

Vodička, Libor

**Havel, Václav. Vyrozumění. Hra o dvanácti obrazech (čas. 1965 – prem. 1965) :  
absurdní modelové drama tematizující mechanismus popření identity jedince a  
celé společnosti prostřednictvím nastolení totalitní orwellovské novořeči**

*Theatralia*. 2017, vol. 20, iss. 1, Supplementum, pp. 35-43

ISBN 978-80-210-8746-0

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/137246>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HAVEL, Václav

**Vyrozumění**Hra o dvanácti obrazech  
(čas. 1965 – prem. 1965)*Absurdní modelové drama tematizující mechanismus popření identity jedince a celé společnosti prostřednictvím nastolení totalitní orwelllovské novořeči.*

*Vyrozumění* je absurdní modelová hra, jejíž dramatickou kompozici tvoří kruhový půdorys vystavěný na zrcadlovém principu (čtyřikrát se zde vystřídají tři kancelářské prostory), v níž se autor pokusil o groteskně-satirické podobnosti tehdejší společnosti. Dramatický syžet, zobrazující události dvou po sobě následujících dní, vychází z mocenského konfliktu mezi ředitelem blíže neurčeného úřadu Josefem Grosse a jeho náměstkem Janem Balášem, který zde zavádí nové organizační pořádky v podobě úřednické novořeči nazvané ptydepe. Tento umělý jazyk je Balášem v úřadu prosazen bez vědomí ředitele, jenž se o jeho existenci dozvídá postupně, a to až v okamžiku, kdy se jej již ostatní zaměstnanci snaží naučit v nově zřízeném ptydepovém učilišti. Děj hry začíná ve chvíli, kdy se Gross marně pokouší dobrat překladu dokumentu, který nalezne jednoho rána na svém stole. Ovšem ani v překladatelském středisku mu vyrozumění nepřeloží, neboť nemá potřebné povolení. Grosseova pozice se nečekaně proměňuje. Snaží se zjistit, o co ve vyrozumění jde a jaké důsledky to bude mít pro jeho funkci, a zoufale se pokouší své postavení znovu upevnit. Jeho počáteční nejistota znásobí zjištění, že je skrytou mezírkou z utajené místnosti, ostatně jako všichni další zaměstnanci, sledován „pozorovatelem“ Jirkou. Grosseovu osamělost v úřadu pak ještě prohlubuje přehlížení jeho osoby ze strany podřízených. Situace vrcholí otevřeným konfliktem s Balášem: ředitel Gross prohlašuje, že vydá příkaz k „zastavení zavádění a zrušení používá-

ní ptydepe“, na což mu náměstek kontruje, že to nelze, neboť příkaz k „zavádění a používání ptydepe“ nikdy nebyl vydán, a proto ho logicky nelze ani zrušit. Následně pak Baláš triumfuje, když Grosseovi prokáže pochybení v úředním postupu, kterého se měl dopustit „protiprávní autentizací sešitu“ a také „odcizením razítka“. Absurditu nařčení podtrhuje skutečnost, že sešit koupil na Grosseův příkaz sám Baláš. Gross své ředitelské postavení ztrácí a je Balášem jmenován do funkce náměstka. I v nové pozici však pokračuje ve snaze zjistit, co je obsahem vyrozumění, které našel ráno na svém stole. Zúčastní se výuky ptydepe a v překladatelském středisku, kde zažívá nová ponížení, definitivně pochopí paradox celé situace – ptydepový text vyrozumění může být přeložen úředníkově teprve tehdy, když bude mít přeloženo své vyrozumění. V zoufalém pohnutí apeluje na zdravý rozum svých podřízených, kteří se však s lhostejností v tichosti přizpůsobili novým pořádkům a kromě sekretářky Marie mu nikdo neprojevuje účast. Gross je po krátkém střetu s Balášem nejen zbaven funkce náměstka, ale hrozí mu úplná ztráta zaměstnání. Po přestávce sledujeme naopak Grosseův vzestup a návrat do původní pozice. Nejprve se ukáže, že si jeho výpověď Baláš rozmyslel, načež překvapeného Grosse pošle dělat „pozorovatele“. Baláš začíná lavírovat, sám ptydepe neumí a prožívá záhy totéž, co před ním Gross. Poté, co se z nového vyrozumění vyklube protest zaměstnanců účtárny, kteří byli kvůli zavádění ptydepe přestěhováni do sklepa, pochopí neudržitelnost svého

postavení. Rychle odvolá některá nesmyslná nařízení a z taktických důvodů Grosse opět jmenuje svým náměstkem. Marie, která se ptydepe naučila a jako jediná prokazuje Grossovi trvalou náklonnost, poruší jedno z dosud platných nařízení a text vyrozumění, které překvapivě stvrzuje Grossovu původní pozici, přeloží. Nastává konečný boj o křeslo ředitele, Baláš ovšem ustupuje nečekaně snadno a uznává, že ptydepe byl nesmysl. Užaslý Gross pak zdánlivě triumfuje, když do kanceláře přichází delegace zaměstnanců s požadavkem na zrušení ptydepe. Při absurdním, sebeobžalovacím „obřadu“ je ptydepe prohlášeno za překonané. V následujícím obraze se ocitáme v původním ptydepovém učilišti, kde je však překvapivě vyučován nový jazyk – chorukor. Gross se chce postavit proti zavádění nového umělého jazyka, který znovu prosazuje jeho náměstek, ale vzápětí definitivně přijímá rozdělení moci v úřadu a přízpůsobuje se mu. Naproti tomu Marie, jež jako jediná po celou dobu projevovala lidské city, musí úřad opustit. Gross se s ní loučí mnoha vzletnými frázemi a Marie jeho dlouhý monolog tiše komentuje slovy: „Tak hezky tady se mnou ještě nikdo nepromluvil!“ Poskládá si věci, nasadí klobouček a odchází.

