

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Brechtovo epické divadlo v komparaci s aristotelskou
teorií dramatu**

Aneta Menoušková

Plzeň 2013

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Humanistika

Bakalářská práce

**Brechtovo epické drama v komparaci s aristotelskou
teorií dramatu**

Aneta Menoušková

Vedoucí práce:

Mgr. Daniela Blahutová, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2013

.....

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Daniele Blahutkové, Ph.D. za velmi cenné rady. Poděkování patří i mé rodině, přátelům a přítelovi za jejich podporu.

Obsah

1 Úvod	6
2 Aristotelova teorie dramatu	8
2.1 O tragédii	8
2.1.1 Složky tragédie	8
2.1.2 Děj tragédie	9
2.1.3 Povahy	11
2.1.4 Vzbuzování strachu a soucitu v tragédii směřující ke katarzi	11
3 Teorie epického dramatu Bertolta Brechta	13
3.1 Život a dílo Bertolta Brechta	13
3.2 Brechtovo epické drama	15
3.2.1 Původ epického divadla.....	15
3.2.2 Kritika klasické podoby dramatu.....	15
3.2.3 Základní model epického divadla.....	16
3.2.4 Zcizující efekt	18
4 Klasická teorie dramatu v komparaci s epickým divadlem	21
4.1 Brecht se vymezuje proti vcit'ování do postav a katarzi	21
4.2 Rozdílné pojetí děje	22
4.3 Klasický herec v komparaci s hercem epickým	23
4.4 Rozdílné povahy	23
4.5 Rozdílná scénická výprava	25
5 Brechtova divadelní hra <i>Matka</i>	26
6 Brechtova adaptace Sofoklovy <i>Antigony</i>	30
7 Závěr	35
8 Seznam použité literatury	37
9 Resumé	38

1 Úvod

Tato bakalářská práce si klade za cíl přiblížit Aristotelovu teorii klasického dramatu a Brechtovu teorii epického divadla a podrobit je následné komparaci. Tyto dvě koncepce dramatu jsou natolik odlišné, že vyzývají k porovnání. Teoretická část bakalářské práce je členěna do níže uvedených tří kapitol. Praktická část bakalářské práce je klasifikována do dvou částí.

První kapitolu bakalářské práce věnuji Aristotelově teorii klasického dramatu, která je uznávána po staletí a moderní divadlo se stále řídí dle jejích zásad. Přiblížím zejména složky tragédie, z nichž ty nejpodstatnější jsou prozkoumány podrobněji. Blíže se zabývám také vzbuzením strachu a soucitu v tragédii, spojeným s následnou katarzí, v čemž Aristoteles spatřuje základ dramatu. Většinu svých představ o správné formě dramatu Aristoteles uvádí ve spisu *Poetika*. Aristotelovo primární dílo *Poetika* je v této kapitole čteně užíváno. Dalšími primárními díly, ze kterých je v této práci čerpáno, jsou *Rétorika* a *Politika*.

V druhé kapitole pojednávám o teorii epického dramatu Bertolta Brechta (1898-1956). Mým cílem je objasnit tuto teorii dramatu a vyzdvihnout její nejvýznamnější prvky. Nejprve je nastíněn Brechtův život, zejména události, které určitým způsobem ovlivňují jeho myšlení a tvorbu. Z této práce je zřejmé, že je Brecht značně nespokojen s politickou a společenskou situací Německa ve 20. století a projeví tendence tyto poměry určitým způsobem změnit. Vhodný prostředek k předávání informací a ovlivnění společnosti Brecht spatřuje právě v divadle. Dle Brechta se však divadlo musí nejprve podrobit celkové revizi. Následně v této práci pojednávám o Brechtově rozvinutí teorie epického dramatu Erwina Piscatora, přičemž podrobně popisuji epické drama již od jeho vzniku. Podstatný rys Brechtova epického dramatu je skrze divadlo agitovat, působit na diváka a snažit se mu vštípit hlavní myšlenky komunismu, které Brecht považuje za ideální. Základní model epického divadla v této práci osvětluji pomocí Brechtovy modelové pouliční scény (1938). Na jejím základě podávám obraz typického herce epického dramatu a jeho jednání. Následně objasňuji užití zcizujícího efektu, který uplatňují herci Brechtových her. K vypracování této kapitoly je užit soubor Brechtových teoretických statí *O divadelnom umení*, který obsahuje Brechtovy texty, věnované podstatě epického dramatu. Ze sekundární literatury je

čerpáno zejména ze studie M. Musilové *Fauefekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, z monografie B. Reicha *Brecht*, a souboru statí *Cesty dramatu* od Z. Hořínka.

Cílem třetí kapitoly této bakalářské práce je porovnat klasickou a epickou podobu dramatu. Jelikož se Brecht silně vymezuje proti klasické formě dramatu, odlišnosti mezi koncepcemi jsou zřejmé. Významnou diferencí spatřuji v rozdílném účelu, ke kterému má divadlo sloužit, čemuž věnuji kapitolu: „Brecht se vymezuje proti vciťování do postav a katarzi“. Následně se zaměřuji zejména na rozdílné pojetí děje, povah a scénické výpravy. V této kapitole je mimo literatury užitá v předchozích kapitolách čerpáno z anglického zdroje M. Siegfrieda *Critical Essays on Bertolt Brecht*.

Praktická část bakalářské práce je věnována rozboru Brechtovy divadelní hry *Matka* (1932), která je jedním z příkladů epického dramatu, a Brechtovy adaptace Sofoklovy *Antigony* (1947), na níž lze dobře sledovat rozdíl mezi strukturou klasické tragédie a brechtovským epickým divadlem. V případě *Antigony* je mým záměrem rovněž ukázat, že látka této hry je stále aktuální a převoditelná i do moderní doby. Obě rozebírané hry jsou uvedeny v českém vydání Brechtových dramát *Divadelní hry I.* a *Divadelní hry V.* V práci využívám také Brechtových komentářů, o které je české vydání her doplněno. Při vypracování praktické části bakalářské práce čerpám také z knihy L. Kundery *Bertolt Brecht* a dalších sekundárních zdrojů, které jsou užity i v předchozích kapitolách.

2 Aristotelova teorie dramatu

Filozof Aristoteles (384–322 př. n. l.) patří mezi myslitele antického Řecka, jejichž bohatý odkaz přežívá až do dnešních dob. Mimo jiné se Aristoteles zabýval i básnictvím, které příkladně učinil předmětem filozofického zkoumání. Ucelenou představu o správné formě dramatu uvádí ve svém spisu *Poetika*. V prvních kapitolách pojednává Aristoteles o umění obecně a jeho základu v přirozeném pudu napodobovat (mimésis). Také vysvětluje původ a vývoj básnictví a následně se zabývá tragédií a eposem. *Poetika* ovšem není dochována ve své původní podobě, jelikož v ní řada jejích vlastníků, opisovačů, vydavatelů, ale také Aristotelových žáků, udělala mnoho změn.¹

S antickou řeckou poezií je velmi úzce spjato herectví, herci se stávají hlavními interprety dramatických básnických děl. Lidé jsou v dramatech zobrazováni dobří či špatní, jelikož i lidská povaha je složena z těchto dvou složek. V případě tragédie jsou lidé ukázáni lepší, než ve skutečnosti jsou, u komedie je tomu naopak. Také je možnost lidi představit právě takové, jak je známe. Z těchto faktů vyplývá, že drama je dle Aristotela určitým nápodobováním již existujících skutečností, které lze napodobit rozdílně. Sklon napodobovat je již od přírody daný a nápodoba činí lidem potěšení.²

2.1 O tragédii

2.1.1 Složky tragédie

V Aristotelově díle *Poetika* je nejrozsáhlejší dochovaná část věnována tragédii a jejímu podrobnému rozboru. Aristotelova teorie dramatu (tragédie) se řídí přesnými zákonitostmi. Tragédii definuje Aristoteles jako „*zobrazení vážného a uceleného děje s určitým rozsahem, a to takové, při němž se používá řeči zkrášlené v každém úseku příslušnými prostředky zvláště, děj se nevypráví, ale předvádějí se jednající postavy a soucitem a strachem se dosahuje očištění takových pocitů*“.³ Zkrášlenou řečí míní Aristoteles řeč mající určitý rytmus a melodii, tedy nápěv nebo verš. „Zkrášlená řeč se

¹ STEHLÍKOVÁ, E.: *Antické divadlo*, Praha : Karolinum, 2005 s. 68–69.

² ARISTOTELES: *Poetika*, Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 59–61.

³ Tamt., s. 69.

používá v každém úseku příslušnými prostředky zvláště“ znamená, že některé části tragédie jsou zkrášleny veršem, jiné nápěvem. Jednání v tragédii představují herci, kteří mají odlišnou povahu a myšlení, což se promítá i do jejich činů. Zobrazením jednání je děj (mythos) obsahující seřazené události dle určitých pravidel. Děj je dle Aristotela nejdůležitější složkou tragédie, přičemž ostatními složkami jsou povahokresba (éthé), mluva (lexis), myšlenková stránka (dianoia), výprava (opsis) a hudba (melopoia).⁴ Úkolem hry je zobrazit určité jednání (nikoliv povahu), které dělá lidi šťastnými či nešťastnými. V tragédii nejčastěji takovéto jednání obsahuje vážné změny či zvraty v lidském životě. Druhou složkou tragédie z hlediska důležitosti jsou výše zmíněné povahy, které v tragédii nejsou líčeny přímo, ale projevují se právě skrze jednání. O ději a povahách bude podrobněji pojednáno v následujících kapitolách této práce. Myšlenková stránka je dle Aristotela z hlediska důležitosti třetí složkou tragédie. Jedná se o schopnost postav něco dokázat, popřít či projevit určité mínění. Mluvou Aristoteles míní vyjádření pomocí slov. Scénická výprava je velmi působivá součást tragédie, něčím co upoutá divákovu duši, avšak je složkou nejméně uměleckou. Mnohem více než na básníkovi je scéna závislá na tom, kdo ji utvoří. Scénu lze určitým způsobem využít ke vzbuzení strachu a soucitu, avšak je vhodnější, pokud tyto pocity vyvolává děj tragédie.⁵ Hudba je nejvíce působivou uměleckou složkou tragédie, může být příjemná a také má schopnost utišovat divákovy starosti a vyvolat v něm radost.⁶

2.1.2 Děj tragédie

Jak již bylo zmíněno, děj je dle Aristotela nejpodstatnější složkou tragédie, z toho důvodu mu bude věnována celá následující kapitola. Děj tragédie má určitý rozsah, který je ucelený a ukončený. Dobře sestaveným dějem Aristoteles míní takový děj, který má po sobě jdoucí začátek, střed a konec. Rozsah tragédie je velmi podstatný, krása se nachází nejen v dobře sestaveném ději, ale též v jeho velikosti a ve snadné zapamatovatelnosti. Z hlediska rozsahu je dle Aristotela vhodnější děj delší, avšak musí být přehledný a nesmí přesahovat délku, kdy divák ztrácí schopnost vnímat. Vhodným rozsahem označuje Aristoteles takový, ve kterém jednou dojde k obratu štěstí v neštěstí

⁴ ARISTOTELES: *Poetika*, Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 69–70.

