

1.011.979

TANKRED DORST
PAN PAUL

ČINOHRA NÁRODNÍHO DIVADLA
DIVADLO KOLOWRAT



SVK-UK Brno



2610024969

ČINOHRA NÁRODNÍHO DIVADLA
DĚKUJE GOETHE-INSTITUTU
ZA SPOLUPRÁCI
PŘI PŘÍPRAVĚ INSCENACE

TANKRED DORST

PAN PAUL

SPOLUPRÁCE URSULA EHLEROVÁ

PŘELOŽIL VLADIMÍR TOMES

Režie: MARTIN PORUBJAK J.H.

Scéna: JOZEF CILLER J.H.

Kostýmy: MARIE FRANKOVÁ J.H.

Dramaturgie: JOHANA KUDLAČKOVA

O S O B Y A O B S A Z E N Í :

PAN PAUL	Bronislav Poloczek
LUISA, JEHO SESTRA	Blanka Bohdanová
HELM	Ivan Řezáč
LILA	Tatjana Medvecká
SCHWARZBECK	Jan Novotný
ANITA	Jana Markvartová*

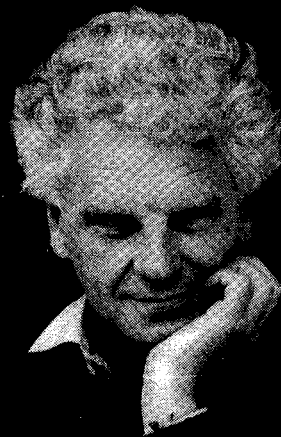
*posluchačka konzervatoře

VÝBĚR HUDBY: IVAN MARTON
POHYBOVÁ SPOLUPRÁCE: PETR ZÁMOSTNÝ j.h.
POMOCNÝ REŽISÉR: EDUARD PAVLIČEK
INSPICIENT: ANTONÍN ROSENKRANZ
NÁPOVĚDA: JITKA VAVŘÍKOVÁ

ČESKÁ PREMIÉRA
V DIVADLE KOLOWRAT 19. KVĚTNA 1995



+1 k.d. přil. obryso



Pokládal bych za nesmyslné psát divadelní hru, u níž bych předstíral, že její děj plyne v nepřetržité návaznosti. Jedním z důvodů je, že mám sklon vidět realitu zlomkovitě. Zobrazuji skutečnost jako v nějakém rozbitém zrcadle, rozloženou do jednotlivých částic, které spolu vůbec nesouvisejí. Když se však ty střípky sestaví dohromady, pak z nich vyplyne obraz doby i její výklad.

TANKRED DORST

TANKRED DORST

1925

19. prosince se narodil v obci Oberlind u Sonnebergu v Durynsku. Otec, inženýr a ředitel strojní továrny, zemřel roku 1931. Obecná škola, gymnázium, pracovní nasazení za války.

1944

Narukoval do armády, byl nasazen na Západní frontě.

1945

Jako válečný zajatec v Anglii, USA a Belgii.

1947

Na podzim byl propuštěn ze zajetí do západní zóny, časté přechody do východní zóny do Sonnebergu. Vyšší střední škola v Münsterlandu. Pobyť ve Wuppertalu.

1950

Maturoval v Lüdinghausenu ve Vestfálsku. Počátek studia germanistiky a dějin umění v Bamberku.

1952

Přesídlil do Mnichova, kde pokračoval ve studiu (s rozšířením studia o divadelní vědu) bez závěrečných zkoušek.

1953

Spolupracoval se studentským loutkovým studiem Das kleine Spiel, pro které do roku 1959 napsal šest textů.

1957

První uveřejněný text *Geheimnis der Marionette (Tajemství loutky)*. Do autorské soutěže, vypsané městem Mannheimem, zadal nástin divadelní hry *Gesselschaft im Herbst (Společnost v době podzimu)*.

1958

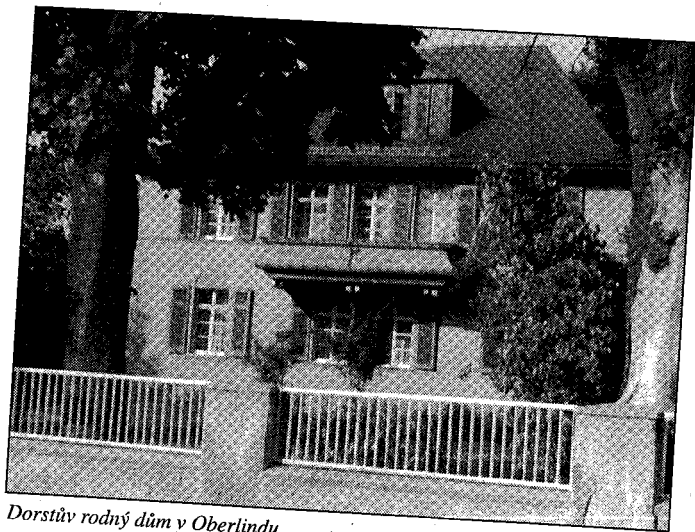
Lektorská činnost, psal scénáře pro školní filmy.

1959

Druhá knížka o loutkách *Auf kleiner Bühne (Na malém jevišti)*. Obdržel cenu Národního divadla v Mannheimu za hru *Společnost v době podzimu*.

1960

První uvedení her *Die Kurve (Zatáčka)*, *Gesselschaft im Herbst* a *Freiheit für Clemens (Svoboda pro Clemense)*. Začátek spolupráce s Peterem Zadekem při natáčení hry *Zatáčka* pro televizi. Práce na zlodějské komedii *Der tote Oberst (Mrtvý plukovník)*.



Dorstův rodný dům v Oberlindu

1961

První uvedení jednoaktovky *Grosse Schmährede an der Stadtmauer* (*Velké lhaní před hradbami*) v Lübecku.

1962

Velké lhaní před hradbami inscenoval Peter Zadek v Berlíně. Dorst pobýval jako stipendista ve Vile Massimo v Římě. Psal esej *Die Bühnen ist der Absolute Ort*. Posluchači vídeňského semináře Maxe Reinhardta hráli jeho úpravu hry Ludwiga Tiecka *Der gestiefelte Kater* (*Kocour v botách*), psanou původně pro loutkové divadlo. První knižní vydání tří jednoaktovek.

1963

Televizní inscenace hry *Velké lhaní před hradbami*. Knižní vydání *Kocoura v botách* a úpravy Diderotova dialogu *Rameauův synovec*.

1964

První uvedení hudební frašky *Yolimba* (hudba Wilhelm Killmayer) a hry *Die Mohrin* (*Maurka*) podle starofrancouzského příběhu „Aucassin a Nicolette“ v Hamburku. Dorst obdržel podpůrnou cenu města Mnichova. V létě pobýval v Alžírsku, psal pro televizi scénář o Camusovi. Pracoval na kriminální grotesce *Graf Grün*. S Kipphardtem obdržel cenu Gerharta Hauptmanna berlínské Freie Volksbühne.

1965

Začátek práce na *Tollerovi*.



S maminkou a bratrem

1966

Na jevišti a v televizi byla uvedena Dorstova úprava hry Thomase Dekkera *Der Richter von London* (*Londýnský soudce*).

1967

Hra *Velké lhaní před hradbami* byla uvedena v pařížském Théâtre National Populaire, na podzim vysílána Československým rozhlasem (překlad František Fabián, režie Vladimír Tomeš). Zadek inscenoval ve Stuttgartu Dorstův překlad Molièrova *Lakomce*. Neúspěch hry *Witteg geht um* (přepřacování původního projektu *Graf Grün*).

1968

V únoru přednášel na mnichovské univerzitě o práci na hře *Toller*. S Peterem Zadekem spolupracoval při natáčení televizní verze *Tollera*

pod titulem *Rotmord*. První uvedení *Tollera* ve Stuttgartu v režii Petera Palitzsche. První uvedení Dorstova překladu Molièrovy hry *Zdravý nemocný*. Vydání her u Suhrkampa, který se stal Dorstovým nakladatelstvím.

1970

Tvůrčí pobyt v Oberlin College v Ohio v USA. Televizní scénář *Sand* (o studentském vrahovi básníka Augusta von Kotzebue) - první spolupráce s Ursulou Ehlerovou. S Peterem Zadekem plánoval jevištní úpravu *Mefista* Klause Manna (nerealizováno). Koncept hry o Bedřichu Engelsovi (nerealizováno). Patrice Chéreau inscenoval *Tollera* v milánském Piccolo teatro.

1971

S Peterem Palitzschem natočil televizní film *Sand*. Za pobytu na Kréte s Ursulou Ehlerovou začal pracovat na hře *Eiszeit (Ledový věk)*. *Kocoura v botách* upravil na operní libreto.

1972

Dokončení hry *Eiszeit*. Jevištní úprava Falladova románu *Kleiner Mann, was nun? (Občánku, a co teď?)* byla uvedena v Bochumu v Zadekově režii. Počátek práce na oblomovské postavě pana Paula (scénář *Mosch*).

1973

Chéreau inscenoval *Tollera* v Théâtre National Populaire v lyonském dělnickém předměstí Villeurbanne. První uvedení *Ledového věku* v Zadekově režii v Bochumu. Cesta do Austrálie a na Nový Zéland.

1974

Napsána hra *Auf dem Chimborazo (Na Chimborazu)* jako první z řady děl s německou tematikou. Počátek práce na románu *Dorothea Merz*. Dorst režioval *Ledový věk* v australské Adelaidě a s Zadekem spolupracoval na jeho zfilmování v Norsku.

1975

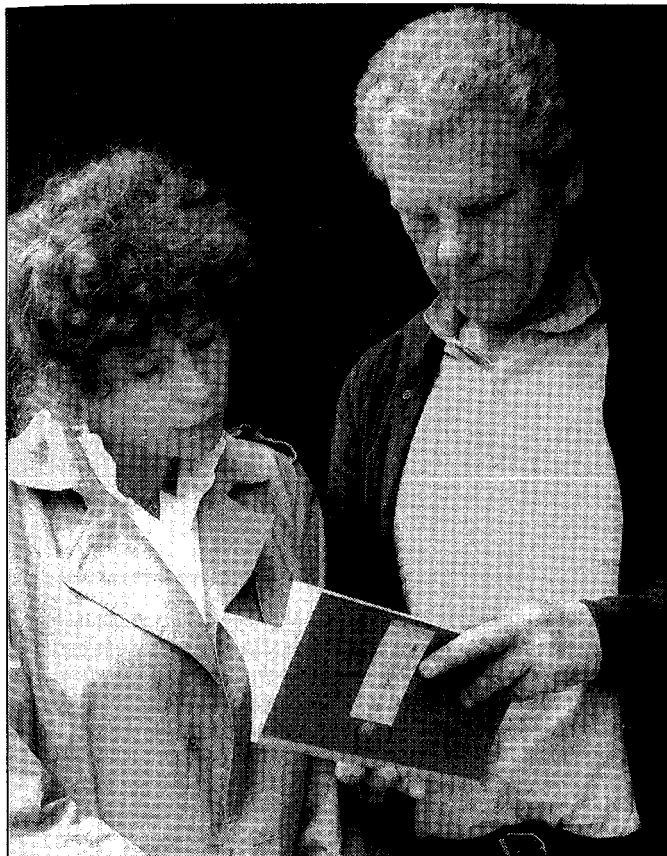
První uvedení hry *Na Chimborazu* v Berlíně v režii Dietera Dorna. Během natáčení televizní verze románu *Dorothea Merz* koncipoval povídku *Klaras Mutter (Klářina matka)*.

1976

Dorothea Merz byla vydána knižně a vysílána televizí. Počátek práce na hře *Goncourt oder Die Abschaffung des Todes (Goncourt aneb Zrušení smrti)*.

1977

Natočil ve vlastní režii *Klářinu matku*. První uvedení *Goncourta* ve Frankfurtu v režii Petera Palitzsche. V Hersfeldu první uvedení překladu Molièrova *George Dandina*.



Ursula Ehlerová a Tankred Dorst

1978

V Berlíně (NDR) první uvedení opery *Kocour v botách* v režii Jaroslava Chundely (hudba G. Bialas). Dorst byl jmenován členem Německé akademie pro řeč a básnictví v Darmstadtu. S hamburskou činohrou uzavřel smlouvu na hru o Merlinovi, která měla být provedena v hamburské tržnici (Fischhalle).

1979

Hamburský plán ztroskotál, Dorst pracoval na *Merlinovi* dál pro knižní vydání. První návrhy na film *Eisenhans*. Hra *Die Villa (Vila)* a scénář *Mosch* dokončeny, rovněž i *Merlin*.



Peter Zadek s Dorstem při natáčení *Piggies*, 1969

1980

Jako druhou filmovou režii realizoval svůj scénář *Mosch*. Další plány a návrhy (většinou k filmům): *Der Wilde (Divoch - o Parsifalovi)*, *Eisenhans*, *Die Finsternis* (viz pozdější *Korbes*), *Nach Jerusalem*, *Der verbotene Garten (Zakázaná zahrada)* a *Argan. Der Totentanz* (přepis Molièrova Zdravého nemocného). První uvedení hry *Vila* ve Stuttgartu a Düsseldorfu. Od října do prosince pobyt v Indii. Hra *Maurka* byla uvedena v divadle Rokoko, scéně Městských divadel pražských, v překladu Jiřího Stacha a v režii Ladislava Vymětala.

1981

Merlin oder Das wüste Land (Merlin aneb Pustá zem) vyšel knižně, v Düsseldorfu se uskutečnilo jeho první jevištní uvedení v režii Jaroslava Chundely.

1982

Premiéra *Merlina* v mnichovských Kammerspiele, režie Dieter Dorn. Třetí Dorstova filmová režie vlastního scénáře *Eisenhans*. Hra pro děti *Ameley, der Biber und der König auf dem Dach (Ameley, bobr a král na střeše)* byla poprvé uvedena ve vídeňském Burgtheater.

1983

Literární cena Bavorské akademie krásných umění.

Členství v Akademii pro vědy a umění v Mohuči.

Knižní vydání fragmentů o D' Annunziovi *Der verbotene Garten (Zakázaná zahrada)*.



Patrice Chéreau s Dorstem na zkoušce *Tollera* v Paříži, 1973

1984

Dialog (text interviewu, v němž rozmlouvá se sebou samým) přednesl Dorst na univerzitě v Marburgu. Scénář *Das goldene Zeitalter (Zlatý věk)* podle Calderónovy hry *Život je sen*. Knižní vydání textu *Die Reise nach Stettin*, zpracovaného následně v hru *Heinrich oder Die Schmerzen der Phantasie (Heinrich aneb Bolesti fantazie)*. V srpnu a v září pobyt v Brazílii.

