

Anders Carlsson, Professor of Acting at the Theatre Academy of Uniarts Helsinki, actor, theatre director, and the former artistic founder and director of the Swedish theatre collective Institutet. Under the catchphrase “acting as expertise,” his agenda is to open the art form of acting to artistic research as to what acting is and to how it works in light of the performative turn.

Alice Koubová is a senior researcher at the Institute of Philosophy of the Czech Academy of Sciences and Associate Professor at the Academy of Performing Arts in Prague. She has published *Self-Identity and Powerlessness* (Brill, 2013), *Myslet z druhého místa. K otázce performativní filosofie* (To Think from the Secondary Position: Towards the Question of Performance Philosophy; NAMU, 2019), and other books and articles on performance philosophy, post-phenomenology, and ethics. She examines the performative aspects of thinking and reflective components of the theatre both theoretically and practically, i.e. performatively.

Kent Sjöström, Associate Professor at Malmö Theatre Academy, author of the monograph *Skådespelaren i handling. Strategier för tanke och kropp* (The Actor in Action: Strategies for Mind and Body, Carlssons, 2007) and a collection of essays about Brecht, *Rökarens blick. Skådespelarens Brecht* (The Smoker's Gaze, Nordic Spleen, 2019). His current research, appearing in workshops, seminars, and articles, focuses on how the working actor conveys ideology and theory, mainly with tools taken from Brecht's work.

Marc Silberman

Brecht, realismus a média

Bertolt Brecht považoval „realismus“ za styl 19. století, založený na iluzi, že umělecké dílo dokáže zrcadlit nebo reprodukovat realitu. On sám naopak považoval realitu za konstrukci a funkci umění podle něj bylo odkrývat, jak je naše vnímání reality zkonstruované. Když tedy Brecht používá slovo „realismus“, pokud ovšem neodkazuje na určité období kulturní historie, poukazuje na vnitřní, strukturální soudržnost uměleckého díla. Ovšem pozor: soudržnost pro Brechta neznamena celistvost, kompletnost nebo jednotnost. Jeho estetika zcizení, přerušování a otevřených forem nabízí realismus poznamenaný fragmentací, odcizením a krizí subjektivity, kterou si spojujeme s modernitou a modernistickou kulturou. Brechtův realismus zkrátka nevychází z formálních kritérií věrohodnosti a autenticity, ale spíše z estetického procesu či souboru uměleckých praktik, které odkrývají, jakým způsobem se věci abstrahováním od reality mění.

Vztah Brechta a médií je možná méně nápadným aspektem tvorby tohoto spisovatele. Je sice obecně známo, že Georg Wilhelm Pabst v roce 1931 natočil filmovou verzi *Žebrácké opery* (Die Dreigroschenoper), pozoruhodný raný německý zvukový film. Méně už se ví, že sám Brecht k této adaptaci napsal scénář, který Pabst nepoužil, a že Brecht s Weillem poté zažalovali produkční společnost. Byla zdokumentována Brechtova spolupráce na filmu *Kuhle Wampe neboli Komu patří svět?* (Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?, r. Slatan Dudow) z roku 1932, který byl před svým uvedením cenzurován a ani ne o rok později nacisty zakázán. Pozornosti neuniklo ani to, že se Brecht objevil v titulcích celovečerního filmu Fritze Langa z roku 1943 *I katové umírají* (Hangmen Also Die), jednoho z klasických hollywoodských protinacistických filmů. Že však Brecht napsal více než 40 dalších filmových námětů, z nichž některé jsou velmi propracované, ale žádný z nich nebyl během jeho života zrealizován, je dobře udržovaným tajemstvím. Přinejmenším pro ty, kdo nemají přístup k německým edicím jeho díla. O jeho nadšení pro film není nejmenších pochyb. Jeho diář i deníkové zápisky, stejně jako vzpomínky přátel a známých, svědčí o jeho častých návštěvách kina už přinejmenším od roku 1919. Brechtův zájem o film navíc představuje pouze jednu dimenzi jeho angažovanosti v různých médiích – kromě divadla a opery jsou to rozhlasové vysílání, gramofonové nahrávky, fotografie, výtvarné umění, balet a knihy. Na celou jeho uměleckou kariéru lze nahlížet jako na neustálé a neskrývané hledání, jak oslovovat publikum pomocí specifických výhod různých médií. Skutečnost, že tyto jeho „experimenty“ často neměly úspěch, ho opakovaně vedla k reflexi možností i limitů těchto počínů.

Toto je tedy rámec mých úvah o Brechtovi, realismu a médiích. Chci prozkoumat některé ústřední koncepty, které Brecht rozvinul především během nejplodnějšího období své kariéry mezi lety 1928 a 1933. Koncepty, které měly rozhodující vliv na konkrétní druhy filmové tvorby, obzvláště na to, čemu říkáme radikální nebo opoziční kinematografie, jež se objevila během 60. let 20. století a později v evropských nových vlnách, v kinematografii Latinské Ameriky a mezi feministickými filmovými tvůrci

a tvůrkyněmi. Je mišlím nepopíratelné, že každý, kdo se zabývá politikou vizuální reprezentace, nakonec nalezne v Brechtovi plodného, ovšem nikoli zjednodušujícího myslitele realismu a médií. Na druhou stranu chci hned zkraje zdůraznit, že Brecht nikdy nevytvořil žádnou estetickou teorii ani žádný směr systematické mediální kritiky. Jako experimentátora ho spíše zajímaly výzvy, jež přinášely měnící se nároky technologie i dějin. Ve filmu, stejně jako v jiných médiích, mu šlo o zcizování známého, aby publikum nazřelo principy ovládající realitu a naučilo se s nimi zacházet.