⁵ Tamt., s. 70–72.

⁶ ARISTOTELES: *Politika*, Praha : Rezek, 2009, s. 267.

či naopak.⁷ Aristoteles se při vymezení tragédie zmiňuje o jednotě času a místa. Z hlediska časovosti sledává vhodným děj, který se uskuteční během jednoho oběhu Slunce, čímž miní jeden den. Tragédie by se také měla odehrávat pouze na jednom místě, nikoliv děj přenášet z jednoho místa na druhé, či popisovat děj probíhající na více místech současně. Jednota děje také spočívá v celistvém jednání, přičemž jednotlivé části děje musí být seřazeny tak, že pokud by některá z částí byla vyňata, narušila by se celá tragédie. Pokud je možno některou část přesunout, či vyjmout bez následků, není zásadní součástí celku.⁸

Děj tragédie je dle Aristotela založen na tom, co by se mohlo s určitou pravděpodobností či nutností stát. Pokud je něco možné, působí to také přesvědčivě. Pokud některý autor ve svém díle zobrazí již proběhlou skutečnost, není to na škodu. Jako nevyhovující děj Aristoteles označuje děj epizodický, jehož součástí jsou jednotlivé na sebe nenavazující epizody. Naopak je žádoucí, pokud děj obsahuje události, které vzbuzují strach a soucit. Toho lze dosáhnout, pokud nějaká událost vyplyne z té předchozí bez jakéhokoliv očekávání, s čímž se dostaví moment překvapení. Děj tragédie rozděluje Aristoteles na jednoduchý a složitý. Složitě jednání, oproti jednoduchému, obsahuje peripetii a anagnórisi. Peripetie či anagnórise musí vyplynout z osnovy děje s určitou pravděpodobností nebo nutností vycházející z předchozích událostí.⁹ Peripetií označuje Aristoteles přeměnu události v probíhajícím ději. Tato přeměna nastává kupříkladu tehdy, pokud jednající osoba učiní určitý krok, od kterého očekává, že bude pozitivní, avšak navzdory očekávání se stane pravý opak a toto jednání se ukáže jako nešťastné.¹⁰ Anagnórise je Aristotelem definována jako přechod z neznalosti k poznání. K tomuto poznání dochází u zprvu sobě neznámých osob, věcí nebo činů. Nejvhodnější pro děj tragédie je anagnórise spojená s peripetií, přičemž toto spojení vzbuzuje u diváků soucit a strach. Aristoteles ve svém díle *Poetika* pojednává také o drastickém výjevu (*pathos*). Drastický výjev je zobrazením něčeho

⁷ ARISTOTELES: *Poetika*, Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 72–73.

⁸ Tamt., s. 74.

⁹ Tamt., s. 75–77.

¹⁰ Tamt., s. 77–79.

velmi útrpného tkvícího v bolestném jednání. Mezi drastický výjev patří kupříkladu smrt či zranění vykonané na jevišti.¹¹

2.1.3 Povahy

Při kresbě povah, platí také dle Aristotela určitá pravidla, podobně jako u sestavování děje. Z hlediska povahokresby je podstatné dodržovat čtyři zásady: aby byly povahy řádné, přiměřené, důsledné a aby se podobaly skutečným. Řádnost povahy je nejpodstatnější, Aristoteles se domnívá, že povaha osoby bude řádná, pokud takové bude i její jednání. O přiměřenosti povahy Aristoteles pojednává v tom smyslu, že povaha by měla být přiměřená dané osobě, kupříkladu aby žena vystupovala patřičně žensky, nikoliv vzbuzovala strach. Důsledně musí být zobrazovány všechny osoby, i pokud má být povaha určité osoby nedůsledná, měla by být ztvárněna důsledně. Aby povaha zobrazované osoby působila věrohodně, měla by se dle Aristotela podobat povahám skutečným. Avšak v tragédii je žádoucí zobrazit lidi lepší, než jsou ve skutečnosti. V tomto ohledu je vhodnou inspirací malířství, které se snaží zachytit podobu lidí, která je určitým způsobem přikrášlena. Součástí tragédie také mohou být bozi se svou vševědoucí povahou.¹²

2.1.4 Vzbuzování strachu a soucitu v tragédii směřující ke katarzi

Dle Aristotelovy teorie správného dramatu je nedílnou součástí tragédie vzbuzování strachu a soucitu, čehož lze docílit zejména správným sestavením událostí. Děj musí být sestaven tak, aby v člověku už pouhým sluchem vyvolával soucit a strach. Soucitem Aristoteles označuje určitý druh nelibosti vyvolaný spatřením zla, které se děje někomu, kdo si to nezaslouží. Jak uvádí, divák pocítuje spřízněnost s tragickou postavou a obává se, že podobné zlo může ohrozit i jeho samého či jeho přátele a příbuzné. Soucit vzbuzují všechny druhy zla spojená s utrpením, bolestí nebo smrtí. Nejčastěji člověk pocítuje soucit s postavami jemu blízkými, protože u těchto postav je zřejmé, že podobné strasti by mohly postihnout i jeho. Aristoteles míní, že postava, která upadne do neštěstí, by měla být ztělesněním člověka průměrného, nikoliv příliš dobrého či špatného. Dle Aristotela se tomuto člověku špatná věc udála z důvodu

¹¹ ARISTOTELES: *Poetika*, Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 78–79.

¹² Tamt., s. 85–86.

nějakého pochybení, nikoliv díky jeho povaze.¹³ Velké množství soucitu v divákovi vzbuzují zlé činy vykonané mezi přáteli. Pokud něco nedobrého učiní nepřítel nepříteli, nevyvolá v nás soucit vykonaný čin, ale pouze pohled na utrpení samotné. Aristoteles také zmiňuje, že obrovský soucit divák pocítí, pokud spatří příbuzné působící si utrpení. Z toho důvodu je často při tvorbě tragédií čerpáno z bájí, kde si stoupenci jednoho rodu vzájemně páchají hrůzné činy. Vhodnější pro tragédii je, pokud je nedobrý čin spáchán nevědomě a následně dojde jednající postava k poznání. Takový čin nevyvolává odpor, ale poznání působí otřesně. Nejlepší možnost je, pokud se jednající postava chystá vykonat odporný čin, avšak ještě před jeho provedením dojde k poznání a tento čin neuskuteční. Aristoteles tedy označuje jako nejvhodnější peripetii děje, která je současně také anagnórisí, přičemž tato anagnórise přirozeně vyplývá z vývoje děje.¹⁴

Aristoteles míní, že po nepříjemných pocitech, vyvolaných vcítěním se do trpící jednající postavy, musí u diváka nutně dojít u k očistě takových pocitů – ke katarzi. Katarzní účinek je nejpodstatnějším úkolem tragédie vedoucí k zušlechťování citů diváka. Pokud divák prožívá zobrazovaný děj tragédie, jeho původně egoistické city se přesouvají na vyšší úroveň, kde získávají charakter nadindividuálnosti a jeho osoba je schopna se citově i rozumově spojit se světovým řádem. Dle Aristotela může katarze nastat rovněž u posluchačů hudby, či pozorovatelů komedie, kde se projevuje formou smíchu.¹⁵ Aristoteles se domnívá, že hudba má pročišťovací účinek založený na pocitu úlevy spojený s libostí. Libost je lidmi vzdělanými a nevzdělanými pocíťována při rozdílných tónech a při tvorbě hudby by měl být brán zřetel na obě složky obecnstva.¹⁶

¹³ ARISTOTELES: *Rétorika*, Praha : Rezek, 2010, s. 112–114.

¹⁴ ARISTOTELES: *Poetika*, Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 83–84.

¹⁵ MRÁZ, M.: Předmluva, in: Aristoteles: *Poetika*, Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 45–46.

¹⁶ ARISTOTELES: *Politika*, Praha a: Rezek, 2009, s. 273–274.

3 Teorie epického dramatu Bertolta Brechta

Tato část bakalářské práce si klade za úkol přiblížit Brechtovu teorii epického divadla. Nejprve zde bude nastíněn Brechtův život, důraz bude kladen zejména na události, které určitým způsobem ovlivnily jeho divadelní tvorbu. Následně se tato práce bude zabývat epickým divadlem, se všemi jeho náležitostmi.

3.1 Život a dílo Bertolta Brechta

Bertolt Brecht (1898–1956) je mnohými považován za nejvýznamnějšího a nejpřínosnějšího německého dramatika dvacátého století. Brechtův úspěch tkví zejména v jeho všestrannosti, byl kombinací divadelního teoretika i praktika, básníka, muzikanta či scénáristy. Brechtovi tak nemohl žádný z jeho současníků konkurovat a jeho vliv sahá daleko za hranice Německa.¹⁷

Brecht se narodil v Augsburgu do rodiny ředitele továrny. V jeho rodišti se vedle sebe nachází město a vesnice, v jejichž kontrastech Brecht spatřuje vynikající materiál vhodný k pozorování a úvahám. Brechtovo mládí nemalou měrou poznamenává 1. světová válka, kde působí jako pomocný asistent ve vojenské nemocnici.¹⁸ Právě zde se začíná formovat jeho antimilitaristické smýšlení a rozhodne se svým uměleckým i politickým snažením bojovat proti této zhoubě lidstva. První světová válka v Brechtovi zanechává nesmazatelné stopy a v jeho prvotních básních je patrný realistický přístup ke světu odmítající jakékoliv příkrasy či mystické prvky, ke kterým se často uchylují jeho současníci. V té době nachází Brecht krásu pouze v přírodě a násilné chování lidí odsuzuje. Bernhard Reich ve své knize *Bertolt Brecht* cituje Brechta:¹⁹ „*Pro nepřátelství mezi lidmi v době míru nenalézám žádné vysvětlení. Lidi, kteří si navzájem horlivě působí bolest, zobrazuje jako přízraky.*“²⁰ Brecht je zklamán autory, kteří rezignovaně ignorují krutou realitu, přičemž on sám cítí potřebu určité revoluce.

