

mutarex gakvom gh václav havel dy axajores

LEOŠ SUCHAŘÍPA

Václav Havel

Vyrozumění

režie

Richard Mihula

Adolf Filip

(Gross)

Východočeské

divadlo

Pardubice

1965



Loni v prosinci mělo *Vyrozumění* Václava Havla v jediném týdnu tři premiéry: v Divadle F. X. Šaldy v Liberci, ve Státním divadle v Ostravě a ve Východočeském divadle v Pardubicích. Inscenační výsledky souvisí s rozdílnými přístupy k jediné předloze, představující určitý typ dramatické skladby, a zároveň zpětně tento typ ještě přesněji definují.

V Liberci je Perina muž ještě mladý, s urputnou tváří, která se úsilím potí. Do funkce učitele se jistě vypracoval od píky, pokud bude píkou rozuměno časté předsedání všemožným schůzím. Ostatně ani to nebylo zřejmě jeho prvním životním posláním, i sem se patrně vyšvihl, či přesněji, byl vyšvihnut dobou. Má lekci přísně časově rozvrženu, sleduje svůj výkon častým pohledem na hodinky, které samozřejmě sundal se zápěstí, zdvihá je co chvíli s desky stolu, natahuje beztak natažený strojek a zaujat tímto úkonem zapomíná na další text, takže několikrát opakuje se strojově stejnou intonací totéž slovo. Přednášku se buď naučil napsat, nebo ji má napsanou a kvůli „živému přednesu“ předstírá, že improvizuje: odtud opakování slov, intonační spínání logického celku nebo zas jeho záměrné členění. Perina Vladimíra Volka je učitel-funkcionář. Štávou

(zde byla ještě zmírněna a nadlehčena závěrečným Šmidrovým napomenutím), důsledně pak provedena v *Králi-Vávrovi*, *Zámku*, *Velké paruce* (1. verzi), *Vyrozumění* (a pochopitelně i v Gillově *Čáře*). I když jde o prostředek velmi důmyslný, který neposkytuje lacinou útěchu a pohodlné řešení, ale přenáší veškerou tíhu na diváka, hrozí nebezpečí, že se z něho stane při dalším opakování klišé stejně neúčinné, jako byly dřívější optimistické happy-endy.

Stalo se už takřka módou stěžovat si na „únavu z modelové dramatiky“, čehož příčinu vidím spíše v nedostatku diference naší dramatiky jako celku než v nedostacích dramatiky modelové. Toto reptání mi poněkud připomíná ony kuriózní situace z let školou povinných, kdy jsem při různých příležitostech býval spolu s dalšími přítomnými peskován příslušným pedagogem za ty, kteří přítomni nebyli. Buďme spravedliví a nehoršeme se na Uhda, Klímu, Havla proto, že není dosti Topolů. Na škodu není jednostrannost modelové tvorby, na škodu je absence dalších krajních tendencí; přirozený pohyb umění — to není ani zásadově jednotná a přímočará, zvykem posvěcená zlatá střední cesta, ani podnapile klikatá cesta ode zdi ke zdi (nebo sportovněji: od mantinelu k mantinelu), ale neustálé napětí mezi různými více či méně jednostrannými koncepcemi, tendencemi, směry a styly. Nejde tudíž o nahrazení modelové techniky něčím za každou cenu ještě novějším, tím méně o její ochočení na osvědčenou „starorealistickou“ fazónu.

Naše modelová dramatika dosáhla zajímavých výsledků, povýšila satirické zobrazení odvahou domýšlet události a situace do nejkrajnějších důsledků; definitivně skoncovala s trapným komunálním vtipkováním, s „tepáním“ vadných zámeků, nesplichujících klozetů a kapajících vodovodů; vysvobodila český humor z křečí tzv. situační komiky a vyvedla jej ze zatuhlých koutů hospodských, pavlačových a ložnicových do „reprezentativnějšího“ prostoru; vyztužila české drama smyslem pro kompoziční a strukturální kázeň a řád; výrazně je intelektualizovala.

Mohlo by se zdát, že možnosti modelové formy jsou už do značné míry vyčerpány a že jí hrozí opakování starých schémat. Takové nebezpečí jistě reálně existuje, zejména u případných epigonů. Přesto jsem přesvědčen, že zde existují i značné rezervy.