Brecht a kino

Brechtovo nadšení pro film v raných 20. letech mělo dva zdroje. Za prvé považoval film za populární formu zábavy, jejíž senzacechtivost, schopnost vyvolat napětí či groteskní humor a dokumentární kvality přitahovaly široké publikum, tedy takové, které chtěl sám oslovit. Za druhé filmový průmysl napadal převládající druhy produkce a způsoby recepce vysoké kultury, což bylo mladému ikonoklastovi Brechtovi po chuti. Díky tomu napsal v letech 1921 a 1922 během pár měsíců tři dobře vystavěné scénáře: *Das Mysterium der Jamaika-Bar* (Záhada Jamaica baru), *Der Brillantenfresser* (Pojídač klenotů) a *Drei im Turm* (Tři ve věži). Hlavní motivací pro tento nenadálý nápor aktivity byla zřejmě finanční nouze, zároveň tato romantická dobrodružství pracují s tématy a postavami typickými pro jeho rané básně a hry. Brecht tu přejal žánrové konvence německého filmu, metafyzické ohledávání duše a melodramatično expresionistického období, nicméně okořenil je humorem a ironií. Tyto scénáře jsou samozřejmě pouze předběžnými skicami filmů, které se nakonec nikdy nerealizovaly, ukazují ale principy, které Brechta později zajímaly také v jiných médiích: epizodickou strukturu, aspekty narušování a zcizování a silnou dějovou linku.

Když v roce 1923 začala s inscenacemi v Berlíně a Mnichově vzkvétat Brechtova divadelní kariéra, jeho aktivní zájem o film se oslabil. Pro pochopení role tohoto nového média v jeho myšlení jsou podstatnější jeho občasné úvahy o filmu. Plodným podnětem bylo například objevení Charlieho Chaplina. První Chaplinův film, který Brecht v roce 1921 viděl – šlo o snímek *Chaplin malířem* (The Face on the Bar Room Floor, 1914) – ho přiměl vyjádřit se k jednoduchosti a přímosti hereckého výkonu. Brechta zaujala Chaplinova nesentimentální vážnost, s níž bez hnutí brvou vyvolával v divácích nepřetržitý smích. Chaplinovo ne-psychologické herectví kontrastovalo s introspektivními návyky německých herců na pódích a plátnech a stalo se zásadním faktorem výrazové úspěšnosti, kterou Brecht později rozvinul. Po zhlédnutí Chaplinovy *Zlaté horečky* (The Gold Rush, 1925) v roce 1926 se k jednoduchosti jako kvalitě samotné filmové struktury vrátil a explicitně ji porovnal s možnostmi divadelní dramaturgie. Protože film jakožto nové médium nebyl zatížen technikami, které se během staletí ustálily v divadle, jeho síla – tvrdil Brecht – spočívala v jednoduché dokumentaci reality.

Další důkaz Brechtova hlubokého porozumění filmu pochází z úplně jiné oblasti. Ve své vynikající povídce *Bestie* (Die Bestie, 1928) rozvíjí Brecht fiktivní příběh o tom, jak složité je realisticky natočit historickou scénu. Děj se odehrává v roce 1920 v sovětském filmovém studiu, kde se filmový štáb připravuje na natáčení scény pogromu. V ní bezcitný ruský guvernér – ona bestie z názvu povídky – podepíše příkaz k popravě skupinky Židů, zde zosobněných dvěma herci, kteří sami mají být autentickými oběťmi pogromu před revolucí roku 1917. Pozorný čtenář si rychle domyslí, že tento muž je ve skutečnosti oním bývalým guvernérem, který se jako nemajetný snaží vydělat nějaké peníze coby statista. Všichni ostatní však upřednostňují auru filmové hvězdy, jež byla pro danou roli původně angažována a zároveň je schopná lépe zprostředkovat efekt bestiality svým expresivním herectvím. Brecht, jinými slovy, buduje narativní situaci kolem problému reprezentace a ptá se: Jakou hodnotu má autenticita pro zpodobnění reality? Jak je možné, že je následkem umělecké reprezentace zakryta guvernérova skutečná, aktuální bestialita vůči židovským obětem? Ironická struktura příběhu se odehrává během tří zkoušek zmíněné scény, přerušovaných komentáři filmového režiséra, a klade otázku, jak dokáže filmový divák rozlišit reálné dění od hraného. Tedy rozpoznat někoho, kdo hraje sám sebe, od toho, kdo hraje roli. Vypravěčův závěrečný proslov odkazuje k problému, jenž Brechta zaměstnával během následujících let – jak učinit přirozené či povědomé problematickým: „Znovu se ukázalo, že pouhá fyzická podobnost s vrahem neznamena nic a že ke zprostředkování autenticky bestiálního dojmu je potřeba umění.“¹

To, že mělo filmové médium pro Brechta ústřední význam, lze jasně vyčíst ze stop, které zanechal ve své divadelní tvorbě během 20. let 20. století. Rušivá, epizodická struktura jeho děl – o nichž začal mluvit jako o epickém divadle – připomíná po jednotlivých záběrech vznikající raný film. Z němého filmu převzal také používání promítaných titulků ve svých inscenacích. Přehnané expresionistické herectví v divadle a ve filmu vyprovokovalo Brechta k rozvinutí nového hereckého stylu, který později nazval „gestickým herectvím“. Svůj „behavioristický“ přístup k dramatické charakterizaci vyvodil z induktivní metody pozorování událostí a postojů souvisejících s dokumentární kvalitou filmových obrazů. Kromě využití těchto formálních aspektů však začínal také na konci 20. let chápat, že film mění způsob, jakým lidé vnímají realitu. Zavádění nových mediálních technologií, včetně rozhlasového vysílání, které v Německu začalo v roce 1924, proměňovalo nejen uměleckou tvorbu, ale také divácká očekávání a návyky. Zkušenost s natáčením *Žebrácké opery* poskytla Brechtovi vhodnou příležitost ke zkoumání důsledků těchto změn.

