DOSLOV

S Friedrichem Dürrenmattem jsme se seznámili až v době, kdy bylo vcelku již obecně uznáno, že je jedním z nejvýznamnějších německy píšících dramatiků a spisovatelů a že spolu s Bertoltem Brechtem a Maxem Frischem náleží k vrcholkům soudobého dramatického umění. V roce 1963 vyšla ve Švýcarsku kniha s příznačným názvem: „Der unbequeme Dürrenmatt"; Dürrenmatt je vskutku nepohodlný, a to nejen recenzentům a literárním kritikům, na něž má, eufemicky řečeno, značně zdrženlivé názory. Protichůdnost soudů o něm jako by byla přímým potvrzením jeho myšlenky o významu paradoxu v dnešním světě. Pro některé je konzervativcem, pro jiné západní kritiky málem komunistou, je nazýván velkým moralistou našeho věku, jindy také cynickým posměváčkem, jemuž není nic svaté, a on sám často svými poznámkami a glosami těmto různícím se interpretacím nahrává. Nesporné je však jedno: Dürrenmatt je velký umělecký talent, umí provokovat a většinou se zabývá ožehavými tématy, jako demokracie, svoboda, vlast, hrdinství, lidská spravedlnost apod.

Snad je třeba hned na začátku poznamenat, že Dürrenmatt své příběhy klade do společnosti, kterou dokonale zná a kterou také kritizuje, ať již píše o událostech našich dnů, nebo sahá k námětům do starého Babylónu, antického světa či evropské historie. Vždy jde o současnost. Avšak ani my nemůžeme jeho dramata, romány, povídky spokojeně přijímat jako něco, co se nás vlastně netýká, protože Dürrenmatt přece nepíše o nás, ale o světě západním. Dürrenmattova kritika soudobé civilizace je totiž velmi podnětná a cenná i pro nás, pro řešení řady našich problémů. Dnešní svět není přehraditelný žádnou čínskou zdí a podstatné problémy člověka naší doby jsou v lecčems společné, ať žije v kterékoli části naší planety.

Nebudeme tedy Dürrenmatta přijímat jako tvůrce, jehož koncepce světa je naší koncepcí, ale jako velikého umělce,

Pochopit Dürrenmattovo umělecké dílo není příliš snadné. Patří cele dvacátému století, které řeší otázky zcela nové, kvalitativně složitější a obtížnější než kdykoli dříve. Bylo by jistě příliš laciné a nesvědčilo by o pochopení reality, kdybychom jednoduše prohlásili, že člověk všechny problémy svého světa lehce překoná. Jsme přesvědčeni, že lidstvo je schopno vyřešit problémy, které si samo vytvořilo, ale že řešení vyžaduje vší energie a schopností progresívních společenských sil.

Obtížnost Dürrenmattova díla je tedy dána samou složitostí a nesnadností otázek, jimiž se zabývá. A proto i jeho umění, prostředky, které si volí k vyjádření svého názoru na svět, svého životního pocitu, jsou nové a pro nás někdy značně neobvyklé. Má velmi výrazný „rukopis", což je nesporně jedním ze znaků každého velikého tvůrce. Jeho divadlo nepatří do kategorie toho umění, které jsme byli až do nedávna zvyklí označovat jako jedině realistické (reprezentované např. velikým realistickým románem 19. století). Dürrenmatt pracuje prostředky, které mají mnoho společného s postupy Bertolta Brechta. A Brecht, to snad lze říci bez nadsázky, nám pomohl pochopit Dürrenmatta zejména v tom, že nás přesvědčil o jedné velmi důležité pravdě uměleckého díla, konkrétně dramatu. Odmítl divadlo jako scénickou iluzívní napodobeninu objektivní reality, divadlo, v němž divák prožívá emoce, životy zobrazovaných postav. Brecht chtěl odstup, zcizení, chtěl, aby divák — a vidíme, že toto slovo není dost přesné a výstižné — uvažoval, posuzoval, co vidí, a sám vyvozoval závěry. Žádal na divákovi, aby měl jasnou hlavu a neplakal s plačícím hercem. Připustíme-li, že Brechtův postup je jedním z možných v moderním dramatu, jsme připraveni pochopit Dürrenmatta. Ten se ovšem neliší od Brechta pouze světovým názorem. Dürrenmatta — a tuto myšlenku je možno vyvodit z jeho názorů — lze srovnat s Brechtem asi tak jako matematiku s fyzikou. Brechtovi šlo o fyzický svět, Dürrenmatt vytvoří možné světy. Oblast možností je samozřejmě širší,

podobně jako v matematice — naopak v jistém smyslu umožňuje dosahovat pozoruhodných výsledků, které nemají význam pouze ve vlastním možném vykonstruovaném modelu, ale právě ve skutečnosti samé. To platí ovšem potud, pokud možný svět, který vytváříme, není zcela absurdní. (Absurdní svět se brání jakékoli interpretaci, je protismyslný, nelze v něm hodnotit, neboť jediná hodnota je právě jen absurdita. Pouze s tvrzením o nesmyslnosti všeho se daleko nedostaneme ani v životě, ani v umění.) Dürrenmatt však nedělá absurdní divadlo jako např. Ionesco. Absurdita není základní kategorií, s níž by přistupoval k ztvárnění a vyjádření světa. (To ovšem neznamená, že by Dürrenmattův svět byl absurdních a démonických rysů zcela prost.) Dürrenmatt se zamýšlí nad tím, jaké příběhy jsou vůbec ještě v tomto světě možné. Jeho „možné" příběhy říkají však mnoho o skutečnosti.

Jestliže bychom považovali Dürrenmattovy hry a prózy za bezprostřední vyjádření objektivní reality, za přímý odraz, dopustili bychom se vážného omylu a do značné míry bychom si znemožnili pochopit to, v čem je Dürrenmattovo umění vskutku pozitivní a cenné. On sám nepovažuje divadlo za skutečnost, ale za hru se skutečností, za její proměnu na divadle. Materiálem, s nímž pracuje, není bezprostředně realita, ale myšlenky, názory na tuto realitu. Myšlenky, někdy přímo základní filosofické kategorie i celé světonázorové systémy, jsou sledovány vždy v tom nejzákladnějším, v té nejzákladnější ideji, která je dováděna do nejzazších myslitelných a možných důsledků. Domýšlet věci do konce vyžaduje mnoho odvahy, zvláště když dospějeme k formulaci závěrů. Dürrenmatt tuto odvahu má. Proto je nepohodlný, proto premiéry některých jeho her vyvolaly ve spořádaném Švýcarsku skandál.

