

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Člověk proti pokušení:

Mefistofelské svádění v českém dramatu 70. a 80. let 20. století

Resisting temptation:

Mephistophelian seduction in Czech Theatrical Drama of the 1970's and 1980's

Vedoucí práce: PhDr. Jiří Smrčka, Ph.D.

Autorka: Bc. Markéta Imlaufová

Studijní obor: Učitelství všeobecně vzdělávacích předmětů pro základní školy a střední školy český jazyk — základy společenských věd (N ČJ-ZSV)

Studijní program: Učitelství pro střední školy

2019

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Člověk proti pokušení: Mefistofelské svádění v českém dramatu 70. a 80. let 20. století* vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených zdrojů. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Prohlašuji, že odevzdaná elektronická verze diplomové práce je identická s její tištěnou podobou.

V Praze dne 14. 4. 2019

.....

podpis

Poděkování:

Ráda bych poděkovala PhDr. Jiří Smrčkovi, Ph.D. za vypsání tohoto tématu práce, kterým jsem mohla částečně navázat na svou bakalářskou práci. Téma pro mě bylo velmi inspirativní a práce na něm mě bavila. Děkuji mu rovněž za množství podnětů, které mi během psaní poskytl a za jeho trpělivost.

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se zabývá tématem pokoušení ve třech českých dramatech ze 70. a 80. let 20. století, jež jsou inspirována faustovskou legendou. Hry představují odlišné modely, jakými se dobové drama s tématem vyrovnávalo. Práce se zaměřuje na princip zla a jeho fungování. Pokoušení zlem nazývá mefistofelským sváděním, přičemž ve vybraných textech analyzuje jeho dramatické ztvárnění. Práce popisuje fungování mechanismu zla a sleduje, jak jsou hrdinové dramát zlem pokoušeni, a také jak se pod tímto vlivem mění jejich jednání a chování. Diplomová práce uvádí moc zla do jejího širšího významového kontextu „vyšší moci“. Práce se věnuje souvislostem mezi dvěma vyššími mocemi: mocí zla a totalitní mocí. V tomto popisu obou mocí vychází ze společensko-historického kontextu a života autorů. Analýzou, komparací a popisem těchto skutečností reflektuje princip mefistofelské svádění, tj. pokoušení člověka zlem, v jeho existenciálním rozměru.

KLÍČOVÁ SLOVA

pokoušení, ďábel, mefistofelské svádění, postava, princip zla, drama, Faust, Mefistofeles, Václav Havel, Oldřich Daněk, Jiří Suchý

ABSTRACT

This master thesis deals with the topic of temptation in three Czech Theatrical Dramas of the 1970's and 1980's, inspired by the legend of Faust. These dramatic works represent different model approaches of dealing with such a topic. Thesis focuses on the principle of evil and its functioning. The temptation by Devil is therefore defined as Mephistophelian seduction, which occurs in drama plays selected as a subject of this thesis. The thesis analyzes and describes Mephistophelian seduction and its realization in theatrical dramas. Thesis elaborates the mechanism of evil principle and examines how the main protagonists are influenced in their acting and behaviour by this power. This thesis brings the power of evil into the wider context of "higher power" and describes relations between the power of evil and totalitarian power. On this base the historical and political context of the lives of the authors is considered as an important element. Based on comparison of all these aspects the principle of Mephistophelian seduction is reflected within its existential dimension.

KEYWORDS

Temptation, Devil, Mephistophelian seduction, protagonist, evil principle, drama, Faust, Mephistopheles, Václav Havel, Oldřich Daněk, Jiří Suchý

Obsah

Obsah	6
1 Úvod.....	7
2 Člověk proti pokušení	11
2.1. Kde začíná pokušení?	11
2.2. Ďábel jako dramatická postava.....	12
2.3. Mefistofelské svádění	14
3 Šest principů zla.....	19
3.1 Princip přechytračení zla	20
3.2 Princip pýchy	21
3.3 Princip překonání lidských možností	23
3.4 Princip kontraktu	25
3.5 Princip zadlužení	26
3.6 Princip prodeje duše	27
4 Vyšší moc a bezmocní.....	29
5 Pokušení psát o pokušení	34
5.1 Válka vypukne po přestávce.....	35
5.2 Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo nám. 40	41
5.3 Pokoušení	44
6 Dramatické svádění	48
6.1 Zloděj osobnosti	49
6.2 Nic víc než princip zla	60
6.3 Mistr přetvářky a převleku	69
7 Závěr.....	81
8 Seznam použitých zdrojů.....	88

„Pokušení není hra, ale boj proti d'ábelským mocnostem.“¹

¹ (J. Miřejovský, 1991, 200)

1 Úvod

Aktuálnost tématu *pokoušení*² se s příchodem postmoderní doby, jež člověku nabízí nejrůznější svody, instantní požítky a uspokojení, spíše stupňuje, než že by mizela. A právě aktuálnost, vycházející z určité nadčasovosti tématu, je pro nás hlavní motivací k napsání této práce. Motivací je i tematická provázanost se společenskými vědami, přičemž práce čerpá z filosofických a teologických pramenů, zabývajícími se problémem pokoušení.

Životním cílem dnešního postmoderního člověka je „užívat si“, a to za jakoukoli cenu. Konzumní styl života člověku nedovolí odpovědně přemýšlet nad důsledky svého jednání, nýbrž ho pohání stále k dalšímu naplňování soukromých potřeb. Život v současném světě je životem plným pokoušení ďábelských svodů, kterým se lze jen stěží vyhnout. Doba navíc jedince nabádá, že těmto svodům není třeba se vyhýbat, naopak je potřeba je podporovat a vyhledávat. Substantivum *pokoušení* dostává dnes poměrně nový, povrchní až banální význam a podobně je tomu i u adjektiva *ďábelský*. Zajímavé je, že tato dvojice slov již nutně neznačí morálně pokleslé jednání, či jinak nežádoucí chování, jemuž by se měl jedinec vyhýbat. Slova naopak nově nabývají pozitivních konotací, které ovlivňují aktuální interpretaci významu. Různé strategie často nabízí produkty označované jako „ďábelsky dobré“. Další vlivy zase člověka přesvědčují, že by si měl jednou za čas dovolit nějaké to „hříšné pokoušení“. Konfrontace člověka s pokoušením se dnes stává něčím žádoucím. Ďábelské pokoušení se stává něčím, co jde dobře na prodej. Současnost této problematiky spatřujeme také v tom, že dnes a denně uzavírá člověk malou, mnohdy nenápadnou smlouvu s příjemně se tvářícími silami zla. Tyto síly mu nabízejí nepřehledné množství druhů požitků takzvaně „až do domu“, „ihned“, „bez splátek“ a vyžadují za to stále menší míru vložené námahy, úsilí a odpovědnosti.

V důsledku těchto úvah vznikl nápad na téma této práce, v níž se chceme zamyslet nad dramatickým zpracováním pokoušení a skrze něj analyzovat, jakými mechanismy je člověk pokoušen, a co pro něj pokoušení zlem znamená. Chceme popsat,

²Slovo pokoušení v práci užíváme synonymně se slovem pokoušení, přestože jsme si vědomi významové nuance.

v čem spočívá zlobnost mefistofelského svádění, na kterou postmoderní člověk zapomněl a připomenout mu, že „*pokoušení není hra, ale boj proti d'ábelským mocnostem.*“ (J. Měřejovský, 1991, 200)

Tato diplomová práce se proto zabývá tématem *pokoušení* člověka zlem, které personifikovaně označuje jako *mefistofelské svádění*. Pro popis mefistofelského svádění byla za předmět analýzy zvolena česká dramata ze 70. a 80. let 20. století. Práce analyzuje pokoušení člověka a principy, které personifikovaný ďábel, Mefistofeles (či jeho princip) používá, aby hrdinu dramatu svedl, tj. získal na stranu zla. Práce sleduje tři zcela odlišné dramatické texty od *Oldřicha Daňky*, *Jiřího Suchého* a *Václava Havla*. Jedná se o Daňkovo drama: *Válka vypukne po přestávce aneb dostih na dlouhé trati* z roku 1975, Suchého drama: *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo nám. 40*, s podtitulem *Dodatek k pověsti o Faustově domě* z roku 1982 a Havlovo *Pokoušení* z roku 1986. Práce tedy analyzuje tři různá zpracování mefistofelského svádění a jeho vliv na hlavního hrdinu, jehož předobrazem je archetypální postava Faust. Všechna dramata se zabývají tematikou pokoušení člověka. Shodně také hry čerpají námět z totalitních režimů 20. století. Dramata zároveň vznikají v době, kdy v ČSSR vládne komunistická strana, představují totalitní moc, které se jednotlivci musí v menší či větší míře podvolit. Jako signifikantní se objevuje také téma kolaborace s vyšší mocí. Proto je do práce zařazena Čtvrtá kapitola popisující na základě politické eseje *Moc bezmocných* mechanismus moci v ČSSR 70. a 80. letech. Tato kapitola tak nastiňuje paralely mezi fungováním totalitní moci a moci zla, přičemž porovnává působení a vliv těchto druhů vyšší moci na člověka a jeho jednání.

Druhá kapitola *Člověk proti pokoušení* definuje pojem pokoušení a uvádí téma pokoušení do širší souvislosti biblického původu zla. Kapitola také charakterizuje archetypální postavu Mefistofela, jehož vymezení je spolu s kapitolou *Šest principů zla* pro účely práce klíčové. Třetí kapitola vymezuje mefistofelské svádění pomocí šesti principů zla. Ty nám slouží k popisu a analýze jednotlivých dramatických ztvárnění pokoušení, čemuž se věnuje kapitola *Dramatické svádění*. Pátá kapitola *Pokoušení psát o pokoušení* nastiňuje stručný děj jednotlivých her a také uvádí relevantní biografické údaje autorů, které se váží ke genezi jednotlivých dramatu. Tyto údaje pokládáme za

důležité, protože nás zajímají motivace jednotlivých autorů, jež vedly k dramatickému zpracování tohoto tématu.

Hry představují tři odlišné modely, jak se dobové české drama s příslušným tématem vyrovnávalo. Práce si klade za cíle popsat tyto tři modely skrze analýzu výrazových prostředků, kterých autoři využili pro dramatické ztvárnění mechanismů mefistofelského svádění. Cílem je také zasadit analýzu jednotlivých modelů do souvislostí a zjistit, zda motivy pokoušení člověka (v různých podobách) mají v daných případech dobově podmíněný charakter, či je pro ně příznačná obecná nadčasovost. Dále chce práce popsat, jaký vliv má pokoušení zlem na chování a jednání člověka a jak se tato proměna odráží na konstrukci dramatického hrdiny jednotlivých dramát. Cílem práce je rovněž prozkoumat, zda existuje u jednotlivých autorů shodná motivace zabývat se tematikou pokoušení, přičemž dílčím cílem je v tomto ohledu snaha prozkoumat vztah mezi totalitní mocí a mocí zla. Domníváme se totiž, že existují důležité souvislosti mezi fungováním obou druhů „vyšší moci“, jež mají na podobu dramát silný vliv. Na základě výše uvedených cílů je naším přáním postihnout téma co nejkomplexněji s ohledem na jeho existenciální rozměr.

Odborná literatura se k faustovské problematice vyjadřuje velmi rozsáhle, proto je součástí práce analýza a rovněž syntéza relevantních odborných textů. Během práce na tomto tématu budeme čerpat z několika slovníků, filosofických a politických statí, studií, monografií a další odborné literatury. Budeme pracovat také se zdroji z dobového tisku – zejména novinových recenzí a s materiály z knihovny Divadelního ústavu Institutu umění v Praze. Stěžejní část práce pak vychází z analýzy a interpretace primárních dramatických textů. K analýze jednotlivých dramát nám sekundárně slouží inscenace divadelních her. Jmenovitě divadelní hra *Versuchung* – německá inscenace Havlova *Pokoušení* v Theaterforum Regensburg z roku 2015 v režii Reginy Wirth, dále inscenace *Pokoušení* v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích z roku 2018 v režii Ivana Krejčího. Budeme pracovat rovněž s video-záznamem divadelní inscenace *Válka vypukne po přestávce* – přenos z Realistického divadla Zdeňka Nejedlého v Praze v hlavní roli s Josefem Vinklářem z roku 1978 v režii Oldřicha Daňka, a záznamem divadelního představení *Dr. Johann Faust* z roku 1985 v režii Jiřího Menzela, který vyšel na DVD a v roce 2006 i na CD.

2 Člověk proti pokušení

V této kapitole vymežíme, v čem spočívá *pokoušení* člověka zlem, neboť fenomén pokušení je pro tuto práci stěžejním tématem. Pokoušením se budeme zabývat v kontextu německé středověké legendy o učenci Faustovi, jež představuje pro naše dramata literární pretext. Tímto pretextem se pak inspiroval J. W. Goethe k napsání vlastního dramatu Faust. Práce se soustřeďuje na česká dramata, jež byla inspirována nejen Goethovým Faustem, ale i řadou dalších jiných literárních adaptací tohoto pretextu. Tyto intertextové souvislosti však nejsou předmětem našich analýz, a proto je ponecháme stranou. Pro popsání mechanismů pokoušení je potřeba pracovat s popisem dvou hlavních postav faustovské legendy, a sice Faustem a Mefistofelem. Goethe svým dramatem, dalo by se říct, utváří archetyp Faust, neboť oživuje středověkou legendu, jejímž centrem je historická postava Dr. Johanna Georga Fausta. Z faustovského příběhu je pro nás zásadní nikoli postava Fausta, které bylo již v různých odborných pracích věnováno hodně pozornosti, nýbrž jeho protivníka – Mefistofela. Nutno však říct, že téma pokušení člověka je téma ještě mnohem starší než Goethův Faust. Téma totiž souvisí s biblickým mýtem o stvoření světa. Proto se domníváme, že je pokoušení esenciální, a současně výsostně existenciální problematikou lidského rodu vůbec.

2.1. Kde začíná pokušení?

Goethe svým dramatem vytváří dle autorů knihy *Faustování s Havlem „základní evropský archetyp“*. Dle *Slovníku novější literární teorie* vychází v dnešní době definice archetypu nejvíce z C. G. Junga. Definuje ho jako „*element (...) kolektivního vědomí, který vyjadřuje věčná témata lidského života*“ a dále „*univerzální a nevyjádřený prvotní obraz, sídlící v hlubokých vrstvách lidské psychiky, postižitelný pouze nedokonale ve své konkrétní realizaci v mýtech, snech, pohádkách a literatuře.*“ (R. Müller, 2012, 47) Archetyp znamená v literární vědě symbolickou soustavu myšlenek, jakýsi model, který se v průběhu dějin vrací jako téma. Tak vznikají archetypální témata, mezi něž patří i mefistofelské svádění – čili pokušení člověka zlem. Téma *pokoušení* představuje tedy jakýsi literární archetyp. Jak jsme již zmínili, v literatuře se archetyp může objevovat buď v podobě témat (boj s větrnými mlýny, pokušení zlem), či v podobě archetypálních postav, jakými jsou např. právě Faust, Mefistofeles, ale i Romeo, Julie a další. Pro nás

je důležitá zejména následující charakteristika archetypu související s literární komparatistikou. „*Archetyp vychází z tzv. migrační teorie, tj. teorie, že každý text (zvláště folklorní) vznikl v určitém čase a místě, od něhož je možné sledovat vývoj jeho dalšího šíření (migrace) v prostoru směrem do současnosti.*“ (R. Müller, 2012, 50) Ve světle této definice nahlížíme také archetyp Mefistofeles, jenž byl od středověku různě přetvářen až do podoby, jakou ho můžeme nahlížet i v dramatech z druhé poloviny 20. století. Archetyp je konstantně přítomen skrz různé dějinné epochy. Mění se přitom ztvárnění archetypu, zdůraznění různých archetypálních významů, a to vždy s ohledem na dobu a prostředí vzniku uměleckého díla. To je také důvod, proč při našich analýzách bereme v úvahu společensko-historický kontext prostředí, v němž dramatické texty v 70. a 80. letech vznikaly. Archetyp úzce souvisí s mýtem. Mýtus je dle *Slovníku novější literární teorie* „*slovo, řeč, vyprávění, v archaických společenstvích kolektivní vyprávění, které odpovídalo na základní otázky povahy uspořádání světa a lidského pobytu v něm.*“ (R. Müller, 2012, 338) Mýtus vznikl v neproblematickém světě a předcházet filosofii, která byla jakousi první kritikou mýtu. Znamenala vystoupení z neproblematického přirozeného postoje skrz základní údiv – nesamozřejmost, s jakou se první filosofové dívali na svět a snažili se mu porozumět. Mýtus dnes v porovnání s antickou ztrácí svou poznávací funkci, stává se z něj zobecňující ponaučení, přičemž základ mytického příběhu umožňuje vždy aktuální interpretaci. Jedním ze způsobů, jak můžeme k faustovské tematice přistupovat, je brát ji jako mýtus. K takovému přístupu se přiklání jeden z našich předních filosofů 20. století Jan Patočka. „*Mýty jsou vyprávění, která lidé skládají z vnitřního nutkání a bez nároku na autorství, aby artikulovali tíži života a jeho nejzazší napětí a naděje.*“ (J. Patočka, 2004b, 105n)

2.2. Ďábel jako dramatická postava

Ústřední postavou, která hýbe lidskými dějinami a vytváří dramatické napětí, je ďábel. Sám ďábel je pak mnohdy interpretován jako personifikovaný princip zla. Tento princip zla je ve faustovské legendě a jejích adaptacích personifikován do postavy Mefistofela či jinak také Mefista. Ten bývá v některých interpretacích považován za ďáblova sluhu. Co tuto postavu charakterizuje a jak k ní přistupovat?

Uvědomujeme si, že je těžké pokusit se popsat personifikace zla, jimiž ďábel i Mefistofeles jsou. Pro literární tvorbu představují tyto postavy velkou výzvu, kterou

přijali i dramatici, jimiž se zabýváme. Mefistofeles představuje pokušitele, který se sváděním snaží subjekt pokoušení (nejčastěji Fausta či jeho alternaci) svést na cestu zla. Mefisto je postava nanejvýš dramatická, protože lidská existence je dramatická a pokoušení zlem náleží k součásti lidské existence. Pokoušení se spojuje s biblickým mýtem o stvoření člověka, jehož domovem byla rajska zahrada. Člověk ovšem nebyl jediným tvorem, který se v zahradě nacházel. V rajske zahradě totiž přebýval i had. „*Mé rodiště je ráj. Kdo myslí, že jsem doma v pekle, klame se ke své škodě.*“ (J. Šafařík, 1993, 11) V Bohem stvořeném ráji se k překvapení člověka nacházel i svůdce – pokušitel. Podobně jako byl had součástí stvořeného ráje, je zlo součástí člověka. Dle C. G. Junga je ďábel stínem člověka, jeho temnou stránkou. To je zásadní důvod, proč zlo nelze ve skutečnosti objektivizovat, tedy stavět před sebe. Je klamné domnívat se, že od ďábla může být subjekt (člověk) v naprosté a neochvějně distanci. „*Je to temná stránka, kterou adept promítá mimo sebe a do druhých. Objektivizuje ji, místo, aby ji přijal jako součást sebe a v takto integrované podobě ji proměnil.*“ (Z. Neubauer, 2010, 127) Se zlem může subjekt bojovat pouze tehdy, pokládá-li jej za jakousi integrální součást sebe samého. Objektivizace zla (jeho zpředmětnění) je zásadní chyba, které se subjekt dopouští. Představuje pro jedince hlavní předpoklad pro neúspěšné vzdorování zlu. „*Ďábel tu tedy nespádl z nebe jako padlý anděl, není něčím mimo nás, na co bychom mohli svést temné myšlenky i činy, ďábel je v nás, denně, jak jsme viděli, s ním uzavíráme nějaký ten obchůdek, abychom nakoupili lacino slast, lásku i moc, s ním bychom přechytračili svět, zatímco přechytračíme leda sebe (např. sebeláskou).*“ (V. Just, 2010a) Další vlastnost, jež Mefistofela charakterizuje, je nedostatek odpovědnosti za celek, jde mu jen o své zájmy, podporuje egoismus a sebelásku. „*V satanovi jako v symbolu osobní existence absolutně uzavřené v sobě a odcizené, která je v konfliktu s každou jinou existencí, se zračí nihilistický ráz pokoušení, které si necení nic než svou vlastní tvrdošijnost.*“ (S. De Fiores, 1999, 654) Ze svobody se pro Mefistofela stává svévole, ze svévole sobeckost, poháněná klíčovou ďábelskou vlastností – pýchou. Pýcha byla dle Bible důvodem, proč se jeden z andělů vzbouřil vůči Bohu a odpadl od něj. Stal se padlým andělem, démonem. Mefistofeles mnohdy fabuluje, slova překrucuje a mění jejich význam, je zkušeným lhářem. Pomocí slov se snaží subjekt zájmu zmanipulovat, a tak opět naplnit pouze svůj zájem. Přesně v tomto duchu Goethův Mefistofeles přemlouvá Fausta, ať se mu upíše jen *malou kapičkou krve,*

jen na malý kus papíru. Ujišťuje ho, že vlastně o nic velkého nejde. „*Ďábel vždy označuje to podstatné, oč mu jde, za bezvýznamné.*“ (Z. Neubauer, 2010, 136) Mefisto také bývá charakterizován jako karikaturista všeho podstatného. To, co je pro budoucnost sváděného člověka zásadní, označuje za maličkost. „*Klaun, vždy hotový zkarikovat vše – zdánlivě či skutečně – velké a nadčasové, tento Mefisto je pravý Dionýsos kabaretu. Má přímo pudovou tendenci všechno velké (celek) rozkládat a rozdrobovat na části (...).*“ (V. Just, 2014, 27) Ďábla můžeme vymezit také na pozadí jeho vztahu k Bohu, potažmo k životu jako takovému. „*Mefistofeles je v Goethově pojetí duch, který popírá, který protestuje, ale který hlavně zastavuje tok života a zabraňuje, aby se věci děly. Mefistova činnost nesměřuje proti Bohu, ale proti životu. Mefisto je otcem všech překážek. Co chce Mefisto po Faustovi je zastavit se.*“ (M. Eliade, 1997, 64) V okamžiku, kdy se Faust zastaví, ztrácí svoji duši – to Mefistofeles ví, a o to také usiluje. Jedná se o zastavení, znamenající popření hlavního výtvaru Boha, symbolu Života. „*Místo pohybu a života se snaží vnutit klid, nehybnost, smrt. Neboť to, co se přestává měnit a přetvořovat, se rozkládá a zaniká. Tato ‚smrt zažívá‘ se projevuje duchovní jalovostí, je to koneckonců prokletí a zatracení. Ten, kdo nechal v svých nejskrytějších hlubinách odumřít kořeny života, klesá pod tíhou tohoto ďábelského ducha.*“ (tamtéž)

2.3. Mefistofelské svádění

Mefistofelským sváděním rozumíme *pokoušení zlem*. Svůdcem se myslí pokušitel, ďábel. Mefistofeles je personifikovaný princip zla, jehož hlavní úlohou je svádět jedince z cesty k dobru. Svádění vzniká mezi ďáblem a osobou, jež je předmětem zkoušení, pokoušení. „*Svádění je vždy záměrné a provádí je nepřítel, který chce zlo.*“ (J. Měřejovský, 1991, 199) Tím nepřitelem je ve faustovské legendě služebník zla – Mefistofeles. Pokoušení vyjadřuje, dle Slovníku spirituality, „*lidskou náchylnost k vážnému mravnímu a duchovnímu selhání, k osobnímu a společenskému rozkladu. Jednotlivci a národy mohou být ‚pokoušení‘ k politickému sebezničení. Jedni i druzí podléhají ‚pokoušení‘ jednat nerozumně a nezodpovědně. Pokoušení doráží na nejskrytější stránku člověka, na možnosti, které jsou v každém z nás: na bezmezný egocentrismus, na pýchu a domýšlivost, bezohlednou ctižádnost, nepoctivost a podvádění, na schopnost nenávisli, nepřátelství a zneužívání druhých (...).*“ (S. De Fiores, 1999, 653)

Při definování pokušení se nelze nezmínit o třetí kapitole biblické knihy Genesis. V té Eva svádí Adama, aby okusil plod ze stromu, jenž se v zahradě nacházel. Zajímavostí je, že hebrejské slovo „*Ádám*“ znamená v překladu člověk. V původním významu znamená tedy jméno obecné, nikoli vlastní. Adam-člověk je tedy symbolem lidstva jako takového, symbolem člověčenství. V hadovi, který se v ráji vyskytoval, spatřujeme zlo, jež je všudypřítomnou možností každého člověčího (Adamova) počínání. Strom uvnitř zahrady nabízel lidem plody vševedoucnosti, které slibovaly, že bude člověk, tak jako Bůh, vidět dobré a zlé. (Gn 3, 5) Strom proto bývá označován jako *strom poznání*. To, po čem hrdina faustovské legendy touží, je právě veškeré poznání a absolutní vědění. „*Latinské ‚vědět‘ – sapere, je tolik co ‚chutnat‘, řecký ekvivalent EIDEN souvisí s ‚vidět‘, stejně jako v češtině. Člověk chce vidět a chutnat – je zvědavý – zvědavý, žádostivý a požívačný. Neodolá pokušení, zkusí to, učiní zkušenost – toto vše souvisí ovšem s kousáním. Ztrácí tak rajskou jednotu a Boží přízeň.*“ (Z. Neubauer, 2010, 109) Jelikož měl Adam-člověk svobodu volby, mohl se rozhodnout *okusit* ovoce poznání. Povšimněme si příbuzných slov ke slovu pokušení: *okusit, zkusit, zkouška*. Je důležité si uvědomit, že právě „(...) Bible nepoužívá slovo ‚pokušení‘ primárně ve smyslu ‚někoho svést‘, jako je tomu dnes, ale ve významu ‚podrobit zkoušce‘.“ *Za takovou zkouškou může stát dobrá snaha vyzkoušet nebo zlepšit vlastnosti člověka, ale i zlý záměr ukázat na jeho slabosti nebo ho dovést k špatnému jednání.*“ (A. Koželuhová, 1996, 795) Existence stromu v zahradě Eden byla pro člověka zkouškou, zda vymění absolutní poznání za cenu věčného ztracení. Bible představuje pokušení jako bytostné duchovní napětí v člověku, které trvá od narození až po jeho smrt. Toto napětí motivuje člověka k jednání dvěma směry a je na něm se rozhodnout, jakou podobu bude jeho mravní jednání mít. „*Pokušení je tedy vždy zároveň dobré i zlé, protože v něm zaznívá výzva k víře i hříchu. Každé pokušení bychom mohli definovat jako zkoušku, která svádí, a svádění, které očišťuje (...).*“ (J. Měrejovský, 1991, 199) Nyní bychom si mohli klást zajímavou otázku: kdo tedy člověka pokouší? Bůh nebo satan? Odpověď zní překvapivě oba. Zkouška, kterou člověku obě mocnosti připraví, má odhalit, na čí stranu se jedinec přikloní. Bůh i ďábel tedy oba zkouší člověka, každý však s jiným cílem. „*Satan je nazýván nejen svůdce, ale také pokušitel (...). Satan tedy pokouší jedině, aby svedl.*“ (J. Měrejovský, 1991, 200) Není u něj aspekt pokušení – zkoušky, které by mohlo vést k dobru. Tak je tomu naopak pouze u Boha, ten zkouší,

ale i pokouší. „*Tedy ďábel pokouší a svádí, ale nezkouší, je podroben božímu svolení, Bůh svádí, Bůh pokouší, Bůh zkouší.*“ (tamtéž) V křesťanském pojetí je zkouška vždy zamýšlena jako prostředek utužení věřícího, jeho osvědčení, jenž jej má posílit v následování Boha, je tedy veskrze pozitivní. Křesťané v tomto duchu věří, že Bůh člověku nedává zkoušky, které by nemohl zvládnout. V modlitbě „Otče náš“ se modlí „*neuveď nás v pokušení*“. Dalo by se říct, že prosí o to, aby je Bůh nevedl v takovou zkoušku, kterou by neustáli na straně Dobra. Důležité je si uvědomit, že pokušení není samo o sobě zlé nebo špatné. Dle křesťanské morálky se stává špatným v momentě, kdy se člověk poddá zlu a přijme jej jako princip svého jednání. Takové jednání je pak označováno jako hříšné. Hřích znamená dle křesťanské morálky „*zneužití lidské svobody, jež je člověku dána Bohem*“. (T. Halík, 2007, 202) To vede k „*odcizení vůči Bohu i lidem, i sobě samému, svému nevlastnějšímu určení.*“ (tamtéž)

Jak již bylo řečeno, předpokladem k pokušení je lidská možnost svobodně volit. V lidské svobodné vůli spatřuje ďábel slabinu, kterou se snaží podmanit, sem soustřeďuje své úsilí. Chce mít nad člověkem moc. „*Ďábel (...) se vzbouřil proti Bohu, který jej za to svrhl z nebeských výšin do pekel. Od té doby ďábel jako věčný protivník Boží stále a stále usiluje získat ztracené postavení a dobýt vládu nad světem. Toho může dosáhnout jedině tak, že si podrobí člověka, kterému dal Bůh Stvořitel dar nejvyšší, ale zároveň nejnebezpečnější: učinil jej svobodným.*“ (M. Palouš, 2010, 23) Biblický příběh o hadovi pokušiteli je mimo jiné výchozím bodem pro chápání lidské svobody jednání. Cílem Mefistofela je, aby byl člověk nesvobodný, respektive, aby se skrze pakt s pokušitelem svobody vzdal. Chce člověka zotročit ve prospěch moci zla. „*Svobodný, jenž se dobrovolně vzdává své identity, dobrovolně rezignuje na možnost svobodně jednat, na to, co vůbec může dát jeho životu smysl, znicotňuje, a tak odsuzuje sám sebe. Sám na sebe přivolává záhubu, sám usiluje o rozpad své identity, sám se vzdává toho, co představuje samotný základ jeho existence.*“ (M. Palouš, 2010, 20) Tím základem existence, základním lidským předpokladem, je právě lidská svoboda. Pokud by nebyl člověk svobodný, nemohli bychom pojednávat ani o jeho pokušení. „*Svoboda je charakteristickým znakem skutků v plném slova smyslu lidských. Činí lidskou bytost odpovědnou za činy, které dobrovolně koná.*“ (J. Kolář, 1995, 444) V Mefistově monologu se ďábel vyjadřuje o svobodě takto: „*Člověk je ochoten hájit jen tolik svobody, kolik ji sám v sobě má.*“ (J. Šafařík, 1993, 19) Proto je cílem

Mefistofelova svádění podmanit si „co největší část“ lidské svobody, a tak ovlivnit jedincovo jednání. Mefistofelské svádění činí člověka ve skrze nesvobodným rozhodnout se jinak, než v pokušitelových tendencích. Sváděný člověk je stále více a více zaplétán do Mefistofelových osidel, více svazován k tomu chovat se „d'ábelsky“. Se svobodou nutně souvisí mravní svědomí, které se utváří a přetváří spolu s tím, jak se člověk v mravních otázkách rozhoduje. Mravní svědomí, je-li ještě nezkažené Mefistofelovými „benefity“ a nabídkami, je-li doposud svobodné, dokáže pokušení odolat. Mravní svědomí je unikátní pro každého jedince. Činí z něj mravní subjekt, jenž rozhoduje o svém každodenním konání. „*Svoboda dělá z člověka mravní subjekt. Lidské činy, to je skutky svobodně zvolené na základě úsudku svědomí, je možno mravně hodnotit. Jsou dobré nebo špatné.*“ (J. Koláček, 1995, 445) V těchto tendencích jsou pak skutky, které jsou (zakázanými) plody mefistofelského svádění, špatné.