Hlavním tématem hry je konformita jedince, který své osobní potřeby a touhy po autentickém a plně realizovaném životě redukuje na symbiózu s kolektivem. Přijímá bez aktivního vzdoru či alespoň schopnosti (sebe)reflexe systémem vnucená nadosobní pravidla, aby pro sebe vytěžil alespoň něco a uspokojil své (nejčastěji materiální) potřeby. Havel tak svou tragikomedii zachytil stav dehumanizace života v systému, který dále produkuje a zmnožuje odosobnění a postupnou ztrátu lidské totožnosti. V době svého vzniku a uvedení bylo *Vyrozumění* publikem vnímáno především jako odvážná metafora o životě v tzv. reálném socialismu a o jeho „kruhovém“ vývoji od vládní krize v únoru 1948

a uchopení moci komunisty k pozvolné politicko-ekonomické krizi dílčích reforem systému v 60. letech. Havel skrze metaforu umělého jazyka vnucovaného lidem, kteří se mu nevzpírají a přijímají ho jako novou přirozenost, poukazyval na celkovou devastaci hodnotového systému v totalitní společnosti, kde vládne společenská a politická hierarchie „rovných a ještě rovnějších“ a odcizené mezilidské vztahy. Ve společenském systému, jenž se postupně zbavoval přirozených humánních hodnot, byl smysl řádu nahrazen nesmyslem, podloženým vírou v moc jediné správné metody. Jinými slovy, realita přirozeného životního smyslu byla nahrazena reálnou absurditou založenou na nesmyslných, bytostně vyprázdněných obřadech každodennosti. Absurditou, v jejímž rámci byly popírány třeba i přírodní zákonitosti („poručíme větru – dešti“). Oproti *Zahradní slavnosti* (1963) je zde mnohem explicitněji vyjádřena politická rovina hry, dramatická metafora je konkrétnější a přímočařejší. Například v ostré výměně replik mezi Grosse a Balášem můžeme poznat autentické či parafrázované výroky K. Gottwalda při jeho návštěvě u prezidenta E. Beneše ve dnech únorového převratu, kdy komunistický předák a předseda vlády nabádal prezidenta, aby přijal demisi nekomunistických ministrů. V Grossových promluvách zase lze identifikovat aluze na soudní obžaloby a vynucenou sebekritiku z období vykonstruovaných politických procesů 50. let s M. Horákovou, Z. Kalandrou, R. Slánským a mnoha dalšími nespravedlivě odsouzenými a posléze i popravenými. Diváci či čtenáři *Vyrozumění* dobře chápali, že fáze ptydepe odpovídá období stalinismu, zatímco chorukor reprezentuje nastupující éru, která pod maskou společenské změny ve skutečnosti přináší obdobné násilí. Každému bylo dobře srozumitelné a známé, co se myslí například heslem „Když jde o člověka, neštítíme se ničeho!“. Takzvaný humanismus „nejlidštějšího řádu na světě“ stvořil mnoho podobných frází a floskulí.

Hra *Vyrozumění* se žánrově blíží dystopii (antiutopii), jejímž průkopníkem byl v českém literárním prostředí K. Čapek. Havel však navázal spíše na linii románového žánru politické dystopie (J. Zamjatin, A. Huxley, G. Orwell), tematizující mechanismy totalitní moci, jež produkuje konformní jedince bez osobní identity. V rámci jeho díla se jedná o dramatickou variantu analýzy řádu, jenž vytváří moderní civilizace (v tomto případě jeho socialisticko-byrokratická obdoba, pro niž měl Havel ve svém pozdějším eseji *Moc bezmocných*, 1978, termín „posttotalitní systém“). Ač používá podobná východiska dramatického modelování jako jiní západní dramatici absurdního divadla, svým politicky aktualizacním přístupem se Havel současně odlišuje od většiny z nich. Zatímco klasici typu S. Becketta, E. Ionesca, H. Pintera apod. se zaměřovali spíše na téma odcizení a hlubinné ztráty lidskosti moderního člověka po apokalypse druhé světové války, Havel – žijící za „železnou oponou“ – se logicky zabýval jejími důsledky v podobě existence totalitního režimu. Havel zde filozoficky navazuje na svého „učitele“ filozofa J. Šafaříka, konkrétně na jeho teze o redukcí přirozeného světa na předmět zpracování a prostředek využití lidských dovedností, útoku racionality na vitalitu, jejímž výsledkem je tragikomická „mechanická loutka“ zbavená autentické existence (Šafařík 1969). Také hrdinové Havlových her (zejména z 60. let) jsou podobní loutkám. V důsledku zmechanizování všech životních procesů jejich jazyk ztrácí svou komunikační schopnost, fráze a floskule jako kolektivní jazyková šablona vládou nad jejich vyjadřováním a nad jejich myšlením, stávají se postupně samostatným mechanismem plně určujícím jejich jednání. Společenské prostředí, typy i okolnosti vedoucí k tomu, že jazyk postrádá schopnost být prostředkem dorozumění, ve svém díle Havel tematizoval v průběhu celých 60. let. Především v *Zahradní slavnosti* (1963), ale rovněž v četných esejích (např. *O dialektické metafyzice*, 1964) a ve

sbírce typografických básní *Antikódy* (1966), je možné pozorovat, jak se vyprázdňená, nesdlující a odosobněná řeč stává mechanismem ovládajícím plně ty, kteří ji používají. Taková řeč je zcela v režii instituce, v níž se osoby nalézají a v jejímž zájmu jednají. Hrdinové současně žádný jiný „vyšší“ zájem celku, idejí, kolektivu apod. nehájí, ani nesdílají. Jejich jednání podřízené tomuto mechanismu paradoxně nevede k ničemu jinému než k uspokojování ryze individuálních zájmů a potřeb.

