

Beck, Miroslav

K Brechtově teorii epického divadla

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1955, vol. 4, iss. D2, pp. 56-62

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/108165>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MIROSLAV BECK

K BRECHTOVÉ THEORII EPICKÉHO DIVADLA

Brechtova theorie epického divadla je vzhledem k formální specifičnosti Brechtova divadla klíčem k pochopení Brechtovy dramatiky. Autor sám na tuto skutečnost výslovně poukazuje v theoretických poznámkách k svým dramátům. Theorie není přitom dodatečným zobecněním autorovy umělecké praxe, ale předchází jí: Brechtovo divadlo je praktickou realizací polemicky zaměřených theoretických postulátů.

Ale přesto se dosud objevují pojednání, jež mluví o Brechtovi beze zření k této formální specifičnosti. To má dvojitý důsledek: jednak se takovým postupem zcela skresluje obraz Brechtova uměleckého vývoje a ztrácí se možnost pochopení jak vývojové dynamiky, jež spojuje jednotlivá autora díla, tak pochopení těchto děl samých. G. Znamenskaja se n. př. ve své práci o Brechtovi¹ ani nezmiňuje o tom, že jeho divadlo se formálně nějak liší od běžného typu divadla. Nemůže proto také postihnout pružinu Brechtova uměleckého vývoje (již je hledání nové formy divadla pro ostře revoluční tematiku); její pojetí Brechta je statické a ztrnulé. Za druhé jde o to, že Brechtova dramatika má od samého začátku jeho tvůrčí činnosti protiburžoasní ostří, které spočívá především v odhalování morálních a estetických ilusí buržoasní společnosti (Trost: »Celé dílo Brechtovo je nesené tendencí odhalovat«).² Přitom nepracuje tato kritika jen s obsahovými prostředky, nýbrž i »komposiční oklikou«, a to do té míry, že forma Brechtova divadla je často určena odhalováním estetických ilusí staré společnosti. Za třetí odpovídají změny formy v Brechtově díle vývojovým změnám jeho světového názoru; na to důrazně poukazuje autor první monografie o B. Brechtovi.³

V jiné skupině prací o Brechtovi se zase projevuje snaha popřít nebo aspoň zmenšit zásadní protiklad mezi tradičním (»dramatickým«) a epickým divadlem. Tak P. Rillová⁴ se jeví Brechtova theorie i praxe jen jako reakce na dogmaticky chápanou theorii žánru a nikoliv jako zvrácení základního principu divadla; její antecedence nachází Rilla stejně u Schillera jako u Hegla, a nakonec dochází až k závěru, že Brechtova Matka Courage neobsahuje víc epických doležitů než dramata Shakespearova. K poslednímu tvrzení se ještě vrátíme, ale theoretické souvislosti lze dokázat už jen velmi vnější argumentací. (Vývojová souvislost Brechtovy a Heglovy theorie dramatu se na př. dokazuje takto: »Auch Hegel . . . braucht nicht abzudanken. Denn Hegel definiert die dramatische Poesie als diejenige, welche die Objektivität des Epos mit dem subjektiven Prinzip der Lyrik in sich (M. B.) vereinigt. Brechts entscheidende Weiterbildung: daß er die Lyrik vom Vorgang absondert und als gesungenen Refrain aus der Handlung herausstellt.«⁵ Ale »oddělením lyriky od děje« se ruší jednota

lyrického principu a epické objektivity, která je podstatným rysem dramatu.)

Podobně Siebenschein⁶ soudí, že Brechtova episace divadla znamená uplatnění marxistické myšlenky vývoje na oblast uměleckých druhů a je tedy zcela ve shodě s praxí socialistického realismu.

