

Václav Havel: Zahradní slavnost (1963)

Lenka Jungmannová

Lektorovali:

Prof. PhDr. Vladimír Just, CSc.,
Katedra divadelní vědy FF UK, Praha

Mgr. Jan Čihák, Ph.D.,
Park Lane International School, Praha

Vydávání *České knihnice* podporuje Akademie věd ČR
jako součást programu Strategie AV21.

Verze publikace: **VII/2018**

Volně ke stažení na:
www.kniznice.cz

Vydal
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.,
Na Florenci 1420/3, 110 00 Praha 1,
www.ucl.cas.cz,
v Praze roku 2018

jako 13. svazek edice *Seminář České knihnice*.
Redigovala Petra Hesová.

© Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., 2018
Edici *Seminář České knihnice* řídí Robert Kolár.

Semináře České knihnice přináší komentáře k jednotlivým svazkům vydaným v ČK. Jsou určeny studentům vysokoškolských a středoškolských literárních seminářů, resp. jejich vyučujícím. Komentáře, jejichž rozsah je mezi 10 a 20 stranami, jsou založeny na rozboru konkrétních textů pocházejících obvykle z uceleného souboru (tj. jedné sbírky, jednoho dramatu apod.). Struktura *Seminářů* kopíruje strukturu ústní maturitní zkoušky z češtiny (literárněhistorický kontext díla, literární žánr, kompozice, témata, čas a prostor, vypravěč / básnický subjekt, jazyk, styl a básnické prostředky).

Semináře navazují na publikace *Rozumět literatuře*, *Česká literatura 1945–1970*, *Český Parnas* nebo *Slovník básnických knih* vzešlé z Ústavu pro českou literaturu AV ČR. Chtějí poskytnout výchozí materiál k dalšímu zpracování (konkrétní vyučovací hodina, seminární práce apod.).

Semináře jsou posuzovány dvěma lektory (teoretikem a praktikem) a redakčně zpracovány.

Václav Havel: Zahradní slavnost (1963)

Pod pořadovým číslem 93 vyšel v *České knižnici* roku 2017 soubor her Václava Havla. Pro náš *Seminář* z něj vybíráme hru *Zahradní slavnost*.

Kontext

Přestože se Václav Havel (1936–2011) na začátku své literární dráhy zajímal spíše o poezii a divadelní kritiku, už v roce 1960 napsal první drama (*Rodinný večer*). Záhy pak dokončil i celovečerní hry *Zahradní slavnost* (1963) a *Vyrozumění* (1965), které spolu s *Motýlem na anténě* (1963–1964), *Andělem strážným* (1968), *Žtíženou možností soustředění* (1968) a dvěma ranými skeči (*Ela, Hela a stop; Motomorfóza*, 1960–1961) řadíme do první etapy jeho dramatické tvorby.

Havlovy hry vzniklé do roku 1968 společnost sice kritizovaly, ale byly uváděny a vydávány, zatímco hry vytvořené po okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy se už totalitní ideologii vzepřely (z her se jedná zejména o *Spiklence*, 1971, *Žebráckou operu*, 1972, *Audienci*, *Vernisáž*, 1975, *Horský hotel*, 1976, *Protest*, 1978, *Largo desolato*, 1984, *Pokoušení*, 1985, *Asanaci*, 1987, a *Žítřta to spustíme*, 1988). Po roce 1968 tedy Havel mohl publikovat pouze v samizdatu, nebo v zahraničí. Zdeněk Hořínek charakterizoval první skupinu jako hry zobrazující člověka v systému, druhou jako hry, které zobrazují člověka mimo systém (Hořínek 1996). (Nezahrnul samozřejmě později vzniklé *Odcházení*, 2007, ad.) Jiné členění Havlovy dramatiky předložila Herta Schmidová, která odlišila hry soustředěné k hlavní postavě (řadí mezi ně i *Zahradní slavnost*) od her „chórických“ (Schmidová 2011: 303), tj. takových, v nichž nedominuje jedna postava či několik málo postav (hrou chórickou je například *Horský hotel*).

Všechna Havlova dramata se ovšem zabývají ztrátou lidské identity a postavením člověka v odlidštěné civilizaci, a prostřednictvím této problematiky vypovídají o fungování

společenských systémů. Autorovo dílo kromě toho tvoří rané sbírky poezie, teatrologické texty a společenskokritické eseje. Osobnost i tvorba Václava Havla se staly předmětem mnoha domácích či zahraničních monografií, studií a článků. Z monografií v češtině odkazujeme například na tyto: Kriseová (1991), Šterbová (2002), Kaiser (2009 a 2014), Suk (2013), Vodička (2013), Žantovský (2014), Danaher (2016).

