

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

B8203 Dramatická umění

Režie-dramaturgie činoherního divadla

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DRAMATICKÉ POSTUPY ÖDÖNA VON HORVÁTHA

Anežka Berkmanová

Vedoucí práce: doc. MgA. Zuzana Sílová, Ph.D.

Oponent práce: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Datum obhajoby: 25. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

B8203 Dramatic Arts

Direction-dramaturgy of Dramatic Theatre

BACHELOR THESIS

DRAMATIC METHODS OF ÖDÖN VON HORVÁTH

Anežka Berkmanová

Supervisor: doc. MgA. Zuzana Sílová, Ph.D.

Opponent: prof. MgA. Jan Vedral, PhD.

Date of Presentation: 25. 6. 2018

Academic Degree to be Obtained: BcA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Práce si klade za cíl zkoumat společné prvky dramatického díla Ödöna von Horvátha a jejich vývoj v průběhu jeho života. Hlavním základem pro toto zkoumání jsou konkrétní vybrané tituly, ohniskem potom hra Don Juan se vrací z války, kterou se práce zabývá i prakticky z hlediska konkrétní inscenační práce.

ABSTRACT

This thesis explores common themes of dramatic pieces by Ödön von Horváth and their development during his life. It is based on specific chosen plays, the main of which is Don Juan Comes Back from the War, which the work also covers in the practical use in actual production.

Obsah

Upozornění.....	3
Evidenční list.....	4
ABSTRAKT.....	5
ABSTRACT.....	5
1. Úvod.....	9
1. 1. Život Ödöna von Horvátha a dobový kontext.....	10
2. Dramatické dílo Ödöna von Horvátha.....	12
2. 1. Na krásné vyhlídce.....	14
2. 2. Sládek, voják černé armády.....	17
2. 3. Figarův rozvod.....	20
2. 4. Don Juan se vrací z války.....	23
2. 5. Soudný den.....	25
3. Společné styčné body a motivy.....	27
4. Práce s tématy a motivy na hře Don Juan se vrací z války.....	30
5. Závěr.....	31
6. Seznam použité literatury.....	32
7. Seznam příloh.....	33
7. 1. Inscenační úprava Don Juan se vrací z války.....	33
PRVNÍ DĚJSTVÍ: VÁLKA SKONČILA.....	36
První obraz: Frontové divadlo.....	36
Druhý obraz: Ulice.....	38
Třetí obraz: Pokoj u Babičky.....	40
Obraz X: Na rohu ulice.....	42
Čtvrtý obraz: Pokoj Lehké holky.....	44
Obraz X: Nemocnice.....	48
Pátý obraz: Pokoj u Babičky.....	49
DRUHÉ DĚJSTVÍ: VE VÍRU INFLACE.....	51
Šestý obraz: Nemocnice.....	51
Sedmý obraz: Kavárna.....	54
Osmý obraz: Pokoj u Matky.....	58
Obraz X: V bytě inflačního zbohatlíka.....	64
Devátý obraz: Balkonové lóže ve Velké opeře.....	69
Desátý obraz: Na kluzišti.....	71

Jedenáctý obraz: Pokoj u Matky.....	73
Dvanáctý obraz: Ateliér obou výtvarnic.....	76
Třináctý obraz: Pokoj u Matky.....	78
TŘETÍ DĚJSTVÍ: SNĚHULÁK.....	81
Čtrnáctý obraz: Na schodišti.....	81
Patnáctý obraz: Pokoj u Matky.....	85
Obraz X: V bytě inflačního zbohatlíka.....	87
Obraz X: V zasněženém lese.....	88
Šestnáctý obraz: Sněhulák.....	90
Obraz X: Hostinec.....	92
Sedmnáctý obraz: Před domem Babičky.....	94
Osmnáctý obraz: Hřbitov.....	97

1. Úvod

Ödön von Horváth není v našich končinách dramatikem neznámým. Je významným německy píšícím meziválečným autorem a spekuluje se, že nebýt jeho předčasného úmrtí, mohl se stát stejně výrazným, jako je Bertolt Brecht. I za svou krátkou aktivní kariéru však vyprodukoval poměrně velké množství textů.

Cílem této práce není vyčerpávající rozbor kompletního autorova dramatického díla, což by navíc vzhledem k tomu, že jeho dílo dosud není kompletně přeloženo do češtiny, bylo velmi obtížné. Jde o sledování jeho hlavních témat a motivů či vývoj používané formy k nalezení souvislostí a širšího kontextu hry *Don Juan se vrací z války*, na jejíž bakalářské inscenaci jsem se jako dramaturg podílela. Přesto se domnívám, že získané poznatky o celém autorově díle něco vypovídají.

Při volbě konkrétních textů pro hlubší rozbor jsem volila jak v kontextu díla, tak hlavně dle konkrétních podobností či odlišností od ohniska *Dona Juana*. Proto také dochází k vynechání autorových nejznámějších titulů, tedy *Povídek z vídeňského lesa* a *Kazimíra a Karolíny*, ve druhé řadě i proto, že kvůli známosti o nich bylo napsáno dost a v rozsahu, kterému má práce nemůže konkurovat. Zároveň se pak jedná o zajímavější dramaturgické objevování, jelikož vedlejším důsledkem je nevyhnutelně vyplynutí důvodů, proč hry inscenovat či nikoliv.

Díly nevybranými jsem se i přesto samozřejmě zabývala a v práci na ně opakovaně odkazuji, i když třeba v menším rozsahu. Jsou tedy přítomna v souvislostech, ačkoliv nedostávají prostor například v zařazení do kontextu díla jiných autorů, jak tomu vícekrát činím u oněch pěti zástupců.

1. 1. Život Ödöna von Horvátha a dobový kontext

Ödön von Horváth se narodil v roce 1901 na území dnešního Chorvatska do rodiny rakousko-uherského diplomata. Jeho rodné jméno bylo Edmund Josef Horvát, ovšem během jeho dětství byl otec povýšen do šlechtického stavu, což se odrazilo v úpravě příjmení. Jméno Ödön používal záměrně jakožto maďarskou variantu svého křestního jména. Kvůli otcovu zaměstnání se rodina často stěhovala, takže Ödön nikdy neměl pocit, že by měl konkrétní vlast. I díky tomu později hodně brojil proti nacionalismu. Ve 12 letech se s rodinou přestěhoval do Německa, kde se poprvé začal učit němčinu, jazyk, ve kterém posléze píše celé své dílo. Psát začal během studia filosofie a germanistiky na mnichovské univerzitě, které ale předčasně ukončil a přesunul se do Berlína, kde se setkával s tehdejšími významnými umělci, mezi jinými třeba s Klausem Mannem či Carlem Zuckmayerem. Poprvé se proslavil v roce 1931, kdy proběhla premiéra jeho *Povídka z vídeňského lesa*, za které již předtím obdržel Kleistovu cenu. V roce 1933 se kvůli eskalujícím problémům s nacisty přesunul stejně jako další umělci do Vídně. Po anšlusu Rakouska v roce 1938 chce emigrovat do Ameriky a uplatnit se ve filmovém průmyslu, ale v Amsterdamu se setká s věštkyní, která mu řekne, že ho v Paříži čeká životní zážitek. Vydává se tedy do Paříže, kde ho 1. června 1938 během bouřky zabije ulomená větev ze stromu. Je mu tehdy pouhých 36 let.

