

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Pojetí hrdiny v dramatech Václava Havla

The Concept of the Main Character in Václav Havel's drama

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

Autorka: Markéta Imlaufová

Studijní obor: Český jazyk se zaměřením na vzdělávání – Základy společenských věd se zaměřením na vzdělávání

Studijní program: Specializace v pedagogice

2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Pojetí hrdiny v dramatech Václava Havla* 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.

V Praze dne 12. 4. 2016

.....

podpis

Poděkování:

Chtěla bych poděkovat především panu doktorovi Jiřímu Smrčkovi za cenné rady při vedení bakalářské práce. Děkuji také Knihovně Václava Havla za nespočet poskytnutých studijních materiálů. Závěrem bych ráda poděkovala všem těm, kteří mi byli v životě inspirací pro studium literatury a svými názory formovali můj postoj k literatuře, jehož částečným odrazem je i tato práce.

ANOTACE

Tato bakalářská práce se zabývá pojetím hrdiny v dramatech Václava Havla. Práce sleduje tři fáze dramatikovy tvorby, a sice: šedesátá, sedmdesátá a osmdesátá léta. Na základě charakteristiky jednotlivých hrdinů dramát vymezuje práce prototypního hrdinu každé tvůrčí fáze. Práce dále postihuje vývoj prototypního hrdiny napříč jednotlivými fázemi dramatické tvorby a zkoumá vliv autobiografie na pojetí hrdiny ve zkoumaných fázích. Ke zkoumání problematiky práce byly použity teoretické metody: dedukce, abstrakce, analýza, generalizace a srovnání.

KLÍČOVÁ SLOVA

hrdina, pojetí, fáze, prototypní hrdina, recipient, replika, vývoj, autobiografie, Havel

ANOTATION

This bachelor thesis deals with the concept of the main character in Václav Havel's drama work. This paper follows three periods of his drama work, namely: sixties, seventies and eighties. The principal subject is definition of the prototype character in each period, based on the characteristic of individual main characters in each drama. This thesis concerns evolution of the prototype character within single periods and analyze influence of autobiography on the conception of the main character in respect to the periods. This bachelor thesis has used theoretical methods such as: deduction, abstraction, analysis, generalization and comparison.

KEYWORDS

main character, concept, period, prototype main character, recipient, replica, evolution, autobiografy, Havel

Obsah

Obsah	5
1 Úvod	7
2 Vymezení jednotlivých dramát	9
2.1. 60. léta	10
2.1.1. Zahradní slavnost.....	10
2.1.2. Vyrozumění	11
2.1.3 Ztížená možnost soustředění	12
2.2. 70. léta	13
2.2.1. Vernisáž.....	13
2.2.2. Audience.....	14
2.2.3. Protest	15
2.3. 80. léta	16
2.3.1. Largo desolato	16
2.3.2. Pokoušení	17
2.3.3. Asanace.....	18
3 Pojetí hrdiny – 60. léta	19
3.1 Zahradní slavnost.....	19
3.2 Vyrozumění	23
3.3 Ztížená možnost soustředění	27
3.4 Prototypní hrdina dramát z 60. let	33
4 Pojetí hrdiny – 70. léta	37
4.1 Vernisáž.....	37
4.2 Audience.....	42
4.3 Protest	47

4.4	Prototypní hrdina dramát ze 70. let	51
5	Pojetí hrdiny – 80. léta	56
5.1	Largo desolato	56
5.2	Pokoušení	62
5.3	Asanace.....	69
5.4	Prototypní hrdina dramát z 80. let	73
6	Vývoj v pojetí hrdiny napříč jednotlivými fázemi tvorby s ohledem na biografické údaje autora	77
7	Závěr	88
8	Přílohy	90
9	Seznam použitých zdrojů	92

1 Úvod

Tato bakalářská práce se zabývá pojetím hrdiny v dramatech Václava Havla, přičemž v práci vycházíme z teorie, že hrdinou rozumíme synonymum pro hlavní postavu.¹ Bakalářská práce se zakládá na hypotéze, že dramatikova autobiografie vždy nějakým způsobem ovlivňuje pojetí hrdiny v rámci jednotlivých fází tvorby.

Práce sleduje tři fáze dramatikovy tvorby, a sice: šedesátá, sedmdesátá a osmdesátá léta. V rámci každého tvůrčího období jsme pro účely práce vybrali tři dramata, tudíž práce analyzuje celkem devět hrdinů, napříč třemi dekádami Havlovy dramatické tvorby. Mezi zkoumaná dramata patří v šedesátých letech: *Zahradní slavnost*, *Vyrozumění* a *Ztížená možnost soustředění*. Dramata, kterým se věnujeme v rámci sedmdesátých let, jsou: *Vernisáž*, *Audience* a *Protest*. Osmdesátá léta následně analyzují hrdiny z her: *Largo desolato*, *Pokoušení* a *Asanace*. Druhá kapitola práce vymezuje u těchto dramát: hrdinu, základní téma a data týkající se vzniku či uvedení hry.

Ve Třetí, Čtvrté a Páté kapitole sledujeme postupně jednotlivé fáze dramatické tvorby. Kapitoly vymezují hrdinu jednotlivých dramát na základě jednotných kritérií. Tyto jednotlivé charakteristiky slouží následně ke komplexnímu vymezení prototypního fázového hrdiny, jehož uvádíme v závěru každé kapitoly. K vymezení prototypního hrdiny užíváme opět určitých kritérií, které jsou napříč fázemi totožné.

Na základě poznatků z předchozích kapitol, porovnává Šestá kapitola mezi sebou prototypní fázové hrdiny, zkoumá, jakým způsobem se pojetí hrdiny v rámci dramatické tvorby vyvíjelo a současně analyzuje vliv dramatikovy autobiografie na pojetí hrdiny.

Cílem práce je vymezit postavy her Václava Havla v různých obdobích jeho tvorby. Zjistit, zda existují společné specifické rysy pro postavy Havlových her (s přihlédnutím především k hlavním jednajícím postavám) v rozdílných fázích jeho tvorby, zda se pojetí hrdiny proměňovalo a případně jakým konkrétním způsobem. A dále analyzovat, zda se projevuje přímá souvislost mezi dramatikovou biografií a pojetím hrdiny. Odborná literatura se k této problematice vyjadřuje poměrně rozsáhle, a tak je součástí

¹ „Hlavní postava se nazývá též protagonistista nebo hrdina.“ (PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Třetí. Jiloviště: MME Mercury Music & Entertainment, 2007. 218 s. ISBN 978-80-239-9284.)

práce rovněž analýza, jakým způsobem se dostupná odborná literatura tomuto problému věnuje. V jejích tendencích je pak cílem postihnout téma práce objektivně a co nejkomplexněji.

2 Vymezení jednotlivých dramat

V této kapitole vymežíme jednotlivá dramata, v rámci periodizovaných tvůrčích období, tedy konkrétně v letech: šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých. Hlavním cílem této kapitoly je stručné popsání dějové linky a vymezení hlavního hrdiny, tématu, či témat, která jsou pro jednotlivé hry charakteristická. Dále uvedeme informace týkající se premiér jednotlivých dramat a okolností prvního uvedení.

2.1. 60. léta

- 2.1.1. Zahradní slavnost (1963)
- 2.1.2. Vyrozumění (1965)
- 2.1.3. Ztížená možnost soustředění (1968)

2.2. 70. léta

- 2.2.1. Vernisáž (1975)
- 2.2.2. Audience (1975)
- 2.2.3. Protest (1978)

2.3. 80. léta

- 2.3.1. Largo desolato (1984)
- 2.3.2. Pokoušení (1985)
- 2.3.3. Asanace (1987)

**Pozn.:* Data v závorkách odpovídají rokům dokončení her, nikoliv datům jejich premiéry. Těmito roky se budeme řídit při periodizaci dramata a budeme se na ně odkazovat v rámci celé práce.

2.1. 60. léta

2.1.1. Zahradní slavnost

Hra o čtyřech dějstvích

Janu Grossmanovi

Zahradní slavnost byla první celovečerní, uvedená hra dramatika Václava Havla, v režii Otomara Krejči, která měla premiéru v divadle Na Zábradlí 3. prosince 1963.²

Hrdinou dramatu je Hugo Pludek, kterého rodina vyšle na Zahradní slavnost Likvidačního úřadu, aby zde vyhledal vlivného Františka Kalabise. Hugo se na slavnost dostaví, Františka Kalabise nenajde, ale díky sledu absurdních situací a replik, jenž si postavy vyměňují, se i pro Huga změní důvod, proč na Zahradní slavnost vlastně přišel. Všichni hosté Zahradní slavnosti jsou buď funkcionáři Likvidačního úřadu nebo jeho protikladu Zahajovačské služby. Oba úřady mají společné to, že hovoří téměř výhradně ve vyprázdněných frázích byrokratického jazyka. Hugo si poměrně rychle tento jazyk osvojí, takže se začlení do absurdního kolektivu, buď vlastní šikovností vytvářet nesmyslné dialogy, nebo naopak zcela nesmyslným opakováním frází, které kolem sebe slyší, přijímá za vlastní a používá. Hugo Pludek se v průběhu děje dostává pomocí manipulace s jazykem na pomyslnou špicí hierarchie místních úředníků. Vzbudí totiž u přítomných zástupců Zahajovačské služby dojem, že se chystá její likvidace a stejně tak navštíví sídlo Zahajovačské služby, kde zase vzbudí dojem, že má být likvidován Likvidační úřad. Na konci hry se Hugo Pludek, který původně nemá o likvidaci ani zahajování žádné znalosti, ba ani zájem, stává ředitelem nové instituce zvané Ústřední komise pro zahajování a likvidování. Hlavní hrdina se tedy dostane na vrchol žebříčku funkcionářů, avšak za cenu ztráty vlastní identity.

Základním tématem, na kterém Havel vystavuje celé drama, je *fráze* a s ní spojená problematika mezilidské *komunikace*. Dalším motivem je *odcizení*, se kterým Havel pracuje prostřednictvím hlavního hrdiny.

² Údaje o premiérách jsou v této kapitole převzaty z knihy *Čtení o Václavu Havlovi*. (ŠPIRIT, Michael. *Čtení o Václavu Havlovi: Autor ve světle literární kritiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2013. ISBN 978-80-87899-00-7.)

2.1.2. Vyrozumění

Hra o dvanácti obrazech

Činohře Divadla Na zábradlí

Hra *Vyrozumění* měla premiéru 25. července 1965, v Divadle Na Zábradlí, v Praze a režíroval ji Jan Grossmann.

Místem děje je úřad, v němž se zavádí nový jazyk – *ptydepe*.³ Jeho účelem je odstranit z jazyka veškerou emocionalitu, a tím zpřesnit a zjednodušit komunikaci v úřadu. Ředitel úřadu Gross, který je i hrdinou hry, obdrží vyrozumění, jenž je napsané právě v *ptydepe*, kterému nerozumí. Později zjišťuje, že bylo zavedení *ptydepe* nařízeno jeho náměstkem Balášem. V momentě, kdy začne protestovat proti náměstkovu nařízení, dostává se do konfliktu nejen s ním, ale s celým byrokratickým systémem úřadu, který jej začne pohlcovat, a pod nátlakem vydírání z Balášovy strany je nakonec donucen se zavedením *ptydepe* souhlasit. Ve chvíli, kdy si chce Gross nechat přeložit vyrozumění, které obdržel, dostává se do začarovaného kruhu byrokracie a nařízení, poněvadž *ptydepe* nikdo neumí. Zmatený Gross je nakonec přesvědčen Balášem, aby odstoupil ze svého úřadu a ujal se místo něj funkce náměstka. Následně se Gross ztrácí v systému podniku a postupně degraduje už jen na pouhého pozorovatele. Baláš si závěrem uvědomuje nedostatky a neúčinnost *ptydepe*, stejně tak jako své vlastní limity. Sám *ptydepe* neumí a není si schopen přeložit dopis, který obdržel. (Obdobně jako se Gross potýká s překladem vyrozumění na začátku hry.) Baláš, pod vlivem protestu ostatních úředníků, začne o *ptydepe* pochybovat a jeho moc v rámci fungování úřadu začne oslabovat. Gross posléze znovuzíská ztracenou moc, důsledkem překladu původního vyrozumění, v němž se mu sděluje, že má zastavit šíření *ptydepe*. V závěru hry však vznikne obdobný problém, poněvadž je do úřadu zaveden nový umělý jazyk *chorukor*.

Základní tématem *Vyrozumění* je *krize jazyka* v rámci společenských struktur. Tato problematika je zde dovedena ad absurdum, poněvadž téma fráze je zde zpracováno v podobě *ptydepe*. Druhým zřetelným tématem hry je *moc*, projevující se v všech sférách úřadu: osobní i byrokratické.

³ Myšlenka *ptydepe* pocházela od bratra Václava Havla – Ivana Havla.

2.1.3 Ztížená možnost soustředění

Hra o dvou dějstvích

Josefu Šafaříkovi

Hra *Ztížená možnost soustředění*, byla v režii Václava Hudeček, uvedena 11. dubna 1968, v Praze v Divadle Na zábradlí.

Hrdina dramatu je vědecký pracovník Dr. Eduard Huml, který vede všední manželský život se svoji manželkou Vlastou. Stereotypní manželský života je zdánlivě ozvláštněn mileneckým vztahem Humla k Renatě či sekretářce Blance. Ke konci hry se k Eduardovým objektům zájmu přidá ještě vědecká pracovnice Balcárková. S tou se Huml seznámí, když má být díky přístroji, počítači *Puzukovi*⁴, analyzován Humlův život. Balcárková je vědeckou pracovnicí, vedoucí tým sociologů, kteří tento počítač ovládají. Děj hry se střídá mezi sférou: manželskou, kterou představují především stereotypní dialogy a všední úkony v domácnosti Humlů a sférou mileneckou a pracovní. Zde se objevují scény s Humlovými filosofické diktáty či komplikace s počítačem *Puzukem*. Huml se díky své názorové nevyhraněnosti stává neschopným vlastní sebereflexe a ztrácí vlastní identitu.

Autor se v tematice posunul od krize systému jako takového, spíše ke krizi *člověka*, jenž je tímto systémem ovlivňován. Havel tematizuje všední život jedince, jenž se potýká s problémem stereotypu a neschopností sestavit si vlastní stabilní systém *hodnot*.

⁴ *Puzuk* byla přezdívka Ivana Havla.

2.2. 70. léta

2.2.1. Vernisáž

Jednoaktová hra

Vernisáž měla premiéru spolu s *Audiencí* 9. října 1976, v režii Vojtěcha Jasného. Uskutečnila se v Akademietheater/Burgtheater ve Vídni.