Vznik hry, její vydání i uvedení je spojeno s érou malých, převážně pražských činoherních divadel, v nichž se od druhé poloviny 50. let prosazovalo původní drama, které bylo svou poetikou i zaměřením zcela mimo oficiální normy a ideologické požadavky tak zvaného socialistického realismu (Divadlo Na zábradlí, Činoherní klub, Divadlo Za branou). V té době se pro svůj třídní původ dříve proskribovaný mladý autor již etabloval mezi uznávané literární a divadelní kritiky své generace (publikoval v časopisech Květen, Literární noviny, Divadlo aj.) a začínal být také znám jako dramatik. S divadlem se přitom Havel setkal již v průběhu své vojenské služby (1957–1959), kde s přáteli nejprve nazkoušeli Kohoutovu moralitu *Zářijové noci* (1955) a zúčastnili se armádní umělecké soutěže s původní hrou *Život před sebou* (1959, spol. K. Brynda), která byla – po počátečních úspěších – shledána jako provokace a další její reprízování zrušeno. V době vzniku první verze *Vyrozumění*, v roce 1960, byl Havel zaměstnán jako jevištní technik v Divadle ABC, kam byl přijat J. Werichem na základě přímluvy svého otce. Zde se záhy uplatnil také jako spoluautor textového pásma *Žena ve středu* (1960) a postupně začal publikovat divadelní kritiky a eseje, což mu otevřelo cestu k další divadelní práci. Ačkoli Havel *Vyrozumění* napsal ještě před *Zahradní slavností*, hra byla uvedena až dva roky po ní, neboť I. Vyskočil, první umělecký šéf Divadla

Na zábradlí, kde Havel od léta 1960 pracoval nejprve jako jevištní technik, posléze jako lektor dramaturgie, tajemník činohry a dramaturg, považoval uvedení hry za politicky riskantní. Mladého dramatika tak místo toho přizval nejprve ke spolupráci na hře *Autostop* (1961) a posléze mu otevřel také cestu k vlastnímu divadelnímu debutu. Havel se k textu *Vyrozumění* vrátil až po pěti letech – zatímco první verze hry byla více založena na absurdních jazykových hrách, k nimž byl autor inspirován E. Ionescem, ale také nápadem svého bratra Ivana, povoláním matematika a kybernetika, jenž se zabýval tvorbou umělého jazyka, finální verze je již zřetelně ovlivněna Havlovým působením v Divadle Na zábradlí a zejména pak skutečností, že předobrazem některých postav, včetně jejich jména, byli herci tamního souboru (např. Marie – Marie Málková). Do dnešní doby se *Vyrozumění* dočkalo celkem jedenácti českých uvedení – z toho šest inscenací bylo v krátké vlně před rokem 1968, dvě po roce 1989 a dvě zatím po roce 2000. Text byl také přeložen do řady světových jazyků (např. angličtina, ruština, němčina, francouzština či turečtina) a po roce 1968 také hojně inscenován na divadelních scénách po celé západní Evropě.

První a zároveň nejdůležitější inscenací hry bylo uvedení v Divadle Na zábradlí (prem. 26. 7. 1965) v režii J. Grossmana, na němž se v pozici dramaturga podílel sám autor. Scéna stylizovaná zdánlivě civilně (navržená též Václavem Havlem, výprava B. Soukup) připomínala surrealistickou koláž z realistických detailů, které odkazovaly k žité realitě na první pohled běžného úřadu. Nábytek stál v záměrně nepraktických a nápadně působících nesmyslných seskupeních, které bránily v jeho použití – v cestě mezi ním překážel hasicí přístroj apod. Uprostřed kanceláře stála plechovka, do které odněkud shora neviditelně kapala voda, která jako by měřila celý z racionální logiky vychýlený čas. „A nad prosto-

