

BERTOLT BRECHT

O DIVADELNOM
UMENÍ

SLOVENSKÉ VYDAVATELSTVO KRÁSNEJ LITERATÚRY
BRATISLAVA 1959

Krátky popis novej techniky hereckého umenia, ktorá vyvoláva odcudzovací efekt

V tejto rozprave chceme sa pokúsiť popísať novú techniku divadelného umenia, použitú na niektorých scénach (1)*, aby sa divákovi odcudzili javy, ktoré sa mali zobrazovať. Technika odcudzovacieho efektu mala umožniť divákovi skúmavý, kritický postoj voči javu, ktorý sa bude zobrazovať. Prostriedky boli umelecké.

Predpokladom na použitie odcudzovacieho efektu pre uvedený účel je to, že javisko a hľadisko sa očisťujú od všetkej „magickosti“ a že nevznikajú nijaké „hypnotické polia“. Prestalo sa preto s pokusmi vytvárať (2) na javisku atmosféru určitého miesta (izba večer, ulica v jeseni), ako i s pokusom vyvolávať náladu pravidelným rytmom reči; publikum nebolo ani rozputnaním temperamentu „rozohriate“, ani hrou s napätými svalmi „očarené“; slovom, nebola tu snaha priviesť publikum do tranzu a vyvolať v ňom ilúziu, že sa prizerá prirodzenému, nenaštudovanému príbehu. Ako uvidíme, sklon obecenstva oddať sa nejakej takej ilúzii musí sa určitými umeleckými prostriedkami neutralizovať (3).

Predpokladom pre vzbudenie odcudzovacieho efektu je, že herec použije ukazovací gestus na to, čo má ukázať. Predstava štvrtej steny, ktorá fiktívne uzaťtvára scénu pred obecenstvom, čím vzniká ilúzia, že príbeh na javisku sa odohráva v skutočnosti bez publika, musela sa, prirodzene, odstrániť. V zásade sa

* Pozri poznámku za týmto článkom na str. 155.

môžu herci za týchto podmienok obrátiť priamo na publikum (4).

Ako vieme, kontakt medzi obecenstvom a javiskom vzniká zvyčajne na báze vžitia sa. Na vyvolanie tohto psychologického aktu koncentruje sa úsilie konvenčného herca tak dokonale, až sa dá povedať, že jedine v tom vidí hlavný cieľ svojho umeleckého prejavu (5). Už naše úvodné poznámky ukazujú, že technika, ktorá vyvoláva odcudzovací efekt, stojí diametrálne k technike, ktorá sleduje vžitie sa. Núti herca, aby akt vžitia sa nevyvolal.

Predsa pri svojom úsilí potrebuje zobrazit určité osoby a ukázať, ako sa nechcú zrieknuť úplne prostriedku vžitia sa. Tento prostriedok použije tak, ako by ho použila akákoľvek iná osoba bez hereckých schopností a hereckých ambícií, aby predstavila inú osobu, aby totiž ukázala jej počínanie. Toto napodobovanie počínania iných osôb deje sa dennodenne pri nesčíselných príležitostiach (svedkovia nehody ukazujú ďalším prichodiacim, čo robil človek, ktorého postihlo nešťastie, vtipkári napodobujú komickú chôdzu priateľa atď.), a pritom sa títo ľudia nepokúšajú preniesť svojich divákov do nejakej ilúzie. Predsa sa však vžívajú do osôb, aby si osvojili ich vlastnosti.

Herec použije, ako sme povedali, práve tento psychický akt. Na rozdiel od obyčajného divadelného herectva, kde sa tento akt pri predstavení úplne dokončí preto, aby sa i divák priviedol k tomu istému aktu, uskutoční herec akt vžitia sa len v predštádiu, inokedy pri skúškach, keď na postave pracuje.

Aby sa tým vyhlo príliš „impulzívnemu“, hladkému a nekritickému stvárneniu osôb a príbehu, možno väčšinu skúšok vykonať za stolom. Herec sa musí zriecť akéhokoľvek náhleho vžívania sa a pokiaľ len možno, vystupovať ako čitateľ (nie predčítajúci!). Dôležitou procedúrou je namemorovanie prvých dojmov. Herec má čítať svoju rolu ako ču-

dujúci sa a protirečiaci človek. Na vážky musí položiť a pochopiť zvláštnosti nielen toho, ako sa odohrali príbehy, o ktorých číta, ale i správanie svojej postavy, o ktorom sa dozvedá; nič nesmie považovať za dané, za také, „čo by nemohlo ináč vyzeráť“, čo „by sme museli očakávať pri tejto osobe“. Prv ako namemoruje slová, musí si zapamätať, nad čím sa počúval a s čím nesúhlasil. Tieto momenty totiž musia byť v jeho prejave. Keď vystupuje na javisko, musí popri tom, čo robí, dať ešte na všetkých podstatných miestach vycítiť, zistiť a tušiť aj to, čo nerobí; to znamená hrať tak, aby bolo čo možno najzreteľnejšie vidno alternatívu tak, aby jeho hra naznačovala, že sú aj iné možnosti a že je iba jedným z možných variantov. Hovorí napríklad: „To mi zaplatíš“, a nie: „Odpúšťam ti to.“ Nenávidí svoje deti, a nevyzerá to tak, že ich miluje. Ide naľavo dopredu, a nie napravo dozadu. To, čo nerobí, musí byť obsiahnuté a vyzdvihnuté v tom, čo robí. Tak znamenajú všetky vety a gestá rozhodnutia, osoba zostáva pod kontrolou a buduje sa. Technický výraz pre tento postup je: Ustálenie „nie“ — „ale“.

