

## ŠACHOVÝ HRÁČ HUGO

*Jiří Holý*

### 1.

Uvedení Zahradní slavnosti v režii Otomara Krejčí v Divadle Na zábradlí v prosinci 1963 se stalo významnou událostí českého kulturního života šedesátých let. Sedmadvacetiletý Václav Havel, do té doby známý jako erudovaný divadelní publicista a spoluautor her Ivana Vyskočila a Miloše Macourka, se tímto dílem stal doma i v zahraničí proslulým dramatikem. I dnes, po čtyřech desetiletích, je patrné, že Zahradní slavnost se liší od dobové dramatické produkce. Jednak tématem – tím, že groteskními nadsázkami zviditelnila životní oportunistus, jeho různé typy, že poukázala na hrozivé nebezpečí nadvlády ideologických frází, bez toho, že by proti tomuto pseudosvětlu stavěla jakoukoli kladnou perspektivu. A také vnitřní stavbou díla – racionální přesností tvaru a kompozice, konstrukcí textu provedenou takřka s geometrickou důkladností.

Na první pohled by se mohlo zdát, že v Zahradní slavnosti máme před sebou hru, která se opírá o tradiční základní kameny dramatu. Děj je rozvržen do čtyř dějství, v dramatický celek jej spojuje postava hlavního hrdiny.<sup>1</sup> V prvním dějství, na samém počátku hry, nacházíme hlavní postavu, Hugo Pludka, doma u šachovnice, kde hraje sám proti sobě. V průběhu děje odchází Hugo podle přání rodičů „do světa“, aby se ucházel o zaměstnání. Dostává se na zahradní slavnost, pořádanou jakýmsi Likvidačním úřadem. Hned u vchodu zažívá několik lekcí demagogické rétorické frazeologie (Tajemník a Tajemnice z Likvidačního úřadu, Plzák ze Zahajovačské služby). Velmi rychle si ji osvojí a díky své schopnosti kombinovat, obměňovat a manipulovat logikou, jíž tato frazeologie operuje, vyvolává řetěz nedorozumění, které vedou (3. dějství) k likvidaci Zahajovačské služby a nakonec i samého Likvidačního úřadu. Závěrečné, čtvrté dějství, nás opět uvádí do rodiny Pludkových, kam se Hugo vrací jako šéf nově založené Komise pro zahajování a likvidování. Hugo přichází na návštěvu sám k sobě a sám o sobě praví: „Dovede prohodit přátelské slovo s každým, i s nejprostším člověkem! Sám na to spoléhám, přišel jsem si s ním trochu pošprechtit a případně mu v něčem píchnout.“<sup>2</sup> A na přímou otázku rodičů, kdože vlastně je, odpovídá:

„Já? Kdo jsem já? No tak podívejte, já nemám rád tak jednostranně stavěné otázky, vážně ne! Copak se lze takto zjednodušujícím způsobem tázat? (...) člověk – to je něco tak bohatého, složitého, proměnlivého a mnohotvárného, že neexistuje slovo, věta, kniha, nic, co by ho mohlo v celém rozsahu popsat a obsáhnout. V člověku není nic trvalého, věčného, absolutního, člověk je neustálá změna, hr-

dě znějící změna, ovšem! (...) všichni vůbec pořád tak trochu jsme a pořád tak trochu nejsme (...); 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.“ Závěrečná scéna a Hugova řeč vybízí, abychom významové jádro Zahradní slavnosti hledali v příběhu hlavní postavy, člověka, jenž se „vydává do světa“. Je to prastarý literární topos, známý například z lidových pohádek, z iniciačního nebo vývojového románu (Hodrová 1993). Hugo však na rozdíl od tradičních hrdinů nenachází naplnění života i sama sebe. Vyhrává pravda zápas o kariéru a v tom smyslu „vítězí“. Zcela však ztrácí vlastní identitu, a to nejen ve smyslu mravní celistvosti, ale i zcela fakticky. Depersonalizace, rozklad osobnosti přitom nejsou demonstrovány jako obvykle v oblasti psychologie či destrukcí lidských hodnot v odcizeném světě.