Rakousko-Uhersko, Horváthova domovina a místo jeho pobytu během napsání *Dona Juana*, jako jeden ze států poražených Ústředních mocností patřilo mezi ty nejzasazenější 1. světovou válkou. Po prohře Rakousko-Uhersko doufalo ideálně ve spojení s Německem nebo přinejmenším v připojení německy mluvících oblastí (které se kryjí s oblastmi později u nás známými jako Sudety). Nedošlo však ani k jednomu a z Rakouska-Uherska se tak stalo Rakousko, omezené na zlomek své původní velikosti a připravené o klíčová hospodářská centra. Mezi lidmi ale nepanovala důvěra, že by tak malý stát mohl v Evropě vůbec přežít a zachovat si vlastní existenci. Kvůli rozporu, nebo spíše překrytí národnosti a jazyka se spousta lidí považovala spíše za Němce než za Rakušany a elity musely vyvíjet velkou snahu, aby toto myšlení změnily. Stávalo se dokonce, že německá hymna byla zpívána jako poslední sloka rakouské.

Válka navíc vedla k pádu monarchie a náhlému zavedení demokracie, se kterou ovšem ještě nikdo nedovedl moc dobře pracovat, takže politické strany vedly krutě pošpiňující kampaně, měly vlastní ozbrojené jednotky a objevovaly se ideály „autoritativní demokracie“. Často také docházelo k pouličním bojům. To bylo stále o dost mírnější než situace v Bavorsku, kde v roce 1919 po revoluci na pouhých několik měsíců vznikla Bavorská republika rad, také známá jako Bavorská sovětská republika. Tvrdí se, že právě takto vzniklý politický chaos umožnil v Mnichově snadný vzestup NSDAP.

Válka také způsobila obrovskou inflaci, která vyvrcholila v roce 1922, kdy 1 předválečná rakouská říšská koruna odpovídala 14 400 těch poválečných. Lidé toužili po zbohatnutí, ve velkém spekulovali na finančním trhu a tak se připravovali i o poslední úspory. Lidé byli nespokojení, protože měli pocit, že musí odpykávat trest za válku, kterou nezpůsobili a někteří ani vůbec nechtěli.

2. Dramatické dílo Ödöna von Horvátha

Ödön von Horváth během necelých 18 let, kdy se zabýval psaním, přivedl na svět 19 her a 4 romány. Z oněch 19 her bylo do češtiny zatím přeloženo 11, z nichž 10 vyšlo v roce 2002 v souborném vydání pod nakladatelstvím Divadelního ústavu. Těchto 10 her také představuje texty, jimiž jsem se primárně zabývala.

Titul	Premiéra v češtině
<i>Das Buch der Tänze</i>	nepřeloženo
<i>Mord in der Mohrengasse</i>	nepřeloženo
<i>Na krásné vyhlídce</i>	2008
<i>Die Bergbahn</i>	nepřeloženo
<i>Sládek, voják černé armády</i>	dosud neuvedeno (přeloženo 2002)
<i>Rund um den Kongreß</i>	nepřeloženo
<i>Benátská noc</i>	1980
<i>Povídky z vídeňského lesa</i>	1968
<i>Víra, naděje, láska</i>	1973
<i>Kazimír a Karolína</i>	1972
<i>Neznámá ze Seiny</i>	1971
<i>Sem a tam</i>	1993
<i>Mit dem Kopf durch die Wand</i>	nepřeloženo
<i>Don Juan se vrací z války</i>	1995
<i>Figarův rozvod</i>	1969
<i>Pompeji</i>	nepřeloženo
<i>Ein Dorf ohne Männer</i>	nepřeloženo
<i>Himmelwärts</i>	nepřeloženo
<i>Soudný den</i>	1988

Při výběru jsem se snažila obsáhnout různé aspekty vhodné ke komparaci – *Na krásné vyhlídce* jsem vybrala z důvodu ranosti díla a zároveň tematiky, která je pro Horváthova díla typická. *Sládek* je potom dílem, které má k *Juanovi* skrz dopad přímo války, nikoliv všeobecné špatné situace, svým pozadím nejbližší; navíc se jedná o text u nás dosud neinscenovaný, ale přesto velmi atraktivní a aktuální. Výběr *Figarova rozvodu*, jediné další Horváthovy variace na klasické texty, je myslím zcela výmluvný. *Soudný den* je potom naopak z normy

tematicky poněkud vyňat, protože místo sociálních otázek se plně zabývá nadčasovými idejemi a otázkami.

2. 1. Na krásné vyhlídce

Jedná se o autorovu v pořadí třetí hru. Vydána byla v roce 1927, premiéru potom měla až dlouho po autorově smrti v roce 1969. U nás byla uvedena pouze jednou v roce 2008 v Divadle na Vinohradech.

Děj se odehrává, jak je tomu u většiny Horváthových her, v současnosti a ne v konkrétním místě, ale na fiktivním místě poblíž jeho bydliště. V tomto případě se jedná o „hotel na kraji středoevropské vesnice“¹, konkrétně jeho interiéry, na ploše asi dvanácti hodin. Celý hotel je zanedbaný a jeho majitel a zaměstnanec s tímto stavem nedělají nic. V hotelu bydlí jediný host, postarší baronka Ada, která si všechny tři přítomné muže (a později i vlastního bratra, když dorazí) vydržuje. Svým kapitálem udržuje hotel v chodu, takže všichni s radostí skáčou, jak ona píská. Situace se zašmodrchá s příchodem Kristiny, mladé dívky, která v hotelu pobývala loni, zamilovala se do majitele Strassera, otěhotněla s ním a nyní přijíždí v naději se stát jeho ženou a paní hoteliérovou. Strasser o ni však nestojí, protože dívka je bez peněz a on ji považuje za pouhou přítěž a parazita. Vymyslí tedy s ostatními přítomnými lest. Všichni muži se jí budou snažit vsugerovat, že s nimi něco měla, aby ji pak Strasser mohl odvrhnout jako děvku. Situace se však komplikuje, když muži zjišťují, že Kristina náhle zdědila velký finanční obnos, se kterým by chtěla hotel obnovit. Baronka je náhle odvržena a z Kristininých trapitelů se stávají její ctitelé. Kristina však další den nad ránem odjíždí sama, se slibem se vrátit, až její dítě vyroste.

