

## Stále živá Maryša

F. X. Šalda přivítal Maryšu neobyčejně vřele: „...drama bratří Mrštíků přešlo v květnu vítězně přes jeviště Národního divadla.“ Doc. Jan Císař v knize „Život jevišti“ doložil nejen to, že toto drama je vyvrcholením série vynikajících her v rozmezí pouhých sedmi let (Naši furianti, Gazdina roba, Vojnarka a Maryša - 1887 - 1894), ale také to, že obsahuje nové prvky, které uzavírají jednu fázi vývoje realistického dramatu a naznačují a začínají vývojovou cestu další. Vedle výrazného uplatnění autorského subjektu zvláště pak prohloubení psychologické kresby postav a náznaky spojení s vnější atmosférou, které později vede k dramatu impresionistickému. Je zcela nepochybné, že tato hra se stala nejhranějším dramatem klasické dramaturgie zcela právem. F. X. Šalda již v roce 1894 postřehl, že: „Nic není autorům cizější než abstraktní schematičnost a absolutnost. Nerozdělili proto svoje osoby ani v bílé a černé, nýbrž jak život sám je složitý a proměnlivý. Dnešní divák ví, že duše lidská je po výtce složitá a proměnlivá, že člověk tzv. zlý není abstraktní jednotný vzorec, hranatý tvar měřičský, nýbrž směs a chumel nejrůznějších proudů a sklonů duševních.“ Vilém Mrštík, když odpovídal na negativní kritiky, poznamenal v časopise Moravská orlice v r. 1894 „...snažili jsme se odhalit, jak vzniká zchátralá společnost... odstraňte příčiny a nebudou následky...“ Jak hluboký postřeh, jaký intenzivní autorský záměr. Budeme-li sledovat pozorně jednotlivé uzlové situace vývoje tragického příběhu této hry, musíme si uvědomit, že nikdo z účastníků „neslyší“ na rozumné důvody a argumenty. Trvá na svém a sleduje pouze svůj obzor. Tím tragičtější se navzájem vrhá do neřešitelných poloh a nutí se přijímat křečovitá a nepřirozená řešení. Dnes již drtivá většina diváků zná příběh bratří Mrštíků, ovšem jeho síla je v tom, jak dokáže zdůraznit vzájemné míjení a násobení nepochopení, což logicky vede k tragickým výsledkům. Jestliže se podaří tento proces zachytit, může drama působit na diváky bez ohledu na dobové souvislosti, protože negativním příkladem zdůrazňuje potřebu lidí spojovat a nikoliv rozdělovat.

*Alois a Vilém Mrštíkové, Maryša, DVÚ Hradec Králové 1981 (program inscenace)  
podepsáno: mk - jg*

## IV. Václav Havel

Václav Havel byl Grossmanovým spolupracovníkem v Divadle Na zábradlí, přičemž společně vytvořili období, jemuž se v historii právem říká éra. Grossmanův podíl - dramaturgický i režijní - na vzniku a podobě Havlových her je zřetelný z rozborů, kterými některé hry doprovodil. A ovšem některé úspěšně inscenoval.

## Uvedení Zahradní slavnosti

Hra byla napsána pro Divadlo Na zábradlí a v něm.

Po zveřejnění vzbudila Zahradní slavnost mimořádný ohlas u naší i zahraniční kritiky, už proto, že je celou svou strukturou značně ojedinelá v kontextu soudobé české dramatiky.

Chceme-li najít specifičnost této komedie, ptejme se nejprve:

### **O čem hra jedná?**

První odpověď může znít: o kariéře.

Na toto téma bylo napsáno mnoho her mnoha způsoby. Představme si jedno typické řešení: Mladý člověk chce uskutečnit svůj životní ideál a vydobýt si místo ve společnosti, stát se někým a něčím. Praxe ho však zvolna poučuje, že ideálního cíle musí dosahovat prostředky ne zcela ideálními, ne přímočaře, ale taktizováním a oportunismem. Mladý člověk chce těchto prostředků používat jen jako prostředků, jako nutného zla - ale čím kdo zachází, tím také schází: prostředky nepůsobí jenom směrem, kterým se jich používá, ale i na toho, kdo jich používá. Prostředky pohlcují a rozměňují cíl, člověk chabí a degeneruje, velký ideál se mění v malou a pohodlnou praxi nebo v prázdnou formu. Člověk, který bojuje nízkými zbraněmi, sám se stane nízký.

Tak nějak řeší téma kariéry Ibsen nebo Čechov.

Poměr cíle a prostředků může být opačný. Člověk má od počátku nízký cíl, a míří k němu prostředky na pohled vznešenými. To je příběh Tartuffův.

V obou případech se dramaticky demonstruje *mravní* rozklad osobnosti: demonstrace se odehrává v oblasti *psychologie*.

Srovnáme-li s těmito koncepcemi Zahradní slavnost, spatříme její první specifický rys. Také zde bojuje hlavní postava o svou kariéru „oportunisticky“, hledá vlivné konexe a přizpůsobuje jim své názory a svoje stanoviska - a je rovněž těmito prostředky pohlcována a rozkládá se. Avšak tento rozklad není jenom rozkladem mravním, ale rozkladem *faktickým a totálním*; a neodehrává se pouze v oblasti *psychologie*, ale přímo v oblasti *fabule*. Hugo se vlivným lidem nejenom přizpůsobuje, ale přímo se v ně převtěluje, stává se jejich dokonalou imitací. Ve styku se zahajovačem se mění v zahajovače, ve styku s ředitelem, který je připraven likvidovat Zahajovačskou službu, se mění v úředníka, který tuto likvidaci zdůvodňuje a bude provádět. Od fáze k fázi Hugo ztrácí jednotu své osobnosti a vzdaluje se svému původnímu „já“, od kterého je definitivně odtržen, když se dozví jméno poslední a nejvlivnější osobnosti: tou je, či spíše se průběhem akce stal on sám. A tu jde Hugo sám k sobě na návštěvu dovršit svoji kariéru. Demonstrace rozkladu přímo ve fabuli je zde nejviditelnější. Hugo, který se za Huga nepovažuje, nejenom nepoznává své rodiče, ale ani oni nepoznávají jeho - a všichni společně čekají na Hugo Pludka.

### **Je to také hra o frázi**

Jednat frázovitě znamená řešit vztah ke skutečnosti ne věcně, subjektivně a angažovaně, ale aplikací vyzkoušené myšlenkové nebo jazykové šablony, běžné konvence, frekventovaného klíšé. Fráze je výrazem neosobnosti, funguje mechanicky, automatizuje člověka a lidské vtahy.

Také téma fráze by bylo možno zpracovat mnoha způsoby.

Karel Poláček napsal Žurnalistický slovník, sbírku frází a obrátů, jakých užívaly předválečné noviny ve všech rubrikách. Představme si hru o člověku, který na každou situaci reaguje tak, jako by nejprve zalistoval v tomto slovníku a vybral odtud nejpřesnější nebo nejbližší přesnou frázi.

Taková frázovitost je výsledkem polovzdělanosti, která se rychle orientuje ve všem, protože ničemu důkladně nerozumí. Fráze zjednodušuje a schematizuje vrstevnatou a rozmanitou skutečnost do několika příhrádek: třídí jedinečné jevy podle několika jejich společných znaků, často vnějších a nepodstatných. Tak vzniká fráze v překladu, když překladatel zná jenom první význam překládaného slova - a ten právě neodpovídá významu, jaký má slovo v daném kontextu: tento význam může být prvním významu zcela protichůdný. Tak působí fráze ve škole, když v důsledku přežvykovaných pouček splynou žákům v jednu postavu tři osoby: Jánošík, Kozina a Petr Bezruč. Splynutí vyvolá fráze, která nahradí konkrétní poznávání osob konvencí jejich společného jmenovatele - fráze: „Bojoval proti pánům.“

Takto pojednané téma fráze by mohlo být základem dramatické parodie. Představme si hru, postavenou na principu Čapkovy povídky Experiment profesora Rouse. Muž, obžalovaný z vraždy a zapírající svůj čin, je usvědčen psychoanalytickou metodou otázek a odpovědí. Profesor říká zdánlivě náhodně volená slova, na která má obžalovaný bez rozmýšlení odpovědět jakýmkoliv slovem, které ho náhodou napadne. Toto „náhodou“ je ovšem také zdánlivé: Podle zákona sdružování představ je spontánní odpověď výrazem nejbližší představy, kterou u vyslychaného otázka vyvolá. Na první pohled libovolný, ale ve skutečnosti clevědomý způsob kladení otázek „uspává“ vrahovu autocenzuru - neprozradit se - a bezděky ho přiměje vyjadřovat představy, které se vážou k jeho zkušenostem nejakutnějším a nejpotačovanějším, totiž k vraždě, a z jejich souvislosti se dá čin rekonstruovat. Profesor tak dokáže schopnost odhalit to, co je „na dně lidské duše“.

Ale pointa příběhu je jinde. Další objekt profesora Rouse odpovídá na každé slovo-otázku pohotově záplavou novinářských frází, v nichž je toto slovo obsaženo nebo se k nim nějak pojí. Pokus selže, profesor se na dno duše nedostane. Řešení: jádro mužovy osobnosti nelze odhalit, protože tento muž takové jádro nemá. Je to konvenční žurnalista, celý život reaguje na skutečnost frázemi a konvencemi tak rutinovaně, že schopnost vlastní reakce už navždy ztratil. Není individuem, ale pouhou reprodukcí a amplifikací neosobních společenských šablon a klíšé.

Takto pojaté téma fráze by mohlo vytvořit fabuli působivé satiry.

Téma fráze nás vede k tématu odtrhování „obsahu“ od „formy“. Skutečnost a řeč - která má skutečnost „znamenat“ - ztrácejí smluvený poměr. Zatím co skutečnost je živá a dynamická, zůstává řeč - řeč fráze - statická, má sklon usazovat se a kamenět.

Řeč přestává sloužit, nechce jenom „znamenat“, autonomizuje se.

Její autonomie je sice formální, ale ne tak pomyslná. Odtrhující se od skutečnosti, má za jistých podmínek podivuhodnou schopnost sama ze sebe novou skutečnost tvořit a prosazovat.

A tím se dostáváme k druhému specifickému rysu Zahradní slavnosti.

### Fráze je hlavním „hrdinou“ hry

Možná zpracování tématu fráze, jak jsme je probrali, by pojímala frázi či frázovitost jako návyk, kterému propadne ta nebo ona figura. Vedle této figury nebo proti ní by nejspíš stály figury „normální“, jejichž postoj by frázi demaskoval nebo kritizoval.