Herec nepripustí, aby sa na javisku úplne premenil na predstavovanú osobu. Nie je Learom, Hargonom, Švejkom, on predvádza týchto ľudí. Prináša ich výroky čo najpresnejšie, predvádza, ako by sa oni správali, nakoľko mu to umožňuje jeho poznanie ľudí, ale nepokúša sa pomyslieť si a tým aj iných priviesť na túto myšlienku, že sa tým naskrze premenil. Herci hádam len vedia, čo sa tým myslí, keď sa ako príklad na spôsob hry bez úplnej premeny uvádza hra režiséra alebo kolegu, ktorý im predvedie nejaké nezvyčajné miesto. Keďže tu nejde o jeho vlastnú rolu, úplne sa nepremení, podčiarkne technickú stránku a zachová si postoj človeka, ktorý iba navrhuje.

Keď sa od úplnej premeny upustí, herec neprednáša svoj text ako improvizáciu, ale ako citát (7).

Pritom je jasné, že do tohto citátu vloží všetky podtóny, plnú ľudskú, konkrétnu plastičnosť prejavu; podobne i gestá, ktoré ukazuje, ale ktoré teraz nepredstavuje ako kópiu (8), ktorá musí mať všetku ladnosť ľudského gesta.

Tri prostriedky môžu poslúžiť pri spôsobe hry, kde nenastáva úplná premena, na odcudzovanie prejavov a výstupov hranej osoby:

1. Prevedenie do tretej osoby;
2. prenesenie do minulosti;
3. ak sa nechajú hovoriť i poznámky k hre.

Použitie reči v tretej osobe a v minulom čase umožní hercovi správny dištancovaný postoj. Herec okrem toho hľadá i režijné poznámky a komentujúce pripomienky k svojmu textu a pri skúškach ich použije („Vstal a nahnevane povedal, že nejedol...“ alebo „Počul to po prvýkrát a nevedel, či je to pravda...“ alebo „Usmial sa a celkom bezstarostne povedal...“). Využitie režijných poznámok v reči tretej osoby spôsobuje, že sa stretajú dve kadencie, pričom sa druhá (teda vlastný text) odcudzuje. Okrem toho odcudzuje sa spôsob hry, nakoľko sa skutočne dosiahne, keďže už slovami bol naznačený a ohlásený. Použitie minulého času stavia pritom hovoriaceho na stanovisko, z ktorého sa spätne pozerá na vetu. A tým sa práve veta odcudzuje, pričom hovoriaci nezaujíma nereálne stanovisko, pretože na rozdiel od poslucháča prečítal hru do konca, a môže preto na základe zakončenia, výsledkov, lepšie posúdiť danú vetu ako ten, čo vie menej, ktorému veta nie je taká známa.

Takýmto kombinovaným postupom sa text pri skúškach odcudzuje a takým zostane vo všeobecnosti i pri predstavení (9). Pre vlastný spôsob hovoru vytvorí sa už z priameho vzťahu k obecnstvu potreba a možnosť variovať s ohľadom na väčší alebo menší význam, ktorý sa má vetám pripisovať. Ako príklad uveďme

si výpoveď svedka pred súdom. Podčiarkovanie, trvanie osôb na svojich výpovediach musí dosiahnuť nezvyčajne umelecký účin. Ak sa pritom obracia na obecnstvo, tak to musí byť obrátenie úplné a nesmie to byť „hovorenie bokom“ alebo technika monológu starého divadla. Aby herec vyvolal úplný odcudzovací efekt pri veršovanej forme, nezaškodí, ak pri skúške podá obsah veršov najprv vo vulgárnej próze, podľa okolností aj s gestami, primeranými veršom. Smelá a krásna architektúra rečových foriem odcudzuje text. (Próza možno odcudziť prekladom do rodného dialektu herca.)

O gestike si pohovoríme neskôr, no tu treba uviesť, že načím navonok vyjadriť všetko citové, t. j. rozvinúť to v gesto. Herec musí nájsť nejaký do očí bijúci vonkajší prejav pre emócie svojej postavy, podľa možnosti správanie, ktoré prezrádza v ňom oné vnútorné pochody. Príslušná emócia sa musí vynímať, emancipovať, aby sa mohlo s ňou veľkoryso zaobchodiť. Nezvyčajná elegancia, sila a pôvab gesta plodí odcudzovací efekt.

Majstrovské je, čo sa týka gesta, čínske divadelné umenie. Tým, že čínsky herec svoje vlastné pohyby očividne pozoruje, dosahuje odcudzovací efekt (10).

Čo podá herec v gestike a v stavbe verša, musí byť vypracované a mať pečať osvedčenosti a hotovosti. Musí vzniknúť dojem ľahkosti, ktorý je dojmom premožených ťažkostí. Aj svoje vlastné umenie, svoje zvládnutie techniky musí podať herec tak, aby ho publikum mohlo ľahko vnímať. Dokonalým spôsobom predvedie divákovi príbeh, ako sa podľa jeho mienky môže alebo mohol v skutočnosti odohrať. Nezastiera, že ho naštudoval, tak ako nezastiera akrobat svoj tréning, a podčiarkuje, že toto je jeho, hercova, interpretácia, ponímanie, verzia príbehu (11).