Spory o *Žebráckou operu*

Brecht byl mezi německými umělci a kulturními kritiky Výmarské republiky výjimečný v tom, že se nebál zábavního průmyslu. Naopak vyhledával příležitosti, aby mohl jeho mechanismy použít jako zbraň proti konzervativním i progresivním intelektuálům, kteří lpěli na tradičních formách umění. Nic to neilustruje lépe než osud *Žebrácké opery* v její proměně z neúspěšnější divadelní produkce Výmarské republiky ke scénáři *Die Beule* (Boule), který Brecht napsal na zakázku jako komerční muzikálovou filmovou adaptaci, a k samotnému filmu režirovanému G. W. Pabstem. Paralelně vedle těchto tří tvůrčích fází probíhal soudní proces, vedený Brechtem a hudebním skladatelem Kurtem Weilem proti filmové produkční společnosti kvůli porušení autorských práv, a zároveň vznikla knižní esej o celém procesu, nazvaná *Proces kolem Žebrácké opery. Sociologický experiment* (Der Dreigroscherprozeß), která prezentuje Brechtovy nejpronikavější a neutuchající úvahy o podmínkách kulturní produkce v kapitalismu.

Jak jsem už zmínil, legendární úspěch *Žebrácké opery* v roce 1928 nastartoval Brechtovu mezinárodní divadelní kariéru. Díky popularitě Weillovy hudby a provokativní, až cynické dekadentnosti postav koupila společnost Nero-Film práva na její zfilmování. Smlouva obsahovala podmínku, že Brecht a tým jeho spolupracovníků napíší k filmu scénář a zaručovala Brechtovi právo požadovat změny, pokud se finální střih nebude držet jeho scénáře, ale zároveň ho také zavazovala držet se původního textu hry jak stylisticky, tak obsahově. Brechtovy názory se však po dvou letech od napsání původní *Žebrácké opery* posunuly, a tak když se ukázalo, že se scénář od původní hry podstatně liší, pokusil se Nero-Film pod tlakem blížícího se začátku natáčení s Brechtem uzavřít novou dohodu. Když jednání selhala, výroba filmu byla zahájena s jiným, novým scénářem – a Brecht se obrátil na soud.

Jádrem sporu byl text *Die Beule. Ein Dreigroschenfilm* – Brechtův filmový scénář *Žebrácké opery*, který je sice ve srovnání se samotnou hrou nepochybně její filmovou adaptací, Brecht ale zásadně proměnil hlavní vyznění. Nejen, že se studiem marxismu zradikalizovaly autorovy názory na kapitalistickou společnost, ale obratem k didaktičnosti tzv. naučných her (Lehrstücke) se čím dál více vzdaloval od směsi politiky a zábavy, která původní hru charakterizovala. Během dvou let od napsání původní hry navíc došlo ke krachu na burze a k celosvětové depresi, což vytvořilo politicky mnohem polarizovanější kontext, než tomu bylo v roce 1928. Nemohu na tomto místě shrnovat děj samotného muzikálu ani filmového scénáře, lze však konstatovat, že filmová adaptace ze hry převzala postavy a prostředí, aby vytvořila mnohem radikálnější obraz třídního boje mezi navzájem si konkurujícími žebračky, gangstery a drobnými podnikateli. Brecht se svými spolupracovníky nejenže přepsali celou dějovou linku, aby vyostrili politické poselství, ale brali rovněž v úvahu samotné filmové médium, pro které psali. Podobně jako u předešlých filmových scénářů

1 Bertolt Brecht. *Collected Stories*. Eds. John Willett – Ralph Manheim. London: Methuen, 1998. p. 111.

se Brecht při psaní inspiroval konvencemi filmových žánrů americké gangsterky a romance. A jestliže muzikál *Žebrácká opera* „citoval“ tradiční divadelní dramaturgii, aby podvrátil nebo parodoval její konvence, děje se totéž i v *Die Beule*: Bossem není hlavní gangster, ale jeho žena, přepadení banky je inscenováno jako mírumilovné odkoupení většinového podílu, klasická honička nevede k odstranění korporátní korupce, ale k jejímu zintenzivnění, a podobně. Scénář navíc vyžaduje překvapivé sekvence paralelní montáže, která prochází napříč simultánními akcemi. Například když hlavní gangster zmizí v nevěstinci a jeho novomanželka přikročí ke koupi banky, aby ochránila jejich nekale získané příjmy.

Nero-Film měl zájem na divadelním hitu *Žebrácké opery* vydělat, Brechtovo nové zpracování tudíž do jejich záměru nezapadalo. Cinefilové a specialisté na Pabsta výsledný film oslavují jako jedno z jeho mistrovských děl, zatímco brechtologové ho převážně označují za zradu Brechtova/Weillova originálu. Faktem je, že filmová verze *Žebrácké opery*, která byla natočena v roce 1930 a premiéru měla v Berlíně v únoru 1931, je impozantní ukázkou rané německé filmově-zvukové technologie a bezpochyby přispěla k mezinárodní slávě hry samotné i jejího autora. A to jakkoli byla v rozporu s nejelementárnějšími estetickými principy původní hry a její struktury: separací jednotlivých prvků, zcizováním a antiiluzivním využíváním divadelní techniky. Místo toho využil Pabst svého dokonale vybroušeného atmosférického stylu k vystavění scénického pozadí londýnských doků pro filmovou romanci. A jeho typický způsob střihu do pohybu nebo s prolínáčkami vyhladil jakýkoli smysl epické disrupce. V důsledku toho se Brechtova politická satira stala milostným dobrodružstvím a Weillovy písně plnily spíše roli chytlavých melodii než funkci kousavých komentářů. Brecht a Weill podali na Nero-Film žalobu, ne však proto, že společnost odmítla jejich vlastní scénář, ale aby znovu získali práva na zfilmování svého muzikálu *Žebrácká opera*. S argumentem, že produkční společnost nenaplnila svou smluvní povinnost „ochránit“ integritu díla, požadovali nařízením soudu zastavit natáčení, a ohrozili tak celou investici produkční společnosti. Soudní líčení proběhlo v říjnu 1930, trvalo čtyři dny, a díky Brechtově proslulosti a faktu, že šlo o důležitý precedens, vyvolalo neobvykle silnou reakci tisku. Aféra se dotkla citlivé otázky konkurence mezi filmem a divadlem a hlubšího problému, zda má umělec v nových masmédiích právo chránit své myšlenky.