Hrdina dramatu Bedřich přichází na návštěvu ke svým přátelům, manželům – Michalovi a Věře. Ti právě přestavili svůj byt, chtějí jej Bedřichovi ukázat a pochlubit se velkolepými změnami, které v bytě provedli. V průběhu celé hry představují Michal a Věra Bedřichovi různé části svého „kvartýru“. Bedřich na vernisáž bytu přichází sám, jeho manželka Eva se zde objevuje jen prostřednictvím dialogů mezi „skutečnými“ postavami, tudíž si o ní recipient díla činí pouze zprostředkovanou představu. Přesto, že se Michal a Věra vyjadřují o Evě negativně, mají zájem na dobrém a harmonickém vztahu Evy a Bedřicha. Zhruba do půlky dramatu se dialogy trojice: Bedřich, Věra, Michal, jeví sice jako společensky nepřijemné, nepřírozené, nicméně v podstatě „normální“. Scéna se však začne jevit absurdnější ve chvíli, kdy začnou Věra a Michal naprosto beze studu hovořit o svých sexuálních praktikách a zážitcích nebo dokonce začnou Bedřichovi názorně ukazovat některé své praktiky. Přátelská i osobní návštěva se stává anonymní vernisáží a Bedřich se mění na pouhého diváka. Když chce Bedřich z bytu odejít, Věra a Michal mu to rozmluví, a tak Bedřich na návštěvě zůstává.

Fráze je v tomto dramatu tematizována prostřednictvím replik Věry a Michala. Je zde taktéž znázorněna konfrontace dvou skupin lidí nacházejících se v odlišném postavení vůči společenskému systému. *Konformita* se společenským diktátem je dalším tématem dramatu. Znamená ztrátu intimity, individuality, vede k přetvářce, a tedy k životu ve lži. Ten je zde v kontrastu s *životem v pravdě*.⁵

⁵ „Život v pravdě“ – Havlův pojem z eseje *Moc bezmocných*. (HAVEL, Václav. *Moc bezmocných*. Praha: Lidové noviny, 1990. ISBN 80-7106-005-4.)

2.2.2. Audience

Jednoaktová hra

Památce Alfréda Radoka

Hra *Audience*, v režii Vojtěcha Jasného, měla premiéru ve vídeňském divadle Akademietheater/Burgtheater 9. října 1976, spolu s *Vernisáží* a hrou *Policajti* Sławomira Mrożka.

Ferdinand Vaněk je hrdina této hry a zároveň protipól druhé postavy Sládka. Vaněk pracuje v pivovaru jako pomocný dělník, poněvadž je mu politickým režimem zakázáno jeho povolání spisovatele. Vaněk je zavolán Sládkem do kanceláře, kde se odehrává celý děj hry. Sládek je už od začátku rozhovoru v podnapilém stavu, což zapříčiňuje charakter jeho chování, které je zcela protikladné k vystupování Vaňka. Sládek nabízí Vaňkovi lepší práci skladníka, kde by mohl psát své hry, ovšem za cenu, že by musel sám na sebe donášet. Vaněk se dále dozvídá, že o něm Sládek má podávat psané hlášení StB, ale že ho to nebaví psát, a že by mu s tím vlastně on, coby spisovatel, mohl pomoci. Vaněk tuto nabídku odmítá. Sládkova reakce je emotivní, nejdříve Vaňkovi nadává, a opovrhuje jím, pak ale vyžaduje, aby mu Vaněk, zprostředkoval setkání s „Bohdalkou“, tedy někým z „vyšších vrstev“. Celý dialog je přerušen několika Sládkovými odchody na záchod. Hra končí navrácením do prvního obrazu, kdy Sládka, spícího s hlavou na stole, vyruší Vaněk zaklepáním na dveře. Vchází do kanceláře a na otázku Sládka, jak to jde, odpovídá vulgární replikou: „*Je to všechno na hovno.*“ (V. Havel, 1992, 230)

Stěžejním tématem *Audience* je *morálka* jednotlivce, nacházejícím se *mimo* společenské struktury a jeho konfrontace s člověkem, nacházejícím se *uvnitř* těchto struktur.

2.2.3. Protest

Jednoaktová hra

Hra *Protest* měla premiéru 17. listopadu 1979 spolu s *Atestem* Pavla Kohouta. Místem premiéry bylo opět vídeňské Akademietheater/Burgtheater, v režii Leopolda Lindtberga.

Na scéně jsou dvě postavy, spisovatelé a dávní přátelé: Staněk a Vaněk. Vaněk, hrdina dramatu, přichází do Staňkovy kanceláře a vedou spolu po několika letech rozhovor. Mají společnou minulost, vzpomínky, avšak životy, které oba od té doby „odžili“, jsou diametrálně odlišné. Vaněk je disidentem, spisovatelem, jenž je politickým režimem odmítán, díky čemuž strávil také nějakou dobu ve vězení. Staňkova dcera Ančí má poměr s jistým písničkářem Javůrkem, jenž byl zatčen, a tak se Staněk na Vaňka obrací se žádostí, zda by nemohl uspořádat petici na podporu Javůrkova propuštění. Vaněk Staňka překvapí tím, že mu ukáže již hotový protest, týkající se této záležitosti. Staněk je nadšen, avšak vzápětí začne stylistiku textu kritizovat, nelíbí se mu některá příliš emotivní slova a celé by to napsal „trochu jinak“. Vaněk se domnívá, že Staněk petici podepíše, ten ale odmítá. V závěru hry se zjistí, že protest není potřeba, neboť byl již Javůrek propuštěn.

Hlavní tematikou *Protestu* je postavení jedince *mimo* společenské struktury a jeho konfrontace s člověkem, nacházejícím se na *pomezí* těchto struktur. Protest také tematizuje problém *morální odpovědnosti*.

2.3. 80. léta

2.3.1. Largo desolato

Hra o sedmi obrazech

Tomu Stoppardovi

Hra měla svou zahraniční premiéru ve Vídni 13. dubna 1985, v tamějším Akademietheater/Burgtheater, v režii Jürgena Bosse. Česká premiéra se konala 9. dubna 1990, v Divadle Na zábradlí a byla režírovaná Janem Grossmanem.

Largo desolato je o čekání hrdiny dramatu, Dr. Leopolda Kopřivy, na to, až ho přijdou zatknout. Leopoldovo čekání je doprovázeno návštěvami přátel a dalších osob, které na něj působí svými názory. Tím je Kopřiva znervózňován a stává se z něj člověk, nejen labilní, ale i ztracený ve svých vlastních pocitech a názorech. Nejvíce na něj působí postavy přátel Olbrama a Oldy a dále postavy Ládů. Leopoldova situace je komplikována také vztahy ke třem ženám: studentce filosofie Markétě, Leopoldově životní družce Zuzaně a přítelkyni Lucy. V závěru hry dodává Markéta rezignovanému Leopoldovi energii a sílu vzbouřit se proti výkonu trestu. V momentě, kdy za ním přichází příslušníci státní moci (Chlapíci), je rozhodnut papír o svém odsouzení nepodepsat. „Chlapíci“ ho však zaskočí tvrzením, že není potřeba nic podepisovat, poněvadž byl jeho případ odložen.

Tematika této hry je autorem charakterizováno jako „(...) *hudební úvahu o tíži lidského bytí; o těžkosti zápasu člověka o svou identitu s neosobní mocí, která mu ji chce vzít; o podivném rozporu mezi skutečnými možnostmi člověka a rolí, kterou mu jeho prostředí, osud i jeho vlastní práce přisoudily; o tom, jak snadno lze teoreticky vědět, jak žít, ale jak těžké je opravdu tak žít; o věčném ‚hoři z rozumu‘; o tragické nemožnosti, aby si porozuměli i lidé, kteří to navzájem myslí se sebou dobře; o lidské samotě, strachu i zbabělosti; atd. – a posléze ovšem (a to hlavně) o tragickokomické a absurdní dimenzi těchto všech témat.*“ (A. Freimanová, 2012, 552)

2.3.2. Pokoušení

hra o deseti obrazech

Zdeňku Urbánkovi

Hra Pokoušení měla zahraniční premiéru 23. května 1986 ve Vídni, v divadle Akademietheater/Burghtheater v režii Hanse Klebera. Česká premiéra se konala 27. října 1990, v Divadle J. K. Tyla v Plzni, v režii Jana Buriana.

Hlavními postavami jsou muži s podobnými jmény, kteří jsou si navzájem jakýmsi „alter-egem“: Dr. Jindřich Foustka – vědec, hrdina dramatu a invalidní důchodce Fistula. Scény se odehrávají střídavě u Foustky doma, v bytě přítelkyně-kolegyně Vilmy a ve vědeckém ústavu, kde Foustka pracuje. O vědeckém ústavu se začnou šířit zprávy, že už ve své vědecké činnosti není tak odborný a respektovaný, a že je jeho jméno v částečné míře poškozeno. V tomto, pro ústav kritickém období, přichází do Foustkova bytu Fistula. Ten mu navrhne, že jej bude zasvěcovat do tajů magie, za účelem vědeckého boje proti esoterismu a okultním praktikám. Foustka souhlasí, a tak mu Fistula na oplátku nabídne zkušební „trik“, jenž má dokázat Fistulovy magické schopnosti. Trik spočívá v tom, že se má do Foustky na plánovaném večírku vědeckého ústavu zamilovat sekretářka Markéta. Foustka společně s Markétou filosofuje a vyjevuje jí svůj zájem o transcendentno. Dr. Jindřich Foustka je závěrem odsouzen z toho, že se zaplétá s magií, a Markéta se po tom, co ho veřejně před ostatními kolegy z ústavu obhajuje, nervově zhroutí a je z ústavu vyhozena. Na konci hry se recipient dozvídá, že byl Fistula na Foustku nasazen Primářem ústavu, aby jej prozkoušel ve věrnosti jeho vědeckému poslání.

V první řadě je nutno poznamenat, že *Pokoušení* je hra napsaná na „*faustovské*“ téma. Tématem je souboj o identitu jedince s mechanismy *moci*, ať už moci „*institucionální*“ nebo moci dobra a zla.

2.3.3. Asanace

Asanace měla svou zahraniční premiéru v Curychu, v tamějším Schauspielhaus, v režii J. Bißmeiera 24. září 1989. Česká premiéra se konala 30. března 1990, v Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého, v režii Karla Kříže.

Postavami v této hře jsou architekti, kteří na starém hradě plánují asanaci městečka nacházejícího se v podhradí. Hlavním projektantem je hrdina dramatu Bergman. Na hrad se dostaví dva zástupci občanů a projeví svůj nesouhlas s asanací. Bergman jejich petici přijímá, stejně tak jako architekt Albert, který s občany soucítí a zastává se jich. Tajemník, coby výkonná moc skupiny architektů, však protestující obyvatele nechává zavřít do hladomorny, kam je později za své názory zavřen i Albert. Nad Tajemníkem je ještě další nadřízený, a sice První Inspektor. Ten pronese banální projev a propustí neprávem zavřené občany. Všichni architekti se radují, protože ve skrytu s asanací také nesouhlasí. Vzápětí přichází Druhý Inspektor obnovit staré pořádky, a tak je asanace znovu v procesu. Poměry se neustále mění, přichází Druhý inspektor a asanaci pozastaví. Albert je následkem toho propuštěn z hladomorny, další architekt Kuzma Plechanov spáchá sebevraždu, přičemž svou smrtí symbolicky „vykupuje“ všechny ostatní architekty, co nesou vinu na plánování asanace.

Autor se k hlavnímu tématu hry vyjadřuje takto: *„Asanaci chápu především jako hru o smrti. Smrt v ní přitom vidím přítomnu trojím způsobem, respektive ve třech – relativně samostatných, i když vzájemně propojených – vrstvách či pásmech. Pracovně bych je označil jako pásmo psychologické, architektonické a politické.“* (A. Freimanová, 2012, 569n) Dalším tématem hry je *ambivalence* a existenciální krize jedince, jenž je manipulován *mocí* a touží po *smyslu* života.

3 Pojetí hrdiny – 60. léta

V následující kapitole se zabýváme charakteristikou hrdinů z her napsaných v šedesátých letech. Jedná se tedy o muže: Huga Pludka, Josefa Grosse a Eduarda Humla. Hrdinu pokaždé vymezíme podle jednotných kritérií, kterými jsou: věk, povolání, životní postoj, vztah k sobě samému, vztah k druhým postavám, dále konstrukce a pojetí hrdiny. Tato kritéria budeme používat i v dalších dvou kapitolách. V závěru třetí kapitoly vymezíme na základě jednotlivých charakteristik Havlova prototypního hrdinu dramát vzniklých v této dekadě. Učiníme tak pomocí následujících kritérií: tématu her a jazyka, který prototypní hrdina užívá. S těmito kritérii budeme pracovat rovněž v Kapitolách 4 a 5.

3.1 Zahradní slavnost

Hugo Pludek

Věk:

„Hlavní postava Hugo vychází do světa - na způsob Honzy, jdoucího na zkušenou (archetyp poutníka) – a setkává se v něm s frází jako jeho ústředním principem.“ (V. Havel, 1989, 169n) Dle skutečnosti, že se Hugo vydává na „cestu do světa“, můžeme usuzovat, že je mu přibližně dvacet let.

Povolání:

Profesionální „životní“ šachista a logik aplikující schémata osvojená šachem na každodenní život.

Životní postoj:

Hugo Pludek je hlavní dramatická postava, která je založena na jediné vlastnosti, totiž na tom, že žádnou vlastnost nemá. *„Hugo Pludek (...) je dosud ‚nepopsaná kniha‘. Jeho jedinou zkušeností jsou pravidla šachu a doma vštěpovaná filosofie středních vrstev; jeho hlavními dispozicemi jsou: paměť a kombinační schopnost, tedy vlastnosti kybernetického stroje.“* (Z. Hořínek, 1968, 4) „Šach“ je první slovo hry, kterým Hugo do děje vstupuje. Slovem „mat“ hru zase naopak zakončuje. „Šach“ je Hugův pozdrav,

ale zároveň je to slovo, jímž doprovází i některá svá jednání. „Z hlediska Hugova života je život a svět šachovou partií, z hlediska autora je stavba hry šachovnicí, na níž může Hugo tuto partii dohrát do konce.“ (E. Uhlířová, 1964, 46) Hra v šach je základní Hugovou definicí, je to symbol hry, na němž se rozehrává celá Hugova postava. Jako schopný šachista je Hugo velice logicky a systematicky přemýšlející postava. Hugo je coby hráč šachu „neškodný“, avšak v momentě, kdy začne aplikovat pravidla šachu na běžný život, je jeho šachová nevinnost „v tahu“. Rovněž je pro něj charakteristická matematická inteligence a zní vyplývající schopnost aplikace názorů a schémat na běžný život tak, jak se tomu naučil v šachu. Hugo je člověkem bez názoru, a tak mu nezbyvá než aplikovat osvojeným matematickým způsobem to, co mu říká okolí. Hugo se tímto stává konformním s okolním systémem a plně od něj odvíjí svou (ne)identitu. To je také důvodem, proč můžeme Huga nazvat spíše anti-hrdinou, než hrdinou v pravém smyslu slova. Hugo se učí přejímat názory - bez vlastního kritického myšlení - již doma. Je totiž členem generace, jež přebírá životní postoje svých rodičů.