Téma pokušení jsme nahlédli z teologického a biblického hlediska. Nyní se krátce zmíníme o pokušení v jeho filosofickém rozměru. Do pokušení jsme jaksi vrženi stejným způsobem, ba dokonce možná současně s tím, jak jsme, dle Martina Heideggera, vrženi do bytí. Z Heideggera vychází i Václav Havel ve svých úvahách nad pokušením, které píše v *Dopisech Olze*. O Pokušení uvažuje mimo jiné z hlediska existenciální filosofie. Havel spatřuje v pokušení jakousi životní konstantu, která je trvalým stavem lidského pobytu. Proto také v názvu své hry *Pokoušení* uplatňuje dvojhlasku *-ou-*, která tak dává pokušení významový odstín nedokonavosti, či opakovanosti. V Heideggerově filosofii se *bytí* stává ústředním pojmem. Heidegger odlišuje bytí člověka od bytí věcí, které se pouze vyskytují. Bytí (neboli německy *Da-sein* – „tu bytí“) je charakteristické právě pro člověka. Heidegger dokonce nemluví o člověku, ale právě o *Da-sein*. Tomu totiž jde o jeho bytí, stará se o něj, nějak se k němu vztahuje. „*Pobyt je jsoucno, jemuž jde v jeho bytí o toto bytí samo. Pobyt si sám vždy rozumí ze své existence, z možnosti sebe sama buď sebou samým být, anebo nebýt.*“ (M. Heidegger, 1996, 220) Jedním ze základních charakteristik *Da-sein* je „*Sorge*“ – jako starost o bytí, starání se o bytí. Pokušení je pro člověka tedy nejen ontologickým tématem, ale též ontogenetickým, vztahujícím se k času mezi narozením a smrtí. Pobyt i pokušení je existenciální jistota, životní konstanta, která je definovaná onou „vržeností“. Vraťme se ještě k Patočkovým úvahám nad faustovským mýtem. Patočka se zamýšlí nad Faustem a jeho osudem v kontextu křesťanské boží milosti.

„Volba dobrého vyžaduje přispění nezávislé milosti Boží, závisí tedy na cizí podmínce. Svoboda, která je člověku vlastní (...) je tedy svoboda k sebe-zatracení. Člověk volí právě tím, že brání možné milosti a zřídá se jí.“ (J. Patočka 2004a, 512n) Realizace svobody v plném rozsahu je pro existenci člověka zakládající. Právě volba, přestože může směřovat k ztrátě vlastní existence, znamená absolutní realizaci svobody. To, jak se svobodou člověk nakládá, jej přivádí do mefistofelských svodů. Současně fakt, že byla člověku dána možnost svobodně volit, znamená, že pokušení zlem je vždy, byť i jen latentně, přítomno. Mefistofelskému svádění je tedy člověk vystaven každý den svého života.

Vymezit postavu Mefistofela je složité, protože jeho postava je vždy spjata s Faustem. V některých interpretacích může být Mefistofeles dokonce temným alter-egem Fausta. *„Už jeden z nejhlubších vykladačů Fausta, F. T. Bratránek, si povšiml, že hlavní postavy příběhu – včetně d'ábla – jsou jevištním zhmotněním (materializací) nějaké polohy Faustovy duše: Mefisto je tudíž temná („pochybovačná“, „odvrácená“) tvář učencovy existence, materializace jeho druhého já (...).“* (V. Just, 2010a) Popsat Mefistofela a jeho strategie svádění je komplexní problém. Proto jsme se rozhodli, že postavu Mefistofela budeme dále nahlížet jako jakýsi úhrn principů a strategií, jež usilují o získání duše člověka. Postupy mefistofelského svádění popisujeme pomocí šesti principů zla v následující kapitole.

3 Šest principů zla

Jednou z archetypálních personifikací zla je Goethův Mefistofeles. Tato postava stojí u zrodu dalších personifikací zla, jež jsou jím inspirovány. Takovou variantou je například Havlův *Fistula*. O něco rafinovaněji personifikuje zlo Jiří Suchý, v jehož hře je d'áblem sama *Markétka*. Daněk zlo ve své hře nepersonifikuje do dramatické postavy vůbec, přesto však můžeme v jeho hře mluvit o mefistofelském svádění hrdiny. V naší práci tedy *nemůžeme* vycházet z předpokladu, že budeme popisovat různé dramatické personifikace zla, potažmo Mefistofely. Musíme proto pracovat s obecnějším konceptem. Popsat a porovnávat různá dramatická zpracování mefistofelského svádění by nebylo možné, aniž bychom stanovili principy, na nichž svádění funguje. Tyto principy nazýváme principy zla, přičemž představují jakési kroky (ne nutně po sobě následující) mefistofelského svádění. Zlo působí v člověku různě, a stejně tak se mění i podstata zlých skutků. Domníváme se však, že principy, na nichž zlo funguje, zůstávají stejné.

Uvědomme si, že principům zla připisujeme lidské vlastnosti, přestože zlo není člověk. Dopouštíme se tím tedy jisté simplifikace. Toto zjednodušení je pro lidské přemýšlení o transcendentních věcech typické a člověk není schopen se mu zcela vyhnout. Při popisování principů zla chceme mít na paměti složitost mechanismu zla. Přestože principy zla personifikujeme, zlo jako takové personifikovat nelze, ani si jej nemůžeme představovat jako osobu. Dábel není člověk, je to sada principů, které si člověk může osvojit do takové míry, že se z něj samotného stane (d'ábelsky) zlý člověk. (Angličtina v tomto případě nabízí přiléhavější výraz, neboť *Ďábel* se anglicky řekne „*devil*“ a „*evil*“ znamená *zlý*.) V této kapitole vymezíme nyní šest principů zla. Tyto principy budeme popisovat tak, jak se projevují v lidském jednání ovlivňovaném mefistofelským sváděním.

3.1 Princip přechytračení zla

Systém zla je ďábelsky dokonalý, především a právě proto, že odvisí od nedokonalosti člověka. Kdykoli si Faust myslí, že Mefistofela obelhal, že nad ním takzvaně „vyzrál“, ukáže se později, jak se mýlil. Mýlil se především proto, že měl mylnou představu o sobě samém. *„Démonické totiž číhá především tam, kde si člověk myslí, že je před ním v bezpečí, ba kde dokonce popírá jeho možnost a ignoruje je.“* (J. Patočka, 2004b, 109) Tento princip souvisí s onou dysfunkční objektivizací zla, o které jsme se zmínili výše. V důsledku tohoto principu se ukazuje, že zlo se objevuje tam, kde jej subjekt nejméně čeká. Člověk je sveden pokušelem na základě vlastní domněnky o dokonalosti. Rysem tohoto principu je také fakt, že se pokoušený domnívá, že má situaci pod kontrolou, přičemž v tom sám sebe stále více utvrzuje. Namlouvá si, že si ponechává stále svou svobodu, jakási „zadní vrátka“, která mu ještě umožní nad ďáblem vyhrát. Domnívá se, že stále ještě není s ďáblem zapleten, že je svobodný. Věří, že může ďábla přelstít, že z paktu s ním vyjde nejen bez úhony, ale ještě s prospěchem. O pokušiteli si říká: *„Lže-li, co riskuju? Bud' mi svět patřit nebude, a pak mě smlouva nezavazuje, nebo já smrti patřit nebudu, a pak mi návdavkem padne svět do klína.“* (J. Šafařík, 1993, 12) Typickým projevem tohoto principu je u jedince takzvaný „dvojitý život“. Ten spočívá v tom, že člověk začne spolupracovat s vyšší mocí, avšak zároveň tuto spolupráci svým jiným konáním popírá. Odmítá si přiznat, že se stal subjektem mefistofelského svádění. Takové jednání ho vede k jakémusi „schizofrennímu životu“, který ale zákonitě není možno vést nekonečně, neboť člověk nemůže sloužit dvěma pánům. Výchozím přesvědčením, jež vede k dvojitému životu, je přesvědčení, že může přechytračit zlo. Jedinec se snaží přechytračit Mefistofela a konečně také sám sebe. *„Člověk je pokoušen (...) žít falešný život, (...) je pokoušen skrývat se před jinými, vydávat se za někoho jiného.“* (S. De Fiores, 1999, 653) Pohnutkou k této domněnce je lidská pýcha. Ta představuje další ze šesti principů zla.

3.2 Princip pýchy

„*Pýcha předchází pád.*“ Tak se to píše v Bibli v knize Přísloví a odkazuje se tím k padlému andělovi. Pýcha (latinsky *superbia* – pýcha, zpupnost) je totiž základní ďábelská vlastnost. Tento princip zla je nejvíce prokazatelný na vztazích k sobě samému a k druhým. Pokušení pýchy vede ke lži a předstírání na obou vztahových rovinách. Ve vztahu k druhým lidem vede pýcha k upřednostnění vlastní osoby a vlastního zájmu, před osobou druhého. „*Egocentrismus je pokušení udělat z vlastní osoby nebo z osoby druhých absolutno.*“ (S. De Fiores, 1999, 657) Stává-li se z druhého člověka pro mě absolutno, pak je můj život bez skutečného přesahu absolutního horizontu. Jak jsme již zmínili, člověk je tvor nedokonalý a nemůže být tedy absolutizován. Při upřednostňování sebe samého nevidí jedinec v druhém člověku rovnocenný subjekt, ale pouze objekt, jenž může zneužít k uspokojení vlastních potřeb prostřednictvím manipulace. Manipulace je mnohdy prováděna pod rouškou lásky a přátelství, avšak její cíl je sobecký, a tudíž jde o lásku falešnou, ba co víc, jde o sebelásku. „*Člověk je v pokušení klanět se sám sobě a své moci, a to ho vede k hříchům pýchy. A ty jsou konec konců snad nejničivější a nejohrožnější, protože rozvracejí vztahy mezi lidmi navzájem.*“ (S. De Fiores, 1999, 655) Pýcha je v tradiční křesťanské morálce chápána jako jeden ze sedmi hlavních hříchů a je současně příčinou všech hříchů dalších. Jak jsme zmínili, egocentrismus znamená žít bez transcendence (z latinského *transcendere* – přesahovat). Transcendence znamená vyjít ze sebe, znamená utvářet si vztah k něčemu, co mě přesahuje a co se nachází mimo mě. Tento princip zla tedy přináší pokušení soustředit se pouze na vlastní ego a současně odmítat překročení sebe samého. „*Faust je evangeliem egoismu.*“ (T. G. Masaryk, 2000, 147) V důsledku tohoto principu zla je člověk svázán myšlenkou pouze na sebe a svůj blahobyť. „*Člověk je při svém hledání pravých hodnot pokoušen, aby věřil, že se jeho blahobyť zakládá na něm samém nebo na jedné jediné osobě nebo na jediném předmětu. Je to pokušení vkládat všechny možné lidské pohnutky do jediného stvořeného předmětu, který by měl člověk získat, aby mohl být šťasten. Člověk je pokoušen, aby se sobecky staral výhradně o svůj zájem a o svůj růst, aby se soustředil sám na sebe.*“ (S. De Fiores, 1999, 653) Pýcha znamená odmítnutí čehokoli, co se nachází mimo člověka a co může omezit jeho ego. Pýcha znamená postavit vlastní osobu na piedestal,

vyvýšit se nad všechny ostatní. Právě v pýše se člověk nejvíce podobá d'áblu, padlému andělu. Princip pýchy vede k nihilismu, k popření jakýchkoliv nadosobních hodnot.

3.3 Princip překonání lidských možností

Na pýchu se váže také touha po překonání lidských možností a schopností. Pokoušený člověk odmítá přijmout svá omezení, svoji nedokonalost, a tak přijímá nabídku ďáblova služebníka, že ho omezení zbaví. Tento princip se zakládá na lidské touze dosáhnout toho, čeho by člověk sám svými lidskými možnostmi nebyl schopen. Může jít o vědění, slávu, lásku, moc, ale i další jiné osobní tužby, za něž je člověk ochoten dát téměř cokoli, třeba i svou duši, jen aby je získal. Mefistofeles tedy nabízí pokoušenému splnění všech jeho přání a tužeb. Touha překonat své vlastní možnosti, dosáhnout něčeho výjimečného, je v pokoušeném člověku silnou motivací. Díky ní se rozhodne uzavřít s Mefistofelem smlouvu, v níž člověk svou „omezenost“ vymění za neomezené možnosti. Ve výsledku dosáhne s pomocí ďábla všeho, čeho by nemohl dosáhnout svépomocí. V Goethově podání je Faust sváděn touhou po nekonečném poznání. *„Intelektualismus je pokušení, které svádí člověka, aby hledal vlastní slávu a své naplnění věděním. Věděním se intelektualista snaží získat moc nad druhými. Používá je jako zbraň, aby překročil nebo snížil druhé a vyvýšil sebe sama.“* (S. De Fiores, 1999, 657) Touha po absolutním vědění a poznání vede jedince k záhubě. Je to pro to, že vševědoucnost přináleží pouze Bohu, ne lidem, přičemž člověk je tímto způsobem pokoušen „hrát si na Boha“. Masaryk dále v kontextu Faustovy touhy po poznání mluví o vědění, které působí jako jed. Mluví o *„(...) věděním pro vědění, věděním příliš teoretickém, slovíčkářském, věděním nekotvícím v zdravých potřebách životních. Vědění „(...) je veliký absurd a svými účinky nutně protiživotní.“* (T. G. Masaryk, 2000, 146)

Na tomto místě je však důležité poznamenat, že ne všichni „Faustové“ našich dramát touží po poznání a vědění, tak jako archetypální Goethův Faust. Shodně však postavy touží překonat vlastní možnosti a jsou rozhodnutí dosáhnout účelu jakýmkoliv prostředky. Chtějí si zvýšit své postavení, touží po lepším životě. Zároveň ale nejsou schopni dosáhnout tužeb vlastním přičiněním. Proto jsou pokoušení dosáhnout všeho za asistence zla. Zatímco se vzdávají své nesmrtelnosti (v podobě duše), chystá pro ně Mefistofeles řadu pozemských, a tedy i časných (nikoli věčných) senzací. *„Faust (...) prodává věčnost za pouhou časnost, časnost tak plytkou, že mu proteče mezi prsty dříve, než se naděje.“* (Z. Neubauer, 2010, 111) Člověk přirozeně touží, aby mu bylo dobře,

a aby dosáhl uznání od ostatních. Jakmile ale dosáhne jedné věci, začne toužit po další, neustále si stanovuje další podmínky, které mu mají přinést dobrý pocit ze sebe samého. Faustovi jde o věci pomíjivé, místo toho, aby usiloval o věci nepomíjivé, tedy věčné. Přestože se obohacuje stále novými pozemskými statky (uznání, sláva, moc), postrádá ve starosti o jednotlivosti větší celek. Vyměňuje *Dobro* za dílčí krátkodobá dobra a uspokojení. „*To, co si člověk koupil za špatnou nekonečnost, není jistě žádné nic, jsou to však zřejmě veskrze relativní a problematická dobra, jako veškerá bezprostřednost, které chybí absolutní nahlédnutí, pochopení dobra samého.*“ (J. Patočka, 2004a, 513) Tato malá dobra jej ovšem nemohou zcela naplnit, poněvadž jsou pomíjivá. Nikdy mu nedají pocit naprosté (celistvé) spokojenosti. Pokoušený tak touží po dalších a dalších jednotlivostech. Jedinec pod tlakem tohoto principu zla propadne (svému) bytí, a proto mu stále něco podstatného uniká. To podstatné je jeho duše, kterou prodává. Jako Faust za ní kupuje dílčí a „instantní“ dobra,žitky. Hromadění statků znamená pro fenomenologa zjetí ve jsoucnech. Faust je tím, kdo rád hromadí. Jeho touha po jsoucnech (jejich hromadění) se stává v duchu křesťanské morálky „obžerstvím“. A obžerství je spolu s pýchou jeden ze sedmi hlavních hříchů.

3.4 Princip kontraktu

Princip kontraktu (smlouvy) člověka se zlem je typický pro všechny faustovské příběhy. Existence smlouvy člověka s ďáblem přináší mefistofelské svádění. „*Satanova pokušení mají ráz smluvních závazků: ‚Nikdo nemůže sloužit dvěma pánům... Nemůžete sloužit Bohu i mamonu‘ (Mt 6, 24). V podstatě se zde míní, že si každý člověk vybral, zda se spojí s pravým Bohem nebo s jeho protivníkem. Každý člověk se podřídil vyšší moci, aby dosáhl toho, co pokládá v životě za lepší. Každý je vázán smlouvou, která ho připoutává k moci.‘*“ (S. De Fiores, 1999, 654) Ve faustovském mýtu se jedinec připoutává k ďábelské moci, které se rozhodne zaprodát svou duši. Duše je tedy předmětem kontraktu mezi Faustem a Mefistofelem. Autor knihy *Faust jako stav zadlužení* podotýká, že o tom, zda kontrakt podepsat, či nepodepsat, se člověk rozhoduje častěji, než by se mohlo zdát. Každým dnem jsme totiž sváděni možností získat jednoduše cokoli, co nám zajistí lepší život, pakliže požádáme o pomoc ďábla. Kontrakt s Mefistofelem přináší člověku okamžitý zisk. „*Neboť co jiného je až do dnešních dnů smlouva s ďáblem, než snaha přeskočit naráz, bez námahy (bez poznání, známosti, tedy gnóze) rovnou k výsledku, slasti, informaci, snaha zkrátit si maximálně vzdálenost a přijít k hotovému, snaha jít vždycky cestou nejmenšího odporu a přehlížet, že je to vždy za nějakou cenu?*“ (V. Just, 2014, 106) Smlouvu může jedinec podepsat v dobré víře, ale i tak má kontrakt pro život člověka stejné ďábelské důsledky. Jedinec se upsal ďáblu, bohulibý účel nesvětí ďábelské prostředky. „*Faust svou smlouvu s Mefistem dělá docela vědomě a není o jejím dosahu v pochybnostech. (...) Faust, jak experimentoval ve své laboratoři, tak experimentuje v životě a s životem samým.*“ (T. G. Masaryk, 2000, 148) To, co je ve smlouvě zálučné, je splatnost úpisu. Splatnost dluhu (konečný prodej duše ďáblu) smlouva nestanovuje, neboť je na dobu neurčitou. Pokoušený se tak ocitá v permanentním stavu nejistoty, kdy nadejde zúčtování. Faustův *modus vivendi* je stavem zadlužení³ – dalším principem zla.

³JUST, Vladimír. *Faust jako stav zadlužení: Desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2398-6

3.5 Princip zadlužení

Princip zadlužení spočívá, jak jsme již naznačili, v časové neurčitosti plnění uzavřené smlouvy. V důsledku tohoto principu pokoušený neví, kdy o svou duši, jež je předmětem smlouvy, skutečně přijde. Je jisté, že ďábel své zúčtováním uskuteční, nejspíše se smrtí, kterou disponuje. Smrt, kterou přináší ďábel je smrt duchovní a duševní – vyplývá z podstaty prodeje duše, je jejím konečným důsledkem. Neboť jednou z ďábelských vlastností je usmrcovat život, jenž proudí ve svobodě lidského ducha. Mefisto v Šafaříkově podání hovoří o zadlužení takto: „*Vědecko-technická éra počala, když si člověk – tvor s mentalitou odsouzence smrti – uvědomil, že není moci, která disponuje nesmrtelností. Jest jen moc, která disponuje smrtí, či vlastně ten, kdo disponuje smrtí, má moc. Moc k čemu? K odkladu exekuce, k ‚Ještě ne...‘ jako jediné útěše a úspěchu odsouzence k smrti.*“ (J. Šafařík, 1993, 15) Princip zadlužení znamená, že teď si může člověk užívat, co na tom, že to jednou povede třeba k věčnému zatracení a smrti. Pokoušený je však příliš zaměstnán přítomnými jsoucnými, než aby se staral o budoucnost. Svou zadluženost se snaží vytěsnit. K vytěsňování úzkosti ze zadlužení mu pomáhá ono hromadění jsoucných, o kterém jsme se zmínili výše. Důsledkem mefistofelského svádění je to, že člověk prahne po dalším a dalším uspokojování svých potřeb, a tak stále potřebuje svého Mefistu. Jak jsme již uvedli, Mefistofeles začíná plnit dohodu ihned. Vzápětí člověk užívá všech ďábelsky výhodných nabídek. Výhoda je, že na nic nemusí čekat. Současně se však horečně snaží zbavit pocitu, že žije v existenciální úzkosti pramenící ze zadluženosti vůči zlu. Úzkost jej tíží a vplétá do ďáblůvých svodů, zbavuje ho možnosti svobodně od smlouvy odstoupit. „*Duch zla se pokouší přiškrtit svobodu lidí tím, že jim blýská před očima iluzí větší svobody.*“ (S. De Fiores, 1999, 658) Iluzí svobody je svévole. Svoboda je to, co chce ďábel člověku vzít, místo ní mu „podstrkuje“ svévoli. Touto svévolí je člověk manipulován a svázán. Svévole je pak ďábelskou náhražkou skutečné svobody, která patří k lidské existenci. V zadluženém stavu člověk nikdy není svobodný, konečná splátka nad ním visí jako „Damoklův meč“. Ve stavu zadlužení má ďábel nad člověkem plnou moc.