Dürrenmatt vidí svět jako groteskní, paradoxní a v některých rysech až absurdní. I v tomto jeho světě narážíme však na hranice. Myšlenka, zahnaná „na pokraj své existence", krajní, až absolutní vypjatost rozporu nedovoluje Dürren-

mattovi rozpor překonat. V krajně dürrenmattovsky viděných situacích je těžko představitelný pohyb vpřed, vývoj skutečnosti a zvláště takový vývoj, který znamená opravdu pokrok. (Např. Romulus Veliký.) Nechceme ani v nejmenším popírat paradoxy, konečně každá učebnice logiky nás o nich dostatečně poučuje, ale musíme si být vědomi toho, že paradoxy se naše myšlení nevyčerpává; je schopno paradoxy řešit začasté s tím, že vyvstávají paradoxy nové. Myšlenka, kterou Dürrenmatt dovádí do krajnosti, už jako by ztrácela vnitřní napětí, rozpornost, a stává se něčím, co bychom mohli přirovnat k základním, dále nediferencovaným stavebním prvkům světa. Břitkost a pronikavost Dürrenmattova pohledu vede až k metafyzičnosti. Překonat jeho koncepci slovní dialektikou není obtížné, překonat jeho myšlenky vyžaduje však mnoho. A tak i Dürrenmatt nás nutí prověřovat vlastní názory, prohlubovat pochopení základních filosofických kategorií.

Hned na počátku jsme uvedli, že Dürrenmatt se ptá po smyslu lidské existence, zda je možná spravedlnost a hrdinství v současné době (o možnosti klasických hrdinů vcelku nepochybuje), řeší otázku vztahu individua a společnosti, problém viny a trestu, svobody, víry — a co je snad pro něj nejvýznamnější — problematiku náhody a hranic lidského rozumu. Stále tedy jde o jeden různě formulovaný problém: Kdo je to člověk, jaké má dnes možnosti, jaké je jeho postavení ve světě.

Nelze o Dürrenmattovi říci, že perspektivy světa vidí růžově, ale velmi důrazně je třeba odmítnout tvrzení, ze Dürrenmatt je nihilista a cynik. Dürrenmatt, což je konečně přirozené, sám takové názory na své dílo a jeho smysl odmítá. To je jistě závažné, rozhodující však je, zda tento autorův názor je podporován i samým dílem. Domníváme se, že ano. Cynismus vidí Dürrenmatt v tom a tehdy, když je skutečnost idealizována, když jsou lidé udržováni v omylu, v laciném optimismu, že vše je dobré a vše ještě lépe dopadne. Dürrenmatt říká, že pravý cynismus je vždycky slavnostní jako nacistické divadlo. A dále: „... *Nám spisovatelům se často vytýká, že naše umění je nihilistické. Nihilistické umění dnes přirozeně existuje, ale není nihilistické každé umění, které tak vypadá. Pravé nihilistické umění tak vůbec nevypadá, je považováno většinou za zvláště humánní a náramně vhodné pro dospívající mládež. — Za nihilistické platí jen to, co je nepohodlné.*"

Skutečně není nihilistická ani jeho hra „Návštěva staré dámy", ani „Frank Pátý", které demonstrují zrůdnou moc peněz a násilí, cynicky zlý je model světa, který Dürrenmatt vytváří. Nelze proto tvrdit, že by se Dürrenmatt ztotožňoval s tímto modelem, nelze prohlásit, že „Fyzikové" jsou vylíčením jeho kréda a přesvědčení o smyslu a budoucnosti lidstva. Můžeme se ptát, zda Dürrenmatt vidí správně, pravdivě, ale nemůžeme ho ztotožňovat s jeho postavami. Smutek, skepse, nevíra v možnost pronikavého pokroku, to vše ještě nemusí být cynismus. Z Dürrenmattových her spíše vystupuje někde více, někde méně zřetelně silný parodistický a satirický rys. V naší pětici je jistě každému nápadný satirický akcent hry „Herkules a Augiášův chlév". A satira není přece rozbíjení světa, prostý výsměch, odsudek, ale především snaha po nápravě věcí. V tomto kontextu jsou jistě zajímavá poslední Augiášova slova: „*Já jsem politik, synu můj, žádný hrdina, a politika divy nedělá. Je tak slabá jako lidé, je pouhým obrazem jejich křehkosti a vždy znovu určena k tomu, aby ztroskotala. Nikdy nedokáže dobro, nevykonáme-li je my sami. A tak jsem tedy konal dobro. Proměňoval jsem hnůj v humus. Je těžká doba, kdy člověk dokáže udělat pro svět jen málo, ale aspoň to málo bychom vykonat měli: to svoje málo. Milost světa projasněného si vynutit nemůžeš, ale můžeš v sobě vytvořit předpoklady, že tato milost — přijde-li jednou — najde v tobě zrcadlo, v němž se bude odrážeti její světlo. Ať je tedy tato zahrada tvoje. Neodmítej ji. Buď takový jako ona: beztvárnost v krásu přetvořená. Přinášej ovoce, měj odvahu žít, nyní a zde, uprostřed této beztvaré pustiny, ne jako člověk spokojený, nýbrž jako věčný nespokojenec, jenž odevzdává dál svou nespokojenost a tak časem mění všechny věci: Je to hrdinský čin, co ti teď ukládám, synu, herkulovská práce, kterou chci vložit na tvá ramena.*"

Jde o starý a zdálo by se, že v principu už vyřešený spor, totiž zda umělecké dílo může být progresívní i tehdy, jestliže

žádná jednající postava sama pokroková není. Ještě před nedávnem se vytýkal negativismus Brechtovi, např. v souvislosti s „Matkou Kuráží". A setkáváme-li se s tvrzením, které ostatně není naprosto neodůvodněné, že Brechtova „Žebrácká opera" je oproti „Franku Pátému" pouhou operetou, pak je nasnadě, že diskuse o cynismu a nihilismu Dürrenmattově se budou určitě opakovat. Jestliže Brecht nás přesvědčuje, že zločin patří do měšťácké společnosti, je zde něčím přirozeným a samozřejmým, pak tento závěr je Dürrenmattovi ve „Franku Pátém" pouhým východiskem. Mrtvoly — a v některých Dürrenmattových hrách je jich pěkná řádka — však mají s cynismem málo společného. Podobně jako v detektivce. Mrtvý zde není proto, abychom ho litovali, ale aby byl odhalen vrah. Dürrenmattovy hry je třeba chápat jako divadlo opravdu důsledně. Mrtví zde mají dramatickou, nikoli slzotvornou funkci.