¹⁷ SIEGFRIED, M.: *Critical Essays on Bertolt Brecht*, Boston, Mass. : Hall, 1989, s. 35.

¹⁸ BRECHT, B.: *O divadelnom umení*, Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 330.

¹⁹ REICH, B.: *Bertolt Brecht*, Praha : Orbis, 1964, s. 10–12.

²⁰ Tamt., s. 11.

Po první světové válce studuje medicínu a přírodní vědy a začíná spolupracovat s deníkem *Der Volkswille*, ve kterém recenzuje augsburgská divadelní představení. Následně působí jako režisér v berlínském Německém divadle (Deutsches Theater). Začátky Brechtovy dramatické tvorby jsou datovány do konce první poloviny dvacátých let dvacátého století a jsou poznamenány v té době moderním expresionismem, v jehož duchu vznikají Brechtovy prvotiny: *Baal* a *Bubny v noci*. Záhy však Brecht expresionismus odmítá především pro jeho uměleckou a ideovou ohraničenost. Jak uvádí J. Rozner, z podobného důvodu se Brecht odvrací také od modernistického směru „nová věcnost“ (Neue Sachlichkeit), který se staví jako protiklad k expresionismu. Následně Bertolt Brecht dochází k názoru, že je potřeba změnit dosavadní podobu umění, zejména divadla podléhajícího iluzionismu. Divadlo by dle Brechta mělo sloužit jako zprostředkovatel pokrokových myšlenek. Ideální podobu dramatu nalézá v jeho epické formě, která je schopna zobrazit věrohodně svět a život v jejich celistvosti.

Koncem dvacátých let Brecht vypracovává základy své koncepce epického divadla.²¹ Brechtovo první tvořivé období, ve kterém vznikají epická dramata *Muž jako muž* a *Šestáková opera*, je charakteristické kritikou soudobé společnosti. *Šestáková opera* sklízí v Berlíně velký úspěch a Brecht se ujišťuje o svém talentu, který začíná nabývat světového rozměru. Tato skutečnost je pro Brechta jakýmsi zlomem a znovuobjevuje svůj kladný vztah k umění. Zároveň začíná pociťovat určité sympatie k proletariátu a vzniká drama *Matka* na základě románu Maxima Gorkého.²² Poté, co se v Německu dostává k moci Adolf Hitler, Brecht odchází na šestnáct let do emigrace, nejprve do Vídně, později do Švýcarska, Francie, Dánska, Švédska, Finska i USA. V emigraci Brecht velmi usilovně pracuje na své dramatické i poetické tvorbě, přičemž vznikají jeho nejslavnější díla, ze kterých je třeba uvést alespoň několik z nich: *Pušky paní Carrarové*, *Strach a bída třetí říše*, *Život Galileiho*, *Dobrý člověk ze Sečuanu*, *Nezadržitelný vzestup Artura Uie* či *Kavkazský křídový kruh*. Po návratu z exilu v roce 1948 zakládá Brecht, společně s manželkou Helenou Weiglovou divadlo Berlínský ansábl (Berliner Ensemble). Helena Weiglová je velmi často obsazována do Brechtových her. Berliner Ensemble celosvětově proslaví Brechtovo epické divadlo,

²¹ BRECHT, B.: *O divadelnom umení*, Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 330–331.

²² REICH, B.: *Bertolt Brecht*, Praha : Orbis, 1964, s. 32–33.

keré zároveň začíná být označováno jako ukázkový příklad levicového politického divadla.²³ V tomto divadle je první premiérou Brechtovo drama *Pan Putilla a jeho služebník Matti*. Po letech usilovné činnosti, nejen v Berlínském ansáblu, Bertolt Brecht 14. srpna roku 1956 umírá v nemocnici v Berlíně na srdeční infarkt.²⁴

3.2 Brechtovo epické drama

3.2.1 Původ epického divadla

Pojem epické divadlo pochází od německého dramatika Erwina Piscatora (1893–1896), který tím původně označuje své divadelní experimenty z první poloviny dvacátého století. Piscator, stejně jako později Brecht, pociťuje určitou potřebu změny uspořádání společnosti. Tuto změnu se snaží realizovat prostřednictvím politického a společenského působení dramatu na diváky. Divadlo E. Piscatora překračuje hranice klasické estetiky, když se snaží provokovat diváka a následně u něj vzbudit větší míru společenské angažovanosti. Piscatorovi se tyto snahy podaří uskutečnit prostřednictvím inscenace *Švejka* v roce 1927, ve které Brecht figuruje jako dramaturg. Erwin Piscator ve svých dramatech epického rázu hojně využívá technické prostředky, které v té době byly součástí inscenací velmi zřídka. Kupříkladu v pozadí scény promítá dokumenty, které mají funkci nahrazovat kulisy a dekorace. Promítání dokumentárních filmů, titulek či údajů o stavu ekonomiky má za úkol objektivně přiblížit situaci, která na jevišti herci ztvárňována. Bertolt Brecht si osvojuje velké množství z prvků Piscatorova epického divadla a následně tyto experimenty rozvíjí. Pro Brechta však není nejpodstatnější technická stránka dramatu, ale spíše rozvíjení epického divadla v rovině textu, herectví a také ve vztahu mezi jevištěm a diváky.²⁵

3.2.2 Kritika klasické podoby dramatu

„Dnešní svět se na divadle zobrazit dá, avšak jenom tehdy, pojmáme-li jej jako svět, který lze změnit.“²⁶ Tento Brechtův výrok je obměnou tvrzení Karla Marxe nabádajícímu ke změně světa. Tento postoj vycházející z marxismu je jakýmsi

²³ HOŘÍNEK, Z.: *Cesty dramatu*, Praha : Nakladatelství studia Ypsilon, 1995, s. 46.

²⁴ KUNDERA, L.: *Brecht*, Brno : JAMU, 1998, s. 18–25.

²⁵ MUSILOVÁ, M.: *Fauefek t: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, Praha : NAMU, 2010, s. 19–20.

²⁶ HOŘÍNEK, Z.: *Dvojitý model epického divadla*, in: *Cesty dramatu*, Praha : Nakladatelství studia Ypsilon, 1995, s. 58.

Brechtovým výchozím bodem v jeho potřebě divadelní a následné společenské reformy. Pokud Bertolt Brecht vyvíjí snahu změny uspořádání společnosti skrze divadlo, je v jeho dílech nutný odvrát od přílišné subjektivnosti a individuálních témat. Také je dle něj podstatné odstranit propast, která se nachází mezi jevištěm a hledištěm.²⁷ Tato propast je podle W. Benjamina patrná již při pohledu na vyvýšené podium, mnohdy oddělené skutečnou propastí v podobě orchestřiště. Pocit rozdělení světa herců a diváků umocňuje také osvětlení. Osvětlená bývá zpravidla pouze scéna, přičemž se dle Brechta vytrácí kontakt herce s divákem i mezi diváky navzájem. Brecht se staví proti klasické podobě divadla také kvůli její iluzivnosti. Odehrávaný příběh není skutečný a postavy ztvárňují herci, což se klasická podoba dramatu snaží maskovat. Další Brechtova kritika směřuje proti osvětlením vytvořené iluzi, že nikdo další kromě samotného pozorovatele představení není v hledišti přítomen. Takto není žádoucí ani jakákoliv diskuze o probíhajícím ději s ostatními diváky, kterou Brecht naopak pokládá za přínosnou. Všechny iluzivní prvky dramatu se Brecht v rámci svých inovací snaží odstranit. Zároveň vytváří novou podobu epického dramatu, která má schopnost politické agitace, je mnohem více racionální a umožňuje divákovi jasné poznání.

3.2.3 Základní model epického divadla

Základním modelem, prostřednictvím kterého bude nyní představeno epické divadlo, je Brechtova tzv. pouliční scéna ze stejnojmenné statě (1938).²⁸ Rozborem této scény se ve své publikaci zabývá M. Musilová, podle níž je pro pochopení Brechtovy teorie epického dramatu velmi důležitá.²⁹

Pouliční scéna zachycuje běžnou každodenní situaci, při které dochází k automobilové nehodě. Obyčejná událost má za úkol propojit divadelní svět se současností a skrze divadlo reflektovat soudobé problémy. Zmíněná událost je divákům popisována hercem – svědkem nehody. Očitý svědek nehody vypráví a předvádí skupince přihlížejících, jak k nehodě došlo. Podstatné na jeho počínání je,

²⁷ BENJAMIN, W.: *Co je epické divadlo*, in: *Výbor z díla I: Literárně vědné studie*, Praha : Oikoymenth, 2009, s. 255.

²⁸ Stať *Die Strassenszene* vyšla m.j. slovensky jako *Scéna na ulici*, in *O divadelnom umení*, Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 137–148.

²⁹ MUSILOVÁ, M.: *Faučefekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, Praha : NAMU, 2010, s. 39–40.