Tématem celé hry je touha po penězích, která stojí nade vším včetně lásky. Strasser nakonec otevřeně přiznává: „Vím jenom, že tě teď miluju, protože máš deset tisíc marek! Bez téhle sumičky bych taky nepocítil žádnou lítost. Nemůžeš přece chtít, aby se někdo, kdo je ekonomicky na dně, zamiloval do nějaké Popelky.“² Význam má také všeobecné povolení morálních poměrů; baronka si zároveň vydržuje tři muže, které svému bratrovi hrdě představí jako jeho švagry. Celé druhé dějství je pak v podstatě divokou pitkou v hotelové jídelně, bez večere, jelikož jídlo v hotelu žádné nezbylo. Vše je dovoleno. Postavy jsou životními ztroskotanci, kteří s oblibou básní o své zářné minulosti: číšník Max

1 HORVÁTH, Ö. „Na krásné vyhlídce“, in: HORVÁTH, Ö: Hry. Překlad: Josef Balvín. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 7

2 Tamtéž, s. 67

býval grafikem, majitel Strasser filmovou hvězdou, baron je zchudlý šlechtic, který všechny peníze ztrácí v hazardních hrách.

Postavy jsou zde, ve srovnání s pozdější Horváthovou tvorbou, spíše typy než náročným psychologickým úkolem pro herce. V přemlouvání Kristiny v závěru vlastně každý prezentuje svůj typ na ploše jednoho monologu či delší repliky: umělec s poetickým kýčem, obchodní zástupce slibující život maloměstácké rodinky, šlechtic hledající pokračovatele rodu. Nejlepším konkrétním příkladem je sama Kristina, která dokonale naplňuje typ mladičké osiřelé naivky, toužící po upřímné lásce. Je také, včetně porodu nemanželského dítěte opuštěného otcem, předobrazem Marianny z *Povídek z vídeňského lesa*, jejíž motivace jsou však již složitější. Jejím tématem jako postavy je, stejně jako u Marianny, víra v Boha a s ní spojené pochyby: „Nad námi je sice Bůh, ale na toho není spolehnutí. Občas někomu pomůže, ale většina může pojit. Pánbůh by se měl líp zorganizovat. Člověk by ho moh donutit. A pak se ho zříct.“³

Zvláštní je poté postava Maxe, který jako jediný má nejprve zábrany Kristinu oklamat, poté však podléhá jako ostatní. Možný klíč by se snad dal najít v Horváthových vlastních výrocích, které jsou stylem i obsahem nápadně podobné jednomu z dialogů:

„MAX: Bože, tenkrát jsem neměřil ještě ani celý metr, a to, co jsem se naučil ve škole, jsem okamžitě zase zapomněl. [...]

MÜLLER: To jste celí vy! Panebože! Národ ve zbrani! Vás cucáky by bylo zapotřebí pořádně vycepovat – to byste potřebovali!

MAX: Na které frontě jste bojoval?

MÜLLER: Neptejte se tak nestydatě, ano? To si zakazuju!“⁴

Oproti tomu Horváth sám o sobě uvádí: „Nás, kteří jsme za války byli v telecích letech, neměl nikdo příliš v lásce. Naši otcové padli v boji, válce se vyhnuli, nebo se z nich stali mrzáci, takže od nás se očekávalo, že se staneme zločinci.“⁵ a

3 HORVÁTH, Ö. „Na krásné vyhlídce“, s. 67

4 Tamtéž, s. 28

5 HORVÁTH, Ö., Krischke, T. (ed.): Stücke. Reinbeck: Rowohlt, 1961, s. 434, přeloženo.

používá také podobnou svéráznou formulaci: „Když jsem měřil metr dvacet, přestěhoval jsem se do Budapešti, kde jsem žil, dokud jsem nedorostl na metr dvacet jedna.“⁶

Max, zkrachovalý umělec, tak je, ne-li už autorovým alter egem, jistě alespoň poctou nebo spíše obrazem jeho vrstevníků.

Forma je zatím ještě klasická, hru tvoří tři nepřerušovaná dějství, ale už zde je používána Horváthova legendární scénická poznámka (*Ticho.*) k rytmizaci textu a jeho dělení na menší celky. Podobnou funkci plní také poměrně často přítomná hudba. Ve srovnání s pozdějšími texty je zde také mimo ironie, absurdity a grotesknosti užíváno i tradičních starých komediálních postupů (panuje například neustálá neshoda na reálném titulu obchodního cestujícího Müllera a tedy i na jeho pravé identitě).

Horváth si v celém textu hraje s používáním kýče a patosu, místy dokonce přiznaně, jako v Kristininých ideálech:

„STRASSER: Toužilas po tom, abych se o tebe ucházel jako o žebračku? To je ale kýč!

KRISTINA: Ano, to jsem chtěla.“⁷

Nejedná se ovšem rozhodně o kýčovitost celého díla; mimo tuto citovanou pasáž jde o patos baronův, který má připraven revolver se slovy: „Já jsem si svou gilotinu už opatřil.“⁸ a o kýčovitost projevů Maxových, má-li mluvit o lásce – s Kristinou si v takových momentech ničím nezadá. Jde tedy o formu charakterizace postav a trochu snad i polemiku s formou; samotná zápletka je koneckonců příběhem chudé dívky hledající štěstí, jen pojatým jaksí cynicky horváthovsky. Takový se ostatně později objevuje znovu ve hře *Víra, naděje, láska*.

6 HORVÁTH, Ö., Krischke, T. (ed.): *Stücke*. s. 433, přeloženo.

7 HORVÁTH, Ö. „Na krásné vyhlídce“, s. 50

8 HORVÁTH, Ö. „Na krásné vyhlídce“, s. 14

2. 2. Sládek, voják černé armády

Hra byla poprvé vydána v roce 1929 (jako druhá verze původního textu *Sládek aneb Voják černé armády*), premiéru měla ovšem až v roce 1972. V češtině dosud nebyla uvedena, což vzhledem k tematice vlastně pokládám za dost překvapivé.