Na besedě o satíře 23. listopadu 1964 vyslovil Ivan Vyskočil své osobní pojetí toho, čemu se říká satira: „Já jsem se vždycky cítil jako člověk, který se chce vyznat ve světě, který v jisté své slabé chvíli nějak stvořil a na který se potom v jisté své jasnější chvíli nějak dívá. Protože mně se zdá, že všechno, o čem píšu... jsem udělal sám. ...Vím, že bych mohl být za jistých okolností docela dobře starým Vrbou. Mohl bych být za jistých okolností Hugo Pludkem. Vím, že v sobě mám tuto odlidštěnou skutečnost. Jakmile žijeme pod vlivem jakékoli instituce, tak se institucionalizujeme. ...Pořád se... mluví o světě druhých. Jako bychom svět, který se v... satíře vyskytuje, v sobě nenosili. Jako bychom ho s sebou netvořili...“

Modelové dramatičce se vskutku naskýtá možnost přibrat do svého plánu člověka ne už jen jako svazek funkčních vztahů, ale jako svébytnou osobnost, která je sice — do určité míry — společenskými podmínkami utvářena, ale která je též — do určité míry — vytváří. A je za ně odpovědná. Rozdělení úloh, které vyhražuje „lidské problémy“ dramatikům typu topolovského a prostor modelů zužuje pouze právě na demonstraci společenských mechanismů, považují za neudržitelné. Což nespočívá velikost takového Dürrenmatta, ale i Brechta, právě v tom, jak spojuje společenskou kritiku s existenciálními otázkami?

Je pravděpodobné, že takové rozšíření zorného úhlu by znamenalo vzdálení modelové dramatiky od satirického východiska. Ale to rádi oželíme: žánrová čistota byla vždy kritériem zanedbatelným, ne-li iluzorním, tím spíš, že hranice satiry v přísném smyslu nejsou příliš široké. Smyslem uměleckého tvoření není přesné naplňování literárních kadlubů, ale nepřetržitě usilování o pronikavější vidění, hlubší poznání, dokonalejší tvar a účinnější společenský apel.

X jeho hereckého výkonu je sice parodické napodobení životního prototypu, ale i divák nezasvěcený poznává v tomto Perinovi víc než jednotlivce, s nímž se někdy setkal. Volkův Perina je totiž snaživce, patřící, podle Werichovy kategorizace, do čeledi blbých a zlých.

Ostravský Perina Josefa Haukvice byl zřejmě delegován do ptydepového učiliště z katedry ptydepe filosofické fakulty. Pan profesor už není žádný mladík, skráně prošeďivělé, dech často sípavý, hlas stoupá do fistulky; brýle s kulatými obroučkami. Kořeny jeho bytosti prorostly katedru (tentokrát ve smyslu stolu, na nějž pedagog pokládá text přednášky), proto jako by z tohoto stolu neustále sál mízu životní i vědeckou: nepřetržitě obchází pomalým krokem dvě z jeho hran a při každém kroku se napjatými prsty ruky opře o jeho desku — ten stůl je jistota, zvyk, vědecká hodnota, životní hlubina bezpečnosti. Čas od času hlas začíná selhávat a než selže docela, chopí se Perina balónku, rozevře do krajnosti ústa a nějakým posilujícím roztočím si dutinu ústní osvěží — balónek píská jako zničené průdušky. Lekce se odvíjí v nepříliš prudkém, profesorsky „profesionálním“ tempu, nepozornost a neschopnost žáků učitele nerozhněvá ani neurazí — Haukvičův Perina se rozduří. Je to podivín.

Jindřich Bonaventura hraje učitele ptydepe v Pardubicích. Rázuje po učebně obrovitými kroky, všechny jeho pohyby jsou nenadálé, rozmáchlé a jaksi ještě přesahují rozměry jeho vysoké štíhlé postavy. Třeští radostné oči na to své stádečko, má odhodlaný úsměv nadšence, který se především sám bezmezně raduje z toho, jak je lekce zábavná a poutavá. Dítěti, kte-