že předvádí chování jednotlivých účastníků nehody takovým způsobem, aby si každý z přihlížejících mohl o průběhu nehody utvořit vlastní představu. Tento herec je prototypem epického herce, jehož úlohou je zachovat si odstup od představovaných postav. Podstatné je aby nahlížel na zobrazovanou postavu kritickým způsobem a zaujal svůj osobní postoj k předváděné události. Brecht takového herce, který předvádí jednotlivé postavy, nazývá demonstrátorem a staví ho proti klasickému herci, jež svou postavu ztělesňuje a vydává se za ni. Dle Brechta tento herec nemusí být ani umělcem, aby dosáhl požadovaného cíle. Pokud demonstrátor není schopný předvést určité jednání věrohodně, očekává se, že ho pouze slovně popíše, aby neztratilo na opravdovosti. Jak uvádí M. Musilová, dle Brechta je dokonce nežádoucí příliš věrohodné ztvárnění postavy, které diváky uvádí v úžas, jelikož má tendenci narušit předvádění celé události. Demonstrátor je jakousi vševědoucí osobou dané situace, protože předem zná její počátek i vyústění. Také má možnost své předvádění kdykoliv pozastavit, či se přesunout do jakékoliv jiné části. Zde je patrná epická rovina scény, kterou lze rozdělit na jednotlivé části, aniž by došlo k jejich narušení nebo ztratily původní smysl.³⁰

Velmi podstatným rysem *Pouliční scény* je její absence iluzivnosti. Představovaná událost se již v minulosti odehrála a nyní se pouze opakuje. Funguje zde tedy nápodoba, avšak tato nápodoba nepředstírá, že je skutečná. Je vždy patrné, která část textu je naučená a která je improvizací. Scéna na ulici udává, jaký má být divákův zážitek. Nesnaží se však v divákovi vyvolat jakékoliv emoce, ale předvést jakým způsobem se odehrála nehoda. Demonstrátor se snaží určit viníka nehody a vypočítat různé varianty situace, kupříkladu i tu, jakým chováním se nehodě dalo předejít. Jeho počínání má za úkol vyvolat debatu diváků, kteří mohou mít na situaci rozdílný názor. Brechtovým cílem je dosáhnout u diváků pocitu určité zvláštnosti při sledování všední situace a následného zamyšlení nad ní. Scéna má také za úkol podnítit divákovo jednání

³⁰ MUSILOVÁ, M.: *Fauzefekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, Praha : NAMU, 2010, s. 39–40.

i mimo divadlo. Účel této scény tedy nespočívá v potřebě vyvolat u diváka emoce, ale v jejím společenském významu.³¹

Představovaná událost se vždy rozpíná ve dvou rovinách. První rovinou je rovina minulosti, ve které se odehrála událost, kterou demonstrátor předvádí. Ve druhé rovině přítomnosti je obsaženo demonstrátorovo představování postavy. Charakter minulosti je patrný na komentářích demonstrátora. Komentáře jsou jakýmsi odvrácením od klasické *ich-formy* k *er-formě* a herec v nich jedná za sebe samého a o ztvárňované postavě hovoří jako o někom jiném. Demonstrátor vždy předvádí pouze to jednání, které je nutné pro pochopení odehrávající se události. Brecht udává, že demonstrovaná událost je zjednodušena pouze na podstatné prvky, čímž vyvstane hlavní schéma celé události. Při tomto zjednodušení je patrný postoj demonstrátora, který je tím činitelem, jenž určuje, jaké části události budou předváděny. Při předvádění situace je stejně podstatná samotná událost i způsob jakým ji demonstrátor předvádí.³²

3.2.4 Zcizující efekt

„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.“³³ Tento Brechtův výrok, uvedený rovněž v knize M. Musilové, je jakousi základní charakteristikou zcizujícího efektu užívaného B. Brechtem. Při definici zcizovacího efektu Brecht vychází ze Šklovského metody *ozvláštnění*. Tato metoda spočívá ve vymanění z obvyklé a zautomatizované percepce reality. Brechtova technika zcizovacího efektu, neboli V-effektu (*Verfremdungseffekt*) umožňuje divákovi zkoumavý a kritický postoj vůči zobrazovanému jevu v dramatu.³⁴ Předpokladem pro použití zcizovací metody je odstranění veškerých prvků iluzionistického charakteru z jevištní scény. Brecht pokládá za nutné odstranit kulisy navozující iluzi daného místa.

³¹ BRECHT, B.: *O divadelnom umení*, Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 139–140.

³² MUSILOVÁ, M.: *Fau efekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, Praha : NAMU, 2010, s. 40–42.

³³ Tamt., s. 43.

³⁴ HOŘÍNEK, Z.: *Dvoji model epického divadla*, in: *Cesty dramatu*, Praha : Nakladatelství studia Ypsilon, 1995, s. 47.

Za nežádoucí Brecht považuje i představu čtvrté stěny, která má za úkol uzavřít scénu před diváky a vytvořit iluzi, že se příběh odehrává bez obecnstva.³⁵

V případě klasického dramatu je vztah mezi diváky a herci vytvořen pomocí vcit'ování. Brechtův zcizující efekt se naopak snaží zamezit jakémukoliv vcit'ování, přičemž nabádá herce, aby akt vcitění se nevyvolali. Při hercově nápodobě postavy se Brecht inspiroval napodobováním provázející každodenní život. Inspiraci nachází například u osoby, která vypráví humornou historku a mění způsob předvádění dle toho, za kterou postavu momentálně hovoří, ale zároveň posluchače nevystavuje iluzivnosti. Brechtův herec má za úkol odstranit ze svého projevu všechny prvky náhlého vžití se. Herec zde musí figurovat jako činitel, nikoliv pouze předčítající. Podstatnou úlohou herce je zapamatovat si své vlastní stanovisko při prvním čtení své role. Je důležité, aby si uvědomil, nad kterými věcmi se zamýšlel nebo s čím nesouhlasil. Tyto skutečnosti se později nutně musí objevit při projevu na jevišti. V jeho jednání má být patrné, že se vždy mohl rozhodnout i jiným způsobem. Pokud něco nevykoná, mělo by to být obsažené v tom, co skutečně udělá.³⁶ Jak Brecht uvádí v knize *O divadelnom umení*, herec nesmí dopustit, aby se na jevišti kompletně změnil v předváděnou postavu. Distanci od předváděné postavy napomáhá převedení části výstupů do třetí osoby, přenesení do minulosti a poznámky ke hře. Herci umožňuje distanci vyjadřování ve třetí osobě a ohlížení se do minulosti, kde se herec na svůj projev pohlíží zpětně. Během předvádění své role by měl herec dle Brechta využívat svých i režisérovyých poznámek, které se utvořili během nacvičování role. Při zkouškách je žádoucí, aby herec svůj projev nejprve uskutečnil v přirozeném jazyce, dle Brechta tím ve výsledku získá na opravdivosti. Podstatnou součástí hercova jednání je užívání gest, která nahrazují projev emocí. Inspirací pro Brechta je čínské divadlo. V čínském divadle herec svá gesta a pohyby pozoruje a tím dosahuje zcizovacího efektu. Optimální herecký projev vzniká správným skloubením gest a stavby řeči. Dle Brechta by měl být navozen dojem

³⁵ BRECHT, B.: *O divadelnom umení*, Bratislava : Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959, s. 149.

³⁶ Tamt., s. 150–151.

lehkosti a herec by měl vzbudit dojem, že předváděný příběh se může odehrát i ve skutečnosti.³⁷

Cílem zcizovacího efektu je odcizit divákovi události a osoby z jeho současného života. Herec musí být schopný zachovat k činům svých současníků stejný odstup, jaký si udržuje historik od událostí historických. Úkolem herce je docílit toho, aby na ně divák začal pohlížet podobně kriticky jako na historické události, které jsou přechodné a spjaté s určitou minulou epochou. Brechtova forma dramatu nepozbývá své umělecké stránky, jelikož i divákovo kritické stanovisko je určitým způsobem umělecké, protože je spojené s vyvoláním kritických emocí.³⁸

³⁷ BRECHT, B.: *O divadelnom umení*, Bratislava : Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959, s. 151–155.

³⁸ Tamt., s. 149–155.

4 Klasická teorie dramatu v komparaci s epickým divadlem

V této kapitole budou porovnány dvě výše uvedené podoby dramatu. Při představení Brechtovy podoby dramatu bylo jistě patrné, že se zcela vymyká tradičním představám o divadle. Brechtovo pojetí dramatu odmítá většinu prvků klasického dramatu, tak jak je uvádí Aristoteles. Cílem klasického dramatu je divákovi zprostředkovat umělecký zážitek spojený s vyvoláním patřičných emocí a dovést diváka ke katarzi. Oproti tomu si epické drama klade za úkol působit na diváka z hlediska sociálního, ve spojitosti s politickou agitací. Brechtovi se divadlo zdá vhodným místem pro politické působení na osoby, které ještě nepřišly do styku s komunistickou propagandou a prozatím se s komunistickými myšlenkami neztotožňují.³⁹ Podstatný rozdíl mezi oběma teoriemi dramatu spočívá ve způsobu nápodoby. Klasické drama využívá nápodoby k vytvoření iluze, že příběh i jednající postavy jsou skutečné. Brecht se proti iluzivnímu způsobu nápodoby vymezuje. Teorie epického dramatu je tak právem považována za koncepci „nearistotelského dramatu“.

4.1 Brecht se vymezuje proti vcíťování do postav a katarzi

V první řadě Brecht odmítá katarzi, která je hlavní podstatou aristotelské podoby divadla. Cílem klasického dramatu je přivést diváka ke katarzi. Katarze je výsledkem absolutní divákovy empatie. U epické formy divadla však katarze nemůže nastat. Brecht, jak již bylo řečeno v předchozích kapitolách, zásadním způsobem odmítá jakékoliv vžívání se do postavy. Z toho důvodu tedy nemůže dojít u diváka k očistě pocitů, protože tyto pocity nebyly vzbuzeny. Brecht kupříkladu považuje za žádoucí, aby si divák v hledišti zapálil cigaretu či doutník. Dle něj tím divák vykazuje odstup od předváděné situace, zachovává si klidnou mysl, neprojevují se u něj žádné vášně a nepocituje empatii. V případě Brechtova dramatu je vcíťování do postavy a vzbuzování emocí nahrazeno divákovou aktivitou. Úkolem Brechtovy divadelní hry je namísto pasivního přijímání vzbuzených emocí, vyvolat u pozorovatele aktivitu a angažovanost. V Brechtových představeních je důležité i jednání postavy,

³⁹ REICH, B.: *Bertolt Brecht*, Praha : Orbis, 1964, s. 197.

se kterým obecnstvo nesympatizuje – a je žádoucí, aby svůj nesouhlas patřičně vyjádřilo. Brechtovými hrdiny jsou často záporně vykreslené postavy. U jednání postavy, která se chová v nesouladu s mravními zákony, nelze jakéhokoliv vcítění dosáhnout. V takovém případě je nutná diváková aktivizace. Připomínky diváka jsou dle Brechta pro umělce přínosem. Umělec má díky připomínkám možnost dílo neustále podrobovat korekturám a zdokonalovat ho.⁴⁰

Aristoteles naopak vžívání se do jednající postavy považuje za podstatu dramatu. Jestliže při sledování představení pozorovatelé nedosáhnou požadovaného vcítění, divadelní hra nesplnila svůj účel. Absence vcítění diváka do děje je dle Aristotela často způsobena špatně sestaveným dějem.