Vždyť nelze zapomínat, že všechny Dürrenmattovy hry jsou groteskní komedie. Z našich pěti her jsou jako komedie označeny „Herkules a Augiášův chlév" a „Fyzikové", „Návštěva staré dámy" jako tragická komedie, „Frank Pátý" jako opera o jedné soukromé bance, „Romulus Veliký" jako nedoložená historická komedie. Dürrenmatt popírá, že by dnes bylo možné zobrazovat svět na scéně jako tragédii. Nemůžeme souhlasit s jednostranností tohoto tvrzení, totiž s tím, že groteska či satira je dnes jediný možný přístup k uměleckému zachycení světa. „*Ve smíchu se manifestuje svoboda člověka a dnes je třeba dokázat tuto svobodu*," píše Dürrenmatt, a proto volí komedii jako adekvátní dnešnímu světu. To však jistě nepluje pouze z vysokého ocenění smíchu, u Dürrenmatta je to spíše výsměch; důvody, proč komedie je pro něho jedině možným divadelním útvarem, musí být hlubší. Dürrenmatt je přesvědčen, že umění může v nejlepším případě znepokojit, jen výjimečně ovlivnit, avšak nikdy změnit. Takže není ani tak skeptický, pokud jde o možnosti umění, ale spíše ve svém názoru na svět. „*Náš svět vedl právě tak ke grotesce, jako k atomové bombě*..." A groteskno je u Dürrenmatta pouze výrazem, tvarem beztvarého světa, světa, který se vymkl naší kontrole,

který může být zničen hrůznou celosvětovou katastrofou. Auto řítící se stále rychleji a rychleji — to je Dürrenmattova představa naší doby. Tedy nejzávažnější důvody, proč volí grotesku, je třeba hledat v oblasti světonázorové. Důraz a význam světonázorové a přímo filosofické problematiky je pro soudobé umění stále příznačnější. Tato skutečnost je nepochybně určována celkovou soudobou situací, kdy se opravdu poprvé stává aktuálním problémem sama existence lidstva; odtud zájem o nejpodstatnější a nejzákladnější otázky bytí, který je vlastním základem filosofického přístupu ke světu.

V úvahách o Dürrenmattovi i v jeho vlastních teoretických názorech je pojem groteskního, grotesky jedním z nejfrekventovanějších. Kdy vlastně můžeme hovořit o groteskním umění, z čeho žije a vzniká? Groteskní překračuje pojem a funkci komického, humorného, žije převážně tam, kde umělec dospívá k poznání tragična, neuspořádanosti světa, neschopnosti člověka vládnout světu, určovat a působit na svůj osud, kdy umělec nevidí možnost změny, kdy svět je mu cizí, nelidský a nepřátelský. V oblasti stylu používá zvláštních, neobvyklých obrazů, člověk je znázorňován často jako nečlověk, např. jako hmyz, mechanismus apod., čímž je určován i výběr a volba uměleckých prostředků. Dostáváme se do světa, kde žijí nestvůry, přičemž samozřejmě vzhled není zdaleka to nejdůležitější. Groteskní umění je tedy uměleckým výrazem odcizeného a zvěcnělého světa. (Klasickým příkladem může být Kafkova „Proměna".) V Dürrenmattových hrách je jistě groteskní postava staré dámy, Kláry Zachanasjanové, postava šílené lékařky Mathildy von Zahnd, lidská spravedlnost v postavě státního presidenta ve „Franku Pátém" atd. Groteskní umění však nevede ve všech případech pouze k děsu a strachu ze světa. Známe také groteskní umění, v němž se určitým způsobem vyjadřuje svoboda člověka, kdy si člověk vymýšlí nesmysly, absurdity, baví se jimi, směje se jim, a to proto, že si je vědom jejich nesmyslnosti a absurdnosti. Jakmile groteska začíná parodovat, nabývá nového rozměru, začíná se blížit k satiře, protože parodie je vědomým převracením věcí a událostí, není to již pouze nelidský svět

či pouze nesmysl, ale zkouška, hra s tím světem, který běžně jako svět přijímáme. V grotesce bychom mohli tedy rozlišit dva základní typy. První, kdy groteskní svět je strašný, démonický, odcizený, a druhý, kdy sami vytváříme nesmysly, paradoxy a smějeme se jim. Pro grotesku je ovšem příznačná rozpornost, vnitřní napětí, oscilace mezi démonickým a směšným, vzájemný přechod a často neodlišitelnost jednoho od druhého.

V umění je samozřejmě jen výjimečně možné provést nějakou čistou destilaci uměleckého typu. To vidíme i na Dürrenmattovi. Základní uměleckou strukturou jeho díla je nesporně groteska, a jak jsme již upozornili, groteska se silným parodistickým a satirickým zaměřením.

Ještě je třeba uvést další důvod, proč nesouhlasíme s Dürrenmattem v tom, že tragédie je v současném světě vyloučena. Dürrenmatt tvrdí, že dnes neexistují hrdinové, a pokud by byli, byli by směšní. (Romula od hrdinství a velikosti dělí opravdu nepatrná vzdálenost, tu však Dürrenmatt nepřekračuje.) Tragédie, podle Dürrenmatta, předpokládá vinu, nutnost, míru, přehled, odpovědnost. Sám říká přibližně toto: „*V šlendriánu našeho století, v zániku bílé rasy nejsou vinní a odpovědní. Nikdo za nic nemůže, jsme vinni příliš kolektivně, příliš kolektivně tkvíme v hříších otců a předků. To je naše smůla a ne naše vina. Zbývá nám pouze komedie.*“ Víme však dobře, že Dürrenmattovy komedie nejsou zbaveny tragična; v groteskním se stýká a překrývá vážné a veselé, smysl a nesmysl.

Dürrenmatt nám představuje současníky jako objekty, jako tvory, kteří nejsou zodpovědni za hříchy otců. S tím nelze souhlasit, protože člověk se sice rodí do určitých poměrů, ale zároveň své dějiny vytváří. Problémem je, do jaké míry je schopen předvídat a do jaké míry se skutečný vývoj rozchází s jeho záměry. Zde je přirozeně rozpor: Často se realizuje přímý opak lidských záměrů, to nelze popřít, a neplatí to dokonce pouze pro osud jednotlivce. Dürrenmatt však tuto tendenci, která má zákonitý objektivní charakter, absolutizuje, přesněji řečeno absolutizuje jednu stránku rozporu mezi objektivním pohybem a subjektivní lidskou touhou,

přáním a poznáním. Tento rozpor je podle našeho názoru řešitelný pouze v historickém procesu, který vede za jistých společenských podmínek k překonání odcizení, k tomu, že člověk vytváří podmínky, kdy se stále více stává skutečným tvůrcem vlastních dějin. Dvě základní podmínky umožňují, aby se člověk změnil z objektu historie v její subjekt: rozvoj našeho vědění a vytvoření základních opravdu lidských podmínek ve světě.

Kdybychom přijali Dürrenmattův pohled na svět, pak by nám nezbylo než chápat vývoj společnosti jako slepou, živelnou, v podstatě pouze přírodní sílu, která nás postrkuje, a když se bráníme, když něco chceme, zlomí nám vaz v podobě zlé a ničivé náhody.

Dürrenmattovo pojetí náhody tvoří spolu s polemikou proti jednostrannému racionalismu vlastní jádro a světonázorovou základnu jeho umělecké koncepce. A je podstatné pro jeho groteskní zachycení světa.

