

**václav havel**  
**LARGO DESOLATO**





Živý člověk a dramatická postava jsou dvě různé věci; dramatická postava je vždy víceméně fikce, vymyšl, trik, zkratka, složená pouze z určitého omezeného počtu nejběžnějších dramatických konkrétních „světů hry“ a jeho smyslu; i ta nejzáhadnější a straně něčím beznadějně chudým a prostým, na druhé straně by ale každá postava měla vyzařovat čímsi, čím živý člověk těžko může vyzařovat; totiž schopností říci na plose těch několika replik a situací, z nichž je celá její existence složena, vždyj čosi zřetelného a podstatného o „světě vůbec“.

Václav Havel

# václav havel

## LARGO DESOLATO

režie jan grossman

Scéna: Ivo Židek / Kostýmy: Irena Greifová  
 Asistent režie: Stanislava Tomšovská Aleš Kisil (student DAMU)  
 Autorské režijní poznámky v úvodu a na konci čte autor sám  
 Nápověda: Jana Kopecká / Inspice: Karel Stolař

Kopřiva .....	Jiří Bartoška
Olda .....	Vladimír Dlouhý
Zuzana .....	Jana Preissová
První Láďa .....	Oldřich Vlach
Druhý Láďa .....	Vlastimil Bedrna
Lucy .....	Zuzana Bydžovská
Olbram .....	Ondřej Pavelka
První chlapík .....	František Husák
Druhý chlapík .....	Pavel Zedníček
Markéta .....	Tereza Brodská
První muž .....	Karel Stolař
Druhý muž .....	Miroslav Stibr

Šéf výroby: Jan Malaska / Světla: Petr Pavelec / Zvuk: Pavel Roller / Masky: Anděla Miková /  
 Kostýmy vyrobeny pod dohledem Olgy Dvořákové.

## divadlo na zábradlí

Umělecký ředitel Dr. Vladimír Vodička  
 Divadlo Na zábradlí Anenské náměstí 5 115 33 Praha 1  
 Premiéra 9. dubna 1990



Spisovatel může psát o lásce, o žárlivosti, o životním úspěchu i prohře, o lidské zlobě, o přírodě, o svém dětství, o Bohu i o schizofrenii; může ve svém díle filozofovat, psychologizovat, držet se faktů i vymýšlet alegorie; může být posedlý nejrůznějšími a nejdůmyslnějšími estetickými projekty – nikdy se však nemůže, je-li skutečným spisovatelem, vyhnout jedné věci: dějinám. Společenské situaci. Svě době. A tedy vlastně politice.

Václav Havel

V naší zemi už po mnoho let je veškeré rozhodování a vliv v rukách jediného subjektu – centrální moci – a z toho vzniká podivný pocit nedějnosti. Jako by se zastavil čas. Nic se neděje. Nic není. Všechno je pořád stejné. Všechno je pořád stejné a dané. Dramatik, který je a musí z podstaty věci být obzvlášť citlivým seismografem doby (nejde-li jen o výrobce divadelního konzumu), je v takové ne-době v podivné situaci: cítí se být nucen psát vlastně o ne-děni, on, který má být „zrcadlem doby“, musí psát o tom, jak v žádné době nežije.

Václav Havel

Zdá se mi, že člověk má to, čemu říkáme lidské srdce, ale že má v sobě i cosi z paviána. Moderní doba ruší tato podobenství, ze srdce dělá pumpu a přítomnost paviána v nás prostě popírá. A tak se znovu a znovu stává, že tento oficiálně neexistující pavíán řádí nepozorován, ať už v převleku za osobní stráž političky, nebo v uniformě nejvědeckější policie dějin.

Moderní člověk, tento spořádaný úředník světového Veleúřadu, lehce frustrován krachem svého způsobu poznání světa, vypíná posléze videorekordér s Michaellem Jacksonem, hrajícím upíra na nejprodávanější videokazetě v dějinách světa (Thriller), a jde do kuchyně, aby vyjmul z termosky – za zády všech spolků na ochranu zvířat – ještě teplé srdce dudka a pojeďl ho ve snaze být obdařen darem věštby.

Václav Havel

## O návratech s Janem Grossmanem

– Návraty. Slovo často používané zvláště pak u nás a obzvlášť v poslední době. Každému se jistěže přihodí, že určitý čin, rozhodnutí či událost prohlásí sám či někdo jiný za návrat.

Nechci rozmnožovat řady těch, kteří – jistě oprávněně – cítí nutkání se vyzpovídat ze svých návratů z emigrace vnější nebo vnitřní, ze zajetí nejrůznějších cenzur a autocenzur a domácího vězení.

Věřím těm návratům, kterými se vracíme sami k sobě: k času a prostředí a k situaci, kdy jsme sbírali zkušenosti, učili se artikulovat, byli opojeni svými vzory a zároveň paradoxně začínali chápat, že člověk roste tím, jak se vzpírá svému prostředí.

– To ovšem často vede k jevu u nás dosti obvyklému, totiž k exulantství. Někdy přímo, častěji nepřímo, ale posléze bývá kypodivu opět spojeno s návraty.

Rozhodující nebyly návraty z ciziny, ale většinou spíš návraty do ciziny. Nejvíce do Holandska, kde jsem mohl relativně souvisle dělat nejen řadu představení, ale spolupracovat i na profilu divadla. Ale ani to se povolovacími orgány v Praze nelíbilo. Např.: inscenoval jsem v Holandsku Švejka; českého klasika, v české dramtizaci, s českým autorem hudby a s českými výtvarníky dekorace a kostýmů. Holandské divadlo bylo nadšeno, když toto představení dostalo pozvání na mezinárodní festival do Florencie. A česká reakce? Pasové oddělení Pragokonzertu mi odmítlo vydat výjezdni doložku do Itálie.

I když jsem se po každé premiéře vracel domů do Československa, jako divadelník jsem se cítil víc doma v Holandsku. A to je smutné.

– Pracovní a divadelní návraty lákají dráždivým rozparem stejnosti a nestejnosti. Ani jedna inscenace téhož titulu nemůže být z mnoha důvodů stejná, pokud je to vskutku inscenace.

Několik her jsem režíroval víckrát na nejrůznějších scénách: např. Švejka v Holandsku, v Chebu a na Vinohradech, Racka ve Vídni a v Chebu, Kafkův Proces na Zábradlí



a v Holandsku, Revizora v Amsterdamu a v Hradci Králové, Oidipa v Curychu a v Divadle S. K. Neumanna atd. Neopakoval jsem tyto tituly jen proto, že jsem je „uměl“ a usnadnil si tak práci. Vracel jsem se k těmto textům proto, že po každé premiéře jsem měl pocit dluhu. Nebo lépe řečeno: pocit, že tyto hry vypovídají o světě víc, než se mi dosud podařilo vyjádřit. Stále mě přesahovaly. Jak říkal Jan Werich: Ať jsem byl v životě chudý nebo bohatý, vždycky mi scházela stovka.

– Mezi návraty roztodivnými, mezi návraty po okraj naplněnými paradoxem, ale i občas uspokojením je tu náhle s inscenací Dona Juana i návrat do Divadla Na zábradlí.

Nejkrásnější a nejtěžší.

– Jakož i návrat k autorovi, dramaturgovi a spolupracovníkovi Václavu Havlovi. Nejtěžší a nejkrásnější.

Svět Havlových dramatických a básnických prací je světem hypotetickým, tedy světem možným.