Fráze by se demonstrovala především psychologicky - i kdyby měla hluboké společenské kořeny.

V Zahradní slavnosti však není fráze vyjadřovacím a manipulačním prostředkem určitého člověka, ale hlavním aktérem celé hry. Fráze osnuje a komplikuje zápletku, posunuje příběh, a odtržena od jedinečné skutečnosti, vyrábí a prosazuje skutečnost novou a vlastní. Tato skutečnost je samozřejmě schematická, ale přece jen dramaticky „hmotná“, viditelná, faktická: přeskočila opět z oblasti *psychologie* do oblasti *fabule*.

Autor nás zavedl do světa, kde lidé nepoužívají fráze, ale kde fráze používá lidi.

Pisatelé divadelních her často pracují s kostýmem jako s dramatickým prvkem. Ženy se převlékají za muže, šašci se skrývají v mnišských kutnách, pán a sluha si mění obleky, aby rozhybali a náležitě zamotali intriku. Bontempelli však napsal komedii, kde převleky nejenom zaujmou fabuli, ale přímo tuto fabuli tvoří. Hrdinka hry, zámožná mladá dáma, se nepřevléká záměrně, aby dosáhla zdání jiných charakterů, ale víceméně libovolně: střídá prostě od rána do večera šaty ze své bohaté garderoby. Avšak každý nový kostým sám a automaticky mění její charakter a její jednání, aniž ona sama o to usiluje a aniž o tom vlastně ví: ve sportovním anglickém kostýmu se dáma chová jako emancipovaná žena bez konvenčních ženských předsudků, v něžném obleku dívky z penzionátu se stane nevinnou naivkou, velká večerní toaleta jedovatých hadích barev z ní udělá profesionální intrikánku. Šaty určují její charakter cele: na začátku hry, kdy ji zastihujeme v kombiné, a večer, když se svlékne a jde spát, nemá charakter žádný. Bontempelliho hra je dramatickou realizací přísloví „Šaty dělají člověka“.

Zahradní slavnost můžeme chápat jako dramatickou realizaci přísloví „Práce dělá člověka“.

Aktivita fráze se objeví hned na začátku druhého dějství, kde otvíráme první kapitolu Hugovy kariéry. Likvidační tajemnice a likvidační tajemník jsou reprezentanty úřadu, založeného na soustavě frází jako automatizovaných a odlišitých šablon. Tato soustava je samozřejmě strnulá a každou životní skutečnost schematizuje a „zmrtvuje“. Ale právě proto - aby mohla takto fungovat - musí být tato soustava uvnitř sebe velmi „živá“, pružná, adaptabilní: musí být universální, musí umět „zpracovávat“, tedy schematizovat, skutečnost nejrůznějších podob. V tomto případě zpracovává úkol zorganizovat veselou a družnou zahradní slavnost.

Hugo odkryje ve „zpracování“ zahradní slavnosti logickou chybu, týkající se poměru dvou parketů. Hugova věcná argumentace však ihned ztroskotá. Neotřesitelná a dokonale fungující soustava frází obou úředníků věcnou argumentací bleskově „zpracuje“: Převede ji do své vlastní nevěcné roviny, a tam ji lehce vyvrátí. Takovým úkolem je fráze nezasažitelná.

Soustava frází Likvidačního úřadu je brzy napadena po druhé, tentokrát Plzákem ze Zahajovačské služby. Plzák kritizuje „byrokratické“ sklony Likvidačního úřadu a vytýčuje úřednickým úkol „lidsky se uvolnit“... vytvořit

si teplé lidské vztahy". Ale tento lidský a nefrázovitý postoj, jak ho Plzák proklamuje, je v podstatě stejně odlidštěný a frázevítý, jako postoj, proti němuž brojí. Materiál, metodika rekvizity, slovník a vnější styl zahajovače se liší od soustavy likvidačních úředníků, ale princip zůstává týž. Heslo: „Zbavit se frázovitosti!“ se stává novou frází.

Plzákův útok, na rozdíl od útoku Hugova, likvidační úředníky zasáhne: fráze je ovlivnitelná jen jinou frází, zejména frází hodnotně vyšší - Plzák je zřejmě někdo, kdo „o tom“ rozhoduje nahoře. Jedna soustava frází může přijmout kritiku druhé soustavy - už proto, že tím nemusí obvykle zrušit svou strukturu: stačí, když ji „zpracováním“ podnětu obmění.

Likvidační úředníci se adaptují a bezděky tím potvrzují správnost Hugovy předešlé argumentace. V té chvíli se Hugo pokusí tuto argumentaci rozvíjet. Ztroskotává však po druhé.

Soustava likvidačních úředníků se sice pozměnila, ale okamžitě se stabilizovala v novou a stejně neotřesitelnou soustavu, která stejně pohotově Hugovu argumentaci „zpracuje“ tak, aby jí mohla opět vyvrátit. Jestliže byla Hugova „pravda“ prve odmítnuta jako podřívání důvěry k daným usnesením, teď je odmítnuta jako „nekonečné omílání dávno probíhajících pravd, které jenom nahrazují jednu frází druhou“.

Fráze nikdy nevejde ve vztah s věcným stanoviskem, nikdy toto stanovisko nepřipustí jako partnera vývoje. Přiznává nutnost vývoje, ale vývoj „zpracuje“ tak, aby se jevil jako její vlastní, organický a samočinný vývoj: na takovém „zpracování“ spočívá neomylnost a věčnost fráze jako soustavy.

Groteskně náhlé proměny likvidačního tajemníka a likvidační tajemnice nejsou proměnami pokrytů; pochopení nové linie není výsledkem vypočítavé simulace, ale opravdového přesvědčení. Osobnost úředníků je zcela proniknuta a definována neosobností systému, který „zpracovává“ i jejich zvraty a pro oba vytváří v největší diskontinuitě zdání kontinuity.

Přesto, jak vidíme, dochází i mezi jednotlivými systémy frází ke konfliktům. „Nižší“ systém se chce s „vyšším“ systémem vyrovnat co nejrychleji, a často přitom přehání, jako přehání člověk, zmocňující se oblasti, kterou dobře nezná. Když Plzák vybízí oba úředníky, aby si povídali o umění a o technice, uvádějí úředníci pohotově příklady, jak by bylo možno umění a techniky použít v likvidační praxi. Jakkoliv jsou tyto příklady primitivní a nedovzdělané, přece jen mají konkrétnější charakter než Plzákovy slovy, opřené o zcela všeobecné a spíš jen sloganové znalosti obou obořů. Úředníci ve své horlivosti tlačí Plzáka bezděky na věcnou rovinu, na které žádný systém frází nemůže pracovat operativně: nemohl tam, jak jsme viděli, pracovat likvidační systém při střetnutí s Hugem, tím méně se tam může pohybovat zcela schematický systém Plzákův. Fráze může existovat jen ve sféře mlhavé abstrakce. V tomto okamžiku začíná zahajovačský mechanismus pracovat na prázdno, a Plzákoví nezbyvá, než „zpracovat“ adaptaci likvidačních úředníků ve vyšší rovině a vyvrátit ji.

Celá tato část druhého dějství je zároveň Hugovou životní školou. Hugo se učí, poznává svoje omyly, začíná chápat mechaniku tohoto světa, chod jeho šablon, které jsou ve všeobecnosti principiální, ale konkrétně nic nescmější znamenat, které teoreticky hlásají revolučnost, ale v praxi prosazují nehybnost, a když je požádán, aby řekl na věc svůj názor, složí maturitní zkoušku. A složí ji na výbornou s vyznamenáním. Vyřeší spor velkolepou syntézou, která je tak skvěle zásobena „fakty“ a zároveň tyto

fakty zneurčituje a frázuje - že daleko předčí syntetickou metodu prostoduchého zahajovače. Plzák je ohromen, a jestliže dosud působil v roli nadřazeného činitele, spatřuje teď v Hugovi někoho, kdo stojí vysoko nad ním, kdo má zřejmě „poslání“ a o jehož přízeň se musí ucházet.

Hugova syntéza byla ovšem řízena tak křečovitou snahou vystihnout přesně Plzákovu schéma a přizpůsobit se mu, že se Hugo během řeči sám v Plzáka změnil. Přebíral Plzákovu frazeologii, mechanismus jeho šablon i suverénní žoviální styl tak bravurně, že se stal zdokonalenou imitací tohoto zahajovače. A fráze pracuje setrvačně dál: Hugo automaticky odchází na Zahajovačskou službu realizovat svou proměnu i fakticky, totiž stát se zahajovačem.

Tak dochází k první Hugově transformaci a k dějovému pohybu, který vyvolala fráze.

A tak se odehrávají i všechna další Hugova přetělesnění. Opět nemají charakter jen psychologický: Hugo nejedná pokrytecky a dvojace, dokonce čím dále tím více jedná bez předem pojatého záměru: je strhován prostředky a postupy. Hugo nejprve vystihuje rozhodující názor, pak se mu rychle adaptuje a hned se stává jeho lidským „zhmotněním“.

Ale transformací je mnoho a střídají se překotně - zevně se tato dynamika promítá jako bludný kruh permanentního rušení, zakládání a nového rušení institucí - takže Hugo nakonec „neví, čím je“.

V psychologickém dramatu by tato desintegrace skončila naprostým rozvratem, tragickou depersonalizací.

V Zahradní slavnosti Hugo ztrácí svou osobnost, aby se stal něčím, co je ve světě ovládaném frázemi a schématem daleko cennější. Hugo se stává živou realizací dokonale adaptabilního univerzalizmu, oživlým principem existence, která je na skutečnosti nezávislá, trvá všude a zároveň nikde, vždycky a nikdy, je nekonečná a nezničitelná. Opírá se o nejdokonalější názor, založený na absolutizaci ne-názoru.

### **Dialektická metafysika**

V Zahradní slavnosti jsou tvůrcem děje a postav fráze různého druhu.

Někdy vystupuje jen fráze, kterou bychom mohli nazvat frází gramatickou. Konvenční oslovení „Tak jak se máme? Co děláme?“ podnítl v třetím dějství figury, aby rozvinuly dialog v plurálu a tímto způsobem hovoru, označující se nikoliv „já“, ale „my“ - dospěly gramaticko-formálně až k postavení generační otázky.