1985

Náčrty *Karlose* a hry *Graf Hahn*. První uvedení hry *Heinrich aneb Bolesti fantazie* v režii Volkera Hesse v Düsseldorfu. Pobyt v Mexiku. Práce na hrách *Ich, Feuerbach* a *Wie im Leben wie im Traum*. Překlad Molièrovy hry *Měšťák šlechticem*.

1986

Scénáře *Das Glück (Štěstí)* a *Das lange Gespräch mit dem Vogel (Dlouhý rozhovor s ptákem)*. První uvedení hry *Ich, Feuerbach (Já, Feuerbach)* v Mnichově. V zimním semestru Dorst přednášel na vysoké škole v Kasselu a vedl pracovní seminář (Schreibwerkstatt). Knižní vydání textu *Grindkopf*.

1987

Obdržel v Mohuči medaili Carla Zuckmayera za zásluhy o německou řeč. Vlastní režie hry *Já, Feuerbach* v Hamburku. Robert Wilson uvedl Dorstova Parsifala v Thalia Theater v Hamburku. V New Yorku byl Dorst vyznamenán cenou Carl Schaeffer Playwright's Award.

1988

Zakázaná zahrada inscenována v Berlíně ve Freie Volksbühne (režie Hans Neuenfels). První uvedení hry *Korbes* v Hamburku (režie Wilfried Minks). V Realistickém divadle v Praze byl uveden *Merlin* v překladu Vladimíra Tomeše a režii Miroslava Krobota.

1989

Dorst dopsal tragédii *Karlos. Parsifala* rozšířil pro knižní vydání. Cestoval po Jižní Americe. Za hru *Korbes* obdržel cenu města Mühlheim za dramaturgiu.

1990

První uvedení tragédie *Karlos* v Mnichově (režie Dieter Dorn). Dorst obdržel cenu Georga Büchnera Německé akademie pro řeč a básnictví v Darmstadtu.

1991

Ve Vídni byla poprvé uvedena hra *Fernando Krapp hat mir diesen Brief geschrieben (Fernando Krapp mi napsal dopis)* na námět Miguela de Unamuno.

1992

Hra *Fernando Krapp mi napsal dopis* byla inscenována ve Studiu Divadla Labyrinth v překladu Ondřeje Černého a režii Petra Lébla. V Berlíně uvedena revue *Der blaue Engel (Modrý anděl)* podle románu Heinricha Manna Profesor Neřád.

1993

Divadlo F. X. Šaldy v Liberci uvedlo hru *Já, Feuerbach* (překlad Vladimír Tomeš, úprava a režie Julek Neumann, v Malém divadle).

1994

První uvedení hry *Herr Paul (Pan Paul)* v Hamburku. Následovaly inscenace v Berlíně a Mnichově. První uvedení hry *Nach Jerusalem* v Hamburku.

1995

První uvedení hry *Die Schattenlinie (Hranice stínu)* ve Vídni.



Dorstova kresba
Parsifala,
1979

TANKRED DORST DIALOG

Chtěl bych něco říci o problémech, které mám při psaní divadelních her, a chtěl bych také něco říci o některých svých hrách.

Zvyklý psát dialogy, skeptický při uvážování o své vlastních osobě a své práci, nejistý v tom, jaký význam, jakou hodnotu mohou svým hrám přičítat, vymyslel jsem si osobu, kterou ještě neznám: tazatele. A myslím si, že tato osoba bude dostatečně naivní, aby mi kladla tyto otázky:

1.

■ Proč píšete divadelní hry?

Protože otázka, položená, aby se rozproudil hovor, musí být zodpovězena, odpovídám: z tvrdohlavosti. Z neústupnosti. Tak jsem v každém případě začal. Vzpomínám si, jak jsem ve svých dvanácti letech seděl v divadle, v našem provinčním divadle v Coburgu, a myslel si: ta dáma opouští budoár, proč ho opouští teď? Proč se nevrací na jeviště, mohla přece něco zapomenout nebo by se mohla vrátit, aby tomu pánovi, kterého bez útěchy opustila, sdělila něco, co by jeho život - život na divadle - náhle změnilo? A ten obtulostlý přítel, proč si to tak žene do schodů, aby venku, kde už ho nevidím, na někoho něco zavolal? Nemohl by zakopnout a zůstat ležet se zlomenou nohou, až by náhodou šel kolem ten starý pán, Velký inkvizitor, nebo ještě líp, mladá hezká dáma, o níž jsme až dosud nic nevěděli, která by mu řekla, že už ho dávno miluje? Jednání na jevišti a život herců plynul podle jakéhosi nevyzpytatelného rituálu, podle nějakého přesně daného plánu. Herci si ho vtiskli do svého nitra: jsou poslušni starého básníka, který je už dvě stě let mrtev.

Vzpomínám si, jak jsem seděl ve tmě, zpocený vzrušením, a vymýšlel si, zatím co hra běžela, jak by se děj mohl vyvíjet jinak, jak by se vymanil ze sevření a otevřel se mým představám. Ne, že by měl být komičtější (vším komickým jsem opovrhoval), ale vypjatější, fantastičtější, vřelejší - mému srdci bližší. Tak jsem tenkrát začal psát své dětské naivní hry pro své vlastní divadlo v hlavě: ne z obdivu, ale z neústupnosti a tvrdošijnosti.

2.

Snad je dobré začínat začátkem, říká tazatel.

■ Jako student jste se zabýval loutkovým divadlem?

Ano. Vzpomínám si. To bylo v padesátých letech. Nechtěli jsme hrát

osvědčené klasické hry, Fausta, Goldoniho, Poccioho ani Kommerella. Zajímal nás triadický balet, hrubé, velké figuríny sicilského loutkového divadla. A chtěli jsme s bezstarostností začátečnicků vymyslet hned celý nový systém hraní. A tak jsem psal texty sám.

■ O čem byly?

Byly to grotesky, fantastické hry, míchali jsme dohromady jednotlivé žánry, někdy tam byl vypravěč, někdy vystupovala mezi loutkami živá osoba, někdy to byly hudební skeče... všechno samozřejmě velice diletantské. Vzpomínám si na jednu hru, jmenovala se „La Ramée“. Vyprávěl se v ní příběh jednoho propuštěného vojáka, který si nechá přítelem vypíchnout oči, aby mohl chodit žebrať. Pohádkový motiv... zmiňuji se o tom, protože mě ten motiv ve změněné formě stále ještě zaměstnává.

■ Měly zkušenosti s loutkovým divadlem vliv na vaši pozdější práci?

Ano. Jistě. Můj první divadelní text *Zatáčka* (Die Kurve), který se hrál v roce 1960 a hned ho Peter Zadek inscenoval pro televizi, byla fraška, groteskní hra o dvou bratrech, kteří žijí z toho, že nad jejich domkem v ostré zatáčce havarují auta. Jeden z bratrů auta opravuje a prodává je, druhý řeční mrtvým nad hrobem. Hrál v tom herci Kinski a Qualtinger. I další hra, *Velké lhaní před hradbami* (Grosse Schmähere an der Stadtmauer), má cosi společného s divadlem loutek. Základní motiv: žena stojí před vysokou hradbou, volá nahoru, chce zpátky svého muže, který se dal k vojákům, vychází z čínské stínové hry. Ve zpracování *Kocoura v botách* (Der gestiefelte Kater) od Tiecka, hry z raně romantického období, programové hry, v níž je nechápavému obecenstvu hran divadelní kus - Kocour v botách - a v téhle hře ve hře je nakonec obecenstvem vypískán, diváky představovaly loutky v životní velikosti. Také v *Tollerovi*, ve scénách z německé revoluce, jsem nechal vystupovat loutky, které představovaly alegorické postavy na agitační scéně. Co mě na loutkovém divadle zajímalo bylo, že tyto figuríny nemají žádný vnitřní život, že všechno je na nich „vnější“, působí jako takové. Opovrhoval jsem tenkrát „napodobováním života“ na jevišti, tedy psychologií a realismem. Soudil jsem, že se naše problémy, naše katastrofy, náš bláznivě směšný život nedá vyjádřit psychologií, tedy osobami, které mají na jevišti svůj vlastní život. Zbývala tedy alegorie, nadsázka, abstrakce.

3.

■ Jak vám bylo, když se poprvé ocitla vaše hra na jevišti?

Vzpomínám si na schody v Mannheimu. Přišel jsem do divadelní truhlárny, právě stloukali veliké schodiště, které nikam nevedlo. Pracovali na něm solidní řemeslníci. A přitom bylo v mé hře jen nezávazným podnětem pro režiséra. Vyděsil jsem se. Teď to začalo být vážné, začalo jít „do tuhého“. Herci se mě vyptávali na své role, musel jsem se starat, jak uvést postavy v život, ležela na mně zcela jiná odpovědnost, než když jsem dělal loutkové divadlo.



Zatáčka, televizní inscenace Petera Zadeka, 1960
Klaus Kinski a Helmut Qualtinger

4.

■ Co měly vaše první hry společného?

Byly to parabolky. Domníval jsem se, že je třeba mít dobrý příběh, aby se dal napsat dobrý kus. Je-li dobrý příběh, píše se hra sama. Není-li dobrý, jsem s dialogem v koncích.

■ Co je to dobrý příběh? Znamená to, že musí být aktuální?

Ne. Na aktuálnost nikdy nemyslím.

■ Na to se vás zeptám ještě později.

Chtěl jsem říci, že člověk je aktuální, tzn. spjatý se svou dobou, nebo není. To není otázka chění.

■ Později!

Taky dobře. Tak tedy, dobrý příběh je *Zatáčka, Velké lhaní*...

V něm musí žena dokázat, že s mužem žila. Je to taky jistým způsobem hra ve hře. S těmito delšími jednoaktovkami jsem neměl při psaní žádné velké problémy, vznikly z prvního mocného impulsu. Byly také úspěšné a jsou dodnes. Ale s třetí malou hrou, kterou jsem psal jako parabolku - mladý muž se ocitne ve fiktivním vězení a osvobozuje se tím, že se podmínkám cely čím dál víc přizpůsobuje - s tou jsem propadl. Byl to dobrý příběh, ale špatná hra. Chtěl jsem ukázat jakýsi zredukovaný modelový příběh, ale nebylo tam co redukovat. Mladý muž v cele nebyl živý člověk, byla to loutka. Po tomhle propadáku jsem začal nově přemýšlet o tom, co znamená postava na jevišti.

5.

■ Tyhle vymyšlené parabolky a příběhy vašich prvních her jsou vám osobně jako autorovi velice vzdálené, vypadá to jako byste si je držel úmyslně od těla. Fiktivní Čína, zchátralý francouzský zámek, fiktivní vězeňská cela... středověk ...

Ano. Ne.

■ Ano nebo ne?

Vzpomínám si na jednu jízdu autem z Berlína do Düsseldorfu. Peter Zadek inscenoval na studiové scéně v Schillertheater Velké lhaní. Vedení nebylo se Zadekovou inscenací spokojeno, měl ji přestudovat, bránil se, a tak jsme v den generální zkoušky na protest oba odjeli. Cestou jsme měli bouřlivou debatu. Zadek řekl, že to, co ho na nějaké hře zajímá, není styl, forma, aktuální význam, ale osobnost autora. Jízda trvala osm hodin a my jsme se osm hodin o to přeli. Moje mínění bylo: autor, který píše divadelní hry, se musí z díla vytrádit. Drama jako vlastní zpověď jsem nenáviděl. Viděl jsem v tom ješitnost, neomalenost. On tím ale myslel něco docela jiného a teprve mnohem později mi to došlo. Měl na mysli: nesmíš se schovávat za styl. Piš raději špatně. Nevez se konformisticky s nějakou ideologií. Piš sám za sebe. Dnes si myslím, že moje první malé hry a pokusy mají mnoho společného s dobou, ve které byly napsány, ale hodně i se mnou, i když jsem se chtěl schovat za určitý styl - Brecht byl tenkrát obdivovaný (a taky vše ostatní utlačující) vzor - za nějaké bůhvíodkud vypůjčené prostředí, cizí divadelní formy: odrážejí přesto můj tehdejší stav, můj poměr ke světu. Dnes jsou mi tyto hry velice vzdálené.

■ Proč vám jsou vzdálené?

Chybí jim realita. Věděl jsem toho příliš málo o lidech. Ve svých pozdějších hrách, *Na Chimborazu* (Auf dem Chimborazo), ve *Víle* (Die Villa), v *Klářině matce* (Klaras Mutter) a ve svých filmech jsem se pokusil dostat do svých prací realitu, napsat lidi, rozvzpomínat se, zachytit události a osobnosti: jsou to „německé hry“ (texty z německé historie dvacátých až padesátých let - pozn. překl.). Začalo to už u *Tollera*, u scén z jedné německé revoluce, uvedených v roce 1968 ve Stuttgartu v režii Petera Palitzsche.

■ Přesně v okamžiku, kdy téma Republiky rad bylo aktuální. Jako by to bylo pro ten okamžik napsané.

Pracoval jsem na této hře velice dlouho, po léta, a když jsem se tím prokousal, nemohl jsem vědět, že bude v roce 1968 aktuální. Četl jsem vzpomínky Ernsta Tollera Mládí v Německu (Eine Jugend in Deutschland) a zaujal mě tento idealistický, humanistický básník, který se po první světové válce dostal do situace, jež ho donutila jednat politicky. Mne zajímalo jeho ztroskotání. O mnichovské republice rad jsem tenkrát věděl méně než nic, neexistovaly o ní žádné knihy, nebylo vůbec lehké se něco dovědět. Zájem o politické události té doby, které jsou v historických přehledcích souhrnně pojednány jako „poválečné vřeni“, se ve mně probudil, až když jsem se začal obírat osobou Tollera,



Vila, Stuttgart 1980
režie Günter Krämer

a předpokládal jsem, že hra narazí u obecnstva na neporozumění, protože se nikdo o tyto politické události, totiž o Bavorskou republiku rad, nezajímal. V roce 1967 měl být **Toller** uveden v mnichovském Residenztheater. Termín byl však několikrát odsunován, nakonec hru vůbec odřekli. Pán z ministerstva kultury mi vysvětlil, že musím mít pochopení, že není žádoucí hru v Mnichově dávat. Žije prý ještě řada obětí zmatků, které Republika rad s sebou přinesla. Dvanáct rukojmí bylo roku 1919 zastřeleno. A tak byl hrán **Toller** ve Stuttgartu, 9. listopadu 1968, v den 50. výročí německé revoluce. Aktuálnost se bez mého přičinění tak přiostrčila, že v diskusích, vedených tehdy velice vášnivě, bylo řečeno: nás už nezajímají soukromé osudy maloměšťáka Tollera, ale to, jak taková Republika rad fungovala - hra tedy byla, jako divadlo vůbec, pokud neagitovala, překonaná. Revoluce na divadle, pro měšťanské obecnstvo esteticky naservírovaná, zabránila revoluci na ulici, byla tedy vlastně reakční. Tak to tenkrát chodilo.