Vztah k sobě samému:

Identitu člověka tvoří jeho názory a postoje, avšak Hugo do děje vstupuje zcela bez názorů. V průběhu hry, přejímá různé názory postav, avšak tím svou identitu spíše více potlačuje, a dochází k jeho úplnému odcizení. „Hugo nemá žádný názor ani na Zahajovačskou službu, ani na Likvidační úřad, nepracuje v žádném z nich, a může proto bez zábran přejímat a donekonečna kombinovat všechna modelová stanoviska (...).“ (E. Uhlířová, 1964, 47) Proces od-osobnění je pro Huga převráceným modelem dospívání, kdy se člověk stává jedinečnou osobností pomocí vlastních názorů, které jsou starší generací pouze formované, nikoliv diktované. Hugo si také uvědomuje, že má-li být součástí systému, musí fungovat jako funkční jednotka, nikoli jako individuum. Havlův hrdina fráze je postupně „vynulován“, což vede k jeho odcizení. „Totální popření zbytků vlastní lidské identity může končit, tak jako u Huga, i vynulováním jména.“ (V. Just, 2004, 10) Toto odcizení se projevuje názorně v situaci, kdy se dotazuje po „sobě samém“ či v závěru hry, kdy přichází domů a rodiče ho nepoznávají.

Vztah k druhým postavám:

Oldřich a Božena, Hugovi rodiče, jej na cestu „do světa“ vybavují řadou nesmyslných pořekadel. Stejným způsobem, jakým Hugovi rodiče bezmyšlenkovitě užívají různá pořekadla, aplikuje Hugo své logické úvahy, díky nimž dosáhne na pomyslnou špici hierarchie v rámci Likvidačního a Zahajovačského úřadu. Hugo poznává, že může na zahradní slavnosti měnit svět prostřednictvím svých šachových pravidel, a tak jej přetvářet ve svět odlidštěný.

Dále schopnost adaptovat se či přizpůsobit je vlastnost, jež mají všechny postavy společnou. Ta se ve hře projevuje v několika rovinách. Varianta konformity u Hugových rodičů, se projevuje přijímáním názorů od společnosti na to, co je důležité. Je-li pro společnost důležitý úspěch, pak jediné, co očekávají a chtějí po svém synovi je právě úspěch. Tuto tezi můžeme dokládat také tím, že Hugův bratr Petr, intelektuál, je rodiči podceňován a znevažován. „*Pludkovi, toť zdravá filosofie středních vrstev, filosofie bezzásadovosti, v níž měřítkem cti je úspěch.*“ (E. Uhlířová, 1964, 50) Dalším prototypním představitelem konformity je postava Ferdy Plzáka, který je expertem Zahajovačské služby a expertem na užívání frází.

Na Huga má největší vliv postava Ferdy Plzáka, kariéristy, jenž je profesionální Zahajovač, příslušník stejnojmenného úřadu. „*Plzák je společenský trubec, který na přizpůsobivosti zakládá své vegetování v naději, že ho ochota sloužit komukoli a čemukoli uchrání od reálné činnosti.*“ (Tamtéž) Od Plzáka se Hugo učí, jak správně používat frázi k tomu, aby zmanipuloval postavy kolem sebe. Plzák je postava, na níž je až do té doby, než se Hugo ujme vedení, vidět to, jak jej užívání frází odlidštilo a zbavilo ho zdravého „selského rozumu“. Paradoxem však je, že Zahradní slavnost, na kterou Hugo přichází, má sloužit k „polidštění“ úřadu i byrokratické praxe, o což se snaží hlavně Plzák. Jenomže Plzák se tohoto záměru snaží dosáhnout prostřednictvím frází, a tak je dobrý záměr znemožněn použitou formou. „*Liberálové typu Plzáka však umí jen žvanit. Jsou to profesionální „funkcionáři“, kteří se ničemu nenaučili, a proto bezostyšně mluví o všem, jsouce živi z laskavého poučování druhých.*“ (E. Uhlířová, 1964, 48) Plzák nevykonává kromě mluvení žádnou jinou činnost, a přestože mluví o tom, jak je potřeba budovat dobré vztahy, sám žádné nevytváří. Ferda Plzák se stává lidštějším až v momentě, kdy přichází do styku s Hugem, a jeho funkce je ohrožena

Hugovou matematickou inteligencí a obratností, s jakou vrší fráze. Ve chvíli konfrontace projevuje Plzák strach, protože se bojí, že přijde o svou funkci, jedinou životní náplň, jejíž absence by pro něj znamenala ztrátu smyslu života.

Zaměříme se nyní na jazyk hrdiny *Zahradní slavnosti*. Frázovitá komunikace mezi Hugem a vedlejšími postavami znázorňuje prázdnotu ve vztazích. Jednotlivé postavy sice mluví, ale nic „neříkají“. Dalo by se říci, že fráze je jakýsi nepersonifikovaný hlavní hrdina. Fráze je totiž *pojata „(...) jako obměna poznatku, že nikoliv člověk dělá šaty, ale šaty dělají člověka: tedy člověk nepoužívá fráze, ale fráze používá člověka.“* (V. Havel, 1966, 10) Fráze má totiž nad Hugem moc. Místo toho, aby jím byla citlivě používána, je naopak Hugo frází (bezcitně) ovládán, a tak se stává jejím nástrojem.

Konstrukce a pojetí hrdiny:

Další Hugovou charakteristikou je jeho podvojnost, s níž je naznačena jeho nevyhraněnost, a tedy absolutní schopnost adaptace vůči čemukoliv. Ta je symbolicky znázorněna právě při hře v šach, kdy Hugo jednou vyhrává, podruhé prohrává a ani jednu úplně neprohraje, ani nevyhraje.

PLUDKOVÁ: Když tady vyhraješ, tak tady prohraješ?

HUGO: A když tady prohraju, tady vyhraju.

PLUDEK: Vidiš to, Božka? Než by jednou vyhrál úplně a podruhé plně prohrál, raději vždycky trochu vyhraje a trochu prohraje.

PLUDKOVÁ: Takový hráč se neztratí! (V. Havel, 1992, 10)

Hugo hraje šach proti sobě samému, avšak ani v jednom ze dvou alternativních hráčů se nenachází. Nemá žádné stanovisko k jednomu, ani ke druhému. „*Metafora šachovnice, na níž Hugo Pludek posunuje lidmi jako figurkami až do posledního matu celé partie, má klíčový význam pro smysl hry, pro její geometrickou stavbu i pro rozpornost autorské metody.*“ (E. Uhlířová, 2013, 17) Havel využívá ke konstrukci hrdiny dvou tendencí. „*První, následně uskutečněná v Hugovi, pracuje se zrealňováním absurdity. Absurdní pomysl, člověk-stroj, Hugo Pludek, se zhmotní a vstoupí na jeviště jako zdánlivě živá postava mezi skutečně živé lidi. Druhá metoda, důsledně uplatněná ve všech ostatních postavách hry, pracuje se zabsurdňováním reality.*“ (V. Just, 2004, 10) Tato absurdní realita je v postavách hyperbolizována, tudíž se stává hlavní funkcí hry, zatímco „*(...) Hugo, (se) jeví jako vedlejší přihrávač a rozehrávač partie, což je jeho*

skutečná funkce ve hře. (...) Hugo se stává průsečíkem obou metod: je jednak zrealněná absurdita a současně zabsurdněná realita.“ (Tamtéž) Duální způsob metody, s jakou je hrdina konstruován, navádí opět k nejasné identitě a „necelistvosti“ v jeho postojích.

3.2 Vyrozumění

Josef Gross

Věk:

Grossův věk můžeme pouze předpokládat, ale dle jeho funkce ředitele můžeme usuzovat, že je mu kolem čtyřiceti let. Ve své funkci je zkušený a sebejistý až do doby, než přijde zásadní změna – zavedení nového úředního jazyku *ptydepe*.

Povolání:

Hrdina hry je ředitel jakéhosi úřadu a má příznačné jméno Gross, tedy německy Velký. „Velký“ ředitel by měl vládnout „malým klukům“, tedy: náměstkovi, vedoucímu překladatelského střediska a dalším úředníkům. Ve skutečnosti však Gross nemá žádnou moc, protože nerozumí jazyku *ptydepe*, v němž dostává na začátku hry vyrozumění.

Životní postoj:

Ředitel úřadu je muž, jehož základní postoj bychom mohli charakterizovat jako „náchylný k podléhání kompromisům“ do kterých se sám nechává zaplést. Byť se snaží všem nařízením týkajících se nového úředního jazyku *ptydepe* začátkem vzdorovat, znovu podléhá a ustupuje návrhům, které mu jeho kolegové předkládají. Gross v průběhu hry ztrácí svou suverenitu, doprovázenou skutečnou ztrátou funkce ředitele, a tak narůstá jeho nejistota. Přichází do děje jako suverénní ředitel, ale svou jistotu posléze ztrácí díky podmínkám byrokratickému systému, který úřad stanovuje. „*Ředitel Gross, aby své místo v systému zachránil, musí provést sebekritiku, zřící se svých osobních názorů – musí konformovat.*“ (Z. Hořínek, 1968, 5)

Vztah k sobě samému:

Jak jsme již dříve naznačili, je jméno hlavního hrdiny intertextové, a tudíž jeho interpretace slouží k dokreslení charakteristiky hrdiny. „*Křestní jméno ‚Josef‘ by*

dokonce mohlo odkazovat ke kařkovskému hrdinovi ‚Procesu‘, Josefu K.. Okolnosti na pracovišti se totiž postupně vrší jako viny ředitele: zneužití úřední moci, zpronevěra soukromě zakoupeným sešitem, autentizace sešitu, nošení úředního razítka domů.“ (A. Štěrbová, 2002, 27) Nicméně hlavní postava této hry se poměrně nejednoznačně charakterizuje, neboť je od počátku založena na protikladné skutečnosti. Gross totiž obdrží vyrozumění, které: „(...) na jedné straně dokládá, že nadřizený orgán používá nového úředního jazyka ptydepe, ale jehož obsah svědčí zase pro to, že nadřizený orgán je proti zavádění ptydepe.“ (L. Hejdánek, 2013, 40) Grosse můžeme charakterizovat jako jakéhosi nepřesvědčivého „humanistu“, jenž vystupuje do hry stále v nových variantách, a tak je i jeho charakteristika neustále ve vývoji a proměně. Gross, je součástí zmechanizovaného světa úředníků, a jeho mechanizace jej staví do role zbabělého hrdiny, který nemá dostatek síly se systému vzepřít, tudíž v závěru hry spatřujeme jeho konformitu a odcizení. Jeho závěrečný monolog by se dal charakterizovat jako „vyvíňující monolog“⁶. Tento druh monologu je typický pro Havlovy hry. Gross v něm přiznává, že je de-personalizován, ale zároveň se vymlouvá, že právě to je důvodem, proč se nemůže vymanit ze soukolí mechanismu a jednat jinak. Tímto monologem obelhává jak Marii (jež je jeho adresátem, nebo spíše pouhou příčinou), tak sám sebe. Gross alibistickým monologem umožňuje nástup těch, se kterými dříve nesouhlasil. „Gross říká jiným i sám sobě, že nechce opakovat své staré chyby, a že chce začít znovu a docela jinak, že tentokrát už neuhne před ničím, i kdyby tím riskoval existenci. Vzápětí však se ke svým starým chybám vrací a uzavírá spojení právě s tím, kdo jej likvidoval. (...) Gross nežije dlouho v iluzích, že dojde zase k návratu přirozeného lidského jazyka, opět proti jeho vůli, ale díky jeho kompromisectví se začíná zavádět jiný, opačný umělý jazyk chorukor. Kruh je uzavřen, všechno začíná zdánlivě znovu.“ (L. Hejdánek, 2013, 38)

Vztah k druhým postavám:

Významnou charakteristikou všech postav je jejich postižení mechanizací a systemizací. Takový projevem je například Hanino neustálé česání, které je bezmyšlenkovitě opakováno, čímž připomíná „strojovost“. „Což je důležité: celá hra je do sebe zapadající mechanismus a to se nesmí v žádné její složce ztratit. Jedině tak

⁶ Pojem užívaný Vladimírem Justem v přednášce ze dne 25. 11. 2013. (JUST, V. Výzvy, paradoxy, hry: Václav Havel, II.: Vyrozumění (přednáška) Praha: KNIHOVNA VÁCLAVA HAVLA, 25. 11. 2013.)

bude vyplaveno na povrch i její poslání: o mechanismu moci (Baláš), zbabělosti (Gross) a lhostejnosti (Mašát a další) a o mechanismu společnosti, v níž se tyto mechanismy vzájemně propojují a umocňují.“ (A. Freimanová, 2012, 383) Strojovost postav ve Vyrozumění charakterizuje V. Just pojmem „*expert*“. (V. Just, 2004, 4) Toto označení pak budeme dále objasňovat i prostřednictvím postav dalších dramát. Za experty Just považuje ty, co svou vnitřní prázdnotu a krizi osobnosti zastírají různými argumenty, hesly, výmluvnostmi nebo frázemi. „*Expert je profesionál prázdnoty, (...) jeho objektivní hledisko je vlastně hledisko nikoho.*“ (V. Just, 2004, 4) Zde rozpoznáváme, že Gross je ve Vyrozumění expertem na to, jak přežít ve své funkci ředitele za jakýchkoli poměrů. Jazyk, kterým experti mluví, se nazývá „*experanto*“. (V. Just, 2004, 4) Ten umožňuje Havlovým hrdinům unikat ze své odpovědnosti, následky svých činů banalizovat a zlehčovat. Tento jazyk je mimo jiné jazykem oněch „*vyvíňovacích monologů*“. A právě tento monolog, který níže ocitujeme, umožní hrdinovi banalizovat nepříjemnou situaci s Marií, z níž se snaží alibisticky „*vybruslit*“. Jedná se o scénu, kdy jej kolegyně i přítelkyně Marie žádá o přímluvu u náměstka Baláše, který jí dal výpověď kvůli tomu, že v minulosti přeložila Grossovi jeho vyrozumění.