Jindy jsou pozadím fráze celé byrokratické aparatury. Vznikají celé frazeologické kompozice a schematicizují - paradoxně - skutečnost tím, že ji zamotávají do nepřehledných, fiktivních a přitom logicky promyšlených vztahů - jako v dialogických fugách Huga s ředitelem a likvidačním tajemníkem.

Ve čtvrtém dějství - v diskusi o tom, zda měl Hugo likvidaci přijmout či nepřijmout - rozpoutá fráze jakousi scholastickou argumentaci, která se nezadržitelně a perfektně žene vpřed, ačkoliv už neznamená nic než schematickou hříčku slov odpoutaných od významového kontextu.

Ale vraťme se tam, kde je Havlova analýza fráze nejpodstatnější.

Nebude bez užítku, ocitovat zde úryvek z článku, který Václav Havel napsal v době vzniku Zahradní slavnosti.

»Každý z nás zná takovou situaci: někdo vysloví názor A, někdo jiný vysloví názor B, načež přijde někdo třetí, kdo řekne, že názor A má „jistě pozitivní rysy a že za určité situace“ jej lze skutečně „do jisté míry“ akceptovat, že však má i své „jistě negativní rysy“ a že za „určité situace“ může vést k „jistým nesprávným názorům“, protože přehlídí okolnosti, vyslovené názorem B, který má nesporně své „jistě pozitivní rysy“ a který je nutno „za určité situace“, „do jisté míry“ akceptovat, dokážeme-li ovšem jeho pozitivní rysy oddělit od jeho „jistých negativních rysů“, které by za „určité situace“ mohly pravděpodobně vést k „jistým nesprávným závěrům“, a že tedy „správného názoru“ se lze dobrat jedině tak, dovedeme-li vzít to pozitivní z názoru A i B a odstranit z obou názorů to negativní, a dovedeme-li takto prověřený názor A i B spojit v názor C, který z obou původních názorů vychází a zároveň oba překonává. Oběma původním diskutérům nezbuďte po této šalamounské syntéze než syntetikovi zatleskat, on si také zatleská, ukloní se a všichni se rozejdou, neboť diskusi je konec a vše bylo s konečnou platností vyřešeno.

Tento typ dialektické syntézy tak vlastně zlikvidoval dva cenné byt' možná jednostranné názory tím, že je spojil v jeden společný názor, který si ce není jednostranný, který je však zato naprosto bezcenný. A i když je ve své dialektické struktuře jistě vyšší než oba názory původní, svou věcnou sdělovací hodnotou je hluboko pod nimi.

Toto triviální schéma odráží jeden ze základních způsobů myšlení, jímž se ubírá většina oněch „nesporných“ a přitom prázdných úvah. Jejich důkladně „dialektická“ tvář zaručuje jejich nespornost, jejich bezobsažnost pak probouzí onen intenzivní pocit prázdnoty, který z nich máme.«

Haviovo pojetí Zahradní slavnosti, domnívám se, nedemonstruje jenom aktivitu fráze, ale odkrývá zároveň širší souvislosti, které jsou „za“ frází a které se týkají otázek velmi současných a velmi obecných.

Článek o dialektické metafysice nás k těmto otázkám nepřímo uvádí.

### **Člověk žije zprostředkovaně**

Technizace a zvědečtění našeho století nás nutí uvědomovat si svět jako celek. Ať chceme či nechceme, je každý náš jednotlivý osud nedílně spjat s osudem světa; ubývá lokálních a regionálních dějin, cokoliv se děje někde, děje se všude.

S touto komplikovanou realitou se člověk nestačí stýkat přímo: stýká se s ní stále více jen zprostředkovaně. Nežije jenom ve světě faktů, ale především ve světě výkladů faktů.

Primitivní člověk, pohybující se v úzkém okruhu svého prostředí, znal bezpečně každý zákrut řeky, po které se plavil. Nikdy však nedovedl nakreslit pláněk této řeky: jeho postoj ke skutečnosti byl ryze praktický.

Moderní člověk zaujímá ke skutečnosti postoj ponejvíce teoretický. Navazuje vztah ke skutečnosti pomocí mnoha interpretací.

Každá interpretace skutečnosti nutně předpokládá určitou abstrakci, zestručnění, schematizaci, právě tak jako značný stupeň neosobnosti. A každá je aspoň zčásti dočasná.

Nebezpečí zastarávání interpretace je tím větší, čím rychleji a mnohostranněji se skutečnost rozvíjí. Jestliže interpretace ztratí schopnost konfrontovat se s tímto vývojem a neustále se tak obnovovat, a má-li zároveň dostatek autority a vitální vůle k moci, postaví se proti skutečnosti, skutečnost zná-

silňuje a snaží se modelovat ji podle sebe. Tak vzniká dogma.

Dogma je postaveno na zvláštním paradoxu: skutečnost tu není interpretována, ale interpretace se uskutečňuje.

Na tomto paradoxu je založena i kompozice Zahradní slavnosti.

### **Událost ve hře**

Východiskem opravdového dramatu, psávalo se ve starších poetikách, je významná událost.

V Zahradní slavnosti, právě tak jako v mnoha současných hrách, významná událost schází. Přesně řečeno, není tu událost žádná. Od začátku do konce se děj posouvá nikoliv objektivními ději, ale výklady, interpretacemi. Tyto výklady jsou nejenom zkreslené a falešné, ale jsou to namnoze výklady dějů pouze předpokládaných nebo tušených. Jedna interpretace dává do pohybu další, interpretace se lavinovitě šíří a vyvolávají velkou proměnu ve struktuře společnosti, v níž se komedie odehrává. Na začátku hry stojí falešný dohad, na konci hry je zrušen Likvidační úřad i Zahajovačská služba a vybudována gigantická instituce „Ústřední komise pro zahajování a likvidování“, a jejím šéfem se stává Hugo Pludek, který byl před čtyřicetiletí hodínami bezvýznamnou mluví.

### **Hlavní postava hry a její zázemy**

Odpovídá záměru hry, jestliže se nám postavy jeví spíš jako jednostranná zhmotnění určitých postojů a postupů, než jako plastické portréty.

Toto pojetí je nejdůsledněji provedeno u hlavní postavy Zahradní slavnosti, u Hugo Pludky - který už svým postavením ve fabuli dává autorově koncepci největší možnosti.

Hugo vládne souborem vědomostí, které dovede aplikovat a obměňovat; nikdy jimi však nedospěje k vlastnímu názoru. Je typem reprodukčním, nikoliv produkčním.

Toto zaměření symbolizuje záliba, které se Hugo oddává s náruživostí fach-idiota: hra v šachy.

Šachy nejsou pro Huga jen činností, kterou se může naprosto izolovat od okolní skutečnosti - od rodiny, od společnosti, od světa. Šachy nadto vyjadřují Hugovo logicko-matematické myšlení, které jen kombinuje možnosti daného schématu, aniž kdy má možnost vytvořit touto cestou - třebaže kombinací je nekonečné množství - jedinou kvalitativně novou hodnotu, která by nebyla v schématu obsažena. Hugova intelektualita je bezcílná, ryze samoučelná, neangažovaná a morálně indiferentní. Hugo hraje partie sám proti sobě, jednou táhne za bílé, po druhé za černé, když na jedné straně prohrává, na druhé straně vyhrává.

„Takový hráč se neztratí“, komentuje tuto metodu starý Pludek a předznamenává tak Hugovu budoucí adaptabilitu, jeho schopnost oprostit se od kontinuity vyhraněné osobnosti a ztotožnit se s jakýmkoliv stanoviskem. Hugu v nezáměru na jakémkoli vnějším kontextu - tedy také na vybudování vlastní kariéry - je opravdu zlomen až ve chvíli, kdy mu rodiče „představí“ svět jako šachovnici, na které může stejně jako dosud, jen s většími možnostmi, řešit dosavadní úlohu.

Od tohoto počátku až k závěru hry připomíná Hugo jakýsi kybernetický stroj, který obměňuje a permutuje dané fakty, ale nikdy nové fakty nestvoří; jedná citlivě podle programu, jak mu byl určen, ale sám si program stanovit nemůže.

V druhém dějství se tento stroj jakoby teprve konstruuje a „zabíhá“: Hugo se orientuje, sbírá data pro budoucí kombinace, samozřejmě dělá chyby, ale i jeho chyby se podobají chybám kybernetického mechanismu.

Kybernetický překladový stroj tlumočí anglický text „Out of sight, out of mind“ (sejde z očí, sejde z mysli) jako „neviditelný šílenec“. Překládá spíše otrocky věcně obě části výroku a vytváří mezi nimi falešné spojení, „neuvědomuje“ si posun významu ve frazeologickém kontextu. Také Hugo řeší problém malého a velkého parketu věcně, a tedy chybně, neuvědomuje si, že aktuální význam předmětů je posunut do kontextu politické frazeologie, že je přenesen a nabývá jiného smyslu.

Ale právě tak jako kybernet registruje a opravuje své chyby, nachází i Hugo za chvíli správné řešení: to je jeho syntéza umění a techniky, po které se stane středem děje a favoritem dalšího procesu. Hugo je dokonale beznázorový a dokonale dovede všechny názory absorbovat - hraje po obou stranách šachovnice i zde - je spíš možností člověka než člověkem, jakousi hodnotou účelovou, biancem, na které může být vepsána jakákoliv položka, adresa, způsob dodání - a to všechno ho předurčuje k tomu, aby v neosobní organizaci světa sehrál přední roli.

Také ostatní postavy hry jsou schopny se převtělovat - ale Hugo je předčít dokonalejším provedením a rekordním tempem. To je vidět zejména v dialogických fugách třetího dějství, v jakýchsi dostizích, kde Hugo každého soupeře nechává daleko za sebou a bezpečně se probojuje do čela.

Opět jen připomeňme, že Hugovy metamorfózy nemají ráz tartuffovského rozdělení. Tartuffe si svou bezcharakternost uvědomuje, a tím aspoň udržuje - byť negativně - kontakt s principem lidského charakteru. Hugo je rozpolcen mnohonásobně, aniž o tom ví: svoji diskontinuitu naopak vnímá jako kontinuitu, považuje se za osobnost zcela homogenní. Jeho defektnost je legalizována a povýšena na samozřejmou normu.

Jeho odlišnění je naprosté.