3.6 Princip prodeje duše

Tímto principem se zabývá Jan Patočka ve svých filosofických úvahách o faustovském mýtu. Patočka vychází z konceptu Platónovy *péče o duše*, jenž pokládá za zakládající fenomén evropské hodnoty a kultury. Ve faustovském mýtu, jako v jednom ze základních evropských mýtů, dochází namísto péče o duši k jejímu prodeji ve prospěch mocnosti zla. V mefistofelské smlouvě zaplatí člověk odcizením části sebe samého. *„Pokušení by chtělo definitivně odcizit člověka jeho pravému a skutečnému bytí sebou, jedinému universu, v němž je mu dáno autenticky existovat. Jestliže d'ábel je ,lhář a otec lži‘ (Jan 8, 44), patří jeho program mezi nejhorší podvody pro život lidského ,já.“* (S. De Fiores, 1999, 654) V prodeji duše dochází nejprve k jejímu zpředmětnění, zvěcnění. Duše se stává objektem, tj. předmětem smlouvy. Člověk se ale nemůže zbavit duše jako nějakého zbytečného předmětu, nemůže s ní obchodovat. Neboť duše mu nikdy nepatří zcela, musí o ni neustále bojovat mezi mocnostmi dobra a zla. *„Co znamená prodej ve spojení s takovou nepředmětností, jako je duše? Musíme zde vyjít do jistých objasnění o nesmrtelné duši a o vnitřních napětích v jejím pojmu. Nesmrtelná duše je od doby Platónovy nejvyšší statek evropského člověka, avšak je jím jen tehdy, není-li nesmrtelnost pasivně přijímána jako faktický stav, nýbrž je-li pochopena jako nejvyšší vyhrocení existence.“* (J. Patočka, 2004a, 511.) Patočka dále mluví o dvou druzích nesmrtelnosti duše. Nesmrtelnost, kterou chce Faust po Mefistofelovi, spočívá v přetrvání v životě pozemském, znamená úzkostné zajišťování existenčních potřeb. Jedná se spíše o jakousi trvalost, časnost, nikoli nesmrtelnost ve smyslu věčnosti. Jak jsme již řekli, Faustovy potřeby jsou podmiňovány neustálým obstaráváním, jelikož uspokojení jedné potřeby, vyvolá touhu uspokojit potřebu další. Člověk se upíná k pozemskému (časnému) životu, který mu brání v životě věčném. Ale, jak se píše v Bibli: *„Kdokoli by si chtěl zachránit život, ten jej ztratí. Kdokoli by jej ztratil, ten jej zachová.“* (Lk, 17, 33) Proto mefistofelské svádění vede k ztracení duše. Člověk se svým neustálým „zachraňováním“ života zajatého ve jsoucnech uzavírá sám do sebe a není schopen provádět *„vzestupný existenciální pohyb“*, tvrdí Patočka. Bytí v této „nesmrtelnosti“ je pojato v první řadě jako užívání si toho, co je teď. *„C. G. Jung věděl, že Mefisto není ničím jiným než zhmotnělou vzpourou našich potlačených představ, personifikací všeho, co chceme vidět, slyšet, cítit, reflektovat – invazí našeho stínu.“* (V. Just, 2014, 159) V čem spočívá dle Patočky ta druhá nesmrtelnost? Skutečné

nesmrtelnosti duše dosáhnou ti, jenž dají přednost fyzické smrti před smrtí vlastní duše. Tuto skutečnou nesmrtelnost ale ďábel pokušitel nenabízí. „*Nesmrtelnost (...) znamená nejvyšší významnost přítomného života, jeho dokonalou vážnost, neboť v hit et nunc se rozhoduje o věčnosti. Toto rozhodování se děje tváří v tvář těmto dvěma základním možnostem, je tedy opravdu rozhodováním v možnostech, a tudíž zcela svobodným sebeuskutečňováním, které tím, že dává přednost nebytí před ztrátou vlastní pravosti, zahrnuje vzdání se svého empirického já.*“ (J. Patočka, 2004a, 511) Archetyp Faust je možná unaven neustálým zajišťováním vlastní osoby, a proto se chce této duše zbavit. Případá mu nepodstatná. Nepomyslí však ve chvíli kontraktu na skutečnou možnou podstatu duše – na její *absolutní* nesmrtelnost. Z pohledu křesťanské teologie, chce ďábel nazpět koupit duše, které jsou již předem vykoupené Božím synem. „*Separátní smlouva s jednotlivým člověkem tak vlastně ruší in concreto všeobecnou, Novou smlouvu, kterou s lidstvem uzavřel Bůh: le posteriori derogat le priori.*“ (Z. Neubauer, 2010, 134)

4 Vyšší moc a bezmocní

Stěžejním fenoménem, se kterým v této práci pracujeme, je fenomén „vyšší moci“, která nepochází od jednotlivce. Je to moc, jež jedince jaksi přesahuje, a která existuje nezávisle na jeho vůli. Konkrétně nám jde v této práci o princip „vyšší moci“ d'ábelské (mefistofelské). Fenomén moci chceme v této kapitole nastínit v analogii mezi mocí d'ábelskou a mocí totalitní, neboť se domníváme, že mezi fungováním obou mocí existují souvislosti. „*To, že se do něho (Fausta) interpretačně ‚vešly‘ – samozřejmě za cenu mnohých drastických zjednodušení – i obě hlavní totalitní ideologie 20. století, je pro univerzálnost Goethova díla i jeho ‚mateřského‘ mýtu dokonale příznačné.*“ (V. Just, 2014, 101) Je důležité si uvědomit, že dramata, o nichž tato práce pojednává, vznikají v období, kdy v Československu vládne moc totalitní. Totalitní mocí rozumíme politický systém v ČSSR v 70. a 80. letech 20. století. V této kapitole chceme popsat, jak ovlivňovala totalitní moc chování lidí v době, v níž tvoří Havel, Suchý i Daněk svá dramata o pokušení. Povahou moci v totalitní společnosti se zabývá Václav Havel v politické eseji *Moc bezmocných*. Esej napsal v říjnu roku 1978 a pro účely této práce ji použijeme jako popis společenských mechanismů, které panovaly ve společnosti na sklonku 70. let. Havel v eseji analyzuje splet' vztahů a struktur, ve kterých se člověk v totalitní společnosti ocitá. Popis těchto společensko-mocenských principů nás vede k porovnání fungování obou druhů vyšší moci. Principy fungování totalitní moci můžeme tedy dále komparovat s principy moci zla, jež jsme vymezili v předchozí kapitole a použít je jako východisko pro analýzy v kapitole Šest.

Autor se v eseji zamýšlí se nad dvěma skupinami lidí, z nichž každá z nich má vůči totalitní moci jiný postoj. Tyto dvě skupiny představují jakousi výchozí společenskou situaci sedmdesátých a osmdesátých let. Jedná se o skupiny *mocných* a takzvaně *bezmocných*. Takzvaně bezmocní jsou skupinou lidí stojících mimo mocenské struktury. Tito (zdánlivě) bezmocní představují pro totalitní moc jakousi opozici. Sestává se z bez-mocných lidí, kteří přesto mají velkou moc (odtud název *Moc bezmocných*). V eseji Havel přemítá nad tím, v čem spočívá ona moc bezmocných a vysvětluje, že mocí bezmocných je především autentický život, „život v pravdě“.

Druhá skupina lidí, takzvaně *mocných*, je ta, jež akceptací totalitní moci či jejím rázným neodmítnutím tuto moc potvrzuje a současně zakládá. Svým počínáním tak

představuje takzvaný „život ve lži“. Do této skupiny lidí bychom analogicky přiřadili i Fausta, který svým jednáním uvádí mefistofelský princip v život. Jsou to lidé, kteří jsou subjekty mefistofelského svádění, vyšší moc má nad nimi převahu. „*Totalitní moc není důsledkem historické nutnosti, nepůsobí ji jakési anonymně fungující zákonitosti společenského vývoje. Je výsledkem lidského jednání, určitým způsobem motivovaného a usilujícího prosadit určitá stanoviska.*“ (P. Bratinka, 2010, 95) Tyto dvě skupiny lidí můžeme dále představit na základě historických událostí 70. a 80. let, respektive na základě jednání lidí v období normalizace.

Začátek normalizace datujeme vydáním dokumentu *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti*, který vzešel z XIII. sjezdu KSČ. Dokument byl přijat na plenárním zasedání ÚV KSČ dne 11. prosince 1970. Text měl za cíl nejprve zdůvodnit vpád vojsk Varšavské smlouvy do ČSSR dne 21. srpna 1968, a poté následně zjistit, jaký je postoj straníků, ale i nestraníků k invazi. Při nesouhlasném postoji k okupaci měl vyvodit pro jedince potřebné nápravné a normalizující důsledky. „*Lidé pracující na úřadech, v hospodářské správě, učitelé na školách, (...) pracovníci médií, osvětových a kulturních zařízení (včetně divadel) – ti všichni museli projít ponižující formou individuálních pohovorů a dotazníků a vyjádřit se, zda schvalují či neschvalují ‚bratrskou internacionální pomoc‘.*“ (V. Just, 2010b, 103) Odmítnutí sovětské okupace znamenalo pro tvůrčí osobnosti omezení v jejich uměleckém působení. Nastala tak druhá vlna seznamů (první vlna byla v 50. letech) zakázaných autorů, mezi nimiž se ocitl v 70. letech i Václav Havel. „*Determinace zakázaného autora jako režimem nepovoleného se u dramatu specificky problematizuje. Existovalo totiž hodně případů, že autor hru někdy uvést mohl, jindy nikoli, případně ji mohl zveřejňovat v divadle, ale nesměl v rozhlase či v televizi.*“ (L. Jungmannová, 2003, 136) Mezi takové divadelníky patřil například i Jiří Suchý, kterého tedy, dle Jungmannové, mezi zakázané autory neřadíme. Dne 13. října 1976 byl ve Sbírce zákonů ČSSR zveřejněn „*Mezinárodní pakt o občanských a politických právech*“ a „*Mezinárodní pakt o hospodářských, sociálních a kulturních právech*“, které Československo podepsalo v roce 1968. Tyto pakty pak byly státními představiteli stvrzeny znovu v Helsinkách roku 1975. V platnost vešly 23. března 1976. Právě v souvislosti s těmito zákony vzniklo silného opoziční hnutí, složené z vědců, umělců a jiných osobností veřejného prostoru, známé pod jménem Charta 77. Tomuto hnutí šlo o to upozornit na nedodržování lidských práv a svobod v tehdejší ČSSR.

K hlavním organizátorům petice patřili Václav Havel, Jan Patočka a Pavel Kohout. Odpovědí na Chartu 77 bylo vyvolání prorežimní petice Anticharta. Ta představovala pro její signatáře vyjádření loajality s totalitním režimem, přičemž její oficiální název zněl: „*Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru*“. Text dále pokračoval slovy: „*Připojuji se k provolání československých výborů uměleckých svazů*“, pod který se 28. ledna 1977 v Národním divadle podepsala řada populárních osobností. Mezi signatáři Anticharty byl například i Oldřich Daněk. Jiří Suchý se nepřipojil ani k jedné z výše uvedených petic.

V důsledku těchto událostí je patrné, že se od 70. let společnost polarizovala na základě postojů k vyšší (totalitní) moci. Jak Havel píše, společnost se rozdělila na ty, co státní moc konstituují, tj. schvalují a na ty, jež státní moc svým „životem v pravdě“ nabourávají. „*Je-li základní oporou systému „život ve lži“, pak není divu, že jeho základní hrozbou se stává „život v pravdě“. Proto ho musí stíhat tvrději než cokoliv jiného. Pravda – v nejširším slova smyslu – má v post-totalitním systému zvláštní a v jiném kontextu neznámý dosah: daleko víc a hlavně jinak v něm hraje roli mocenského faktoru či přímo politické síly.*“ (V. Havel, 1990, 11) Právě v tomto pravdivém postoji spočívá ona *moc bezmocných*. „Život v pravdě“ znamená život autentický, tedy opak života podvojného, jenž je důsledkem kontraktu s mocí. Moc bezmocných má velkou sílu především proto, že je jí rozkládán totalitní systém. Pakliže systém není schopný vynutit od svých občanů, aby jednali takovým způsobem, jenž by systém (přímo či nepřímo) konfirmoval a tím jej současně zakládal, pak se tento systém zhroutí. Moc neexistuje, pakliže nemá ty, kteří jí slouží, nemá-li své Mefisty. A dále, Mefistofeles nemá moc, nemá-li Fausta, který s ním uzavře smlouvu. Právě odpor vůči systému, který se formoval kolem velké skupiny osobností veřejného i neveřejného života, jež neustále usilovala o „život v pravdě“, byla hnacím motorem pro společensko-politický převrat na sklonku osmdesátých let.

Ve všech námi zkoumaných dramatech je faustovský mýtus aktualizován v podobě boje jedince s mocenskou strukturou. Shodně zde vidíme člověka, který se ocitá v konfrontaci s vyšší mocností, s níž svádí zápas o svou existenci. K podstatě totalitního systému patří, že „*(...) že vtahuje do mocenské struktury každého člověka, nikoli ovšem proto, aby v ní realizoval svou lidskou identitu, ale proto, aby se jí zřekl ve*

prospěch ,identity systému‘, totiž aby byl spolunositelem jeho celkového ,samopohybu‘, sluhou jeho samoučelu, aby participoval na odpovědnosti za něj a byl do něj zavlečen a s ním zapleten jako Faust s Mefistofelem.“ (V. Havel, 1990, 9) Různé postavení k mocenské struktuře značí různost zapletenosti s touto vyšší mocí. Člověk žijící v takovém systému nemusí v jeho ideologii bezmezně věřit, stačí předstírat, že v dané mocenské struktuře věří. Musí se chovat tak, jako by jim věřil, proto je nucen žít život ve lži. „Nemusí přijmout lež. Stačí, že přijal život s ní a v ní. Už tím totiž stvrzuje systém, naplňuje ho, dělá ho, je jím.“ (V. Havel, 1990, 5)

Takový život představuje fenomén „dvojího života“, objevujícím se v totalitní společnosti v ČSSR v 70. a 80. letech 20. století. Tento fenomén jsme v předchozí kapitole uváděli v souvislosti s principem přechytračení zla. Jedná se o život občana, sice navenek konformního, vnitřně však s režimem ne zcela souhlasícího. Dvojí život je tedy jakýsi *modus vivendi*, který totalitní moc konstituuje. Je to život člověka, jenž je zapleten mefistofelským sváděním. Je to život člověka, ve stavu zadlužení. „*Že člověk vytvořil a denně vytváří samoučelný systém, kterým sám sebe zbavuje své nejvlastnější identity, není tedy nějaké nepochopitelné nedorozumění dějin, nějaké jejich iracionální vykolejení či důsledek nějaké diabolické vyšší vůle, která se z neznámých důvodů rozhodla část lidstva tímto způsobem trápit. Mohlo se to stát a může se to dít jen proto, že v moderním člověku jsou zřejmě určité dispozice k tomu, aby takový systém vytvářel nebo aspoň snášel; je v něm zřejmě cosi, na co tento systém navazuje, co zrcadlí a čemu vyhovuje; něco, co v něm paralyzuje každý pokus jeho ‚lepšího já‘ se vzbouřit. Člověk je nucen žít ve lži, ale může k tomu být nucen jen proto, že je takového života schopen.*“ (V. Havel, 1990, 9) Adaptace na poměry, které diktuje moc, tyto poměry zároveň konstituuje – vstoupení do mocenských struktur tyto struktury zakládá. To je princip, jakým vzniká kontrakt mezi člověkem a vyšší mocí. Člověk je v očích moci objektem ovládnutí, ale zároveň i jeho subjektem. Je obětí systému i jeho nástrojem. „*Nejen tedy, že systém odcizuje člověka, ale odcizený člověk zároveň podpírá tento systém jako svůj bezděčný projekt. Jako pokleslý obraz své vlastní pokleslosti. Jako dokument svého selhání.*“ (tamtéž) Přistoupení na pravidla hry vyšší moci znamená, že již tuto hru s vyšší mocí hraje. Jakmile se jedinec na cestu pokušení vydá, tedy začne-li s mocí kolaborovat, ona moc jej zaplétá, a stále více ho ovládá. To jsou následky, které nese kontrakt s vyšší mocí. Opět si můžeme připomenout princip kontraktu, který jsme si

vymezili v minulé kapitole. Naivně si jedinec myslí, že může mít z kontraktu prospěch nebo že mu moc může dobře posloužit. „*Člověku slouží tento systém jen do té míry, do jaké to je nezbytné k tomu, aby člověk sloužil jemu; cokoli ,navíc‘, tedy cokoli, čím člověk přesahuje své předem vymezené postavení, reflektuje systém jako útok na sebe sama. A má pravdu: každá taková transcendence ho skutečně – jako princip – popírá.*“ (V. Havel, 1990, 5) Moc (ať už d'ábelská, či totalitní) nechce, aby jí člověk sloužil „tak napůl“, chce naprostou výlučnou oddanost. Nepostačí jí jen část osobnosti, chce si podmanit celou lidskou identitu – chce získat celou duši, odebrat člověku svobodu. „*Totalitární držitelé moci jsou (...) alergičtí na každou moc, kterou sami nevykonávají a nekontrolují. Především vůbec nedůvěřují člověku, protože sami nevěří, že by souhlasil s jejich mocenskými plány dobrovolně a s nadšením. Protože nevěří v moc pravdy, musí věřit v donucování a hrozby. K těmto účelům totalitní moci patří neustálé školení, ideologická přeškolení a přesvědčování, ovládání těla a duše člověka, dokonce formování jakéhosi nového člověka.*“ (K. Vrána, 2000, 34)

Člověk nemůže akceptovat pravidla hry a přitom se rozhodnout hru nehrát, to znamená nelze žít dlouhodobě podvojný život. V tomto ohledu je potřeba nahlížet skutečnost pouze černobíle. „*S takovou mocí nelze uzavřít kompromis! Vždyť její existence a legitimita stojí a padá s nárokem na výlučnost, s nárokem na neomylnost. Nelze ji ani trvale obelstít a oklamat, protože síť udavačů a špehů je rozprostřena po celé společnosti – potencionálně k ní patří všichni! Takové moci lze uniknout pouze jedním způsobem: rozhodným a otevřeným odmítnutím.*“ (P. Bratinka, 2010, 97) Toto odmítnutí je pak onou mocí bezmocných, o níž Havel píše, a která představuje jediné východisko pro neuzavření paktu s vyšší mocí, ať už totalitní, či d'ábelskou.

5 Pokoušení psát o pokoušení

Domníváme se, že společensko-historický kontext tvoří jedno z vysvětlení, proč je v 70. a 80. letech téma pokoušení opakovaně zpracováno různými českými dramatiky. Charakteristika mocenských struktur, kterou jsme provedli v předešlé kapitole, představuje pro jednotlivé dramatiky neopomenutelný kontext dramatické tvorby. Zdá se, jako by téma pokoušení bylo v totalitní ČSSR více než kdy jindy přítomné, a tak se možná i proto stává dramatikům námětem. Autoři jsou, dá se říci, pokoušeni, aby zpracovali téma pokoušení. Jak píše Patočka, „(...) možná, že jsou nejen látky, které básník hledá, nýbrž i látky, které hledají básníka, které si nevybírání on, nýbrž které si vybírají jeho.“ (J. Patočka, 2004b, 105) Jan Patočka hovoří na jiném místě o faustovské legendě jako o mýtu paktu s ďáblem a znovu připomíná existenciální podstatu mýtu. „Mýtus je totiž otázka, kterou se lidé obracejí k lidem, otázka přicházející z hlubiny, jež leží v člověku ještě hlouběji než logos, a tato radikální otázka, kterou my neklademe, nýbrž kterou jsme sami problematizováni, volá básníka, by ji výslovně formuloval.“ (J. Patočka, 2004a, 511) Tak si Patočka vysvětluje fakt, že se básníci a autoři neustále k tématu pokoušení uchylují. Činí tak totiž z lidské potřeby obracet se k sobě samým, ke světu. Tímto způsobem tedy převtělují tuto existenciální potřebu do svých uměleckých děl. Jak jsme naznačili v úvodu práce, je téma pokoušení existenciální otázkou, která se rovnocenně týká existence každé bytosti, a stejně tak může více či méně odrážet i osobní životní zkušenosti. Každý den se člověk v totalitní společnosti rozhoduje, zda bude svým jednáním totalitní moc konstituovat či rozkládat. Každý den se rozhoduje, zda svou duši upíše ďáblu, tj. zda bude spolupracovat (kolaborovat) s mocí totalitního státu, která ho „svádí“, či zda bude vůči pokoušení rezistentní. Otázkou je, zda bude žít „život v pravdě“, ke které vyšší mocnosti se svým jednáním zaváže. Faustovský pakt můžeme přirovnat ke kolaboraci s totalitním režimem, a tak komparovat moc totalitní a moc „totalní“ – ďábelskou. Mefistofelský princip zla lze přirovnat k popisu mechanismů, na nichž jsou konstruovány totalitní systémy. V tomto tedy spatřujeme hlavní důvod, proč hry s faustovskou tematikou v totalitním Československu vznikají.

V této kapitole se zaměříme na okolnosti souvisejícími se vznikem jednotlivých her. Nastíníme zde také společenské postavení jednotlivých autorů v době tvorby dramát a uvedeme stručný děj jednotlivých her.

5.1 Válka vypukne po přestávce

Podtitul: aneb Dostih na dlouhé trati

Premiéra: 13. 6. 1975, Divadlo bratří Mrštíků, Brno

Pokoušený – hlavní hrdina: Vladimír Bendl, herec

Jedná se o životní rekapitulaci hlavního hrdiny, herce Vladimíra Bendla, jakousi zpověď na smrtelné posteli. Celoživotní a nejvyšší hodnotou bylo pro Vladimíra hrát divadlo, být hercem za každou cenu. Bendl rozehrává své poslední vystoupení v prostorách nemocničního pokoje. Hraje sám sebe v příběhu svého života. Jeho přátelé a lidé, kteří v jeho životě hráli důležitou roli, se prolínají s nemocničním personálem, který se o Vladimíra v nemocnici stará. Jedná se o primáře, asistenta, vrchní sestru a ošetřovatelku, kteří zároveň hrají postavy z Bendlova života. Vedlejšími postavami jsou pak tanečnice a tři ženy, tvořící Bendlovo publikum: Eva, Ela a Ema.

Hned v úvodu přebere Bendl svému příteli Antonínovi Strunovi děvče Aničku, neboť jeho vlastní citové zájmy jsou přednější než přátelství. Později se seznámí s Eliškou Landeckou, ženou továrníka, která mu dopomůže ke kamennému divadlu. Tak se Bendl posune ve své kariéře herce o něco výš. Po úspěchu s Landeckou se do ní (či do svého úspěchu?) zamiluje, a tak opouští Aničku. Jakmile proniká Bendl do vyšších společenských kruhů, nezbyvá mu, než se v nich snažit udržet za každou cenu. Doba se mění a s ní i ti, kdo mají moc a udávají podmínky života ve vyšších kruzích. Přichází nacisti, a tak je Bendl povinen pro udržení své herecké pozice opustit i mecenášku Landeckou, poněvadž má židovské kořeny. Nacisté (v postavě vrchního komisaře Drehmela) mu začnou diktovat, co by jeho divadlo mělo hrát, a především, co by měl dělat on sám pro záchranu divadla. Bendl neustále opakuje, že se snaží s nacistickou mocí vycházet hlavně proto, aby mohlo divadlo hrát, aby lidé v divadle mohli alespoň na chvíli zapomenout na válku. Ve skutečnosti si však on sám nedokáže představit, že by nehrál, a proto je rozhodnut udělat pro divadlo všechno. Bendl kolaboruje s nacisty, dokonce pro svou hereckou kariéru obětuje i kolegy z divadla, když je udá gestapu. Jediného, koho zachrání před nacistickou represí, je jeho přítel Struna. Po válce je Bendl za spolupráci s nacisty komunistickým režimem odsouzen. Po odpykání trestu se chce opět vrátit do divadla, ale ani v malém divadle ho jako herce nechtějí vzít. Přijme

tedy roli kulisáka. Už si téměř vůbec nezahraje, jen občas, dostane-li nějakou malou roli. „*Teprve když ztratí úplně všechno, na čem celý život lpěl, probouzí se v něm jakési neurčité tušení příčin jeho tragédie: on vlastně nikdy nesloužil umění v sobě, nýbrž jen sobě v umění, svému úspěchu, své popularitě.*“ (J. Hájek, 1987, 227) Bendl v závěru hry touží po tom, aby mohl odčinit, co udělal. Chce vykoupit své selhání cizím dobrým činem a vrátit se do dob své největší slávy. V této touze se ukazuje nostalgie stárnoucího herce po dobách, kdy byl jako mladý herec úspěšný. Nostalgie po době, která už se nevrátí, po kariéře herce, jenž umírá.

Oldřich Daněk patřil (ovšem ne bezvýhradně) v době normalizace mezi dramatiky, které většinou řadíme k oficiálnímu literárnímu proudu. „*V tzv. normalizačním období sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století se Oldřich Daněk neobjevil na listině zakázaných autorů (dílní zákazy ovlivnil jeho tvorbu pro rozhlas, televizi a film), ale nemůžeme ho zařadit ani mezi oficiálně uznávané ‚prorežimní‘ autory. Jeho relativně stabilní pozici nesporně ovlivňoval i zvolený autorský postup vyjadřovat se k současným problémům pomocí historických paralel.*“ (A. Štěřbová, 2004, 47) A jako paralela se objevuje v tomto dramatu životní dráha člověka a herce, přičemž Daněk metaforicky přirovnává život k dostihu na dlouhé trati. Tvorba Oldřicha Daňka je tematicky i žánrově velmi rozsáhlá. Je autorem asi čtyřiceti divadelních her, více jak dvou desítek televizních a několika rozhlasových her. Věnoval se také prozaické tvorbě a scenáristice. „*V tvorbě Oldřicha Daňka má kromě historických námětů důležité postavení i mýtus. Jednak mýtus jako doklad o víře člověka v nadosobní řád, mýtus nabízející buď vzor, nebo naopak odstrašující příklad lidského chování a jednání v určitých životních nebo společenských situacích.*“ (A. Štěřbová, 2004, 13) O morálním chování v nelehké době pojednává i toto drama, jehož tématem je odpovědnost jedince za své chování a s ním spojená vina (osobní i společenská) a odčinění špatných skutků. „*Z hlediska soudobého chápání mikrohistorie a makrohistorie nejsou jistě zanedbatelné především Daňkovy úvahy o vztazích mezi jedincem a ‚velkými dějinami‘.*“ (A. Štěřbová, 2004, 95) Mýtus je pro Daňka východisko, které představuje řád, jenž je platný bez ohledu na čas a podmínky, které doba klade. Řád, který je neměnný, nadčasový, třeba i přes změny ve společenských hodnotách a vztazích. Ve hře *Válka vypukne po přestávce* přináší Daněk některé motivy mýtů, které implikují intertextové souvislosti. Pro nás je podstatné, že autor čerpá námět

hry z mýtu faustovského, který tematizuje nadčasové pokoušení jedince vyšší mocí. Proto jsme tuto hru zařadili mezi dramata, jež jsou předmětem této práce.

Hra *Válka vypukne po přestávce* vyšla původně s podtitulem: *Divadelní příběh jednoho života*. V roce 1987 pak nově s podtitulem: *Dostih na dlouhé trati*. „*Námět hry je zvolen z nedávné minulosti, která byla ovšem pro Oldřicha Daňka vlastně přítomností (osud herce před druhou světovou válkou a po ní). Vazba dramatického textu na část mýtu o Oidipovi je tentokrát ale pouze verbálně připomenuta, navíc nejde o obecně známý problém oidipovského komplexu (vztah syna k matce), ale o problém dodatečného, pozdního poznání viny.*“ (A. Štěrbová, 2004, 36) Paralela se Sofoklovou hrou *Oidipus* je pro toto drama stěžejní. Bendlův herecký sen je totiž hrát *Oidipa*. „*Člověka, který sám sebe nelítostně obviní a vyšetří svou vlastní vinu.*“ (O. Daněk, 1987, 18) *Oidipův* život byl předurčen antickými bohy, kteří o jeho osudu rozhodli dopředu. *Oidipus* tedy nemohl jednat jinak, než v nevědomosti zabít svého otce a svou matku si vzít za ženu. Stejně tak u *Bendla* si klademe otázku, zda vůbec mohl jednat jinak. Mohl se vyhnout kolaboraci, když jeho osudem bylo hrát divadlo? A i kdyby nemohl, zbavuje jej takové jednání odpovědnosti? Platí pro *Bendla* stejné zákony jako pro ostatní? „*Významněji (...) vyniká aktuální politické téma o kolaboraci umělce s představiteli totalitního režimu, tedy téma, které korespondovalo s děním na české umělecké a politické scéně tzv. normalizační let.*“ (A. Štěrbová, 2004, 36) Dále Štěrbová podotýká, že iniciály hlavního hrdiny *Vladimíra Bendla* (V. B.) mohou rovněž odkazovat ještě dál, a to k protektorátní kauze kolaborace herce *Vlasty Buriana*. *Buriana* i *Bendla* spojuje mimo jiné detail, že měli oba dva jedinou dceru s ženou, která se jmenovala *Ančí*. (U *Vlasty Buriana* to byla dcera *Emilka Burianová-Kristlová* s tanečnicí *Ančí Pírkovou*.) Oba jsou po válce shodně nařčeni z kolaborace s nacisty, oba vězněni za komunismu. *Bendl* i *Burian* po válce kvůli pracovní povinnosti musí vykonávat podřadné práce, a tak jejich postavení ve společnosti (nejen umělecké) klesne na úplné dno. Oba dva jsou vinni morálně, nikoli však kriminálně. A protože herci jsou lidmi, kteří *jsou vidět*, ocitají se jejich činy jakoby pod lupou. Tématem kolaborace ve 30. letech se zabývá rovněž faustovsky laděný román *Klausa Manna – Mefisto*. Ten problematizuje kolaboraci herců v Německu s tehdejší nacistickou politickou stranou *NSDAP*. A právě k románu *Mefisto* je přirovnáváno i *Daňkovo* drama *Válka vypukne po přestávce*. „*Problém hercovy slabosti a ústupnosti v boji se*

zlem je patrně starý jako divadlo samo. Herec, jehož umění trvá právě jen onu nepatrnou chvíli divadelního představení, často nedokáže nepovýšit svou potřebu práce nad určité etické normy, třeba je ctí a uznává. Tak se tematicky podobá Henrichu HÖFGENOVÍ, hrdinovi Mefista Klause Manna (...).“ (M. Trávníčková, 1997, 15)

V protektorátním Československu byla kolaborace herců s nacisty ojedinělá. Přesto však ve 30. letech můžeme pozorovat, že se tehdejší společenská situace promítá do umění. Ve společnosti panuje napětí, které vede k zvýšení sociálně patologických jevů, přičemž tento aspekt je tematizován i v literatuře. Napětí ve společnosti vede ke zvýšenému zájmu o nitro člověka, jeho psychické procesy, a tak literatura tíhne k psychologismu. V důsledku těchto tendencí se začne prosazovat psychologická próza. Jejimi hrdiny jsou typicky psychicky narušené osobnosti, blázni či umělci, lidé, kteří představují pro svou společnost cizí prvek. Jsou odlišní, jiní a pro svou patologičnost většinou nežádoucí. Pro literaturu vyvstává řada psychologizující otázek, kterými se autoři začnou zabývat, včetně otázky o původu zla v člověku. Nabízí se také téma schopnosti vyrovnat se s činem, jenž jedinec spáchal a za nějž musí nést odpovědnost, či otázka mravního rozměru takového jednání. Daněk svým dramatem odkazuje k tomuto napjatému dějinnému období nejen tematicky, ale i pomocí prvků epického divadla, jež ve své hře využívá.