■ **Hra má podtitul Scény z jedné německé revoluce.**

Navrhl mi ho režisér prvního uvedení, Peter Palitzsch. V jistém smyslu označuje dílo lépe než titul **Toller**. Nebyla to opravdu tak docela hra o jedné osobnosti, i když jsem ji tak psát chtěl. Hru o osobě Tollera bych musel napsat jinak.

■ **Jak?**

Je mnoho možností. Ta moje tenkrát byla: **Toller** v New Yorku, v hotelu Mayflower, kde se roku 1939 oběsil. Revoluce, Republika rad, jeho



Vila, Düsseldorf 1980
režie Jaroslav Chundela

velká doba je dávno za ním, jeho utopie se zhroutila. Objeví se jedna filmová společnost, chtějí ho vyzpovídat, zrekonstruovat jeho zážitky z těch revolučních dnů v Mnichově. **Toller** vypráví, už často celý ten příběh vyprávěl, a z vyprávění se rodí dějiny. Nejsou však pravdivé.

■ **Nejsou pravdivé?** Ptá se můj tazatel, zjevně překvapený.

Protože, jak říká Paul Valéry, vše, co už není, není pravda. Není žádné historické pravdy.

■ **O to by se dalo přít, ale teď toho necháme, ať může rozhovor pokračovat.**

A pak jsou tu ještě dva další důvody: opakovaným vyprávěním se stává příběh nepravdivým. Vzduchuje se od faktů, protože ho vypravěč čím dál víc vyšperkává. Už přišel na to, které detaily působí, takže to, co nepůsobí, vynechává a působivé zdůrazňuje - to vše proto, aby se mu příběh dobře vyprávěl a snad i proto, aby se před posluchači ukázal v určitém světle nebo aby patřičně politicky nebo morálně zapůsobil. Takže tedy vypravěč falšuje - vědomě či nevědomě - takzvanou historickou pravdu. Falšuje ji taky ve jménu uměleckého díla, které vzniká.

■ **To mi zní trochu nadsazeně. Je ovšem otázka, jak rozumět pojmu umělecké dílo.**

Umění je jiné slovo pro kvalitu, tak tomu rozumím já.

■ **Tak tedy: umělecká pravda.**

Ano, umělecká pravda: opakovaným vyprávěním zkreslená skutečnost. **Toller** se vidí jako trpitel a hrdina v nějakém expresionistickém

dramatu lidstva. Byla snad doba expresionistická? Ne, on byl takový. On ji tak popisuje. - Ale pak by do takto navržené hry přibýlo ještě další zkruslování. Filmová společnost, která za Tollerem přijde do hotelu, má totiž ještě svůj vlastní systém falšování: chce přece mít s filmem, který hodlá natočit o Tollerově životě a o událostech za Republiky rad, úspěch u obecnosti. Film je drahá záležitost a musí přitáhnout co nejvíce diváků. A tak se může stát - a většinou se taky stává - že události, které se ve skutečnosti odehrály, nejsou vůbec dramatické, což znamená: jsou pro široké publikum nudné. Jsou možná doopravdy nudné a kromě toho: není to film. Ale filmaři říknou: „My děláme film! My děláme film! Co nemůže být filmem, to znamená dramatickým obrazem, to vypustíme. A co by bylo nákladné, pokud by se to muselo pro film znovu stavět, to vypustíme. A čemu by široké publikum nerozumělo, to vypustíme. A co jsou jen provolání, dekrety, listiny, protokoly ze schůzí, to vypustíme!“ - a tak by vznikl do celá jiný obraz o celé historii Mnichovské republiky rad i o úloze, kterou v ní Toller hrál.

■ *Ale Toller sám ve svých vzpomínkách Mládí v Německu už vykreslil dramatický obraz oné doby a své role v Republice rad: to by mohlo filmařům stačit.*

Ne.

■ *Proč ne?*

Toller byl německý expresionista, exotické zvíře pro americký zábavní průmysl.

■ *Exotika je taky zajímavá!*

Těhle exotice by nikdo nerozuměl. Ti lidé neznali, co v německé historii předcházelo, měli jinou představu dramatu: jak Toller sám sebe expresionisticky dramaturgizuje, to by nebylo filmařům k ničemu.

■ *Stálo by tedy v té hře, jak si ji představujete, individuální zkruslování historické skutečnosti - pocházející od Tollera samotného - proti zkruslování filmařů?*

Ano. To by byl konflikt, který by postiženého Tollera dohnal k zoufalství. Spáchá sebevraždu.

■ *To by byl konec hry?*

Konec by byl: zpráva o vypuknutí druhé světové války. (Mlčení)

■ *Co máte proti zkruslování?*

Nic.

■ *Škoda, že jste hru nenapsal tak, jak ji teď líčíte.*

Dnes bych ji tak snad napsal. Nebo nějak podobně. Proto o tom vypovídám. Tenkrát mě zajímalo něco jiného. Proto jsem se téhle uzavřené formy - stále ještě to byla parabola - vzdal. Náruživě jsem se hnal za realistickými scénami, za scénickými fragmenty, poznámkami, postřehy, bez ohledu na dramatickou ekonomii. Byl jsem přesvědčen, že uzavřený děj, omezený na několik postav, jak to rozumná (to znamená: úspěšná) dramaturgie vyžaduje, nemůže skutečnost zobrazit. Chtěl jsem idealistu, básníka Tollera, s nímž jsem se ztotožňoval, popřít

pomocí skutečnosti. Toller měl velkou, krásnou utopii, ale měl sentimentální vztah k lidem. Vůbec lidi neznal a vlastně se bránil je poznat. Tak vznikly tyhle *Scény z jedné německé revoluce*: vidíme ty události a ty lidi jako v nějakém rozbitém zrcadle. Otevřená forma, politická revue. Tak byla taky Peterem Palitzschem roku 1968 inscenována. Zadekův film *Rotmord* podle této hry se natáčel ostatně předtím, i když byl promítán až po divadelní premiéře. Tahle produkce, které jsem se zúčastnil, mi dala podněty, které jsem mohl ještě vtělit do divadelní verze.

■ *Zůstaňme ještě u předvádění reality. Byla to tenkrát doba tak zvaného dokumentárního divadla.*

Kritikové chtějí škatulkovat. Tenkrát bylo tou škatulkou dokumentární divadlo: když se do ní autor vešel, byl dobrý, ne-li, byl nečasový, tedy špatný.

■ *Je Toller dokumentární hra?*

Samozřejmě ne.

■ *Tak tedy byl špatný?*

Měli ho za dokumentární hru, jakkoliv jsem se tomu bránil.

■ *Z tvrdošijnosti? Z neústupnosti?*

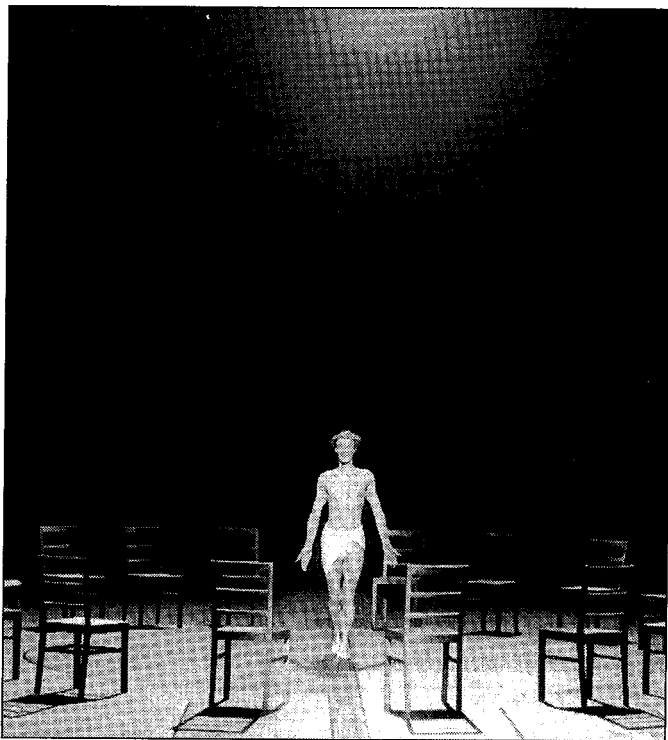
Protože žádná dokumentární hra neexistuje. Existuje dokument a existuje hra.

■ *Vy jste dokumenty ve své hře použil, například Landauerovu řeč. (Gustav Landauer, 1870-1919, spisovatel a politik socialistického a anarchického zaměření - pozn. překl.)*

A ještě jiné dokumenty, například monolog, vyprávění jednoho domovníka: to byl tupou tužkou napsaný rukopis, našel jsem ho v jednom archivu.

■ *A přece to nebyla dokumentární hra?*

Samozřejmě, že ne. Nepoužil jsem dokumenty jako autentický materiál, abych tím dokázal: tak to bylo, tak to tenkrát řekli. Šlo mi o jinou autentičnost: chtěl jsem tím nalézt tvářnost jednotlivých postav, patetický humanismus velkého Landauera, těžkopádný způsob myšlení domovníka atd. Abych něco dokládal, o to mi nešlo. Ve filmu *Rotmord* jsme šli, pokud jde o historickou pravdu, ještě dál, abychom diváka, otupěného tak zvanými dokumentárními hrami, uvedli do jakéhosi tvářého vytržení. Byla tam například scéna ve vězeňské prádelně v Stadelheimu, kde jsme ukázali, jak tam zavraždili chudáka Landauera. Scéna byla prokládána mým rozhovorem s mladým ředitelem věznice, který mi vysvětloval, proč tam nemohlo k vraždě dojít: klíč byl stále pečlivě hlídán, takže se do domu nikdo nedostal. Byla tam taky scéna, v níž se Toller, celý bez sebe z vraždy rukojmích, za kterou se cítí nevině vinný, snaží mrtvoly zahrabat ve velké bedně s pískem na školním dvoře, zatímco školník, jehož prosí o pomoc, ho výsměšně odbude poznámkou: S tím nemám nic společného. Ta scéna byla prokládána rozmluvou, kterou jsem - na stejném místě - vedl se školníkem - s hercem Delcroixem, který představoval školníka. Vypravoval mi, že Ernsta Tollera dobře znal, spřátelil se s ním za první světové války, a že spolu četli Rilkeho



*Merlin, Kammerspiele, Mnichov 1982
režie Dieter Dorn*

Korneta, že Toller byl nadšený mladý muž, plný entuziasmu. Nebo: po jedné scéně Tollera s jeho politickým protivníkem, komunistou Leviné, byla vložena výpověď osmdesátileté vdovy Rosy Leviné, která hovořila o svém manželovi, zastřeleném v roce 1919; proč Tollera nenáviděl a jaký byl jeho politický záměr - výpověď, která naprosto protičečila předchozí scéně. Kde tedy byla autentická pravda?

■ *Nechybělo tam jasné stanovisko? Angažovanost? Nebylo to příliš nezávazné?*

Tato výtka přicházela častěji a tehdy, v roce 1968, to byla zvlášť ostrá výtka, samozřejmě politická.

■ *A co jste na ni říkal?*

Že nemohu psát jinak, než jak myslím. Zajímám se o pravdu osob. Dějiny tvoří osobnosti. A proto, říká Landauer v mé hře, jsou i viníci. O tomto tématu jsem napsal ještě jinou hru, ne, více her, všechny.

■ *Nemluvme o všech hrách, ale o jedné.*

Mám na mysli *Ledový věk* (Eiszeit).

6.

Mám na mysli *Ledový věk*. Velice starý muž čeká v jednom útluku pro přestárlé na svůj proces. Dějištěm je Norsko po válce, starý muž je slavný básník. Předobrazem pro tuto postavu byl Knut Hamsun, který byl po válce obžalován z toho, že sympatizoval s Hitlerem a zradil vlast.

■ *Opět historická postava.*

To nic neznamená. Já si ji pro sebe nově vynalezl. K porozumění hře je třeba něco vědět o jejím předobrazu, o případu Hamsuna. I když bych vám chtěl poradit: čtěte Hamsuna, je to vynikající spisovatel.

■ *Je to obhajoba tohoto spisovatele?*

Než jsem začal na hře pracovat, nepřečetl jsem od Hamsuna ani řádku. Vzpomínám si jen na plátěné hřbety knih, které stály u nás v knihovně, a na několik titulů: *Matka země*, *Pan*, pro mne čtrnáctiletého nesympatické tituly. Co mě na Hamsunovi zajímalo, byl jeho konec: starý muž, v celém světě slavný, v celém světě nenáviděný, čeká na svůj proces. Proces sám by mě nebyl zajímal. Důležitý byl ten vysoký věk. Hamsun teď sedí na lavičce pod stromem, sedl si tam, aby pozoroval mladého muže, který přechází kolem, sedí tam a volá: „Já sedím dnes tady!“ - zatvrzele, zarputile. Mladík s ním však nemluví, protože ho nenávidí, byl u partyzánů. „Já sedím dnes tady!“ - to je pěkný začátek hry. Všechny scény se točí kolem tohoto muže na lavičce: je to vypytování, vysmívání, obdiv, obžaloba. A ten stařec obhajuje svůj život, svůj celý život, ne své provinění, s bláznovskou čapkou vysokého stáří a ztěžuje to druhým, kteří taky mají pravdu. Hra se měla původně jmenovat *Zloba*.

■ *Politická zloba?*

Nejen politická. *Zloba* velké osobnosti, která je plná vnitřních rozporů - i mne při psaní zlobila a dráždila. A to jsem chtěl hrou předat dál. Nechtěl jsem si to usnadňovat. Myslel jsem si, že si to příliš usnadňujeme, když se vidíme vždycky na té správné straně, morálně správné, kde se nám nic nemůže stát. Velice si to usnadňujeme, když z této bezpečné pozice odsuzujeme druhé.

