

DOSLOV



Zdeněk Hořínek

Prvním setkáním českého divadla se švýcarským dramatikem Friedrichem Dürrenmattem byla inscenace *Návštěvy staré dámy* v pražském Divadla ABC roku 1959.

Bylo to setkání poněkud předčasné – z důvodů vnějších i vnitřních. Kritik Rudého práva Jaroslav Opavský o něm 23. října 1959 napsal: „Divadlo, jakým se západnímu umělci jeví jeho svět. Dürrenmatt v něm dovedl otřesně zachytit jednu stránku obludného kapitalistického mechanismu. Ale zároveň nám podal i obraz své vlastní bezmoci a pasivity. Ta jeho symbolická stará dáma se tu pohybuje jako nezměnitelný osud, jemuž podléhá každý. To už není nevíra v lidi z Güllenu a z určité části světa, ale v člověka vůbec. Autor zazpíval efektní, ale i bezútěšně morbidní žalozpěv a pokorně se před zlem sklonil. (...) Ano, i dnešní svět ještě plodí hrůzy. Ale lidé jsou dál než Dürrenmatt v chápání světa, jeho sil, východisek a perspektiv. Autor vidí zlo mysticky jako nezměnitelné a nevyhnutelné. Není schopen diváka orientovat ve svárech dnešního světa, a proto ani vést uměleckým poznáním k podnícení vůle a k praktickému jednání. (...) Je docela možné, že divadlo bylo lákáno spíše složitou dráždivou vnější atraktivností Dürrenmattovy hry než čímkoli jiným. Ale co s tím? Máme mít radost, že venku po představení je přece jenom svěží vzduch?“

Ještě hůře, možno-li, dopadla *Stará dáma* v bratrském týdeníku *Tvorba*. Pod titulem *Zlá hra* píše dne 29. října 1959 Miloš Fiala: „Dürrenmatt tu v podstatě, ve své alegorické hře, s Güllenskými ztotožňuje člověka vůbec. V tom je jeho základní omyl. A v tom je i příčina bezvýchodnosti této smutné a podivné grotesky, jež je manifestem nevíry v lidstvo. Dürrenmatt nevidí v kapitalistickém světě lidi, kteří nejsou ochotni jednat proti svému svědomí. Proto dospívá jen k pesimismu, konstatujícím rozklad morálního „organismu člověka“, ale nebouřícím se proti němu. Proto jeho pohled utvrzuje v lidech pocit morální neschopnosti bránit se. Je to elegantně, s nesporným talentem podaný cynismus, jenž je výrazem stanoviska těch, kdo jsou natolik omezeni právě sepětím se svou třídou, že s jejím osudem ztotožňují osud lidstva. Ne hněv, ale smutek nad člověkem a během věcí vzbuzuje tato hra; ne odpor, ale pocit bezmoci. ABC zjevně svedla k jejímu uvedení kritika života v kapitalismu. Avšak je to kritika nepravdivá – svým postojem i východiskem. S odsouzením buržoazního státu a jeho zdánlivé demokracie, jeho práva a institucí (jež jsou jen rouškou vůle starých dam) je i paušálním odsudkem prostých lidí, jejich „prodejnosti“. (...) Proč ji hrát dnešním našim lidem? Z představení je vidět, že samo divadlo tuto otázku nemá vyjasněnu. Nepřesvědčilo jednoznačným pojetím, svým výkladem hry, výkladem, jemuž se vyhnulo i v programu přetištěním Dürrenmattova doslovu. A sáhlo-li po této hře z jeho pozice – z pozice člověka, jenž „si není tak jist, jednal-li by jinak“

nez souhlasí, pak má tato inscenace umí měnit právo na místo v repertoáru významné pražské scény."

K stranickým strážcům ideologické čistoty se tentokrát přidala i jinak daleko rozumnější Lidová demokracie, když zlomyslného autora proklela rozhořčeným hlasem zkratky Nt hned druhý den po vzorovém ortelu Rudého práva: „*Tato hra je jen zdánlivým protestem. Ve skutečnosti je zlým, nezúčastněným a zlomyslným, protože neoprávněně generalisujícím konstatováním. (...) Dürrenmatt drtí se vším mistrovstvím svého umění diváky – ne proto, aby je vyburcoval, ale proto, aby jim dokázal, jak jsou malí, špatní a jak jim není pomoci. Není na jejich straně, staví se nad ně a nakonec proti nim.*“ Podle zkratky Nt není příčinou Dürrenmattova selhání už jen mylné a omezené myšlení, ale přímo zlý úmysl. Svě lidi si napsal tak, „*aby je mohl právem nenávidět, aby mohl předvést svou nenávisť v jejím plném lesku. A v tom je jeho hra černá, zlá, antihumanistická.*“ Nt měl-měla ovšem pravdu v jednom: nebylo asi takticky nejšťastnější představit u nás Dürrenmatta právě hrou tak těžkého kalibru. Kdyby se zahajovalo takovým *Romulem Velikým*, bylo by asi nedorozumění menší.

Domnívám se, že tyto dlouhé citace mohou posloužit jako příhodné východisko úvahy o způsobu fungování Friedricha Dürrenmatta v českém divadelním i politickém kontextu.

Ale zaznamenejme ještě způsob obrany divadelníků, kteří se odhodlali vstoupit na půdu ještě po pěti letech nebezpečnou. Jana Patočková ve svém kritickém komentáři první dürrenmattovské vlny u nás (*Nepohodlný autor*, Divadlo 1964/5) cituje z programového článku Milana Páska, jímž se režisér hradecké inscenace (*Návštěva staré dámy* v Divadle Vítězného února!) socialisticky distancuje od maloměšťácky krátkozrakého autora: „*Nevěřím, že autor píše pravdu ve svém výkladu postav. Socialistický inscenátor vidí patrně poněkud jinak jeho Gülleňany, jeho „hrdinu“ Illa, i jeho Illovu rodinu, zbabělou stejně jako otec. Myslí si snad autor opravdu, že je lidské a přirozené, nanejvýš pouze smutné, když nad zavražděným otcem dcera pěje o svých tenisových evolucioních, syn o svém sportovním voze a vdova vyzývá k užívání života? Není to nejstrašnější karikatura nikoli slabých a bezmocných lidí, ale lidských hyen zcela konkrétní společnosti? Podléhání svodu a moci peněz nemůže být pro opravdu socialisticky (podtrhl M. P.) myslícího člověka pochopitelné. Ani velké pokušení a hořká bída nemohou odůvodnit zločin, leda že by šlo o zločin, ale o osvobodivý čin, který by všechny bídy a pokušení nenávratně smetl. Ale o takový čin u Dürrenmatta nejde. Je nesmysl mu to vyčítat.*

Nevěřím Friedrichu Dürrenmattovi, že jeho Ill se stává hrdinou. To, že divák během příběhu k němu pocítí určité sympatie, na podstatě nic nemění. Jsou to sympatie k mopslíkovi, štvanému vlky v rouše beránčím. A jsou to slzy nad smrtí každého člověka na tomto světě, která nic ne-

zmeni ani nevyrési, která je neshmýslina a zbytečná.