Děj se odehrává v Německu za „časů inflace“⁹. Konkrétními dějišti jsou vždy plochy veřejné – i v závěrečném dějství, které se odehrává v tajném úkrytu černé armády, jde o písečný lom, který je volně přístupný. Hra začíná vyhnáním levicového pacifistického novináře Schminkeho ze schůze krajní pravice. Jediný, kdo s ním má slitování, když ho nacisté zmlátí, je Sládek, prazvláštní mladík, který se touží přidat k tajné černé armádě. Schminkeho později zajme hejtman, velitel místní buňky černé armády a dá ho odvést do lomu k výsledku a následné popravě. Přichází Anna, plnící Sládkovi roli mateřskou i mileneckou, a snaží se umluvit Sládkova přítele Knorkeho, aby ho nepřijal do černé armády, jinak že vše vyzradí Polákům. Knorke to však Sládkovi okamžitě vyzradí a ten se s Annou rozejde. Ve druhém dějství černá armáda následně naplánuje Anninu vraždu, jelikož ji nyní považují za nebezpečnou zrádkyni. Sládek má posloužit jako vábnička, když se však setkají, ona vše bere zpět a prosí ho o odpuštění za vše. Ostatní ji však zabijí dřív, než tomu Sládek stačí zabránit. Následuje dějství třetí a poslední, kde v písečném lomu probíhá Schminkeho výslech. Sládkovi Annina vražda změnila život a náhled na svět. Než stačí Schminkeho popravít, lom je obklíčen armádou v čele se spolkovým tajemníkem, protože kvůli obratu státní politiky je černá armáda nyní nepohodlná. Jediný hejtman a Sládek zůstávají bojovat na smrt. Nakonec je za vlastizrádce prohlášen i Schminke a Sládek umírá.

Většina myšlenek ve hře je prezentována Sládkem. Snad nejvýraznější z nich je otázka individuality proti celku, která se opětovně vrací (vražda Anny v zájmu armády proti Sládkově odporu, hejtman, který nakonec jediný bojuje za své přesvědčení a identitu, rozhovory Schminkeho a Sládka). Sládek všechna tato slova říká přímo, aniž by při tom působil jako nějaká hlásná trouba dramatikových názorů: „Já jsem Sládek. – Člověk jenom musí umět sám myslet.

9 HORVÁTH, Ö. „Sládek, voják černé armády“, in: HORVÁTH, Ö: Hry. Překlad: Jarmila Hrušešová. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 69

Já myslím hodně. [...] Já jsem si to všechno přesně promyslel – to o válce, státě, míru – prostě celou tuhle nespravedlivost. [...] V přírodě se vraždí, to se nezmění. Je to smysl života, veliký zákon. Žádný smíření totiž není. A láska je zákeřná. Láska, to je veliký podvod. Já se pravdy nebojím, nejsem totiž zbabělec."¹⁰ A opět se jedná o hru vycházející ze současné situace. Sládek je z generace, která stejně jako sám Horváth vyrostla za války a ve Sládkově případě v ní i přišla o rodiče. Je to tak svým způsobem muž ztracený ve válce stejně jako pozdější *Don Juan*; snad trochu paradoxně vzhledem k názvu *Sládek* ukazuje, co válka provedla s muži, zatímco *Don Juan* předvádí, jak změnila ženy. Sládek žije ve světě zmrzačeném válkou, světě, který touží po další, protože už nic jiného než válku nezná. Láska tady neexistuje. Každý jen hledá ideu, které se chytit; i Schminkeho prohlášení v prvním dějství jsou svou frázovitostí velmi podobná frázím oponujících nacistů, ač jsou spíše méně expresivní a méně srozumitelná.

Postavou, která z celku zcela vyniká, je bezpochyby sám Sládek. Jeho repliky, které velmi prostě až dětsky nevinně přiznávají celou řadu beznadějných až krutých životních názorů, Sládkových životních pravd, jsou v jistém smyslu poetické a trochu připomínají poněkud staršího Büchnerova *Vojcka*, který koneckonců také byl jedincem čelícím (a podlehnuvším) společnosti či celku, jen v jiném dobovém kontextu. Vojcek říká: „Jo, pane hejtman, ctnost! Tak daleko já ještě nejsem. Kouknou, my vobyčejný lidi, my na ctnost nemáme, nám musí stačit jen tak přirozenost, ale kdybych byl pán a měl klobouk a hodinky a španělku a uměl vznešeně mluvit, chtěl bych bejt v tu ránu ctnostnej. Taková ctnost, to musí bejt náramně krásná věc, pane hejtman. Ale když já jsem chudák, chudák!“¹¹ O necelých padesát let později už pro Sládka „kdybych“ neexistuje: „Ty myslíš pořád jenom na to, jak bys obšťastnil celý lidský pokolení. Ale to se nikdy nestane, protože jsem tady ještě já. Ano, já, Sládek. Lidstvo nemiluje Sládka. A stejně jako Sládek jsou na tom celý národy. Nás teď nikdo nemá rád. Ona taky žádná láska neexistuje. Všichni nás nenáviděj. Jsme sami. [...] Třeba zas někdy potáhnou všichni chudý lidi proti bohatým – ale já myslím, že už ne.“¹² Sládek má své ideály předem jasné, ale až postupně zjišťuje, co pravda, spravedlnost a samostatné myšlení vlastně obnáší. Jeho jakási

10 HORVÁTH, Ö. „Sládek, voják černé armády“, s. 74

11 BÜCHNER, G. „Vojcek“, in: BÜCHNER, G: Leonce a Lena, Vojcek. Překlad: Ludvík Kundera. Praha: Artur, 2006, s. 57

12 HORVÁTH, Ö. „Sládek, voják černé armády“, s. 74

vyčleněnost z prostředí, ne ve smyslu vyvrhelství, ale odlišného druhu existence – Anna o něm přímo prohlašuje, že je z jiného světa – se u Horvátha objevuje ještě s Neznámou v *Neznámé ze Seiny* a opět v *Donu Juanovi*.

Strukturou je hra velmi podobná Na krásné vyhlídce – skládá se ze tří dějství odehrávajících se v rychlém časovém sledu (pauzy činí hodiny, nikoliv dny). Ticho stále hraje svou obvyklou roli, ale ještě nečlení text do precizních mikrosituací jako později například v *Kazimírovi a Karolíně*. Ve třetím dějství pak zřejmě dochází k chybě v časové souslednosti či jakémusi pokřivení reality – spolkový tajemník obviní Schminkeho z velezrady na základě článku o Sládkově vraždě Anny. Schminke byl však během této vraždy již zajat v lomu a i o činu samotném se zřejmě dozvídá až od Sládka doslova o pár minut dříve, přesto však své autorství uznává.

Hra pak končí na notu, která by se snad dala nazvat až patetickou. Jde o Sládkův poslední výkřik: „Prosím, abyste ve mně viděli člověka a ne dobu –“¹³. Je to zároveň dokonalý destilát sdělení hry v jediné poslední větě a jakýsi výkřik o pomoc celé generace. Ukazuje však zároveň, že Sládkova poetika funguje nejlépe, když se jedná o sdělení prostá, nevypjatá, případně stylizovaná dle režisérova rozhodnutí. Tato jediná věta si smí dovolit projevit pravé zoufalství, které se v textu skrývá, aby se celá hra nezměnila v beztvaré slzavé údolí.