K „Fyzikům“ je připojeno 21 bodů. Jsou velmi důležité jako zkratkovité aforistické vyjádření Dürrenmattova názoru na skutečnost i smysl a poslání umělecké tvorby. Připomeňme si třetí bod: *Příběh je tehdy domyšlen do konce, nastane-li v něm obrat k nejhoršímu.* Tato teze určuje téměř všechna Dürrenmattova díla. I v našich pěti hrách vidíme, že vlastně v každé dochází v zásadě k nejhoršímu možnému konci. V první hře Augiášovo krédo (ostatně ne nesympatické) není přijato a víme, jak Fyleus končí; Romulus, tento u Dürrenmatta veliký, avšak bezmocný císař musí být penzionován, smysluplná by však byla jeho smrt; stará dáma odjíždí, Güllen je kvintesencí konjunktury, Ill je mrtev a všichni v závěru pronášejí svou modlitbu slabosti a zrady. Ve „Franku Pátém“ je zcela marná Otýliina revolta, přichází ještě větší, ještě důslednější, ještě nelidštější zlo. A ve „Fyzicích“? *Co bylo jednou myšleno, nedá se vzít zpět — svět padl do rukou bláznivé psychiatričky.* Bod č. 4: *Nejhorší možný obrat nelze předvídat, nastává náhodou.* Bod č. 8: *Čím promyšleněji lidé jednají, tím účinněji je může postihnout náhoda.* Bod č. 9: *Promyšleně jednající lidé chtějí dosáhnout určitého cíle. Náhoda je postihne nejhůře tehdy, jestliže s jejím působením*

dosáhnou opaku svého cíle. Toho, čeho se obávali, čemu se chtěli vyhnout (např. Oidipus). Bod č. 10: *Takový příběh je sice groteskní, ale nikoli absurdní (příčící se smyslu).*

Dürrenmattova teorie odpovídá jeho praxi. Pokusíme se vyložit smysl a význam Dürrenmattova pojetí náhody.

Role náhody je snad nejdokonaleji vyjádřena v románu „Slib", který je označen jako rekviem na kriminální román. V našich kinech se promítal film „Stalo se za bílého dne", z jehož předlohy vlastně kniha vznikla (Dürrenmatt se často vrací ke svým pracím a předělává, domýšlí, mění je). Román „Slib" se od filmu podstatně liší. Vrah není dopaden, komisař, který vraha pronásleduje, se po krachu své koncepce (racionalistické) naprosto rozloží fyzicky i psychicky. Jde zde tedy především o postavu detektiva, pracujícího prostředky rozumu, vědy, techniky. Rozum však nedokáže, není schopen počítat s náhodou. Vrah, který byl předem s takřka matematicky fascinující přesností vypočítán, náhodou nedojede na místo činu. Tento příběh o neúspěchu detektiva — racionalisty můžeme chápat jako příběh každého takto myslícího, o něco usilujícího člověka. Tedy skutečně rekviem.

Zlá náhoda zasahuje a naprosto zvrací život jednotlivce. Její možné neblahé působení je dáno omezeností člověka, jeho nesuverénností. Můžeme s Dürrenmattem souhlasit potud, pokud polemizuje s jednostranným absolutizujícím racionalismem. Vždyť tendence přeceňovat rozum je naprosto přirozená. Impozantní rozvoj vědy, možnosti, které před lidstvem otevřela, této tendenci napomáhají. Člověk však není pouze bytost rozumná, jeho jednání nikdy není a ani nemůže být plně určeno poznáním. Rozum je jistě náš nejdokonalejší prostředek k poznání světa, ale rozhodně není všemohoucí. Jeho vývoj, tedy i stupeň rozvoje poznání je určen celou společenskohistorickou praxí, je různým způsobem formován i deformován falešnými ideologickými názory, působením emocí atd. atp. Nestojí proti světu jako něco čistého, nezávislého, absolutně svobodného, ale jako něco, co je konkrétně historickospolečensky podmíněno a určeno. Není to tedy pouze náhoda, která do našeho jednání zasahuje. Proto nelze

dospívat k závěrům, k nimž dochází Dürrenmatt, že totiž prostě na svět nestačíme. Úloha náhody není dominantní. Ve vývoji světa dochází k střetávání nutných a nahodilých souvislostí. Proto nejen náhodu, ale i nutnost je třeba chápat jako historický, tzn. vývojový a měnící se proces.

Pokud uznáváme objektivní existenci náhody a pokud jí zhruba řečeno rozumíme takovou souvislost jevů, kterou nelze v jednotlivých případech předem stanovit, ne snad jen pro omezenost našeho poznání, ale protože jde o objektivně existující typ souvislostí, pak nemůžeme vyloučit ani náhodu, která člověka zničí. Nemohu-li vyloučit zlou náhodu, nemohu vyloučit ani náhodu dobrou. Jde tedy u Dürrenmatta pouze o jednostrannost nebo dokonce schválnost? Domníváme se, že nikoliv. Pozitivní úlohu zlé náhody můžeme spatřovat v tom, že náhoda (v uměleckém díle), která nás ohrozí, která nám jakkoli uškodí, má varovný smysl a význam. Ani „Fyzikové", ať to zní jakkoli paradoxně, nezanechávají v člověku pocit úplné beznaděje. Hra nás příliš výrazně přesvědčuje o tom, že jednání tří fyziků bylo nesmyslné. Konec hry to dokazuje.

V daném případě, kdy může náhodou zaniknout celé lidstvo, Dürrenmatt nepřehání. V čem je však smysl lidské existence? Pro lidstvo existuje zřejmě jen jediná možnost: tuto nejstrašnější možnou náhodu omezit. Ale to už není pouze otázka fyziků a dokonce ani především fyziků. Dürrenmattových 21 bodů k „Fyzikům" je třeba chápat jako vlastní interpretaci smyslu celé hry, interpretaci, která už určitým způsobem hledá řešení. Bod č. 16: *Obsah fyziky se týká fyziků, její důsledky všech lidí.* Bod č. 17: *Co se týká všech, mohou řešit jen všichni.* Bod č. 18: *Každý pokus jednotlivce řešit sám pro sebe to, co se týká všech, musí ztroskotat.* — Zde je demonstrativně ukázáno, jak lze pozitivně vyložit a pochopit úlohu zlé náhody.

Uspokojovat člověka, ubezpečovat ho, že vše dobře dopadne, to už by nebyla nezodpovědnost, ale zločin. Tím, že Dürrenmatt ukazuje na scéně možný konec světa, varuje před tímto koncem. A varuje uměleckým dílem, kde obsah ideje je umocněn a intenzívně burcuje proti pasivitě.

bohatství myšlenek a podnětů Dürrenmattova uměleckého díla. Omezili jsme se vlastně jen na vysvětlení toho, pro je Dürrenmattovo umění groteskní a kde je třeba pro t hledat důvody.