Proč toto úsilí popřít nebo zastřít zásadní protiklad mezi Brechtovou epikou a tradiční dramatickou dramatikou? Jeho příčinou je zřejmě samo rozporné postavení Berta Brechta ve vývoji německé literatury: občansky a ideově, svou politickou činností a zamýšlenou tendencí svých dramát je Brecht autor jednoznačně protiburžoasní — ale formální tendence jeho díla se těsně stýkají s tendencemi t. zv. avantgardního umění (E. Bloch⁷ na př. vidí jistou příbuznost mezi B. Brechtem na straně jedné, J. Joyce, Greenem, Stravinským na straně druhé). Dramatika socialistického realismu dále kompozičně navazuje na tradice realistického umění předcházejících společenských epoch — Brechtovo divadlo vzniká z programové polemiky proti nim. Marxistická estetika vychází dále z objektivity formy — Brechtova teorie i praxe zkoumá formu převážně s hlediska psychologie vnímatele, nikoliv s hlediska shody formy s obsahem.

Z těchto protikladů vychází ve svém zařazení B. Brechta G. Lukács: Brechtova oprávněná kritika starého divadla »geht allzu rasch, allzu direkt in die der formalen Darstellungsweise über. . . . So geht auch Brechts Kritik am sozialen Gehalt vorbei und macht aus der erwünschten gesellschaftlichen Erneuerung der Literatur ein — freilich interessantes und geistreiches — Formexperiment.«⁸ To není správné řešení, ale je aspoň důsledné.

*

V poznámkách k londýnskému vydání svých spisů shrnuje Brecht rozdíly mezi epickým a dramatickým divadlem; rozdíly se týkají jednak změny společenské funkce divadla, jednak procesu vnímání divadla, jednak uměleckých prostředků, jimiž se těchto dvou změn dosahuje.

Položme otázku s hlediska teorie druhů: Co znamená episace divadla? »Epické divadlo neztělesňuje děj, ale vypráví jej.« Ale zobrazení děje nikoliv formou jednání osob, nýbrž formou vyprávění, je integrální součástí dramatického divadla; jsou jím nutně sdělovány děje časově nebo místně odlehle času nebo místa jevištního děje. V některých typech dramatu je dějovost omezena na minimální množství: tak u Ibsena spočívá často »děj« dramatu v odhalování minulých dějů formou vyprávění dramatických osob.

Epické divadlo »prokládá ztvárněné formulovaným«; ale i dramatické divadlo obsahuje často rozsáhlé herecké promluvy, vyjadřující zobecnění jedinečného, a tyto promluvy nijak neruší princip dramatickosti.

V čem tedy spočívá specifičnost »vyprávění děje« v epickém divadle, a které epické zákonitosti to jsou, jež Brecht přenáší do divadelního dění?

Epika a drama jsou rozdílné formy uměleckého odrazu skutečnosti, lišící se navzájem jak vnější formou podání (Darbietungsform), tak jistými vnitřními kvalitami obsahu (Haltung). (Německá literární teorie odlišuje tyto dvě stránky i terminologicky: první označuje substantivem, druhé substantivisovaným adjektivem).⁹ Vnější forma a vnitřní kvality obsahu jsou navzájem spjaté, ale nikoliv nutně a nikoliv vždy.

Vnější forma i vnitřní kvalita epiky jsou dány t. zv. »základní epickou situací«: existuje děj, který se vypráví, vypravěč, který vypráví, a publikum, jemuž se vypráví. Jediným materiálem epického díla je umělecky ztvárněný (mluvený nebo psaný) jazyk, dílo tedy již svým materiálem existuje vně vypravěče a je po grafické fixaci jazykového materiálu ve své existenci na vypravěči nezávislé.