13 HORVÁTH, Ö. „Sládek, voják černé armády“, s. 111

2. 3. Figarův rozvod

Figarův rozvod je text vycházející, jak už jeho název napovídá, z *Figarovy svatby*, komedie z roku 1778 od Pierra de Beaumarchais. Je tak první ze dvou Horváthových variací na starší texty a známé postavy. Druhou je potom samozřejmě *Don Juan se vrací z války*. Hra byla poprvé vydána v roce 1937, v tomtéž roce měla premiéru v Malém německém divadle v Praze. Od svého prvního českého uvedení v roce 1969 byla u nás nastudována již pětkrát.

Hra se odehrává několik let po ději *Figarovy svatby*, jako u ostatních Horváthových textů je ovšem časově zařazena do dnešní doby. Je jednou z mála, které zahrnují více dějišť než plochu řekněme jednoho města; další takovou jsou mimo *Dona Juana* už pouze *Povídky z vídeňského lesa*. První dějství by se dalo shrnout označením *cesta*. Hrabě s hraběnkou a Figarem se Zuzanou prchají přes hranice před nastalou revolucí. Bydlí pak v nejluxusnějších podnicích, jelikož všichni mimo Figara věří v brzký obrat situace a návrat domů. Figaro to ovšem na konci prvního dějství odmítá a i se Zuzanou hraběcí dvojici opouští. V druhém dějství poté oba naleznou azyl na maloměstě, kde vlastní holičství. Figaro se plně přizpůsobil novým poměrům a maloměšťáctví, ale Zuzana ne; ta navíc touží po dítěti, které Figaro nechce. Zuzana ho nakonec ze zoufalství podvede, aby vznikl důvod k jejich rozvodu. Hrabě s hraběnkou mezitím žijí už jen v chudém podnájmu, smíření se svým novým stavem. Třetí dějství je pak cestou zpět. Hrabě putuje do vězení, jelikož v jakési transakci nemovitostí posloužil jako bílý kůň. Zuzana nachází dočasný azyl v Cherubínově noční kavárně. Figaro se mezitím vydává zpět do vlasti, kde skloní šiji před novou porevoluční honorací a dostává místo správce zámku, kde kdysi sloužil. Ze zámku se od té doby však stal státní dětský domov. Stýská se mu po Zuzaně a napíše jí dopis, který ji nakonec přiměje se i s hrabětem vrátit zpět do vlasti za ním.

Jak naznačuje Horváth již v předmluvě a Figaro to po něm později opakuje, hlavním tématem je lidskost. Ta nebyla samozřejmostí ani před revolucí ani po ní, ani doma ani v emigraci. Všechny postavy musí hledat míru, do jaké se lze přizpůsobit situaci natolik, aby člověk přežil, ale ne tak moc, aby ztratil sám sebe. Rozkol vztahu Figara a Zuzany nastává právě proto, že ve druhém dějství každý z nich tuto hranici vnímá úplně jinde, takže Zuzana Figara nařkne, že se z

něj stal šosák: „Můj Figaro se těšil na budoucnost, i když se stahovala mračna, a vyskočil na okno, když uhodilo. Ale ty? Nevytáhneš paty bez deštníku, i když je na obloze jenom pár mráčků! [...] Můj Figaro byl první, kdo řekl jistému hraběti Almavivovi na vrcholu jeho moci svůj názor do očí. A ty zachováš formu v Handrkově! On byl světoobčan, a ty jsi šosák! On byl chlap, a ty?!“¹⁴ Hra zároveň zobrazuje mnohdy velmi složitou situaci emigrantů, kteří bývají jen těžko přijímáni – a jsou přijímáni snad o to hůř při návratu do vlasti. A jak revoluce se svou novou honorací, tak maloměšťáci vypovídají mnoho o nestálosti lidí a společnosti.

Postavou, na které se tento vývoj centruje, je sám Figaro. Horváth ho skutečně pojímá s otázkou: „Jak by se mazaný, vynalézavý, živelný Figaro vyrovnal s dnešním světem?“ A po většinu hry je odpověď jednoznačná a možná trochu děsivá: přizpůsobil by se, jak jen by mohl. Zuzana si proti němu zachovává více naivity, ale také zásad. Jak o ní sám tvrdí: „Ona ještě věří na Pánbíčka.“¹⁵ Když se vrátí na zámek jako správce, začne okamžitě a pragmaticky krmit děti revolucionářskou ideologií. Přizpůsobil se zcela vědomě: „Z toho je jen jedno východisko, pro které se musíš rozhodnout: buďto charakter, nebo rozum. Já jsem se rozhodl. Žijeme v časech, kdy časy jsou důležitější než člověk. Bohužel. Ale něco mimo náš čas, něco z jiného světa, než je korupce – [...] Lidskost.“¹⁶ Až na samém konci, když se vrací hrabě i Figarova láska Zuzana, se konečně k některým starým zásadám vrací a dává tak vzniknout u Horvátha velmi nezvyklému šťastnému konci, který, oproti konci například *Neznámé ze Seiny*, kde ústřední pár může žít šťastně jen díky smrti Neznámé, je skutečně nezkalený.

Po klipovitých hrách předchozích, ať už se jedná o *Kazimíra a Karolínu* nebo následující tituly, se Horváth u *Figarova rozvodu* opět vrací ke členění do obrazů, vyzkoušenému už v *Benátské noci* a *Povídkách z vídeňského lesa* (ač jejich členění není explicitně nazváno obrazy). Ačkoliv by se dalo říci, že konfrontací tradičních starých postav s novou situací dochází k nějakému boření struktur, dokazování, že staré pořádky už dnes nefungují, toto se děje pouze v konkrétním obsahu vztaženém na situaci reálného světa. Horváth *Figarovu svatbu* nijak

14 HORVÁTH, Ö. „Figarův rozvod“, in: HORVÁTH, Ö: Hry. Překlad: Jarmila Hrušešová.

Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 465

15 HORVÁTH, Ö. „Figarův rozvod“, s. 438

16 HORVÁTH, Ö. „Figarův rozvod“, s. 484

neuráží, dokonce jí svými náhle objevovanými dopisy, sladkým koncem a drobným dějovým zvratem se zatčením hraběte v předposledním obraze, které Figaro následně zázračně snadno řeší, vlastně vzdává poctu.

2. 4. Don Juan se vrací z války

Don Juan je další hrou dokončenou roku 1936. Do tisku a na jeviště se ovšem dostal až po válce, konkrétně v letech 1962 a 1955. V češtině byl poprvé uveden v roce 1995. Naše inscenace je od té doby čtvrtou. Je variací na archetyp Dona Juana, konkrétně pak na verzi Molièrovu, komedii z roku 1665.