Možnost, kterou nám autor takto demonstruje, není příjemná a růžová. Je dokonce zlá, a chcete-li, veskrze negativní. Jejím hrdinou není protagonista, ale antagonist: duch, který stále popírá.

Tento duch posbíral z vůle autorovy všechno zlo světa, aby nás postavil tváří v tvář naší kdykoliv možné zkáze: vybudoval svou pravdu. Ale čeká, rovněž z vůle autorovy, že se proti této pravdě – která je vedle nás, kolem nás, v nás – vzbouříme.

Je to duch, který odkryl dialogičnost látky a v úloze ďáblova advokáta nás vyzývá k diskusi: provokuje naše stanovisko, naši aktivitu, naši fantazii a náš intelekt.

Obávám se, že tyto věty znějí příliš učeně; snad dokonce budí podezření, že podkládáme autorovi úmysl oloupat normální obecnost o ten základní požitek, pro který – ať přiznaně či nepřiznaně – navštěvuje jeho hry: o požitek zábavy a hry.

Ale podezření je jen zdánlivé.

Dokonalá hra není ta, v které se všechno děje bez nás a za nás, ale naopak hra, která vyžaduje naší vynalézavosti a účasti.

Jan Grossman (listopad 1965)

Hegel nás naučil rozumět hlouběji tomu, proč ne vítězové, ale poražení píší dějiny. Vítězství nás odpoutává od skutečnosti, protože se opíráme o ponížené vědomí poražených. Skutečnost jako by nám poskytla nějakou úlevu, jako by ustoupila před naší vůlí. Tato úleva nicméně je výkonem poraženého: ten je sražen ke skutečnosti a musí v ní obstát bez jakékoliv úlevy. Mezi poraženými a skutečností není úleva, kterou si vítěz vynutil tím, že si nechává sloužit. Rabské vědomí, rostoucí z porážky, je nakonec silnější než vědomí vítěze, protože se drží skutečnosti.

Vítězství je vždy něco jiného, než vítězové mýnili. Jen poražení nakonec chápou, co se v tomto vítězství otvírá jako nová možnost života. A tak poražení píší dějiny, protože smysl vítězství je přístupný jen v jejich porážce, z toho, co bylo poraženo. Poražení proto zůstanou v dějinách jako ti, kteří žijí v možnostech otevřených vítězstvím, zatímco vítěz sám se z dějin tiše vytratí i se svým vojskem.

To, co nazýváme dějiny, je především tvrdošíjně setrvávání poraženého s vítězem. Ve vědomí poražených se prosazuje smysl, před kterým nakonec ustupuje i sám vítěz jako před pravdou svého vítězství, kterou by neviděl, kdyby se nedíval očima poražených. A tak vítěz vděčí poraženým za pochopení smyslu svého vítězství, jenž se pak stává smyslem nové doby, totiž doby zahájené tím vítězstvím. Evropská tradice je určena takovým nedokonalým vítězstvím, kdy poražení

nejsou vyhnáni z dějin a zapomenuti, ale zůstávají s vítězi, přítomni ve smyslu jejich vítězství. To míníme větou, že ne vítězové, ale poražení dělají dějiny.

Pozdní doba se otřásá pod kroky vítězů, kteří chtějí nejen zvítězit, ale také psát dějiny. Poražení budou nejen zotročeni, ale také vyhnáni z dějin, odsunuti někam za řech. Teprve takoví vítězové mohou skutečně rozdrtit evropskou tradici, definitivně ji zničit. Až vítězové a ne poražení budou psát dějiny, Evropa navždy zmizí z horizontů... Psaní dějin bude technický problém, který lze snadno vyřešit zejména pomocí komputerů. Poraženým bude vyvlastněna i jejich porážka, samo vědomí, že byli poraženi.

Já patřím k poraženým. Jako Čech, jako exulant, jako Evropan, jako intelektuál, jako filosof a jako italský občan. Nepatřím k žádné vítězné straně, nic z toho, čím jsem se v životě dosud zabýval, se neukázalo vítěznou ideou.

Roli poraženého intelektuála v pozdní době vidím takto: nepromarnit tuto porážku, nedat si ji vzít, nedat se vyvlastnit z vědomí vlastní porážky. Nenechat se zahrnout do dějin, psaných vítězi.

Dokud je to ještě možné, intelektuál musí připomínat to, co bylo poraženo, být ve službách toho, co bylo poraženo. Jen tak nebudou moci vítězové dopsat své dějiny.

(Václav Bělohradský Myslet zeleň světa  
Edice Expedice Praha 1985)



## Okrajové poznámky k Largu

1. Při čtení Larga je téměř nepochybné, že se jedná o realistický příběh s velmi pravděpodobnou zápletkou. Jakýsi disident, snad filosof, je pronásledován tajnou policií, která jej nutí k amórálním činům a hrozí vězením, jehož se disident obává a současně je jím přitahován. Také jej navštěvují a pozorují přátelé, kteří se obávají, aby nezklamal a dostal své roli. Disident, zdá se, má také problémy se ženami; točí se kolem něj tři. Jedna, ta nejtvalější, jeví tendence odstředivé a ostentativně si drží přítele milence, druhá naopak trpí určitou tajností svého vztahu k disidentovi a ráda by se jím veřejně pochlubila. Co si o tom myslí disident, je obtížné zjistit; rozhodně ale nejsou jeho vztahy v pořádku. Třetí žena je náhodná naivní ctitelka, hodlající spasit svět a pak po sklenici rumu i disidenta samotného. Takový sled událostí a takové lidi si umíme představit a můžeme se tedy domnívat, že jsme svědky příběhu opravdu realistického. A také ano, děj se odehraje a zápletky jsou nějak řešeny.

2. Znepokojují nás jen některé okolnosti: dialog nám více či méně připadá strojený, uměle spisovný, někdy snad i nešikovný a řekneme to přímo, i banální. Autor dost pedanticky popisuje scénu a dokonce i pohyby postav. Vytváří těmi popisy jakési předepsané dráhy, kruhy do sebe se těsnivě uzavírající a omezuje tím herce, jejichž realistická vitalita by toužila rozmáchnout se. A postavy samotné se nám mnohdy zdají schematické, jaksi neživé a nebarevné. Myslíme si, že to nejsou postavy z krve a masa, jak to je u divadla žádáno. Úsilí herců vdechnout postavám psychologickou drobnokresbu život často nevede k ničemu. Samo finále hry je také trochu divné; neposkytuje řešení, nedává výsledek, jenž by něco potvrdil. Čili se zdá, že tento realistický text má své nedostatky a jak známe ze zahraničních ohlasů, potvrdily to i některé tamní inscenace.

3. Chyba ale není v textu hry, chyba je v celé předešlé úvaze, protože nemáme před sebou text realistický a proto také nejde o nějaké nedostatky

realistické hry, které se mají odstraňovat, jde o jiný typ dramatického myšlení, v němž tyto nedostatky jsou prostředkem a způsobem vyjádření tématu, kterým není dramatické zobrazení situace, v níž psychologicky pravděpodobné postavy svádějí boj. Tématem je dramatická úvaha o této situaci.

4. Říkám-li dramatická, myslím především jevištní a vím přitom, že se okamžitě pohybuji na tenkém ledě nejistot a neověřených tvrzení.

5. A říkám-li úvaha, nejde samozřejmě o nějaké přemýšlení či uvažování rozepsané do dialogu, to by ještě divadlo nevzniklo; jde o mnohavrstevnou strukturu, vytvořenou na jeden motiv. Tím motivem je pocit: pocit strachu, samoty, „polámané osy, která všechno drží pohromadě“, jak o ní Havlovy postavy často směšně mluví a jak ji směšně mají skutečně polámanou.