Žahradní slavnost zaujímá v autorově tvorbě významné místo. Byla totiž první jeho uvedenou hrou (premiéru měla 3. prosince 1963 v Divadle Na Zábradlí v režii Otomara Krejči) a díky ní se Havel takřka přes noc zařadil mezi nevýznamnější domácí dramatiky. Hlavním důvodem úspěchu díla byla demaskující společenská satira, formulovaná navíc schematizovanými („modelovými“) postupy vymykajícími se tradičnímu dramatickému zobrazování. Ve své hře tedy Havel dosavadní přízemní a nepřilíš konfliktní satiru označovanou jako komunální vyloženě povýšil: „Cílem soudobé modelové satirické tvorby není ani zesměšnění lidských nectností [...], ani bojovný politický komentář na okraj aktuálních událostí [...], ale demonstrace jistých deformací uvnitř společenských systémů, institucí, mechanismů...“ (Hořínek 1966: 4)

Žahradní slavnost patří mezi nejúspěšnější Havlovy hry, byla přeložena do více než deseti jazyků (například do němčiny, angličtiny, francouzštiny, italštiny, korejštiny, holandštiny, maďarštiny, rumunštiny, španělštiny či polštiny) a ve své době opakovaně uvedena nejen doma (Praha, Brno, Gottwaldov/Zlín), ale počínaje rokem 1964 příkladně i v západním Německu, Maďarsku, Itálii, Jugoslávii, Rakousku, Švédsku a Švýcarsku. Po roce 1989 byla hra celkem inscenována ještě více než dvacetkrát.

Literární druh a žánr

Třebaže je *Žahradní slavnost* rozvržena tradičně do dějství, odehrává se v časoprostoru na první pohled obyčejném a uplatňuje se v ní dialog, všechny tyto kategorie jsou naplněny

vlastně pouze formálně. Ve skutečnosti se jedná o takzvané antidrama, které tradiční dramatické zákonitosti popírá. Děj je u Havla totiž potlačen, a tak dějství drží pohromadě ústřední postava, postavy se v tradičním smyslu nevyvíjejí a dialog nevytváří takřka žádnou komunikaci, neboť se stal pouhou prezentací odsmyslněných sdělení.

Na základě těchto ukazatelů řadíme *Zahradní slavnost* mezi absurdní dramatu, která se zrodila na přelomu čtyřicátých a padesátých let 20. století ve Francii v díle Samuela Becketta a Eugèna Ioneska. (Havlovy hry bývají spolu s dramaty Sławomira Mrożka považovány za jakousi její východoevropskou odnož.) Aby upozornily na krizi lidské civilizace, vystavují hry tohoto žánru své postavy neřešitelným, nesmyslným situacím, čímž ve výsledku ukazují skutečnost i lidskou existenci jako bezvýchodnou, neuchopitelnou a nesmyslnou. Shodují se též ve způsobu, jakým dovádějí věci ad absurdum: „Východiskem je buď normální situace, která se v průběhu děje zabsurdňuje, nebo je člověk přímo vržen do absurdní situace a musí jí čelit. Oba způsoby lze různě variovat.“ (Hořínek 1992: 75)

V podtitulu „hra o čtyřech dějstvích“ autor dílo záměrně žánrově nespécifikoval (ve starších verzích totiž bylo označeno jako „komedie“ či „tragédie“), i když z podřývavého pojetí komiky a výsměchu dobové reality je zřejmé, že se jedná o satirickou – nonsensovou – grotesku. (Groteska, paradox vzniklý skloubením komických a vážných motivických prvků, je sice vývojově starší a námětově širší než absurdní drama, ale často bývají ve spojení.) Označení „hra“ přitom nesugeruje jen žánrovou otevřenost díla vůči potenciálním nastudováním, nýbrž i naznačuje určité herní principy uplatňované při jeho konstrukci. Současně drama po svém naplňuje žánr podobenství soustředěný k přirovnání a mravnímu ponaučení, na který se původně odvolávaly tzv. modelové hry, například Friedricha Dürrenmatta, s nimiž Havla spojuje moralizující výpověď díla.

Kompozice

Základními kompozičními celky *Zahradní slavnosti* jsou dějství. Ta přitom nemají stejný rozsah – úvodní a závěrečné jsou zhruba o polovinu kratší než druhé a třetí, mezi kterými je přestávka (Eva Uhlířová dokonce hru charakterizovala jako dvouaktovku, která se odehraje dvakrát; Uhlířová 1963). Podrobnější strukturaci u dramát obvyklou, jako obrazy, scény či výstupy, Václav Havel nepoužil, ačkoli dějství jsou konstruována spojováním jednotlivých situací, takže detailnější stavbu díla můžeme nahlédnout skrze ně. V prvním dějství autor rozvíjí nesmyslný rozhovor mezi matkou, otcem a Hugem o jeho kariérních možnostech (za občasné přítomnosti druhého syna Petra a dívky Amálky). Druhé se skládá z dvou prolínajících se situací: byrokratizované pře tajemníků s Hugem o logice možných změn v organizaci slavnosti a zahajovačova předvádění se před tajemníky. Tato situace na závěr aktu vyústí v hrdinovu absolutní neangažovanost, zahajovačem mylně považovanou za povýšenost, a vyvrcholí střetem jejich eg. Ve třetím dějství se takovýto typ dialogu přenáší mezi Huga a ředitele Zahajovačské služby, ve čtvrtém pak pokračuje debata navrátilivšího se Huga s rodiči o jeho kariéře způsobem, jako by mluvili o někom jiném.