Pretože sa nestotožňuje s postavou, ktorú predstavuje, môže si zvoliť voči nej určité stanovisko, pove-

dať o nej svoju mienku, vyzvať diváka ku kritike predstavovanej osoby, ktorý tiež, čo sa jeho týka, nebol pozvaný, aby sa s ňou stotožňoval (12).

Stanovisko, ktoré zaujíma, je stanovisko spoločenskej kritiky. Pri svojej osnove javov a charakteristiky osôb vypracuje tie črty, ktoré padajú pod okruh moci spoločnosti. A tak je jeho hra akýmsi kolokviom (o hospodárskych pomeroch) s publikom, na ktoré sa obracia. Naznačuje divákovi, ako treba tieto pomery podľa svojej triednej príslušnosti ospravedlňovať alebo zatracovať (13).

Cieľom odcudzovacieho efektu je odcudzovať spoločenský gestus, ktorý podlieha všetkým javom. Pod výrazom sociálny gestus rozumieme mimický a gestický prejav spoločenských vzťahov, do ktorých vstupujú ľudia v určitej epoche (14).

Formulácia javu pre spoločnosť, jeho uskutočnenie, ktoré podáva spoločnosti do rúk kľúč, uľahčí sa dobre volenými titulkami pre scény (15). Tieto titulky musia mať historický charakter.

Tým prechádzame k rozhodnému technickému prvku — k historizácii.

Herec musí hrať príbehy ako historické udalosti. Historické udalosti sú jednorazové, prechodné, späté s určitými epochami. Počiny osôb v nich nie sú vôbec ľudské, nemeniteľné, majú určité zvláštnosti, majú v priebehu dejín čosi prekonané a prekonateľné a sú podrobené kritike zo stanoviska práve nastupujúcej epochy. Ustavičný vývoj odcudzuje nám počiny tých, čo sa narodili pred nami.

Herec musí zachovať k udalostiam a k počinom svojich súčasníkov taký odstup, aký zachováva voči nim historik. Musí nám tieto procesy a osoby odcudzovať.

Udalosti a osoby, s ktorými sa obyčajne stretáme v bezprostrednom okolí, majú pre nás čosi prirodzené, pretože sme si na ne navykli. Ich odcudzovanie je na to, aby nám ich urobilo nápadnými (16). Techniku iri-

tovania voči bežným, „samozrejmým“, nikdy neotázaným javom vypracovala veda starostlivo a niet dôvodu, prečo by umenie nemohlo prebrať tento nesmierne osožný postup (17). Je to postup, ktorý pre vedu vyplýva zo vzrastu ľudskej produktívnej sily, a pre umenie vyplýva z toho istého dôvodu.

Čo sa týka emocionálnej stránky, pokusy s odcudzovacím efektom v nemeckých predstaveniach epického divadla dosiahli, že aj takýmto spôsobom hry sa vzbudili emócie, i keď emócie iného druhu ako v obyčajnom divadle (18). Kritický postoj diváka je popravde umelecký postoj (19). Ďalšie opisovanie odcudzovacieho efektu by pôsobilo neprírodzenejšie ako jeho predvedenie. Isteže, tento spôsob hry nemá nič spoločné s bežnou „štylizáciou“. Hlavná prednosť epického divadla s jeho odcudzovacím efektom, ktorý sleduje jediný cieľ — ukázať svet tak, že možno naň vplývať, je práve jeho humor a zavrhovanie akejkoľvek mystiky, ktorá sa zachováva v konvenčnom divadle ešte zo starých čias.

POZNÁMKY

1 Život Eduarda II., podľa Marlowa (Mníchovské komorné hry). Bubny v noci (Nemecké divadlo, Berlín). Pionieri z Ingolstadtu (Schiffbauerdammtheater). Vzostup a pád mesta Mahagonny, opery (Aufrichtovo Kurfürstendammtheater Berlin). Chlap je chlap (Staatstheater Berlin). Opatrenie (Grosses Schauspielhaus, Berlín). Osudy dobrého vojáka Švejka (Piscatorovo Nollendorftheater). Gulatohlaví a šišatohlaví (Riddersalen, Kodaň). Pušky pani Carrarovej (Kodaň, Paríž). Strach a bieda tretej ríše (Paríž).

2 Keď je na epickej scéne určitá atmosféra predmetom zobrazovania, pretože vysvetľuje určité počiny osôb, musí sa táto atmosféra tiež odcudzovať.

3 Príklady pre mechanické prostriedky: Veľmi jasné osvetlenie javisko (pretože matné osvetlenie, ako i úplné zatemnenie

hľadiska, ktoré znemožňuje divákovi vidieť svojho suseda a jeho zase skrýva pred ním, uberá divákovi veľa z jeho triezvosti) a viditeľnosť svetelných zdrojov.