6. Havel vůbec velmi rád uvažuje v nejrůznějších článcích a esejích o jakémsi lidském úběžníku, ke kterému je nutno lidskou činnost vztahovat. Myslí tím hledání humanismu, mravnosti a lidské celistvosti. Hledání přirozeného světa. Když jsem Václava Havla viděl ve sv. Vítu vzhlížet při Te deum ke kopuli chrámu, napadlo mě, jestli ten úběžník není nějakou presentací Boha, jeho současnou dobovou podobou. Později mě sice Havel ujistil, že v kopuli nepozoroval Boha, nýbrž kamaráda fotografa na ochozu, o kterém rozmýšlel, zdali spadne či nikoliv, ale podezření tu je stále. Myslím, že je to svazující základní motiv Larga; postavám se tříští životy pod rukama a úsilí o jejich nové sestavení nic nepřináší. Jako by před svým duchovním zrakem také neuviděli Boha, nýbrž fotografa.

7. Není to tedy hra realistická a nepopisuje praktické starosti disidenta, kterého stíhá totalitní

moc; takovým chápáním bychom se dopustili nezajímavosti a text by asi nefungoval. Zdál by se právě schematický a křečovitý. Kdo se zabýval trošku Godotem, už to zná; hru je možno napsat nikoliv na příběhu, to jest sledu událostí, s cílem těmi událostmi sdělit nějaké poznání, či zásadu a pobavit zajímavostí charakterů, které si s událostí musí nějak poradit. Moderní drama už ví, že se nemusí podobat obrazu života, nýbrž může být kompozicí o témže. Drama lze napsat na pocit, jako na jakémisi základním akordu: lze ten pocit zkoumat, obracet a pozorovat, jaké události se k němu připojují a jak se ten pocit jeví v tom či onom osvětlení. Ne nadarmo se často moderní hry rády přirovnávají k hudební skladbě a ne nadarmo se jejich autoři na hudební stavbu tak často odvolávají.

8. Vykládat Largo jako příběh trápeného disidenta, třebaže to příběh trápeného disidenta je, svede nás k fyzické těžkopádnosti, jakési popisnosti a deklamativnosti; moudrost replik je moudrá, ale neživá. Chceme si sednout do fotelu a tuto moudrost studovat, jenže my jsme na jevišti. My musíme uvídnout víc a jinak: musíme prožít metafyzickou úzkost z existence, prožít mnohoznačnost činů, za nimiž kdesi je skryta touha po pevném bodu a znepokojivé vědomí, že ten bod není a touha uvídnout Boha tam, kde vidíme jen přes ochoz vykloněného fotografa. Musíme si tedy být vědomi, že nevyprávíme nějaký uzavřený příběh o problémech disidenta, třebaže Largo je i uzavřený příběh, nýbrž vyprávíme o duchovním úsilí, o hledání a nenalézání, o samotě a boji o její porušení. Na Havlových hrách je vždy důležité především ne to, co jako text jsou, nýbrž to, co za svým textem nabízejí; jsme opět u Havlova oblíbeného a jej stále znepokojujícího úběžníku, polámané



ooy, smysluplného motivu života. O něm je Largo  
S. Jazyk je u Havela mimořádně důležitým téma-  
tem. Novinář říká i postavou a zdá se mi, že to  
není tak hloupý nápad. S tím, tedy s tou domélou  
postavou je spojená banalita „spisovnost“, (repli-  
ka typu Ači milé dítě, vždyť já vůbec nevím, jestli  
jsem schopen lásky ... je přeci replika strojená  
a stěží by se mohla vyskytnout v jakémkoliv rea-  
listickém románu, či v realistické hře). Zde ale  
jme v oblasti, lekne si pracovní, divadelního  
pro artu, který ví, že umělecké dílo banality nesmí  
obsahovat a o to raději je obsahuje, který si jakou-  
koliv banalitu s chutí vezme a použije ji, zařadí ji  
do předv své struktury. Ale pozor, neparoduje  
zde, nezasměšňuje, zcela věcně konstatuje, že  
banalita má své klíčové místo v životě a stejně  
tak vážně je použita i v hře.

10. Důležité je, že hra je zřetelně hrou. Tato  
triviální poznámka chce zdůraznit sílu, s níž se  
příběh Larga demonstruje jako hra, jako věc do-  
hodnutá a předváděná a demonstrována. Proto  
asi ty opony, proto úvodní pantomimické obrazy,  
proto pevně předepsané hudby dělicí obrazy. A  
když je něco vědomě hrou, má to i vědomý styl  
a domnívám se, že styl je klíč k inscenování Lar-  
ga. A když říkám styl, nemyslím opět žádný snad  
historický moment z vývoje divadla, nebo naopak  
nějaké žánrově navykklé výrazivo toho či onoho  
typu divadla. Myslím tím vlastní styl, který je pa-  
tmé v textu Larga už zakódován, který si text  
vymuší, aby mohl na jevišti autenticky existovat.  
Domnívám se, že to nejvzrušivější na Larga je  
právě hledání jeho stylu.

Karel Steigerwald

... Po celé století dvacáté je veškerá problematika myšlenková, ústící v krize a  
přelomy, řešena určitým způsobem idealistického optimismu. Každý z myslitelů tohoto  
reformního typu označuje přítomnou dobu za dobu krize, přechodu, otevření problema-  
tiky, ale současně věří v to, že v bezprostředním zítřku bude krize překonána, problémy  
vyřešeny, otázky zodpovězeny, neklid zrušen. Typem tohoto reformního myšlení je  
tedy jednak koncepce přítomnosti jako doby rozervané a rozvrácené, ale současně  
konstrukce její plné syntetizace a vyřešení v nejbližší budoucnosti. Ať je to v aspektu  
etickém, psychologickém, noetickém nebo sociálním, všude jsme svědky optimismu,  
který věří (a podkládá svou víru ideologickou konstrukcí), že zítra dojde k stabilizaci  
lidské osobnosti, k harmonii, ucelení a vyrovnání všech rozporů, k pořádku a spraved-  
losti ...

Jan Grossman (Generace 1945 č. 4/5)

... pokud mé hry měly na jevišti určitý druh osobitého napětí, skryté ironičnosti,  
humoru a jakési lehce tajemné poezie, tak to téměř vždy nějak souviselo se zvláštním  
napětím mezi „vysokou“, „učenou“, až jaksí deskriptivně analytickou řečí na jedné  
straně a triviálností či banalitou témat, situací a problémů touto řečí projednávaných  
na straně druhé. Celá existenciální bludnost, tíseň i komika často přímo stojí a padá  
právě s tímto jazykem a s jeho nepoměrem k tomu, oč reálně jde.