Jak jsme již zmínili, drama rozehrává téma kolaborace herce s vyšší mocí, jejíž vrchol je spatřován v kolaboraci s nacisty. Daněk „(...) *objektivní společenské problémy a události zobrazuje většinou parabolicky, racionálně usiluje o filozofické a etické sdělení, v historickém koloritu je vždy zachycenou současné téma.*“ (A. Štěrbová, 2004, 120n)

Pro Daňka bylo téma kolaborace umělce s režimem jistě aktuální. Uvědomoval si, že herec nemůže na rozdíl od spisovatele „tvořit do šuplíku“, pakliže je mu režimem zakázáno hrát. Pro herce se zákaz hraní dotýká přímo jeho podstaty lidství, týká se jeho samého. Daněk, který na DAMU vystudoval režii i herectví, patřil mezi autory, pro něž měl pojem autorství existenciální rozměr. „*Nepochybný vliv francouzské vlny esejistiky a prostřednictvím dramatu zveřejňovaných zásad filozofie existence je zřejmý z Daňkovy opakované snahy zdůraznit, že člověk je zodpovědný za své činy nejen vůči ostatním lidem, ale především vůči sobě samému. Je ‚odsouzen‘ ke svobodnému rozhodnutí, ‚co ze sebe udělá‘.*“ (A. Štěrbová, 2004, 121)

Člověk je vržen do svobody, se kterou se po celou dobu své existence učí zacházet. Svoboda znamená existenciální

utváření sebe samého. Slovy J. P. Sartrea „*Člověk je ustavičné tvoření sebe sama.*“ V této hře, která nemoralizuje, ale přesto mluví o morálce, „(...) vytvořil Daněk ve formě analytické monografie jednoho lidského osudu jakousi básnicko-filozofickou moralitu, v níž vyslovil s mimořádnou uměleckou závažností svůj názor na hodnoty umění a života.“ (J. Hájek, 1987, 226) Pro toto drama není stěžejní ani tak námět, ale schopnost vystavit jej na otázce, a současně na tuto otázku z jeviště neodpovědět. Cílem je dát recipientovi svobodu se nad otázkami zamyslet a zodpovědět si je sám. Daněk nenabízí jedno řešení, které by recipient mohl přijmout a smířit se s ním. „*Ovlivněn jistě i Čapkovou noetickou trilogií, vystavěl Oldřich Daněk celé své dílo jak nepřetržitou konfrontaci názorů a stanovisek, jako věčné osvětlování ‚pravdy‘ z nejrůznějších, většinou protichůdných, stran.*“ (M. Trávníčková, 1997, 19) V duchu Brechtova divadla, tzv. epického (anti-iluzivního, dialektického) divadla uplatňuje Daněk ve *Válce* zrušení iluze. Toho dosahuje například tím, že postavy nemluví přímo na sebe, ale mluví jako by k divákovi nebo tím, že jeden herec hraje více postav, které jsou často zaměnitelné. „*Divák by neměl spatřovat ve hře skutečnost, ale právě jen hru, neměl by být zatažen do děje, ale má zůstat pozorovatelem, neměl by odcházet naplněn city, ale zážitky a argumenty.*“ (tamtéž) Jako kdyby Daněk nechtěl, aby se recipient zastavil u jedné z odpovědí, jako kdyby otázka byla pro Daňka důležitější než odpověď. Jako kdyby zodpovězení otázky znamenalo jakousi nežádoucí existenciální stagnaci. Alena Štěrbová při popisu tohoto dramatu uvažuje ještě dále: „*Daňkovi zřejmě opravdu nejde o to, aby iluzivně vytvářel dramatické akční situace a angažoval diváka (posluchače) citově (podle norem klasického pojetí dramatu) ani o to, aby u recipienta vyvolal schopnost racionálně odsoudit zobrazovanou událost (případ Brechtův), ale jde mu o to, aby sporem, protichůdností informací, vyvolal další spor.*“ (A. Štěrbová, 2004, 120) Daněk vede s recipientem díla dialog o tom, zda hlavního hrdinu odsoudí, či neodsoudí, ba co víc, nechává mu také prostor, aby se ani pro jednu z možností nemusel rozhodnout. „*Tenhle příběh může přivádět své diváky k dialektice myšlení. K vidění světa v pohybu, celistvě, ve sváru protikladů. Více či méně se náš příběh dotýká celé řady vážných otázek etiky a občanské odpovědnost vztahu umělce a společnosti, přátelství a jeho hodnoty a mezí, viny a jejího vykoupení, vášně a posedlosti povoláním. Pochopit cokoli beze zbytku není možné bez vidění celku, pohybu, protikladů i uvnitř lidí i uvnitř skutečnosti. Jediná hra nikoho nepřetvoří, ale měla by dokázat emotivně*

a racionálně zasáhnout. Měla by provokovat myšlení. Dialektické myšlení.“
(E. Janěková, 1990)

5.2 Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo nám. 40

Podtitul: Dodatek k pověsti o Faustově domě v Praze

Premiéra: 14. 2. 1982, Divadlo Semafor, Praha

Pokoušený – hlavní hrdina: Doktor Johann Faust, legendární vědec, který se na vlastní žádost ocitá v roce 1945

Úvodní písní postavy pana Vágnera, jenž je vrchním v hotelu Alcron, se dostáváme do protektorátní večerní Prahy 13. února 1945. Suchý vytváří svého Fausta jako komediální *revue*, která je zároveň pro diváka 80. let nostalgickou retrospektivou. V duchu revue je dramatický text složený z písňových textů, které mají připomínat období protektorátu. Celý děj hry je zasazen do noci ze 13. na 14. února a odehrává se na večírku německých filmařů. Vágner zde obsluhuje další postavy tohoto dramatu: režiséra Frosche, herečky Lotte, Christel a herce Brandela. Na večírku také vystupuje česká barová zpěvačka Zorka, která nesnáší společnost, jíž zpívá. V druhém obrazu se ocitá na scéně vědec Faust, je 13. února 1445. Faust si zavolá Mefistu a řekne mu, že má ještě dodatek ke smlouvě, co spolu uzavřeli. Chce zažívat lásku, úspěch a život ve vznešených kruzích, a to vše v době od teď za pět set let. Faust tedy přichází do období, protektorátu. Doby, na kterou možno vzpomínat v určitém ohledu (hudba, kostýmy) nostalgicky, zároveň je však potřeba přiznat, že to byla doba d'ábelská. Vrcholí Druhá světová válka a Praha je bombardována. Johann se ocitá v Alcronu, kde už je přítomna i Markétka. Ta pracuje u filmu jako skriptka. Faust přichází na soukromý večírek, a tak se ho chce Frosch jako nepozvaného hosta zbavit. Markétka se ho zastane a vymyslí si, že je to její přítel, uzenář. Faust na tuto její hru přistoupí, což jej zachrání před podezřívavým režisérem. Markétka a Faust spolu začnou tančit a vypadá to, že se do sebe zamilují. Faust se jí představí a řekne jí, že se dnes upsal d'áblu. Později během večera skupina herců odhalí, že Faust není žádný uzenář a domnívají se, že je špión. Mezitím Faust s Markétkou vedou láskyplný dialog. Ve chvíli, kdy by Faust chtěl, aby jejich zamilovaná konverzace nikdy neskončila, musí v důsledku smlouvy s d'áblem situaci přerušit a odejít. Podobný moment se opakuje ještě jednou, když Faust tančí a užívá si večírek v přítomnosti dobré společnosti. Náhle se však zastaví, ukončí zábavu a řekne přítomným, že jim to, až bude vhodná příležitost, vysvětlí. Večírek se

přehoupne přes půlnoc a Frosch stále pokládá Fausta za špióna, neboť mu je podezřelý vztah s Markétou a celá Faustova osoba. Proto se rozhodne zavolat gestapo. V tom se mu snaží zabránit zpěvačka Zorka. Později se Faust vrátí zpátky mezi herce a rozhodne se omluvit za to, jak předtím pokazil večírek. Začne vysvětlovat, že uzavřel smlouvu s ďáblem. Ten mu má poskytovat krásné zážitky slávy, úspěchu a vzrušení. Ďáblova podmínka ale je, že kdyby některý z těchto krásných okamžiků oslovil Goethovými slovy: „*Verweihle doch, du bist so schön.*“⁴ – znamenalo by to jeho smrt. Faust si uvědomuje, že bude muset po zbytek života přemýšlet nad tím, co prožívá. Bude se muset neustále hlídat, aby nezatožil prožívat některý okamžik navěky. Faust povolá Mefistu, aby pro něj připravil „zážitek všech zážitků“. Nato pro Fausta přijde Markétka a odvede ho zpět na zábavu. Mefistovo působení se začne projevovat tím, že pan Vágner přinese nové víno s názvem Inferno, které, jak herec Brander poznamená, je ďábelsky dobré a je v něm „více pravdy“, než ve víně obvykle bývá. Večírek se dává znova do pohybu, všichni tančí, zpívají, až nakonec Faust opět zábavu ukončí. Faust si pak začne s Mefistem zahrávat, začne tvrdit, že ďábel neexistuje. Markétka varuje Johanna, aby to odvolal a s ďáblem si nezahrával. Faust si přesto přeje, aby se mu Mefisto zjevil. Jak to dořekne, objeví se vrchní Vágner a ptá se jej, co by si přál. Faust si tedy myslí, že Vágner sám je ďáblem. Není si tím jistý, a tak Mefista dále provokuje. Náhle se objeví Zorka a sdělí Markétce a Faustovi, že pro ně přišlo gestapo a musí utéct. Pan vrchní Vágner jim ale řekne, že gestapo už odjelo a odvezlo si režiséra Frosche. Johann s Markétkou poté z hotelu odejdou do Faustovy pracovny. Tam je zastihne nálet na Prahu, a tak je slyšet houkání sirény i hukot letadel. Faust s Markétkou se k sobě tisknou, až nakonec Johann prohlásí, že by tento okamžik chtěl prožívat navždy. Uvědomí si, že to znamená, že si pro něj ďábel brzy přijde. Markétka ho však překvapí tím, že mu řekne, že ďábel už je dávno tady, protože ona sama je ďáblem.

Jiří Suchý podepsal už v roce 1968 petici *2000 slov*, později i *Několik vět* a petici za propuštění Václava Havla z vězení, což vedlo k zákazu vystupování v televizi a rozhlase. Mezi rokem 1970 – 1971 se vyměnilo velké množství uměleckých šéfů jednotlivých divadelních souborů. Mezi těmi, kteří byli vyměněni, byl například i Jiří Suchý. V roce 1977 odmítl Suchý podepsat *Antichartu* a v roce 1980 skončilo období samostatného působení Semaforu, přičemž od 80. let byl pak Semafor součástí

⁴ „Okamžiku prodli, jsi tak krásný!“

Hudebního divadla Karlín. To pro Semafor znamenalo přísnější dohled státní moci. V důsledku toho byla Suchého tvorba v tomto období omezena cenzurou a menším prostorem na jevišti. *Dr. Johann Faust* byla po dlouhé době vlastní hra, kterou Suchý uvedl. Již na první pohled je u tohoto dramatu zřejmé, že Suchý explicitně odkazuje ke středověké legendě o učenci Faustovi, potažmo ke Goethovi. Legendu adaptuje v duchu semaforové poetiky velmi originálně. Děj zasazuje do protektorátní Prahy a navíc přináší do dramatického textu i písně, které jsou pro Suchého tvorbu příznačné. Jiří Suchý se k faustovské tematice vracel během života několikrát, přičemž hra, jež je předmětem této práce, se stala „nejčistším“ zpracováním tohoto tématu. Poprvé to bylo v roce 1959, kdy spolu s *Ivanem Vyskočilem* napsal hru *Faust, Markétka, služka a já*. Podruhé byl Faust tematizován o sedm let později ve hře *Benefice*. Suchý vzpomíná, že se s představením Fausta setkal poprvé, když mu bylo deset let, a sice v loutkovém představení *Johannes Doktor Faust*. Stěžejním námětem pro napsání hry byl Suchému zážitek z konce druhé světové války, který popisuje takto: „*Díval jsem se z vikýře na půdě a pozoroval jsem přelet letadel (...). A tu jsem uviděl, jak se letounům počaly od trupů oddělovat bomby, protože byla válka. A pak zazněl děsivý třeskot explozí a za chvíli na to se panoráma města ponořilo do tmavého kouře. Bylo to první absurdní divadlo, které jsem viděl a bylo to dávno před Ionescem.*“ (J. Suchý, 2006, 3) Další den zjistil, že jedna z bomb dopadla také na Faustův dům stojící na Karlově náměstí. To bylo poprvé, co se vůbec dozvěděl o existenci Faustova domu. Tyto dva zážitky vyústily v tvůrčí činnost, jejímž výsledkem bylo toto drama. Jeho specifický název odkazuje do 40. let 20. století, neboť tak se tehdy psaly adresy – Praha II., Karlovo nám. 40. Dům číslo 40 je dnes již známý Faustův dům. Suchého Faust měl v Semaforu premiéru 14. února, protože právě v ten den roku 1945 dopadla bomba spojeneckých letounů na dům na Karlově náměstí. K tomuto domu se váže řada různých legend a pověstí, z nichž Suchého zaujala především jedna, dle které si „pražského Fausta“ ďábel odnesl střechou. Následně byla díra ve střeše zatmelena, vždy se ale znovu nějakým záhadným způsobem objevila. A právě touto dírou prolétla 14. února 1945 bomba spojeneckých letadel, která ovšem jen zvláštní záhadou nevybuchla.

5.3 Pokoušení

Premiéra: 23. 5. 1986, Burgtheater, Vídeň, česká premiéra 27. října 1990, Divadlo J. K. Tyla, Plzeň

Pokoušený – hlavní hrdina: Dr. Jindřich Foustka

Hlavním hrdinou je Dr. Jindřich Foustka, vědec, který je zaměstnán ve vědeckém ústavu, jehož posláním je střežit „vědeckost vědy“. V ústavu pracuje také jeho přítelkyně Vilma. Mezi další důležité postavy patří sekretářka Markéta, nejvyšší šéf ústavu Primář, jeho Zástupce, Tajemník a dále pak doktoři Kotrlý, Neuwirth a Lorencová. O vědeckém ústavu se začnou šířit zprávy, že někdo z jeho zaměstnanců kazí dobrou pověst respektovaného vědeckého pracoviště tím, že se tajně věnuje nevědeckým okultním praktikám. Tím někým je samozřejmě Jindřich. Foustka se zrovna ve svém bytě tajně věnuje černé magii, když v tom přichází do bytu druhá hlavní postava Fistula. Je to zapáchající důchodce, který navrhne Foustkovi, že jej bude zasvěcovat do tajů magie. To vše se má dít za účelem boje ústavu proti nevědeckým praktikám a esoterice. Vědec-Foustka tuto nabídku přijme, a tak mu Fistula nabídne jakýsi zkušební trik, který má dokázat Fistulovu moc. Tento magický pokus spočívá v tom, že se má do Foustky zamilovat na ústavním večírku sekretářka Markéta. Fistulův pokus se skutečně vydaří. Na večírku Foustka Markétě vyjevuje svůj zájem o transcendentno, filosofuje a přemýšlí o Bohu i ďáblu. Markéta je jeho slovy nadšená, souzní s ním a rychle se do něj zamilovává. Na základě toho se Foustka rozhodne s Fistulou ve spolupráci pokračovat, přestože se snaží si od něj zachovat odstup, dokonce se mnohokrát pokusí Fistulu zbavit. Pod vlivem experimentu s Markétou je ohrožen vztah Foustky s Vilmou. Foustka se spoluprací s Fistulou mění, stává se osamělejším a pro ústav i podezřelejším. Dr. Jindřich Foustka je následně Primářem na ústavní schůzi obviněn, že se zabývá hermetickými disciplínami. To představuje pro Foustku i ústav velkou hrozbu, a tak se zamilovaná Markéta snaží Foustky zastat a očistit ho z pomluvy. Důsledkem toho je vyhozena z práce, přičemž Foustka se jí nezastane, a tak Markéta s pláčem odchází. Foustka je pak při další schůzi ústavem vyslýchán a přiznává svou spolupráci s Fistulou. Zároveň ústavu namítá, že si tak počíná za vědeckým účelem zamezit stoupající oblíbenosti esoterismu, jež pozoruje u mladých lidí. Primář pak navrhne, aby Foustka o svých praktikách podával ústavu

pravidelné zprávy, na což Jindřich přistoupí. Mazaně manévruje mezi potrestáním od ústavu, a proto může ve svém podvojném životě pokračovat dál. Závěrem schůze vyhlásí primář druhý kostýmovaný večírek. Všichni mají přijít v převleku na téma sabat – rej d'áblů a čarodějnic. Foustka poté na popud Fistuly obviní Vilmu z toho, že to byla ona, kdo jej udal. Vilma je zděšená, že si Foustka myslí, že by toho byla schopná a obvinění razantně odmítá. Jejich nejprve hrané scény žárlivosti se mění v realitu a vedou až k ukončení vztahu. Při posledním setkání Foustky s Fistulou, které se koná před posledním večírkem, Fistula Jindřichovi vyčiní, že o něm mluvil s primářem. Jejich spolupráce totiž měla jednu zásadní podmínku, s nikým o ní nemluvit, natož před hlavním strážcem vědy, tj. Primářem. Na ústavní večírek přijde Vilma s Tanečníkem, který jí nosí domů fialky. Tanečník je důvod Foustkovy předchozí žárlivosti. Na večírku se objevuje ve zbědovaném stavu i Markéta. Nejspíš právě utekla z psychiatrické léčebny, blouzní a Foustku nepoznává. Na večírku nastane Foustkovo zúčtování. Primář Foustkovi během večera řekne, že od začátku ví, že se zaplétá s magií, protože na něj nasadil svého nejlepšího externího spolupracovníka Fistulu. Ten se na večírek rovněž dostaví a potvrdí, že se Foustka snažil pracovat jak pro vědeckou moc, tak pro moc d'ábelskou, tedy Fistulu. Primář sám byl strůjcem Foustkova pokoušení, aby jej vyzkoušel v otázce věrnosti svému vědeckému poslání. Foustka ve svém posledním monologu prohlédne své pochybení, cítí se vinen a za strůjce všeho zla obviní pýchu. Pýchu egoistickou, která odmítá existenci jakékoli jiné autority, která od ní není odvozená. Tato slova tak hlavní postava přenechává recipientovi jako svůj odkaz.

Václav Havel se rovněž inspiroval faustovským mýtem, když psal hru *Pokoušení*. Jména hlavních postav Foustka a Fistula se velmi podobají jménům Faust a Mefistofeles. Dvojici pak doplňuje postava Markéty, která je pro faustovské příběhy nezbytnou součástí. Téma pokoušení člověka vyšší mocí, jak d'ábelskou, tak totalitní je v Havlovi-autorovi téma, které rezonuje s jeho životem disidenta. V *Pokoušení* vytváří filosoficko-dramatické zamýšlení, syntézu mezi různými způsoby pokoušení, které fungují na stejných principech moci – totalitní či d'ábelské. Toto své uvažování reflektuje také v eseji *Moc bezmocných*. *Pokoušením* se Havel vracel do tvůrčího období šedesátých let, ve kterém psal hry, jejichž hrdinové byli lidmi jdoucími ruku v ruce se systémem, jenž byl ve hrách zobrazován. Byli to lidé fungující v zažitých společenských schématech, lidé tzv. systemizovaní. V 70. letech pak Havel změnil úhel

pohledu především díky své zkušenosti disidenta. Takzvané Vaňkovky, které představují Havlovu tvorbu let sedmdesátých, přináší hrdinu, jenž se ocitá mimo systém, a zároveň je tímto systémem omezován. Byly inspirovány Havlovým zakoušením disidentského života, který znamenal opozici vůči systému vyšší moci, jenž ho obklopoval. V 80. letech pak napsal mimo jiné hru *Largo desolato*, v níž tematicky zakončil jedno své tvůrčí období, aby otevřel cestu pro zcela novou tematiku. Tu přinesla právě hra *Pokoušení*. Pro napsání dramatu *Pokoušení* čerpal Havel z osobní zkušenosti z let sedmdesátých. Konkrétně z roku 1977, kdy byl v důsledku vzniku Charty 77 poprvé odsouzen do vězení. V knize *Dálkový výslech* na toto období vzpomíná: „*Měl jsem dojem, že jsem jak jeden z iniciátorů Charty mnoha lidem ublížil a uvrhl je do strašlivého neštěstí. Přebíral jsem na sebe nepatřičnou odpovědnost, jako kdyby ti ostatní nevěděli, co dělají, jako kdybych já za to všechno mohl.*“ (V. Havel, 1989, 61) Ke genezi *Pokoušení* se vázala událost, kterou později Havel popsal jako chvíle, ve kterých se cítil být pokoušen ďáblem. Havel napsal ve vězení prokurátorovi žádost o propuštění a napsal ji velmi takticky. Neřekl v ní nic, co by si nemyslel, zároveň si ale uvědomoval, že trochu obelhává sám sebe, neboť žádost byla formulovaná tak, jak by asi prokurátor chtěl, aby zněla. Havel věděl, že jí může být využito v jeho neprospěch a společenskou diskreditaci. Celá tato vězeňská zkušenost na sebe vázala navíc, dle Havla, zvláštní okolnosti. „*To vězení mělo pro mě tehdy z mnoha různých důvodů obzvlášť strastiplný průběh a na jeho konci jsem prožíval zvláštní chvíle, (...) ďábel mne obtěžoval různými způsoby, především mne zaplétal do svých sítí prostřednictvím vyšetřovatelů, obhájců a všech těch lidí, s nimiž jsem tam komunikoval.*“ (V. Havel, 2010, 149n) Havel byl pak nakonec na základě této své žádosti (a díky osobnostem veřejného života, které žádali Havlovo propuštění, mezi něž patřili i Jiří Suchý) z vězení propuštěn. Propuštění však na Havla mělo řadu negativních dopadů. Především se obviňoval a cítil se sám před sebou zahanben, nedokázal se vyrovnat se svým jednáním. Měl pocit, že žádost, kterou prokurátorovi napsal, nebyla morální. Havel dále uvádí, jak byl ve vězení pokoušen. „*Vzpomínám-li si dobře, dostal jsem do cely najednou – místo obvyklé četby typu Daleko od Moskvy – Goethova Fausta a vzápětí Doktora Faustuse od Thomase Manna. Cítil jsem se být – velmi fyzicky! – pokoušen ďáblem. Cítil jsem se být v jeho spárech. Pochopil jsem, že jsem se s ním zapletl. Zkušenost, že něčeho co jsem skutečně napsal, co jsem si opravdu myslel, a co*

byla pravda, může být takto zneužito, mi s novou naléhavostí ozřejmila, že pravda není jen to, co si člověk myslí, ale i to, za jakých okolností, komu, proč a jak to říká.“ (V. Havel, 1989, 61n) Tento zážitek Havel reflektoval až při svém třetím pobytu ve vězení na Borech v roce 1982 v dopisech své manželce. V nich se v duchu existenciální filosofie zamýšlí především nad tématem svobody a s ní spojené odpovědnosti, do níž je člověk vržen tak, jako do bytí. Havel se snažil zpětně vyvodit příčiny svého jednání. Ty nejprve hledal ve vnějších okolnostech. Až později si uvědomil, že šlo o jeho vlastní selhání, se kterým se lze smířit pouze, když jej jako osobní selhání přijme. „*Neexistuje totiž zkušenost, která by intenzivněji než zkušenost vlastního selhání, umožňovala člověku pochopit – podaří-li se mu ovšem cele a bez vytáček se jí otevřít – svou odpovědnost jakožto odpovědnost za sebe sama.*“ (V. Havel, 1985, 410) Pokoušení byla hra, která nemohla být v 80. letech v Československu oficiálně uvedena, neboť byl Havel od 70. let na seznamu zakázaných autorů. Proto měla hra premiéru ve Vídni, kde byly Havlovy hry často uváděny jako světová premiéra. Oficiální premiéry *Pokoušení* se Havel ve vlastní zemi dočkal až po Sametové revoluci.

6 Dramatické svádění

Na základě předchozích kapitol o povaze mefistofelského svádění a principech fungování „vyšší moci“ chceme nyní podrobit analýze námi vybraná dramata. Cílem této kapitole bude popsat, jak jednotliví autoři dramaticky ztvárnují pokušení člověka zlem. Budeme zkoumat, v čem spočívá princip zla v jednotlivých hrách a jak pracuje mefistofelské svádění s hrdiny našich dramát. K analýze ztvárnění mefistofelského svádění použijeme šest principů zla, které jsme vymezili ve Třetí kapitole. Přítomnost a povaha těchto principů zla v jednotlivých zpracováních nám umožní popsat, v čem spočívá pokušení zlem v jednotlivých dramatech. Jak jsme již výše uvedli, téma pokušení se váže k lidské existenci, je s ní neodmyslitelně spjato. Aristoteles tvrdil, že bytostným určením divadla je napodobovat skutečnost. Proto se téma pokušení jeví jako dramaticky nosné. *„Jinými slovy: drama, jednání, děj, který divadlo předvádí, nějak napodobuje dění skutečné či lépe dění skutečnosti: před divákovým zrakem se zde rozehrává to, oč ve skutečnosti, respektive ve vztahu, který k ní člověk zaujímá, běží.“* (P. Bratinka, 2010, 34)

6.1 Zloděj osobnosti

Oldřich Daněk ve svém dramatu d'ábla nepersonifikuje. Autor nepracuje s dramatickou postavou, jež by nesla jméno Mefistofeles, ani nekonstruuje dramatickou postavu pokušitele, která by byla na archetypu Mefistofeles založena. Přesto je hrdina principiálně pokoušen, a tudíž můžeme popsat, v čem spočívá mefistofelské svádění hlavního hrdiny, herce Vladimíra Bendla.