Viditeľnosť svetelných zdrojov

Priame ukázanie svetelnej aparatúry má svoj význam, pretože môže byť jedným z prostriedkov, ako zamedziť nežiadúcu ilúziu. Potrebná koncentrácia sa hádam pritom nerozptýli. Keď hru hercov osvetlíme tak, aby svetelné zdroje padli divákovi do zorného poľa, rozptýlime všeličo z jeho ilúzie, že je svedkom momentálneho, spontánneho, nevyskúšaného, skutočného príbehu. Vidí, že je postarané o to, aby sa čosi ukázalo; že sa tu čosi za istých okolností opakuje, napríklad v najjasnejšom svetle. Ukázaním svetelných zdrojov má sa zasiahnuť snaha starého divadla tieto zdroje skrývať. Nikto by nečakal, že pri športovom stretnutí, povedzme pri boxe, budú lampy skryté. I keby sa akokoľvek odlišovali predstavenia novšieho divadla od športových podujatí, nerozlišujú sa od nich v bode, kde staré divadlo považuje za potrebné skrývať svetelné zdroje.

(Brecht: Výstavba scény epického divadla.)

Vzťah herca k svojmu publiku

4 Vzťah herca k svojmu publiku mal by byť čo najvoľnejší a najpriamejší. Veď mu má jednoducho čosi oznámiť a predviesť, a postoj človeka, ktorý iba oznamuje a predstavuje, mal by sa všetkému podriaďovať. Tu ešte ničo rozdielu, či niečo oznamuje alebo predvádza uprostred publika na ulici alebo v izbe alebo na javisku, na tomto vymedzenom, oznamom a predstaveniam rezervovanom parkete. Zato nič, že stojí už vo zvláštnom kabáte a urobil si masku, dôvod pre to môže práve tak dobre oznámiť dodatočne ako vopred. Len nech nevznikne dojem, akoby sa bola v dávnej minulosti urobila dohoda, podľa ktorej by sa tu v určitú hodinu mal odohrať medzi ľuďmi určitý príbeh, akoby sa prihodil práve teraz, bez prípravy, „prirodzeným“ spôsobom, dohoda, ktorá by zahrnovala aj to, že sa nemala uzavrieť nijaká dohoda. Vystupuje iba jeden a ukazuje čosi pred celou verejnosťou aj to, že ukazuje. Bude napodobňovať

nejakého iného človeka, ale nie tak, nie v takej miere, akoby sám bol týmto človekom, nie s predsavzatím, že si bude počínať, akoby na seba zabudol. Na jeho osobu sa budú dívať tak, ako na obyčajnú, od iných sa odlišujúcu osobu s vlastnými črtami, osobu, ktorá sa takto ponáša na všetkých, ktorí sa jej prizerajú.

5 Porovnaj nasledujúce slová známeho dánskeho herca Paula Reumerta: „... Keď cítim, že zomieram, keď to skutočne cítim, potom to cítia aj všetci ostatní; keď si počínam, akoby som mal v ruke dýku a celkom som preniknutý jedinou myšlienkou, že chcem zabiť dieťa, tak všetkých pritom prechádza hrôza... To všetko je otázka myšlienkového činnosti, ktorá sa sprostredkúva citmi, alebo ak chceme, opačne: cit taký silný ako posadlosť, ktorý sa premení na myšlienky. Ak sa to podarí, tak je to najnákazlivejšia vec zo všetkého na svete, a potom je celé vonkajšie správanie popravde ľahostajné...“

A Rappoport v Práci herca (ÚSOD, MS, Martin 1944) píše: „Veď vieme, že... všetko, čo nás na javisku obklopuje, je klam, vopred dohovorený: ...Herec sa však musí vedieť k tomuto všetkému správať ako ku pravde, ku skutočnosti, a nielen sám seba presvedčiť, že všetko, čo ho na javisku obklopuje, je živá skutočnosť, ale prinútiť tak zmýšľať aj diváka. Toto je hlavná podstata našej metódy hereckej práce (str. 44). Vezmite si akýkoľvek predmet, povedzme, že si zvolíme čiapku. Položte si ju na stôl, alebo hodte na dlážku a správajte sa k nej ako k potkanovi. Snažte sa javiskove uveriť, že to nie je čiapka, ale potkan. Aby ste našli verný a pravdivý vzťah k čiapke ako k potkanovi, presvedčajte sa pomocou svojej obrazotvornosti, aký je to potkan, akej veľkosti, akej farby (str. 45). Akoby sme sa nútli veriť, a to úplne naivne, že pred nami nie je predmet, ktorý vidíme očami, ale čosi iné, čo si len predstavujeme, a súčasne s nami usilujeme sa prinútiť tomu veriť aj diváka (str. 46-7).“

Mohli by sme myslieť, že je to kurz čarodejníctva, ale je to kurz hereckého umenia, údajne podľa Stanislavského metódy. Je otázka, či technika, ktorá je schopná prostredníctvom herca dosiahnuť, aby obecenstvo videlo potkany tam, kde ich niet, je popravde taká schopná šíriť i pravdu? Takmer v každom môžeme dosiahnuť, aby videl ak nie potkany, tak aspoň biele myši.

a to bez akéhokoľvek divadelného umenia, povedzme patričnou dávkou alkoholu.

6 Dobrý nácvik spočíva v tom, že herec dá naštudovať svoju rolu iným hercom (žiakovi, hercovi iného pohlavia, partnerovi, komikovi atď.). Režisér mu potom stanoví svoje demonštratívne poňatie. A je to ozaj iba na osoh, keď herec vidí, ako hrá jeho rolu iný, pričom prejav komika bude obzvlášť inštruktívny.