rem Vyrozumění visí po celé představení stále táž velká plechová ryba s blbým vytržštěným červeným okem.“ (Machonin 1965) Divák mohl sledovat bizarní směs situací a dění na jevišti, které se vymykaly zdravému rozumu, což ještě umocňovala podivná směs melodií z Verdiho opery *Nabucco* (1842) a Wagnerova *Lohengrina* (1850). Mohl zaznamenat řadu prazvláštních rysů také na hercích pohybujiících se zdánlivě přirozeně a reálně – Marie (M. Málková) chodila po kanceláři „v předklonu, ruce vzadu, jako divný pták nebo jako někdo, kdo jde na popravu“ (Machonin 1965), Kubš (V. Sloup) se celou dobu ztuhle usmíval „a přitom má studené fyziovské oči“ (Machonin, 1965) a například postavu ptydometa Kunce (J. Přeučil) charakterizovala přepjatost, strnulost a uhlaženost gest. V hlavní roli se představil J. Chvalina, který jako určitý prototyp své generace sehrál figuru ředitele coby tragicky směšného hrdiny své doby. Jeho hlavní protihráč, náměstek Baláš J. Libíčka, byl ztělesněním gangстера s bílým límečkem, který je připraven vždy a za všech okolností ze všeho těžit hlavně pro sebe. Režisér Grossman tak v inscenaci podtrhl přesně volenými prostředky „kafkovský“ charakter odcizeného světa věčného taktizování, pokrytectví a života ve lži. Absurdní podobnost bylo záhy úspěšně uváděno i v dalších českých divadlech (Ostrava, Liberec, Pardubice, Plzeň, Brno, Kolín) a významně přispělo k vzrůstající prestiži Havlovy dramatiky, k čemuž napomohly také zahraniční inscenace hry v Západním Německu, Spojených státech, Velké Británii a dalších zemích. Jestliže zpočátku inscenátoři respektovali autorovu původní tematickou a časoprostorovou intenci, významově vázanou na období komunistické diktatury, postupně byla ve hře akcentována dystopická rovina díla a odcizující mechanismy moci byrokracie jako možného ohrožení současného člověka. Tímto směrem se vydaly i poslední dvě české inscenace. A. Krob ve svém hradeckém nastudování hry z roku 2004 zvýraznil karikované rysy úředního

světa, jak o tom svědčí i reakce mladého publika: „Co se vlastně změnilo? Vždyť jsme nedávno vyplňovali papíry na hypotéku a bylo to úplně to samé.“ (Mareček 2005) Slovácká inscenace režiséra I. Stránského z roku 2007 pak hru výrazně aktualizovala, když její děj (podobně jako tomu bylo v newyorském provedení z roku 2001) přesadila do firemního světa a přímo na scéně visel portrét tehdejšího prezidenta Klause.

Havlova hra i Grossmanova inscenace byly pozitivně přijaty kritikou i diváky jako apelativní podobenství o soudobé politické moci a společnosti, která se jen těžko vymaňuje ze svých letitých stereotypů, byť to takto přímo nemohlo být vysloveno. Kritika poukazovala zejména na absurditu, která je všem „důvěrně známá“, neboť je „zcela reálná“ (Kohn 1965). Havlova hra mohla být proto vnímána jako absurdní „jen natolik, nakolik jsou absurdní některé skutečnosti kolem nás“ (Grym 1964). Svou povahou pak podle recenzí text poukazuje především na „kritické situace člověka“ (Ferko 1965), pro jejichž zvládnutí „nedává recept. Nedává lék. Ani jej nehledá. Nemilosrdně odhaluje, jmenuje věci správnými jmény, i když jen obecně a formou satirické hyperboly. Činí tak bez patetického hněvu“ (Grym 1966). Její satiričnost pak podle Z. Hoříneka není něčím „na komedii zvnějšíku přilepeným“, ale je „dána způsobem vidění a zpodobnění skutečnosti“ (Hořínek 1967). J. Kopecký v díle zase spatřoval podobenství „skutečnosti, ve které je nám dáno žít“ (Kopecký 1969). Naopak při srovnávání *Vyrozumění* s Havlovou předcházející hrou se ve svém hodnocení někteří kritici rozcházejí. J. Císař staví *Zahradní slavnost* nad *Vyrozumění*, protože to je „ve smyslu jednoty výrazových prostředků vybroušenější a celistvější“ (Císař 1965). Podobně konstatoval P. Den v exilových *Proměnách*, že nová Havlova hra není „literárně tak hodnotná jako jeho *Zahradní slavnost*, zato však stejně nabitá opozicí proti komunistickému byrokratismu a zpáteč-

nictví“ (Den 1966). Naopak J. Beneš v exilovém *Svědectví*, kde líčí své dojmy z premiéry, o Havlově druhé hře říká, že „je ještě lepší (ponechávám dramaticky úspornější, celistvější, a proto i působivější) než jeho první“ (Sirius 1966). Z. Hořínek si pak v této souvislosti všímá, že „Havlův nový text poskytuje mnohem větší možnosti hercům než *Zahradní slavnost*: dramatické osoby už nejsou v první řadě demonstrátory stanovisek, nositeli idejí, ale diferencovanými dramatickými charaktery s individuální mentalitou a psychikou (ovšem v duchu a mezích žánru)“ (Hořínek 1965). Kritická reflexe díla po roce 1989 pak směřovala zejména k satirickému zacílení hry při jejím dalším uvádění. Recenzenti se vesměs shodují, že hra, která za socialismu „působila jako dynamitová patrona“, si stále udržuje svou patnost a s „šarmem a vtípem se zmocňuje i dnešní kluzké doby“ (Topol 2005). Případné pochybnosti nad novou aktualizací hry shrnul J. Mlejnek: „Byrokratická spiknutí, odcizený svět spleťtých institucí nebo mocenské intriky, to vše má i dnes neotřelý, aktuální náboj, třebaže právě dnešní výklad míří nejednou někam jinam, než v současnosti vidí a přeje si i sám autor.“ (Mlejnek 2004) I přesto však celkové vyznění díla kritici i na počátku nového milénia stále vesměs vztahovali ke společnosti komunistické diktatury a oceňovali „Havlův mladistvý ironický sarkasmus, s nímž si v šedesátých letech udělal z vědecky dialektického socialismu fackovacího panáka.“ (Erml 2004)

**VYDÁNÍ: časopisecká:** Divadlo 1965, č. 8 \* **agentážní:** Dilia 1965 \* **souborná:** *Protokoly*, MF 1966; *Ztížené možnosti: tři hry z šedesátých let*, Rozmluvy, Purley 1986; *Hry: soubor her z let 1963–1988*, NLN 1992; *Spisy*, sv. 2, Torst 1999; *Hry*, sv. 1, Větrné mlýny 2010.