V dramatickém díle¹⁰ je jazyk — a to výhradně jazyk mluvený — toliko jednou ze složek uměleckého díla: základní dramatická situace spočívá ve vzájemném jednání osob; jež nutně probíhá v čase a odehrává se v jistém reálném prostoru. (Promluvy jednajících osob přitom považujeme za jednu složku vzájemného jednání.) Umělecké dramatické dílo se od dramatické situace liší tím, že dramatický děj je umělý. Ale tento umělý děj je ztělesňován prostřednictvím jistého děje reálného, t. j. jistým reálným jednáním reálných lidí. Je tedy pro dramatické dílo charakteristická dvojitost jevištního dění: reální lidé, herci, znamenají jisté umělé dramatické postavy, jednají navzájem v jisté herecké souhře, jež znamená jistý umělý děj, a pohybují se v jistém reálném prostoru, scéně, která znamená jisté umělé místo dramatického děje. Této dvojitosti dění odpovídá ve vnitřní vědomí dvojitost představ současně existujících, totiž představy technické (herec, herecká souhra, scéna) a obrazové (dramatická osoba, dramatický děj, místo dramatického děje). Obě představy přitom existují ve vnitřní vědomí současně tím způsobem, že technická představa zůstává abstraktní, druhá je názorová. Ve vybavování těchto dvou představ a abstraktnosti první z nich spočívá podstata t. zv. divadelní iluze, která je základem dramatického divadla.

Některé typy divadla však na současnou existenci obou představ ve vnitřní vědomí záměrně pokazují, činíce i technickou představu názorovou; to platí — jak uvádí Zich — na př. o divadle loutkovém, ale také o divadle orientálním a některých žánrech divadla lidového.

Záměrné znázorňování technické představy je také základním principem protiilusionisticky zaměřeného Brechtova epického divadla. Souvisí toto »znázorňování« nějak s epičností divadla? Brecht říká o výstavbě role hercem toto: »Dies, daß der Schauspieler in zweifacher Gestalt auf der Bühne steht, als Laughton und als Galilei, daß der zeigende Laughton nicht verschwindet in dem gezeigten Galilei, was dieser Spielweise auch den Namen die epische gegeben hat, bedeutet schließlich nicht mehr, als das der wirkliche, der profane Vorgang nicht mehr verschleiert wird — steht doch auf der Bühne tatsächlich Laughton und zeigt, wie er sich den Galilei denkt.«¹¹ Znázorňování technické představy herce, »ukazování ukazujícího«, je tedy prvek epický: herec se jeví být k dramatické postavě, již vytváří, v obdobném poměru jako epický vypravěč k vyprávěnému (je to vztah uměleckého producenta a vně něho existujícího produktu), ovšem s tím podstatným rozdílem, že hercovo dílo — dramatická postava — ve skutečnosti vně herce nemůže existovat, jsouc »vytvořeno z látky, již je tvůrce díla sám«. Tento způsob vyprávění dramatické osoby hercem, dramatického děje hereckou souhrou (jde tedy o vyprávění v přeneseném významu a nikoliv vyprávění děje ve smyslu odrazu skutečnosti výhradně jazykovými prostředky), je tedy specificky »epický« rys Brechtova divadla; teprve na jeho základě jsou realizovatelné ostatní epické prvky Brechtova divadla právě ve své epické kvalitě. Ukažme to aspoň ve dvou příkladech.

Brechtova epická dramata vesměs obsahují veršované herecké promluvy, které jsou hercem recitovány nebo zpívány za hudebního doprovodu. Ale tentýž postup známe z jiného divadelního žánru, totiž z operety. Rozdíl mezi epickými songy a operetními ariemi spočívá právě v tom, že přednes arií neruší obrazovou představu dramatické osoby; je pokračováním herecké promluvy jinou formou a přechod od mluvení ke zpěvu je organický. V epickém divadle prodělává herec při přechodu k přednesu songů zřejmou funkční změnu, na niž se poukazuje jak zvláštním jednáním herce, tak jistými změnami scény, jež společně slouží znázornění technické představy herce.