Václav Havel

Vydalo Divadlo na Zábřadli v sezóně 1989/1990

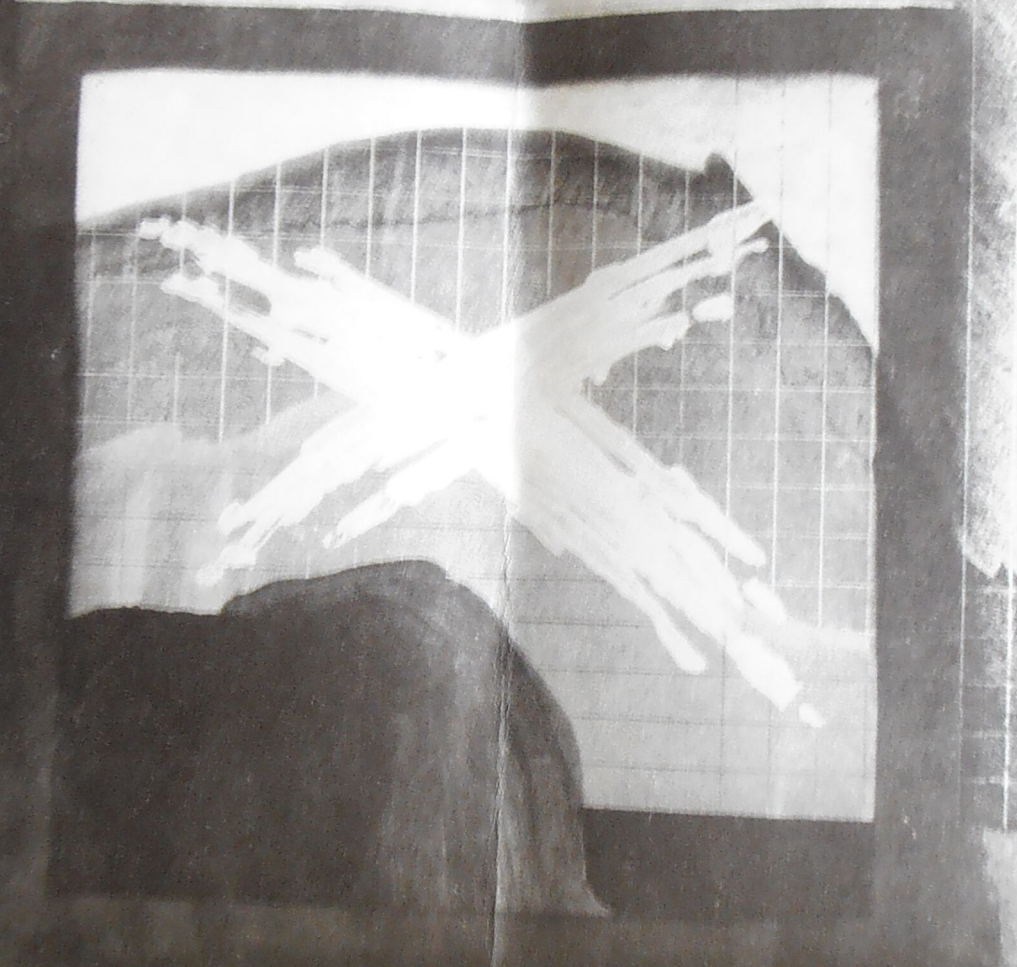
Program připravil Karel Steigerwald

Výtvarné řešení programu, plakátu a pozvánky Joska Skalník

Tisk OPS Praha 4 - Cena 6,50 Kčs

Veškerá práva k provozování tohoto díla poskytuje autor sám.





**divadlo na zábradlí**



## Premiéra Na zábradlí

PRAHA (ČTK). Hrozen fotografů a dav lidí stojících před pražským Divadlem Na zábradlí svědčil o tom, že včerejší večerní představení bude v něčem zvláštní. I atmosféra uvnitř divadla byla nezvykle slavnostní. U šatny byli v rozhovoru zabrání ministryně spravedlnosti ČR **Dagmar Burešová** a ministr zdravotnictví a sociálních věcí ČR **Pa-vel Klener**, opodál postávali brněnský herec **Bolek Polívka** a další známí herci i osobnosti veřejného života.

Krátce po 19.15 h se ve vchodu divadla objevila paní **Olga Havlová** a hned za ní pan prezident **Václav Havel**, který se přišel podívat na premiéru své hry *Largo desolato*. Do hlediště mj. usedl i předseda federální vlády **Marián Čalfa** s manželkou, poradkyně prezidenta **Věra Čáslavská**, herec **Jan Tříska** a mnoho dalších.

LD 9490 INLVI-84/04.1

## V. Havel na premiéře své hry

(čtk): Hrozen fotografů a dav lidí stojících před pražským Divadlem Na zábradlí svědčil o tom, že večerní představení bude v něčem zvláštní. Krátce po 19.15 h se ve vchodu divadla objevila paní O. Havlová a hned za ní pan prezident V. Havel, který se přišel podívat na premiéru své hry *Largo desolato*. Do hlediště mj. usedl i předseda federální vlády M. Čalfa s manželkou, poradkyně prezidenta V. Čáslavská, herec J. Tříska a mnoho dalších.

PE, N. XLVI, č. 84, 9.4.1990, p. 1



# Nejtěžší a nejkrásnější

„... MODERNÍ drama už ví, že se nemusí podobat obrazu života, nýbrž může být kompozicí o témže. Drama lze napsat na pocitu jako na jakémsi základním akordu: lze ten pocit zkoumat, obracet a pozorovat, jaké události se k němu připojují a jak se ten pocit jeví v tom či onom osvětlení...“

Citace z dramaturgických poznámek K. Steigerwalda, komentujících nové uvedení hry Václava Havla **LARGO DESOLATO** v pražském Divadle na Zábřadli, podle mého názoru výstižně charakterizuje nejen konkrétní premiérové představení, ale obecněji i problematiku dnešních návratů moderního dramatu vůbec na „realistická“ či „příběhová“ jeviště minulých let. Neboť, přinejmenší, současná prezentace děl nejen Havlových má stále ještě punc události spíše společenské než čistě umělecké. Což je, samozřejmě, pouze dočasnou záležitostí — a především mladé publikum se tak zřetelně a jasně ocitá tváří v tvář dosud nepoznané dramatické struktuře, zdánlivě neuzavřenému, v kruhu záměrných „banalit“ se pohybujícímu sledu situací, slovem vůči „způsobu divadla“, který vyžaduje maximální myšlenkovou spoluúčast diváka, když o poučené empirii zatím nemůže být asi řeči.



V případě *Larga desolata* „na Zábřadli“ přibývá k výše zmíněným ještě okolnost, že se tak vrací na „svou“ scénu a ke „svému“ autorovi režisér Jan Grossman, jedna z největších osobností naší moderní divadelní kultury, a jak sám přiznává, jde o návrat „nejkrásnější a nejtěžší... nejtěžší a nejkrásnější“. Proto nese inscenace stopu hluboce osobního zaujetí, ale také až úzkostlivého vzepětí, tak příznačného pro tyto dny, trochu ve stylu jedinečného a jediné možné „dnes a tady“. Jako by nešlo „jen“ o divadlo a jako by už nemělo být žádné přístě. Vroucí oddanost autorovi (jenž sám ze záznamu předčítá eliptické režijské poznámky) by mohla v případě méně vyhraněných uměleckých osobností — jmenujme ještě autory scény Ivo Židka a kostýmů Irenu Greifovou — vést k rezignaci na výraznější inscenační vklad, na věčné hledání scénického klíče k napohled realistické „modelovce“, ve skutečnosti však zneklidňujícímu podobenství o samotě, lidské identitě, o strachu z nepoznaného a zároveň iracionální touze po témže.