I když tento kriticko-interpretací výlev byl míněn patrně upřímně, jedná se o dobově typický taktický manévr, jak se zabezpečit před útoky horlivých strážců ideové čistoty, kteří stále ještě v hojné míře přežívali (podobně se tehdy i později běžně zaštiťovaly i ideově problematické knižní edice ve vysvětlujících a korigujících předmluvách a doslovecích). Jana Patočková ostatně konstatuje, že se režisér naštěstí nedržel úzkostlivě svého programového prohlášení. Zůstal mu však poplatný statickým pojetím ničemného Illa – v rozporu se zdařilým propracováním masových scén, sugestivně postihujících růst atmosféry zločinu.

Dramaturgicky bylo možno zdůvodňovat volbu dürrenmattovských titulů zdůrazněním jejich protikapitalistického zaměření (což byl nesporně jeden pól jejich objektivní koncepce). V plné míře to platilo o *Návštěvě staré dámy* i „*opeře o jedné soukromé bance*“ Frank Pátý. Její inscenaci v Divadle E. F. Buriána (1961) lze považovat za vrchol první dürrenmattovské vlny. Režiséru Karlu Novákovi se podařilo (na rozdíl od Horníčkovy rozpačité režíře *Návštěvy staré dámy* v Divadle ABC) postihnout groteskní polohu příběhu, oscilujícího mezi krutostí a komikou.

Pádné důvody se našly i pro uvedení *Fyziků* (poprvé v libereckém Divadle F. X. Šaldy a v Městských divadlech pražských roku 1963), kteří svým tématem odpovědnosti vědců za osud lidstva, ohroženého možnými katastrofálními důsledky nových vynálezů, zdánlivě korespondovali s tehdy tak propagačně nadužívaným bojem za mír, o němž už generalisimus Stalin pravil, že bude zachován, vezme-li lid věc míru do svých rukou a bude ji hájit až do konce.

Divadelníci svými riskantními iniciativami otevřeli Dürrenmattovi branku do přísně střeženého prostoru lidově demokratické, později dokonce socialistické republiky. Následovaly činy ediční, časopisecké i knižní. Časopis Divadlo věnuje Dürrenmattovi tematicky zaměřené číslo (1964/5) a téhož roku vydává Státní nakladatelství krásné literatury a umění jeho *5 her (Herkules a Augiášův chlév, Romulus Veliký, Návštěva staré dámy, Frank Pátý, Fyzikové)* v překladech Bohumila Černíka a Otakara Fencla. Nakladatelství Orbis přispělo výběrem z Dürrenmattových rozhlasových her (1966) a souborem *Statí a projevů o divadle* (1968). Knižně nevydané hry zprostředkovávala divadelníkům svými rozmnoženinami agentura DILIA.

2.

Pozorný divák *Fyziků* jistě nepřehlédl, že Möbiova nebezpečného vynálezu se snaží zmocnit představitelé dvou antagonistických tajných služeb, reprezentující dva rozdílné politické systémy. Že jde, populárně řečeno, o Západ a Východ, o kapitalismus a komunismus, je z charakteristik zcela zřejmé.

Newton: Jde o svobodu naši vědy a o nic jiného. Nezáleží na tom, kdo tuto svobodu zaručí. Sloužím každému systému, když mě nechá na pokoji. Já vím, dneska se mluví o odpovědnosti fyziků. (...) To je nesmysl. (...) Bude-li lidstvo umět jít cestou, kterou mu razíme, je jeho věc, ne naše.

Einstein: Ale nemůžeme se vyhnout odpovědnosti. Odevzdáváme lidstvu obrovské mocenské prostředky. A to nám dává právo klást podmínky. Musíme se stát politiky síly, protože jsme fyzikové. Musíme se rozhodnout, v čí prospěch použijeme své vědy...

(Cituji v překladu Bohumila Černíka, v němž se tehdy *Fyzikové* převážně hráli.) Möbius zpochybňuje postoje obou fyziků-špionů jako iluzorní.

Möbius: Jsou ti fyzikové svobodní?

Newton: Můj milý Möbie. Tihle fyzikové prohlašují, že jsou ochotni rozluštit vědecké problémy, které jsou rozhodující pro obranu země. Musíte proto chápat –

Möbius: Tedy nejsou svobodní.

Möbius: Joseph Eislere, vy provozujete politiku síly. K tomu však patří moc. Máte ji?

Einstein: Vy mi nerozumíte, Möbie. Moje politika síly je právě v tom, že jsem se zřekl své moci ve prospěch jedné strany. (Čti: komunistické. – ZH)

Möbius: Můžete tu stranu usměrnit, jak to žádá smysl pro odpovědnost, anebo je tu nebezpečí, že budete touto stranou usměrněn?

Einstein: Möbie! To je přece směšné. Mohu přirozeně jen doufat, že strana uposlechne mé rady, nic víc. Vždyť bez naděje není možné žádné politické stanovisko.

Möbius: Jsou aspoň vaši fyzikové svobodní?

Einstein: Protože i oni pracují pro obranu země...

Dürrenmatt důsledně udržuje hodnotící rovnováhu, nestaví se bezvýhradně na žádnou stranu, k oběma zaujímá objektivní odstup. Stojí mezi stranami i proti nim.

