

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

BAKALAŘSKÁ PRÁCE

Zuzana Janoušková

Čínská inspirace v divadelní tvorbě Bertolta Brechta

Chinese influence on Bertolt Brecht theatre formation

Praha-Peking 2012

Vedoucí práce: Mgr. Martin Pšenička, Ph.D.

Děkuji svému školiteli Martinu Pšeničkovi za cenné připomínky a flexibilní přístup k mé práci

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Pekingu 24. 7. 2012

.....

Zuzana Janoušková

Abstrakt

Cílem této bakalářské práce je analýza čínské inspirace v tvorbě jednoho z předních režisérů divadelní avantgardy Bertolta Brechta. Práce se snaží zasadit Brechtovu čínskou inspiraci do širšího kontextu, mapuje tedy i německé a evropské objevování čínské kultury a především dramatu. V díle Bertolta Brechta se bakalářská práce zaměřuje jak na Brechtovu dramatikou s orientálními tématy, tak také na ty jeho teoretické práce, které jsou přímo ovlivněny čínským divadlem. Práce by však měla také na základě znalosti čínské kultury poněkud korigovat tradiční evropské interpretace Brechtovy tvorby a teoretických konceptů.

Klíčová slova

Bertolt Brecht, Mei Lanfang, čínské divadlo, čínské drama, teorie divadla

Abstract

The aim of this bachelor thesis is analysis of Chinese inspiration in the work of Bertolt Brecht - one of the most outstanding directors of theatre avant-garde. We tried to put Brecht's Chinese inspiration in a wider context so that we also describe discovering of the Chinese culture and drama in Germany and Europe. The analysis of the Brecht's works itself is focused on his plays with oriental topics as well as on theoretical works directly influenced by Chinese drama. Based on knowledge of Chinese culture, this thesis also aims to revise the traditional European point of view over Brecht's works and theoretical concepts.

Keywords

Bertolt Brecht, Mei Lanfang, Chinese theatre, Chinese drama, theatre theory

Obsah

Úvod	6
Proměna obrazu Číny v německé kultuře počátku dvacátého století	8
Brechtova teorie epického herectví a zcizující efekty v čínském herectví	17
Brechtovy „čínské“ hry	29
Nakolik jsou Brechtovy čínské hry čínské?	29
Kavkazský křídový kruh	33
Dobry člověk ze Sečuanu	33
Hry nedokončené a torza	42
Závěr	46
Seznam použité literatury	47
Příloha č. 1	51
Tabulka přepisu čínských pojmů, názvů a vlastních jmen.....	51

Úvod

Cílem této bakalářské práce je zmapovat, jakým způsobem zasáhly čínské inspirace do dramatické a divadelní tvorby Bertolta Brechta. Tento úkol je nelehký, neboť znamená nejenom průzkum Brechtovy tvorby, ale také uvědomění si souvislostí, tedy obsáhlých a širokých přesahů do kultury německé, potažmo evropské, a zároveň do neméně bohatého kulturního prostředí Číny. Dané téma je navíc v českém prostředí dosti neprobádanou oblastí, ostatně stejně tak jako i čínské divadlo samotné, byť mu Dana Kalvodová věnovala velkou a záslužnou pozornost. Mezi českými teatrology je sice obecně rozšířeno povědomí, že Čína a čínské divadlo byly pro Brechta inspirativní, hlouběji se však povětšinou jednotliví badatelé nevydávají.

Práce je rozdělena do tří hlavních částí, které se snaží zvolené téma osvětlit z různých stran. Protože nechceme interpretovat Brechtovu tvorbu bez dobových souvislostí, věnujeme první kapitulu proměně vnímání Číny a čínského divadla v evropském a německém kontextu. Druhá kapitola je zaměřena na rozbor čínského prostředí ve vztahu k Brechtově klíčové stati „*Zcizující efekty v čínském herectví*“. Třetí kapitola pak sleduje čínské motivy, syžety a divadelní postupy v jednotlivých Brechtových dramatech, respektive jejich „čínskost“. Vzhledem k obsáhlosti tématu nám jde především o vytvoření základního přehledu Brechtových průniků s čínskou kulturní tradicí.

Jediný, kdo se u nás tématu čínských vlivů na Brechta přiblížil, je již zmíněná Dana Kalvodová; pro dané téma je nejdůležitější její soubor studií *Asijské divadlo na konci milénia*¹ a její publikace *Čínské divadlo*², která mapuje čínské divadlo jak v teoretické rovině, tak z hlediska historického vývoje. Ze zahraničních zdrojů mají zásadní význam práce teatrologického charakteru, v první řadě publikace *The Poetics of Difference and Displacement: Twentieth*

¹ KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003. 317 s.

² KALVODOVÁ, Dana. *Čínské divadlo*. Praha: Panorama, 1992. 292 s.

*Century Chinese-Western Intercultural Theatre*³ autora Min Tiana, která se soustředí na interkulturní výměny mezi Západem a Východem. Významnou publikací je také publikace Renaty Berg-Pan *Bertolt Brecht and China*⁴. Tématem kulturní výměny mezi Čínou a západní civilizací se dlouhodobě zabývá Anthony Tatlow, který je právě velkým zastáncem Brechtovy „čínskosti“. Nemůžeme nezmínit Han-Soon Yima⁵, v jehož díle je možné nalézt řadu odkazů na literaturu pojednávající o čínských vlivech na myšlení Brechtových současníků.

Pro přepis čínských termínů, jmen, místních názvů a názvů děl v této práci používáme čínskou abecedu *pinyin* bez tónových značek, u pojmů a názvů děl v kurzívě (např. *jingju*, *Hui lan ji*), u jmen a místních názvů pak normálním písmem (např. Mei Lanfang, Qingdao). Výjimkou jsou pouze citace z děl jiných autorů, kteří v některých případech používají různé národní transkripce, a jména a místní názvy v češtině již zvykově zavedené (např. Sunjatsen, Peking). Na konci práce pak přikládáme abecedně řazenou tabulku všech čínských termínů, jmen a názvů a jejich přepisy do české transkripce. Tímto českému čtenáři přibližujeme výslovnost čínských výrazů, v práci nicméně zachováváme mezinárodně uznávanou transkripci *pinyin*, která je pro čtenáře a pro další vyhledávání a studium naprosto stěžejní. Použité překlady jsou uváděny v textu v češtině, a pokud není uvedeno jinak, jsou přeloženy autorkou. U těchto překladů pak v poznámce pod čarou uvádíme text v původním jazyce.

³TIAN, Min. *The Poetics of Difference and Displacement: Twentieth Century Chinese-Western Intercultural Theatre* [e-book]. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008 [cit. 12. 4. 2012]. URL: < http://www.amazon.com/Poetics-Difference-Displacement-Twentieth-Century-Chinese-Western/dp/9622099076/ref=sr_1_2?s=books&ie=UTF8&qid=1339210966&sr=1-2>.

⁴BERG-PAN, Renata. *Bertolt Brecht and China*. Bonn: Bouvier, 1979. 394 s.

⁵YIM, Han-Soon. *Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur Chinesischen Philosophie*. Bonn: Institut für Koreanische Kultur, 1984. 327 s.

Proměna obrazu Číny v německé kultuře počátku dvacátého století

Brechtův zájem o Čínu byl součástí zájmu o čínskou kulturu, který v Evropě narůstal od poslední třetiny devatenáctého století a který právě začátkem století dvacátého nabýval nové podoby. Je proto vhodné, ba nezbytné začlenit jeho dramatickou tvorbu do širších souvislostí a nahlédnout, jak bylo v té době v Německu čínské kulturní prostředí vnímáno a interpretováno.

Narůstající zájem o Čínu, její kulturu a filozofické myšlení, který je charakteristický pro počátek dvacátého století nejen v Německu, ale v celé Evropě, je do značné míry veden snahou vymanit se europocentrismu devatenáctého století, který evropskou civilizaci a její způsob myšlení hodnotově stavěl na vrchol lidské existence, a byl tudíž předpojatý k jiným kulturním tradicím, včetně té čínské.

Renata Berg-Pan uvádí, že Čína byla v devatenáctém století chápána dvojnásobným způsobem. První, poměrně významný proud, spjatý se střední společenskou vrstvou, vytváří biedermeierovské vnímání Číny jako země velmi podivné a směšné. Za reprezentanta tohoto směru Berg-Pan prohlašuje publikaci *Geographische Charakterbilder aus Asien* (1887).⁶

Jako příklad druhého – učeného – směru pak uvádí velkého myslitele devatenáctého století, Georga Wilhelma Friedricha Hegla, jenž se Čínou zabýval ve svých filozofických úvahách a jehož znalost čínské filozofie vycházela především z anglických a francouzských překladů. Jedním z hlavních zdrojů informací mu byla práce jezuitského otce De Mailla *Histoire générale de la Chine*, která byla vydána v Paříži mezi léty 1777-1783 a vycházela ze záznamů konfuciánského učence Zhu Xi (1130-1200).

⁶ BERG-PAN, R. Op. cit., s. 8.

Výslovně se Hegel k problematice čínské kultury a čínského myšlení vyjádřil ve spise *Filosofie dějin*⁷, jenž je posmrtně vydaným souborem jeho přednášek z let 1770 až 1831 a které nejvýrazněji vyslovuje jeho představu světových dějin jako vývoje objektivního ducha. Vývoj je podle Hegela stupňovitý a má podobu řady „dalších určení svobody, jež vznikají prostřednictvím pojmu věci“.⁸ Hegel přitom ale vychází z předpokladu, že prostor, v němž on žije, tedy západní Evropa, je určitou normou, kterou lze poměřovat ostatní kultury, neboť je místem, které stojí na nejvyšším stupni a v němž se tento vývoj ducha nejvíce projevuje.

Tím je dán i Hegelův přezíravý postoj k jiným civilizacím. Čínskou společnost a fungování jejího právního systému proto popisuje způsobem, jenž má potvrdit, že Číně na rozdíl od Evropy zatím chybí nejen svobodný duch, ale také opravdová vnitřní religiozita, hluboké cítění a niterná morálka, přičemž tento svůj názor vztahuje nejen na čínský stát, ale i na jeho obyvatele. Reálné rozdíly v rozvoji vědy a průmyslu mezi Evropou a Asií mohou snad odůvodnit, proč Hegel čínskou společnost chápe jako technicky zaostalou. Avšak to, jak zpochybňuje čínský duchovní život, je z dnešního hlediska značně problematické. Podle něj totiž duchovní myšlení Číňanů stojí na nižším stupni, takže ani „ono čínské náboženství nemůže být [...] tím, co nazýváme náboženstvím.“⁹

Takovýto způsob myšlení o mimoevropských civilizacích zdaleka nebyl vlastní jen Hegelovi. Byl součástí obecného evropského povědomí a ani ostatní přední myslitelé nebyli schopni se povznést nad limity evropského kulturního světa. Ještě ostřejší soudy o Číně a Číňanech vynášel například významný německý historik a jeden ze zakladatelů vědeckého dějepisu Leopold von Ranke. Důležitým momentem bylo, že tito Evropané byli sice ohromeni a fascinováni čínskou minulostí, ale současně svými postoji chtěli doložit a dokázat, že Evropa Čínu již vývojově předstihla. Přesvědčení o tom, že Evropa je na vyšším stádiu vývoje, tak formovalo i jejich názor na čínskou morálku. Proto

⁷ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofie dějin*. Přel. Milan Váňa. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2004. 304 s.

⁸ Op. cit., s. 48.

⁹ Op. cit., s. 93.

také Hegel, když se podivuje nad tělesnými tresty v čínském právu, spojuje jejich přípustnost s odlišnou úrovní cti, chápanou jako výraz svobodné vůle: „U nás by to bylo zneuctěním, ne však v Číně, kde ještě neexistuje cit pro čest.“¹⁰ Nepřekvapí proto, že v závěru Hegelových úvah o Číně nacházíme takovýto odstavec: „Takový je charakter čínského národa, zkoumaný ze všech stránek. Význačné pro něj je, že vše, co patří duchu, svobodná mravnost, moralita, cit, niterné náboženství, věda a vlastní umění, je mu vzdáleno.“¹¹

Díky obdobným konotacím tak Čína mohla pro Evropu v devatenáctém století fungovat i jako symbol politické reakce, či policejního státu. Renata Berg-Pan dokonce dokládá, že Němci Čínu argumentačně využívali v rámci dobových politických bojů: když Hegelovi žáci popisovali nesvobodu v Číně, tak podle ní útočili na samotné Prusko¹². Příkladem může být Heineho jinotajná báseň „Der Kaiser von China“ (Čínský císař), v níž orientální motivy básníkovi posloužily jako metafora, která obcházela pozornost cenzorů citlivých na všechny útoky na pruský stát. Podobné praktiky byly používány i ostatními představiteli hnutí Mladé Německo, pro které motiv a téma Číny plnily povětšinou jen čistě zástupnou funkci. Jako součást této tradice lze ostatně vyložit drama *Dobry člověk ze Sečuanu*, v němž Brecht použil čínské kulisy a reálie jako jinotajnou součást ataku na Výmarskou republiku.

Lidové vnímání Číny jako země podivné a směšné, i její sofistikovanejší interpretace jako země nedostatečného rozvoje ducha, zůstaly jako součást národnostních stereotypů v německém prostředí zakořeněny až do 20. století, do období nástupu komunistické Číny pod vedením Mao Zedonga. Současně ale od počátku století byly obdobné stereotypy konfrontovány s narůstajícími kontakty mezi oběma zeměmi a kulturami.

K postupně se zvyšujícímu zájmu Evropanů o Čínu přispělo i to, že evropské mocnosti si v ní na přelomu devatenáctého a dvacátého století upevňovaly své koloniální pozice. V německém případě šlo o přístav Qingdao v provincii

¹⁰ Op. cit., s. 93.