ré miluje slova, dali možnost pohrát si s nimi. Tak Perina všechna ptydepová citoslovce „rozehrává“ a bezděčně tím paroduje ty herce, kteří každé slovo ilustrují výrazem mimickým a doprovodem gestickým. Některé partie textu Bonaventura pojímá jako táborový řečník, aby však vzápětí tuto polohu opustil, popřel ji nějakým neočekávaným a protismyslným výrazem tváře — prudkým pohybem uvolní velikánský uzel vázanky, nedbale prohrábne proužďlé vlasy, ale najednou v tom gestu strne, navíjí pramínek vlasů na ukazovák, nepřítomně zírá, špulí a kouše si rty: vzpomíná jak dál! A hned nato nový nával oddaného entuziasmu rozežene a rozkymácí postavu do roztomilé neohrabanosti. Bonaventurův Perina je nadměrně vzrostlý jedinec s mozkiem hravého, ale ve vývoji poněkud opožděného dítěte. Lid český našel si pro takový typ trefné označení: pošuk.

Režisér Jaroslav Horan a výtvarník Jaroslav Malina postavili v popředí libereckého jeviště členitý pás (na celou šířku scény) ze standardního kancelářského nábytku. Za tuto „barikádu“ psacích stůlů, regálů a regálků, situovali chodbu, po které v přestávkách mezi obrazy proudí zaměstnanci úřadu za doprovodu Smetanovy písně *Sláva, sláva, prapor věje!* Trojímu Havlovu prostředí (kancelář ředitele, ptydepové učiliště, sekretariát překladatelského střediska) jsou určeny třetiny nábytkové barikády — vpravo, uprostřed, vlevo. Kanceláře se rozmístěním typového zařízení poněkud liší, avšak v podstatě tvoří celek jediného úřadu. Hraje se v běžných současných kostýmech.

Hostující umělci v Ostravě (režisér Václav Hartl, výtvarník scény Vladimír Heller, autorka kostýmních návrhů Jarmila Křížková) postavili na točnu tři kanceláře oddělené soustavou vysokých dveří z kovových rámu a s kovovým výpletem. Osou scény je vysoký kvádr omítnutého zdiva — prostor, který zbyl mezi kanceláři a je využit jako skrýš pro pozorovatele. Vzadu nahoře se v proměnách za pohybu točny rozsvěcuje veliký graf, znázorňující schéma jakéhosi zažívání nebo požívání, asi nějakého psychofyzilogického procesu. Ve všech kostýmech (s výjimkou Grossova a Balášova) je nějaká součást — košile, blůzička, vesta, sako, límeček, klobouk — ušita z bílé látky černě potíštěné ptydepovými slovy.

V Pardubicích (režisér Richard Mihula a výtvarník Jiří Fiala) nemají točnu. Přestavby zakrývá bílá revuálka s černými a červenými slovy v ptydepe. Zvláště moderním kancelářským nábytkem je zařízen sekretariát překladatelského střediska, ošuntělejší je učiliště a ředitelská kancelář. Na zadní stěně kanceláře těžký zlatený rám, v němž visí minimax v nadskutečně velikosti — jsou k němu přistaveny štafle. Na téže stěně visí dost vysoko skříňka rozhlasu po drátě, která se zapíná a vypíná s pomocí stahovadla používaného na jistém hygienickém zařízení. Hraje se v civilu charakterizujícím postavy životně pravděpodobným způsobem.

Baláš Josefa Němečka (Liberec) jako by říkal naučený text, osvědčený a ozkoušený na předchůdcích Grossových; je velmi střídmy v gestu a mimice; hledí většinou k zemi nebo „jinam“,

X ostatní se s jeho očima střetnou jen málokdy. Na vypíchnutí Grosse z ředitelského křesla, na rozproštění sítě, která se Grossovi zdá neproniknutelná, na zavaření celé té úřední kaše vynakládá celkem malou energii: stává se postupně v očích diváka — *prostředníkem*. Třeba autorovým, třeba Kubšovým, třeba prostředníkem sil, které jdou s každým úřadem ruku v ruce, automaticky.

Prýmkův Gross má krásný hlas a dikci vzdělance. Prostou křivku tohoto charakteru — jak ji vyznačil Havel — sděluje neokázalými hereckými prostředky, nejzřetelněji modulací hlasu a výrazem tváře přirozeně zrcadlící vnitřní stav postavy: nasupené obočí a hlava na ztuhlé páteři; sevřené rty a prázdné a unavené oči; přemýšlivá rýha na čele a nejisté obloučky trochu roztrášených úst; tragický pohled do daleka a ušlechtilý výraz vysokého čela. Jirí Prýmek bohužel postavu jen zlehka ironizuje a ze všech sil s ní balancuje na pomezí dvou charakteristik: *oběti a viníka*.

