TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI
FAKULTA PEDAGOGICKÁ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2001

SIMONA NUSIOSOVÁ

Technická univerzita v Liberci

FAKULTA PEDAGOGICKÁ

Katedra: Českého jazyka a literatury

Studijní program: 2. stupeň

Kombinace: Český jazyk – německý jazyk

JAZYK A STYL HER VÁCLAVA HAVLA
LANGUAGE AND STYLE OF VÁCLAV HAVEL´S PLAYS

Diplomová práce: 00–FP–KČL–022

Autor:

Simona Nusiosová

Podpis:

Nusiosová Simona

Adresa:

Trutnov 4, Úpská 553

Vedoucí práce: **Doc. PhDr. Milan Žemlička**

Počet

stran	obrázků	tabulek	příloh
80	0	0	7

V Liberci dne: 13. 5. 2001

TU v Liberci, FAKULTA PEDAGOGICKÁ

461 17 LIBEREC 1, Hálkova 6 Tel.: 048/535 2515 Fax: 048/535 2332

Katedra: ČESKÉHO JAZYKA a LITERATURY

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(pro magisterský studijní program)

Diplomantka: Simona NUSIOSOVÁ

Adresa: Úpská 553, 541 02 Trutnov 4

Obor (kombinace): Český jazyk - německý jazyk

Název DP: JAZYK A STYL HER VÁCLAVA HAVLA

Název DP v angličtině: LANGUAGE AND STYLE OF VÁCLAV HAVEL´S PLAYS

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Milan Žemlička

Konzultant:

Termín odevzdání: 30. dubna 2001

Poznámka: Podmínky pro zadání práce jsou k nahlédnutí na katedrách. Katedry rovněž formulují podrobnosti zadání. Zásady pro zpracování DP jsou k dispozici ve dvou verzích (stručné, resp. metodické pokyny) na katedrách a na Děkanátě Fakulty pedagogické TU v Liberci.

V Liberci dne 30. 4. 2000

V. Kárde ..... M. Marková .....

Prodděkan vedoucí katedry

Převzal (diplomant): Radka Nusiosová

Datum: 30. 6. 2000

Podpis: Nusiosová

TECHNICKÁ UNIVERZITA V LIBERCI
Univerzitní knihovna
Voroněžská 1329, Liberec 1
PSČ 461 17

V52/01 P

KCL/ČJ
80 s., 14 s. příl.

Východiska:

Václav Havel jako osobitý autor, který se pokusil založit tradici českého absurdního divadla. Zdroje Havlovy tvorby (podle vlastních autorových slov). Ztráta identity jako problém moderního člověka.

Cíle:

Na základě studia kritické literatury shrnout analytický pohled na tvorbu Václava Havla, doložit na ukázkách provázených podrobnou jazykovou analýzou, jak se autor snaží ve svých postavách postihnout frustraci individua a dnešní společnosti. Zhodnotit nejlepší inscenace vybraných Havlových her na českých jevištích. Václav Havel jako úspěšný český autor na zahraničních scénách.

Předpoklady a metody:

Cílevědomý výběr ukázek ze dvou autorových her - ilustrace tezí diplomové práce. Diskuse o charakteru české absurdní divadelní hry. Srovnávání možných ideových východisek a záměrů (v evropském kontextu) sledovaného autora. Pokus o charakteristiku didaktického využití zkoumaných inscenací ve vyučování českému jazyku.

Literatura:

Bude zadávána průběžně.

Anotace

Tato diplomová práce se zabývá jazykem a stylem her Václava Havla, především Zahradní slavnosti a Asanace. V prvních kapitolách je uvedena společenská a kulturní situace, situace v divadelním dění, charakteristika absurdního dramatu u nás a ve světě s některými hlavními osobnostmi, životopis Václava Havla a několik informací o jeho hrách. Poté následují podle předem vypracované osnovy vlastní rozbory a didaktické využití rozborů. V další kapitole je uveden rozhovor s režisérem Andrejem Krobem a některé recenze na Havlovy hry u nás. V závěru je porovnán jazyk a styl obou her.

Diese Diplomarbeit befasst sich mit der Sprache und dem Stil der Theaterstücke von Václav Havel, vor allem dem Zahradní slavnost und der Asanace. In den ersten Kapiteln werden die gesellschaftliche und kulturelle Situation, die Situation im Theatergeschehen, die Charakteristik des absurden Dramas in Tschechien und in der Welt mit seinen Hauptvertretern, der Lebenslauf von Václav Havel und einige Informationen über seine Theaterstücke erläutert und beschrieben. Danach folgen die eigenen Analysen nach dem vorher bearbeiteten Plan und didaktische Ausnützung von Analysen. In dem nächsten Kapitel sind das Gespräch mit dem Regisseur Andrej Krob und einige Rezensionen über Theaterstücke von Havel, die in Tschechien erschienen sind. Zum Schluss der Arbeit werden Sprache und Stil der beiden Theaterstücke verglichen.

This diploma paper is devoted to language and style of Václav Havel´s plays, mainly Zahradní slavnost and Asanace. In the first chapters there are described the social and cultural situation in society, situation in theatre performance, characteristics of absurd drama in our country and in the world. There are explained key personalities, repeated general biography of Václav Havel, and presented some informations about his plays. This passage of text follows my own analyses conformed with the syllabus and didactic advantage of analyses. In the next chapter are brought out the interview with a producer Andrej Krob and some reviews of Havel´s plays in our country. Conclusions are devoted to comparison of language and style of both plays.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla veškerou použitou literaturu.

V Liberci dne: 13. 5. 2001. Simona Nusiosová

Nusiosová Simona

Poděkování:

Chtěla bych poděkovat panu doc. PhDr. Milanu Žemličkovi za vedení mé diplomové práce, trpělivost a cenné rady.

Prohlášení k využívání výsledků DP:

Jsem si vědoma těchto skutečností:

1. diplomová práce je majetkem školy;
2. s diplomovou prací nelze bez svolení školy disponovat;
3. diplomová práce může být zapůjčena či objednána (kopie) za účelem využití jejího obsahu;

Beru na vědomí, že po pěti letech si mohu diplomovou práci vyžádat v Univerzitní knihovně Technické univerzity v Liberci, kde bude uložena.

Autor:
Simona Nusiosová

Adresa:
Trutnov 4, Úpská 553

Podpis:

Nusiosová Simona

Obsah

1. **ÚVOD** 1

1.1. SPOLEČENSKÁ A KULTURNÍ SITUACE 3

1.2. SITUACE V DIVADELNÍM DĚNÍ 7

1.2.1. Divadlo Na zábradlí *10*

1.3. ABSURDNÍ DRAMA A DIVADLO 11

1.3.1. Charakteristika absrudního dramatu a divadla *11*

1.3.2. Absurdní drama ve světě *13*

1.3.3. Absurdní drama u nás *14*

1.4. ŽIVOT A TVORBA VÁCLAVA HAVLA 16

1.5. VÁCLAV HAVEL A JEHO HRY 18

2. **VLASTNÍ ROZBOR HER** 24

2.1. KOMENTÁŘ K ROZBORU HER 24

2.2. ZAHRADNÍ SLAVNOST 26

2.2.1. Tematická rovina *26*

2.2.2. Jazyková rovina *30*

2.2.3. Kompoziční rovina *41*

2.2.4. Slovo k Zahradní slavnosti *44*

2.3. ASANACE 48

2.3.1. Tematická rovina *48*

2.3.2. Jazyková rovina *51*

2.3.3. Kompoziční rovina *61*

2.3.4. Slovo k Asanaci *67*

2.4. DIDAKTICKÉ VYUŽITÍ 72

3. **VÁCLAV HAVEL NA NAŠICH SCÉNÁCH** 73

3.1. ROZHOVOR S ANDREJEM KROBEM 73

3.2. NĚKOLIK RECENZÍ NA ZAHRADNÍ SLAVNOST 73

3.3. NĚKOLIK RECENZÍ NA ASANACI 73

4. **ZÁVĚR** 74

5. **POUŽITÁ LITERATURA** 79

6. **PŘÍLOHY**

1. Úvod

V této diplomové práci bychom chtěli analyzovat hry *Zahradní slavnost* a *Asanaci* od Václava Havla. Rozbor se budeme snažit provést bez přihlédnutí k interpretacím jiných autorů, neboť bychom chtěli dokázat, že se Havlovy hry dají využít didakticky. Naším záměrem je napsání práce prakticky využitelné.

Na praktických rozborech obou her se budeme snažit dokázat, že je lze při hodinách českého jazyka a literatury na druhém stupni základní školy využít mnohem nápaditěji.

V celé diplomové práci budeme brát v úvahu i tu skutečnost, že by její obsah mohl posloužit v mezipředmětovém kontextu.

Při rozboru Havlových her budeme počítat s tou skutečností, že každé drama je psáno pro divadlo, a tak bude mít jiný efekt při čtení.

V úvodních podkapitolách diplomové práce bychom se chtěli pokusit zařadit Václava Havla do širších společenských a kulturních souvislostí. V těchto podkapitolách není naším záměrem nějakým způsobem blíže vysvětlovat. Zároveň zmíníme některé další informace, které jsme získali při studiu kritické literatury.

V následující kapitole se již soustředíme na vlastní podrobnou analýzu her s přihlédnutím k poznatkům získaným v předchozích kapitolách.

Rozdělení her na složky tematickou, jazykovou a kompoziční využijeme jen pro ilustraci teoretické formy vlastní analýzy. Jsme si ale vědomi skutečnosti, že v praxi se tyto složky striktně oddělit nedají, neboť text musí být vnímán jako jednotný celek, ne jako součet těchto částí.

V praktickém rozboru her uvedeme u jednotlivých skutečností vždy jen několik příkladů, neboť jejich úplné vyčíslení by bylo nemožné. Pochopitelně si však uvědomujeme, že nemůžeme postihnout všechny jevy, které se v textu vyskytují.

Za jednotlivými rozbory se v následující podkapitole budeme snažit shrnout poznatky získané při vlastní analýze.

Na závěr této kapitoly vysvětlíme, jak praktických analýz využijeme při hodinách českého jazyka a literatury, popřípadě při výuce jiných předmětů.

V další kapitole uvedeme rozhovor se známým inscenátorem Havlových her a vybereme několik recenzí týkajících se obou her.

V závěrečné kapitole se budeme snažit stručně porovnat obě analyzované hry.

1.1. Společenská a kulturní situace

Šedesátá léta, doba, ve které začal Václav Havel tvořit, znamenala dobu proměny v kultuře i společnosti.

Jan Lehár zmínil v knize *Česká literatura od počátků k dnešku* charakteristické rysy této doby.

Pro didaktické účely jsme se snažili vybrat několik důležitých informací.

V literatuře šedesátých let se zjevně zvýšil zájem o nová témata, např. psychologii člověka nebo sociologické problémy, a o nové literární postupy. Navíc se velké oblibě čtenářů těšily různé kulturní časopisy, ke kterým patřily např. *Literární noviny* nebo brněnský časopis *Host do domu*. Významnou úlohu hrála i revue *Divadlo*. Mladí lidé přijímali názory a chování KSČ a jejich přívrženců lhostejně. Odmítali se podřídit strnulým ideovým požadavkům, více je lákalo vše protikladné k tehdejší oficiální uniformitě. Lákala je nejen rocková a beatová hudba, ze zahraničních skupin především Beatles, ale zaujal je i styl oblékání, styl postoje k životu mládeže ze Západu. Toto hnutí bylo označováno jako hippies. V oblasti literatury je zaujala poezie amerických beatniků. Vedoucí strana se snažila zabránit rozšiřování těchto jevů pomocí zákazů a represí. (Lehár 2000, s. 771 – 772)

Ke čtenářům se dostávaly knihy nejen sovětské, např. knihy Alexandra Solženicyna, ale vzniklo i mnoho překladů světové tvorby. Známé se staly knihy Williama Styrona, Jacka Kerouaca, Alberta Camuse, Friedricha Dürrenmatta a absurdní dramata Eugèna Ionesca a Samuela Becketta. Čtenáři mohli zaznamenat návrat některých významných osobností českého literárního prostředí, ze kterých můžeme jmenovat např. Vladimíra Holana nebo Jiřího Koláře. Teprve na konci šedesátých let se objevily knihy exilových autorů jako je např. Egon Hostovský nebo Jan Čep. Cenzura se sice neprojevovala přílišnou přísností, ale nadále byly potlačovány kritické články, běžné byly i cenzurní škrty v knihách. Zájem vzbudila konference o německy píšícím autoru v Praze, o F. Kafkovi, autoru dříve tabuizovaném. (Lehár 2000, s. 773 – 777)

V první polovině šedesátých let vstoupila do kulturního života nová generace.

„Jako obvykle na sebe upozornili nejprve básníci. V edici Mladé cesty nakladatelství Mladá fronta vyšli v letech 1961 – 1962 Hanzlík, Wernisch, Kabeš a Gruša. V období 1963 – 1964 vydali v Československém spisovateli první knížky poezie Brousek a Šrut. Takřka zároveň se objevila pozoruhodná díla dramatiků (Topolův Konec masopustu a Havlova Zahradní slavnost 1963, o rok později Uhde a jeho Král-Vávra) a ke slovu se hlásili i divadelníci (např. hlavní tvůrce Ypsilonky Jan Schmid).

S literaturou let šedesátých velmi úzce souvisel film. Mladí filmaři „nové vlny" (Forman, Menzel, Chytilová, Jakubisko) – i další filmoví režiséři – pravidelně spolupracovali s literáty. Ostatně i poetika jejich filmů měla mnoho společného s poetikou tehdejší literatury.

Jádro generace tvořili autoři narození v druhé půli třicátých let a na počátku okupace. Byli to lidé, kteří už nebyli tak formováni zážitkem války, květnového osvobození a poválečného entuziasmu jako mladší vlna generace válečné(...). Nezúčastnili se únorového převratu ani na straně vítězů, ani poražených. V letech dozrávání se bezprostředně střetali se stalinismem, vydávaným za šťastné budování nového světa." (Lehár, J.: Česká literatura od počátků k dnešku. Lidové noviny, Praha 2000, s. 807)

Ve druhé a třetí třetině šedesátých let začaly vycházet časopisy *Tvář* a *Sešity*, které byly považovány za časopisy této generace. (Lehár 2000, s. 771)

Mladí spisovatelé byli velmi skeptičtí. Nevěřili sociálním utopiím, které byly propagovány. (Lehár 2000, s. 808)

Slibný vývoj u nás byl přerušen vpádem vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968. V dubnu roku 1969 byl zahájen tzv. normalizační proces. Pod tímto označením se dnes rozumí nejen zavádění pořádku na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, ale rozumí se pod ním i celé dvacetiletí vlády komunistické strany až do roku 1989. S normalizačním procesem přišlo nové politické vedení, které zapříčinilo četné změny ve společnosti.

Mezi první vážnější zásahy lze zařadit např. uzavření hranic. Odpůrci normalizačního procesu byli sledováni, prověřováni, někteří i vězněni. Takový osud postihl např. Jaroslava Šabatu nebo Petra Uhla, členy Revoluční marxistické strany. Množství občanů, hlavně těch, kteří se stali pro režim nepohodlní, ztratilo práci. Z pražské Filozofické fakulty byli propuštěni např. kritik Václav Černý a filozof Jan Patočka. (Lehár 2000, s. 845 –846)

Pro naše prostředí to znamenalo nejen změnu v politickém vedení země, ale citelná ztráta se projevila i v oblasti kultury, neboť byl volný rozvoj zmařen.

Po srpnových událostech odešlo množství občanů naší republiky do emigrace. Mezi ně patřili i někteří významní spisovatelé jako např. Josef Škvorecký, Arnošt Lustig, Ludvík Aškenazy, Věra Linhartová a další. Pro kulturní dění to znamenalo, že bylo zastaveno vydávání téměř všech literárních a kulturních časopisů. Postupně byly zakázány např. časopisy *Listy*, *Tvář*, *Sešity*, *Plamen*, *Červený květ* a v roce 1970 vyšla poslední čísla brněnského časopisu *Host do domu* a pražské *Orientace*. Všechny zrušené časopisy pak nahrazoval *Literární měsíčník*.(Lehár 2000, s. 846 –847)

Množství autorů bylo zakázáno, což znamenalo, že takto postižení umělci museli vydávat svá díla v samizdatu nebo v exilu. Samizdat měl fungovat jako nezávislá kultura, která rozšiřovala zakázané knihy mezi čtenáře a tím vytvářela náhradní literární komunikaci. Práce samizdatových edic spočívala v tom, že se v nich opisovaly knihy zakázaných autorů a poté se prodávaly většinou za cenu skutečných nákladů. Na počátku sedmdesátých let vznikla např. samizdatová edice Petlice, kterou řídil Ludvík Vaculík. Jako první byla vydána právě *Morčata* Ludvíka Vaculíka. Poté následovaly knihy Ivana Klímy, Pavla Kohouta, Bohumila Hrabala a dalších. (Lehár 2000, s. 864 – 866)

Postupně vznikly i další edice jako např. Mozková mrtvice, Jitrnice a Popelnice.(Lehár 2000, s. 869)

Z exilových edic jmenujme např. torontskou edici Sixty-Eight Publishers manželů Škvoreckých. V Evropě byla činná např. edice Index v Kolíně nad Rýnem.(Lehár 2000, s. 851)

Vedle samizdatové a exilové literatury vycházela i literatura oficiální, tzn. literatura, která prošla cenzurou.

1.2. Situace v divadelním dění

Abychom se mohli zabývat počáteční tvorbou Václava Havla, je třeba zmínit ještě několik důležitých poznatků k divadelnímu dění u nás.

Jan Lehár mluví v knize *Česká literatura od počátků k dnešku* o šedesátých letech jako o době, kdy kamenná divadla zaznamenala nezájem diváků. (Lehár 2000, s. 814)

Ladislav Soldán v *Přehledných dějinách literatury III* říká, že dramatici mohli v této době volně navázat na meziválečnou avantgardu, tzn. např. na Burianovo Déčko nebo na Osvobozené divadlo Wericha a Voskovce. V první polovině šedesátých let se na naše scény čím dál častěji dostávaly hry, které se hrály nebo byly v době nedávno minulé hrány, světových dramatiků. České scény tedy ovlivnilo zejména Brechtovo epické divadlo, Ionescovo a Beckettovo absurdní drama, modelové drama Friedricha Dürrenmatta a v neposlední řadě i americký muzikál. (Soldán 1997, s. 96)

Oba autoři o této době hovoří jako o době, kdy vznikala malá a studiová divadla. Postupem času se tato divadla těšila čím dál větší oblibě. Soubory těchto divadel, která se rozvíjela po celé naší republice, se postupně profesionalizovaly. Oba autoři mluví o vzniku divadel autorských. Jejich tvorbu charakterizují jako tvorbu, která neinscenovala texty jiných dramatiků, ale inscenovala hry, které psali členové souboru. Za zmínku stojí jistě skutečnost, že autoři těchto her někdy zaujímali zároveň místa herců. (Lehár 2000, s. 814) (Soldán 1997, s. 96)

Ladislav Soldán upozorňuje také na to, že se autoři při tvorbě svých her nechali inspirovat literárními texty jiných autorů, jejichž prozaické, básnické, ale i neumělecké texty poté přetvořili tak, aby je šlo předvádět na scéně. (Soldán 1997, s. 96 – 97)

Jan Lehár uvádí, že pro hry autorských divadel byla příznačná nejen nadsázka, groteska, improvizace, ale i míšení různých žánrů, ve kterých se využívalo scénických dialogů, písniček, vyprávění nebo pantomimy. Zároveň uvádí příklad hry, která byla členy souboru individuálně interpretována tak, že publikum bezprostředně zareagovalo, a tím vznikla kolektivní improvizace. Při *Takzvaným večeru na přidanou* Studia Y vedla

tedy kolektivní improvizace k tomu, že diváci museli na scéně hrát na hudební nástroj. (Lehár 2000, s. 814 - 815)

K hlavním osobnostem divadelního dění patřil Ivan Vyskočil. Nejprve spolupracoval s Jiřím Suchým v Redutě (1957 –1958), pak se ale rozešli. Ivan Vyskočil založil Divadlo Na zábradlí. V roce 1962 se ale vrátil do Reduty. Jiří Suchý založil známější Semafor. Jeho autorské divadlo bylo považováno za písňové divadlo, neboť navazovalo více na tradici šantánů a kabaretů. (Lehár 2000, s. 815)

Ladislav Soldán jmenuje další scény, které v šedesátých letech vznikly. Z pražských scén jmenujme např. Nedivadlo nebo Divadlo Járy Cimrmana. Pro ilustraci bychom mohli zmínit některá významná divadla mimopražská. Jsou to např. Studio Ypsilon v Liberci, Kladivadlo v Ústí nad Labem nebo Husa na provázku v Brně. (Soldán 1997, s. 97)

Normalizační proces výrazně zasáhl i divadelní dění. Představitelé moci se v tomto období snažili omezit pluralitu kulturního dění. Důsledkem byly personální změny v oblasti divadla ve všech jeho sférách, což znamenalo, že se někteří dramatici, režiséři a herci nemohli nadále věnovat své profesi, ale mohli jen ojediněle působit pod cizími jmény. V tomto období byla některá divadla definitivně zrušena. (Soldán 1997, s. 134 - 135)

Velmi populární byla i nadále divadla studiová, která stála na pomezí povolenosti a zakázanosti. Jmenujme např. Studio Y nebo brněnské HaDivadlo. (Soldán 1997, s. 135 – 136)

Na počátku sedmdesátých let byli z oficiálního divadelního dění vyloučeni autoři jako Václav Havel, Milan Uhde nebo Josef Topol. Jejich hry byly rozšiřovány v samizdatu a některé pak byly vydávány a hrány i v zahraničí. K jednomu z nejúspěšnějších autorů se řadil i Václav Havel. (Lehár 2000, s. 895)

Paralelně s oficiální scénou se vyvíjela divadla neoficiální, pro která se vžilo označení divadla bytová. Nejznámější bytové divadlo bylo Divadlo Vlasty Chramostové, které zahájilo svou činnost v roce 1975. Další takovou improvizovanou scénou se stal

Havlův Hrádeček. V těchto divadlech se hrály především hry zakázaných autorů, méně hry klasické. (Soldán 1997, s. 135)

1.2.1. Divadlo Na zábradlí

Z poznatků Jana Lehára můžeme čerpat několik dalších informací o pražském Divadle Na zábradlí.

Za zakladatele tohoto divadla se považuje Ivan Vyskočil. V období 1962 – 1969 zde zastával funkci vedoucího činohry Jan Grossman. Divadlo se nezabývalo jen činohrou, ale provozovalo i pantomimu pod vedením Ladislava Fialky. Tato scéna se stala světově známou, neboť uváděla inscenace jako např. Beckettovo *Čekání na Godota* nebo Kafkův *Proces*. (Lehár 2000, s.817)

Václav Havel v *Dálkovém výslechu* navíc uvádí, že od léta 1960 zde začal pracovat. V roce 1963 vytvořil výhradně pro toto divadlo svou první samostatnou absurdní divadelní hru *Zahradní slavnost*. Působil zde do roku 1968. (Havel 1990, s. 42)

S nástupem tzv. normalizačního procesu byly Havlovy hry z repertoáru staženy.

1.3. Absurdní drama a divadlo

1.3.1. Charakteristika absurdního dramatu a divadla

Do českého jazyka bychom mohli slovo absurdní, pocházející z latinského absurdus, přeložit jako nesmyslný nebo odporující rozumnému myšlení.

Ve *Slovníku literárních směrů a skupin* se pod termínem absurdní drama rozumí dramatická forma, ve které jsou porušovány tradiční požadavky kladené na divadelní hru, tzn. že kompozice absurdního dramatu je nezvyklá. Hlavním námětem absurdního dramatu je pocit metafyzické úzkosti, která vzniká ze životního pocitu absurdnosti lidského postavení ve světě. Člověk je vydělen z konkrétního společenského a historického kontextu své existence. Je to obraz člověka osamělého, obraz člověka, který si nedokáže porozumět s druhými. V absurdním dramatu nebývá téma zřetelně rozvedené, jeho rozuzlení v závěru hry zpravidla nenajdeme. Prostředky jsou voleny tak, aby zobrazily situaci člověka, který měl ve svém životě určité jistoty a žebříček hodnot, teď je však od nich odtržen. Jedinec si tuto situaci plně uvědomuje, bohužel ji není schopen řešit. Poetika absurdního dramatu je založena více na proměně dramatické struktury než na vlastní fabuli. Souvislý děj obvykle chybí, nezřídka chybí i zápletka. Charakteristika postav a psychologická motivace jejich jednání bývá také pomíjena. Velmi výrazná je degradace jazyka. Jazyk přestává být nástrojem mezilidské komunikace, protože ztrácí svou sdělnou funkci. Je zde poukázáno i na to, že absurdní drama je do jisté míry rozvinutím existencialismu, neboť tematicky čerpá z jeho myšlenkových proudů. (Vlašín 1977, s. 8 – 9)

Ve *Slovníku epoch, směrů, skupin a manifestů* se navíc hovoří o tom, že je člověk zobrazen v situaci úzkosti, ve které je komunikace s okolím a lidmi v něm ohrožena. Zobrazována je často i celková neschopnost se dorozumět. (Pavelka, Pospíšil 1993, s. 10)

Autoři *Slovníku literární teorie* navíc zastávají názor, že autoři do jisté míry navazují na Brechtovo epické divadlo. V epickém divadle přerušují vypravěč nebo postavy děj tzv. zcizovacími efekty, což jsou různé komentáře, songy, verše, aby odvedli diváka od prožívání děje a od vciťování se do postav. Chtějí totiž, aby si divák vytvořil jistý odstup a mohl situaci kriticky hodnotit. (Vlašín 1984, s. 10, 92 - 93)

Jan Císař ve své knize mluví o tom, že se v Ionescových dramatech setkáváme se situacemi, ve kterých spolu postavy vedou dialog, v němž je uplatněn princip monologičnosti. Postavy spolu komunikují, každá si však vede vlastní řeč, mluví o něčem jiném. Monology seřazené do dialogů potom působí směšně, protože jsou nesmyslné. (Císař 1966, s. 96)

Ladislav Soldán jmenuje několik dalších znaků absurdního dramatu. V absurdním dramatu se vyskytuje tzv. antihrdina, v jehož jednání nenalezneme žádné ideové poslání. Dějiště her bývá zmenšeno na minimální prostor, např. na místnost. Minimalizován je i časoprostor, ve kterém děj probíhá. Můžeme se setkat i s imaginárními postavami. (Soldán 1997, s. 240)

V knize *Čekání na Godota* se v poznámce mluví o tom, že jednání postav je omezeno na nesmyslné série neustále se opakujících banálních stereotypů chování. Jazyk je využit jen k tomu, aby ukrátil čas. (Beckett 1986)

Václav Havel se pokusil vysvětlit, co si pod absurdním divadlem a dramatem představuje on. (Příloha č. 1)

1.3.2. Absurdní drama ve světě

V doslovu k Ionescovým *Hrám* se setkáváme s názorem, že světové absurdní drama reaguje na válku, která zničila všechny jistoty, zejména pak jistotu lidskosti. Život se lidem zdál absurdní, groteskní a tragikomický. (Ionesco 1964, s. 277)

Ladislav Soldán dodává, že západní absurdní drama zdůrazňovalo hlavně existenciální rovinu absurdity. Pocity odcizenosti a absurdity bytí jsou zobrazovány především v groteskních situacích, často i v krutých a tragických fraškách. (Soldán 1997, s. 240)

Podle *Slovníku epoch, směrů, skupin a manifestů* je za předchůdce absurdního dramatu považován francouzský spisovatel, dramatik Alfred Jarry, který napsal světově proslulou hru *Král Ubu*. (Pavelka, Pospíšil 1993, s. 11)

Ve světové tvorbě se začíná absurdní drama objevovat od padesátých let 20. století.

