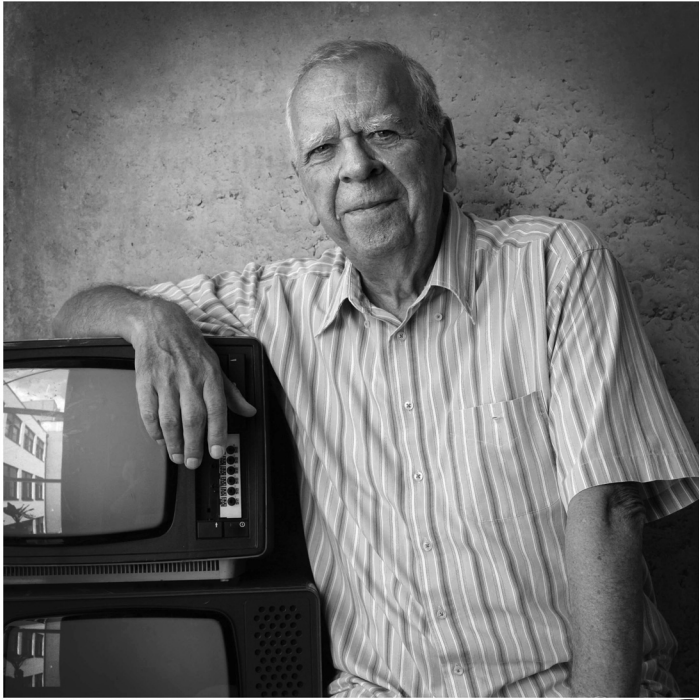


Slavnostní zasedání  
Umělecké rady Janáčkovy akademie múzických umění v Brně  
u příležitosti udělení čestného titulu  
doctor honoris causa  
Milanovi Uhdemu

16. prosince 2011  
aula Divadelní fakulty JAMU  
Mozartova 1, Brno



24.8.2011 JUAN LÓPEZ

V

LAUDATIO

Prof. PhDr. Miloš Štědroň, CSc.



Magnifici, Spectabiles, Honorabiles, cives academici, cari amici,

jak oslavit v tomto časovém rozmezí daném rituálem promoce básníka, spisovatele, dramatika, esejistu a publicistu vědecké akribie a pregnantnosti, muže, který usiluje celý život o to, co většina považuje za nemožné: totiž spojit dílo s tvůrcem, umělecký artefakt s lidským postojem, existencí, chováním a konáním?!?

Jiný spisovatel, kterého náš dnešní hrdina celoživotně ctí, uznává a dokonce se podílel na vydávání jeho díla – totiž jeho přítel Milan Kundera – již dlouho po proustovsku či snad i po flaubertovsku opakuje základní tezi o tom, že dílo je vždy chytřejší než autor.

A skutečně – vše tomu nasvědčuje, protože v drtivé většině případů je na rozdíl od díla autor tím, kdo stárne, hloupne, taktizuje, je spolehlivou zárukou dekompozice, dalšího a obvykle stále méně vhodného zasahování do díla. Má tendenci se k němu pořád nově vyjadřovat, chce jej opětně vysvětlovat a přizpůsobovat své aktuální situaci...

Ale vše mi napovídá, že i v této striktně platné rovnici existují výjimky. Soudím, že Milan Uhde takovou výjimkou je. Proč? Protože se – ne od svých úplných uměleckých začátků, ale určitě od svých Kristových let – snažil viditelně spojit dílo s osobou tvůrce, s jeho etikou – prostě svůj život s dílem, které právě tvořil. Stále více jako by si uvědomoval, že to, co dělá, má být ve shodě s tím, čím je a čím chce být. I on – jako by byl veden onou maximou Franze Kafky, převzatou prý z Flauberta: ... Jsou v řádu a v pravdě... Samozřejmě, že se mi ihned zjeví Pilát se svou otázkou: Co je pravda? Nevím, zda a jak se Pilát zjevoval Milanovi, ale vše nasvědčuje tomu, že asi méně...