Naštěstí „Zábřadli“ disponuje mimořádnými hereckými individualitami, jež téměř bez výjimky plynule zvládají ostré přechody od nezávažné situační komiky k mrazivému osobnímu „výprodeji“, od katarzního účinku konkrétního osudu ke glosátorskému odstupu. Vyrovnanému souboru (uvedme alespoň Terezu Brodskou, Janu Preissovou a Zuzanu Bydžovskou, Vladimíra Dlouhého a Ondřeje Pavelku) dominuje v hlavní roli Jiří Bartoška, precizní a až neuvěřitelně proměnlivý představitel v podstatě pasivního antihrdiny, jemuž je úloha spasitelného mučedníka mlhavě vnucena okolím; současně se jí vzpírá a současně jí podléhá, aniž by se dopátral prapodstaty této „národní hry na odvalu“. Je skutečně prožitkem sledovat, jak nejprostšími prostředky pracuje se záměrným konverzačním kolovrátkem, jak banální slůvka a obraty nabývají nových významů a rozměrů, aby ve výsledném efektu výmluvně charakterizovaly vzpouru i osamělost člověka v tomto „nejlepším z možných světů“.

Zábřadli: Largo



Largo - Zábradlí

LD 18.4.90/XLVI-91/str. 5  
TĚLOVÁ DEMOKRACIE

# HOŘKÁ KOMEDIE NA ZÁBRADLÍ

Pozoruhodnou inscenaci Molièrova Dona Juana se vrátil do Divadla Na zábradlí režisér Jan Grossmann. S hrou Václava Havla Largo desolato se sem vrací definitivně, aby po složitých cestách pražských i mimopražských cestami dokázal, že tady je jeho místo. A s ním logicky přichází na Zábradlí dramatik, který sem kdysi patřil stejně jako Grossmann. Tak konečně po letech opět dochází k setkání dvou osobností, které si skvěle rozumějí a o výsledku této spolupráce nemůže být pochyb.

Havlova hra z roku 1984 opět vychází z autobiografických základů, ale konkrétní autorova situace zde představuje spíše jen výchozí bod, důležitější jsou pocity a myšlenky než děj. Nejde zde tedy ani tolik o příběh disidenta, který přijal roli „svědomí národa“ a teď je okolím manipulován do postoje a činů, jež mu nejsou zcela vlastní, ale o jeho osobní vztah k této situaci. Pro hlavní postavu hry, dr. Leopolda Kopřivu, nastal čas permanentního ohrožení vnějšího i vnitřního a z něj rostou pocity strachu, nepochopení, nekomunikace, osamění. Tento bludný kruh samoty neprodyšně uzavírají Leopoldovi přátelé, obdivovatelé i ženy, které ho obklopují. Prorazit ho lze paradoxně jen přijetím vnuceného údělu, i když je v něm obsažen také prvek činu, vlastního rozhodnutí. Hrdinovo gesto je však odmítnuto, vykoupení se nekoná, hra končí.

Režisér s autorem v této inscenaci právě prvek hry neustále zdůrazňují. Představení je rozděleno do klasických aktů, i když dva první a závěrečný tvoří jen autorské poznámky (čte je z pásku sám V. Havel), hercova pantomima a spouštění a vytahování červené opony za zvuků Mozartovy hudby. Velmi lapidárně je tak uvozeno téma manipulace rozehrávané v dalších aktech těmi, kdo ve svých rolích přátel, příznivců i nepřátel vnucují Leopoldovi své představy o jeho roli hrdiny. Banální životní stereotyp vyrůstající zpočátku z reálu graduje v absurdní vizi, kde je zaměnitelný čas, prostor i lidé. Zhmotnějším nebezpečím jsou dveře, kterými vstupují Leopoldovi pronásledovatelé; lidé, kteří ho obklopují, se naopak stávají přízraky. Režisér důsledně staví na akci, na razantním demonstrování postav, na přesně gradovaných situacích, kde si slovo a čin často odporují. Zaslouží si salvy smíchu v hledišti, ale vzbudí v nás i neodbytný pocit úzkosti a

beznaděje, který je odrazem stavu Leopoldovy duše. Ptáme se spolu s ním po smyslu našich činů a oddechne se, když hra končí, přestože závěrečná scéna, v níž Leopold jako ukřižovaný spočine na obávaných dveřích, nepřináší pohodlný pocit katarze.

Po Juanovi si za protagonistu nové inscenace zvolil režisér J. Grossmann opět J. Bartošku. Tady šlo o tah riskantnější, protože jiná média mu často nabízela ironizující typ intelektuála, který oslňuje masy atraktivním zjevem i pseudofilozofickými výroky. Nic z toho však nenajdeme v Leopoldovi. Téměř jako by zde šlo o určitou sebereflexi hereckého typu, která umožňuje hluboký nadhled. Proto může být Bartoškův Leopold směšným milovníkem i slabošským hypochondrem, aniž bychom méně věřili utrpení jeho týrané duše. Mimořádný výkon Bartoškův je však podmíněn stejně pregnantními výkony ostatních, kteří důsledně naplňují své role v motivačně a tematicky až strojově přesné struktuře inscenace (J. Preissová, Z. Bydžovská, T. Brodská, O. Pavelka, V. Dlouhý, O. Vlach, V. Bedrna, F. Husák, P. Zedníček). Dvojitý návrat do Divadla Na zábradlí skončil šťastně. Ovšem proč hovořit o konci, když je to jistě teprve začátek ...  
JANA PATEROVÁ



„Mým tajemným ideálem je, aby se člověk po celou hru těšil — tzv. „pod touz“ — směl, nicméně, aby postava odcházel dost otřesen.“ napsal Václav Havel m.j. v poznámkách k divadelní hře Largo desolato dva měsíce po jejím dopění v říjnu 1984. Doma na českém jevišti měla hra svou první premiéru v neděli v pražském Divadle na Zbraslavi. A diváci v průběhu sobotní předpremiéry se smáli hodně a nahlas. Těžko říci, s jakou pak odcházeli.

Dramata Václava Havla mají mnoho společných prvků: inspirovali se životem jedince ve společnosti na konci 20. století, mají mnoho autobiografických rysů a zaměřují se na nekomunikaci, na neschopnost hráčů slyšet se navzájem.

Osřednící postava Largo desolata Leopolda Koptiva, herec, spisovatel, žije v neustálém strachu, v obavě před tajemnou silou, která všemi manipuluje. „On“ se mohou kdykoliv objevit, konfrontovat ho s vlastním dílem a donutit ho k veřejnému odvolání vlastních myšlenek. Largo desolato je v prvním plánu hra o nadávno minulosti, v dalším rozměru pak dramatem o absurditě vlastního bytí. Režisér J. Grossman (který se touto inscenací vrací do Divadla na Zbraslavi) divákům hned v úvodu (kdy sám autor šel vlastní scénické poznámky) sdělil, že vidí stále fiktivní obrazy, jako by si tím tvůrce otvírali řadu vřátek k další následné aktualizaci hry. Zřejmě ve snaze postit komičnost hry, přisoudil režisér příliš silně výrazové prostředky zejména oběma hrdinám (O. Vlček a V. Bedrna jako představitelé prostých, ale ferozích dělníků), o kterých však divák v duchu Havla, všech dramati naví, nejsou-li také příslušníky sít).

Jiří Bartoška jako představitel hlavní postavy Leopolda přesně

# Tiše a nahlas

vytváří onu schizofrenní situaci, kdy pro všechny ostatní je patologickou bytostí, přestože opak je pravdou. Vydátnou podporu našel J. Bartoška v hereckém partnerství s J. Preisovou (Zuzana) a V. Dlouhým (Olda). Nezastupitelnou

rolí hraje i Havišův jazyk odhalující pod slupkou učenosti banálnost, bezobsažnost slov.

