

MICHAEL ŠPIRIT ed.

vn

antologie\*

ČTENÍ O VÁCLAVU HAVLOVI

Autor ve světle literární kritiky

MICHAEL ŠPIRIT ed.



*foto Bohdan Holomíček*

## **ČTENÍ** **O VÁCLAVU HAVLOVI**

Autor ve světle literární kritiky

**antologie\***

Kniha vychází s podporou Ministerstva kultury ČR



Na grafické úpravě a předtiskovém zpracování antologie se podíleli studenti Střední průmyslové školy grafické v Praze v rámci projektu CZ.2.17/3.1.00/34166 (OPPA)



Evropský sociální fond  
Praha & EU: Investujeme do vaší budoucnosti

Děkujeme Tomáši Brousilovi ze Suitcase Type Foundry  
za poskytnutí písma Republic

Recenzovala MgA. Tereza Marečková

© Institut pro studium literatury, 2014  
Texty a ilustrace © autoři / dědicové, 2014

ISBN 978-80-87899-00-7 [tištěná kniha]  
ISBN 978-80-87899-16-8 [PDF]

# Úvod

MICHAEL ŠPIRIT

Texty vybrané do této antologie se zabývají dílem Václava Havla jakožto spisovatele – dramatika a esejisty. Rozsah čítanky v této knižní řadě neumožňuje zastavit se u každé autorovy práce, ale o celistvý pohled na spisovatelovu tvorbu přesto usilujeme. Zařazené statí ji sledují od premiéry první hry v roce 1963 až do období po autorově smrti na konci roku 2011. *Vyrozumění*, *Largo desolato* a *Pokoušení*, která pokládáme za tematické a tvárné dominanty Havlovy tvorby, jsou přitom pojednána opakovaně, různými autory.

Při výběru jsme se neřídili jen samotným dramatickým a esejistickým dílem Václava Havla, ale také poznávací a stylovou hodnotou jednotlivých ohlasů na ně. Havlovská literatura je nesmírně rozsáhlá, dle závěrečné výběrové bibliografie si lze udělat nejen představu o ní, ale i o kritériích našeho záměru. Rozhodli jsme se primárně vybírat z bezprostředních kritických reakcí na určitý autorův titul nebo fázi dramatikovy tvorby, a upřednostnili jsme je tak před studii, vznikajícími z odstupů a pracujícími s Havlovými díly jako s ustálenými už jednotkami české literární historie.

„Kritický“ ovšem neznamená „odmítavý“, nýbrž hodnotící. Dobový, přímý typ ohlasu se k literárnímu dílu vztahuje obecně jako k živé otázce a s rizikem se snaží tento nový význam vymezit nebo přehodnotit. V případě bezprostředních havlovských konkretizací jsme vybírali takové, u kterých soudíme, že jejich pisatelé si při střetu s autorovými tématy a stylistikou podrželi svůj způsob vedení rozpravy a jazykového vyjádření. Vyhýbali jsme se tedy statím, v nichž vykladači přejímali, parafrázovali či variovali témata, která Václav Havel svými díly nastoloval, a orientovali jsme se naopak proti tomu k textům, jež pojednávaly o Havlově způsobu tohoto „nastolování“.

Výsledkem je antologie, v jejíž kapacitě se na některá dramatická díla nedostalo (např. *Spiklenci*, *Žebrácká opera*, *aktovky*, *Asanace*), a jiná jsou zde naopak reflektována vícekrát, stejně jako se ve výběru octli vícekrát i někteří autoři: pořadatel této

chrestomatie považuje opětovně zvolené pisatele za hlasy, které ve své době zazněly nezastupitelně. Obsah této čítanky tedy vznikl jako pokus o rovnovážné zhodnocení dramatikových děl i literatury předmětu. Na řadu přínosných havlovských reflexí se přitom nedostalo, ale domníváme se, že při zvoleném přístupu a rozsahu publikace tu mezi vybranými statěmi nechybí žádná zásadní.

Nejde přitom o první pokus představit Václava Havla prostřednictvím nejrůznějších pohledů na jeho dílo. Pomineme-li sborníky k životním výročím (*Faustování s Havlem*, 1986xx, a *Milý Václave... Tvůj*, 1997), v nichž z podstaty věci převažoval osobní, zdůvěrnující nebo oslavný tón (ten dominuje i v nejnovějším výboru článků k 75. narozeninám a nekrologů, který uspořádala Anna Freimanová, *Příležitostný portrét Václava Havla*, 2013), byla prvním počinem na tomto poli antologie vydaná v New Yorku, *Critical Essays on Václav Havel*, kterou v roce 1999 sestavily Markéta Goetz-Stankiewiczová a Phyllis Careyová. I v této publikaci chtěly pořadatelky tehdejšímu českému prezidentovi především vzdát poctu, a to nejen tím, že mu knihu dedikovaly. Skladbou svazku však zároveň daly najevo, že jejich ambicí je ukázat Václava Havla americkému čtenáři z vícera úhlů. Články už dříve publikované i napsané přímo pro čítanku uspořádaly do oddílů, jejichž pořadí postupně otvíralo přístup k životu a dílu českého politika a spisovatele: Po přehledových statích byly zařazeny texty popisující osobní zkušenost ze setkání nebo setkávání s autorem, následovaly rozbory Havlových politických názorů, analýzy jeho dramatického umění (mj. P. Trensky o *Zahradní slavnosti*, P. Careyová o *Vyrozumění*, P. Steiner o *Žebrácké opeře*, D. Sodeberg o *Largu desolatu*) a svazek uzavíraly portréty psané z české perspektivy (J. Škvorecký, V. Bělohradský, J. Šiklová, A. Krob). Jako epilog figuroval Havlův článek o roli českého prezidenta z roku 1992.

Naše antologie tak široký záběr mít nemusí. Český čtenář má k dispozici solidní biografická podání (P. Kosatík, 2006, D. Kaiser, 2009, J. Suk, 2013), různě orientované analýzy Havlova myšlení (A. Tucker, 1997, M. C. Putna, 2011) a politické praxe (J. Keane, 1999, E. Mandler, 2004) i osobně laděné portréty na rozličných úrovních vkusu (např. E. Kriseová, 1991, L. Rakušanová, 1997, L. Špaček, 2012). Literatura o autorovi je ale kupodivu chudá na

knížní monografie o Havlově literárním díle. Ani tento formát nemůže předkládaná chrestomatie suplovat, ale diskusi o autorově umělecké a kritické tvorbě, stejně jako o přístupech, které k ní otevírají cestu, oživit chce. Svým zužujícím a záměrně vyhoceným výběrem by mohla být užitečná i pro širší čtenářskou obec.