Citáty

7 Stojac takto v priamom, voľnom vzťahu, dá herec svojej postave hovoriť a pohybovať sa, on je iba referent. Nepotrebuje sa usilovať, aby si ľudia uvedomili, že text nevzniká momentálne, že je namemorovaný, čosi fixovaný; nehrá to nijakú rolu, pretože publikum to i tak nechápe, že referuje sám o sebe, ale o iných. Mal by si počínať, akoby hovoril iba spamäti. Cítiuje postavu, je svedkom nejakého procesu. Avšak nič neprekáča tomu, aby i sám nejakú naznačil, keď z postavy momentálne vyhfknú slová: jeho počínanie má v sebe určitý rozpor, vcelku (keď berieme do úvahy, kto tu na javisku stojí a rozpráva); herec rozpráva v minulom čase, postava v prítomnom. Je tu i druhý rozpor, oveľa významnejší. Nič neprekáča, aby herec vystrojil svoju postavu práve tými citmi, ktoré má mať; a sám nie je chladný, aj v ňom sa rozvíjajú city, ale nie sú to nevyhnutne tie isté city ako city postavy. Povedzme, že figúra vraví niečo, o čom myslí, že je správne. Herec môže vyjadriť, ba musí vedieť vyjadriť, že je to nesprávne, alebo: že povedať túto pravdu je nebezpečné alebo podobne.

8 Herec epického divadla sa nemôže zaoberať bez zbierania rozsiahlejšieho materiálu, ako ho mal dosiaľ. Nesmie sa už predstavovať ako kráľ, ako učenc, ako hrobár, ale ako viac kráľov, učencov, hrobárov, musí sa obzerať po skutočnosti. Podobne sa musí naučiť kopírovať, čo sa v dnešných divadelných školách zakazuje, pretože to „kazí svojráz“.

9 Zo strany divadla môže sa patričný odcudzovací efekt vyvolať pri predstavení rozličným spôsobom. Pri mníchovskom predstavení Života Eduarda II. Anglického sa po prvý raz dali pred scény titulky, ktoré oboznamovali s obsahom. Pri berlínskom

predstavení Trojgrošovej opery premietali sa texty spevov. Pri berlínskej inscenácii hry Chlap je chlap premietali sa postavy hercov na veľké tabule.

10 Umelec pozoruje sám seba. Herec – akoby predstavoval mrak a ukazoval, ako sa nečakane vynorí, jeho nebadaný i prudký rast, jeho rýchlu a predsa pozvoľnú zmenu, – obzrie sa zavše za divákom, stáby chcel povedať: či nie je to presne tak? Ale všima si aj vlastných ramien a nôh, velí im, skúša a napokon hádam i chváli. Významný pohľad na zem, premeranie priestoru, ktorý má k dispozícii pre svoju produkciu, nezdá sa mu ničím takým, čo by mohlo narúšať umelecký pôžitok.

(Brecht: Poznámky k čínskemu hereckému umeniu. V našom výbere str. 85.)

11 Najlepšie pozorovať túto sumárnu, zhrňujúcu, nepretržitú hru na skúškach, ktoré tesne predchádzajú vystúpenie, keď herci „markírujú“, t. j. iba prebehnú pózy, naznačia gestá a pripomenú si, kde akým hlasom hovoriť. Tieto skúšky, ktoré sa často robia i pri inom obsadení pre orientáciu novoprišlého herca, slúžia iba na ozrejmienie niektorých vecí; treba si teda ešte primyslieť, že sa hovorí k publiku, len nie tak, že by to malo za následok zintenzívnenie, teda sugestívnosť. Pozor na rozdiel medzi sugestívnou a presvedčivou, plastickou hrou!

12 Darwin sa v diele Prejav duševných hnutí u človeka a zvíernat ponosuje, že štúdiom tohto prejavu je ťažké, lebo „keď sme svedkami nejakého hlbokého vzrušenia, vcítíme sa doň natoľko, že zabudneme, alebo že je nám celkom nemožné triezvo pozorovať. Preto tu musí zakročiť umelec a i stavy najhlbšieho vzrušenia stvárni tak, aby bol „svedok“, divák, schopný pozorovať.

13 Slobodné počínanie herca voči svojmu publiku spočíva aj v tom, že s ním nezachádza ako s jednoliatou masou. Neroztápa ho v jednom tégliku emócií na beztvárú hmotu. Neobracia sa na všetkých rovnako; ponechá v publiku už jestvujúce skupiny, ba navyše ich ešte prehľbí. Má tam priateľov i nepriateľov, je priateľský k jedným, nepriateľský k druhým. Zastáva stanovisko, nie vždy v prospech svojej postavy, keď nie pre ňu, tak proti nej. (Toto je aspoň hlavný postoj, ale i ten sa musí meniť –

rôzne podľa rôznych prejavov postavy. I keby tu boli partie, kde nie je všetko definitívne, kde herec otáľa s rozhodnutím, musí to i tu výslovne svojou hrou naznačiť.