Podobně jako *Figarův rozvod*, i *Don Juan* se odehrává na bohatém množství míst, nepochybně proto, že je příběhem cesty, jak už napovídá sám název. Místo tentokrát Horváth jasně nespecifikuje, ale z textu je jasné, že se jedná o poválečné Rakousko či Německo. Hra se odehrává na podzim roku 1918. Juan se vrací z válečné fronty. Během války byl těžce raněn, prozřel a uvědomil si, že svou milou, kterou těsně před válkou opustil, aby začal hýřit s jinými, doopravdy miluje a nyní se k ní chce vrátit. Do cesty se mu však klade množství překážek; jeho milá se odstěhovala ze svého dřívějšího bydliště daleko mimo město k babičce, nádraží je vybombardované a ani pěšky nemůže přejít přes neustávající pouliční boje. Nakonec onemocní chřipkou (nepochybně odkazující na pandemii španělské chřipky) a skončí na dva měsíce v nemocnici, kde málem zemře. Když se však uzdraví, je okouzlen novým světem, který po válce vznikl, a usadí se ve městě. Začne se vracet ke svému starému způsobu života a opět svádí a hýří až do chvíle, kdy ho zhrzená patnáctiletá dívenka nařkne ze znásilnění a z něj se stává psanec. Konečně se znovu vydává na cestu, ale když dorazí k babičce, zjišťuje, že jeho milá zemřela již v roce 1916, dříve než on vůbec prozřel a začal jí psát dopisy. Až na hřbitově u jejího hrobu si uvědomuje, že v novém světě pro něj již není místo a dobrovolně se rozhoduje zde umrznout.

Z Horváthových her jde jednoznačně o text nejméně realistický. Snad není náhodou, že mu neurčuje přesné dějiště, neboť toto dějiště je svět bez mužů – prapodivný svět, jehož muži buďto zahynuli ve válce a na chřipku, nebo jsou neschopní. Juan je jediným fyzicky přítomným mužem a zároveň také jediným „pravým“ mužem, alespoň tím tradičně pravým. Snaží se chovat jako před válkou, ale přitom v ženách jen hledá svou milou a když ji nenalezne, odvrhne je. Toto se však neděje formou realistickou, ale magickou zkratkou – pokaždé, když nějaká žena zmíní smrt, Juana píchne u srdce a vzpomene si na svou milou. Jeho milá je tak doslova mrtvým ideálem i smrtí jako takovou.

Juan není vysoce aktivním protagonistou; není pozorovatelem, ale situací se účastní proto, že se mu dějí, ne proto, že by je aktivně vyvolával. Nemusí ženy svádět, často mu propadnou po jediném pohledu úplně samy, jako by se jednalo o nějaké kouzlo či uhranutí.

Kromě záhadného Juana je ve hře celkem pětatřicet žen, dle autora dělených do devíti rolí. Z nich jediná babička je rolí unikátní, ostatní typy naplňuje více postav. Většinou se tedy jedná skutečně o typy, závisující na schopnosti herečky vytvořit výraznou charakterizaci na často velmi malém úseku, ale oproti ranému *Na krásné vyhlídce*, kde většina postav zůstávala statická i na velké svěžené ploše, zde dochází k výrazným proměnám u všech žen, které mají více než jednu scénu. Ve svých třech scénách je Matka nejprve ženou nezvládající výchovu svých dcer a udržení živobytí, poté žárlivou milenkou a nakonec zničenou matkou, jejímuž dítěti někdo ublížil.

Zvláštní kapitolou je potom babička, která je protějškem Komtura z původní komedie. Neochvějný pomník starého světa, který bude čekat až do soudného dne na Juana, aby se věci uvedly do pravého pořádku. Její služka je potom převozníkem přes řeku Styx, který Juana uvede na hřbitov, skrz svou selskou prostotu odhaluje a udržuje přirozený řád.

Don Juan se vrací z války je vlastně pravým opakem *Figarova rozvodu* – Figaro se dokázal novému světu přizpůsobit, ale přesto se nenechat pohlit, což mu vysloužilo jeho sladký konec. Don Juan toto nedokáže – nerozumí světu, kde mu žena pomáhá z kabátu a nosí kalhoty jako on. Nezmění se a chová se jako před válkou ve světě starém, a tak nemůže přežít – a nakonec, vzhledem k jeho konečnému rozhodnutí, ani nechce. Nepáchá sebevraždu, ale poddává se přírodě a přirozenému řádu, dobrovolně umrzne.

Jako jediná hra s přesným časovým zařazením používá nejvíce reálií spojených s poválečnou dobou. Zatímco ostatní texty se odehrávají vlastně později, jsou o krok dál, takže Kristinina matka během inflace zemřela, což už je ale minulostí, zatímco v Juanovi všichni inflaci prožívají na vlastní kůži právě teď. Silné reálie jsou také jedním z prvků, které hru drží ukotvenou, aby se z ní nestala jen řada abstraktních symbolů.

2. 5. Soudný den

Soudný den je jednou z posledních Horváthových her a zároveň tou poslední přeloženou do češtiny. Stejně jako *Figarův rozvod*, *Don Juan se vrací z války* a nepřeložené *Vesnice bez mužů* a *Pompeje* byla napsána v roce 1936. Premiéru měla o rok později v Ostravě, do tisku se dostala až v roce 1955. V češtině byla uvedena poprvé v roce 1938, od té doby byla inscenována ještě třikrát.

Děj hry je zasazen do malého městečka „za našich dnů“. Přednosta železniční stanice Tomáš Hudetz, který má ve městě dobrou pověst, po provokaci od dcery hostinského, Anny, nestihne dát včas návštěv a způsobí tak srážku dvou vlaků a smrt osmnácti lidí. Jeho vina však není prokazatelná, on se nepřizná, a proti sobě se postaví dvě svědkyně – Anna, která chce jeho i sebe ochránit, a jeho manželka, která řekne pravdu a obviní ho, protože na Annu žárlí. V následném soudním procesu je zproštěn viny a jeho manželka, už tak neoblíbená, se spolu se svým bratrem stane prakticky vyvrhelem. Annu však užírá pocit viny, kterou si Hudetz naopak není ochoten přiznat. Když ho Anna pozve na schůzku u viaduktu, vyhrožuje, že by ho mohla prozradit – a zároveň bez něj nemůže být. Po procesu se pro ni Hudetz, její komplic, stal důležitějším než její vlastní snoubenec. Sdílené tajemství je víc než láska. Za ne zcela jasných okolností pak Hudetz Annu zavraždí a začne zvolna přicházet o zdravý rozum. Nakonec chce spáchat sebevraždu, protože věří, že Bůh jediný uzná jeho nevinu. Vidí duchy svých obětí; všichni až na Annu touží po jeho smrti, on se však nakonec vydá do rukou pozemské spravedlnosti.