Rodnou půdou Hugo Pludka je jeho rodina: typická rodina maloměstácká. Toto maloměstáctví je sociálně (i národnostně) velmi konkrétní, ale není definováno jenom elementárním třídním postojem k vrstvám, které jsou nad ním a pod ním. Havlova definice je mnohem bohatší, jde nad sociologicko-ekonomické schéma, postihuje maloměstáctví v jeho *tvořivosti*.

Otec Pludek je v Zahradní slavnosti vlastně prvním tvůrcem fráze. Jeho fráze je tradicionalistická, opřená o věčnost lidové moudrosti, historicky sebevědomá a zároveň amorně eklektická - a tak se stává arsenálem jeho argumentace. Tento arsenál je bohatý. Začíná pádnými citacemi přísloví a rčení, které jsou ovšem jen chaotickým spletenec nesouvislých folklorních útržků, motivů a obrátů: podobu přísloví a rčení jim dodává jenom dikční a gestická struktura žánru, tedy ustrnulá forma, která je tím patetičtější a apodiktičtější, čím je bezobsažnější. Stává se zakladlem, proti kterému nemůže být reálné odvolání, protože se pohybuje mimo dimenzi reality.

Od těchto glos míří pludkovská fráze velmi organicky k vytvoření celé soustavy, k filosofii středních vrstev, které procházejí dějinami nedotčeny, stávají se tak jejich trvalou silou a dělají teprve dějiny dějinami. „Žádná epocha nemůže existovat bez středních vrstev, kdežto střední vrstvy mohou naopak existovat nezávisle na všech epochách. A třeba i bez nich.“

V maloměstáctví je tedy autonomizace fráze a její samočinná výroba umělé skutečnosti zakotvena sociálně konkrétně. Opírá se o celý habitus

této vrstvy, její autosugesci dějinné opodstatněnosti, její pocit živého spojení s minulostí a plodivé povinnosti pro budoucnost. Neschopnost vlastní produkce vede k hypertrofii reprodukce a adaptability. Maloměstáctví se považuje za dědice a správce všech kulturních statků, počíná si v této úloze neobyčejně vitálně a je imunizováno vůči všemu, co by jeho úlohu mohlo rušit. Je imunizováno vůči každé myšlence: nebojuje s ní otevřenou opozicí, ale tak, že ji rosolovitě pohlcuje a neutralizuje.

V maloměstáctví je i sociální motivace „nedějivosti“ hry. Zde, v rodině, se začíná rozvíjet děj proto, že se nic neděje - vlivný Kalabis nepřichází. A jestliže se nic neděje, děje se určitě něco důležitějšího pro nás - tak zní pludkovská interpretace. Prázdný prostor a prázdný čas je největším nebezpečím: člověk, který přestává dostávat zevní podněty, přestává existovat. Komplex neexistování - jakási hmyzí parodie metafyzického děsu z nicoty - je kompenzován zvýšenou aktivitou, jejímž motorem je strach.

Strach má velké oči. A přízraky, které vidí, začíná také realizovat a zhmotňovat. Bílost sbírá svá vojska a dává se na pochod.

Hašek napsal povídku o člověku, který trpěl panickou hrůzou z války. Přišel do hospody, opil se, kolem se mluvilo o možném vypuknutí války, a o tom, že se v takovém případě budou stahovat peníze a vůbec všechno se bude stahovat. Tyhle věty mu utkvěly v paměti, a když se vracel v noci domů, viděl v domě policejního komisařství osvětlené okno. Už je to tady, už to píšou, říkal si, všechno se bude stahovat; přišel domů, stáhl z bytné peřinu a pak stáhl angorského kocoura, a ráno ho odvezli.

I tato groteska je projekcí úzkostného stavu do reality. Má svoji logiku a zároveň je absurdní. A tím jsme u poslední kapitoly této úvahy.

### **Je Zahradní slavnost absurdním dramatem?**

Mnozí kritikové ji označovali za první dílo tohoto typu.

S absurdním dramatem a antidiadlem a jeho estetickými nebo programovými formulacemi se do praktického styku dostáváme opožděně, po mnoha letech, kdy byl tento směr u nás na černé listině. Proto často - jako v jiných případech u jiných směrů - vnímáme spíš izolovaně jeho jednotlivé produkty, a ne všechny souvislosti a podmínky, z kterých produkty vzešly.

Absurdní divadlo nám mnohdy připadá jako kuriozita, exotikum a projev nezávažné fantazie, a bezděky tak splývá s představou exhibiční crazy nebo dramatu nevázané imaginace.

Když Šklovskij rozvíjel v této oblasti svou teorii syžetu, říkal, že každá nová tvůrčí epocha se pokládá za antisyžetovou a svým způsobem přichází s antirománem nebo antidramatem. Popírání románu nebo dramatu je však jen jedním ze způsobů formulace nových prozaických a divadelně dramatických principů: formulace zaměřené polemicky proti starým principům, které jsou tu parodovány a zesměšňovány.

V tom smyslu je zejména francouzské antidiadlo a absurdní divadlo útokem na koncepci měšťanského divadla psychologického, realistického a rétorického a na celou jeho klasickou tradici.

Tento útok však nezůstává jen v rovině „odborné“, ale zakládá svůj vlastní okruh témat a způsob interpretace skutečnosti.

„Ve své první hře Plešatá zpěvačka“, říká Ionesco, „která měla být původně jen parodií divadla a tím samozřejmě i parodií určitého lidského postoje - v této hře jsem se formálně ponořil do banality, sestoupil jsem

až na kalné dno nejobyčejnějších klišé, dospěl k nejzazším hranicím všední a denní řeči. Na těchto hranicích došlo k obratu a já zde naopak našel výrazový prostředek pro ono neobvyklé, v němž po mém soudu spočívá podstata všeho bytí."

Absurdní divadlo se v podstatě zabývá jedním základním fenoménem: uniformovaností, zbanalizováním, zglajchšaltováním a standardizací moderní civilizace - fenoménem, který se paradoxně poji k světu, označovanému jako svět společenských přestaveb a vědeckých a technických objevů.

Jádrem a zdrojem zprůměrnění je maloměstství - opět ne jenom v elementárně třídním vymezení, ale spíš, jak by řekl Thackeray, maloměstství jako stav ducha - které manipuluje světem, každou hodnotu exploatuje a degraduje ji a devaluje. Takto demonstroval maloměstství první Flaubert v románu *Bouvard a Pecuchet*. Dva stárnoucí pisáři, zajištění rentou, se postupně věnují všem možným vědám, pěstují umění, politiku a jinou veřejnou činnost - a vždycky selžou. V každém oboru se jejich úsilí promění ve frašku.

Zde je měšťácká báze absurdity: spočívá v napětí mezi vášnivou touhou po absolutnu a diletantismem, který tuto touhu degraduje na parodickou deformaci opravdové tvořivosti. Šaškovská faustiáda obou přátel začíná velkorysou myšlenkou encyklopedismu a končí panoptikálním skladištěm nepotřebných rekvizit konfekčních šablon. Flaubert už zde cítil nebezpečnou schematizaci jazykových frází a klišé: nedopsaný román měl zřejmě končit posledním dílem dvou gigantomanů - totiž opisováním Slovníku přijatých, tj. konvenčních myšlenek.

Touto nesmyslností měšťáckého světa se zabývalo už mnoho dramatiků, Čechov, Giradoux, Anouilh. Ale v jejich hrách se nesmyslnost a deformovanost spíše jen reflektovala brilantním intelektuálně skeptickým dialogem nebo byla obnažována psychologickou introspekci.

V absurdním divadle však absurdita vniká přímo do fabule a tvoří fabuli.

Maloměstská mentalita je tu přímo ztělesněna: její představy a sny a interpretace jsou jakoby vsazeny do klimaticky vyhodného prostředí, kde bují do obrovských tvarů a rozměrů jako tropická vegetace. Postavy těchto her nejsou už fotograficky realistické portréty, ani ne jen daumierovské karikatury, ale stvoření, rozvinutá s boschovsky obludnou fantazií: domovníci se tu stávají příšerami, profesori opravdu zabíjejí lekceci španělštiny své žáky, obyvatelé celých měst se proměňují v nosorožce. Zároveň s lidmi - třebaže v jiném smyslu - přerůstají do nepřirozené dimenze i věci. Předměty, které člověk vyrobil, se vymykají jeho vládě, přestávají člověku sloužit a pohlcují ho. Nájemník, stěhující se do nového bytu je doslova zasypan svým majetkem - skříněmi, které pozvolna zaplňují celý pokoj.

Zevní příběh absurdního divadla bývá prostý a jakoby „nedějový“. Dynamika a pohyb absurdního divadla jsou spíš v řečové a mimické gestice, v metamorfózách lidí a věcí, ve viditelné hyperbolizaci, jaké je spíš schopno loutkové divadlo.

Orientace na loutku spojuje tuto tendenci s jediným velkým předchůdcem absurdního divadla z devatenáctého století - s Alfredem Jarrym, tvůrcem nesmrtelného *Otce Ubu*.

Absurdita není totožná s irracionalitou, s libovolnou, chimérickou fantazií: nepřichází z „noční poezie“ a nemá kořeny romantické. Absurdita vzniká nadsázkou. Ale nadsazovat je možné jen to, co je nejprve přesně posa-

zeno. V tom smyslu má absurdita spíš kořeny realistické: rodí se vystupňováním reality velmi konkrétní současné a „obyčejné“.

Principy absurdního divadla najdeme nejenom tam, kde se prohlásily jako směr a program.

Vyvolání absurdity je například konečným efektem *Osudů dobrého vojáka Švejka*.

Vůdčím postupem Haškova románu není postup satirický nebo kritický, ale postup anekdotický. Anekdota vychází z aktuální a denní skutečnosti, jejíž jednotlivé prvky vytrhává z konvenčního kontextu a logickým trugschlussem je situuje do kontextu nového. Nový kontext je „neskutečný“ jenom z hlediska zevní pravděpodobnosti; ale právě proto vypovídá o skutečnosti víc než přesný fotografický raport. Není popisem vnější podoby reality, ale diagnózou její vnitřní struktury - zpravidla deformované a rozporné. Anekdotická hyperbola je i základním kompozičním principem románu. Švejk s daným světem nepolemizuje, naopak mu přitakává a velmi konformně spíňuje jeho normy; tím jeho protiklady zveličuje, zdůsledňuje a dovádí je ad absurdum. Nutí realitu, aby se dovršila tak dokonale, až sama svou vlastní silou praskne.

Klasikem absurdního realismu je Franz Kafka.

Přízračnost neproniknutelného zámku nebo mechanika nepochopitelného procesu se rodí v konkrétním prostředí a z něho.