GROSS: (...) Drahá Marie! Ani nevíš, jak strašně rád bych pro tebe udělal to, oč mě žádáš! Tím víc mě ovšem děsí, že fakticky pro tebe nemohu udělat takřka nic, protože jsem vlastně totálně odcizen sám sobě: touha ti pomoci se totiž ve mně osudově střetává s odpovědností, kterou na mě – chtějícího zde zachránit poslední úločky lidství – uvaluje nebezpečí hrozící našemu úřadu permanentně ze strany Baláše a jeho lidí, odpovědností, která je pro mne natolik závazná, že nemohu absolutně riskovat ztrátu pozice, o níž je opřena, jakýmkoliv otevřeným konfliktem s Balášem a jeho lidmi! (...) Hlavně teď nesmíš ztratit naději, úsměv, lásku k životu a víru v lidi. Rozum do hrsti a hlavu vzhůru! Víím, že je to absurdní, drahá Marie, ale musím teď na oběd. Nazdar! (V. Havel, 1992, 103n)

Grossova nejvíce „*pravdivá*“ replika, pronesená ve chvíli, kdy se ho Marie zastane, je neupřímnou frází. „*Jeho monolog je sice pózou ve smyslu parádní exhibicionistické demonstrace vlastní složitosti – exhibicionismus, exhibující vlastní omyly a chyby a přímo si v nich libující.*“ (A. Freimanová, 2012, 386) Gross má soucit se sebou samým a pociťuje uspokojení z vlastní otevřenosti, jenž je mu prostředkem k zmírnění pocitu viny. Marie je proto posluchačem jeho exhibované duše, protože Gross ví, že ona jediná mu to uvěří. „*Nicméně je to relativně nejupřímnější Grossova promluva, je tu nejbliže k náznavu sebepoznání, i když samozřejmě líčí sám sebe jako kýč.*“ (A.

Freimanová, 2012, 387) Nepravdivost a ne-autenticita se šíří dál v podobě Mariiny odpovědi, když mu řekne, že s ní takhle hezky ještě nikdo nemluvil.

Jazyk postav je ve hře vnímán ne pouze jako nástroj, ale jako subjekt - aktér děje a jeho roli můžeme formulovat takto: „(...) *Ústředním dramatickým hrdinou u Havla nebývá ta která postava resp. ta která dramatická osoba, ale jazyk sám.*“ (V. Just, 2004, 10) Umělý jazyk *ptydepe*, jenž je stěžejním prvkem hry, má zpřesnit byrokratickou komunikaci a zdokonalit úřednické vztahy, ale namísto toho vede k naprostému narušení veškerých vztahů a odcizení. Nikdo totiž jazyku nerozumí, a tak nemohou postavy s jeho pomocí popisovat okolní svět. Havlovo *ptydepe* neumožňuje vznik komunikačních situací, poněvadž ty předpokládají potenciální porozumění předávaným informacím. Způsob, jakým je k jazyku *ptydepe* přistupováno, dává recipientovi poznat absurditu mechanismů, v nichž se musí postavy neustále přizpůsobovat změnám, jež zcela postrádají „porozumění“, což vede k lhostejnosti vůči postupné mechanizaci.

Konstrukce a pojetí hrdiny:

Jazyk slouží jako identifikační prvek všech postav, přičemž ve *Vyrozumění* je mu třeba věnovat zvláštní pozornost. Ve *Vyrozumění* kladl dramatik důraz na zamezení obrácení smyslu, či ztrátu logického záměru jednotlivých replik. Důraz na přesnost a znalost textu jednotlivých herců formuloval Havel v dopise Janu Grossmanovi před generální zkouškou *Vyrozumění* takto: „*Avšak zde, kde to jsou všechno přesně propracované, tak říkajíc právnické formulace, každé vynechané nebo změněné slovo, zatrhá za uši porušením logiky (a také rytmu!) formulace a udělá tuto formulaci okamžitě strašně neobratnou.*“ (A. Freimanová, 2012, 381) Dále jsou postavy Grosse a Baláše konstruovány jako určité lidské prototypy. Situace, jež se vyskytuje ve *Vyrozumění*, může nastat v jakékoli době i společnosti po její obrodě, či zásadní přeměně. V tu dobu se jedni zapřísáhnou tím, že už budou hájit důležité hodnoty a nezradí (typ Baláš) a druzí tím, že budou slibovat, že už nikdy neustoupí před Baláši (typ Gross). Po určité době ovšem obě skupiny, pod vlivem nátlaku systému, zapomínají na své morální závazky a chybují.

3.3 Ztížená možnost soustředění

Eduard Huml

Věk:

Dle data narození, které uvede vědecká pracovnice dr. Balcárková, víme, že je Humlovi (v roce premiéry) čtyřicet let.

BALCÁRKOVÁ: Výborně. Tak pište: (Diktuje) Eduard Huml, 1928 – začátek rozhovoru 15,25 – první otázka. (Zvolá) Prosím ticho! (V. Havel, 1992, 109)

Povolání:

Dr. Eduard Huml je vědecký pracovník působící v oblasti společenských věd. Jeho povolání předpokládá opakované zamýšlení se nad hlubokými filosoficko-vědeckými otázkami. Ve vědeckých statích je expertem na morální hodnoty, avšak teorie, kterou zde ovládá, nekoresponduje s jeho životní praxí.

Životní postoj:

Jeho postoj je vyjádřením krize moderní doby, jejímž základním znakem je pluralita hodnot, kdy lidé touží po hloubce, ale přitom se přimykají „pseudohodnotám“. *„Člověk usilující teoreticky o plné, jedinečné, totální lidství, dospívá v praxi paradoxně k životu stereotypizovanému, systemizovanému, neautentickému.“ (Z. Hořínek, 1968, 10)*

Vztah k sobě samému:

Eduard je neidentický hrdina, což znamená, že nevede jedinečný a individuální život. Naopak je jeho život vrstvením stereotypních vztahů, vedoucím k zobecnění. *„Humlova roztržitost nebo ztížená možnost soustředění, projevující se v citovém životě i v práci - myšlení (i v jejich neorganickém prolínání při diktátech mladičké sekretářce), je příznakem civilizační choroby, jež sleduje mnohost a je opakem hloubky.“ (Z. Hořínek, 1968, 10)* Jeho rozpolcenost osobnosti dokazuje jeho „každodenní dávka filosofování“, kdy diktuje sekretářce Blance jakousi stať, zabývající se především tématem hodnot, jenž se promítá na pozadí celé hry. Huml se zde ve svých úvahách jeví jako inteligentní člověk, v jeho diktátech jako by se projevovalo to, co si doopravdy

myslí, avšak sám není schopen se „vzmužit“ a dle těchto hodnot se ve svém životě řídit. Jeho diktáty jsou jakoby „předem připravené“, a tudíž působí neautenticky, což má za následek postupné odcizování. „*Proces depersonalizace společenského systému zasáhl už samo nitro člověka a oblast jeho nejintimnější vztahů. Filosofující intelekt už není schopen proměnit se do životní praxe. Člověk intelektuál dělá problematiku člověka, aniž si už sebe sama uvědomuje jak předmět svého zájmu.*“ (J. Černý, 2013, 44)

Vztah k druhým postavám:

Huml je deset let ženatý, jeho manželství je vztah (již) stereotypní a všední, což jej nutí k navazování jiných milostných kontaktů. Havel tematizuje problematiku ve dvou rovinách, motivech: „*Motivu průzkumu vedeného dr. Balcárkovou a motivu Humla a jeho osobních vztahů. (...) Motiv Humla demonstruje vlastní téma ne-identické osobnosti, motiv průzkumu pak pozadí uváděné s tímto tématem do souvislosti, totiž téma vztahu moderního člověka ke světu (...) a jeho působení na rozklad lidské identity.*“ (A. Freimanová, 2012, 431)

Zaměříme se nejprve na *motiv průzkumu*. Cílem výzkumu je postihnout lidskou identitu, a navrátit člověku jeho jedinečnost. Jenomže výzkum se řídí zásadami moderního technologického poznání: „*(...) racionálně zobecňují analýzou, tedy přesně těmi prostředky, které ztrátu kontaktu s individualitou způsobily.*“ (Tamtéž) Balcárková chce se svým výzkumným týmem zachytit Humla v jeho autenticitě pomocí počítače *Puzuka*. „*Člověka Humla bychom měli ovšem poznat nejen prostřednictvím jeho promluv (o dramatických činech se v takto koncipovaném dramatu nedá uvažovat), ale i exaktní moderní vědeckou metodou. Groteskni komiku hry Ztížená možnost soustředění autor tedy vytváří nejen způsobem promluv (zatím Havlův obvyklý způsob lexikálních a syntaktických gagů), ale nově ji zakládá i na jevištních situacích s rekvizitou – Puzukem, jakýmsi zárodkem počítače (pojatého ovšem značně infantilně), s nímž mají výzkumníci Balcárková a Kriebel neustálé, stereotypně se opakující potíže.*“ (A. Štěrbová, 2002, 35) Metodou výzkumu má být kladení otázek *Puzukem* subjektu výzkumu, tedy Humlovi. Problém je ovšem v tom, že otázky o identitě mají být kladeny jedinci, který neví, jak sám sebe definovat a jak na tyto otázky tedy pravdivě odpovědět. Ve výzkumu funguje Huml jako reprezentant určitého nahodilého vzorku, tedy jako reprezentant typického člena „systemizovaných“. Právě jeho vlastnosti je možno obecně vztáhnout na

kteréhokoli člověka, jenž je součástí mechanizované společnosti bez lidských individualit. Motiv průzkumu se v závěru hry spojí s motivem osobních vztahů, kdy počítač *Puzuk* přestane zcela fungovat a rozbije se tak, jako se „rozbijí“ všechny postavy.

Dále se zaměříme na *motiv osobních vztahů*. Humlovy osobní vztahy se dělí do tří rovin a jeho ne-identita je založena na této roztržitém. První je vztah k manželce Vlastě, již sám degraduje na pouhou životní družku. S Vlastou jej pojí domácnost bez intimity a „rodinného pohody“. Další vztah má k milence Renatě, ta je Humlem degradována na ženu, co jej pouze sexuálně vzrušuje. Obě ženy jsou pro hrdinu jednak vyjítím ze stereotypu, avšak současně jsou již oba vztahy samotné stereotypem. „*Příležitostně je tento standardní trojúhelník, v němž obě ženy figurují jako rovnocenné družky a protivnice se stejnými právy, problémy, starostmi a požadavky (systemizace nevěr v duchu manželství), ožíván Humlovými výboji vůči jiným ženám (...)*.“ (Z. Hořínek, 1968, 7) Těmi jsou sekretářka Blanka a v závěru hry i Balcárková. Huml potřebuje ke svému životu více než jednu ženu, což odpovídá jeho teorii o lidských potřebách, veskrze pravdivé, kdy tvrdí, že uspokojení jedné potřeby, vyvolá touhu po uspokojení druhé potřeby. Eduard tak nikdy není zcela šťastně naplněný a stává se obětí spleť mezilidských vztahů. „*Intenzitu zážitku nahrazuje opakováním (opakováním vzniká náhražkový život), skutečný cit – flirtem, ‚dobrodružstvím‘, výstřelkem, skutečné poznání – frází*.“ (Z. Hořínek, 1968, 10) Jeho zálibu v ženách čili neschopnost věrnosti, mu ale recipient nemůže příliš vyčítat, neboť nabývá dojmu, že se do této situace hrdina dostal tak nějak „nechtěně“, a proto jej není možné zcela odsoudit. Tím spíše, že Huml není typ muže, jenž by ženy sám „ovládal“, ale naopak je to on sám, kdo je ženami ovládán a „vláčen“ tak, jako je ovládán dalšími aspekty svého života, do kterých se sám svou nevyhraněností a konformitou dostal. Jeho postava je založena na „*(...) psychologické nespojitosti Humlova chování v některých základních situacích: když je se ženou, když je s milenkou a když je s cizí dívkou*.“ (A. Freimanová, 2012, 432) Humlova postava je v konfrontaci s jednotlivými ženami pokaždé odlišná, což by se mu ještě dalo prominout, neboť člověk vždy identifikuje sám sebe na pozadí vztahů s druhými. Také se jeho osobnost pod vlivem žen různě mění a utváří. Nicméně Humlovi chybí schopnost převést své „*(...) jednání na společného jmenovatele, aspoň minimálně identické osobnosti: miluje Huml Renatu a chce se rozvést s Vlastou, nebo*

naopak chce zůstat u Vlasty a rozejít se s Renatou? Je to manžel, který se zapletl s milenkou, anebo milenec, který je takřikajíc „zapleten do manželství?“ (A. Freimanová, 2012, 433)

Hrdina této hry je plný protikladů. Ženy sice, chce, nedokáže bez nich žít, ale současně mu znepríjemňují život, prostřednictvím výčitek a výslechů. Huml je ženami zmítán, a stává se jejich štvancem. Jsou-li skutečnosti jednoho vztahu (v rámci tří vztahů, které Huml paralelně odvíjí) pozitivní, v kontextu druhého vztahu se jeví jako negativní. Má-li v jednom ze vztahu pocit jistoty a bezpečí, v komparaci s dalším vztahem působí tyto jistoty jako svazující „pouta“. „(...) *Všechny jistoty, jimiž ho obklopuje Vlasta, jsou zároveň pseudojistotami ve vztahu k Renatě, a všechno, co mu slibuje Renata, jsou pseudonaděje ve vztahu k Vlastě; a nejen to: Vlastiny jistoty jsou zároveň Vlastiným otrokářstvím, stejně jako Renatiny jistoty jsou Renatiným otrokářstvím; každé jeho štěstí – pokud je nějakého schopen – je zároveň klíčem k neštěstí.*“ (Tamtéž) V těchto bipolárních schématech a otázkách bychom mohli pokračovat, nicméně je zřejmé, že ani hra samotná nám na ně odpovědi nedá. Výše zmíněná bipolárnost nás vede k myšlence Humla – coby schizofrenního člověka, což je princip, kterým Havel zakládá na dojmu Humlovi neautentičnosti a neschopnosti vést „normální“ či „nenormální život“. Vyvstává pak otázka, zda je Huml vůbec schopen žít jakýkoli život, či zda je jeho existence spíše „pseudoživotem“.