To byl Milan Uhde 70. a 80. let XX. století. Byla to zlá doba (...znáte snad nějakou lepší dobu?!) – jeden brněnský macchiavellista

říkával na začátku 70. let – lidi, kupujte hřebeny, bude všivá doba... Ale byla to zlá doba a Milan Uhde – v těžké situaci disidenta, do níž ho vehnal režim. V pozici muže nedobrovolně v domácnosti a pod neustálým dozorem z této situace vytěžil téměř desítku her. Připomínám je – vyšly po roce 1990 jako Hry na zapřenou: jsou to *I chytrák se spálí* podle A. N. Ostrovského, *Profesionální žena* – úspěšný titul Provázku podle románu Vladimíra Párala, *Balada pro banditu* opět pro Provázek stejně jako *Pohádka máje* podle Viléma Mrštíka, dále pak rozhlasová hra *Jitřenka naší slávy*, jejíž uvedení v rozhlase umožnil v roce 1977 Jaromír Ptáček. Podle Gogola potom *Plášť*, pro švýcarský exil Zdeňka Pospíšila text *Kdo nejlepší trefu měl aneb Kašpárek a Vilém Tell...* A potom ještě *Krásná rána* z Puškinových Bělkinových povídek a konečně na samém konci normalizace můj oblíbený text s původním názvem přímo pozitivistické dokonalosti – a to: *Prodaný a Prodaná* – příběh fízla Romana – hudba Bedřich Smetana... Kulturní rukovoditelé nakonec snesli jen ono *Prodaný a Prodaná*...

Kladu si občas otázku: jak je možné, že jsem v textu *Balady pro banditu* i *Pohádky máje* nepoznal Milanovo pero?!? Vždyť jsem přece znal přímo notorickou averzi režiséra Zdeňka Pospíšila k jakémukoliv spisování!!! Asi jsem byl natolik pohlcen rytmem a chvatem divadla, že jsem – řečeno obrazně – myslel a uvažoval od songu k songu... Neuvědomil jsem si v divadelním chaosu a kolotání, že ty zvraty *Balady pro banditu* nenapsal režisér, ale někdo úplně jiný... Copak mohly z běžné divadelní rutiny povstat takové věty!?

*Vítejte k nám, chlapci.* (To „k nám“ ani Polívka ani Derfler nikdy neřekli. Herecký rituál...)

*Počkejte, Mageri. Nevíte, jestli jdem po dobrotě.*

*Vím, že po právu. Umírali jste v zákopech a jiní kradli a bohatli. A teď umíráte zas a jiní zas bohatnou a kradou...*

Nebo:

*Nikolo, je mír. Pojd' s náma. Svět bude vypadat jinak.  
Nemám čas, Derbaku. Svět bude pořád stejný...*

Nebo onen přímo šokující posun aktérů v Baladě pro banditu v závěru hry. Mageri ovládající Koločavu finančně, a tedy fakticky, odchází na lepší do Mukačeva směr Grandhotel Polonina. Část majetku prodává Šuhajovým vrahům. Z těch se tak stává jakási pomyslná střední třída a bez úplatku, se Šuhajovou mrtvolou a s pochvalou zemské správy a s prázdnýma rukama zůstává ve hře četnický velitel. Toť spirála hodná samotného Brechta, ale musíme ustát, neboť dnešní oslavenec mistra epického divadla a lehrstüčku zrovna nevyznává...

Ve druhé polovině 60. let dospěl Milan Uhde do situace, kdy stále častěji chtěl odhalovat a analyzovat mýty. Tato demytizace je – jak víme – velmi užitečná pro odstraňování dějinných stereotypů. Jaksi automaticky se však přitom pootevřou zadní vrátka nových mýtů na troskách těch starých. Demytizace však působí očištěně a zbavuje nás konvencí a stereotypů. Dokažme si to krátkým exkurzem.