Jako kompoziční metody Havel zvolil opakování, variování, přesmykování, převrácení a kombinování (traduje se dokonce, že autora inspirovaly Bachovy fugy, na něž ho upozornil dramaturg Jan Grossman, kterému je hra věnována). Dramatické situace nechal totiž rozrůstat, a tím se vzájemně narušovat, a nadto dialog vybavil různými intertextuálními narážkami, takže drama vytvořil v souladu s dekonstruktivistickými postupy a lze ho řadit mezi postmoderní (Schwarz 2000). Dekonstrukce se totiž opírá o nemožnost jednoznačně vysvětlit znaky, a proto kromě konstrukce poukazuje na složku de-konstrukce literárních významů. Se stavebními procesy *Zahradní slavnosti* pochopitelně koresponduje i koncepce dialogu a volba jazykových prostředků.

Témata a motivy

Ústředním tématem hry je krize lidské identity. Podobně jako v raném skeči *Ela, Hela a stop*, v němž zobrazil destruktivní dialog starých dam během jejich prvního stopování, nebo v *Rodinném večeru*, kde zachytil vyrůstání absurdity z banálního měšťáckého tlachání, i v *Zahradní slavnosti* nařkl Havel společnost z toho, že používání floskulí zapříčiňuje ztrátu identity a vede ke stereotypnosti existence. Ukázal totiž, jak mechanismy člověka odlidšťují a jak odlidštěný jedinec zase zpětně udržuje mechanismy v chodu. Obrazem vytěsnění hodnot a morálky se hra vysmívala totalitě, ale v přesahu poukázala i na krizi smyslu v západní kultuře, která trvá dodnes.

Krize identity ve hře souvisí s krizí komunikace. Reprezentuje ji „dialektická syntéza“ či „dialektická metafyzika“, jak to nazývá sám Havel (Havel 1964), totiž zkarikovaný postup socialistické ideologie slučující odlišné názory v jediný tak, že informace pozbude významu. V širším kontextu pak tento způsob myšlení také odsuzuje hegelovskou dialektiku (založenou na vztahu teze–antiteze–synteze) do role prázdné poučky. Společností tedy nehýbou převratné názory a rozhodné činy, nýbrž bezobsažná prohlášení. „Dialektické metafyzice“ ve hře podléhá vše: od Hugova „charakteru“, založeného na přijímání i odmítání skutečnosti zároveň, až po institucionální nevraživost likvidátorů a zahajovačů, na základě jejichž úřadů nakonec vyroste ještě nesmyslnější organizace. Drama tedy zpodobňuje společnost, která se nevyvíjí a v níž nepřehledný samopohyb individuů a neexistující vztahy pouze reprodukují různé formy institucionalizované nicoty: „Systém se povyšuje na samoučel (neslouží už lidem, lidé musí sloužit jemu), následkem toho se deformuje a v deformované podobě stabilizuje, ztrácí schopnost vývoje, reformy, regenerace. Mezi systémem a člověkem vznikla roztržka, kterou je třeba chtěj nechtěj překlenout; člověk se musí do systému zapojit, vtělit, plnit v něm předepsané funkce, podříditi jeho apriorním

zákonitostem a schématům svou svobodnou vůli, samostatné myšlení a tvořivost, slovem: člověk se musí *systemizovat*.“ (Hořínek 1968: 4)

Centrálním motivem dramatu je Hugova cesta „na zkušenou“ po úřadech, na níž ale nezažije nic výchovného ani obohacujícího, jak bývá zvykem v žánru putování nebo v žánru zrání v bildungsrománu či v románu zasvěcení, nýbrž ztratí zbytky sebe sama, svého lidství, takže na závěr se nepoznává. (Motiv Hugova vývoje se ovšem ve hře dostává do konfliktu sám se sebou: autor na začátku představuje hrdinu jako hotového „šachového automata“, ale následně ho staví do situací, v nichž se něčemu přiučí.) Vykreslením hrdiny i systému pohybem v kruhu – fakticky jde o jakousi zvrácenou spirálu, neboť Hugo se mění k horšímu, a stejně tak z podivných institucí vzniká jedna ještě podivnější – pak kruh jinde považovaný za symbol života získává naopak status mechanismu umrtvujícího (Havel tento motiv oceňoval v díle Franze Kafky a dovedl jej k dokonalosti v následujícím *Vyrozumění*).