Nyní se obrátíme k problematice jazyka postav. Dr. Eduard Huml svůj stereotypní život vyplňuje řadou dialogů plných frázovitých slov, ať už mluví s manželkou, či milenkou. „*Téměř každý Humlův dialog by bylo možno jako magnetonový pásek rozstříhat a slepit v přeházeném pořadí – aniž se tím naruší jeho vnitřní logika a smysl. Ba dá se říci, že takovým zpřeházením vlastně této logiky teprve nabude, neboť je zbaven fiktivní logiky příčin a následků, souvislosti a zacílení, a zjevuje se takový, jaký v pravdě je: změť stereotypů, jež se zapínají stisknutím tlačítka životního mechanismu – nějaké to sahání na řadra, cvak, podej mi housku...*“ (J. Černý, 2013, 43)

HUMLOVÁ: Představa, že s ní třeba právě spíš!

HUML: Viš dobře, že s ní nespávám často, nemáme přece kde. Většinou to končí jen líbáním, nejvýš nějakým tím saháním na řadra. Podej mi housku! (V. Havel, 1992, 115)

„Havel tímto vyjadřoval základní rozklad lidské (a dramatické) situace jakožto vztahu, něco, co spolu mělo souviset, nesouviselo, co se mělo soustřeďovat k jednomu bodu, bylo odstředěno ke dvěma nebo více pólům.“ (J. Černý, 2013, 42n) Krizí komunikace je zde také fakt, že Huml své repliky k oběma ženám mnohdy nemění a oběma říká totéž, což opět značí jeho nejednoznačnost v postoji. A stejně tak i Vlasta s Renatou si jednotlivé repliky vzájemně vyměňují. Humlovi například obě říkají:

HUMLOVÁ: Ostatně když ti už za to nestojím já, měl bys to udělat kvůli sobě – vždyť se na sebe podívej! Copak nevidíš, jak jdeš dolů? Čteš vůbec ještě něco? (V. Havel, 1992, 115)

Humlova ne-identita by nemohla být spatřena v opozitním zrcadle identity, jež nesou jednotlivé ženy. Renata i Vlasta jsou na rozdíl od Humla autentické, mají jasnou představu o tom, co v daném vztahu chtějí. Zároveň ale nejsou schopny vidět Humlovu rozpolcenost (zde spíše přesněji „roztřetinovost“), poněvadž znají Humla pouze v jednom kontextu. Mimo jiné samotný fakt, že Havel zde nepracuje pouze s rozdvojením osobnosti, avšak dělí identitu hlavní postavy ve tři odlišné sféry, má o něco více alarmující a eskalující účín.

Napětí dvou hlavních motivů – *motivů průzkumu a osobních vztahů* vrcholí v závěru hry, kdy si Huml uvědomuje, jaká jsou východiska průzkumu. Huml obviňuje Balcárkovou z neprofesionálního konceptu výzkumu, který spoléhá na moderní stroj, jenž není nikdy schopen dosáhnout poznání člověka, byť se o to snaží prostřednictvím svých otázek. Jediného poznání může totiž člověk dosáhnout jedině sám – sebereflexí. Balcárková je schopna existenciálního nasazení pro něco, tedy pro výzkum, přestože je nesmyslný, zatímco Huml schopnost „nasadit se pro věc“ nemá. „*Humlovy pravdy ztrácejí váhu, nejsouce vykoupěny činem; Balcárkové angažmá zase ztrácí smysl tím, že slouží nesmyslu.*“ (A. Freimanová, 2012, 436) A proto tedy dochází v závěrečné scéně k zpředmětnění základních protipólů mezi lží a pravdou. „*Pravdu v této scéně nahlíží jen ten, kdo není schopen tuto pravdu žít (Huml); ten, kdo je naopak schopen pro něco žít, žije pro lež (Balcárková).*“ (Tamtéž)

Konstrukce a pojetí hrdiny:

Problematická identita hlavního hrdiny Humla je zde vyobrazena v každodenním životě, ve všedních situacích, které jsou každému recipientovi dobře známé. Proto postava působí apelativně a jaksi „skutečněji“. Havel svůj záměr upřesňuje těmito slovy: „(...) *chtěl bych se dobrat jakési „filozofické“ dimenze problému: uvidět neidentického člověka na pozadí jeho celkové zkušenosti světa, jak se konstituuje v epoše, v níž žijeme.*“ (A. Freimanová, 2012, 426) Havlovým cílem bylo napsat hru „více o nás“, o každém člověku, tak by jej vyprovokoval k obecné otázce: „Jaký jsem já, jak se chovám?“. Hru se tedy rozhodl přesunout do sféry „soukromého života“. „*Ten je totiž nepoměrně univerzálnější než život veřejný: jakési soukromí má totiž každý z nás, toto soukromí se v nejrůznějších společenských podmínkách sobě víc podobá, je každému z nás jaksi bližší, těsněji se ho dotýká a hůř se v jeho prostoru lze zbavovat významové aplikace na náš vlastní subjekt (...).*“ (A. Freimanová, 2012, 428) Stěžejním konstrukčním prvkem je „nesoustředěnost“. Té je dosaženo rychlým a nechronologickým střídáním tzv. „*motivických úseků*“. (A. Freimanová, 2012, 440) Havel motivické úseky charakterizuje do pěti částí a při bližším zkoumání hry pochopíme jejich symetričnost, s jakou hru utváří. Způsob, jak se střídají jednotlivé úseky, a jenž se jeví divákovi jako zmatený a chaotický, poukazuje zároveň i na roztržitost samotného hrdiny. Týmž způsobem se rychle střídají repliky i jejich tematičnost. Repliky v dialozích mnohdy nenesou stejné téma a nemají kontinuitu. Humlova postava se nevyvíjí, postrádá kontinuitu a tudíž i smysl logické posloupnosti. Veškeré jeho činy by se mohly odehrávat v jakémkoli pořadí i čase. „*Se ztrátou identity se fakticky ztrácí i časové kontinuum; následující nevyplývá z předchozího, ale vše má vždy smysl jen samo v sobě, nic není vázáno hlubšími spojitostmi se svým okolím.*“ (A. Freimanová, 2012, 446)

Proto i Humlovy interakce s ostatními postavami je možné rozmístit na časové ose nahodile. „*Z hlediska Humla je skutečně lhostejné, co slíbí dřív: zda Renatě rozchod s Vlastou, nebo Vlastě rozchod s Renatou – jeden slib je beztak v rozporu s druhým, není tu návaznosti (...), sliby jsou učiněny izolovaně.*“ (Tamtéž)

Autor klade velký důraz na systém odchodů a příchodů postav na jeviště. Postavy odcházejí z jeviště, aniž by dokončili svoji repliku. Namísto nich přicházejí postavy

jiné, s jiným tématem repliky. Kontexty výpovědí se tedy neustále prolínají, rychlé střídání postav působí zmatečně. Právě výše uvedenými prvky je divákovi opravdu zapříčiněna *ztížená možnost soustředění*. Stejně jako v předchozích dramatech jsou některé postavy experty v konkrétní oblasti. Například „(...) *vědecká pracovnice Balcárková na vědeckou sociologii a kompjuterovou komunikaci s Puzukem (...)*.“ (V. Just, 2004, 5)

3.4 Prototypní hrdina dramát z 60. let

„Mé hry z šedesátých let se pokoušely postihnout obecné společenské mechanismy a obecnou situaci člověka těmito mechanismy drceného, byly tedy – jak se dnes říká – o strukturách a o lidech v nich (...).“ (V. Havel, 1989, 60)

Hlavní téma

Člověk nacházející se uvnitř systému

Klíčová slova: odcizení - depersonalizace, ne-autenticita, mechanizace, systemizace, konformita

Havlova dramata z let šedesátých, jimiž se tato práce zabývá, mají jednotící téma, jímž je rozklad identity jedince. „*Patřila-li do praxe let padesátých uniformní heroizace podle hesla co je české, to je hezké, čili malé, ale naše, je morální páteř (těchto) představení datována léty šedesátými, léty odhrdinštění nepravého heroismu.*“ (E. Uhlířová, 2013, 15) V *Zahradní slavnosti* je téma odcizení zřetelně pojato v hrdinovi Hugovi, který se díky své schopnosti zcela se adaptovat stává nástrojem v rukou absurdity, vedoucím až k úplné ztrátě sebe samého. Ve *Vyrozumění* jde spíše o analyzování určitých psychologických mechanismů, které vedou k rozkladu osobnosti hrdiny Grosse. Havel tuto tematiku bezesporu považuje za existenciální, a proto důležitou. Přestože v ní pokračuje i ve *Ztížené možnosti soustředění*, je zde tato problematika pojata odlišně. Rozklad identity zde autor zachycuje „*(...) nikoli v jeho formách, jak je determinuje zkušenost společenská, ale v jeho podstatě, jak je determinována základní zkušeností noeticko-ontologickou.*“ (A. Freimanová, 2012, 426)

Odcizení člověka se děje díky jeho mechanizaci, systemizaci a konformitě vůči systému, ve kterém se nachází.

Prototypní hrdina

Existenciální - pseudo-hrdina - expert

Klíčová slova: ne-identita, nejednoznačnost, nejasnost v postojích, neschopnost sebereflexe, konformita

Prototypním hrdinou dramát šedesátých let je muž, jenž se nachází uvnitř systému a jako jednotka je jeho součástí. V mezích této společnosti je také předurčováno jeho jednání, jež je v souladu s jeho konformním postojem vůči systému. Podmínkami systému je zmítán, přizpůsobuje se jim a nedokáže jim čelit.

„Dramatismus – v klasickém slova smyslu, to jest dramatismus vznikající konflikty aktivních hrdinu – předpokládá dramatického hrdinu – v klasickém slova smyslu, tj. hrdinu aktivního, protože identického. Tam ovšem, kde není pravé identity, není ani pravé aktivity, pravého konfliktu, pravého hrdiny – a tím i pravého dramatismu a vůbec pravého dramatu. Tam se otvírá doména pseudoaktivity, pseudokonfliktů, pseudohrdinů, pseudodramatismu, doména pseudodramatu.“ (A. Freimanová, 2012, 448n) Zde tedy docházíme k zásadní tezi, že hlavní postavy z šedesátých let (Hugo, Gross, Huml) nejsou hrdiny, ale pseudo-hrdiny. Hugo tuto tezi dokazuje svým životním postojem, tedy: „tak trochu je, a tak trochu není“, přičemž svou hru v šach vždy na „jedné straně prohrává, zatímco na druhé vyhrává“. Životní postoj Humla je též neúplný, nejednoznačný, a tudíž vždy „pseudo“. Svůj osobní život hraje stejně jako Hugo „na dvě strany“, když není schopen se rozhodnout pro jednu z žen. Gross díky svému nevyhraněnému názoru a přizpůsobivosti byrokratickému systému, ztrácí svou suverenitu a s ní i svou identitu. Havlův hrdina šedesátých let není schopen existovat celistvě a vše, co jej utváří, je pouze „kvazi“ nebo „pseudo“. Nejen (pseudo) hrdinové ale i ostatní postavy dramát ze šedesátých let jsou typicky expertem ve své oblasti. Expertnost u nich znamená přílišné soustředění se na jednu oblast, ve které je dotyčný přeborníkem, ale současně s tím zapomíná svou lidskou podstatu. Hrdinové nejsou nikterak psychologicky propracované postavy, naopak jsou schematické a slouží

mechanismu hry. Přesto se autorovi podařilo dokázat to, že jeho postavy působí „jako ze života“ a často vyvolávají zcela konkrétní představu o „živém“ člověku.

Hrdinové mají nastavit recipientovi zrcadlo, aby si uvědomil, zda je i on součástí mechanismu, zda je systemizován a „odlidštěn“. Nutí diváka ne bezmyšlenkovitě přijmout nějakou tendenci, ale naopak nepřímo apelují, aby divák sám přemýšlel a docházel k závěrům. Hrdina nemá dávat odpovědi, ale naopak vyvolávat v recipientovi další otázky. Nemá uspokojit schematickým vyobrazením světa, nýbrž recipienta zneklidnit absurdností a rozporuplností světa, ve které člověk sám hledá své místo. „*Ty hry se vlastně všechny točí kolem tématu ztížené možnosti člověka být v dnešní době sám sebou, totiž uchovat si svou identitu. Takže – mám-li to všechno nějak shrnout, jeví se mi dnes mé hry z šedesátých let jako takové veselé úvahy o ztížených možnostech lidství.*“ (A. Freimanová, 2012, 457)

Jazyk prototypního hrdiny

Klíčová slova: fráze

Jazyk hrdiny je velmi charakteristický. Jeho funkcí je převést slovo, jazyk, frázi na ústředního hrdinu i dramatického hybatele dění. V rámci systému jsou hrdinové nuceni, někteří více, někteří méně, užívat k dorozumívání frázi, z čehož je patrné, že je komunikace na významové rovině znemožněna. Frázi se věty stávají buď absencí významu, anebo díky tomu, že jsou neustálým opakováním stereotypizovány a navíc nejsou stvrzeny činy. Jazyk hlavních postav je typický rozsáhlými replikami, které mají esejistický ráz. Právě v tomto typu replik, můžeme nabývat dojmu, že k nám promlouvá Havel-esejista. „*Obvyklé rozsáhlé repliky, jimiž dialog přechází v monolog, působí ve Ztížené možnosti soustředění ještě výrazněji než v předcházejících hrách dojmem skryté sebeprojekce autora, přesněji řečeno mají tu tyto promluvy charakter skrytého dialogu mezi autorem a osobou dramatu.*“ (A. Štěrbová, 2002, 36) Dramatik se o svém autorském jazyku monologů hrdinů vyjádřil takto: „*Baví mě psát různé krasořečnické promluvy, v nichž je s krystalicky čistou logikou obhájen nesmysl; baví mě psát monology, v nichž jsou věrohodně a sugestivně vysloveny samé pravdy a které jsou přitom od začátku do konce prolhané. A ještě víc mne baví psát promluvy, které balancují na ostří nože, recipient se identifikuje s pravdami, které jsou v nich*

vysvětleny, ale zároveň cítí téměř neznatelný přídech lživosti, které tyto promluvy v dané situaci a souvislosti mají – a zůstává natrvalo zneklidněn nejistotou, jak to bylo vlastně myšleno.“ (V. Havel, 1989, 167n) Tento autorský postup můžeme spatřovat i v pozdějších Havlových hrách, nicméně onen zneklidňující pocit dialogů, jejich nejednoznačnost, se kterou je i charakterizován hlavní hrdina, byl poprvé použit v šedesátých letech, zejména ve hře *Ztížená možnost soustředění*. Závěrem poznamenejme, že všechny tři hry z této tvůrčí fáze, vyobrazují hrdinu ve vztahu k systému, a tak autor tematizuje problém mezi člověkem a jeho determinací systémem, kterým je manipulován.