Brecht musel být spokojený, že soud prohrál, protože kdyby býval zvítězil, musel by připustit, že kapitalistický systém nedodržuje vlastní pravidla. Zmíněný esej o soudním procesu v délce celé knihy přináší Brechtovu analýzu fungování tohoto systému a odkrývá propojení moci, falešných idejí a umění. Samotná kniha měla potvrdit Brechtovo politické vítězství demaskováním justice liberálního státu jakožto justice vládnoucí třídy, která nemá problém s porušováním vlastního právního systému, aby ochránila své finanční zájmy. Jakkoli byl východiskem knihy právě soudní proces proti filmové produkční společnosti, samotný text eseje

soudní líčení vůbec nedokumentuje a nezabývá se ani problémy filmové adaptace scénáře, ani samotným Pabstovým filmem. Brecht tu spíše hraje roli naivního umělce, který přichází před soud, aby bránil nedotknutelnost intelektuálního vlastnictví garantovanou liberální demokratickou ústavou Výmarské republiky. Zde zjišťuje, že hodnota individuálního vlastnictví je ve skutečnosti měřena ekonomickými důsledky, neboť v případě filmu je ekonomické riziko tak velké, že je motiv zisku při produkci dané komodity (filmu) považován za mnohem důležitější než právo umělce na své nemateriální vlastnictví (myšlenky). Brecht stručně řečeno ukazuje, že navzdory tomu, čemu by ráda věřila spousta umělců, podléhá umělecké dílo, stejně jako jiné komodity, tržním silám. *Proces kolem Žebrácké opery* je brilantní ukázkou důsledků tohoto vhledu.

Esej, rozdělená do pěti nestejně dlouhých částí, obsahuje montáž tiskových zpráv o procesu, úryvků ze smluv, právnických stanovisek, referátů z diskusí a polemických analýz. Brecht v krátkém úvodu vysvětluje, že jeho záměrem je „inscenovat“ svou zkušenost ve filmovém průmyslu jako objekt kritického posouzení, aby tím poukázal na rozdíl mezi představami a aktuálními praktikami toho, jak funguje kultura, právo a veřejné mínění. V jedné části zkoumá autor následky možných rozhodnutí soudu a dochází pod vlivem rozhodnutí soudu k závěru, že umělcův „ideál“ – tedy přesvědčení, že smluvní právo chrání jeho nápady – je falešný. Pomocí kapitálu si lze stejně jako jakákoli jiná vlastnická práva koupit i myšlenky a nápady. To byl také v podstatě výsledek Brechtova soudního sporu, a ohlasy doložené v tiskových výstřižcích naznačují, že z této perspektivy Brechtovo počínání potvrzuje tradiční, a dokonce levicové názory na nekompatibilitu umění a komerce. Kdyby se býval zastavil zde, mohl se od soudu dočkat přinejmenším důležitého veřejného přiznání. A to, že tradiční právo, orientované výhradně směrem k individuální tvořivosti, je nekompatibilní s kapitalistickým způsobem produkce, založené na kolektivní aktivitě, jako je tomu v oblasti filmové produkce.

Brecht však jde ještě o krok dál. Tvrdí, že umění nemůže nová masová média ani odmítnout, ani je jednoduše ignorovat jakožto „zlá“, protože technologicky nejprogresivnější média definují normu pro všechny další druhy umění, včetně tradičních forem poezie a dramatu. Je to otázka nejen kolektivních forem produkce, ale také recepce publika. Fakt, že filmu stále dominují tradiční formy umění, například že se natočí film podle divadelní hry *Žebrácká opera*, je důsledkem zastaralé ideologie individualismu, potřebné pro fungování produkce v historicky specifické fázi kapitalismu. Adresáti uměleckého díla však vnímají realitu odlišně: čtou romány a chodí do divadla poučení o tom, jak masmédia reprezentují realitu. Brecht si zde, v technologicky sofistikovaném prostoru, bere na mušku jak stále ještě široce rozšířenou věrnost romantické estetiky s jejím kultem génia, tak prosazování aury originality. Také kritizuje přístup k realitě, vycházející z introspektivní psychologie a antropomorfismu. Příklon k behavioristické psychologii a materialistické filozofii v pozdních 20. letech obrátil

jeho pozornost k procesu „pohledu zvnějšku“. V divadle začal například rozvíjet představu, že gesto je fyzický, viditelný výraz neboli externalizace vnitřního postoje, *nikoli* výraz emoce. Později to ve své teorii označil jako koncept gesta (gestus), tedy výrazu skutečného chování a skutečných postojů, jimž se přizpůsobují jazyk, myšlenky a emoce. Z této perspektivy není vnitřní postoj vnějším gestem „zpředměťován“, ale spíše se orientuje na vnější realitu. Díky tomu se Brecht může soustředit na intersubjektivitu, protože veškeré postoje, způsoby mluvy, gesta a výrazy tváře mají demonstrativní vlastnost: Jsou to sociálně a historicky kontingentní typy chování, které je pozorováno zvnějšku. V této souvislosti chci upozornit na poznámku, kterou Brecht připojil ke svému scénáři *Die Beule*: „Kamera hledá motivy, je to sociolog.“² Kamera se zde tedy stává ideálním nástrojem pro „pohled zvnějšku“. Kamera jako sociolog umožňuje filmaři vystavět každou sekvenci pomocí odlišných filmových technik a použít vizuální rytmus, diktovaný vnější akcí. Brechtova kritika mimesis a iluzionismu v divadle se tu přenáší na filmové médium, jehož cílem nemůže být zdvojení externí reality, jako by někde byla a čekala na svou reprodukci. Ve slavné pasáži z *Procesu kolem Žebrácké opery* Brecht k podobnému pohledu na realitu využívá příklad fotografie:

Situace se zkomplikovala, protože jednoduchá „reprodukce reality“ toho říká o této realitě mnohem méně než kdy jindy. Fotografie továren Krupp nebo AEG neodhalují o těchto institucích téměř nic. Realita jako taková sklouzla do oblasti užitekosti. Fotografie továrny už neodhaluje zvětšování lidských vztahů. Je tu ovšem „něco, co je třeba zkonstruovat“, cosi „umělého“, „vymyšleného“. Proto existuje potřeba umění. Stará koncepce umění, odvozená ze zkušenosti, je však překonaná.³

Viditelné povrchy, samotné obsahy vizuálních obrazů už nadále nezprostředkovávají strukturální podmínky kapitalismu. Proto musí dramatik, filmový tvůrce, fotograf najít nový přístup k realitě.

Konstruování reality v *Kuhle Wampe*

V *Procesu kolem Žebrácké opery* inscenuje Brecht originální a fundamentální kritiku zastaralého idealistického chápání umění, jež stále dominuje estetickému úsudku. Rozpoznal revoluční podstatu kapitalistického procesu oběhu statků, který proměnil celý systém umělecké produkce a recepce, a zároveň přivítal sebedestruktivní sílu kapitalismu, která slibovala uvolnit transformativní kulturní energii podobnou té, jež poháněla jeho vlastní

soudní proces. Představuje-li tato esej Brechtův nejsostifikovanější příspěvek k mediální teorii, pak film *Kuhle Wampe* z roku 1932 lze považovat za jeho nejdůležitější odkaz v dějinách filmu, jediný příklad praktického díla, které se přiblížilo k realizaci ideje odindividualizované (estetické) produkce ve filmu. Nejen samotné plánování a natáčení filmu, ale také jeho témata a struktura propojují kolektivní zkušenost s novými způsoby reprezentace reality. V kontrastu k Pabstově adaptaci *Žebrácké opery* prorazil film *Kuhle Wampe* hranice komerční filmové produkce. Mnohem relevantnější je zařadit jej do kontextu ambiciózních snah 20. let vybudovat v Německu nezávislou nekomerční kinematografii s cílem pomoci politickým a zábavním potřebám organizovaných dělnických tříd.

Začátkem roku 1931 oslovil Bulhar Slatan Dudow společnost Prometheus-Film s filmovým námětem o problému nezaměstnanosti v rodině příslušející k dělnické třídě, jehož spoluautorem byl Bertolt Brecht. Název filmu *Kuhle Wampe* odkazuje k letnímu tábořišti na periferii Berlína, z něhož se kolem roku 1932 stalo oblíbené stanové městečko pro rodiny z dělnické třídy, soudně vystěhovávané ze svých domovů. Společnost Prometheus-Film byla založena v roce 1926 s volným napojením na německou komunistickou stranu jako distribuční kanál pro nové, revoluční sovětské filmy Sergeje Ejzenštejna, Dzigy Vertova či Vsevoloda Pudovkina. Postupně pak projevila zájem o výrobu vlastních filmů pro dělnické publikum. Zavedení zvukové technologie ve spojení s následky světové hospodářské krize ale existenci alternativní levicové kulturní instituce, jakou byl Prometheus-Film, vážně narušilo. Navzdory finančním nejistotám společnost se společným projektem, navrženým Dudowem, souhlasila. Film *Kuhle Wampe* se nakonec stal posledním produkčním počinem společnosti Prometheus a také jejím jediným zvukovým filmem. V roce 1932 společnost zkrachovala. Kolektivní struktura, která kolem Brechta a Dudowa vznikla, byla částečně výsledkem od ideálu dosti vzdálených produkčních podmínek, ale také odrazem rozpačitého pokusu postavit se hierarchickému studiovému uspořádání komerčního filmového průmyslu.

Dudow přizval ke spolupráci na scénáři spisovatele Ernsta Ottwalta, který důvěrně znal prostředí dělnické třídy. Do týmu se přidal také skladatel Hanns Eisler, který přispěl svou zkušeností v oblasti moderní filmové hudby a populárních dělnických písní. Někteří herci byli dobře známi v dělnickém divadelním hnutí a vystoupení přední agitační divadelní skupiny Rudý megafon stejně jako účast tisíců nadšenců sdružených v dělnických sportovních klubech ve finále filmu (Obr. 1) přinesly kolektivnímu projektu nezvykle vysokou veřejnou pozornost. Úspěšné natáčení závěrečných scén bylo vskutku v Brechtově smyslu významnou veřejnou událostí, protože přivedlo do společného tvůrčího procesu několik vůdčích levicových intelektuálů a dělnických organizací.

Děj *Kuhle Wampe* ličí ve volném sledu několik epizod a událostí, které jsou rozděleny do tří částí. První část, expozice, ukazuje rozpad rodiny Bönikeů

2 Marc Silberman (ed.) *Brecht on Film and Radio*. London: Methuen, 2000, s. 135.

3 Tamtéž, s. 164–165. Do češtiny byly zatím přeloženy jen některé vybrané pasáže. Viz: Bertolt Brecht. *Proces kolem Žebrácké opery*. Sociologický experiment. Přeložil ks. *Film a doba*. 1970, č. 12, s. 641–649.



Obrázek 1: Snímek z filmu *Kuhle Wampe*. Agitační divadelní skupina. Rudý megafon vystupuje na dělnickém festivalu v závěrečné části filmu.

vlivem nezaměstnanosti (syn spáchá sebevraždu). Druhá část dále sleduje komplikace rodinného života: soudní vystěhování, dceřino těhotenství, nátlak rodičů, aby si vzala svého milence.