4.2 Rozdílné pojetí děje

Jak již bylo řečeno v kapitole věnované ději klasického dramatu, správně sestavené drama musí mít začátek, střed a konec. Události na sebe musí navazovat, přičemž událost následující vždy vyplývá z té předchozí. Divadelní představení by dle Aristotela mělo, vykazovat organickou jednotu. Aristoteles přirovnává správně sestavenou tragédii k živému organismu. Brecht tuto jednotu odmítá ve prospěch umělé technické konstrukce dramatu. Brechtova koláž sestavená z heterogenních prvků nahrazuje Aristotelův homogenní celek.⁴¹ Dle Brechta je celistvost nežádoucí a řádná podoba dramatu spočívá v možnosti jakoukoliv pasáž z divadelní hry vyjmout, aniž by se hra narušila. Každá jednotlivá část dramatu musí být zároveň platná sama o sobě. B. Reich uvádí: „*Při výstavbě fabule⁴² má Brecht často zálibu v seřazení výjevů a epizod vedle sebe, v jejich samostatnosti a volné závislosti.*“⁴³ Aristoteles se naopak domnívá, že pokud lze některou část tragédie vyjmout, aniž by se celek poškodil, není tato část podstatnou součástí dramatu. Aristoteles také uvádí, že děj by měl mít přiměřenou délku, aby byl pro diváka snadno zapamatovatelný a vnímatelný. S tímto názorem se Brecht shoduje a dodává, že by sledování divadelní hry

⁴⁰ REICH, B.: *Bertolt Brecht*, Praha : Orbis, 1964, s. 199.

⁴¹ SIEGFRIED, M.: *Critical Essays on Bertolt Brecht*, Boston, Mass. : Hall, 1989, s. 38.

⁴² Fabule je „celková událost, to, co se děje s jednajícími osobami v jejich soužití“. (REICH, B., *Bertolt Brecht*, Praha : Orbis, 1964, s. 184.)

⁴³ REICH, B.: *Bertolt Brecht*, Praha : Orbis, 1964, s. 184.

mělo diváku činit potěšení. Oba jsou rovněž zastánci názoru, že vhodný děj obsahuje události, které by se s určitou pravděpodobností stát mohly a nikoliv ty, jež se skutečně staly.⁴⁴

Podstatný rozdíl mezi těmito dvěma koncepcemi dramatu je také z hlediska jejich časovosti. Aristoteles uvádí, že děj tragédie se má uskutečnit během jednoho oběhu Slunce, tedy jednoho dne. Dle Aristotela se tragédie odehrává na jednom místě, řádný děj se nesmí přenášet z místa na místo. Brecht se proti těmto skutečnostem vymezuje. Podstata Brechtových představení epického charakteru naopak spočívá v přenášení z minulosti do současnosti. Přejít ze současnosti do minulosti je zprostředkován hercem pomocí komentářů.⁴⁵

4.3 Klasický herec v komparaci s hercem epickým

Jak již bylo řečeno, epický herec užívá komentářů. Při těchto komentářích vystupuje ze své postavy a objasňuje minulé události a jednání pro lepší pochopení stávající situace. Hercův odstup od předváděné postavy je klasickým rysem epického dramatu. Oproti tomu v klasickém dramatu se herec za postavu vydává, ztělesňuje ji. Klasický herec veškeré jednání předvádí takovým způsobem, aby navodil iluzi skutečnosti. Roli má naučenou dle předepsaného textu a nevnáší do ní nic subjektivního. Brechtův herec z významné části o své roli pouze vypráví prostřednictvím komentářů. Úkolem epického divadelníka je obohatit předváděnou roli o vlastní postoj, subjektivita je tedy vyžadována.⁴⁶

4.4 Rozdílné povahy

Další z odlišností Brechtovy a Aristotelovy formy dramatu se projevuje při vykreslování povah. Povahy klasické tragédie jsou zobrazovány lepší, než jsou ve skutečnosti. Jsou obohaceny o jisté příkrasy (o idealizaci).⁴⁷ Brecht se snaží postavu zobrazit takovým způsobem, aby se podobala skutečným osobám bez jakýchkoliv

⁴⁴ ARISTOTELES : *Poetika*, Praha: Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 72–75.

⁴⁵ Tamt., s. 74.

⁴⁶ BRECHT, B.: *O divadelnom umení*, Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959, s. 150–151.

⁴⁷ ARISTOTELES: *Poetika*, Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 85.

ozdob. Nejčastěji vypoďobňovanými hrdiny jsou v epickém dramatu obyčejní lidé. Brecht míní, že na každou slavnou osobu lze nahlížet jako na všedního člověka a znázornit ji tak. Brecht často ve svých dílech zesměšňuje vůdce a osoby, které se pohybují na vrcholu společenského žebříčku.⁴⁸ Oproti tomu postavami klasického dramatu jsou často přívrženci významných bohatých rodin. Aristoteles i Brecht se shodně domnívají, že je příhodné, aby v divadelním představení figurovaly postavy podobající se osobám skutečným, jelikož tyto postavy působí věrohodně. Aristoteles přijímá kladně i možnost v dramatu zobrazit skutečnou reálnou postavu. Brecht tak v některých dramatech činí.

Povahy nejsou dle Aristotela v tragédii zřejmé a projevují se prostřednictvím jejich jednání. Brecht vyvíjí úsilí vypoďobnit povahy věrně a snaží se nabídnout úplnou a bohatou kresbu charakteru.⁴⁹ Dle Brechta je chybou, pokud se charakter postavy ukazuje pouze prostřednictvím jejího jednání. Brecht uvádí: „*Příliš zjednodušujeme, měříme-li činy podle charakteru a charakter podle činů; nelze také ukázat rozpory mezi činy a charakterem skutečných lidí. Zákony společenského pohybu nelze předvádět na >>ideálních případech<<, protože >>nečistota<< (rozpornost) patří právě k pohybu a k tomu, co se hýbá.*“⁵⁰ Brecht udává, že lidé mnohdy konají nezávisle na svém charakteru a tudíž je nežádoucí z činů charakter vyvozovat. Stejně je tomu i u jednajících postav v dramatu. V Aristotelově podobě dramatu je možnost výskytu postavy boha (deus ex machina). Bůh zde má funkci vševědoucí.⁵¹ Při zaměření na Brechtovo epické divadlo, konkrétně na modelovou pouliční scénu, lze nelézt rovněž vševědoucí osobu. Touto osobou je demonstrátor, který zná obsah celého příběh. Demonstrátor vykazuje schopnost příběh pozastavovat, či se k některým scénám vracet nebo je přemísťovat. Boha a náboženství Brecht zavrhuje a označuje za iracionální.⁵²

⁴⁸ BRECHT, B.: *O divadelnom umení*, Bratislava : Slovenské vydavateľ'stvo krásnej literatúry, 1959, s. 150–151.

⁴⁹ ARISTOTELES: *Poetika*, Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 85–86.

⁵⁰ REICH, B.: *Bertolt Brecht*, Praha : Orbis, 1964, s. 179.

⁵¹ ARISTOTELES: *Poetika*, Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 86.

⁵² MUSILOVÁ, M.: *Faučefekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, Praha : NAMU, 2010, s. 40.

4.5 Rozdílná scénická výprava

Scénická výprava dle Aristotela nemá nic společného s poetickou stránkou uměleckého díla. Pro diváka je určitým způsobem přitažlivá, avšak ze všech složek tragédie je nejméně umělecká.⁵³ Aristoteles míní, že vizuální a technická stránka představení není důležitá. Kvalitní drama by mělo mít stejný účinek, i pokud by bylo vnímáno pouze sluchem.⁵⁴ V Brechtově epickém dramatu zaujímá scénická výprava významnou roli. Scéna epického divadla bývá rozmístěna simultánně – na jednom jevišti se objevuje několik herních prostorů. Simultánní rozdělení je zprostředkováno jevištní technikou a také dvojí herní situací.⁵⁵ Oproti tomu v klasickém divadle je jeviště uzpůsobeno pouze pro jednu herní situaci. Brecht odmítá jakékoliv kulisy působící iluzivním dojmem. Světelná aparatura by dle Brechta měla být přímo ukázána, aby se zabránilo iluzi, že divák sleduje skutečný příběh. Scéna Brechtova epického divadla by neměla být uspořádána náhodně a ledabyle. V knize B. Reicha je uvedena Brechtova představa vhodné scény: *„Každý pohled na scénu musí zachytit obraz, který stojí za pohled smyslem, rozdělením prostoru a barvou. Podstatná je krása a lehkost rekvizit, půvab seskupení.“*⁵⁶

⁵³ ARISTOTELES: *Poetika*, Praha : Nakladatelství Svoboda, 1996, s. 69.

⁵⁴ STEHLÍKOVÁ, E.: *Antické divadlo*, Praha : Karolinum, 2005, s. 69.

⁵⁵ MUSILOVÁ, M.: *Faučefekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, Praha : NAMU, 2010, s. 20.

⁵⁶ REICH, B.: *Bertolt Brecht*, Praha : Orbis, 1964, s. 190.

5 Brechtova divadelní hra *Matka*

Cílem této kapitoly je přiblížit Brechtovu divadelní hru *Matka* (1932). Zejména bude vyvinuta snaha poukázat na prvky epického divadla, které se v této hře vyskytují.