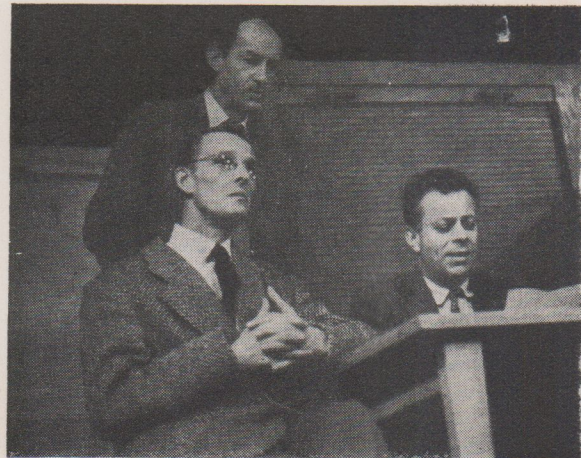
Alois Müller (Ostrava) je Baláš temperamentní a nebezpečný, dovede blýsknout očima a zostřit hlas, třímá otěže vlády jak ve funkci náměstka, tak ve funkci ředitele s přehledem, jako své životní poslání, jako moc, která je ve všem všudy nevybíravá. Je to spiritus rector úřadu. Nejde však o nějaký démonický živel, naopak, tento Baláš dovede být bodrý, může na vteřinku znejistět, musí se někdy trapně vykrucovat, ale právě proto je neustále — při veškerém ztělesnění byrokratické zvůle — bytostí skrz naskrz hmotnou, individuální, fyzicky výraznou.

Gross Františka Šeče je naproti tomu ztělesněným blátivě bezmocí a krajní bezvýrazností.

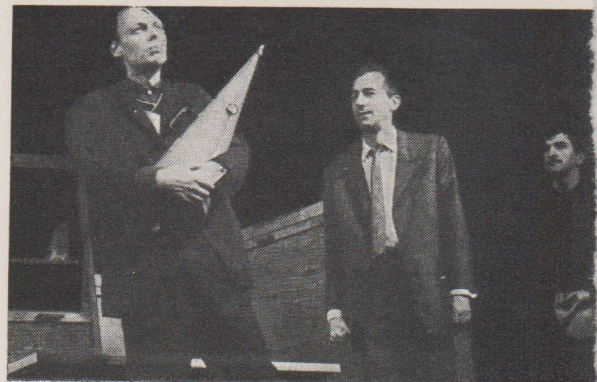
Tento dojem pramení z urputné snahy „zindividualizovat“ Grossův mluvní part, „přešit si ho na tělo“, rozlámat jej vestavěním nespočetného množství všelijakých vlastních neutrálních slůvek (No ne, no ne, já...; víte...; totiž...), jež zřejmě mají zvýšit věrohodnost textu, oživit jej — herec jako by se neustále rozbíhal k průniku do Havlovy figury, znovu a znovu se jí chtěl zmocnit a, žel, vždy znovu bezvýsledně.

V Pardubicích mají — když to pro názornost přeženu — dva Baláše a dva Grosse. Jirí Císler je úhořovitě pohyblivý Baláš v kostkované košili a manšetrovém saku; připomínal by agilního předsedu závodní rady, nebýt několika císlerovských všeobecně divadelních, všeobecně komických a pro první zhlédnutí ovšem okouzlujících úsměvů, gest a postojů, v nichž cítíš grácii zkušeného komediálního prstokladu. Pomineme-li jistý stereotyp tohoto Císlerova hereckého typu a přijmeme-li jeho prvky za charakteristiku Baláše, poznáme v něm zlosyna asi na úrovni kapsáře, drobného darebáka, jenž se komicky zaplete do sítě, kterou sám rozestřel.

Není hrozný, nevzbuzuje obavy, je sice kluzký a místy se hrozivě tváří, ale napořád zůstává jenom směšný a dokonce roztomilý. Hrozný je ten druhý Baláš: to se Císler v gestic-kém ohňostroji a suverénním rytmu najednou pozastaví, vyndá z kapsy lísteček a přečte s intonací ustaraného, ale vždy optimistického funkcionáře: „Že si můžeme dovolit tato opatření, je dalším výmluvným dokladem správnosti pyjdepe.“ Takový postup se v Císlerově výkonu objevuje několikrát.