¹¹ Op. cit., s. 93.

¹² BERG-PAN, R. Op. cit., s. 3.

Shandong, který byl od roku 1898 do roku 1914 německou kolonií. Velmi důležitým zlomem ve vnímání Číňanů v německém prostředí byl rok 1900, kdy během tzv. Boxerského povstání (proti cizincům ovládající jednotlivé části země) došlo k zabití německého velvyslance v Pekingu. Tato smrt vyvolala odvetu: USA, Velká Británie, Japonsko, Francie, Německo, Rusko, Rakousko-Uhersko a Itálie připravily společnou vojenskou výpravu, jejímž cílem bylo povstání proti cizincům potlačit a ochránit zájmy mocností v Číně. Na tuto událost se váže i jeden z diplomaticky nejvíce sporných proslovů Viléma II., který nabádal vojáky k nemilosrdnému zacházení s čínskými povstanci. Pohotově a výsměšně na tento projev tehdy zareagoval ve svém časopise *Die Fackel* rakouský spisovatel Karl Kraus. S kritickým despektem v něm poukazuje na pokrytectví a přetvářku evropské kultury a naopak vyzdvihuje morálku Číňanů.¹³

Kontakty s Čínou podnítily konstituci německé sinologie jako specifického vědního oboru. První sinologie byla založena v roce 1909 v Hamburku, na což záhy navázaly další významné univerzity ve Frankfurtu nad Mohanem či Mnichově. Se vznikem sinologie se začal množit také počet překladů do němčiny, zprvu zejména filozofických děl. Jedním z významných překladatelů byl zakladatel frankfurtské sinologie a misionář z Qingdaa Richard Wilhelm, který mezi léty 1910 až 1930 přeložil osmnáct děl největších čínských filosofů a sám také napsal řadu vlastních knih o čínské kultuře a civilizaci. Mezi jeho překlady se vyskytují mimo jiné Konfucius, Mencius a Laozi. K dalším významným sinologům patřil Alfred Forke, který překládal Mocia.

Prvním překladatelem čínské prózy se stal Franz Kuhn, který mimo jiné do němčiny převedl známé romány jako *Půvabné ženy* (1930), *Sen v červeném domě* (1932) a *Příběhy tři říší* (1940). Neméně významným pak byl Hans Berhge, jehož *Čínská flétna* (1907) ovlivnila Gustava Mahlera při napsání vokálně symfonické skladby *Lied von der Erde (Píseň o zemi)*, 1909).

Značný ohlas v Evropě vzbudila a pohled na Čínu proměnila revoluce vedená Sunjatsenem, po které byla v roce 1911 založena republika. Projevem tohoto

¹³ KRAUS, Karl. *Die Chinesische Mauer* [e-book]. [cit. 23. 5. 2012] URL: <http://www.amazon.de/Die-Chinesische-Mauer-ebook/dp/B006N1NZJS/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1341332775&sr=1-1>.

nového zájmu byla i próza Alfreda Döblina *Die Drei Sprünge des Wang-Lung* (*Tři skoky Wang-lunga*), která vyšla v roce 1915 a v roce následujícím dostala prestižní cenu Theodora Fontana. Döblin v ní tematicky čerpá z čínského povstání z 18. století a vypráví příběh taoisticky orientované sekty, která dovedla do extrému princip pasivní rezistence vůči násilí, již však Döblin vnímá spíše jako negativní vlastnost. Podle Berg-Pan¹⁴ to ale byla právě tato próza, která zásadně ovlivnila Brechtův zájem o Čínu a její stopy lze vysledovat i v jeho dramatu *Dobrý člověk ze Sečuanu*. K německy píšícím spisovatelům, kteří projevíli zájem o Čínu, lze však například počítat rovněž Franze Kafku, který napsal několik příběhů vážících se k čínskému kulturnímu prostředí. V prózách „Při stavbě čínské zdi“¹⁵ či „Císařské poselství“¹⁶ je kladen důraz na život běžného člověka, který trpí pod zvůlí mocného císaře.

Historickou událostí, která na Brechta, tehdy teprve šestnáctiletého, bezprostředně zapůsobila, bylo tříměsíční japonské dobývání Qingdaa, které skončilo 7. listopadu 1914 jeho kapitulací. Tato událost jej podnítila i k napsání básně. Na rozdíl od jiných německých spisovatelů zabývajících se Qingdaem však v ní nechrlil vlastenecké fráze a Japonce nechápal jako nepřátele. Svou básní, v níž ukazoval střet z pohledu vojáků, vyjádřil především antimilitaristický postoj, místo hrdinských činů popisoval spíše strach a hrůzu.¹⁷

V poválečném období pak Brecht nepochybně patřil k levicovým intelektuálům, kteří s napětím sledovali souboj mezi Čankajškovým Kuomintangem a maoistickou komunistickou stranou, kteréžto boje byly vnímány jako paralela k boji mezi levicí a pravicí uvnitř Výmarské republiky. V souladu s tím levicoví intelektuálové kladli důraz na svoje sympatie s trpícím čínským obyvatelstvem. Silnou solidaritu s čínským lidem v projevech vyjadřoval zejména Ernst

¹⁴ BERG-PAN, R. Op. cit., s. 15.

¹⁵ KAFKA, Franz. *Povídky*. Přel. Vladimír Kafka, Marek Nekula, Věra Koubová, Josef Čermák. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999. 234 s.

¹⁶ Op. cit.

¹⁷ BRECHT, Bertolt. Der Tsingtausoldat. In *Bertolt Brecht Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Gedichte 3*. Berlin, Weimar und Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993, s. 86.

Thälmann, předseda tehdejší komunistické strany. Brecht pak shodné postoje vyjádřil ve svém nedokončeném dramatu *Turandot*.

Shrneme-li všechna tato fakta, je zjevné, že první desetiletí dvacátého století, během nichž se formoval Brechtův vztah k Číně, představují období, kdy se německá kulturní společnost postupně oprošťovala od dosavadních vágních stereotypů a její představy o čínské kultuře se začínaly přibližovat realitě. Nadále však Čína působila jako jakýsi symbolický prostor, do něhož bylo možné volně projektovat své vize. Dokladem toho jsou úvahy řady umělců a myslitelů, za všechny jmenujme například Carl Gustava Junga či Hermanna Hesseho, kteří začali východní myšlení považovat za pozitivní alternativu ke krizi evropského intelektualismu. Je to do jisté míry ironií doby, že ve chvíli, kdy západní technologie a hodnoty měly na oblast Dálného východu největší vliv, řada Evropanů začala zpochybňovat své vlastní kulturní tradice a hodnoty a začala se k Číně obracet jako k možnému východisku.

Pokud jde přímo o divadlo, nebyly až do dvacátého století evropské kontakty s Čínou příliš velké. Nepočítáme-li příběh čínské princezny Turandot, jenž do Evropy připutoval arabským prostřednictvím, prvním významným a do dvacátého století nejvýznamnějším setkáním s čínským dramatem byl francouzský překlad *Sirotky z Zhaa* (*Zhaoshi gu er*¹⁸) z osmnáctého století. Drama náležející k žánru *zaju* a pocházející ze čtrnáctého století bylo do francouzštiny převedeno jezuitou Josephem Henrim Mariem de Premarem. Vydáno pak bylo v roce 1735 jako součást publikace Jeana Baptista du Halda *Description géographique, historique, chronologique, politique, ethysique de l'empire de la Tartarie Chinoise*. O popularitě této publikace svědčí i to, že byla záhy přeložena do angličtiny, a to dokonce několikrát: již v roce 1736 vyšel překlad Richarda Brookse pod názvem *The General History of China*, v roce 1741 překlad Greena a Guthrieho, v roce 1761 pak překlad Thomase Percyho.

Du Halde překlad *Sirotky z Zhaa* opatřil dokonce předmluvou, v níž poetiku čínské hry poměřoval neoklasickými ideály, a tudíž ji hodnotil negativně:

¹⁸ 赵氏孤儿

„Jednotu místa, času a děje nelze očekávat, aby takovéto dílo bylo řádným, stejně tak jako naše pravidla.“ Svůj europocentristicky odmítavý postoj k čínskému dramatu Du Halde vyjádřil přímými slovy „my jsme dnes našli dokonalost dramatické poezie, je však dobře známo, že vzdálené časy byly velmi hrubé a nevybroušené“¹⁹.

Zájem o toto čínské drama byl součástí širšího zájmu evropského umění o čínskou inspiraci tak, jak se od konce 17. století projevoval v takzvaných chinoiseriích, tedy v uměleckých, zejména výtvarných dílech opakovaně se vracejících k čínským tématům a pokoušejících se napodobovat čínské vzory, byť ve skutečnosti šlo o Čínu spíše imaginární. Souviselo to i s pokusy uměleckého průmyslu konkurovat čínskému porcelánu a využít čínské podněty k dekorativním účelům.

Jakkoli se čínská dramatická forma neslučovala s klasicistní, téma zaujalo natolik, že na základě Premarova překladu v Evropě vznikla řada her, která se *Sirotkem z Zhaa* inspirovala. Nejvýznamnější z nich je Voltairův *Sirotek z Číny*²⁰ (*L'Orphelin de la Chine*, 1753) Voltaire přitom původní příběh krvavé pomsty posunul tak, aby zdůraznil nutnost vítězství civilizace nad barbarstvím, reprezentovaným tu Čingischánem, Min Tian²¹ proto tuto Voltairovu adaptaci interpretuje jako využití čínského tématu k vyjádření předem vytvořeného postoje. Čína je v ní zobrazena jako civilizace tolerantní a klidná, utvářející protipól krvavým Čingischánovým výbojům. Za paradox lze považovat, že tuto ideu Voltaire dokázal vyjádřit prostřednictvím tématu, jehož původní vyznění bylo protichůdné.

¹⁹ DU HALDE, Jean Baptiste. *The General History of China* [online]. [cit. 16. 6. 2012]. URL:<
http://books.google.com.hk/books?id=HeIAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=zh-CN&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

²⁰ Voltairovo drama mělo premiéru v Comedii Francaise 20. srpna 1755; v hlavních rolích Henri Louis Lekain, Madam Claironová. Představení bylo velmi úspěšné, což bylo pravděpodobně způsobeno exotičností tématu a Min Tian je chápe jako experiment v rámci divadelního realismu.

²¹ TIAN, M. Op. cit., [Loc 493].

Další evropské zpracování téhož námětu a tématu představuje drama Arthura Murphyho *Čínský sirotek*²² (*The Orphan of China*), které sice vzniklo ve Velké Británii, nicméně je zřetelně odvozeno od hry Voltairovy, jen jména hlavních postav jsou lehce pozměněna.

Čínský sirotek byl po staletí v rozmanitých podobách nejvýraznějším a symbolickým projevem čínské inspirace v evropském dramatu a divadle. Původní čínská hra byla ovšem v jejích jednotlivých adaptacích využívána jen jako námět pro dramata svým tvarem i myšlenkou evropská.

Obdobně lze hodnotit i americké drama do češtiny přeložené při českém uvedení jako *Žlutý háv*²³ (*Yellow Jacket*), které za pomoci čínského koloritu zaznamenalo ohromný úspěch na počátku 20. století. Američtí dramatikové George Cochran Hazelton a Joseph Henry Benrimo ji v roce 1912 uvedli na scénu newyorského The Fulton Theater a pojali ji jako zajímavou chinoserii se vším, co se od takové atrakce očekávalo.

Drama nezpracovává konkrétní čínskou předlohu, v předmluvě k vydání z roku 1913 se však píše, že autoři chtěli divákům představit nezvyklé čínské divadelní konvence: „Snahou (autorů) bylo vystihnout podstatu (čínské herecké techniky) než látku (námět).“²⁴ To, že se jim podařilo trefit do dobového vkusu, dokazuje fakt, že hra obletěla doslova celý svět. Jako hit divadelní sezóny 1913–1914 byla v rychlém sledu inscenována také v předních evropských kulturních centrech, tedy Londýně, Madridu, Düsseldorfu, Berlíně, Vídni, Budapešti, Petrohradu i Moskvě. U nás v roce 1917 v Plzni. Jednotlivá představení pak režírovaly takové osobnosti, jako byli Max Reinhardt, Gustav Lindemann a Alexandr Tairov.

²² Murphyho adaptace byla uvedena roku 1759 v Theatre Royal in Drury Lane a úspěch podobně jako u Voltairova představení byl do jisté míry zaručen právě exotičností. V hlavních rolích opět, podobně jako ve Francii, vystoupily přední hvězdy souboru jako David Garrick a Mary Ann Yatesová.

²³ HAZELTON, George C. - BENRIMO, J. Harry. *The Yellow Jacket*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill company publishers, 1913. 122 s. K tomu: TAUSCH, Karel. *O divadle a dramatické literatuře v Číně: Informační studie k čínské hře „Žlutý háv“ na scéně Čes. divadla král. m. Plzně*. Plzeň: Vl.n., 1917. 10 s.

²⁴ HAZELTON, G. C. Op. cit., s. 3.

Z hlediska sinologů je však tato hra vnímaná jako vůbec největší dezinterpretace čínského divadla. Nevadí přitom ani tak absence čínské předlohy jako spíše to, že použité divadelní postupy navzdory proklamacím s konvencemi čínského dramatu příliš nekorespondují. Užití reálie, jména postav dramatu (Wu Hoo Git, Chee Moo), stejně tak i jako použité kostýmy měly vyvolávat čínské konotace. Čínskou iluzi má vytvářet také užití chóru, který tu přebírá značnou část vyprávění. Hra sama pak vyprávěla příběh muže, který unikl úkladné vraždě zosnované jeho otcem a po mnoha peripetiích se vrací do rodného města, aby od nevlastního bratra získal symbol moci: Žlutý plášť.