Pět her v našem výboru je řazeno zhruba podle doby vzniku, jedinou výjimku tvoří „Herkules a Augiášův chlév", který je zařazen na počátku. Vznikl původně jako rozhlasová hra. Jako drama byl upraven teprve v roce 1963.

„Herkules a Augiášův chlév" znovu pohnul žlučí západnímu a zvláště švýcarskému publiku. V daném případě byl jen málokdo ochoten věřit, že nejstarší demokracie Řecka, malý ostrov Elida, se vůbec nepodobá rodné zemi F. Dürrenmatta. A reakce byla naprosto příznačná. V úvodu jsme uvedli, že vykonstruovaný umělcův svět není pouze čistou hrou, rozpoutanou fantazií bez jakéhokoli vztahu ke skutečnosti. Úvodní scéna k „Herkulovi" je v rozhlasové podobě hry mnohem delší a obsažnější. Paroduje starého dobrého Gustava Schwaba, německého romantického spisovatele, který v první polovině 19. století psal o antickém světě. A vůbec je vznešený a heroický svět řecké mytologie dürrenmattovsky zmodernizován, Herkules se utápí v dluzích, nestačí na vydržování propagandistického aparátu a trpce si stěžuje na smutný osud národního hrdiny. Zápasí s potížemi a nesnázemi, na které žádný hrdina, byť i jeho kalibru, nestačí. A právě to, nač Herkules nestačil, vyvolalo pobouření a bylo kvalifikováno jako pomluva demokracie vůbec a Švýcarska zvlášť. V basilejských novinách, abychom uvedli alespoň jediný soud, se psalo asi takto: „Kdyby se kameny uměly červenat, muselo by curyšské divadlo planout hanbou jako rajské jablíčko, že tato hra měla premiéru v jeho nikoli nevýznamných zdech." Hra byla označována za primitivní, nehlubokou kulturní kritiku atp. Pochopit ji pouze jako výsměch současným švýcarským poměrům by však bylo velkým zjednodušením. Dürrenmatt určitě píše o současnosti a nepochybně má Elida mnoho spo-

ámec malé Elidy. Dürr
hlév" jako kritiku moderní civilizace a především
osti moderního státu rozumně řešit a vyřešit nejnaléhavější
roblémy. (Jde přirozeně o názor Dürrenmattův, který ne-
dílíme. Pojem moderního státu nevyjadřuje to nejpodstat-
nější — totiž jeho sociálně ekonomickou strukturu.) V Elidě,
ak víme, byl oním nejnaléhavějším problémem hnůj. Symbol
dostatečně výmluvný. Odstranění hnoje stojí však v cestě
dvě základní překážky. Jedna institucionální, zosobněná stá-
tem a jeho byrokracií, v našem případě plasticky vyjádřená
bohatstvím komisí, subkomisí, nadkomisí atp. Je to byrokracie
taková, že člověk, a v naší hře dokonce Herkules, ztrácí na-
prosto přehled, schopnost a sílu Elidě od hnoje pomoci.
Dürrenmatt považuje současný stát za cosi anonymního,
byrokratického a nepřehledného. Za něco, proti čemu je jed-
notlivec takřka úplně bezmocný. Herkules nekapituluje, dělá
co může, ale ukáže se, že na společenskou organizaci naprosto
nestačí, je tedy fatálně odsouzen k neúspěchu. Druhou, neméně významnou překážkou pro něho je konzervatismus, opatrnictví, sofistika zakrývající plochost myšlenky složitostí a pseudialektičností formulací, neschopnost se rozhodnout, a to
vše reprezentovnáno jednotlivými představiteli Elidy (jistou
výjimku představuje sám Augiáš) dožene Herkula, chce-li se
vůbec udržet nad vodou, k ještě horšímu obchodu, než je
odhnojení. Hru by bylo dokonce možné pokládat za recesistickou a mohli bychom se opravdu jen smát, kdyby nešlo o tak
závažnou věc, o tak vážné tvrzení, že společnost je špatně
organizována a lidé jsou neschopni pohnout sebou a pohnout
společností.

„Romulus Veliký", tato nedoloženě historická komedie
o čtyřech dějstvích, je velmi vážným a hlubokým zamyšlením
o lidských možnostech a postojích. Alespoň na některé bychom
chtěli upozornit. Základní filosofický smysl hry je v popření
možnosti vývoje. Stará zločinná říše odchází a dědicem je —
Svatá říše římská národa německého. (A na některých mís-

tech si vzpomeneme i na „tisíciletou třetí říši".) Jde o nehistorickou komedii nejen v tom, jak Dürrenmatt zachází s historickými fakty, ale především v aktualizaci toho, co na scéně vidíme. Nehistorický je i Romulův názor na vztah jednotlivce a státu. Je správné podřizovat individuální sudbu celospolečenským a státním interesům? Romulus, tento vzpurný císař, odmítá zachránit Řím sňatkem své dcery s Rupfem, oním kulantním velkoobchodníkem s kalhotami. Romulus tento sňatek odmítá, protože jde o záchranu zločinného, špatného Říma. Jeho manželka, veliká vlastenka a císařovna, jak asi má být, se domnívá, že zánikem říše římské zahyne celý svět. Romulus tento názor poopravuje: „*My zahynem, to je veliký rozdíl.*"

K tomuto zániku směřuje veškerá „nečinnost" posledního Dürrenmattova římského císaře. Stal se císařem, aby pomohl Římu tam, kam patří. Nejde však o přípravu lepšího světa, ale o historickou spravedlnost, o odčinění nespravedlnosti, z níž Řím vyrostl a žil. Náznaky toho, kdo Romulus skutečně je, najdeme již v začátcích hry, ale císař se ve své pravé podobě plně projeví až v rozhovorech s manželkou, dcerou, císařským vyhnancem a v jednání se svým protihráčem Aemilianem. Jedinou možnost, jak zachránit Řím, Romulus odmítá a zde už musí vystupovat naprosto přímo a jeho úvaha o lásce k vlasti, zde tedy k římskému impériu, je velmi důležitá. Rea: „*Naše bezpodmínečná láska k vlasti udělala Řím velkým.*" Romulus: „*Ale naše láska neudělala Řím dobrým. Svými znamenitými ctnostmi jsme živili bestii. Opájeli jsem se velikostí své vlasti jako vínem, ale teď se z toho, co jsme milovali, stal pelyněk.*" Dürrenmatt zde vyslovuje velmi humanistickou myšlenku: Nic, ať se zahaluje do jakkoli vznešených pojmů, neospravedlňuje zločin.