Stejně je tomu s »vyprávěním děje« ve vlastním smyslu. Řekli jsme, že se vyprávění děje objevuje i v dramatickém divadle; ale tam je cele součástí jednání dramatické postavy a dramatického děje, dramatické osoby je přednášejí a reagují na ně právě jako dramatické osoby. Vyprávěním se obrací dramatická osoba především na ostatní dramatické osoby a teprve zprostředkovaně na vnímatele. Vyprávění v epickém divadle je provázeno znázorněním herce, a ten se svou promluvou obrací bezprostředně k vnímateli.

Jednotlivá dramata B. Brechta se navzájem liší jak kvantitativním, tak funkčním poměrem názornosti technické a obrazové představy. Tak *Dreigroschenoper*, relativně nejbližší dramatickému divadlu, má za základ oblast obrazových představ: epické prvky jsou přerušováním obrazové představy, zabraňujícím úplnému veitění diváka do dramatického děje. Hra stranicového školení Mašnahme, bližší se svou formou oratoriu, je charakterisována názorovostí technické představy. Scény dramaticky ztvárněné jsou zřejmě děje časově předcházející: čtyři komunističtí agitátoři, vyslaní na revoluční práci do Číny, zodpovídají se po svém návratu ze smrti jednoho soudruha a »hrají« jednotlivé situace, které musili řešit; přitom střídavě jeden z nich hraje osobu, o níž se na počátku děje dovídáme, že je mrtvá. Zde jde o velmi složitou vzájemnou souhru obou oblastí, projevující se v poměru herec×agitátor hraný hercem×agitátor hrající své minulé jednání.

*

Čemu slouží toto zrušení principu dramatické iluze cestou znázorňování technické představy? Uvádí se často genetická souvislost epického divadla a čínského i japonského lidového divadla jako argument, jímž se toto zrušení jaksi kanonizuje. Tato souvislost nesporně existuje; některá Brechtova dramata jsou zpracováním předloh orientálních. Pro čínského vnímatele, odchovaného tradicemi tohoto typu divadla, mají však prostředky tohoto typu jinou platnost než pro diváka, vzdělaného na tradicích divadla evropského. Pro čínského vnímatele odpovídá tento typ divadla jeho »divadelnímu zaměření«, pro evropského vnímatele je jeho zaměření protichůdný a působí esteticky právě rozporem mezi tímto zaměření a jevištním děním. Lze obrazně říci, že jde o jistý druh nenormovaného estetického.

Rušení »divadelního zaměření« má v Brechtově teorii i praxi společenskou funkci. Brecht odmítá dramatické divadlo pro jeho kulinarismus: cílem dramatického divadla je prý poskytovat požitek, strhnout diváka k veitění do dramatického děje a tím znemožnit racionálně kritický vztah

k dramatickému ději. Svou kritiku vztahuje přitom Brecht nejen na současné divadlo epigonů, ale i na ony epochy divadla minulosti, jež byly podmíněny společenským vzestupem buržoasie a jež tedy obsahují aktivistické, světonázorové prvky. Společenské kořeny psychologické funkce »kulinařického« divadla dokládá Brecht výkladem Freudovým: estetický požitek je náhražkovou saturací reálných životních potřeb individua a odčerpáním energie, jež by se jinak uplatnila ve společenském životě, a to s hlediska staré společnosti rušivě. Brechtova kritika se vztahuje na společenskou funkci i na umělecké prostředky starého divadla; předpokládá se těsná spojitost mezi nimi.

Společenská funkce epického divadla je diametrálně protichůdná: epickému divadlu jde o to, přeměnit prostředek požitku v předmět výuky, změnit jistě instituce ze zábavních podniků v publikační orgány, sloužící sociální revoluci. Ale za předpoklad změny společenské funkce považuje Brecht změnu vnímacího procesu: vnímatel nemá být jevištním děním podmaňován, ale konfrontován s ním; nemá se vcítovat do děje, ale hlasovat o něm. Rušení emocionálního vztahu a výhradního apelování na rozumovou stránku je pak dosahováno právě epickými prostředky.