Václav Havel, Vyrozumění, režie Jaroslav Horan
Josef Němeček (Baláš)
František Čužna (Kunc), Petr Rýdel (Mašát)
Divadlo F. X. Šaldy, Liberec 1965



Jarmila Hlavatá (Jarmila)



Jiří Prýmek (Gross)

Baláš čtoucí „věty z papírku“ ostře kontrastuje s Balášem komických reakcí a zachraňuje před jeho směšnou gestickou a orální aktivitou něco z politické útočnosti role.

Gross Adolfa Filipa je vedle rtuťovitého Baláše sošný, rozvláčný, v hlavě má hlemýžďe a v srdci ještěrku. Věci se valí kolem něho rychlostí z jeho hlediska přímo kosmickou, stačí z nich sledovat jenom útržky, poulí na ně překvapeně oči nebo zas krabatí čelo, za nímž hlemýžď ze všech sil vyslintává myšlenku. Filipův Gross pronáší své humanistické vyznání jednou v pokleku, když spravuje nohu psacího stolu, který se bůhví pokolikáté kácí, podruhé spojí projev o humanismu s vypnutím rozhlasu po drátě, k čemuž ovšem musí zatáhnout za zmíněné už splachovadlo. Zdůrazní-li tento Gross v závěru hry, že Marie nesmí ztratit „víru v lidi!“, je postava odsouzena definitivně.

V Grossově partu však herec a režisér našli myšlenky, které z této interpretační polohy usilují vydělit. Je to například Grossovo sebeobvinění, jeho udání na sebe sama: „Žádám, abych byl co nejpřísněji potrestán!“ Filip přednáší tuto partii v popředí scény přímo do publika, říká ji rozbolavělým hlasem a očima hledá v divácích odezvu; není to prožitek evokující ponižující postavení neprávem obviněných lidí v inscenovaných politických procesech; Filip mluví za sebe a za současníky, jimž zároveň s trpkou výčitkou připomíná vlastní ponížení mlčících. Také na začátku předposledního Grossova monologu Filip na chvíli „opouští postavu“ a přemýšlí nahlas s Havlovým textem o rozpornosti lidské situace v současném světě. Tento druhý Gross se představením jen dvakrát

mihne a je s ním spojen především osobou interpreta, je však s dominantní rovinou inscenace neslučitelný. Patří do kategorie politických apelů.

Vyrozumění Václava Havla je hra žánrově ortodoxní. Konsekvence tohoto žánru je jaksi zdůvodněna jednou aforistickou formulací autora, vyslovenou při jiné příležitosti (Host do domu, 1964/2): „Něco je vždy na úkor něčeho.“ To „něco“ je v Havlově *Vyrozumění* politikum. Funguje tu skrze stroze symetrickou konstrukci, skrze racionálně rozvedenou absurdní zápletku, kterou realizují dvojrozměrné figury se zřetelným posláním a znakovou charakteristikou. (Z tohoto hlediska je do jisté míry problematickou postava Grosse, připustíme-li jen na okamžik pro jeho charakter znaky dva: vedle zbabělosti třeba jen malou míru nevinnosti.) Co nad to je, od – divadla je. Tím míním od divadla navyklého určitým konvencím, a od publika, které tyto konvence vyžaduje. Politikum Havlovy hry existuje na úkor obvyklé situační komiky, na úkor psychologického „rozkrývání“ charakteru, na úkor všeobecně komických postav, běžně logických souvislostí a především na úkor jakékoli divadelní podívané. Havlovu nadsazenou zápletku s umělým jazykem lze sotva něčím ještě nadsadit.

V Ostravě chce výprava a kostýmy prodloužit cestu, kterou svou skladbou otevřel Havel. Bezděky tím připravuje inscenaci o možnost jednoho *divadelního* protikladu: hrát absurdní zápletku v reálném prostředí. Takový divadelní protiklad je totiž i *společensky* apelativní – ab-

X surdní příběhy našeho života zhusta nebývají teatralizovány.