Zde se, zřejmě výrazněji než v jakémkoliv předchozím textu, stává sociální a politická situace už pouze kulisou, párkrát zmíněnou v rozhovoru. Sociální konflikt ustupuje a dává prostor nadčasovější otázce. Při Annině replice: „Tak asi budete muset spáchat něco ještě horšího, abyste mohl být potrestán –“¹⁷ si nelze nevzpomenout na Annu o jedenáct let starší, i když tehdy to v Langerově *Periférii* byl Soudce, který řekl: „Chcete dojít své spravedlnosti pro vraždu, ale upírají vám vraždu. Dejte tedy spravedlnosti vraždu, kterou by mohla trestat.“¹⁸ Je paradoxní, že *Periférie*, celým svým vyzněním a hlavně náhledem na postavy

17 HORVÁTH, Ö. „Soudný den“, in: HORVÁTH, Ö: Hry. Překlad: Jarmila Hruběšová. Praha: Divadelní ústav, 2002, s. 593

18 LANGER, F.: *Periférie*. Praha: Artur, 2010, s. 79

o mnoho optimističtější – vždyť zde Franci sám touží po spravedlnosti a Anna nenese žádnou vinu – musela pro vídeňskou inscenaci dostat šťastný konec, zatímco Horváthův text, napsaný přímo ve Vídni, oproti Langerovu působí až beznadějně.

Zápletka *Soudného dne* je samozřejmě o vině a hledání trestu (a to nejen pro Hudetze), ale ještě více než v dřívějších titulech tu hraje roli pohled společnosti. V prvním obrazu se o dobrotě Hudetze a zlu jeho ženy dozvídáme výhradně zprostředkovaně – a v dalších obrazech se ukazuje, že nic není tak jednoduché. Po Annině smrti se vítr najednou prudce obrátí a všichni stojí proti Hudetzovi, dokonce se začne proslýchat, že návěst nestihl, protože se Annu snažil znásilnit.

Bratr paní Hudetzové, odsouzený šmahem s ní, se nakonec ukazuje být nejcharakternější postavou celé hry. V jistém smyslu je tento příběh jeho tragédií, protože za to, že se drží svých zásad a nedá na to, co řeknou lidé, je ostrakizován bez jakékoliv vlastní viny. Drobným paradoxem pak je, že zatímco paní Hudetzová je zřejmě psychicky nemocná (slyší hlasy), pan Hudetz se zblázní v průběhu z vlastní viny. Je pak otázkou interpretace, jaký je původ duchů, které spatří v posledním obrazu. Zajímavý je také poslední rozhovor s Annou, která je dva prohlásí za převtělení Adama a Evy. Je otázkou, zda je sdělením to, že jejich láska je pravá a osudová, prastará láska prvních dvou lidí – anebo že láska neexistuje, protože i Adama a Evu kdysi spojilo jenom spiklenectví při krádeži jablka poznání.

Soudný den je z hlediska postav Horváthovou nejkomplexnější hrou. Z ústřední čtveřice Hudetz – Hudetzová – bratr Alfons – Anna mají všichni více rozměrů. I forma zde trochu ustupuje ze své klipovitosti, tak zřejmé u Dona Juana nebo Kazimíra a Karolíny, což právě postavám dopřává více prostoru. Hudetz tak zároveň věrně brání svou ženu – a svaluje vinu za nehodu na Annu.

3. Společné styčné body a motivy

Forma

I když jisté prvky, jako již zmiňovaná rytmizace dialogu scénickými poznámkami o tichu, se dají sledovat už od raných děl, dochází očividně k vývoji formy. Od nepřerušovaného toku dějství u *Na krásné vyhlídce* a *Sládka* přechází Horváth k formě kratších obrazů, jako je tomu u *Benátské noci* a *Povídek z vídeňského lesa*, aby se v *Kazimírovi a Karolíně*, *Víře, naději a lásce* a *Neznámé ze Seiny* dostal k preciznímu dělení na drobné výstupy, které zvláště u *Kazimíra a Karolíny* připomínají přímo filmové záběry, které jsou ještě dále rozčleněny tichem na nejmenší celky mikrosituací. U *Figarova rozvodu* a následujících textů se pak opět vrací k formě obrazů, byť klipovitost a osekání situace na nejmenší možný záběr či detail je u *Juana* opět znatelné.

Sociální tematika

Díky sociální otázce, která je v jeho hrách prakticky všudypřítomná, je Horváth často považován za levicového autora. On sám ovšem tvrdil, že se pouze vymezuje vůči hlouposti a omezenosti. Je pravda, že ve srovnání například s Bertoldem Brechtem jeho dílo vyjadřuje empatii k potížím chudých či slabých, ale nepředkládá žádná konkrétní politická řešení či manifesty, pouze předkládá situaci, jak ji sám vnímá.

Sociální otázka samozřejmě není vždy hlavním tématem jeho her. Nejvýrazněji se projevuje ve *Víře, naději a lásce*, ale vždy se projeví jako součást reality Horváthových světů. I v *Soudném dni*, ve kterém nejsou přítomni žádní lidé přímo zasažení chudobou, se do dialogu postav přirozeně dostává hovor o zvýšení platů, snižování stavů či problémů chudých dívek s vdavky.

V *Juanovi* jde potom o častou životní okolnost žen, s nimiž se setkává. Lehká holka začala šlapat z bídy během války, nejspíš potom, co osiřela. Matka rozprodává poslední zbytky vybavy bytu, aby bylo aspoň na chleba. Výtvarnice se bojí přijít o byt, protože by mohla přijít o střechu nad hlavu natrvalo.

Dopad války

Horváth nepíše o vzdálených utopiích či ideálech; ohniskem jeho díla je vždy „tady a teď“, což nevyhnutelně znamená meziválečný svět, konkrétně situaci v poražených státech Ústředních mocností. Snad proto je tak velký rozdíl mezi ním a jeho českými současníky Čapkem a Langerem, kteří, ač třeba také píšou o bídě jako v *Periférii* nebo se zabývají hrůzou války jako v *Matce*, si vždy zachovávají mnohem větší míru idealismu a dovolují si volit i vzdálenější témata antiutopií nebo třeba eutanázií v Langerově *Anděle mezi námi*. Horváth píše vždy o tom, co vidí přímo okolo sebe, a není to pohled milosrdný nebo příjemný. Dona Juana a Sládka válka zabila, ačkoliv v ní nepadli. Ženy okolo Juana zanechala opuštěné, osiřelé a ovdovělé, navždy jim něco chybí. Hotel Na krásné vyhlídce je zcela vymknutý z kloubů, protože žádná pravidla najednou neplatí. To válka s sebou přinesla takovou bídu.