Již v roce 1967 vydal Milan Uhde knihu apokryfů *Záhadná věž v B.* (Československý spisovatel, edice humoru a satiry HU-SA, editoři Radovan Krátký a Jan Kristek, Praha 1967). Jen vzdáleně navázal na apokryf čapkovský, a přesto odstranil několik mýtů i čítankových stereotypů. Učinil tak zčásti bez pramenů, veden instinktem lidské špatnosti, korupce a toho nejhoršího z nabízejících se možných řešení. A přece mnohé jeho fikce a mystifikace v průběhu dalších dvou desetiletí historikové potvrdili. Jeden příklad za všechny:

Apokryf HAVLÍČKOVO VYHNANSTVÍ V NOVÉM SVĚTLE přináší fiktivní korespondenci ministra spravedlnosti Bachovy doby

rytíře Antona Schmerlinga s jakýmsi státním návladním Čermákem. Po tomto ministrovi se jmenovala od r. 1893 v Brně nynější třída Kapitána Jaroše a Schmerlingstraße byla ve své době budována jako bulvár obdobně jako jiný brněnský bulvár Eichhornstraße – Vevří. Ještě já co dítě pamatuji Schmerlingovu – Jarošovu třídu jako bulvár se stromořadím a tramvají č. 5...

Ale vraťme se k fikci o Havlíčkovi. Milan Uhde vložil ministru Schmerlingovi do dopisu návladnímu Čermákovi tato slova: ... *Již vidím v knize budoucnosti obraz pana Havlíčka jako mučedníka, sebe pak jako krutého naplňovatele nesmyslné vládní zvůle, a co nejgrotesknějšího: kmen Čechů jako dojatého příjemce páně Havlíčkovy oběti. Velice jste mne svým pokusem o proroctví pobavil, pane Čermáku, a pobavit v dnešních smutných časech ministra spravedlnosti není snadné. Mějte aspoň za to můj dík. Váš Schmerling...*

Mnohé z těchto fikcí čeští literární vědci od 70. let až do prvního desetiletí XXI. století postupně doložili jako fakta, která tak Milan Uhde jasnoživě uhodl. Nešlo jen o obraz Havlíčka, vadícího skoro víc domácí společnosti než vládě, ale také o demytizaci Němcové, Sabiny a dalších postav českého obrození. Literární historikové Vladimír Macura, Helena Sobková a Jiří Rak i historik Jiří Morava nebo spisovatel Miloš Urban často domýšlejí východiska, z nichž vyšel kdysi Milan Uhde.

Vždy, když si přečtu rozhlasovou hru, kterou Milan Uhde napsal v roce Balady pro banditu – tedy 1975 – o Boženě Němcové pod názvem Jitřenka naší slávy, neubráním se dojetí a nemyslím, že je to jakýsi obrozený sentiment. Nad mrtvou Němcovou mluví vyšehradský kanovník Štulc – karatel a kritik etických a morálních postojů Němcové. A přesto tento omezený a fundamentální kněz, považující se navíc za spisovatele, pronese ve svém nekrologu tato nečekaná a velká slova:



*Kdyby mi bylo dáno stát nyní po jejím boku před tváří Slitovníkovou, řekl bych: Pane, mluví k tobě tvůj nehodný sluha Štulc. Chvála tobě, že jsi našemu národu po staletích ponížení přislíbil červánky nového úsvitu. Poslals nám, byt' nakrátko, svou dceru Boženu, která byla naší příští slávy jitřenkou. Dej, ať nám svítí navěky...*

Tato slova, pokud je někdo zaslechl ve druhé polovině těžkých 70. let, zněla útěšně, povzbudivě, krásně a jakoby předeslala to, co nově o Němcové napsali Helena Sobková, Vladimír Macura nebo Miloš Urban...

Jedno jsem vždy obdivoval na dramatické tvorbě dnešního oslavence – a to umění songu. A to už od premiéry Krále-Vávry v únoru 1964, kterého jsem viděl několikrát, až po ty songy, s nimiž jsem přicházel do styku cestou Divadla na provázku, aniž jsem tušil, že se jedná o autora Krále-Vávry. A to jsem se – prosím – analýzou dost obíral. Je to asi ona slepá skvrna a současně stereotyp divadelní inscenace, která se pro skladatele hudby často ubírá od čísla k číslu, od songu k songu, jak již bylo řečeno...

