

Setkání druhé

Dnešní část jeho vzpomínek je věnována setkání s dramaty Bertolta Brechta.

Brechta jsem si velmi primitivním způsobem objevil už za studií. Pocházel jsem z dosti chudých poměrů a doma jsme neměli tak velkou knihovnu, která by byla schopna uspokojit všechny mé zájmy. Měl jsem samozřejmě k dispozici knihovnu univerzitní, kde v grafickém oddělení strategicky pracovala moje tehdy snoubenka a později žena, která mě vydatně zásobovala literaturou, takže jsem posléze nemusel do univerzitní knihovny ani chodit a všechno jsem měl doma. Já jsem si však už v prvních ročnících JAMU usmyslel, že prostuduju potřebnou literaturu metodou jakéhosi nevýběrového čtení. Nechal jsem se zaměstnat v knihovně JAMU jako pomocná síla a bral jsem si ty regály po metrech domů. Doma jsem to zvládal. Měl jsem takovou normu, kterou teď vynucuji na svých studentech, sto stránek čtení denně. To je norma pro každého dramaturga, ten musí za den přečíst nejméně dvě, ne-li tři hry. To samozřejmě znamená více stránek, ale řekněme, že oněch sto stran je pro dramaturgy profilační norma. Mezi texty, které jsem četl, jsem objevil řadu her, které jsem si potom – jako taková bohatá, nebo trochu věnem vybavená nevěsta – přinesl do divadla. Znal jsem i Brechtovy hry, jako například *Žebráckou operu* nebo *Pušky paní Carrarové*, všechno, co bylo do těch časů přeloženo. Jakýmsi způsobem ke mně však zabloudila i soudobá Brechtova tvorba v německých originálních vydáních, například *Matka Kuráž a její děti*. Když jsem si *Matku Kuráž* přečetl, pochopil jsem, že právě tohle je moderní divadlo naší doby. Podotýkám, že Brecht tehdy ještě žil, zemřel v roce 1956. Četba Brechtových her mě ovšem přiměla hledat dál, bádát v tehdejší brechtovské dramaturgii, což mě zase přivedlo k tomu, abych hledal možnost sblížení s brněnským překladatelem Brechta Ludvíkem Kunderou a s pražským Rudolfem Vápeníkem, který tehdy působil v Berlíně. Znal jsem se s Kunderou už z dřívější doby z besed, které pořádal jako člen brněnského vedení Svazu spisovatelů pro mladé začínající autory. Protože jsem se také pokusil napsat nějaké hry, tak mě pánové Josef Kainar, Ivan Kříž a Ludvík Kundera na takové besedy zvali v domnění, že ze mě vychovají dramatika. Jediný výsledek byl, že mě přivedli ke studiu dramaturgie, protože do té chvíle jsem nevěděl, jestli se budu věnovat literatuře, výtvarnému umění nebo hudbě, ve které jsem se velmi poctivě vzdělával na jakési paralelní brněnské konzervatoři. Všechno tedy začalo kolem roku 1956 sblížením s Kunderou, který mě zásoboval informacemi a literaturou.

Dalším takovým kamenem mého poznávání Brechta byly studie Jana Grossmana. Považoval jsem ho vždycky za svého učitele, i když mě neučil ani hodinu, ale svou volbou jsem se k němu prostě přibližoval. Dával jsem mu číst některé své literární a dramatické práce a přibližoval jsem se k němu i v tom smyslu, že jsem považoval za nezbytné konzultovat s ním všechny své dramaturgické projekty. Bylo to v době, kdy Grossman působil jako dramaturg ve Státním divadle v Brně a budiž řečeno, že jeho dramaturgická éra zde nebyla příliš slavná, protože to byla ta nejhorší léta 1949 až 1953. Když potom odešel do Prahy do Armádního uměleckého divadla E. F. Buriana, jezdil jsem za ním a v těchto klíčových okamžicích svého života jsem mu kladl otázky, které jsem potřeboval vyřešit. Jan Grossman mě tak trochu vedl v mých prvních divadelních krocích, a to přátelsky a učitelsky, dokonce ještě i v době mých začátků ve Státním divadle. Právě Grossman patřil k těm nejzanícenějším průkopníkům Brechtovy dramaturgie u nás. Byl to on,

kdo v roce 1958 vydal Brechtovy *Myšlenky* (překlad teoretických statí o divadle). Celý názorový systém tehdy zapůsobil jako tvrdý polemický úder proti soudobému konvenčnímu a „konfekčním“ divadelnímu myšlení, které bylo silně poznamenáno doktrínami socialistického realismu se všemi falešnými představami o tom, co to je realismus. Až po tu fázi, kdy se po roce 1956 česká divadla pokoušela od dogmatických názorů oprostít tím, že se zaštitila Čechovem, ale taky soudobým sovětským autorem Leonidem Leonovem, který z Čechova vycházel. Pod cudně podávaným obrazem reality se tak v divadlech analyzovaly mezilidské vztahy po čechovovském způsobu. Proti tomu stál Bertolt Brecht vyjevující zcela jasně touhu pojmenovávat skutečné problémy, které tehdejší člověk žil, a pojmenovávat je s avantgardistickou otevřeností, tvrdě a útočně. Brecht, který v tom smyslu potřeboval očistit jeviště od všeho falešného iluzionismu, se nám jevil jako jeden z možných směrniců současné divadelní tvorby. Právě proto se začala formovat skupina divadelníků, která se pokoušela všemožně prosazovat Brechta na jeviště. To se posléze, když jsem přišel v roce 1959 do Státního divadla a sblížil se s Evženem Sokolovským, Milošem Hynštem a Aloisem Hajdou, myslím podařilo.