1. Princip přechytračení zla

Ve Třetí kapitole práce jsme vymezili, že tento princip vychází z lidské nedokonalosti, respektive z naivní domněnky člověka, že sám je dokonalý, a tak může vyšší moc obelstít. Tato lidská domněnka představuje slabinu, se kterou zlo počítá. Princip přechytračení zla spočívá primárně v obelstívání sebe samého. Bendl si tímto způsobem lže celý svůj život. Až v závěru hry, teprve když bilancuje svůj „životní běh“, uvědomí si, že k sobě nikdy nebyl upřímný. Primári říká svou životní moudrost, že když lže člověk sám sobě, dělá to hodně na hlas. V důsledku tohoto konstantního nalhávání, žije dvojí život. Vše, co se děje pod tímto principem, souvisí se lží a přetvářkou. Vladimír deklaruje, že vše dělá pro záchranu divadla, aby jej neohrozil, nicméně to, o co jde Bendlovi nejvíce, je vlastní herecká kariéra. Bendlův zájem hrát divadlo je především egoistickým motivem vlastní seberealizace. To, že hraje divadlo pro lidi, aby jim za války bylo líp, není celá pravda. Ve skutečnosti je to výmluva, alibi pro ospravedlní kolaborace s kýmkoli, kdo mu umožní hrát.

BENDL: Já jsem jenom chtěl hrát. Já jsem měl jenom jedinou myšlenku, aby se večer hrálo. (pořád ještě přesvědčuje sám sebe) A mělo to smysl!
(O. Daněk, 1987, 61)

Vladimírova postava není konzistentní, není integrovaná se svým bytostným určením, se svou vnitřní podstatou. V tezi *Moci bezmocných* bychom řekli, že nežije život v pravdě. V případě herce spatřujeme, že Bendl žije několik životů, avšak nežije svůj vlastní. „Víte vy, co je to samota herce, co žije spousty cizích osudů a žádný svůj?“ (O. Daněk, 1987, 43) Herec neustále mění role, a tak během jedné herecké kariéry, hraje vlastně několik životů. Metaforicky řečeno, během jednoho životního dostihu, vystřídá herec několik koní. Daněk skrze postavu Bendla problematizuje herecké pokušení.

„I když je herecké umění věčná proměna, nesmí herec ve všech svých proměnách ztratit sám sebe, svou vlastní lidskou podstatu a hodnotu: nemůže svým uměním vypovědět nic závažného o hodnotách života, jestliže se jim sám odcizil.“ (J. Hájek, 1987, 227) Vlastní identita je to, co se stává u Bendla předmětem pokušení. Ztrátu své vlastní identity musí Bendl nahrazovat alespoň identitou falešnou. Falešnou identitu získává buď, je-li v roli, nebo když si od někoho jiného identitu nepoctivě „vypůjčuje“. Takto ji „krade“ od spoluvězně na vězeňské cele.

VEZENĚ: Jéžiš, ty seš cvok. Že mě nezavřeli s nějakým poctivým sňatkovým podvodníkem, to bejvaj hodný lidi... Ty mně tady vykládáš vo skotským králi, vo dánským princovi – a přitom se po mě vopičíš a škrábeš se na nose podle mě! Co jsem ti udělal, že se po mě vopičíš?

BENDL: To já jenom tak kradu, víš? Kradu ti osobnost, Pepíku.
(O. Daněk, 1987, 64)

Bendl se stává (pouhým) hercem svého vlastního života. Je postavou, jež je „vláčena“ diktátem těch, kteří mají ve skutečném životě větší moc než on. *„Svobodný, jenž se dobrovolně vzdává své identity, dobrovolně rezignuje na možnost svobodně jednat, na to, co vůbec může dát jeho životu smysl, znicotňuje a tak odsuzuje sám sebe. Sám na sebe přivolává záhubu, sám usiluje o rozpad své identity, sám se vzdává toho, co představuje samotný základ jeho existence.“* (P. Bratinka, 2010, 20) Herec Bendl tak ztrácí sám sebe, svou identitu tříští do podoby postav, které hraje či touží hrát. Dramatický text doplňuje motto herečky Růženy Naskové, jež autor využil, aby ilustroval jeden z možných pohledů na osud herce. Tento osud je nevyhnutelný stejně jako osud mytické postavy Oidipa, jež v dramatu figuruje jako důležitý intertext. *„Herec nepatří sám sobě, ztratil se mezi lidmi, rozdrobil svou bytost na malé částky, které už nikdy nedá dohromady. Ale za tyto drobty, které tak hazardně rozházel, neptaje se kam padnou, a byly-li všude vítány – dostal víc, než daroval. Neboť se stal jaksi podílníkem a částí všech lidských životů a osudů.“* (O. Daněk, 1987)

EVA: On přece vůbec nemá věk. Viděly jsme ho tolikrát a v takových podobách, že on sám se za tím ztrácí.

EMA: Třeba je to správné. Třeba se má herec ztratit ve svých rolích.
(O. Daněk, 1987, 13n)

Princip přečtyračení znamená žít „dvojitý život“. Daněk Bendla proto vykresluje, jako charakter, jenž se chce jako herec zavděčit celému publiku. Svůj život hraje takzvaně na „všechny strany“. Ženy Eva, Ela a Ema se ho ptají jedna po druhé: „Hrajete taky něco veselého/vážnějšího/skutečně hodnotného?“ Na to odpovídá vždy Bendl ano, protože chce vyhovět všem. To, co je pro něj nejdůležitější, je mít publikum. Zajímavým aspektem Bendlovy ztráty identity je také to, že se mnohem víc cítí být postavou – rolí než sebou samým. Svou lidskou hodnotu nalézá pouze v roli herce. Vše, co by se mohlo týkat jeho bytosti, podřizuje herecké profesi. Jako by člověk Bendl mimo jeviště ani neexistoval.

BENDL: Dámy. Musíte před sebou vidět Bendla? Copak vám Bendla nemůže aspoň na chvíli zakrýt Don Carlos? Mefisto? (...) Herec bez svého obecenstva je nic. Je nula!
(O. Daněk, 1987, 58)

Jedna z metafor, která se ve hře neustále v obměněných replikách objevuje, je obraz člověka jako flétny, na kterou ostatní pískají, jak se jim zlíbí. To znamená, že člověk je v průběhu života využíván, zneužíván a manipulován druhými osobami, se kterými přichází do kontaktu. Bendl vidí v této metafoře nevyhnutelný úděl člověka – herce, a tak prostřednictvím této metafory ospravedlňuje své jednání. Takto tedy nachází alibi pro svá selhání, tak ospravedlňuje svůj vlastní dvojitý život, svou kolaboraci s vyšší mocí.

BENDL (se vzteká, přesvědčuje vlastně sám sebe): Všichni jsme flétna, rozumíš? Nejdřív na nás hraje tatínek s maminkou, pan učitel a hlídač ze sadů. Potom to klubko lidí, co je zrovna náhodou kolem tebe. Nikdo nemá vlastní hlas! Ty máš svoji vůli?! Honěj tě z rohu do rohu jak onuci, jak zaběhlýho psa! Taky nepískáš svoji písničku, pískají na tebe jiní.
(O. Daněk, 1987, 56n)

Nebo na jiném místě tuto metaforu pronáší (nyní již kolega) Herec, když se Bendl dostává ke kamennému divadlu.

HEREC: Berou na vědomí, Bendl, že se stal nástrojem, na kterej hrajou diletanti, neumětelové a ředitel téhle společnosti, což je spojení obého.
(O. Daněk, 1987, 15)

2. Princip pýchy

Pýcha je jednou z vlastností, kterou postavě Bendla Daněk připsal. Pro Bendla se nejdůležitějším stává jeho vlastní zájem, kterým je herecká kariéra, ostatní ho nezajímá. Bendlova pýcha ničí veškeré vztahy, které s lidmi má: přátelské, milostné i rodinné. Jediný vztah, který Vladimír udržuje, je vztah k sobě samému, k svému egu. Proto vezme příteli Strunovi děvče Aničku, protože vlastní milostný cit je pro něj důležitější než přátelství. Později v důsledku kontraktu s vyšší mocí opouští i Aničku ve prospěch vztahu s Eliškou. Ani vlastní matce nevěnuje pozornost, dokonce se nedostaví na její pohřeb. K tomu, že Bendl vztahy ničí, má navíc vždy pádné odůvodnění. Aničce své jednání vysvětluje tím, že na jevišti vydává tolik citu, že jej musí také někde brát. Na pohřeb matky nepřijde s omluvou, že musí zrovna ten den hrát. Všimněme si, že ďábel pokoušenému vždy nabízí přesvědčivé argumenty, aby jednal v jeho intencích. Egoismus pýchy souvisí s další Bendlovou vlastností, kterou Ela rovněž typicky připisuje hercům – ješitností.

ELA: A stejně vám řeknu – herec je hercem ješitnosti. Skrz tu slávu.. aby ho jiní viděli...
(O. Daněk, 1987, 72)

„Herec věří jen tomu, co přispívá jeho úspěchu.“ (O. Daněk, 1987, 29) Pro Bendla je herectví životní nutností, jež se stává jediným měřítkem pro jeho počínání. Všechny základní lidské vztahy podřizuje zájmu vlastního uměleckého vzestupu. Když za Bendlem přijde Eliška Landecká, aby ji schoval před nacisty, odmítne ji. Opět jsou mu cennější vlastní zájmy a prosperita divadla, kde hraje. Elišce říká, že za žádných okolností neohrozí divadlo, ani kdyby mu to mělo přinést smrt.

BENDL: Já neohrozím tohle divadlo. Nebudu je vydávat v nebezpečí, pokud nebudu muset. Ještě pořád se hraje, dnes a denně. Pod hákovým křížem si tu lidi berou naději.

LANDECKÁ: Co je to dnes naděje?

BENDL: Nejsou sem slyšet bubny a píšťaly. Tady z toho jeviště si každý večer pár set lidí bere naději, že možná přežijou Hitlera, i tuhle všivou válku! A to, Eliško... podle mě aspoň stojí za víc než... možná i za naše životy to stojí.

(O. Daněk, 1987, 52)

Herectví je mu dokonce přednější než vlastní život. Bendla hrání v divadle sice nestojí život v nejužším významu – nacisti ho nezatkou, nepopraví, nicméně jeho jednání a pakt se zlem mu přináší smrt duchovní. Daněk, jako by skrze postavu Bendla varoval: „*Stane-li se kterémukoliv umělci jeho umělecký vzestup jediným měřítkem hodnot, jemuž obětuje i ty nejzákladnější hodnoty života, ztratí jeho umění půdu pod nohama, pozbude vši lidské i společenské věrohodnosti (...)*.“ (J. Hájek, 1987, 226) Bendl absolutizuje herecké umění, nejvyšší hodnotu spatřuje v roli herce. Tak odmítá jakoukoli existenci hodnot a mravního řádu, který je nezávislý na jeho osobě. Na Bendlovu pýchu se váže touha po moci. Proto komisař Drehmel Bendlovi říká, že „*(...) touha ovládat jiné je motorem života. Vy přece vykonáváte moc. Máte těch několik set diváků na dvě hodiny ve své moci. Vládnete jim.*“ (tamtéž) To, co Bendla motivuje, aby hrál divadlo, je touha mít nad někým moc, vyvýšit svou osobu nad druhého člověka. Jediná chvíle, kdy se Bendl cítí mocný je, když je na jevišti. Proto je pokoušen tuto dobu maximalizovat.

BENDL: Já... si neumím představit, že by divadlo nehrálo.

DREHMEL: Že VY byste nehrál. Máte rád svou moc na jevišti. (...) Vy tu svou máte dokonce tak rád, že až vás budeme stěhovat do norských fjordů a na Zem Františka Josefa, budete se ptát jenom, jestli se tam bude taky hrát divadlo! A protože slova jsou lhostejná, já vám řeknu Ano. Heil Hitler.
(O. Daněk, 1987, 51)

3. Princip překonání lidských možností

Pod vlivem tohoto principu zla odmítá Bendl přijmout svá omezení, především se odmítá smířit s tím, že by mohla být různými způsoby omezena jeho kariéra herce. Proto přijímá za jakýchkoli podmínek nabídky d'áblových služebníků, kteří jej omezení zbaví a uzavírá s nimi smlouvu. Slibují mu slávu, moc, obdiv u žen, a především to, co je pro herce nejdůležitější – obecnost. Bendlovým jediným snem je hrát divadlo. Věří, že jedině jako herec, překonává sám sebe, že jedině tak se může „něčeho dotknout“. Bendl se chce stát slavným, a tím se stane pouze, bude-li hrát za jakýchkoli podmínek. Herecká sláva by mu zajistila nesmrtelnost, všichni by si pamatovali jeho jméno, a on by tak svým způsobem nikdy neumřel. Bendl je v nemocnici na smrtelné posteli, ale přesto se zlobí na doktora, který mu říká, že (stejně) umře. Smrt je to, co Bendl nechce přijmout jako svou nutnost. Možná protože ví, že jej ve smrti čeká konečné zúčtování,

ze kterého už nebude možnost se vymluvit. Možná proto, že po smrti už člověk nenapraví, co udělal špatně.

STRUNA: Já chci – aby žil. Teprve když nejsi, teprv potom... už nic nenapravíš. Já chci, aby žil.
(O. Daněk, 1987, 72)

Vladimír se zajišťuje v oné „falešné nesmrtelnosti“, kterou poskytuje ďábel. Bendlovi tak díky jeho „časným“ – tj. netrvalým hodnotám, na kterých svůj život zakládá, unikají hodnoty skutečné, jako je například přátelství, a tudíž začíná být sám. Svou samotu pak musí ještě více zaplňovat hraním, a tak se stává tím, kdo potřebuje svého Mefistofela.

4. Princip kontraktu

Jediné, o co Bendl v životě opravdu usiluje, je hrát divadlo. Mění se doba a s ní i ti, kteří diktují, co je hodnotné umění. Proto musí Bendl uzavřít kontrakt s několika vyššími mocnostmi, respektive mocnými lidmi tohoto světa, aby se herecké profese nemusel vzdát. Vladimír se tedy musí podříditi vyšší moci, aby dosáhl toho, co považuje za důležité. Kontrakty vždy Bendl uzavírá v dobré víře, aby mohl hrát pro lidi, aby je zbavil myšlenek na válku. Prostředky, které k naplnění svého snu využívá, jsou však nečestné a představují mravní selhání. Daněk principu kontraktu využije pro ztvárnění mefistofelského svádění v dramatu hned několikrát. Jeden kontrakt vyvolává nutnost uzavřít kontrakt další, neboť Bendl touží po konstantním upevňování svého společenského postavení. Bendl je poprvé (za)prodán do divadla – respektive do herecké vesnické společnosti, kde začíná svou dráhu herce.

HEREČKA: To je to ten nový? Roztomilý chlapec, co říkáš, Peťánku? Vyložený cherubín. To koupil ředitel dobře.
(O. Daněk, 1987, 15)

Tam se ho ptají, jaký je jeho sen, on odpoví, že chce jenom hrát. Po čase se Bendl dostává ke kamennému divadlu. Jeho herecká kariéra se tedy ubírá výš. Pak nastává třetí kontrakt, kdy se Bendl setká s paní továrníkovou Eliškou Landeckou. Bendl zpětně toto setkání reflektuje na smrtelné posteli těmito slovy: „*Tenkrát jsem tam možná neměl chodit. Jenomže šašek přece jde, kam ho posílají.*“ (O. Daněk, 1987, 27) Eliška mu nabízí vlastní divadlo, kde může hrát, co se mu zachce. Jedinou podmínkou je, že musí *zůstat hercem*. Je to podmínka, která se na první pohled zdá banální, ale v kontextu hry

teprve dostává svému opravdovému a osudovému významu. Bendla další podmínky nezajímají a Landecké řekne, že její nabídku přijímá za jakýchkoli podmínek – tak uzavírá další kontrakt. Přítel Struna ho sice varuje, ale Bendl mu opáčí, ať se nebojí, že nebude flétna, na kterou si kdokoli píská. Znova pak deklaruje důvod, proč všechny smlouvy uzavírá: „*Já můžu hrát – a není nic víc. Pro mě alespoň ne.*“ (O. Daněk, 1987, 33) Později je však podmínkou sama Eliška, proto se rozchází s Aničkou. Další, řekli bychom nejzávažnější zaprodání se divadlu, přichází s příchodem nacistické moci. Vladimír se setkává s nacistickým vrchním komisařem Drehmelem. Ten mu řekne, že nelze, aby dál hrál, pakliže nepřistoupí na podmínky, které požaduje Vůdce. Bendl nejprve pokušení odolává, odmítá Drehmela oslovovat *vrchní* komisaři, což si Drehmel vynucuje. Po chvíli se však nacistické moci (v postavě komisaře Drehmela) přeci jen podvolí.

BENDL (mlčky a zvolná svléká kostým. Chvíli se na něj dívá, pak řekne chraptivě): Co... co bych měl udělat p-ane, ko..., pane vrchní komisaři?

DREHMEL: No vidíte, že je s vámi řeč!

(O. Daněk, 1987, 50)

Poprvé před slovo „komisaři“ dodá „vrchní“ – *vrchní komisaři*. Tento moment představuje moment kontraktu s nacistickou mocí. Neuzavírá jej ani explicitně, neboť, jak tvrdí Drehmel: „*Slova nejsou důležitá. Zakládáme tisíciletou říši – a tu nezaloží slova. Vy jste ovšem spíš právě mužem slova, že ano?*“ (O. Daněk, 1987, 48) Komisař tvrdí, že herci jsou muži slova, protože jejich prostřednictvím mohou manipulovat s diváky. Slova jsou však méně důležitá než činy. V porovnání s činy jsou slova vlastně lhostejná. Proto je důležitější to, jak Bendl jedná, než jak své jednání slovy ospravedlňuje. Drehmel navíc Vladimíra konfrontuje s rozporem mezi životem na jevišti, který je pro Bendla důležitější než život skutečný.

DREHMEL: (...) Ale vidím aspoň, že jste loajální občan, i když zrovna ne nadšeně. Hrajte si dál ty svoje komedie. Nevyžadujeme nadšení, vyžadujeme poslušnost. Šlo to s vámi lehčeji Mnohé z postav, které hrajete, by asi řekly Ne. Postavily by se do hrdinského postoje – a řekly by – Ne. Potlesk v sále. Život ovšem není jeviště.

(O. Daněk, 1987, 50n)

Tak také Drehmel potvrzuje to, co jsme o mechanismu vyšší moci napsali ve Čtvrté kapitole. Moc potřebuje ty, kteří ji budou svým chováním akceptovat a současně zakládat. „*Kdyby moc musela spoléhat jen na násilí, byla by bezmocná, spoléhá na něco zrovna opačného, mentálnímu odsouzení k smrti fundamentálního: na konformismus – na svůdnost komfortu pro mrtvé zaživa.*“ (J. Šafařík, 1993, 19) Nepotřebuje hlasitá provolání souhlasu, stačí jí tichý kontrakt. Bendl si nadále myslí, že pro něj – z uzavřené smlouvy o vlastním hereckém vzestupu – nevyplývají žádné podmínky, jež by mu mohly ublížit. Myslí si, že ho to nebude stát žádnou osobní obětí. Ba co víc, domnívá se, že může mít z kontraktu prospěch. Svou kolaboraci pak dále přiznává příteli Strunovi, když mu říká, že chodí s nacisty na večírky. Za své kontrakty Vladimír odmítá přijmout odpovědnost. To je vlastnost, která jej mimo jiné rovněž výrazně charakterizuje.

BENDL: Zvou mě – a já si troufám odmítnout jenom občas. Potřebují šaška – a dělat šaška je moje povolání.
(O. Daněk, 1987, 53)

Bendl v důsledku kolaborace s nacisty udá své kolegy z divadla. „*Když se dostane k moci Hitler, Bendl věří, že jedinou jeho povinností je hrát, dávat lidem sílu, aby přežili. Jestliže vyzradí gestapu dva ze svých bývalých kolegů, neudělá to ze strachu o sebe, ale o divadlo, a v té době to považuje za jediné možné a morální řešení.*“ (M. Trávníčková, 1997, 15) Struna je z Bendlovy kolaborace smutný, přestává Vladimírovi důvěřovat. Ví, že musí počítat s tím, že ho také jednou třeba zradí. Na konci války přichází se svým kontraktem ještě jednou pan Landecký. Chce, aby před komunisty, kteří se dostávají k moci, potvrdil, že během války podporoval české divadlo. Bendlovi za to slibuje, že nevyzradí komunistům jeho spolupráci s nacisty.

LANDECKÝ: Jdu k vám s nabídkou, pane Bendl. Nabízím vám otevřený účet pro vaše divadlo po osvobození. My oba jsme se museli, abych tak řekl, namočít na nesprávné straně. Že nám nic jiného nezbývalo, to nám nikdo neuzná. Ostatně, pracoval pro ně celý průmysl, všichni. Ale jestliže mi potvrdíte, že jsem celou válku vydržoval české divadlo – bude to vlastně jenom drobný posun v čase – vlastně je to pravda, zkrátka, já vám zase potvrdím, že pokud jde o vaše styky s nacisty... no, to se domluvíme. Jsme na jedné lodi, pane Bendl, a ta loď se potápí.
(O. Daněk, 1987, 59)

Bendl tuto nabídku odmítá především proto, že mu to nedovolí jeho ješitnost. Oba totiž už Eliška opustila, oba je vyměnila za jiného muže – majitele hřebčína. Bendl si nechce přiznat, že je s Landeckým vlastně „na jedné lodi“, jež se potápí. Jeho pýcha mu to totiž nedovolí. Poslední moment, kdy Bendl pro svou hereckou kariéru smlouvu s vyšší mocí uzavírá, přichází v závěru hry. Po propuštění z komunistického vězení se uchází o místo v malém divadle. Ředitel divadla ho nechce kvůli kolaboraci s nacisty přijmout, a tak Bendl poníží sám sebe, jen aby mohl opět působit na divadle.

BENDL: Nechte mě svítit nebo tahat kulisy. Pane řediteli! Kulisáků je vždycky málo, kdopak touží dělat v neděli, ve svátky, večer. A u malého spolku, když je velká komedie, se vždycky najde rolička pro šikovného kulisáka. – Pane řediteli, já vás prosím.

ŘEDITEL: Dobře. Jste přijat.

BENDL: Pane řediteli, nebude Bendl! Bude městskéj policajt nebo hluchý trhovec nebo muž s halapartnou, změním si jméno na programu, zametejte se mnou jeviště, pane řediteli...

(O. Daněk, 1987, 66)

Opět se vzdává své identity i svého jména, jen aby se nemusel ztotožnit se svou minulostí, aby za ni nemusel přijmout odpovědnost. Bendl, když uzavírá smlouvu s mocnými, nepřemýšlí o tom, co jej čeká, až se ti, co mocí aktuálně disponují, vymění. Nepřemýšlí o tom, co se stane, až nastane zúčtování, jež nutně ze smlouvy vyplývá. Ocitá se tak v nejistotě, do níž se zaprodal.

5. Princip zadlužení

Bendl se kvůli několika kontraktům, které uzavřel s vyšší mocí, ocitá ve stavu, jenž jsme si ve Třetí kapitole vymezili jako stav zadlužení. Neví totiž přesně, kdy se dostaví následky smluv, jež uzavřel. Přičemž každá ze smluv přináší Bendlovi jiné závazky, jiné druhy plnění, jímž bude muset v budoucnu dostát. Tím, že kontraktů uzavírá postupně několik, je vyšší mocí stále více zaplétán, a tudíž jeho stav zadlužení eskaluje. Tento životní pocit se proto snaží vytěsnit. Třeba i tím, že bývá málokdy sám. Veškerý svůj čas tráví v divadle, případně s lidmi, kteří mu zrovna umožňují divadlo hrát. Nechce myslet na důsledky kontraktů, neboť by to znamenalo uvědomit si odpovědnost, kterou je třeba za své jednání přijmout. Vladimír může díky kontraktům hrát svobodně divadlo. Avšak ona divadelní a herecká svoboda není ničím jiným než pouhou iluzí svobody. Vyšší moc jej má ve stavu zadlužení plně pod svou nadvládou.

Ve stavu zadlužení není Bendl svobodným člověkem. Vladimír si svůj zoufalý stav začne uvědomovat v momentě, kdy již ví, že bude za spolupráci s nacisty uvězněn. Ve své zoufalosti dojde až tak daleko, že chce od jedné z žen koupit její hrdinský čin. Je zvyklý prodávat, a tak chce k prodeji donutit i Evu. V tom je patrná Bendlova pokleslost a mravní zoufalství. Dělá vše pro to, aby se k nacistické spolupráci nemusel postavit čelem, tj. především přiznat si ji. Snaží se o to, aby svou vlastní minulost pozměnil ve prospěch nové vyšší moci, která nad ním bude vykonávat soud – a to komunistické moci.

BENDL (Ele): Vy jste viděla, že jsem byl celou revoluci na barikádě. (Emě) Stavěl jsem ji, spolu s vámi jsem ji stavěl. (Evě) Vy prý jste zastřelila esesáka. Je to pravda?

EVA: Ani nevím jak. Držela jsem to v obou rukách a najednou jsem stiskla.

BENDL: Já to od vás koupím. Ten čin, tu zbraň, tu smrt koupím. Nemám moc peněz, ale budu mít, prodejte mi tu smrt. Já, já jsem zastřelil esesáka!

EVA (po chvíli): Nestydíte se?

(O. Daněk, 1987, 60)

6. Princip prodeje duše

Vladimír se pod podmínkou kontraktu s Landeckou musí rozejít s Aničkou. Ta mu při rozchodu řekne: „*Víš, co u mě jsi? Děvka, co se prodala za divadlo!*“ (O. Daněk, 1987, 34) Tato věta je vedle metafory flétny další replikou, jež si postavy v dramatu vyměňují. Nejprve to řekne Ančí Bendlovi, pak pan továrník Vladimírovi. A potom, až když možná sám prozře, Bendl mladé herečce Elévce. Bendl umí své divadlo dobře prodat. Divadlu, ve kterém hraje, dělá reklamu a diváky motivuje k tomu, aby si koupili lístky. Tvrdí, že strategii, jak něco prodat, odkoukal od svého otce, který prodával na trhu. Princip prodeje je podle Bendla vždy stejný. A herec je šašek, jenž prodává sám sebe, přičemž jinou možnost prý ani sám nemá.

BENDL: Když se jednou něco prodává nebo kupuje, tak je to jedno, umění jako podvazky. A řeknu vám, mezi téma vykřikovačema byli taky moc dobrý herci.

HEREC: Odmítám být srovnáván s pouťovými šašky.

BEDL: My jsme přece šašci a oni jsou kolegové!

(O. Daněk, 1987, 20)

Bendl chce nesmrtelnost, chce, aby jeho herecká sláva trvala navěky. Nechce se smířit s pomíjivostí slávy, která je stejně tak prchavá jako život. Když leží na nemocničním lůžku, vadí mu, že mu Asistent říká, že umře. Bendl touží překonat lidskou nutnost

smrti. Chce překonat zdejší život a vyměnit ho za nesmrtelnost. Tuto nesmrtelnost mu může přinést jedině herectví. To, co Bendl zaprodává, je vlastní osobnost, protože tu herectvím ztrácí. Aby získal skutečnou nesmrtelnost (kterou ovšem ďábel nedisponuje), musel by se vzdát herectví. Kdyby tak učinil, získal by zpět svou skutečnou identitu, kterou herectvím prodává tak, jako Faust svou duši. „*Zopakujme si, že Jan Patočka faustovský mýtus pojmenoval jako podvodnou výměnu nesmrtelnosti lidské duše za pouhé ‚přežívání‘ a ‚nanicovaté bytí‘, kdy nesmrtelnost dosáhnou jen ti, kdo dají přednost ‚nebytí před zkázou duše‘.*“ (V. Just, 2014, 80) Když odchází ke kamennému divadlu, dostane od jiného herce radu, aby vždy stále ve světle reflektorů, aby jej bylo na jevišti dobře vidět. A tato rada má, dle scénických poznámek, znít jako prokletí.