Třetí část navrhuje řešení svízelné situace páru (dívka jde na potrat) a alternativu k rezignaci zbídačených rodičů, když se milenci znovu shledají na dělnických oslavách sportu. Jinými slovy, film problematizuje otázku, jež se ukázala být úrodnou půdou také pro nacisty. V době politické a ekonomické krize, která charakterizovala poslední léta Výmarské republiky, přivedla nestabilita způsobená nezaměstnaností a zchudnutím dělnickou třídu do náručí maloměstských ideologií sociální harmonie a beztrždního státu, které navrhovali nacionální socialisté. Film *Kuhle Wampe* se tomuto tématu věnuje nikoli proto, aby vysvětlil příčiny, ale aby ukázal bezmoc způsobenou touhou zcela utéct od politiky. Kromě toho zobrazil alternativu v podobě atletických soutěží jako alegorii solidarity a síly v třídním boji.

Vedle svého tématu a politického přesvědčení představil film *Kuhle Wampe* nový strukturní přístup ovlivněný sovětským filmem. Sovětské filmy byly v Německu v širší distribuci od roku 1926, přesto neměla jejich inovativní filmová narace takový vliv na německý film jako na literaturu

a dramatická umění. Filmy produkční společnosti Prometheus-Film tak sice svůj proletářský obsah prodávaly jako „třídně vědomou“ alternativu k dominantní kinematografii, způsobem narace a vizuální strukturou však na úkor formální inovace spíše imitovaly populární melodramata velkých studií. Brecht se v těchto letech setkával se sovětskými intelektuály a ko-respondoval s nimi a jeho úvahy o epickém divadle jasně poukazují na paralelní principy montáže sovětského filmu. Byl mu blízký konstruktivistický princip filmového střihu, založený na myšlence přerušení a kolize. Tento typ montáže spojuje obrazy nebo záběry, jež do sebe „nezapadají“, a vyžaduje, aby byl divákem „čten“. V *Kuhle Wampe* se pozornost filmařů soustředila například na kompozici obrazů uvnitř filmového záběru (dokumentaristická kvalita obrazu) stejně jako mezi záběry (diskontinuitní montáž). To vysvětluje, proč je samotná práce kamery ve srovnání s expresivitou dřívější výmarské kinematografie nebo Pabstovým stylem ve filmu *Žebrácká opera* relativně zdrženlivá.

Na druhou stranu přejali Dudow a Brecht ze sovětské kinematografie povědomí o narativní interpunkci, které také plně zužitkovali. Modelovým příkladem je úvodní sekvence filmu. Nezačíná běžným uvozujícím záběrem, ale koláží rychlých pohledů z dynamicky kontrastujících úhlů kamery, které akci lokalizují geograficky do Berlína (Brandenburgská brána), do dělnické čtvrti města (záběry továrny a činžáků) a časově do doby hospodářské krize (sekvence novinových titulek ukazuje strmý nárůst počtu nezaměstnaných). Úvodní titulek novin („O jednoho nezaměstnaného dělníka méně“) a hudba ve stylu přede hry divákovi naznačují strukturní vzorec filmu: Vyprávění je postaveno tak, aby podpořilo divákovu aktivní roli v kognitivním procesu na pozadí pouhého sledování. Montáž statických, rozpojených obrazů nesugeruje reprodukci reality, ale její výstavbu. Důraz na dokumentární aspekt každého záběru dodává téměř výtvarnou, fotografickou kvalitu, spíše než kvalitu dramatickou nebo narativní. Tato sekvence navíc odhaluje pozoruhodnou ekonomii obrazů, rychle a účinně naznačující lokaci, městský prostor a ekonomickou krizi.

Brecht svou práci na filmu *Kuhle Wampe* považoval za teoretický a praktický příspěvek k rozvoji pojmu realismu, který se odvrací od mimésis (tedy od představy, že reprezentace reprodukuje nebo zrcadlí realitu). Zde se realismus stává přístupem, který produkuje vědění o *realitě* ve specifických historických podmínkách. Tento princip dobře ilustruje druhá sekvence filmu, často označovaná jako cyklistický závod: Nezaměstnaní se potkávají na rohu ulice a čekají na novinového poslíčka, až jim doručí inzeráty s pracovními nabídkami. Vytrhávají mu noviny z rukou, zkušným okem prolétnou inzeráty a začne závod na kole. Ve skutečnosti jde o závod o práci ztvárněný jako rytmická montáž kol doprovázená pulzující hudbou Hannse Eislera. Ve výsledku to vyvolává dojem, jako by se lidské zoufalství kondenzovalo do rychlosti a opakování. Sekvence obrazů postupně vytváří vzorec kruhu jakožto metaforu pro bezvýchodnost při hledání práce: kola se točí, chodidla šlapou do pedálů, u vrat továrny

dochází ke stále rychlejšímu střídání (Obr. 2). V této scéně ožívá Brechtova poznámka o funkci kamery jako sociologa („kamera hledá motivy, je to sociolog“), a to zaměřením na vnější akci. Vidíme „gestickou kameru“, která přerušuje reprezentaci reality, aby citovala a opakovala jednotlivé oddělené prvky. Stoupající frustraci by bylo možné shrnout sekvencí *gesta* mladého muže, který v závěrečném záběru zmačká noviny a vyhodí je. Pro Brechta takový gestus vyjadřuje moment, kdy my – jakožto diváci – rozpoznáváme sami sebe v realitě filmu a zároveň se pozorujeme v konfrontaci s realitou jakožto konstruktem. Pokud funguje správně, jde o okamžik, kdy přestáváme být v souladu sami se sebou, okamžik, kdy začínáme být schopni souhlasit (nebo nesouhlasit) s historickou realitou kolem sebe a posléze začínáme přemýšlet, jak ji změnit.



Obrázek 2: Snímek z filmu *Kuhle Wampe*: Cyklistický závod v druhé scéně zprostředkovává zoufalství pomocí montáže obrazů rychlosti, opakování a motivu kruhu.