Velkou dezinterpretací bylo užití postavy kulisáka, který se pohyboval po jevišti a pomáhal s řadou akcí, jež byly vydávány za typické pro čínské divadlo. Nedílnou součástí dramatu byly například scény, v nichž rozmísťoval kulisy a před zraky diváků s nimi manipuloval. Významná role mu pak připadla v závěru hry, kdy kouřil, klaněl se publiku a uzavíral oponu. Toto pohrávání si s čínskými divadelními technikami nevyrůstalo ani tak z jejich znalosti, jako bylo spíše založené na imaginaci autorů, kteří využili exotičnost námětu k novým a nezvyklým inscenačním pokusům.

Brechtova teorie epického herectví a zcizující efekty v čínském herectví

Bertolt Brecht byl naopak divadelním experimentátorem, jenž – obdobně jako například Vsevolod Mejerchold, Edward Gordon Craig, či později Eugenio Barba – o reálné čínské umění projevovat spontánní zájem a jeho prostřednictvím hledal nové, antiuluzivní a netradiční dramatické a divadelní formy. Spolu se jmenovanými tak patřil k těm, kteří pohled evropských divadelníků, potažmo široké veřejnosti na čínskou dramaturgii a divadlo k dnešnímu dni zásadně proměnil. Nic na tom nemění ani fakt, že i Brechtovy představy o čínském divadle, které procházejí jeho konceptem epického divadla, jsou mnohdy spíše tvůrčími projekcemi než věcným a věrným poznáním jevu. Nicméně nutno také přiznat, že se Brechtovi podařilo vypořádat a popsat rovněž některé reálné, dílčí a vnějškové projevy čínského herectví.

Nový koncept divadla, o nějž Bertolt Brecht ve svých úvahách i praktické činnosti usiloval, v teoretické rovině vycházel ze dvou zdrojů. Na jedné straně jej inspirovala ruská formální škola, konkrétně Viktor Šklovskij a jeho teorie ozvláštnění, jež vycházela z předpokladu, že podstatou proměn umění je snaha tvůrců najít pro své vyjádření nový, neobvyklý tvar. Na straně druhé pak bývá Brechtova teorie epického divadla často spojovaná s tou podobou čínského divadla, které se v Evropě obvykle říká čínská opera, již je však patrně lépe nazývat původním čínským výrazem *xiqu*²⁵ případně *jingju*²⁶, neboť se tím nevzbudí falešné asociace s operou tak, jak ji známe z našeho kulturního okruhu.

Pro Brechta bylo čínské divadlo výrazným impulsem a také argumentem v diskusích o divadle evropském. Je proto dobré podívat se kdy, kde a jak se

²⁵ 戏曲 - čínská opera

²⁶ 京剧 - pekingská opera. Název *xiqu* je obecné pojmenování, které zahrnuje řadu regionálních žánrů, přičemž nejznámějším z nich je *jingju* (京剧). Z historických žánrů jsou velmi známé žánry *canjunxi* (参军戏), *zaju* (杂剧) a *kunqu* (昆曲).

s čínským divadlem seznámil a též na to, jak je teoreticky hodnotil. Neméně podstatné je i to, zda jeho způsob interpretace odpovídá skutečnému působení tohoto divadla na jeho čínské adresáty.

Brecht své vnímání čínského divadla, a zejména jeho herecké složky, popisuje ve stati „Zcizující efekty v čínském herectví“²⁷, kterou napsal po té, kdy v roce 1935 za svého pobytu v Moskvě zhlédl představení čínského herce Mei Lanfanga.

Mei Lanfang byl světově proslulým hercem. Reprezentantem čínského herectví se on a jeho soubor stal díky tomu, že jako jeden z prvních vycestoval do zahraničí, kde obratně představil principy divadelních žánrů *jingju* a *kunqu*²⁸. Mei Lanfang v nich osobně vystupoval především jako představitel ženských rolí typu *dan*²⁹, jimiž zaujal publikum v Japonsku, ale zejména v zemích, pro které byl tento typ divadla velkou neznámou (SSSR, USA). Stal se „atrakcí“ nejen pro běžné diváky, ale i pro řadu divadelníků a herců. V USA jeho umění ocenili mimo jiné zakladatelé United Artists Charlie Chaplin, Douglas Fairbank a Mary Pickfordová.³⁰

Podle zápisků Mei Lanfanga dorazil jeho čínský soubor do Moskvy 12. března roku 1935 a mezi 23. a 28. březnem zde odehrál šest představení. Od 2. dubna hrál po osm dní v Leningradě a poté se opět vrátil do Moskvy k dalším představením.³¹ K jeho obdivovatelům tu vedle Brechta patřili Sergej Ejznštejn, Vsevolod Mejerchold, Alexander Tairov, Vladimir Němirovič-Dančenko, Maxim Gorkij; některá z představení zde ale sledovali také Erwin Piscator a Edward G. Craig.

V literatuře se diskutuje o tom, která představení Brecht vlastně v Moskvě viděl a kolikrát. Přímé doklady jsou u dvou prezentací. Jednou z nich nebyla

²⁷ BRECHT, Bertolt. Zcizující efekty v čínském herectví. In *Myšlenky*. Přel. Ludvík Kundera. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 32–45.

²⁸ 昆曲- kunqu opera

²⁹ 旦角- souhrné označení ženských rolí v divadle *xiqu*

³⁰ KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Academia: Praha. 2003, s.170.

³¹ MEI, Lanfang. *Mei Lanfang quanji*. Vol. 4. Shijiazhuang: Hebei Jiaoyu Chubanshe, 2001, s. 122-130.

inscenace konkrétní hry, ale Mei Lanfangovo předvádění techniky herecké práce ve Všesvazové společnosti pro kulturní styky. Brecht byl těmito ukázkami natolik nadšen, že na jejich základě Mei Lanfanga ve svém dopise Heleně Weiglové hodnotí jako největšího čínského herce³². Jeho představení hereckých technik ho zaujalo především hercovým odstupem, jakýmsi dualismem herecké postavy a herecké osoby. Toto vnímání bylo však do značné míry zapříčiněno tím, že viděl pouze představení techniky.³³

Druhým doloženým moskevským setkáním Brechta s čínským divadlem je představení *Rybářova pomsta*. Vzhledem k tomu, že Brecht ve svých eseích popisuje akci, v níž rybářova dcera pádluje na lodi, lze snadno vydedukovat, že soubor předváděl právě tuto hru.³⁴

Je přitom evidentní, že veškerá Brechtova znalost čínského divadla v okamžiku, kdy začal formulovat svou teorii zcizovacích efektů, byla dána právě touto jedinou a omezenou možností čínské divadlo na vlastní oči spatřit. Do roku 1935 byly totiž přímé Brechtovy kontakty s čínským divadlem jen velmi malé. Prokazatelné je jen to, že měl možnost se seznámit s čínským dramatem *Křídový kruh*, které v roce 1925 adaptoval německý expresionistický básník, dramatik, romanopisec a překladatel Klabund, vlastním jménem Alfred Henschke. Brechta toto drama také později inspirovalo k vlastní tvorbě – podrobněji se o tom zmíníme v kapitole věnované Brechtově dramatice.

Pro Brechta bylo Mei Lanfangovo vystoupení důležité tím, že díky němu našel v čínském herectví další potvrzení své již dříve rozpracované teorie zcizování, čili posílilo jeho argumentaci při psaní výše zmíněné statě. Samotný výraz zcizování Brecht ovšem použil již v poznámkách ke hře *Kulatolebí a Špičatolebí*, které jsou také z roku 1935. Již v nich hovoří o tom, že kýženého zcizení lze dosáhnout za pomoci hudby, světla, ale i konkrétních hereckých technik.

³² BRECHT, Bertolt. *Briefe 1913–1956*. Berlin: Aufbau-Verlag, 1983, s. 193. („Mei Lan-fang ist hier, der größte chinesische Schauspieler.“)

³³ BRECHT, Bertolt. Über das Theater der Chinesen. In. *Schriften zum Theater IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963. s. 56.

³⁴ 打渔杀家 - Da yu sha jia

Přímý zážitek s čínským divadlem Brechta utvrdil v tom, že je možné představení pojmout tak, aby sdělení bylo formováno prostřednictvím zcizovacích efektů. Jiná, neevropská divadelní kultura, mu dávala významný argument v polemice s Wagnerovým konceptem souborného díla – Gesamtkunstwerku – tak, jak ji poprvé formuloval již v roce 1928 v poznámkách k *Třígrošové opeře*.

Způsobů, které dle Brechtova vnímání vytvářejí zcizovací efekt, je několik. Prvním a základním z nich je podle něj nepřítomnost čtvrté stěny: „Čínský umělec především nehraje tak, jako by kromě tří stěn, které ho obklopují, existovala ještě i čtvrtá. Dává najevo, že ví, že se lidé na něho dívají. To ihned odstraňuje jistou iluzivnost evropských jevišť.“³⁵

Antiiluzivní podle Brechta ovšem není jenom prostor, v němž se hra odehrává, ale i samotná herecká technika. Jednotlivé prvky hereckého projevu Brecht popisuje a vyhodnocuje takto: „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.“³⁶

Čínské herce Brecht vidí jako „chladné“ demonstrátory postavy. Jejich pomyslné pozorování sama sebe jako někoho jiného podle něj divákovi znemožňuje vciťování, a naopak ho nutí vnímat herce jako spolutvůrce a komentátora skutečnosti představované i mimodivadelní. Tomu, aby čínský herec vyvolával iluzi živého člověka, má ostatně bránit i využití silně zkonvencionalizovaných gest, jež nepůsobí jako snaha o přesný záznam lidského jednání, a to navzdory faktu, že v těchto znakových, esenciálních výrazech je geneticky původní nápodoba zakódována. Hercovo vciťování se do role Brecht pak odmítá slovy: „Čínský umělec nezná tyto obtíže, zříká se úplné přeměny. Předem se omezuje na to, že bude představovanou postavu toliko citovat.“³⁷

³⁵ BRECHT, B. Op. cit., s. 40.

³⁶ Op. cit., s. 41.

³⁷ Op. cit. s. 42-43.

Důležitou součástí Brechtovy argumentace bylo, že na existenci zcizovacího efektu v čínském herectví poukazoval jako na jev, jenž byl nezávislý na jeho vlastních divadelních aktivitách a současně se s nimi shodoval. Mohl tak konstatovat, že „tohoto efektu použilo se naposledy v Německu při pokusech o epické divadlo, a to na hrách nearistotelovské dramatiky (nespočívající na vciťování).“³⁸

Čínské motivy a dílčí postupy Brecht, jak později ukážeme, přímo využil i ve své vlastní dramatické tvorbě. Tuto tvorbu nelze ovšem chápat jako mechanickou reprodukci zásad čínského divadla: Brechtovy dramatické chinoiserie, jeho variace na čínská témata, jsou záměrnou hrou s tématem i formou, která je primárně určena evropskému divákovi. Stejně jako v jeho jiných zdařilých hrách v nich navíc praktický tvůrce a umělec převážil nad teoretikem.

Brechtovy „námluvy“ s čínským divadlem ovšem vyvolávají i jednu dosti zásadní otázku: nakolik jeho osobní pozorování odpovídají tomu, jak tento fenomén vnímají ti, kterým byl primárně určen, tedy sami čínští diváci. Uvědomme si totiž, že to jsou pozorování Evropana, který má zažitou určitou konkrétní představu divadla i určité konvenční způsoby vnímání světa kolem sebe, a je nyní konfrontován se zcela odlišnou kulturní tradicí. Problémem je, že Brechtovo pozorování a následné hodnocení se pak na řadu let usídlilo v povědomí o čínském divadle evropské kulturní veřejnosti.

Mezi českými teatrology povětšinou bývá zdůrazňována vnějšková a znaková povaha čínského dramatického umění. Chceme-li ale čínský koncept umění zařadit do kontextu jeho tamního vnímání, dostáváme se nutně nejen k otázce estetické, popřípadě k otázce divadelní pravdivosti, ale i k čínským komunikačním zvyklostem.

Čínští umělci mají dialektický pohled na umění: rozdělují ho na formu (*xing*³⁹) a duši, popřípadě obsah (*shen*⁴⁰). Tyto dva principy se podle nich přitom nemusí vždy doplňovat, ale mohou někdy dokonce fungovat v přímé opozici proti sobě.

³⁸ Op. cit. s. 39.

³⁹ 形

⁴⁰ 神

Jingsong Chen v této souvislosti cituje literáta Liu Xieho (462–522): „Duši objektu je těžké imitovat, ani vytříbená slova ji nemohou popsat. Vzhled věci je však jednoduché zobrazit“.⁴¹ Čínské divadlo tedy nemůžeme chápat pouze jako chladný soubor vnějších znaků, ale musíme vzít do úvahy také způsob jeho prožívání diváky. Chen Jingsong proto zmiňuje požadavek filosofa Li Zhiho (1527–1602), aby umělci byli přístavem pravého srdce (*zhen xin*). Pro čínské diváky a kritiky tak skutečné potěšení z dramatické produkce leží v srdcem prožitých emocích. Slovo pravda (*zhen*) pak většinou používají ve významu emoce.

Brecht ovšem tyto principy čínské recepce divadla neznal a nemohl znát. Soustředil se tedy celkem pochopitelně jen na vnější podobu spatřeného, kterou si pak interpretoval s ohledem na svůj vlastní záměr. Asijské divadlo, stavící na zcela odlišných principech, než jsou ty evropské, muselo Brechta – ve fázi, kdy se snažil zformulovat svou koncepci epického divadla a zcizujících efektů – zcela přirozeně oslovit. Ve svém popisu zcizujících efektů v čínském herectví ovšem opomenul nejednu podstatnou věc.