Jmenujme některé z nejvýznamnějších představitelů. K nejznámějším autorům patří Ir Samuel Beckett s divadelními hrami *Čekání na Godota* a *Konec hry*. Dalším autorem je Rumun Eugène Ionesco, z jehož tvorby můžeme jmenovat např. *Plešatou zpěvačku*, *Lekci* nebo *Židli*. Oba zmínění autoři žili v Paříži. Významným tvůrcem byl i Američan Edward Albee k jehož nejznámějším dramatům řadíme např. hry *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* nebo *Stalo se v zoo*. Z anglických autorů jmenujme např. Harolda Pintera, jehož nejznámější hrou se stala hra *Narozeniny*. (Soldán 1997, s. 234 – 243)

Střední a východní podoba evropského absurdního dramatu vykazuje jisté rozdíly. Pro autory je typická větší konkrétnost, přičemž jsou akcentovány zejména problémy společenské, někdy i politické. K předním představitelům absurdní grotesky patří polský dramatik Slawomir Mrozek, který vytvořil hru *Policajti*. (Soldán 1997, s. 243 – 244)

V polovině 60. let začíná zájem o absurdní drama ve světové tvorbě upadat.

1.3.3. Absurdní drama u nás

Ladislav Soldán zařazuje české absurdní drama do absurdního dramatu střední Evropy, což znamená, že poukazuje na to, že naše absurdní drama má svou specifickou podobu. Do této kategorie byly zahrnuty i hry modelové a satirické. (Soldán 1997, s. 243)

Josef Galík dodává několik bližších informací:

„V šedesátých letech se tedy i česká dramatická tvorba rozrůstá o další samostatnou větev, o drama modelového typu. Autor nepopisuje ani nezobrazuje svět, strojí modely světa, které slouží k demaskování fráze, zla, nesmyslných a znelidšťujících mechanismů. Zřejmá je inspirace u absurdního divadla, které k nám více jak s desetiletým zpožděním začíná pronikat (...). Absurdní divadlo předvádí soudobého člověka jako jedince, který ztratil pocit smyslu života. Hry nejsou nihilistické, ale pouze varovné, připomínají nám, že žijeme bez naděje. (Galík, J.: Panorama české literatury. Rubico, Olomouc 1994, s. 379 – 380)

Ladislav Soldán mluví o tom, že naši autoři spojovali svá díla s dobovou společenskou realitou, která se jim zdála absurdní. Snažili se trefně reagovat na absurdní postavení člověka v naší společnosti. (Soldán 1997, s. 105)

Ojedinělý pokus o absurdní drama můžeme vidět již v roce 1949. První absurdní českou hrou byla hra Josefa Kainara *Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou* (1949). Uvedení této hry je spojeno s Novým divadlem satiry. Hra však byla zanedlouho stažena. (Soldán 1997, s. 59)

Velký rozvoj absurdního dramatu můžeme pozorovat na počátku šedesátých let. K prvním představitelům patřili Milan Uhde, který vytvořil hru *Král-Vávra*, a Ivan Klíma, tvůrce hry *Cukrárna Myriam*. U Uhdeho byl brechtovský model obohacen prvky divadla absurdního, Klíma byl naopak ovlivněn prozaickými díly Franze Kafky,

absurditou existencialistů a modelovým dramatem Friedricha Dürrenmatta. (Soldán 1997, s. 104 – 105)

Za představitele české absurdní komedie je považován Václav Havel, jehož hry se považují rovněž za modelové. V Havlových hrách jsou běžná témata povýšena na obecnou sféru.

L. Soldán říká, že pro Havla je typická *„pevná stavba her, pro něž je charakteristická logicky propracovaná konstrukce využívající principu rafinovaného opakování apod., proto se právem mluvívá o Havlových hrách jako o hrách modelových, parabolických, které se společenskou realitou souvisejí podle principu analogie. Svět Havlových her je světem svébytným, do sebe uzavřeným." (Soldán, L.: Přehledné dějiny literatury III. SPN, Praha 1997, s. 105)*

Ve druhé polovině šedesátých let a na počátku let sedmdesátých byly uváděny absurdní hry, absurdní frašky a grotesky v Činoherním klubu. Byly to především hry Ladislava Smočka (*Piknik*), Aleny Vostré (*Na ostří nože*) a Pavla Landovského (*Hodinový hoteliér*). (Soldán 1997, s. 106)

S absurdním dramatem u nás jsou spojeny některé další osobnosti. Připomeňme Ivana Vyskočila, který se podílel, se svým absurdním textem, s Václavem Havlem na hře *Autostop*. Na jeviště uvedl absurditu i Miloš Macourek, který spolupracoval s Ivanem Vyskočilem a Pavlem Koptou na hře *Smutné Vánoce*. Na závěr jmenujme Milana Kunderu a jeho absurdní divadelní hru *Ptákovina*. (Soldán 1997, s. 110 – 111)

1.4. Život a tvorba Václava Havla

Václav Havel se narodil 5. 10. 1936 v Praze. Jeho rodina byla poměrně hodně bohatá a navíc dobře společensky postavená. Povinnou školní docházku ukončil Václav Havel v roce 1951.

Kvůli buržoaznímu původu měl omezený výběr dalšího vzdělávání, a proto se vyučil chemickým laborantem, v letech 1951 – 1955 pak pracoval jako učeň - chemický laborant. Při zaměstnání studoval gymnázium, které ukončil maturitní zkouškou v roce 1954.

V roce 1955 začal studovat v Praze na ČVUT ekonomickou fakultu – ekonomii automobilové dopravy, ale po dvou letech studia opustil.

Na vojnu odešel v roce 1957. Právě zde se začal vážněji zajímat o divadlo, což je patrné z toho, že založil amatérský armádní soubor, pro který s přítelem Karlem Bryndou vytvořil hru *Život před sebou*.

Po návratu z vojny začal pracovat v Divadle ABC jako jevištní technik. Koncem padesátých let vytvořil s I. Vyskočilem hru *Autostop* a s M. Macourkem kabaretní hru *Nejlepší rocky paní Hermanové*. Od roku 1960 působil v Divadle Na zábradlí.

Zkoušel se dostat na vysokou školu, např. na chemii, dějiny umění, filozofii, ale jeho pokusy byly neúspěšné. Teprve v roce 1962 byl přijat na dálkové studium dramaturgie na divadelní fakultě AMU. Během studií se oženil s Olgou Šplíchalovou (9. 7. 1964). Školu dokončil v roce 1966.

Od roku 1965 zastával několik funkcí, byl členem redakční rady časopisu *Tvář* a zároveň se stal předsedou Aktivu mladých spisovatelů Svazu čs. spisovatelů.

Václava Havla velmi ovlivnily události roku 1968, což je zřejmé z toho, že se začal politicky angažovat.

Po srpnových událostech navíc ztratil kontakt s divadlem. Neznamenalo to však, že by se nadále nevěnoval dramatické tvorbě, v této době vytvořil např. rozhlasovou hru *Anděl strážný* (1968) nebo televizní hru *Motýl na anténě* (1968). Počátkem sedmdesátých let ještě vytvořil s režisérem Janem Němcem filmový scénář *Heart Beat*.

V roce 1974 pracoval 9 měsíců jako pomocný dělník v trutnovském pivovaře.

Koncem roku 1975 založil v Praze samizdatovou edici Expedice.

V sedmdesátých a osmdesátých letech se věnoval esejistice a publicistice, přičemž se tematicky zaměřil na otázky divadla, na otázky literární, kulturní a politické.

Z jeho politické činnosti jmenujme spoluzaložení Charty 77, stal se jejím mluvčím, a od roku 1978 jeho spolupráci s VONSem.

Jako odpůrce režimu byl několikrát vyslýchán, nějakou dobu byl dokonce držen v domácím vězení. V květnu 1979 byl odsouzen a poslán do vězení, ze kterého se vrátil v lednu 1983.

K jeho spisovatelským aktivitám patřilo členství v redakční radě samizdatového časopisu *O divadle* (1986 – 1989) a členství v redakční radě samizdatových *Lidových novin* (1987 – 1989). Psal i do mnoha dalších časopisů, např. do samizdatového časopisu *Revolver revue*. Jeho práce byly otištěny i v exilových časopisech jako např. v *Listech*, ve *Svědectví*, v *Českém slově* nebo v *Obrysu*.

Protože patřil mezi zakázané autory, byly jeho hry vydávány v samizdatu nebo v zahraničí. Evropskou scénou, která uváděla většinu světových premiér jeho her, se stal vídeňský Burgtheater.

Až do roku 1989 byl činný jako dramatik, esejista a publicista, tzn. že vykonával svobodné povolání.

29. prosince 1989 byl zvolen prezidentem ČSSR. V současné době zastává funkci prezidenta České republiky.

(Slovník českých spisovatelů od roku 1945, A – L, 1995, s. 237 – 239)

1.5. Václav Havel a jeho hry

V této kapitole bychom se chtěli zabývat otázkami: Co mělo vliv na tvorbu Václava Havla, tzn. co ovlivnilo jeho volbu témat? Co bylo hlavním tématem jeho her? Co chtěl autor svými hrami sdělit? Co o svých hrách říká autor sám? Co o jeho hrách říkají jiní?

V *Českých rozhovorech* jsme se dozvěděli, kde bere Václav Havel podněty ke psaní.

„Pokud jde o mé hry, ať jsou jejich estetika a styl jakékoliv – a můj jistý racionalismus se v té estetice a v tom stylu zajisté ozývá -, rozhodně nevznikají jako ilustrace nějakých teoretických úvah a rozhodně není inspiračním zdrojem abstraktní myšlení. Jako většina jiných her vznikají z docela konkrétních a profánních zážitků nebo nápadů. Teprve průběhem práce vdechuji do jejich látky ty či ony významy – anebo je tam vědomě nevdechuji, ale ony tam prostě automaticky vnikají, protože tomu prostě jinak být nemůže. A to je myslím normální.“ (Lederer, J.: České rozhovory. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 41)

V knize *O lidskou identitu* Havel upřesňuje, z jaké své zkušenosti při tvorbě her čerpal.

„Zdánlivě velmi nevýhodné kombinaci buržoazního původu s životem v komunistickém státě vděčím za to, že jsem měl možnost od samého počátku vidět svět tak říkajíc „zdola“, totiž takový, jaký skutečně je, což mi pomohlo vyvarovat se různých eventuálních iluzí nebo zmystifikovaných představ.

Projevil-li jsem – jak o mně psali – určitý cit pro odkrývání absurdní dimenze světa, pak to nebylo jen dík mému založení, ale také dík této zkušenosti: odzdola, jak známo, jsou absurdní a groteskní dimenze světa vždycky nejlépe vidět.“ (Havel, V.: O lidskou identitu. Rozmluvy, Praha 1990, s. 12)

I v *Dálkovém výslechu* se snaží ozřejmit, které prvotní zkušenosti ho při psaní her ovlivnily. (Příloha č. 2)

Zároveň v knize *O lidskou identitu* vysvětluje, co ho ovlivnilo při tvorbě prvních her.

„Dvacet let mi bylo v roce 1956. Byla to doba známých odhalení, prvního rozsáhlého hroucení iluzí a prvních pokusů o jejich rekonstrukci /ve více či méně „obrozené“ či zreformované podobě/.

Nevím přirozeně, jak bych byl psal, kdyby mi bylo dvacet například v roce 1950, cítím však, že časové setkání doby mé první vážnější sebeidentifikace právě s tímto historickým okamžikem bylo pro mne – jako pro autora – velmi šťastné: vybaven pohledem „zdola“, zážitkem Kafky a francouzského absurdního divadla a poněkud posedlý sklonem racionálně rozvádět věci ad absurdum, nalezl jsem v těchto pozoruhodných společenských poměrech /do té doby neznámých a tudíž nepopsaných/ vděčný horizont pro své psaní. Netvrdím, že mi v mých prvních hrách nešlo o nic jiného a o nic víc, než popisovat dialektické mechanizmy oněch pseudoobrod /a nezadržitelné chátrání systému, který je provozuje/, nicméně bez tohoto konkrétního inspiračního zázemí si je umím těžko představit.“ (Havel, V.: O lidskou identitu. Rozmluvy, Praha 1990 , s. 12 –13)

I v *Dálkovém výslechu* se snaží osvětlit, co mělo vliv na jeho první hry.

„Ale abych to vzal trochu systematicky: mé hry z šedesátých let se pokoušely postihnout obecné společenské mechanismy a obecnou situaci člověka těmito mechanismy drceného, byly tedy – jak se dnes říká – o „strukturách" a o lidech v nich, tema člověka ze struktur vyvrženého a zároveň čelícího, tedy téma disidentského vzdoru, se v nich neobjevovalo. Je to pochopitelné: ať chceme nebo nechceme, vždy se odrážíme – bez ohledu na to, kam až chceme doletět – od půdy, kterou známe. A já byl tehdy přece také „ve strukturách" (že můj „pohled zvenčí" tyto struktury tak či onak ozvláštňoval, je jiná věc). „Disidentskou zkušenost" – aspoň v té podobě, v jaké jsem jí nabyl v sedmdesátých letech – jsem tehdy neměl a neznal. Když jsem byl potom ze „struktur" vyvržen a ocitl se v onom „disidentském" postavení, začal jsem je pochopitelně zkoumat a ohledávat (mimo jiné týmž „pohledem zvenčí"!). Čili: půda, od níž jsem se odrážel, se změnila." (Havel, V.: Dálkový výslech. Melantrich, Praha 1990, s. 60)

V knize *Česká literatura po roce 1945* dodává Václav Havel něco bližšího ke svým hrám z 60. let.

„ , ... jejich úhel pohledu prozrazuje jakousi radost, jejich demystifikační energie byla v podstatě veselá – jejich mentálním východiskem se spíše než osobní utrpení zdá být osvobodivá potřeba vysmát se všemu, co člověka – ať přímo či nepřímo – zotročuje a dusí a co si přitom tak hrozně zakládá na své důležitosti'. " (Hoznauer, M.: Česká literatura po roce 1945. Fortuna, Praha 1992, s. 124)

V *Českých rozhovorech* Havel říká, co bylo hlavním tématem jeho her.

„Když tak o tom uvažuji, zdá se mi, že vlastně všechny mé dosavadní hry jsou v podstatě o jednom jediném tématu, totiž o tématu krize lidské identity. Vracím se k němu přirozeně různými způsoby, v různých podobách, ale vždy nakonec – ať chci

nebo nechci – se v tom, co píši, toto téma nějak objeví.“ (Lederer, J.: České rozhovory. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 42)

V rozhovoru s Jiřím Ledererem se Václav Havel pokusil dodat ještě něco bližšího k lidské identitě.

„Domnívám se, že se ztrátou Boha ztratil člověk jakýsi absolutní a univerzální systém souřadnic, k němuž by mohl cokoliv a především sebe sama vztahovat. Jeho svět i jeho osobnost se začaly postupně rozpadat na od sebe oddělené a navzájem spolu nesouvisející fragmenty, odpovídající různým relativním souřadnicovým systémům. A právě tím člověk začal ztrácet svou vnitřní identitu, to je totožnost se sebou samým, a s ní ovšem i spoustu dalších věcí, včetně vlastní kontinuity, hierarchie zážitků a hodnot atd. atd. Jako bychom tak říkajíc hráli zároveň za několik klubů, v různých dresech a jako bychom – a to je hlavní – nevěděli, kam skutečně a vposledku patříme. Který z těch klubů je opravdu náš.“ (Lederer, J.: České rozhovory. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 42)

V *Dálkovém výslechu* Václav Havel prozradil, co chtěl svými hrami sdělit. Do jisté míry zde ukázal, co bylo tématem jeho her.

„Jsem spisovatel a své poslání jsem vždycky chápal jako povinnost říkat pravdu o světě, v němž žiju, vypovídat o jeho hrůzách a mizérii, tedy spíš varovat než dávat návody. Navrhovat něco lepšího a uvádět to v život, to je spíš úkolem politika – a já politikem nikdy nebyl a nikdy ani být nechtěl. I jako dramatický autor jsem vždycky vycházel z toho, že takzvané řešení si musí nalézt každý divák sám v sobě, že jedině pak může být opravdové, že mým úkolem není mu cokoli hotového nabízet.“ (Havel, V.: Dálkový výslech. Melantrich, Praha 1990, s. 12)

Toto téma Havel dále rozvíjí v *Dálkovém výslechu. (Příloha č. 3)*

V knize *Dálkový výslech* se autor zároveň pokouší charakterizovat povahu a styl svých her. (Příloha č. 4)

První Havlovy hry se pokusil charakterizovat i Jiří Lederer.

„Jejich síla je v tom, že představují skalpel, který rozřezává horní vrstvy našeho soužití, našeho vědomí a svědomí, aby odhalil, že pod těmito vrstvami živoří rozmanitá „slepá střeva" našeho společenského organismu." (Lederer, J.: České rozhovory. Československý spisovatel, Praha 1991, s. 25)

I Josef Galík se snaží vystihnout rysy Havlových her.

„Havlovy hry napsané v šedesátých letech odkrývají mechanismy odlidštěné moci a výrazně rostou z českého prostředí. Jejich úspěch na Západě však potvrdil, že se autorovi podařilo to, oč usiloval; postihnout obecněji platné společenské mechanismy. Zvláště u pozdějších disidentských her Václava Havla je prvoplánová interpretace zavádějící a zužující. Centrálním tématech Havlových uměleckých textů je téma lidské identity a odkrývání souvislostí mezi degenerací jazyka, poruchami komunikace a krizí mezilidských vztahů. Ve formální výstavbě převažuje „matematická poetika", přísně racionální konstrukce." (Galík, J.: Panorama české literatury. Rubico, Olomouc 1994, s. 381)

Ladislav Soldán charakterizoval Havlovu tvorbu následujícím způsobem.

„Cestu z absurdity zmechanizovaného systému a mechanismu řeči nalézal V. Havel postupně až v obdobích následujících. Spolu s hledáním lidské identity jsou to základní témata Havlovy tvorby dramatické (a nejen jí). S tím úzce souvisí i tu více, tu méně skrytý či zjevný autobiografický, ba existenciální ráz Havlových her, který zesiluje

zvláště v dílech ze sedmdesátých a osmdesátých let.“ (Soldán, L.: Přehledné dějiny literatury III. SPN, Praha 1997, s. 105)

2.Vlastní rozbor her

2.1. Komentář k rozboru her

V následujících dvou podkapitolách bychom se chtěli pokusit analyzovat obě Havlovy hry s přihlédnutím k jejich praktické využitelnosti při hodinách českého jazyka a literatury.

Pro tyto účely jsme vytvořili osnovu, podle které jsme při rozboru postupovali. Tato osnova by mohla být dobrým návodem pro rozbor díla ve vyšších ročnících základních škol. Jednoduchá terminologie v osnově je volena s ohledem na praxi ve školách.

V první podkapitole se budeme vždy snažit postihnout:

1/ téma hry

2/ motivy hry

3/ poznatky týkající se času

4/ dějiště hry

5/ hlavní a vedlejší postavy hry

Ve druhé podkapitole se pokusíme analyzovat jazyk hry:

1/ morfologie – některé zvláštnosti využití slovních druhů

2/ syntax – větné členy, věty podle postoje mluvčího, věty jednoduché a souvětí

3/ lexikologie – slovní zásoba z hlediska stylistického

Ve třetí podkapitole se soustředíme na:

1/ druh textu

2/ fabuli

3/ podrobný popis děje

Ve zmíněných podkapitolách vytvoříme pouhý výčet informací bez subjektivních hodnocení.

Ve čtvrté podkapitole se pokusíme shrnout poznatky získané při samotném rozboru obou her a uvedeme několik příkladů interpretací jiných autorů.

2.2. Zahradní slavnost

2.2.1. Tematická rovina

Tématem *Zahradní slavnosti* je kariérismus. Ve hře je zobrazeno fungování byrokratického systému a jednání lidí v něm. Zároveň je poukázáno na to, že bezobsažné fráze mohou postupně získat nadvládu nad životem jedince ve společnosti, což může vést až ke ztrátě identity. Jedinec se ocitá ve víru životních situací, které není schopen zvrátit, nezbývá mu než se přizpůsobit.

Téma kariérismu vykazuje množství motivů. Jmenujme např. motiv sebechvály.

„Tak to jsem rád! Zahrál jsem vám zřejmě svým zahájením do noty! A bodejť by ne – nejsem přece, sakra, v zahajování žádný začátečník!" (Havel, V.: Hry. Soubor her z let 1963 – 1988. Lidové noviny, Praha 1992, s. 17)[1]

Další je např. motiv pochlebování.

„Hned, jak jste si vzal slovo, poznali jsme, že jste odborník na slovo vzatý!" (s. 17)

Charakteristický je i motiv přátelství.

PLZÁK: Jsi fajn! Víš – ne, že bych se chtěl s tebou bratříčkovat – to nemám ve zvyku – ale musím ti říct, že jsi mi tak nějak přirostl k srdci, fakt!

HUGO: Vy jste mi tam taky přirostl –

PLZÁK: A tykej mi, jsem Ferda Plzák, tak co!

HUGO: Ty jsi mi tam taky přirostl, Plzoune!

(s. 23)

---

[1] V dalších příkladech budeme uvádět jen čísla stránek, neboť se bibliografický údaj shoduje.

Při podrobné analýze textu objevíme i další motivy, zřetelný je např. motiv čekání.

PLUDKOVÁ: Kolik je hodin?

PLUDEK: Tři.

PLUDKOVÁ: Už by tady měl být –

PLUDEK: Asi se trochu zdržel.

(s. 9)

PLUDKOVÁ: Bude šest. Slyšíš?
PLUDEK: To už by tady měl být! Co?
PLUDKOVÁ: Asi se trochu zdržel. Nejsou to kroky?
(s. 37)

Časové ohraničení děje není přesně dáno. Není jisté, ve kterém dni, měsíci nebo roce děj probíhá. S přesným určením času se setkáváme jen tehdy, pokud se na něj někdo ptá.

PLUDKOVÁ: A v kolik měl přijít?
PLUDEK: Ve dvanáct. Ostatně Japonsko – co jsem to vlastně chtěl říct o Japonsku?
(s. 11)

Můžeme jen konstatovat, že se děj začíná odehrávat jednoho odpoledne a končí druhého dne ráno. Časová určení jsou jen přibližná.

HUGO: No jasně! Vždyť si tady celej večer říkám, jak by to bylo fajn, kdybych si s tebou mohl tak nějak na rovinu pošprechtit! (Nasazuje si Plzákův veselý nos) Tak co váš starej? Zlobí? Zlobí?

PLZÁK: Šerif? Bez chyb není, ale aspoň dře, zastihneš ho tam ještě teď!

HUGO: V noci?

(s. 23)

Pokud bychom měli určit, zda trvání času vyprávění odpovídá trvání času událostí, mohli bychom říci, že tomu tak ve většině textu je, neboť text má dialogickou formu. Jsou ale pasáže, ve kterých je čas vyprávění kratší než čas událostí. Co postavy během této doby dělaly, víme jen přibližně.

PLUDKOVÁ: Kolik je hodin?

PLUDEK: Jedna.

PLUDKOVÁ: Už by tady měl být -

PLUDEK: Asi se trochu zdržel.

.

.

.

PLUDKOVÁ: Kolik je hodin?

PLUDEK: Dvě.

(s. 8)

Prostředí rodinného rozhovoru a dějiště zahradní slavnosti nejsou také blíže určena. Místa jsou minimalizována na byt, vchod zahradní slavnosti a kancelář.

Hlavní postavou hry je Hugo Pludek. K vedlejším postavám patří Hugovi rodiče, bratr Petr a jeho Amálka. Na zahradní slavnosti se setkáváme s likvidačním Tajemníkem, likvidační Tajemnicí, zahajovačem Ferdou Plzákem a Ředitelem Zahajovačské služby. Postava, o které se mluví a která nikdy nepřijde, je přítel Kalabis.

Motivace jednání jednotlivých postav je neprůhledná. Jednotlivé postavy nejsou psychologicky prokresleny a charakterizovány. Ojedinělá charakteristika spíše připomíná statistický údaj nebo údaj z matriky.

„Kalabis Josef, narozený 2. ledna 1940, Kalabis Václav, narozený 18. června 1891 nebo Kalabis František, narozený 4. srpna 1919?“ (s. 13)

2.2.2. Jazyková rovina

Ve shodných přívlastcích se objevují výstižná přídavná jména.

„A naše doba přímo volá po velkých dramatech se šťavnatými hrdiny – po odvážných, smělých krajinomalbách – současný divák potřebuje stále víc současné hry – stále současnější!“ (s. 20)

Autor využil ukazovací zájmena a v nespisovné formě zájmena osobní.

„A von i ten likvidační úředník má právo na ten kus toho vopravdu nějak jako plnýho – rozumíte, plnýho – života! A von i von musí mít nějaký ty lidský vady – vony i vony k němu nějak jako patřej!“ (s. 18)

Patrná jsou i výstižná plnovýznamová slovesa.

„Chtěl jsi studovat – organizovat – řídit – Petře, kam zase jdeš?“ (s. 13)

„Podívejte – vrabec! Letí – mech kvete – louky šumí – příroda –“ (s. 18)

Pro zvýšení napětí v určité situaci se plnovýznamové sloveso někdy opakuje.

„Musíme se, Oldo, vzchopit – rozumíš: odpoutat od země – rozmáchnout křídla – prostě žít! Ano, žít – žít – začneme žít lepší, nový život!“ (s. 13)

V textu se nachází i citoslovce.

„Prostě jsi o tom nevěděl, nó!“ (s. 35)

„Ale cosi jiného k tomu dodává, že není na škodu, když naše snacha bude dcerou domovníka, chachá!" (s. 42)

Zaujmout nás mohou i další druhy přívlastků, např. přívlastek postupně rozvíjející.

„Musíte ovšem respektovat frontu, která stojí už od odpoledne před Malým parketem C a která je bohužel nutná vzhledem k poměrně velkému zájmu o zábavu s rozmarnými rekvizitami a omezeným prostorovým možnostem Malého parketu C." (s. 14)

Poněkud směšně působí deklinace v následujícím případě.

„A to nemluvím o suchaři, jenž strkají hlavu do písek před palčivými problémami! (s. 24)

Objevíme i četné předměty.

„Je jistě dobře, že vás pálí otázka umění, nesmíte však umění zas nějak jednostranně přeceňovat, abyste neupadli do nezdravého a duchu našich zahradních slavností hluboce cizího estétství." (s. 20)

Přerývanost řeči mohou podpořit např. pauzy.