Jakkoli je cyklistický závod vystaven na dynamice pohybu, je to právě tento pohyb, co vede nezadržitelně k sebevraždě mladého muže ve třetí sekvenci filmu. Poté, co se vrátí domů po neúspěšném hledání práce, je mladík nucen vyslechnout si kritiku svého také nezaměstnaného otce a ustarané matky. Po obědě, když všichni odejdou, zůstane sedět sám u stolu, zatímco kamera zabere výšivku na kuchyňské stěně s homilií: „Nezatracuj ráno, které přináší útrapy a práci. Je nádherné starat se o ty, které má člověk rád.“

Tento ironický, až cynický komentář k dysfunkční rodině ohlašuje samotnou sebevraždu. Vidíme, že mladý nezaměstnaný dělník reaguje klidně, ale s rozmyslem na hromadění epizod zobrazujících zchudnutí, vyčpělé fráze rodičů, vlastní izolaci a lhostejnost všech kolem něj. Detailní záběr na mladého muže, jak si před tím, než vyskočí z okna vstříc smrti, sundává hodinky a pokládá je na stůl, je v tomto kontextu obzvláště příznačný: nevidíme výraz vnitřní emoce, ale vědomou performanci oné vnitřní emoce jakožto afektu. Pohyb kamery a zaostření na gesto sundání hodinek vytváří vnitřní emoci zoufalství a přemítání, kterou můžeme pozorovat. Scéna také obsahuje charakteristické prvky montáže: výše zmiňované použití tištěného textu, narušení nebo pauzy v kontinuitě, komentář, který pronáší jedna z postav čelem do kamery. To všechno diváka pobízí ke složení výsledného smyslu. Jak je pro Brechtův přístup k realismu typické, jde o otevřenou strukturu, založenou nikoli na divákově identifikaci a katarzi, ale na konstrukci dynamického protikladného vztahu mezi kontinuitou a diskontinuitou. První sekvence (první část filmu) navíc jako celek nenabízí odpověď na beznaděj tohoto mladého muže, ale spíše vyzývá diváka, aby si uvědomil okolnosti, které jeho sebevraždu způsobily.

Obrázek 3: Snímek z filmu *Kuhle Wampe*: Na konci filmu odpovídá mladá žena čelem do kamery na otázku: „Kdo změní svět?“ „Ti, kdo ho nemají rádi!“



Kuhle Wampe je výjimečný příklad propojení otázek reprezentace, sociální změny a subjektu, který tuto změnu způsobí, jak naznačil Brecht v *Procesu kolem Žebrácké opery*. Tato didaktická kvalita je nejvýraznější v poslední části filmu, kde jsou rodina a osobní problémy podřízeny kolektivnímu duchu festivalu dělnického sportu. Film kulminuje v závěrečné scéně, která lekcí solidarity přenáší ze sportovního klání do politické diskuse, z obrazu ke slovu. V metru se tlačí sociologický průřez obyvatel města, z nichž každý komentuje novinovou reportáž o tom, že brazilská vláda spálila milióny kilogramů kávy, aby zamezila pádu ceny této komodity. Polemická hádka, přeskakující v rychlých střizích z jedné tváře na druhou, vrcholí otázkou: „Kdo změní svět?“ Jedna z mladých dělnic na ni odpovídá v přímé konfrontaci s divákem čelem do kamery: „Ti, kdo ho nemají rádi.“ (Obr. 3).

Recepce filmu naznačuje důsledky netradičního přístupu filmařů. Podmínky, za nichž byl film vymyšlen a produkován – s ohledem na eventuální cenzurní problémy a nejistou finanční podporu –, vyžadovaly kompromisy na každé úrovni jeho realizace. Proto měla komplikovaná filmová struktura pomoci zakamuflovat jeho agitační podstatu za relativně nevinou alegorii sportu, závodů a přitažlivosti mladých účastníků. Film se promítal v kinech krátce, ale úspěšně, než padl za obět' likvidaci veřejné levicové sféry s nástupem národního socialismu v březnu 1933. Jeho vliv jakožto vzoru pro politicky motivovanou kinematografii a alternativy ke studiovým konvencím byl tak ve skutečnosti nepatrný, dokud jej znovu neobjevila mladá generace v 60. letech.

Během 40. let strávil Brecht sedm let v exilu v USA, většinu z nich v Los Angeles, kde žila velká komunita německých umělců-emigrantů, která pro něj představovala potenciální kontakty na filmový průmysl v Hollywoodu. Byl povzbuzován zprávami, že němečtí scenáristé měli ve filmovém průmyslu skvělou pověst, a také se během těchto let seznámil se spoustou důležitých osobností filmových studií. Brecht však samozřejmě do systému hollywoodské kinematografie nezapadal. Pohrdal jeho šablonovitým psaním, kritizoval jeho obrovské plýtvání a nesdílel ani jeho přecitlivělost vůči seriózní kritice. Scénář stále považoval za literární text, zatímco v hollywoodské praxi byl rozdělený do několika posloupných fází (námet, treatment, scénář, technický scénář a tak dále). Jeho pojetí kolektivní produkce navíc nezapadalo do studiového modelu specializace a racionalizace filmového průmyslu. Pro hollywoodské podmínky nebyla ideální ani Brechtova estetika, ani jeho povaha. Navzdory tomu Brechta nikdy nepřestaly fascinovat americké filmy, jak naznačuje velké množství zápisků v jeho *Denících*, které se týkají filmových projekcí v těchto letech. Skutečnost, že zmínil nebo skutečně sepsal minimálně 50 filmových projektů, dokazuje jeho odhodlání prorazit ve filmovém průmyslu, obzvlášť když vezmeme v potaz, že jeho naděje nebyly nikdy naplněny.

Brecht, který pro své filmové projekty důsledně a úmyslně vyhledával nekonvenční řešení, nemohl být neúspěchem v Hollywoodu překvapen.