**PŘEKLADY: anglické:** „The Memorandum“, přel. V. Blackwell, The Tulane Drama Review 1967, č. 3; *The Memorandum*, přel. V. Blackwell,

Jonathan Cape, Londýn 1967; „The Memorandum“, přel. V. Blackwell, *Three East European Plays*, Penguin, Harmondsworth 1970; *The Memorandum*, přel. V. Blackwell, Grove Press, New York 1980; *The Memorandum*, přel. V. Blackwell, Methuen, Londýn 1981; „The Memorandum“, přel. V. Blackwell, *Selected Plays: 1963–83*, Faber and Faber, Londýn 1992; „The Memorandum“, přel. V. Blackwell, *The Garden Party and Other Plays*, přel. V. Blackwell, New York 1993; *The Memo*, přel. P. Wilson, Theater 61 Press, New York 2012 \* **arabské**: *al-Mudhakkira*, přel. Abd al-Man‘am Salím, Dar al-Hilal, Káhira 1990 \* **čínské**: „?“ , přel. ?, *Hawei'er xi ju xuan*, Bookman Books, Tchaj-pej 2004 \* **estonské**: *Teade*, přel. L. Metsar, Periodika, Tallinn 1968 \* **fili-pínské**: *Ang Memorandum*, přel. O. Nadres, Cultural Center of the Philippines, Manila 1990 \* **francouzské**: *L'Avis*, přel. I. Savigny, Dilia, Praha 1966; „Le rapport dont vous êtes l'objet“, přel. M. Kepel, *L'Avant-scène théâtre* 1972, č. 486; *Le rapport dont vous êtes l'objet*, přel. M. Kepel, Gallimard, Paříž 1992 \* **italské**: „Memorandum“, přel. G. Pacini, Sipario 1966, č. 248; „Memorandum“, přel. G. Pacini, *Dissenso culturale e politico in Cecoslovacchia*, Marsilio Editori, Benátky 1977 \* **maďarské**: *Leirat*, přel. E. Bojtár, Színháztudományi Intézet, Budapešť 1967; „A leirat“, přel. A. Zádor, *A nagy paróka: mai cseh és szlovák drámák*, Európa Könyvkiadó, Budapešť 1967; „A leirat“, přel. A. Zádor, *Largo desolato: ötszínű*, Európa Könyvkiadó, Budapešť 1989 \* **německé**: „Die Benachrichtigung“, přel. E. Berkmann, *Theatre Heute* 1966, č. 1; „Die Benachrichtigung“, přel. E. Berkmann, *Das Gartenfest / Die Benachrichtigung*, Rowohlt, Hamburk 1967; „Die Benachrichtigung“, přel. E. Berkmann, *Drei Stücke*, Rowohlt, Hamburk 1977; „Die Benachrichtigung“, přel. E. Berkmann, *Das Gartenfest und andere Stücke*, Henschelverlag, Berlín 1990 \* **polské**: „Powiadomienie“, přel. I. Bołtuć, *Dialog* 1966, č. 10; „Powiadomienie“, přel. I. Bołtuć, *Utwory sce-*

*niczne*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Varšava 2016 \* **ruské**: „Uvedomlenie“, přel. J. Klušáková, Těatr 1990, č. 5; „Uvedomlenie“, přel. A. A. Anikst, *Trudno sosredotočit'sja*, Chudožestvennaja literatura, Moskva 1990 \* **slovenské**: *Výrozumienie*, přel. M. Lasica, Diliza, Bratislava 1965 \* **srbské**: „Obvestilo“, přel. A. Ilić, *Šest drama*, No-lit, Bělehrad 1991 \* **španělské**: „Memorándum“, přel. B. Ortiz de Gondra, *Memorándum y El error*, ADE, Madrid 1990 \* **turecké**: *Bildirim*, přel. Z. İpşiroğlu, Can Yayınları, Istanbul 1990.

**INSCENACE**: **české**: 26. 7. 1965, Div. Na zábradlí, r. J. Grossman; 12. 12. 1965, Liberec, r. J. Horan; 12. 12. 1965, NDMS Ostrava – J. Myrona, r. V. Hartl; 18. 12. 1965, Pardubice, r. R. Mihula; 6. 2. 1966, Plzeň, r. V. Hartl; 17. 2. 1966, Večerní Brno, r. L. Ambrož; 5. 3. 1966, Kolín, r. J. Stehno; 14. 5. 1966, (am. sb.) Div. soubor Vrchlický, Jaroměř, r. S. Reindl, J. Gillar; 27. 11. 1992, Div. Petra Bezruč Ostrava, r. P. Palouš; 1. 11. 1993, Div. Na tahu, r. A. Krob; 27. 11. 2004, Hradec Králové – Beseda, r. A. Krob; 31. 3. 2007, Uherské Hradiště, r. I. Stránský \* **jinojazyčné – výběr**: 13. 12. 1965, Schiller-Theater Werkstatt, Berlín, r. D. Giesing; 19. 2. 1966, Slovenské národné divadlo, Bratislava, r. P. Mikulík; 5. 3. 1966, Städtische Bühnen, Münster, r. R. Antoine; 24. 3. 1966, Krajské divadlo, Nitra, r. A. Ulický; 6. 5. 1966, De Nederlandse Comedie, Arnhem, r. H. Rigters; 28. 5. 1966, Divadlo Slovenského národného povstania, Martin, r. E. Stredňanský; 30. 6. 1966, Volkshochschule der Stadt Duisburg, Duisburg, r. G. Lebailly; 1. 11. 1966, Der Staatlichen Hochschule für Music und Theater, Hannover, r. H. G. von Klöden; 6. 12. 1966 Richardson Hall Studio, Albany, NY, r. J. M. Burian; 22. 4. 1967, Volkstheater, Vídeň, K. Farkas; 7. 11. 1967, Teatro Stabile de Genova, Janov, r. M. Aste; 23. 4. 1968, Public Theatre, New York, r. J. Papp; 10. 5. 1968, Teatro Los Moreau, Santiago, r. J. P. Donoso;