Prvním závažným metodologickým problémem Brechtova uvažování bylo, že vedle sebe stavěl specifický čínský hudební a pohybový žánr *jingju* a tradiční činoherní divadlo. Zkusme si však – jen pro představu – v Brechtově stati zaměnit *jingju* evropským baletem a najednou zjistíme, že řada argumentů, které vyvozuje z čínského herectví, by se mohla v zásadě opřít o tento typ divadelního vyjadřování. Brecht sice ve své stati netvrdí, že technika zcizení se omezuje jen na čínské divadlo. Používá však čínské herectví jako příklad fungování epického herectví v jiné divadelní kultuře.

Druhým metodologickým problémem je, že si Brecht neuvědomil, nakolik jako pozorovatel svým pozorovaným ovlivňuje pozorované. Tedy, že ve svých interpretacích čínské divadlo vytrhuje z jeho původního kulturního prostředí a naopak je vtahuje do kontextu, jenž mu není adekvátní. Předpokládá se, že to,

⁴¹ CHEN, Jingsong. To Make People Happy, Drama Imitates Joy: The Chinese Theatrical Concept of Mo. *Asian Theatre Journal* 14, 1997, č.1, s. 43. „The spirit of an object is hard to imitate and even fine words cannot describe it. But the appearance of an object is easy to portray“.

co se jemu jeví jako neobvyklé a zvláštní, se musí jako neobvyklé a zvláštní jevit také čínskému publiku. Jako by i ono nahlíželo čínské divadlo očima Evropana, kterého na něm zajímá vše, co je odlišné od toho, na co jsme v našem kulturním okruhu zvyklí: „Vidíme-li hrát Číňany, je především obtížné zbavit se pocitu cizoty, který v nás Evropanech vzbuzují. Musíme si tedy umět představit, že dosahují ‚efektu Z‘ i u svých čínských diváků“.⁴²

Tato redukce je o to problematičtější i proto, že pro Brechta důležitou součástí zcizovacího efektu a jeho působení byla rovněž divácká složka. Brecht ve shodě se svou teorií interpretuje čínského diváka jako toho, kdo si při sledování divadla racionálně klade otázky o smyslu zobrazování věcí. Znalci čínského divadla toto ovšem zpochybňují a tvrdí, že komunikace mezi čínskými herci a jejich publikem probíhá jiným způsobem. Žánr *jingju*, který Brecht povýšil na synonymum pro zcizovací efekty, je založen na široké škále technik. Čínské herectví svojí estetikou věci konvencionalizuje, stylizuje, sémantizuje a zkrášluje: z mnohosti možných pohybů vybírá pohyby zcela konkrétní, které považuje za typické a hodné přetvoření do uměleckého gesta.

Od diváka se pak očekává, že se tomuto jazyku divadla naučí a bude mu rozumět. Tímto tématem se ve své stati zabývá Huang Zuolin, jeden z představitelů moderní čínské režie, který jako teoretik zprostředkoval Brechtovu teorii čínskému adresátovi. Ve stati o principech čínského divadla Huang Zuolin píše:

„Podstata života nespočívá v životě, jaký je, ale v životě extrahovaném, koncentrovaném a typizovaném. Tvůrčí práce by neměla vycházet pouze ze života jako takového, ale měla by být sublimována, tedy životem zušlechtěná.

Podstata pohybu vychází z lidských pohybů, obohacených rytmem na vyšší úroveň.

Podstata jazyka není v běžné a každodenní mluvě, ale v jazyku povýšeném na lyrickou úroveň.

⁴² BRECHT, Bertolt. Zcizující efekty v čínském herectví. In *Myšlenky*. Přel. Ludvík Kundera. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 44.

Podstata dekorace nevychází ze skutečného prostředí, ale takového, které je přizpůsobené tak, aby dosáhlo vysoké umělecké úrovně.⁴³

Tyto čtyři body shrnují právě jeden ze základních principů čínského divadla, jehož hlavním úkolem není zobrazované ozvláštňovat, ale spíše zkrášlovat.

Renata Berg-Pan se ke vztahu návštěvníka *jingju* a zcizovacího efektu staví následovně: „Je důležité mít na paměti, že čínské publikum všechna tato gesta zná, nebo se předpokládá, že je zná, a z toho důvodu tudíž zcizovací efekt nevyvolávají.“⁴⁴ Poukazem na fakt, že to, co Evropanovi typu Brechta, připadalo zcizující, divák *jingju* přijímá jako zautomatizované, tak vyvrací Brechtovo přesvědčení, že čínský divák je nucen přemýšlet nad konstitucí jednotlivých složek divadelní výpovědi.

Stejně lze problematizovat i Brechtův výklad nepřítomné čtvrté stěny, neboť i zde rozhoduje zorný úhel, z něhož na tento jev nahlížíme. Je pravda, že čínské herectví nepočítá se čtvrtou stěnou. Vede však tato její nepřítomnost skutečně ke zcizovacímu efektu? Nejenom čínské divadlo, ale také proměny evropské divadelní kultury v druhé polovině dvacátého století nám napovídají, že nikoli. Nepřítomnost čtvrté stěny působí jako zcizující efekt tam, kde diváci takovouto stěnu očekávají a kde lze tedy porušením tohoto očekávání dojít ke specifickému efektu. Pro čínského diváka je však absence čtvrté stěny součástí konvence, čínské divadlo nepotřebuje žádné speciální výrazové prostředky na to, aby její ztrátu tematizovalo.

Brecht ve své snaze změnit základní principy inscenování považuje za významný nástroj přímý kontakt herce s publikem, jehož prostřednictvím lze zrušit čtvrtou stěnu a vyvolat tak zcizující efekt. Umělec jako by přihlížel sám

⁴³ HUANG, Zuolin. On Mei Lanfang and Chinese Traditional Theater. In *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ed. a překl. Faye Chunfang Fei. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, s. 158. „1. The essentialism of life, that is, not life as it is but life as extracted, concentrated, and typified. Creative work should not only come out of life but should be sublimated, that is, refined from life. 2. The essentialism of movements, that is, human movements eurythmicized to higher plane. 3. The essentialism of language, that is, not plain vernacularism but a language elevated to lyrical height. The essentialism of decor, that is, not the real environment but one designed to achieve a high artistic level.“

⁴⁴ BERG-PAN, R. Op. cit., s. 167. „It is important to remember that Chinese audiences know all these gestures or are expected to know them, and hence, they do not really provide an alienation effect.“

sobě a dorozumíval se s diváky mimo roli: „Když třeba představuje oblak a předvádí, jak se nenadále vynoří, jak měkce a prudce narůstá, jak rychle a přece poznenáhlu se mění, pohlédne občas na diváka, jako by chtěl říci: Není tomu přesně tak?“⁴⁵

Expertí na čínské divadlo naproti tomu tvrdí, že typ kontaktu, který Brecht v uvedeném citátu popisuje, neslouží čínskému herci k tomu, aby diváka od příběhu odvedl či odtáhl. Naopak: právě tyto techniky utváření kontaktu mezi hercem a divákem mají vytvořit pocit sounáležitosti, tedy vtáhnout diváka do utváření příběhu. Toto je právě součástí vnějškových technik (*xing* 形), ale nemůžeme popřít vnitřní techniky (*shen* 神). Min Tian zmiňuje Zang Maoxuna (1550–1620), který na herectví klade požadavky srovnatelné téměř se Stanislavským: „[...] herec musí napodobit a vykreslit každou roli, kterou hraje tak pravdivě, jako by byl sám v pozici role a skoro zapomněl, že role je smyšlenou“.⁴⁶ Důvodem, proč se Brechtovi mohla tato technika zdát zcizovací je, že byl přítomen především prezentaci techniky čínského divadla. Mei Lanfangovo představení patrně nebylo řádnou produkcí s celou svou divadelní stylizací. Poetika čínského divadla je, stejně jako Brechtova koncepce divadla epického, v opozici divadlu realistickému, ale neklade si za cíl to, co bylo pro Brechta primární: nechce z diváka udělat hodnotící subjekt, jenž nezávisle a víceméně racionálně zvažuje předváděné a porovnává je se svou zkušeností. Brecht byl natolik ohromen formou, že se k obsahu čínského herectví nedostal.

Čínský divák na hereckém výkonu oceňuje především míru zvládnutí jednotlivých gest a znaků, tedy míru přiblížení se k hypotetické dokonalosti. V tomto slova smyslu pak může hercův výkon i emociálně spoluprožívat. Čínské divadlo tak funguje daleko více na emočním propojení diváka a herce, než si byl Brecht s to uvědomit. Min Tian se k tomu vyjadřuje takto: „Tento druh

⁴⁵ BRECHT, B. Op. cit., s. 40.

⁴⁶ TIAN, M. Op. cit., [Loc.1234]. „The actor must imitate and portray each role he plays so thoroughly as if he is in position of role and nearly forgets that it is fictional.“

iluze působí na představivost a empatii diváka vychutnávajícího si estetiku a empatické potěšení a sympatie během představení“.⁴⁷

Brecht si naopak na čínském herectví (ale i diváctví) nejvíce cenil vědomé kontroly nad emocemi. Odtud také jeho přesvědčení, že toto herectví má na základě hercova sebezpozorování působit „cize“. Min Tian i Renata Berg-Pan se však shodují v tom, že cílem čínských tvůrců není zcizení a ozvláštňení. Herecké společnosti se naopak snaží naplnit divákovo očekávání. Čínský herec se „neodstříhává“ od role. Naopak v čínských teoretických pracích o herecké technice je vždy zdůrazňováno hercovo prožívání. Můžeme opět zmínit Zang Maoxuna, který zdůrazňoval prožívání do takové míry, že herec skoro zapomíná, že hraje. Stejně pojetí můžeme nalézt i u významného dramatika Tang Xianzua⁴⁸ (1550–1616).

Min Tian dokonce zmiňuje příběh o herci, který hrál natolik pravdivě, že při představení zemřel. Tento příběh je extrémní, vciťování do role je však velmi často zdůrazňováno u mužských představitelů ženských rolí, což je popsáno například u Fang Hua: „Své tělo chápu jako ženské, musím se změnit do srdce této ženy, jedině pak moje pocity a pozice mohou být pravdivými a realistickými“.⁴⁹

Brechtovo chápání čínského herectví jako metody, která staví divadelní výpověď nad úroveň emocionální, je tedy pravdivá jen do jisté míry, a sice pokud se týká vnější formy inscenace. Absolutně proti základnímu principu čínského herectví je pak Brechtovo tvrzení, že kreativní proces je uzavřen do představení a s ním končí. Podle něj je totiž „pro herce obtížné a úmorné vyvolávat v sobě každý večer určité emoce nebo nálady, naproti tomu je jednodušší předvést vnější příznaky, které tyto emoce provázejí nebo ohlašují.“⁵⁰ Proto se domnívá, že „čínský umělec není v transu. Lze ho v

⁴⁷ Op. cit., [Loc 1118]. „This kind of illusion works on the imagination and empathy of the spectator who relishes his aesthetic and empathetic pleasures and sympathies while enjoying the performance.“

⁴⁸ 汤显祖

⁴⁹ Op. cit., [Loc 1271]. „Taking my body as a female, I have to transform my heart into that of a female, and then my tender feeling become truthful and lifelike.“

⁵⁰ BRECHT, B. Zcizující efekty v čínském herectví. Op. cit., s. 43.

každém okamžiku přerušit a „nevypadne“ z role. Po přerušení bude pokračovat ve své produkci na tom místě, kde byl přerušen. Není to „mystická tvůrčí chvíle“, v níž ho rušíme: když předstoupí před nás na jeviště, je se svým výtvozem už hotov.“⁵¹

Sám Mei Lanfang ovšem v rozporu s tímto tvrzením několikrát zdůraznil, jak důležité pro něj jako herce je právě prožívání konkrétního představení. Svůj herecký výkon totiž nechápal jako řemeslné předvedení již hotového, ale naopak poukazoval na to, že jednotlivá představení se od sebe značně liší, a to právě tím, nakolik se mu podaří ponořit do postavy. Své umění tedy nepovažoval za věc předem promyšlenou, ale naopak za záležitost procesuální, řídicí se i nevědomím a především vnitřní emocí. Čínskému herectví jde především o vyvolání emocí než o zobrazování jednotlivých akcí.⁵² Je tak zřetelné, že v čínském divadle užívaná technika vyjadřování se prostřednictvím konvečních znaků herci zabraňuje v tom, aby se při hře do své role vcítoval.⁵³

Pokud tedy nahlížíme Brechtovu teorii z pohledu, jakým se tehdy díval na konkrétní představení, jsou jeho závěry značně pochopitelné, zvláště když měl svoji teorii v podstatě zformulovanou již před Mei Lanfangovou moskevskou prezentací. Jeho vnímání a interpretace čínského herectví nevyrostala tedy ani tak z analýzy pozorovaného jevu, jako spíše z projekce předem nastolených tezí, které se zdála jevová stránka onoho jiného zvláštního představení potvrzovat.

Brecht se tak čínskému divadlu sice přiblížil, ale pochopil je jen velmi omezeně, zaměřil se pouze na jeho vnějškovost. Samotné vyznění a účel, který je dosahován čínským tradičním divadlem a Brechtovým divadlem epickým, jsou v důsledku naprosto odlišné. Čínské divadlo nesplňuje takřka nic z toho, co na něm Brecht oceňoval. Diametrálně rozdílné je i to, co má být prostřednictvím divadla dosahováno. Zatímco Brechtovo divadlo je bytostně politickým, čínské se zaměřuje na estetický a emocionální zážitek. V této souvislosti uvedme

⁵¹ Op. cit., s. 44.