Theorie epického hlediska znamená tedy v theorii podřízení uměleckých hodnot politicko filosofické pedagogice. Brecht později opustil toto strohé a gnoseologicky mylné kontrastování racionálního a emocionálního vztahu: ale ani v době, kdy je nejdůrazněji proklamoval, neopouštěla jeho umělecká díla naprosto oblast umění: prostředky rušení emocionálního vztahu staly se zdrojem nových estetických emocí.

*

Zbývá konečně poslední otázka: jaký je poměr děl epické dramatiky ke skutečnosti jako objektu umělecké produkce? S touto otázkou se v Brechtových theoretických vývodech setkáváme poměrně zřídka; zabývá se povětšinou společností jako subjektem umělecké produkce, zkoumá formální podmínky maximální účinnosti uměleckého ztvárnění revoluční ideologie. V polemice proti Lukácsovi Brecht sice kdysi řekl, že realistický charakter uměleckého obrazu skutečnosti můžeme poznat toliko srovnáním obrazu se skutečností,¹² ale v jeho vlastní theoretické produkci toto srovnání nejdeme.

Je přirozené, že prostředky epické dramatiky nelze vytvořit realistický obraz skutečnosti ve smyslu »znázornění umělecké jednoty jevu a podstaty«. Lukács mluví o třech fázích realistického tvůrčího procesu: první z nich je odraz bezprostředně dané skutečnosti lidským vědomím, druhá spočívá v poznání obecných zákonitostí této skutečnosti, třetí pak — a to je vlastní proces produkce díla — příkrytí (zudecken) těchto vyabstrahovaných obecných zákonitostí novým »povrchem«. ¹³ V epickém divadle chybí tato třetí fáze: fakta povrchu nejsou v epické dramatičce sestavována v nový, umělecky ztvárněný povrch, ale jsou jakýmsi laboratorním materiálem, na němž je ověřována platnost obecných zákonitostí, a to tak, že proces jejich ověřování je součástí jevištního dění a probíhá před vnímatelovými očima. V některých dramatech jsou na př. atypické skutečnosti z oblasti společenského života hypoteticky položeny jako reálné: dramatický děj pak spočívá v odhalování jejich nereálnosti. »Pan Puntila« dokazuje nesmiřivost

telnost zásadního třídního protikladu mezi statkáři a zemědělským proletariátem a irrelevantnost kladných osobních rysů ve vztahu k tomuto protikladu; ale neděje se to — jak by byl běžný postup v realistickém umění — tím způsobem, že by byl podán rozvedený obraz jejich ostrého boje. Úvodem je naopak položena postava t. zv. hodného statkáře Puntily a jeho oddaného služebníka Mattiho a jejich snaha po uskutečnění »třídního smíru« a vzájemného přátelství. Nepravděpodobnost je ještě zesílena: oba se zabývají myšlenkou na sňatek mezi statkářovou dcerou a Mattim, a to výslovným zřetelem na uzavření tohoto třídního smíru. V průběhu děje je však postupně ukazováno stálé převládání ekonomických objektivních zákonitostí nad subjektivními úmysly lidí.

Brechtova dramatika je — historicky — produktem epochy zániku kapitalistické společnosti a vzniku společnosti socialistické. Svou tendencí jednoznačně strání společenskému pokroku, její forma je spjata s avantgardistickým experimentem. Jde o formální experiment, zapojený do služeb revoluce.