14 Keď kráľ Lear (1. dejstvo, 1. výstup), deliac svoju ríšu medzi dcéry, roztrhá mapu, vtedy sa odcudzuje akt delenia. Pritom sa znak obráti nielen na ríšu, ale vrhá sa tým akési svetlo i na základy feudálnej rodinnej ideológie, keďže nakladá s ríšou tak samozrejme ako so súkromným vlastníctvom. V Juliovi Caesarovi sa odcudzuje tyranská Brutova vražda, keď sám v jednom zo svojich monológov, v ktorých vyčíta Caesarovi tyranské motívy, kruto zaobchodí s obsluhujúcim ho otrokom. Weigelová použila v postave Márie Stuartovej kríž, ktorý nosila na krku, znevrady ako vejár, keď s ním koketne privievala vzduch. (Pozri aj Brecht: *Cvičné hry pre hercov, Versuche 11, str. 107.*)

15 Príklady takých titulkov: „Dohadzovač S. S. ukazuje Johane Darkovej ničomnosť bedárov“; „Reč Petra Tlčhubu o nesmrteľnosti kapitalizmu a náboženstva“; „Sv. Johana z jatiek“; „Nová anabáza: Statočný vojak Švejk mašfruje k svojej kompánii, ale sa k nej nedostane“; „Vojak Švejk odsudzuje tyranskú vraždu“ (Osudy dobrého vojaka Švejka).

Tieto titulky stoja pred dlhšími scénami. Ako príklad rozvrhnutia scény trvajúcej 15 minút uvádzame titulky k druhej scéne Matky:

1. K mladému robotníkovi Pavlovi Vlasovovi prídu po prvýkrát na návštevu priateľa-revolucionári, ktorí chcú v jeho byte zriadiť ilegálnu tlačiareň.

2. Matka s obavami hľadá na syna v spoločnosti revolucionárov. Snaží sa ich zastrašiť.

3. V krátkej piesni vyjadruje Máša Chatalovová, že robotník musí prevrátiť celý štát hore nohami, ak si chce vybojovať chlieb a prácu.

4. Policajná prehliadka domu ukazuje matke nebezpečnosť novej synovej činnosti.

5. Hoci je matka zhrozená hrubosťou polície, predsa vyhlasuje, že podľa nej je násilníkom nie štát, ale jej syn. Preto ho odsudzuje, ale ešte viac jeho zvodcov.

6. Matka zistí, že jej synovi zverili nebezpečnú úlohu – roznášať letáky. Aby ho vytrhla z tohto nebezpečenstva, ponúkne sa na túto úlohu radšej sama.

7. Revolucionári jej po krátkej porade odovzdajú letáky. Ona ich nevie ani prečítať.

16 Povedzme, že na javisku treba predviesť túto scénu: Mladá deva opustí svoju rodinu a dostane zamestnanie v istom veľkom meste (Piscatorova Americká tragédia). Pre buržoázne divadlo je to záležitosť takmer bezvýznamná, zrejme iba počiatok nejakého príbehu, to, čo sa treba dozvedieť, aby sa dalo rozumieť nasledujúcim udalostiam, alebo aby boli tieto udalosti napínavé. Fantázia hercov sa tým sotva rozhybe. Do určitej miery je príbeh všeobecný: Mladé dievčatá odchádzajú za zamestnaním. V našom prípade môže byť vzrušujúce iba to, čo nezvyčajné zažije. A je to aj čosi nezvyčajné: Toto dievča odchádza preč (keby bolo zostalo, neboli by sa ostatné veci prihodili). Dôležité je, aké je to dievča, teda jej charakter. Že ju rodina pustí, to nie je predmetom jeho skúmania, to je uveriteľné (motívy sú hodnoverné). Historizujúce divadlo sa na celú vec díva ináč. Vrhá sa celkom na tú osobitosť, zvláštnosť, na to, čo si treba všimnúť na takom všednom príbehu. Čo, rodina pustí od svojho kozuba jedného člena, aby si odteraz samostatne, opustený zarábala na živobytie? Bude to tento člen vedieť? Čo sa naučil ako člen rodiny, pomôže mu pri zarabani chleba? Nemôžu si rodiny deti naďalej ponechať? Sú deti príťažou? Je to tak vo všetkých rodinách? Bolo to tak vždy? Je to taký životný zákon, ktorý nemožno ovplyvniť? Keď je plod zrelý, odpadne zo stromu. Platí tu táto veta? Keď sa raz deti osamostatnia, v ktorejkoľvek dobe, ak je to čosi biologické, deje sa to vždy tým istým spôsobom, z tohože dôvodu, s tými istými následkami? To sú otázky (alebo čiastka z nich), na ktoré musia herci odpovedať, keď chcú predstaviť príbeh ako historický, neopakovateľný, keď chcú ukázať nejaký mrav, ktorý objasňuje celé zloženie spoločnosti určitej (prechodnej) epochy. Ako však predviesť nejaký príbeh, aby vynikol jeho historický charakter? Ako možno znázorniť mátež našej nešťastnej epochy, keď matka balí dcére kufor, ktorý je taký maličký, a pritom ju napomína a dáva jej morálne lekcie? Ako to ukázať: Toľko napominania a tak málo bielízne? Napomenutí pre celý život, a chleba iba na päť hodín? Ako má predniesť herečka matkine slová, s ktorými odovzdáva dcére ten maličký kufor: „Tak, myslím, to stačí,“ aby sme ich chápali ako historický výrok? To možno dosiahnuť iba vyvolaním odcudzovacieho efektu. Herečka nesmie urobiť matkine slová svojou

záležitosťou, musí ich prenechať kritike, musí umožniť porozumieť ich motivácií, aj proti nim protestovať.