HEREC: Stůj ve světle. Najdi si reflektor. (...) Bud' ve světle, bud vidět!
(O. Daněk, 1987, 21)

Tato slova jsou pak posledním, co umírající Bendl nechává ve svém odkazu zaznít: „*Jsou vám, lidi, co žijou potmě, jiný žijou, v světlech spíš, a ty lidi, co žijou v světlech, skrz to světlo nevidíš.*“ (O. Daněk, 1987, 72) Herci jsou, dle Daňka, těmi, kteří žijí ve světlech. Bendl je tím, jehož osobnost se v záři těchto světel ztratila. Vladimír si později uvědomuje, že zaprodáním se umění svým způsobem zemřel. Až když nacisti zabijí Aničku, uvědomí si, že on sám už je dávno mrtvý. Když se Bendl ocitá v momentě zúčtování (tedy alespoň toho v podobě další vyšší moci – komunistické), je jeho přítel jediným, kdo ho hájí a kdo zároveň potvrzuje, že (pro)dal za divadlo skutečně vše.

STRUNA: Soudružko prokurátorko – on je velký herec. Dal... za divadlo všecko.
PROKURÁTORKA: I čest?
STRUNA: No jo – i čest.
(O. Daněk, 1987, 61)

6.2 Nic víc než princip zla

Jiří Suchý využívá takových jazykových a dramatických prostředků, aby d'ábla ztvárnil jako *princip zla*. To je základní myšlenka, kterou dramatik svou hrou předává, a která je i pro naši diplomovou práci esenciální. Toto drama nás totiž motivovalo k tomu, abychom v práci nahlíželi d'ábla, personifikovaného do Mefistofela, jako *princip zla*. Na základě tohoto úhlu pohledu jsme se pak rozhodli pokoušení člověka popisovat pomocí šesti dílčích principů zla, které jsme vymezili ve Třetí kapitole.

*FAUST: (...) Dábel je pro mě princip zla, lidskou fantazií per-so-ni-fi-ko-va-ný!
Princip zla, nic víc.
(Suchý, 1985, 51)*

Jiří Suchý se snaží své dramatické ztvárnění d'ábla oprostit od čertovských podob s rohy nebo kopyty. Nad podobou a existencí vyšší moci se Suchý zamýšlí ve své knize *Klaun si povídá s Bohem*. Zde uvádí, že se mu vždy přičila představa antropomorfizovaného Boha – jakožto vyšší moci, který je vyobrazen v bílém rouchu a s šedivým plnovousem. „*Mám respekt před tou neznámou Veličinou, kterou mnozí popírají, protože mají za to, že vědí všechno. A tento respekt mně, který si myslí, že neví skoro nic, nedovolí jakoukoli antropomorfizaci čili zpohádkování Boha. Já prostě potřebuju mít Boha dlicího mimo lidské chápání, protože jen tak můžu akceptovat jeho existenci.*“ (J. Suchý, 2017, 185) V analogii k tomu se Jiří Suchý svým zpracováním snaží zbavit d'ábla veškerých zlidovělých a zažitých představ. Pojetí zla jakožto principu brání jeho antropomorfizaci a s ní spojené simplifikaci, které se Suchý ve svém pojetí mefistofelského svádění snaží vyvarovat.

1. Princip přechytračení zla

Faustovu snahu přechytračit zlo trefně vystihne Markétka: „*(...) mozeček mu pracuje na plné obrátky a duše se zatím fláká.*“ (Suchý, 1985, 26) Faust coby vědec spoléhá především na svůj mozek a existenci duše opomíjí. V důsledku toho si Suchého Faust počíná až komicky absurdně. Přestože s d'áblem podepsal kontrakt, v jeho existenci nevěří. Zatímco d'áblovi říká, že neexistuje, paradoxně s ním v tu samou chvíli vede dialog, kterému je (zcela logicky) přítomna jenom Markétka. Směrem k ní tedy pronese, že v její existenci rovněž nevěří. V takovém jednání spatřujeme Faustovu

rozdvojenost. Tento moment naznačuje vrcholnou Faustovu snahu přechytračit aktuální realitu, obelstít sama sebe. Nevíra v Markétku znamená totiž nevíru v ďábla. Faust si zahrává s Markétkou, což znamená, že si současně zahrává s ďáblem. Johann se snaží vnímání skutečnosti překroutit a negovat to, co je očividné. Popírá existenci toho, co má přímo před očima a zakouší vlastními smysly. I to je vzhledem k jeho povolání vědce paradoxní. Jako doktor věd by přeci měl věřit tomu, co je evidentní a prokazatelné. Nakonec připouští, že v ďábla sice věří, ale asi ne tak, jak by si prý ďábel představoval, aby v něj věřil. Z vyšší moci totiž nemá respekt a strach, panující z uvědomění si vlastní člověčí malosti a omezenosti. Faustovo vyvyšování se nad Mefistofela se projevuje v tom, jak si s ním zahrává.

FAUST: Hej, ďáble! Jestli se ve svý nadutosti domníváš, že existuješ, neváhej a zjev se mi, ať vidím, jakej seš fešák!
(Suchý, 1985, 51)

Toto dobírání si Mefistofela je pro Fausta, jak píše Vladimír Just, „*sladkou nevědomostí*“. (V. Just, 2014, 30n) Trvá do chvíle, než přijde čas zúčtování. Pro faustovské příběhy je typická existence ženské postavy (nejčastěji nese jméno Markéta). „*Teprve když ďábel – jako vždy, když je v úzkých – nasadí do hry ženu (a dělá to tak podobně u Goetha jako u Švankmajera, u Grabbeho jako u Havla, u Marlowa jako u Thomase Manna, u Matěje Kopeckého jako u Hectora Berlioze) probudí v učenci jeho vnitřní ‚animu‘ a vznítí v něm lásku k nedobytné světici. Připojí tak k tradičním hříchům všech Faustů – zvědavosti (curiositas) a pýše (superbia) i ten třetí, chtivost (concupiscentia).*“ (Just, 2010a) Chtivost je tedy další vlastnost, která kromě pýchy zaručuje mefistofelské svádění. Právě v samotné postavě Markétky aplikuje dramatik princip přechytračení zla nejznatelněji. Svým rafinovaným pojetím této postavy Suchý nejen sám „přechytračuje“ postavu Fausta, ale i recipienta dramatu. Suchý tak v ďáblovi – Markétce dovedl princip přechytračení k dokonalosti. Johann totiž až do konce hry sám neví, kdo je skutečný Mefistofeles. Chvíli si spolu s recipientem myslí, že Mefistofelem je vrchní Vágner. Vágner totiž jako sluha přichází „jako na zavolanou“, když se Faust dožaduje Mefistovy služby. Poté se domnívá, že zlo přichází v podobě gestapa, až nakonec – v samém konci hry – zjišťuje, že byl po boku ďábla celou dobu. Zatímco si Faust myslí, jak zlo pěkně ošálí, je jím už sám obelstěn. Ďábel se totiž nachází tam, kde jej Faust (i recipient) nejméně čeká. V milované osobě, v ženě, kterou

je omámen, tedy v Markétce. Ta navíc tradičně ve faustovském příběhu představuje čistou a nevinnou duši, protipól všeho d'ábelského. Suchý tak tímto dramatickým pojetím akcentuje to, co vyslovil Patočka ve svých úvahách nad pokušením člověka. „*Démonické totiž číhá především tam, kde si člověk myslí, že je před ním v bezpečí, ba kde dokonce popírá jeho možnost a ignoruje je.*“ (J. Patočka, 2004b, 109) Suchý svým ztvárněním pokušení apeluje na recipienta, že je potřeba se držet na pozoru, neboť d'ábel je přítomen tam, kde jej člověk nejméně očekává. Navíc ukazuje, že zlo je stále přítomná potencialita lidského jednání. D'ábel se nachází vždy poblíž nic netušícího člověka. Je připravený sloužit mu a „přijít na zavalanou“. „*Mefistofeles, tu vyvolávaný, tu popíraný skeptickým Faustem, nepřichází, Mefistofeles je totiž vedle Fausta permanentně přítomný na scéně, je to Markétka. Tj. žena, milenka, fyzická krása, erotika, ale i únik a sladké zapomnění. Peklo jako svůdná, sladká nevědomost.*“ (V. Just, 2014, 30n) Faustovo rozumování není tedy nic jiného než nevědomost obalená řadou slov a frází, které zní učeně a logicky. Těmito frázemi a výmluvami oklame možná sebe, ale d'ábla ne.

2. Princip pýchy

Faust si myslí, že ví všechno a předpokládá, že díky jeho vědeckým vynálezům budou ve 20. století všichni znát jeho jméno. S takovým předpokladem přichází na večírek německých filmařů. Již za doby svého života tvrdí, že je slavný a jednou bude mít jako vědec na lidstvo veliký vliv. Zvědavost, chtivost a pýcha – to je triáda Faustových vlastností. Johann bezvýhradně věří svému rozumu a vědě. Z d'ábla nemá vůbec strach a jeho přehnanou sebedůvěru vidíme i v opovážlivé troufalosti, s jakou si dovoluje Mefistu několikrát adresovat.

FAUST: (...) Mefisto! Pokud nejsi srab, zjev se mi! Chci, aby ses mi objevil v tomto salónku, střízliv a čil, a to pokud možno ihned. Je to moje přání. Pokud ho nesplníš, můžeš tu naši smlouvu srolovat a opatrně si ji zasunout tam, kam uznáš, budeš neplatná.

(Suchý, 1985, 52)

Dokonce i samotný d'ábel personifikovaný do Markétky jej varuje, aby s ním takto nemluvil. Faustova naivita spočívá v tom, že si myslí, že je to on, kdo dává d'áblu ultimatum. Věří, že on sám je pánem a Mefistofeles jeho sluhou. To je zásadní chyba, které se pokoušený dopouští. Více spoléhá sám na sebe a existenci vyšší moci, vůči

keré by byl on sám bezmocný, popírá. Johann ospravedlňuje důvody svého kontraktu, z nichž je očividné, že chce dosáhnout něčeho velkého. Chce předčit celé lidstvo (se všemi svými vynálezy), a to lze jedině za asistence ďábla. Touží překonat vlastní možnosti, k čemuž jej vede neukojená zpučnost, s jakou v dramatu vystupuje. Zážitky štěstí, kterých chce s pomocí ďábla dosáhnout, přirovnává ke kopcům s vysokými vrcholy. Mají předčit to, co může na tomto světě zažívat běžný člověk. Pomyslného vrcholu štěstí však prostřednictvím ďábla nemůže dosáhnout, aniž by se o své štěstí nezasloužil sám.

FAUST: (...) Já jsem se ale nepsal ďáblovi proto, aby mé kopce byly bez vrcholů. A jestliže tomu tak zřejmě bude, chci, aby se ty mé kopce bez vrcholů tyčily tak vysoko, aby vrcholky štěstí těch ostatních smrtelníků se krčily někde u jejich úpatí.
(Suchý, 1985, 44)

3. Princip překonání vlastních možností

Johann chce dle smlouvy ze 13. 2. 1445 zažívat peníze, úspěch, lásku a život ve vznešených kruzích. To vše se v dodatku ke smlouvě rozhodne zažít za pět set let. Domnívá se, že v té době již lidstvo zmoudří, že nebudou války, a tudíž to bude ideální doba pro zažití blíže nespécifikovaného „zážitku všech zážitků“. Skutečnost, že se Faust ocitne v době války, je ironií k jeho vizi zmoudřelého lidstva v budoucnosti. To, co mu Mefistofeles doposud poskytl, označuje za laciné triky, proto od něj žádá ještě větší zážitek. Je zajímavé si uvědomit, že si Faust tento „zážitek zážitků“ přeje zažít uprostřed války, což pro něj znamená jistou hrozbu. Chce-li zažít velký zážitek během války, o jaký zážitek se může jednat? Co jej čeká? Faust se ocitl v historické době, o které nic neví. Nepřemýšlí, že ho tento zážitek může stát třeba i život, respektive že ono překonání sám sebe, po němž touží, může znamenat vlastní smrt. Onen velký zážitek přichází za houkání sirény, varující Prahu před náletem. „*Takhle nějak vypadá peklo*“, pronese v tu chvíli Markétka. (Suchý, 1985, 61) Doba 40. let, kterou má recipient před očima nostalgicky vyobrazenou jako kabaretní revue, v sobě ukrývá i enormní zlo v podobě války. Válečné konsekvence jsou pro Fausta smrtelné.

Johann Mefistofelovu pomoc s překonáním sebe sama několikrát otevřeně přiznává. Uvědomuje si, že mu ďábel pomáhá dělat věci, kterých by sám vlastním přičiněním nebyl schopen.

FAUST: (...) Nejsem básník, Markétko, jsem spíš ten chemik. Ale pokusím se nějakou tu větičku s pomocí d'ábla splíchnout.
(Suchý, 1985, 27)

Faust překoná vlastní přirozenost už jenom tím, že se s pomocí d'ábla ocitne v budoucnosti. Objeví se na exkluzivním večíрку, kde se stane středobodem zájmu všech přítomných. Stává se i cílem zájmu různých žen, což mu lichotí. Faust zažívá momenty rozkoše za přítomnosti Markétky, ale uvědomuje si, „že štěstí, které je d'ábel schopen člověku poskytnout, podobá se sopce: tam, kde čekáte vrchol, musíte říct dost – a následuje propast. Kráter.“ (Suchý, 1985, 44) Dále Johann vysvětluje: „Já jsem se ale neupsal d'áblovi proto, aby mé kopce byly bez vrcholů. A jestliže tomu tak skutečně bude, chci, aby se ty mé kopce bez vrcholů tyčily tak vysoko, aby vrcholky štěstí těch ostatních smrtelníků se krčily někde u jejich úpatí. Jinými slovy: Mefisto, žádám po tobě zážitek všech zážitků.“ (tamtéž) D'áblova pomoc je žádoucí i proto, aby si u sebe udržel ženu, po které touží. Navíc se rozhodne tento zážitek prožít s ní. Jedním ze způsobů, jak člověkem překonává sám sebe, je schopnost lásky. Láska uvádí člověka do stavu, kdy myslí primárně na druhého člověka více než na sebe. Kdyby láska mezi Faustem a Markétkou byla upřímná a nebyla by jen d'ábelským sváděním, možná by skrze ni Johann sám sebe skutečně překonal. Láska k Markétce, kterou zobrazuje Suchý, je pouze důsledek úpisu vlastní krví a trefně ji tak Faust nazývá otravou krve.

FAUST: Ona ta láska je vlastně záležitost spíš pro chemiky než pro básníky. Je to vlastně taková otrava krve.
(Suchý, 1985, 25)

Faust mimo to na lásku nahlíží opět pouze vědecky. Vnímá ji pouze jako chemické látky v krvi, které ovlivňují chování zamilovaného člověka. Ve vztahu Markétky a Fausta nejde v podstatě mluvit o lásce. Markétka je totiž tou, která Johanna neustále svádí a jak sama říká, snaží se ho „rozdovádět“. Navíc se ho snaží vlastnit a připodobnit ke svému obrazu. Skutečná láska však není majetnická, nesnaží se ukradnout milovanému identitu. V tomto dramatu tedy Suchý explicitně vyobrazil mefistofelské svádění jako erotické svádění ženou, která sama je d'áblem. Faust bere to, co nemůže vědecky dokázat na lehkou váhu. Bere na lehkou váhu i lásku, jež je převlečená do mefistofelského svádění.

4. Princip kontraktu

FAUST: Proč se tyhle věci musí podepisovat zrovna krví! A ještě k tomu vlastní. Copak z cizího krev neteče? Sám císař pán se spokojuje s duběnkovým inkoustem, ba i úřad snese inkoust a smradlavej ďábel žádá krev! No... třeba ví, co dělá.
(Suchý, 1985, 9)

Faust na scénu přichází až když je smlouva uzavřená, přesto ještě Mefista zavolá, aby přijal ke smlouvě dodatek. Mefisto dodatek splní tím, že Fausta přenesse do 20. století. Johann v důsledku kontraktu začne nevyhnutelně patřit ďáblu.

MARKÉTKA: Ne, Johanne, já tě miluju víc než dřív, protože teď jsi můj.
(Suchý, 1985, 62)

Kontrakt Johann uzavřel proto, že se zajímá o démonologii a satanismus je jeho oblíbená studijní disciplína. Kontrakt uzavírá samozřejmě ze studijních důvodů, které ho k takovému činu, jak prohlašuje, opravňují.

FAUST: Jako vědecký pracovník mám právo vyzkoušet si leccos i sám na sobě.
(Suchý, 1985, 15)

Předmětem kontraktu bylo, aby ďábel poslal Faustovi do cesty někoho, kdo se mu bude líbit. Na scéně se ocitne Markétka, načež Faust jí říká, že ďábel právě plní to, o co ho požádal. Navíc Markétka po celou dobu kryje skutečnou totožnost Fausta, aby mohla působit v tendencích uzavřeného kontraktu. Nejvíce je Faustem znepokojená, když nejedná podle jejích představ, tedy nevěnuje-li jí dostatek pozornosti. Tu se snaží u Fausta vydobýt svým ženským šarmem. Když Faust žádá po Mefistofelovi zážitek všech zážitků, myslí si, že má kontrakt stále ještě pod kontrolou. Mefistovi říká: „*A nedoufej, že uslyšíš tu větu, kterou čekáš. Nikdy se jí nedočkáš, couvnu vždycky včas.*“ (Suchý, 1985, 44) Faust Mefistovi diktuje nové podmínky smlouvy. Má stále nová přání, mezi nimiž je i onen nevšední zážitek. Novými podmínkami, jež Mefistofelovi klade, již uzavřenou smlouvu s ďáblem mimoděk obnovuje. Navíc jej stanovování podmínek přesvědčuje ve víře, že on je tím, kdo Mefistofelovi rozkazuje. Kontrakt mezi Faustem a Mefistofelem je tudíž skrze Faustovy skutky neustále „aktualizován“ a potvrzován. To také pro Johanna znamená větší inklinaci a přilnavost ke zlu. Faust a Markétka spolu tráví stále více času, což je analogie k tomu, jak se Johann s ďáblem zaplétá. Smlouva jako právní akt je čin, který má větší váhu než slova, která tento skutek hypoteticky ospravedlňují. To, co je ve světě viditelné, jsou zlé

skutky, které člověk v důsledku kontraktu činí. Díky těmto skutkům je pak možné pokusit se analyzovat, jak princip zla vlastně funguje.

MARKÉTKA: Neexistuje, já vím, ale vtip je v tom, že existuj jeho skutky, a ty jsou daleko horší než on sám. Dábel sám je nula. Princip zla a nic víc. Ale ty jeho skutky, Johanne, ty žijou. Je jich plnej svět a jde z nich strach.
(Suchý, 1985, 55)

5. Princip zadlužení

Mefisto je tím, koho Faust neustále potřebuje. Jednou z Johannových vlastností je, jak jsme již zmínili, chtivost. Faustovi nestačí, že mu Mefisto splnil jeden požadavek, který stanovil ve smlouvě. Jeho touha maximalizovat užitek ze smlouvy je stále neukojená, mění se ve chtíč. A tak Faust žádá po Mefistovi další službu. „*Jak se znovu a znovu přesvědčujeme, faustovskou konstantou je zdánlivě výhodný kšeft, směna mezi ‚tady‘ a ‚tam‘ a mezi ‚ted‘ a ‚potom‘. Slast hned, plnění v nedohlednu. Dluh se splatností za obzorem každodennosti.*“ (V. Just, 2014, 97) Markétka coby d'ábel, zároveň po Faustovi stále něco chce. Faust jí tak pořád dluží pozornost, kterou si ona kontraktem nárokuje. „*Markétka je v náladě a počíná na Fausta lehce dorážet. (...) Faust přijímá její pozornosti. Markétka ho obtěžuje stále víc, nutí ho pít víno, dožaduje se laskání, chce tančit a přitom všem neustále hovoří.*“ (Suchý, 1985, 45) Mohli bychom říct, že Markétka Fausta svými d'ábelskými praktikami doslova „oblbuje“.

FAUST: Určitě by se dalo vymyslet i sérum proti lásce. Něco, co by zneutralizovalo ty látky, které se objeví najednou v krvi a promění celkem myslícího tvora v tajtrlíka.
(Suchý, 1985, 25)

Jestliže Faust je člověkem, který něco dluží, Mefistofeles naopak je tím, který „*nikdy nezůstane nikomu nic dlužen. Je mstivej.*“ (Suchý, 1985, 56) Ve stavu zadlužení se Faust marně domnívá, že jej Mefistofeles nenajde, aby s ním definitivně zúčtoval. Markétka jej však upozorní: „*To bud' bez starostí, ten si tě najde vždycky.*“ (Suchý, 1985, 60) Pro Fausta, jakého vytvořil Suchý, tedy zúčtování přichází spolu se smrtí na konci dramatu. Zcela záhadně se také na večírku objevuje neznámé víno s výmluvným názvem *Inferno*, které Faust označuje za vlastní. Herec Brander po ochutnání tohoto vína podotýká, že chutná d'ábelsky a jiné už pít nechce. Inferno tak opět působí jako droga, jako něco nevyhnutelného, z čeho se nelze jednoduše vymanit.

6. Princip prodeje duše

Přestože Faust upsal d'áblovi svou duši, v její existence nevěří. Je vědec, a jako správný doktor věd nevěří ničemu, co nemůže vědecky prokázat. Pakliže si nemůže duši objektivizovat, tzv. před-stavit před sebe, neexistuje pro něj. „*Faustovský mýtus hovoří o tom, že poznání a učenost mohou vést k záhubě, jako by symbolizoval osud novověké vědy. Ta se také zřekla Boha a duše, vyloučila je ze svého snažení a svých úvah. Místo vědění však věda pouze nashromáždila poznatky, v její záplavě se člověk utápí vlastní nevědomostí.*“ (Z. Neubauer, 2010, 107) Markétka je k jeho nedůvěře v duši oprávněně skeptická a Johannovi namítá, že jeho slova nejsou v souladu s činy. To signalizuje dvojí život, který Johann vede. Vždyť přeci duši upsal d'áblu, tak jak by mohla neexistovat? Johann tedy nevěří ani v existenci duše, ani d'ábla, a tak udělal svým kontraktem vlastně výhodný obchod. „*Upsal jsem mu duši! Ale proč? Jenom proto, že neexistuje. Upsal jsem nic ničemu. Kdybych měl upsat něco ničemovi, samozřejmě, že bych si to rozmyslel, ale nic ničemu – to se mi to upisovalo.*“ (Suchý, 1985, 26) To, že Johann v duši nevěří, s sebou nese „vědecký následek“ jejího zpředmětnění. Člověk může věřit jen tomu, co nemůže vědecky dokázat. Pokud něco ví, může to empiricky dosvědčit – tak je tomu u vědy. U víry je tomu jinak. Víra by nebyla vírou, kdyby byla něčím vědecky prokazatelným. V důsledku Faustovy nevíry v duši, se duše stává objektem neboli předmětem smlouvy. Faust z duše „po vědecku“ činí objekt, a jako takový jej dává na prodej.

FAUST: S duši mi tady moc neoperuj, to je nevědecké. Její existence se nedá prokázat.

MARKÉTKA: Ale upsal jsi ji d'áblovi, sám jsi to říkal.

FAUST: Však jsem ho taky možná pěkně doběhl.

MARKÉTKA: A možná, že taky ne!

(Suchý, 1985, 26)

Đábel chce Faustovu (především duchovní) smrt – to plyne koneckonců i z uzavřené smlouvy. Markétka Faustovi v závěru dramatu na otázku, kam chce jít, odpovídá: „*Tak třeba... K tobě domů.*“ (Suchý, 1985, 57) Zde totiž má konečně přijít zážitek všech zážitků. Ten přichází v podobě bomby, jež na Faustův dům dopadne. Tím dochází k zúčtování mezi pokušitelem a pokoušeným. Faustův ultimátní zážitek je smrt v ruce d'ábla – Markétky. Jeho smrt je smrtí nejen fyzickou, ale rovněž i duševní. Markétku mu byl, jak Faust tvrdí, *čert dlužen* – a skutečně tomu tak v důsledku uzavřené smlouvy

je. Trefné použití tohoto frazému dokládá, že je pro Suchého dramatický text typická poetická lehkost a hravost jazyka, kterou autor volí, aby mluvil o zásadních životních otázkách.

6.3 Mistr přetvářky a převleku

V tomto oddíle se budeme zabývat dramatickým zpracováním mefistofelského svádění v Havlově hře *Pokoušení*. Tak jako Fistula pokouší Foustku, pokouší i Havel svou hrou recipienta. Pokouší – zkouší ho, aby se zamyslel nad tím, zda nežije život ve lži. Případně stimuluje takové myšlenky, které by mohly člověku objasnit, které síly jeho život ve lži způsobují, a tedy: jakým vyšším mocnostem se podvoluje. „V *Pokoušení* říká *Fistula*: *„Konkrétní rady nedávám, za nikoho nic nezařizuji. Nanejvýš občas stimuluji.‘. Tu repliku bych mohl vydávat za své autorské krédo. Zařídít si to musí každý sám v sobě. Pokud ho vyprovokuji k tomu, že si se zvýšenou naléhavostí uvědomí, že je co zařizovat, splnil jsem svůj úkol. Připomenout lidem jejich dilema, zdůraznit význam odsouvané a vytěšňované otázky, předvést, že je tu skutečně co k řešení. Postavit člověka před něj samého.“* (V. Havel, 2010, 163)

1. Princip přechytračení zla

V Havlových dramatech se často setkáváme s hrdiny, jejichž identita je (stejně jako jejich životní postoj) rozporuplná. Mnohdy jsou to postavy, jež svou identitu definují na základě systémů sil a mocností, v nichž se ocitají. Jindřich je muž nacházející se v systému i mimo něj. Snaží se zachovat si pozici ve vědeckém ústavu, zároveň však jedná proti svému vědeckému poslání, neboť se věnuje okultním praktikám. Jeho identita je tedy rozdvojená. Postoj rozporuplnosti je rozehráván na poli osobního i pracovního života. V těchto tendencích se také střídají obrazy v dramatu: soukromý byt (Vilmin byt a Foustkův byt) a vědecké pracoviště. Vedení ústavu o svém zaměstnanci tvrdí: „*Máme v ústavu vědeckého pracovníka (...), který se už dlouho a ovšem tajně, což jen dokresluje jeho dvoutvářnost, zabývá různými takzvanými hermetickými disciplínami (...).*“ (V. Havel, 2017, 478) Foustka nejedná jednoznačně, ba co víc jeho činy nejsou v souladu se slovy. Zaplete se s *Fistulou* a přitom si stále myslí, že jej obelstí svými logickými argumenty. „*Foustka dělá, co si nemyslí, slouží něčemu, s čím nesouhlasí a co nenávidí. A zároveň si doma dopřává luxus soukromé zásadní opozice.*“ (S. Machonin, 2013, 74) Právě tato ne-identita a rozpolcenost připravuje pro ďábla půdu, v níž může vzklíčit jeho semínko zla. V této osobnostní neurčenosti a podvojnosti se ďáblu chystá příležitost jednat. „*Jakmile (a z jakýchkoli pohnutek) opustí (člověk) své vlastní já, vstoupí mu do něj já někoho jiného.*“ (J. Somr,

1992, 6) Jindřich si na půdě vědeckého ústavu dovoluje filozofovat se sekretářkou Markétou, což představuje opět absurdní podvojnost jeho osoby. Může být Foustka vědec a zároveň filosof? Navíc v momentě, kdy před Markétou mluví o Bohu, je pod vlivem mefistofelského kontraktu, což představuje vrchol d'ábelské lsti.