„Oldo, klid! Milý Hugo! Bez topůrka ani věrtel nezakopeš! Proto tvůj otec na dnešek pozval – no, zeptej se otce, koho na dnešek pozval!" (s. 9)

„To byli oba ještě malí – brouzdali se travou – četli Branislavovy verše – chytali motýly - my je převinovali jako oko v hlavě – utrhovali jsme si od úst –" (s. 12)

V textu nás mohou několikrát zaujmout i dvojtečky. Mohli bychom je charakterizovat jako předěl dvou vět, z nichž druhá naznačuje vysvětlení první.

„Jde to tak nějak už z mýho založení: jsem totiž docela obyčejnej člověk z masa, krve a mlíka – prostě, jak se říká, jeden z vás!“ (s. 15)

„Víte, já vždycky říkám: člověk – ten žije!“ (s. 18)

Ojediněle jsou využity uvozovky, které mají v tomto případě zdůraznit pohrávání s původní spojkou.

ŘEDITEL: Promiňte, ale -
HUGO: Opravdu nevím, o jakém „ale“ tu ještě mluvíte –
ŘEDITEL: Nemluvím o „ale“, ale chci říct –
HUGO: Tak vy chcete „ale“ dokonce říct!
(s. 33)

Rovněž středník má funkci předělu ve větě. Následující výpověď bychom přitom mohli rozdělit do dvou samostatných.

„A klidně jezte, jestli máte co – nebudeme přece koukat na takové formality; víte, mně fakticky nic cizího není lidské!“ (s. 15)

Pro text jsou typické věty oznamovací, rozkazovací a tázací. Jmenujme tedy pro ilustraci některé příklady.

„A když tady prohraju, tady vyhraju.“ (s. 10)

„Petře, do špajzu!“ (s. 11)

„Slyšíš to, Boženo?“ (s. 8)

Při vlastní analýze nesmíme zapomenout na jednočlenné věty neslovesné, zvláště pak jmenné.

„Šach!“ (s. 9)

Jestliže jsme zmínili věty jednočlenné, zmiňme tedy alespoň jednu větu dvojčlennou.

„Rozbíjeli jsme okna!“ (s. 9)

Než se otec odhodlá k tomu, aby se syna zeptal, zda už myslel na svou budoucnost, hovoří s matkou. Z jejich rozhovoru uveďme dvě jednoduché věty.

PLUDKOVÁ: Už by tady měl být –
PLUDEK: Asi se trochu zdržel.
(s. 8)

V různých situacích se kruhovým pohybem opakují určité repliky, přičemž dochází jen k nepatrným obměnám.

PLUDKOVÁ: Kolik je hodin?
PLUDEK: Jedna.
PLUDKOVÁ: Už by tady měl být –
PLUDEK: Asi se trochu zdržel.
PLUDKOVÁ: Jak to, zdržel?

PLUDEK: Třeba někoho potkal a zapovídal se –

PLUDKOVÁ: Ale koho?

PLUDEK: Přítele z vojny –

PLUDKOVÁ: Kolik je hodin?

PLUDEK: Tři.

PLUDKOVÁ: Už by tady měl být –

PLUDEK: Asi se trochu zdržel.

PLUDKOVÁ: Jak to, zdržel?

PLUDEK: Třeba někoho potkal a zapovídal se –

PLUDKOVÁ: Ale koho?

PLUDEK: Přítele z mládí –

(s. 8 - 9)

Pro zajímavost bychom mohli uvést i pasáže, ve kterých spolu dvě osoby vedou dialog, ale vytváří jen jednu výpověď.

PLUDKOVÁ: Náměstkem! A tvůj otec ho pozval –

PLUDEK: Aby si s tebou zahrál šach –

PLUDKOVÁ: A při té příležitosti –

PLUDEK: Ti poradil –

PLUDKOVÁ: Čistě informativně –

PLUDEK: Jak bys to –

PLUDKOVÁ: Něco –

PLUDEK: V životě –

PLUDKOVÁ: Rozumíš – ani klekánice nechodí do lesa bez obojku!

(s. 10)

TAJEMNICE: Nebo snad nemáte důvěru k usnesením organizačního výboru?

TAJEMNÍK: Složeného z předních pracovníků Likvidačního úřadu?

TAJEMNICE: Starých, zkušených kolegů, kteří už v době, kdy vy jste nebyl na světě, obětavě likvidovali?

TAJEMNÍK: Za podmínek, o kterých vaše generace nemá ani tušení?

(s. 15)

Zmiňme i větu, která je v rozhovoru opakována a postupně rozšiřována.

PLUDEK: A jediná země, která nepotřebuje střední vrstvy, je Japonsko –

PLUDKOVÁ: Kolik je hodin?

PLUDEK: A jediná země, která nepotřebuje střední vrstvy, je Japonsko, protože jedině Japonců je dost –

PLUDKOVÁ: Kolik je hodin?

PLUDEK: A jediná země, která nepotřebuje střední vrstvy, je Japonsko, protože jedině Japonců je dost i bez středních vrstev. Ostatně Japonsko –

PLUDKOVÁ: Kolik je hodin?

(s. 11)

Autor opakuje typově stejné věty, které mají jednoznačně zdůrazňovací funkci.

„Nikdo nepřijde! Nikdo nenapíše! Nikdo nezavolá!“ (s. 11)

Přátelskou atmosféru má jistě navodit dialog vedený v plurálu.

HUGO: Tak co, kocoure, jak se máme? Co děláme?

ŘEDITEL: Ale to víme! Žijeme – zahajujeme – kocoure –

HUGO: To je správné, že žijeme, jen žijme!

(Pauza)

ŘEDITEL: Tak říkajíc – jak začneme?
(s. 28)

Jestliže jsme uvedli příklady vět jednoduchých, připomeňme i několik souvětí, např. podřadných.

„Hned, jak jste si vzal slovo, poznali jsme, že jste odborník na slovo vzatý!“ (s. 17)

„Vždycky jsem rád, když se setkám s někým, kdo mi je tak nějak názorově i pocitově příbuzný!“ (s. 30)

„Všichni přece dobře víme, že Likvidační úřad je přežitkem minulosti!“ (s. 34)

Nejtypičtějším znakem textu jsou fráze, které můžeme charakterizovat jako prázdné, bezobsažné věty.

„O co dnes jde, to jsou činy, nikoli slova!“ (s. 16)

„Nejde-li ovšem o smutky konstruktivní – i takové známe, a nesmíme proto postupovat mechanicky, abychom nevylili s dítětem i vaničku –“ (s. 20)

Nalezneme zde i parafráze přísloví, jejichž forma i význam působí groteskně.

„Ani kolínští husaři nechodí do lesa bez obojku!“ (s. 8)

„Tak dlouho jsem krmil sysla, až mi spadla fujara do rákosí!“ (s. 12)

Nezřídka autor využívá přirovnání. U posledního příkladu je viditelná snaha o poetický jazyk, ale v podstatě zůstává jeho jazyk věcný.

„Život, to je vlastně taková velká šachovnice!“ (s. 12)

„Život, to je nepopsaná kniha.“ (s. 40)

„Máte vlasy – hezké – zlaté – jako padouchy – totiž blatouchy – a nos jako rudou růži – respektive pomněnku – bílou –“ (s. 18)

Užití slov stejného základu v jedné větě působí poněkud groteskně.

„On se Likvidační úřad likviduje?“ (s. 34)

„Vím přece, že by byl čirý nesmysl likvidovat v době, kdy je Likvidační úřad v likvidaci.“ (s. 35)

Kontrastní využití propria a verba je zdrojem jazykové komiky.

TAJEMNÍK: Četl jsem nedávno Dvacet tisíc mil pod mořem –
PLZÁK: A my dokážeme brzo číst ještě hlouběji pod mořem!
TAJEMNÍK: O objevech kapitána Nema –
PLZÁK: Nemá. Ani potuchy nemá Verner o objevech našich kapitánů vědy!
(s. 21)

Pro text jsou typické výrazy z cizích jazyků, které mají za úkol text obohatit. Pro ilustraci jmenujme několik germanismů.

„Máš recht, Božka! Jsem přece, sakra, synem chudého rolníka ze šesti dětí! Mám pět chudých prastrýců!“ (s. 7)

„Nebojte se, zatím skutečně nejde o nic jinýho, než abyste se v první fázi tak nějak vopravdu lidsky uvolnili, vytvořili mezi sebou takový nějaký hezký, teplý lidský vztahy a dali prostě tak nějak na rovinu hlavy dohromady, jak by se to dalo tam u vás proluftovat.“ (s. 15)

„Vždyť si tady celej večer říkám, jak by to bylo fajn, kdybych si s tebou mohl tak nějak na rovinu pošprechtit!“ (s. 23)

Dalším výrazným příkladem jsou slovenské výrazy.

„Neprijde on za Hugem, prijde vraj Hugo za nim!“ (s. 12)

„Čo vravíš?“ (s. 36)

Zcela ojediněle je využito rusismů.

„Dosvidanija, mamá –“ (s. 36)

Poměrně často se v textu setkáváme s cizími slovy.

„Jenomže vývoj jde dál a my nemůžeme zůstat u takových abstraktních proklamací!“ (s. 18)

„A já nedopustím, aby pravdy tak nám všem drahé, jako je pravda, že Velký parket A je skutečně velký, byly poťouchle bagatelizovány poukazem na jejich domnělou samozřejmost!“ (s. 19)

Zdrojem jazykové komiky jsou i ojedinělé neologismy.

„Anebo vy byste souhlasil s tím, aby důstojný průběh zahradní slavnosti byl narušován nějakým dadaistickým žertováním, k němuž by určitě došlo, kdyby tak důležitý, takřka uzlový bod, jakým je Velký parket A, byl otevřen nezávazným intelektuálštinám?" (s. 14-15)

„Bohužel ne, jsou mezi námi na Zahajovačské službě dva tábory: staří dogmatičtí frázisté a my mladí, kteří máme smysl pro humor." (s. 17)

„Budou zřejmě založeny takzvané kolklempy, což jsou jakési komplexní kolektivy, složené vždy z jednoho klempíře a osmi zahajovačů." (s.27)

Pouze několikrát je v textu využito zdrobnělin, slov stylově zabarvených. V tomto případě můžeme hovořit o hypokoristiku, tzn. o zdomácnělé podobě vlastního jména.

„Já věděla, že se Hugoušek neztratí!" (s. 39)

Pro autora je typický spisovný jazyk, jen místy nacházíme nespisovné výrazy.

„Ten lidovej tón jsem si ovšem nezvolil – je mi prostě už tak nějak dán." (s. 15)

„V určitý fázi je skutečně hrozně důležitý, když si lidi tak nějak na rovinu řeknou, že jsou tak nějak lidi." (s. 18)

„Posaď se – pokecáme!" (s. 35)

Zajímavé je i využití oslovení. Někdy jsou přátelská, někdy pomáhají rozlišit společenské postavení.

„Von totiž život, kluci, je šíleně krásná věc!“ (s. 18)

„Hele, kocoure, co kdybychom si spolu tak nějak od plic popovídali?“ (s. 23)

„To byla ale jiná doba, milostpaní!“ (s. 12)

Pozoruhodná je reakce otce Pludka na telegram. Jeho výpověď se okamžitě ztotožní s formální stránkou telegramu, tzn. že je také bez diakritických znamének.

„Neprijde! To je nas konec! Bozka, nikdo nas nemá rad!“ (s. 12)

V textu nalezneme i opisné pasívum.

„Obdivuji odvahu, s jakou nám to bylo odhaleno!“ (s. 19)

Kromě frází jsou pro tuto divadelní hru typické dlouhé monology.

„Já? Kdo jsem já? Notak podívejte, já nemám rád tak jednostranně stavěné otázky, vážně ne! Copak se lze takto zjednodušujícím způsobem tázat? Ať na takovéhle otázky odpovíme jakkoli, nikdy nemůžeme postihnout celou pravdu ...“ (s. 42)

2.2.3. Kompoziční rovina

Zahradní slavnost je epický text, který má dialogickou formu, tzn. že se jedná o drama. Pro Zahradní slavnost je typická fabule, tj. časová a příčinná posloupnost motivů, která je ozvláštněna množstvím modelových situací, jež se opakují.

Děj hry se odehrává ve čtyřech jednáních. V prvním jednání očekává rodina Pludkova příchod otcova bývalého spolužáka, náměstka Kalabise, ten by měl Hugovi pomoci při hledání zaměstnání. Pludkovi totiž zastávají názor, že střední vrstvy jsou na tom nejlépe, proto chtějí, aby se jejich syn do tohoto světa také zařadil.

Během čekání se otec snaží od syna zjistit, zda už myslel na svou budoucnost, Hugo si však klidně dál hraje sám se sebou šachovou partii.

Když se najednou ozve zvonek, všichni očekávají příchod Kalabise. Bohužel přichází jen Amálka s telegramem, ve kterém Kalabis píše, že nemůže přijít, musí jít večer na zahradní slavnost Likvidačního úřadu.

Jak rozhodla rodina, Hugo se za ním vypraví. Okrajově se dozvídáme o Hugově bratru Petrovi, který je považován za černou ovci rodiny pro svůj vzhled buržoazního intelektuála.

Ve druhém dějství přichází Hugo na zahradní slavnost. Tajemnice u hlavního vchodu mu nabízí vstupenku, jež mu umožní přístup na různé akce zahradní slavnosti Likvidačního úřadu.

Ke vchodu přichází opakovaně Plzák, zaměstnanec Zahajovačské služby, který nabádá Tajemníka a Tajemnici, aby se bavili např. o rodině, o umění nebo o technice. Zástupci Likvidačního úřadu vedou na jeho podnět nudný rozhovor.

Z rozhovoru pracovníků Hugo zjistí, že je velký zájem o zábavu s různými rekvizitami, a proto jim poradí, aby ji přesunuli z Malého parketu C na Velký parket A, tím by pak logicky mohl být tanec sekcí na Malém parketě C. Hugovo odůvodnění je přehlušeno vodopádem frází Tajemníka a Tajemnice.

Nakonec si Plzák začne povídat i s Hugem. Hugo bystře přizpůsobí svou řeč situaci natolik, až Plzák začne obdivovat jeho zahajovačský talent, mylně si ho však

spojí s Likvidačním úřadem. Po přátelském rozhovoru Hugo odchází za vedoucím Zahajovačské služby.

Třetí jednání se odehrává v kanceláři Zahajovačské služby, kterou Tajemnice likviduje. Ředitel s Tajemnicí nějakou dobu hovoří o vlastní likvidaci, pak Ředitel usíná.

Ze spánku ho vyruší přicházející Hugo. Ředitel vyskočí. Zpočátku se nemůže zorientovat, je zmatený, tudíž ho Hugo pomocí mistrně vedené řeči zmanipuluje tak skvělým způsobem, až Ředitel uvěří v jeho zahajovačský talent a nabídne mu zahájení likvidace Zahajovačské služby.

Hugo se snaží argumentovat tím, že by ji měl zahájit příslušný likvidační úředník. Oba o tomto žhavém tématu polemizují velmi dlouho, přičemž Ředitel konstatuje, že Zahajovačská služba je jen přežitkem minulého období. Nakonec Hugo získává nadvládu nad Ředitelem i celou situací.

Do kanceláře vstupuje Tajemník, který jde pokračovat v likvidování. Hugo si s ním chvíli povídá, poté se ho mimochodem zeptá, zda-li se Likvidační úřad likviduje. Hugo tedy zapříčiní nedorozumění, které způsobí, že se začne likvidovat i Likvidační úřad.

V závěru jednání odchází Hugo likvidovat Likvidační úřad, ale neví, kdo likvidaci vede, a tak se ptá Ředitele. Ten mu sděluje, že ji vede jistý Hugo Pludek.

Ve čtvrtém jednání čekají rodiče na návrat syna Huga. Najednou slyší nějaké zvuky. Místo Huga přichází Amálka s Petrem. Amálka přináší telegram, ve kterém Kalabis píše o Hugově pověření vést likvidaci Likvidačního úřadu. Tímto mu tedy blahopřeje.

Pludková má sice radost z Hugova úspěchu, zároveň si uvědomuje, že by měli dopomoci k vhodnému zaměstnání i druhému synovi. Otce Pludka napadá myšlenka, že by Petr mohl pracovat v redakci.

Najednou někdo zvoní. Hugo přichází domů. Je to ale úplně jiný Hugo, je to Hugo, který o sobě mluví jako o cizí osobě. Bohužel ani rodiče Huga nepoznávají.

PLUDKOVÁ: Nespal, ale vyšlo mu to! Kdoví, Oldřichu, jestli s námi bude vůbec ještě mluvit, když má teď tak významné postavení!

HUGO: Dovede prohodit přátelské slovo s každým, i s nejprostším člověkem! *(s. 39)*

Přichází další telegram. Kalabis sděluje, že byl Hugo pověřen likvidací Zahajovačské služby, přičemž mu blahopřeje i k tomuto úspěchu. Amálka se Pludkovým svěřuje s úmyslem vzít si Petra.

Pludkovým přichází poslední telegram. Kalabis opět informuje o novém Hugově pověření, pověření vybudovat Ústřední komisi pro zahajování a likvidování. Amálka Petrovy rodiče staví před hotovou věc, Petr se stěhuje k ní.

Na konci hry se rodiče Huga zeptají, kdo vlastně je. Hugo ale konkrétně neodpoví, pouze se zamyslí, a pak začne vést velmi dlouhý monolog.

2.2.4. Slovo k Zahradní slavnosti

Absurdní komedie *Zahradní slavnost* vznikla v roce 1963, premiéru měla 3. 12. téhož roku. Václav Havel napsal tuto hru pro Divadlo Na zábradlí, tzn. pro konkrétní publikum.

Hlavní postava, Hugo Pludek, si vybuduje kariéru na schopnosti přizpůsobit se pomocí jazyka plného frází v každé situaci. Naučí se jazyk používat tak mistrně, že způsobí několik nedorozumění, která u něho vedou k vybudování úspěšné kariéry.

Jeho úkolem je vytvořit Ústřední komisi pro zahajování a likvidování. Hugo tedy získává významné postavení v byrokratickém společenském systému. Co bude pracovní náplní tohoto úřadu, to se nedozvídáme.

Každý úspěch však mívá i množství stinných stránek. Pro Huga to znamená postupnou ztrátu identity. Nakonec nepoznává nejen sám sebe, ale nepoznán zůstává i v kruhu rodiny.

Můžeme tedy konstatovat, že je ve hře demonstrována odcizenost člověka světu i sobě samému, vztah člověka a byrokratického systému, snaha se z něho vymanit. Jeho úsilí je však marné, neboť systém s ním manipuluje tak dlouho, až nakonec zničí jeho lidskost úplně.

Havel chtěl zřejmě poukázat na obecný společenský problém, a to na problém kariérismu. K demonstraci tohoto problému využil Huga a svět, ve kterém žil. Tento problém se pochopitelně vyskytoval po celou dobu normalizace.

Jestliže chtěl někdo vybudovat kariéru, musel mít množství společenských předpokladů, tzn. musel mít jisté známosti, např. přítele Kalabise. Když už se člověk dostal na nějaké místo, musel se vždy ochotně přizpůsobovat situaci a musel vždy ochotně vyslovovat názory, které tato situace předpokládala, stejně jako Tajemník a Tajemnice ve druhém dějství. Tím se člověk dostal do víru byrokratického systému, z něhož nenacházel východiska. Člověk, dříve s vlastními názory, se tak dlouho snažil svoje názory přizpůsobovat a přizpůsobovat, až nakonec svoje vlastní názory úplně ztratil. Stala se z něho beznázorová loutka, kterou mohl systém libovolně manipulovat.

Dále chtěl autor poukázat na množství institucí, ve kterých se uplatňovali právě tito lidé, lidé, jejichž plané řečnění se oceňovalo více než poctivá práce, stejně jako u Plzáka. Co bylo obsahem a smyslem práce lidí v těchto institucích, to nebylo zřejmé.

Autor se snažil varovat před tím, že člověk sice může vybudovat zářnou kariéru, ale tím, jak se přizpůsobuje systému, se z něho stane člověk bez vlastní identity.

V předchozí charakteristice vidíme typické rysy českého absurdního dramatu. Havel se na různých nedorozuměních, která Hugo způsobil, snaží vystihnout absurditu života v naší společnosti.

V textu bychom mohli najít i několik dalších znaků absurdního dramatu. Autor např. opakuje různé motivy, viz. motiv čekání v Tematické rovině, nebo repliky v určitých situacích, viz. Jazyková rovina.

Na dialogu, ve kterém je zobrazeno kontrastní využití propria a verba, je vidět, jak jazyk přestává být nástrojem mezilidské komunikace. Dva lidé spolu hovoří, nerozumí si však. Dalším znakem je jistě to, že postavy nejsou nijak blíže charakterizovány. Typickým rysem je i minimalizované dějiště.

Kdybychom měli charakterizovat autorův jazyk, mohli bychom říci, že je věcný. Havel využívá především frází, parafrází přísloví, někdy i přirovnání. Jen velmi zřídka je patrný pokus o poetický jazyk. Ozvláštňující funkci má samozřejmě množství germanismů, méně četné slovenské výrazy, rusismy, cizí slova a neologismy.

V textu se vyskytuje množství dlouhých monologů, které mohou vést ke ztrátě kontextu. Tyto monology s velkým počtem vedlejších vět vrcholí na konci čtvrtého dějství.

Autor využívá především jazyk spisovný, méně jazyk nespisovný. Důkazem toho může být postava Plzáka, která mluví ve druhém dějství nespisovně, snaha o lidovost, jeho nespisovnost se naučí velmi dobře používat Hugo, ve třetím dějství ji pak uplatní v rozhovoru s Ředitelem.

Promluvy postav jsou zpracovány do nejposlednějších detailů. Mistrná propracovanost jazykového vyjádření je patrná v Hugově závěrečné promluvě.

Můžeme říci, že všechny jazykové prostředky vedou ke groteskníma až absurdnímu vyznění hry, z čehož se dá poukázat na groteskní a absurdní svět tehdejší doby.

Když si hru přečteme poprvé, máme pocit, že je to jeden obrovský smotek zmatků, ve kterém se určité repliky opakují. Po dalším a dalším čtení ale vidíme, jak přesně a logicky je hra propracovaná a dovedená do krajností.

Jestliže čteme Zahradní slavnost pozorně, zjistíme několik společných rysů s Beckettovým *Čekáním na Godota*. Je zde např. společný motiv čekání. Dalším společným rysem je postava Kalabise, v Beckettovi postava Godota, která nikdy k Pludkovým nepřijde.

Brechtovo epické drama může připomínat následující ukázka.

„To nic, děvče. Já když začínala, dostávala jsem ještě menší role!“ (s. 12)

Hra je přerušena výrokem Pludkové, která se snaží uvést diváky do reality. Tento výrok se dá považovat za zcizovací efekt, jehož úkolem je odvést čtenáře od prožívání děje, od vciťování se do postav. Pludková se čtenářům pokouší vysvětlit, že všechno, co čtou, je jen hra.

Na závěr této podkapitoly bychom mohli uvést několik interpretací jiných autorů.

Bohuslav Hoffmann charakterizuje *Zahradní slavnost* následujícím způsobem.

„Ústřední postava hry, její antagonista Hugo Pludek, se chová jako šachový stroječek, kybernetický stroj perfektně analyzující a řešící na šachovnici kompoziční a syžetové struktury hry každou situaci tak, že ji totálně destruuje tím, že se dokáže absolutně adaptovat a z jejích vlastních principů dovedených ad absurdum ji rozložit a zničit. Hra vrcholí matem, který dá Hugo sám sobě, když po likvidaci zahajovačské služby a likvidačního úřadu, který zlikvidoval i sebe sama (a to v době, kdy byl likvidační úřad v likvidaci), se rozpustí ve finálním absurdním monologu, v němž definuje sám sebe

jako ‚neustálou, hrdě znějící změnu'; stává se totálně destruovanou, rozloženou osobností, která ztratila v procesu své permanentní adaptability svou identitu.

Jazyk Zahradní slavnosti je jazykem frází, idiomů, frazeologismů, přísloví, sloganů, rčení, jež ovšem nepomáhají hlubšímu porozumění světu a zpřesnění komunikace, ale naopak jsou nástrojem nedorozumění a odcizení. Protože mají ovšem také podobu jazykových gagů a hříček, jsou i zdrojem groteskního a absurdního humoru." (Hoffmann, B.: České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století. Blug, Praha 1992, s. 66 – 67)

V knize *Česká literatura po roce 1945* Miloslav Hoznauer tuto hru krátce shrnuje.

„Hlavní postava Hugo Pludek je člověk, který na frázích postavil svou kariéru a nakonec se v nich úplně ztratí. Na první pohled nesmyslné projevy jsou velmi duchaplné, s racionálním jádrem: ‚...jde jen o to, kdy je lépe víc být a míň nebýt a kdy naopak je lépe míň být a víc nebýt; ostatně ten, kdo příliš je, může brzy vůbec nebýt, a ten, kdo za určité situace umí do jisté míry nebýt, může zas o to lépe za jiné situace být. Nevím, jestli vy chcete víc být nebo víc nebýt, a kdy chcete být a kdy nebýt, ale já chci být pořád, a proto musím pořád tak trochu nebýt...'

Suverénně pronášené citáty podtrhují komickou složku hry: ‚Kdo ví, kde má čmelák žihadlo, tomu nejsou kalhoty nikdy krátké!' ‚Kdo se hádá o komáří řešeto, nemůže tančit s kozou u Podkomel!' " (Hoznauer, M.: Česká literatura po roce 1945. Fortuna, Praha 1992, s. 124 – 125)

Z těchto ukázek je patrné, že Bohuslav Hoffmann se pokouší *Zahradní slavnost* charakterizovat vlastními slovy, Miloslav Hoznauer naopak velmi trefně využil citátů ze hry.

2.3. Asanace

2.3.1. Tematická rovina

Tématem *Asanace* je smrt. Hra pojednává o architektech žijících na hradě, jejichž život je ovlivněn působením různých systémů. Zobrazeno je nejen jednání lidí pod působením těchto systémů, zejména různé stupně přizpůsobivosti, někdy i nepřizpůsobivosti, ale také marná snaha člověka bojovat o vlastní identitu. Člověk se ocitá v nových a nových situacích, osobních i veřejných, uvědomuje si jejich závažnost, ale není je schopen ovlivnit, nezbývá mu než se přizpůsobit a nadále žít v myšlenkách na smrt, nebo při ztrátě poslední naděje raději volit smrt.

Pochopitelně i v této hře se objevují různé motivy. Některé z nich byly spíše typické pro dřívější režim, což může být i motiv obav říci cokoli, co by se mohlo člověku vymstít.

LUISA Pane tajemníku –

TAJEMNÍK (zastaví se) Co je?

LUISA Nešlo by teď pustit Alberta z hladomorny?

TAJEMNÍK Zeptám se –

(TAJEMNÍK odejde pravými zadními dveřmi. Pauza)

BERGMAN (k LUISE) Myslíš, že to bylo taktické?