■ *Zase couváte před jasným postojem!*

Já jsem tu našel postavu a taky životní sílu, kterou jsem nemohl vtěsnat do jednoduchých morálních a politických kategorií. A ne postavu pro dramaturgicky předem dohodnutou, předstíranou šarvátku.

■ *„Bezmezny obdiv pro starce z dávnověku,“ psala kritika.*

Tak to nebylo. Stál jsem na straně mladého partyzána. Ale mladý muž spáchá sebevraždu, stařec přežije. To je, myslím si, pěkně zlý konec - ostatně i pro starce samotného, neboť ten, sám vitální, všechno přeživší, miluje svého nepřítele, mladíka.

■ *A vy toho starce nemilujete?*

Ne. Ano.

■ *Ano nebo ne?* - ptá se můj tazatel rozhněvaně.

Nenáviděl jsem ho, ale i miloval. Myslím si, že nelze napsat dobrou

hru bez lásky k člověku. Autor musí své postavy mít rád, ať jsou sympatické nebo ne. Horváth miloval své maloměstšácké netvory. Gerhart Hauptmann vraha Bruna v Kryších. Molière svého Harpagona, Čechov svou odcházející společnost. Bez lásky k lidem nelze psát hry, které jednají o lidech. A ostatně, protože v **Ledovém věku** jde také o pravdu jedné z postav, jde i tam o divadlo. Stařec polemizuje s dramatickými konstrukcemi Ibsenových her, aby sám sebe obhájil. „Vy si myslíte, že ti dramatičtí konstruktéři, takzvaní realisté, vytvoří na jevišti charakter, když nějaké postavě dají do úst pár idejí a pak tvrdí: tak to je! Člověk je však konglomerát mnoha idejí a přání a nadějí a ty nemají spolu nic společného, protřečí si, vzájemně se potírají. Člověk má nejrůznější vlastnosti, nelze určit, která z nich je nejdůležitější.“

■ *To je velice vzdálené vašim začátkům, řekne můj protějšek.*

7.

■ *Mluvme o něčem jiném.*

Škoda.

■ *Zajímalo by mě...*

Rád bych vám přečetl jednu scénu, abych vám ukázal, co mám na mysli.

■ *Mne by teď zajímalo, brání se můj protějšek, jak se taková divadelní hra začíná psát?*

Mohu mluvit zase jen o sobě. Já začínám vždycky od konce. Vždycky - skoro vždycky. Závěrečná scéna hry **Ledový věk**, uvažoval jsem, by měla být asi taková: Stařec, rodinný tyran, na své židli usne a na druhé straně jeviště sedí dvě další postavy, mluví potichu, dosud mladá starcova žena a syn z prvního manželství. Oba hovoří jako nějaký milenecký pár o tom, jak budou cestovat, až starý zemře. A náhle se v nich ozve špatné svědomí. „Otec!“ - zvolá syn, žena se rozběhne ke starci, který sedí zhroutený na židli, hůl mu upadla na zem. Je mrtev? Vypadá, jako by byl mrtev. Žena chce zavolat lékaře, v tom otevře stařec oči a řekne: „Já ještě žiju!“ Že by ty dva poslouchal? Hrál si na mrtvého? Máme litovat, že ještě žije, lituje toho on sám? Teď má ty dva, ve kterých se hnulo svědomí, opět v hrsti a odchází, uctivě jimi doprovázen, ze scény. To byl konec hry a začátek práce na ní. Odtud jsem začal psát dopředu. Konec jednoaktovky **Velké lhaní před hradbami** je takový: Žena, znovu opuštěná mužem, kterého chtěla mít „před hradbami“ pro sebe, pro společný život, křičí nenávisťně vzhůru na hradby, až se objeví voják a odstrkuje ji kopím: „Jdi pryč! Nikdo tě neposlouchá!“ Žena vidí, že je to tentýž voják, o kterého bojovala. K tomu tedy musí děj dospět.

- Konec hry **Na Chimborazu**: Stará matka, která vystoupí se svými syny na kopec na hranici NDR, aby večer, až bude tma, zapálila oheň a pozdravila jím příbuzné a známé na druhé straně, odbíhá do tmy: „Všechno jste mi zkazili!“

- Konec hry **Vila**: Mladý muž stojí venku na zasněžené verandě a dívá se dovnitř. Skleněné dveře jsou z nějakého důvodu rozbité. Jenom-



*Heinrich aneb Bolesti fantazie, Düsseldorf 1985
režie Volker Hesse*

že to by byl filmový obraz, ne divadelní. Já chtěl psát divadelní hru, která se odehrává v jednom večeru v jedné vile na hranici dvou zón, po válce, a která by končila těmi rozbitými skleněnými dveřmi. V inscenaci ve Stuttgartu předsadil režisér tento obraz na začátek hry.

- Závěr **Merlina**: To byl celý poslední díl čtrnáctihodinového dramatu. Ten jsem psal taky nejdřív, vlastně to bylo samostatné drama, krize a zánik, to tedy zbylo z celého dlouhého příběhu artušovské utopie a z jeho hrdinů. Musel jsem proto všechny postavy, o nichž hra jednala, dovést k tomuto konci. Z tohoto závěru mi pak bylo jasné, že by to mohla být hra o čase, o jeho odplývání, o stárnutí lidí a idejí. Dělal jsem si při psaní posledního dílu neustále poznámky a taky jsem napsal jednu scénu, která se nachází uprostřed hry, v níž se poprvé připomíná nová generace, scénu o „čase“: Merlin vyzývá jednoho mladíka, aby vstřelil hlavu do mísy, že tak uzří své stáří. A mladík to z legrace udělá. Když se znovu vynoří, je z něho stařec, pomatený stařec, který si vzpomíná na svůj dlouhý život. „Kdy“, ptají se ostatní, „se to všechno mohlo stát, vždyť jsi byl přece před pěti minutami ještě mladý a seděl s námi u stolu?“ Stařec umírá a pak se zjeví průvod cizích postav, které ho hledají: jsou to lidé, s nimiž žil. „Byl můj život sen“, ptá se zpěvák, „nebo skutečnost?“ Odtud jsem začal s psaním začátku hry, „pravěkem“, než byl vynalezen Kruhový stůl. Hra musela začínat scénou těhotné ženy a jejího bratra, dvou hrubých, škaredých, bezcitných klau-

nů, kteří hledají otce dítěte. Tu scénu jsem našel u Thomase Rowleye, jednoho z Shakespearových současníků, já jsem ji samozřejmě pro svou potřebu změnil. Pak se dítě narodí, je to dospělý muž, Merlin. Jeho otcem je Dábel. Tady se přirozeně nabízí paralela s Kristem, synem Božím, který má spasit svět. Merlin se narodí, aby svět přivedl k Dábovi, jenomže on se svému otci vzpírá. A pak jsem přišel na to, že v celé hře musí jít stále o boj otců proti synům, synů proti otcům: Lancelot a jeho syn Galahad, Merlin a jeho otec Dábel, a konečně Artuš a jeho syn Mordred: to je poslední boj, Artuš svého syna zabije. - Nejtěžší bylo pro mne napsat postavu Merlina. Neměl jsem žádný vzor, který bych znal, jen povrchně jsem věděl, jaký by to asi měl být člověk: člověk mimo společnost, čaroděj, bavič, umělec, moralista a fantasta, bláznivý Ir a špindíra. Měl jsem také představu o jeho kostýmu, která ovšem v dosavadních inscenacích nikdy nebyla realizována: Merlin se proměňuje, je kamenem, o který klopýtne Parsifal, je ptákem, poustevníkem, flagelantem s krvavou kůží, a proto by se měl jeho kostým skládat ze zbytků těchto proměn, tady ještě trčí pero, na rameni je ještě kus kamene, tamhle je vidět kus zakrvácené kůže. To všechno ten špindíra neodstranil. Scény s Merlinem jsem psal (s Ursulou Ehlerovou) až poslední. Mou zamilovanou postavou byl Parsifal, divoch, který přijde z divočiny, kde ho chtěla matka uchránit před životem, do lidské společnosti a ve své nevinosti nemilosrdně zabíjí: pozvolna se učí, co je život a smrt. S touto postavou jsem nebyl nikdy hotov, tím hledačem Grálu jsem tenkrát začít nemohl. Rád bych se k Parsifalovi ještě jednou vrátil, ne v divadelní hře, ale ve filmu: napsat ho do konce. Myslím si, že bych to teď uměl lépe, než když jsem psal Merlina.

■ **Použil jste někdy znovu postavy z her, které už jste napsal?**

Ne. Ale většinou je při práci na jedné hře ta druhá už započata a jakmile jsem s jednou hrou hotov, začínám se zabírat tou další. Při **Merlinovi** to bylo pět her nebo zlomků her nebo filmů, které bych byl rád dělal: **Divoch**, (tedy téma Parsifala), potom jeden příběh, který bych chtěl pojmenovat **Temnota**. Načrtl jsem si ho takto: V jedné vsi za lesem žil zlý člověk, jehož se všichni lidé báli. Žena mu umřela, dcera se odstěhovala do města. Přistěhovala se k němu vdova ze sousední vsi, ale on se brzy začal hádat i s ní a choval se k ní špatně. Jednoho dne se probudil a zjistil, že přes noc oslepl. Protože nic neviděl, spadl se schodů a lezl po čtyřech. Kalhoty si natáhl obráceně, nemohl nalézt ponožky, šálek mu spadl ze stolu, spálil se o kamna. Když vdova poznala, že se jeho stav nelepší, vzala si z jeho věcí tolik, kolik stačila unést, a odjela na kole pryč. I stůl z kuchyně si vzala. Muž si všiml, že je sám a začal křičet a nařikat tak hlasitě, že ho bylo slyšet po celé vsi. Ale nikdo mu nechtěl pomoci, ani za tisíc marek. Jednou za týden přijelo auto a přivezlo mu jídlo. Hodili mu je zmražené na stůl. Běhal s oprátkou na krku po domě, ale nemohl nalézt hák, na němž by se oběsil. Nakonec přišla z města dcera, aby se na něho podívala. Když šla kolem hřbitova, volali na ni starci: „Musíš u svého slepého otce zůstat, jinak se utopí v močůvce a ty budeš vinna!“ - Vykoupala ho, učesala, posadila ho



Výtvarný návrh Rolanda Topora k libretu *Grindkopf*, 1986

před dům na sluníčko. Zprvu plakala, protože s ním měla soucit, a on byl spokojený. Brzy jí však šlápl na nohu a ona mu vyhubovala. Už z něho neměla strach a dávala mu najevo svůj hněv nad tím, že se o něho musí starat. Stavěla mu do cesty vědro, aby přes ně upadl. Stahovala z něho pokrývku, když bylo chladno. Tak žila dcera se svým otcem a rozešla se kvůli tomu s mužem a přišla o místo tramvajačky ve městě, kam se nemohla vrátit, dokud otec po letech neumřel. Hudba: Matoušovy pašije. Dokonale temný příběh, bez špetky světla, bez naděje. (Později zpracován ve hře „*Korbes*“ - pozn. překl.)

■ **Ale v tom**, řekl můj protějšek, nelze poznat žádný podnět z **Merlina**, představuji si, že by z toho byl veskrze naturalistický film.

Je tam přesně vykreslené prostředí, které znám. Ale naturalistický film to nebude: co bych chtěl ukázat, je příběh ze světa Bohem veskrze opuštěného. Také Eisenhans (*hrdina filmového scénáře - pozrn. překl.*), vzniklý během a po práci na *Merlinovi*, dostal jinou podobu. Viděl jsem ten příběh jako zlou německou pohádku. A pak tu byl ten příběh o zazděné ženě -

■ **Ten neznám**, řekne můj partner podrážděně.

Taky jsem ho ještě nenapsal. Jen se jím už dlouho zabývám. Před mnoha lety jsem viděl pod venkovními schody jedné středověké radnice - bylo to v Nördlingenu - zeď, v níž byl malý otvor. Tam ve středověku zazdili ženu, která podváděla svého manžela. Žila tak mnoho let, viděla otvorem na náměstí, viděla, jak tam probíhá život, viděla trhy a války a všechny změny. Snad se ta žena snažila na sebe upozornit, být u toho, snad se z ní pozvolna stávalo zvíře.

■ **Když jste tu hru nenapsal**, namítá tazatel...

Mluvíme o nenapsaných hrách stejně jako o napsaných, snad je potřebuji a ony se vynoří proměněné v jiném díle. Když se snažíte dopřít toho, jak pracuji a jak vznikají mé hry, mělo by vás zajímat i to, co nebylo napsáno.

■ **Zdá se mi**, říká můj protějšek, **že odbíháte od věci.**

Tak? Ale to přece nevádí. Já nemám žádný systém.

■ **Je taky možné, že já neumím dělat interview.**

Pak jste ho neměl dělat vůbec.

■ **Já ho nechtěl dělat**, vykřikne můj oponent, **vy jste to chtěl!**

Dobrá, teď bych se chtěl ještě zmínit o hře, kterou právě píšete. Jmenuje se *Othoon*. I to je příběh člověka, který vyrostl v jeskyni, bez znalosti světa a společnosti. Volná varianta Calderónova dramatu *Život je sen*. *Othoon* zabije svého otce. Neví, co je skutečné, zda jeskyně nebo palác, do kterého ho přivedou, aby ho vyzkoušeli. *Othoon* je primitiv, neumí mluvit, je barbar a zároveň je král, člověk ze společnosti, je obojí, stejně jako my, to všechno je i v nás. To mě zaměstnávalo od doby, kdy jsem psal *Merlina*, a myslím si, že po něm jsem schopen to napsat. Předtím bych to nedokázal.