Dramatická předloha, kterou se pokusili tvůrci přečíst porevolučníma očima, má své nesporné kvality, proto zamrzí až překotně

ústili o situační humor. Jako by čas byl našim nepřítelem, jako by mohli v jeho běhu diváci přestat chápat příčiny Leopoldovy rozpolcenosti. To je ovšem omyl, protože Largo desolato není zdaleka jen o tom, co bylo před 17. listopadem.

JANA HANUŠKOVÁ,  
PAVLA MATĚJŮ

Spisovatel Leopold Koptiva (J. Bartoška) v rozhovoru s dychtivou přítelkyní Markétou (T. Brodská)  
FOTO: JOSEF PTÁČEK



MF, A. XLVI, č. 15/14 135  
20 dubna 1990, s. 4

Largo: Zbraslav!



Psát tady o nedávné papežově návštěvě se možná nepatří, ale vždyť to byl přece také jímavě nezapomenutelný kulturní zážitek (léta neslýchané liturgické písně, svobodný zpěv zvonů . . .)! V dobrém se tentokrát vyznamenaly televizní přenosy, dirigované skvěle Františkem Filipem (i když jsem se do poslední chvíle bál, že místo pátera Opatrného jme se obřady komentovat nějaký Oldřich Vejvoda nebo Milan Tománek). Že bych si odpustil drobnou poznámku? Nikolivěk. Docela jsem souhlasil s dokumentaristkou Olgou Sommerovou, když špitla při prosiovu Svatého otce na Hradě: „Je to trochu dlouhý . . . To víš, my krátkáři . . .“

■ Janem Grossmanem výborně vyložené Largo desolato v Divadle Na zábradlí bude jistě rozpitváváno ze všech stran, ale mně jde teď o něco jiného. Snad trochu ve stínu výbušných Preissové a Bydžovské stojí neméně výtečný výkon Terezy Brodské v Markétě. A vůbec, pozor na ni, myslím, že takový ženský herecký talent zde dlouho nevykvetl! Už dřív byla radost sledovat ji

# Z Rejžkova deníčku

i v drobných úlohách třeba při hostování v Činoherním klubu, v Schormově filmu Vlastně se nic nestalo, utáhla i hlavní roli v jinak schematické televizní inscenaci Jmenuji se po tátovi. Nenechme se splést její svěží a tajemnou krásou à la mladá Jeanne Moreauová. Občas na nás jukne i vzácná komická dovednost. Inu, jmenuje se po tátovi . . . ■ Je to sice paráda, moci si koupit u nás taky světový tisk a Spiegel a Time, ale já chci oplakat časopis vzhledem příliš nevábny, většinou tištěný na špatném papíře s vyšívanými barevnými fotografiemi, vytvářený však s rozhledem a láskou; pro naše filmové



# Třikrát Václav Havel

Zahradní slavnost, Asanace, Largo desolato

Metodická  
Realistická  
3) Zahradní

Tři hry Václava Havla, které se v jarních měsících objevily na repertoáru pražských divadel, vznikaly v rozpětí téměř pětadvaceti let. Zahradní slavnost, kterou uvedlo Národní divadlo na Nové scéně, připomíná jeho tvůrčí začátky spojené s Divadlem Na zábradlí šedesátých let. Druhé dvě hry, Asanace (na scéně Realistického divadla v Praze) a Largo desolato (Divadlo Na zábradlí), uváděné několik let po jejich světových premiérách u nás poprvé, dávají nahlédnout do Havlova tvůrčího vývoje od poloviny osmdesátých let v jeho dvou typických polohách.

Co tyto tři hry navzdory časové vzdálenosti jejich vzniku i jejich žánrové různorodosti spojuje, je jejich humanistický patos. Každá z nich tak či onak bojuje proti odlidšťujícím mechanismům, ale i proti represivním totalitářským deformacím společenského systému. Tato tendence, pokud vím, je charakteristická pro celou Havlovu tvorbu. Avšak tam, kde jsou jeho hry koncipovány jen jako »jednosměrná« usvědčující polemika se stavem společnosti, neubrání se tezovitosti a se změnou společenské atmosféry ztrácejí do značné míry svou divadelní účinnost. To je podle mého názoru případ Havlovy Asanace. Je to ovšem problém, který se netýká jen Havla. Dosvědčují to i jiné inscenace, které ještě před dvěma lety, ba ještě i před rokem, budily bouřlivou odezvu a dnes už odeznívají poněkud do prázdna. Navíc trpí Asanace žánrovou rozkolísaností mezi absurdními a povrchně psychologizujícími »realistickými« motivy.

Mnohem trvalejší platnost si podrží druhá linie Havlovy tvorby, která sice rovněž reaguje na bezprostřední společenskou realitu, avšak přitom dorůstá k obecněji platnému obrazu groteskní tragikomické situace člověka na konci našeho rozeklaného století. Sem patří v mladistvě hravé, groteskně satirické rovině Zahradní slavnost a v tragicky groteskní poloze Largo desolato. V první z nich jsem svého času ve stati Avantgarda 1984 v časopisu Plamen spatřoval cenný příspěvek k naléhavě potřebnému dialogu odlišných koncepcí skutečnosti, bez něhož by literatura i divadlo ztratily vývojovou dynamiku a proměnily se v stojaté vody pohodlného průměru. Tehdy jsem v této hře viděl především dravou absurdní satiru na téma věčného maloměšťáka Huga Pludka, který pochopil, že chce-li se ve všech překotných a často nemsmyslných institucionálních proměnách udržet, musí pochopit, »kdy je lépe víc být a méně nebýt«, protože ten, kdo »přilíš je, může brzy vůbec nebýt« — a proto chce pořád »tak trochu být a tak trochu nebýt«. Pro dnešní mladé diváky nabývá tato hra jistě bohatství dalších významů. Avšak právě hrůzu celé této dokonale přízřebné »pludkovštiny« poznali v jejích nejrůznějších projevech víc než dokonale, a proto tuto hru cítí stejně »současně« jako autorovy nové texty.

Zcela jinou kapitolu Havlova vývoje představuje Largo desolato, které spolu s Pokoušením, u nás dosud neuvedeným, pokládám za nejlepší z her, které jsem dosud z Havlovy tvorby přečetl. V tomto vlastně zcela reálném, a právě tím hrozivějším absurdním příběhu disidenta, který hájí své myšlenky proti potlačovacímu aparátu totalitní moci, cítíme lidskou problematiku, která mnohonásobně přerůstá tuto konkrétní situaci. Je to problematika intelektuála, na něhož ve jménu nadosobní věci, s níž spojil svůj život, kladou všichni nároky podobné požadavkům dostihových sázkařů na favorizovaného koně. Zaháněn do role »spasitele« je současně obětí svých přítelkyň a obdivovatelů, které opět mermomocí chtějí spasit jeho samotného. Člověk, nad nímž neustále visí Damoklův meč policejních represí, začne toužit po tom, aby jej konečně zatkl: vězeňská cela je pro něho v té chvíli jediným místem, kde by mohl opět být sám sebou. Jenže jako z udělaní ho tentokrát zrovna neseberou...

Alespoň touto zběžnou charakteristikou chci ukázat, že v Largo Havel napsal opravdu jednu z her, o níž lze slovy jeho Dopisu Olze říci, že »jejich zvěst (rozumějí výpovědi) přesahuje autora«. Nemá-li se z uvádění všech jeho donedávna zakázaných her stát opět jen krátko-dechá móda, měly by se naše přední scény soustředit především na tyto nejzávažnější hry.