LUISA Kdybys to řekl ty, mělo by to asi větší váhu –

BERGMAN Chtěl jsem o tom samozřejmě mluvit – ale v nějaké vhodnější chvíli – až s ním budu o samotě nebo tak –

(Delší dusná pauza)

(Havel, V.: Asanace. Galaxie, Praha 1990, s. 91 – 92)[2]

---

[2] V dalších příkladech budeme uvádět jen čísla stránek, neboť se bibliografický údaj shoduje.

Zcela viditelný je např. motiv lásky, který se v textu několikrát opakuje.

„Jistá hraběnka, žena jednoho dávného hradního pána, podlehla horoucí lásce svého podkoníka a duch hraběte se prý od těch dob mstí všem zamilovaným mužům, kteří se tu objeví –“ (s. 24)

„Jste báječná – Luiso – vím, že ze mě máte asi legraci, ale já mluvím smrtelně vážně: miluji vás! Šíleně vás miluji! Je to samozřejmě nesmysl, pošetilost a bláznovství – vím, že nemám žádnou naději – absolutně od vás nic nechci – zakázal jsem si cokoli chtít – je to celé můj problém, kterým nemám právo vás obtěžovat – stačí mi, když vás občas vidím při poradě nebo při večeři...“ (s. 51)

Časové ohraničení děje není přesně dáno, neboť ani v této hře není jisté, ve kterém dni, měsíci nebo roce děj probíhá. Můžeme jen konstatovat, že se děj odehrává během několika dní. Časová určení jsou jen přibližná.

BERGMAN Buďte zdráv, příteli. Tak jak?
ALBERT Dobré jitro. Co myslíte?
BERGMAN Doufám, že jste už vychladl –
ALBERT Omlouvám se, jestli jsem včera trochu to –
(s. 37)

Po několikerém čtení nás však upoutá časové určení, které popírá iluzi, že děj probíhá jen během několika dní.

„Jsme manželky dvou zástupců občanů, kteří vás před časem navštívili s určitou peticí –“ (s. 80)

Dějištěm hry je středověký hrad. Prostředí, ve kterém se odehrává děj, je minimalizováno na vstupní síň hradu, ze které vedou šestery dveře.

Ve hře vystupuje celkem čtrnáct postav. Jsou to hlavní projektant Zdeněk Bergman, architektky Luisa a Macourková, dále architekti Albert, Kuzma Plechanov, Ulč, sekretářka Renata a Tajemník.

Okrajově zde vystupují První a Druhý delegát, První a Druhý inspektor a První a Druhá žena.

Jednotlivé postavy nejsou přímo charakterizovány, ale během čtení hry si o nich můžeme vytvořit úsudek.

Jen velmi povrchní a frázovitou charakteristiku vidíme na postavě Prvního inspektora.

„Svým způsobem to byla tragická postava: prostý muž z lidu, zdejší rodák, s citem pro nálady lidí dole a s dobrými úmysly, ale v řídící práci nezkušený, v jednání s lidmi slabý a názorově nepevný.“ (s. 67)

Na závěr hry jsou postavy charakterizovány přímo jako jeden celek.

„Jsme otupělí, liknaví, lhostejní, hluší k hlasu bližního a slepí k jeho bolestem.“ (s. 95)

2.3.2. Jazyková rovina

V textu se objevují výstižná přídavná jména.

„Kdyby celá ta hra neurčitých příslibů a neúplných odmítnutí, rozdražďujících náznaků touhy a vždy nakonec vítězícího sebeovládání, projevů blízkosti a zároveň signálů nedostupnosti – kdyby to všechno bylo dílem chladnokrevného kalkulu, rozmarnosti nebo obyčejné neodpovědnosti, bylo by to dobré: prohlédl byste to brzo a snadno si s tím poradil.“ (s. 57)

Autor využívá množství výstižných plnovýznamových sloves.

„Říkáš to jen proto, že potřebuješ, aby tě někdo litoval, chlácholil, lichotil ti, strachoval se o tebe, zoufal si z tebe.“ (s. 19)

„Žehlit, urovnávat, obhajovat, vysvětlovat, manévrovat – a místo vděku za to sklízet jen posměch!“ (s. 37)

„Vaše láska, příteli, ji vábí, přitahuje a vzrušuje, proto se jí nedokáže uzavřít nebo vzepřít.“ (s. 56)

Nalezneme zde i několik vyjádření pomocí citoslovcí.

„Ach ne, vůbec ne!“ (s. 57)

„Hm. Zajímavé –“ (s. 62)

„Ááá“ (s. 75)

Skoro pro každý text jsou charakteristické přívlastky shodné.

„Myslím tím respekt k rázu krajiny – řádu přírody – k dědictví předků – k tomu druhu krásy, který roste z dlouhého spolubytí mnoha rozličných jedinců –“ (s. 28)

Z dalších větných členů můžeme zmínit několikanásobný přívlastek.

„Dva tisíce lidí se mačká v několika desítkách malých, temných, studených a vlhkých domků s naprosto nedostačujícím počtem záchodů a ještě menším počtem koupelen.“ (s. 16)

„Nevím sice, co může být tak hrozně vážného a mému mozku nedostupného na tom, když si celkem slušný a citlivý chlapec nechá poplést hlavu zkušenou čtyřicátnicí ...“ (s. 60)

„Abych ale nevyvolával dojem, že jsem člověkem starých poměrů a tedy i otrokem jejich záliby v nekonečných, bezobsažných a frázovitých proslovech, přejdu teď rovnou k věci samé: náhlé a zbrklé rozhodnutí ustoupit od plánované asanace bylo nekvalifikované, nezodpovědné a napáchalo mnoho škod.“ (s. 68)

Jmenujme i několikanásobný předmět.

„Vždyť jsme to mohli rýsovat doma a ani se sem nepodívat, jak se to dnes běžně dělá – ale byli jsme to my sami, kteří jsme si vyžádali dočasné umístění našeho ateliéru zde, přímo mezi vámi, abychom během práce mohli trvale vdechovat zdejší atmosféru a co nejlépe poznat vás, vaše záliby, zvyky, kořeny a vazby – váš domov – jeho klikaté uličky, zahrádky, zápraží a staré studny – žít prostě s vámi, mezi vámi, vaším životem – a na pozadí této zkušenosti usilovat o takový výsledek, který by neobětoval vaší budoucnosti vaši minulost – (s. 17-18)

Výstižný je i přísudek se sponou.

„Jsi krásná – žádoucí – hodná – tak snadno bys mohla nalézt štěstí vedle někoho, kým bys tolik nepohrdala!“ (s. 19-20)

V textu se objevují dvojtečky, přičemž věta za dvojtečkou dovysvětluje větu předchozí.

„Ale uspořádat například sérii přednášek, v nichž bychom těm lidem populární formou řekli, že sledujeme jediný cíl: aby se jim žilo líp.“ (s. 26)

Nalezneme zde středník, kterým autor předěluje jednu větu. Významově bychom přitom mohli vytvořit dvě samostatné výpovědi.

„Čili: svými privátními úzkostmi, depresemi a myšlenkami na smrt si jen znovu a znovu dokazuješ, že jsi člověk a ne pomysl; tvá platonická fascinace nebytím je ti jen dokladem vlastního bytí a myšlenkami na smrt si jen potvrzuješ, že žiješ –“ (s. 40)

Rozkazovací věty plní jednoznačně zdůrazňovací funkci.

„Neptej se a chyť ho!“ (s. 65)

Pro maximální zvýšení napětí se opakuje sloveso ve zvolací větě.

„Chápu tě, Alberte, strašně tě chápu!“ (s. 72)

Pro text je příznačné velké množství tázacích vět.

„Kolik že vás to podepsalo?“ (s. 16)

Pro zvýšení napětí se tázací věty opakují.

BERGMAN A dál?
LUISA Že se mu rozbuší srdce, kdykoli mě zahlédne
BERGMAN A dál?
LUISA Připadá si posedlý běsem, prý jsem osou jeho vesmíru a jediným zdrojem jeho skutečnosti a smyslu
(s. 62)

Pro řeč některých postav jsou charakteristické řečnické otázky. V některých případech následuje na tuto otázku ihned odpověď.

„Je tohle normální? Je to tak všude? Je člověk skutečně jen omuce? Jsem blázen já anebo vy?" (s. 71)

„Jenomže někdo jim to musí co? No postavit! A někdo to musí předtím co? No nakreslit!" (s. 68-69)

Pro názornost jmenujme jednočlenné věty, např. adverbiální a jmennou.

„Konečně!" (s. 39)

„Sláva!" (s. 50)

V situacích se zvýšeným napětím jsou voleny převážně krátké jednoduché věty.

RENATA (tiše) Přejete si?
ALBERT Měla byste chvilku čas?
RENATA Nezlobte se, ale

ALBERT Je to důležité –

RENATA Mám práci –

ALBERT Všichni máme práci. Prosím vás –

(s. 58)

Pro vyjádření napětí autor také využívá dlouhých, hutných souvětí.

„Je to samozřejmě nesmysl, pošetilost a bláznovství – vím, že nemám žádnou naději – absolutně od vás nic nechci – zakázal jsem si cokoli chtít – je to celé můj problém, kterým nemám právo vás obtěžovat – stačí mi, když vás občas vidím při poradě nebo při večeři – respektuji váš vztah k panu šéfovi a raději bych odtud odešel ...“ (s. 51)

Níže uvedený proslov může způsobit ztrátu kontextu.

„Jako dlouholetí občané tohoto městečka, které je historicky památným a stavebně unikátním podhradím zdejšího hradu, vyjadřujeme tímto svůj nesouhlas s jeho plánovanou asanací. Chápeme, že jejím smyslem je zlepšit naše bytové a hygienické podmínky, avšak cena, kterou bychom za to měli zaplatit - totiž na dobu mnoha let přijmout náhradní ubytování a pak se vrátit do prostředí, které nebude mít už nic společného s naším původním domovem - je pro nás příliš vysoká.“ (s. 14)

Ve hře se opakují spojky v podřadných souvětích.

„Malér je ovšem v tom, že jde jen o náhražku, že to je celé zástupné, že si tím exhibováním na poli osobních tísní jen uměle vynahrazuješ svou absenci na poli veřejné odvahy.“ (s. 40)

Kromě dalších frázovitě působících výpovědí se v textu objevuje množství hlubokých a inteligentních filozofických úvah.

„Jak bych byl šťasten, kdyby tyhle tvé adlerovské výklady můj stav vysvětlovaly! Bohužel je to horší. Nejde vůbec o problém psychologický: nepotřebuji sebepotvrzení! Jde o problém metafyzický: potřebuji smysl! Trváš na své primitivní diagnóze jen proto, že ti umožňuje primitivní léčbu: nebrat to prostě vážně! –" (s. 20)

„Čili: svými privátními úzkostmi, depresemi a myšlenkami na smrt si jen znovu a znovu dokazuješ, že jsi člověk a ne pomysl, tvá platonická fascinace nebytím je ti jen dokladem vlastního bytí a myšlenkami na smrt si jen potvrzuješ, že žiješ -" (s. 40)

Pro text jsou také charakteristická bezobsažná slova a věty, tedy fráze.

„Tváří v tvář dosaženému stupni vědeckého a technického pokroku, tváří v tvář soudobé populační explozi, v éře čipů a kosmických raket, tváří v tvář této první vskutku globální civilizaci a všem ohromným problémům, před něž nás staví – tváří v tvář tomu všemu nám tu radíte, abychom šli prostě od toho a nechali to svému osudu!" (s. 29)

„Nezbývá nám tudíž, než citlivě hledat taková architektonická řešení, která by byla v souladu jak s nároky, úkoly a možnostmi doby, tak s přirozenou a centrálně nenaplánovatelnou pestrostí života. Jsem pro pokrok, ale pro pokrok s lidskou tváří." (s. 30)

Místy se v textu objevuje lehká ironie.

BERGMAN Hraje si tu na chlapa jen proto, že sám nejlíp ví, jak daleko ještě ke skutečnému chlapovi má!

ALBERT Co tím chcete říct?

BERGMAN Slyšel jste snad někdy, že by se skutečnému chlapovi rozbušilo srdce pokaždé, když zahlédne svůdnou paní středního věku?

LUISA (vykřikne) Bergmane!
(s. 73)

Jmenujme i několik přirovnání.

„Podle mého názoru není vůbec náhoda, že ze snu o ideálním městě budoucnosti zbyl nakonec jen ideální kurník!" (s. 28-29)

„Jsem rozumná holčička – a ty musíš být rozumný chlapeček – slib mi, že budeš rozumný chlapeček –" (s. 53)

Zajímavé je přirovnání situace k divadelní hře.

„Víte, mně to připadá celé trochu neskutečné – ten hrad tady – ta asanace – ti lidé – jako by snad ani nebyli živí – spíš mi připomínají postavy z nějaké schematické divadelní hry – člověk ví předem, co řeknou i co udělají –" (s. 33)

Za zmínku by jistě stálo, že se začátek prvního a čtvrtého jednání opakuje.

RENATA Pane architekte -
(PLECHANOV neslyší, hraje dál; pauza)
(hlasitěji) Pane architekte -
(PLECHANOV neslyší, hraje dál; pauza)
(zvolá) Pane architekte!
(PLECHANOV přestane hrát a vzhlédne k RENATĚ)
PLECHANOV Mluvíte ke mně?
RENATA Ano -
PLECHANOV Stalo se něco?

RENATA Pan hlavní projektant vás prosí, abyste přestal hrát. Anebo abyste aspoň nehrál tak smutnou píseň -

(s. 11)

RENATA (k PLECHANOVOVI) Pane architekte -

(PLECHANOV neslyší, hraje dál; pauza)

(hlasitěji) Pane architekte -

(PLECHANOV neslyší, hraje dál; pauza)

(zvolá) Pane architekte!

(PLECHANOV přestane hrát a vzhlédne k RENATĚ)

PLECHANOV Mluvíte ke mně?

RENATA Ano -

PLECHANOV Stalo se něco?

RENATA Pan hlavní projektant se vás nechá ptát, jestli byste mu nedal ještě jeden prášek –

(s. 55)

Některé repliky se shodují, přičemž ji jedna postava přebírá druhé.

LUISA Jsi tak krásně nevinná, Renato! Ale ujišťuji tě, že až poznáš skutečně velkou lásku, stane se to a ty ani nebudeš vědět jak! Připadne ti to totiž najednou tak samozřejmé, tak prosté, tak přirozené a tak čisté – (s. 23)

BERGMAN ...- připadne vám to totiž najednou tak samozřejmé, tak prosté, tak přirozené a tak čisté –... (s. 85)

Vlastní jméno Plechanova zdůrazňuje orientaci na Sovětský svaz.

„Proč nehraješ, Kuzmo?“ (s. 12)

Výrazné ovlivnění normalizačním procesem je patrné v následujícím případě.

„Jsme zástupci občanů –“ (s. 13)

Autor užívá slov citově zabarvených.

„To víš, ženská vždycky víc tíhne k jistotě –“ (s. 23)

„Hlupáčku!“ (s. 59)

Pro text je charakteristické množství filozofických termínů.

„Můj odpor k životu jde tak daleko, že chodím spát dřív, než jsem ospalý, a ráno si zase uměle prodlužuji spaní, protože spánek se mi stává jakousi náhražkou nebytí, do něhož bych se tolik chtěl vrátit.“ (s. 19)

„Nevím, do jaké míry jde o věc metafyzickou, rozhodně to ale není jen věc psychologická.“ (s. 39)

Někdy jsou termíny užity zcela nezvyklým způsobem.

„Chápu: láska indukuje lásku –“ (s. 60)

„Kdybys aspoň něco málo věděl o lásce, věděl bys také, že čím hlubší cit, tím tíž se o něm mluví, a že často ten nejhlubší cit není schopen sám sebe artikulovat jinak, než těmi nejotřelejšími slovy!“ (s. 62)

Pro autora je typický spisovný jazyk. Výjimečné je užití vulgárních slov, která potom působí poněkud kontrastivně, jestliže se nachází v jedné větě.

„Ale to neznamená, že se musí všecko zplanýrovat a zasvinit nějakejma panelama." *(s. 43)*

„Moc vám to sice život neusnadní, ale snad není pro vás zcela bez významu, že tu je jistý podivín s houslemi, kterého možná už jen vaše výdrž chrání před definitivní jistotou, že je všechno definitivně v prdeli –" *(s. 36)*

Ve hře se objevují nespisovné výrazy.

„Za druhé: nečekejte žádnej dlouhej votravnej proslov." *(s. 42)*

„Jsem sice novej, ale nejsem zas úplně blbej." *(s. 43)*

Jen zcela ojedinělé jsou germanismy.

„Jeden má tu svou holubárnu, druhej ty svý králíky – a proč jim to, hergot, brát?" *(s. 43)*

2.3.3. Kompoziční rovina

Asanace je epický text psaný dialogickou formou. Je to drama, pro které je typická fabule.

Děj se odehrává v pěti jednáních. Na počátku prvního jednání hraje Plechanov na housle smutnou písničku Oči čornyje. Renata mu jde od hlavního projektanta vyřídit, aby přestal hrát nebo aby nehrál tak smutnou písničku.

Přichází dva delegáti a chtějí mluvit s hlavním projektantem ohledně asanace. Čtou Bergmanovi petici dvou set šestnácti občanů, ti nesouhlasí s asanací městečka. Bergman se pokouší vysvětlit, že plní pouze zadaný úkol.

Přichází Tajemník. Upozorňuje je na to, v jakých nedostačujících podmínkách tu lidé žijí. Asanace je tedy nutná. Poté se jich ptá, zda petici stáhnou.

Bergman se delegátům snaží vysvětlit, že jejich práce je teprve v základech. Navíc sami požádali, aby mohli nějaký čas na hradě žít a vdechli tak atmosféru prostředí. Delegáti poděkují a odejdou.

Přichází Luisa a přináší dvě kávy. Vedou s Bergmanem hovor o osobních věcech. Bergman chce všechno skončit. Nemá se už rád, neumí se z ničeho radovat, trápí nejen sám sebe, ale i okolí. Luisa ho podezřívá, že to vše říká jen proto, aby ho litovala. Bergman klesne ke kolenům Luisy. Celý výjev vidí Renata, chce odejít, ale vyruší ji Ulč.

Ve druhém jednání nesou Luisa a Renata ke stolu nádobí. Renata se Luisy ptá, jestli je možné, aby se mohla vyspat s někým, koho nemiluje. Luisa zastává názor, že záleží na mnoha okolnostech. Rozhovor na toto téma pokračuje do doby než začnou jíst.

Při jídle začne mluvit Plechanov o hradu. Váže se k němu legenda, podle níž duch hraběte shazuje z věže do hradního příkopu všechny zamilované muže, co se zde objeví. Plechanov se jen tak mimochodem zmíní o svých tísnivých pocitech.

Místností prochází Tajemník. Macourková se ptá, proč s nimi nikdy nejí. Albert se Bergmana ptá, co chtěli ti delegáti. Bergman mu řekne, že jsou proti asanaci.

Rozvine se dlouhá debata na téma asanace. Ulč v každém případě souhlasí s asanací, ale kritizuje, že dělají špatně, když si nahoře něco kreslí a dole nevědí nic bližšího. On by např. uspořádal několik přednášek, v nichž by osvětlil záměry architektů.

Albert nesouhlasí, neboť má pocit, že Ulč považuje lidi za příliš hloupé. Ulč si myslí, že je Albert proti asanaci. Albert se však snaží vyjádřit pochopení pro obavy lidí z asanace, proti asanaci však není.

Luisa s Renatou uklízí nádobí. Přichází Tajemník. Albert chce vědět, jestli jsou delegáti v hladomorně, tajemník přitaká.

Luisa s Renatou přichází nazpět, pak přeje Luisa Renatě dobrou noc. Poté mluví Luisa s Albertem, závidí mu ten mladistvý zápal pro vlastní názor. Albert se Luise také vyznává, přitahuje ho. Přichází Plechanov, který říká Luise o Albertově lásce k ní.

Ve třetím jednání se Albert baví s Plechanovem. Renata se opakovaně zastaví a se zájmem poslouchá. Albert filozofuje nad tím, jak je možné, že víme, kdy je něco dobré. Renata odběhne. Plechanov dodá, že ho miluje. Pak ještě mluví o tom, jak ho drží nad vodou právě on, Albert. Plechanov odjede.

Přichází Luisa s Bergmanem. Bergman Albertovi radí, aby příště své názory formuloval více takticky. Albert odchází.

Bergmana zajímá, zda se jí Albert líbí. Pak mluví o tom, že byl ráno na věži, bylo by snadné spáchat sebevraždu.

Místností proběhne Tajemník. Luisa chce, aby Bergman promluvil s Tajemníkem o uvězněných. Ten se ohradí tím, že s ním promluví v příhodné chvíli, pak začne zase mluvit o věži.

Luisa ale pochopila jeho jednání. Navenek hraje ochránce kolektivu, uvnitř je však slaboch s depresemi. Bergman začne vzlykat jako dítě.

Vstoupí Tajemník, který Bergmanovi říká, aby svolal všechny architekty. Bergman to přikáže Renatě.

Přichází První inspektor. Poukazuje na to, že už každý bude moci říci svůj názor, neboť není možné, aby jim do práce mluvil někdo tak, jak to bylo až doteď. Žádná asanace proto nebude. Jejich úkolem je zvelebit okolí.

Albert se zeptá na vězněné. Inspektor nařizuje Tajemníkovi jejich propuštění. Inspektor odchází.

Všichni se radují z nově nabyté svobody. Bergman říká, že by tuto dobu měli chápat jako dobu, kdy je třeba uplatnit vlastní tvůrčí odpovědnost. Je pochopitelná individualita vlastních způsobů řešení, ale hlavní je možnost svobodného tvoření. Luisa se Bergmana zeptá, jestli může přinést šampaňské. Odchází.

Tajemník přivádí delegáty. Jsou propuštěni, proto odcházejí. Renata a Luisa přinášejí sklenky a lahve, Plechanov a Bergman dvě lahve otevírají. Pak jsou pronášeny různé přípitky, všichni si ťukají sklenkami a připíjejí. Plechanov začne hrát a ostatní tančí.

Plechanov a Bergman otevřou zbylé dvě lahve, znovu si připíjí a pronesou různé přípitky. Plechanov opět hraje, Luisa začne tančit na stole, ostatní klopýtají ke dveřím, někteří padají a různě se motají. Nakonec vypadnou Plechanovovi housle z ruky a on naráz usne, začne chrápat.

Luisa si sedne k Albertovi, který jí vyznává lásku, a to ji rozpláče. Albert se ptá, proč pláče. Prý pláče sama nad sebou. Poté začne Alberta líbat. Všechno vidí Renata, začne tiše plakat.

Ve čtvrtém jednání je na scéně Albert s Plechanovem. Plechanov hraje na housle. Přichází Renata, aby se zeptala, zda jí nedá ještě jeden prášek pro hlavního projektanta. Bohužel dal poslední Ulčovi. Plechanov nabádá Alberta, aby si promluvil s Renatou, když se tak trápí.

Plechanov dobře ví, co Albert cítí, totéž zažíval před dvaceti lety. Chce tedy Alberta varovat před chybami, kterých se dopustil on. Luisa v něm totiž bude lásku neustále vzněcovat, ale nebude ji naplňovat.

Albert však pociťuje, že ho Plechanovovo varování neodradilo, naopak v něm vzbudilo porozumění pro její smutek.

Vstupuje Renata. Plechanov Alberta přesvědčil, aby s Renatou promluvil, a tak ji Albert žádá o chvilku času. Ona ho však nemá. Plechanov mu tedy radí, aby šel za ní.

Na schodech Albert potká Luisu nesoucí dvě kávy. Albert se omlouvá za včerejší vyznání. Přichází Bergman, Albert zmateně odchází.

Bergman na Luise vyzvídá, zda ho chce získat, žárlí totiž. Luisa se brání, nikomu prý hlavu nepopletla. Bergman ji podezřívá z poměru s Albertem. Nakonec Luisa prozradí, co jí Albert řekl.

Bergman se opět začíná litovat. Luisa má na sebe vztek, neboť jeho jednání prostě neprohlédla. Bergman však odchází na věž, chce se vším navždy skoncovat.

Luisa se mu snaží zastoupit cestu, ale on ji odstrkuje. Hluk přivolá další. Ulč, Plechanov a Albert se mu brání tak dlouho, až se vzdá. Albert bere za Bergmanovo jednání vinu na sebe, ale Bergman Alberta ujišťuje o jeho nevině.

Přichází Druhý inspektor, který začne číst proslov z papírku. Macourková mu mlčky přináší vodu. Druhý inspektor kritizuje prvního za jeho snahu zkvalitnit práci, bohužel jeho řízení selhalo. Zrušit asanaci bylo neuvážené, a proto se v ní bude pokračovat, dokonce s větší dynamikou.

Všichni si uvědomují krátké trvání jejich svobody. Bergman se je snaží uklidnit, mají přece dost zkušeností na to, aby tuto situaci vyřešili.

Albert je znechucen. Poukazuje na jejich včerejší rozhodnutí nepodřizovat se již ničemu, jejich dnešní názor je však jiný.

Bergman je na Alberta pro jeho názory naštvaný, a tak pohotově proti němu užije slova, kterými včera Albert vyznal lásku Luise. Albert je zmatený. Pak se rozběhne po schodech nahoru.

Cestu mu zastoupí Tajemník, kterému se nelíbí jeho přílišná kritičnost. Chce, aby mu Albert odpovídal na jeho otázky, ale Albert se bouří. Tajemník ho odvádí do hladomorny.

Všichni tuto scénu pozorují, ale nepostaví se na odpor. Renata dává Albertovi sbohem, pak odbíhá pryč.

Plechanov Bergmanovi vyčítá jeho drsnost vůči Albertovi. Bergman chce komunikovat s Luisou, ona ho odstrkuje. Pak Luisa ucítí plyn. Všichni odběhnou, je slyšet, jak někoho zachraňují.

V pátém jednání hraje Plechanov na housle. Luisa poslouchá. Hudba je jí povědomá, neví však odkud. Plechanov připomíná, že jí takhle hrával, když ještě jezdili se spolužáky z fakulty na různé výlety.

Luisa vzpomíná, připadá jí to strašně dávno. Tenkrát byla taková plná života. Kde to teď je. Je zlomená a už nemá takovou vitalitu jako kdysi, nedokáže být šťastná.

Přicházejí dvě ženy, které chtějí mluvit s hlavním projektantem. Bergman se ptá, co chtějí. Nesou prý ovoce oněm dvěma zástupcům občanů. Bergman si myslí, že byli propuštěni.

Najednou přichází Tajemník. Ženy chtějí vědět, proč byli jejich muži znovu zatčeni. Tajemník jim sdělí, že to bylo kvůli petici, pak odchází.

Luisa ženám dává alespoň peníze. Ty je odmítají, ale nakonec je vezmou. Bergman Luisu varuje před možnými následky, Luise je to jedno.

Bergman za ní běží a říká jí o svých obavách o ni, Luisa s ním však nechce komunikovat, navíc je naštvaná za prozrazení Albertova vyznání. Oba se vracejí.