Divadelní hra Bertolta Brechta *Matka* je zdramatizovaný román Maxima Gorkého. Hra byla uvedena v roce 1932 v Berlíně a těšila se nepříjemným odezvám podobně jako předchozí Brechtovy hry *Muž jako muž* a *Vzestup a pád města Mahagonny*. *Matka* je řazena mezi Brechtovy naučné a didaktické hry. Tato hra je Brechtem označována za ukázkový příklad epického divadla. Brecht poukazuje na nutnost hrát tuto divadelní hru epicky. Pokud by tak při ztvárnění inscenace nebylo učiněno, hra by pozbyla svého původního záměru a přestala by být zábavná. *Matka* je hrou obsahující materialistické a antimetafyzické myšlenky a je tedy právem považována za drama nearistotelské.⁵⁷ Cíl této hry je ovlivnit divákův reálný život mimo divadlo. *Matka* je označována jako divadlo silně agitační s jasným cílem, kterým je komunistická propaganda.

Drama se ostře vymezuje proti síle neodvratného osudu, který nelze změnit. Brecht se snaží postavu Matky prezentovat jako ženu, která má schopnost měnit svět kolem sebe. Tímto Brecht prostřednictvím divadla působí na změnu chování diváka. Nabádá diváka k praktickému chování, skrze které lze měnit okolní svět. Bertolt Brecht se pomocí hlavní postavy Vlasovové snaží lidem, kteří jsou podobně smýšlející jako ona, vštípit své politické názory. Aby představení splnilo Brechtova očekávání, musí postavy či události zobrazovat zjednodušeně. Díky zjednodušení každý divák pochopí politický význam hry. Zjednodušením však Brecht nemíní primitivnost. Tato simplifikace spočívá kupříkladu v prostém představení postav, přičemž o sobě jednajících postava nesložitým způsobem podá zprávu.⁵⁸

⁵⁷ BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. I., Praha : Odeon, 1963, s. 302.

⁵⁸ MUSILOVÁ, M.: *Fauzefekt : vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, Praha: NAMU, 2010, s. 52–53.

Divadelní představení *Matka* se odehrává v letech 1905–17. Scéna divadelní inscenace této hry uvedené v Berlíně roku 1932 je uspořádána velmi jednoduše. Neklade si za úkol představovat konkrétní místo. Na jevišti se objevují pouze předměty nepostradatelné pro správné vykreslení děje. Součástí scény jsou železné tyče, na které se zavěsí plátno obsahující nápisy, jež dokreslují dané prostředí. Tyto nápisy obsahují především citáty komunistických vůdců – Lenina a Marxe.⁵⁹

První scéna se odehrává ve světnici matky Pelageje Vlasovové. Vlasovová stojí uprostřed jeviště a promlouvá k divákům, přičemž jednoduchým způsobem sama představí. Dále promlouvá o její špatné finanční situaci, nemá peníze ani na uvaření dobré polévky. Zároveň si stěžuje na syna, který jen stále čte knihy. V pozadí scény sedí Vlasovové syn Pavel, který demonstruje matčina slova. Pavel jí polévku a čte knihu. Prolínají se zde dva prvky epického divadla: demonstrace a promluva přímo k divákům. Jeviště je uspořádáno simultánně, přičemž Vlasovová se objevuje v popředí scény a její syn Pavel se nachází v zadní části jeviště. Pavel patří mezi ruské revolucionáře bojující za vyšší mzdu a revoluční činnost provozují doma v bytě Vlasovové, kde tisknou letáky. Tato scéna je doprovázena sborem, který zpívá o nuzné situaci, jež všechny provází. Sbor po celou dobu trvání dramatu nabádá Vlasovovou k revoluční činnosti. Sbor má také funkci zabránit divákovi, aby se nechal unášet dějem. Scéna, ve které jsou tisknuty letáky je také uspořádána simultánním způsobem. V této scéně sedí Vlasovová s revolucionáři v bytě, zatímco jeden dělník za dveřmi hlídá.⁶⁰

Vlasovová je zprvu nábožensky smýšlející žena, která počínání revolucionářů odsuzuje. Avšak po zdevastování bytu policistou, začíná být vůči přívržencům státu a zákona nedůvěřivá. Policista zastupující stát symbolizuje zlo, avšak své jednání pouze demonstruje. Herec představující policistu se s páchaným zlem neztotožňuje. Revolucionáři policistovo jednání pouze pozorují podobně jako diváci, nijak na toto jednání nereagují.⁶¹ Následně Vlasovová nabídne Pavlovi, že místo něj rozdá letáky nabádající ke stávce, aby ho uchránila nebezpečí. Stále ji nezajímá, co letáky obsahují,

⁵⁹ BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. I., Praha : Odeon, 1963, s. 302.

⁶⁰ MUSILOVÁ, M.: *Fau efekt : vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, Praha: NAMU, 2010, s. 53–55.

⁶¹ MUSILOVÁ, M.: *Fau efekt : vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, Praha: NAMU, 2010, s. 54.

neumí ani číst. Je pro ni jednodušší prožít život v nevědomosti a víře v Boha. Ve třetí scéně jde Vlasovová rozdat letáky do továrny určené dělníkům. Při vstupu do továrny Vlasovová opět hovoří přímo k publiku, nepředstírá, že diváci nejsou přítomni. Následně je jeden z dělníků zatčen, z toho důvodu, že četl leták nabádající ke stávce. V tomto bodě nastává u Vlasovové zlom, jelikož nesouhlasí se zatknutím dělníka, který četl pouhý leták. Vlasovová se začíná zajímat o revoluční činnost. Revolucionáři jednoduchým způsobem Vlasovové vysvětlují smysl jejich činnosti. Zde je patrný Brechtův záměr srozumitelným způsobem politicky působit na diváky. Vlasovová začíná pozvolna s revolucionáři sympatizovat a rozhodne se jít 1. května stávkovat společně s dělníky.

Zpráva o stávce je dělníky vyprávěna jako příběh odehrávající se v minulosti. Do vyprávění je vložena Vlasovové přímá řeč. Jediný dělník Smilgin demonstruje své počínání při stávce, přičemž demonstruje také své zastřelení. Smilgin vypráví, kterak při stávce nese rudý prapor – symbol komunismu.⁶² Když je však usmrčen, Pelageja Vlasovová od něj prapor hrdě přebírá. Toto gesto v sobě nese určitou symboliku, Vlasovová prapor přejímá a s ním i myšlenky revoluce. Je připravena bojovat.

V šesté scéně se Vlasovová schází s revolucionáři v bytě učitele, již bez Pavla, který je zatčen. Vlasovová zpívá píseň chvála komunismu. Její politický postoj je nyní jasný. Nabádá učitele, aby jí i revolucionáře naučil číst. Zde je patrná její touha po vědění, již není pouze oddaná náboženské víře a začíná uvažovat racionálně. Učitel vyvíjí snahu naučit revolucionáře číst, avšak zastává názor, že pochopit marxistické myšlenky není jednoduché. Také je zde patrné, že starší lidé mají sníženou schopnost se učit. Učitel k revolucionářům promlouvá: „*Marxismus je přirozeně velmi složitá věc, kterou neškolená hlava vůbec asi nepochopí. Zvláštní je na tom pouze to, že lidé, kteří marxismu nikdy neporozumějí, cpou ho do sebe jako teplé housky.*“⁶³

Vlasovová je vynikající agitátorkou. Kupříkladu na znamení vzdoru odmítne sníst polévku původně uvařenou pro stávkokazy, stále se drží svého smýšlení. Kuchař,

⁶² MUSILOVÁ, M.: *Fauefekt : vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, Praha: NAMU, 2010, s. 54.

⁶³ BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. I., Praha : Odeon, 1963, s. 286.

který polévku uvařil, na tento podnět reaguje. Doznává se, že se dočkal pomyslné kapky, díky které pohár jeho trpělivosti přetekl a přidává se též na stranu stávkujících.

V deváté scéně je již Vlasovová hlavní iniciátorkou tisku letáků. Opět se zde objevuje simultánní uspořádání scény. V jednom pokoji revolucionáři tisknou letáky a ve druhém si učitel čte knihu. Když se vrátí Vlasovové syn Pavel ze Sibiřského vyhnanství, neukrojí mu ani chleba, ale věnuje se dál tisku. Zde je patrný odvrát od postavy starostlivé matky v politicky smýšlející ženu. Vlasovová nicméně dodává, že politika vybuodovala mezi ní a synem nejsilnější možné pouto. Zároveň cítí touhu měnit svět kolem sebe k lepšímu. V okamžiku, kdy učitel odkazuje na Boha, říká, že si již není jista, zda jim je Bůh schopen pomoci.

Ve scéně desáté Vlasovová zjišťuje, že její syn byl zastřelen. V momentě, kdy ji sousedky přijdou uchlácholit a nabízí jí Bibli, razantně ji odmítne. Majitelka domu hovoří k Vlasovové: „*Paní Vlasovová, člověk potřebuje Pánaboha, protože sám proti osudu nic nezmůže.*“ Vlasovová jí odpovídá: „*My říkáme: svůj osud si člověk připravuje sám.*“⁶⁴ Zde je patrný její absolutní odklon od náboženství a kladný postoj ke změnitelnosti světa. Následně Vlasovová onemocní, ale i přes svůj zdravotní stav se rozhodne bojkotovat výkup mědi na výrobu válečných zbraní. Před sběrnou rozkřikuje, že výkupem mědi se válka ještě prodlouží. Několik lidí ji poslechne a tím se jen umocňuje její schopnost agitátorství.

Poslední scéna pomocí komentářů opět pojednává o další stávce, přičemž Vlasovová promlouvá přímou řečí. Vlasovová udává, že i když je starší ženou má sílu nést rudý prapor a nikdy se nevzdá. Čímž Brecht nabádá obecnost ke stejně činnému a vytrvalému boji za „tu věc“⁶⁵. Vývoj Vlasovové je vzorovým příkladem směru, jakým by se lidé dle Brechta měli ubírat.

⁶⁴ BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. I., Praha : Odeon, 1963, s. 295.

⁶⁵ „Tou věcí“ Brecht míní komunismus, přičemž je toto označení v jeho dílech často užíváno.