Kromě toho dramatik ve hře parodoval biblický motiv návratu ztraceného syna, když nechal Huga vrátit se nikoli kajícím, nýbrž s rozpadlou osobností. Absurdně pak pojal i konflikt mezi otcem a synem, k němuž vzhledem k odlidštění postav vůbec nedošlo (na rozdíl od alespoň naznačeného generačního konfliktu mezi otcem a Petrem). Karikатурní optice podlehl také motiv milostný (absurdně zrychlená láska mezi Petrem a Amálkou, která během jednoho dne projde od seznámení k oznámení svatby) a motiv svedení a opuštění zrcadlí se v poměru mezi Aničkou a Kalabisem, o němž se dovídáme „mezi řádky“ úředních telegramů.

Čas a prostor

Z hlediska zobrazeného prostoru není *Zahradní slavnost* příliš bohatá. Do značné míry to vyplývá z absurdní stylizace, která obvykle předpokládá příznakově chudší a komornější prostředí, ale souvisí to i s původním určením těchto her pro studiová

divadla. Jak je v dramatu zvykem, o prostoru nás informuje buď dialog (nepřímo), nebo – přímo – údaje ze záhlaví jednotlivých aktů či scénické poznámky, jimiž je daný úsek charakterizován.

Děj je zasazen do tří základních časoprostorů, jejichž scénické ztvárnění je sice autorem konkretizováno, ale není rozvedeno, takže zůstává interpretačně otevřené. První a poslední dějství Havel zasadil do bytu Pludkových v činžovním domě, k němuž lze přičíst i sklep a půdu (jelikož rodiče nechtějí, aby byl Petr svědkem určitých událostí, posílají ho střídavě tam či onam). Rodinu několikrát navštíví domovnickova dcera Amálka přinášející telegramy, jež se jí zároveň stávají záminkou k setkání s Petrem. Tato epizoda nakonec vede k oznámení záměru se vzít a – v případě Petra – také studovat mikrobiologii. (A třebaže jsou rodiče zaskočení, ulehčí jim to představa, že do rodiny přibude dcera domovníka, jehož ironizují jako režimem preferovanou takzvanou pracující třídu.) Dalším zákulisním prostorem bytu je špajz, v němž spolu mladá dvojice stráví noc. Druhé dějství se odehrává na zahradě Likvidačního úřadu, konkrétně u pořadatelského stolku nacházejícího se u hlavního vchodu. V pozadí můžeme tušit prostory, o nichž se hovoří: malý a velký taneční parket, altánek a rybníček. Třetí akt se přesunuje do ředitelské kanceláře Zahajovačské služby, z níž opět můžeme usuzovat na přílehlé prostory úřadu. Nepřímo lze k dějovému prostoru počítat i kancelář náměstkyně Kalabise, odkud posílá telegramy, potažmo i v nich „uskutečněný“ výlet do Nespek.

Časoprostor hry pak dotvářejí antiiluzivní odkazy, které ruší pocity divadelní iluze. Kupříkladu letmé vykrouknutí Pludkové z portálu během Hugovy návštěvy u ředitele, které zdůrazňuje skutečnost, že drama, respektive jím předpovídané divadlo je pouze nápodobou, znakem skutečnosti, nikoli skutečností samou. Antiiluzivně může působit i Plzákovo oznámení na konci druhého jednání úředníkům: „...než vy začnete likvidovat, budu já už dávno v posteli! V posteli! V posteli!“ (Havel 2017: 35), což lze vztahovat k času děje, ale také k času reálnému, který běží na pozadí představení.

Rovněž zobrazený čas vyznívá na první pohled konvenčně, neboť během děje neuplyne ani čtyřicet hodin: ve dvanáct děj začíná, po páté odpoledne vyráží hrdina na slavnost, večer se přesouvá k zahajovačům a ráno kolem šesté se vrací domů. Při bližším pohledu ale zjistíme, že Havel relativně tradičně pojatý čas zproblematizoval časem epizody, o níž se dovídáme z telegramů. Z nich lze vyčíst, že si odesílatel začal poměr s kolegyní, kterou zprvu obletuje, poté zve na výlet a na konci korespondence neurvale odvrhne, neboť s ní nejspíš čeká dítě. Jednodenní čas Hugova putování a nejméně měsíční trvání Kalabisova vztahu se tedy vzájemně rozporují, což podtrhuje absurdnost zobrazeného časoprostoru.

Veškerý děj je přitom určován především časem cyklickým, o němž vypovídá zosnování zápletky jako jakési časové smyčky, kdy závěr jako by se znovu vracel na začátek, byť (částečně) kvalitativně jiný – Hugo dozrál ve vlastní trosku, znepřátelené instituce byly sloučeny v jednu ještě „nepřátelštější“, systém sám sebe pohltil a otevírá tlamu i napříště.

Postavy

V *Zahradní slavnosti* vystupuje devět postav: hlavní postavou je Hugo Pludek, vedlejšími Oldřich a Božena Pludkovi, Ferda Plzák, likvidační tajemník a tajemnice a ředitel Zahajovačské služby. Jako postavy epizodní označujeme Amálku a Petra Pludka. Postavou, která podobně jako Beckettův Godot nikdy nepřijde, pouze cosi „vzkazuje“, je náměstek František Kalabis (potažmo i jeho sekretářka Anička). Jména, včetně těch vyplývajících z úřednického sociálního postavení (likvidátoři, zahajovači), jsou míněna satiricky – rodiče autor pojmenoval na základě ironických konotací „vlastenecky“ podle postav z loutkového dramatu *Posvěcení v Hudlicích* (námětově vyrůstajícího z *Kosmovy kroniky*), jméno Hugo zase ironizuje svůj význam „duchaplný“, Ferda Plzák evokuje slizkost a odpornost.