Napsat song – takový, jaký umí Milan Uhde – je dar a umění stěsnat na malou plochu příběh, emoci, postoj. Milan Uhde k tomu úspěšně inklinoval už od svých dramatických začátků. 1964 to dokázal v době, kdy se postupně začalo psát do novin jinak než v duchu poutače, který mě vždy v Praze fascinoval u Rudého práva: Zprávy z celého světa z jediného pramene... A tak se objevily už verše, které nebyly dávnou z tohoto jediného pramene, ale odjinud – jako třeba:

*Spánembohem, pane Poe, už je konec všech hrůz, já si tady zpívám  
pouze, jak jde den ke dni svoje malý všední havranovinový blues...*

Ale i když sáhne Milan Uhde k lidové písni a folklorním patternům, dokáže mít víc než šťastnou ruku. Se Sušilem, Bartošem nebo Kadavým za zády v Baladě pro banditu vsadí do scény jurodivé poválečné koločavské komuny tento zpěv už hodně opilých Šuhajových soupevníků:

*Nebudu orat ani set, jenom si budu přemýšlet,  
jak je to dobře jíst a spát, pěkně se mít a nedělat.*

*V síni bych oral, v jizbě sel, na peci mlátil, v peci mlel,  
žena by řvala, já se smál, v komíně vítr tancoval...*

Jak chytře nalezeno, přeneseno a stvrzeno celkovou dramatickou situací. A to mnohokrát za sebou...

Spolu s demytizací přišla ke spisovateli asi stejným vchodem mystifikace. Milan Uhde zejména miluje parodii vědy – a tu zvláště oněch společenských... Občas proto vybavuje své hry kolokviem, konferencí či symposiem o osobách nebo jevech samotné hry. Syžet je takto převrácen naruby a zesměšněn jaksi zevnitř. V Pohádce máje tři vědci představí téma tak, že dokonale zpochybní všechny důležité okolnosti příběhu a zcela zdiskreditují hlavní postavy. Po referátech vědců se nakonec dozvíme od toho mezinárodně nejvíce fundovaného tak nesmyslnou informaci, že Helenka z Ostrovačic prý pochází z černého hornického Kladna. To vše se děje před tváří sousedů, kteří dívku znají od narození, a jeden z místních ukončí vědeckou rozpravu rázně: Helenka je naša a šlus...

Tato metoda vyvrcholila v posledním textu. Leoš aneb Tvá nejvěrnější byl premiérován v režii Vladimíra Morávka teprve 11. XI. 2011 v Divadle Husa na provázku. Opět zde tři vědci analyzují tentokrát Janáčka ze všech stran a výsledkem je série nesmyslů dosaže-

ná těmi nejexaktnějšími metodami. A Milan Uhde neopakuje jen osvědčený stereotyp. Tentokrát tři vědečtí šmokové neustále jeho text a hru samotnou zpochybňují jako bulvár a laciný a nešetrný senzační škvár. Jak chytré takto obezřetně se stále kritizovat. Po sérii biografických her spuštěných Shafferovým Amadeem zde tušíme posun. Už nejen příběh v nedbalkách, mistr zezadu a zespođu, ale současně neustálá kritika tohoto postupu jako hlas etiky, morálky a recenzentů... Jak vtipné, jak obezřetné, snad i prozíravé...

Klaus Stahmer kdysi tento postup označil u Bartóka jako „ironizaci banálního“...

Dospěl jsem k závěru laudatia. Nevím, zda jsem splnil Vaše očekávání. Vše v něm směřovalo k tomu, abych ukázal a doložil mimořádnost talentu, jakým Milan Uhde byl a je.

Měl jsem tu čest vícekrát s ním umělecky spolupracovat. Bylo to nezapomenutelné a já jsem za tuto spolupráci hluboce vděčný.

Horatius napsal: *Člověk buď zešílí, anebo začne psát verše...*  
*Aut insanit homo, aut versus facit...*

A Ovidius: *Verše nepodléhají smrti.*  
*Carmina morte carent.*

Novus Doctor vivat, crescat, floreat! Plaudite, amici.