Už jsem řekl, že Brecht představoval alespoň pro některé lidi z mé generace zjevení, a to v mnoha směrech, nejen proto, že kladl velmi zásadní otázky směrem k současnému divákovi. Například ve hře *Život Galileiho*¹⁴ je to otázka, nakolik trvat v poznané pravdě a nakolik se pod tlakem přizpůsobovat vládnoucímu režimu. Co je třeba dělat, aby člověk obhájil svůj názor a prošel s ním i v dobách totalitního útlatku. Tyto otázky, které potom bylo možné projektovat i do oblasti obecné občanské morálky, bylo možné přetlumočit jako otázku, zda může tvůrce, vědec nebo i obyčejný člověk, který pozná pravdu, kolaborovat s režimem. Tato hra kladoucí své době ty nejvážnější politické, ale i mravní otázky, pro mě nepřestává být jednou z největších her, které jsem za svůj život poznal. Byly tu samozřejmě i jiné tituly, které zněly nesmírně aktuálně, například *Zadržitelný vzestup Artura Uie*. Jedná se o podobenství, prováděné – člověk by chtěl říci až s vědeckou akribií – prostřednictvím metafor a zcizujících obrazů. Znázorňuje analýzu toho, jak se dostávají k moci diktátoři a jak se vytvářejí diktatury. Tyto hry mě naprosto fascinovaly.

Ale byly tu i jiné momenty, které vedly mne samého a tým, který pracoval v činohře Státního divadla, ke sblížení s Brechtem. Důvod spočíval v hlubším programovém nasazení Brechtovy tvorby. Brecht jako avantgardista začal pracovat s fenoménem, kterému se podle jeho vzoru říká epické divadlo. To bylo postaveno do protikladu k tak zvanému dramatickému divadlu, založenému na typu psychologicko-realistického dramatu, tedy na typu dramatu, do kterého vyústil vývoj dramatické tvorby na přelomu 19. a 20. století skrze takové epochální zjevy, jako byli například Ibsen nebo Hauptmann, a také samozřejmě Čechov. Epickým divadlem se však Brecht postavil proti útvaru divadla, které je soustředěno kolem jednoho konfliktu vtahujícího do sebe několik málo osob, které si v průběhu uzavřeného děje vzájemně v nekonečných dialogích vyjasňují své vztahy. Řeční, řeční, řeční. Často zdánlivě o nepodstatných záležitostech své běžné každodennosti, aby vespod v podtextech probíhalo vyjasňování vzájemného intimního vztahu zúčastněných postav. A když se dostatečně vypovídají, tak už drama zpravidla končí. V podstatě jde vždycky až o poslední dějství nějakého pětiaktového dramatu.

Samozřejmě to trochu zjednodušuji a ironizuji, samozřejmě, že v těch hrách je mnohem víc, než se dá tady při této příležitosti říci. Já si třeba nad Čechova vážím Ibsena pro strnou fascinující architekturu dramatické výstavby jeho děl. Ale přesto je to divadlo, které chce na jevišti evokovat přímý obraz života, ba co víc, tváří se jako život sám. Vzpomeňme si, že i v Praze a v Brně jsme viděli konzervované Stanislavského inscenace MCHATu, například *Tři sestry*, ve kterých se projevovala snaha narýsovat do nejmenší podrobnosti obraz života vyšší ruské společnosti z přelomu století. V dekoracích se to například projevovalo tak, že na jevišti byly

14 Tato Brechtova hra byla uvedena v činohře Státního divadla v r. 1957, tedy dva roky předtím, než tam Bořivoj Srba nastoupil do funkce dramaturga.



Inscenace *Zadržitelný vzestup Artura Uie*, prem. 18. 10. 1959, B. Roček (Ernesto Roma, Uiův pobočník) a R. Jurda (Arturo Ui, vůdce gangsterů), režie E. Sokolovský