Nehistoričnost je u Dürrenmatta parodií a jí také získává volné pole pro svobodnou tvorbu. Postavy jsou vědomě líčeny v příkrém protikladu k tomu, co skutečně byly. Romula známe z historie jako naprosto neschopného, marného císaře, do dějin vešel jako Romulus Augustulus. Panoval dva roky. U Dürrenmatta je to dvacet let a Romulus je velikou postavou, i když sám není schopen měnit běh věcí.

hra, jako mnoho jiných, má mnoho společného s procesem, kde je posuzována vina, kde přichází trest a kde se střetávají (ne v soudní síni) protivné strany a uvádějí své argumenty. Dürrenmatt, který vede své čtenáře k myšlení, dokáže stanoviska opravdu přesně vyhranit a umělecky působivě formulovat. V jeho „procesech" nebývají tresty mírné a v jeho hrách se nevyskytují často pouze soudci, ale také kati.

Lidstvo je vinno jako celek, říká Dürrenmatt, *a každý usiluje o to, aby spolu s ideálem byla zachráněna i jeho druhá stránka. Aby byla zachráněna svoboda, ale také obchod. Aby byla zachráněna spravedlnost, ale i násilí.* Je tedy jen důsledné, i když to působí paradoxně, že Dürrenmattovi hrdinové jsou velmi často oběťmi. Obžalovaný je vlastně každý, koho Dürrenmatt vyjímá z anonymity masy a dává mu tak možnost k aktivnímu jednání a myšlení.

V „Návštěvě staré dámy" Ill nakonec pochopí své odsouzení a svou vinu a přijímá je. Tato hra založila Dürrenmattovu slávu. Vedle „Fyziků" vzbudila zatím největší pozornost. Ve „Staré dámě" je partnerem Illa celá obec. Kolektiv zde jedná jako jedinec. Žádný nechce Illa prodat, to znamená, že žádný nechce jeho smrt, a přece k ní dojde. Güllenští mají jen dvě naděje — Boha a miliardářku. Mají tedy naději jen jedinou.

Postava staré dámy je převrácenou podobou něčeho, co bychom mohli nazvat spravedlností. Ve hře jde o spravedlnost, otázka spravedlnosti a odpovědnosti člověka je základní nosnou myšlenkou dramatu. Ill se dopustil zločinu křivé přísahy, ale tento zločin bychom mohli nazvat zločinem lidského řádu. Klára si žádá spravedlnost, ale tato spravedlnost je již nelidská. Ovšem byli to Güllenští, kteří způsobili, že Klára se stala tím, čím je. Stará dáma vlastně není člověk, protože může všechno. Naprosto přesně a jasně sdělí Güllenským, co žádá. Je odmítnuta a prostě čeká. Toho, oč usiluje, se samozřejmě dočká. Říká: „*Lidskost, drazí pánové, se určuje na burze milionářů... Svět ze mne udělal běhnu a já ho proměním v bordel ...*

Slušný člověk je jen ten, kdo platí. Já na to mám. Dám Illa zavraždit, konjunkturu za mrtvolu." „Návštěva staré dámy" je velmi zlá hra. Brát ji vážně, nikoliv jako komedii, by ji učinilo takřka nesnesitelnou. I Dürrenmat nazývá svou hru tragickou komedí. Je groteskní nejen v postavě své představitelky a celkovým pohledem na člověka, zde tedy na Güllen. Jde o grotesku, v níž je svět nelidský, kde základní humanistické hodnoty jsou ještě slovně obhajovány, ale působí dojmem smutných nevhodných ozdob pro zlou skutečnost. Klára — to je neúprosný osud. Skutečná a vlastně jediná moc světa jsou její peníze. Nutným důsledkem koncepce, která přehání, zveličuje moc náhody, je právě fatalismus. A Klára je osudem Güllenských.

Ve vyhrocených, groteskních situacích se pohybuje celá hra. Groteskní je vše, co s sebou stará dáma přiváží a přivádí, a lidé, jakmile se s ní setkávají, se rázem mění.

Starosta nám představuje Kláru a její mládí, ne ve zlepšeném vydání, ale v příkrém rozporu s historickou skutečností. Klářina odpověď je však přímočará, vyhýbá se všem taktickým kličkám. A miliarda, kterou stará dáma nabízí, je přijata v okamžiku, kdy je rozhodně odmítnuta.

Ill si tento fakt uvědomuje první a nic nepomáhá, že v Güllenu nocoval Goethe a Brahms zkomponoval kvartet.

A protože lidé si potřebují všechno zdůvodnit, ke všemu najít ideální pohnutky, chápou Güllenští velmi brzy — úměrně s růstem blahobytu — jak je vlastně Ill špatný, nemorální člověk.

Opět groteskní zvrat, a jako by už nešlo o miliardu, do centra pozornosti se dostávají morální hodnoty Illa a všech Güllenských. Klára tyto hodnoty nemá, je mimo lidské posuzování. Ill musí být špatný, aby ostatní mohli být dobří. Farář nabádá Illa, aby pečoval o nesmrtelnost své duše, ale na dluh kupuje druhý zvon. Určitě nechce — stejně jako všichni ostatní — Illa zavraždit, ale smiřuje se s osudem.

Beznadějný je pokus Illův o odjezd a Ill tím vlastně přijímá Klářinu spravedlnost. Pak už jde pouze o to, jak věci zaranžovat, a Güllenští začínají jednat uvědoměle a aktivně.

Ještě marné pokusy učitele a pak jeho opravdu groteskní projev, kde vražda Illa je komentována jako služba spravedl-

nosti a ostatním ideálům, „*pro něž žili naši předkové, pro něž bojovali a umírali. Pro všechno, co zvyšuje cenu západní kultury.*"

Groteskní není pouze celková struktura hry, groteskní a přímo monstrózní nejsou pouze dva kastráti Koby a Loby, loupežný vrah hrající na kytaru, komorník, který byl soudcem, ale i jazyk a výrazové prostředky. (Všimněme si, jak stará dáma mluví o své lásce, nebo rozhovorů dvou kastrátů, kdy je řeč jakoby zautomatizována, zmechanizována, nemluví vlastně lidé, ale loutky.)

Lidský osud, lidská spravedlnost je něčím velmi chabým a bezmocným ve světě, kde nejsou určující vztahy lidskosti, ale vztahy jiné, které lidský osud ovládají. Symbolem těchto vztahů, pouze symbolem, tedy něčím konec konců zaměnitelným, je v naší hře všemohoucí moc peněz.

V soukromé bance Franka Pátého se setkáváme s velmi podobnou situací jako v Güllenu. Poměry jsou zde však ještě jasnější a průzračnější. Vstupní řeč personálního šéfa, nazvaná „Jako Shakespearovi hrdinové", nám lapidárně vysvětlí, oč ve hře půjde.

Dürrenmatt hovoří o významu „ekonomických bitev", které považuje za důležitější než války. Zde máme jednu ústupovou a prohranou bitvu zločinecké banky, která pracuje trapně zastaralými prostředky — vraždou, prostitucí, podvody, a nemůže přirozeně obstát.