Už vstupní scénická poznámka (ostatně těchto poznámek je v textu příznačně málo) může být vodítkem k pochopení, jak je postava Huga Pludka a následně celá hra vybudována: „... Hugo hraje šach – ovšem sám se sebou: vždycky táhne, přejde na druhou stranu, zamyslí se, opět táhne.“<sup>4</sup>

Takový obraz šachisty, jenž hraje sám se sebou, je tedy zároveň hráčem i protihráčem, exponuje postavu ne jako individualizovanou figuru s vlastní tváří, ale především jako ztělesnění určitého postoje ke světu:

Pludková: Když tady vyhraješ, tak tady prohraješ?

Hugo: A když tady prohrajú, tady vyhrajú.

Plůdek: Vidíš to, Božka? Než by jednou vyhrál úplně a podruhé úplně prohrál, raději vždycky trochu vyhraje a trochu prohraje.

Pludková: Takový hráč se neztratí!<sup>5</sup>

V prvním plánu Zahradní slavnost nabízí fiktivní model člověka s četnými rysy fantasmagoričnosti, podobající se robotu či homo simplex. Podobně jako u šachovnice jedná Hugo i jinde: svět se mu stává polem tahů a protitahů, které umožňují nejen uvolňovat, ale také recipovat to, co je nemotivované, paradoxní, absurdní.

V druhém plánu postupně a stále zřetelněji vystává fiktivní model světa, jenž se přiči zdravému rozumu, narušuje empirickou pravděpodobnost. Je to svět, ve kterém nikoliv myšlenky a činy, ale fráze ovládají lidi, přesněji stereotypy frází, prázdných formulí a hesel. Slova zde ztrácejí svou specifickou váhu, relace k jakémukoli smysluplnému odkazu; jsou to figurky na šachovnici, jimiž se dá „tahat“ v rozmanitých permutacích; nezastupují realitu, ale vytvářejí svou vlastní.

Ve světě Zahradní slavnosti přestaly fungovat ideje a mravní hodnoty jako přirozené měřítko hod-

nocení. Osoba naprosto neschopná, ale dobře zapsaná „nahore“ (ono „nahore“ ve zmíněné inscenaci Divadla Na zábradlí představovala ve třetím aktu v pracovně Ředitele busta bez obličejce, znak anonymní moci) se může vcelku snadno, zvládne-li obratně mechanismus frází, jevit představitelem vyšší instance, může zaměnit, zastoupit kohokoliv. Ideologická fráze vše znivelizovala. Proces hrdinovy depersonalizace se tak dovršil, přesněji řečeno, výchozí situace se zvýznamnila začleněním do širšího sociálního kontextu. Z malého nonsensu se stává velký. Z šachisty, hráče a zároveň protihráče, se zrodí šéf jakési široce rozvětvené Komise pro zahajování a likvidování.

Z těchto významových intencí vyrůstají jak figury Zahradní slavnosti – platí to pro postavy Tajemníka, Tajemnice, Plzáka i Ředitele –, tak i jazyk hry. V celém díle téměř nenajdeme obyčejné, to jest prostě sdělovací repliky. Ze všeho, pomíneme-li hříčky a legraci pro legraci, se stávají klišé, nevěcné, amorfní slogany. Kupříkladu věta Hugova otce Jsem (...) synem chudého rolníka ze šesti dětí!“ sama o sobě by patrně fungovala nenápadně, například jako možná součást dobového životopisu. Ale následující dodatek „Mám pět chudých prastrýců!“ a celá souvislost, v níž je promluva pronášena, staví tuto zdánlivě neutrální, běžnou větu do jiného světla. Zvýrazňuje se její nevěcnost, pochybnost výroků a v důsledku toho i pochybenost hodnotového vnímání světa, v němž takové výroky jsou přijímány jako samozřejmé.