6 Brechtova adaptace Sofoklovy *Antigony*

Tato kapitola si klade za úkol blíže představit Brechtovo pojetí slavného Sofoklova dramatu *Antigona* (1947). Bertolt Brecht se prostřednictvím vlastní adaptace snaží ukázat aktuálnost tohoto příběhu. Při rozboru hry bude poukázáno na odlišnosti i podobnosti vztahující se ke klasické podobě dramatu *Antigona*. Taktéž bude vyvinuta snaha upozornit na epické prvky objevující se v tomto dramatu.

Brechtovo drama *Antigona* bylo poprvé uvedeno v Churu v roce 1948. Drama začíná prologem, jenž se odehrává v roce 1945 v Berlíně během posledních týdnů druhé světové války. Hlavní část dramatu se již odehrává v Thébách v době Sofoklově. Je patrné porušení jednoty času a místa, kterou zastává Aristoteles. Jasným cílem tohoto dramatu je protifašistický odboj a boj. Pro první uvedenou inscenaci *Antigony* v roce 1948 byl Brechtem napsán prolog, jehož rozbor bude uveden níže. S tímto prologem byl Brecht záhy nespokojen, jelikož v něm spatřoval určitou omezenost. Pro následující představení v Greizu roku 1951 napsal Brecht prolog nový namísto původního.⁶⁶ Při nacvičování první inscenace *Antigony* Brecht požaduje u herců výměnu rolí. Díky výměně rolí s partnery se dle něj docílí získání zážitku postoje jiného herce. Následně je pro herce jednodušší hovořit o své postavě ve třetí osobě. Při nacvičování inscenace není výjimkou ani hraní role opačného pohlaví.⁶⁷

Brechtovo pojetí *Antigony*, je oproti klasické tragédii odlišné zejména z hlediska nazírání na osudovost. Sofokles se domnívá, že člověk je osudu slepě vydán a nemá možnost ho jakkoliv měnit. Do Brechtova přístupu k osudovosti se promítá jeho stanovisko o změnitelnosti světa. Dle Brechta je člověk sám sobě osudem. Tato změna je velmi markantní a mohla být uskutečněna pouze z toho důvodu, jelikož původní Sofoklovo dílo zobrazuje reálný děj. Reálným dějem je myšlen zánik oidipovského vladařského rodu. Tento rod zaniká důsledkem války, jejíž následky si vynucují krutost

⁶⁶ KUNDERA, L.: *Brecht*, Brno : JAMU, 1998, s. 140.

⁶⁷ MUSILOVÁ, M.: *Faučefekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, Praha : NAMU, 2010, s. 66.

vůči přívržencům vlastního rodu. Tato krutost s sebou nese následky vlastního oslabení a s ním spojenou prohru. Postava vládce Kreonta zde figuruje jako tyran zastupující určitou formu demagogie. Kreon, aby ukončil bouře zmítající se jeho městem, vysílá své vojsko do předem nepromyšlené bitvy. Morálka vojáků zastupujících Kreonta je však díky vnitřním nepokojům značně narušena a předem určena k již zmíněné prohře. Proti Kreontovi vystupuje postava Antigony, která s jeho počínáním zásadně nesouhlasí.⁶⁸

Brechtovo drama *Antigona* začíná prologem odehrávajícím se během druhé světové války. Dvě sestry se vracejí domů z protiletceckého krytu. Postavy sester jsou zde Brechtem nazvány jako „první“ a „druhá“. Z chování postav lze vyvodit, že „první“ má připomínat Isménu a „druhá“ Antigonu. O návratu domů jedna ze sester podává zprávu prostřednictvím komentáře v minulém čase. Následuje rozhovor sester v čase přítomném. Jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, prolínající se dvě časové roviny jsou typické pro epické drama. Sestry zjišťují, že jim doma někdo zanechal chléb a špek. Tento dar přisuzují jejich bratrovi, který se nejspíš vrátil z války. Své pocity štěstí sestry pouze slovně popisují. Následně zaslechnou hrozivé zvuky přicházející zvenčí. Druhá sestra, symbolizující Antigonu, chce určit příčinu těchto hrůzných zvuků. Je zde patrná její dychtivost po vědění. První sestra, značící Isménu, ji od její touhy po poznání v obavách odrazuje a říká: „*Kdo vidět chce, je uviděn.*“⁶⁹ Sestry ze strachu z jejich vlastního možného potrestání tedy raději posečkají. Později sestry nachází ve skříni bratrův vojenský kabát, z čehož vyvozují, že jejich bratr z války utekl. Tento motiv je obsažen i v Sofoklově *Antigoně*, kdy Polyneikos prchá z bitvy. Následně se druhá sestra podívá ven z domu a zahlédne jejich bratra mrtvého viset na řeznickém háku. Pociťuje potřebu bratra z háku odříznout a snad se ho i pokusit oživit. První bojácná sestra se ji ze strachu před možným nebezpečím snaží zadržet. Na scénu vstupuje příslušník SS a táže se, zda mají s mrtvým něco společného. Bázlivá sestra zapře, že svého bratra zná a nahlas přemítá o tom, zda se její sestra rozhodne bratra

⁶⁸ BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. V., Praha : Odeon, 1978, s. 72.

⁶⁹ Tamt., s. 45.

osvobodit. Zároveň vyvstává další otázka ohledně toho, zda se sestra nechystá nůž použít proti příslušníkovi SS.⁷⁰

Druhý alternativní Brechtův prolog oproti prologu původnímu tolik neomezuje nadcházející hru, ale pouze ji otevírá. V tomto prologu na jeviště vstupují herci ztvárňující postavy Antigony, Kreonta a Teiresia. Představitel Teiresia promlouvá k divákům. Nejprve stroze představuje příběh. Následně jednoduchým způsobem představuje svojí postavu i postavy ostatní.⁷¹

Samotný příběh Brechtovy *Antigony* se již odehrává v Thébách ve stejném období jako *Antigona* Sofoklova. Krajem zmítají nepokoje v podobě války Théb s Argem o argejské železné doly. Brecht zvládl novodobé pojetí těchto rozporů vypočítat s nepochybnou elegancí a divákovi se může zdát, že to k tomuto příběhu neodmyslitelně patří. V Brechtově podobě Antigony se vytrácí řízení běhu událostí Bohem. Rovněž mizí i motiv prokletí oidipovského rodu.⁷²

Zápletka Brechtovy *Antigony* vychází ze Sofokla. Odvážná Antigona se rozhodne pohřbit svého bratra Polyneika, jenž byl krutým způsobem zavražděn svým otcem, jelikož utekl z bitvy. Sestra Antigony Isména jí to však rozmlouvá, neboť Kreon vydal přísný zákaz Polyneika pohřbit. Isména svými názory působí výrazně antifeministicky. Tvrdí, že ženy nejsou dost silné, aby se mohly postavit mužům, a zároveň mají povinnost se jim podrobit. Isména zastává stanovisko, že je třeba poslechnout rozkaz toho, kdo vládne. Dle Ismény nelze na příkazu nic změnit a je třeba se chovat podřízeně. Antigona jí oponuje, přičemž je toho mínění, že každý člověk má osud ve svých rukách. Antigona se k Isméně obrací se slovy: „*Neprosím tě už o nic. Následuj každého, kdo rozkazuje a dělej to, co velí, já však věrna zvyklostem svého bratra pohřbím.*“⁷³ Postava Antigony zde má za úkol symbolizovat protifašistický odboj a schopnost bojovat proti vyšší moci nařízené člověkem. Racionálně smýšlející Antigona se řídí zvyklostmi na rozdíl od Ismény. Isména zastupuje stávající řád, jemuž vládne Kreon. Prostřednictvím postavy Ismény je patrný odkaz ve slepou víru v režim

⁷⁰ KUNDERA, L.: *Brecht*, Brno : JAMU, 1998, s. 140.

⁷¹ BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. V., Praha : Odeon, 1978, s. 66–67.

⁷² KUNDERA, L.: *Brecht*, Brno : JAMU, 1998, s. 141.

⁷³ BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. V., Praha : Odeon, 1978, s. 47.

a neschopnost se mu postavit. Antigona nemůže pochopit Isménino pasivní přihlížení hrůzné situaci: „*Dosud leží na nahém kamení maso z tvého masa napospas ptákům dálného nebe, a už je to pro tebe včerejšek.*“⁷⁴ Povinnost všeobecné morálky staví Antigona před nynější zákon vydaný Kreontem. Zároveň pohrdá Isménou, která upřednostňuje pozemský život: „*Spáchala jsem zbožný zločin. Bude pak i víc času než zde abych se zalíbila těm dole, neboť dole budu navždycky. Ty však se směj té hanbě a žij.*“⁷⁵ Antigonu netíží strach ze smrti, přičemž dodává, že její duše je již dávno mrtva.

Součástí Brechtovy *Antigony* je funkce chóru, který zastupuje sbor starších. Sbor má podobnou úlohu jako u *Antigony* Sofoklovy. Úloha sboru spočívá ve schopnosti radit postavám a hodnotit situaci. Sbor symbolizuje zástupce lidí, avšak figuruje jako samostatná postava.⁷⁶ Zpočátku přitakává Kreontovi, který tlachá o vítězství Théb. V momentě, kdy Kreon zjišťuje, že byl Polyneikos pořben, sbor dává všanc možnost, že je to dílem Bohů. Zároveň přemítá o tom, že Polyneika mohla rovněž pohřbít Antigona. Antigona svůj čin nepopírá a věří, že jednala správně. Zároveň je přesvědčena, že její čin schvalují obyvatelé města i diváci: „*Myslím, že jiní smýšlejí jako já. I ti co tady zaraženě mlčí.*“⁷⁷ Antigonin odkaz na diváky je typickým příkladem Brechtovy antiiluzivnosti divadla. Jakmile se město začne stavět na stranu Antigony i sbor svůj postoj mění, přičemž nabádá Kreonta aby tak rovněž učinil. Sbor však nemá schopnost vykonat jakýkoliv čin. Sbor poukazuje na hrůzu, kterou jsou si lidé schopni navzájem způsobit. Antimilitaristické smýšlení se projevuje i u Antigony. Silně se vymezuje proti Kreontově potřebě války v Argu. Sbor projevuje tendence Antigonu chránit. Kreon své smýšlení nehodlá změnit a chce dál vést válku. V momentě, kdy město stojí plně při Antigoně, dle Brechta již Kreon není zástupcem města, ale zastupuje pouze sám sebe. Poté co se Isména také přiklání na stranu Antigony a chce s ní nést úděl trpitelky, rozhodne se Kreon potrestat obě dvě sestry. Kreon jejich popravu míní uskutečnit během oslav, které zmítají Thébami v jejich domnělém válečném vítězství. Tyto oslavy jsou zasvěceny bohu Bakchovi. Bakchus, bůh vína a nespoutané radosti, je jediným bohem figurujícím v Brechtově pojetí Antigony. Sbor

⁷⁴ BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. V., Praha : Odeon, 1978, s. 47.