S ještě větší otevřeností vyjádřil Dürrenmatt paradox tehdejšího lidstva ve hře s příznačným názvem *Portrét planety* (1970). Tehdy neměla naděje na uvedení a později, kdy byla přijatelná, už nebyla aktuální. Fragmentární mozaikou zhuštěných, typizovaných minipříběhů, scén a dialogů s biblickými, funkčně se proměňujícími postavami postihla paradoxy civilizace, jež sama sebe popírá: nemůže uskutečnit to, oč usiluje, její snahy se bortí v neřešitelné situaci. Historický pat, v němž není možný ani opravdový mír, ani opravdová válka, v němž nelze provést smysluplný politický čin, je podle autorova názoru následkem rozdělení světa mezi dvě supervelmoci, které nedobrovolně spolupracují ve vratké

nepřátelské koalici. Planeta v krizi, s níž nelze hnout, má před sebou katastrofickou perspektivu.

Víme, jak to dopadlo (a dopadá to zpravidla úplně jinak, než očekáváme), ale to nemůže zpochybnit oprávněnost Dürrenmattova varovného apelu, který byl dán pozicí mimo a mezi. Pozicí, jež není dána tolik neutralitou autorova rodného Švýcarska jako jeho příslušností k malému národu ve velkém soukolí. Stanoviskem malého člověka, který ví své, ale není mu to nic platné, protože na tom nemůže nic změnit. V tom byl a je Dürrenmatt naším blížencem, v tom jsme mu tak dobře rozuměli.

Jak píše spisovatel malého státu, jak píše, abychom si zvolili docela malý stát, jak píše Lichtenštejnc? Tuto otázku si položil velký světový dramatik z malého Švýcarska v přednášce o americkém a evropském dramatu, pronesené roku 1960 v New Yorku. V odpovědi naznačuje dvě možnosti: Lichtenštejnc může napsat hru ze života vaduzského řidiče autobusu, sklídí za ni uznání u příležitosti švýcarsko-lichtenštejnského přátelství v Sankt Gallenu, bude však nakonec se svým lichtenštejnským údělem nespokojen, protože v něm bude spatřovat zábranu světovosti. Pro jiného Lichtenštejnce však „se stane Lichtenštejnsko modelem světa“. Tento lichtenštejnský spisovatel se stane internacionálním, protože v „jeho smyšleném Lichtenštejnsku se zrcadlí svět“.

Tímto příkladem nenavrhoval autor laciný recept na dosažení světovosti, ale poskytl metaforický, leč názorný výklad své dramatické metody, jak zpodobit víceméně celistvě náš čím dál tíže postizitelný svět. Metoda starorealistických „obrazů ze života“, v níž si paradoxně, ale koneckonců samozřejmě libují dramatikové leckteré velmoci, se zaměřuje většinou na soukromé příběhy tu proletářtějšího, tu buržoaznějšího rázu a velké lidské otázky se do nich dostávají nepřímou – v podobě hovorů na daná témata. Metoda „lichtenštejnská“ konstruováním modelů-parabol umožňuje uchopit to, co je přímo neuchopitelné, skrze situační a fabulační fikci, přírůbek, metaforu. Skrze nápad. Takových nápadů musí být bezpočet: žádné zpodobení nemůže být ani úplné, ani definitivní. Zmocňovat se světa znamená pro takového dramatika vytvářet stále nové a nové modely světa.

Svorníkem dramatické tvorby i teoretického uvažování o ní je u Dürrenmatta stálý zřetel k úloze umělce v době, v níž žije a tvoří. Prvořadou otázkou tzv. angažovanosti si zodpověděl po svém jako odhodlání být nepohodlným autorem. Nebezpečím soudobého světa čelit nikoli přímým poučováním a nabádáním, ale uměleckým znázorňováním možných katastrof. Má pro katastrofičnost zvlášť vyvinutý smysl, „čich“, a vysvětluje jej paradoxně příslušností k zemi, kde nebyla více než sto padesát let válka, což musí jako málo pravděpodobná náhoda budit obavy z budoucího vývoje událostí. V dramaturgii ho to vede ke svérázné taktice domýšlet rozporné situace do krajních, nejzazších, to znamená v je-

ho pojetí nejhorších možných důsledků. Máme tu co činit s novým vymezením angažovanosti umělce, s angažovaností nikoli směru, ale východiska – předpokládající, že umělec, žijící plně životem své doby, nemůže z ní „vypadnout“ ani v nejmělejší fikci.

Opět to souvisí s „lichtenštejnským“ hlediskem, jemuž jsou cizí tendence mocných režimů manipulovat své lidi k určenému cíli, nebo ve sféře umění snahy zpracovávat čtenáře, diváky, posluchače k poznání a uznání jediné a závazné pravdy. „Lichtenštejnský“ umělec nazírá život své země v dimenzích světa a klade si jako otázku soudobý svět a soudobý svět jako otázku. Jako otázku, kterou nemůže zodpovědět sám pro jiné a za jiné. „Lichtenštejnský“ umělec bere své diváky a čtenáře za partnery ve hře a respektuje jejich svobodu: předkládá jim své modely světa ve formě vzrušujících a nemilosrdných příběhů, které teprve dodatečně mají přimět publikum k přemýšlení a domyšlení. Prostřednictvím fikce jim předkládá svět jako otázku.

Dürrenmatt tak koresponduje s českým vědomím malosti a nedostatečnosti, s postavením malého národa ohrožovaného velkými totalitářskými, s jeho odporem ke všem formám manipulace, svazující v oblasti umění kulturněpolitickými direktivami – požadavkem stranickosti umění, poskytováním závazných řešení společenských problémů a povinným vzorem metody socialistického realismu. A koresponduje ve specifické poloze i s českým smyslem pro černý, „šibeniční“ humor, pro to, co bych si dovolil pojmenovat jako radostný katastrofismus.

3.