Individualita a její vztah ke společnosti

Toto bezpochyby nadčasové téma se u Horvátha často skrývá v boji proti nacismu, jako v případě *Sládka* a *Benátské noci*. Nejvýraznější je to u Sládka, který má samostatné myšlení přímo jako svůj refrén, ale stejně tak se už bez politické vazby vrací i u Karolíny, která se přizpůsobuje požadavkům a očekáváním společnosti, u Figara, který se přizpůsobí tak, že pak jen tak tak ještě najde sám sebe, i u Juana, který se nové společnosti přizpůsobit nedokáže, a proto umírá.

Neexistence lásky

Láska v Horváthově novém poválečném světě prakticky nedokáže existovat. Kristinina je zrazena pro peníze, Sládek ji považuje za podvod, v *Povídkách* nedokáže překonat nastražené těžkosti, stejně tak ve *Víře, naději a lásce*. Šťastný konec *Neznámé ze Seiny* se koná jen skrz smrt jiné zamilované. *Soudný den* předjímá, že i láska Adama a Evy byla spíše spiklenectvím ve společném hříchu. V *Juanovi* je láska mrtvým ideálem – sám Juan ji zrazuje a jen těžko se jí dokáže držet, ale i kdyby to dokázal, bylo by to zbytečné. Láska zemřela za války. Místo ní na Juana čeká pouze smrt. Šťastný konec Figara a Zuzany je tak skutečně bílou vránou mezi všemi nešťastníky Horváthových příběhů.

Polemika o Bohu

Otázka Boha, která se Horvátha dotýkala i osobně, se také stále opakuje. Bůh je součástí zastaralých ideálů, dřívější spravedlnosti, které se již dnes nedá dovolat a která pouze trestá. Jak říká Kristina: „Nad námi je sice Bůh, ale na toho není spolehnutí. Občas někomu pomůže, ale většina může pojit. Pánbůh by se měl líp zorganizovat. Člověk by ho moh donutit. A pak se ho zříct.“ Figaro v Bohu dávno nevěří, ale Juan, zdá se, ano. Alespoň o něm vede spor s První dcerou, zapřísáhlou komunistkou a ateistkou. I Hudetz v *Soudném dni* se nakonec raději vydá pozemské spravedlnosti, než aby věřil Božímu soudu.

Zrcadlo maloměšťáků

Nastavování zrcadla je to, co Horváth ve svém díle dělá všeobecně; nestaví žádné nové ideály, jen ukazuje věci tak, jak jsou. Předvádí ztracenou morálku Na krásné vyhlídce, pohodlnost *Benátské noci* a bezohlednost a pokrytectví *Víry, naděje a lásky*. Figaro se stává maloměšťákem, aby se pak teprve vrátil ke svému pravému já. Maloměšťáctví je to, s čím se Juan setkává u Matky, jistá omezenost všech postav, která nesahá ani po paty jeho ideálu. A esencí je poté *Soudný den*, kde měšťanstvo a jeho proměnlivý, povrchní názor hraje prim.

4. Práce s tématy a motivy na hře Don Juan se vrací z války

Jelikož režisér, se kterým spolupracuji, preferuje při inscenaci vycházet z herců samotných, k řízené práci s motivy docházelo zejména v přípravném procesu interpretace, následně pak už spíše jen v rámci drobných korekcí živelného zkoušení. Nesoustředili jsme se na nalezení jediného ústředního tématu, spíše na rozkrytí všech možností, z nichž herci více či méně vědomě nakonec vyberou sami.

V celém textu je velmi prominentní problematika poválečného živobytí, která ale, jak již bylo zmíněno, není v tomto případě ústředním tématem, spíše kulisou či okolností. To nevyhnutelně vede k tomu, že některé z takto zabarvených replik spíše odvádí od jádra dramatické situace, než aby k němu přispívaly. Vzhledem k tomu, že už kvůli určenému rozsahu bakalářské práce a zejména omezenému času na zkoušení bylo nutno provádět škrtů, toto byl jeden z hlavních zdrojů škrtů uvnitř jednotlivých situací. Poválečnou situaci jsme navíc nepovažovali za natolik blízkou dnešní době – ve srovnání s jinou sociální tematikou Horvátha například inflace není něčím, s čím by se dnešní návštěvníci divadel v našich končinách setkávali. Vzhledem k rázu Horváthových textů by se tak zřejmě dalo říci, že jsme naši úpravu učinili méně horváthovskou.

Už vzhledem k dostupnému obsazení, jak počtem, tak věkem, nebylo možné se držet Horváthova dělení na omezený počet konkrétních typů žen, které se dají identifikovat například jako naivka, matka a další. I při jiném rozdělení rolí samozřejmě dochází k tomu, že se ženy opakují, i když už třeba s menší akcentací konkrétních typů. Zároveň by se čtyřmi herečkami bylo velmi obtížné obsadit roli Babičky individuálně, proto jsme přistoupili k posunu a roli Babičky obsadili společně s rolí Druhé dcery, tedy mladičké dívky, považované Juanem ještě za dítě, která je nakonec tou, co ho v novém poválečném světě porazí a vyštve ho z něj svým obviněním. Dvojrole tak, oproti ostatní mase žen, představuje archetypy panny a stařeny, hraničních mezí, nad kterými Juan nemá svou obvyklou moc.

5. Závěr

Dílo Ödöna von Horvátha, snad i proto, že vznikalo v poměrně krátkém časovém období, obsahuje mnoho témat, která se často opakují, občas by se dokonce dala nazvat všudypřítomnými. Přesto jsou mezi ranými a pozdními texty znatelné rozdíly, a to jak v přesunu od angažované tematiky k obecnějším a nadčasovějším otázkám, tak i k vybroušení osobité formy.

Don Juan se vrací z války, ohnisko této práce, se z jeho díla poněkud vymyká sklonem k symbolu, ale přesto je skrz témata poválečné situace, neexistence Boha a lásky i typické časoprostorové zařazení pevně jeho součástí.

Pohled na práci s jednotlivým dílem v podrobnějším kontextu všech autorových textů umožnil zjistit, které prvky díla jsou tak pro autora typická a také důležitá, v mnoha případech tedy nezbytná k vyjádření autorovy myšlenky v inscenaci.

6. Seznam použité literatury

BÜCHNER, G: Leonce a Lena, Vojcek. Překlad: Ludvík Kundera. Praha: Artur, 2006

HORVÁTH, Ö: Hry. Překlad: Josef Balvín. Praha: Divadelní ústav, 2002

HORVÁTH, Ö., Krischke, T. (ed.): Stücke. Reinbeck: Rowohlt, 1961

KETELS, V. „The Disillusioned as Prey of Power: Ödön von Horvath's Drama and the Rise of Nazism“ in: Soundings: An Interdisciplinary Journal, Vol. 61, No. 4 (Winter 1978), s. 480-499

LANGER, F.: Periférie. Praha: Artur, 2010

VEBER, V. - HLAVAČKA, M. - VOREL, P. a kol.: Dějiny Rakouska. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2002