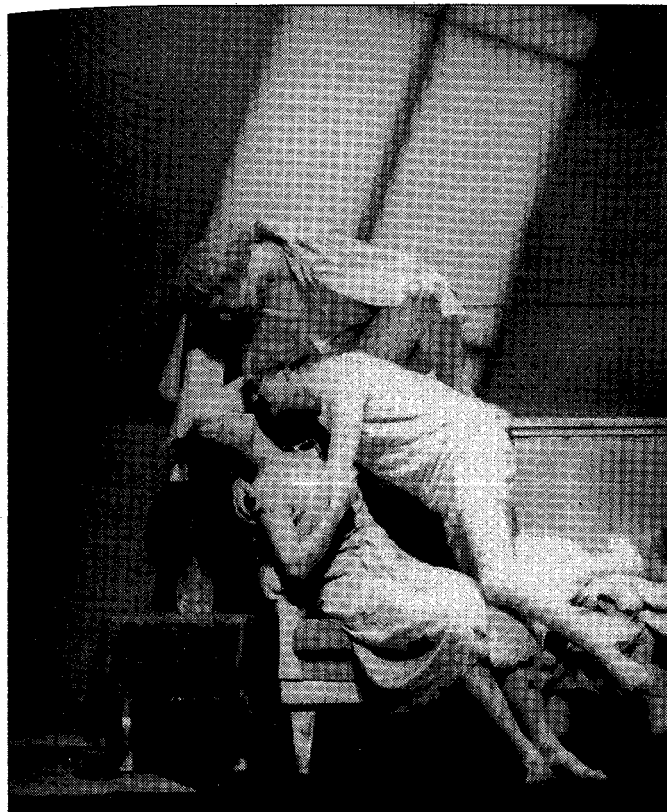
■ **Odbočujete!** - volá do toho tazatel.

A svoji právě vydanou knihu *Zakázaná zahrada - Fragmentsy o D'Annunziu* (*Der verbotene Garten - Fragmente über D'Annunzio*) jsem také začal během práce na *Merlinovi* a pak dokončil. Starý muž žije ve své zahradě, obklopený rekvizitami a lidmi a uměleckými předměty svého života. Vzal jsem si za podnět případ básníka D'Annunzia, ukázal jsem ho ve sledu scén, které připomínají tanec smrti, abych nově nastolil otázku umění a života, mýtu a moci, slávy a obrazotvornosti. O tom bych nebyl chtěl psát před *Merlinem* a tedy ani nemohl.

8.

Můj protějšek je teď opravdu nešťastný z neustálého odbočování a snaží se začít z nového soudku:

■ **Co je vaším tématem?**



Goncourt, Schauspiel, Frankfurt 1977
režie Peter Palitzsch

Zbytečná otázka. Mluvíme o tom už hodnou dobu.

■ **Hry jsou co do zaměření velice rozdílné a už dříve vám předhazovali, že každý váš nový kus je jiný než ten, který jste napsal předtím.**

Ano. Je to zvláštní.

■ **Jste jiného mínění?**

Myslím si, že píšete pořád jeden a tentýž.

■ **Nejdřív to byly paraboly. Toller je politická revue. Ledový věk je drama osobnosti. Merlin starý mýtus. Vila realistická hra z doby těsně po válce. Zakázaná zahrada je literární text o D'Annunziu, který se taky velice, snad až příliš poddává D'Annunziovu světu...**

Vy mluvíte o látce, ne o tématu.



*Korbes, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg 1988
režie Wilfried Minks*

přijel dramaturg od těch filmařů a vyprávěl mi celý životní příběh norského básníka, byl to dlouhý život, tedy dlouhé vyprávění, dlouhý příběh, ten mě moc nezajímal. Říkal jsem si: mne zajímá jen ten stařec v útulku, obžalovaný, pokoušející se přijít na kloub své vině, zarputilý starý spisovatel. V mnoha románech popsal tvrdý, velkolepý život lidí, a teď, ve svých devadesáti letech je obžalován jako vlastizrádce. Starý král Lear. Na Krétě jsem pozoroval celé dny jednoho Američana, který časně ráno přišel na liduprázdnou pláž, aby se vykoupal. Viděl jsem, jak se vysvléká, zvolna jde do vody, pomalými pohyby se svlažuje vodou, opatrně z vody vylézá, obléká košili a bojuje s větrem, který mu brání vlézt do rukávu. Tohoto muže jsem si představoval, když jsem



Grindkopf, Schauspiel, Frankfurt 1988

s Ursulou Ehlerovou začal psát. Vitální starý muž, vztek a smutek v srdci. - U hry o životních představách a zklamáních **Na Chimborazu** byl podnětem rodinný portrét: stará matka se starším synem v lese, jako by zabloudivší. Bylo pro mne vrcholně důležité, aby se hra odehrávala v lese, ne v pokoji. Duše bližního je temný les, říká Čechov v Platonovovi. Na to jsem pořád musel myslet. Prvním podnětem **Vily** byla vzpomínka na dobu těsně po válce. Chodil jsem tenkrát ještě jako student s jedním kamarádem pravidelně přes hranice, žili jsme z pašeráctví. Jednou jsme přišli k ránu přes hranice domů, do východní zóny. Vila, v níž můj přítel bydlel se svou depresivní matkou v podnájmu, zářila široko daleko a my jsme pozorovali, ležící v křoví ve sněhu, jak vcházejí a vycházejí

příslušníci policie. Mysleli jsme si, že hledají nás, že nás chtějí zatknout, a čekali jsme, až se dům zase ponoří do tmy. Pak jsme se dozvěděli, že policie přišla proto, že majitelka vily se otráвила. Ta vzpomínka mi ale zároveň ztížila začátek práce. V divadelní hře nemohu ukázat, jak nějaká osoba jiné osoby *vidí*, ty osoby jsou objektivně zde, já musím ukázat, jaké *jsou* (ve filmu je to jiné).

U **Merlina** to byla nejdřív rybí tržnice (Fischhalle) v Hamburku. Měl jsem napsat hru pro tuto krásnou starou halu a režisér Zadek mi řekl: „Přečti si staré knihy o králi Artušovi. Knihu Maloryho.“ - Samá nuda. Nevěděl jsem, co s tím. Pak tu byly jednotlivé obrazy: Iwain se Ivem, metafora pro dvojí přirozenost člověka. Bez svého lva nemohl Iwain v boji zvítězit, ale v noci, když ležel a nemohl spát, lev také nespál a Iwain se ho bál. Lancelot du Lac, vystoupivší z jezera. Šílený Lancelot, který už nechce být člověkem. Byly to vlastně statické obrazy, metafory, které mi daly podnět ke hře.

I pro film **Eisenhans** jsem měl základní představu: krajinu s prchajícím andělem a druhý obraz, který mi vyprávěl hostinský v Lauensteinu v Horních Francích: po celé léto bylo vidět o posvícení nebo na střelecké slavnosti tančit otce se slabomyslnou dcerou.

Pro **Temnotu** byl prvním podnětem obraz jednoho jabloňového sadu. Na stromech sedí kluci. Vztekly slepý muž tlouče metlou kolem sebe, aby je vyhnal, a naráží přitom do kmenů stromů.

Pro **Zakázanou zahradu** jsem měl před očima samozřejmě D'Annunziovu vilu se zahradou na jezeře Garda: bitevní loď, vystavenou na kopci, její trčící příď s palubním zábradlím přechází v zahradní architekturu, v živé ploty, kamenné plošiny a cesty.

■ **Samé statické obrazy. Člověk by neřekl, že píšete dramatické scény.**

Mám nechuť k dramatickým scénám. Jen z nouze se dostanu do mých her.

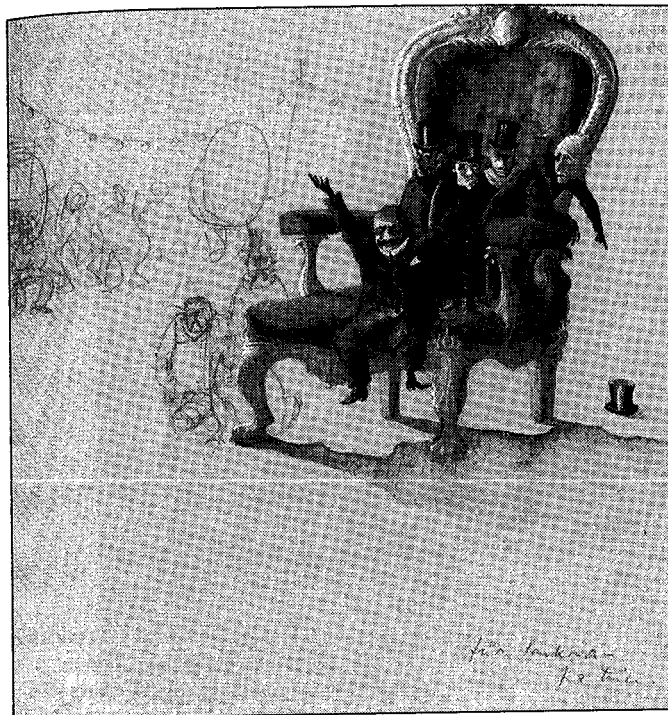
11.

■ **Jsou přece zákony, jak se má divadelní hra vystavět, jak vytvářet napětí: zákony dramatu. V tomto směru má divadlo menší volnost než báseň, než román. Máte k dispozici jen omezený čas, během kterého musíte obecnstvu všechno sdělit tak, aby se nenudilo.**

Někdo se nudí, někdo ne.

■ **Chcete přece mít úspěch!**

Někdo se nudí, když se hra odvíjí podle pravidel, někdo, když se prohřešuje proti pravidlům. Nakonec všechno záleží na příběhu, který chcete sdělit: je-li forma hry otevřená, nebo jestli je to uzavřená parabola, jestli autor postavy hrou provede nebo je opustí, mají-li postavy psychologický vývoj nebo jsou ukázány jen jako alegorie - je to příběh, fabule, která si vytváří svou vlastní dramaturgii. Ve hře **Na Chimborazu** mi byla takovou „dramaturgií“ procházka. Dialog, vývoj scén, měl být co možná nejpřirozenější, ano, měl působit jako něco náhodného. Ve hře podle Falladova románu **Občánku, a co teď?** (Kleiner



Scénický návrh Patrice Chéreaua k Tollerovi

Mann, was nun?) to byl stále rostoucí a stále cyničtější kontrast mezi sexem nabitým světem varieté a nešťastným klopýtáním malého občánka Pinneberga, který určil dramatickou formu. **Merlin**, deseti či čtrnáctihodinové drama muselo mít samozřejmě takovou formu, která by diváka udržela v divadle tak dlouho. Jsou to měnící se obrazy a scény jedné dlouhé cesty: hudba, vyprávění, divadelní výstupy, básně, statické výjevy - z toho vznikla velká barokní, realistická i fantastická podívaná, která svým provedením obecnstvo chytla a držela. Jeden mnichovský divák mi řekl: Když jsem po tak dlouhém představení vyšel ven na ulici, měl jsem ulici za sen, divadlo za skutečnost.

12.

■ **Nesouvisel úspěch některých vašich her také s dobou, kdy se objevily na jevišti? V kritikách vám bylo tu a tam předhazováno, že jste spekoval s dobovými trendy, nebo přinejmenším, že jste měl „dobrý čich“, např. při Merlinovi a Tollerovi.**



Ledový věk, Curych 1990

Kdyby tomu tak bylo, neviděl bych na tom nic zlého. Divadlo má mnoho co dělat s dobou, ve které žijeme, určité také s náladami té které doby. Není muzeum. Ale tak, jak to vy a někteří kritikové míníte, to samozřejmě není. Právě na hrách, které, když se objevily, zapadly do určitého trendu a jím byly také vyneseny, jsem pracoval velice dlouho. Když jsem se v roce 1965 začal zabývat Tollerem, nemohl jsem vědět, že to bude hra pro rok 1968. Když jsem začal psát Merlina, měl každý, komu jsem o tom vyprávěl, tento plán za pošelilých vrtoch: psát rytířmu! A mně samotnému dělalo první dobu potíže tenhle elitní Kruhový stůl, ty rytíře a hrdiny vidět nenalomeně, hledal jsem sám pro sebe alibi, omluvy, psal jsem omluvné scény, např. scénu s dvěma kritiky, kteří se baví o mýtu, o kouzelných kamenech na dně vyschlých řek, kterou jsem později vyškrl. Ale tak silný byl na začátku tlak dobového mínění. S nastupující módou fantastické literatury neměl Merlin společného ani to nejmenší: hra neuniká do jiných světů, chce být co nejsoučasnější. **Zakázaná zahrada**, texty o D'Annunziovi (zda to bude divadelní hra, to ukáže teprve jevištní provedení), takhle věc sice také zapadá do určitého trendu; D'Annunzio je osobnost, která se stává, přinejmenším v literárních kruzích, znovu středem zájmu. V časopise jsou vidět obráz-

ky jeho bytů, jeho žen a aut. Že já se začal zabývat D'Annunziem, mělo jiné kořeny, které tkví hluboko v minulosti. Pro mne je D'Annunzio člověk, který sám sebe inscenuje, člověk divadelní, který se chce v kulisách svého života ukrýt před smrtí. To bylo jádro mých scén o D'Annunziovi, ale právě v tom tkví snad i určitá aktuálnost: My, dnešní lidé, postrádající víru, nechceme zaniknout, myslíme si s pýchou sobě vlastní, že s tím brakem kolem sebe budeme žít věčně. - A kromě toho: divadelní hra, jakkoliv se od ní autor sám distancuje, jakkoliv ji obléká do kostýmu a jakkoliv ji aktualizuje, je vždycky odrazem jeho vlastního já, stejně jako jeho písmo, jeho rukopis. Říká v každé scéně, v každém dialogu: takový jsem já!

■ **A jaky tedy jste?**

Čtete moje hry.

14.

Na to můj tazatel nějakou chvíli mlčí, snad přemýšlí, snad ztratil náladu. Pak otevře nové téma:

■ **Pracoval jste s mnoha režiséry, byl jste často u svých inscenací.**

Někdy. Jsou režiséři, kteří autora na svých zkouškách nechtějí, rozčiluje je. Rozčiluje někdy i herce. Autor přece zná děle a důkladněji postavy, které mají herci představovat. Z toho pak mohou vzniknout potíže. Může se ovšem stát, že se na zkouškách přijde na něco nového, pokud jde o postavy a situace, co autor nepředpokládal. U starých her k tomu přece dochází neustále. Hodnota hry se projeví tehdy, když je v ní co objevovat: něco nového. Jinak by byly staré hry mrtvé, užitečné pouze pro literární historiky.

■ **Máte na mysli, že autor možná ani kolikrát neví, co napsal,**

teprve režisér mu to vysvětlí a divák to rozpozná?

Ano. To je možné. Já se taky snažím, když se mě někdo zeptá: „Co jste tou hrou myslel?“, přehrát tuto otázku na diváka či čtenáře: „Co jste v mé hře nalezl, co jste z ní vykoukal, vyčetl sám pro sebe?“ - To je ta podstatná otázka! Což není pro diváka víceméně lhostejné, co Shakespeare nebo Čechov měli skutečně na mysli?