FOUSTKA: Když člověk vypudí ze svého srdce Boha, otevře tam přístup d'áblovi. Anebo není snad to velké dílo zkázy, včetně stále tupější svévole mocných a stále tupější poddajnosti bezmocných, páchané v dnešním světě pod praporem vědy – jehož poněkud groteskními vlajkonoši jsme ostatně i my dílem vpravdě d'ábelským? Dábel je, jak známo, mistrem přetvářky. A lze si pro něj snad představit důmyslnější převlek, než jaký mu nabízí novodobé nevěrectví? Vždyť nejvděčnější manévrovací prostor musí nalézat nutně tam, kde se na něj přestalo věřit!

(V. Havel, 2017, 466)

Jelikož je d'ábel mistrem přetvářky a převleku, pokoušený se pod jeho působením přetváří, tj. přetváří svou identitu tak, jak se mu to zrovna hodí. Foustka samotný je „postava dvoudomá: zapáchající fízl a přitom skvělý logik.“ (V. Havel, 1989, 141) Foustka se domnívá, že obehraje nejen všudypřítomný systém vědeckého ústavu, ale i všudypřítomný systém zla. Ne náhodou se ústavní večírek dvakrát koná v kostýmech. „Foustku totiž možná čeká vedle nutnosti převleku v přeneseném slova smyslu i nezáviděníhodné převlékání doslovné – třeba až se bude chtít vetřít na nějakou černou mši!“ (V. Havel, 2017, 501) V převlečení se ztrácí identita skutečné postavy. Foustkův podvojný život bychom mohli přirovnat také k „podvojnému myšlení“ – *doublethinku*, které ve svém románu *1984* tematizoval George Orwell. S tím přirozeně souvisí i ambivalence jazyka, tj. rozpor mezi řečeným a tím, kdo řeč pronáší. Tento jev je Havlovým častým dramatickým prostředkem, s jakým koncipuje promluvy jednotlivých postav. „V *Pokoušení* (...) předkládá autor jednu z nejhlubších a nejzákladnějších podob řečnické dvojtvářnosti, která je osudovým znamením lidského hovoření jako takového, dědičným hříchem od chvíle trhání ovoce ze stromu poznání, oním d'ábelským vkladem hada: budeš – ty sám! Znáť dobré a zlé. Pravda v lidských ústech: setkání božského s nebožským! Jak lidské poznání dobrého přichází ruku v ruce s d'ábelskou nabídkou pochopit se jako dobrý, uchopit se – stát se suverénem, pánem, odmršťujícím Boha, jediného Pána!“ (P. Bratinka, 2010, 88)

I když je smlouva uzavřena, Foustka stále nevěří ve Foustulovo působení. Domnívá se, že experiment s Markétou byla pouhá náhoda. Jako vědecký pracovník se existenci

vyšších mocností brání. Po druhém setkání s Fistulou, se Jindřich ocitá ve fázi, které pokušitel říká kompenzační. Tuto reakci popisuje následovně: „*Když poprvé adept úspěšně prolomí krunýř dosavadních zábran a otevře se nedozírným obzorům svých skrytých možností, dostaví se krátce poté cosi jako kocovina a on upadne do téměř masochistického sebeobviňování a sebetrestání.*“ (V. Havel, 2017, 489) Jindřich si uvědomuje své selhání, obviňuje se, že ztratil mravní bdělost. Dokonce si i na malou chvíli přizná jemu vlastní „podvojnost“, s jakou jedná. Je si vědom, že „*(...) podlehl svůdnému pokušení, omámen přitom jedem rodící se neopodstatněné, zlé a z čiré ješitnosti vyrůstající žárlivosti, a tím se pokusil vlastně zabít dvě mouchy jednou ranou: kohosi získat a kohosi zároveň zranit.*“ (V. Havel, 2017, 488) A dále přiznává: „*Byl jsem zaslepen vskutku čímsi d'ábelským v sobě.*“ (tamtéž) Chce se Fistuly zbavit, neboť se s ním nechce znovu zaplést. Myslí si, že má na výběr, že ještě může od smlouvy couvnout. Fistula jej však vyvede z omylu.

FISTULA: Na velkém omylu jste vy, když si namlouváte, že nejste už dávno zapleten a získán.
(V. Havel, 2017, 489)

Když v ústavu dojde na Jindřichovo vyslýchání, obhajuje své kontakty s Fistulou tím, že chtěl zamezit vzrůstajícímu zájmu o esoterismus. Skrze Fistulu se chtěl dostat do styku s okultisty a magiky, a tak účinně bojovat proti nevědeckým praktikám. Fistula dal dříve Jindřichovi radu, že dobrý účel jeho jednání může posvětit jakékoli prostředky, kterými kýženého cíle dosáhne. Tímto způsobem mu poradil, že může ospravedlnit i své nevědecké jednání.

FISTULA: Stačí, když ve jménu dobré věci v sobě zmobilizujete aspoň tisícinu té mazanosti, kterou váš primář v sobě mobilizuje ve jménu špatné věci od rána do večera.
(V. Havel, 2017, 491)

Primářovi pak Jindřich řekne, že mu Fistula nabídnul, že jej bude zasvěcovat do tajů magie. Na to se ho primář táže, zda na nabídku přistoupil. Foustka ve své podvojnosti odpovídá: „*Výslovně ne, ale zároveň jsem to výslovně neodmítl. Je to takřikajíc ve stavu vzájemného ohledávání.*“ (V. Havel, 2017, 497) To, co ovšem primářovi vadí nejvíce, je Foustkovo odhodlání Fistulu před vědou krýt.

PRIMÁŘ: (...) Jak vysvětlíte, že na jedné straně údajně máte vědecký názor na svět, a víte tudíž, že magie je čiré šarlatánství, a na druhé straně se snažíte získat důvěru magiků, a když vás jeden z nich skutečně vyhledá, nejenže ho nevyhodíte a nevysmějete se mu, ale naopak se chystáte s ním spolupracovat, ba dokonce ho snad i krýt?

(V. Havel, 2017, 497)

Vrcholem principu přechytračení je Jindřichova opovážlivá snaha obelstít samotné zlo. Čím víc je Foustka zkoušen, tím více inklinuje k tomu pokoušet samotného pokušitele. Snaží se nad ním vyhrát. Fistula ale disponuje větší mocí než Foustka. Stojí za ním totiž obě dvě vyšší mocnosti (d'ábelská a vědecká) a namítá mu:

FISTULA: Minule jste mi řekl, že jsem d'ábel. Představte si, že bych jím skutečně byl! Jak myslíte, že bych asi reagoval na váš diletantský pokus mě obelstít? (...) Copak nechápete, že jsme-li schopni si zahrávat s celým světem, pak jen a jen proto, že se opíráme o kontrakty, s nimiž si zahrávat prostě nelze? Obelhávat lháře je dobré, obelhávat pravdomluvného je přípustné, ale obelhávat samu instanci, která nám k tomuto obelhávání dává sílu a předem nás v této věci vybavuje beztrestností – to věru už beztrestně nejde.

(V. Havel, 2017, 511)

Dalším zajímavým rysem, který Havel svému pokušiteli připsal, je fakt, že Fistula kvůli své plísní na nohách belhá. Tento charakteristický rys symbolizuje typicky d'ábelskou činnost – obelhávání. Pod vlivem d'ábelské moci, jíž Fistula disponuje, pak Jindřich obelhává sám sebe i okolí, aby dosvědčil, že nemá s d'áblem nic společného. „*Fistula je d'ábelštější než Mefistofeles, a to jak v biblickém, tak ve věroučném slova smyslu. Jeho bytost je oproštěna od koloritu lidového pojetí, které je na jedné straně manichejské, na druhé straně však má tendenci zlo zlehčovat. Pohádkový čert je svébytnou mocností, duchem ovládajícím nadpřirozené schopnosti bytostí, která skutečně disponuje silami a statky tohoto světa. Čert může být zlý, ale zase ne tak úplně, jeho zloba je lidská – příliš lidská, a proto nakonec komická a kratochvilná.*“ (Z. Neubauer, 2010, 119)

Havlův d'ábel je však jiný, je to zapáchající důchodce, který na první pohled nevypadá vůbec škodlivě. Vnější charakteristika klame, proto pokoušený podceňuje jeho vnitřní kvality. Ve Fistulově (zdánlivé) průměrnosti a přirozenosti, s jakou je možné s ním zapříst rozhovor, spočívá jeho největší d'ábelskost. V důsledku spolupráce s Fistulou se začne Jindřichova osobnost měnit. Stává se více sebejistým, což vede ke konstantnímu nalhávání sám sobě, že realita je jiná, než se zdá být. Skutečnou si přebarvuje tak, aby zlo, které páchá, nevypadalo jako zlo v očích ostatních. Své jednání neustále vysvětluje

řadou výmluv, které se pod Fistulovým vedením stávají přesvědčivými. Napomáhá tomu také skvělá logická argumentace, kterou Foustka disponuje a se kterou vede s Fistulou dialog. Jindřich chce mít ve všem pravdu a domnívá se, že pravda spočívá v tom, jak dokáže své jednání ospravedlnit před druhými. Pro jeho existenci jsou důležitá především slova, proto je přeceňuje nad konkrétními činy. Fistula sám je skvělý řečník. Jeho repliky jsou pronášeny s cílem přesvědčit adresáta o tom, že co říká je logicky pravda. A přesně tuto rétoriku se Jindřich v důsledku kontraktu od Fistuly učí. Havel nás pak dále ústy Fistuly upozorňuje, že „pravda není jen to, co si myslíme, ale i to, proč, komu a za jakých okolností to říkáme.“ (V. Havel, 2017, 487) O povaze pravdy se pak dále vyjadřuje zástupce primáře v replice, kterou pronáší na úvod schůze, kde má být řešeno Foustkovo praktikování magie:

ZÁSTUPCE: (...) Pravda totiž není jen to, co je tak či onak prokázáno, ale i to, čemu prokázání věc slouží nebo k čemu může být zneužita, kdo a proč se jí ohání, v jakých souvislostech se ocitá.
(V. Havel, 2017, 493)

2. Princip pýchy

Jindřich Markétě vypráví o tom, jak je hrozné, když si člověk zvolí za nejvyšší autoritu sám sebe. Ve své pýše si neuvědomuje, že mluví vlastně o sobě, neboť si sám takto počíná.

FOUSTKA: O to tragičtější je, že moderní člověk popřel v sobě všechno, co ho jakkoli přesahuje, a vysmál se představě, že by mohlo být cokoli nad ním a že by vůbec mohl mít jeho život a svět nějaký vyšší smysl! Za nejvyšší autoritu prohlásil sám sebe, aby pak s hrůzou pozoroval, kam se pod touhle autoritou svět žene.
(V. Havel, 2017, 463)

Jindřich si ve své pýše začne myslet, že z kontraktu může sám těžit a upevnit tak své postavení vědce. Proto také volí cestu obelhávání všeho a všech, jen aby nebylo poraženo jeho ego. Rozhodne se, že by si z Fistuly mohl učinit objekt zkoumání. V tomto momentě je v důsledku vědeckého poznání světa zlo zpředmětněno. Objektivizací zla a jeho zkoumáním se Foustka s Fistulou více zaplétá, protože se rozhodl podrobit jej analýze. Zpředmětněním zla se zároveň Jindřich vzdává možnosti se s ním vypořádat, distancovat se od něj a říct Fistulovi definitivní ne. Fistulu nelze využívat jen parciálně. Kontrakt mezi stranami není vytvořen tak, aby měly obě strany

stejná práva a povinnosti. Smluvní strany jsou již předem nesouměrné, především co do moci, jakou disponují. Foustka disponuje jen svou omezenou lidskou mocí. Vlastní pýcha ho ale přesvědčuje, že se může vzepřít moci d'ábelské i vědecké. „*Foustka je symbolem aktivity, ale aktivity směrem k sobě.*“ (H. Borková, 1986, 144) Dělá vše proto, aby si zachoval své dobré postavení, kterému se v práci těší. Co Fistula po Foustkovi nechce, je vlastní odpovědnost. Foustka by měl ale přijmout odpovědnost opravdu plně, jedině tak by totiž mohl uchopit svou identitu. „*Protože jen plným ručením zde za své vlastní jinde, plným ručením dnes za své vlastní včera, jen tímto bezvýhradným ručením ‚já‘ za sebe samo a za vše, čím kdy bylo a co udělalo, získává ‚já‘ kontinuitu, a tudíž i identitu se sebou samým, jen a jen tak se stává vůbec něčím určitým, ohraničeným a vymezeným, ke svému okolí zachytitelně vztažným, nerozplizlým v něm a nepropadlým jeho nahodilému proudění.*“ (V. Havel, 1989, 409n)

Když Foustka obviní Vilmu z toho, že na něj donášela, je zděšená. Vilma má tudíž podezření, že se s Foustkou něco zvláštního děje. „*Neposedl tě skutečně nějaký d'ábel? Ten člověk ti popletl hlavu – bůhví, co ti napovídal – bůhvíjaké čáry na tebe zkouší.*“ (V. Havel, 2017, 504n) Místo toho, aby v tu chvíli Jindřich svůj omyl uznal, rozhodne se ze svých činů opět vymluvit. Jeho pýcha mu nedovolí uznat pochybení a postavit se k vzniklé situaci odpovědně. „*Přijmout odpovědnost za svá selhání, přijmout je bezvýhradně jako selhání opravdu svá, nikam a na nic nepřesunutelná, a sám se i činně přihlásit – bez ohledu na všechny sebelíp maskované pobytové zájmy (...) k tomu, co je třeba za ně platit – to je po čertech těžké! Ale jedině tudy vede cesta (...) k novému, lepšímu a hlubšímu nalezení sebe sama, k obnovené suverenitě nad svými věcmi, k radikálně novému vhledu do tajemné vážnosti své existence jako nejasného úkolu a do jeho transcendentálního významu.*“ (V. Havel, 1985, 410n) Když dojde na Foustkovo zúčtování, rozhodne se místo sebe obvinít Fistulu. Ten mu ale připomene, že jediným, koho ve skutečnosti může vinit, je on sám.

FISTULA: (...) Promiňte, pane doktore, ale dopouštíte se opět simplifikace! Celou dobu jsem vám přece různými náznaky i přímo dával na srozuměnou, že máte různé alternativy a že jedině vy sám jste strůjcem svého osudu! Nenaletěl jste mně, ale sám sobě, totiž své vlastní pýše, která vám namlouvala, že to dokážete hrát současně na všechny strany a že vám to projde!
(V. Havel, 2017, 523)

Fistula také dále připomíná, že nějakou autoritu člověk poslouchat musí, pokud nechce, aby to s ním špatně dopadlo. Primář mu v ten samý moment připomíná, že rovněž nelze být podřízen dvěma autoritám najednou. Tak jako nelze sloužit bohu i ďáblu zároveň.

PRIMÁŘ: (...) Nelze sloužit všem najednou a zároveň všechny podvádět! Nelze ze všech stran jen brát a na žádnou nic nedávat! Člověk prostě někam patřit musí.
(V. Havel, 2017, 523)

Foustka jako by ani po prozření nechtěl vlastní vinu uznat. V závěrečném monologu obviní ďábelskou vlastnost – pýchu, která signifikantně ovlivňovala jeho proces svádění a kterou Havel chápe jako moc, působící výhradně dovnitř – do člověka. Nemůžeme si však být jisti, zda Jindřich tento monolog myslí upřímně, či je to jedna z taktik, kterou použije, aby se vyhnul trestu.

FOUSTKA: Chci skrze vás obvinít pýchu netolerantní, všehoschopnou a jen samu sebe milující moc, která vědy používá jen jako šikovného luku na vybití všeho, co ji ohrožuje, to znamená všeho, co neodvozuje svou autoritu od této moci anebo co se vztahuje k nějaké od ní neodvozené autoritě!
(V. Havel, 2017, 524)

3. Princip překonání lidských možností

„Foustka je čímsi hnán překračovat pořád horizonty. Nic mu nepostačuje. Ten jeho horizont, ten jeho svět, mu nestačí, ale zároveň je to srab – uprděný český současný faustík – faustík v totalitním státě (...).“ (V. Havel, 2004, 58) První experiment s ďábelskou mocí, kterým má Foustka překonat vlastní schopnosti, je zajistit lásku sekretářky Markéty. Foustkovi se Fistulův návrh experimentu nelíbí a urazí se, neboť jím pokusitel zaútočil na jeho mužskou ješitnost a pýchu.

FOUSTKA: Nejsem na tom tak špatně, abych si musel pomáhat k lásce magií. Nejsem ani slaboch, neschopný důstojně oželet to, čeho se mu nepodařilo dosáhnout vlastním přičiněním, ani ničema schopný provádět experimenty na nic netušících nevinných děvčatech, a ještě z toho pak sám smyslově těžit.
(V. Havel, 2017, 456)

Experiment se přesto Fistulovi úspěšně povede. *„Jeho jediný důkaz moci „(...) se zdařil, jak dále budeme dokládat, tou mocí, která je mu zcela nepřípustná: mocí lásky.“* (Z. Neubauer, 2004, 41) Fistulova *„(...) moc záleží v nadpřirozené informovanosti a v tom, co se zračí v samotném slově DIABOLOS – pomlouvač, žalobník. Ďáblova neuchopitelná, nicotná moc (potentia) je jen natolik skutečná, nakolik jí člověk dává*

prostor svou vlastní impotencí (...).“ (Z. Neubauer, 2010, 119n) To, do čeho se Markéta zamiluje, je Foustkovo „překonávání sebe samotného“. To se projevuje prostřednictvím dialogu, který spolu Jindřich s Markétou vedou. Jako vědec jí začne klást filozofické otázky, týkající se lidské existence, vyššího řádu bytí a smyslu života. Jindřich v úvahách a otázkách překonává nejen sebe jako člověka, ale i vědce – svůj omezený vědecký názor na svět. Zároveň je ale toto jeho bytostné tázání obelháváním. Obelháváním Markéty, které svými filosofickými myšlenkami plete hlavu, a také obelháváním sebe samotného. Když se po tomto incidentu znovu setká s Fistulou, nechce věřit, že k Markétě mluvil s pomocí d'ábla. Obhajuje se, že každý má v životě občas chvíle, kdy překoná sám sebe. Fistula ho však zbaví iluze o působení d'ábla a jeho vlivu na lidské jednání.

FISTULA: Přece jste si nemyslel, že se na ústavní večírek dostaví (...) duch lásky Jeliel a zařídí něco za vás na způsob nějakého dohazovače. Jak jinak si myslíte, že to mohl udělat než skrze vás samotného? Prostě se do vás vtělil! Nebo lépe: prostě jen to, co ve vás odevždycky je a dříme neprojeveno, on probudil a osvobodil! (...) Vy sám jste tedy takřikajíc zapracoval v jeho intencích, a prosadil se tak v podobě nesoucí jeho jméno!
(V. Havel, 2017, 485)

Fistula Jindřichovi opakuje, že působí jako jakýsi katalyzátor zlých sil, které v něm již působí. Jindřich toto tvrzení nechce přijmout, a tudíž označí Fistulu za d'ábla. Ten ovšem Foustku upozorňuje, že jej nazval d'ablem jenom proto, aby původce zla lokalizoval a odpovědnost svedl na někoho jiného. „*Svým pokoušením přece Fistula-Mefisto nestrhává Foustku-Fausta do propasti pekelné, jak bývalo dobrým d'ábelským zvykem – vždyť tam již Foustka svým způsobem spal moderním „dogmatickým spánkem“ dávno – ale naopak jej z této pekelné dřímoty vytrhuje a vlastně jej svým zásahem do děje oživuje. Jako by to bylo právě dopuštěním d'ábelským, že do zabsurdnělé současné divadelní scény vnikl nový život, jako by to byl právě d'ábel, kdo v lidských loutkách hovících si ve své neidentitě zmobilizoval potřebu nového jednání.*“ (P. Bratinka, 2010, 37)

4. Princip kontraktu

Vilma Foustku varuje, aby si s Fistulou nezahrával. „*Já to říkala hned, že toho invalidu nám byl čert dlužen. Popletl ti hlavu! Ty bys byl opravdu schopen si s ním něco začít?*“ (V. Havel, 2017, 472) A Jindřich odpoví: „*Proč ne?*“ (tamtéž)

Pakliže ďábel označuje za nepodstatné to, co je naopak důležité, Foustka v analogii k tomu tvrdí své domovnici, že Fistula je zcela neškodný důchodce. A tedy i smlouvě s ním, nepřikládá větší důležitost.

FOUSTKA: Připouštím, že vypadá podezřele, ale v jádře je neškodný – nebo přesněji: je příliš bezvýznamný na to, aby mohl vážněji škodit.
(V. Havel, 2017, 508)

Kontrakt mezi oběma stranami přichází ve chvíli, kdy Foustka Fistulu ihned nevyhodí ze svého bytu, nýbrž přistoupí na dialog s ním. Od tohoto okamžiku hovoří Fistula o spolupráci. „*Havel dochází ve své hře k závěru, že není ani tak důležitý moment uvědomění si hříchu, jako moment, kdy se pro něj rozhodneme.*“ (J. Kratochvíl, 1992) Foustka uzavře s Fistulou kontrakt dvakrát. Když si na důkaz první smlouvy podají ruce, Foustka ucukne, protože má Fistula ledovou ruku. Když se pak po porušení smlouvy, rozhodnou obě strany smlouvu obnovit, „*Foustkovi se viditelně uleví, neovládne se, přistoupí k Fistulovi a obejmě ho. Fistula odskočí, začne jektat zuby a třít si paže. Človče, vy snad máte sto pod nulou!*“ (V. Havel, 2017, 513) Předmětem kontraktu má být to, že bude Fistula Foustku zasvěcovat do tajů hermetismu. „*Nabízím vám sám sebe ke studiu a nežádám za to nic jiného a nic víc, než abyste mi v případě nutnosti dosvědčil, že jsem se dal k dispozici vědět, a že by tudíž bylo nespravedlivé hnát mě k odpovědnosti za šíření něčeho, proti čemu ve skutečnosti pomáhám bojovat.*“ (V. Havel, 2017, 454) Foustka i Faust ze hry Jiřího Suchého uzavírají pakt s ďáblem ze studijních důvodů, neboť jsou oba vědci. Podmínkou tedy je, že bude Foustka krýt Fistulovo počínání před vyšší mocností, které je podřízen. Platnost kontraktu záleží, jak Fistula deklaruje, na Foustkovi, čímž mu Havel za své jednání připisuje více odpovědnosti. Foustka je tím, kdo je zodpovědný za uzavřenou smlouvu, a tedy není oprávněn obviňovat Fistulu. „*Chceme-li z ďábla vytěžit, musíme mu podepsat legitimaci.*“ (H. Borková, 1986, 143) Upsání ďáblu je vždy svobodnou vůlí, a proto za takový úpis musí mít člověk naprostou odpovědnost. V důsledku kontraktu se Foustka Vilmě svěří, že má v poslední době strach ze sebe samého.

FOUSTKA: Nepodceňuj to, Vilmo. Něco se se mnou děje – cítím, že bych byl schopen lecčehos, co mi bylo vždycky cizí – jako by ve mně najednou něco temného vyplouvalo z úkrytu na povrch.
(V. Havel, 2017, 471)

Foustka se pod vlivem mefistofelského svádění skutečně proměňuje, což je patrné na mezilidských vztazích. Z jeho původně hrané žárlivosti k Vilmě se stane žárlivost nepředstíraná, která nakonec eskaluje až do chvíle, kdy Jindřich Vilmu brutálně uhodí, Vilma upadne a Jindřich do ní kope. Rovněž i nad údělem Markéty, kterou přivedl do záhuby, se nepozastavuje. Markétu nelituje, ani se jí nesnaží pomoci, když jí primář dá okamžitou výpověď.

5. Princip zadlužení

Foustka je zkoušen i pokoušen. Jeho zaměstnavatel – primář ústavu se rozhodne prozkoušet jeho věrnost vědě, a tak na něj nasadí Fistulu, aby jej pokoušel. Pokoušení se zde jeví jako osobnostní zkouška, kterou musí Foustka obstát, aby si zachoval svou dobrou pověst. *„Jsou zkrátka v životě chvíle, kdy se lidé buď osvědčí – a pak se nemusí ničeho obávat – anebo se neosvědčí – a pak mohou děkovat jen sami sobě za zbytečné potíže, které si tím přivodí.“* (V. Havel, 2017, 476) Dvojitý život, který Dr. Foustka vede, jej stojí velkou energii. Musí se neustále skrývat mezi oběma instancemi, kterým se jako vyšším mocenským strukturám podvolil, a to: vědecké a d'ábelské. Oběma je dlužen věrnost, kterou jim smlouvou přislíbil. *„Dramatické napětí mezi vědecky racionální totalitní mocí a démonickými silami, které rovněž nabízejí moc, udržuje autor po celou hru. Obě tyto mocnosti pokoušejí doktora Foustku.“* (P. Bratinka, 2010, 100) Ten si však neustále myslí, že může sloužit dvěma pánům, což se mu v závěrečné katarzi ukáže jako chybná domněnka. *„Nakonec i sám Foustka poznává, že také on byl pouhým objektem zkoumání ze strany moci, že byl zkoušen a pokoušen.“* (P. Bratinka, 2010, 101) Foustka svému zaměstnavateli dluží loajálnost, tj. oddanost vědeckému názoru na svět. Primářem je nakonec Jindřich donucen donášet sám na sebe, což jeho úzkostný stav zadlužení zintenzivní. Svému pokušiteli Fistulovi dluží zase případné dosvědčení, že se dal k dispozici vědě. Mimo to se pohybuje mezi dvěma ženami: Markétou a Vilmou. Jednu si chce získat, druhou nechce ztratit. Foustka má tedy teoreticky uzavřeno několik smluvních závazků. Každé z postav něco dluží a dodržení jedné smlouvy implikuje porušení druhé. Nezbývá mu, než mezi všemi svými věřiteli kličkovat a snažit se „splácet dluh“ všem smluvním stranám. Právě pro nesnadnost, s jakou lze tento dvojitý život na dluh vést, přichází Fistulova nabídka, že mu pomůže mezi vším vymanévrovat, velmi vhod. *„I hrdinova ztráta identity se odehrává na obou*

polích ideovém i citovém. Foustka zradí stejně vědu jako lásku. Nerespektování žádných pravidel (...) a absence jakékoli odpovědnosti vede ke zrušení vlastní identity cestou přelstění sebe samého.“ (Z. Hořínek, 1996, 9)

6. Princip prodeje duše

Havlovo drama zobrazuje faustovský pakt jako typický příznak své doby. Obsahuje kritiku vědeckého poznání a totalitní moci, která odnímá svobodu lidské duše a činí ji tak něčím, co se může stát předmětem prodeje. Věda může vykazovat znaky totality, neboť bez výhrad určuje, co je vědecké a co ne. Totalita si zase vyhrazuje právo na jediný správný názor, postoj, hodnoty. Vědeckosti pak přidává hodnotu, nevědeckosti naopak. V mezích vědy se proto duše stává něčím bezcenným, respektive něčím, co ani pro dr. Foustku neexistuje. Jindřich se začne s Markétou zajímat o metafyziku, což je na vědecké půdě něco nehodnotného, tedy zakázaného. *„Může však pro vědu být nějaké téma zakázáno? Může věda prohlásit za neexistující vše, co se vymyká z dosahu jejích prostředků? Taková tvrzení přece nejde vědeckými prostředky ani potvrdit, ani vyvrátit – a jsou proto sama nevědecká, ‚metafyzická‘. Ideál vědy poznávat všechno skutečné nelze transformovat v metafyzickou výpověď o skutečnosti. Spojení vědy s totalitním nárokem na skutečnost je ideologickým zneužitím.“* (P. Bratinka, 2010, 99) Havel zde tedy jasně uvádí do paralely moc totalitní a moc d'ábelskou, obě snažící se podmanit si duši člověka. Foustka má jedinou možnost, jak by mohl zachránit svou duši, a sice se radikálně rozhodnout nežít „život ve lži“ (o němž Havel mluví v eseji *Moc bezmocných*). Znamenalo by to odmítnutí života, jehož podmínky diktuje mefistofelský princip *Fistula*. Foustka si přeje poznávat neprobádané, chce prohloubit své lidské poznání. To se však nemá zúžit je na poznání ve smyslu zpředmětnění, objektivizace – tak jako to dělá novověká věda. Vědeckou metodou Jindřich zpředmětnuje i *Fistulu*, což jej nakonec vede k vlastní zkáze. „Vědecky“ Foustka poznává i Markétu, neboť z ní činí svůj soukromý předmět zájmu – poznání. Foustka chtěl nejprve upevnit své postavení v ústavu, pak zachránit svou existenci, ale místo toho ztratil vše. Je dopaden a obviněn vědeckým ústavem – neprošel primářovou zkouškou. Přišel o vše, o co přijít mohl: o svůj akademický titul, čest a důvěryhodnost v pracovních i osobních vztazích. V důsledku kontraktu s mefistofelským *Fistulou*

ztratil práci, Vilmu i svou vlastní identitu. Markétu připravil o duševní stabilitu, ale co je horší, sebe samého připravil o vlastní duši.