Bergman se omlouvá za to, co udělal v afektu. Luisa je naštvaná, že mu zase uvěřila. Bergman opět vyhrožuje sebevraždou, tentokrát to udělá potají, aby o tom nevěděla. Luisa se mu vrhne ke kolenům.

Najednou přibíhá Tajemník, chce na Bergmanovi, aby všechny svolal. Druhý inspektor je chválí za dobré vykonání práce, zároveň asanaci pozastavuje.

Skoro všichni zůstanou na místech. Plechanov je upozorňuje, že se na věži usadil čáp, poté mluví o zelí, o květinách atd. Při jídle následuje podobná diskuse. Přichází Tajemník, aby se zeptal, jak jim jde diskuse.

Než odejde, Luisa se ptá, zda by nebylo možné propustit Alberta. Tajemník za chvíli Alberta přivádí.

Albert je úplně zničen, bez jiskry. Všichni se ho ptají na různé věci, ale Albert jen sedí, na otázky pokyvuje hlavou nebo krčí rameny. Okolí se snaží apatického Alberta

povzbudit. Po chvíli však Albert vstane a jde po schodech směrem k věži. Plechanov se mlčky vydává za ním. Luisa se ho ptá, zda si myslí, že jde Albert na věž.

Za krátkou dobu všichni slyší, jak něco těžkého spadlo z velké výšky. Luisa je zděšena. Všichni najednou pochopí a běží k zadním dveřím.

Když se vrátí, pronáší Bergman pohřební řeč. Říká, že jsou otřeseni smrtí jejich přítele. Zároveň si uvědomují svou vinu, neboť jsou odpovědní za svět, který ho k takovému jednání donutil. Jeho smrt by měli pochopit jako výzvu k zlepšení světa a života v něm.

Poté se na scéně objeví Renata s Albertem. Albert sděluje, že se na věži usadil čáp. Luisa začne plakat. V afektu vezme model hradu a narazí ho Bergmanovi na hlavu. Ten dělá jako by se nic nestalo.

2.3.4. Slovo k Asanaci

Hořkou komedii *Asanaci* napsal Václav Havel v roce 1987. V naší republice měla premiéru 30. 3. 1990 v Realistickém divadle v Praze. Tuto hru autor netvořil pro konkrétní divadlo, ani pro konkrétní publikum.

Skupinka architektů spolu žije na hradě. Během jejich projektování se několikrát změní vedoucí inspektoři. Někteří architekti se mlčky přizpůsobují, mladý architekt Albert hrdě vzdoruje a Plechanov se uzavírá se svým smutkem sám do sebe. O svém neštěstí tajně vypovídá hudbou, nemluví o něm příliš, jen naznačuje. Poslední nadějí, která ho drží nad vodou, je Albert. Vidí v něm sama sebe, jak se snažil bojovat o vlastní identitu - prosazoval své názory, miloval Luisu, bohužel bezúspěšně.

I tito lidé se ocitají v nových a nových situacích, osobních i veřejných, které nejsou schopni zvrátit. Jejich životy zmítají různé lidské vášně, láska a žárlivost, vzdor a alibismus, vítězství a zklamání, radost a smutek. Neustále o těchto problémech hovoří a hovoří, ale nic praktického nedělají. Tuto skutečnost si uvědomí ve chvíli, kdy už je Plechanov mrtvý. Jeho smrt by tedy měli brát jako jakousi výzvu k aktivitě, výzvu k vybudování lepšího světa.

Myslím si, že se autor pokusil zobrazit svět v období normalizace, osobní a veřejný život občanů v určitém systému se všemi jeho detaily, především s jeho negativy – absurditou, osamoceností, strachem, zbabělostí atd., čímž poukázal na obecný společenský problém.

Všechny tyto postavičky jsou jako vystřižené ze života v totalitě. Nejlepší bylo vždy souhlasit s tím, s čím se souhlasit mělo. Občas bylo výhodné využít některé informace proti těm, kteří je vyřkli. (Bergman).

Když někdo projevil vlastní názor, tak v něm byl okamžitě potlačen všemi možnými prostředky (Albert, Delegáti). Potrestání těchto lidí nesli nejhůře většinou jejich blízcí, ti, kteří je měli rádi (Renata, Ženy). Množství lidí sice chápalo, jak je tento svět absurdní, ale nic proti tomu nedělali (Luisa).

Někoho životní zkušenosti dovedly k názoru, že už nemá smysl o nic bojovat, neboť jeho steskům, radám a varováním stejně nikdo neporozumí. Jestliže člověk ztratil i tu poslední naději, naději v někoho, kdo může situaci zvrátit, tak mu nezbývá než volit smrt. Takové je jediné východisko pro člověka odcizeného sobě samému i světu (Plechanov).

I zde se našli, jako v každém systému, fanatici stojící za názorem totalitní společnosti za všech okolností (Ulč).

Mezi lidmi se vyskytovali i tací, kteří spolupracovali s režimem, přičemž si vždy drželi odstup od okolí, navíc byli podezřívaví (Tajemník).

Typičtí byli i lidé nevyslovující nikdy svůj názor, lísající se však k lidem zastupujícím moc (Macourková).

V každém totalitním režimu se našli beznázoroví, většinou jednodušší, lidé, kteří proklamovali nějaké myšlenky, ale nerozuměli jim, pouze je reprodukovali. Sami si to bohužel neuvědomovali. Stali se pouhou loutkou, kterou mohl systém libovolně manipulovat (Inspektoři).

Ve hře je vyjádřena i ta skutečnost, že všichni mladí lidé rádi kritizují, stojí si za svými názory (Albert), ale životní zkušenosti, např. vězení, je dovedou k tomu, že postupně otupí a následně i rezignují. Neprosazují už tak výrazně své názory, stávají se součástí loajální většiny (Bergman, Plechanov, Luisa).

Domnívám se, že autor do textu promítl i další životní zkušenosti. Lidu vždycky vysvitla jistá naděje, která byla znovu potlačena. Mnozí lidé vykonávali určité funkce, ale zároveň se od své odpovědnosti distancovali. Další autorovou životní zkušeností byly výslechy a věznění, přičemž pobyt ve vězení byl upravován různými absurdními předpisy dodržovanými až do detailů. Jeden z nich objevíme i v textu.

TAJEMNÍK S dovolením –

(TAJEMNÍK vezme PRVNÍ a DRUHÉ ŽENĚ jejich síťovky z rukou a vysype z nich jablka na stůl. Síťovky důkladně proklepá a prohlédne, pak je odloží, vyndá

z kapsy kapesní nožík, otevře ho a začne jablka rozřezávat na kousky. Krátká pauza; všichni přítomní pozorně sledují jeho počínání)

PRVNÍ ŽENA Promiňte, ale to není pro vás –

(Krátká pauza; TAJEMNÍK pokračuje)

Proč je rozřezáváte?

TAJEMNÍK Je to předpis. Co kdyby tam byl nějaký vzkaz?

(TAJEMNÍK rozřezal všechna jablka a důkladně si je prohlíží. Když je hotov, ukládá je zpět do síťovek)

V pořádku!

PRVNÍ ŽENA Takže jim to dáte?

TAJEMNÍK Nebudou-li mařit vyšetřování –

PRVNÍ ŽENA A kdy jim to dáte?

TAJEMNÍK V termínu předávání ovoce –

PRVNÍ ŽENA Kdy to bude?

TAJEMNÍK Nezlobte se, paní, já si opravdu nemůžu všechno pamatovat!

PRVNÍ ŽENA Aspoň přibližně –

TAJEMNÍK Tak do měsíce -

PRVNÍ ŽENA Vždyť to shnije!

TAJEMNÍK To neříkejte mně, já proces hnití do přírody nezavedl!

(s. 80 – 81)

Autor se na konkrétních postavách a na konkrétní situaci snažil zobrazit situaci v naší republice, situaci lidí, kteří jsou v tomto státě nešťastní v osobním a hlavně ve veřejném životě. Poukazoval na občany revoltující, mlčící, přizpůsobující se, občany vnitřně nesouhlasící.

Celkovým vyzněním hry je varování, že smrtí může skončit život každého, kdo se bude trápit tím, že nemůže říct své názory, nemůže svobodně žít, má osobní trápení. Autor se snaží lidem naznačit, aby nespočívali v nečinnosti, ale aby celkovou situaci vyřešili.

To jsou některé charakteristické rysy českého absurdního dramatu, tzn. orientace na společenské problémy, orientace na problematiku nesvobodného života v naší společnosti, problematiku normalizace a s ní spojenou orientaci na Sovětský svaz.

Pochopitelně můžeme jmenovat i další rysy absurdního dramatu. Autor např. opakuje některé motivy, viz. motiv lásky v Tematické rovině, nebo repliky v určitých situacích, viz. Jazyková rovina. Postavy nejsou nijak zvlášť podrobně charakterizovány. Typickým znakem je i minimalizované dějiště.

Jestliže máme charakterizovat jazyk autora, můžeme říci, že je věcný se sklonem k filozofování. Pro jednotlivá hlubší logická zamyšlení postav nad asanací nebo nad osobním životem jsou typická hutná podřadná souvětí s množstvím několikanásobných předmětů, případně přívlastků, ve kterých je užito četných termínů, zvláště pak filozofických.

Dlouhá souvětí s množstvím vedlejších vět a vsuvek mohou způsobit ztrátu kontextu. Obsah sdělení se stává nesrozumitelný, a proto se čtenář musí v textu vracet. O něco ztíženější situaci pak mají diváci v divadle.

Souvětí tohoto druhu připomínají novinové články, neboť i v nich bývá sděleno velké množství informací jen v několika větách, popř. souvětích, navíc v nich často objevíme četné fráze.

Hutné věty vrcholí v pátém jednání v Bergmanově pohřební řeči. Jinak autor dává přednost větám jednodušším.

V textu se jen velmi málo vyskytuje lehká ironie, přirovnání, opakování replik nebo germanismy.

Autor užívá jazyka spisovného, jen ojediněle objevíme výrazy nespisovné a vulgární. Celkově lze konstatovat, že pro architekty je typický květnatý spisovný jazyk s množstvím termínů, pro Inspektory jazyk nespisovný.

Pro ilustraci bychom mohli uvést několik interpretací jiných autorů.

Miloslav Hoznauer v knize *Česká literatura po roce 1945* charakterizuje *Asanaci* následným způsobem.

„Děj se odehrává v jakémsi středověkém hradu, kde se setkávají a diskutují zaměstnanci projekční kanceláře, kteří mají projekčně připravit asanaci podhradí, tj. starého městečka. Přístup k asanaci se mění podle toho, jak se střídají jednotlivá období (ve hře jde o více než dvacetiletou historii Československa).

Po listopadovém převratu však tato hra ztratila svůj smysl. Je v ní příliš mnoho slov napsaných pouhou rutinou; postavy jsou nuceny vystupovat nepřesvědčivě, jako by četly novinové výstřižky. Diváci by sice mohli být zasaženi poznáním, že se na této tragické frašce sami podíleli svou pružnou adaptací na proměny situace, ale to ví asi každý i bez této hry. Dramatik se z ní vytratil, zůstal publicista či politik. Jako by hra tvořila plynulý přechod k dráze politika, kterou V. Havel už dříve nastoupil a která ho dovedla až k úřadu prezidenta." (Hoznauer, M.: Česká literatura po roce 1945. Fortuna, Praha 1992, s. 128 – 129)

Lubomír Machala se zamýšlí nad *Asanací* jen velmi krátce.

„Asanace je podobenství o naší nedávné minulosti. Na starém hradě sídlí a pracuje skupina architektů, kteří projektují nesmyslnou asanaci zdejšího podhradí. Vedle nich tu funguje jejich politické i místní lidové okolí. Asanace je samozřejmě jenom předstíraná a podle toho vypadají i její výsledky. Hra je napsána s neúprosnou logikou, vtipem, důvěrnou znalostí lidských charakterů a výjimečným jazykem. Autor v ní znova dokázal, jak výborně dovede vystihnout absurditu situací, ale i frází a banalit, jimiž ozvláštňuje myšlenku hry i jednotlivé postavy." (Machala, L.: Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu. Univerzita Palackého, Olomouc 1990, s. 95)

Z těchto dvou ukázek je patrné, jak se interpretace obou autorů rozchází. Miloslav Hoznauer tvrdí, že *Asanace* je o dvacetileté historii Československa, Lubomír Machala naopak tvrdí, že tato hra zobrazuje dobu nedávno minulou.

2.4. Didaktické využití

V předchozích podkapitolách uvedená nezávazná osnova, stejně tak vlastní analýzy textu, by měly posloužit jako návod, jak je možné s textem pracovat ve vyučování. Tomuto záměru je věnována praktická část diplomové práce.

Při hodinách českého jazyka můžeme žákům rozdat okopírované Jazykové roviny, ve kterých žáci vyhledají stanovené jevy, např. nad citacemi označené. Tento typ cvičení by se hodil zejména pro starší ročníky jako příprava na přijímací zkoušky.

Pro nižší třídy stanovíme jednotlivé úkoly, např. vyhledat některé slovní druhy, větné členy v okopírované části původního textu.

Žáci mohou vyhledávat v okopírovaných částech původního textu probrané jevy podle vlastního uvážení. Poznatky prohovoří se spolužáky.

Při vyhledávání můžeme pracovat se slovníky nebo odbornými publikacemi.

V literatuře by bylo možné využít osnovu jako návod, na jaké jevy se máme při rozboru textu soustředit, tzn. hledání tématu, vyjmenovávání postav, poukazování na jazykové zvláštnosti. Praktická část by mohla posloužit jako vzor.

Ve slohu bychom se snažili na základě přečteného textu v literatuře charakterizovat postavy. Žáci se pokusí vlastními slovy převyprávět přečtenou část textu. Prakticky využitelný je i rozhovor. Žáci by se snažili vyjmenovat typické znaky rozhovoru, poté by udělali rozhovor se svým sousedem.

Při dějepisu jistě využijeme životopisu i obsahu obou her, abychom poukázali na charakteristické znaky totalitního režimu.

Při hodinách občanské výchovy zhodnotíme celý životopis Václava Havla. Vysvětlíme informace, kterým žáci nerozumí.

Celou diplomovou práci by bylo možné využít při tzv. projektovém vyučování. Někteří žáci by poinformovali o společenských a kulturních podmínkách, někteří o životě Václava Havla, někteří o jeho tvorbě, někteří o konkrétních hrách atd.

3.Václav Havel na našich scénách

3.1. Rozhovor s Andrejem Krobem

V této podkapitole bychom chtěli uvést krátký rozhovor se známým inscenátorem Havlových her Andrejem Krobem. (Příloha č. 5)

3.2. Několik recenzí na Zahradní slavnost

Pro ilustraci přikládáme jen několik příkladů recenzí. První dva články se týkají uvedení Havlovy hry v šedesátých letech, další dva pak v letech devadesátých. První ukázka je odezva na premiéru v Divadle Na zábradlí, další reaguje na realizaci mimo Prahu. Z devadesátých let jsme vybrali jednu recenzi na představení v Divadle Na zábradlí a jednu s pohledy na uvedení mimopražská. (Příloha č. 6)

3.3. Několik recenzí na Asanaci

Podobným způsobem, jako v předchozí podkapitole, jsme postupovali při výběru článků reagujících na Asanaci. První článek reaguje na premiéru v Realistickém divadle, druhý je odezvou na ostravské a brněnské uvedení. (Příloha č. 7)

4. Závěr

Jazyk a styl her Václava Havla je ovlivněn dobou vzniku, volbou tématu, autorovým nadáním, životními zkušenostmi, literární erudicí atd.

První samostatná divadelní hra Václava Havla vznikla na počátku šedesátých let, tzn. v době kvasu v kultuře i společnosti. Nová generace neměla pochopení pro modely prosazované v umění minulého období, ale zajímala se hodně např. o Franze Kafku, o světové epické divadlo, o absurdní drama, o filozofii a média.

Pro období šedesátých let byl charakteristický rozvoj autorských divadel, na jejichž repertoáru se ocitaly hry inspirované texty, někdy i neliterárními, jiných autorů, mnohdy i hry s tematikou reagující na nějaký společenský problém.

Rovněž Václav Havel byl při tvorbě *Zahradní slavnosti* ovlivněn kulturními a společenskými podmínkami šedesátých let. K vlivu těchto skutečností a k vlastním zkušenostem se připojil i fakt, že pracoval v autorském divadle, v Divadle Na zábradlí, tzn. tvořil pro konkrétní publikum. I on se snažil v *Zahradní slavnosti* reagovat na kariérismus, který vnímal jako důležité téma pro absurdní drama.

V *Zahradní slavnosti* zobrazil byrokratický systém a jedince v něm, jedince, který je tímto systémem ovlivněn, nedokáže se však z něho vymanit, a který v důsledku toho trpí krizí lidské identity, odcizuje se sobě i světu, nakonec identitu ztrácí.

V této hře se snažil podat pravdivý obraz o světě, ve kterém žil, o světě se všemi negativními rysy. Zároveň se pokoušel humornou formou reagovat na tyto problémy a varovat před nimi, nedával však žádné návody, jak takovou situaci řešit.

Hugo Pludek si vybuduje úspěšnou kariéru na základě skvělého ovládnutí jazykového chování, které dokáže hadovitě přizpůsobit a vlichotit ve všech komunikačních situacích. Zapříčiní několik nedorozumění, jež ho přivedou k vybudování úspěšné kariéry, ale za získání významného postavení v byrokratickém systému platí ztrátou vlastní identity rozpuštěné do komunikačních událostí.

O konci osmdesátých let, o době, kdy *Asanace* vznikla, se hovoří jako o období normalizace. Obyvatelé žili, v porovnání s léty šedesátými, delší dobu ve změněných kulturních i společenských podmínkách. Pro množství odpůrců totalitního režimu to

znamenalo, že byli pronásledováni, prověřováni a někteří i vězněni. V kulturním dění bylo zakázáno množství autorů, knih a filmů. Tito autoři tedy vydávali svá díla v samizdatu nebo v exilu.

V divadelním dění byla omezena pluralita kulturního dění, což znamenalo, že množství osobností již delší dobu v divadle nepůsobilo. Kromě divadel studiových, stojících na pomezí povolenosti a zakázanosti, a oficiálních se vyvíjela divadla bytová, neoficiální, ve kterých se hrály hry zakázaných autorů.

Normalizačním procesem byl zasažen i Václav Havel. Události srpna 1968 ho ovlivnily tak výrazně, že se začal politicky angažovat a přestal pracovat v Divadle Na zábradlí. Podepsáním Charty 77 a spoluprací s VONSem zahájil svůj život disidenta. Jako odpůrce totalitního režimu byl tedy pronásledován, vyslýchán a několikrát i vězněn.

Jako dramatik patřil mezi autory zakázané, tzn. že jeho hry byly hrány v bytových divadlech nebo v zahraničí. Jako spisovatel působil v redakčních radách několika samizdatových časopisů.

Všechny tyto zkušenosti ho vedly k napsání *Asanace*. I v této hře postihl obecný problém, problém nesvobodného života člověka v zajetí totalitního systému, který může v případě ztráty poslední naděje vyústit ve smrt.

V Havlových postavách, postavách architektů, je demonstrována reakce jednotlivců na totalitní systém, na systém působící ve veřejném i osobním životě, který oni nejsou schopni ovlivnit nebo jej úplně zvrátit, a tak se někteří přizpůsobují, někteří vzdorují a někteří raději volí smrt.

Autor vypovídal o světě, ve kterém žil, o světě se všemi jeho negativy, tzn. absurditou, osamoceností, strachem, zbabělostí. V *Asanaci* pomocí konkrétní postavy, postavy Plechanova, v konkrétní situaci, asanace městečka, zobrazil jedince ztrácejícího působením tohoto systému lidskou identitu.

Problémy společnosti však nezobrazoval humornou formou jako v *Zahradní slavnosti*, ale znázorňoval ji pochmurnějším způsobem. Havel se snažil varovat před těmito problémy, v osobním i veřejném životě, vedoucími mnohdy k smrti.

Neposkytoval však žádný návod, jak tuto situaci řešit, ale snažil se společnost povzbudit, snažil se aktivizovat její síly a vyburcovat ji k ráznému činu.

Můžeme tedy konstatovat, že v obou hrách se autor snažil reagovat na obecný společenský problém prostřednictvím konkrétní hry a konkrétních postav.

Pro obě hry je společné téma, tzn. téma člověka v určitém společenském systému, v systému, kterému se jednotlivec není schopen bránit a ve kterém si lidé se svým okolím nerozumí.

Domnívám se, že v *Zahradní slavnosti* si postavy neuvědomují, jak jsou systémem manipulovány, v *Asanaci* si to naopak uvědomují, ale nejsou schopny nic dělat.

V obou hrách autor zároveň pravdivě zobrazuje život v určitých společenských systémech se všemi negativními rysy.

Jistý posun můžeme vidět v reakci na tyto obecné společenské problémy. V *Zahradní slavnosti* je to pohled optimistický, v *Asanaci* je patrná ztráta iluzí o světě, což je jistě způsobeno životními zkušenostmi autora.

Společným cílem obou her je varovat před ztrátou lidské identity. Autor zobrazoval člověka odcizeného světu i sobě samému. Zatímco Hugo si tuto skutečnost patrně neuvědomoval, v Plechanovově postavě vidíme příklad opačný. Ač Plechanov ztrátu identity pozoroval, nebyl proti tomu schopen nic dělat, a tak vkládal poslední naděje do Alberta. Když už selhala i ta poslední naděje, nezbývalo než raději volil smrt.

Pro obě hry jsou typické opakující se motivy, v *Zahradní slavnosti* motiv čekání, v *Asanaci* pak motiv lásky.

V *Zahradní slavnosti* se Havel velmi přibližuje francouzskému absurdnímu dramatu, vidíme zde určitou spojitost s Beckettem, místy se přibližuje i Brechtovu epickému divadlu. V *Asanaci* zůstává jen snaha postihnout společenský problém, není zde již patrný vliv světového absurdního dramatu.

Jestliže bychom měli charakterizovat časové ohraničení děje, musíme říci, že v obou hrách je jen přibližné. Nevíme jistě, ve kterém dni, měsíci nebo roce se děj odehrává. S přesnějším určením času se setkáváme v *Zahradní slavnosti*, kde se rodiče

Pludkovi navzájem informují o ubíhajících hodinách. Můžeme jen konstatovat, že se obě hry odehrávají během několika dní.

Co se týče prostředí, je patrné, že není také zřetelně určené, navíc je velmi minimalizované. V *Zahradní slavnosti* je to byt, vchod zahradní slavnosti a kancelář, v *Asanaci* je prostředí omezeno jen na vstupní síň hradu.

Postavy, v *Asanaci* jich vystupuje o pět více, nejsou nijak blíže charakterizovány. Ojedinělá charakteristika v *Zahradní slavnosti* připomíná spíše statistický údaj, v *Asanaci* se pak vyskytuje charakteristika přímá, ale je poněkud povrchní a frázovitá.

Jestliže bychom měli charakterizovat jazyk jako nástroj mezilidské komunikace, je v *Zahradní slavnosti* patrné, jak jím přestává být. V textu se několikrát setkáme s rozhovorem dvou osob, ve kterém si každá vede svůj vlastní monolog. Obě postavy spolu tedy komunikují, nerozumí si však.

Budeme-li se zabývat jazykem autora v *Zahradní slavnosti*, můžeme říci, že je věcný. Autor v textu využívá především frází, parafrází přísloví, místy i přirovnání. Někdy se pokouší o jazyk poetický.

Text je pochopitelně ozvláštněn množstvím germanismů, několika slovenských výrazů, rusismů, cizích slov a neologismů.

Pro text jsou příznačné dlouhé monology, s velkým počtem vedlejších vět, které vrcholí v závěru hry.

I v *Asanaci* lze autorův jazyk charakterizovat jako věcný. Posun v Havlově jazyce nastává v tom, že je již patrný sklon k filozofování.

V porovnání se *Zahradní slavností* se ve hře objevuje jen velmi ojediněle lehká ironie, přirovnání nebo germanismy.

Daleko příznačnější je užití dlouhých podřadných souvětí s množstvím vedlejších vět a vsuvek, zvláště pak v hlubších zamyšleních nad asanací nebo nad osobním životem, ve kterých se vyskytují několikanásobné předměty, případně přívlastky. V těchto hutných souvětích je užito četných termínů, hlavně filozofických.

Souvětí tak připomínají novinové články, v nichž je také, někdy pomocí frází, sděleno velké množství informací jen v několika větách. Souvětí tohoto typu také vrcholí na závěr hry.

V obou hrách mohou taková souvětí způsobit ztrátu kontextu, čímž se text stává nesrozumitelný. Jinak autor dává přednost větám jednodušším.

V *Zahradní slavnosti* i v *Asanaci* Havel užívá především jazyk spisovný, méně častý je jazyk nespisovný. Ten můžeme spatřit především v jednání postav snažících se o lidovost, tzn. v postavě Plzáka a obou Inspektorů. V *Asanaci* bychom měli zmínit i fakt, že pro architekty je charakteristický spisovný jazyk bohatý na termíny, zejména filozofické, pro Inspektory jazyk nespisovný.

Promluvy postav v obou hrách jsou velmi přesně a logicky zpracovány do nejposlednějších detailů.

Pro obě hry je typická fabule. I v této oblasti můžeme zaznamenat jistý posun. Zatímco v *Zahradní slavnosti* je obohacena množstvím opakujících se modelových situací, v *Asanaci* je toto opakování minimální.