Ve druhém aktu Tajemník a Tajemnice na Hugovu přísně logickou argumentaci – „Malý parket C je zřejmě menší než velký parket A. Proč tedy nepřesunout zábavu (...) na Velký parket A a tanec sekci na Malý parket C?“ – odpovídají:

Tajemnice: Na první pohled to má logiku –

Tajemník: Bohužel pouze formální –

Tajemnice: A vlastní obsah návrhu svědčí dokonce o neznalosti některých základních principů.

Tajemník: Anebo vy byste souhlasil s tím, aby důstojný průběh zahradní slavnosti byl narušován (...)?

Tajemnice: Z čeho ostatně usuzujete, že Velký parket A je větší než Malý parket C? Proč si pořád něco nalhávat?

Tajemník: Kolegové z organizačního výboru jistě dobře věděli, proč zábavu s rozmanitými rekvizitami omezili právě na prostor Malého parketu C!

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?

Logika, s níž argumentoval Hugo, je tu zvrácena do nesmyslu. Argumentace přitom opět vyrůstá z reálně, seriózně přijímaných tvrzení: odkazují k obětavé práci starší generace, k těžkým podmínkám v minulosti a podobně. Stačí však nahradit běžně používaný výraz „obětavě pracovali“ výrazem „obětavě likvidovali“ a celou promluvu uvést do kontextu bizarně nesmyslné slavnosti Likvidačního úřadu a rázem vyplouvá na povrch problematičnost, ano i komičnost počínání zkušených soudruhů, kteří bez oddechu pracovali pro blaho budoucích generací.

Výroky postav v Zahradní slavnosti působí groteskně a absurdně. Jsou však sestaveny z jen maličko posunutých, ale reálně existujících, vážně myšlených a vážně přijímaných výroků. „Historicky nutný výraz“, „aktivizace všech pozitivních sil“, „abstraktně humanistické fráze“, „o co jde, to jsou činy, nikoli slova“, „svévolná činnost hrstky likvidátorů“ – to nejsou výňatky z politických projevů či agitacních frází médií, ale citáty ze Zahradní slavnosti.

Sergej Machonin v referátu o hře v Literárních novinách napsal, že to, co „v životě nevnímáme, se octne pod obrovskou lupou a vyrostе v děsivou destrukci přirozeného lidského jazyka. (...) Člověk si náhle uvědomí s hrůzou, že tato děsivá karikatura je složena z normálních projevů, jevů, způsobů a faktů, nad nimiž v životě máváme rukou.“ (Machonin 1963b)

V tomto smyslu lze Havla pokládat za dramatika mnohem tradičtějšího, reálnějšího než jsou protagonisté absurdního divadla, k nimž se obvykle řadí (Beckett, Ionesco). Ve srovnání s nimi se drží mnohem více například konvencí divadelního času, nenarušuje tak razantně pravděpodobnost situací. Jednotlivé výroky a narážky mívají u Havla zázemí ve fakticky existujících jevech – neodkazují ovšem k jednotlivostem, nýbrž k obecnějšímu smyslu.

## 2.

V Zahradní slavnosti není těžké najít rozličné prvky demaskující satiry, narážky na specifické reality života v „rozvinutém socialismu“. Je tu však také další a podstatnější horizont významů, který dobovou aktuálnost či satiričnost přesahují: Je to hra – vize světa, v němž jazyk ztratil hodnotu lidského sdělení, světa připomínajícího ponorku, z níž se vytrácí vzduch. Tento obecnější dosah postihl dobře Jiří Voskovec v předmluvě k exilovému vydání Havlových her 1977:

„Nadto – a to už přestává sranda – je to smršť Velikého Obecného Nesmyslu; na této maličké planetě nás zachvacuje všechny, bez rozdílu politických či jiných bloků. Každý jsme více či méně hypnotizováni nějakým dialektem či nářečím univerzálního ptydepe neživotnosti, ať je to čvachtání ideologií či galimatyáš ‚hromadných sdělovacích prostředků‘ (ten termín sám je čiré ptydepe), nebo hantýrka pavěd a blábol kritiků, hatmatilka ‚zasvěcených‘ pašáků a pašákyň, zkrátka mrtvolnost, kruťáctví a beznaděj, jež jako morová rána porazí člověka, kdykoli si buduje jakousi berlínskou zeď mezi hlavou a srdcem a jme se myslet brzlíkem, bát se hlavou a milovat a nenávidět slepým střevelem. Tuto metaforickou diagnózu lze obměňovat podle všech ostatních nenáležitých orgánů v případech individuálních pacientů, ale ta umělá hovadná zeď je nám všem společná.“<sup>8</sup>

Jan Grossman, šéf činohry Divadla Na zábradlí, který byl nejbližším Havlovým spolupracovníkem a vlastně i spoluvůrcem jeho děl, ve své fundované analýze Zahradní slavnosti (Grossman 1991, 308 an.) upozornil na to, že současný člověk nežije ve světě faktů, prostých jevů, ale je obstoupen výklady faktů, tedy interpretacemi a schematizacemi. Nezbytným následkem je vznik frázi a dogmat. A fráze je nepolapitelná obluda, vágní a nevěcná (a tudíž stěží vyvratitelná); schopná pohlcovat fakta a bobtnat do nesmyslných systémů. Běžný, přirozeně prožívaný svět se tak proměňuje v absurditu.

V Zahradní slavnosti se tedy nepředvádějí výjevy ze života, ale obrazy základních modalit hrouťícího se lidství. Hra přitom – a to je právě podstatné – nenahrazuje zpochybněné hodnoty nějakými novými. Působí především jako memento, jako nepřímá, ale tím působivější a palčivější výzva k hledání smyslu života v současném světě. Jak napsal Václav Havel sám, „čím hlubší je prožitek nepřítomnosti smyslu (...), tím energičtější je smysl hledán; bez živoucího zápasu se zkušeností absurdity by nebylo k čemu se vzpínat...“<sup>9</sup>

Text Zahradní slavnosti nezdůrazňuje existenciální téma nesmyslnosti života ani téma revolty jedince vůči absurditě světa. Václav Havel je typem autora věcně antilyrického, racionálním konstruktérem, který své hry buduje na zrcadlovém opakování a gradování replik, motivů, situací (působí komicky či tragikomicky). Umožňuje to naznačit mechaničnost opakujících se životních úkonů, stereotypnost myšlení a života (Josef Šafařík v roce 1969 v úvaze o Havlových hrách tuto redukci všeho živého na mechanický konzum nazývá „metodou bytí bez bytí“<sup>10</sup>).

Tomu odpovídá také další prostředek výstavby hry: aluzivnost, to je využívání různých typů narážek a citací. Narážky bývají dvojčlenné, například „Zahajovačská služba, závod 002“, „sekretariát hu-

moru a ideově regulační komise“. Přitom bývá každý člen sám o sobě více nebo méně běžně srozumitelný (závod 002, služba, zahajovač, sekretariát), sémanticky inkongruentně vyznívá až celek. Obdobně působí i „lidová přísloví“, s oblibou pronášená Plůdkem starším: „Ani kolínští husaři nechodí do lesa bez obojku!“, „Žabinec bez brčka neusmažíš!“ atp. Je možno je považovat za nonsens (ne za skutečná lidová přísloví, jak se na základě vídeňské inscenace domníval Ernst Fischer), ale také za zesměšnění pokleslé, nic neříkající „lidovosti“. Jinou odrůdou této „lidovosti“ je styl zahajovače Plzáka, který si obratně osvojuje i Hugo: „Tak doufám, že tady nebudeš dělat žádné vylomeniny! Mám tě celkem rád a nerad bych s tebou musel zatočit jako s čamrdou!“ „... přišel jsem si s ním trochu pošprechtit a případně mu i v něčem píchnout.“