⁵² CHEN, J. Op. cit., s. 43.

⁵³ MEI, Lanfang. *Mei Lanfang zishu*. Peking: Zhongguo Renmin Chubanshe, 2005. 351 s.

příklad Wang Jide (542–623), který ve svých *Qu Lü (Pravidla pro drama)* zdůrazňuje: „Divadlo dělá publikum šťastné nápodobou štěstí, divadlo dělá pak lidi smutné psaním o neštěstí“.⁵⁴ Sun Huizhu⁵⁵ dále zdůrazňuje již zmíněnou snahu čínského divadla zkrášlovat realitu, dokonce tvrdí, že většina čínských dramát směřuje k silně pozitivnímu konci.

⁵⁴ CHEN, J. Op. cit., s. 41. „Theatre makes people happy by imitating joy; it makes people sad by writing about sorrow.“

⁵⁵ SUN, Huizhu. Aesthetics of Stainslavsky, Brecht, and Mei Lanfang. In *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ed. Faye Chunfang Fei. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, s.170–178.

Brechtovy „čínské“ hry

Navzdory všemu dosud řečenému by ale asi nebylo vhodné vliv Brechtova setkání s čínským divadlem na jeho další tvorbu bagatelizovat, neboť není pochyb, že to byl zážitek silný, iniciační a umělecky podnětný.

Pro Bertolta Brechta byla Čína a čínská témata nesporně velmi silným impulsem. Tato kapitola bude tedy věnována tomu, jak se tato inspirace promítla do jeho dramatiky. Půjde nám o analýzu dramatické tvorby vycházející z čínských témat či divadelních forem, a tedy i o porovnání Brechtovy dramatické poetiky s texty a postupy tradičního čínského divadla. Brechtovo snažení se zároveň pokusíme vnímat a interpretovat s vědomím jistého napětí mezi evropským a asijským divadlem.

Z Brechtovy dramatické produkce jsou čínskými tématy a čínskou kulturou inspirovány dramata *Dobrý člověk ze Sečuanu* a *Kavkazský křídový kruh*. Nedokončeno zůstalo drama *Turandot*, dramatickým torzem je *Život Konfuciův*.

Nakolik jsou Brechtovy čínské hry čínské?

Souvislosti mezi Brechtovou dramatikou a čínskou divadelní tradicí s oblibou vyhledává a zdůrazňuje nemalá část evropských i čínských teatrologů. Patří k nim především Anthony Tatlow, Wenwei Du, Peter Yang, z českých autorů zmiňuje v souvislosti s čínskou dramatikou Brechta i Dana Kalvodová⁵⁶, ze současných teatrologů pak i Martina Musilová⁵⁷.

Snaha doložit přímou genetickou vazbu mezi těmito dvěma jevy často vede k několika omylům: buď jsou Brechtova dramata po tvarové stránce zcela ztotožněna s jejich čínskými vzory, nebo je tradiční čínské divadlo

⁵⁶ KALVODOVÁ, D. *Asijské divadlo na konci milénia*. Op. cit., s. 163.

⁵⁷ MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt: Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha: NAMU a Brkola, 2010. 310 s.

přizpůsobováno Brechtově vzoru a vykládáno jako divadlo v evropském významu slova epické. Protireakcí je zdůrazňování rozdílů mezi oběma fenomény. Jinak řečeno, většina badatelů, kteří se problematice Brechtových dramatických a divadelních aktivit věnují, se snaží jednoznačně rozhodnout, zda poetiku jeho her lze skutečně považovat za „čínskou“, nebo naopak je nutné ji prohlásit za velmi „nečínskou“.

Jakkoli se tedy přístup odborné veřejnosti k dané problematice v zásadě dělí na dva směry, pro nás osobně je zajímavější ten proud, který si rozdíl mezi Brechtovou poetikou a čínským dramatem uvědomuje a tematizuje je. Reprezentantem takového uvažování je Lü Longpei⁵⁸, jenž se ve své německy psané disertaci *Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper* podrobně věnoval rozboru jednotlivých složek dramatické tvorby Brechtovy a tradičního čínského divadla, porovnával jeho hry, respektive především jejich formální stránku, s čínským divadlem *jingju*. Východiskem mu bylo několik základních tezí, vymezujících, jak by podle něj interpreti k Brechtovu dílu měli přistupovat:

„Brecht důkladně studoval čínskou kulturu po všech stránkách, není však možné jeho divadlo s čínským divadlem zaměňovat, Brechtovo divadlo je bytostně německé divadlo.

Brecht se inspiroval *jingju* (pekingskou operou), což je druh tradičního čínského divadla.

Jingju nemůžeme označit za epické divadlo.

Čínská divadelní veřejnost by neměla zaujímat dogmatické postoje, ale měla by kriticky hodnotit vlastní i cizí kultury.“⁵⁹

⁵⁸ LÜ, Longpei. *Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper*. Bielefeld: Universität Bielefeld, 1982. 138 s.

⁵⁹ Brecht hat zwar die chinesische Kultur allseitig studiert, dennoch ist sein Theater nicht mit dem chinesischen zu verwechseln, das Brecht-Theater ist ein sehr deutsches Theater.

Brecht hat nur mit der Jingju (Peking-Oper), einer bestimmten Art der traditionellen chinesischen Theaterrichtungen zu tun.

Es ist falsch, die Jingju ein episches Theater zu nennen.

Die chinesischen Theaterleute sollen keine dogmatischen Festschreibungen, sondern die kritische Haltung Brechts zu seiner eigenen und zu fremden Kulturen lernen.

Citovaná čtveřice bodů je dána vědomou polemikou znalce se způsobem, jak o vztahu Brechta a Číny uvažuje značná část čínské odborné veřejnosti, Lü Longpei se však jejich prostřednictvím trefně vyjádřil i k evropskému vnímání daného problému.

Jedním ze zásadních rozdílů mezi tradiční čínskou dramatikou *jingju* a Brechtovým přístupem k divadlu je samotné postavení autora: v *jingju* autor a jeho snaha o originalitu nikdy nestojí v popředí. Čínský dramatik na rozdíl od Brechta nebývá divadelním teoretikem a experimentátorem, nýbrž jen skromným pokračovatelem literární a divadelní tradice, což se projevuje jak v tvarové, tak i tematické rovině. Brecht ve shodě s evropskou novověkou tradicí při psaní svých her usiloval o originalitu, k čemuž mu posloužil i výběr orientálních forem a témat. Naproti tomu v čínské dramatice je stav jiný. Podrobný graf témat spjatých s dramatikou žánru *jingju*⁶⁰, který je možné najít v Lü Longpeiově studii, přesvědčivě ukazuje, že většina her tohoto divadla zpracovávala syžety vycházející ze starých čínských románů, tedy z obecně známých vyprávění vzniklých především za dynastie Ming (1368–1644). Velká část divadelních konvencí pak vznikla a ustálila se za období dynastie Yuan (1271–1368), kdy Číně vládli Mongolové.

Nemalý rozdíl mezi Brechtem a tradičním čínským divadlem je také v jejich odlišném společenském zacílení. Přestože se divadelní syžety dramatu *jingju* zpravidla pevně váží ke konkrétním historickým událostem a zachycují dobovou feudální společnost, jejich děje jsou situovány do soukromé sféry života, nejsou na těchto událostech závislé a nemají povětšinou primárně společensko-kritický náboj. Konflikt se v dramatice *jingju* zpravidla odehrává mezi jednotlivými postavami, nejedná se tedy o konflikt vnější, společenský. Mohli bychom samozřejmě najít i výjimky, například drama Kong Shangrena (1648–1718) *Vějíř s broskvovými květy*, jež do češtiny 1968 přeložila Dana Kalvodová⁶¹.

Naproti tomu Brechtova dramatika je přímou součástí a výrazem autorových politických postojů: tedy postojů levicového intelektuála, jehož názory vyrůstají

⁶⁰ Op.cit., s. 16.

⁶¹ KCHUNG, Šang-žen. *Vějíř s broskvovými květy*. Přel. Dana Kalvodová. Praha: Odeon, 1968. 372 s.

z meziválečné kulturní a politické situace, a který se i prostřednictvím své umělecké činnosti vymezuje vůči kapitalistickému politickému a ekonomickému systému. Své postavy a děje proto koncipuje tak, aby tento systém demaskovaly. Jeho hrdinové jsou produktem daného sociálního systému, a pokud s ním vstupují do střetu, tak jejich výhry či prohry mají adresáty navigovat k zaujetí společensky angažovaných postojů.

Dalším významným rozdílem, který nelze v rámci srovnávání Brechtovy dramatiky a tradičního čínského dramatu opomenout, je odlišná funkce písní. Obvykle zdůrazňovaný fakt, že oba typy dramatu pracují se zpěvem, svádí ke konstatování, že s ním oba pracují zcela stejně. Jaká je však skutečná funkce těchto zpěvů v *jingju* a u Brechta?

Čínské divadlo *jingju* se vyznačuje velkou rozmanitostí a synkretičností. Organicky propojuje řadu složek: mluvené slovo, „činoherní“ herectví, hudbu, pantomimu, tanec, ale i akrobacii. V rámci jednoho žánru lze navíc vysledovat různorodé typy: v některých hrách převládá jedna složka, v jiných druhá, nicméně zpěv je vždy jeho trvalou součástí. Důsledkem bylo, že Evropany začal být vnímán a označován jako čínská opera.

Lü Longpei ve své studii poukazuje na rozmanité způsoby, jakými je zpěv v této dramatice používán.⁶² Postavy *jingju* pomocí písní vyjadřují své vlastní pocity, charakterizují sebe sama i ostatní postavy, popisují, reflektují a hodnotí jejich jednání, vyjadřují konflikt mezi aktéry sporu, ale také popisují a evokují prostor, v němž se děj hry odehrává. Zpěvy jsou tu organickou a nedílnou součástí celku, jejich prostřednictvím je děj historických románů předváděn. Písně tedy v *jingju* tok děje nepřerušují, natož aby jej zcizovaly.

Naproti tomu u Brechta zpěvy mají daleko jednoznačnější funkci. V jeho teorii mají programově rozrušovat adresátovo ztotožnění s předváděným, racionálně komentovat nastolenou dramatickou situaci a zcizovat dění na jevišti.

S tím souvisí i zvuková rytmizace inscenace jako další podstatná složka obou typů divadla a dramatu. To, že evropskému uchu zní čínské divadlo poněkud

⁶² Op.cit., s. 51.

nezvykle, je dáno používáním naprosto odlišných hudebních nástrojů a jinou hudební tradicí, a tedy i odlišným adresátovým očekáváním. Nicméně zatímco v divadle *jingju* jde o rytmizaci, která organicky podtrhuje melodii čínského jazyka a mluvy aktérů, Brecht se snaží tradiční rytmus jazyka rozrušovat a své songy staví tak, aby specifičností svých melodií vyvolávaly zcizovací efekt.

Dobry člověk ze Sečuanu

„Nejčínštější“ hrou z celé Brechtovy dramatiky je *Dobry člověk ze Sečuanu*⁶³, drama, jež bylo napsáno mezi léty 1938 až 1942.

Hra vypráví o trojici nejvyšších bohů, kteří se rozhodli hledat dobrého člověka. Setkávají se přitom s chudým prodavačem vody Wangem, který je divákovi jakýmsi průvodcem hrou i prostředím. Wang se jim pokouší sehnat v Sečuanu nocleh, avšak jako jediný dobrý člověk, který je ochotný neznámé poutníky přijmout pod svou střechu, se ukáže prostitutka Šen Te. Bohové ji za to bohatě odmění a Šen Te si tak může pořídit krámk s kuřivem. Když se ale po městě rozkřikne, jak dobře se jí daří, začnou se kolem ní sbíhat rozmanití parazité. Jedním z nich je také nezaměstnaný letec Sun, kterého Šen Te zachránila před sebevraždou a pro kterého je schopna obětovat téměř cokoli: počnou spolu dítě a mají se brát. Když ale vyjde najevo, že Suna více než Šen Te zajímají její peníze, ze svatby sejde.

Šen Te se za této situace cítí svým okolím natolik ohrožena, že se rozhodne skrýt za mužský převlek. Zvolí si masku bratrance jménem Šuej Ta a v ní je pak schopna i ohavných činů, které by byly pro dobrotivou ženu nemyslitelné. Jako dravému muži se jí velmi daří. Natolik, že dokáže vybudovat velmi úspěšnou továrnu. Wangovi je však podezřelý, že dobrá Šen Te zmizela a začne podezřívát bratrance Šuej Ta, že ji zabil. Šen Te je tak obviněna z vraždy sebe sama, zadržena a souzena. Když ale před soudem odkryje svůj převlek, bohové

⁶³BRECHT, Bertolt. Dobry člověk ze Sečuanu. In *Divadelní hry: díl. 3*. Přel. Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník. Praha: Odeon, 1984, s. 7- 61.

jako její soudci uznají, že bezohlednost a brutální chování mohou být někdy jedinou možností, jak dobrý člověk může v bezohledném a brutálním světě ochránit existenci svou a svého nenarozeného dítěte. A s důvěrou, že Šen Te svou situaci zvládne a nebude si příliš často zvat na pomoc bratrance Šuej Ta, odlétají na růžovém obláčku na nebesa.