■ **Vás to vůbec nezajímá?**

Ale ano. *Mne* to zajímá to velice. Ale autentický Schiller, autentický Shakespeare nebo Brecht neexistuje: je to mrtvý Schiller, mrtvý Brecht. V Kalkatě jsem viděl svoje hry, které jsem vůbec nepoznal. Byly to indické hry a divadelníci, kteří je dělali, byli v právu. Tam je i Brecht indickým autorem - možná správněji pochopeným než v naší řeči a v našem světě. Kalkata je přece Brechtem objevené město.

■ **Když jsou vám vaše hry tak lhostejné, proč potom chodíte na zkoušky?**

Nejsou mi vůbec lhostejné, naopak. Chtěl bych objevit, co ve hrách vězí, jako režisér, jako herec. Jsem zvědavý. Přirozeně musí tak otevřená hra jako Toller vypadat jinak v Mnichově a jinak v Miláně, kde o Bavorsku a bavorském způsobu života nemají ponětí. A ve Stuttgartu roku 1968 musel působit jinak než v Paříži roku 1974, doba a místo

provedení, tedy i specifické obecnstvo tvoří podstatu divadelního večera a úlohou režiséra je myslet na toto obecnstvo při výkladu hry, aby byla srozumitelná pro *tento* večer. Autor to udělat nemůže, musel by svoje drama vždycky po několika letech přepisovat.

■ *Vy se tedy učíte...*

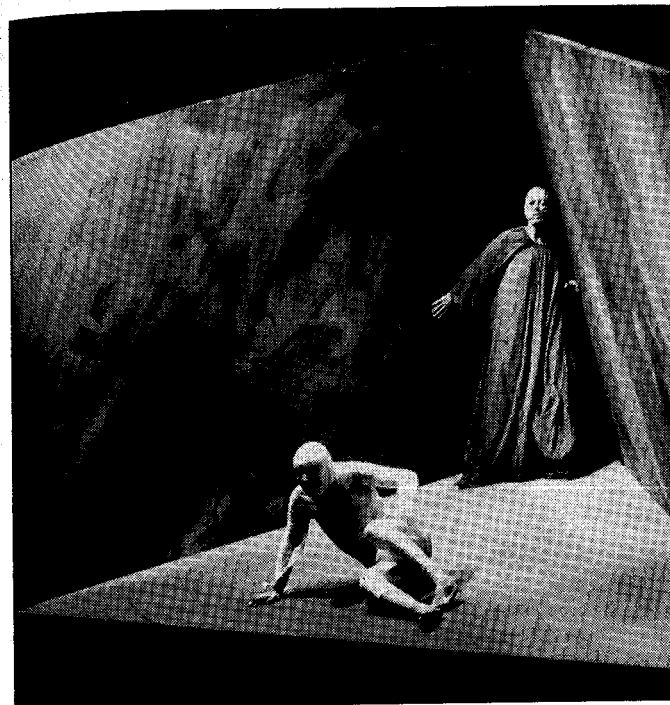
Ano, učím se a dělá mi to radost. Například se učím, jestli nějaký dialog sedí, jestli scéna sedí, má-li ta která postava správný nástup. Když jsem přišel do zkoušek na **Velké lhaní před hradbami** roku 1962 jako začátečník v psaní her, všiml jsem si, že režisér Peter Zadek v dlouhé závěrečné řeči ženy každou druhou větu vyškrtal - ne proto, že by řeč byla dlouhá, ale proto, že si všiml, že je příliš logická, příliš spořádaná - vztekla, zuřivá žena, která spílá mužům a celému mužskému světu, nemluví logicky. To jsem se naučil. Když Zadek četl první znění Tollera, ptal se mě: Ale Leviné, Toller, Mühsam, Landauer, to přece byli Židé? Mě to nezajímalo, měl jsem to za náhodu, Zadeka to ale zajímalo a neustále jsme se o to přeli. Nakonec jsem si uvědomil, že jsem tento problém ze svého příběhu vytlačil, a připsal jsem jednu scénu, ve které si ti mužové Republiky rad sami ze sebe utahují, že jsou židé, oni, kteří zasévají nové myšlenky do konzervativního Bavorska. Jsou ostnem, těmi, kteří u ostatních budí pohoršení - snad i u diváků. Postavy to obohatilo, staly se komplikovanějšími. U Chéreaux, který Tollera inscenoval třikrát, jsem se poučil, jak lze hru proměnit. V Miláně měla hra groteskní příchut, ve Villeurbanne se student Ernst Toller proměnil v Ježíše Nazaretského a přátelé Mühsam, Landauer a ostatní byli jeho učedníci. Po Bavorsku ani stopy. V jedné inscenaci hry **Vila** ve Stuttgartu jsem viděl, že režisér předvedl nejen večer v domě na hranici mezi dvěma zónami, ale postavy hrály také své sny a představy. Hra byla na zkouškách „teatrálnější“, aniž by ztratila svůj realismus. Mně se to líbilo, ale při psaní bych na to nepřišel. Když jsem byl se Zadekem v Bochumu zaměstnaný jako domácí autor, myslel jsem si, že bychom si mohli sami napsat celý repertoár. Začali jsme adaptací **Občánku, a co teď?**, to byla programová hra našeho nového lidového divadla (Volkstheater). Ale tato spolupráce dlouho nevydržela - nemohu na hře pracovat s režisérem od začátku. To nejde. Párkrát jsem to zkusil, jednou při Mefistovi podle románu Klause Manna (dřív než ho uvedla Mnouschkineová). Byla by to pro mne skvělá věc: intelektuál, herec - něco z toho se dostalo do **Zakázané zahrady**. Nemohl jsem se tenkrát s režisérem Zadekem domluvit na hlavní postavě a už vůbec ne na formě, kterou by hra měla mít. Režisér má odlišný pohled než autor. Ani u **Merlina** jsme se nesešli. Dělal mi návrhy, v hlavě už režíroval něco, co ještě nebylo napsáno... Proto jsem řekl: „Dostaneš text k přečtení, až bude napsaný do konce. Co na něm pak budeš chtít změnit, to bude tvoje věc.“

15.

■ *Nakonec jste se sám stal režisérem. Natočil jste tři filmy.*

Film, to je něco jiného.

■ *Jsou tam přece herci, je tam dialog, jsou tam scény!*



*Karlos, Kammerspiele, Mnichov 1990
režie Dieter Dorn*

Film, to jsou obrazy. V těch filmech šlo o obrazy z mých vzpomínek, jen já jsem je mohl nalézt. Obrazy a nálady. **Klářina matka**, podle jedné povídky, se odehrává v mé durynské vesnici. Eisenhause jsme točili na hranici NDR, ve Frankenwaldu: tam jsem našel obrazy, které jsem měl v hlavě a mohl je znovu vyvolat. A **Mosch**, příběh hledání identity, se odehrává ve Wuppertalu, v jedné malé továrně na mýdlo, na kterou se také přesně pamatuji: starý dům se zadním dvorem, který byl uzavřený jako nějaká past, a malá továrna, sousedící s řekou, kde se rojily krysy. To vše jsem znal od svého dědečka. Film přece žije z přesnosti detailů, v tom je taky jeho poezie, poezie věcí. Vzpomínám si, jak v té malé kanceláři všechno čpělo mýdlem a na všem ležel šedý mýdlový prach, tužky klouzaly v prstech i klapky jediného psacího stroje byly lepkavé. Vzpomínám si na padesátá léta v tom podivném městě, kdy jsem se pokoušel se svým ubohým životem něco podniknout. Nepodařilo se mi to. Vzpomínám si na deprese, na pocit porážky. Pro úlohu továrníka jsem se nenarodil. Ty tři filmy, které jsem natočil, jsou osobnější, mně bližší než divadelní hry.

A pak je ještě jeden důvod pro to, aby člověk filmy, které sám napsal, také sám natočil: lze je natočit jen jednou. Divadelní hra, když má člověk štěstí, se inscenuje pokaždé znovu, takže se může dojem ze slabé premiéry korigovat. U filmu je scénář s filmem identický.

■ *O čem vaše filmy jednají?*

O tom, jak je člověk uvězněný.

16.

O filmech už můj protějšek nechtěl dál nic vědět, což mě mrzí. Nechodí do kina. Chtěl by však, než skončíme, bezpodmínečně položit důležitou otázku, kterou všichni, kteří mají s divadlem něco společného, vždycky znovu kladou.

■ *Může divadlo něco ovlivnit? Dokáže lidi poučit? Zlepšit svět?*

Tu otázku si kladou rádi lidé od divadla, protože, když nemohou svět zlepšit, považují své povolání za zbytečné. Zbyteční nechtějí být. Pro zachování divadla je zachování pracovních míst jistě velice chatrným argumentem. Ale osvěta rovněž. Mnoho je třeba v naší společnosti zlepšit a osvěta je důležitá. Jenom si myslím, že jiné instituce jsou pro tuto činnost vybaveny lépe než divadlo. Osvěcovat, což znamená poukazovat na aktuální nedostatky, může například televize mnohem účinněji než divadlo, přináší osvětu přímo do domu, má široký, lačný okruh obecnosti a především: může přesvědčovat pomocí dokumentů.

Co se děje na jevišti, bude vždycky jen fikcí. Jeviště je místem fantazie. Dříve, když ještě neexistovala široká paleta prostředků k šíření pravd (a nepravd), jakými jsou rozhlas, televize, film, fotografie, bylo ovšem důležitou úlohou divadla diváky poučovat a tím přispívat k zlepšení stávajících poměrů.

■ *Takže podle vašeho mínění je divadlo v podstatě zbytečné?*

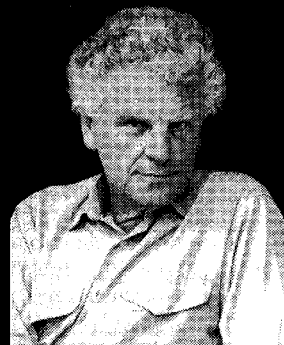
To jsem si myslel před několika lety. Myslel jsem, že divadlo se svým složitým aparátem, s oponou, kulisami, nákladným osvětlením, se zdoluhavými výstupy herců, je velice staromódní zařízení a co je pak na jevišti k vidění, už neodpovídá našemu citění času, rytmu a životu vůbec. Vteřinový záběr filmu, jediný pohled může nahradit dlouhou expozici v divadle.

Dneska smýšlím jinak. Myslím si, že divadlo je velkým lidským vynálezem jako kolo, jako používání ohně. Dokud budou lidé, bude jeden před druhým něco hrát a při tomto hraní si říkat: „Takový jsem já. Takový jsi ty.“ Začíná to už ve hrách dětí, spočívá v tom vyprávění dospělých, když předávají vzpomínky na druhé lidi, to jsou sny, utopie, to jsou pohádkové hry Shakespearovy, monology Beckettovy, tlumené rozhovory v starých ruských pokojových hrách. Dramatické zákony, herecký styl, obraz světa se mění. Ale na divadle budou lidé stále znovu klást otázku, v jaké situaci se nacházejí...

Prosinec 1983

Přeložil Vladimír Tomeš

Autor hledá příběh



- ale nemůže to být obrácené: že příběh si hledá autora? Rozhodí několik vět jako vnařadlo a autor si je poznamená; příběh se mu vzdaluje, opět se k autorovi oklikou, nějakou drobnou událostí, nějakou připomínkou přibližuje, autor si zaznamenává, co uslyšel a snaží se dovědět se o tom víc, nepátrá však, jak by to udělal novinář, po bližších okolnostech, aby zjistil, jestli je příběh autentický, nýbrž pátrá, hledá v sobě samém,

dává nalezené do souvislosti se svým vlastním rozpoložením, svými vlastními zkušenostmi. Tak si příběh autora poznenáhlu přivlastňuje, bere mu klid, dává mu jako nějakému milenci kvinde, žene ho do samoty nebo ho zas činí nezvykle horlivým, sdílným, a tak vzniká první zlomkový nástin. Nic víc, příběh nechce být podrobnější.

Autor teď chce dokazovat, argumentovat, příběh se tomu brání. S autorem to jde s kopce a on to taky ví. Spolehne se na svou rutinu a je z toho nešťastný. Chtěl by příběh vysvětlovat, vyplnit prázdna místa a co je nejasné objasnit. Příběh se stáhne do sebe.

„Ó běda, já si našel špatného autora“ - nařiká příběh. „On nerozpoznal mou drsnost, vidí mé postavy z příliš úzkého úhlu, chce mít všechno jako na dlani! Jaký je to slaboch! Věří na psychologii, je úzkoprsý, konformní, chce mít úspěch, skrze mne chce neustále ukazovat sebe, je stranický, je příliš mladý, je příliš starý, je sentimentální, je moc drsný, je moc něžný, moc citlivý, honí se pořád jen za pointou, je moc staromódní, je moc moderní - kdybych si jen byl našel jiného autora, který by mě vynesl na světlo!“

Tankred Dorst

VĚCNÝ SNIVEC TANKRED DORST

PROLOG

Snažit se postihnout základní směry, témata a motivy dramatického díla Tankreda Dorsta nezaujatě, bezpředsudečně a takřkajíc z díla samého, má jedno velké úskalí: do cesty se vám postaví sám autor. Pak liže se jindy příkláním k názoru, že to, co si myslí dramatici o svých dílech, netřeba brát za bernou minci, Dorsta v tomto smyslu nebrat vážně prostě nejde. Věcnost, exaktnost, schopnost odstupu, smysl pro humor a sebeironii - to jsou hlavní atributy jeho *Dialogu* (viz str. 14), obsáhlého, sebezpytného rozhovoru se sebou samým. Je až s podivem, jak málo je v jeho *Dialogu* stylizace - při vši jeho sebeironii se zdá, že mu šlo o velmi vážnou (a sebevážnou) věc: nejen podat svědectví o svém psaní, ale obestavět klikatou cestu své dramatiky, plnou rozcestí a odboček, jakými pyramy (ukazatele směru a vzdálenosti), které by zkoumatele jeho díla navigovaly správným směrem.

