ČESKÉ ANTIDRAMA

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

Války s mloky. Tato kontinuita témat v dramatu posledních let není jistě náhodná. Tím méně náhodná je skutečnost, že autorem prvních inscenací Kunderovy i Havlovy hry je Otomar Krejča, umělec, jehož tvorbu spíná stále zřetelněji depoetizace lidské malosti ve všech jejích převlecích.

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

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

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

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

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

předvádí. Ten, kdo odhaluje, je teprve divák, jemuž je tak ponechána základní funkce spolutvůrce významu jevištního dění.

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

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

1963