Stejný přístup se odhalí v okamžiku, kdy z úkrytu vyleze pozorovatel, aby šel dělat náměstka. Objeví se s obłudnou aparaturou na hlavě – složitá sestava naslouchátek, hledáček, teleskopů, filtrů a antén není ovšem ani při mnohem větší nápaditosti s to přesáhnout význam samotné skutečnosti, že v prostoru, „který zbyl mezi kanceláři“, je místo pro systemizovanou funkci, jejíž pracovní náplň spočívá v pozorování a donášení na ostatní. Stupňováním tu není absurdita umocněna, nýbrž odmocněna – špílcem.

Na Zábradlí kape v celém úřadě ze stropu voda do plechovky na podlaze. Tento časoměr beznaděje funguje autonomně, nezávisle na postavách, na textu, na rytmu celého představení. Také v Ostravě se pokusili kontrastně odstínit „akci ptydepe“: na ředitelském křesle je uvolněné opěradlo, které co chvíli spadne. V tom, *kdy* padá, nepodařilo se mi odhalit žádnou zákonitost, pravděpodobně tedy „prostě padá“. Ale ve *Vyrozumění* se zdají být taková „prostě“ nedorozuměním. Nadto je tu o herecký fyzický úkon víc, přitom o úkon retardační, neboť ředitel své opěradlo znovu a znovu vracejí do původní polohy. K takovým hereckým akcím, které mají být komické „samy o sobě“, patří například „hra s rybičkami“, které Mašát před obědem slupne coby aperitiv: po stisku rukou má Gross fyzický pocit odporu, otírá si ruku, Mašát usedne naproti, přitáhne si popelník a odstrčí sklenici po rybičkách, ze které Grossovi táhne pod nos, odstrčí ji tedy zpět, po chvíli ji odstrčí Mašát, na to zas Gross atd., takže divá-

kovi, který se tím „baví“, zatím uniklo, o čem byla řeč. Připomeneme-li ještě Perinův balónek a třeba to, že při výkladu o citoslovci „baf“ se jeden starý úředník probudí a úlekem vypadne z lavice, stačí to ke zjištění inscenační roviny, kterou v Ostravě přidali ke *Vyrozumění* přivažkem, aby podtrhli jeho komediálnost.

Tyto atributy frašky jsou s Havlem v nesmířitelném rozporu, právě tak jako tónina výpravy a kostýmů, mířících až k obrazu úřadu co noční můry, neharmonuje s herectvím individuálních charakteristik, komických figurek a „věrohodných“ intonací, jemuž se vymyká snad jen Alois Müller.

Richard Mihula v Pardubicích myslel na své obecenstvo (což platí patrně i o Ostravě), o němž asi soudí, že „čistý“ Havel by byl pro ně náročný, suchý, nekomediální. Proto v představení na několika místech usiluje „kompenzovat“, co *Vyrozumění* z hlediska například situační komedie chybí.

Zadní stěna kanceláří je vyrobena z gumových vertikálních proužků a působí jako kompaktní plocha, ale v dialozích s pozorovatelem se náhle na nějakém místě proužky rozhrnou a vzniklou štěrbinou se vysune pozorovatelova hlava. Vysouvá se na různých místech, a z toho očekávání, kde se příště štěrбина rozklebí, pramení jisté napětí a překvapení (leč zcela mimo logiku postavení Havlova pozorovatele).

Nadskutečně velký minimax má své opodstatnění jako výtvarný i významový znak, dokud visí v rámu na zdi. Pak jej Gross sejme a vymění si minimax s Balášem (dojde k tomu několika

nacvičenými různými grify; Baláš má minimax o poznání menší, což odpovídá funkci náměstka; vzniká asociace jakéhosi střídání stráží). Co se zdálo být v zlatém rámu symbolem, ztrácí význam v hercových rukou a stává se nensmyslem; Gross s minimaxem reálných rozměrů v náruči působí zásadně jinak: ze spojení dvou odlehlých reálných hodnot čteme metaforu, kdežto v Pardubicích byla stykem s konkrétním hercem symbolická hodnota nadskutečného minimaxu zrušena, leč nová se nezrodila.