Jestli v „Návštěvě staré dámy" šlo o spravedlnost, pak ve „Franku Pátém", kterého je nutno podle Dürrenmatta chápat jako vymyšlený model společnosti, kde vládne násilí, kde „člověk" je v naprosté moci peněz, je základním problémem otázka svobody. Lidé jsou v tomto světě naprosto nesvobodni. Klára tím, že vlastně nebyla člověkem, by mohla být takřka jejich partnerem. Pokud je zde v lidech ještě něco lidského, něco, co je aspoň minimálně vytrhává z absolutní závislosti na Bance, jsou to vcelku neškodné, maloměšťácky sentimentálně zbarvené touhy, ostatně nikdy nerealizované. Naprostý cynismus postav, kombinovaný např. u Franka a u Frídy sentimentalitou, pomáhá vytvářet čistě groteskní typy.

Tedy jako Shakespearovi hrdinové. Hrdina však vytváří a určuje charakter doby. Dürrenmattovi hrdinové už nejsou lidé. Tito vrahové nemají už vůbec elán shakespearovských hrdinů. Dělají to, k čemu jsou nuceni. Kdybychom si srovnali Franka V. a jeho ženu Otýlii s Makbethem a s lady Makbeth, viděli bychom rozdíl shakespearovských a dürrenmattovských hrdinů zcela zřetelně. (I s tím, že ženské postavy v obou hrách jsou silnější než jejich partneři.)

Postupně je nám předváděna situace a metody práce gangsterské banky. Její úředníci — výše postavení určuje výši a množství zločinů — jsou utahaní a nespokojení, a dokonce i Egli, který je schopen sloužit i bance Franka VI., je otráven a znechucen. Úředníci u přepážek začínají svůj den smutnou písničkou. Frank V. si zase stěžuje, že se nemůže zúčastnit schůzí „Svazu idealistických spekulantů", který sám založil. Lká nad svou slabostí a zločinnou silou svých předků.

Avšak i v této hře, za kterou byl Dürrenmatt řadou kritiků na Západě označován za marxistu a komunistu, se najde něco, co jako by vybočovalo z jednotné, důsledně groteskní situace. Máme zde na mysli scénu, kdy umírá Böckmann a Frank V. ho přesvědčuje, že nebylo jiné volby. Böckmann jeho přesvědčování odmítá a tvrdí, že žádný zločin nebyl nutný. „*Neexistuje dědictví, které by se nedalo odmítnout, a neexistuje zločin, který musí být spáchán. Byli jsme svobodni, ... stvořeni v svobodě a pro svobodu.*" Je to ovšem projev umírajícího.

Ještě zasáhne náhoda a krachne podfuk s uranovým dolem a se žhářstvím, a přichází nová mladá krev — Frankovy děti.

Pro ty jsou rodiče směšní, páchání zločinů považují za staromilství a diletantství. „*Stačí několik let brutální počestnosti, a budeme se zase vesele točit v kruhu velikých bank.*"

I když by málokdo věřil, že v případě banky Franka V. je ještě možná gradace, Dürrenmatt to dokázal. Děti Franka V. jsou už zcela na úrovni staré dámy, stávají se symboly.

A finis coronat opus — tj. návštěva u státního presidenta, kde zjistíme, že míra zločinů přesahující jistou mez se musí v určité společnosti pardonovat.

nazvat Dürrenmattovu komedii „Fyzikové". (Je to hra, kde je mistrně respektována klasická aristotelovská zásada jednoty místa, času a děje. Na tomto faktu nic nezmění Dürrenmattova poznámka, že ději, který se odehrává mezi blázny, přísluší jedině klasická forma.) Domníváme se, že je zatím nejvýznamnějším uměleckým příspěvkem k této nejpalčivější otázce naší doby. I zde Dürrenmatt využívá všech možností, které dává groteskní umění, a přesvědčuje nás o jeho velikých společensky progresívních možnostech.

Náhodě — zde zlé, zdegenerované, šílené staré panně — napomáhá chování a jednání tří fyziků, zvláště geniálního Möbia. Fakt, že Möbiova koncepce, jak zachovat svět, skončila totálním fiaskem, činí jeho rozhodnutí i u Dürrenmatta minimálně pochybným. Naprostá subjektivní počestnost a charakter Möbia nepomáhá a vlastně se zvrací ve svůj protiklad. Klíčová je myšlenka vyjádřená v závěru hry: „*Co bylo jednou myšleno, nedá se vzít zpět.*" Ale kdo má zodpovídat?

Bylo by naivní předpokládat, že Dürrenmatt odpovědnost za osud světa dává fyzikům. (O tom svědčí i „body", které jsme citovali.) Avšak vážný problém, který Dürrenmatt řeší jednostranně a kde nediferencuje, je otázka zodpovědnosti za současný stav světa. Jistě lze říci, že věda, konkrétně fyzika, předběhla možnost lidstva vyrovnat se s jejími výsledky a zvládnout je. Společenské uspořádání světa zaostalo za rozvojem přírodovědeckého poznání, které nelze vrátit. Řešení není v zastavení poznání, ale v odstranění společenských překážek, které vlastně ohrožují lidstvo. Násilím jsou tyto překážky neodstranitelné. Odtud odpovědnost politiků, kteří disponují objevy vědy. Fyzikové vytvořili atomovou bombu za zcela konkrétní společenské situace. Její vytvoření nebylo diktováno pouze zákony vědy, ale zákony celkového společenskopolitického vývoje. Věda rozhodně není svobodná ve smyslu nezávislosti na celkovém společenském vývoji, ten určuje i její vývoj.

Dürrenmatt přesně ukazuje nemožnost společenské nezávislosti vědy v současném světě. Tato skutečnost však nezbavuje

vědce zodpovědnosti za to, co dělá. Dürrenmattův geniální fyzik Möbius pochopí svou odpovědnost a ukryje se před světem do blázince.

Ve světě, kde výsledky lidské práce stojí proti člověku, ve světě, který není lidský, je jediná možnost: zlidštit skutečnost. To znamená překonat odcizení, tedy i odcizení vědy. Konkrétně to znamená překonat především společenský řád, který brání procesu humanizace světa.

Ve hře „Fyzikové" Dürrenmatt explicitně, slovně k aktivitě nevybízí. Ale v citovaných „bodech" to již dělá. Aniž bychom chtěli dělat příliš obecné závěry, přece jenom tím překonává svou vlastní koncepci. Pokud uvědomělé aktivní společenské jednání může mít smysl, pak náhoda nutně přestává být vševládnou a ani osud nemůže s člověkem libovolně nakládat.

Josef Kosek

Dürrenmatt je Švýcar, narodil se 5. ledna 1921 v Konolfingenu v Bernském kantonu. Jeho dědeček byl politik a psal velmi dobré satirické verše, otec byl protestantským duchovním.

Dürrenmatt sám při různých příležitostech vyzdvihuje jako své duchovní předchůdce a vzory především Aristofana, Kleista, Shakespeara. Působil na něj také Nestroy, Wedekind, Trakl, Kafka, Büchner, Brecht a jeho o deset let starší přítel, druhý současný veliký švýcarský dramatik a spisovatel Max Frisch.