4 Pojetí hrdiny – 70. léta

V následující kapitole se zabýváme charakteristikou hrdinů z her napsaných v sedmdesátých letech. Jedná se tedy o muže: Bedřicha, Ferdinanda Vaňka a Vaňka. Hrdinu jednotlivých dramát vymežíme stejně jako v předchozí kapitole podle jednotných kritérií. V závěru čtvrté kapitoly vymežíme na základě jednotlivých charakteristik Havlova prototypního hrdinu z dramát vzniklých v této dekádě, přičemž budeme postupovat dle kritérií totožných s předchozí kapitolou.

4.1 Vernisáž

Bedřich

Věk:

Bedřichův věk není ve hře stanoven, nicméně dle autobiografičnosti hrdinů „vaňkovek“, mezi které patří i Bedřich, můžeme usuzovat, že je mu (v sedmdesátých letech, ve kterých byla hra napsána) kolem čtyřiceti let.

Povolání:

Bedřich je spisovatel, jemuž je politickým režimem zakázáno publikovat, a tak pracuje v pivovaru. Je ženatý, děti nemá.

Životní postoj:

Bedřichův postoj vůči společenskému systému je nekonformní, se systémem se neidentifikuje. To je také důvodem, proč je společností vyloučen k podřadnému zaměstnání v pivovaru. Svým životním postojem se ocitá mimo společenský systém, jehož součástí jsou i manželé Věra a Michal. Bedřich žije vlastním životem a nenechává se ovlivnit názory těch, co se přizpůsobují většině. Bedřich nepřijímá návrhy Michala a Věry na „pohodlný“ život, a dává přednost, možná nepohodlnému a těžšímu životu, avšak životu, který je jedinečný a nepodléhá tendencím, jež nařizuje společnost.

Vztah k sobě samému:

Bedřich tvrdí, že má pocit marnosti ze světa kolem sebe, a proto se mu nedaří psát. Toto Bedřichovo tvrzení Michal opět přetočí a obviní Bedřicha z toho, že se jen vymlouvá na vnější podmínky. Bedřich je skromný, mluví spisovně a jeho repliky nejsou rozsáhlé. Sám sebe charakterizuje implicitně jako skromného a upřímného člověka. Podstatná část promluv v dramatu patří Věře a Michalovi. Na výtky manželů, ohledně hrdinova života, reaguje většinou slovy, jež dokládají, že je sám se svou situací spokojený. A že nemůže pro spokojený život dělat více, než dělá. Bedřich je sám k sobě upřímný, pravdivý a nekompromisní. Bedřichova snaha o odchod z vernisáže v závěru hry je vzpourou proti falši a přetvářce. Bedřich je explicitně charakterizován zejména pomocí replik Michala a Věry.

VĚRA: Jsi přece v podstatě chytrý, pracovitý člověk – máš talent – to jsi svým dřívějším psaním jasně prokázal – a proč se tedy najednou bojíš utkat se se životem? (V. Havel, 1992, 248)

Michal a Věra Bedřichovo stanovisko, jímž je nepřizpůsobení se společenským mechanismům, nechápu. Jeho práci v pivovaru si nevykládají jako jedinou možnost, jak může disident důstojně žít, a také se nesklonit před diktátem společnosti. Naopak si vykládají jeho počínání jako zbabělé a podněcují jej k větší aktivitě a podílu na životním osudu.

*VĚRA: Takhle se ubíjet – zahrabat se někde v pivovare – huntovat si jen zdraví –
MICHAL: Taková gesta přece nemají žádný smysl! Co tím chceš vlastně dokázat?
Vždyť to přece už dávno nikoho nedojímá –
BEDŘICH: Je mi líto, ale bylo to v mé situaci jediné řešení –
MICHAL: Bedřichu! Neříkej mi, že by se nedalo vymyslet něco lepšího – jen kdybys chtěl a trochu se snažil! Jsem přesvědčen, že při troše námahy a sebezapírání jsi už dávno mohl sedět někde v redakci. (Tamtéž)*

Pohled na hrdinu očima Věry a Michala je tedy převážně nechápavý až negativní. Označují ho za ztroskotance, obviňují jej z neustálého flámování, rozvrácenosti, apatie a neochoty dělat něco se svým životem. Vůči Bedřichovi mají stále nějaké výtky, týkající se všech sfér jeho života. Jak manželské sféry: „Co Eva? Už se taky trochu naučila vařit?“ (V. Havel, 1992, 238), tak sféry spisovatelské: „A proč vlastně ve skutečnosti tak málo píšeš? Nejde ti to? Nebo jsi snad v nějaké krizi?“ (V. Havel, 1992, 247), i pracovní: „Poslyš, ale teď upřímně: to myslíš vážně s tím pivovarem?“ (Tamtéž)

Vztah k druhým postavám:

„*Vernisáž staví na rozdílu hodnot a odlišném přístupu k životu dvou společenských skupin a stejně jako Audience je i tato hra realizována v rovině konverzace.*“ (L. Jungmannová, 2006, 391) Bedřich přichází na návštěvu k přátelům, avšak přátelská atmosféra se zde v průběhu jejich konverzace nevytvoří. Návštěva je konfrontací přátel, kteří žijí odlišným způsobem života: jedni společensky konformním (Věra a Michal) a druzí nekonformním (Bedřich a Eva). Eva, Bedřichova manželka, je postava hypotetická, ve hře se objevuje jen prostřednictvím dialogů trojice. „*Vernisáží je míněno představení a předvádění bytu a životního stylu manželů Michala a Věry společenskému vyvrženci Bedřichovi (čti Vaňkovi).*“ (Z. Hořínek, 1996, 5) Konfrontace je zajímavá právě proto, že je Bedřich považován manželi za nejlepšího přítele, kteří mu to několikrát během konverzace zopakují. Opakovanost replik značí cyklické pojetí času a symbolizuje jedince, smýkaného čím dál tím rychlejšími časovými úseky, jako oběť začarovaného kruhu.

Kým vlastně jsou postavy Michala a Věry a co symbolizují? Manželé jsou experty na bydlení. Svou hranou spontánností a bezuzdnou bizarností se stávají herci svého vzorného a dokonalého života. Jejich život, který mají celý „uložen“ ve svém novém kvartýru je poznamenán snahou „jít s dobou“, tzn. užívat kulinářských novinek, chodit do sauny, jezdit do ciziny a podobně. Čím více se snaží o soulad s ideálními modely společnosti, tím více se stává jejich život nejedinečným. Jejich život jim dává smysl a hodnotu pouze, mají-li diváka, kterým je Bedřich. Když chce Bedřich v závěru hry odejít, jejich svět, založený na systému přetvářky, se začne hroutit. „*Materiální otročení totiž přineslo nejen umělé hodnoty a odlidštěné pojetí vztahu, ale vymazalo schopnost žít, což je ve hře zobrazeno rytmizujícím, ale stále častějším odbíjením hodin, děj se uzavírá do situačních smyček.*“ (L. Jungmannová, 2006, 391) Jejich jednání je názorným ztvárněním nepřirozenosti a lidské strojenosti. Oba se snaží být autentičtí, ale právě díky okázalému narušení své vlastní manželské intimity, se jim to vlastně vůbec nedaří.

Michal a Věra žijí na *první* pohled dokonalý a harmonický vztah, zatímco Bedřich s Evou mají život chudý, nezajímavý a stereotypní. Michal a Věra neustále radí Bedřichovi, jak čelit stereotypu, ale neuvědomují si, že právě to, jak mluví, značí

největší známku stereotypu jejich počínání. Stereotypnost páru jej definuje jako jednotku systému, kterým jsou ovlivněni, ale jenž zároveň sami svou přináležitostí zakládají. „*Základním paradoxem společenského systému je totiž skutečnost, že člověk je nejen systémem radikálně determinován, ale zároveň je jeho spoluvůrcem. Lidé svým konáním spoluvytvářejí (ať chtějí či nechťejí, ať si to uvědomují či neuvědomují) podmínky, v nichž musejí (ať chtějí či nechťejí) existovat; skrze odcizený systém člověk sám sebe determinuje.*“ (Z. Hořínek, 1996, 5) Proto je život Bedřicha jaksi skutečnější a svobodnější, neboť není jednotkou společenského mechanismu.

Nyní přistoupíme k problematice jazyka postav a jeho vlivu na hlavního hrdinu. Michal a Věra používají různé moderní přístroje, vymoženosti. To dokládá také slovník, kterým manželé disponují. Užívají řadu eufemismů, superlativ, mluví spisovně a jejich výrazové prostředky jsou ozvláštňovány cizími slovy (groombles, woodpeak). Bedřich jejich významu většinou nerozumí, nicméně manželskému páru dodává užívání těchto slov na exkluzivitu. „*Neschopnost komunikace, kdy manželé ‚žvaní‘ o banalitách a Bedřich opět přijímá roli posluchače, dává nahlédnout devalvaci identity této dvojice, která podobně jak většina dobová populace, vyměnila své svědomí za prázdné pohodlí.*“ (L. Jungmannová, 2006, 391) Jazyk postav Michala a Věry je jazykem, jenž konstantně moralizuje. „*Jak tomu u Václava Havla bývá, čím větší darebák nebo čím menší nula, tím více, naléhavěji logičtěji hovoří.*“ (Z. Hořínek, 1996, 4) Jejich moralizační repliky bychom mohli rozdělit na pozitivní a negativní. Pozitivními můžeme označit ty, v jejichž základě je ukryto vždycky trochu pravdy.

MICHAL: Viš, Bedřichu, někdy si říkám, že to je vlastně jediné, co má v životě smysl: mít dítě a vychovávat je! To ti je tak ohromná konfrontace s tajemstvím života – taková škola úcty k životu! Kdo to nezažil, ten to nemůže nikdy pochopit.
(V. Havel, 1992, 240)

Naproti tomu negativní moralizační repliky začínají často slovy typu: „Nezlob se, Bedřichu, ale...“, nebo „Promiň, ale...“. Moralizováním se snaží ovlivnit Bedřichův postoj a změnit jeho názor, pod rouškou slov „myslíme to s tebou dobře“. Jejich jazyk slouží k manipulaci Bedřicha, jak na rovině osobního života, tak také v návaznosti na celý společenský systém, což je patrné především v závěru hry. Svým moralizováním chtějí Bedřicha přimět k „přítakání“ systému a ke konformitě. Závěrečný dvojité „monolog“ Věry a Michala (který zde stojí na místě typického „vyvíňovacího

monologu“) zní jako návod na spokojený život, ovšem za předpokladu, že se jedinec přidá mezi součástky mechanismu společnosti. Základním prostředkem manipulace s člověkem je jazyk a ne náhodou působí monolog Věry a Michala jako agitační proslov.

MICHAL: Že ti poskytneme trochu domácího tepla, které doma nemáš –

VĚRA: Že tě přivedeme na jiné myšlenky –

MICHAL: Vytáhneme tě na chvíli z toho marasmu, v němž žiješ –

VĚRA: Postavíme tě trochu na nohy –

MICHAL: Dáme ti různé podněty, jak by ses mohl vymotat ze své situace –

VĚRA: Ukážeme ti, co je to štěstí. (V. Havel, 1992, 249)

Manželé tvrdí, že to s Bedřichem myslí dobře, že jim na něm záleží, či že je jejich nejlepší přítel. Jejich vlídná slova se však záhy stávají pouhými „dobře znějícími“ frázemi, čímž pozbývají platnosti na významu. Zároveň se tak prohlubuje mezi oběma představiteli skupin bariéra nedorozumění a odlišnosti.

MICHAL: Jsi náš nejlepší přítel – máme tě moc rádi – a ani nevíš, jak hrozně bychom ti přáli, aby se ti to všechno už konečně nějak rozmotalo! (V. Havel, 1992, 239)

Zmíňme se nyní krátce o prvku intertextovosti v dramatu *Vernisáž*. Intertextovost se projevuje odkazem na reálnou postavu Pavla Landovského, jehož Michal hodnotí jako zkrachovalou existenci; dále je zde odkaz na Pavla Kohouta, kterého Věra označuje jako komunistu a vytýká Bedřichovi, že se s ním „zapléhá“.

Konstrukce a pojetí hrdiny:

Bedřich nenesel jméno Vaňek, ale přesto je jeho charakteristika typicky „vaňkovskou“. O totožnosti Bedřicha s Ferdinandem Vaňkem z *Audience* (a s Vaňkem z *Protestu*) soudíme dle Věřiny otázky: „*Je to pravda, že pracuješ v pivováře?*“ a Bedřichovy odpovědi: „*Ano.*“ (V. Havel, 1992, 237). Vaňek samotný je princip, konstrukt, jenž autor vymyslel a aplikoval do her ze sedmdesátých let, jež jsou předmětem této práce. O jeho výstavbě se blíže zmíníme v 4. oddílu této kapitoly. Jak jsme již výše zmínili, pojetí hrdiny této hry je utvářeno rozhovorem. Bedřich definuje sám sebe implicitně prostřednictvím specifických rysů svých promluv, jako je: málomluvnost, skromnost, uměřenost. Bedřichovy projevy nejsou emocionálně zatížené, působí spíše plaše. Přesto, že jeho častým slovem je slovo „třeba“ implikující

nevyhraněnost, ba přímo lhostejnost, je jeho vnitřní postoj k životu stabilní a jednoznačný. Věra a Michal jsou charakterizováni explicitně, prostřednictvím svých okázalých moralizujících replik, jejich emoční stránka je plastičtější. Oba se vztahují svými replikami k hrdinovi, a tak jej charakterizují.

4.2 Audience

Ferdinand Vaněk

Věk:

Vaňkův věk není ve hře stanoven, nicméně dle autobiografičnosti postavy, s jakou na Vaňka nahlížíme, můžeme usuzovat, že je mu (v sedmdesátých letech, ve kterých byla hra napsána) kolem čtyřiceti let. Této tezi také napomáhá fakt, že je ženatý, bezdětný. Ve svém povolání spisovatele je již zkušený, zná slavné lidi z hereckého prostředí a v oblasti neoficiální kultury má vybudované zvláštní postavení.

Povolání:

Ferdinand Vaněk je politickým režimem zakázaný spisovatel, v současné době pracuje jako tzv. „přikulovač“ sudů v pivovaru.