Forma *Dobrého člověka ze Sečuanu* není specificky čínská, nicméně Čínu si od této hry, respektive její tematické roviny, nelze odmyslet. Jestliže se má v Číně odehrávat její děj, má tomu podle Brechta odpovídat také výprava potenciálních inscenací, a to včetně kostýmů. Autor si tedy pro prezentaci svého příběhu záměrně volil exotické prostředí, které muselo na někdejšího německého, potažmo euroamerického adresáta, pro kterého hra byla napsána, působit pohádkově. Čínu využil jako „jiný“ prostor, který ozvláštňuje atmosféru hry a posouvá položení základního problému (může dobrý člověk uspět ve špatném světě?) do modelové roviny. Pohádkové kulisy mu tak rámcují magický příběh, v němž postavy bohů vystupují jako soudci nad lidskou relativitou. Brecht tak nesporně hovoří o problémech obecně lidských, které však z jeho pohledu mohou být přinejmenším stejně čínské jako německé.

Tento postup ostatně není u Brechta a ani u ostatních příslušníků meziválečné avantgardy tak neobvyklý. Souvisí s širší tendencí nenapodobovat realistický svět kolem sebe, ale vytvářet si světy vlastní, znakově a symbolicky vypovídající o jejich podstatě. Situování her do čínských reálií je tak u Brechta jen jedním z mnoha případů, kdy volí cizí prostředí, aby skrze něj mohl vyjádřit svůj názor adresovaný divákovi, který s ním sdílí shodný referenční rámec. Stejného principu bylo využito například v Brechtově dramatu *V houštinách měst*, kde Chicago funguje též jako náznak, symbol a zkratka pro vyjádření aktuální německé problematiky.

Brechtovo řešení závěru hry vyrůstá z jeho dialektického uvažování: aby dobrý člověk mohl být skutečně dobrý, musí být – občas – i dost zlý. Je to řešení hodně evropské, které naznačuje, že hra *Dobry člověk ze Sečuanu* sice odkazuje k čínské inspiraci, nicméně způsobem položení otázky a způsobem autorské odpovědi na ni, se čínskému myšlenkovému světu spíše vzdaluje.

Nicméně Antony Tatlow⁶⁴, který je jedním z nadšených zastánců názoru, že se Brecht nechal Čínou inspirovat i v rovině filozofické, poukazuje na to, že čínskost tohoto dramatu je dána také tím, že k problému, zda lze najít dobrého člověka, tedy, zda je lidská přirozenost dobrá, či špatná, se vyjadřovala také řada čínských myslitelů, především filozofové Xunzi (312–230 př. n. l.) a Mencius (372 – 289 př. n. l.).

Blízkost mezi Brechtem a Menciem lze nalézt například v tomto výroku: „Mencius pravil: Jest dozajista pravdivé, že vody plynou na východ i na západ, může však voda snad téct nahoru i dolů? Člověk se přirozeně přiklání k dobru, tak jako voda teče dolů“.⁶⁵ Je ovšem otázkou, mohlo-li právě toto uvažování inspirovat dialektiku Brechtova hledání odpovědi na položený problém. Konkrétní odkaz, či narážku na Mencia bychom totiž v *Dobřím člověku ze Sečuanu* jen těžko hledali.

Z čínských zastánců čínskosti *Dobrého člověka ze Sečuanu* bychom mohli jmenovat například badatele Li Zhanga, který ve svém článku⁶⁶ „*The Good Person of Sichuan and the Chinese cultural tradition*“, spojuje Brechtovu hru nejen s Menciem, ale hledá i podobnosti s Guan Hanqingovým dramatem o kurtizáně.

Brechtův zájem o čínskou filozofii si uvědomuje také Renata Berg-Pan⁶⁷, která se ale jinak snaží dokázat, v čem je *Dobry člověk ze Sečuanu* nečínský. Poukazuje proto na starší Brechtovu hru, kterou lze chápat jako ranou verzi příběhu a která podle ní dokazuje, že čínské „kulisy“ byly k tématu autorem dodány teprve dodatečně. Tato verze se jmenuje *Die Ware Liebe (Láska jako zboží)*, což je ale současně homofonem s německým *Die Wahre Liebe (Pravá láska)*. Hlavní hrdinkou je prostitutka Fanny Kress, která si otevírá malý

⁶⁴ TATLOW, Anthony. *Brecht's response to the poetry, theatre and thought of China and Japan: A Comparative and Critical Evaluation*. Bern: Peter Lang, 1977. 469 s.

⁶⁵ MENCIOUS. *Mencius* [e-book]. Přel. James Legge. Amazon, 2010, [Loc 1663]. URL: <http://www.amazon.com/gp/product/B004HB22SG/ref=kinw_myk_ro_title>.

⁶⁶ ZHANG, Li. *The Good Person of Sichuan and the Chinese cultural tradition*. In *Frontiers of Literary Studies in China* 3, č. 1. Beijing: Higher Education Press and Springer-Verlag GmbH, 2009, s 133-156.

⁶⁷ BERG-PAN, R. Op. cit., s.184.

obchůdek s tabákem a z obchodních důvodů vystupuje jako muž. (Renata Berg-Pan při popisu geneze hry také mapuje proměny autorovy práce se jmény: postavu Fanny Kress Brecht nejprve přejmenoval na Li Gung a teprve v definitivní verzi na Šen Te. Šuej Ta se pak původně jmenoval Lao Go.)

Pokud jde o možnou inspiraci čínskou filozofií, i Renata Berg-Pan⁶⁸ zákonitě zmiňuje především Konfucia a Mocia⁶⁹, jejichž velkým obdivovatelem Brecht byl a jejichž vliv je možné doložit i v jiných dílech. Spojitost s Konfuciovou filozofií vidí v Brechtově důrazu na praktický život a například rovněž v negaci všeho, co se točí kolem obchodu a vydělávání peněz.

Kavkazský křídový kruh

Druhou Brechtovou hrou čínské inspirace je drama *Kavkazský křídový kruh*, u níž je jako spoluautorka uváděna Ruth Berlauová. Tato hra sice není tematicky do Číny situována, za to však přímo vyrůstá z čínského syžetu. Brechta k němu inspirovalo drama s názvem *Hui lan ji* (灰阑记), doslova *Záznam o vápencovém kruhu*. Plný název původního dramatu ovšem zní *Bao daizhi zhi kan hui lan ji* (包待制智勘灰阑记), česky *Záznam o tom, jak soudce Bao moudře rozsoudil s pomocí vápencového kruhu*. Dramatik Li Xingdao⁷⁰ tuto hru napsal za dynastie Yuan (1259–1368), a to v tradiční formě o čtyřech aktech a prologu. Šlo zjevně o hru velmi populární: vydána Zang Maoxunem, který žil v letech 1550–1620, se stala součástí kolekce *Sto her dynastie Yuan* (*Yuanren bai zhong qu*). Jestliže bychom se ale dnes pokusili Li Xingdaovo drama, které patří mezi dramata *zaju*⁷¹, inscenovat, narazili bychom u čínských diváků na velkou jazykovou bariéru. Hra je totiž napsána v klasické čínštině, která je dnešním Číňanům v podstatě nesrozumitelná.

⁶⁸ Op.cit., s. 189.

⁶⁹ Žil přibližně v letech 470-391 př.n.l.

⁷⁰ 李行道

⁷¹ 杂剧- historický žánr dramatu

Evropský adresát toto drama poprvé poznal prostřednictvím francouzštiny, do níž jej pod názvem *Le Cercle de Craie* přeložil Stanislas Julien a vyšlo roku 1832. Zájem o právě takovýto čínský příběh mohl být v Evropě posílen i tím, že téměř shodný motiv dvou matek svářících se o jedno dítě a následného moudrého soudcova rozhodnutí je zachycen také v Bibli. Konkrétně ve vyprávění o Šalamounovi, jehož příkaz rozseknout mečem dítě, má rozhodnout spor dvou žen o mateřství: zatímco nepravá matka s tímto verdiktem souhlasí, pravá matka se dítěte raději vzdá. Čínská verze téhož šalamounského rozhodnutí se liší tím, že znesvářené matky se mají o dítě přetahovat tak dlouho, dokud se jedné nepodaří jej vytáhnout z křídou nakresleného kruhu.

Brecht tuto verzi příběhu nutně musel znát z dramatu *Křídový kruh* (*Der Kreidekreis*), kterou napsal německý spisovatel Alfred Henschke vystupující pod pseudonymem Klabund (4. 11. 1890–14. 7. 1928). Klabundova dramatická variace na čínské téma vyšla v roce 1924 v Berlíně a v následujícím roce byla také Maxem Reinhardtem inscenována. Záhy pak byla překládána do řady jazyků včetně češtiny (Eva Vrchlická, 1929).

To, že Brecht Klabundovu verzi znal, se zdá nepochybné, mimo jiné i proto, že Klabundova přítelkyně Carola Neher měla v roce 1928 hrát Polly v premiéře *Třígrošové opery*. Nakonec ale dala přednost cestě za Klabundem do švýcarského sanatoria, kde umíral na tuberkulózu. (Polly místo ní hrála Lotte Lenya, manželka Kurta Weilla.)

Klabundova verze dramatu vypráví příběh šestnáctileté Haitang, která byla po otcově smrti z finančních důvodů prodána do zábavního podniku. Zde se do ní zamiluje císařský princ Pao a Haitang jeho city opětuje. Krásná a ctnostná dívka se však zalíbí i bohatému panu Ma, který prince přeplatí a odvede si ji jako svou druhou manželku. Když se ale Haitang po roce narodí dítě, vyvolá to žárlivost jeho první manželky. A když Haitang navštíví její bratr (který chce pana Ma zabít, od čehož jej ona odvrátí), paní Ma ji obviní, že u sebe měla milence. Pan Ma však Haitang uvěří a rozhodne se ji dokonce učinit svojí právoplatnou ženou. Za tímto účelem pozve do svého domu hodnostáře Tschaa, aniž by však tušil, že právě ten je milencem paní Ma. Tschao a paní Ma se rozhodnou pana Ma otrávit a z vraždy obvinít Haitang, čímž paní Ma získá i její dítě. Situaci jim

usnadňuje, že Tschao jako soudce může nebohou Haitang odsoudit k smrti. Ale než dojde k popravě, přijíždí posel se zprávou, že starý císař zemřel a jeho následník přikázal všechny rozsudky smrti odložit a všechny odsouzence přivést ke dvoru.

Nový císař Pao na Haitang stále myslí a oba zamilovaní se také okamžitě poznají. Když má císař rozhodnout spor o dítě, nechá na zem křídou namalovat kruh a ženám poručí, aby se o chlapce přetahovaly. Paní Ma snadno zvítězí, avšak vládce rozhodne, že pravá matka nemůže takto krutě o vlastní dítě bojovat, protože mu nechce ublížit. Paní Ma a soudce Tschao jsou posléze odhaleni i jako vražedníci a potrestáni. Na konci se navíc ukáže, že nový císař byl první, kdo se dostal do ložnice Haitang, a tudíž i dítě je jeho.

Základní čínský syžet Klabund převzal bez výrazných posunů a nesnažil se ani radikálně měnit jeho celkové vyznění. Na tradiční konfuciánskou tematiku však narouboval evropskou perspektivu, dobovou poetiku i morálku. Silně evropské je nejen přidání milostné linie, která umožňuje šťastný konec (ve stylu pravá láska zvítězila), ale i důraz na to, že Haitang je na počátku příběhu panna. Značnou pozornost pak Klabund věnoval motivu křídového kruhu, který se v jeho hře neustále vrací – jako nástroj, za jehož pomoci lze zjistit pravdu. V roli orákula tu mimo jiné potvrzuje rovněž lásku Haitang a prince a odvrací bratra Haitang od vraždy pana Ma.

Brechta modelové téma křídového kruhu jako metafory lidského rozhodování zřetelně dlouhodobě zajímalo. Důkazem je jeho hra *Augsburgský křídový kruh*, kterou napsal v roce 1940 a v níž toto téma učinil součástí příběhu ze 17. století z období třicetileté války. Obdobný časoprostorový posun pak dělá i ve hře *Kavkazský křídový kruh*.

Brechta na Klabundově adaptaci mohl zaujmout revoluční nádech, který zde představuje postava bratra Tschang-linga, který jako stoupenec opozičního hnutí kritizuje staré pořádky, ale také kombinace verše a mluveného slova, které on sám ve své hře používá. Rozdíl mezi jeho hrou a Klabundovou je ovšem značný, daný odlišnou ideovou orientací. Zatímco čínský originál i Klabund jsou zastánci tradiční morálky, Brechtova verze jednoznačně ilustruje

autorovo revoluční, přesněji řečeno marxistické smýšlení, k němuž se výslovně hlásil.

Oproti čínské „předloze“ i Klabundově verzi je syžet příběhu silně aktualizovaný. Projevuje se to již ve volbě situace, jež hru rámcuje a která je umístěna do poválečného Sovětského svazu, respektive do sovětské Gruzie. Vykresluje schůzi představitelů dvou kolchozů, kteří se sešli proto, aby rozhodli svůj spor o půdu v jednom z gruzínských údolí. Radí se o tom, zda toto údolí má připadnout těm rolníkům, kteří v něm již před válkou pěstovali koně, nebo těm, kteří chtějí tuto půdu zavlažit a zúrodnit pro pěstování vína a ovoce. A protože „domovina sovětského lidu má být“ podle Brechta „domovinou rozumu“, víceméně bez komplikací se shodnou, že větší právo na údolí mají ti druhí, neboť jsou to oni, kdo mu přinesou pokrok a nový rozkvět. Na závěr tohoto jednání je pak pro zábavu sehrána „stará čínská pověst“, jež má ale současně didakticky doložit, že „hlas básníka z dávné minulosti zní i ve stínu sovětských traktorů“⁷².