(Brecht: *Poznámky k čínskemu hereckému umeniu.*)

Odcudzovací efekt ako procedúra všedného života

17 Pri vyvolávaní odcudzovacieho efektu máme pred sebou čosi celkom všedné, je to iba veľmi zaužívaný spôsob, ako niečo pochopiť alebo inému vysvetliť, spôsob, ktorý pozorujeme pri štúdiu, ako aj na obchodných konferenciách v tej alebo onej forme. Odcudzovací efekt spočíva v tom, že sa z obyčajnej, známej, bezprostredne pred nami ležiacej veci, ktorú chceme vysvetliť, zamerať na ňu pozornosť, robí nezvyčajná, nápadná, neočakávaná vec. Samozrejmá sa určitým spôsobom robí nezrejmou, robí sa to však iba preto, aby bola potom ešte zrejmejšou. Aby sa stalo zo známeho čosi spoznané, musí to vyjsť zo svojej nenápadnosti; musí sa skončiť so všeobecnou mienkou, že príslušná vec nepotrebuje nijaké vysvetlenie. Dostane to pečat nezvyčajnosti, i keby to bolo tisíckrát nenápadné a známe. Jednoduchý odcudzovací efekt použijeme, keď niekomu povieme: Pozrel si sa už raz poriadne na svoje hodinky? Kto sa ma to spýta, vie, že som sa na ne neraz díval, a teraz svojou otázkou dosiahne, že sa na ne nepozriem zvyčajným pohľadom, ktorý mi práve preto nič nevraví. Pozeral som sa na ne, aby som zistil čas, teraz však zisťujem, keď sa ma tak dôrazne spýtali, že som samotným hodinkám neuštedril ani jeden zadivený pohľad, a veď je to v nejednom ohľade úžasný mechanizmus. Práve tak ide o najobvyčajnejší odcudzovací efekt, keď spoločenský príhovor začneme slovami: Zamysleli ste sa raz nad tým, čo spôsobuje odpad, ktorý deň čo deň z vašej fabriky odteká do rieky? Tento odpad sa dosiaľ neodplavoval do rieky bez povšimnutia, veď sa preň urobila starostlivá kanalizácia, pracovali pri tom ľudia i stroje, rieka je od neho už celá zelená, odtekal celkom pozorovateľne, ale práve ako odpad. Pri výrobe bol odpadom, teraz sa má stať výrobným materiálom, obraciame naň zrak so záujmom. Otázka ho odcudzila, a to bolo i jej úlohou. Najjednoduchšie vety, pri ktorých sa používa efekt odcudzovania, sú vety s „nie – ale“ (nepovedal „vojdite“, ale „chodte ďalej“. Nezaradoval sa, lež nahneval). Vzniklo tu akési skutočnosťou oprávnené očakávanie,

ale sa nespĺnilo. Akiste by sme boli mysleli, že... ale nemali sme si to myslieť. Nebola tu iba jediná možnosť, ale dve, obe sa predvedú, najprv sa odcudzí jedna, tá druhá, potom aj prvá. Aby videl nejaký muž vo svojej matke cudziu ženu, je potrebný odcudzovací efekt, ktorý vznikne napríklad vtedy, keď dostane otčima. Keď vidí niekto svojho učiteľa pred súdnym vykonávateľom, vzniká odcudzovací efekt; vytrhnutý zo súvislosti, v ktorých učiteľ vystupuje ako veľký, bol strhnutý do súvislosti, kde mu prichodí malý. Odcudzenie auta nastane vtedy, ak sme sa vozili už dlhší čas na modernom vozidle, a teraz sa naraz vezieme na starom T-modeli H. Forda. Znezdary počujeme zase explózie: motor je výbušný. Začneme sa čudovať, že taký tragač, ba že vôbec nejaké vozidlo môže sa pohybovať bez zvieracieho záprahu – slovom, naraz je nám auto čímsi cudzím, novým, výsledkom konštrukcie, čímsi neprirodzeným. Príroda, do ktorej auto nesporné patrí, má v sebe naraz moment neprirodzenosti, jej pojem sa stal teraz plnším.

Aj slovko „skutočne“ môže čosi povedať, odcudzovať. (Nebol skutočne doma; povedal to, ale my sme neverili a poďívali sme sa; alebo aj: neboli by sme to považovali za možné, že nie je doma, ale bola to skutočnosť.) Nemenej poslúži odcudzovaniu slovko „vlastne“... („Vlastne nerozumiem.“) Eskimáckou definíciou „auto je bezkrídle, po zemi ležúce lietadlo“ sa tak isto odcudzuje auto.

Aj sám odcudzovací efekt sa touto rozpravou v určitom zmysle odcudzil, pokúsili sme sa osvetliť tisícoraký, obyčajný, všade sa vyskytujúci postúp, tým že sme ho osvetlili ako nezvyčajný. Ale efekt sa nám podarilo vyvolať len v tých, čo naozaj („skutočne“) pochopili, že tento efekt sa dosahuje „nie“ každým predstavením, „ale“ iba určitým: je len „vlastne“ čímsi obyčajným.