Životní postoj:

Vaněk v Audienci, je sice tak trochu „mimoň“ a mnohdy může znepokojovat svou přílišnou slušností, místy až nepatřičnou. Nicméně to je pevná osobnost, která nejeví známky konformity vůči společenskému systému. Byť prokazuje známky plachosti a nesmělosti, je to morálně silný hrdina vyvolávající v recipientovi obdiv a pro svou nesmělost také soucit. K jeho životnímu postoji můžeme také dále poznamenat následující: „*Pronásledovaný Vaněk je de facto svobodnější než manipulovaný představitel socialistické dělnické třídy.*“ (A. Štěrbová, 2002, 51)

Vztah k sobě samému:

Jméno je základní identifikátor lidské osobnosti, a proto se budeme nejprve zabývat etymologií jména hrdiny i jeho významem pro jeho interpretaci. Křestní jméno Ferdinand nepatří mezi jména, se kterými bychom se běžně setkávali, spíš bychom jej

mohli vnímat jako podobu odkazu „(...) k habsburským panovníkům a k celému rakousko-uherskému mocnářství, jakýmsi již tradičním českým výsměchem sentimentu po rakousko-uherské monarchii (případně monarchii jak takové), a zároveň je pro nás jeho zkratka Ferda spojena s postavou příkladně rozumného a pilného (v padesátých letech dokonce socialistickou agitkou nakaženého) mravence z pohádek Ondřeje Sekory. Tuto významovou paradoxnost však ihned doplňuje další: je totiž třeba připomenout i spojitost s jednou z prvních Havlových postav – s Ferdou Plzákem ze Zahradní slavnosti (1963), v níž dramatik vykreslil odporně strojeného a úlisného kariéristu.“ (L. Jungmannová, 2006, 386)

Protože je Vaněk představitelem opozice a nikoli většinového, průměrného přízpusobivého člověka, působí volba jeho příjmení paradoxně. „Příjmení Vaněk takovéto předem negativní konotace nemá, je spíše příkladem typického českého jména (příjmení je to u nás zhruba třicáté nejrozšířenější), spojené s představou průměrného občana, což je v případě Vaňka pochopitelně také charakteristika paradoxní. Všimněme si rovněž, že příjmení má u sledované postavy od prvopočátku zastupovat svého autora, neboť jméno Vaněk etymologicky vzniklo z křestního jména Václav.“ (L. Jungmannová, 2006, 3867) Havlův Vaněk je ovšem postava neobyčejná, kdyby jeho postava obyčejná byla, tak nevybočuje z davu. Avšak Vaněk je „jiný“, zastupuje zde společenskou skupinu intelektuálů, a proto je zároveň i nepohodlný režimu. Vaněk, coby nositel typického českého jména, je odsouzen k podřadné práci s typicky českým produktem - pivem, ježto je zde pokleslým národním symbolem. Ale aby bylo dosaženo autorova záměru s Vaňkem, vybočuje Ferdinand z davu národní většiny tím, že mu pivo nechutná.

Vztah k druhým postavám:

Jedinou postavou, se kterou je hlavní hrdina konfrontován, je pivovarnický Sládek. Ten je zde zastupitelem státní moci a centrální postavou, avšak nikoliv postavou hlavní, a již vůbec ne hrdinou. „Sládek je člověk na svém místě: rozumí pivo jako výrobce i konzument. Vaněk je člověk odjinud, intelektuál vržený do cizího prostředí; dokáže se přizpůsobit podmínkám fyzické práce, (...) ale v konzumaci piva zůstává za svým mistrem pozadu. Jejich setkání není pouhou návštěvou (jako ve Vernisáži i v Protestu), ale kádrově-pracovním řízením.“ (Z. Hořínek, 1996, 5)

Sládek je postava ambivalentní, přesto je nutné podotknout, že jeho nejasnost v názorech a v tom, co říká, může být podpořena jeho opilostí. Opilectví je jeho základní, na první pohled patrnou, charakteristikou a zakládá jeho postavě na nekompaktnosti. Na jedné straně totiž tvrdí, že všichni v pivovaru musí „táhnout za jeden provaz“, tudíž se s prostředím pivovaru ztotožňuje, ale na jiném místě zase tvrdí toto:

SLÁDEK: Jestli vám můžu radit, tak se tu moc s nikým nebratříčkujte – já tu nevěřím nikomu! Víte, lidi jsou velký svině! Velký! V tom mi můžete věřit! Dělejte si svou práci a s nikým se radši moc nevybavujte – to fakt nemá cenu – zvlášť ve vašem případě. (V. Havel, 1992, 210)

„Druhý Sládkův rozpor má charakter ryze subjektivní a spočívá v ambivalentním respektu-despektu obyčejného člověka k inteligentům a umělcům.“ (Z. Hořínek, 1996, 6) Tento rozpor se objevuje několikrát prostřednictvím Sládkových zvolání: *„To víte, já nejsem žádnéj Gott! Já jsem jen obyčejnej pivovarskej trouba.“ (V. Havel, 1992, 216)* nebo podezíráním Vaňka z odsuzování, čímž Sládek sám sebe poníží. Sládek je oproti Vaňkovi, jenž je „morálně celistvý“ představitel těch, co před mechanismem moci „hrbí záda“ a jeho rozporuplnost se projevuje v několika motivech. Sládek Vaňkovi na jednu stranu fandí a sympatizuje s ním, na druhou stranu je na něj schopen donášet. Jeho morální zvrácenost a naprostá neschopnost zdravého uvažování (rozumného, logického – tedy typicky Vaňkovského) se projeví v závěru hry, kdy žádá po Vaňkovi, aby začal donášet sám na sebe. Sládek působí hloupě, jeho životním krédem je spíše „mít“ než „být“, zajímá se o povrchní věci, kolem nichž se jeho repliky stereotypně otáčí. (Bohdalka, herci, pití). Sládek jakožto nástroj režimu je tím, kdo si Vaňka na *audienci* zve. Vaněk je v roli vyslychaného, tedy toho, kdo má odpovídat. Zároveň ale situaci ironizuje fakt, že je Sládek opilý, a tudíž jeho stav neposkytuje dialogu patřičnou vážnost.

V závěru se i v postavě Vaňka začne objevovat mravní rozpor, který v něm jaksi „hlodá“ díky soucitu se Sládkem. Vaňkovi sice na jedné straně jeho konzistentní mravní postoj zakazuje přitakat možnosti psát na sebe udání, ale zároveň cítí soucit se Sládkem, který je jen součástí systému, jemuž se, coby morálně slabší jedinec, podvolil. V závěru hry se tedy role obrací a Vaněk (spolu s recipientem) má soucit tentokrát se Sládkem. Vidí jej jako oběť soukolí mechanismu společnosti a chápe jeho problematickou situaci.

Rozpor se viditelně projevuje ve zdánlivém Vaňkově podvolení pravidlům režimu, kdy se Vaněk vrací ze záchodu a celá scéna se opakuje znovu jako na začátku. Vaněk vypije tentokrát pivo, které mu Sládek nalije, a na jeho otázku: „*Jak to jde?*“, odpovídá: „*Je to všechno na hovno.*“ (V. Havel, 1992, 230) Tato věta „*(...) neznamená konec Vaňkovy morality, není to tak jednoznačné, jak by se na první pohled mohlo zdát. Na tento fakt upozorňuje také postava Staňka v Protestu jednou ze svých replik: ‚Je to skutečně brilantní dílko! Jen ten konec se mi zdá být trochu nejasný, chtělo by to dotáhnout k nějaké jednoznačnější pointě.‘*“ (Z. Hořínek, 1996, 6)

V následujícím odstavci se zaměříme na jazyk obou postav, který je důležitý tím spíše, že se celá hra odehrává jako dialog a způsob promluvy je pro postavy velmi specifický. „*Na rozdíl od předcházejících her nevyužívá dramatik v dialozích zaběhnuté fráze, parodické varianty intelektuálních frází a zcela nesrozumitelné syntaktické konstrukce, ale podstatnou částí dialogu jsou ‚kecy o ničem‘.*“ (A. Štěrbová, 2002, 51) Sládek pomocí svých replik, často popisuje hrdinu Vaňka. „*Vaněk v dialogu opakuje sice mnohé z Havlových životních zásad, ale charakterizován je většinou explicitně právě Sládkem. Sládek charakterizuje Vaňka jako tichého, pracovitého, skromného, svým způsobem vlastně poslušného (‚nemáte kolem všeho blbý řeči‘) a ujišťuje ho, že se na svého nadřízeného může spolehnout (...).*“ (Tamtéž) Vaňka oslovuje křestním jménem, zatímco Ferdinand mu říká „pane sládku“. Ten dále zdůrazňuje, že často neví, co si o mlčícím Vaňkovi má myslet, a také jej neustále překvapuje Vaňkova spisovnost (jak sám Vaněk tvrdí „knižnost“). Sládek mluví hovorovou češtinou, a tedy nespisovně. Díky replikám usuzujeme, že je Vaněk hodnocen a popisován Sládkem explicitně, pomocí obsahu vlastních replik, zatímco Sládek popisuje sám sebe implicitně především díky formě svých replik. V momentě kdy Sládek navrhuje Vaňkovi dohodu o donašečství, jej opět mimoděk charakterizuje: „*Jsi přece inteligent, ne? Máš politické přehled, ne? Kdo jiný má vědět, co vlastně chtějí vědět, než ty? (...) Pro tebe to musí být hračka! Jsi přece, sakra, spisovatel!*“ (V. Havel, 1992, 227) V předchozí kapitole jsme se zmínili o Havlově zálibě ve vytváření „krasořečnických promluv“, které často logicky obhajují nějakou zdánlivou pravdu či smysl. I v případě Sládka nalezneme jednu repliku, ve které spatřujeme jistou pravdivost a oprávněnost jejího vyřčení. Jedná se o repliku, kterou Sládek pronese poté, co Vaněk razantně odmítne spolupráce při fiktivním udávání sám na sebe. Autor v závěru hry použije monolog

Sládka, který má vést k zamyšlení především tu sociální skupinu, kterou Sládek sám nereprezentuje. „Byla-li hra *Audience* původně koncipována jako jednoaktovka pro pobavení intelektuálních přátel Václava Havla, pak měl Sládkův monolog (...) nepochybně vyvolat i určité zneklidnění.“ (A. Štěrbová, 2002, 53)

SLÁDEK: No vy! Inteligenti! Páni! To jsou jen samý hladký řečičky, jenomže vy si to můžete dovolit, protože vám se nic nemůže stát, o vás je vždycky zájem, vy si to vždycky umíte zařídit, vy jste nahoře, i když jste dole, zatímco obyčejnej člověk se tady plahočí a má z toho prd a nikde se nedovolá a každěj se na něho vysere a každěj s ním zamete a každěj si na něho houkne a život žádněj nemá a nakonec ještě o něm páni řeknou, že nemá principy! Teplej flek ve skladu, to bys ode mě vzal – ale vzít si i kousek toho svinstva, v kterým se musím denně brodit, to už se ti nechce! (V. Havel, 1992, 228)

Konstrukce a pojetí hrdiny:

Hrdina – Vaněk je princip, konstrukt, jenž autor vymyslel a aplikoval jej ve všech hrách ze sedmdesátých let, kterými se v této práci zabýváme. O jeho výstavbě se blíže zmíníme v oddílu 4., této kapitoly. Je to hrdina, který vykazuje ze všech Havlových postav největší prvky autobiografičnosti. Pavel Landovský se o Vaňkovi vyjádřil takto: „V mé mysli je dramatická postav – a dnes již archetyp – Vaňka spojen výhradně s osobností – a dnes již archetypem – Havla.“ (L. Jungmannová, 2006, 386) Jak jsme již výše zmínili, pojetí hrdinů této hry je utvářeno dialogem, pomocí něhož se postavy vzájemně charakterizují, ať už explicitně, nebo implicitně. Hrdina Vaněk je zde konstruován jako muž pevného charakteru. Jeho postoje jsou jednoznačné, přestože působí jako nejistá osobnost. K jeho definici pomáhá také protikladná postava Sládka. Obě dvě postavy se vzájemně svojí protikladností vymezují a definují. Hrdinové se ve hře potýkají s problémem mezilidské komunikace, její problematika je zde znázorněna také na formální úrovni kontrastujících řečových projevů jednotlivých postav. „V *Audenci*, která je umělecky nejpropracovanější hrou z vaňkovské série, sledujeme opět Havlovo základní dramatické téma: problém lidské identity a souvislost mezi degenerací jazyka, poruchami komunikace a z toho pak pramenící krizí mezilidských vztahů.“ (A. Štěrbová, 2002, 50n)

4.3 Protest

Ferdinand Vaněk

Věk:

Vaňkův věk není ve hře stanoven, nicméně dle autobiografičnosti postavy, s jakou na Vaňka nahlížíme, můžeme usuzovat, že je mu (v sedmdesátých letech, ve kterých byla hra napsána) kolem čtyřiceti let. Této tezi také napomáhá fakt, že je ve svém povolání spisovatele již zkušený a má v oblasti neoficiální kultury vybudované specifické postavení disidenta.

Povolání:

Vaněk je politickým režimem zakázaný spisovatel, disident. V minulosti byl za své politické názory vězněn.

Životní postoj:

Vaněk je morálně silná osobnost. Své názory zastává proto, že si je vnitřně jist, že jsou v souladu s jeho svědomím. Kompatibilitnost Vaňkových činů se svědomím je jeho základní životní postoj.

Vztah k sobě samému:

Tak jako u předchozího dramatu je podstatné, abychom se vyjádřili nejprve ke jménu hrdiny. Příjmením Vaněk jsme se již etymologicky zabývali u Audience; nyní uveďme ještě jednu připomínku. „*Všimněme si rovněž, že příjmení má u sledované postavy od prvopočátku zastupovat svého autora, neboť jméno Vaněk etymologicky vzniklo z křestního jména Václav. Dlužno též dodat, že v Sanitární noci a v Protestu tvoří jméno Vaněk pandán ke jménu Staněk, a třebaže v obou hrách jde o postavy kontrastní, jako by v nich skrze jména přece jen bylo něco podobného.*“ (L. Jungmannová, 2006, 387)

Staněk, tedy Vaňkova personalizovaná konfrontace, (teoreticky konfrontace i se sebou samým), je jakési alter-ego hrdiny. Vaněk je svým způsobem morálně nadřazená postava Staňkovi, jehož můžeme také charakterizovat jako jeho protikladnou hypotézu.

Co je od sebe odlišuje, je pojetí hodnot a morálka. Ferdinand je k sobě upřímný pravdivý, nerad pije alkohol a do bytu Staňka přichází v ponožkách, což značí jeho skromnost a „obyčejnost“. Je to slušný člověk, jenž vyvolává v recipientovi soucit, poněvadž navenek působí jako slabý a nejistý muž.