PROMLUVA ČESTNÉHO DOKTORA  
MILANA UHDEHO



Vaše Magnificence pane rektore,  
Spectabilis pane děkane,  
Honorabiles členové Umělecké rady Janáčkovy akademie múzických umění a jejího pedagogického sboru,  
vážené dámy, vážení pánové, milí přátelé,

prosím o shovívavost nejen pro diletantskou metodu, s kterou přistupuji k této promluvě, ale i proto, že ještě k tomu začnu starou anekdotou: Kohn přichází k rabínovi a stěžuje si, že mu Silberstein velmi ukřivdil. Rabín ho vyslechne a dává mu za pravdu: „Ano, Kohne, to bylo od Silbersteina ošklivé.“ Příští den přichází Silberstein, vypráví rabínovi stejnou historku, jenže s opačným vyzněním. „Máš pravdu, Silbersteine,“ reaguje rabín, „Kohn se zachoval tuze špatně.“ Obě setkání sledoval rabínův žák. „Učiteli,“ říká, „oba přece pravdu mít nemohou.“ „Milý synu,“ odpovídá rabín, „i ty máš pravdu.“

Zdá se, že rabín byl soucitný. Viděl, jak silně oběma stěžovatelům záleží na tom, aby byli považováni za spravedlivé. Není snadné jednoho z nich označit za méně spravedlivého nebo dokonce za nespravedlivého. Kromě toho se mohl jejich konflikt jevit jako nejasný, protože jej popsali zaujatě a zjednodušeně. Jak jej má rabín správně posoudit? Není pochopitelné, že se soudu vyhnul? Ale co když byl rabín spíše vychytralý? Přijímal protichůdné výklady obou stěžovatelů, aby si zachoval jejich přízeň. Riskoval sice, že si oba soupeři vzájemně sdělí, jak v jeho očích dopadli, ale je pravděpodobné, že spíš než by na něj zanevřeli pro jeho obojakost, neuvěří svému protějšku, že mu rabín přitakal, a každý zvláště se bude těšit tím, že na vlastní uši slyšel, že mu duchovní udělil mravní zadostiučnění.

Připomíná mi to tak trochu motiv z Havlovy prvotiny Zahradní slavnost: Hugo Pludek hraje na šachovnici zároveň za černé i bílé, a tak zatímco na jedné straně vyhraje, na druhé prohraje, anebo

naopak. Aby na jedné straně vyhrál, musí na druhé prohrát. Dohromady vzato ovšem nevyhraje ani neprohraje úplně. Trochu vyhraje, trochu prohraje. Než by vyhrál úplně, raději také trochu prohraje. Trochu obstojí za všech okolností.

Představme si však na jeho místě dramatika, který není alibista kráčející za kariérou jako Havlův hrdina a není ani sentimentální ani se nechce zalíbit za cenu lži jako zmíněný rabín. Tento dramatik se pokouší o co nehlubší vhled do svých postav. Za černé i za bílé hraje s nejusilovnějším nasazením, a pokud jeho hra obsahuje kromě toho postavy zelené, červené, žluté a modré, vhlíží i do nich co nejpoctivěji a snaží se pochopit jejich myšlenky a činy a obhájit je. Postupuje za ně, jak nejpravdivěji umí. Nemůže si však ani nepsmt osobovat přesvědčení, že jeho vhled je úplný. Všechno pochopit znamená sice všechno odpustit, jenže není Bůh a nemůže beze zbytku pochopit všechno. Výsledek tedy bude v každém případě neúplný, ale je naděje, že bude poctivý.

Luigi Pirandello založil poetiku některých svých her dokonce na krajním východisku: každý má svou pravdu, všechny jsou uvěřitelné a konzistentní, ale dramatik žádnou neumí nebo nechce potvrdit. Koexistují vedle sebe a ani divák se v nich nevyzná natolik, aby si na ně mohl utvořit názor. Pravda jako by nebyla sdělitelná ani podstatná. Složitost lidských osudů jako by se bez ní obešla, ba dokonce jako by se bez ní musela obejít nebo jako by bylo lepší, kdyby se bez ní obešla.

Na konci dvacátého století začali i někteří filosofové hlásat metodu takzvaného oslabeného myšlení: hledání pravdy prý vedlo a vede k nesnášenlivosti, nesnášenlivost ke střetání, střetání k nepřátelství a nepřátelství k válkám. Filosofovat, toť vyměnit si vzájemně mínění, respektovat je, neprosazovat urputně jedno na úkor druhého a v míru a toleranci spolu pobýt.