Ne nadarmo říká Dorst v jednom interview na adresu herce Feuerbacha, hlavní postavy své hry *Já, Feuerbach*, že „*umění nemůže existovat bez jistého řádu a pořádku*“ (Literatur in Bayern, cit. dle Günthera Erkena: *Tankred Dorst*, Suhrkamp 1989). Dorstova schopnost cílevědomě reflektovat, třídit, pořádat a zpracovávat plody své bezedné fantazie je ohromující. Netají se tím, že psaní her je pro něho nejlepším způsobem obživy („*Nic jiného neumím. A člověk se musí něčím živit.*“ - Svět a divadlo 6/92). V tomto dílčím smyslu je nesmlouvavým „vykořisťovatelem“ své bohaté imaginace. Avšak v tom hlavním a pravém smyslu je Tankred Dorst ryzím kumštýřem a bytostným dramatikem.

Dialog se sebou samým vedl Dorst v prosinci roku 1983. Následující řádky mají za cíl sledovat milníky jeho dramatiky až do dnešních dnů. Určit její pyramy - to čeká zase až na autora samého. Na jeho *Dialog II*.

OD MERLINA KE KARLOSOVI

V roce 1978 navrhl Peter Zadek Tankredu Dorstovi, aby pro „Divadlo národů“ (jeho další ročník se měl konat v Hamburku), pro něho a pro hamburskou rybí tržnici napsal nějaký „Mords-Spektakel“ a doporučil mu, ať se podívá na „*staré knihy o Králi Artušovi*“. Netušil, že tím odstartoval Dorstovu novou tvůrčí éru, jejíž hlavní dramatickou látkou a inspirací se staly mýty, legendy a pohádky a jež vnesla do Dorstovy dosud víceméně realistické (jakkoliv ve svých počátcích modelové)

dramatiky výrazné fantastické motivy a rysy. Ty zůstanou pro jeho hry příznačné dodnes, kdy Dorst již na mýticko-pohádkovém podloží své hry nestaví.

Hamburský projekt *Merlina* se sice neuskutečnil, ale ne díky Dorstovi - ten svůj smluvní závazek splnil, ač ne bez problémů: „...*já neměl ani řádku. Odjel jsem tedy v létě do Itálie, kamsi do hotelu. A pořádně nic. Bylo to strašně. Já, Itálie a rytířská hra - najednou mi to vůbec nešlo dohromady.*“ (Svět a divadlo 6/92) Potřeboval si látku ukotvit v realitě: „*A pak jsem jednou na ulici viděl nějaké kluky, kteří provokovali svého otce, a blesko mi hlavou, že to nemůžu psát jako rytířskou hru...*“ (Tamtéž) Dorst našel v artušovské látce téma, které ho od dob *Tollera* velmi zajímalo: vize o uspořádání světa, kterou sdíleli „rytíři kulatého stolu“, byla utopií, jež ztroskotala.

V říjnu 1981, v době prvního provedení monumentálního *Merlina*, této „*dramatické parabely o počátku a konci civilizace*“ (Peter Bekes: *Tankred Dorst. Bilder und Dokumente*, Edition Spangenberg 1991), jsou už na světě první náčrty pozdějších her, resp. scénářů, které by, jak autor sám konstatuje, bez merlinovské inspirace asi nevznikly. V přímé vazbě na *Merlina* Dorst dále rozvíjel parsifalovské téma. Pod názvem *Divoch* psal scénář televizního filmu, který se ovšem nedočkal realizace. Na rozdíl od divadelního projektu „*Parsifal. Na druhé straně moře*“, který v inscenaci velkého divadelního mága Roberta Wilsona uvedlo v září 1987 hamburské divadlo Thalia Theater.

Podle slov autora byl Parsifal v *Merlinovi* „*divochem, který nevěděl, co je život a smrt, co znamená 'ten druhý', neznal pravidla civilizace, lidského soužití... / zabil a na spálené zemi své cesty ke grálu zanechával krvavou stopu*“. I ve Wilsonově inscenaci - jak referují pochvalné kritiky - páchá Parsifal ty nejkrvavější zločiny. Ale jakoby ve snu. Wilson čte Dorstův „scénář“ jako partituru pro své fascinující obrazy a vize, pro své „*snové vize ze skutečnosti*“. (R. Michaelis, Theater heute 11/87)

Parsifal ve světlých džínsách, botaskách a modré mikině (v podání Wilsonova oblíbeného autistického amerického herce Charlese Knowlese) je tu čistým, nevinným - a monstrózním dítětem. „*Blázen bez historie, který dobyl Ameriku. Spojení mýtu a comicsu.*“ (Michaelis)

Otevřenost Dorstova dramatického rukopisu, jeho schopnost variovat, přizpůsobovat výchozí text různým médiím (divadlo, film, televize, rozhlas), různým žánrům a různým režijním stylům, je výrazným znakem jeho tvořivosti. Ač je bezpochyby jedním z mála „báskníků“ současného německého divadla, je především skvělým scénickým autorem. Tam, kde se jeho divadelní texty střetnou s vyhraněnou režijní osobností, jakou je Robert Wilson, Dieter Dorn či Peter Zadek, stávají se jejich inscenace divadelní událostí.

Jestliže Jaroslav Chundela je, či spíše dlouhá léta byl, patrně nejčastějším realizátorem Dorstových divadelních textů, Peter Zadek je jeho režisérem „nejosudovějším“. V roce 1962 úspěšně režíroval v Schiller Theater s Giselou Steinovou *Velké lhaní pod hradbami*. V té

či oné míře stál u zrodu *Tollera a Merlina*, ač k vlastní realizaci je pak museli přivést jiní režiséři - Peter Palitzsch a již zmíněný Chundela. Natočil několik prvních Dorstových televizních scénářů, v divadle pak režíroval jeho překlady Molièra. Na počátku slavné Zadekovy bochumské éry stál jejich společný pokus o velkou výpravnou lidovou revue, dramaturgie Falladova románu *Občánku, a co teď?*, která byla přijata nadšeně publikem, kontroverzně kritikou, a Zadekovo první provedení Dorstovy hry *Eiszeit (Ledový věk)*. Jejich zatím poslední společný divadelní projekt, revuálně pojatý *Modrý anděl* (podle románu Heinricha Manna *Profesor Neřád*) v soukromém berlínském divadle Theater des Westens (1992) skončil bohužel fiaskem. A to patrně nejen díky Zadekově nemoci.

„Pohádky jsou zbytkem velkých starých příběhů. Jsou naší vlastní historií, podobnostmi našeho života, vyprávěnými v obrazech, často zlomkovitých, ne zcela zřejmých. V nich znovu objevujeme předobrazy všech lidských vztahů - násilí, lásku, smrt.“ Těmito slovy charakterizuje Dorst věčnou „aktualitu“ pohádek. Činí tak v říjnu 1982, v předvečer prvního uvedení své hry pro děti *Ameley, der Biber und der König auf dem Dach* (přeložil Josef Balvín - *Amelejka, bobr a král na střeše*), napsané na motivy Brentanových *Rýnských pohádek*. Čtyři roky nato publikuje „jednu z nejlepších her pro mládež (a dospělě)“ (Rheinischer Merkur, cit. dle G. Erkena) „libreto pro herce“ *Grindkopf*, zdůrazňující stinné stránky života, které jsou v dramaturgizované pohádce bratří Grimmů jen naznačené. Na příběhu královského syna, zprvu přehnaně ochraňovaného, pak brutálně vrženého do života, maluje autor pochmurný obraz ničivého světa dospělých. Jiná Dorstem dramaturgizovaná pohádka brří Grimmů, *Jak šel Dilldapp na obra* - poprvé nastudovaná loni v hamburském Deutsches Schauspielhaus - končí naproti tomu happy endem, svatbou chytrého a statečného pekařského pomocníka Dilldappa s princeznou.

Atmosféra světa grimmovských pohádek, promítnutá do zapadlého, tísnivého Frankenwaldů, kraje Dorstových dětských vzpomínek, pronutého v době natáčení ostnatým drátem německo-německých hranic - to je dějiště Dorstova prvního celovečerního filmu *Eisenhans* (1982), ve kterém sny prostupují realitou a realita zasahuje do snů. Tato „zlá německá pohádka“, jak film sám autor nazval, vypráví či spíše zobrazuje ve sledu asociativně řazených scén příběh incestního vztahu otce a jeho slabomyslné dcery. Helmut Krapp upozorňuje ve své studii *Tankred Dorst aneb Tichá radikalita* (1987) na to, že *Eisenhansova* fabule je pendantem k Dorstově dramatu *Korbes*, resp. k próze *Finsternis (Temnota)*, (1980), v níž má postava *Korbese* své počátky: muž, jehož žena zemřela a dcera se provdala do města, přes noc oslepné. Nikdo mu nepříjde na pomoc. Pak přijede na návštěvu jeho dcera a ve vesnici už zůstane. Zprvu ze soucitu, pak proto, aby jeho i sebe mohla trýznit. Po starcově smrti už pak není schopna se z tohoto místa dostat. „Nejpochemurnější příběh, bez světla, bez naděje“ - charakterizuje *Temnotu* Dorst.



Modrý anděl, Theater des Westens, Berlín 1992
režie Peter Zadek

Než přejdeme ke *Korbesovi*, jednomu z vrcholných dramatických děl Tankreda Dorsta, zastavme se ještě u dalšího z jeho „snových obrazů“ (Beckes), jenž nese název *Zakázaná zahrada - Fragments o D'Annunziovi* (knižně vyšla 1983, jako rozhlasová hra poprvé vysílána 1984, v divadle poprvé nastudována 1987 v St. Gallenu Jaroslavem Gillarem). Nápad napsat něco (původně to měl být filmový scénář) o D'Annunziovi se zrodil způsobem pro Dorsta typickým: v době, kdy v Itálii pracoval s Ursulou Ehlerovou na *Merlinovi*, se jednou dostal i do obrovské zahrady kolem vily, kde D'Annunzio trávil v osamění konec svého života. Do této zahrady začal Dorst „vpišovat“ scény, jimž vévodí postava starce obklopeného rekvizitami, osobami i postavami svého reálného života i svých děl. Dorst o tom v *Dialogu* řekl: „Pro mě byl D'Annunzio člověk, který inscenoval sám sebe, divadelník, který se chtěl v kulisách osobního života schovat před smrtí.“ *Zakázaná zahrada* je zajímavá ve dvou aspektech. Jednak v ní autor ad absurdum dotáhl téma „hraní rolí, život jako role“, které prochází celou jeho tvorbou - od *Velkého lhaní před hradbami a Kocoura v botách* přes *Tollera, Feuerbacha* až ke *Karlosovi* a ke hře

Fernando Krapp mi napsal dopis. Došel v ní patrně až na samu mez svého „paratactického“ (souřadného) psaní. Nechme opět promluvit Helmuta Krappa: „Nejen Dorstova skladba scén, ale i jeho způsob psaní je paratactický. Ve svých textech maluje obrazy, argumentuje, vypráví, cituje, představuje, básní, popisuje, hypnotizuje, sestavuje, rýmuje, konstruuje - v jedné a téže hře křížuje všemi žánry, využívá všech příležitostí k splétání nejrůznějších asociací. Nic není dost nepatrné, nic není dost vznešené, aby si tím neposloužil. A tak se rodí téměř izolované textové monády, jako například v prologu k Zakázané zahradě: 'Vy ječíví ptáci, kteří jste vtrhli do mého pokoje a rušíte mě svým poleťováním...'. Vznikají fragmenty a torza: záměrně nedokončené hry, otevřené artefakty.“

Dlužno přiznat, že tato nedokončenost, otevřenost, se může na jevišti jevit v opačném světle - textový „roztok“ se ukáže jako scénicky nasycený, tedy uzavřený. Autor sám si to ostatně uvědomuje: „Text Zakázané zahrady tak, jak je napsán, je už něco jako inscenace. Je to moje inscenace v knižní podobě. Divadelní režisér, který k němu přistoupí, který má chuť se s ním zabývat, musí holt pro své divadlo najít nové, jiné obrazy. Přesné převedení mé knihy na jeviště není možné.“ Gillarovo první provedení se dočkalo pouze osmi repríz, Neuenfelsovo berlínské nastudování (únor 1988), vypravené velice uznávaným scénografem Erichem Wonderem, se - soudě podle dvou recenzí v časopisu Theater heute - „zadusilo krásou“: „inscenace se nekonečně táhla v mámivých, zmatených, naddimenzovaných scénických obrazech, v nichž se herci i režisér bezmocně ztráceli“. Naproti tomu režisérovi a scénografovi v jedné osobě, Wilfriedu Minksovi (jednomu z nejčastějších Dorstových režisérů) se prý v Hamburku díky soustředěnému rozehraní herecké akce a díky skvělému představiteli D' Annunzia (Fritz Schediwy) podařilo Dorstův text úspěšně jevištně přetlumočit.

Zmiňuji se u Zakázané zahrady o inscenacích proto, že různorodost jejich kvality je pro hry Tankreda Dorsta (vedle Rakušanů Turriho a Schwaba dnes patrně nejhranějšího dramatika německy mluvící oblasti) příznačná. Velké možnosti, které zpravidla otevírají, jdou ruce v ruce s vysokými nároky, které na inscenátory kladou.

Hamburský Schauspielhaus a Wilfried Minks se odvážně - a s poměrným úspěchem - ujal i prvního uvedení Dorstova Korbese (1988). Název a některé motivy hlavní postavy „antipohádky“ si autor vypůjčil u bratří Grimmů - ne však příběh, ten má zdroje jinde.