30. 5. 1968, Tiroler Landestheater, Innsbruck, r. K. Kohn; 19. 1. 1969, National theater, Mannheim, r. A. Gerstenberg; 1. 3. 1969, Slovenskega narodnega gledališča, Lublaň, r. D. Jovanović; 21. 6. 1969, Deutsches Schauspielhaus, Hamburg, r. V. Hudeček; 16. 8. 1969, Union Theatre, Melbourne, r. G. Whaley; 5. 2. 1970, The Royal Academy of Dramatic Arts, Londýn, r. H. Kaut-Howson; 27. 8. 1970, Stadsteatern, Norrköping-Linköping, L. G. Norberg; 23. 10. 1970, Tower Theatre, Londýn, r. C. Jones; 1. 5. 1971, Theater-AG, Göttingen, r. R. Lehrke-Pinnow; 11. 10. 1971, Théâtre de la Cité internationale, Paříž, r. A.-L. Perinetti; 23. 3. 1972, Théâtre Port-Royal, Québec, r. J.-L. Roux; 27. 4. 1972, University of East Anglia, Norwich, r. S. Williams; 30. 5. 1972, Oxford Playhouse, Oxford, r. M. Morris; 16. 10. 1973, Théâtre National de Strasbourg, Štrasburk, r. A.-L. Perinetti; 14. 10. 1974, Théâtre municipal, Colmar, r. A.-L. Perinetti; 14. 5. 1976, Benediktinergymnasium, Ettal, r. P. A. Waldstein-Wartenberg; 20. 3. 1978, Orange Tree Theatre, Richmond, r. S. Walters; 1. 10. 1981, Equity Showcase Theatre, Toronto, r. D. Bouzek; 11. 5. 1982, Théâtre des Pays de Loire, Angers, r. B. Thomassin; 7. 10. 1983, Burgtheater, Vídeň, r. M. Kehlmann; 2. 3. 1984, Slovensko ljudsko gledališče, Celje, r. F. Križaj; 5. 6. 1984, Company of Angels, Los Angeles, r. D. LaVine; 19. 1. 1990, North Coast Repertory Theatre, Solana Beach, CA, r. O. Blakistone; 2. 2. 1990, Pécsi Nemzeti Színház, Pécs, r. G. Balogh; 20. 5. 1990, Benediktinergymnasium, Ettal, r. P. A. Waldstein-Wartenberg, E. Tworek-Müller, M. Rellecke, M. Baumann; 13. 7. 1990, Tanghalang Pilipino, Manila, r. N. Padilla; 22. 8. 1990, Organ Factory, Clifton Hill, VIC, r. J. Byrt; 7. 9. 1990, Chung Ying Theatre Company, Hong Kong, r. Ch. Johnson; 9. 9. 1990, Städtische Bühnen, Erfurt, r. E. Kiesewetter; 14. 9. 1990, Div. Astorka Korzo '90, Bratislava, r. V. Strnisko; 16. 10. 1990, Stars Community Theatre, Singapur, r. R. Jenkins; 2. 3. 1991, Oldenburgisches Staatstheater, Oldenburg, r. G. Jelen; 15. 7. 1991, Teatr na jugo-zapade, Moskva, r. V. R. Beljakovič; 5. 10. 1991, Schauspiel Tournee Oenicke, Merzenich, r. H. H. Volmer; 19. 5. 1992, Schauspielhaus, Curych, r. U. Bircher; 16. 10. 1992, L'Atelier Théâtral des Institutions Européennes, Brusel, r. R. Sallustio; 8. 12. 1992, Abbey Theatre Studio, St. Albans, r. S. Rose; 15. 2. 1994, Theater Experiment, Vídeň, r. D. O. Holzinger; 28. 3. 1995, Orange Tree Theatre, Richmond, r. S. Walters; 18. 10. 1995, Independent Theater Company, New York, r. M. Gigant; 2. 8. 1996, Black Box (Divadlo v Celetné), Praha, r. N. Bishop; 14. 1. 1999, Tetratrete Company, Sant Cugat del Vallès, r. M. Dolors Vilarasau; 23. 4. 1999, Thought for Food, Toronto, r. T. Séguin; 21. 5. 2005, Fabriggli - Werdenberger Kleintheater, Buchs, r. B. Frei; 1. 2. 2006, Communicado Theatre, Midlothian, r. G. Stevenson; 1. 11. 2006, Untitled Theater Company #61, New York, r. E. Einhorn; 29. 2. 2008, Lex-Ham Community Theater, St. Paul, MN, r. M. Monfils; 25. 10. 2010, The Actors Company Theatre, New York, r. J. Thompson; 30. 7. 2011, Rafiki, Bangalúru, r. S. Gurjale; 12. 11. 2012, Devlet tiyatrolari, Ankara, r. C. Z. Kiliç; 22. 11. 2012, Compagnie Altaïr, Vincennes, r. E. Charnay; 11. 5. 2013, Hiu Kok Drama Association, Macao, r. Hui Koc Kun, Lou Wai I; 1. 11. 2013, Class 7A Drama Group, Hongkong, r. Yatyau; 2. 4. 2014, Single Carrot Theatre, Baltimore, MD, r. S. Nunns; 10. 11. 2016, Slavisch Toneel, Amsterdam, r. J. Stelleman.
- ADAPTACE: rozhlasové:** *The Memorandum*, r. M. Esslin, BBC, Velká Británie 1966; *Die Benachrichtigung*, r. B. Luginbühl, DRS, Švýcarsko 1982; *Die Benachrichtigung*, r. K. Liefers, Funkhaus Berlin, Německo 1991; *Vyrozumění*, r. L. Hlavica, ČRo, 2013 \* **televizní:** *The Memorandum*, r. J. Ferman, BBC, Velká Británie 1967 \* **filmové:** *Die Benachrichtigung*, r. W. ten Haaf, Německo 1968.