Divadlo jako by rovněž bylo unaveno moderní angažovaností a vplulo údajně do období postdramatického. Tvůrce se nesnaží vystihnout autora ani předložit přesvědčivé portréty postav, nýbrž demonstrovat sám sebe, své hravé nápady a fantazie a divákovi navrhuje, aby se s jeho sebedemonstrací sdílel. Myslet si o ní může, co chce, popřípadě si nemusí myslet vůbec nic. Mezní možnost tkví v tom, že se divák představením pouze baví. Mnohý soudobý divadelník si prostě neklade pilátovskou otázku, co je pravda. Agnosticismus a relativismus tak pronesly své velké slovo i na divadle.

Jenže pravda přesto existuje. Není ovšem snadno dosažitelná. Staří dialektikové učili, že je jako běhutá voda v řece. Ve chvíli, kdy na ni shlížíme z mostu, uplývá zpod něj a ani pouhou rukou ji nelze dobře zachytit, i kdybychom vstoupili do jejího proudu. Ale neshlednost není důvod k rezignaci. Právě divadlo a konkrétně drama hledačům pravdy v člověku a v lidských vztazích skýtá příležitost, která je podle mě stále nesmírně lákavá. Dramatik podoben simul-tánnímu šachistovi stojí na obou stranách všech šachovnic jako ústřední hráč a tvůrce. Karel Kraus jej ve své studii o Josefu Topolovi nazval správcem pravdy, to jest tím, kdo má za všechny své postavy vyjádřit veškerou lidskost a případně i nelidskost, kterou do nich dokázal promítnout sám ze sebe.

Ano, říkám „lidskost i nelidskost“, protože nesouhlasím s jedním z Čapkových epizodistů, který v Životě a díle skladatele Foltýna nabádá umělce, aby v sobě oddělovali látku čistou od nečisté a nečistou do díla nepojímali. Vyznávám naopak Halasův verš, kterým vyjadřuje odhodlání psát „tygra i s beránkem“. Jen tak se drama může dobrat katarze: jeho tvůrce tím vydává ze sebe sama počet, který koneckonců nemůže být jiný než očištný jako při zpovědi. Taková katarze přesahuje pouhý soukromý rozměr. Pavel Švanda charakterizoval její účín jako hojivý. Dramatik, jako ten, kdo se zpoví-

dá, není samozřejmě naprosto spolehlivý, protože může podlehnout nechtěnému sebeklamu. Ale spolehlivější zdroj po ruce nemá. Na rozdíl od anekdotického rabína musí za ten zdroj osobně ručit.

Neznám výstižnější a krásnější definici autorského vztahu k postavě, než jakou v jednom ze svých dopisů přátelům podal Graham Greene: „Což nemáme ke všem svým hrdinům stejný poměr jako k sobě samým: Toto jsem já, a kéž mi Bůh odpustí?“ Chápu velkého britského romanopisce, když se přiznal, že kdyby mimo veškeré očekávání pojal záměr napsat román o Hitlerovi, musel by najít něco, co mu dovoluje tohoto masového vraha „obhajovat“, jako by obhajoval sám sebe.

Představuju si v troufalém Greenově zastoupení divadelní výstup, ve kterém Adolf Schickelgruber, který ještě netuší, že se stane Hitlerem, skládá přijímací zkoušku na vídeňskou Akademii výtvarných umění, předkládá průměrné a podprůměrné kresby a je odmítnut, nikoli však pro jejich nízkou kvalitu, nýbrž proto, že jako nuzák z útulku pro chudé zapáchá a vyzraňuje nenávist a zošklivení tváří v tvář blahobytným examinatorům, v nichž takové individuum logicky muselo budit štítivý odpor. Jak by jeho život pokračoval, kdyby ho přece jen přijali vedle spousty jiných průměrných a podprůměrných uchazečů, kteří se potom prodejem svých artefaktů po celý život docela slušně živili? Příběh o tom jeden soudobý německý prozaik napsal a sugestivně si s ním pohrál.