Absurdita vzniká vystupňováním určité a určité sdělené skutečnosti.

Tento rys je potvrzen i v oblasti psychologické: proces proti prokuristovi K. začíná a postupuje a dovršuje se s neodvolatelnou zákonitostí, ačkoliv jeho příčina zůstane navždy zahalena tajemstvím. To je ryzi absurdita. Ale tuto absurditu vyvolává nebo aspoň umožňuje sám prokurista K., její oběť. Když se jednou ráno objeví bezdůvodně v jeho pokoji neznámí muž, zakázou mu sníst, a aniž co vysvětlí, vyzvou ho, aby je následoval, prokurista sice zaprotestuje, ale brzy se vzdává. U soudu se dokonce pateticky vzepře a po skandalizujícím projevu opustí síň; když však do týdne nedostane další obsilku, jde se sám a dobrovolně o průběhu procesu informovat; neuznává proces, ale je jím přitahován, a tak do něho posléze vtažen. Zde spočívá jeho „vina“ a jeho podíl na zrození absurdity. Na první pohled nesmyslnou, a tím nepřijatelnou skutečnost prokurista sice teoreticky stále odmítá, ale prakticky ji přijme: tak ji *legalizuje, zkonvenčuje a normalizuje* - a sám pro ni vytváří reálnou rovinu.

Absurdita spočívá na zvláštním napětí protikladů: na jedné straně stojí jev, který „přirozeně“ považujeme za „nepřirozený“ - na druhé straně racionální a logický systém, který tuto „nepřirozenost“ zhmotňuje, opravňuje, zdůvodňuje a zařazuje do našeho života.

Absurdita se netýká oblasti komické, ale oblasti, kterou pocítujeme jako deformovanou a tragickou.

Absurdita je zvláštním druhem tragizace, dezintegrace a odcizení lidského života.

Prostituce jako taková je lidsky nedůstojná - to je normální hledisko. Ale když Shawova paní Warrenová dokazuje, proč je pro chudou holku prostituce jednou z nejlepších možností, jak si uchovat lidskou důstojnost - protože žít počestně, znamená žít v nelidské bídě - stává se prostituce jako prostředek důstojnosti absurdní.

Sňatkový podvodník, který chladnokrevně zabíjí své oběti, působí úděsně. Ale Chaplinův pan Verdoux, který nepovažuje své vraždy za zločin, ale za bezvýznamnou maloživnostenskou kopii velkých podniků politických a vojenských - pracujících z existenčních důvodů rovněž krvavě - dělá z této úděsné postavy postavu absurdní.

Shawova paní Warrenová i Chaplinův pan Verdoux objevili důležitý rozpor současné společnosti - rozpor mezi ideologií a praxí, mezi tím, co společnost fakticky dělá, a tím, co hlásá. Objevili je a poučili se z něho: postavili se na stranu praxe, a praxi tím zekonomizovali. Ideologická forma byla pro ně luxus, který si nemohli dovořit. Metodicky se obě postavy liší: paní Warrenová z obecného statu quo jen mechanicky a „mlčky“ vyvolila organizaci svého podnikání, které je celkem běžné a stejně „mlčky“ respektované; pan Verdoux z obecného statu quo vytvořil logický vzorec, kterým si legalizoval podnik méně běžný - jeho interpretace je intelektuálnější.

Ale přístup obou postav ke společnosti je shodný a shodně tuto společnost a její zásady absurdizuje.

Vyvraždění statisíců Židů za poslední války je tragické. Ale nacistická byrokracie genocidií, perfektní systém ovládnutí, registrování a deportování „nepřátelské rasy“, plány a stavby továren na smrt, promyšlená technologie zabíjení a ekonomické zpracování mrtvol na užitečné suroviny - to už je absurdní.

Organizátor likvidací židovského obyvatelstva Rudolf Hess žije v obecném povědomí jako démonická figura, daleko předstihující Richarda III. a všechny ještě jednostrannější personifikace zla. Polský autor Jarecki však demonstroval Hessovy zločiny v kontextu s celou Hessovou biografií, s jeho mládím, výchovou v rodině a ve společnosti. Konvenční obraz je nahrazen obrazem konkrétnějším: Jareckého Hess je člověk vzdětaný, citlivý, a praktický, vedený vždy k svědomitému plnění povinností; není ani trochu sadista a neměl a ani před svou popravou nemá k masovým vraždám Židů osobně angažovaný vztah. Nevraždil, pouze likvidoval nepřátelský národ a dobýval nový prostor pro národ vlastní - tak jako kterýkoliv jiný politik a voják; Hess jenom, díky své kvalifikaci, zdokonalil a urychlil metody likvidace - učinil je tak, po svém soudu, dokonce i humannější. Jestliže před smrtí připouští některé své chyby, z hlediska dané koncepce: Hess uznává, že by bývalo bylo praktičtější podrobené obyvatelstvo spíše získávat a zpracovávat než vybíjet - nacismus by tak byl měl mnohem méně skutečných nepřátel.

Tento Hess už není postavou démonickou, ale postavou absurdní.

Zlo, které postava odkrývá, není ovšem menší, ale naopak větší než zlo, reprezentované postavou démonickou.

### **Apel absurdního divadla**

Absurdní interpretace má širší rozměr než interpretace tragická - zejména dnes.

Tragédie vidí zlo často jako sílu, vnuknutou někým nebo něčím, co je mimo tento svět; ale i když je vidí v souvislosti s velmi „světskými“ příčinami, chápe je jako produkt výjimečné konstelace těchto příčin. Zlo klasické tragédie diváka jistě vzruší, ale zároveň mu dovolí, aby se od něho vnitřně distancoval. Toto zlo je příliš exkluzivní, takto se v divákovi nemůže zrodit a sotva se kdy v této podobě stane jeho otevřeným nepřitelem.

Netýká se ho, nerezonuje s jeho zkušeností, příliš patří historii - doslovně i v přeneseném smyslu slova.

Absurdní divadlo se v námětech i ve fabuli odvrací od zevně velkých dějů k „všedním“ jakoby epizodickým příhodám. Ale tento odvrát, jak dokazují nejlepší díla tohoto směru - neznamená únik od obecné problematiky k problematice privátní, ale naopak soustředěnou snahou dokázat, že všechno, co se odehrává ve sféře privátní, má obecný dosah. Absurdní divadlo nevnaší historii do současnosti, dosud historicky nepřehledné, ale tuto současnost přímo historizuje.

Tak demaskuje absurdní divadlo zlo v rozsáhlém kontextu: zlo, které je nebezpečnější, protože je „zobyčejné“, proniká do světa bez výstrahy a nenápadně, pracuje prostředky na první pohled bezvýznamnými - navykou šablonou, frází, konvencemi, dogmaty. Středem pozornosti není zlo ve svém výsledku, ale zlo počáteční a rodící se, zlo ve stadiu nepozorovatelné inkubace.

Absurdní divadlo je analytické, a chcete-li, chladně diagnostující. Zásadně neposkytuje řešení. Ale tato zásadnost, řekl bych, nevychází z jistoty, že řešení neexistuje, ale spíše z přesvědčení, že řešení nám nebude nikdy a nikde nikým a nijak dáno. Jestliže je divadlo lékařem, nechce léčit obliгатními recepty, ale tak, že pacienta konfrontuje co nejdrastičtěji s jeho kdykoliv možnou zkázu. Ne aby zkázu přivolalo, ale aby jí zabránilo.

Absurdní divadlo důsledně opouští koncepci divadla, které svět ilustruje, vykládá nebo kritizuje. Absurdní divadlo chce šokovat a klást provokativní otázky.

Ujímá se funkce advokata diaboli. Staví se na ďáblovu stranu, aby ďábla, „který se skryl“, odhalilo.

*Václav Havel: Zahradní slavnost, Praha, Orbis 1964, s. 59-79  
podepsáno: Jan Grossman*

## **Předmluva**

Málokterá kniha potřebuje předmluvu ve smyslu úvodu do četby tak málo jako tato kniha.

Druhově rozlehlý soubor - hry, eseje a poezie realizovaná v pomezí oblastí literárně grafické - představují komplex, jehož jednotlivé složky jsou sice žánrově ohraničeny, ale svým „ústředním tématem“ se prolínají a vzájemně si samy obstarávají vysvětlující komentář; čteme-li kterýkoliv z žánrů knihy na pozadí žánrů ostatních, objevujeme pozvolna velmi plastický obraz zázemí celé Havlovy tvorby.

Je-li zbytečné doprovázet knihu vysvětlujícím úvodem, pokusme se o úvod jako celkový pohled na autora, jako stanovení jeho uměleckého typu.

Pojetí této knihy je po mém soudu znamenitý ediční počín: ukazuje nejenom šířku autorových zájmů, ale i jejich vnitřní jednotu, základní přístup, z něhož autor volí svoje rozmanité vyjadřovací prostředky, své jednotlivé postupy.



Domnívám se, že tento přístup je přístupem bytostně a originálně *divadelním a divadelnickým*.

Snad se mi podaří přesvědčit čtenáře, že tato domněnka nevznikla zaujetím či nemocí z povolání: měl jsem totiž vzácnou příležitost být především „při tom“, když vznikaly obě Havlovy hry, a tak či onak se podílet na jejich jevištní realizaci v Havlově mateřském Divadle Na zábradlí.

Nemám po ruce školní příručku o literárních žánrech, ale určitě v ní, v kapitole o dramatu, stojí mezi jiným tato nebo víceméně podobná definice:

„Drama je žánr, předvádějící příběh přímou řečí (dvou nebo více osob) a jednáním, které z této řeči vyplývá nebo je podmiňuje“.

Znamená to, že rozhovor ve formě dvou výkřiků: „Vzdejte se, bídáci!“ - „Nikdy!“ má mnohem větší dramatickou hodnotu než třeba následující citát:

„Vstoupila do pokoje. A v té chvíli, přicházejíc jakoby malátně a bez viditelných důvodů, se jí do mysli vetřela vzpomínka na kterésí jitra v Benátkách, zamřízené a siré, a přece čímsi nevysvětlitelně připomínající ony slunné dny, které před lety strávila na jihu Itálie. Usedla, zazvonila, a teprve když pokojská přinesla čaj, začaly se její pocity vyjasňovat, jako když ostříš objektiv kamery. Ano, společným jmenovatelem obou dojmů byl on, jeho hlas, který zněl oběma krajinami, a který ji vždycky zavolal k sobě a k ní samé.“

Do žánru přímé řeči lze nepochybně převést objednávku čaje, právě tak jako je možno jednáním vyjádřit vstup do pokoje, usednutí či příchod pokojské. To však je jistě zisk hubený a podle naší příručky dává pasáží pramalé šance dramatické.