- LITERATURA: poznámky:** -Gm- (P. Grym), LD 1964, 10. 6.; -kb- (V. Kabeláč), „Proti absurdnosti světa“, div. prog., Státní div. v Ostravě 1965; an., „Proč hrajeme Vyrozumění?“, div. prog., Východočeské div. Pardubice 1965; -h. k.- (H. Konečná), „Václav Havel“, div. prog., Div. J. K. Tyla v Plzni 1966; V. Havel, „Poznámka k inscenaci hry *Vyrozumění*“, *Do různých stran*, ČSNL 1989 (rpt. in *Spisy*, sv. 4, Torst 1999; *O divadle*, KVH 2012); P. Mareček, MFDnes 2005, 31. 1.; M. Velíšek, TýdRoz 2013, č. 51 \* **rozhovory:** V. Havel, LD 1965, 18. 7.; I. Stránský, ZlÍDen 2007, 28. 3. \* **recenze:** P. Grym, AmaScéna 1964, č. 8; J. Beránek, Průboj 1965, 18. 12.; Z. Bidlo, VečPra 1965, 28. 7.; O. Blanda, ČesVoj 1965, č. 25; J. Císař, DaFN 1965, č. 1; J. Černý, LD 1965, 30. 7.; -dk- (K. Dobeš), SS 1965, 29. 7.; Z. Hořínek, HdD 1965, č. 9 (rpt. in *Václav Havel as a Dramatist*, VUTIUM 2001); T. Ferko, Pravda 1965, 5. 8.; Z. Hořínek, Divadlo 1965, č. 8; K. Hrabovská, KulŽiv 1965, č. 40; H. Jacobi, ZDÚ 1965, č. 8; P. Kohn, MF 1965, 31. 7.; O. Lhotová, Práce 1965, 28. 7.; S. Machonin, LtN 1965, č. 40 (rpt. in *Šance divadla*, DÚ 2005); J. Opavský, RP 1965, 29. 9.; O. Rydlo, Pochoď 1965, 30. 12.; Sirius (J. Beneš), Svědectví 1965/66, č. 27; J. Stýskal, NovSvo 1965, 28. 12.; -vš- (V. Šašek), ZN 1965, 31. 7.; K. Bundálek, Rovnost 1966, 18. 2.; D. Cimická, DN 1966, č. 16; P. Den, Proměny 1966, č. 2; P. Grym, AmaScéna 1966, č. 1; L. Hejdánek, KřeRev 1966, č. 1–2 (rpt. in *Havel je uhlík*, KVH 2009); Z. Hořínek, DN 1966/67, č. 22; J. Navrátil, ČerKvě 1966, č. 3; M. Plešák, HdD 1966, č. 4; L. Suchařípa, Divadlo 1966, č. 2 (rpt. in *Pravidla hry*, NSY 1998); J. Beneš, AmaScéna 1967, č. 8; Z. Heřman – V. Karfík – D. Moldanová – V. Steklač, Sešity 1967, č. 7; A. Jelínek, Orientace 1967, č. 1; -jo- (J. Opavský), Impuls 1967, č. 2; R. Pytlík, LtN 1967, č. 1; J. Voskovec, DN 1969/70, č. 1; T. Pokorná, LtN 1990, č. 39; F. Fröhlich, Scéna 1991, č. 4; J. Kerbr, SAD 1991, č. 1; M. Krénová, SAD 1991, č. 6; L. Solnceva, ZDÚ 1991, č. 12; L. Solnceva, AmaScén 1992, č. 5; M. Harníčková, DN 2001, č. 17; R. Erml, Reflex 2004, č. 52–53; J. Kerbr, DN 2004, č. 22; J. P. Kříž, Novinky. cz 2004, 22. 12. [https://www.novinky.cz]; J. Mlejnek, MFDnes 2004, 7. 12.; E. Skokanová, HraNov 2004, 30. 11.; J. Machalická, LN 2005, 20. 1.; J. Topol, Instinkt 2005, č. 10; J. Sloupová, LN 2006, 11. 12.; J. Kerbr, DN 2007, č. 11; J. P. Kříž, Právo 2007, 7. 4. \* **předmluvy/doslovy:** M. Esslin, in *Three East European Plays*, Penguin, Harmondsworth 1970; J. Grossman, „Předmluva“, in V. Havel, *Protokoly*, MF 1966 (rpt. in *Texty o divadle*, sv. 2, PražScé 1999; V. Havel, *Spisy*, sv. 2, Torst 1999; *Mezi literaturou a divadlem*, sv. 2, Torst 2013) \* **studie:** M. Kačer, „K významové výstavbě dramatické grotesky“, *Struktura a smysl literárního díla*, ČS 1966; J. Opavský, „Absurdita jako dílo lidí“, Plamen 1966, č. 2; P. Den, „Notes on Czechoslovakia’s Young Theater of the Absurd“, Books Abroad 1967, č. 2; O. Sus, „České pseudosvěty“, HdD 1967, č. 7 (rpt. in *Bez bohů geneze?*, Vetus Via 1996); Z. Hořínek, „Člověk systemizovaný“, Divadlo 1968, č. 8–9 (rpt. in *Cesty moderního dramatu*, NSY 1995); P. I. Trensky, „Václav Havel and the Language of the Absurd“, The Slavic and East European Journal 1969, č. 1; E. J. Czerwinski, „Jesters and Executioners: The Future of East European Theater and Drama“, Comparative Drama 1971, č. 3; M. Valgema, „Socialist Allegory of the Absurd: An Examination of Four East European Plays“, Comparative Drama 1971, č. 1; T. Pokorná, „Havlovo Vyrozumění na Zábradlí“, DR 1990, č. 3 (rpt. in *Čtení o Václavu Havlovi*, IPSL 2013); V. Just, „Příspěvek k jazyku esperanto aneb Dramatické neosoby Václava Havla“, DR 2004, č. 3 \* **kapitoly:** M. Goetz-Stankiewicz, *The Silenced Theatre, Czech playwrights without a stage*, University of Toronto, Toronto 1979, s. 43–88; K. Diviš, *Kommunikative Strukturen im tschechischen Drama der 60er Jahre*, P. Lang, Frankfurt n. M. 1983, s. 71–77 a 121–126; B. Day, *The Theatre on the*