5. Použitá literatura

Havel, V.: Asanace. Galaxie, Praha 1990

Havel, V.: Hry. Soubor her z let 1963 – 1988. Lidové noviny, Praha 1992

Beckett, S.: Čekání na Godota. Odeon, Praha 1986

Císař, J.: Divadla, která našla svou dobu. Orbis, Praha 1966

Galík, J. a kol.: Panorama české literatury. Rubico, Olomouc 1994

Grepl, M. a kol.: Příruční mluvnice češtiny. Lidové noviny, Praha 1996

Havel, V.: Dálkový výslech. Melantrich, Praha 1990

Havel, V.: O lidskou identitu. Rozmluvy, Praha 1990

Hoffmann, B.: České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století. Blug, Praha 1992

Hoznauer, M. a kol.: Česká literatura po roce 1945. Fortuna, Praha 1992

Ionesco, E.: Hry. Orbis, Praha 1964

Lederer, J.: České rozhovory. Československý spisovatel, Praha 1991

Lehár, J. a kol.: Česká literatura od počátků k dnešku. Lidové noviny, Praha 2000

Machala, L. a kol.: Česká a slovenská literatura v exilu a samizdatu. Univerzita Palackého, Olomouc 1990

Martincová, O. a kol.: Nová slova v češtině. Academia, Praha 1998

Pavelka, J., Pospíšil, I.: Slovník epoch, směrů, skupin a manifestů. Georgetown, Brno 1993

Soldán, L. a kol.: Přehledné dějiny literatury III. SPN, Praha 1997

Vlašín, Š. a kol.: Slovník literárních směrů a skupin. Orbis, Praha 1977

Vlašín, Š. a kol.: Slovník literární teorie. Československý spisovatel, Praha 1984

Ústav pro českou literaturu AV ČR: Slovník českých spisovatelů od roku 1945 A – L. Brána, Praha 1995

Ústav pro jazyk český AV ČR: Slovník spisovné češtiny pro školu a veřejnost, Academia, Praha 1998

5. Použitá literatura

Havel, V.: Audience. Odeon, Praha 1990

Havel, V.: Hry. Sokolovo 1990 – 1991. Lidové noviny, Praha 1992

Herben, S.: Čeští sochaři. Odeon, Praha 1988

Cisař, J.: Obrazy. Ikar mého srdce. Odeon, Praha 1988

Dušek, J. a kol.: Pražská literární scéna. Academia, Olomouc 1991

Grepl, M. a kol.: Pražské multižánrové scény. Lidové noviny, Praha 1990

Havel, V.: Dálkový výslech. Melantrich, Praha 1990

Havel, V.: O lidském životě. Barrandov, Praha 1990

Hulíkovská, B.: Česká grafika a divadlo ve druhé polovině 20. století. Praha 1992

Horáček, M. a kol.: Česká literatura po roku 1945. Karolinum, Praha

Janoušek, P.: Hry. Odeon, Praha 1991

Ladislav, J.: Česká rodinná sága. Odeon, Praha 1990

Lenhart, J. a kol.: Česká literatura od počátků k současnosti. Olomouc, Praha 1993

Macháček, I. a kol.: Česká a slovenská literatura v rytmu a souvislostech. Bohemistika Palacký, Olomouc 1990

Machálkova, O. a kol.: Nová cesta v češtině. Academia, Praha 1992

Pavlíček, J., Pospíšil, I.: Slovník cizích, latinských, řeckých a německých frazémů. Fortunatum, Brno 1994

Soldán, L. a kol.: Prehľadná dejiny literatúry III. SPN, Praha 1992

Vlašín, Š. a kol.: Slovník literárních smrtí a sebevrahů. Odeon, Praha 1990

Vlašín, Š. a kol.: Slovník literární exulu. Československý spisovatel, Praha 1993

Ulčev pro básnickou literaturu AV ČR: Slovník ruského a sovětského románu. Díl A – L. Brno, Praha 1993

Ulčev pro jazyk a slohy AV ČR: Slovník moderní české prozaické a veršované Academia, Praha 1994

Černý, J.: „Zahradní slavnost“ Václava Havla. In: Lidová demokracie, 1963

Jeřábek, D.: Zahradní slavnost v Mahenově činohře. In: Rovnost, 1964

Mikulka, V.: Jak prezidentův Hugo Pludek opět ke štěstí přišel. In: Denní telegraf, 1996, č. 262

Srna, Z.: Třikrát Havel. In: Tvorba, 1990, č. 15

Strnad, J.: Realistické asanování. In: Svobodné slovo, 1990, č. 80

Voráč, J.: Slova, slova, slova. In: Scéna, 1990, č. 24

6. Přílohy

Příloha č. 1

Osobně se domnívám, že to je nejvýznamnější úkaz v divadelní kultuře dvacátého století, protože demonstruje soudobé lidství tak říkajíc v jeho „krizovitosti". Ukazuje totiž lidství člověka, který ztratil základní metafyzické jistoty, zážitek absolutna, vztah k věčnosti, pocit smyslu. Čili: pevnou půdu pod nohama. Je to člověk, kterému se všechno hroutí, jehož svět se rozpadá, který tuší, že cosi nenávratně ztratil, není však schopen si svou situaci přiznat a skrývá se tudíž před ní. Čeká, neschopen pochopit, že čeká zbytečně. *Čekání na Godota.* Je sužován potřebou sdělit to hlavní, ale nemá, co by sdělil. Ionescovy *Židle.* Hledá svůj pevný bod ve vzpomínce a neví, že není na co si vzpomenout. *Šťastné dny.* Obelhává sebe i své okolí iluzí, že dojde kamsi a nalezne cosi, co mu vrátí jeho identitu. Pinterův *Správce.* Myslí si, že zná své nejbližší i sebe sama, a ukazuje se, že nezná nikoho. Pinterův *Návrat domů.* Jak patrno, modelové situace propadajícího se člověka. Ty hry jsou mnohdy inspirovány zcela triviálními každodenními situacemi, jako je návštěva známých (*Plešatá zpěvačka*), pedagogická tyranie (*Lekce*), dáma se zahrabe na pláži do písku (*Šťastné dny*). Přesto to nejsou výjevy ze života, ale scénické obrazy základních modalit hroutícího se lidství. V těch hrách se nefilozofuje, jako třeba u Sartra, říkají se v nich naopak banality. Svým smyslem to jsou však vždy filozofémata. Nelze je brát doslovně, nic neilustrují. Upozorňují jen na poslední horizonty našeho společného obecného tématu. Nejsou emfatické, patetické ani didaktické. Spíš jsou jaksi poklesle žertovné. Znají

fenomén nekonečné trapnosti. Často se v nich mlčí a často se v nich stupidně žvaní. Kdo chce, může na ně chodit jako na pusté komedie. Tyto hry nejsou — a to je důležité — nihilistické. Jsou pouze varovné. Otřásajícím způsobem nás vrhají před otázku smyslu zpřítomněním jeho absence. Absurdní divadlo nám nenabízí útěchu nebo naději. Připomíná nám jenom, jak žijeme: bez naděje. V tom je varovnost jeho poselství. Myslím, že absurdní divadlo svým osobitým (a celkem snadno popsatelným) způsobem tématizuje základní otázky moderního lidského bytí. Absurdní divadlo si nemyslí, že tu je od toho, aby divákům vysvětlovalo, jak to všechno je. Tuto zpupnost nemá a poučování přenechává Brechtovi. Absurdní dramatik nemá klíč k ničemu. Nepovažuje se za informovanějšího nebo uvědomělejšího, než je jeho divák. Svůj úkol spatřuje v plastické formulaci toho, čím se trápí všichni, a v sugestivní připomínce tajemství, před nímž stojíme všichni stejně bezradni. Leckde jsem už o fenoménu absurdního divadla psal, nebudu se tedy opakovat. V této souvislosti bych snad měl ještě říct, že absurdní divadlo jako takové, totiž jako určitý směr v dramatické literatuře, nebylo bezprostředním uměleckým programem žádného z malých divadel šedesátých let, dokonce ani ne Divadla Na zábradlí, které k němu mělo asi nejblíž. Zkušenost absurdity však kdesi v útrobách všech těchto divadel byla. Nikoli pouze zprostředkována konkrétními uměleckými vlivy, ale především jako něco, co je prostě „ve vzduchu". Ostatně na absurdním divadle si nejvíc cením právě toho, že dokázalo zachytit to, co je „ve vzduchu". Neodpustím si dokonce trochu provokativní bonmot: mám pocit, že kdyby absurdní divadlo neexistovalo už přede mnou, musel bych si je vymyslet.

Havel, V.: Dálkový výslech. Melantrich. Praha 1990. s. 49 – 50

Příloha č. 2

Ale abych to nebral moc zeširoka: můj otec byl prostě skvělý a hodný muž, přestože byl kapitalistou a buržoou. To ovšem ještě zdaleka neznamená, že já sám — jakožto buržoazní dítě — jsem se prostě s naší „buržoazností" identifikoval, vzal ji bez dalšího za svou a vzal za svůj i sám kapitalismus jako takový. To bylo všechno mnohem složitější. V dětství jsem se těšil, zvláště když jsme žili na našem venkovském sídle a já chodil do vesnické školy, rozmanitým výhodám a výsadám: byl jsem — na rozdíl od všech svých spolužáků a kamarádů — „panský synek", pocházel jsem z bohaté a tudíž vlivné rodiny, zaměstnávající

— jak bylo v takovém prostředí tehdy zvykem — i „služebnictvo": měl jsem vychovatelku, měli jsme kuchařku, služebnou, zahradníka, šoféra. A to všechno vytvářelo mezi mnou a mým bezprostředním okolím (respektive významnou částí tohoto okolí, totiž tou, kterou tvořili mí chudší spolužáci a naše „služebnictvo") pochopitelnou sociální přehradu, kterou já — ačkoli špunt — kupodivu velice přesně cítil a velice těžce nesl, chápaje ji jednoznačně jako svůj handicap: styděl jsem se za své výsady, prosil o jejich zrušení, toužil po rovnosti s ostatními. Ne snad proto, že bych byl od dětství nějakým sociálním revolucionářem, ale prostě proto, že jsem se cítil vyčleněn a oddělen, že jsem kolem sebe cítil určitou nedůvěru, určitý odstup (třídní nenávistí bych se to nazvat neodvážil), že jsem prostě věděl, že mezi mnou a mým okolím je jakási neviditelná zeď a že jsem se — což se může zdát paradoxní — cítil za touto zdí jaksi osamělý, méněcenný, ztracený, posmívaný. Jako bych podvědomě cítil či se obával, že jsou všichni — a právem — proti mně spiknuti nebo aspoň tiše navzájem dorozuměni o nezaslouženosti mých výsad a o směšnosti mé osoby jakožto jejich malého nositele. Cítil jsem se zkrátka být „mimo", vyřazen, svým povýšením ponížen. Přičtěte k tomu, že jsem byl vypasený tlouštík a že se mi všichni — jak je mezi dětmi zvykem — za mou tloušťku posmívali, tím spíš, že jim snadno mohla být i nevědomou příležitostí k aktu jakési „sociální msty". V jednom svém dopise z vězení ostatně o tomhle všem píšu a pokouším se naznačit, jak mne to ovlivnilo. Já si dnes opravdu myslím, že ta dětská zkušenost ovlivnila celý můj budoucí život včetně mého psaní: můj dětský pocit vyřazenosti z celku či lability mého zakotvení v něm (rozvinutý později, po vítězství komunismu, zkušeností trvalého terče takzvaného třídního boje, tedy opět zkušeností nezaviněné vyřazenosti) nemohl neovlivnit úhel mého pohledu na svět — pohledu, který je vlastně i klíčem k mým hrám. Je to pohled „zdola", pohled „zvenčí". Je to pohled, vyrostlý ze zkušenosti absurdity. Co jiného totiž než hluboký pocit vyřazenosti umožňuje člověku lépe vidět

absurditu světa i vlastní existence nebo — střízlivěji — jejich absurdní dimenzi? Psali o mých hrách, že to je české „absurdní divadlo". Nepřísluší mi posoudit, jak dalece jsem byl absurdním divadlem jako uměleckým směrem poučen či ovlivněn (asi dost, i když ještě větší vliv na mě měl, myslím, Kafka), nicméně rozhodně bych těžko nějak silněji vnímal absurdní obrysy světa, kdyby ve mně nebyla dřímala ta výchozí existenciální zkušenost, o níž tu mluvím. Takže bych měl být vlastně dodatečně svému buržoaznímu původu vděčen: jak patrno, pocit nezaviněné vyčleněnosti, který ve mně můj původ vytvářel jak v době, kdy jsem z něho měl vnější výhody, tak v době, kdy už mi z něho plynulo jen pronásledování, se mi nakonec produktivně zhodnotilo. Někdy si dokonce říkám, jestli jsem prapůvodně nezačal psát a vůbec o něco usilovat vlastně jen proto, abych nějak překonal svůj základní zážitek nepatřičnosti, trapnosti, nezařazenosti, prostě absurdity, respektive abych s ním dokázal žít. Svým rodičům pochopitelně nic nezazlívám a nevyčítám, byli to hodní lidé a šlo jim jen o mé dobro (a pokud byli vklíněni do sociálních zvyklostí své doby a společenské vrstvy, pak právě jen tak, jak je do nich víceméně vklíněn každý). A nevyčítal bych jim nic, ani kdyby se byla jejich neúmyslně handicapující péče neobrátila nakonec v můj prospěch. Rodinnému prostředí ostatně za mnohé vděčím i docela přímo: vyrůstaje v ideovém prostředí masarykovského humanismu (otec se přátelil s Rádlem, Peroutkou, J. L. Fischerem, Eduardem Bassem atd.), obklopen příslušnými knihami, měl jsem — co se duchovní orientace týče — dobré startovní podmínky. V pubertě, jak to bývá, jsem ovšem absolvoval i já období protirodičovské revolty: i když jsem se nikdy nezapletl duchovně s komunismem (ta věc mi byla, nikoli výhradně vlastní zásluhou, jasná odvždycky), přesto jsem byl svého času jaksi bojovně „antiburžoazní" a svým rodičům (naštěstí jen blbými řečmi) jsem asi — a zrovna v té pro ně nejhorší době (psala se padesátá léta) — dost ubližoval. To ale brzy pominulo. I když něco mi přece jen asi z těch dob prvního sebeuvědomování zůstalo: můj

buržoazní původ — což je možná zvláštní a nechcete-li mi věřit, nebudu vás k tomu nutit — ve mně probudil (nebo přesněji: posílil) cosi jako sociální cit, totiž odpor k nezaslouženým výsadám, k nespravedlivým sociálním přehradám, k jakékoli rodové či jiné předurčenosti k takzvanému „vyššímu postavení", ke každému ponižování lidské důstojnosti. Myslím, že všichni by měli mít, pokud možno, stejné šance. Jak jich kdo využije — to je ovšem už jiná věc.

Havel, V.: Dálkový výslech.
Melantrich, Praha 1990, s. 8 – 11

Příloha č. 3

Řekl bych, že úkolem divadla, jak já je chápu a jak se je pokouším dělat, není někomu usnadňovat život předváděním kladných hrdinů, do nichž by mohl směle vložit veškeru svou naději, a propouštět ho z divadla s bezstarostným pocitem, že ti hrdinové udělají něco za něj. To by byla podle mne medvědí služba. Mluvil jsem už o tom, že tu pravou, skutečnou a základní naději musíme najít každý sám v sobě. Tu nelze na nikoho delegovat. Mou ctižádostí není diváka uklidňovat milosrdnou lží a falešně ho povzbuzovat nabídkou, že něco vyřeším za něj. Tím bych mu věru moc nepomohl. Pokouším se o něco jiného: co nejdrastičtěji ho uvrhnout do hlubin otázky, které by se neměl vyhýbat a které se beztak nevyhne, strčit mu nos do jeho vlastní bídy, do mé bídy, do naší společné bídy. A připomenout mu tím, že je načase něco dělat. Jediné východisko, jediné řešení, jediná naděje, které mají cenu, jsou ty, které nalezneme sami, sami v sobě a sami za sebe. Případně s pomocí boží. Tu však divadlo nezprostředkovává, není to kostel. Divadlo by mělo být s pomocí boží — divadlem. A člověku by mělo pomáhat připomínkou, že se připozdívá, že situace je vážná, že nelze otálet. Obrysy hrůzy indukují vůli jí čelit. Jak napsal Jirous o *Pokoušení*: naděje té hry je v poznatku, že s ďáblem se paktovat nelze. Ten poznatek musí ovšem uči-

nit divák — já mu k němu pomohu jen tím, že mu předvedu, jak to dopadá, když se člověk s ďáblem paktuje. Opakuji Glucksmanna: naším posláním je varovat, věštit hrůzy, jasnozřivě poznávat, co je zlé. Tváří v tvář koncentrovanému zlu může člověka nejspíš napadnout, co je dobré. Ukázat mu to na jevišti znamená vposledku mu možnost takového poznatku — jako jeho vlastního existenciálního aktu — vzít. V *Pokoušení* říká Fistula: „Konkrétní rady nedávám a za nikoho nic nezařizuji. Nanejvýš občas stimuluji." Tu repliku bych mohl vydávat za své autorské krédo. Zařídit si to musí každý sám v sobě. Pokud ho vyprovokuji k tomu, že si se zvýšenou naléhavostí uvědomí, že je co zařizovat, splnil jsem svůj úkol. Připomenout lidem jejich dilema, zdůraznit význam odsouvané a vytěsňované otázky, předvést, že je tu skutečně co k řešení. Postavit člověka před něho samotného. Jen ta východiska, jež pak sám nalezne, budou ta pravá. Budou jeho, budou aktem jeho tvorby a sebetvorby. Možná namítnete, že bývaly doby, kdy se drama neobešlo bez velkých hrdinů a kladných, byť tragických postav. Zajisté. Bývaly. Drama zvláštním způsobem zrcadlí vždy to podstatné ze své doby. Dnes není doba těch velkých hrdinů, vyskytnou-li se, jsou lživí, směšní a sentimentální. To není spiknutí dramatiků. Zeptejte se dnešního světa, proč tomu tak je. A poslední věc: lidé většinou neumí číst divadelní hry (a proč by to také měli umět? nebylo by pak divadlo zbytečné?). Nedokážou si — mimo mnoha jiných věcí — dosadit za privátní čtenářský zážitek radikálně jiný kolektivní zážitek divadelní. V hledišti je skutečně všechno trochu jinak než doma ve fotelu! Bezpočtukrát jsem musel na Zábradlí, když jsem měl dozory na představeních, zhlédnout své hry a dost podrobně jsem měl tedy příležitost studovat reakce publika. A vždy znovu jsem si uvědomoval, jak úplně jiné dimenze tam všechno dostává. Čtete-li hru, v níž je pojmenováno zlo, v níž všechno špatně dopadne a v níž není jediné pozitivnější postavy, můžete z toho být snadno jen a jen deprimován. Zhlédnete-li však tutéž hru v divadle, v té excitující atmosféře společného srozumění, máte najednou úplně jiný pocit. I ta nejtvrdší pravda, je-li vyslovena nahlas a veřejně a přede všemi, stává se najednou čímsi osvobodivým: v krásné a jen divadlu vlastní ambivalenci se tu snoubí její hrůza (nač skrývat, že na jevišti ještě hrůznější než při četbě) s něčím zcela novým a z četby neznámým: s radostí (kolektivně prožívanou a jen kolektivně zakusitelnou) z toho, že „to bylo konečně řečeno", že je to venku, že pravda byla nahlas a veřejně artikulována. V ambivalenci tohoto zážitku je přece to, co je od nepaměti s divadlem spjato: katarze. Jan Grossman kdysi o mých hrách napsal, že jejich kladným hrdinou je divák. Neznamená to jenom, že divák cestou z divadla a doma, pohnut tím, co viděl, začíná hledat skutečné východisko (ne jako obecně přenosné rozluštění křížovky, ale jako nepřenosný akt vlastního existenciálního probuzení), ale znamená to také, že se oním „kladným hrdinou" stává už v divadle, jako účastník a spolutvůrce katarze, sdílející s ostatními osvobodivou radost z toho, že zlo bylo odhaleno. Demonstrací mizérie světa je tu vyvolán — paradoxně — zážitek hluboce povznášející. Už kdesi zde je tedy začátek naděje, ale té pravé, nikoli naděje happy-endů. Aby hra ovšem vskutku tohle vyvolala, musí k tomu být nějak vnitřně disponována; hrůza o sobě a hrůza jakákoliv automaticky ještě ke katarzi nevede; nějaké tajemné enzymy musí ve tkáni hry kolovat. Jak to dělat, je ale v daném případě má starost, souzen nechť jsem pouze podle výsledku. Divadelního ovšem. Co se týče rozporu mezi světem mých her a mým občanským působením: věnoval jsem se tomu tématu už v dopisech z vězení a trochu jsem se toho dotkl i v tomto rozhovoru. Proto jen stručně: pominu-li triviální pravdu, že umění má jiné zákonitosti než občanský život nebo esejistické úvahy, musím znovu poukázat na komplementárnost smyslu a nesmyslu: čím hlubší je prožitek nepřítomnosti smyslu, tedy absurdity, tím energičtěji je smysl hledán; bez živoucího zápasu se zkušeností absurdity by nebylo k čemu se vzpínat; bez hluboké vnitřní touhy po smyslu nebylo by naopak žádného zranění nesmyslem.

Havel, V.: Dálkový výslech.
Melantrich, Praha 1990, s. 172 – 174

Příloha č. 4

Odpovědět na tuto otázku znamená vystoupit na chvíli ze sebe sama a podívat se na sebe zvenčí, což není právě lehký úkol. Pokusím se o to, s tím ovšem, že můj „autoportrét" bude jen docela letmou skicou, omezenou na několik málo nejnápadnějších rysů — jak je sám vnímám. Začnu od věcí vnějších: v mých hrách těžko naleznete nějakou jemnou přízi atmosfér, nálad, oparů, nebo nějakou bohatou škálu nuancovaných psychologických situací či průhledů do tajemně složitých hnutí lidské duše; nenaleznete v nich ani umné skrývání jejich vnitřní stavby, toho, „jak jsou udělány", a tím méně se vám mohou jevit jako plynulý, spontánní, přirozenému běhu života odpovídající pás dějů. Jsem autor konstruktér, přiznávám se ke konstrukci hry, záměrně ji zpřehledňuji, zdůrazňuji, odkrývám, mnohdy jí přímo dávám geometricky přímočaré a pravidelné obrysy — to všechno v naději, že to nebude chápáno jako neobratnost či samoúčelná schválnost, ale že v tom bude cítěn i určitý smysl. Jak jsem už v jiné souvislosti řekl, nemám hudební sluch a věru nejsem žádný velký znalec hudby. Přesto si myslím, že právě zesíleným důrazem na kompozici vstupuje do mých her cosi hudebního nebo hudebnímu myšlení blízkého. Velice mne baví takové věci, jako je všelijaké symetrické a posléze symetricky asymetrické splétání a proplétání motivů, jejich fázované či rytmizované rozvíjení, zrcadlovité kombinování motivů s jejich antimotivy; vždy znovu tíhnu i k analogické struktuře dialogů: vracení replik a jejich opakování, obměňování, přejímání replik jedné postavy postavou druhou a jejich vzajemná výměna, zpětné či protisměrně běžící dialogy, důraz na rytmické střídání konverzačních motivů a tedy na časovou dimenzi, to všechno lze ve větší či menší míře v mých hrách nalézt. V jedné — *Horském hotelu* — jsem dokonce zkusil tohle všechno uplatnit a rozvinout v takové míře, aby se to stalo nejvlastnějším tématem hry; byla to tedy v jistém smyslu hra o sobě samé, což mělo ovšem — nebo přesněji: mělo mít — svůj „meta-význam". Už při prvním vnějším pohledu lze tedy zjistit, že mé hry jsou vědomě, záměrně a odkrytě konstruované, schematické, jakoby strojové. Není tomu tak proto, že bych byl někdy na začátku svého psaní chladnokrevně rozhodl takto a jen takto podivínsky psát; vyplynulo to nějak samo z mých sklonů a zálib, z mého naturelu. Smysl těch věcí lze různě učeně vysvětlovat, například snahou demonstrovat co nejzřetelněji vnitřní mechaniku některých společenských a psychologických procesů a mechanickou povahu manipulace člověka v moderním světě, související s vědeckým a posléze technickým původem této manipulace. Nebráním se takovým výkladům, jsou legitimní, opravdu i já to tak nějak cítím a chci, dodávám k tomu jen opět, že na začátku nebyl úmysl z těch a těch „ideových" důvodů tím a tím způsobem psát; tak jednoduše to nechodí; určitý autorský naturel prostě k něčemu tíhne a skrze to, k čemu tíhne, se dotýká i něčeho dalšího, respektive to, k čemu tíhne, ho k tomu dalšímu samo vede. Vše, co za něco stojí, znamená vždycky ještě něco dalšího, bez ohledu na autorovy intelektuální záměry. Další věc, kterou bych tu snad měl zmínit, je zájem o jazyk. Zajímá mne jeho ambivalence, jeho zneužití, zajímá mne jazyk jako strůjce života, osudů a světů, jazyk jako nejdůležitější dovednost, jazyk jako rituál a zaříkadlo; slovo jako nosič dramatického pohybu, jako legitimace, jako způsob sebepotvrzení a sebeprosazení. Zajímá mne fráze a její význam ve světě, kde verbální zhodnocení, včlenění do frazeologického kontextu, jazyková interpretace jsou mnohdy důležitější, než skutečnost sama, a stávající se tudíž samy tou hlavní skutečností, zatímco „skutečná skutečnost" je jen jejich derivátem. O *Zahradní slavnosti* bylo napsáno, že jejím hlavním hrdinou je fráze. Fráze organizuje život, fráze vyvlastňuje lidem jejich identitu, fráze se stává vládcem, obhájcem, soudcem i zákonem. Baví mě psát různé krasořečnické promluvy, v nichž je s krystalicky čistou logikou ob-

hájen nesmysl; baví mě psát monology, v nichž jsou věrohodně a sugestivně vysloveny samé pravdy a které jsou přitom od začátku do konce prolhané. A ještě víc mne baví psát promluvy, které balancují na ostří nože, divák se identifikuje s pravdami, které jsou v nich vysvětleny, ale zároveň cítí téměř neznatelný přídech lživosti, které ty promluvy v dané situaci a souvislosti mají — a zůstává natrvalo zneklidněn nejistotou, jak to bylo vlastně myšleno. V *Pokoušení* například Foustka vysvětluje Markétě své názory na základní otázky bytí a říká věci skoro identické s tím, co si já sám myslím a co velmi podobnými slovy, zcela už vážně a zcela už za sebe říkám jinde, například ve svých dopisech z vězení nebo v tomto našem rozhovoru. Přesto je v těch Foustkových výkladech cosi lehce falešného. Říká to totiž — jak by nám nemělo uniknout — tak trochu proto, aby Markétu okouzlil, což se mu také povede. Své pravdy, k níž se nepochybně zcela poctivě dobral, tedy jen nepatrně zneužije. Je to ale potom ještě pravda? Není právě takové nepatrné zneužití pravdy a jazyka tím pravým začátkem veškeré bídy Foustkovy i veškeré bídy světa, v němž žijeme? Divák by v této věci neměl mít docela jasno, právě ta ambivalence by ho měla zneklidňovat, tím spíš, že z vlastní zkušenosti — aspoň je-li to muž — velmi dobře musí vědět, že nejednou nejdůležitější pravdy nejkrásněji formulujeme právě tehdy, kdy se vydáváme na cestu okouzlování dam. Vzpomínám si, že když se hrálo *Vyrozumění* a hlavní postava v závěrečném monologu obhajovala svůj mravní krach celkovou absurditou světa a odcizením, líčenými tehdy znovuobjevovanou existencialistickou hantýrkou, ptal se mne, kdosi, jak jsem to vlastně myslel, zda jsem tím mínil ten mravní krach vážně obhájit anebo zda jsem se posměchem tomuto způsobu řeči chtěl distancovat od soudobého oživování marxismu moderní filozofií. Dotyčný byl zneklidněn a já si nemohl přát nic lepšího. Fráze je vždycky fráze; nejsou fráze pokrokové a reakční; čím je fráze „pokrokovější" a méně jako fráze vypadá, tím víc mne zajímá. Mechanizace dramatické formy, o níž jsem mluvil, poukazuje k rysu, který je asi

z hlediska estetiky mých her nejdůležitější. Totiž k tomu, že ty hry, když se to vezme kolem a kolem, jsou založeny daleko víc než na jednání postav a pohybu děje na pohybu významů, motivů, myšlenek, znaků, argumentů, pojmů, tezí, slov. To vše jako by v nich ožívalo a posléze neslo vlastní děj, dá-li se to ještě nazvat dějem, a bylo skutečným zdrojem dramatismu. Z toho ovšem nutné vyplývá, že to jsou všechno hry do značné míry znakovité, zkratkovité, schematické. Trochu to jsou loutkohry. Trochu takové oživené stroječky. Nejeden kritik a nejeden režisér či herec se s tím těžko smiřoval, nejeden z nich volal po psychologii — po životní barvitosti a šťavnatosti, po tajemství, po náhodě, po nepravidelnosti. Zdálo se jim to být všechno chladné vypočítané, podle grafu napsané, z obecnin složené, postrádali v tom škvíru pro tajemství, zázrak, nepředvídatelnost, naději, neopakovatelnou jedinečnost živého. Plně jsem to chápal, zároveň jsem si ale myslel své. Snad bych se měl zamyslet o otázce, o čem ty hry vlastně jsou. Ať chci nebo nechci, ať si to naplánuji nebo nenaplánuji, vždycky se mi do her vrací — téměř obsedantně a tudíž vůbec ne náhodou, ale ze samé podstaty těch aspektů světa, které si mne vybraly za svého tlumočníka — jedno základní téma: totiž téma lidské identity. Je to téma tradičně s divadlem spojené: vposledku je vlastně každé divadlo o tom, kdo se kým zdá být a kdo kým skutečně je; proces vyjevování, odkrývání, rozpoznávání pravé tváře člověka najdeme v každém divadle od antiky dodnes; otázka po identitě je přítomna už ve fenomenu masky, stejně jako ve fenoménu převleku. V mých hrách se ovšem tohle bytostně divadelní či dramatické téma vrací ve své poněkud speciálnější podobě: jako téma identity v krizi. Nejde tedy už jen o identitu zakrývanou maskou, přetvářkou, či společenskou rolí, ale o identitu rozkládající se a hroutící, rozplývající se a mizící. Je to tedy krize o to horší, že je neretlektovaná. V mé první hře, *Zahradní slavnosti*, je to téma promítnuto přímo do světu: hlavní postava Hugo vychází do světa — na způsob Honzy, jdoucího na zkušenou (archetyp poutníka) — a setkává se v něm s frází jako

jeho ústředním principem. Na frázi se tedy postupně adaptuje („učí se"); identifikuje se s ní; čím lépe se s ní identifikuje, tím stoupá výš; a když je na vrcholu, ukazuje se, že se ve frázi zcela rozpustil a ztratil tím sám sebe. Hra končí tím, že Hugo jde sám k sobě na návštěvu. Nikoli ovšem proto, aby se znovu nalezl, ale proto, aby ještě víc upevnil svou pozici sblížením s kýmsi veledůležitým — že jde přitom sám k sobě, je jen „nedorozumění", byť symbolické: zaslechl o svém významu a nevěda, že to je význam jeho, zašel za sebou. Jeho orientace k frázi ho přivedla k sobě samému jako jejímu nejlepšímu ztělesnění. Navštíviv sám sebe, sám sebe definitivně ztratil. V rozmanitých méně zjevných podobách se motiv ztráty sebe sama vrací pak ve všech dalších hrách. Co bych o nich ještě řekl? Snad to, že nejsou nikterak avantgardní. V tom jsem věren tradici absurdního divadla. Otevře se opona, na jevišti je pokoj s několika dveřmi (miluji tajemství dveří, této hranice prostorů, prostředníka příchodů a odchodů, brány divadelního bytí a nebytí), někdo přijde, pozdraví a tak dál. Žádné vtahování diváků na jeviště nebo pronikání herců do hlediště, žádné čarování, žádné vystupování z rolí a tak podobně. Normální hra, v níž následující vyplývá z předchozího. Na začátku jsou přesná pravidla či konvence. Teprve poté, co jsou instalována, může pomalu začít proces jejich eventuálního pozvolného obracení a převracení, travestování a porušování, porušování jejich porušování, jejich zneužívání. Vždycky jsem tvrdil, že kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí. Drama předpokládá řád. Byť třeba jen proto, aby mělo — porušujíc ho — čím překvapovat.