Zakládací rovinu reflexí o Havlovi-umělci ustavil výklad **Jana Grossmana**, který v doslovu ke knižnímu vydání hry *Zahradní slavnost* (1964) určil jazykovou frázi jako hlavního aktéra Havlova autorského rukopisu a rozvrhl pojetí dramatika absurdního divadla v souvislostech umění 20. století. Editor jakékoli havlovské chrestomatie musí mít pro nezařazení Grossmanovy studie dobrý důvod. V našem případě to byla autorova úzká dramaturgická spolupráce s Václavem Havlem při závěrečné redakci textu hry samé; vedlejším argumentem pak bylo to, že jsme výbor nechtěli zahajovat rozsáhlým a podrobným analytickým textem.

Otevřít čítanku jsme se proto rozhodli trojicí kratších recenzí **Evy Uhlířové** na pražskou premiéru *Zahradní slavnosti* v prosinci 1963 v režii Otomara Krejčí a na brněnské a bratislavské nastudování z jara a podzimu následujícího roku. Autorce, která textu Havlovy hry ještě před jejím uvedením věnovala podobně jako Grossman rozsáhlé pojednání, se při opakovaném zhlédnutí jevila Havlova metoda jako rozporná v konstrukci hlavní postavy hry Hugo Pludka. Uhlířová nad různými režisérskými a hereckými postupy formulovala svou vzrůstající diváckou pochybnost a jako největší přednost a současně úskalí Havlova talentu určila demonstrativnost jeho dramatického rukopisu (ve svých recenzích to souběžně konstatovali i J. Černý a Z. Hořínek) – což je téma, které se ve statích vybraných do přítomného svazku bude prosazovat s rostoucí intenzitou.

**Jan Grossman** je v naší antologii zastoupen předmluvou k Havlově knize *Protokoly* (1966), přinášející kromě prvních dvou divadelních her také autorovu vizuální poezii a dvě kritické eseje. Grossman z většího odstupů než ve své studii o *Zahradní slavnosti* vyzdvihl vnitřní jednotu Havlových literárních druhů a žánrů, pojmenoval téma mechanizace člověka a jeho stratifikaci v prvních dvou Havlových hrách, a především jako důsledek autorova

dialogického přístupu vytkl jeho apelativnost. – Na toto pojetí, stavějící do centra autorovy dramatiky frázi, navázal v rozboru druhé Havlovy hry *Vyrozumění* **Ladislav Hejránek** (1966). Jeho recenzi dáváme přednost před ostatními dobovými reflexemi zejména kvůli podrobnému popisu struktury této hry i kvůli důrazu na „zastřenou bezcharakternost“ postavy ředitele Grosse, kterou Hejránek oproti ostatním dobovým ohlasům shledává ve vztazích mezi jednotlivými figurami jako hlavního viníka.

**Jindřich Černý** recenzoval v šedesátých letech všechny tři inscenace Havlových her v Divadle Na zábradlí. Vybíráme poslední z jeho textů, kritiku *Ztížené možnosti soustředění* (1968), a to nejen proto, že ji Černý mohl pro brněnský měsíčník *Host* do domu rozvrhnout na velkorysejší ploše než předchozí dvě deníkové recenze. Ve svém výkladu navázal na Grossmanovo vytčení tématu mechanizace a na Hudečkově inscenaci v Divadle Na zábradlí ocenil zejména tvorbu „reality, jejíž mechanismus je vlastním tématem hry“. Na rozdíl od ostatních kritiků zdůraznil Černý prohlubující se jednostrannost Havlovy poetiky. V závěru svého článku se vymezil polemicky jednak vůči Sergeji Machoninovi, akcentujícímu oproti strukturním hodnotám Havlových her zživotňující možnosti jeho divadelních postav, jednak proti autoru samému, resp. jeho rozhlasové hře *Anděl strážný*.

Po roce 1969 byl Václav Havel spolu s desítkami dalších autorů v Československu připraven o možnost veřejně publikovat a stejný osud postihl i ty, kdo psali o jeho díle. Výjimkou z tohoto nepsaného, ale všeobecně sdíleného pravidla byly občasné propagandistické články, které by byly dobrým materiálem pro budoucí antologii komunistické difamující publicistiky. Na rozdíl od samizdatových publikací jednotlivých uměleckých textů, které se ve strojopisných opisech začaly šířit v tzv. paralelních strukturách a v exilu od let 1972/1973, nezávislá kritická reflexe této produkce, jež vyžadovala formát periodika, se rozvinula až koncem let sedmdesátých – proto v literatuře předmětu shledáváme v žánru studií, článků i recenzí téměř desetiletou pauzu. Zachovává ji i naše chrestomatie. V případě Havlových her je třeba mít současně na paměti, že úvahy nad nimi byly v sedmdesátých a osmdesátých letech vedeny výhradně na základě psaného textu, nikoli inscenace,

jejichž veřejné realizace byly s výjimkou amatérského představení *Žebrácké opery* v roce 1975 a videoinscenace *Pokoušení* (1988) vyloučené.

Prvním, kdo na konci sedmdesátých let věnoval Havlovi shrnující portrét a současně reflektoval jeho nová díla, byl **Ivan M. Jírouš**. Po článku *Who is and where is Václav Havel?*, reagujícím v roce 1979 na nactiutřačskou kampaň komunistické policie, justice a publicistiky, vystavil o rok později ve stati, kterou sem zařazujeme, své nerozumění nebo nepochopení smyslu Havlovy hry *Horský hotel* z roku 1976 jako modelový způsob vnímání dramatických textů. Přitom hru vyvázal ze závislosti na jakékoli dobové sociologicko-politické realitě a současně ji v narážce na Havlovou utopistickou esej *Moc bezmocných* z roku 1978 představil jako překonání mementa Západu, jako průzračné a absolutní vyrovnání se se vším v politické i umělecké rovině. Svůj článek napsal Jírouš mezi svým třetím a čtvrtým vězněním, v době, kdy byl z politických důvodů internován potřetí rovněž Václav Havel.