Každá z těchto tří současných inscenací by jistě zasluhovala samostatnou analýzu. Zatím jsem však nucen omezit se jen na pár letmých glos. Především bych chtěl říci, že z poněkud rozporného přijetí Asanace v Realistickém

kém divadle by bylo nespravedlivé vinit režii K. Kříže a celý kolektiv, který se na této inscenaci podílel. Dal jí své nejlepší síly. Jestliže se jim však ve změně společenské atmosféry nepodařilo vyvolat očekávanou reakci, je to dáno charakterem textu, o němž jsem mluvil na začátku. Daleko jednoznačnější byl naproti tomu ohlas inscenace Zahradní slavnosti v režii Vl. Strniska a v pohostinské výpravě M. Čorby. Srovnával-li však toto představení s původním nastudováním O. Krejčí v Divadle Na zábradlí, připadá mi, že Strnisko hraje Havla místy příliš důkladně a skoro »realisticky« doslovně (zejména v dějství na slavnosti). Teprve ve 3. dějství na likvidačním úřadě, zejména ve zběsilém dialogu Huga (I. Řezáč) a Likvidačního tajemníka (Fr. Němec), se inscenace uvolňuje a nadlehčuje tak trochu do poloh, na nichž ji kdysi postavil Krejča. Pokud mne neklame paměť, využil O. Krejča suverénně právě všechny komediální a absurdně poetické kvality Havlova textu. Doufejme, že v reprízách se tímto směrem posune i nové nastudování.

Nejzávažnějším uměleckým činem je však beze sporu inscenace Largo desolata v režii Jana Grossmana. Dovede v ní organicky spojit mrazivou absurdní tíži výchozí dějové situace s ironickým nadhledem ve vztahu k až příliš lidským vlastnostem jednotlivých aktérů příběhu. Umí kolem ústřední postavy disidentského filozofa vytvořit prostor veliké, autenticky lidské dramatické výpovědi. Na přesném »fungování« tohoto dramatického prostoru se podílí právě tak scénografie I. Židka jako herci v čele s J. Bartoškou, jenž v postavě doktora Kopřivy vytvořil jednu ze svých »životních« hereckých kreačí.

Tyto tři inscenace nám dnes mohou být navíc průkaznou připomínkou, že v Evropě sklonku 20. století musí každý pokus o umlčení myšlenky pomocí zakazů či policejních represí nakonec skončit pádem umlčovatelů. Pokud u nás podobná pokušení, zvláště ve vzrušených předvolebních kampaních, znovu problesknou, měli by si jejich hlasatelé uvědomit, že takové zakazování a potlačování nepohodlných myšlenek nedávno podstatně přispělo k pádu totalitní moci...

JIRÍ HÁJEK



PE 19. XLVI / č. 123, 28.5.1990, 0.5

## O dvou premiérách divadelních her Václava Havla

Divadlo Na zábradlí a Nová scéna ND nabízejí nejen srovnání rukopisu dramatika V. Havla z počátků jeho tvorby a let osmdesátých, ale také dvou poetik, dvou inscenačních přístupů.

Zahradní slavnost napsal V. Havel v roce 1963 a poprvé ji uvedlo právě Divadlo Na zábradlí v režii O. Krejčí. Hra od té doby prošla nejrůznějšími scénami, ale zdá se, že neosobní prostor Nové scény jí výjimečně nesvědčí. Largo desolato z roku 1984 teď poprvé u nás uvádí Divadlo Na zábradlí v režii J. Grossmana a je to skutečná divadelní událost.

Svou roli zde možná hraje i to, že v Largo se do centra dramatikovy pozornosti dostává člověk, který je viděn méně černobíle než jako součástka dokonalého společenského mechanismu, jenž produkuje filozofii průměrnosti. V Zahradní slavnosti zajímá dramatika především vztah člověka a systému, způsob, jak určitý model funguje vlastně nezávisle na člověku. V Largo jde samozřejmě o téma podobné, ale důležitější je tady právě člověk se svými citovými a společenskými vazbami.

Hlavní postava Zahradní slavnosti Hugo Pludek funguje jako naprogramovaný stroj, spisovatel Leopold hraje i žije svou roli, která mu je vnucena a kterou si zároveň zvolil. Zahradní slavnost se blíží skvělé společenské satirě, Largo desolato groteskní tragikomedii; obě pak nabízejí inscenátorům osobitou poetiku vzdálenou pseudopravděpodobným „obrazům ze života“.

Režisér V. Strnisko však právě k této poetice nenahel v Zahradní slavnosti na Nové scéně odpovídající klíč. Rodinné scény u Pludků vyostřil až do karikatury, v dalších volil určitou stylizaci reality, někdy sem vnesl i tóny lidové frašky. Pokud text přece jen nestratil svou účinnost, stalo se tak zá-

sluhou herců, kteří většinou našli pro své postavy přesnou míru stylizace vyrůstající z konkrétní znalosti společenského typu, jak nám je skutečnost léta nabízela. Kožený, neohebně, přizpůsobivý Tajemník F. Němce, husičkovská Tajemnice se svazáčkou agilností Táni

statě. Také v Largo se lidé pohybují v určitých stereotypch, hovoří v zaměnitelných blocích, opakují se situace, vztahy a vazby, ale nikdy se neztrácí smysl těchto scén ve formální nadsázce, ale naopak režisér a herci vždy přesně směřují ke sdělení konkrétního významu.

V hlavní roli Leopolda opět zazářil J. Bartoška, který dokáže spojit lidské zázemí postavy s určitým intelektuál-

## Člověk v síti systému

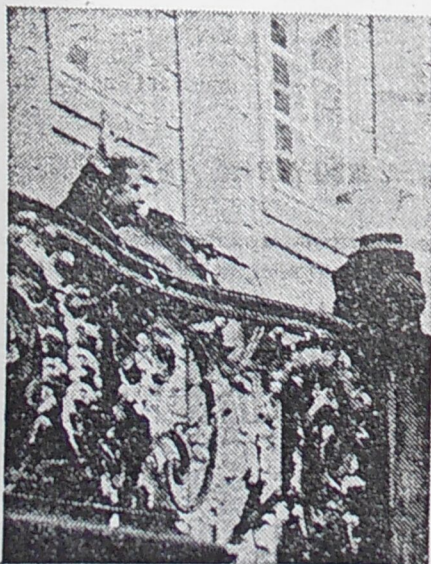
Medvečké, pozér, nedouk a prázdný frázista Pizák B. Rösnera i bodrý, rezignující a trochu už staromódní ředitel B. Poloczka vytvářejí panoptikální životní galérii, ve které se odehrává vzestup a pád Huga Pludka (I. Rezáč). Vzestup v systému, pád tím, že nakonec ztrácí svou lidskou identitu.

Režisér J. Grossman na rozdíl od V. Strniska více vsadil na divadelní kvality textu a především podtrhl, že v Largo desolato jde o hru. Leopold hraje svou roli podle scénických pokynů autora a zůstává její obětí, i když představení končí. Grossman více než na typech staví na situacích, jejichž absurdnost těžší právě z jejich reálnosti, kterou však obnažuje v její groteskní pod-

ním nadhledem, čímž Leopolda divákově nejen přibližuje, ale zároveň mu předkládá i určité hodnotící stanovisko. V perfektně fungující struktuře inscenace mají však své přesné místo i všichni další, kteří spoluvytvářejí Leopoldův životní prostor (J. Preissová, Z. Bydžovská, T. Brodská, O. Pavelka, V. Dlouhý, O. Vlach, V. Bedrna, P. Zedníček a F. Husák).