Hugo je postavou zcela absurdní, neboť již na začátku se zdá být jakousi loutkou (strojem), a postupem děje je

jeho proměna v ni dokonána (v tom se mu další hrdinové Havlových her podobají). Karikatura tohoto zdánlivě ideálního výtvaru středostavovské výchovy začíná odhalením, že potřebuje prohrávat i vyhrávat zároveň, což vystihuje hrdinovu přízpůsobivost vůči čemukoli (kontrastem k němu je podezřelý, protože zřejmě zásadový „buržoazní intelektuál“ Petr): „Hugo Pludek [...] je dosud ‚nepopsaná kniha‘. Jeho jedinou zkušeností jsou pravidla šachu a doma vštěpená filosofie středních vrstev, jeho hlavními dispozicemi: paměť a kombinační schopnost, tedy vlastnosti kybernetického stroje. [...] Člověk se teprve ztrátou jedinečnosti a osobitosti stává dokonale funkční jednotkou.“ (Hořínek 1968: 4–5)

Bezskrupulóznost hrdinu tedy sice předurčuje ke kariéře, ale současně ho zbavuje identity: „Ano, i Hugo se učí, osvojuje si podněty: ale jeho vyžívání je kupodivu procesem od-osobnění (de-personalizace). Zraje tím, jak osobně mizí.“ (Holý 2002: 29) Poslední zbytky lidské podstaty odkládá při návštěvě úřadů, na jejichž půdě se „učí svému modu operandi.“ (Sus 1967: 27) A tak se Hugo, který na začátku chtěl být někým, na konci stává nikým: „Také zde bojuje hlavní postava o svou kariéru ‚oportunisticky‘, hledá vlivné konexe a přízpůsobuje jim své názory a svoje stanoviska – a je rovněž těmito prostředky pohlcována a rozkládá se. Avšak tento rozklad není jenom rozkladem mravním, ale rozkladem *faktickým* a *totálním*; a neodehrává se pouze v oblasti *psychologie*, ale přímo v oblasti *fabule*. Hugo se vlivným lidem nejenom přízpůsobuje, ale přímo se v ně převtěluje, stává se jejich dokonalou imitací. [...] Od fáze k fázi Hugo ztrácí jednotu své osobnosti a vzdaluje se svému původnímu ‚já‘, od kterého je definitivně odtržen, když se dozví jméno poslední a nejvlivnější osobnosti: tou je, či spíše se průběhem akce stal on sám.“ (Grossman 1964: 60) Proto bývá Hugo – stejně jako ostatní postavy – označován jako antihrdina.

Rovněž měšťáctí Pludkovi demonstrují ztrátu identity vyplývající ze zacykleného společenského postavení středních vrstev, jež podle otcových pseudoteorií procházejí dějinami

nedotčeny. Hloubku svého odosobnění prostředkuje ovšem otec Pludek zejména pseudomoudry, která postrádají smysl, zatímco Pludková je vyjadřuje pomatenou recitací úryvků z klasických českých básní.

Ostatní vedlejší postavy, tajemníci a ředitel, jsou jakýmisi méně dokonalými předobrazy výsledného Huga, protože jednají a mluví jen tak, jak si myslí, že se to od nich očekává, jinými slovy – vyhýbají se jakékoli sémantické určitosti a odpovědnosti. Příkladem může být tento dialog:

PLŽÁK: Je dobře, že vás pálí otázka techniky. Neměli byste však podceňovat umění!

TAJEMNICE: Umění – tomu říkám slovo do pranice!

PLŽÁK: Je dobře, že vás pálí otázka umění –

TAJEMNÍK: Neměli byste však podceňovat techniku!

TAJEMNICE: Technika – tomu říkám slovo do pranice!

TAJEMNÍK: Je dobře, že vás pálí otázka techniky –

TAJEMNICE: Neměli byste však podceňovat umění!

TAJEMNÍK: Umění – tomu říkám slovo do pranice!

TAJEMNICE: Je dobře, že vás pálí otázka umění –

(Havel 2017: 29–30)

Největším vzorem pro Huga je však Ferda Plzák, ačkoli hovoří jen o tom, co lichoťí jeho ješitnosti a co lze zúročit pro kariéru, čímž ovšem na rozdíl od Huga vykazuje ještě nějaké lidské vlastnosti.