Z dopisů, které dramatik napsal od svého zatčení v květnu 1979 do poloviny roku 1982, kdy vězeňské epistolární úvahy uzavřel (propuštěn byl ze zdravotních důvodů předčasně v únoru 1983), sestavil **Jan Lopatka** v roce 1983 knihu *Dopisy Olze*, kterou doprovodil editorským a výkladovým komentářem. V něm se soustředil na literární tvar Havlových dopisů, nikoli na témata, jejichž filosofickou auru má z velké části na svědomí snaha obelstít vězeňskou cenzuru a zároveň jí nezavdat příčinu k zabavení korespondence. Vnímáme Lopatkův tah ukázat dopisy coby výchovný a milostný román svého druhu jako jemnou, ironickou distanci od korespondenčních témat, která jinak svou vážností a důmyslností vybízejí k navazování, rozvíjení či opakování „myšlenek“, jež poněkud připomínají půdorys dramatických her z šedesátých let. Nepojednat *Dopisy Olze* jako text úvahový, diskursivní, nýbrž jako dílo umělecké, vysvobodilo listy z rozpravy zatížené nepravými hlubokomyslnými významy a Lopatka je tak učinil interpretovatelnými v jejich nezáměrné, novému smyslu otevřené rovině.

Do výkladu Havlových nových her, které vznikly po dramatikově propuštění, *Largo desolato* a *Pokoušení*, promítl **Ivan M. Jírouš** v textu z roku 1986 specifickou umělecko-disidentsko-vězeňskou

zkušenost, již sdílel souběžně s Havlem. V obou hrách podtrhl rozměr úzkosti, hanby a trapnosti, který v Havlových dílech nebyl podle Jirouse vázán na autobiografické vyznění, ale představoval „trvalý vnitřní pocit před i po zavření“ (sám Jirous jej o rok dříve tematizoval v básnické sbírce *Ochranný dohled*, vzniklé po jeho návratu z čtyřapůlletého věznění).

Hře *Pokoušení* věnoval podrobnou pozornost též **Sergej Machonin**, který sledoval autorskou dráhu Václava Havla od počátku šedesátých let. V jeho perspektivě vycházel dramatik spíše jako diagnostik společenských systémů než lidských duší a jejich svárů. Ve shodě s výše zmíněným postojem Jindřicha Černého z roku 1968 takovou polaritu v Havlově díle neshledáváme, ale tím Machoninovy recenze přirozeně svůj étos neztrácejí. Nový dramatikův text o možnostech a důsledcích osobního rozhodování navíc Machoninově založení jakoby vyšel vstříc a jeho významy, stejně jako otevřený apel závěru *Pokoušení* popsal kritik v poutavém stylu se srovnatelnou zevrubností, jako to udělal Ladislav Hejdaňek v polovině šedesátých let s *Vyrozuměním*.

Po založení Charty 77 a opakovaném věznění se Václav Havel ve svých esejistických textech a četných rozhovorech přibližoval stále více politickému poli a jeho praxi, jakkoli se takové roli sám bránil – ať už šlo o prosazování programové ideologie post-totalitarismu (*Politika a svědomí*, 1984, *Příběh a totalita*, 1987), nebo o kritiku patetických mírotvorných aktivit na Západě (*Anatomie jedné zdrženlivosti*, 1985, *Slovo o slovu*, 1989). Oceňování Havlova publicistického a politického postoje, patrná od *Dopisu Gustávu Husákovi* z roku 1975, vyvolala v druhé polovině osmdesátých let filosofickou kritiku **Petra Rezka**. Autor se v několika textech psaných pro samizdatová periodika, z nichž do naší čítanky vybíráme nejmladší studii, zaměřil zejména na výraz „život v pravdě“, o nějž Havel svou ideologii opřel. Rezek ukázal převzetí tohoto výrazu od Jana Patočky jako ukvapené, vytržené z kontextu filosofových úvah o tzv. životním pohybu a v dalším užívání posunuté, nepřiměřené praktickému (nejen politickému) chování.

Studie **Terezie Pokorné** představuje ve výboru jedinou výjimku z pravidla bezprostředních, aktuálních ohlasů na Havlova díla. Autorka se z perspektivy let 1989/1990 vrátila ke Grossmanově

inscenaci *Vyrozumění* z roku 1965, podrobně rekonstruovala spolupráci dramatika a režiséra, zhodnotila dobové konkretizace a zpřítomnila tak prchavý tvar dávné divadelní inscenace. Žádné jiné provedení a recepce Havlovy hry nejsou v literatuře předmětu zkoumány tak důkladně a v takové šíři, a snad v tom je jistá „dobovost“ této studie, která zachycuje intenzivní a zřejmě neopakovatelný zájem o proskribované umělecké hodnoty na konci osmdesátých let. A tak jako Rezkovy práce nepřímou předjímaly vlivný modus politického chování po získání moci na konci roku 1989, pojednání T. Pokorné bylo publikováno ve chvíli, kdy se Jan Grossman ujal v Divadle Na zábradlí režie další Havlovy hry, *Largo desolato*.

Její nastudování přibližují dvě recenze **Jindřicha Černého** (1990), z nichž pro náš svazek vybíráme tu rozsáhlejší. Kritik ve shodě s Jirousovým čtením z roku 1986 odmítl sošně vážné prožívání tématu hry a aplaudoval Grossmanovu inscenačnímu umění na pomezí frašky a tragiky, tedy odvaze „vyslovit se k tomu, co jsme prožili v minulém dvacetiletí: ukázat vítěze v okamžiku jeho slabosti, v jeho pádu. A nad tím pádem se zasmát“.