Požadavky, které čteme v řádcích a mezi řádky úvodních citátů (poučovat, vést, orientovat, ukazovat východisko, nabízet řešení), nebyly jen výstřelkem zvláště uvědomělých, ale měly svou oporu v široce rozšířených předsudcích a své kořeny v živé a bděle oživované české tradici, datující se od doby národního obrození. Naši klasikové psali veselohry, báchorky, historické hry hrdinského typu, hry poetické, různé „obrazy ze života“ a poněkud krotké problémové hry. O velké tragické drama marně usílovali Tyl i Klicpera, naprázdno vyšla snaha Vítězslava Háška a Jaroslava Vrchlického (z jehož početného dramatického díla snad přežívá jenom rozmarná veselohra *Noc na Karlštejně*). A Julius Zeyer v *Radúzi a Mahuleně*, dlouho populární též díky Sukově hudbě, proměnil potenciální tragičnost látky ve smírnou báchorečnost použitím dramaticky zcela neorganických zásahů.

Tento sklon smířovat nesmířitelné, řešit neřešitelné kupodivu pokračuje i v moderních, zcela civilních psychologických nebo problémových kusech nejúspěšnějších dramatiků prvorepublikánských. Když Karel Čapek ve své jasnozřivé utopii R. U. R. přivedl vzpuru robotů až na pokraj katastrofy, která podle zákona dramatu (tohoto dramatu!) nemůže nepři-

jít, zalekl se vlastní fikce a couvl. Nalepil na zející ránu chatrnou náplast v podobě za vlasy přitaženého výmyslu, že se dva roboti do sebe zamilují a tím se stávají lidmi. „Přírodo, přírodo, život nezahyne!“ volá poslední skutečný člověk Alquist, což zní – navzdory modernější, vitalistické terminologii – stejně nepřesvědčivě jako teze Zeyerova a stejně jako ona postrádá jakoukoli dramatickou logiku.

Srovnání s řešeními Dürrenmattovými se přímo vnucuje. Dění v soukromém sanatoriu „Třešňovka“ zprvu sledujeme jako bizarní kriminální příběh s originálními figurkami bláznů a s podivínskou staropanenskou primádkou. Postupně se odhaluje vážné jádro situace: pokus fyziků zachránit lidstvo před nebezpečným objevem. Závěrečné odhalení vrhá na situaci nové světlo: důmyslná past na fyziky sklapla, ušlechtilé motivovaná Möbiova snaha se zvrátila ve svůj opak – hrdina s hrůzou poznává, že při své plánovité akci, k níž se rozhodl ze svobodné vůle, byl ve skutečnosti vraždící loutkou v rukou bezohledného manipulátora. Naplňuje se nejhorší možnost: svět je vydán napospas šílenému psychiatrovi.

Miliardářka Klára Zachanasjanová působí v *Návštěvě staré dámy* jako finanční velmoc. Její nabídka miliardy za vraždu Alfréda Illa přivádí zbídačelý Güllen k zločinu, ale tragická vina neústí do tragické katarze, očistí. V závěru hry se celá obec těší vidinou budoucího blahobytu.

Námítky proti volní harmonizaci v dramatu lze vést z různých světonázorových pozic, ale lze je pak přirozeně z různých světonázorových pozic vyvracet. Závažnější jsou proto námítky vnitřní, z pozic dramatických. A tu se vnucuje podezření, zda určitá měkkost, nedostatečná „krutost“ autorů nebyla u nás jednou z příčin absence velké dramatické literatury. A v této souvislosti je též zřejmé, proč byl „krutý“, „nepohodlný“ švýcarský dramatik pro české divadlo tak inspirativní a poučný.

Proces kulturněpolitického uvolňování v šedesátých letech neměl dlouhého trvání, ale měl hluboký a trvalý vliv na proměnu divadelního postoje, názoru a způsobu. Souběžně s uváděním dosud těžko přijatelných cizích autorů (vedle Dürrenmatta např. „absurdních dramatiků“ Samuela Becketta, Eugèna Ioneska, Jeana Geneta, Harolda Pintera, Sławomira Mrożka) probíhal proces vzniku a rozvoje „malých“, studiových, „autorových“ divadel – Divadla Na zábradlí, Činoherního klubu, Divadla za branou, Studia Ypsilon, Husy na provázku aj., jejichž vidění světa se svým antiiluzionismem tak či onak přibližovalo Dürrenmattově nebezpečné důslednosti. A tomuto proudu odpovídá též v českém kontextu nová umělecká metoda, jak se formovala v tvorbě mladých dramatiků – Josefa Topola, Václava Havla, Ladislava Smočka a později, v době tzv. normalizace, zejména Karla Steigerwalda.

Téma změnitelnosti světa, které tvoří centrální otázku dramatiky Brechtovy a které dostalo paradoxní odpověď v dramatice Dürrenmattově

(opakované nezdary při podobných pokusech), je dovoleno do absurdních konců ve vrcholných hrách Václava Havla z první poloviny šedesátých let. *Zahradní slavnost* předvádí institucionalizovaný ideologický systém, v němž se střetávají dvě zdánlivě protichůdná hnutí; ve *Vyrozumění* se střetávají dva zdánlivě protichůdné způsoby řízení, zpředmětněné v umělých jazycích ptydepe a chorukor, založených sice na opačných zásadách, ale vedoucí koneckonců k obdobnému stavu. V obou případech jde o pokus reformovat systém při zachování jeho deformací, o pokus, jehož výsledkem je nutně obnovení výchozího stavu po opsání příznačného pohybu kruhem. Příčina nezdaru, který ve skutečnosti není nezdar, ale utajeným záměrem, tkví v tom, že reforma není založena na skutečně nových podnětech, je pouhým samopohybem uvnitř systému a podle jeho zákonů.

4.

O tom, jak uvádění Dürrenmattových her odpovídalo naší aktuální politické situaci, svědčí proměny dürrenmattovského repertoáru. Jestliže v šedesátých letech zřetelně dominovali *Fyzikové*, po sovětské okupaci v srpnu 1968 se dostává na pořad variace na shakespearovské téma *Král Jan*. Historické události, které se u Shakespeara dějí z nejrůznějších příčin, veřejných i osobních, politických i psychologických, dostávají u Dürrenmatta kauzální jednotu iniciativou Bastarda, který v jednotlivých situačních uzlech přichází s radami, jak vzniklé politické rozpory a krize prospěšně řešit. Bastardova strategie se postupně rozkládá v řetězu dílčích neúspěchů způsobovaných obrannou strategií společenského systému. Bastardovi spoluhráči a protihráči mají přes dílčí i zásadní rozdílnosti zájmů a záměrů jedno společné: jakožto reprezentanti politické, vojenské, náboženské moci jsou v systému, jsou jeho součástmi, myslí a jednají v mezích daných jeho pravidly. Bastard myslí v kategoriích outsiderství, ale svým jednáním zasahuje do systému. Tento vnitřní rozpor je trvale neudržitelný – musí vyústit v krizi. Každý jeho rozumný návrh vyvolá vzápětí nerozumnou reakci, takže po mnoha peripetiích je na tom Anglie stejně, ba hůře než na začátku. Bastard ukončí své pohostinské vystoupení v politické aréně a vrací se tam, odkud přišel, aby byl outsiderem úplným a plodil bastardy, kteří jedině mohou ještě pomoci Anglii. Reforma se z důvodů silné setrvačnosti systému nezdařila.