Ale moderní dramatické a divadelní postupy - obměňující postupy prastaré - nabízejí možnosti širší. Lze si představit, že vzpomínku na Benátky a jižní Itálii znázorní filmová montáž; že to, co nestačí vyjádřit hercova „psychologie“ - je obtížné vyjadřovat „důvody“, tím spíše důvody „neviditelné“ - doplní, řekněme, brechtovský komentátor či vypravěč; a že „jeho hlas“, znějící ve vzpomínce, obstará zvuková nahrávka, případně „vize“, retrospektující celou „jeho“ podobu.

Má tedy příručka ve svém pokusu o definici alespoň nějakou „holou“ pravdu?

Snad se vám zdá, že postupují nesprávně, měřím-li definici nikoliv *dramatem*, ale pouhou *dramatizací*, nadto jen dramatizací „možnou“. Zásadně však neexistuje rozdíl mezi dramatem a dramatizací. Mnoho dramátů a obecných dramatických typů vzniká dramatizací látek, skutečných původně v jiných žánrech: v mýtech, obřadech, historických kronikách, dokumentech. Právě tak vzniká drama dramatizací látek, určených konvenčním charakterem předem hotových postav; dramatik tu vlastně jen variuje materiál, který je těmito prefabrikáty vytvořen a obmezen - tak je tomu v commedii dell'arte nebo v dramate našeho osvobozeného divadla.

Drama i divadlo jsou v podstatě eklektickým útwarem. Opírají se o nejrůznější žánry a neustále si z nich „vypůjčují“.

A nemá v této souvislosti smysl zabývat se poměrem dramatu a divadla; jejich vztah je někdy těsný, někdy volnější, obě disciplíny se však stýkají svou základní, tak či onak uskutečňovanou tendencí: tendencí k „předvádění přímou řečí a jednáním“. A jejich shoda, i pokud se týká této tenden-

ce, spočívá ve zmíněné eklektičnosti, v umění vypůjčovat si a exploatovat.

Neváhám proto přiznat naší příručce alespoň její „holou“ pravdu, týkající „předvádění přímou řečí a jednáním“.

Nedostatkem příručky a její definice je to, že nevidí „za“ povrchní technologii.

Nevidí, že dramatická technika nevzniká osvojením si a naplněním jednoho základního vzorce, ale neustálým vynalézáním technických postupů nových, takových, které jsou schopny dramatizovat látky nejrůznější, které dovedou, z obecného hlediska, zdramatizovat *všechno*.

Abychom naši úvahu zkomplikovali, dodejme hned, že tato „všemohoucnost“ dramatu a divadla se na současném jevišti projevuje spíše jako kletba než jako požehnání; řekl bych skorem, že právě ona je jednou z hlavních příčin stále projednávané krize divadelní tvorby jako celku.

Dramatická schopnost zmocňovat se všeho neznamená u vrcholných autorů umění a vůli zmocnit se *čehokoliv*, ale jasnou vůli umění zmocnit se toho *nejpodstatnějšího*, tedy látek nebo žánrů, které jsou nejvíce nabitý zkušeností, intelektuálním zájmem a citovostí přítomné chvíle a přítomného prostoru.

Shakespeareova epická skladba, zahrnující do uzavřeného příběhu několik paralelních dějových pásem a prudce střídající nejrůznější a často odlehklá dějiště, vznikla právě tak „logicky“ a nutně jako komorní skladba Čechovova, vybudovaná na několika málo osobách, svázaných poutem intimního celku, rodiny, příbuzenství, příslušnosti k přesně vymezené lokalitě domu a jeho nejbližšího okolí.

V obou případech zůstává základem „přímá řeč a jednání“.

Každá z obou technik je však zkonstruována a rozvinuta jinak, protože slouží „předvedení“, tedy zdramatizování odlišných prostorů a v nich odlišně probíhajících jednání: předvedení onoho „světa“, v němž se odehrávají historicky nejdůležitější pohyby.

Krise dramatu, jak se o ní dnes často mluví, nespočívá v omezenosti prostředků, na které si často stěžujeme, ztrémování zdánlivě rozsáhlejšími prostředky filmu nebo třeba televize a jejich přirozenou konjunkturou.

Záleží spíše v zmíněné všemohoucnosti, které však schází jasné a spontánně jasnoucí vědomí účelu a cíle.

Všemohoucnost se mění v svůj pravý opak, tedy v bezmocnost, jestliže dramatik neví, co může a co nemůže, a jestliže neumí chtít jen to, co může.

Je možno dramatizovat kteroukoliv oblast; ale je *nutno* dramatizovat jen tu oblast, kde se dramatizace jeví nikoliv jako jedna z mnoha možností, ale jako možnost *jediná*.

Jedinečnost v tomto smyslu nespočívá v zásadní neopakovatelnosti a nepřeložitelnosti látky z jednoho žánru do druhého: proto jsem zdůrazňoval zásadu nerozlučovat pojem dramatu od pojmu dramatizace.

Jedinečnost vzniká v okamžiku, kdy dramatik odkrývá - v látce třeba už jinak zpracované - její dramatické kvality, její nutnost a nutkavost vyjádřit se právě dramatickou formou, a ne jinak.

A zde se pokusíme znovu opravit a rozvinout technologickou definici naší příručky.

Společnou tendencí dramatu a divadla je úsilí o tvar, založený na předvádění látky divákovi, který se za tím účelem shromáždil v určeném času a prostoru, aby tuto látku právě takto, a ne jinak vnímal.

Není-li tento způsob vnímání pouze nepodstatnou obměnou jiného způsobu vnímání - to jest, nemáme-li „předvádění“ považovat jen za určité zvýraznění dojmu, jakého by konzument díla dosáhl třeba pouhým čtením - musíme diváka považovat nejenom za nezbytnou podmínku předvádění, ale za jeho aktivního spoluvůrce.

Jisté to není poznatek objevný: každý, kdo se podílí na divadelní produkci, zná nutnost divákovy aktivní rezonance a všemi způsoby se o ni uchází: výstavbou příběhu, režijně scénografickou kompozicí, placírováním vtipů a pointováním, prostě vším, co patří do technologie nikoliv neužitečných pravidel o well-made play a o zásadách režijní a herecké profese.

Rutinované divadlo - a to nemyslím hanlivě - dovede připoutat divákovu pozornost k tomu, co se odehrává na jevišti.

Opravdu velké divadlo však připoutává divákovu pozornost zároveň a především k tomu, co se odehrává mezi ním a hledištěm.

Zdrojem takového divadla nejsou jen látky, které lze převést v přímou řeč a jednání, probíhající s patřičnou přitažlivostí na jevišti, ale především látky, schopné vyvolat přímou řeč a jednání mezi jevištěm a hledištěm.

Přímá řeč a jednání se u Shakespeara liší od přímé řeči a jednání Čechovových her. Ale obě odlišné techniky dramatičtují téma, které umožňují aktivní rozhovor mezi hercem a obecenstvem.

Oba dramatikové totiž vyhmátlí a zpracovali téma, které bylo a způsobem svého zobecňování zůstává bytostně *dialogické*, a tedy k dialogu vybízí.

Oba dramatikové proto patří do oblasti autorů, jak se říká, mnohoznačných anebo nejasných. Ale jejich stále pocítovaná tajemnost na fragmentárnost není než dokladem stále životnosti, která nemůže být „vyjasněna“ a „určena“ jinak než takovým dialogem. Velikost a integrita děl obou básníků spočívá v tom, že s touto stále obnovovanou dialogickou interpretací počítá, jako by se bez ní nemohla plně uskutečnit.

Představení Shakespearovy či Čechovovy hry neaktivizují diváka pouze úžasem, dojetím, napětím či zvědavostí - tedy pocity, které vznikají jen při pohledu na jevištní jednání. Aktivizují ho svou neúplností nebo naopak mnohoznačností, podivným a nedefinovatelným prostorem, kam je divák lákán a kde je sváděn, aby prázdňá místa doplnil. Tak vznikají mezi scénou a hledištěm určité komplementární významy, jimiž se obecenstvo stává spoluvůrcem divadelní produkce.

A to je tedy další oprava příručky: Podstatou dramatického předvádění příběhu je přímá řeč a jednání, které se vyvinou v aktivní *dialog* nejenom mezi postavami příběhu, ale mezi příběhem a jeho divákem.

Opravdu velké divadlo neodhaluje pouze sebe samo, svůj příběh. Odhaluje i „příběh“ divákův a s ním divákovu nutkavou potřebu konfrontovat vlastní zkušenost - vlastní „téma“ - s tématem, jak mu je nabídlo jeviště.

Takové divadlo nekončí představením, ale naopak koncem představení teprve začíná. Domnívám se, že Václav Havel svými hrami prokázal tuto opravdovou dramatickou schopnost jako málokdo v současné české tvorbě.

Nemohu si dnes, po úspěšných premiérách Zahradní slavnosti a Vyrozumění u nás i v cizině, nevzpomenout na všechny, kteří kdysi po-

chybovali o „skutečné“ Havlově dramatické potenci. Nebyli to Havlovi oponenti, ale často naopak lidé, kteří vysoce oceňovali Havlův literární talent, jeho kritickoanalytické schopnosti, jeho umění zkratky, pronikavé a lapidární formulace, pointy či aforismu, tak či onak vyjádřených. Všechny tyto prvky jim však zároveň připadaly jako příliš racionální, spekulativní a exaktně konstruované, a tudíž neschopné plasticity, fabulační invence, psychologické věrojatnosti - prostě všeho, co se spojovalo s běžnou představou dramatu.

Jsme rádi, že Havel tyto obavné prognózy nebral na vědomí.

Nebralo je na vědomí ani divadlo, v kterém a pro které Havel svoje hry původně napsal a které je také prvně realizovalo. A pokud bylo Divadlo Na zábradlí aktivním pomocníkem a prostředím jejich vzniku, může snad s dobrým svědomím říci, že se podle svých sil pokoušelo splnit tuto kmotrovskou roli co nejlépe: nenutilo Václava Havla nikdy k ničemu jinému než k tomu, aby byl co nejvíce a co nejúplněji sebou samým.