Výrazné inscenace Havlových textů a jejich nápadité reflexe však začaly od let 1991/1992 ubývat. Dramatik, zvolený 29. 12. 1989 prezidentem Československa (opětovně pak 5. 7. 1990), resp. Česka (26. 1. 1993 a 20. 1. 1998), byl nejen v obecném povědomí, ale i v kulturní obci postupně vnímán jako píšící politik než jako jednající umělec. Než se zcela systemizoval na žánr projevů a rozhovorů k nejrůznějším mezinárodním a domácím příležitostem slavnostního i vypjatého charakteru, napsal v roce 1991 úvahy *Letní přemítání*, v nichž bilancoval stav české společnosti a její úkoly v prvních měsících svobody po pádu totalitního režimu. Knížku, resp. způsob myšlení jejího autora podrobil kritice **Petr Fidelius**. Na Havlově způsobu vyjadřování shledal stylistickou přepjatost, plodící účelové zkratky a vzdalující se strážlivějšímu popisu skutečnosti. Postřehl, že Havlova rétorická distance od pojmů „moc“ nebo „vliv“ je při praktickém výkonu politiky stejně pošetilá jako uplatňování moci bez ohledu na službu obci, a v pojmenovávání Havlova morálně zdánlivě nezpochybnitelného postoje tak navázal na Rezkovu kritiku z druhé poloviny osmdesátých let (na rozdíl od něho však musel po publikování své stati

čelit sérii nevěcných, pro idealisticky provozovanou politiku horujících vyznání; o jejich vzednuté vlně po zhroutilí komunismu mezi osobnostmi literárního a veřejného života svědčí i to, že ve vánoční anketě Lidových novin o nejzajímavější knihu roku 1991 bylo *Letní přemítání* jmenováno nejčastěji).

Výbor textů o Václavu Havlovi-spisovateli pomíjí ze své podstaty stati, které se zabývají autorovou politickou praxí. Přesto chceme upozornit na publicistické články a glosy **Bohumila Doležala**, který se české politice, a tedy i Havlovým projevům a činům ve funkci prezidenta, jako kritik věnoval soustavně od roku 1992 (od roku 2000 především ve vlastním internetovém zápisníku Události), a **Emanuela Mandlera**. Ten své nejpodstatnější novinové články vybral do knihy *Nebát se a nekrást?* (1998) a využil je rovněž k syntéze *Oba moji prezidenti* (2004). V pietní atmosféře po Havlově úmrtí se poněkud vytratila skutečnost, jež byla také tématem Doležalových i Mandlerových textů: že během svého působení v politice prosazoval Václav Havel nejen ideje, ale také určité zájmy. Ty se sice napájely převážně nadosobními a mravními ideály, což ale automaticky neznamenalo, že tahy činěné ve prospěch těchto ideálů byly pokaždé politicky „čisté“ nebo správné. Ne vždycky byl přístup obou pisatelů adekvátní Havlovu stanovisku a činům, ale podstatné je, že jejich kritika (a kritika od dalších autorů) udržovala v českém veřejném prostoru, sužovaném mnoha neduhy, povědomí o politice jako o praktické činnosti, v níž je rozdíl „mezi politikem a dobrovolným charitativním pracovníkem“ (P. Fidelius).

Řadu každoročně vydávaných prezidentských projevů přeřaly na konci roku 1999 sedmisvazkové *Spisy Václava Havla*, přinášející autorovo veškeré známé beletristické a esejistické dílo od juvenilií až po zmíněné projevy ve funkci hlavy státu, jež tvořily dva závěrečné díly tohoto projektu. **Jiří Cieslar** se soustředil na jeho třetí svazek, obsahující stati z let 1953–1969, z velké části publikované podle dosud neznámých strojopisů právě až v Havlových *Spisech*. V autorově stylu a strategii jednotlivých pojednání už od počátků uznal Cieslar brilantní završenost zpracovávaných témat a schopnost kritického odstupu i od osobností, jež byly pisateli blízké. V konfrontaci s literárněkritickým dílem Jana Lopatky Cieslar navíc vystihl nejdramatičtější moment Havlova

usilování, obavu z neúplnosti, napořád marný cíl kontrolovat svou činnost nepřetržitou sebereflexí: „Celý život statečně kritizuje záladnou perfekci, ale vskrytu nemá jinou touhu než být perfektní. Stále mluví o potřebě sebekritičnosti, odstupu, pokory, ale nikdy nepodrobí reflexi úkaz sebelásky.“

Kromě Fidelia navázal na Rezkovy rozbory také **Zdeněk Vašíček**. Do psaní o Václavu Havlovi vnesl výmluvnou a dosud postrádanou perspektivu pohledu ze zahraničí, s nuancovanou ironií na obě strany. Četnost a frekvenci překladů autorových textů do „hlavních“ evropských jazyků ukázal jednak v souvislosti s vděčným myšlením v obecných, nezávazných kategoriích a v neurčitosti, jednak vzhledem k vyjadřovacím vlastnostem českého jazyka oproti angličtině, francouzštině nebo němčině. Vašíčkova přednáška z roku 2005, kterou do naší chrestomatie zařazujeme, se opírá o studii z roku 1990 *Český diskurs*, v níž je Havlův styl vytčen vedle Kunderova a Fideliova jako modelový reprezentant argumentace v češtině. „Píše se s narážkami a vícevýznamově, emocionálním odstiňováním a zase s významným odmlčováním. Čeština má popisný, neanalytický charakter. Jí vlastní jsou substituce paradigmatické, nikoli syntagmatické, tj. preferuje asociace a podobnost před logikou. Umožňuje vidět globálně, odkrývat netušené souvislosti, ale zato nic nedokazovat.“

Nepočítáme-li reedice, byla první „uměleckou“ publikací Václava Havla od divadelní hry *Asanace* z roku 1987 až kniha *Prosím stručně* (2006). V recenzi podobně uznalé a současně kritické, jako byla ta Cieslarova, ocenil **Viktor Šlajchrt** na nové knize promyšlenost literárního gesta u žánru, svázaného v případě významného politika s mnoha mimoliterárními ohledy, a dramatický tah textové koláže, sestávající z řízeného rozhovoru, koncipovaného deníku a spontánních interních poznámek. Současně přitom zahlédl, že v rafinovaně vystavěném celku se „bezmezná otevřenost v případě některých ožehavých politických záležitostí trochu vytrácí. Václav Havel ve své poslední knize obstál nejen jako sofistikovaný moderní literát, ale také jako politik, který umí s pravdou obratně zacházet“.