Perina, jak již řečeno, ve své lekci citoslovce „rozehrává“. Ale nadto: když vstoupí do učebny (v osmém obraze) Gross, Perina dospěje právě ke slovu *jémine* a logicky je intonuje v souvislosti s Grossovým objevením. Když prochází učebnou Baláš – obdobná hra se slovem *hurá*. Realizace některých logických souvislostí, akcent na situaci je výrazem snahy zdůraznit vázaný děj, uskutečnit příběh, to znamená připoutat divákovu pozornost a dát mu víc příležitosti k zasmání. Aby však nepřekryl politický, satirický apel Havlovy hry, postupuje Mihula u dvou protagonistů, u Baláše a Grosse, způsobem, který jsem už popsal. Rozevírá tím přísně vymezený žánr *Vyrozumění* oběma směry, ke komedii i k politiku, vytváří skladbu vrstevnatější, v níž však se jednotlivé vrstvy navzájem nekonfrontují a neobohacují, nýbrž probíhají paralelně a izolovaně, poskytující nicméně „bohatší výběr“ pro nevelkoměstské publikum.

Mihulovo řešení je dvojaké, ale v obou směrech zřetelně čitelné, a proto asi zcela záměrné. Vychází-li z reálného odhadu vkusu a tužeb pardubického obecenstva, pak nezbyvá než



Václav Havel
Vyrozumění
režie Richard Mihula
Adolf Filip (Gross)
Jiří Císler (Baláš)
Eliška Kuchařová
(Marie)
Zdeněk Novák
(Kubš)
Východočeské
divadlo
Pardubice, 1965

konstatovat, že Havlova *Vyrozumění* prostě není žádná „lidovka“ – stůž zde coby pochvala!

Liberecká inscenace Jaroslava Horana je předloze nejadekvátnější. Vede zápletku věcně, bez hereckých kudrlinek, počítá s napětím, které vzniká mezi absurdní „akcí ptydepe“ a mezi věrohodně reálným prostředím; formuje inscenaci hereckou tvorbou, jež nikde nehýří „charakterizacemi“, nýbrž s porozuměním pro význam každé repliky, jejího přesného znění a intonačního rytmu (až na pomezí stereotypu) soustřeďuje velkou pozornost na srozumitelné sdělení textu. Celek, ozvláštňený mezi obrazy Smetanovou skladbou, vyznívá jako řízný pamflet.

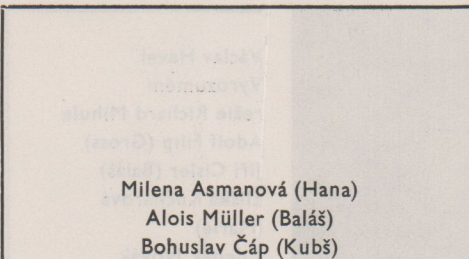
Pocit, že divadlo ustupuje do pozadí, aby dalo vyniknout autorovi, byl vykoupen – alespoň v případě premiéry – značným ohlasem, který provázel inscenaci po celý večer a projevoval se výbuchy smíchu a řadou potlesků.

Havlův obraz zbyrokratizovaného světa se obešel bez konvencí divadelnosti.

„Něco je vždy na úkor něčeho.“ V tom asketickém racionálním omezení je Havlova slabost. V něm je však zároveň i jeho síla. *Vyrozumění* nelze „zdivadelnit“ prostředky frašky, nelze je rozehrát jako komedii charakterů či situací; k *Vyrozumění* netřeba přidávat to, na úkor čeho je silné. Jinak hrozí nebezpečí, které se vším všudy demonstroval Hartl v Ostravě: na cestě za veselostí se vypařilo politikum i legrace.



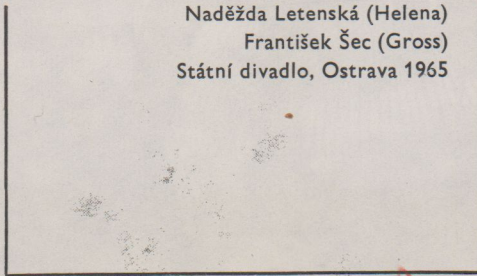
Václav Havel, Vyrozumění
režie Václav Hartl, jh.
František Šec (Gross)



Milena Asmanová (Hana)
Alois Müller (Baláš)
Bohuslav Čáp (Kubš)



Naděžda Letenská (Helena)
František Šec (Gross)
Státní divadlo, Ostrava 1965



X