Dürrenmatt vyrůstá z německého expresionismu a ve svých raných prózách i dramatech je silně ovlivněn F. Kafkou. Ve značné míře, ve východisku a způsobu uměleckého ztvárnění světa je partnerem a polemikem s Bertoltem Brechtem: Rozhodně není, jak se někdy můžeme dočíst, jeho epigonem, navazuje na Brechta, po svém jej domýšlí, často přímo protikladně.

V Dürrenmattově životě nenajdeme žádné velké vnější osudové zvraty. Uvedli jsme, kde se narodil, později se s rodinou přestěhoval do Bernu, tam také maturoval, pak studoval krátkou dobu v Curychu a Bernu filosofii, přírodní vědy a literaturu, až, jak sám říká, ho přepadlo psaní. Oženil se, má děti a nyní žije v Neuenburgu. Vrací se často ke svým pracím, podrobuje je někdy velmi podstatným změnám, takže jeho díla nejsou zřejmě pro něj nikdy zcela hotová. Proto si sám režíroval některé hry, ne snad proto, že by se považoval za schopnějšího než režiséři, ale aby mohl na svých kusech vlastně až do konce, to znamená do prvního představení, pracovat. Dürrenmatt je také talentovaný malíř. Ilustroval velmi půvabně některé své práce, např. jednu z našich her, „Herkula a Augiášův chlév".

Řada jeho divadelních her začíná dramatem „Psáno jest". Premiéra byla v Curychu v roce 1947. Knižní vydání v roce 1947. (V dalším uvádíme jako první místo a rok premiéry, na druhém místě rok vydání.) Pak následuje hra „Slepec" (Basilej 1948; 1960), „Romulus Veliký" (Basilej 1948; 1949. Přepracováno: Curych 1957; 1957. Konečná verze: Paříž 1964), „Manželství pana Mississippiho" (Mnichov 1952; 1952), „Anděl přichází do Babylónu" (Mnichov 1953; 1953), „Návštěva staré dámy" (Curych 1956; 1956, česky poprvé v divadle ABC, Praha 1959), „Frank Pátý" (Curych 1959; 1960, česky poprvé v divadle E. F. Buriana, Praha 1961), „Fyzikové" (Curych 1962; 1962, česky poprvé v Komorním divadle, Praha 1963). Původní rozhlasovou hru „Herkules a Augiášův chlév" (1954) přepracoval v drama (Curych 1963; 1963, česky poprvé v Plzni v divadle J. K. Tyla 1963). První hra vyvolala ve Švýcarsku skandál, „Návštěva staré dámy" znamenala světový úspěch a „Fyzikové" jsou rovněž s neobyčejným zájmem přijímáni na celém světě.

Dürrenmatt napsal také řadu rozhlasových her. Uvedeme alespoň

filosofický dialog „Noční rozhovor" (1957); „[illegible]
„Stranitzky a národní hrdina" (1959) a „Podvečer pozdního podzimu" (1959).

V roce 1952 vydal knihu raných próz (Prosa — I.—IV.), z nichž jsou zvlášť pozoruhodné „Město", dále „Tunel" a „Léčka". Je autorem několika románů, např. „Soudce a jeho kat" (1952), „Podezření" (1952), „Řek hledá Řekyni" (1955), „Slib" (1958). Zmínky zasluhuje i povídka „Malér" (1956), která byla přeložena do češtiny (Svět. lit. č. 5/1960).

Z teoretických prací je nejvýznamnější esej „Problémy divadla" (1955) a „Přednáška o Schillerovi" (1960).

J. K.

HERKULES a AUGIÁŠŮV CHLÉV *(Za str. 16)*

Divadlo J. K. Tyla, Plzeň, režie J. Fišer, premiéra 1963.

1. Deianeria — J. Zítková, Herkules — L. Fišer
2. Herkules — L. Fišer, Tantalos — O. Vážanský
3. Augiáš — Z. Jiřičný, Herkules — L. Fišer, Kambyses — J. Choc
4. Augiáš — Z. Jiřičný, Deset poslanců
   (Fotografie V. Caltová.)
5. *Schauspielhaus Zürich, 1963.*

ROMULUS VELIKÝ *(Za str. 80)*

1. *Komedie Basel, 1948.*
   Romulus — K. Horwitz
2. *Théâtre National Populaire, Paris 1964.*
   Caesar Rupf — F. Guist, Julia — J. Magreová
3. Romulus — G. Wilson,
4. Romulus — G. Wilson, Odoaker — G. Cattand
5. Julia — J. Magreová, Romulus — G. Wilson, Zeno — P. Mazzotti
6. Romulus — G. Wilson, Rea — C. Ogerová
   (Foto © Pic.)

NÁVŠTĚVA STARÉ DÁMY *(Za str. 160)*

Divadlo ABC, Praha, režie M. Horníček, premiéra 1959.

1. Klára — J. Adamová
2. (zprava) Starosta — F. le Breux, lékař — L. Kostelka, farář R. Hemala, Klára — J. Adamová
3. Učitel — J. Pick, lékař — L. Kostelka, Klára — J. Adamová
4. Manžel — J. Višek, Klára — J. Adamová, policajt — G. Heverle, Ill — Z. Vacek
   (Fotografie J. Svoboda.)
5. *Schauspielhaus Zürich, 1956.*

FRANK PÁTÝ *(Za str. 256)*

Divadlo E. F. Buriana, Praha, režie K. Novák, premiéra 1961.

1. Frída — S. Budínová, Schlumpf — B. Křížek
2. Frank V. — L. Kopřiva, Egli — J. Holý, laureát státní ceny
3. Piaget — F. Krůta, Päuli — I. Racek, Egli — J. Holý, laureát státní ceny

Friedrich Dürrenmatt
5 her

Z německých originálů, vydaných nakladatelstvím
„Die Arche", Zürich,
Herkules und der Stall des Augias (1963),
Romulus der Grosse (1964),
Frank der Fünfte (1960) a
Die Physiker (1962)
přeložil Bohumil Černík,
Der Besuch der alten Dame (1957)
přeložil Otakar Fencl.
Doslov napsal Josef Kosek.
S použitím kreseb Friedricha Dürrenmatta
graficky upravil, obálku a vazbu navrhl Oldřich Hlavsa.
Vydalo Státní nakladatelství krásné literatury a umění, n. p.,
jako svou 1828. publikaci v redakci krásné literatury.
Praha 1964.
Odpovědná redaktorka Božena Koseková.
Technická redaktorka Ludmila Zapletalová.

Vytiskl Mír 1, novinářské závody, n. p., Praha 1.
22,41 autorských archů (text 20,60 AA,
fot. přílohy 1,81 AA),
22,78 vydavatelských archů - D-07*40248
Vydání první. Náklad 7500 výtisků.

01-140-64
13/11 — Vázané 20,50 Kčs — 63/VIII-7