Antologii uzavírá studie **Jany Patočkové**, psaná po smrti Václava Havla a publikovaná zde poprvé. Vychází od poslední autorovy umělecké práce, filmové režie (2011) vlastní divadelní hry



*Odcházení* (2007), a spolu s její fakturou postihuje i mylná očekávání dobové kritiky a neadekvátní přijetí filmu. V podrobném popisu určuje Patočková Havlův postup, opírající se o montáž a práci s detailem, jako svrchovaně filmový a žánr snímku jako souladný s dramatikovou poetikou absurdity a grotesky, resp. groteskní frašky. V polovině svého příspěvku přechází autorka od Havlova posledního díla k chronologické bilanci dramatikovy tvorby od jejích počátků, spojených s Ivanem Vyskočillem, až k současnosti. Svorníkem její rekapitulace je téma bezmezné lidské přizpůsobivosti, jejíž kritiku pokládá Patočková za základní tón Havlova díla. Ohlas tohoto tónu u dobové kritiky je rovněž osnovou naší antologie, jejíž obsah lze číst nebo kontrolovat právě na půdorysu závěrečné studie.

## Třikrát o Zahradní slavnosti

EVA UHLÍŘOVÁ

### České antidrama

Satirická groteska Václava Havla, nazvaná *Zahradní slavnost*, odehrává se v Divadle Na zábradlí na scéně svírající myši svět obudné malosti všech jeho postav do mříží „atomového“ vězení, jehož čtvrtou stěnu tvoří hlediště. Čtyři akty této politické frašky ionescovského typu provázejí skřípavě deformované fanfáry z *Libuše*. Výtvarná a hudební metafora předznamenává i akcentuje základní autorské a režijní téma „zdravé filosofie středních vrstev“ a stále je specifikuje: některé postavy mají hudební citáty lidových písní, každé dějství má dominantní výtvarný znak, který spoluurčuje jeho smysl (kredenc, povýšená v prostoru na manifest spokojené životní přizemnosti, atd.). Hudební metafora má zobecňující charakter: hraje se nejen o bezpáteřnosti našich let, ale o průkazném rysu českého národního charakteru, o neblahé tradici malosti v našich dějinách, slovem o české průměrnosti. Libušina věštba – „český národ nikdy neskoná, on všechny bědy světa slavně překoná“ – zní v tomto kontextu jako svědectví, že „překonání běd“ znamená v praxi schopnost přikrčit se, přitakat, „za určité situace do jisté míry nebýt“, aby „za jiné situace bylo možné o to lépe být“. Patřila-li do praxe let padesátých uniformní heroizace podle hesla „co je české, to je hezké“, čili „malé, ale naše“, je morální páteř tohoto představení datována léty šedesátými, léty odhrdinštění nepravého heroismu. Filosofie Havlova prvního českého „antidramatu“, budovaného s matematickou důsledností v tematické, kompoziční a jazykové výstavbě, je filosofii nenávisti a boje proti české charakterové křivici. Havlova *obecná* výpověď souzní s *konkrétní* analýzou „malého českého člověka“ v dějinách, kterou provedl Milan Kundera v linii krútovského „pseudodramatu“ *Majitelů klíčů*, i s Kohoutovou ilustrací povondrovštiny z Čapkovy *Války s Mloky*. Tato kontinuita témat v dramatu posledních let není jistě náhodná. Tím méně náhodná



je skutečnost, že autorem prvních inscenací Kunderovy i Havlovy hry je Otomar Krejča, umělec, jehož tvorbu spíná stále zřetelněji depoetizace lidské malosti ve všech jejích převlecích.

*Zahradní slavnost* je také stvrzením názorové kontinuity Divadla Na zábradlí. Devátá premiéra v pětiletí vývoje činohry syntetizuje tematickou linii předchozích her. V postavě Huga Pludka ožívá téma odcizení (*Smutné Vánoce*), téma „generace“ a zpředmětnění člověka (*Autostop*), téma společenské přizpůsobivosti (opět *Autostop*, zvláště aktovka *Kam vítr, tam Pejča*, i *Vyšínutá hrdlička* s postavou komentátora, který prezentuje „jeden až tři názory“ na touž věc). Jestliže divadlo sáhlo v Hubalkově *Antigoně* po *cizí předloze*, kterou vyslovilo svůj protest proti morálce společenského utilitarismu, pak v *Zahradní slavnosti* dospělo k *vlastnímu* vyjádření tohoto tématu. V tomto smyslu je Havlova hra vynikajícím dotvořením stavebných i jazykových postupů „divadla absurdity“, které pro české divadlo objevil Vyskočil, tehdy nezávisle na cizích vzorech, dnes už známých.

Metafora šachovnice, na níž Hugo Pludek posunuje lidmi jako figurkami až do posledního matu celé partie, má klíčový význam pro smysl hry, pro její geometrickou stavbu i pro rozpornost autorské metody. Klademe-li hře otázku, znamená to, že si vynucuje víc než popis. Svou intelektuální kultivovaností, charakterizační přesností a jazykovou tvořivostí nesrovnatelně převyšuje současné domácí pokusy o tento typ hry.

Rozpornost Havlovy metody spočívá, domnívám se, ve způsobu, jakým je vytvářena ústřední postava. V Hugovi totiž autor kontaminuje dvě metody. Za prvé dovádí ad absurdum reálnou premisu, to jest středostavovskou a školní výchovu, která Huga naučila stále se přizpůsobovat názorům, jež vyslovují jiní. Potud má být Hugo představitelem generace, kterou dospělí zdeformovali až k anulování osobnosti. Hugo je však za druhé (ale především) oživlé schéma, stroj na zpracování informací, který umožní spustit motor hry. V prvním případě jde tedy o zabsurdňování reality (Hugo jako produkt výchovy), v druhém o zrealňování absurdity (člověk-stroj), který svou absurdní přizpůsobivostí prověří reálnou přizpůsobivost lidí. Ve výsledku se jeden postup oslabuje druhým: vzniká poloreálná, polofiktivní postava, ani satirická

karikatura (jako ostatní postavy), ani filosofická metafora, která by přidala hře hlubší významotvornou dimenzi. Ve hře existují dvě relativně samostatné linie: Hugo jako absurdistická rekvizita, ostatní postavy jako zabsurdněná realita. A protože druhá linie, satirická hyperbolizace skutečné bezpáteřnosti, je vytvořena přesně a důsledně, stává se ona hlavní, zatímco zdánlivě hlavní postava, Hugo, jeví se jako vedlejší přihrávač a rozehrávač „partie“, což je jeho skutečná funkce ve hře. Je ovšem pravda, že by k tomuto posunu ve vědomí diváků došlo patrně i tehdy, kdyby jej bezděčně neprovedl autor sám: satira je na jevišti vždycky zajímavější než spekulace, pokud není v dramatu uskutečněna ona „třetí dimenze“, totiž významové prolnutí reálné i absurdní roviny. Rozpornost autorské metody projevuje se ve stavbě hry: schéma šachu (Hugo) nutí k vypočítání všech „tahů“, linie parodie žádá si stručnou demonstraci, nemá-li působit jako opakování. Čtyřaktová *Zahradní slavnost* je ve skutečnosti dvouaktovka, která se odehraje dvakrát.