Jazyk

Významová výstavba *Zahradní slavnosti* je komplikovaná, neboť „jde o model deformované komunikace, o zvláštní druh pseudokomunikace, jež se vydává za něco, čím není.“ (Sus 1967: 21) V souvislosti s tímto záměrem působí dialog ve hře „dojmem neustále znejasňovaného, přerušovaného a oddalovaného sdělení“ (Pytlík 1964: 441–442), neboli je „zbaven vší podstatnosti“ (Sus 1967: 20). Hlavní funkcí jazyka ve hře je,

že „pronáší (utváří, formuluje) postavu, nikoli naopak. Vítězí zpravidla ten, z koho jazyk vytěsňuje jakýkoli konkrétní význam.“ (Just 2004: 10)

Jazyk dramatu přitom Havel koncipoval jako bohatou koláž, strukturovanou formou slovních gagů. „Jsou to taková jednoduchá slovní spojení, která jsou sice tvořena zcela ústrojně, ale v nichž setkání dvou pojmů (příp. víceslovných pojmenování) vede ke komickému účinku, a to tím, že jeden pojem ozvláštňuje druhý a odhaluje v něm (nebo spíše v jeho původním kontextu) určitý aspekt nesmyslnosti.“ (Kačer 1966: 219) Jednotlivé promluvy jsou přitom používány kombinatorně, podobně jako figury v šachové hře – Zdeněk Hořínek a Vladimír Just ostatně spatřují podstatu dialogu u této i jiných Havlových her rovněž ve stěhování replik mezi postavami (Hořínek 1968, Just 2004).

Jednotlivé složky této koláže procházejí metodou ozvláštňení či hyperbolizace. Dialog tak v novém a záměrně paradoxním významovém kontextu sdružuje příkladně otcova zvrácená pseudopřířloví a pseudopořekadla, která sice vyrůstají z měšťáckých, případně lidových „tradic“, ale v podobě nonsensu už žádnou zkušenost nepředávají:

PLUDEK: [...] Milý synu! Ani kolínští husaři nechodí do lesa bez obojku! Jaroš myslel na svou budoucnost, a proto se učil a učil a učil. Myslel jsi už na svou budoucnost?
(Havel 2017: 11)

Dále byla vložena „dialektická“ mluva ze slovníku dobové politické garnitury, většinou pokřivená ad absurdum, aby vykonala funkci demaskující satiry:

TAJEMNÍK: Nejde-li ovšem o smutky konstruktivní – i takové známe, a nesmíme proto postupovat mechanicky, abychom nevyhlili s dítětem i vaničku –
(Havel 2017: 27)

Ve hře se navíc objevují dobové narážky jiné povahy: citované a parafrázované básně známé ze školní výuky (např. Nezvalova „Bylo to překrásné žel všecko má svůj konec / Polibek kapesník siréna lodní zvonec –“, Seifertova „...a řekne tiše: maminko má, / jak je to hezké u nás doma!“, či Šrámkova „Slyš ty mne, čtyřlístku, slyš ty mne, jeteli – / Nyní mu nesmím už říkati příteli –“), slovenština a ruština či rusismy (příkladně slovo „rodina“ znamenající „vlast“ bylo součástí poválečného patosu, spojovaného se sovětskou Rudou armádou, která částečně osvobodila Československo – proto se ve hře hovoří o tom, že dříve se při slově rodina vstávalo).

Jiným stavebním prvkem této jazykové mozaiky jsou servilně se stupňující Kalabisovy telegramy, sestávající ze dvou nesouvisejících jazykových rovin – legální, zahrnující omluvy a blahopřání Hugovi, a ilegální, načrtávající průběh poměru se sekretářkou (omylem zvráceně zapisovány jí samou!). Telegramy, které jsou tak samy jakousi koláží, jsou na jedné z rovin absurdizovány především pomocí záměny adresáta (totiž mylným sdělováním intimních informací Pludkovým) a později i prostřednictvím grafického zápisu:

*AMÁLKA (čte): DRAHÝ, PŘEDRAHÝ OLDŘICHU, ANI NEVÍŠ,
JAK RADOSTNÝM PŘEKVAPENÍM JE PRO MĚ ŽPRAVA, ŽE
TVŮJ HUGO – jeste vcera mel kopiraku plny suplik. Ja je nesezral!
Coze? Kozich byste nechtela? Piste: BYL POVĚŘEN NEOBYČEJNĚ
ČESTNÝM A VÝZNAMNÝM ÚKOLEM VYBUDOVAT NA
TROSKÁCH BÝVALÉHO LIKVIDAČNÍHO ÚŘADU A NĚKDEJŠÍ
ŽAHAŽOVAČSKÉ SLUŽBY NOVOU VELIKOU INSTITUCI,
ÚSTŘEDNÍ KOMISI PRO ŽAHAŽOVÁNÍ A LIKVIDOVÁNÍ.
Nenasim, kdyz zenska breci! No boze! VYŘIĎ MU, PROSÍM, MŮJ
PLAMENNÝ BRATRSKÝ POZDRAV U PŘÍLEŽITOSTI TOHOTO
VYNIKAJÍCÍHO ÚSPĚCHU! Kdy nasí Midy! Neverim vam!
A kdyz, tak to musí pryc! STRAŠLIVĚ SE MI PO TOBĚ STÝSKÁ
A NEMŮŽU TO UŽ VYDRŽET! Vydírat nebudete, to vam rikam!
TVŮJ STARÝ – Lharko! – VĚRNÝ – Devko! – FRANTA. – Kaceno!
(Havel 2017: 59)*