Podobně vyznívají i Dürrenmattovy starší hry *Romulus Veliký* a zejména *Herkules a Augiášův chlév*, už před reformním, tzv. obrodným procesem osmašedesátého roku několikrát předjímavě uváděné. V Dürrenmattově škodolibém podání, obracejícím naruby tradiční mýtus, skončí Herkulův pokus o očistu totálně zahnojené Elidy totálním fiaskem. Dotud bylo bájněmu atletovi bojovat s různými obry a nestvůrami. Nyní narazí na nepřitele neuchopitelného, proti němuž je fyzická síla a osobní ne-

ohroženost bezmocná – na neproniknutelnou sílu eluske slavní masinerie. Autorovi ovšem nešlo o antickou Elidu. V složitém soukolí moderní společnosti s mnoha odcizenými úřady a institucemi, s neproniknutelnou houfí byrokratických formalit a praktik jsou reformní snahy individuální lidské síly předem odsouzeny k porážce.

Netřeba podrobně dokazovat, jak přesně tyto modely postihovaly postavení řadového občana v našem tehdejší politickém systému. Z časového odstupu působí zejména *Král Jan* přímo prorocky jasně. I s těmi bastardy (čti disidenty), kteří se v outsiderské pozici budou snažit ještě pomoci „Anglii“.

S nástupem společenské „normalizace“ (původce tohoto označení bezděčně projevil překvapivý smysl pro krutý dürrenmattovský paradox!) musely ovšem tyto „reformační“ kusy zmizet z českých jevišť a v poměrně četných inscenacích dominují opět osvědčené hry *Fyzikové* a *Návštěva staré dámy*, které se daly obhájit bojem za mír a kritikou kapitalistického systému. Dürrenmattovská dramaturgie byla ještě, byť s jistou nelibostí, trpěna až do roku 1977, kdy se z dramatika nepohodlného na plných deset let stane dramatik zakázaný. Příčina byla neumělecká, leč příznačná: Friedrich Dürrenmatt v duchu svých sympatií k ponížným a uraženým otevřeně podpořil protinormalizační opozici.

5.

Po politickém převratu v listopadu 1989, kdy „normalizaci“ vystřídala normální svoboda, padly i ideologické výhrady k nepohodlnému autorovi a jeho hry jsou uváděny s menší hojností a v nepatrně rozšířeném rejstříku – a též v nových překladech Jiřího Stacha. Staré tituly nabývají ovšem v nových podmínkách nové významy. Už zcela nepokrytě nemíří ven, ale dovnitř. Plně to platí o *Návštěvě staré dámy*, jež získává mrazivou apelativnost v souvislosti s ekonomickou proměnou společnosti. Neviditelná ruka trhu podporuje nejenom rozvoj podnikavosti a souěživosti, ale též plíživý růst mafianizace, v níž všechno, i lidský život, je na prodej. *Stará dáma* se stává znovu a nově aktuální.

Polistopadové inscenace svědčí o tom, že zdánlivě jednoznačná hra připouští rozmanité interpretace a významové posuny. Vladimír Strnisko v Divadle na Vinohradech (1996) vyhrotil tragédii viny Alfréda Illa. Pro nelidský čin Claire Zahanassianové (nový překlad se vrátil k původnímu znění jména) nalezl banálně lidskou pohnutku v hojení osobní křivdy jako zvrácené formě seberealizace a jejími protihráči učinil především güllenskou vrchnost. Zdeněk Kaloč v Národním divadle moravskoslezském, Ostrava (1998), naproti tomu akcentoval příběh zbídačelého městečka Güllen – na zločinu se podílejí všichni, od funkcionářů až k malým konzumentům a rodinným příslušníkům. Nad Clairinou motivací i chováním zřetelně dominuje obecné vědomí, že za peníze lze koupit všechno.

bě, kdy se pojem společenské krize stal u nás masochisticky skandovaným sloganem a víra ve spásu se spojovala s přílivem zahraničního kapitálu, přechyluje od psychologie k modernímu pseudomytu, v němž iniciátorka zločinu působí jako antické fátum. Tento rys zvýraznilo pojetí sborových scén, kontrastujících svou státností a rituální stylizací s iluzivními intimními a žánrovými výjevy i s prvky grotesky a černé komiky. V závěru prvního dílu se opozice promíchá s vládnoucí třídou, svorně obklopí Illa a pouhou svou trpnou přítomností ho odradí od útěku. Podobně při exekuci, která je dílem všech, bez rozdílu postavení a přesvědčení. Závěrečný chvalozpěv je pak sborově recitován dokonale (protože společnou vinou) sjednocenou obcí, nad jejímž seskupením blikají reklamy a zjevuje se alegorický dvojobraz, jehož dolní část tvoří tradiční idylické domky a nad nimi se tyčí vidina modernizované zbohatlické budoucnosti v podobě mohutných, leč bezduchých mrakodrapů.

Dosud poslední inscenace Vladimíra Morávka v Klicperově divadle, Hradec Králové (2004), těží především z dramatických kvalit Dürrenmattova textu: vyhraněnost vnějšího konfliktu se s jistou přímočarostí efektně prosazuje na úkor složitosti vnitřního procesu, v něm se z „normálních“, „slušných“ lidí stávají zločinci, protože je „pokušení příliš velké a chudoba příliš trpká“.