Režijní uchopení hry vyplývá z přesného rozpoznání charakteru předlohy. Krejča se soustředil na scelení hry: škrtl proto diskursivní pasáže (dopisy), potlačil Huga a zvýraznil jeho „spoluhráče“, v nichž je text nejsilnější a jevištně nejnosnější. Autorskou individualizaci postav ještě zpřesnil a významově obohatil. Celou hereckou práci opřel nikoli o loutkovitou stylizaci, ale o psychologickou konkretizaci – až do nejmenších gestických „detailů“: např. pohybová unylost likvidační tajemnice (Marie Málková), žoviálně rozpráhnutá náruč a rozkolébaná chůze Plzáka (Zdeněk Procházka), samolibé diktátorství „přednosta domácnosti“ Pludka (Oldřich Velen) v leitmotivu prudkého a přezíravého mávnutí novinami, gesta, jímž si vynucuje „vládnutí“ doma i v historii, atd. Pro Krejčovu metodu je, zdá se mi, určující postup od konkrétního k abstraktnímu. Režisér dobývá absurditu z reality: čím reálnější jsou postavy, čím vážněji berou svou nesmyslnou situaci, tím jsou, přirozeně, absurdnější. Herectví této režie nepřipouští tedy distanci od postav: herec „neodhaluje“, naopak se s postavou ztotožňuje, pouze ji v groteskně nadsazeném smyslu předvádí. Ten, kdo odhaluje, je teprve divák, jemuž je tak ponechána základní funkce spolutvůrce významu jevištního dění.

Krejčova práce s herci, nesporně znovu přispívající k profesionalizaci souboru, vyjevuje ovšem právě svou důsledností i skryté herecké slabiny. Režisér buduje přesné rytmické celky i tam, kde hra rytmicky klesá, herci je však namnoze rozbíjejí. Představení má „bílá místa“ všude, kde je plynulé a nenásilné „předvedení“ výraznou a odlehčenou hereckou zkratkou rozmělněno popisnou a křečovitou toporností. Jsou to jen vteřiny drahocenného jevištního času, které by patrně ušly pozornosti v inscenaci konvenčního dramatického tvaru. Na textu, který popírá normální děj slovním „pseudodějem“, projeví se okamžitě malá trhlina jako velká proláklina. Nejde vždy jen o potrhaný rytmus; může se stát, že malý posun *ve směru* herecké demonstrace postavu vychýlí z žánru. Stalo se tak myslím Zuzaně Stivínové (Amálka), která demonstraci postavy zaměnila karikovanou autostylizací. Profesionálně čistý a technicky přesný výkon Heleny Lehké (Pludková) je zatím jakoby zbaven herecké autenticity: působí jako etuda režijního návodu, který se nestal konkrétní hereckou výpovědí. Oldřichu Velenovi (Pludek) hrozí nebezpečí právě opačné: přemíra herecké autenticity nese stopy šaržování a zeslabuje tak satirický význam postavy. Bravurní herecká samozřejmost a lehkost, s jakou tvoří Jan Libíček (ředitel) *satirický charakter*, i parodijní přesnost a břitkost (jen místy „ztěžklá“), jakou osvědčil Zdeněk Procházka (Plzák), je určující hereckou kvalitou představení. Pokud jde o Václava Sloupa (Hugo), jsem upřímně na rozpacích: není jasné, zda jeho herecká „přítomná nepřítomnost“ je záměr, nebo projev herecké bezvýraznosti. Zdá se mi však, že zejména v expozici bylo možné určit přesněji Hugův vztah k situaci; závěrečný monolog, traktovaný proti celé výstavbě role najednou jako satirická „diskuse“ s publikem, postavu dále znejasňuje, třebaže je jistě efektní tečkou představení.

V souvislostech současné satiry znamená *Zahradní slavnost* nadprůměrný čin. Je to opravdu nekonformní hra. A proto je také skutečně společensky prospěšná.

## Části proti celku

Havlovu *Zahradní slavnost* jsme v tomto časopise uvítali *také* – zdaleka ne *především* – jako první české antidrama. Vyjádřil-li Jan Grossman v úvodu formulovaném u příležitosti veřejného čtení pracovní verze nové Havlovy hry *Vyrozumění* (v Městské lidové knihovně) podiv nad tím, že *Zahradní slavnost* byla kritikou vesměs přijímána jako tzv. absurdní divadlo, upozornil tím na příznačné matení pojmů. Odhlédneme-li už od skutečnosti, že vágní termín „absurdní divadlo“ je už dnes sám vlastně absurdní, můžeme připustit souvislost mezi *Zahradní slavností* a zejména Ionescovou technikou raných aktovek, jen pokud jde o stylotvorbu, tj. kompoziční a zejména jazykovou výstavbu Havlovy hry. První české antidrama nezapírá své vzory, ale liší se od nich autorským názorem. Jeho vazba s naší každodenností je nepodmíněná a v rámci lehce dešifrovatelného stylizačního opisu co nejpřímější. Havel je dokonce nejsilnější tam, kde pracuje s umocněnou citací reality, kde reprodukuje – ovšemže prostředkovně – realitu samu, kde charakterizuje postavy frazeologií, jíž se samy charakterizují v životě. Reálný – a dalo by se říci realistický – základ *Zahradní slavnosti* pociťuje účastník pražského představení v hledišti Mahenova divadla v Brně paradoxně mnohem silněji než v Divadle Na zábradlí. Paradoxně proto, že se tu setkává s odlišným typem publika, a tedy s odlišným typem reakcí. Mládež je ovšem také zde velmi citlivá: provokuje salvami smíchu střední generaci, s níž vede boj o odvahu hru pochopit a přijmout. Neboť generaci otců vrostla realita *Zahradní slavnosti* tak do živého masa, že má sklon přijímat ji tak, jako ji přijímá v životě: brát ji vážně.