Klíčovým tématem Havlových her je téma *mechanizace* člověka.

Tedy téma nikoliv neobvyklé u mnoha současných evropských dramatiků. Odborníci se jistě povede zjistit některé vlivy, které na Havla v tomto přibuzenství působily - a jak by nebyl mladý autor ovlivněn spisovateli, které má rád a jejichž interpretace světa je organickou součástí konkrétního světa, v němž on sám žije a pracuje.

Takové zjištění je nejenom možné, ale jisté i užitečné, pokud ovšem nezakryje moment hlavní a rozhodující: Havlovu originalitu „obsahovou“ i „formální“, abychom se drželi příruček.

Mnoho autorů, které by bylo možno v souvislosti s Havlem jmenovat, téma *mechanizace cituje*: s přízvukem groteskním, satirickým, tragickým nebo sentimentálním. Říkám-li „cituje“, míním tím, že se tématem *mechanizace* zabývá jako jedním z mnoha možných témat své dramatické techniky.

Havel toto téma necituje.

Pro Havla je téma *mechanizace* ústředním tématem, z něhož svou techniku odvodil, rozvinul a fixoval.

Na počátku Zahradní slavnosti nebo Vyrozumění nestojí oslnění tím nebo oním dramatickým postupem, který téma *mechanizace* zpracoval, ale toto téma samo, jednak autenticky zažité, jednak zprostředkované literaturou spíš odbornou a teoretickou než dramatickou. Určujícím přístupem je spíš onen přístup „suše“ racionalistický, právě ten, který kdysi vnučoval pochyby o Havlově opravdu dramatické a divadelní potenci.

Havel se k tématu *mechanizace* propracovává velmi analytickou a precizně formulující a diskusní metodou. Je-li na jedné straně „napaden“ každodenní „aktuální“ realitou, nepodléhá svodu čelit jí stejně každodenní reakcí, glosou, narážkou, aforismem; odpovídá analýzou, která se chce dobrat podstaty aktuálního jevu a ústí v zobecňující, tedy „abstraktní“ příměr. Havel se stává dramatikem ne tehdy, kdy je k tomu vybídnut nebo má možnost psát „taky“ hry, ale ve chvíli, kdy cítí latentní dramatičnost svého tématu, kdy objevuje, že dramatické vyjádření je *jedinečné* a jediné *nutné* vyjádření jeho látky.

Z Havla analytika se zrodil Havel dramatik v okamžiku, kdy poznal, kým je a kým není, a měl odvahu a důslednou sílu být jenom tím, kým je.

Ať jakkoliv poučen cizími vzory, odvodil Havel svoji dramatickou metodu z vlastního pohledu na skutečnost a z vlastního tématu, jakmile v něm objevil principiální rysy *dialogické*: ty zůstávají nejcennějším rysem obou jeho her a podstatou jejich univerzální rezonance.

Vyvolávají velmi určitý rozhovor mezi jevištěm a hledištěm, v němž je dostatek prostoru pro vznik komplementárních významů a asociací.

Čtenář srovnávající Zahradní slavnost s Vyrozuměním má vzácnou příležitost sledovat, jak se Havlova cesta k dramatické autenticitě prohlubuje.

V Zahradní slavnosti i ve Vyrozumění je hlavním aktérem hry mechanismus, ovládající člověka.

V první hře je to mechanismus fráze. Je pojat jako obměna poznatku, že nikoliv člověk dělá šaty, ale šaty dělají člověka: tedy člověk nepoužívá fráze, ale fráze používá člověka. Fráze je hrdinou kusu: samovolně osnuje a komplikuje zápletku, určuje lidské jednání, posunuje příběh, a odtrhává jej se stále víc a více od skutečnosti, vyrábí si skutečnost novou a vlastní.

I ve Vyrozumění vychází tento mechanismus z jazykové oblasti: člověka ovládá tentokrát umělý syntetický jazyk, který má zdokonalit a zpřesnit komunikaci, ale prakticky vede k stále hlubšímu rozrušení lidských vztahů a k trvalejšímu odcizení.

Zahradní slavnost demonstruje tento proces způsobem, který bychom - v rámci dramatické poetiky - mohli označit za přímočaře „tendenční“, anekdoticky účinný.

Postavy Vyrozumění však už nejsou vytvořeny s touto záměrnou a provokativní „účelovostí“. Neslouží pouze nadsazenému znázornění autorovy koncepce, ale vyrůstají z této koncepce organičtěji a důsledněji: ony samy jsou touto koncepcí, a koncepce sama je v nich - autor „zmizel“ za svým příběhem a jeho herci.

Dalo by se říci, že téma mechanismu je ve Vyrozumění *psychologizováno*: neznámá to ovšem, že tu byl proces mechanismu obohacen nebo „změkčen“ plastičtějšími a „lidštějšími“ detaily, které by stály mimo něj nebo nad ním, prostě znamenaly ve vztahu k tomuto procesu cosi *navíc*. Dokonce naopak: Havel zde svoje téma mechanismu jako hlavního aktéra vidí ještě hlouběji a svoji dramatickou techniku z něho odvozuje důsledněji než kdy jindy.

Psychologizace znamená pouze Havlovu vyvinutější schopnost interpretovat látku v mnoha polohách a sférách. Téma abstraktního jazykového mechanismu je organicky promítnuto do mechanismu zbabělosti, do mechanismu moci, do mechanismu lhostejnosti: každý z těchto mechanismů sám o sobě a všechny v dokonalé souhře pak tvoří vrstevnatější a proti Zahradní slavnosti komplexnější obraz lidského odosobnění.

Cesta od Zahradní slavnosti k Vyrozumění je tedy cestou stále větší a důslednější stratifikace téhož tématu.

Látka se rozrůstá do všech stran, objevuje nové vrstvy ve směru vertikálním i horizontálním: důsledkem je i skladebná promyšlenost, která co do dokonalé souhry celku a všech jeho částí najde sotva obdobu v celé historii našeho dramatu.

Toto stručné zmapování cesty od jedné hry k druhé snad poslouží zain-

teresovanému čtenáři, aby mohl sledovat i jiné směry stratifikace Havlovy práce: především způsob, jakým se Havlovo ústřední téma promítá i do jiných žánrů, především do oblasti konkrétní poezie, oscilující mezi tvorbou literární i grafickou.

Tak jako se pochybovačům Havlovův talent jevil málo dramatický, musil se jim asi jevit málo poetický. A opravdu: i zde se, z jejich hlediska setkáváme s výchozím přístupem velmi stroze „rationalistickým“. Materiálem básní-obrazů jsou holé věty, holá slova, cifry, písmena nebo dokonce pouze otazníky a vykřičníky, které neznamenají nic víc než to, co znamenají ve svém prvním plánu, ve své stejné „holé“, gramaticky nejjednodušší poloze. Všechno, co zakládá poezii v tradičním a nejširším smyslu, je tu opuštěno: volný či vázaný rytmus, organizace verše, lyrika, hudba, významová oscilace, vytvářející krátkým spojením tušenou, ale nevyjádřenou metaforu, fonická linie, to všechno a vše ostatní neexistuje.

Ale tato poezie není určena *čtení*, dokonce ji vůbec nelze pouze číst: je třeba ji zároveň *vidět*. Grafické uspořádání není bezpříznakovým nebo dekorativním aranžováním textu, stává se jeho rovnocenným partnerem: text bez něho vůbec nemůže existovat, sám o sobě ztrácí smysl a nelze jej ani opisem sdělit.

Tato grafická složka - kdybychom ji chtěli uměje od složky literární oddělit - má rovněž výrazně racionalistickou a mechanickou strukturu. Zkusíte-li rychle a „zdálky“ prolistovat tyto básně, tak, abyste „nečetli“, ale pouze viděli jejich podobu, vyvolají ve vás představu vzorníku písem, číselných položek na papírovém kotouči vylézajících z počítačového stroje, úředního formuláře nebo sazebníku, kalendáře, kilometrové role papíru, na který rotačka tiskne stotisíckrát stále tutéž první dvoustránku.

I zde je vedoucím Havlovým tématem téma mechanizace.

Zřekl jsem se na začátku úlohy průvodce Havlovým dílem, a nechci ani v tomto žánru být čtenáři na obtíž.

Musím však aspoň uzavřít téma, které jsem si předsevzal.

I letmé srovnání poezie s dramatem snad upřesní to, co jsme řekli na začátku: Havel své ústřední téma „nečituje“, to jest nezpracovává je předem danou technikou, ale naopak svou techniku z tématu - a ze způsobu a pohledu, jakým se ho zmocňuje - odvozuje a vytváří.

Havel není svým založením, řečneme, „básník“ a zároveň „dramatik“. Je od samého začátku angažovaným spisovatelem v obecném smyslu slova, ve svém nejranějším mládí orientovaným ponejvíce literárně teoreticky a filosoficky; měl zvědavost poučeného čtenáře - kritika (a to bývá zvědavost nejpłodnější), která mu zároveň vnukávala potřebu nezústat u shromážděných fakt, ale stále se pokoušet tato fakta interpretovat a zobecňovat, jít od konkrétního jevu k jeho podstatě.

Jestliže Havel začal psát hry, pak jistě i proto, že k tomu měl příležitost a ocitl se v prostředí, které mu dalo patřičný impuls. Především se však stal dramatikem, protože, jak bylo řečeno, poznal latentní dramatickosti svého tématu a nutnost vytvořit jemu odpovídající prostředky.

Jestliže přitom nebo potom začal dělat žánr „poezie-obraz“, rozhodl se k tomu ve chvíli, kdy poznal, že jeho téma si vynucuje a umožňuje i tyto postupy.

Havel je zcela zvláštní a šťastný případ spisovatele, řekl bych, aprioristic-

keho: a říkám to v závěru a proto v důvěře, že tento termín nebude měřen tím, co je o apriorismu napsáno ve filosofickém slovníku, ale především stránkami předmluvy.

A právě zde, jakkoliv to na první pohled vypadá podivně, bych se chtěl vrátit k začátkům úvahy, totiž k domněnce, že základní Havlovův přístup ke skutečnosti lze charakterizovat jako přístup divadelní a divadelnický.

S divadelní tvorbou v nejširším smyslu slova Havla spojuje nejenom to, že napsal dvě výborné hry, ale především onen postoj, který nazývám postojem tvořivě eklektickým a který jsem se aspoň stručně pokusil vysvětlit. Nemám na mysli, to snad je jasné, eklekticismus v běžném smyslu slova, tj. tékání od látky k látce, od stylu k stylu, onu všeobecnou amorfnost, která vstřebává kterýkoliv podnět, přizpůsobuje se mu nebo se stává jeho variantou.