Autor na rozdíl od vypravěče anekdot má pro postavy prostor k jednání. Neulpí na pouhé Kohnově nebo Silbersteinově představě o sobě samém a o tom druhém, nýbrž zasadí oba do situací, které je nutí k činům, jimiž ověřují nebo zpochybňují své myšlenky a nabízejí vlastní objektivizovanější portrét. „Podle skutků poznáte je,“ pravil Evangelista. Dramatik ovšem ví i to, že jsou skutky, které se jeví dvojznačně a víceznačně. Při jejich zobrazování však vychází ze

vztahů mezi lidmi, neboť věří, že tyto vztahy existují a že je někteří lidé ani v období relativismu nepřestali uskutečňovat a žít jimi. Čin má vždycky barvu pohnutky. Mezi mnoha pohnutkami touží dramatik rozpoznat nejpravděpodobnější a nejzávažnější. Věřící, že se jeho hra může stát sítí, ve které postava nakonec uvízne. Protože do ní vložil sám sebe, věří, že v oné síti uvízne také sám a dozví se o sobě něco, co předtím nevěděl.

Taková víra je předpokladem každého příběhu a každého dramatu. „Dutí lidé, vycpaní lidé“ se v moderní společnosti vyskytují možná houfněji než ve společnostech klasického typu a vztahy nezakládají. Divadelník, jemuž se lidská pospolitost jeví jako svět postav pojmenovaných tímto známým Eliotovým veršem z jeho Pusté země, považuje drama pochopitelně za přežití. „Dutí lidé, vycpaní lidé“ mohou podle něj kdekoli a kdykoli činit cokoli. Nerozmlouvám to vyznavačům této životní filosofie a poetiky, hájím jen přesvědčení, že úchvat pravdou o člověku není honba za chimérou, nýbrž odvěká univerzální touha, kterou divadlo již mnohokrát naplnilo.

Nebylo to ovšem divadlo, jehož jediným suverénem je režisér. Režisér je úběžník, ve kterém se sbíhá a umocňuje hledačské úsilí dramatikovo a stejně zaměřené úsilí herců, jevištních výtvarníků a hudebníků. Bezprostředním nástrojem dramatického sdělení je však herec. Bez jeho přesvědčivého podílu na inscenaci zůstává scéna mrtvým památníkem režisérova záměru, prostorem, ve kterém defilují lidské loutky mechanicky řízené principálem. Víím, že takové divadlo bylo a je jednou z výrazných tváří soudobého jevištního umění. Přu se s ní jen tehdy, když se prohlašuje za jeho tvář jedinou.

Je mi cizí avantgardistická nesnášenlivost, kterou jako Alexandra Velikého popouzí, že existují ještě jiné světy. Je mi vzdálené mé vlastní mladistvé nadšení pro divadlo pojaté jako protestsong a neméně

je mi vzdálený můj někdejší moralismus angažovaných umělců jistých si tím, že kdo se svým uměním neprojevuje politicky a kriticky, nese spoluvinu za společenskou stagnaci. Dramatik není nápověda ani suplent soudu, a toho Posledního už vůbec ne. Jeho víra spočívá na tom, že teprve autorita Posledního soudu vynese závěrečné ortely a že je neumíme ani nemáme předjímat. Jestli ateista existenci této autority popírá, odpovídá dramatik, že vychází z předpokladu, že taková autorita existuje.

Dramatik mého srdce je svědek, který ví, že i když neví všechno a ani to vědět nemůže, má povinnost vypovědět všechno, co ví na všechny, přesněji řečeno co ví sám na sebe. „Neviditelná ruka“, totiž dávná moudrost divadelně dramatického tvaru, mu pak pomůže dovést příběh do konce. Pokud dramatik nic nesmlčel, to jest, pokud byla expozice úplná, řekne si drama v určité fázi samo, kudy si přeje postupovat dál a jaký má být závěr, aby vyzněl přesvědčivě. František Halas ten zповědní tlak nazval „tíhou muže na básni“. Dramatikovým údělem zůstává samozřejmě trvalá nejistota, zda ona tíha nebude shledána lehkou.