Střídmá a pečlivá režie Rudolfa Jurdy zřídka se možnosti psychologického rozkrytí textu, neilustruje motivace jednání, demonstruje jeho hotové, výsledné podoby. V záměru je tedy tato jevištní stylizace oživlé loutkohry à la Ionesco antipodní režijnímu přístupu Krejčovu, s výjimkou obdobně komponovaného třetího jednání a výrazně satiricky pojatého výkonu Zlatomíra Vacka v roli ředitele Zahajovačské služby. Jurdova základní stylizace je jistě možná; nejzajímavější výsledky přináší v jednotlivcích, např. v důsledně oproštěné a funkční scéně Miloše Tomka

nebo v přesném tlumočení neosobní a neangažované aktivity Hugovy, jejímž základem je naprostá vnitřní pasivita. Traktování Huga (Josef Husník) jako tupě bystrého kombinátora zvýraznilo jasněji než v pražské inscenaci funkci postavy ve hře, uvnitř níž hraje vnitřně mrtvý Hugo vlastní šachovou partii. Celek brněnské inscenace tvoří ovšem právě jednotliviny: vazebné oblouky mezi nimi nejsou vždy přesně čitelné, pohybují se v hereckém výrazu na rozkmitu od parodie ke grotesce, od popisu k nadsázce a ke zkratce. Demonstrace strnulých modelů jednání vynutila si soustředění k „verbalismu“ jazyka: co se však oslabuje nebo – v exponovaných pasážích – zcela ztrácí, je smysl pronášených nesmyslů, vnitřní rytmus, pohyb a děj hry, prostředkovaný u Havla výlučně slovem a jen na něm spočívající. Zákonitost náhod, tvořící osnovu dramatu, mění se pro diváka v prvotní chaotickou změť, ovšemže stále zábavnou, ale bez hněvnosti usvědčujícího důkazu. Postavy jen mluví, ale mluvením *nejednají*. Jsou směšné, ale divák nemůže reagovat intelektuální revoltou, protože mu byla utajena kauzalita jednání, mechanismus spoluprotvorby a spoluviny postav na tvorbě deformovaného světa. Výstřely smíchu vybuchují v krátkých intervalech vždy tam, kde se lze zachytit jednotliviny vtipu, konkrétní citace reality, a celek nabývá pro diváka podoby trochu nepochopitelného, sympaticky směšného hemžení, kde to občas křísne „prima fórem“, na který se napjatě čeká zas až do příštího „fóru“. Snad nejdůsledněji je tento princip hraní slovního mechanismu uplatněn v Jurdově Plzákovi: záměrně monotónní automatismus stupidní fráze zahltí její význam a skryje její nebezpečnost. Podobně je možné dokumentovat neskladebnost inscenace hudbou, která enumeruje charakteristické motivy od předepsaných fanfár k názvuku masové písně, ale nevytvoří už jednotící hudební metaforu.

Brněnská inscenace *Zahradní slavnosti* není vynikající. Posuzovat ji lze podle mého názoru spíše v jednotlivinách, kolísajících stylově i kvalitou od nadprůměru až k spodní hranici průměrnosti, než v nevyváženém celku. Rozhodně však nejde o představení nezajímavé, ani o běžné repertoárové číslo. Nedotvořený pokus je vždycky víc než spolehlivá macha.

## Potřetí méně než poprvé

Setkání s třetí jevištní podobou Havlovy *Zahradní slavnosti* přineslo poznatek, že opakovaný divácký zážitek *Zahradní slavnosti* nebude – nezávisle na její inscenační podobě – gradovat, ale naopak klesat úměrně s počtem zhlédnutých realizací. Havel není dramatický básník, ale dramatický demonstrátor. Básně se dobíráme a vždy znovu ji objevujeme, demonstraci buď chápeme, nebo nechápeme. Těšíme se z její přesnosti a chytrosti, ale známe-li již výsledek šachové partie, přestává se nás vnitřně dotýkat. Topolův *Konec masopustu* lze vidět v šesti různých jevištních podobách a vždy znovu si uvědomovat jeho „neuchopitelnost“, *Zahradní slavnost* nelze zhlédnout čtyřikrát bez rizika pocitu opakování stále téhož. Vyslovuje-li se Havlovo jméno jedním dechem s Topolovým, křivdí se oběma: oběma patří prvenství, každému ovšem v jiném typu dramatu. Typové vymezení může být teprve základem skutečné hierarchizace uměleckých hodnot, které se dřív či později nevyhneme.

Navodila-li Mikulíkova inscenace na Malé scéně Slovenského národního divadla tuto úvahu, není to tak docela její vinou. Profesionalitou přístupu a stylovou jednotou vyrovná se pražskému představení a vysoko předčí inscenaci brněnskou. Její nejsilnější složkou je divadelnost: režisér myslí jevištěm, cítí jeho rytmus, usiluje o zkonkrétnění slovní abstrakce divadelní metaforou, nejčastěji v stylizaci hercova pohybu, jeho „fyzického jednání“. Postup, který v sobě skrývá nebezpečí „rozhybání jeviště“ na úkor smyslu mluveného dialogu, objeví někdy naopak za slovní abstrakcí její konkrétní základ. Kabinetní ukázkou tohoto rysu Mikulíkova režijního myšlení je pojetí postavy Likvidační tajemnice (Viera Topinková) jako nesnesitelné – a proto směšné – symbiózy svazáckého nadšení idejemi (jakýmikoli) a žensky agresivní naivty. Herečka záměr dokonale naplňuje: její Tajemnice ustavičně pateticky bojuje „za pravdu“, staví se do plakátových póz sverepých agitátorek, hystericky vykřikuje vždy to „heslo“, které právě platí, ustavičně bez sebe nadšením z „radostného budování“ netrpělivě podupává, poskakuje a škrábe po zdi, vždy připravena k dalšímu úchvatu. Režisér vytvořil originální variaci autorova modelu