Havel, V.: Dálkový výslech. Melantrich. Praha 1990. s. 166 – 170

Příloha č. 5

Požádala jsem o rozhovor Andreje Kroba. V dnešní době je považován za výhradního režiséra Havlových her. Jako režisér působí v divadle Na tahu.

Andrej Krob se narodil 14. 4. 1938 v Chebu.

Mohl byste mi říct něco o sobě, o své práci a o vašem seznámení s Václavem Havlem?

Pokusím se říct něco velice stručně, jestli to dokážu. S Havlem jsem se seznámil na vojně. Každý jsme byli u jiné zbraně, ale byli jsme v jedněch kasárnách v Budějovicích.

Po vojně jsem se objevil v Divadle Na zábradlí. Havel tam také pracoval. Na zábradlí začínala činoherní éra Jana Grossmana.

Do divadla jsem nastoupil jako kulisák. Poté jsem se stal jakýmsi jevištním mistrem. Tím začala moje existence u divadla. Byl jsem vlastně také u Havlových začátků jako dramatika.

Havlova světová premiéra coby dramatika se odehrála v Divadle Na zábradlí, pomineme-li tu spoluúčast na představeních s Vyskočilem nebo s Ljubou Hermanovou. První vstup na světové jeviště byl se *Zahradní slavností*.

Stále jako jevištní mistr jsem byl i u jeho dalších dvou premiér. *Vyrozumění* bylo jeho druhá hra. Spolupracoval jsem jako technik, zajišťoval výpravy atd. i u dalšího představení, které se jmenovalo *Ztížená možnost soustředění*.

Havel přišel se *Zahradní slavností*, takovým prvním podstatným představením, které více méně předznamenalo pokus pokračovat v tom, co se dělalo venku a co se nazývalo absurdním divadlem, ale po česku, vycházet z těch českých podmínek a z těch českých inspirací a tak.

V šedesátém osmém roce přišly zákazy. Dohrály se všechny tři Havlovy komedie, které tam byly celých pět let na repertoáru. Jedna nevylučovala druhou, hrály se všechny tři. Po okupaci se hry přestaly hrát. Havel odešel z divadla.

Já jsem odešel k Divadlu Járy Cimrmana. Pracoval jsem u pantomimy Alfreda Jarryho, tzn. pod tehdejším Státním divadelním studiem. Dělal jsem

jevištního mistra v Redutě, kde byly soustředěny skupiny, o kterých jsem před chvilkou mluvil. Ocitli se zde i Cimrmani.

Všechny okolnosti vedly k tomu, že jsme se s Havlem stali na Hrádečku sousedy. Kontakty s Havlem tedy zůstaly dál. Už v období spolupráce na jeho komediích se daly nazvat jakýmsi druhem přátelství. To se upevňovalo i po okupaci. Věděl jsem o tom, že Havel napsal hru pro Činoherní klub. Bohužel už nemohla být inscenovaná, protože přišla okupace. Hra byla adaptace Gayovy *Žebrácké opery*.

Já jsem Havlovi nabídl, že bych se pokusil tu komedii nějakým poloilegálním způsobem zinscenovat. Práce na hře trvala asi dva roky. Stal se takový malý zázrak. Nikdo nevěřil, že by se něco takového mohlo v té době vůbec někde hrát. Došlo k té legendární příhodě v Počernicích. Celou tu věc jsem zorganizoval, celou tu věc jsem zrežíroval, samozřejmě za pomoci těch přátel, kteří byli z okruhů kulisáků atd. Žádný profesionální herec tam nebyl. Ani já jsem nebyl profesionální režisér, vůbec ne, to byla moje druhá režie v životě. Nad hrou měl samozřejmě celou tu dobu dohled autor. V sedmdesátém pátém roce vznikla moje pověst jako režiséra, který se především věnuje Havlovým hrám.

V dubnu osmdesát osm, po asi roční práci, jsem připravil takovou videoinscenaci Havlova *Pokoušení*. *Žebrácká opera* byla světová premiéra. *Pokoušení* v této formě a v této podobě bylo československou premiérou.

Již ve svobodných podmínkách jsme v devadesátém druhém roce v československé premiéře předvedli *Horský hotel*, tu velmi složitou hru, kterou já mám velmi rád. Tu jsme zase více méně předvedli tím dřívějším způsobem. Je to ta práce s neherci, ta práce v tom poloamaterském, spíš amaterském než profesionálním prostředí.

Ze strany kritiky pak vznikla jakási idea, že Havlovým hrám se lépe daří v neprofesionálním prostředí než v prostředí velkých domů, kde je příprava herců, způsob profesionálního hraní v rozporu s tím, co Havlův text vyžaduje a co chce.

Rok co rok jsme tady na Hrádečku měli takovou divadelní slavnost. Tam jsme rok co rok předváděli další a další představení. Uvedli jsme *Spiklence*, do toho pak přišly *Tři sestry* Antona Pavloviče Čechova. To jsme nazvali ruským večerem. Všechno jsme dělali za těch podmínek, o kterých jsem mluvil. Pak se hrálo

Beckettovo *Čekání*, pak zase byly další Havlovy komedie. Hráli jsme *Vyrozumění*, *Spiklence*, *Zahradní slavnost*, *Vernisáž* a *Horský hotel*.

Divadlo Na tahu mělo svoje působiště v Divadle Na zábradlí asi až do roku devadesát osm. Tam byly dost pravidelně, jednou, dvakrát až třikrát do měsíce, reprízovány ty komedie, které měly vždycky jakousi předpremiéru na Hrádečku. Premiéru měly v den výročí počernické tragédie, jak já říkám, tzn. prvního listopadu.

Co se týče mé osoby, byl jsem potom vyzván Divadlem Na zábradlí, abych režíroval s profesionálními herci *Ztíženou možnost soustředění*. Už přesně ani nevím, kdy to bylo. Pak jsem režíroval v Polsku *Audienci* a *Vernisáž* v divadle v Jelení Goře. Naposled jsem režíroval v Hradci Králové *Pokoušení*.

Divadlo Na tahu je nyní trošku v jakémsi útlumu. Může to být jenom takový přechodný jev. My jsme teď udělali takovou věc, o které jsme léta uvažovali. Spolupracujeme s Reném Levinským a souborem Nejhodnější medvídci. Toto divadlo už existuje od osmdesátého osmého roku a pravidelně, více méně s takovou intenzitou jako kdysi my, uvádí Levinského hry až do dnešního dne.

Co byste mi mohl říct k samotnému režírování Havlových her?

Havlovy hry jsou trošičku specifické. Hra je napsaná autorem samým tak, alespoň já si to myslím, aby eventuálním příštím inscenátorům maximálně ulehčila práci.

Havel své myšlenky už při psaní hry domýšlí absolutně do krajností. Domýšlí je tak, aby byly jasné, srozumitelné a poutavé. Chce, aby ta myšlenka, kterou hra nese, byla skutečně tímto způsobem přednesena tomu partnerovi, té druhé straně, což jsou diváci.

Když režisér dostane Havlovu hru do ruky, tak většinou neví, co s ní. Ocitá se před textem, který na něm skoro nic nechce, např. herci, žádné psychologické vyhrávání, žádné rozehrávání postav s nějakými zprávami o psychologii těch daných okamžiků, kdy tam ti herci prožívají. Ne, je třeba jen sdělit ten text a správně intonovat, ale nerozehrávat, neprožívat, herecky neprožívat. Text je nutné jen demonstrovat.

Havlovy texty jsou vlastně jakási hudební skladba. Působí to, jako kdyby Havel ty věty a ta slova psal do not. Text má určitý rytmus. Taková pravidla ty jeho hry mají. Jsou tam refrény, které postavy opakují. Někdo něco řekne, jiný to po něm převezme, někomu jinému to říká. Je tam text, který jsme slyšeli třeba třikrát, čtyřikrát, pětkrát. To všechno jsou pravidla, která určuje Havel, možná právě z těch obav, aby mu tu hru nikdo nezkreslil, aby ji nepoužil nebo nezneužil k nějakému vlastnímu improvizování, k nějakému vlastnímu dovysvětlování. Preciznost je nedílnou součástí Havlových her, protože je plný obav o to, aby skutečně to, co on tou hrou míní, bylo beze zbytku vyřčeno.

Ve většině případů se skutečně dopracoval k jakési, někdy k optimu a někdy k maximu, dokonalosti, co se týče formy. Pokud si přečteme Havlovu hru a víme, o čem je, a budeme se pokoušet ji ještě nějak dovysvětlit, dorežírovat, tak vždycky narazíme. Jeho text je příkazem.

Jak se hercům učí samotný text v porovnání s texty jiných autorů?

Když si vezmeme např. *Zahradní slavnost*, tak vidíme, že jsou tam obrovské monology. Texty se hercům učí velice špatně. Jednou se je ale naučit musí. Samozřejmě je to záležitost dobré paměti. Jestliže však uděláte chybu, tak už vám nikdo nepomůže.

Jaké jsou nároky na samotné inscenování her? Jaké jsou nároky na rekvizity?

Víte ta náročnost, nenáročnost, ta se nijak neliší od jiných her. Je rozhodně skromnější o nároky na výpravu. Je tam také prostor, který může výtvarník pojednat.

Vím, a já tu pověst bohužel mám, že je nutný beze zbytku všechno dodržovat tak, jak to Havel napsal. V hrách je samozřejmě určitý prostor pro režiséra, protože tam zkrátka být musí. Ten prostor nespočívá v tom, že by člověk zasahoval do hry samé, že by ji dovysvětloval nebo že by improvizoval na určitá témata, jak je to dneska moderní.

Co se týče rekvizit, je to úplně normální a stejné jako u jakékoliv jiné komedie. Taková unikátní rekvizita, která je spíš zvláštní, je jakýsi předchůdce nějakých těch počítačů a robotů. Je to Puzuk ze *Ztížené možnosti soustředění.*

Když jste režíroval Havlovy hry, spolupracoval jste vždycky s autorem?

Když ještě Havel v šedesátých letech mohl, tak tam byla spolupráce s Grossmanem, který byl vždycky, i když nerežíroval Havlovy hry, v pozadí. Grossman byl dramaturgem, kterého Havel nesmírně ctil, nesmírně si ho vážil.

Já když jsem začal režírovat Havlovy hry, tak mně byla udělena naprostá důvěra. Jenom když jsem něco potřeboval konzultovat, tak jsme se scházeli. Havel měl tu jistotu, že moje fantazie je zkrocená nebo není vůbec žádná a že jsem rád že jsem rád a že tedy ty texty nebudu nějakým způsobem kazit nebo doplňovat.

Režíroval jste někdy Asanaci?

Než se začnu věnovat režii, tak xkrát čtu text, xkrát v průběhu třeba i roku. *Tři sestry* jsem opravdu načítal. Než se ve mně začala rodit nějaká představa o tom, co je napsáno. Musel jsem se seznámit s podmínkami života Čechova v té době, kdy to psal. Co tam hrálo roli. Člověk sbírá všechny možné informace, které k tomu potřebuje.

Stejný postup jsem měl i v Havlových hrách. Četl jsem a četl. Dřív jsem si dělal poznámky. Později už jsem je nepotřeboval. Přímo na place mně vždycky věci naskakovaly a už se nějakým způsobem dávaly dohromady.

Výsledkem toho čtení bylo vždycky rozhodnutí, že tu hru budu dělat, protože se mi líbí, protože jsem nějakým způsobem přišel na to, o čem ta hra je.

Můj první zájem, když se setkám s nějakou dobrou hrou, je, proč ji ten autor napsal, co ho trápilo, jaký k ní měl podnět. Já musím vědět, o čem ta hra je, co tou hrou má být vysloveno, znázorněno, řečeno. Já u všech těch her, co jsem doposud dělal, tak jsem vždycky k něčemu došel.

Asanace mi připadá trošičku mimo to, o čem tady mluvím. Nepřišel jsem na to, k čemu je ta hra dobrá, proč byla napsaná.

Tato hra mi zase tak moc neřekla, i když jsem ji ještě před revolucí chystal znovu tím videoinscenačním způsobem. Začali jsme se scházet, začali jsme se oblíkat. Naštěstí k realizaci nedošlo.

Můžete mi blíže říci, kdy jste které hry režíroval?

Já jsem do revoluce režíroval tři Havlovy hry. Jednu jsem režíroval v Počernicích, to byla *Žebrácká opera*. Pak jsem režíroval takovou tu jednoaktovku, která se jmenovala *Chyba*. A nakonec jsem udělal videoinscenaci *Pokoušení*, která měla premiéru v osmdesátém osmém. *Chybu* jsme dělali možná ještě potom. Pak jsem se chystal udělat videoinscenaci *Asanace*, ale ta už se neuskutečnila.

Od devadesátého druhého roku už bylo divadlo Na tahu a už jsme jeli repertoár, kde se hrál *Horský hotel*, *Spiklenci*, *Vyrozumění*, *Zahradní slavnost*, *Vernisáž* atd.

Jak dlouho trvá, než divadlo nazkouší jednu hru?

Pokud se jedná o profesionální divadlo, tak tam jsou podmínky určené. V Hradci Králové musíte udělat za šest neděl představení. Dva měsíce jsou asi maximum. Samozřejmě musí být nějaká příprava předtím.

Během těch šesti neděl až dvou měsíců se musí dohodnout výprava, musí se ušít kostýmy, musí se udělat prostě všechno, ten termín se musí dodržet.

Když budu mluvit o tom, jak jsem to dělal já s těmi ochotníky, kdy jsme nebyli sužováni žádnými povinnostmi, a také vzhledem k tomu, že ti, kteří v tom hráli, byli nějakým způsobem zaměstnaní, tak ten rytmus byl jiný.

V kamenném divadle zkoušíte každý den těch šest neděl nebo dva měsíce, kdežto v ochotnickém prostředí třeba jednou týdně, dvakrát týdně.

V divadle Na tahu jsme více méně vždycky někdy na podzim začali, *Zahradní slavnost* jsme třeba začali někdy v lednu, a to bylo výjimečně rychle, a v červenci jsme měli už hrádečkovskou předpremiéru, a pak jsme v tom dál pokračovali a v listopadu byla premiéra. Deset měsíců v našem prostředí k premiéře stačilo.

Příloha č. 6

„Zahradní slavnost" Václava Havla

Hugo Pludek (V. Sloup)

Je to jen stručná poznámka na okraj nové české hry a její inscenace, jež budou rozebírány a citovány ještě dlouho po premiérovém večeru v Divadle Na zábradlí. Václav Havel, spolu s Milanem Vyskočilovou Autorskou [illegible] hru s [illegible], nazvanou Zahradní slavnost, kterou na scéně Josefa Svobody a s hudbou Jana Klusáka inscenoval Otomar Krejča. Je to nanejvýš první hra, jež se otevřeně hlásí do linie absurdního divadla — a hned napoprvé postupy absurdního divadla tvůrčím způsobem obměňuje ve směru charakteristickém pro naši dramaturgii: zrealisticťuje je. Místo groteskní stylizace, jež obraz skutečnosti vědomě pokřivuje, Havel pouze redukuje „normální" skutečnost na její hole významový skelet — a tím zemonstruje absurditu v této skutečnosti objektivně existující a pociťovanou. Jde dokonce ještě dál: chce jakýmsi matematicko-dramatickým postupem provést důkaz, jakým způsobem a v jakém prostředí se tato absurdní skutečnost množí, jaký druh reakcí vyvolá v dosud nezasaženém, ale zdánlivém jedinci. Nemyslím, že toto se Havlovi plně podařilo; je to znát i na inscenaci.

Ale snažme se nejdřív povědět nezasvěcenému divákovi, oč vlastně jde — ne vypravěním děje, který tu není, ale popisem dění, složeného ze čtyř základních situací, čtyř obrazů hry: V prvém je Hugo Pludek připravován rodiči, ideology udělaným dosažení střední vrstvy, na vstup do života. V druhém se se životem seznamuje: jeví se mu rozdělen mezi úsměvavě zahajovače a přísné likvidační úředníky. Pochytí a nameletuje od obou stran příslušnou terminologii — [illegible]. Ve třetím do života uplouvá: ucházeje se o místo u zahajovačské služby je pokládán za likvidačního úředníka, který přichází zahajovačskou službu likvidovat (může však likvidační úředník zahájit likvidaci zahajovačské služby?), aby byl vzápětí považován za orgán, přicházející likvidovat likvidační úřad. Hugo přijímá každou tuto funkci. Ve čtvrtém obraze se vrací domů životem poznamenán: je v nebezpečné situaci, neboť likviduje v době, kdy je likvidační úřad v likvidaci a každé likvidování je tudíž nežádoucí; jediné možné stanovisko je tuto funkci přijmout a odmítnout. Tím ovšem Hugo jaksi přestává existovat, rodiče se ho ptají: Kdo vy vlastně jste? Ale ovšem, Hugo už stoupá po cestě života: chce být pořád a proto musí pořád tak trochu neovlivnit.

Krejčovo představení, v němž každý obraz je uveden parazrazí Janáčkovy z Libuše a které se odehrává v „akenisi fyzikálně-matematickém prostoru" ohraničené soustavou tyčí, propínajících kouli — přinomíná to model vazeb molekul v hmotě), interpretuje text s hlubokým porozuměním pro jeho specifické kvality, jeho stylizace má důsledně realistický základ (bez groteskních deformací), v němž se projevuje v novém zhlu pohledu Krejčovo přesné vidění a slyšení skutečnosti. Nemůžeme tu než zaznamenat, že nejdokonaleji stělesňují postavy hry M. Málkové (likvidační tajemnice) a Z. Procházka (zahajovač). Sloupův Hugo by vyžadoval hlubší rozbor, který by se nebešel bez obsáhnější kritické analýzy Havlova textu.

Jindřich Černý

Černý, J.: „Zahradní slavnost" Václava Havla. In: Lidová demokracie, 1963

Zahradní slavnost v Mahenově činohře

DIVADLO

Hra mladého dramatika Václava Havla Zahradní slavnost, kterou uvedl jako svou nejnovější premiéru Mahenova činohra, patří k nejvýznamnějším dílům naší soudobé jevištní produkce. Je to naše první drama, vytvořené na principech tzv. divadla absurdity. Řekněme ihned, že tento fakt sám o sobě by nestačil k tomu, abychom Zahradní slavnosti přisuzovali mimořádný význam. Rozhodující je jiná skutečnost: že totiž Havel dovedl využít principů absurdního divadla k tomu, aby na jejich základě vytvořil dílo, spjaté řadou myšlenkových kvalit s naší současností, jeho hra, ačkoli nepochybně těží z prostředků analogické dramatiky západoevropské, jmenovitě francouzské, nese specifické znaky, které jí vtisklo společenské prostředí, v němž vznikla. Havlovým cílem není absurdita pro absurditu. Zvolený tvůrčí postup mu neslouží jen k tomu, aby odhalovat deformace ve vztazích člověka k realitě, člověka k člověku. Svým nejvlastnějším a konečným smyslem neulpívá Havlova komedie na stanovisku skepse: její myšlenkové linie vyrůstá naopak z citlivého a aktivního zaujetí pro skutečnost našich dnů; z čehož ovšem plyne, že jakákoli společenská lhostejnost je jí zcela vzdálena. Satirickokritický hrot této hry je namířen proti odolným pozůstatkům maloměšťácké mentality, která v naší společnosti přežívá všude tam, kde chybí schopnost uplatňovat zásady socialismu v jejich nezkreslené podobě. V tomto smyslu není aktuální dosah Havlovy hry menší než je tomu u Kundrerových Majitelů klíčů, rovněž zaměřených — třeba zcela jinými tvůrčími prostředky — proti reziduu maloměšťáctví v naší společnosti.

Hlavní postava Zahradní slavnosti, mladý Hugo Pludek, prochází řadou absurdních scén a situací, které všechny od něho vyžadují, aby jim podléhal a přispůsobil své smýšlení a jednání. Výsledkem je úplný rozklad a ztráta vlastní osobnosti, demonstrovaná vnějškově naprostým zrušením a popřením všech normálních lidských vztahů. Hugův závěrečný monolog je přímo gogolovsky krutá persifláž všeho oportunismu a charakterové lability; a právě v ostrosti tohoto myšlenkového vyznění hry je skryt její kriticky pozitivní smysl, její osvobozující účin na diváka.

Tuto aktuálnost a naléhavou kritičnost Havlovy hry zvýrazňuje v nejvyšší míře režie Rudolfa Jurdy. Jeho inscenace (ve výpravě Miloše Tomka s hudebním doprovodem Gustava Křivinkvi prokázala, že dramaturgie Mahenovy činohry rozhodně nepochybila, když se rozhodla rozšířit oblast svého zájmu na hry, kladoucí celému souboru nové a nezvyklé úkoly. Jurda sám jako režisér dovedl vtisknout celému představení v podstatě ucelený výraz a svěží rytmus, a s úspěchem využívat tak divadelně komediálních kvalit textu, tak specifických, někdy až překvapivě nových schopností jednotlivých představitelů. Především Josef Hušek dokázal odkrýt v postavě Hugo Pludka možnosti s velké [illegible] studii obludného chaosu [illegible], které daleko přerůstá [illegible] [illegible] a stává se společenskou výhrůžkou, ale i varováním. Rudolfu Jurdovi jako režisérovi Pitzákovi snad chybí větší dávka falešné lidové dobrosti, charakteristické pro tuto postavu, zato však dovedl postihnout strnulou mechaniku jejího primitivního myšlení a odlidštěnost jejího životního postoje. V roli ředitele zahajovačské služby se tentokrát dostalo výjimečné příležitosti Zlatomíru Vackovi, aby v ní prokázal svůj nesporný a snad nejvlastnější talent komický. Na dobré herecké úrovni inscenace se podílejí i Rudolf Krátký, Marie Pavlíková, Milan Vágner, Jana Kuršová a Vladimír Obruča.

Inscenace Zahradní slavnosti ju rozhodně dokladem toho, že Mahenova činohra má v současné době dostatek sil hledat nové vývojové cesty a možnosti, a že il nechyb odvaha sní schopnost klásí si je vlastně neinárročnější úkoly. Snad i to je výsledek uplynulých let poznamenaným sice nejedním omylem, ale zároveň charakterizovaným nepopíratelným hledačským tvůrčím úsilím.

DUŠAN JEŘÁBEK

Jeřábek, D.: Zahradní slavnost v Mahenově činohře. In: Rovnost, 1964

Třikrát Havel

Pocit konjunkturálnosti provází každého odpovědného dramaturga při úvaze, zda sáhnout po některé z her Václava Havla. A přece není na tom nic mimořádného, chce-li se veřejnost seznamovat s dílem původní profese svého prezidenta. Avšak — přes více než dvacetiletou absenci v naší dramaturgii, není zase těch her tak mnoho, ani nejsou té povahy, aby je o překot uváděla všechna česká divadla s očekáváním, že přirozená zvědavost publika zaplní většinu zatím jen zpola obsazených hledišť. Skutečnost, že volba několika moravských scén padla shodně na první z Havlových her Zahradní slavnost (po Ostravě přišel Zlín a po něm Provázci), není tak zcela náhodné. Vzpomínám-li si dobře na první nastudování O. Krejčí v Divadle Na zábradlí roku 1963 i následující plejádu dalších, pociťovali jsme tuto grotesku, vybudovanou především na jazykové vrstvě, za českou odrůdu absurdního dramatu postihující domácí politické klima. Ona »chladně diagnózující analýza« podtrhovaná Janem Grossmanem přece jen dávala, a jak se ukazuje, stále dává, možnost vyšperkovat modelovost dramatu konkrétní satirickou šťavnatostí. Oněch sedmadvacet let od jejího vzniku neubralo nic z významové podstaty a doposud stále živé zkušenosti z nedávno uzavřené etapy posunují polohu abstraktního modelu, stejně jako obecné vědomí hlubokého úpadku jazykových struktur setřelo pro dost široké vrstvy diváků pocit hranic absurdity. Vždyť bláboly Jakešovy obíhají v kazetových nahrávkách jako smutně humorná kuriozita, která dosáhla zjevného rozkladu myšlení a jazyka v daleko hlubší míře, než vzory Havlova mládí.