Ke smyslu a přesahu *Krále Jana* se autor vyslovil v rozhovoru se Siegfriedem Melchingerem: „Ve feudálním systému se rozum nemůže prosadit. Proto by se musel změnit systém. Otázka je jen, bylo-li by tomu v jiném systému jinak.“ Tato možnost vztáhnout Bastardův úděl mimo rámec konkrétního historického systému činí ze hry podobenství a propůjčuje Dürrenmattovu dílu jistou nadčasovou aktuálnost. Alespoň do doby, kdy lidský rozum prosadí svá přirozená práva, což je patrně utopie.

Nejen dějiny, ale i hra o dějinách se proměňuje v čase. Když byl poprvé nastudován *Král Jan* nedlouho po srpnové okupaci (vynikající inscenace Jaroslava Dudka v Divadle na Vinohradech v březnu 1969), dostal se do středu pozornosti Bastard Petra Haničince jako představitel zdravého rozumu, který se svými nápady pokouší zachraňovat absurdní politické a vojenské situace. Rozumná snaha se vinou nerozumných představitelů moci trvale mýjela účinkem, a když byl nepohodlný reformátor odklizen ze scény, mocipáni se mohli těšit, že dále potáhnou káru vlády „ve staré koleji a bláznů nerušení“. O třicet let později, v době pochybných dohod a paktů kohokoli s kýmkoli, doma i za hranicemi, neberou už inscenátoři reformní snahy příliš vážně. Bastard v podobě mladého, generačního rebely ustupuje pro svou nenapravitelnou naivitu do pozadí a jeviště zcela ovládnou protřelí představitelé moci. Inscenace Zbyňka Srby v Národním divadle Brno (1999) je situována na šachovnici dějin s geometricky stylizovaným pohybem dvorských a karnevalových postav. Dürrenmattův po-

sun historického dramatu směrem k tragikomickému podobenství je schematizován dalším posunem k mechanismu bezohledné mocenské hry.

6.

V Dürrenmattových hrách se trvale prolíná společenskokritické zaměření s aspektem existenciálním. V podmínkách politického vzruchu a kvasu se přirozeně prosazovalo především hledisko společenskokritické. Aspekt existenciální se uplatňoval zejména v hrách rozhlasových, z nichž některé se dočkaly i ojedinelého divadelního provedení. Jmenovitě jde o *Dvojníka* a *Noční rozhovor*, v nichž vnější děj je uskrovněn ve prospěch děje vnitřního – hlubokého ponoru do nitra lidské osobnosti, do problémů a dilemat filozofických a etických.

Dvojník se jeví na první pohled jako brilantní dramatická variace na Dostojevského téma „každý je odpověden každému za všechno“. Dürrenmattovo pojetí je vypointováno do extrému, oblíbená metoda provokace lidského vědomí a svědomí přesně zasahuje onen sebevědomý alibistický egocentrismus, který přehlíží nebo i popírá svou účast na kolektivní odpovědnosti za svět kolem nás.

Noční rozhovor, tento „kurs pro současníky“, je originální lekcí z „umění umírat“, lekcí, kterou paradoxně poskytuje oběti její vlastní kat. Hrdina se očisťuje od zbytku životní pózy a strachu ze smrti, aby dospěl k vítězné pokoře – k mravní převaze nad totalitní zvůli. Téma zde dostává velmi osobní osten: jistě odráží Dürrenmattovu životní situaci danou jeho chorobou.

Ve sféře divadelní odpovídá této poloze *Meteor*, uvedený poprvé v Divadle F. X. Šaldy, Liberec, v režii Ivana Glance roku 1966 a pak ještě dvakrát, v pražském Divadle E. F. Buriana (1967) a v ústeckém Činoherním studiu (1989). I *Meteor* je hra o umírání. Tabuizované téma je zde – Dürrenmattovým oblíbeným způsobem – uchopeno paradoxně: nositel Nobelovy ceny Wolfgang Schwitter (sám Dürrenmatt ji paradoxně, na rozdíl od mnohých daleko méně významných autorů, nikdy nedostal) opakovaně umírá a opakovaně vstává z mrtvých, nemůže umřít definitivně a prožívá akt umírání s nezdočnou vitalitou i s jistým požitkem. Proces, v němž jsou variace na téma umírání podány jako bujná, drastická komedie, míří dovnitř i ven. Mezní situace na hranici života a smrti funguje jako katalyzátor usnadňující demaskovat okolí umírajícího, usvědčovat představitele jednotlivých stavů v jejich iluzích a sebeklamech, rozrušovat falešné životní jistoty a hodnoty.

Dürrenmattova poslední hra má podivný název *Achterloo* (1983). Vznikl prolutím místa Napoleonovy porážky Waterloo se slovy Achterbahn a Acherloo z básně švýcarského klasika Conrada Ferdinanda Meyera. Stejně komplikovaná je i geneze a struktura hry, spojující mo-

menty historické, aktuálně politické a literární, dokumentární i fiktivní na bázi nadčasově platného podobenství s existenciálním přesahem. Na první pohled je zřejmý široký okruh zdrojů a inspirací: starozákonní příběh Holoferna a Judit, pirandellovská technika kvazispontánní tvorby a předstírané improvizace, Büchnerův *Vojcek* (s nímž měl Dürrenmatt vlastní zkušenost dramaturgickou i režisérskou a jenž vstupuje do *Achterloo* dokonce přímo a několikanásobně – postavou fiktivního autora i hlavního hrdiny, opakovanými situacemi a citacemi), Weissovo *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sada...*

Ještě důležitější jsou zdroje a inspirace vnitřní: *Achterloo* poukazuje metodicky i motivicky k řadě předchozích děl Dürrenmattových, k *Romulu Velikému*, k *Manželství pana Mississippiho*, ke *Králi Janovi*, zvláště zřetelně pak k *Fyzikům* (situovaným rovněž do blázince) a k *Portrétu planety*.