Hra záměrně využívá také citace v užším smyslu, opět různým způsobem transponované a vystupující – v mírně upravené podobě a v novém kontextu – jako groteskní, vyprázdněné floskule. Už v prvním jednání najdeme mimo jiné reminiscenci na známý výrok Leninův („a proto se učil a učil a učil“<sup>11</sup>), na slavnou (a vůči politickým exulantům zneužívanou) báseň Dykovu („Život je boj a ty jsi pes! Vlastně Čech. Nezahyneš-li, nezahynu – zradíš-li, zradíš – budou-li, budem!“), na Nezvala („Bylo to překrásné, žel všechno má svůj konec“) a na Seiferta („Vrátí se, Oldo? Jistě-vrátí / a řekne tiše: maminko má, / jak je to hezké u nás doma!“).

Sama jména manželů Pludkových, Oldřich a Božena, mohou být – a není vyloučeno, že se tím už ocitáme v oblasti „nadinterpretace“ – narážkou na knížecí dvojici z české raně středověké minulosti (srov. časté zpracování tématu u Jungmanna, Zimy, Klicpery, Hejduka, Drdy, Hrubína aj.). Jejich syna a „hrdinu“ Huga je pak možné v takto připravených kulisách vnímat na pozadí osudu Oldřichova a Boženina syna Břetislava, „českého Achilla“ (viz třeba obrozenecké zpracování Thámovo a Štěpánkovo). S takovou travestií tradičních vlasteneckých témat ostatně korespondovaly slavnostní fanfáry ze Smetanovy Libuše, které zněly při představení hry v Divadle Na zábradlí na počátku kusu a pak znovu před každým aktem. Tento motiv zaznívá též v závěru díla:

Plůdek: ...má zřejmě v krvi zdravou filozofii středních vrstev! To víš – do Kutné Hory bez galoší ani Jaroš nedojde! (Zpívá) Český národ nikdy neskoná, on všechny bědy slavně překoná!“

Záliba v citátech a quasicitátech různého druhu, jejich důmyslné využívání, zasazování do jiného kontextu a parodování – to je postup, který řadí Havla po bok jiným výrazným českým autorům. Zvláště Karlu Poláčkovi a Karlu Čapkovi (Válka s Mloky), tradice sahá ovšem k Havlíčkovi, Haškovi, Voskovci a Werichovi a vede dál až do součas-

nosti. Společný není jen postup, ale hlavně jeho funkce: důsledná destrukce schematických klíšé, abstraktních idolů, perspektiva „zdola“ a „zvenitř“ usvědčující vyčpělý ideologický i jiný patos z falešnosti. Čeští intelektuálové velmi často a s chutí bořili mýty a neméně často po jejich destrukci pomáhali budovat nové: dalo se tak nejen v čase obrozeneckém, ale i v době zenitu meziválečné avantgardy a v období poválečné „budovatelské“ kultury. Emblematické obrazy se, pravda, proměňovaly, košatou českou lípu (protiklad germánského dubu) nebo housle Švandy dudáka vystřídal Paříž, revoluce a rychlovlak; tulák a dobrodruh ustupovali úderníkovi a ten zas po čase váhajícímu intelektuálovi – ale princip hodnotového přístupu ke světu zůstával v mnohém stále týž. Právě Havlíčkova tradice proti velkým proklamacím „ve jménu něčeho“ staví denní konkrétní život a zdravý selský rozum, common sense, proti strnulé hierarchii staví plebejský smích. Tradice Čapkova zase ideálním projektům abstraktně dokonalých metasvětů oponuje reálnou zkušeností světa přirozeného; oproti holismu, tedy jedinému výkladovému principu, staví pluralitu možností jako svéprávných variant.

Havlova tvorba, zdá se, navazuje na tuto linii. Nenabízí divákům a čtenářům pevný bod, vlastní představu světa a jeho opor. Vlastním materiálem jsou jí – podobně jako dílu Poláčkovu – schematická klíšé, stereotypy a nejrůznější mechanismy, v jejichž vnitřní alogičnosti odhaluje jakousi svébytnou logiku, která rodí vlastní bizarní svět. To vše v osvobodivé poloze groteskní komiky.