O rozumovom a emocionálnom postoji

18 Zavrhovanie vžívania sa nepochodí zo zavrhovania emócií a ani k nemu nevedie. Těza vulgárnej estetiky, že emócie možno vzbudiť len vžitím sa, je nesprávna. Nearistotelovská dramatika však emócie, ktoré chce vyvolať a ktoré sú v nej stelesnené, podrobuje opatrnej kritike. Isté tendencie v umení, ako provokácie futuristov a dadaistov a zmeravenie hudby svedčia o kríze emócií. Nemecká povojnová dramatika sa dala na rozhodnú racio-

nalistickú cestu už v posledných rokoch Weimarskej republiky. Fašizmus so svojim groteskným zdôrazňovaním emocionálnej stránky a hádam menej hroziaci úpadok rozumového momentu ešte aj v estetických náhľadoch ľavých spisovateľov nám dáva podnet, aby sme na túto rozumovú stránku kládli mimoriadny dôraz. Predsa možno povedať o veľkej časti súčasných umeleckých diel, že nepôsobia emocionálne v dôsledku odtrhnutia sa od rozumu a že renesancia emócií nastáva v dôsledku silnejšej racionalistickej tendencie. To môže udivovať len tých, ktorí majú celkom konvenčnú predstavu o emóciách.

Emócie majú vždy celkom určitý triedny základ; forma, v ktorej vystupujú, je popravde historická, špecificky ohraničená a viazaná.

Spájať určité emócie s určitými záujmami nie je pritažké, pokiaľ sa len emocionálnym účinom umeleckých diel snažíme dať patričné tendencie. Každý môže vidieť, ako sa z Delacroixových obrazov a z Rimbaudovho „bateau ivre“ vynárajú koloniálne dobrodružstvá druhého cisárstva.

Bez ťažkostí možno konštatovať povedzme prímerom „bateau ivre“ s Kiplingovou baladou o Východe a Západe rozličnosti francúzskeho imperializmu z polovice XIX. storočia a anglického zo začiatku XX. storočia. Ťažšie je, ako poznamenal už Marx, vysvetliť účin takých básní na nás. Zdá sa, že emócie, ktoré sú sprievodným znakom spoločenského pokroku, žijú v ľuďoch dlhšie ako emócie, ktoré boli spojené s určitými tendenciami, a síce v umeleckých dielach žijú pomerne intenzívnejšie, ako by sme predpokladali, keď si uvedomíme, že medzitým narazili na opačné tendencie. Jedna pokroková vec zatlačí druhú pokrokovú tým, že je pokrokovou vzhľadom k nej, t. j. že ju prevyšuje a že sa určitým spôsobom udrží v povedomí ľudí ako pokroková vec, ako sa udržia v reálnom živote vo svojich výsledkoch. Nastáva tu akési zovšeobecňovanie zaujímavého druhu, neustály proces abstrakcie. Keď sa vieme podlievať na emóciách iných ľudí, ľudí predošlých epoch, iných tried atď. v zachovaných umeleckých dielach, tak musíme pripustiť, že sa pritom podlieame na záujmoch, ktoré boli skutočne všeobecne ľudské. Títo mŕtvi ľudia zastupovali záujmy tried, ktoré razili pokrok. Je čosi celkom iné, keď práve teraz plodí fašizmus emócie v najväčšom meradle, emócie, ktoré nie sú u väčšiny poslucháčov, ktorí im podliehajú, podmienené záujmami.

Je kritický postoj neumeleckým postojom?

19 Pri kritickom postoji, držiac sa starého zvyku, vidíme zväčša negatívny postoj. Pre mnohých znamená kritický postoj práve rozdiel medzi vedeckým a umeleckým postojom. Nemožno si vymyslieť do umeleckého zážitku rozpor a dištancovanie. Isteže je aj vo zvyčajnom umeleckom zážitku vyšší stupeň, ktorý prežíva kriticky, ale kritika sa tu týka iba umeleckej stránky; naproti tomu je čosi celkom iné, keď nie na umelecké zobrazenie sveta, ale na samotný svet treba sa dívať kriticky, s rozporom a s dištancovaním.

Aby sa zaviedol do umenia tento kritický postoj, musí sa bezpochyby patričný negatívny moment ukázať zo svojej pozitívnej stránky: táto kritika sveta je aktívna, činorodá, pozitívna kritika. Kritizovať tok rieky znamená ju v tom zlepšiť, opraviť. Kritika spoločnosti je revolúcia, je to dôsledná, exekutívna kritika. Kritický postoj tohto druhu je momentom produktívnym, ako taký plným pôžitku, a keď operácie, ktoré pomôžu ľudskému životu, voláme v obyčajnej vrave umením, prečo by sa tu malo umenie zo svojej strany od takých umení dištancovať?

EDÍCIA DIVADELNÁ KNIŽNICA

Zväzok 10

Rediguje

EMIL LEHUTA

BERTOLT BRECHT

O DIVADELNOM UMENÍ

VYDALO SLOVENSKÉ VYDAVATELSTVO KRÁSNEJ LITERATÚRY
V BRATISLAVE

ŠÉFREDAKTOR DR. ONDREJ MRLIAN

ZODPOVEDNÝ REDAKTOR EMIL LEHUTA

TECHNICKÁ REDAKTORKA ZLATA MADEROVÁ

KORIGOVALA DANIELA RAPANTOVÁ

OBÁLKU A VÄZBU NAVRHOĽ ZBYNĚK SEKAL

Rukopis zadaný 26. januára 1959. Vytlačené v júli 1959. I. vydanie. Náklad 1.400 výtlačkov. PH 9.37. AH 16. VH 16.50. Skupina papiera 302-02, formát 84X108, 70 g, plochá tlač. Písmo garmond Brno „Z“. Vytlačili Polygrafické závody, n. p., závod 2, Bratislava. 301 09 - 834 - 1251/1959-VO - 5 % - A-574159

Cena brož. Kčs 20.50, viaz. Kčs 24.90

56/VI-2