Metodou divadla na divadle vyprávěného vševědoucím zpěvákem Arkadi Čcheidzem je tu představena pověst o chudé dívce jménem Gruša, která se během jakési dávné války ujme dítěte, na které jeho matka, lehkomyšlná guvernérova žena, pozapomněla. Vlastní děj této hry ve hře tak evokuje válečné zmatky, Grušiny snahy získané dítě na útěku před nepřáteli ochránit, jakož i její lásku k vojáku Simonovi. Příběh opět uzavírá soudní spor o dítě mezi matkou pravou a nepravou.

Tím, kdo tu tento spor rozhodne, je pak vesnický mudrc a písař Azdak, jenž zosobňuje lidovou moudrost. (Vyprávění o tom, za jakých okolností se Azdak stal soudcem, tvoří další samostatnou dějovou linii hry.) Způsob, jakým Brecht jeho rozsudek pojímá, ovšem znamená výrazné polemické přehodnocení nejen výchozího čínského syžetu, ale konec konců i biblické, šalamounovské tradice. Zatímco ve starších verzích je za pravou matku dítěte vždy uznána jeho matka biologická, u Brechta je tomu opačně. Azdakem nařízená zkouška křídovým kruhem totiž tentokrát odhalí, že jako ta, které láska nedovolí, aby dítěti ublížila,

⁷² BRECHT, Bertolt. Kavkazský křídový kruh. In *Divadelní hry: díl 3*. Přel. Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník. Praha: Odeon, 1984, s. 245- 295.

a proto raději ustoupí, se chová Gruša. Z čehož pak autor vyvozuje toto ponaučení: „Ale vy, vy posluchači příběhu o křídovém kruhu, vezměte na vědomí mínění starých, že vše, co je na zemi, má patřit těm, kdož jsou toho hodni, tedy děti ženám, jež byly jim matkami, aby zdárně vyrůstaly, vozy zkušeným vozkům, aby šťastně dojely do cíle, a údolí těm, kdož je zavodní, aby vydalo úrodu.“⁷³

Starý čínský příběh se tak Brechtovi stává metaforou, jejímž prostřednictvím může vyjádřit svůj názor na soukromé vlastnictví, což byl ostatně také hlavní důvod, proč tuto legendu přesadil do jiného prostředí a interpretoval ji proti jejímu původnímu znění. Čínská legenda vstupovala do kontrastu nejen s revolučním Sovětským svazem, respektive Gruzii, ale i s potenciálním americkým a evropským adresátem (Brecht ji psal za svého pobytu v USA), na kterého toto prostředí mělo působit exoticky. Původní příběh i jeho nový rámec byl tak za použití principu divadla na divadle zcizen, vstoupil do jiného kulturního prostředí a posloužil autorovi k divadelně přesvědčivé demonstraci komunistické teze, že „vše, co je na zemi, má patřit těm, kdož jsou toho hodni“, tedy těm, kdo na tom pracují, a to bez ohledu na původní vlastnictví.

Brechtovo použití čínského syžetu o křídovém kruhu tak můžeme chápat jako pokus přesvědčit adresáty, že tradiční hodnoty musí ustoupit novým, potřebným k vybudování nové společnosti.

Pokud čínští badatelé (znalí evropské dramatiky a snažící se zdůraznit čínský vliv na ní) srovnávají Brechtovu a Li Xingdaovu hru, značná část z nich nechává stranou tematickou složku a podobnosti mezi oběma díly hledá především v jejich epičnosti a formálním tvaru. Příkladem může být Peter Yang, který chápe čínské divadlo jako divadlo ve své podstatě silně epické a tuto epičnost staví právě do opozice oproti tradičnímu aristotelskému dělení na lyriku, epiku a drama. Ve své studii *Theater ist Theater: ein Vergleich der Kreidkreisstücke Bertolt Brechts und Li Xingdaos*⁷⁴ se zaměřuje především na charakterizaci obou autorů. Formuluje názor, že obě dramata jsou epická a používají obdobné

⁷³ Op. cit., s. 293.

⁷⁴ YANG, Peter. *Theater ist Theater: ein Vergleich der Kreidkreisstücke Bertolt Brechts und Li Xingdaos*. New York: Peter Lang Publishing, 1998. 158 s.

vyprávěcí prostředky. Počítá k nim především narativní techniku vyprávění ve třetí osobě, časový odstup vypravěče od dramatického děje a stylizaci postav.⁷⁵ Shodu vidí v sebezpředstavování jednotlivých postav, které dle něj vytvářejí odstup od dramatické postavy, odstraněním čtvrté stěny, kterou chápe jako jeden ze základních rysů obou her,⁷⁶ a v obdobném střídání poetických pasáží a zpívaných pasáží.

S tím vším lze souhlasit, neboť obě díla splňují všechny jmenované formální aspekty. Protiargumentem by ale mohlo být, že jím stanovená kritéria jsou příliš obecná a jsou konstruována tak, aby usnadnila začlenění čínského vlivu do kontextu evropského dramatu.

Pokud jde o působení obou her na adresáta Peter Yang konstatuje: „Zatímco epické výrazové prostředky v epice apelují pouze na představivost čtenáře, oslovují divadelní výrazové prostředky v obou Křídových kruzích jak imaginární schopnost, tak vizuální očekávání diváka“.⁷⁷ Toto tvrzení je do značné míry zpochybnitelné, neboť je velmi těžké srovnávat působení na diváka ve dvou naprosto diametrálně odlišných kulturních prostředích, v nichž mohou být i zdánlivě blízké divadelní principy vnímány odlišně. Peter Yang opomíjí širší kulturní souvislosti, které utvářejí divadelní tradici. A opomíjí, že o divadelní kultuře za dynastie Yuan víme tak málo, že nejsme schopni odhadnout, jak byla tato hra inscenována, natož jak působila na diváky. Také bychom se koneckonců mohli ptát, jestli je opravdu výsadou tohoto typu vyprávění působit na divákovu imaginaci.

Možná je lepší se zaměřit na přímé srovnání, kým je vyprávěcí prvek dramatu nesen. Wenwei Du k tomu píše: „Použitím postavy zpěváka jako vypravěče, všechny narativní prvky čínského divadla jako popis charakteru, vlastní uvedení postavy, stylizované recitace a zpěv, vyprávění samotné zápletky, vyjádření

⁷⁵ Op. cit., s. 21.

⁷⁶ Op. cit., s. 57.

⁷⁷ Op. cit., s. 19. „Während die epischen Darstellungsmittel in der erzählerischen Literatur ausschliesslich an die Vorstellungskraft der Leser appellieren, sprechen die theatralischen Darstellungsmittel in den beiden Kreidkreisstücken sowohl die imaginäre Fähigkeit als auch die visuelle Veranlagung der Zuschauer an.“

pocitů a myšlenek postav v lyrických zpívaných pasážích, to vše je zprostředkováváno jednou postavou“.⁷⁸

Názory Petera Yanga patří k onomu výraznému proudu čínských badatelů, kteří jsou znalí evropské dramatiky a snaží se doložit přímý čínský vliv na ni. Spontánně se tak přibližují Brechtovu vnímání čínského divadla, které nahlíží skrze evropskou diváckou zkušenost. Jak již ale bylo řečeno v předchozí kapitole, přemýšlíme-li o čínském divadle, musíme jej chápat v rámci čínské divadelní tradice, kde například nepřítomnost čtvrté stěny vytváří naprosto odlišné konotace než v divadle Brechtově. Přestože tedy můžeme v obou divadelních dílech najít spoustu obdobných postupů, je důležité mít na paměti i velké rozdíly mezi nimi a oba typy dramatiky vzájemně nezaměňovat.

K zajímavostem ovšem patří, že Brechtův *Kavkazský křídový kruh* byl v roce 1986 v Číně inscenován herečkou Hu Zhifeng, která též ztvárnila hlavní představitelku, přičemž jej zpětně upravila podle zákonitostí žánru *jingju*.

Hry nedokončené a torza

Mezi Brechtovy hry čínské inspirace je třeba počítat i jeho lehrstück *Výjimka a pravidlo* (a částečně i *Opatření*), ale také ty, které nedokončil. Tedy především hry *Turandot aneb Kongres překrucovačů* a *Život Konfuciův*.

Na hře *Turandot* Brecht pracoval od začátku roku 1930 až do padesátých let. Její poslední verzi psal ještě roku 1953, nikdy ji však nepovažoval za zcela dokončenou, což vedlo i k tomu, že se ji nikdy nepokusil uvést. Drama tak mělo premiéru až posmrtně, v roce 1969 v Curychu, kdy byla režírována jedním z Brechtových žáků Benno Bessonem.

⁷⁸ DU, Wenwei. The Chalk Circle Comes Full Circle: From Yuan Drama Through the Western Stage to Peking Opera. In: *Asian Theatre Journal* 12, 1995, č. 2, s.316. „By introducing the singer as narrator, all the narrative devices of the traditional Chinese theatre—such as the characters' self-introduction in stylized recitation or chanting, their narration of the plot's development, and their expression of feelings or thoughts in lyric singing—are realized in one role.“

Brecht nebyl zdaleka jediným avantgardním umělcem fascinovaným příběhem princezny Turandot, který je možné nalézt pod titulem *Příběh prince Kalafa a čínské princezny v arabských Pohádkách tisíce a jedné noci*. Pohádka vypráví o princí Kalafovi, který se v Pekingu snaží získat dceru vládce Althun Khan. Krásná Turandot však nenávidí všechny muže a tak každému, kdo se uchází o její ruku, klade tři hádanky: pokud neuhodne, bude popraven. Když princ Kalaf jako jediný její hádanky rozřeší, dá princezně možnost ze sňatku vyvázat a nechá ji tedy na oplátku hádat své jméno. Princezna sice zprvu neuhodne, ale pár se po značných peripetiích nakonec dá dohromady.

Evropské publikum poznalo *Princeznu Turandot* mimo jiné prostřednictvím scénáře komedie dell'arte italského dramatika Carla Gozziho, která byla ve dvacátém století uváděna řadou režisérů, například Maxem Reinhardtem v Berlíně v roce 1911 v adaptaci Karla Vollmoellera, či v roce 1922 Jevgenijem Vachtangovem. Reinhardt režíroval *Turandot* v pohádkových kulisách, které silně kontrastovaly s tehdejší scénickým realismem. Ve Vachtangovově představení z roku 1922 pak nešlo o vytvoření bytostně čínského prostředí, ale spíš o vytvoření obrazu Číny tak, jak si ji představoval italský komediograf. Vachtangov v něm použil řadu netradičních prvků z komedie dell'arte, které narušovaly postupy běžné v tehdejší divadle. I jemu tedy *Turandot* jako téma posloužila k hledání nových prostředků a nového divadelního výrazu.

Brechtova *Turandot* má – ostatně jako většina jeho her – politický přesah. Přestože je situována do Číny, její téma bylo určeno aktuální německou politickou situací. Zatímco výchozí námět hry parodoval Výmarskou republiku, v průběhu času se součástí jejího textu stávala i autorova reflexe Třetí říše. Jedním ze základních motivů tohoto dramatu je tak manipulace s veřejným míněním. Zatímco tedy Gozziho *Turandot* náleží k pohádkovému žánru, Brechtovo dílo je nesené silnou kritikou ekonomické reality kapitalismu a finančních machinací. To také značně proměňuje pozadí zvoleného syžetu.

Brecht svou hru situoval do země, jejíž obyvatelé se dělí na neoblečené a výrobce oblečení a v níž veřejné mínění utváří skupina Tuiů, kteří žijí z toho, že

prodávají svoje názory. Renata Berg-Pan cituje autorovu poznámku⁷⁹, ve které se název Tui vysvětluje jako hříčka se slovem Intellektuell. Tuiové si přitom u Brechta dělají monopol na výklad světa: Tuiové založili Tuiovské školy a Tuiovské univerzity, na nichž se učí, jak být Tuiem a jaké názory zastávat. Zemi vládne špatný císař, jehož štěstím je, že tuiovští zástupci neoblečených a výrobců oblečení se mezi sebou nenávidí natolik, že není možné, aby se proti němu spojili.

Přesto však má císař jeden velký problém: obává se, aby lid nezjistil, že nedostatek bavlny způsobil on sám, když ji ukryl, aby navýšil její cenu a vyřešil si tak svoje finanční potíže. A má to být právě „přísluhovačský“ kongres Tuiů, který mu má pomoci tuto potenciální aféru vyřešit. Komu se to podaří, dostane ruku princezny Turandot.

Z císařových potíží a všeobecného zmatku tak těžší postava Gogher Gogha: muže, který si přál být Tui, jehož intelekt však nedosáhl přijatelného standardu, a proto se rozhodl vstoupit do politiky. Gogher Gogha si s císařovou pomocí chce vzít princeznu Turandot a ujmout se vlády. Zastaví ho však postava revolucionáře Tui Kai Ho, který je mluvčím lidu dožadujícího se pravdy. V jeho čele také vstoupí do hlavního města a převezme moc.

Již samotný přehled děje ukazuje, že Turandot je satirickou hrou o pádu nenáviděného režimu, o boji mezi pravicí a levicí a revolučním nastolení nové, levicové a tudíž podle Brechta i automaticky spravedlivé moci. Postava Kai Hoa tu reprezentuje revoluční prvek a tedy nepřekvapí, že čínským interpretům této hry může asociovat samotného Mao Zedonga, jehož byl Brecht velkým obdivovatelem, především pak průběhem čínské revoluce.

Navzdory tomu je Čína v této hře jen vnější kulisou, což autora vede i k tomu, aby do poznámek vložil instrukci, že „kostýmy mohou být všelijak pomíchané, vycházejí však z čínského způsobu oblékání.“⁸⁰ Tuiové jsou tak charakterizováni malými klobouky, jaké nosívají tibetští duchovní. Klobouky

⁷⁹ BERG-PAN, R. Op.cit., s. 210.