Jednotlivé složky dialogu *Zahradní slavnosti* tedy shodně získávají podobu floskulí coby odlidštěných mluvních šablon. Floskule je ve hře vyprázdněným sdělením, které nenese žádnou informaci, a vyjadřuje skutečnost, že slova, a potažmo ani lidé, nemají žádný význam – a čím prázdnější floskule, tím lépe charakterizuje chod společnosti a naopak (Sus 1967). Jan Grossman přisoudil floskuli, dobovým výrazem „frázi“, dokonce postavení hlavního hrdiny, neboť i navzdory tomu, že nenese žádný význam, floskule jedná, tedy posouvá děj dopředu: „V Zahradní slavnosti však fráze není vyjadřovacím a manipulačním prostředkem určitého člověka, ale hlavním aktérem celé hry. Fráze osnuje a komplikuje zápletku, posunuje příběh, a odtržena od jedinečné skutečnosti, vyrábí a prosazuje skutečnost novou a vlastní. Tato skutečnost je samozřejmě schematická, ale přece je dramaticky ‚hmotná‘, viditelná, faktická: přeskočila opět z oblasti *psychologie* do oblasti *fabule*. Autor nás zavedl do světa, kde lidé nepoužívají fráze, ale fráze používá lidi.“ (Grossman 1964: 62)

Shrnutí

1. Havlův jevištní debut *Zahradní slavnost* řadíme do prvního období jeho dramatické tvorby.
2. Všechna Havlova dramata se zabývají ztrátou lidské identity a postavením člověka v odlidštěné civilizaci, a vypovídají tak o fungování společenských systémů.
3. *Zahradní slavnost* je hrou modelovou, potlačující tradiční parametry dramatického vyjadřování.
4. V podtitulu autor hru záměrně žánrově nespécifikoval, i když z podřývavého pojetí komiky a výsměchu dobové reality je zřejmé, že se jedná o satirickou – nonsensovou – grotesku.
5. Děj je zasazen do tří základních časoprostorů: první a poslední dějství do bytu Pludkových, druhé dějství na zahradu Likvidačního úřadu, třetí do ředitelské kanceláře Zahajovačské služby.
6. Hlavní hrdina Hugo Pludek je postavou zcela absurdní, neboť postupně odhazuje své lidství (lidské vlastnosti) a mění se v jakousi loutku či stroj.
7. Významová výstavba *Zahradní slavnosti* představuje model deformované komunikace. Dialog Havel koncipoval jako koláž slovních gagů. Hlavní funkcí jazyka ve hře je, že formuluje postavu, nikoli naopak.

Literatura

Danaher, David

2016 *Číst Václava Havla* (Praha: Argo)

Grossman, Jan

1964 „Uvedení Zahradní slavnosti“, in Havel, Václav: *Zahradní slavnost* (Praha: Orbis), s. 59–79

Havel, Václav

1963 Zahradní slavnost, *Divadlo* 1963, č. 7, příloha, s. 1–16

1964 „Akorátismus aneb o dialektické metafyzice“, *Host do domu*, č. 2, s. 55–57

2011 [1960/1961] *Motomorfózy* (Praha: Galén)

2017 [1963] Zahradní slavnost, in týž: *Hry* (Brno: Host), s. 5–62

Holý, Jiří

2002 [1989] „Šachový hráč Hugo“, in týž: *Možnosti interpretace* (Olomouc: Periplum), s. 262–273

Hořínek, Zdeněk

1966 „Podíl modelu na povýšení satiry“, *Divadlo*, č. 2 (únor), s. 1–5

1968 „Člověk systemizovaný“, *Divadlo*, č. 10 (říjen), s. 4–11

1992 *Kniha o komedii* (Praha: Scéna)

1996 „Člověk v systému a mimo systém“, *Divadelní revue*, č. 3, s. 3–10

Jungmannová, Lenka

2009 „Počátky geneze Zahradní slavnosti“, *Divadelní revue*, č. 4, s. 17–31

Just, Vladimír

2004 „Příspěvek k jazyku esperanto aneb Dramatické neosoby Václava Havla“, *Divadelní revue*, č. 3, s. 3–13

Kačer, Miroslav

1966 „K významové výstavbě dramatické grotesky (Václav Havel: Zahradní slavnost)“, in *Struktura a smysl literárního díla* (Praha: Československý spisovatel), s. 215–228

Kaiser, Daniel

2009 *Disident* (Praha: Paseka)

2014 *Prezident* (Praha: Paseka)

Kriseová, Eda

1991 *Václav Havel. Životopis* (Brno: Atlantis)

Pytlík, Radko

1964 „Umělecké možnosti komiky“, *Česká literatura*, č. 6, s. 441–464

Schmidová, Herta

2011 [1990] „Role dramatického hrdiny v *Largu desolatu* Václava Havla“, přel. Vladimír Čadský, in táž: *Struktury a funkce* (Praha: Karolinum), s. 425–442

Schwarz, Wolfgang F.