Foto: R. Sedláček. Zdroj: Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin divadla

skutečně postaveny uřezané kmeny bříz, na které byly aplikované lístečky z nějaké klišované látky. Na pahýlech bříz byly naaranžovány tisíce umělých lístečků! Ovšem po lekci, kterou přinesla avantgarda, pro nás bylo takové divadlo naprosto nezpůsobilé života. Vznikl tedy problém, jak rozbít model tohoto už nic nevyprávajícího realismu, který všechno zaclonil jakousi čtvrtou skleněnou stěnou, za kterou se odehrávaly příběhy, aniž byly otevírány směrem k publiku. Naproti tomu avantgardní divadlo se směrem k publiku otvíralo. Vzpomeňme alespoň Osvobozeného divadla Voskovce a Wericha, které právě svými předscénami (forbínami), dokázalo velmi silně animovat publikum ve smyslu určité aktualizace. V podstatě stejným způsobem otevírá své jeviště směrem k publiku také Bertolt Brecht, který si vymyslel zvláštní metodu porozumění, metodu ozřejmování jevištní skutečnosti prostřednictvím takzvaných zcizovacích efektů (*der Verfremdungseffekt*). Zásadně se bránil tomu, aby divák podléhal iluzi, že to, co se na jevišti děje, je skutečný život. Neustále dbal na to, aby se v divadle uplatňoval takzvaný ukazovací gestus, který umožňoval, aby publikum bylo vůči jevišti v jakémsi permanentním intelektuálním střehu. Brecht usiloval o to, aby bylo zřetelné, že se divadlem radostně bavíme, a to ve způsobu toho nejvyššího druhu intelektuální zábavy, jakého jenom lze poznáním dosáhnout. Tato metoda nám připadala hodna myslících bytostí 20. století, a proto jsme jí velice fandili. Takové ozřejmování probíhalo například v podobě písní, ve kterých herec jako by vystoupil z postavy a z předscény formou vysoce zábavnou a vysoce atraktivní se pokusil sám za sebe poukázat na ty problémy, které předváděl v postavě. Poukazoval na ně především za toho, kdo mu vložil tato slova do úst, tedy za autora, za Brechta samého. Ale také za režiséra, který si při přípravě inscenace osvojuje autorův text a vyslovuje věci sám za sebe jako autorský subjekt. Toto ozřejmování předváděné z pozice myslících a s publikem přímo bezprostředně z rampy komunikujících lidí se nám v tu dobu zdálo velmi produktivní, společensky produktivní, a proto jsme proti jiným autorům preferovali Brechta.

To je otázka, tak říkajíc, přímo na tělo. Myslím si, že divadlo je poznávací systém, že to je jeden ze systémů poznávání a osvojování si světa. Divadlo jako takováto poznávací metoda musí v každé době fungovat znovu a znovu. Vždy si musí být znovu vědomo své noetické funkce, vždy znovu se musí vracet k věcem už pojmenovaným, starým a známým, ale vždycky za svou dobu, za každou generaci, která v ní pracuje. Musí se pokusit ty věci znovu nějak poznat, pochopit, pojmenovat a pomoci divákovi, aby si je osvojil, aby si je začlenil do své vlastní zkušenosti. Musí pomoci divákovi vyprostit ty věci z chaosu nepoznaného, přičemž tato důležitá poznávací funkce – jsem o tom přesvědčen – musí se obnovovat v divadle s každou novou nastupující generací. Protože každá generace je vedena tímž primárním životním záměrem uchopit svůj svět, zmocnit se ho a naučit se v něm žít a naučit se v tom světě pobývat, a to se prostě musí dělat znovu a znovu.

Mám na mysli konfrontaci s tím, co se teď děje na českých scénách. Nechci mluvit o komerci, ale o tom, co se děje na scénách, které si kladou vážné tvůrčí úkoly v situaci, kdy divadlo, alespoň pro mě, přestává společensky fungovat, protože hraje zkonvenčeným způsobem o věcech, které se mě netýkají, nebo které jsem už poznal, a proto se mě netýkají. Přitom některá Brechtova díla by právě v této situaci mohla zcela jistě zapůsobit velice progresivně – a zrovna *Dobry člověk ze Sečuanu!* Pořád se k té hře vracím a nabádám své žáky, aby se nad ní zamysleli, protože právě ona klade otázku, jak zůstat dobrým v ničemném světě, ve kterém jsou lidé jenom chamtiví, zlí, nesolidární. Domnívám se, že dneska by tato hra musela z jeviště zapůsobit velice silně. Nebo hra *Život Galileiho*, hra o tom, zda je možno se přizpůsobovat teroru, tlaku a konvenci, když už jsem se jednou zmocnil poznání nějaké pravdy. To podle mě nepřestane být aktuální nikdy.

Ale proč Brecht dnes? Potřebujeme především původní tvorbu, která s brechtovským nasazením, se stejnou vůlí věci pojmenovávat, tak bude činit za naši dobu, za tuto generaci, která nastupuje, ale i za generace, které ještě žijí. Podobných her se nám nedostává, stejně jako se českému divadelnictví nedostává takové poznávací, pojmenovávající energie. My dneska nepotřebujeme Brechta, potřebujeme jeho následovníky, jako byl Dürrenmatt nebo třeba rakouský Bernhard. To je pro mě autor dneška, Thomas Bernhard, který nedávno zemřel.¹⁵ Pojmenovával neduhu pospolitosti, k níž patřil, otevřeně a kriticky, s brechtovskou útočností, s takovou útočností, že ho Rakušané nehrají – a nejen proto, že jim to ve své závěti zakázal. Ale budiž řečeno, že například rakouští intelektuálové, divadelní teoretici, historici i kritici Bernharda nesmírně oceňují a přijali ho jako svého nejvýznamnějšího autora tehdejší doby.

15 Thomas Bernhard zemřel v roce 1989.