Jestliže v *Portrétu planety* je kritická situace lidstva demonstrována na případu Vietnam, v *Achterloo* podobnému účelu slouží výjimečný stav vyhlášený v Polsku v prosinci 1981. Otázka, jak zachránit státní svrchovanost a vyhnout se okupačnímu zásahu sousední supervelmoci, je exponována a rozvíjena pomocí historických postav, paralel a předobrazů. Za Napoleona si můžeme dosadit generála Jaruzelského, za Husa vůdce Solidarity Lecha Wałęsu, za Richelieua polského kardinála Josefa Glempa, za Robespiera sovětského stranického ideologa Suslova (vesměs podle autorova komentáře). Jádro problému spočívá v dilematu Napoleona a jeho následovníků: aby zachránili zemi a pořádek, musejí se dopustit zrady na vlastním národu osvědčenou taktikou bonapartismu, to jest uchopením moci s podporou armády a policie. Konfrontace boje o moc a boje o svobodu má ve významové síti hry nadčasovou, tedy stále znovu aktuální platnost. Ne náhodou vztah Napoleon – Jana z Arku přechází posléze do archetypální situace Holoferna a Judit, přičemž se ovšem smysl biblického předobrazu současným nazřením problematizuje.

Achterloo se u nás dočkalo jediného uvedení v Městských divadlech pražských roku 1991 (autor se ho už nedožil, zemřel krátce před tím 14. prosince 1990). Režisér Miloš Horanský vyšel z groteskních rysů předlohy a promítl je do viditelné a slyšitelné podoby inscenace, do názorných živých obrazů a do parodistické hudebně-zvukové kompozice. Zkratkovitou hereckou stylizací, občasnými aktualizacemi i četnými scénickými efekty, balancujícími na hranici výrazové pokleslosti, přiblížil panoptikum historického bláznovství. Inscenaci lze chápat jako konečné zúčtování s čerstvě padlým komunistickým totalitářstvím. Jako typický příklad poslouží dvojí pojetí role Karla Marxe. Nejdříve se z propadla vynoří Marx I. v dlouhé bílé košili, s bílým vlasem a vousem. Jeho nadživotní velikost se vzápětí vysvětlí tím, že tento „děda Mráz“ stojí na záchodové míse. Následuje obdobné zjevení Marxe II., stojícího tentokrát na

televizoru. Chcete-li, můžete si to vyložit jako konfrontaci dvojího stadia rozvoje marxistické ideologie: je-li záchodová mísa poněkud drastickou metaforou fáze utopické (nebo spíše jejího vyústění), pak televizor je banálním, ale výmluvným znakem pragmatické deformace „reálného socialismu“. Režisér též pochopil, že nelze v tomto historickém bludišti zahrát všechno a jistou redukcí interpretačních možností čelil nebezpečí rozkladu příliš komplikované a fragmentární struktury. V závěrečném, sumarizujícím výstupu Holoferna a Judit zcela rezignoval na divadelní efektnost a vyjádřil paradoxní akord historické situace („... nechápu, proč mám tuto ženu poslat na smrt a vypálit Betulii“ – „... nechápu, proč ho mám zabít a zachránit Betulii“) ve ztišené poloze bezvýhodné melancholie.

Dürrenmatt hovoří v komentáři o třístupňovém charakteru své hry: v první rovině je to aktuální „Zeitstück“ – hra o dnešním (dnes už vlastně včerejším) Polsku; v druhé rovině je to příběh historických postav, odehrávající se v minulosti; a konečně ve třetí rovině je to příběh těch, kteří hrají své role (die Rollenträger). K tomu by bylo třeba přidat ještě rovinu čtvrtou – rovinu podobenství, snažícího se postihnout skrze rozmanitá historická i fiktivní konkréta jednak nadčasové paradoxy dějinných procesů, jednak existenciální dilemata jednotlivců, tak či onak se na těchto procesech podílejících. Teprve v této čtvrté rovině se časová hra, historické drama i psychodrama otevírá směrem k hledišti (zastupujícímu veřejnost), aby je dráždilo kladením otázek a provokovalo k riskantnímu domyšlení.

Achterloo lze chápat jako důmyslný experiment i jako pokus o syntézu. Přesahuje modernistická východiska a řadou postupů (stále se rozpadající strukturou, míšením žánrů a stylů, střídáním poloh vysokých a pokleslých, metodou intertextových korespondencí a citací) se přibližuje tendencím postmodernismu. Proti průzračné a pádné dějové a situační jednoduchosti vrcholných her šedesátých let (*Fyzikové*, *Meteor*) jako by chtěl Dürrenmatt příliš mnoho najednou. Zřejmě proto zůstala hra nedoceněna. Při všech námitkách proti přílišné vyspekulovanosti koncepce a nesnadné čitelnosti historických i rychle stárnoucích aktuálních nářek nelze autorovi upřít, že zůstal věren své neúplatné objektivitě, svému humanistickému, důsledně antiideologickému postoji, který nevede k vytváření antiideologií, ale zpochybňuje jakoukoli ideologii. Nenabízí lacinou útěchu, neúští do závazné poučky a teze, klade naléhavé otázky. Nemíní řešit problémy za nás, ale nemilosrdně nám staví před oči kritickou situaci, v níž jsme se octli a již musíme čelit. Tato situace se týká všech a musí ji řešit všichni.

Narodil se 5. ledna 1921 ve švýcarském Konolfingenu (Emmental, kanton Bern) jako syn protestantského faráře. Po maturitě na gymnáziu studoval v letech 1941–1946 teologii, filozofii a literaturu v Bernu a Curychu. Z té doby pocházejí první povídky a dramatické pokusy. 1946 sňatek s herečkou Lotti Geisslerovou. Roku 1947 se stěhuje do Basileje a v curyšském divadle uvádí premiéru hry *Psáno jest*, píše rozhlasovou hru *Dvojník* a divadelní kritiky pro bernské noviny. 1948 a 1949 v basilejském divadle premiéry her *Slepec* a *Romulus Veliký*, který byl jako první Dürrenmattova hra uveden v Německu (Göttingen).

Následuje dlouhá řada premiér, jimiž se Dürrenmatt stal v šedesátých letech nejhranějším dramatikem píšícím v německé řeči: *Manželství pana Mississippiho* (1952), *Přišel anděl v Babylon* (1953), *Návštěva staré dámy* (1956), *Frank Pátý* (1959), *Fyzikové* (1962), *Herkules a Augiášův chlv* (1963), *Meteor* (1966), *Novokřtěnci* (1967), *Král Jan* (1968), *Play Strindberg* (1969), *Urfaust*, *Portrét planety* a *Titus Andronicus* (1970), *Komplíc* (1973), *Lhůta* (1977), *Nehoda* (1979), *Achterloo* (1983). Souběžně píše Dürrenmatt rozhlasové hry *Proces o oslí stín* (1951), *Stranitzky a národní hrdina* a *Noční rozhovor s opovrhovaným člověkem* (1952), *Herkules a Augiášův chlv* a *Akce Vega* (1954), *Malér* a *Podvečer pozdního podzimu* (1956).