P o z n á m k y

- ¹ Snamenskaja, G.: Bertolt Brecht, Sowjetliteratur, 1955, 6, str. 197 a d.
- ² Trost, P.: Poznámky k B. Brechtovi.
- ³ Schumacher, E.: Die dramatischen Versuche Bert Brechts, Neues Deutschland, 1955, 18. 9.
- ⁴ Rilla, P.: Literatur. Henschel: Berlin. 1953. Str. 336 a d.
- ⁵ ibid.: str. 341.
- ⁶ Siebenschein, H.: Socialistický realismus v posledních dílech Berta Brechta. ČMF XXXVII, str. 243.
- ⁷ Bloch, E.: Erbschaft dieser Zeit. Oprecht & Helbling: Zürich. 1935. Str. 189.
- ⁸ Lukács, G.: Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur. Aufbau: Berlin. 1953. Str. 143.
- ⁹ Srov. na př. Kayser, W.: Das sprachliche Kunstwerk. Francke: Bern. 1951.
- ¹⁰ Zich, O.: Estetika dramatického umění. Melantrich: Praha. 1951.
- ¹¹ Brecht, B.: Kleines Organon für das Theater, Sinn und Form — Sonderheft Bert Brecht. Str. 28.
- ¹² Brecht, B.: Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise. Versuche 31. Aufbau: Berlin. 1954. Str. 97.
- ¹³ Lukács, G.: Essays über Realismus. Aufbau: Berlin. 1948. Str. 145.

K ТЕОРИИ ЭПИЧЕСКОГО ТЕАТРА БРЕХТА

Настоящая работа посвящена категории эпического элемента в теории и практике эпического театра Брехта. Автор доказывает, что эпический театр не является синтезом закономерностей двух художественных родов — эпики и драмы, — как доказывали до сих пор. В соответствии с чешской эстетикой (О. Зих), автор видит специфическую особенность театра в двустороннем действии сцены, которой соответствует двойное представление в сознании зрителя. На одновременном сосуществовании технического и образного воображений в сознании зрителя, на отвлеченности первого и наглядности второго и основывается сущность театральная иллюзии, как основного принципа драматического театра. В эпическом театре этот принцип умышленно уничтожается тем, что и техническое воображение становится наглядным: актер, актерская сыгранность, сцена находятся в аналогичном отношении к действующему лицу, действию драмы и месту этого действия, подобно тому как рассказчик к эпическому произведению. Только в этом смысле можно говорить об эпическом элементе театра Брехта.

В следующей части автор ставит вопрос о реализме драмы Брехта и о ее историческом включении. Творчество Брехта оказывается экспериментом в области формы, стоящим на службе революции.
М. В.

ZUR BRECHTS THEORIE DES EPISCHEN THEATERS

Die vorliegende Arbeit befaßt sich mit der Kategorie des Epischen in der Theorie und Praxis des epischen Theaters von Brecht. Verfasser will beweisen, daß das epische Theater keinesfalls als eine Synthese von zwei verschiedenen Kunstgattungen — der Epik und dem Drama — aufgefaßt werden kann. In Übereinstimmung mit der tschechischen Ästhetik sieht Verfasser die spezifische Bestimmung des Theaters in der Duplizität des Bühnengeschehens, der eine Duplizität der Vorstellungen in dem Bewußtsein des Wahrnehmers entspricht. In der gleichzeitigen Existenz der technischen und bildhaften Vorstellung als auch in der Abstraktheit der erstereu und der Anschaulichkeit der letzteren beruht dann das Wesen der dramatischen Illusion, die das Grundprinzip des dramatischen Theaters ist. Im epischen Theater wird dieses Prinzip durch die Veranschaulichung der technischen Vorstellung aufgehoben: der Schauspieler, das Zusammenspiel der Schauspieler, das Bühnenbild stehen dann zur dramatischen Person, dramatischen Handlung und zum Ort dieser Handlung in einem Verhältnis, das dem Verhältnis des Erzählers und des epischen Werkes analogisch ist. Nur in diesem Sinne kann das Brechtsche Theater als »episch« aufgefaßt werden.

Weiter wird die Frage nach dem realistischen Charakter der Brechtschen Dramatik gestellt und ihre historische Eingliederung angestrebt: die Dramatik von Brecht wird als ein Formexperiment gedeutet, das der Revolution dient.

(Übersetzt von M. Beck.)