Pokud chce někdo opravdu poznat V. Havla dramatika, měl by tedy spíše než na Novou scénu zamířit do Divadla Na zábradlí. Zde se opět autor sešel po letech se svým režisérem a jistě zde najde i svého diváka, který mu nemůže neporozumět.

JANA BERÁNKOVÁ



Václav Havel těsně po své největší premiéře: 29. 12. 1989, na Hradě, v den volby prezidenta Foto Majmír Balling

Xerox 2 x Zahradní slavnost Largo desolato



# RECENZE



DIVADLO NA ZÁBRADLI uvedlo v režii Jana Grossmana hru Václava Havla Largo desolato. Na snímku zleva: Jiří Bartoška, Jana Preissová, Vladimír Dlouhý a Zuzana Bydžovská.  
Foto Josef Ptáček

## Člověk v ohrožení

Pár dní po Asanaci vstupuje na pražské jeviště druhá dosud neznámá hra Václava Havla z období jeho disentu, Largo desolato. Vznikla v červenci 1984, půl druhého roku poté, co režim, vyděšený protesty světa a Havlovým těžkým onemocněním, přerušil náhle výkon jeho čtyřpůlletého trestu z podzimu 1979. Byl to tehdy první velký signál ústupu komunistického státu před jeho neoblomným oponentem, který ještě na nemocničním lůžku obnovil svou disidentskou aktivitu. Ale únava z dlouhého věznění a stále vědomí možného návratu „tam“ se přeje jen projevíly: „zpusťovaly largo“ jeho nové hry, „zkoumající, co se stane, když se octne personifikace vzduchu na dně“.

Tak vznikl příběh dr. Leopolda Koptívy, muže, který svým filozofickým dilem probudil neřbost moci a stal se tak „vzorem a nadějí“ všech, kdo s mocí nesusouhlasí, člověka, který stále jen čeká, kdy pro něho přijdou, a zatím přicházejí jen samí přátelé, očekávající od něho, že splní všechna jejich očekávání, že bude „na úrovni svého poslání, totiž práv tím velkým závazkům k pravdě, ke světu a ke všem“, které svým dosavadním dílem dal. Až on, zoufalý a zlomený, kleká před fyzly a prosí je, aby ho odvedli.

V Divadle Na zábradlí se ujal slova Havlova dramatu režisér Jan Grossmann, jemuž scénograf Ivo Židek situoval hru do kaňkovského, hrabou dveřt uzavřeného prostoru, zastavěného rozváleným pelechem, hromadami knih, židli a knihovnickými schůdky. Jediné dveře tohoto zvláštního vězení, do něhož se Leopold uzavírá ve strachu před vězením, jsou funkční: jsou to dveře jeho ohrožení. Ostatní simulují patologický stav jeho duše, vedou do libovolně zaměnitelných a nelogicky propojených prostorů, které se takřka fyziologicky projevují jen šuměním a kletáním vody.

Na začátku zakrývá zadní polovinu tohoto prostoru starodávňá červená opona, která se — po peudkém nárazu zesyntetizované Mozartovy hudby — jako na primitivním ochotnickém divadle několikrát omylem zvedne, spadne zas rychle dolů, zved-

ne se znovu a autorův hlas předčítá z pásku úvodní scénické poznámky hry a důrazně tak diriguje hereckou akci Jiřího Bartošky, představitele hlavního hrdiny. Režisér tak téměř recesisticky domyslel dva úvodní minutové obrazy, které mají navodit Leopoldovu zacílenost na dveře bytu, odkud číhá nebezpečí, a zároveň markantně intonoval téma manipulace, které je Leopold vystaven. A pak přicházejí postupně ti, kteří s větší či menší zaniceností přijali roli strážců a podněcovatelů Leopoldovy hrdinské role: Dlouhého Oida, stěžejí přemáhající nervózní hrůzu, že musí do ohroženého bytu chodit za Leopoldovou družkou Zuzanou, kterou Jana Preissová vybavila přisností elegantní učitelky, kontrolující Leopoldovu věrnost svému poslání jako uložený domácí úkol. Agresivní milenka Lucy Zuzana Bydžovská ubíjí Leopolda růzností své dokonale reflektované milostné touhy, suverénní Olbram Pavelkuv ho dobi je tím, že s usměvavou žurnalistickou povrchností surově pojmenuje chorobu Leopoldovy duše. Strašná invaze lidové podpory v podobě dvou tupých hádů (O. Vlach a V. Bedrna), která je zprvu jen únavně obtížná, vybije se posléze v uražené agresivitě bezmocných. A pak je tu ctitelka Markétka Terezy Brodské, která si v rumovém opojení splete svou divčf nestoudnost se spásiteiským komplexem.

Všechny tyto postavy, hovoří

ci havlovským akademickým žargonem, jsou rozehrány do důrazných akcí a gagů, v nichž jako na makrofotografii vystupují jednotlivé skryté motivy a témata hry. Zuzana zveřejňuje svůj vztah k Oldovi tím, že mu soustavně vyráží z rukou noviny scény Láďů, přimáskajících papír a dokumenty, rozehraje rážou do dýchavičného zmatku, do skvěle vygradované komediální akce vtělí postalovou scénu Leopolda s Lucy a Markétku vrhne pro flašku rumu přes postel přímo přes hřicho Leopoldovo. Razantní kresba postav, umocněná skvělými kostýmy Ireny Greifové, má v sobě cosi přízračného, méně je ve fantómy, dolehající na Leopoldovu utýranou duši, která je vlastně jediným reálným hrdinou hry.

V prostoru své čety se pohybuje mužsky přitažlivý Leopold Bartoškuv v dlouhém bílém županu a v bílých ponožkách nebo bos, neustále tak připraven zakukat se před chladem, který jím proniká, do tepla rozváleného pelechu. Opatřen atributy své intelektuální profese, brýlemi na řetízku a tužkami v kapsičce županu, plouží se unaveně prostorem, stále ve stěhu před nebezpečnými dveřmi a před agresivitou svých hostů. Má zpočátku ještě dost sil, aby z hloubi své únavy čelil svému okolí ironií, invektivou či vztekle opakovaným důrazem otázky, nevydrží však dlouho odporovat, brzy se jeho tvář láme do bolestného údivu, úleku, omluvy či studu. **Exhibice Olbramova ho definitivně zlomí, jeho tvář, zmáčená vodou, vyjadřuje už jen utrpení. Snad by se zřekl sebe sama, kdyby mu stálá pohotovost jeho myšlí připravit se na cestu „tam“, nvtiskla do ruky místo pera kartáček na zuby. Najde svou jistotu teprve tehdy, když si myslí, že už bezpečně ví, že bude zatčen — a že se pro toto řešení rozhodl. Chvilí ho i baví svádět naivní Markétku, i když tělo je už příliš spoutáno přestálým strachem. A pak přijde krach: filzové ho odmítnou zatknout, on před nimi padá na kolena a v poslední scéně se znovu vrací k obávaným dveřím, objímaje je ve zlomené pže uktřívání.**

Jako by Grossmann chtěl naznačit, že Havlovo Largo desolato je tragifraškou na motiv Spasitele. Spasitele, kterému není dopřáno provést akt spasení lidstva jednorázovou smrtí na kříži, ale který je odsouzen, aby byl spáscou lidstva v každém současném i příštím okamžiku svého života.

□ JINDŘICH ČERNÝ