Mimo to se Dürrenmatt uplatňuje též jako prozaik, autor povídek (*Město a Tunel*, 1952, *Pan X má prázdniny*, 1957, *Pád*, 1971, *Náměty I-III*, 1981, *Minotaurus. Balada*, 1985, *Stavba věže – Náměty IV-IX*, 1990), novel a románů (*Soudce a jeho kat*, 1950, *Podezření*, 1951, *Řek hledá Řekyni*, 1955, *Slib*, 1957, *Justice*, 1985, *Pověření aneb O pozorování pozorovatele pozorovaných*, 1986, *Údolí Vzhůrunohama*, 1989), filmový scenárista (*Stalo se za bílého dne*, 1957), esejista (*Stati a projevy o divadle*, 1966, z pozůstalosti *Myšlenková fuga*, 1992) a originální výtvarník (*Obrazy a kresby*, 1978). V září 1968 vystoupil na matiné v basilejském divadle s projevem Československo 1968, protestujícím proti sovětské okupaci naší země. 1983 umírá manželka Lotti a následujícího roku uzavírá sňatek s filmovou režisérkou, herečkou a novinářkou Charlottou Kerrovou. S ní natáčí filmový *Portrét planety. Friedrich Dürrenmatt – o něm a s ním* (1984) a sepisuje *Hry v rolích. Protokol fiktivní inscenace* a *Achterloo III* (1986).

Friedrich Dürrenmatt umírá 14. prosince 1990 ve svém domě v Neuchatelu na následky srdečního infarktu.

Z. H.

Pro svazek HRY Friedricha Dürrenmatta vybrali 10 divadelních her Marie Reslová a Jiří Stach. Výběr byl pořízen tak, aby byly zastoupeny hry reprezentující všechna autorova tvůrčí období, aby celek co možná nejvýstižněji představil osobnost dramatika Friedricha Dürrenmatta. Ve výboru je obsažen jeden do češtiny dosud nepřeložený dramatický text – *Komplíc*, a Dürrenmattova hra *Achterloo*, která sice byla uvedena na českém jevišti, ale nebyla dosud publikována.

Pro překlady Jiřího Stacha byly použity verze textů *Romulus der Grosse*, *Ein Engel kommt nach Babylon*, *Der Besuch der alten Dame*, *Frank der Fünfte*, *Die Physiker*, *Herkules und der Stall des Augias*, *Der Meteor*, *Play Strindberg*, *Der Mitmacher*, jak je Friedrich Dürrenmatt ve spolupráci s Thomasem Bodmerem připravil a upravil pro souborné vydání svého díla v nakladatelství Diogenes v roce 1980 (in Friedrich Dürrenmatt Werkausgabe in dreissig Bänden, Diogenes Verlag, Curych) a *Achterloo IV*. vydané in Friedrich Dürrenmatt Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden, Diogenes Verlag, Curych, 1998.

Texty divadelních her jsou v tomto českém vydání řazeny chronologicky podle data vzniku.

Součástí souborného vydání Dürrenmattova díla v Diogenes Verlag jsou i doslovy a poznámky, které autor publikoval při příležitosti různých vydání her nebo při jejich uvedení na jeviště (některé z nich, obsahující např. pokyny pro režiséra, se staly téměř součástí divadelního textu, jiné obsahují údaje o vzniku hry, přesně formulované filozofické úvahy autora nebo jeho názory na divadlo). V našem vydání jsme je nemohli publikovat v plném rozsahu, protože jsou v některých případech téměř tak obsáhlé jako samotný text hry. Přinášíme proto pouze jejich výběr, který přeložili Ondřej Černý (*Achterloo – Rozloučení s divadlem*), Jiří Stach (*Fyzikové*, *Návštěva staré dámy*, *Romulus Veliký*) a Ivan Vojtěch (*Frank V.*, *Play Strindberg*, *Přišel anděl v Babylon*, *Meteor*, *Komplíc*).

red

Friedrich Dürrenmatt

HRY

Edice Divadelní hry
svazek 9

Z německých originálů Romulus der Grosse, Ein Engel kommt nach Babylon, Der Besuch der alten Dame, Frank der Fünfte, Die Physiker, Herkules und der Stall des Augias, Der Meteor, Play Strindberg, Der Mitmacher (vydaných in Friedrich Dürrenmatt Werkausgabe in dreissig Bänden, Diogenes Verlag, Curych) a Achterloo IV (vydaném in Friedrich Dürrenmatt Werkausgabe in siebenunddreissig Bänden, Diogenes Verlag, Curych 1998) přeložil Jiří Stach. Doslov a heslo Friedrich Dürrenmatt napsal Zdeněk Hořínek. Autorské doslovy a poznámky přeložili Ondřej Černý (Achterloo), Jiří Stach (Fyzikové, Romulus Veliký, Návštěva staré dámy) a Ivan Vojtěch (Frank V., Komplic, Meteor, Play Strindberg, Přišel anděl v Babylon).

Redakce Marie Reslová. Redakce autorských doslovů a poznámek Jana Patočková.

Jazyková korektura Stanislava Mazáčová.

Obálku navrhl a graficky upravil Egon Tobiaš.

Vydal Divadelní ústav v Praze, Celetná 17, v roce 2006 jako svou 557. publikaci.

1. vydání. Doporučená cena 340,- Kč.

Sazba Egon Tobiaš.

Tisk Ekon, Jihlava.

Vydáno za podpory ProHelvetia, Schweizer Kulturstiftung.

píše,
k píše
Friedrich
alého
vrop-
New
nosti:
ta va-
iznání
o přá-
nec se
kojen,
světo-
stane
lich-
ionál-
chten-

att la-
oskytl
atické
áš čím

diváky
jejich
je for-
které
k pře-
ce jim

vědo-
vením
talita-
inpu-
oloze
ř" hu-
t jako