Když byl 30. října 1947 společně s jinými filmovými osobnostmi předvolán před Sněmovní výbor pro neamerickou činnost (HUAC), mohl s čistým svědomím, ovšem nikoli bez ironie, prohlásit: „Nejsem filmový scenárista a nejsem si vědom žádného vlivu, který bych měl na filmový průmysl, ať už politického nebo uměleckého.“⁴ Ihned po výsledku odjel Brecht ze Spojených států do Evropy a nadobro se usadil ve východním Berlíně, kde mu vláda poskytla peníze a podporu k vybudování vlastního divadla známého jako Berliner Ensemble. Byla to konečně příležitost psát hry za důstojných podmínek a pokračovat s divadelními experimenty přerušnými v roce 1933. Navíc mohl sledovat, jak jeho hry přicházejí k životu v kontextu, pro který byly napsány. Je tedy ještě překvapivější, že i tehdy nacházel čas pro filmové projekty, které ho zaměstnávaly až do jeho smrti v roce 1956. Je ironií, že v socialistickém režimu východního Německa musel Brecht v nově vybudovaných státních filmových studiích znovu čelit omezením průmyslově a ideologicky konzervativního aparátu, o státem kontrolovaném rozhlasovém vysílání nemluvě.

Tento obecný přehled Brechtových praktických a kritických intervencí do oblasti filmu během 35 let ilustruje jeho důležitou roli při definování ploch konfliktů a svárů v nových masmédiích. V klíčovém bodě svého uměleckého vývoje si uvědomil, že produkt, umělecké dílo, určují mocenské vztahy v institucích kulturní produkce a recepce. Tento zásadní vhled ho přivedl k formulaci experimentálního přístupu, který sice vznikl z reality institucí, ale který sám realitu produkuje, a to za neustálého zkoumání samotné praxe této „produkce“.

Všemožné realistické inovace, které navrhl v divadle a přenesl do filmu, se pokoušejí tuto komplexní aktivitu zdůraznit. Cílem bylo demonstrovat historickou povahu jakéhokoli momentu, aby publiku umožnil jej změnit. Jakkoli je Brechtovo pojetí vztahů mezi reprezentací, mocí a sociálními změnami stále relevantní, jeho experimentální metoda naznačuje, že antiiluzivní techniky zcizování a narušování jsou závislé na příslušném kontextu, v němž působí. Stručně řečeno, je neustále nutné znovu vynalézat nové způsoby nazírání, jež musejí být samy o sobě problematizovány jakožto prostředky vnímání. Brecht nedává mediálnímu aparátu žádné abstraktní odpovědi, ale modeluje sebereflexivní praxi mediální reprezentace, která si je vědoma své funkce, své historicity a inherentních sociálních a ekonomických zájmů. V postmoderním věku simulací stojí za to se nad Brechtovými otázkami o reprezentaci a konstrukci reality znovu zamýšlet.

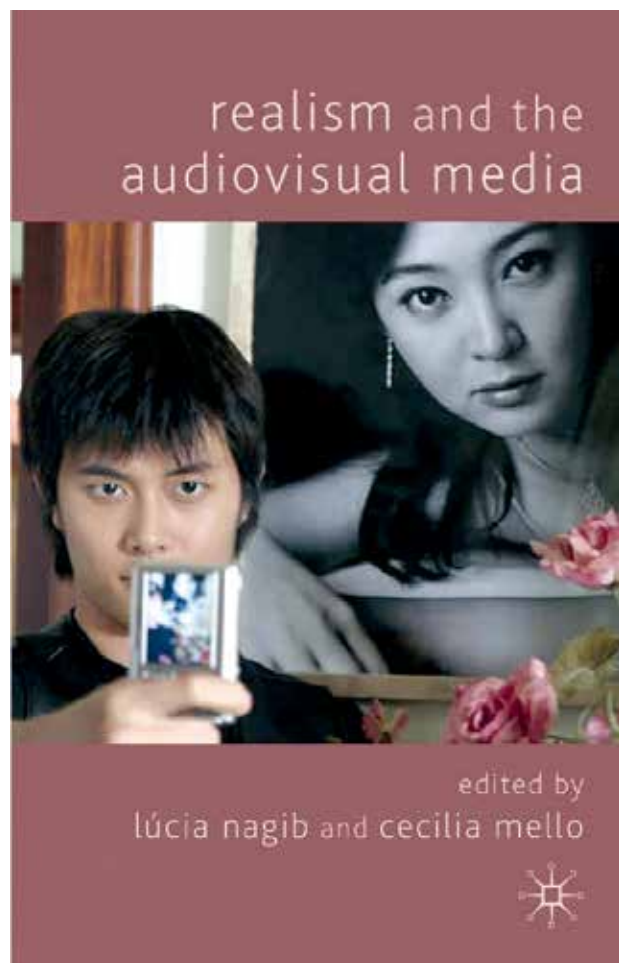
Překlad Tomáš Pivoda.

4 Bertolt Brecht. Werke. sv. 23. Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller (eds.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993. s. 61.

Marc Silberman se zaměřuje na dějiny poválečného německého filmu, tvorbu Bertolta Brechta, výzkum politického divadla a literatury a kultury východního Německa. Je spolueditorem nejnovějšího výběru Brechtových statí *Brecht on Theatre* a *Brecht on Performance* (obě 2014) a editorem souboru textů *Brecht on Film & Radio* (2005). Od roku 1988 do roku 2016 působil jako profesor na University of Wisconsin-Madison.

Tato studie byla poprvé publikována pod názvem *Brecht, Realism and Media* v knize: Lúcia Nagib – Cecilia Mello (eds.). *Realism and the Audiovisual Media*. London: Palgrave Macmillan UK, 2009, s. 31–46. Pro *ArteActa* byla studie drobně redakčně krácena.

Studie vychází se souhlasem autora a nakladatelství Palgrave Macmillan UK / Springer Nature Customer Service Center GmbH.



František A. Podhajský

Krajina s Brechtem, filmem a teorií