*Balustrade of Prague and the Small-Stage Tradition in Czechoslovakia*, disertace, University of Bristol, Bristol 1985, s. 242–248; A. Štěřbová, *Modelové hry Václava Havla*, UP 2012, s. 25–32; L. Vodička, *Vyjádřit hrou*, Brkola 2013, s. 60–75; M. Žantovský, *Havel*, Argo 2014, s. 98–103. \* **monografie**: K. Hůrková, *Mirror Images: A Comparison of the Early Plays of Václav Havel and Tom Stoppard with Special Reference to their Political Aspect*, Peter Lang, Frankfurt n. M 2000.

**KONTEXT: slovníky**: Z. Hořínek – L. Vodička – M. Příbáň, „Václav Havel“, *Slovník české literatury po roce 1945* [http://www.slovníkceskeliteratury.cz] \* **dějiny**: P. Janoušek a kol., *Dějiny české literatury 1945–1989*, sv. 3, Academia 2008, s. 445–448; V. Just, *Divadlo v totalitním systému*, Academia 2010, s. 94 \* **monografie**: K. Völker – R. Grimm – H. B. Harder – M. Esslin, *Smysl nebo nesmysl*, Orbis 1966; J. Šafařík, *Člověk ve věku stroje*, SevNak 1969 (rpt. in *Člověk ve věku stroje*, Atlantis 1991; *Hrady skutečné a povětrné*, Dauphin 2008); M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*, Penguin Books, New York 1977; C. Rocamora, *Acts of Courage: Vaclav Havel's Life*

*in the Theater*, Smith & Kraus, Hanover 2005; P. I. Trensky, *Czech Drama since World War II*, M. P. Sharpe, New York 1978 \* **sborníky**: J. Fučač – Z. Pospíšilová – A. Mizerová (eds.), *Václav Havel as a Dramatist*, VUTIUM 2001; M. Špirit (ed.), *Čtení o Václavu Havlovi*, IPSL 2013 \* **kapitoly**: M. Goetz-Stankiewicz, in V. Bořkovec (ed.), *Czech and Slovak Theatre Abroad: in the USA, Canada, Australia and England*, Boulder, New York 2006, s. 43–49 \* **studie**: M. Smetana, „Od skromnosti ke slávě“, *AmaScéna* 1966, č. 6; A. Urbanová – S. Vrbka, *Sezóna 1965–1966 v českých a slovenských divadlech, DÚ 1967*; M. Uhde, „Návštěvy a navštívení Václava Havla“, *O divadle* 1987 (smz. vyd.), sv. 2; J. Mlejnek, „Kouzlo a tajemství Divadla na tahu“, *SAD* 1996, č. 5; H. Schmid, „Die Dramen Václav Havels im tschechischen historischen Kontext“, *Wiener Slavistisches Jahrbuch* 2000, sv. 46; L. Jungmanová, „Zrození Zahradní slavnosti z Havlových literárních počátků“, *DR* 2011, č. 3 \* **předmluvy/doslovy**: M. Kundera, in V. Havel, *Die Gaunerooper; Das Berghotel; Erschwerte Möglichkeit der Konzentration; der Fehler: Theaterstücke*, Rowohlt, Hamburk 1990.

Libor Vodička