Míním eklekticismus, který je tak hluboce a trvale zaujat pro „svou věc“, že nutně a často i snadno a bez námahy objevuje stále nové a vždycky rezonující a vzájemně se doplňující způsoby, jak tuto „věc“ vyjádřit.

Ryze divadelní a divadelnický je pro mne Havlov přístup i v tom, co bych nazval *apelativností*. Čím více a důsledněji se Havel vyhýbá povrchní aktualitě, tím hlubší a univerzálnější je výzva kterékoliv jeho práce.

Tato výzva nevzniká ani poučováním, ani efemérní časovou narážkou, ani kazatelstvím, ani idealismem - ale jen a jen zdůsledněním analýzy, způsobem, jakým je analýza dovedena do konce, tam, kde v kterékoliv látce odkrývá *dialogičnost*, výzvu k rozhovoru, kterému nelze uniknout.

Nevím, zda Havlovo divadlo - a v širším smyslu slova i jeho divadelnost - patří do oblasti takzvaného umění absurdního.

Jestliže ano, pak ve svém vlastním pojetí.

Havlovy věci, nejmáraněji opět hry, konstruují příběhy na prvý pohled nereálné: tedy příběhy, chcete-li, vymyšlené a umělé.

Ale tato vymyšlenost a umělost nemá nic společného s nočně romantickou fantazií nebo s bezuzdnou crazy, kde se vše odehrává podle zákona či nezákona fantazie, nutící lidi chodit po hlavě jenom proto, aby se vymkli konvenční chůzi po nohou.

Tato umělá konstrukce světa je složena z prvků reálných, běžně existujících a dokonce banálně každodenních; a právě tak reálná, nebo řekněme „logická“ je i metoda, jakou jsou tyto prvky spojeny v celek.

Příběh umělého jazyka, jak je předveden ve Vyrozumění, se nikdy nestal a ani se nestane. Ale věrojatnost dramatikova materiálu a důslednost jeho skladby nás přesvědčuje, že se kdykoliv stát *může*. Nechceme a nemůžeme tomu uvěřit: avšak dramatik nás uvede do roviny, na které je jeho argumentace neporazitelná.

Svět Havlových dramatických a básnických prací je světem *hypotetickým*, tedy světem možným.

Možnost, kterou nám autor takto demonstruje, není příjemná a růžová. Je dokonce zlá, a chcete-li, veskrze negativní. Jejím hrdinou není protagonist, ale antagonist: duch, který stále popírá.

Tento duch posbíral z vůle autorovy všechno zlo světa, aby nás postavil tváří v tvář naší kdykoliv možné zkáze: vybudoval svou pravdu. Ale čeká, rovněž z vůle autorovy, že se proti této pravdě - která je vedle nás, kolem nás, v nás - vzbouříme.

Je to duch, který odkrývá dialogičnost látky a v úloze ďáblova advokáta nás vyzývá k diskusi: provokuje naše stanovisko, naši aktivitu, naši fantazii a náš intelekt.

Obávám se, že tyto věty znějí příliš učeně; snad dokonce budí podezření, že podkládáme autorovi úmysl oloupit normální obecnost o ten základní požitek, pro který - ať přiznaně či nepřiznaně - navštěvuje jeho hry: o požitek zábavy a hry.

Ale podezření je jen zdánlivé.

Dokonalá hra není ta, v které se všechno děje bez nás a za nás, ale naopak hra, která vyžaduje naši vynalézavost a účast. Gesto dítěte, které po půlhodině omrzele odhazuje technicky zázračnou hračku, aby se raději týdně bavilo na hromadě písku dvěma dřívky, toto gesto nás provází celý život, pokud je náš život životem, a nikoliv jen přežíváním. Bohatství dvou dřivek a hromady písku nespočívá v tom, čím jsou, ale v tom, čím nejsou, a co my z nich můžeme učinit. Tím, že vyžadují naši aktivitu a jsou proměnlivé, umožňují dialog a dávají nám příležitost k sebeuskutečnění.

Havlovy práce nás nejenom nutí, ale svou hravostí přímo vábí zaujmout tento činný vztah k problémům, které se nás přímo a osudově týkají.

Byl jsem nejraději, když lidé po představení Vyrozumění říkali, že se smáli a zároveň jim běhal mráz po zádech.

To je, myslím, ta nejlepší situace: neboť smích a mráz, spojení „hry“ s „hlubším významem“ jsou nejvýhodnějšími předpoklady pro opravdový dialog, který otvírá člověka člověku a člověka světu.

*Havel Václav: Protokoly - Zahradní slavnost - O dialektické metafyzice - Antikódy - Anatomie gagu - Vyrozumění, Praha, Mladá fronta 1966, s. 5-13.  
Podepsáno: Jan Grossman, listopad 65*

## O návratech

Nechci rozmnožovat řady těch, kteří - jistě oprávněně - cítí nutkání vypovídat se ze svých návratů z emigrace vnější nebo vnitřní, ze zajetí nejruznějších cenzur a autocenzur a domácího vězení.

Věřím těm návratům, kterými se vracíme sami k sobě: k času a prostředí a k situaci, kde jsme sbírali zkušenosti, učili se artikulovat, byli opojeni svými vzory a zároveň paradoxně začínali chápat, že člověk roste tím, jak se vzpírá svému prostředí.

Rozhodující nebyly návraty z ciziny, ale většinou spíš návraty do ciziny. Nejvíce do Holandska, kde jsem mohl relativně souvisle dělat nejen řadu představení, ale spolupracovat i na profilu divadla. Ale ani to se povolovací orgánům v Praze nelíbilo. Např.: inscenoval jsem v Holandsku Švejka českého klasika, v české dramaturgii, s českým autorem hudby a s českými výtvarníky dekorace a kostýmů. Holandské divadlo bylo nadšeno, když toto představení dostalo pozvání na mezinárodní festival do Florencie. A česká reakce? Pasové oddělení Pragokonzertu mi odmítlo vydat výjezdni doložku do Itálie.

I když jsem se po každé premiéře vracel domů do Československa, jako divadelník jsem se cítil víc doma v Holandsku. A to je smutné.

Několik her jsem režíroval víckrát na nejrůznějších scénách: např. Švejka v Holandsku, v Chebu a na Vinohradech, Racka ve Vídni a Chebu, Kafkův Proces na Zábradlí a v Holandsku, Revizora v Amsterdamu a v Hradci Králové, Oidipa v Curychu a v Divadle S. K. Neumanna atd. Neopakoval jsem tyto tituly jen proto, že jsem je „uměl“ a usnadnil si tak práci. Vracel jsem se k těmto textům proto, že po každé premiéře jsem měl pocit dluhu. Nebo lépe řečeno: pocit, že tyto hry vypovídají o světě víc, než se mi dosud podařilo vyjádřit. Stále mě přesahovaly. Jak říkal Jan Werich: Ať jsem byl v životě chudý nebo bohatý, vždycky mi scházela stovka. A návrat do Divadla Na zábradlí?

Nekrásnější a nejtěžší.

Jakož i návrat k autorovi, dramaturgovi a spolupracovníkovi Václavu Havlovi.

Nejtěžší a nejkrásnější.

*Václav Havel: Largo desolato, Divadlo Na zábradlí, Praha 1990 (program inscenace) nepodepsáno*

## V. Alfred Jarry

Slavná inscenace Divadla Na zábradlí „Král Ubu“ je doprovázena autorským komentářem Jana Grossmana. Mnohé podněty mají širší dopad a platnost nad rámec Jarryho textu, který tehdy spolu s Milošem Macourkem upravili pro potřeby vlastní inscenace.

**20. Vlasta Gallerová - Jiří Machalický - Věra Ptáčková: JAROSLAV MALINA**  
Reprezentativní monografie našeho předního scénografa, malíře a grafika  
DPC: 990,- Kč ISBN: 80-86102-08-4

**21. JAN GROSSMAN IV. - TEXTY O DIVADLE / PRVNÍ ČÁST**  
Sumář všech statí J. Grossmana o divadle přináší v této části kapitoly  
věnované mj. Havlovi, Kafkovi, Brechtovi, Králi Ubu, Maryše  
nebo Josefu Švejkovi. S úvodem Miloslava Klímy.  
DPC: 159,- Kč ISBN: 80-86102-09-2

**22. Lumír Tuček: R. S. VPŘED**  
Třetí příspěvek k poznání divadelních aktivit věhlasné Pražské pětky  
(Vychází v r. 2000) ISBN: 80-86102-11-4

**23. Vladimír Hulec: TELEFONY DO HROBU**  
P. Bauschová, R. Schechner, P. Schumann, M. Tanaka a další mágové  
světového divadla v dialogu s osobností naší divadelní alternativy a kritiky  
(Vychází v r. 2000) ISBN: 80-86102-05-X

**24. JAN GROSSMAN V. - TEXTY O DIVADLE / DRUHÁ ČÁST**  
Sumář všech statí divadelního režisera a teoretika  
uzavírá ediční projekt Odkaz Jana Grossmana divadelníkům  
DPC: 159,- Kč ISBN: 80-86102-12-2

*Publikace vyšla za finanční podpory  
Hlavního města Prahy,  
Ministerstva kultury České republiky  
a nadace Český literární fond*

---

## Jan Grossman / 4

Texty o divadle / první část

Uspořádali Miloslav Klíma, Jan Dvořák  
a Zuzana Jindrová

---

**Písemné, telefonické nebo faxové objednávky  
na uvedené tituly vyřizuje distribuce  
nakladatelství PRAŽSKÁ SCÉNA:**  
**Eva Svobodová, Malířská 3, 170 00 Praha 7,  
telefon + fax: (02) 33 38 30 54 nebo 0603 - 909 875**

Vydalo nakladatelství Pražská scéna  
jao svou 21. publikaci v roce 1999.

Úvod Miloslav Klíma  
Redakce Zuzana Jindrová  
Obálka a grafická úprava Ludmila Pavlousková  
Fotografie na obálce Jaroslav Krejčí  
Portrét od Vojtěcha Štolfy v reprodukci Viktora Kronbauera  
1. vydání, náklad 800 výtisků  
Předtisková příprava Studio K.O.H.  
Tisk Tiskárna Daniel

Doporučená cena 159,- Kč  
ISBN 80-86102-09-2