⁸⁰ BRECHT, Bertolt. Turandot aneb Kongres překrucovačů. In *Divadelní hry: Díl 4, Fragmenty a jiné*. Přel. Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník. Praha: Odeon, 1984, s. 233- 273.

jsou rozrůzněny podle význačnosti Tuiů, jsou více nebo méně přepychové a také různých barev.

Další Brechtovou hrou s čínským tématem mohl být také *Život Konfuciův*⁸¹. Začal jej psát v roce 1940, avšak dokončil z něj jen jednu scénu a ani ta nebyla před jeho smrtí publikována. Dostupný text působí jako groteska, která paroduje Konfuciovo morální učení.

Dle scénických poznámek to měla být hra určená především pro dětské herce, od nichž si autor sliboval jakousi větší autentičnost. Konfucius, nazývaný zde Kung, je totiž v dětském věku a snaží se ostatní děti naučit správným mravům. Učí je, jak vhodně odmítnout nabízenou pochutinu – lahodné zázvorky. Toto učení mu však příliš nejde, neboť jeho žákům zázvorky příliš chutnají; jediný z Kungových žáků, který se začne způsobně chovat, to učiní jedině proto, že pochutina už došla. Proč tuto hru Brecht nedokončil, není známo. Možná proto, že se jedná jen o anekdotický nápad, ke kterému bylo nesnadné přidat další obdobné epizody, navíc opět určené pro dětské protagonisty.

Kromě her, v nichž je vztah k čínské kultuře vyjádřen zcela explicitně, existuje i část Brechtovy dramatiky, která zpracovává jiná témata, ale využívá čínskou techniku výstavby textu a inscenování. Příkladem je „didaktická hra“ *Horiati a Kuriáti*, jejíž děj se odehrává v Římě, nicméně Brecht v ní použil i inscenační postup, jenž se zdá být inspirován čínským divadlem *jingju*. Je za něj považován okamžik, kdy scénická poznámka nařizuje, aby pohyb dvou spolu soupeřících armád byl publiku předveden pomocí vlaječek, které znakově reprezentují jednotlivá vojska. Brecht takovýto postup nezvolil proto, že by chtěl tematizovat Čínu nebo čínské divadlo, ale nejspíše proto, že se mu takovýto inscenační technika jevila jako optimální znakové vyjádření usnadňující výpravu hry, jíž navíc měly opět hrát děti.

V rámci dramatické tvorby tedy čínské drama Brechtovi posloužilo opět jenom jako inspirační zdroj, nelze zaměňovat svébytnou divadelní formu čínského divadla a Brechtovo epické divadlo.

⁸¹ BRECHT, Bertolt. *Život Konfuciův*. In. *Divadelní hry: Díl 4, Fragmenty a jiné*. Přel. Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník. Praha: Odeon, 1984, s. 332- 336.

Závěr

Základem této práce byla snaha zmapovat Brechtovo „zahrávání“ si s čínskou kulturou a divadlem, Brechtovým prostřednictvím jsme se zabývali i některými dalšími dílčími kapitolami z dějin evropského divadla, literatury a kultury, které lze označit jako inspiraci čínským myšlením a uměním. Cílem této práce ovšem rovněž bylo poněkud zproblematizovat stereotypy, které spoluurčují názor evropských teatrologů na to, co je „typicky čínské“.

Práce se zároveň dotkla řady zajímavých témat, které však nebylo možné do ní při daném zadání a rozsahu zahrnout, jakkoli by ji to obohatilo. Tyto neuzavřené problémy však vnímáme jako výzvu k dalšímu studiu. Lze k nim počítat problematiku té části Brechtovy tvorby básnické, která tak či onak souvisí s čínským prostředím, jakož i s překlady čínských myslitelů. Velmi zajímavé by bylo rovněž porovnat Brechtovo vnímání Číny s názory jeho vrstevníků. Z druhé strany by však bylo přínosné také sledovat následnou recepci Brechta, jeho názorů a jeho tvorby v čínském prostředí, neboť i to je prostor, v němž došlo k řadě posunů a dezinterpretací.

Obecnější, teoretickou otázkou k řešení by pak byl vztah Brechta a multi- či inter- kulturalismu. Velmi zajímavá by například mohla být práce, která by pojmenovala paradoxní jev, že ve chvíli, kdy se čínská kultura stává pro Evropu velmi inspirativním zdrojem, tedy na počátku dvacátých let minulého století, začínají sami Číňané naopak hledat inspiraci na Západě a v rámci takzvaného Májového hnutí se řada z nich postaví proti tradiční kultuře.

Zcela jiným úkolem by pak bylo sledovat, jak tento trend v Číně pokračoval i po nástupu komunismu, případně, jak se dnešní čínští divadelníci opět snaží hledat původní kořeny své kultury. S touto tendencí jde ostatně v ruku ruce i snaha čínské vlády, která v roce 2007 rozběhla projekt integrující výuku tradičního divadla a recitace do výuky na základních školách.

Seznam použité literatury

- BERG-PAN, Renata. *Bertolt Brecht and China*. Bonn: Bouvier, 1979. 394 s.
- BRECHT, Bertolt. *Briefe 1913–1956*. Berlin: Aufbau–Verlag, 1983. 627 s.
- BRECHT, Bertolt. Der Tsingtausoldat. In *Bertolt Brecht Werke: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Gedichte 3*. Berlin, Weimar und Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1993. 572 s.
- BRECHT, Bertolt. Dobrý člověk ze Sečuanu. In *Divadelní hry: díl 3*. Přel. Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník. Praha: Odeon, 1984, s. 7- 61.
- BRECHT, Bertolt. Kavkazský křídový kruh. In *Divadelní hry: díl 3*. Přel. Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník. Praha: Odeon, 1984, s. 245- 295.
- BRECHT, Bertolt. Turandot aneb Kongres překrucovačů. In *Divadelní hry: Díl 4, Fragmenty a jiné*. Přel. Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník. Praha: Odeon, 1984, s. 233- 273.
- BRECHT, Bertolt. Über das Theater der Chinesen. In *Schriften zum Theater IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1963, s. 38 - 73.
- BRECHT, Bertolt. Zcizující efekty v čínském herectví. In *Myšlenky*. Přel. Ludvík Kundera. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 32–45.
- BRECHT, Bertolt. Život Konfuciův. In *Divadelní hry: Díl 4, Fragmenty a jiné*. Přel. Ludvík Kundera, Rudolf Vápeník. Praha: Odeon, 1984, s. 332- 336.
- DU HALDE, Jean Baptiste. The General History of China [online]. [cit. 16. 6. 2012].
URL:<http://books.google.com.hk/books?id=HeIAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=zh-CN&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>.

- DU, Wenwei. The Chalk Circle Comes Full Circle: From Yuan Drama Through the Western Stage to Peking Opera. In: *Asian Theatre Journal* 12, 1995, č. 2, s. 307-325.
- HAZELTON, George C. - BENRIMO, J. Harry. *The Yellow Jacket*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company Publishers, 1913. 122 s.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofie dějin*. Přel. Milan Váňa. Pelhřimov: Nová tiskárna, 2004. 304 s.
- CHEN, Jingsong. To Make People Happy, Drama Imitates Joy: The Chinese Theatrical Concept of Mo. *Asian Theatre Journal* 14, 1997, č.1, s. 38-55.
- HUANG, Zuolin. On Mei Lanfang and Chinese Traditional Theater. In *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ed. a překl. Faye Chunfang Fei. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, s. 142–169.
- KAFKA, Franz. *Povídky*. Přel. Vladimír Kafka, Marek Nekula, Věra Koubová, Josef Čermák. Praha: Nakladatelství Franze Kafky, 1999. 234 s.
- KALVODOVÁ, Dana. *Asijské divadlo na konci milénia*. Praha: Academia, 2003. 170 s.
- KALVODOVÁ, Dana. *Čínské divadlo*. Praha: Panorama, 1992. 292 s.
- KCHUNG, Šang-žen. *Vějíř s broskvovými květy*. Přel. Dana Kalvodová. Praha: Odeon, 1968. 372 s.
- KLABUND. *Der Kreidkreis* [e-book]. Amazon, 2010 [cit. 12. 4. 2012]. URL:<
http://www.amazon.com/Der-Kreidekreis-German-Edition-ebook/dp/B00507V7DW/ref=sr_1_sc_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1339861837&sr=1-1-spell&keywords=der+kreidkreis>.
- KRAUS, Karl. *Die Chinesische Mauer* [e-book]. [cit. 23. 5. 2012] URL:<
http://www.amazon.de/Die-Chinesische-Mauer-ebook/dp/B006N1NZJS/ref=sr_1_1?s=digital-text&ie=UTF8&qid=1341332775&sr=1-1->.

- LÜ, Longpei. *Brecht in China und die Tradition der Peking-Oper*. Bielefeld: Universität Bielefeld, 1982. 138 s.
- MEI, Lanfang. *Mei Lanfang quanji. Vol. 4*. Shijiazhuang: Hebei Jiaoyu Chubanshe, 2001. 286 s.
- MEI, Lanfang. *Mei Lanfang zishu*. Peking: Zhongguo Renmin Chubanshe, 2005. 351 s.
- MENCIUS. *Mencius* [e-book]. Přel. James Legge. Amazon, 2010, [cit. 4. 6. 2012].
URL:<http://www.amazon.com/gp/product/B004HB22SG/ref=kinw_myk_ro_title>.
- MUSILOVÁ, Martina. *Fauefekt: Vlivy Brechtova epického divadla a zcizujícího efektu v českém moderním herectví*. Praha: NAMU: Brkola, 2010. 310 s.
- SUN, Huizhu. Aesthetics of Stainslavsky, Brecht, and Mei Lanfang. In *Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present*. Ed. Faye Chunfang Fei. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1999, s.170–178.
- TATLOW, Anthony. *Brecht's response to the poetry, theatre and thought of China and Japan: A Comparative and Critical Evaluation*. Bern: Peter Lang, 1977. 469 s.
- TIAN, Min. *The Poetics of Difference and Displacement: Twentieth Century Chinese-Western Intercultural Theatre* [e-book]. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2008 [cit. 12. 4. 2012]. URL:<http://www.amazon.com/Poetics-Difference-Displacement-Twentieth-Century-Chinese-Western/dp/9622099076/ref=sr_1_2?s=books&ie=UTF8&qid=1339210966&sr=1-2>.
- TAUSCH, Karel. *O divadle a dramatické literatuře v Číně: Informační studie k čínské hře „Žlutý háv“ na scéně Čes. divadla král. m. Plzně. Plzeň: VI.n., 1917. 10 s.*

YANG, Peter. Theater ist Theater: ein Vergleich der Kreidkreisstücke Bertolt Brechts und Li Xingdaos. New York: Peter Lang Publishing, 1998. 158 s.

YIM, Han-Soon. Bertolt Brecht und sein Verhältnis zur Chinesischen Philosophie. Bonn: Institut für Koreanische Kultur, 1984. 327 s.

ZHANG, Li. The Good Person of Sichuan and the Chinese cultural tradition. In *Frontiers of Literary Studies in China* 3, č. 1. Beijing: Higher Education Press and Springer-Verlag GmbH, 2009, s 133-156.

Příloha č. 1

Tabulka přepisu čínských pojmů, názvů a vlastních jmen

Transkripce <i>pinyin</i>	Česká standardní transkripce
Bao daizhi zhi kan hui lan ji	Pao taj-č' č' kchan huej lan ťi
<i>canjunxi</i>	cchan-ťün-si
Chen Jingsong	Čchen Ťing-sung
Da yu sha jia	Ta yü ša ťia
<i>dan</i>	tan
Fang Hua	Fang Chua
Guan Hanqing	Kuan Chan-čching
Hebei Jiaoyu Chubanshe	Che-pej Ťiao-yü Čchu-pan-še
Hu Zhifeng	Chu Č'-feng
Huang Zuolin	Chuang Cuo-lin
Hui lan ji	Chuej lan ťi
<i>jingju</i>	ťing-ťü

Kong Shangren	Kchung Šang-žen
<i>kunqu</i>	kchun-čchü
Laozi	Lao-c'
Li Xingdao	Li Sing-tao
Li Zhang	Li Čang
Li Zhi	Li Č'
Liu Xie	Liou Sie
Lü Longpei	Lü Lung-pchej
Mao Zedong	Mao Ce-tung
Mei Lanfang	Mej Lan-fang
Mei Lanfang Guanji	Mej Lan-fang Kuan-t'i
Mei Lanfang zishu	Mej Lan-fang c' šu
Min Tian	Min Tchien
Ming	Ming
<i>mo</i>	mo
<i>pinyin</i>	pchin-jin
Qingdao	Čching-tao

Qu Lü	Čchü Lü
Shandong	Šan-tung
Shen	šen
Shijiazhuang	Š'-tia-čuang
Sun Huizhu	Sun Chuej-ču
Tang Xianzu	Tchang Sien-cu
Wang Jida	Wang Ťi-ta
Wenwei Du	Wen-wej Tu
<i>xing</i>	sing
<i>xiqu</i>	si-čchü
Xunzi	Sün-c'
Yuan	Jüan
Yuanren bai zhong qu	Jüan-žen paj čung čchü
<i>zaju</i>	ca-ťü
Zang Maoxun	Cang Mao-sün
Zhao	Čao
Zhaoshi gu'er	Čao-š' ku-er

Zhen	čen
<i>zhen xin</i>	čen sin
Zhongguo Renmin Chubanshe	Čung-guo Žen-min Čchu-pan-še
Zhu Xi	Ču Si