2000 [1999] „Dekonstrukce: Stereotypie a mýtus v dramatech Václava Havla a Sławomira Mrożka (Se zvláštním zřetelem ke hrám Pokoušení a Vatzlav)“, *Česká literatura*, č. 1, s. 3–20

Suk, Jiří

2013 *Politika jako absurdní drama. Václav Havel v letech 1975–1989* (Praha: Paseka)

Sus, Oleg

1967 „České pseudosvěty (Pseudokomunikace neboli Teorie nerozhodování u Václava Havla)“, *Host do domu*, č. 7, s. 22–27

Štěrbová, Alena

2002 *Modelové hry Václava Havla* (Olomouc: Universita Palackého)

Uhde, Milan

1987 „Návštěvy a navštívení“, *O divadle*, č. II, s. 308–333

Uhlířová, Eva

1963 „Česká antidrama“, *Divadelní noviny*, č. 10–11, s. 3

1964 „K autorské metodě Zahradní slavnosti“, *Divadlo*, č. 1, s. 46–51

Urban, Izabela

2008 „Jazyk her Václava Havla a Sławomira Mrożka“, *Divadelní revue*, č. 3, s. 23–30

Vodička, Libor

2013 *Vyjádrít hrou. Podobenství a (sebe)stylizace v hrách Václava Havla* (Praha: Brkola)

Žantovský, Michael

2014 *Havel* (Praha: Argo)

O autorce

Lenka Jungmannová pracuje v Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR. Zabývá se teorií dramatu a divadla, neoficiální dramatikou v období totality a „novým“ dramatem po roce 1989. Je autorkou knihy *Příběhy obyčejných šílenství*. „*Nová vlna*“ české dramatiky po roce 1989 (Akropolis 2015). Modernímu českému dramatu se věnuje také jako editorka.

O *České knižnici*

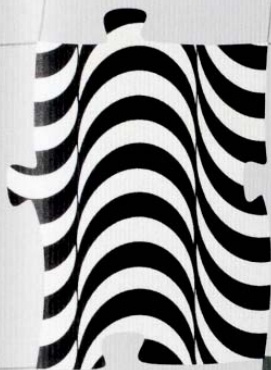
Česká knižnice je dlouhodobě koncipovaná ediční řada, která si klade za cíl představit v reprezentativní a textově spolehlivé podobě vrcholná literární díla vzniklá v českých zemích od počátků k dnešku. Za dvacet let existence *České knižnice* vyšlo v této řadě více než devadesát titulů, což ji řadí k nejvýznamnějším edičním projektům české literární historie.

Každý svazek, odborně posouzený vědeckou radou, je pečlivě edičně připraven, podílejí se na něm lektor a vědecký redaktor, kteří spolupracují s editorem na výsledném textu. Nedílnou součástí každého svazku je komentář, který seznamuje čtenáře z řad odborné i laické veřejnosti nejen se souvislostmi vzniku díla, jeho zapojením do celku autorovy tvorby a žánru, ale též s dobovým i pozdějším ohlasem.

Od roku 2016 edici *Česká knižnice* společně vydávají Nadační fond Česká knižnice, Ústav pro českou literaturu AV ČR a nakladatelství Host.

Na vydání jednotlivých svazků přispívá Ministerstvo kultury České republiky. Redakce pracuje s podporou z programu Strategie AV21, řízeného a financovaného Akademií věd ČR.

HRY  *Václav Havel*



*Václav
Havel*
HRY

NAKLADATELSTVÍ HOST   ČESKÁ KNIZNICE

Václav Havel

Hry

Ediční příprava a komentář: **Lenka Jungmannová**

Počet stran: **560**

Vydání: **v České knižnici první**

ISBN **978-80-7491-943-5**

Rok vydání: **2017**

Pokračujíc v linii vydávání dramatických textů představuje Česká knižnice hry Václava Havla (1936–2011), které tvoří pomyslné vrcholy jeho dramatického díla: *Zahradní slavnost* (1963), *Vyrozumění* (1965), *Ztížená možnost soustředění* (1968), *Žebrácká opera* (1972), *Audience*, *Vernisáž* (1975), *Largo desolato* (1984) a *Pokoušení* (1985). V těchto hrách Havel konstituuje, rozvíjí a brilantně obměňuje svůj groteskně-satirický dramatický rukopis, vyrůstající z kritiky totalitní ideologie padesátých a šedesátých let a postupně do sebe vstřebávající také myšlení disidentské, formující se v dekadách následujících. Komentář sleduje nejen genezi jednotlivých her, jejich ohlasy a kritickou recepci, ale i jejich publikační a inscenační život.