Pod miliardami hvězd, které „krouží a řítí se vesmírem“, žije v domě krutý a zlý muž Korbes se svou dcerou. Když náhle přes noc oslepe, jeho zloba vůči celému světu se ještě stupňuje. V závěru zničí i svou dceru: nakazí ji zlobou. Korbesovo slepé zlo však nemá jen rozměr běžné lidské zloby, ale má charakter Zla kosmického, mytického. Mezi reálnými postavami děje se pohybuje, aniž by byly pozorovány, postavy Starého a Nového zákona jako např. Dcera sionská, apoštolové Jan, Petr a Jakub i Ježíš, a zpívají písně z Händelových

Pašijí. Jakási „Velká hlava“ pronese (autor neurčuje, na kterém místě) tyto verše:

*Er ist der Gott, Er ist das Licht
Du schreist umsonst, Er hört dich nicht
Oh Stein, der in die Tiefe fällt
Oh, der von Gott verlassene Stoff der Welt*

Doslovný překlad:

*On je Bůh, On je světlo
křičíš marně, On tě neslyší
Ó, kameni, který padáš do hloubky
Ó, hmoto světa opuštěná Bohem*

Jestliže v textu hry zůstává identita „Velké hlavy“ nejasná, v Minksově inscenaci bylo slůvko „Er“ nahrazeno slůvkem „Ich“ - „Velká hlava“ byla tedy ztotožněna s Bohem. Onou „hmotou světa opuštěnou Bohem“ je právě Korbes, jak ostatně vysvětluje i z následujícího citátu, kde autor pojmenovává dvě roviny hry: „Jedna ukazuje člověka jako materii, jako holou hmotu, druhá je silně alegorická a vypráví v rovině vysoké estetiky o člověku jako o Božím Synu.“

Přijetí Korbese německou kritikou bylo velmi pozitivní, až obdivné. Za jiné tu ocitujeme Georga Hensela (Frankfurter Allgemeine Zeitung): „Korbese můžeme přiřadit k mistrovským hrám Tankreda Dorsta, a kdyby bylo v německém divadle všechno v pořádku, musel by se teď hrát na mnoha místech. Drama spojuje vesmír a provincii, /.../ náboženskou hrůzu a drastickou komiku, baroko a současnost, mysterijní hru a selskou frašku. Od sebe zůstává odděleno utrpení Syna Božího a Syna Člověka. Ježíš ve smrtelném strachu vyzývá svého Otce, Korbes svou dceru Hannelore.“

Dorstova moralita nemá pohádkovou morálku. /.../ Mezi křesťanským světem, který spasení spojuje s utrpením, a mezi bezbožným světem v bolesti strnulého Korbese chybí jakékoliv spojení /.../.

Přesto napsal Dorst religiózní hru. Když vypráví o Korbesovi, ukazuje na deus absconditus, na nepřítomného, vzdáleného Boha: předpokladem Bohem opuštěného člověka je existence Boha.“

V reakci na začátek Henselova citátu dodávám, že si zatím nedovedu představit, jak by se v našem „mírném divadelním podnebném pásmu“ vůbec mohl Korbes na jevišti objevit.

Téma člověka uzavřeného v temnotě své vlastní existence, člověka, jenž ztratil kontakt s transcendentem, ale i smysl pro realitu, bylo v Dorstově dramatece přítomné od počátku. Avšak v textech a projektech, realizovaných či načrtnutých v druhé polovině osmdesátých let, se stalo jeho tématem klíčovým. Souvisí s ním i motiv zla, zla kosmického, světového, zla jako imanentní součásti lidství. Dorst se s ním poprvé konfrontoval v *Merlinovi* a v různých podobách a konstelacích ho rozvíjí dodnes. A to i ve své poslední hře *Die Schattelinie* (*Hranice stínu*).

V roce 1989, rok po uvedení *Korbese*, dopsal Tankred Dorst drama *Karlos* (přeložil Vladimír Tomeš). Korbes a Karlos - dvě osamělé, chmurné postavy: první proto, že ho Bůh vrhnul do světa, který sám opustil - a druhý proto, že se sám chtěl stát Bohem.

Karlosův syžet vylíčil nejvýstižněji sám autor: „*Hrbatý, paličatý infant Karlos, nadaný velkou fantazií, je ustaven svým otcem, králem Filipem, za vládce světa. Obrací se však stále více proti otci, spolu s je se proti němu s Juanem Rakouským, krásným hrdinou tehdejších válek, s demokratickým Egmontem a jinými. Tito jsou však jen dvojníky skutečných postav, byli ke Karlosovi posláni na podnět Velkého inkvizitora, aby prověřili jeho zrádcovské úmysly. Karlos tak žije čím dál tím víc v neskutečném světě. Co je pravé, co je předstírané? Otec ho zavře v jeho pokoji, nechá zazdít dveře i okna. Tady žije Karlos sám - a přežere se zaječí paštikou k smrti.*“

V *Karlosovi* dovršil Dorst v jistém smyslu období „*Phantasiestücke*“ (Erken), na jehož počátku stál *Merlin*.

OD FERNANDA KRAPPA K VIZI APOKALYPSY

Na podzim roku 1990 uveřejnil divadelní časopis *Deutsche Bühne* anketu, ve které položil německým dramatikům otázku, co pro jejich práci znamená nejnovější politický vývoj ve střední a východní Evropě a zda cítí potřebu nově si definovat svá tvůrčí východiska. Asi z dvaceti odpovědí, které redakce shromáždila, byla nejlakoničtější odpověď Dorstova: „*Ne.*“ V závorce pak poněkud podrážděně, ovšem s přísloušnou sebeironií dodal: „*Podivuhodná otázka pro tak seriózního autora.*“ Téhož roku v rozhovoru pro Theater heute nicméně řekl, že celou politickou situaci prožívá velmi intenzivně a že pro naši novou „*skutečnost bude třeba najít nové obrazy.*“ Jako dramatik měl v té době šťastné období, na jaře absolvoval úspěšné první uvedení hry *Karlos*. Na podzim pak převzal Büchnerovu cenu, patrně nejvýznamnější německou literární cenu.

Jako výborný adaptátor a brilantní tvůrce dialogů se představil v roce 1992 hrou *Fernando Krapp mi napsal dopis*, napsanou podle povídky Miguela de Unamuno *Celý muž*. Kromě toho, že si zde opět pohrával se svým oblíbeným tématem „*Schein und Sein*“ (co je zdání a co je realita), pevnější vazby na jeho předešlé hry bychom v *Krappovi* hledali hůře. Forma je strohá a přísně abstraktní, což ostatně vychází už ze samotného příběhu.

Dva roky nato, v roce 1994, se jedna vedlejší postava Dorstova filmu *Mosch* (1980) proměnila na divadle v postavu hlavní a Tankred Dorst si mohl na své konto připsat další „*majstrštyk*“, *Pana Paula*.

Postavy Helma a Paula se poprvé objevily již v poznámkách k *Tolerovi*. Trvalo tedy velmi dlouho, než se Dorstovi podařilo toto „*těžké dítě*“, tohoto Oblomova našich časů, uvést do pohybu. Stalo se tak v pravou chvíli. Dorst našel v této hře pro dnešní německou skuteč-



Karlos, Kammerspiele, Mnichov 1990
režie Dieter Dorn

nost právě ony „*nové obrazy*“, o kterých hovořil ve zmíněném interview. Přitom fakt, že jde vlastně o starý námět, je jen dokladem, že jejich autor má skvělou intuici: ví, jak se „*trefit do doby*“, aniž by se jí musel tvorbou přizpůsobovat. Což ovšem nemusí platit vždy...

Zajímá nás především, o čem mluví v své kritice G. Stadelmeier: „*...pan Paul patří stejně jako Merlin, jako Korbes, jako Karlos, jako Parsifal zcela do našeho světa. Ale náleží také mýtům a pohádkám, podsvětím nebes a nebeským peklům. Zajde za roh nejbližší ulice a zmizí v pradávnou.*“ Dodejme: anebo skončí rozčtvrcený v komoře, aby se pak znovu s neotřesitelnou samozřejmostí mezi nás vrátil...

Podobně ireálný motiv, šokující právě tím, že zasahuje diváka v okamžiku, kdy je ponořen do průběhu reálné situace, najdeme i v Dorstově hře *Já, Feuerbach*: síla Feuerbachovy imaginace dokáže stvořit hejno stovek ptáků, kteří ho začnou obletovat.

Vraťme se na chvíli zpět do roku 1990. V rozhovoru pro *Die Welt* Dorst tehdy na otázku, proč si současné umění tak libuje v apokalyptických vizích, odpověděl: „*... říká se, že žijeme v čase konce, že stojíme na prahu konce světa. Nemyslím se to ovšem, podle mého názoru, vůbec vážně. Všechno zatěžovat apokalypsou, to je svého druhu neserióznost. Má se za to, že je to dobrý způsob, jak prorazit. /.../ Exis-*

tují samozřejmě výjimky, ale trend je jasný. Před časem byla tendence, že každý musí být levičákem, dnes je zase poptávka po apokalypse. Myslím, že je to jenom móda.

V prosinci 1994 byla v hamburském Schauspielhausu poprvé uvedena Dorstova hra *Nach Jerusalem*. Někde „mezi poetickou přiblížeností a dnešním Gorkého Na dně“ (Theater heute 3/95) se v kotelně rozestavěného věžáku scházejí bezdomovci, narkomani, různé podivuhodné, vykojené ztracené existence, postavy veskrze současně i postavy přicházející z minulosti. V rozmlžené, volnými asociacemi a narážkami prochnuté hře, se v přítomné kotelny i torzovitých lidských osudů zjevují rozbředlé fragmenty německých dějin a německé současnosti. Nepřilíhš podařený pochmurný obraz našich životů? Ne, vize konce světa! V závěru totiž jedna z postav zvěstuje novou Naději - a ohlašuje konec našeho světa: „*Pak jsem viděla nové Nebe a novou Zemi; neboť první Nebe a první Země zašly, ale moře už není. Vidím Svaté Město, nový Jeruzalém...*“

O měsíc později, v lednu 1995, se ve vídeňském Burgtheatru poprvé na jevišti představila *Die Schattenlinie* (Hranice stínu), Dorstova zatím poslední hra. Její text je uvozen dlouhou scénickou poznámkou. Parafrazují: „*Na celé zeměkouli se ozývá ohlušující hluk a křik. Lidé, ruce na uších, jsou na útěku. Někteří padají zasaženi ostřelovači, střilejícími ze střež domů, nikdo se však o ně nezajímá. Světlem vládne čím dál větší radost ze zabíjení, z ničení.*“ - A citují: „*Zvuky hrůz a násilných činů provázejí celý následující děj, někdy zřetelně a z velké blízkosti, někdy jen z dálk, jako ozvěna či nenadálý počátek strašných událostí.*“

Podlehl Dorst módním trendům? Změnil názor? Stárne? Anebo je to s námi opravdu tak zlé? Těžko říci.

Nezůstáváme však jen u exopozice. V *Hranici stínu* Dorst legitimně rozvíjí svoje stálá témata a motivy (vztah otce a syna; motiv čistého a bezdůvodně páchaného zla), opět pracuje s mýty a pohádkami, tentokrát černošskými.

V prvním obraze vpadne do příbytku řádného Němce jménem Malthus skleněnými balkónovými dveřmi Černoch. Bosé, zkrvavené nohy na bílém koberci. „*Dej mi svoje boty,*“ trvá na svém. Malthusova rodina se právě „osvobodila“ od jednoho svého člena, postiženého syna Bennyho - byl umístěn do „ústavu“. Sedmnáct let života s bytostí, která stále jen nesnesitelně řvala, rodinu značně poznamenalo. Je v rozkladu. Malthus je odtržený od reality, žije ve svém přehledném světě zcela neúčinných morálních imperativů, frází o humanitě a toleranci (podle Dorsta je prototypem generace roku 1968). Jeho slabošství a liberální výchova jsou patrně jedním z důvodů, proč zcela ztrácí vliv na svého syna, skinheada Jense. Cynický, lhostejný Jens opovrhuje nejen otcem, ale celým světem. Dojde až tak daleko, že bezdůvodně zabije Černocha. V závěrečné scéně se zpola již bláznivý Malthus ocitá - a to doslova - na smetišti, kde žije ve starém, rozbitém voze. Na jeho opakovanou výzvu se na jevišti zjeví Černoch. Týž, který v úvodu

vrazil skleněnými dveřmi na jeviště. Týž, který byl zabit Jensem. Symbol světa, svázaný jinými konvencemi, než jsou ty naše.

Ačkoliv se domnívám, že pokus (v kontextu Dorstovy dramatiky dosti nezvyklý) bezprostředně reflektovat problémy doby se spíše nezdařil, autor v něm prokázal odvahu konfrontace s ožehavým, pro jeho generaci i dosti bolestným tématem jalovosti proklamovaných humanistických ideálů a spornosti liberální, neautoritativní výchovy.

Dorstova dramatika se - zjednodušeně řečeno - ve svých nejlepších dílech pohybuje ve třech vrstvách: konfrontuje lidské individuum se sebou samým, se světem (vědomým i nevědomým), který ho obklopuje, i s nadpozemským principem, k němuž se vztahuje (či nevztahuje). Kdybych měl blíže, takřikajíc geograficky specifikovat její zdroj, použil bych napřed přídomek „evropský“ a teprve poté „německý“. Zpráva o světě, kterou Dorstova dramata až dosud podávala, byla zprávou o světě evropské civilizace. V *Hranici stínu* autor vlastně poprvé vystavuje evropský svět konfrontaci s třetím světem. Jako by chtěl důrazně upozornit na meze naší evropské zkušenosti.

EPILOG

„*Nepůsobí uměleckým dojmem, /.../ snaží se, aby vypadal jako normální občan, jako muž, který má takové zaměstnání, které vyžaduje nenápadné, seriózní vystupování.*“ Takto charakterizuje Dorst svého Feuerbacha. Při troše nadsázky by mohl takto charakterizovat i sám sebe. Svoji nepřetržitou soustředěnou práci, která není doprovázena - na rozdíl od mnohých jeho kolegů - žádnými skandály, je prosta provokativních gest a siláckých vyjádření na adresu soudobého uměleckého milieu či establishmentu, představuje Dorst v kontextu žijících „klasiků“ německy psaného dramatu (mám na mysli např. Handkeho, Heinerja Müllera, Strausse, Kroetze...) zářnou výjimku. Nikdy nedoporučoval „jednoduchá řešení“, nikdy si nemyslel, že umění má spasit svět, nikdy nepodlehl pokušení více či méně „salonového levičáctví“. A to bez ohledu na to, že jeho Toller se stal v osmašedesátém roce téměř kultovní hrou tehdejšího studentského hnutí. Jeho síla tkví - a v tom mu dnes na německé scéně může konkurovat pouze „neněmecký“ George Tabori - v umělecké a lidské integritě.

Kdybyste se Dorsta zeptali, v čem vidí příčiny svých dramatických úspěchů, možná by vám odpověděl svou oblíbenou historickou, kterou mu kdysi vyprávěl jeden Ukrajinec: „*Na jednom velkém statku utekla prasata a nikdo nevěděl, kde jsou. Plukovník a statkář je začnou spolu s mnoha lidmi v noci hledat - bez úspěchu. Jeden z pacholků - je trochu slabomyslný - to nechce vzdát. A ten prasata najde. Jak je našel? No, šel do chlívků a řekl si: 'Kdybych byl prasetem, kam bych šel?' Potom se vydal dolů k řece a tam prasata byla.*“ A pak by dodal: „*To je vlastní klíč k psaní her!*“

Ondřej Černý