Nestihl jsem ostravskou podobu, ale do posledního místa naplněné hlediště zlínské premiéry přihlíželo snaživému nastudování hostujícího týmu (režia Josef Morávek, výtvarník Jan Konečný, dramaturgie Svatava Růžičková). Na poměrně rozlehlém jevišti dominovalo bezprostřední herecké vyjádření konkrétní zkušenosti publika.

Ferda Pizák Karla Hoffmenna byl důvěrně známým odlitkem bodrých funkcionářů, stejně jako Ředitel Jiřího Pištěka našel konkrétní tóny dnes skutečně likvidovaných zahajovačů. Ve stínu zůstávala linie modelového jednání rodiny Pludkovy a Luděk Randár postihoval Hugovu postavu v bystřejší poloze, která nedala příležitost zřetězit proces »přizpůsobivého odlidštění«. Zlevné nerovnováze představení přispěla ponekud neutrálně, ba spíše odstředivě řešená scéna, na níž přirozená vynikala barevnost realisticky pojatých postav než střídmost jejich modelových protějšků. A přece je ověřena zkušenost, že absurdita vyniká v náznaku konkrétnosti než v šedivé neutralitě. Srdečné přijetí premiéry by se nepochybně obešlo i bez »navádějících smíchových reakcí« některých členek souboru v hledišti.

Provedení stejné hry v Divadle Husa na provázku nesla punc vyhraněného rukopisu Petra Scherhaufera v silných až pastózních rysech herecké komediálnosti zdejšího souboru. Nesporné zde prospívá bezprostřední kontakt hlediště a jeviště malého prostoru. Sdělovací rovina hry byla výrazně zkonkrétněna jasným a srozumitelným výkladem, byť se tak dálo v rovině robustně zemité, na rozdíl od detailně vypracované intelektuální priority někdejší podoby Krejčovy i jiných. Spádu hry prospěly dramaturgické škrty (opakování Amálčiných vstupů s poštou), přednosti byla i vyrovnanost interpretace herecké. Ferda Pizák Miroslava Donutila byl ve své komediálně bohaté kresbě stejně osobitě humorným modelem jako Jiří Pecha v otci Oldřichu Pludkovi a nový člen souboru Ivan Urbánek v roli Ředitele udržoval stejnou výrazovou rovinu jako Vladimír Javorský v počítačově odlidštěné podobě Hugo Pludka. Ve vší drsnější komediálnosti vyrovnaného souboru docházejí hlavní autorovy myšlenky k porozumění.

Nejsou to však jen Havlovy hry — které se buď inscenují, nebo v řadě divadel členou podobou nahrazují nedostatek jejich knižní podoby (za mnohé Horácké divadlo, Divadlo bratří Mrštíků aj.), ale hlásí se i řada přednášečů jiných jeho textů. Je-li v kolektivním provedení přece jen nějaká záruka určité sebereflexe (případně i odborné kritiky), pak tady korektiv prakticky neexistuje. A ani proslulé jméno nemusí být ještě zárukou, že se nelehkým textům dostane odpovídající interpretace. O to příjemnější je referovat o hlubokém zážitku, který připravil brněnský herec František Derfler tlumočením vězeňské korespondence Václava Havla pod titulem Pět dopisů Olze. Jeho vystoupení jsem viděl pod hlavičkou Divadla u stolu v malém sálku jednoho z kulturních středisek města. Diváci bez dechu naslouchali hlubokému melodickému hlasu hercovu, jeho přesně logicky vystavěnému přednesu nesmírně složitého a na jediný poslech i těžko proniknutelného textu. Nejsilnějším, ba vzrušujícím zážitkem však byla atmosféra, kterou se Derflerovi podařilo vytvořit nejen hereckými prostředky svého projevu — s citlivým hudebním doprovodem Jiřího Bulise —, ale především vnitřním ponorem, přenášejícím na posluchače podstatu autorova zápasu o udržení lidské důstojnosti i myšlenkového tréninku uprostřed lidské degradace. Za její pravdivostí stál i morální kredit osobnosti interpreta. A to bylo, přiznávám, víc, než pouhé porozumění textu.

ZDENĚK SRNA

Srna, Z.: Třikrát Havel. In: Tvorba, 1990, č. 15, s. 23

Jak prezidentův Hugo Pludek opět ke štěstí přišel

Po třiatřiceti letech se v Divadle Na Zábradlí znovu odehrála premiéra Havlovy absurdní komedie ZAHRADNÍ SLAVNOST – textu, kterým se Václav Havel prosadil jako dramatik a který významně napomohl i k formování charakteristického stylu Divadla Na zábradlí druhé poloviny šedesátých let. Letošní nastudování je ale dílem specializovaného »havlovského« DIVADLA NA TAHU, které se pod vedením Andreje Kroba věnuje inscenování Havlových her již více než dvacet let, počínaje památnou počernickou inscenací Žebrácké opery z roku 1975.

Divadlo Na tahu je amatérský soubor neškolených a technicky často jen minimálně vybavených herců. Přesto se Andreji Krobovi podařilo vypracovat osobitý způsob »ne-hraní«, který se v případě Havlových her často ukazuje jako velmi vhodný pro přesné vyjádření jejich stylu i smyslu. Pečlivě konstruované a filozoficky zabarvené Havlovy hry pracují s mnohem méně »životnými« postavami, než bývá zvykem – velmi dobře proto snesou styl, který se záměrně zříká všeho, co je jinak běžnou součástí tvorby postavy a situace hereckými prostředky. Herci Divadla Na tahu pečlivě sdělují svůj text, aniž by jej jakkoli rozehrávali, akce se omezuje na záměrně viditelně naaranžované a opakující se jednoduché úkony (například charakteristické obcházení židle) podtrhující rytmické opakování replik. O to více vynikne sama o sobě významotvorná struktura hry a především pro Zahradní slavnost klíčový princip »dialektické metafyziky«: absurdní splývání protikladů i ztráta samotného smyslu jakéhokoli výroku v záplavě bezobsažných frází a sofizmat. I tento styl má pochopitelně svoje meze – krizová jsou především ta místa, kde se účinkující »skutečnému hraní« vyhnout nemohou (většinou tehdy, je-li nutné vést dialog a reagovat na partnera).

Zahradní slavnost je pravděpodobně Havlovým nejznámějším a nejúspěšnějším textem. Nelze však přehlédnout, že je v řadě ohledů také hrou velmi těsně svázanou s dobou svého vzniku. Nejen řadou politických narážek typu *»Kdyby byl jen intelektuál, vem to čert, intelektuálové jsou dneska celkem povoleni, ale on si na just vzpomene, že buďe zuřoazní!«*, ale také dnes už trochu zvětrale – a hlavně neústrojně – působícími kabaretními žertíky, jakým je třeba dosiova předvedené »dučení špačků« nebo parodické použití slovenštiny. Je přitom zajímavé sledovat, jak Krobova průzračná inscenace právě tyto autorské nedůslednosti jasně ukáže – stejně tak jako stejnou měrou zdůrazní vtipnost i nadčasovost pasáží obírajících se už výše zmíněnou dialektickou metafyzikou nebo třeba zlomyslné formulovanou »filozofií středních vrstev«.

Navzdory programovému nehereckví (občasné pokusy doopravdy hrát jsou spíš k neprospěchu věci) jsou výkony jednotlivých členů souboru podstatné. Namísto techniky se však musí herci uplatnit jako osobnosti – v opačném případě hrozí, že by se změnili v pouhé monotónní recitátory. Pozoruhodný výkon v tomto smyslu podává Petr Reidinger v hlavní roli Hugo Pludka, dokonale nijakého šachisty »dobývajícího svět« jeho vlastní zbraní – precizně zvládnutým uměním generovat příval frází na libovolné téma. Reidinger důsledně používá klidný, měkký tón (který se ale dokáže podle okolností přizpůsobit jak požadované bodrosti, tak funkcionářsky chladnému newspeaku), pečlivě proti sobě staví protiklady a přesvědčivě z nich vyvozuje – bez sebemenšího náznaku ironie – nesmyslné závěry. Skutečným vrcholem inscenace (v souladu s textem) je Pludkův vítězný »souboj frazí« s fechtelem zahajovačské služby a likvidačním tajemníkem. Podstatně razantněji se chopí postavy zahajovače Ladislav Klepal, po Reidingerovi druhá nejvýraznější osoba na scéně. Jeho nesnesitelně falešně intonující Ferda Pizák je skutečně ztělesněným vlezle všudypřítomné lidovostí a bodře sebevědomé uživatelností.

Premiéra Zahradní slavnosti měla více než slavnostní ráz. Divadlo Na tahu věnovalo inscenaci Václavu Havlovi k šedesátinám a kromě oslavence samotného se zúčastnili i další celebrity (i když Jan Ruml si tentokrát nezahrál jako při loňské premiéře Žebrácké opery). Viditelně nervózní herci sice brali o poznání rychleji a s většími výpadky paměti než na generálce, v rodinné a kamarádské atmosféře to však bylo jen vcelku zanedbatelnou vadou na kráse.

Vladimír Mikulka

Divadlo Na tahu – V. Havel: Zahradní slavnost. Režie a scéna A. Krob, kostýmy J. Veselá. Premiéra v Divadle Na Zábradlí 1. 11. 1996.

Mikulka, V.: Jak prezidentův Hugo Pludek opět ke štěstí přišel. In: Denní telegraf, 1996, č. 262, s. 10

Realistické asanování

KDYŽ jsem asi před čtyřmi lety psal pro Svobodné slovo fejeton o veskrze trpkém údělu divadelního kritika, netušil jsem, jaké dovršení teď chystá budoucnost. Máme prezidenta — dramatika a jeho hry se, díky bohu, zase veřejně, svobodně (a ovšemže houfně) začínají objevovat na našich oficiálních jevištích. Jenomže co chudák recenzent?! Bude-li něco vytýkat, řekne se, že si hraje na zajímavého, protože momentálně se za kritiku prezidenta a jeho díla nepersekuuje. Bude-li chválit, leckterý si pomyslí, že (s prominutím) leze do státníkovy předsíně leštit kliku.

Ale koneckonců snad přece jen nebude tak zle. Za prvé, osobně si myslím, že na cídění klik má státník spoustu jiných, kteří by o to potěšení neradi přišli. A za druhé, jsem přesvědčený, že přes všechnu snahu komunistické „kulturní" politiky se u nás vůbec nevytratila vlastní objektivní měřítka umělecké tvorby. Pokud se na nich opravdu shodneme, pak nikdo nemůže protestovat, když VÁCLAVA HAVLA označím za velmi dobrého autora, určitě jednoho z nejlepších, jež nám poslední čtvrtstoletí dopřálo. (Což automaticky neimplikuje fakt, že absolutně všechno od velmi dobrého autora je velmi dobré. A také to neznamená, že se ztotožňuji s těmi, kteří mu dříve nemohli přijít na jméno, ani řádku od něj neznajíce, a nyní jsou ochotni ho prohlašovat za moderního Shakespeara — aniž se tu řádku už namáhali přečíst.) Rozhodně je Václav Havel dramatik znamenitý natolik, že velice přeju našemu dramatickému umění, aby se mohl psaní pro divadlo brzo zase plně věnovat.

Československou premiéru zatím poslední hry Václava Havla ASANACE (1987) uvedlo v minulých dnech agilní Realistické divadlo v Praze, jehož dlouhodobý (v loňském listopadu vrcholící) podíl na rekultivaci českého divadelnictví byl a je důležitý — třebaže dramaturgicky občas diskutabilní. K zařazení Asanace do repertoáru se však žádná výhrada vztahovat nemůže. O vtipnou, ale jinak běžnou modelovou hru — průhledné společenskokritické podobenství, kterých se jinak najde mezi zakázanou anebo exilovou literaturou pěkná řádka, se totiž jedná pouze na povrchu. Přihlédneme-li blíž (jako to učinila dramaturgyně Vlasta Gallerová), objevíme pod „obvyklým" půdorysem další, zajímavě i umně propletená významová vrstva. Příběh různorodého týmu architektů, pověřených projektem asanace historicky cenného podhradí a jeho nahrazení sídlištním komplexem (v němž „se bude lidem tak krásně žít"), zhušťuje do šíře několika dnů důsivou atmosféru padesátých let, „uvolňování" první poloviny let šedesátých, krátkodechou naději „obrody" i tragédii tzv. normalizace až po období Velké Hry na Přestavbu soudruhů Jakeše & company (limited). V jednáních a těchže postavách, vždy víceméně pouze vystavených měnícím se okolnostem, však neobráží jenom (takřka věčné) lidské typy — a nespokojuje se v jejich karikování, eventuálně glorifikaci. Svébytné totiž spěje k pozoruhodné analýze nezjednodušených charakterů figur a možných způsobů jejich vzájemných — a jistěže přenesené i společenských — reakcí a postojů, tak, jak se modifikují a vyvíjejí tváří v tvář vnějším tlakům. Právě z toho, a zároveň samozřejmě z umu, s jakým odtud hra nanejvýš odvozuje svůj tolerantní humanistický apel i nezdůrazňovaný optimismus, vyvěrá jedinečná kvalita Havlovy Asanace.

Moc rád říkám, že mě zase potěšil režisér Karel Kříž. On totiž vždycky, když už jsem náchylný uvěřit, že začíná tvořit jenom z „minulé podstaty", suverénně přesvědčí, že tomu tak není. Tentokrát dokonce přesvědčil rovněž o tom, že autorovy představy lze „opravit", aniž by se tím záměr díla sebeméně popíral. Na důkaz dvě citace z V. Havla. První: *„Všimněme si např. jen toho, jak často je dnes důležitější to, jakých slov používáme, než to, o čem mluvíme! Slovo — jako takové — přestává být znakem pro kategorii; získává jakousi okultní moc proměňovat jednu skutečnost v druhou; neargumentuje se myšlenkami, ale pojmy."* (Projev na konferenci Svazu čs. spisovatelů, 1965.) Druhý úryvek je z článku Poznámky ke hře Largo desolato (1984): *„... jakákoliv snaha [...] zdůraznit jejich (tj. Havlových dramat) absurdnost nebo komičnost je neomylně zabíjí. [...] Je prostě třeba hrát je co nejnormálněji."*

Nepochybuji, že autor při své žádosti k inscenátorům věděl, co a proč říká, a přesto Karel Kříž jeho požadavek (s pronikavou intuicí a citem) popřel ve prospěch smyslu citátu prvního. V daném případě vskutku oprávněně a úspěšně. Celou inscenaci, v níž verbální jednání (ve shodě s předlohou) má rozhodující úlohu, totiž postavil na tom, že všechny hlavní postavy prakticky neustále modulují svůj hlasový projev do forte. A v této jakoby vždy důležité jednolitosti promlouvají o naprostých banalitách i skutečných problémech. Tahle výsostná stylizace aktéry svazuje výhradně zdánlivě — ve skutečnosti jim ponechává bohatý prostor pro neustálé jemné variování ironického odstupu od falešně patetických prohlášení i stejně znějících pokusů o vášnivá rádoby upřímná vyznání. A je to stylizace, která ve spojení s detailním režijně hereckým prokomponováním sémantických odstínů jednotlivých scén přináší ve výsledném tvaru hluboký zážitek. Nemám tohle slovní spojení rád, bylo příliš často zneužívané — ale tady je na místě.

Na funkční (i když snad o fous méně metaforické, než bych čekal) scéně hostujícího Jaroslava Malíny jsou zaujetí a tvořiví přínos herců opravdu mimořádné. Skutečně mne mrzí, že rozsah deníkové recenze už by skýtal tak nanejvýš jednu (nutně velice zjednodušující) větu o každém. Proto raději nejstručnější jmenovité uznání: Karlu Pospíšilovi (Bergman), Pavlu Zímskému (Plechanov), Janu Novotnému (Ulč), Jaroslavě Pokorné (Luisa), Františku Kreuzmannovi (Albert), Janě Frankové (Renata) s Rodolfu Sitarovi (Tajemník); poděkování však patří i všem představitelům epizodních rolí.

Název Havlovy hry je ve vztahu k jejímu obsahu pochopitelně víceznačný. Současným prvním uvedením, právě u Realistů, ten titul vlastně dostal ještě další, původně neplánovanou dimenzi. „Realistická asanace" znamená věrně, skutečnosti odpovídající ozdravění. Kéž by. Tahle země je moc potřebuje.

JIŘÍ STRNAD

Strnad, J.: Realistické asanování. In: Svobodné slovo, 1990, č. 80, s. 5

Slova, slova, slova

Ač jsem na adresu Havlovy ASANACE (dokončena 1987) nečetl zatím zásadnější kritické výhrady, ba spíše naopak, autoři ve svých recenzích a úvahách rozkrývají její výjimečnost a hloubku, moje čtenářská i divácká (ze dvou inscenací Asanace na Moravě, ostravské a brněnské, byť z rozdílných úhlů) zkušenost zůstává odlišná. Myslím si, že Asanace patří k nejslabším Havlovým hrám, dokonce bych řekl, že je nějak nepovedená.

Osobně jsou mi bližší Havlovy eseje a úvahy, v nichž se v krystalicky čisté podobě zračí jeho pronikavý intelekt a formulační perfekce. Z her potom jeho starší texty, kde právě tyto vlastnosti jsou dány do služby dramatickému principu (Zahradní slavnost), nebo hry, v nichž zhodnocuje konkrétní životní zkušenost (Audience, Vernisáž).

V Havlově Asanaci nalézáme několik rovin. Na první pohled se jeví jako průhledný politický pamflet à la these (polemický výpad proti zlovolnému establishmentu, jeho polovičaté, neupřímné politice „perestrojky"). Druhá je rovina psychologické hry (psychologická motivace jednajících dramatických osob, které vyjevují své city a charaktery, vzájemné vazby a vztahy). V další podlaží se otevírá prostor existenciálnímu dramatu (člověk a dějiny, historický rozměr údělu člověka). A konečně je to rovina grotesky. Groteskno se stalo modernímu dramatu charakteristickou formou vyjádření „čehosi beztvarého, tváře světa bez tváře" (Dürrenmatt). Takový svět plný absurdit a paradoxů zpochybňuje identitu člověka, neboť ji vystavuje konfrontaci s nesmyslem. Groteskní perspektivu signalizuje používání typických prostředků, jako je žert, ironie (a sebeironie), satira, nadsázka, loutkovitá strnulost … Tady nacházím myšlenkové i formální základy Havlova textu.

Čtenáři (pro diváka zdá se mi nečitelná) připravil ovšem dramatik ještě hru na úrovni metakomunikace, která je tvořena promyšlenými matoucími „schvalnostmi". Když si například po třetině textu vytvoříme názor, že máme co do činění s dosti nevzrušivou schematickou hrou, sdělí nám autor vzápětí s bezelstnou upřímností (ústy Alberta): „Víte, mně to připadá celé trochu neskutečné – ten hrad tady – ta asanace – ti lidé – jako by snad ani nebyli živí – spíš mi připomínají postavy z nějaké schematické hry – člověk ví předem, co řeknou i co udělají –" (s. 33 ve vydání nakl. Galaxie, Praha 1990). A je to!

Žádný z těchto zdrojů však neprosvětluje hru jasným autorským záměrem. Základním pocitem při četbě Asanace je vnějšková překombinovanost a nepřehlednost, která více než k úmyslu odkazuje k bezradnosti. Asanace na mě působí jako docela monumentální nesourodý konglomerát, při jeho vzniku byl znám cíl, k němuž vedlo několik cest. Autor se ani jedné nevzdal a vydal se po všech současně.

Co může být ještě přijatelné v knižní podobě, nemusí být již přijatelné v podobě inscenované (domnívám se, že se tu projevuje násilná dlouhodobá odtrženost dramatika od jeviště). Asanace klame tělem, ale dramaturg s režisérem se jí musí dostat pod kůži a vybrat si.

V Ostravě (činohra SD Ostrava) přečetli Asanaci jako psychologické drama na způsob Čechova a oděli ji do tradičního psychologicko-realistického kabátu. Kamenem úrazu se stal nevyřešený (a asi neřešitelný) střet dvou protichůdných tendencí daných textem: rám modelového dramatu (viz atributy: uzavřený a neměnný dramatický prostor, omezený počet postav, sošné aranžmá, explicitní řeč, dostředivá dramatická kompozice) zaplňuje totiž autor živými postavami psychologického ustrojení (postavy se vyvíjejí na základě dramatického konfliktu s okolním světem). Přitom čas je rozdělen horizonty historických událostí (Československo posledních dvaceti, pětadvaceti let): rok 1968, normalizace, 1977 – Charta 77, 1985 – počátek „perestrojky".

Ústředním tématem ostravské inscenace bylo tedy zkoumat, na pozadí modelového vztahu „malého" člověka k velkým dějinám, city a charaktery lidí, respektive mezilidské vztahy. Příčinu deformovaných emocí, morálky a lidské komunikace shledávají v moci manipulátorů, jejichž oběťmi prostí lidé jsou. Tento výklad ve smyslu iluzivního divadla ovšem naráží na další nepřekonatelnou komplikaci, a tou je Havlův jazyk, jeho styl a funkce. Divák má hru vnímat prostřednictvím jednajících postav, ne prostřednictvím promluv, prostřednictvím jednání, akce, nikoli řeči. Ale řeč Asanace není živá řeč, ale stenilní mluva. Tvoří ji toporné věty skládající se do dlouhých souvětí. Jde je číst a jsou v nich pravdy, ale zkuste je vyslovit, natož deklamovat z jeviště, a dostanete mrtvou frázi. Uvědomuje si to autor? Uvědomují si to postavy? Drží nás vědomě v šachu, v napětí, v nejistotě? Je to důsledná aplikace umrtvujícího a znehybňujícího tlaku totality? Postavy mu podléhají nebo se chtějí vzepřít? Jsou jejich city a prožitky stejně života zbavené jako slova, kterými je vyjadřují? Atd. Zodpovězení těchto otázek za ostravskou inscenací nenacházím. Přes potenciální komplikovanost vykazuje především jednoduchou konstrukční umělost a psychologickou ztuhlost postav a stává se nechtěnou parodií.

V Brně byla situace odlišná, neboť se tu setkal dramatik s režisérem nepodobného ustrojení. Peter Scherhaufer se s Václavem Havlem podobají v tom, že neumí, a většinou o to ani neusilují, vytvořit přesvědčivý psychologický typ. Oba s pronikavostí sobě vlastní dokáží odhalovat (Havel je složitější než robustnější a přímočařejší Scherhaufer) mechanismus proměny člověka v loutku, nedokáží však odhalovat lidské nitro. Jsou znamenitými analytiky (chorobopisci), méně už psychology (léčiteli). Divadlo je jim více instrumentem než imanentním cílem snažení.

Z premiéry Scherhauferovy Asanace jsem odcházel se značnými rozpaky. Absence přesného dramaturgicko-režijního výkladu se nejzřetelněji projevila na hercích, kteří jako by nevěděli, co vlastně hrají. A tak se všichni, snad jen s výjimkou Františka Derflera v roli Bergmana, jenž se snažil pohybovat kdesi na hranici prožívání a odstupu, s postupujícím časem inscenace stále více utíkali do afektu velkého gesta velkého iluzivního divadla.

Když jsem si v druhé polovině září šel svůj zážitek ověřit, byl jsem zaskočen proměnou, jakou inscenace během několika repríz prošla. Ta tam byla psychologizující křeč a bezradná strnulost. Inscenace se pevně a nutno dodat velmi přirozeně usadila v podobě černé komedie (v první půli až hravé féerie). Herecký soubor se rozvrstvil a každá postava získala svou typologii. Herci se většinou oprostili od zátěže psychologického prožívání, vzali od postavy odstup řekl bych ironicko-shovívavého ražení, který však někdy zbytečně poklesne až v karikaturu. Scherhaufer tedy důsledně akcentoval groteskní polohu dramatu, vědom si jeho kánonu, že se „tragika zvrhuje v komiku" (Brecht), aby ve druhé půli smích bledl do podoby fantaskního snu.

Režisér záměrně nadsazuje situace, aby tak více vynikla absurdita viděného. Je to absurdita houštiny frází, které deklamují jakési podivné figurky. V ní se ztrácejí všichni. Nejde tu o poměr moci a bezmoci, vrahů a obětí, ale loutky a člověka. Všichni do jednoho se chovají jako loutky, ale neustále si (i nám) vylhávají zdání člověka. Ale my se ošálit nedáme. Zkrátka a dobře, dívejme se, jak jsme směšné pimprlovi.

Styl inscenace poněkud narušuje autonomní komediálnost některých výstupů a silné kontury karikaturní stylizace některých postav. Celkově se ale dá říci, že se Scherhauferovi úspěšně daří vytvářet rozostřenou optiku postupného „odskutečňování". Režie je umírněná, vyvážená a orientuje se zejména na práci s hercem, na němž leží hlavní tíha inscenace. Za problematický ovšem považuji režijní nápad symbolicky využít oponu, která se zvedá a klesá v závislosti na množství svobody. Jenom jednou vyjede nahoru a otevře velký volný prostor (za oponou, celou dobu se jinak hraje na proscéniu) divokému tanci v závratném víru barevných světel … Vtipný nápad ale realizací nabývá na primitivnosti a těžkopádnosti. Rozpačitost také vzbuzuje scéna Jana Zavarského, realisticky imitující staveniště s jeho ocelářskými masivními konstrukcemi, který se svým konstruktivistickým image více obrací k dramatikovi než k režisérovi.

Přes veškerá úskalí textu, jeho knižní statičnost, umělou komplikovanost a žánrovou nevyhraněnost dovedl Scherhaufer Asanaci k živé a rezonující inscenaci.

JIŘÍ VORÁČ

V Havlově Asanaci činohry Státního divadla v Brně vytvářejí stěžejní role Ladislav Lakomý (Plechanov) a Jiří Dvořák (Albert). *Snímek Rafael Sedláček*

Státní divadlo Ostrava na komorní scéně – Václav Havel: ASANACE. Režie Josef Adamovič j. h., výprava Marta Roszkopfová. Premiéra 31. 3. 1990.

Státní divadlo Brno – Václav Havel: ASANACE. Režie Peter Scherhaufer j. h., dramaturgie Josef Kovalčuk j. h., scéna Jan Zavarský j. h., kostýmy Mona Hafsnal j. h., hudební spolupráce Zdeněk Kluka. Premiéra 29. 5. 1990.

Voráč, J.: Slova, slova, slova. In: Scéna, 1990, č. 24, s. 5

152/01 P