7 Závěr

Tato diplomová práce se zabývala tématem *pokoušení* ve třech českých dramatech ze 70. a 80. let 20. století. Všechna dramata shodně tematizují zaprodání se jedince vyšší moci. Touto vyšší mocí je hrdina *sváděn*, tedy je pokoušen s ní spolupracovat. Dramata, jež byla předmětem naší práce, bychom mohli nazvat faustovskými, nicméně je důležité poznamenat, že ne vždy je hrdina dramatu pokoušen dramatickou postavou, jejímž archetypem by byla postava Mefistofela. Havel i Suchý mají ve svých hrách postavu, jež je na mefistofelském archetypu založena, tedy figuruje v nich konkrétní postava svůdce (Fistula, ďábel – Markétka). Naproti tomu Oldřich Daněk pokoušitele ve svém dramatu nepersonifikuje, ani nekonstruuje dramatickou postavu, jež by byla na archetypu Mefistofeles založena. Přesto však shodně všichni hrdinové dramatu čelí pokoušení, s nímž více či méně bojují, a které se nám v této diplomové práci podařilo popsat.

Na začátku našeho bádání bylo potřeba zvážit, jakým způsobem pokoušení v těchto odlišných dramatech analyzovat a popsat. Uvědomili jsme si, že nemůžeme vycházet z hypotézy, že budeme porovnávat tři „mefistofelské“ dramatické postavy. Museli jsme proto pracovat s obecnějším konceptem, jenž nám umožní porovnávat různá dramatická ztvárnění pokoušení člověka zlem. Abychom mohli analyzovat dramaturgii mefistofelského svádění, museli jsme nejprve v kapitole *Člověk proti pokoušení* charakterizovat postavu pokoušitele. V další kapitole *Šest principů zla* jsme následně vymezili principy, jimiž se pokoušení zlem řídí. Patří mezi ně: *princip přehybačství zla, princip pýchy, princip překonání lidských možností, princip kontraktu, princip stavu zadlužení a princip prodeje duše*. Symboličnost čísla šest, jakožto ďábelského čísla, byla shodou náhod, kterou jsme si uvědomili až v průběhu práce. Z popisů principů vyplývá, že principy zla jsou vzájemně propojené a často i podmíněné. Pomocí těchto principů jsme v kapitole *Dramatické svádění* popsali, v čem spočívá mefistofelské svádění v jednotlivých dramatech, tedy jakými strategiemi je hlavní postava dramatu pokoušena. Na základě analýzy tří her se nám ukázalo, že jednotlivé modely dramatu využívají obdobné výrazové prostředky, pomocí nichž ztvárňují mefistofelské svádění. To, co po myšlenkové stránce činí z textů dramata faustovská, je především existence *principu kontraktu a principu prodeje duše*. Dramatikové jako by všech šest principů

předem znali a rozhodli se na nich vystavět svůj dramatický model pokoušení. Ve všech hrách jsme shodně rozpoznali uplatnění jednotlivých principů a popsali jejich fungování. Každý dramatický model (epické drama, revue, absurdní drama) představuje zcela originální zpracování tématu pokoušení člověka zlem, přestože je založeno na stejných principech. Jednotlivé modely se, co do výrazových prostředků ztvárnění zla, doplňují. Tak dohromady vytváří rozmanitou charakteristiku fungování d'ábla a jeho vliv na lidské chování i jednání.

Díky analýze dramát jsme zjistili, že jednotlivá zpracování tématu kladou důraz vždy na některé principy zla, jež se snaží vynést do popředí a drammatizovat. Došli jsme k závěru, že Daněk, Suchý i Havel nejvíce akcentují *princip přechytračení zla*. Tento princip je mimo jiné vyjádřen nejrůznějšími jazykovými prostředky v replikách, jež si postavy vyměňují. Nejpatrnější je to v dramatu *Pokoušení*. Havlovy repliky představují jazykově složité a dlouhé texty, založené na racionální argumentaci. S jejich pomocí lze logicky ospravedlnit cokoli, dokonce i spolupráci s d'áblem. V tomto dramatu dochází často k rozporu mezi pronášenou řečí a hrdinovým jednáním. Princip přechytračení zla je ve všech hrách znatelný v dramatickém ztvárnění hrdinova jednání a vůbec v celkové konstrukci hlavních jednajících postav. Každé drama navíc vypovídá o povaze d'ábla a jeho pokoušení jiným specifickým způsobem. Ten odráží autorovo vnímání problému pokušení zlem. Dramatici tak shodně vysílají k recipientovi poselství o tom, jaké podoby může mefistofelské svádění mít a v čem spočívá. Proto představují jednotlivé dramatické modely pro recipienta morální varování před mocnostmi zla, jehož strategie jsou složité a různorodé.

Díky analýze dramatických textů jsme také zjistili, že se jednání a chování hlavních postav pod vlivem kontraktu s d'áblem mění. Nejvýrazněji je determinováno vlastností, jež jsme zařadili mezi principy zla – a to pýchou. Ta představuje elementární d'ábelskou vlastnost, která je pro hrdiny všech textů charakteristická. Hlavní postavy se shodně kvůli vlastní pýše domnívají, že mají situaci pokoušení pod kontrolou, dále že mohou z kontraktu vyváznout bez splacení dluhu, a navíc z něj ještě mít prospěch. V kontraktu s d'áblem je u všech dramát rovněž typické, že jakmile je uzavřen, není z něj cesty zpět. Chování protagonistů je v důsledku pýchy poháněno neustálým lhaním sobě samému i svému okolí. Tato skutečnost koresponduje s „životem ve lži“, jež

v kapitole *Vyšší moc a bezmocní* vymezujeme jako typický život jedince v totalitní společnosti. Podvojný život ve lži znamená, že jedinec tímto svým počínáním vyšší moc konstituuje, což současně znamená uzavření (byť i jen tiché) smlouvy s ní. Tento podvojný život vedou všechny hlavní postavy, jejichž archetypem je Faust. Kontrakt s ďábelskou mocností přináší pokoušenému neutěšitelný stav zadlužení, který jedince stále více zaplétá do mechanismů svůdce. V tomto stavu přichází člověk o vlastnost, která je pro lidský rod esenciální, a sice svobodu. Objektivizace zla je rovněž problém, kteří dramatici skrze své dramatické hrdiny řeší. Hlavní postavy se ve všech zkoumaných dramatech domnívají, že je zlo něčím, co se nachází mimo ně. Nechtějí si přiznat, že zlo je jejich vlastní možností, že je v nich samých a je vždy připraveno „nést ovoce“ zlých skutků. Taková externalizace zla vede postavy k tomu, že s ním nemohou účelně bojovat. Pokud se chtějí zlu postavit, musí si přiznat, že se ďábelská potence nachází přímo v nich samých. K tomu je potřeba uvědomovat si odpovědnost, jakou za své činy musí nést. Ta je ovšem také vlastností, které se postavám v důsledku mefistofelského svádění nedostává.

Prodej duše – jakožto jeden z principů mefistofelského svádění – nastává v důsledku jejího zpředmětnění (objektivizace). Duše se stává materií, se kterou lze obchodovat. Přestává být integrální součástí člověka, případně je její existence absurdně popírána. Na základě naší práce jsme zjistili, že ve zkoumaných dramatech znamená princip prodeje duše ztrátu vlastní identity. Osobnost pokoušeného se rozdrobuje pod tlakem mechanismů vyšší moci, jež na něj působí. V úvodu naší práce jsme psali, proč se nám téma pokušení jeví aktuální i pro postmoderního člověka 21. století. Zdá se, že v pluralitě hodnot a názorů, kterou se dnešní doba vyznačuje, může člověk svou identitu snadno ztratit, pakliže se nechá zmítat mechanismy a různými tlaky, které na něj působí. Doba postmoderní může svou pluralitou svodů a strategií člověka dovést až k vlastnímu odcizení, což je to, o co ďábelské moci jde. Práce tedy dokládá současnou naléhavost, kterou v tématu pokušení spatřujeme.

U Oldřicha Daňka je mefistofelské svádění dramatinizováno jako boj o lidskou identitu. Daňkova hlavní postava nepřichází explicitně o duši, jak je tomu například u Jiřího Suchého, ale o svou identitu. Pokušitel se snaží hlavní postavu odvést od její pravé identity. Ďábel je v Daňkově dramatu *zlodějem osobnosti*. Zadat si se zlem

znamená ztratit svou vlastní identitu, své bytostné určení. K dramatické ztrátě identity využívá Oldřich Daněk principy epického dramatu, jež se projevuje zejména na práci s postavami. Postavy v dramatu jsou zaměnitelné, neboť každý herec ztvárňuje několik rolí. Sám Bendl se ve svých rolích jakožto herec ztrácí, a kvůli identitě herece (za)prodává svou skutečnou identitu. Bendlovi je d'áblem samo herectví, či jinak – herec je to, co je v něm d'ábelské. Daněk svým zpracováním upozorňuje na to, že d'ábelské se skrývá v nás samých, a tudíž, že se člověk může stát sám sobě pokušitelem.

Pokoušení – jako ztráta vlastní identity rezonuje i v Havlově dramatickém modelu. K dramatickému ztvárnění ztráty osobnosti využívá prvky absurdního divadla, které problém umocňují. Pokoušení Václava Havla vychází z podvojnosti, s jakou koncipuje jednání pokušitele i pokoušeného. D'ábel je pro Havla *mistrem přetvářky a převleku*. Pod jeho vlivem se pokoušený dostává do spirály lži, které jej vedou místo autentického „života v pravdě“ k „životu ve lži“. V takovém životě pak člověk ztrácí sám sebe, stává se otrokem vyšší moci, se kterou se rozhodl vést dialog. Proto jsou pro Havlovo dramatické pojetí zla důležité repliky a jejich rozpor s jednáním a myšlením daných postav. Havlova dramatizace pokoušení také pracuje s obecným mechanismem vyšší moci. Ta, ať už je totalitní, či d'ábelská, působí na člověka jednotným způsobem s cílem zbavit jej vlastní identity.

Suchého drama je zajímavé především v tom, s jakou poetickou lehkostí téma mefistofelského svádění zpracovává. Využívá k tomu prostředky divadelní revue a kabaretu. Tyto dramatické prvky idealizují dobu 40. let, v níž se drama odehrává. Proto v ní recipient nečeká nic d'ábelského. Nicméně je to doba válečná, která je zlem prosáknuta. Hlavní myšlenka jeho dramatického modelu mefistofelského svádění tkví v tom, že d'ábel se nachází tam, kde ho nejméně čekáme. Přičemž nejméně jej člověk očekává (i díky své pýše) v sobě samém. To je stěžejní myšlenka, kterou všichni autoři shodně ve svých hrách dramatizují. Jiří Suchý pracuje s d'áblem velmi sofistikovaně. Proto se mu daří přelstít i recipienta, kterého po celou dobu dramatu nechává, aby si myslel, že d'ábel je kdokoli jiný, než Markétka. D'ábel Jiřího Suchého je v tomto dramatu nula, *princip zla, nic víc*. Jiří Suchý nás svým ztvárněním faustovské tematiky inspiroval k tomu, abychom v práci na zlo nahlíželi jako na princip, jenž může být různě personifikován. Suchý se rovněž snaží d'ábla oprostít od veškerých zažitých folklórních

podob. Díky jeho pojetí zla jsme dokázali na pokašitele v práci nahlížet jako na souhrn mechanismů, sil a strategií, jež nám usnadnily komparaci jednotlivých podob mefistofelského svádění.

Během práce jsme si uvědomovali, že je téma pokušení skutečně problém interdisciplinární. Shledali jsme, že toto téma nepatří pouze do sféry literatury a umění, ale že souvisí s historií, psychologíí, politologií a dalšími společensko-vědními disciplínami. Neboť to, co je pro téma pokušení zásadní, je, jak bytostně se dotýká každého člověka. Problém pokušení je tedy problémem celospolečenským, a proto jej lze nahlédnout úhlem pohledu různých společenských věd. Uvědomovali jsme si, že je potřeba téma nahlédnout i „nevědecky“, abychom se sami nechovali jako Faust, který na svět pohlíží pouze vědeckým okem. Proto jsme se tématem zabývali i z pohledu filosofie. Také bez teologického úhlu pohledu není možné s *pokušením* pracovat. Tyto úvahy daly vzniknout první kapitole práce: *Člověk proti pokušení*, v níž jsme vycházeli z filosofických esejí, Slovníku spirituality, Biblického slovníku či Katechismu katolické církve.

Práce si kladla za cíl prozkoumat, zda u dramatiků existuje shoda v motivaci napsat drama na téma pokušení člověka. Odpovědět na tuto otázku jsme našli v kapitole *Pokušení psát o pokušení*. V práci jsme dospěli k závěru, že je ďábel, coby hybatel dějin, postavou výsostně dramatickou. Proto je toto téma pro dramatika „lákavým pokušením“. Dramatikové, o něž jsme se v důsledku této práce zajímali, se tématem pokušení začali shodně zabývat kolem padesátého roku života. Mohli bychom tedy říct, že téma souvisí s jakousi životní zralostí – příznačnou pro tento věk, kdy člověk reflektuje a bilancuje své životní názory, myšlenky a dosavadní počínání. Tento fakt potvrzuje naši hypotézu, že má problém pokušení existenciální rozměr a dosvědčuje proto i svou obecnou nadčasovost. Dokládá také tezi vyslovenou v úvodu práce, že se téma pokušení týká bytostně a univerzálně každého člověka. Částečně se potvrdila hypotéza, že byla dramata inspirována osobní zkušeností s pokušením. Osobní zážitek pokušení ďáblem explicitně jako motiv pojmenoval pouze Václav Havel. U dalších dvou autorů se nám nepodařilo najít informace o osobním zážitku pokušení, jež by sloužil jako motivace k napsání hry. Jiřího Suchého však vedl k napsání hry především zážitek z konce války, kdy pozoroval jako malý chlapec nálet na Prahu. Tento zážitek

posloužil jako inspirace a námět pro ztvárnění faustovského tématu. Co se ale naopak potvrdilo bez výjimek, je hypotéza, že vedle nadčasovosti je pro téma příznačná dobová podmíněnost. Ta je totiž, jak v práci dokládáme, pro všechny dramatiky jednotnou tvůrčí motivací. Společensko-historické zakotvení dramát ukazuje, že téma pokoušení v 70. a 80. letech skutečně rezonovalo. Potvrdila se nám hypotéza, jež jsme stanovili v úvodu práce, že totalitní moc a moc zla fungují obdobně. Potvrdilo se, že je v jejich mechanismech určitá shoda. Tuto hypotézu dokládá kapitola *Vyšší moc a bezmocní*. Všechna dramata shodně využívají nějaký mechanismus vyšší moci, se kterou se jedinec zaplétá. Tato moc je pak analogií k moci zla. U Oldřicha Daňka je to moc nacistická, u Václava Havla moc vědecká, potažmo totalitní. Faust Jiřího Suchého se zaplete přímo s ďábelskou mocí. Jakákoliv vyšší moc si shodně nárokuje výlučnost, loajálnost, dále akceptaci stvrzenou kolaborací a konečně naprostou oddanost, jež vede ke ztrátě vlastní identity a odcizení. Dále se ukazuje, že 70. a 80. léta byly dekadami, v nichž se společnost polarizovala na dvě skupiny lidí. Jedni svým životem totalitní moc konstituovali, což pro ně znamenalo podvojný „život ve lži“, druhí naopak tuto moc rozkládali, a tudíž žili takzvaně autentický život. Ve společnosti se navíc objevovalo téma kolaborace jedince s totalitní mocí. Z analýz dramát vyplývá, že je kolaborace s vyšší mocí podmíněna „životem ve lži“. Pokušení kolaborace se zlem korespondovalo v 70. a 80. letech s pokoušením kolaborovat s totalitní mocí, a proto se téma pokoušení jedince vyšší mocí jevilo pro autory jako dramaticky nosné. Tyto společensko-politické podmínky tak pro dramatiky znamenaly společné motivační a tematické východisko. Zjistili jsme, že se dramatici nacházeli v odlišných sférách kulturního života, což vyplývalo z jejich postavení vůči společensko-politickému systému v tehdejší ČSSR. Oldřich Daněk patřil mezi režimem uznávané autory, zatímco Václav Havel mezi neoficiální a zakázané. Jiří Suchý zůstával jako autor v jakési „šedé zóně“ a nelze jej zařadit mezi zakázané, ani režimem zcela podporované autory. Na základě těchto skutečností je zajímavé, že téma rezonovalo v 70. a 80. letech napříč oficiální i neoficiální dramatikou. Překvapilo nás zjištění, že příslušnost k oficiální či neoficiální dramatice nehrála pro výběr tématu roli, a že téma bylo aktuální pro všechny tři dramatiky. Při práci se zdroji bylo mnohdy obtížné soustředit se na postavu Mefistofela – coby ďábelský princip, neboť většina dostupné odborné literatury se zabývá

především postavou Fausta. V tom, že jsme se v naší analýze soustředili právě na mefistofelský princip, spatřujeme i přínos naší práce.

Závěrem dodáváme, že ve hrách *Pokoušení a Dr. Johann Faust Praha II, Karlovo nám. 40* je faustovské téma pokoušení zpracované explicitněji. Hry přinášejí bohaté intertextové souvislosti především s Goethovým Faustem. Ve hře *Válka vypukne po přestávce* je téma faustovského pokušení přítomno spíše implicitně, přičemž je patrné až z hlubšího čtení hry. Dramata bychom tedy jako jeden celek mohli interpretovat i tak, že zlo vnímáme někdy zřetelněji, jindy pouze podprahově, či v náznacích. Některé mechanismy zla fungují viditelněji, někdy naopak působí mefistofelské svádění tak rafinovaně, že je člověk ani nepozná. Šest principů zla, které jsme v práci aplikovali na různorodé dramatické modely, se vyznačuje obecnou platností. Tyto principy se tudíž dají uplatnit v různých (dramatických) situacích života. To pro nás představuje jistou naději, že jejich pravdivé a upřímné rozpoznání nás může kontraktu s ďáblem každým dnem uchránit.

8 Seznam použitých zdrojů

Primární prameny

DANĚK, Oldřich. *Války vypukne po přestávce, Vévodkyně valdštejnských vojsk, Zpráva o chirurgii města N.: Divadelní hry*. Praha: Panorama, 1987. ISBN 11-097-87.

HAVEL, Václav. *Hry*. Praha: Nadační fond Česká knihovna ÚČLK FF UK, 2017. Česká knihovna (Host). ISBN 978-80-7491-943-5.

SUCHÝ, Jiří. *Dr. Johann Faust, Praha II, Karlovo nám. 40*. Praha: DILIA, 1985.

Sekundární prameny

- **Elektronické**

BORKOVÁ, Hana. *Nová česká hra: Pokoušení: Přátelé píší autorovi*. In: O divadle. 1986, s. 138-158. Dostupné z: http://scriptum.cz/soubory/scriptum/o-divadle/o-divadle_1_1986_ocr.pdf

JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Zakázaná dramatika: Pokus o vymezení neoficiální dramatiky v letech 1948 – 1989*. In: Divadelní revue [online], 2003, s. 131-142 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: https://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/sborniky/kongres/%C4%8Cesk%C3%A1%20literatura%20-%20rozhran%C3%AD%20a%20okraje/012_lenka_jungmannova.pdf

(2010a)

JUST, Vladimír. *Faustování v Čechách LP 2019*. In: Divadelní noviny [online]. 28. června 2010 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <http://www.divadelni-noviny.cz/faustovani-v-cechach-lp-2019>

- **Tištěné**

BRATINKA, Pavel, KROUPA, Daniel. *Normální člověk v nenormální situaci*. In: BRATINKA, Pavel, Ivan M. HAVEL, Daniel KROUPA, Zdeněk NEUBAUER, Martin PALOUŠ, Radim PALOUŠ a Helena WEBROVÁ. *Faustování s Havlem: úvahy o archetypu Fausta nad evropskými kulturními dějinami a nad Havlovou hrou Pokoušení*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2010. ISBN 978-80-903518-3-7.

ELIADE, Mircea. *Mefisto a androgyn*. Praha: Oikoymenh, 1997. Oikúmené. ISBN 80-86005-51-8.

HÁJEK, Jiří. *Nad dramatickým dílem Oldřicha Daňka*. In: DANĚK, Oldřich. *Válka vypukne po přestávce, Vévodkyně valdštejnských vojsk, Zpráva o chirurgii města N.: Divadelní hry*. Praha: Panorama, 1987, s. 222-234. ISBN 11-097-87.

HALÍK, Tomáš. *Vzdáleným nablízku: vášně a trpělivost v setkání víry s nevírou*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007. ISBN 978-80-7106-907-2.

HEIDEGGER, Martin. *Bytí a čas*. Praha: Oikoymenh, 1996. Oikúmené (OIKOYMENH). ISBN 80-86-005-12-7.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Člověk v systému a mimo systém*. In: Divadelní revue. 1996/3 (červenec), s. 3-10.

HAVEL, Václav. *Dopisy Olze*. Toronto: Sixty-eight Publishers, corp., 1985.

HAVEL, Václav. *Dálkový výslech: Rozhovor s Karlem Hvižd'alou*. Praha: Melantrich, 1989. ISBN 80-7023-038-X.

HAVEL, Václav. *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990. ISBN 80-7106-005-4.

HAVEL, Václav. *O Pokoušení s Václavem Havlem*. In: BRATINKA, Pavel, Ivan M. HAVEL, Daniel KROUPA, Zdeněk NEUBAUER, Martin PALOUŠ, Radim PALOUŠ a Helena WEBROVÁ. *Faustování s Havlem: úvahy o archetypu Fausta nad evropskými kulturními dějinami a nad Havlovou hrou Pokoušení*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2010. ISBN 978-80-903518-3-7.

JANĚKOVÁ, Eva. *Oldřich Daněk*. Praha: DILIA, 1990.

(2010b)

JUST, Vladimír a František KNOPP. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010. ISBN 978-80-200-1720-8.

JUST, Vladimír. *Faust jako stav zadlužení: desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak*. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2398-6.

KRATOCHVÍL, Jiří. *Pokoušená pokoušení*, 4. 1. 1992. In: Český deník. 1992.

MACHONIN, Sergej. *Pokus o*. In: *Čtení o Václavu Havlovi: Autor ve světle literární kritiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2013, s. 70-79. ISBN 978-80-87899-00-7.

MASARYK, Tomáš Garrigue, Jiří GABRIEL, Helena PAVLINCOVÁ a Jan ZOUHAR. *Moderní člověk a náboženství*. 2. vyd. Praha: Masarykův ústav Akademie věd ČR, 2000. ISBN 80-902659-4-4.

NEUBAUER, Zdeněk. *Faustova tajemná milenka*. In: BRATINKA, Pavel, Ivan M. HAVEL, Daniel KROUPA, Zdeněk NEUBAUER, Martin PALOUŠ, Radim PALOUŠ a Helena WEBROVÁ. *Faustování s Havlem: úvahy o archetypu Fausta nad evropskými kulturními dějinami a nad Havlovou hrou Pokoušení*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2010, s. 102-148. ISBN 978-80-903518-3-7.

PALOUŠ, Martin. *Divadlo na život a na smrt: Pokus o malé teatrologicko-démonické pojednání*. In: BRATINKA, Pavel, Ivan M. HAVEL, Daniel KROUPA, Zdeněk NEUBAUER, Martin PALOUŠ, Radim PALOUŠ a Helena WEBROVÁ. *Faustování s Havlem: úvahy o archetypu Fausta nad evropskými kulturními dějinami a nad Havlovou hrou Pokoušení*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2010. ISBN 978-80-903518-3-7.

(2004a)

PATOČKA, Jan, VOJTĚCH, Daniel a Ivan CHVATÍK, ed. *Umění a čas I: soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-114-5.

(2004b)

PATOČKA, Jan, VOJTĚCH, Daniel a Ivan CHVATÍK, ed. *Umění a čas II: soubor statí, přednášek a poznámek k problémům umění*. Praha: Oikoymenh, 2004. ISBN 80-7298-114-5.

SOMR, Jiří. *Alegorie Faustovské tématu*. In: Deník soc. dem. orientace. Právo lidu. Praha: Ústř. výkonný výbor Čs. soc. demokracie, 1992, 95, 10. 1. 1992, (8.), 6. ISSN 1210-6704.

SUCHÝ, Jiří. *Klaun si povídá s Bohem*. Praha: Galén, 2017. ISBN 978-80-7492-330-2.

ŠAFARÍK, Josef. *Mefistův monolog*. Olomouc: Votobia, 1993. Šlápěj v okně, sv. 1. ISBN 80-85619-05-9.

ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Dramatická podobenství Oldřicha Daňka*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2004. ISBN 80-244-0926-7.

TRÁVNÍČKOVÁ, Markéta. *Divadlo Oldřicha Daňka: výstava u příležitosti dramatikova životního jubilea*. V Praze: Národní muzeum, 1997.

VRÁNA, Karel. *Poslání a pokušení spisovatele*. Svitavy: Trinitas, 2000. Vigilie (Trinitas). ISBN 80-86036-39-1.

- **Slovníky**

DE FIORES, Stefano a Tullo GOFFI. *Slovník spirituality*. Kostelní Vydří: Karmelitánské nakladatelství, 1999. ISBN 80-7192-338-9.

DOUGLAS, J. D., ed. *Nový biblický slovník*. Ilustroval Tomáš PRCHAL, přeložila Alena KOŽELUHOVÁ. Praha: Návrat domů, 1996. ISBN 80-85495-65-1.

ALLMEN, Jean-Jacques von, MIŘEJOVSKÝ, Jan, ed. *Biblický slovník*. 2. vyd. Praha: Evangelické nakladatelství, 1991. ISBN 80-7017-180-4.

MÜLLER, Richard a Pavel ŠIDÁK, ed. *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012. Literární řada. ISBN 978-80-200-2048-2.

- **Další prameny**

Katechismus katolické církve. Přeložil Josef KOLÁČEK. Praha: Zvon, české katolické nakladatelství, 1995. ISBN 80-7113132-6.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona : (včetně deuterokanonických knih) : český ekumenický překlad. 12. vyd., (3. opr. vyd.). Přeložil Miloš BIČ, přeložil Josef Bohumil SOUČEK, přeložil Jindřich MÁNEK. Praha: Česká biblická společnost, 2006. ISBN 80-85810-42-5.

SUCHÝ, Jiří. *Semafor: Dr. Johann Faust, Praha II., Karlovo nám. 40. And The End Record*, 2006.⁵

⁵ CD nosič, hudební záznam původně vyšel v Pantonu, 8133 0181-2, Československo, 1985, cover: Jiří Suchý, hudba: Ferdinand Havlík.