Zahradní slavnost se odehrává ve scenerii nemsmyslného světa. Zdá se, že zde, jako v Gogolově Revizorovi, je smích jediným pravým hrdinou hry. Dílo tak představuje pravý opak toho, co autor ve svých pozdějších úvahách nazval „intencemi života“, „životem v pravdě“. Absence hodnot přirozeného světa však naléhá k jejich hledání.

### Poznámky:

1 Podle Herty Schmidové lze Havlovy hry rozdělit do dvou skupin, na hry soustředěné k hlavní postavě (vedle Zahradní slavnosti např. Ztížená možnost soustředění, Largo desolato, Pokoušení) a hry „chórické“ (Vyrozumění, Horský hotel, Asanace). Srov. Schmid 1990.

2 Havel, Václav: Zahradní slavnost, in: Havel, Václav: Hry. (Spisy II, přípr. E. Šormovi) Praha 1999, str. 91.

3 Havel, Václav: Zahradní slavnost, tamtéž, str. 97–98.

4 Tamtéž, str. 41.

5 Tamtéž, str. 4S–46.

6 Zde je možné připomenout jako prototyp Gogolova Chlestakova, za jehož novější období lze,

s jistou licencí, Hugo Pludka ze Zahradní slavnosti považovat. Chlestakov není typ tartuffovský, prohnáný podvodník, který se přetvařuje. Stává se „významnou osobností“ vcelku náhodně, takřka bez vlastní vůle, ale do tohoto postavení se spontánně vžije a stává se mu přirozeností.

Je ostatně pozoruhodné, že historické zkoumání doložilo fakticky existující případy podvodníků v carském Rusku, které se mohly stát Gogolovi k Revizorovi předobrazem. Takové případy předpokládají naprostou absenci celospolečensky uznávaných morálních a ideových hodnot – nikoliv vnitřní kvality člověka, ale jeho „postavení“ a „styky“ mu zaručují vysoké místo ve společenské hierarchii.

7 Havel, Václav: Zahradní slavnost, tamtéž, str. 53

8 Citováno in: Havel, Václav: Hry, tamtéž, str. 1035.

9 Havel, Václav: Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hvizdalou, in Havel, Václav: Eseje a jiné texty z let 1970–1989. Dálkový výslech. (Spisy IV, přípr. J. Šulc a J. Víšková.) Praha 1999, str. 912.

10 Citováno in: Havel, Václav: Hry, tamtéž, str. 1019.

11 Havel, Václav: Zahradní slavnost, tamtéž, str. 43. Obdobná travestující narážka se objevila v těžké době ve hře Jiřího Suchého Zuzana není pro nikoho doma (1963) v divadle Semafor. Z Havlova citátu Jaroš myslel na svou budoucnost, a proto se učil a učil“ na počátku 70. let představitel normalizační estetiky Sáva Šabouk odvozoval za pomoci krkolomné konstrukce Jaroš je zlatník – zlato se těží na řece Leně – postava Jaroše je útokem na Vladimíra Iljiče Lenina atd.) svůj výklad Zahradní slavnosti. Paradoxně i taková účelová dezinterpretace svědčí o potenciální vícevýznamovosti Havlova textu.

12 Tamtéž, str. 98. Hudba ze Smetanovy Libuše zní i na konci dosud poslední Havlovy hry, Zítřka to spustíme. Libušinu árii „Český národ nikdy neskoná“ zpívá tentokrát Karla Rašínová, manželka prvního československého ministra financí. Autor sám se premiéry této hry, jež byla zkráceně a bez uvedení jeho jména inscenována v říjnu 1988 v Brně, nemohl účastnit, protože byl v té době ve vězení. O více než rok později, v lednu 1990, však měl příležitost zhlédnout Smetanovu Libuši celou, když se hrála u příležitosti jeho inaugurace československým prezidentem v pražském Národním divadle.