a nezpronevěřil se přitom smyslu postavy a její funkci ve hře. Dosáhl podvojnosti reality-absurdity, kterou text předpokládá. Co se podařilo v jednotlivinách, to uniklo inscenaci jako celku. Má-li divák – ten nepremiérový – vždycky tendenci brát si ze *Zahradní slavnosti* „kousky“, totiž jednotlivé „vtipy“, pak této tendenci vnímat skrze rozmělnění vyšla inscenace vstříc. Její dynamika je vnitřně statická: pořád se něco děje, pořád je na co se dívat, ale pro samé nápady, špilce a hrátky – většinou chytré a realizované herecky zručně a kultivovaně – není čas všimnout si, co to dohromady znamená, jaký to má smysl. Katarína Hrabovská uvádí toto „mluvení textu bez vnitřního zdůvodnění“ – rozumím-li jí dobře – také do souvislosti s překladem hry (Milan Lasica a Július Satinský) „do slovenských poměrů“, kde podle jejího názoru neexistuje adekvátně kodifikovaná „filosofie středních vrstev“, jakou zná český divák, připravený proto přesně rezonovat na její podobu v dramatu. To nemohu posoudit. Má-li však Hrabovská pravdu, je hra ryze česká lokalita a slovenský režisér má tedy práci a priori ztíženu. Vnucuje se otázka, co tedy „zbude“ ze *Zahradní slavnosti* v zahraničí, je-li opravdu tak nepřenosně česká?

Je asi jedno, zda se „slovní dostihy“ ředitele nebo Plzáka-Prtiaka s Hugem chrlí česky nebo slovensky: důležité je, že jim – na rozdíl od Krejčovy inscenace – v Brně ani v Bratislavě není rozumět. Režijní náznak Plzákova-Prtiakova erotického zaujetí Tajemnicí bude vždycky protismyslný: cílem je naopak dokázat, že Prtiak vůbec nevnímá, koho má před sebou. Mikulíkova „nápaditost“ se často povyšuje nad text, aniž mu slouží, a týž postup dovoluje režisér i hercům. Nemohu přesně určit, je-li jevištní suverenita Františka Dibarbory – Prtiaka – suverenitou herce, nebo suverenitou postavy, tedy charakterotvorným znakem: mohu však tvrdit, že jeho permanentní herecké „fortissimo“ nedovolí pochopit důležitý obrat v chování Plzáka („vůbec vás nevidím, jste pro mě vzduch!“) jinak než jako součást jeho sebejistoty, ne jako projev jeho nejistoty, totiž jako „demaskování“ postavy. Režisér, který škrtá reálný společenský kontext vztahu dvojice Petr–Amálka (zde Margitka) a staví vztah výlučně na fyzické disproporčnosti představitelů, na „komice“ z toho plynoucí, prozrazuje na sebe, že dobře nepřečetl hru.

Ve foyeru divadla vystavuje Ivan Štěpán výborné výtvarné „nápadly a myšlenky“, jakýsi volný pendant Havlových nápadů a myšlenek. (Pentograf na kopírování ideologie lze docela dobře uvést do souvislosti s Hugem.) Talentovaný režisér sledoval jednotlivé nápady a myšlenky *Zahradní slavnosti*, nedobral se však vazby jednotlivin, myšlenkového celku. Stylová jednota představení není adekvátní stylové jednotě *Zahradní slavnosti*. Prosazuje se proti ní jako ochuzení dramatu, které – na rozdíl od inscenace – nemá humor za cíl, ale za prostředek k vyslovení věcí velice vážných.

*Divadelní noviny* 7, 1963/1964, č. 10–11, 28. 12. 1963, s. 3

*Divadelní noviny* 7, 1963/1964, č. 24, 17. 6. 1964, s. 4

*Divadelní a filmové noviny* 8, 1964/1965, č. 5, 28. 10. 1964, s. 5

EVA UHLÍŘOVÁ (1933–1969), divadelní kritička a překladatelka z francouzštiny (J. Anouilh), italštiny (L. Pirandello), angličtiny a slovinštiny. O Václavu Havlovi napsala ještě před uvedením jeho hry rozbor K autorské metodě Havlovy *Zahradní slavnosti* (in *Divadlo* 1964, č. 1). Když Havel v létě 1965 adresoval režisérovi Janu Grossmanovi své Poznámky ke generální zkoušce *Vyrozumění*, připojil k nim postskriptum: „Bylo by výborné, kdyby Vám v Divadle půjčili článek Uhlířové o *Zahradní slavnosti* – je tam několik hezkých postřehů (jejích i mých, jí řečených) a také, myslím, několik omylů, resp. provokací k zamyšlení“ (poprvé otištěno ve výboru z Havlových textů *O divadle*, 2012, s. 380–399, cit. s. 399).

# Protokoly

JAN GROSSMAN

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

Druhově rozlehlý soubor – hry, eseje a poezie realizovaná v poezní oblasti 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 více méně 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 kterési jitra v Benátkách, zamlžené 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 pasáži 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 spíš důvody „neviditelné“ –, doplní, řekněme, brechtovský komentátor či vyprávěč; 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 postupuji nesprávně, měřím-li definici nikoliv *dramatem*, ale pouhou *dramatizací*, nadto jen *dramatizací* „možnou“. Zásadně však neexistuje rozdíl mezi *dramatem* a *dramatizací*. Mnoho *dramat* a obecných *dramatických typů* vzniká *dramatizací* látek, uskutečněných 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 *dramatice* našeho Osvozeného divadla.

*Drama* i *divadlo* jsou v podstatě eklektickým útvarem. 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 tendence, spočívá ve zmíněné eklektičnosti, v umění vypůjčovat si a exploatovat.

Neváhám proto přiznat naší příručce alespoň její „holou“ pravdu, týkající se „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 požehnaní; 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 jasnozřivé umění zmocnit se toho *nejpodstatnějšího*, tedy látek nebo žánrů, které jsou nejvíce nabity 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 odlehlá 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.

Krize dramatu, jak se o ní dnes často mluví, nespočívá v omezenosti prostředků, na které si často stěžujeme, ztrémování zdánlivě



**Protokoly**, obálka knižního vydání (Mladá fronta 1966, grafická úprava Jiří Rathouský)

rozsáhlejšími prostředky filmu nebo třeba televize a jejich přirozenou konjunkturou.

Záleží spíše v zmíněné všemohoucnosti, které však schází jasně a spontánně jasnozřivé 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