⁷⁵ Tamt., 1978, s. 47.

⁷⁶ KUNDERA, L.: *Brecht*, Brno : JAMU, 1998, s. 141–142.

⁷⁷ BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. V., Praha : Odeon, 1978, s. 52.

nabádá Kreonta, ať svým plánům nedostojí. Kreon se rozhodne Isménu smrti ušetřit. Popravu Antigony však musí vykonat, jelikož cítí potřebu dodržet své slovo za každou cenu. V momentě, kdy se chýlí k popravě Antigony, sbor ji lituje a dodává: „*Síla osudu je však strašlivá. Bohatství ani duch bitev ani veliká věž mu neunikne.*“ Antigona reaguje: „*Ne, prosím, nemluvte o osudu, to vím. O tom mluvte, jenž mne nevinnou hubí.*“⁷⁸ Zde je patrný Antigonin postoj odmítnutí osudovosti, přičemž dle jejího názoru za hrůznými činy stojí vždy sám člověk.

Věštec Teiresias upozorňuje Kreonta, aby se neradoval před vítězstvím. V Brechtově pojetí je Teiresias vykreslen jako postava chytrého muže, který dokáže brilantně pracovat s informacemi a ty následně zpracovat. Teiresias nemá schopnost věštit budoucnost, je pouze bystrý a prozíravý. L. Kundera udává: „*Jako by Brecht jen mimochodem odhrnoval mýtické a mytologické mlhy starého příběhu a vydoloval vlastní historické jádro, vlastní skutkovou podstatu, která má dnešní platnost.*“⁷⁹ Celkový obrat v Kreontově smýšlení, a s tím spojené rozhodnutí ukončit válku a osvobodit Antigonu, není následkem působení Teiresia. Kreontova proměna nastává na základě vyhocené politické situace uvnitř Théb i mimo ně. Kreon dochází k názoru, že potřebuje pomoc syna Haimona, který je na straně své družky Antigony. Dalším Kreontovým problémem je, že i další členové vládnoucího rodu sympatizují s lidmi nejnižší postavenými, nikoliv s ním. Poté co si Kreon všechny tyto náležitosti uvědomí, je již pozdě. Antigona je mrtva, načež Haimon spáchá sebevraždu. Ještě předtím se však Haimon rozhodne pohřbít Polyneika. Smrt manželky Kreonta Brecht z příběhu záměrně vypouští, aby tato událost nenarušila spád celého příběhu.⁸⁰ Po zjištění těchto skutečností Kreon rezignovaně odchází se slovy: „*Tak nyní padnou Théby. Ať padnou i se mnou a ať už je všemu konec a slétnou se supi. To je mé přání.*“⁸¹

⁷⁸ BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. V., Praha : Odeon, 1978, s. 59.

⁷⁹ KUNDERA, L.: *Brecht*, Brno : JAMU, 1998, s. 141.

⁸⁰ KUNDERA, L.: *Brecht*, Brno : JAMU, 1998, s. 141–142.

⁸¹ BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. V., Praha : Odeon, 1978, s. 66.

7 Závěr

Cílem této práce bylo podat ucelený pohled na aristotelskou teorii klasického dramatu a Brechtovu teorii epického divadla a následně tyto teorie porovnat. U Aristotelovy koncepce dramatu jsem se zaměřila zejména na nejpodstatnější složky tragédie. Samostatná podkapitola byla věnována povahám a ději, který Aristoteles považuje za nejdůležitější složku dramatu. Následně bylo pojednáno o vciťování a vžívání diváka do děje ve spojitosti s katarzním účinkem.

V části věnované epickému dramatu jsem nejprve stručně popsala Brechtův život, který velkou měrou ovlivnil i jeho tvorbu. Pokusila jsem se charakterizovat, jakým způsobem se začalo utvářet jeho antimilitaristické smýšlení, které vyústilo v nenávisť ke stávajícímu režimu. Snažila jsem se popsat jeho touhu změnit uspořádání společnosti prostřednictvím divadla. Zmiňuji se také o Brechtově kritice klasického dramatu, které má dle něj iluzivní charakter. Brecht odmítá divákovu pasivní přijímání vyvolaných pocitů a s nimi spjatý katarzní účinek dramatu. Místo toho apeluje na divákovu aktivitu a snaží se ho přivést k poznání, které má v divákovi probudit touhu po Brechtem požadované sociální změně. Dále jsem se snažila poukázat na základní rysy epického divadla, mezi které patří kupříkladu zcizující efekt.

Jedním z nejpodstatnějších cílů této bakalářské práce bylo srovnání klasického a epického dramatu. Při porovnání obou koncepcí jsem využila poznatků získaných při jejich předchozím studiu. Hlavním záměrem při porovnání těchto teorií dramatu bylo poukázat na nejpodstatnější prvky, které teorie odlišují. Porovnáván byl mimo jiné i účel dramatu v obou koncepcích, který, jak bylo zjištěno, je diametrálně rozdílný. Rovněž bylo pojednáno o rozdílném způsobu nápodoby. Samostatné podkapitoly se věnovaly taktéž odlišnostem při vykreslování povah, různému pojetí děje a rozdílné scénické výpravě.

Úkolem praktické části bakalářské práce byl rozbor Brechtovy hry *Matka* a adaptace Sofoklovy hry *Antigona*. Podstatné bylo poukázat na prvky epického dramatu, které se objevují v těchto hrách. U obou divadelních her jsem našla jasný cíl, kterým je politická agitace diváka, přesněji: levicová propaganda. Tyto v sobě hry nesou

Brechtův odkaz na možnou změnitelnost společnosti. Brecht se pomocí hlavních hrdinek snaží naznačit, že jakýkoliv člověk má možnost změnit svět kolem sebe. Dle mého názoru je jedním z témat těchto her emancipace a aktivní společenská role žen – obě hrdinky jsou činu schopné ženy. V případě adaptace *Antigony* bylo v této práci dále vyvinuto úsilí poukázat na stálou aktuálnost antické látky. Snažila jsem se poukázat na prvky, které oproti původní verzi dramatu podlely změně, a rovněž na ty, jež Brecht zachoval.

Brechtovo epické divadlo velkou měrou inspirovalo moderní drama 20. a 21. století. Na území Československa byl Brecht žádaným autorem zejména v prostředí levicově orientovaných divadelních scén. Bertolt Brecht mimo jiné spolupracoval s českým režisérem E. F. Burianem či hercem Hugo Haasem. Epickým divadlem Brecht ovlivnil taktéž Voskovce a Werricha v jejich tvorbě.⁸² Brechtovy hry jsou stále v repertoáru současných divadel, přičemž hra *Galileo Galilei* měla v prosinci 2012 premiéru v divadle Na zábradlí.

⁸² MUSILOVÁ, M.: *Faučefekt: vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*, Praha : NAMU, 2010, s. 83–86.

8 Seznam použité literatury

ARISTOTELES: *Poetika*, přel. M. Mráz, Praha : Svoboda, 1996, ISBN: 80-205-0295-5.

ARISTOTELES: *Rétorika*, Praha : Rezek, 1999, ISBN: 80-86027-14-7.

ARISTOTELES: *Politika*, Praha : Rezek, 2009, ISBN: 80-86027-30-9.

BAHR, E.: *Dějiny německé literatury: od realismu k současné literatuře*, Praha : Karolinum, 2007, ISBN: 9788024613574.

BENJAMIN, W.: *Co je epické divadlo*, in: Výbor z díla I: Literárněvědné studie, Praha : OIKOYMENH, 2009. s. 255-265, ISBN: 978-80-7298-278-3.

BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. I., Praha : Odeon, 1963.

BRECHT, B.: *Divadelní hry*, Sv. V., Praha : Odeon, 1978.

BRECHT, B.: *O divadelnom umení*, Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.

HOŘÍNEK, Z.: *Cesty dramatu*, Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, ISBN: 80-900066-8-X.

KUNDERA, L.: *Brecht*. Brno : JAMU, 1998, ISBN: 80-85429-38-1.

MUSILOVÁ, M.: *Fau efekt: Vlivy Brechtova epického divadla v českém moderním herectví*, Praha : NAMU, 2010, ISBN: 978-80-7331-201-5.

REICH, B.: *Bertolt Brecht*. Praha : Orbis, 1964.

SIEGFRIED, M.: *Critical Essays on Bertolt Brecht*, Boston, Mass. : Hall, 1989, ISBN: 0-8161-8844-0.

STEHLÍKOVÁ, E.: *Antické divadlo*, Praha : Karolinum, 2005, ISBN: 80-246-1105-8.

9 Resumé

This work concerns the topic of two different theories of drama. The first one is the classical Aristotle's theory of drama and the other one is Bertold Brecht's theory of epic drama. The purpose of this work is to introduce both theories with their elements. In the next part are compared these theories and shown their differences.

Bertold Brecht was a reknown german playwright of the 20th century. He was influenced by marxism and he sympathized with comunism. Brecht denied most thoughts of Aristotelian drama and he divided other form of drama: epic drama. In his plays he replaced the spectator's passive empathy by his activity and involved him to the storyline. Brecht shows the spectators their ability to change the society.

In the practical part of this work are analyzed Brecht's plays *The Mother* and his adaptation of Sophocles' *Antigone*. I used these plays as an example to demonstrate typical marks of Brecht's drama. At the adaptation of Antígona we can see the timelessness of this ancient topic.