Vztah k druhým postavám:

Vztah mezi Vaňkem a Staňkem, druhou a jedinou postavou dramatu, je vztahem konfrontace. „*Protest je rovněž založen na modelové situaci, obě strany však jsou si zde o poznání blíže, což sugerují i podobně znějící jména Staněk – Vaněk. Až do jistého bodu jdou jakoby spolu a ztotožní se i v názoru, že by bylo třeba udělat něco pro uvězněného opozičního písničkáře Javůrka. Zde se však cesty zásadně rozcházejí: kdežto Vaněk už sbírá podpisy na protestní petici, Staněk sám podpis odmítá, přestože je na případu osobně zainteresován (jeho dcera čeká s Javůrkem dítě).*“ (Z. Hořínek, 1996, 6) Před režimem sledovaným člověkem, jako je Staněk, vyvstává otázka vskutku existenciální. „Podepsat či nepodepsat“, se nám zde jeví v groteskní paralelnosti s hamletovskou otázkou „být či nebýt“. Pro Staňka totiž tato otázka skutečně znamená potenci popření své vlastní identity, anebo volbu v souladu s bytostným přesvědčením. Na základě otázky podpisu rozvíjí Staněk úvahu, mající podobu „vyvíňujícího se monologu“, kdy se logickými úsudky hájí a ospravedlňuje své rozhodnutí protest nepodepsat. Staněk ve svém monologu zvažuje pozitiva a negativa podepsání petice. Uvědomuje si, že získá úctu sám k sobě, nabude vnitřní svobody a pravdivosti. To vše ale za cenu ztráty práce, která ho sice neuspokojuje, ale živí a dalších nepříjemností, které by mu podpisem přibyly. Sám se sebou není spokojený, má ze sebe pocit zrádce a jeho postava je ambivalentní. Existenciální rozpor má dle něj dvě stránky: subjektivní a objektivní. Subjektivní znamená čistotu jeho svědomí, objektivní pak všechny problémy pramenící z nekonformity se společenským systémem. Staněk svým monologem odhaluje problém podpisu petice v celé své složitosti a komplexnosti, s níž na problém nahlíží. A dále uvažuje: „*(...) chci-li se zachovat opravdu mravně – a teď snad už nepochybujete, že chci – čím se mám vlastně řídit – nemilosrdnou objektivní úvahou, anebo subjektivním vnitřním pocitem?*“ (V. Havel, 1992, 309) Jeho monolog skrývá jisté pravdy, které potvrzují složitost rozhodování v některých otázkách

souvisejících s morálním přesvědčením. Dále Staněk formuluje názor „konformistů“, mezi něž se i on sám řadí, na ty, jež nejsou součástí společenského systému.

STANĚK: Disidenty tito lidé tiše nenávidí, chápajíce je jako své špatné svědomí, svou živou výčitku, a závidějící jim zároveň jejich vnitřní hrdost a svobodu, hodnoty jim samým osudově odepřené. (V. Havel, 1992, 308)

Můžeme se domnívat, že Staněk je součástí společenského systému a přesto, že se s ním ne zcela ztotožňuje, nechce s ním vejít v otevřený konflikt. To mu znemožňuje svobodně volit, a tudíž se stává vůči tomuto systému konformním. Staňkovou privátní vášní, jak ji sám označuje, je zahradničení, které je opravdu dost možná to jediné, v čem má své soukromí, co není podřízeno v jeho životě diktátu systému.

Na první pohled by se mohlo zdát, že ve hře dochází ke konfrontaci dvou zástupců společenských skupin tak, jak je tomu v *Audience*. Na straně jedné těch, co se nachází uvnitř společenských struktur, a na straně druhé těch, co se nachází mimo tyto struktury. Avšak autor zde uplatňuje ještě nový prvek přetvářející konflikt mezi společenskými skupinami na rozpor, jenž se může potenciálně odehrávat pouze v jedné osobě, totiž v samotném Vaňkovi. Tento rozpor by se v hrdinovi pravděpodobně objevil tehdy, kdykoli by začal uvažovat o otázce morální odpovědnosti vůči sobě samému. „*Vaněk se zde neseťkává s běžným člověkem (s oním kýmkoli), jako tomu bylo u předešlých her, nýbrž navštěvuje svého bývalého kolegu, který bez skrupulí slouží moci, a přitom reprezentuje občana z takzvané šedé zóny (která tvořila jakýsi společenský přechod mezi neoficiální a oficiální kulturou). Tímto pak Protest ukazuje danou společnost v pokročilejším morálním rozkladu než Audience a Vernisáž.*“ (L. Jungmannová, 2006, 392)

Nyní se zmíníme o jazyku postav, jejichž dialogy jsou, co do rozsahu, nevyrovnané. Vaňkovy dialogy jsou kratší a většinou pouze reagují na to, co říká Staněk. Vaněk sám otázky nepokládá, mluví spisovně a se Staňkovými moralizujícími názory sice souhlasí, nicméně se k nim více nevyjadřuje. Staněk mluví o morálce, ale jeho činy nejsou v souladu se slovy. U Vaňka je tomu naopak, poněvadž se nesnaží moralizovat. Centrem dramatu je Staněk, jeho repliky jsou rozsáhlejší, často pomocí svých replik explicitně dokresluje Vaňkovu charakteristiku, v níž neskrývá i svůj obdiv k hrdinovi.

STANĚK: Jen nebuďte zbytečně skromný, Ferdinande, já všechno sleduji! Kdyby dělal každý to co vy, vypadaly by poměry úplně jinak! Je to nesmírně důležité, že tu je aspoň několik lidí, kteří se nebojí říkat nahlas pravdu – zastávat se druhých – nazývat věci pravými jmény! Možná to bude znít trochu pateticky, ale připadá mi to, jako byste se svými přáteli vzal na sebe téměř nadlidský úkol: pronést tím dnešním močálem zbytky mravního vědomí! (V. Havel, 1992, 297)

Intertextovost se v dramatu projevuje odkazem na reálnou postavu Pavla Landovského, s nímž plánuje Vaněk uvést svou další aktovku. Dále je zde intertextový odkaz na hru Audience, když Staněk konstatuje:

STANĚK: Četli jsme nedávno s ženou to z toho pivovaru a moc jsme se pobavili. (V. Havel, 1992, 298)

Konstrukce a pojetí hrdiny:

Hrdina – Vaněk je princip, konstrukt, použitý ve všech „vaňkovkách“, jimiž se v této práci zabýváme. Jeho výstavbou se budeme zabývat, jak jsme již zmínili, ve 4. oddílu této kapitoly. Vaněk zde vykazuje jisté prvky autobiografičnosti, když se mluví o jeho disidentství, pobytu ve vězení, problému s hemeroidy či v souvislosti s intertextovostí.

Protože postoj morální odpovědnosti, na němž Havel hrdinu zakládá, je pro pojetí Vaňka stěžejní, věnujeme mu nyní pozornost. Morální odpovědnosti předchází schopnost sebereflexe, s níž pak dokáže hrdina dostát svým morálním závazkům. Havel se skrze postavy spisovatelů, starých přátel Staňka a Vaňka, snaží nahlédnout na problematiku otázek úzce souvisících s lidskou morální odpovědností i svědomím a současně nabízí pomocí dvou charakterů dva protichůdné přístupy či postoje k tomuto problému. Odpovědností se Havel zabýval v jednom ze svých dopisů Olze.

Dramatik si v dopise uvědomuje, že mu při rozhodování v oblastech morální odpovědnosti nezáleží na mínění ostatních, na jejich případných hodnoceních jeho počínání. Naopak jsou pro něj tyto okolnosti irelevantní. Dochází k závěru, že to je typ rozhodnutí, které musí vyřešit každý sám v sobě a musí jednat dle jakéhosi vnitřního hlasu, jenž dále nazývá pojmem „nad-já“. Havel dále uvažuje, že to, co mu „nad-já“ říká, se nenachází vně jeho osoby. Není to partner, se kterým by mohl polemizovat, nemůže jej vidět, ale zároveň mu nemůžeme sejít z očí. „(...) Jeho zrak i hlas mne provázejí, ať jsem kdekoli; neuniknu mu ani ho neobelstím: ví vše. Je to tak zvaný

vnitřní hlas, je to mé nad-já, je to moje svědomí?“ (V. Havel, 1985, 404) Dále v dopise čteme, že vnitřní hlas nabádá jedince k odpovědnosti: „Zajisté, že slyším-li jeho volání k odpovědnosti, slyším toto volání v sobě, ve své duši i ve svém srdci, je to má a hluboce má zkušenost, byť jiná než ta, kterou mi zprostředkovávají smysly.“ (Tamtéž) Je-li tento hlas vnitřní, odkud se tedy bere, je to snad hlas schizofrenní, značící rozdvojenost osobnosti? Kdo nebo co je ten hlas v jedinci, nebádající ho k „svědomitému“ rozhodování a žití? Byť ani hrdina dramatu, ani hra samotná, neposkytuje odpovědi na tyto otázky, nabádá recipienta k zamyšlení se nad tím podstatným, co zakládá nejen identitu Vaňka, ale každého člověka.

4.4 Prototypní hrdina dramát ze 70. let

Dramata, jimiž se v této kapitole zabýváme, jsou shodně označována pojmem „vaňkovky“ a jejich hrdinou je Vaněk. Z hlediska formálního členění hry se jedná o hry jednoaktové. Všechny tři hry jsou návštěvami, krátkodobými setkáními. Nepředstavují ovšem konfrontaci pouze dvou lidí, nýbrž konfrontaci dvou opozic, protikladných skupin, zastávajících odlišené postoje. Návštěvy jsou konfrontací jedince nacházejícího se vně společenského systému se společensko-politickou mocí. *„Ve Vernisáži a v Protestu autor vymezil své nové téma schematickou konfrontací, proklamující neslučitelnost postoje individuálně autentického a postoje systémově konformního. Učinil tak způsobem, který se už nedal rozvíjet, pouze aplikovat schéma na nové příkladné situace. Audience naproti tomu zdánlivě anekdotickým příběhem ukázala na složitost vztahů uvnitř systému. Jistě to souviselo s tím, že Vaněk zde nefiguruje jako host na návštěvě, ale jako zaměstnanec, tedy člověk na systému závislý alespoň potud, že v něm za mzdu pracuje.“ (Z. Hořínek, 1996, 6)*

Hlavní téma

Člověk nacházející se mimo systém

Klíčová slova: společenský systém, stereotyp, konformita, jedinečnost, morálka

Do problematiky Havlových her se v této tvůrčí fázi dostává autobiografické téma disidentské zkušenosti. Tematizován je člověk, který se nějakým způsobem nachází mimo systém společnosti a je posléze vyčleněn na jeho okraj.

Prototypní hrdina

Autobiografický - hrdina – ne-expert - Vaněk

Klíčová slova: identita, jednoznačnost postojů, stabilita, nekonformita, slušnost, racionalita

Prototypním hrdinou dramatu ze sedmdesátých let je muž, jenž se nachází mimo společenskou strukturu, s níž se neidentifikuje a za jejíž součást se nepokládá. Je to disident, spisovatel. Jeho jednání je vůči systému společnosti nekonformní a zcela individuální. Domníváme se, že je ve „vaňkovkách“ tematizován konflikt mezi prototypním hrdinou let šedesátých a prototypním hrdinou z let sedmdesátých. V konfrontaci se tudíž vyskytuje člověk systemizovaný s člověkem nacházejícím se vně společenského systému. Vaňka můžeme dále charakterizovat prostřednictvím ostatních postav. Ty jsou jakousi jeho potencialitou a představují, jaký by mohl hrdina být, kdyby se rozhodl ztotožnit se společenským systémem.

Hrdina je založen na autorském „principu Vaněk“. Hlavní postavy buď nesou shodně jméno „Vaněk“ (*Audience, Protest*), nebo stejné příjmení nenesou, avšak charakteristickými rysy odpovídají „Vaňkově principu“ (*Vernisáž*).

Zásadní otázka, na kterou se nyní budeme snažit nalézt odpověď, zní: „Kdo je Vaněk?“ Nejprve je důležité zmínit, že i když se Vaněk vyznačuje nespornými prvky autobiografickými, Vaněk není Havel. „*Samozřejmě: uložil jsem do té postavy určité své vlastní zkušenosti, rozhodně zřetelněji, než jako autor obvykle sám sebe do svých postav ukládá, a nepochybně jsem té postavě dal i určité své osobní rysy, přesněji řečeno, něco z toho, jak já sám sebe v určitých situacích vidím. (...) Dramatická postava se ale velmi liší od skutečně existujícího člověka; (...) je vždycky víceméně fikce, výmysl, trik, zkratka, složená pouze z určitého omezeného počtu promluv a podřízená konkrétnímu ‚světu hry‘ a jeho smyslu.*“ (A. Freimanová, 2012, 531) Havlův záměr s Vaňkem nebyl pouhým odkazem na svou vlastní osobu, naopak, Vaněk má sdělovat obecnou ideu o člověku a jeho jednání ve světě. Dramatický „princip Vaněk“ byl v sedmdesátých letech používán i jinými autory, a tak se prostřednictvím jejich vlastních autorských zkušeností a principů, které do postavy vložili, stává Vaněk širším pojetím určitého typu člověka. Postava Vaňka coby archetypu se tedy neomezuje pouze

na tvorbu Václava Havla, ale nabízí se jako dramatický princip pro tvorbu jakéhokoli dramatika. Havel se pomocí Vaňka snaží recipientovi zprostředkovat pohled na svět očima nezatíženými společenskými strukturami. „*Vaňkovské hry tedy nejsou v podstatě hrami o Vaňkovi, ale o světě, jak se projevuje, když je s Vaňkem konfrontován.*“ (A. Freimanová, 2012, 532)

A jak se prototypní hrdina vztahuje k postavám, s nimiž je konfrontován? Vaněk zobrazuje ostatní postavy v takovém světle, v jakém se jeví, jsou-li s ním ve styku. Postavy jsou v porovnání s Vaňkem morálně slabší. Většinou podléhají svým stereotypním životem konformitě vůči společenským procesům. Jsou to postavy ambivalentní, názorově neurčité, a tudíž neidentické. Důležité je zmínit, že jsou to postavy veskrze inteligentní, které jsou stejně jako Vaněk schopny uvažovat racionálně a logicky.

Vaněk je hrdinou charakterizovaným jasným a jednoznačným postojem k problému a schopností se vůči skutečnostem vymezit. Protože je Vaněk vnitřně sebejistý, působí navenek nejistě, a tedy jako jediná postava Havlových her nemá vlastnosti experta, o nichž jsme se zmiňovali u jiných postav. (V dramatech této dekády jsou například experty Sládek a Michal s Věrou. Sládek je expert na pivo, zatímco manželé jsou experti na to, jak skvěle bydlet. Vaněk je jakýmsi autorovým alter-egem, a tak jsou pro něj typické vlastnosti jako zdvořilost, slušnost, racionální myšlení a nesmělost. Vaněk nemá, shodně ve všech třech aktovkách zálibu v alkoholu byť je mu nabízen vždy hned v úvodu setkání (ve *Vernisáži* whisky, v *Protestu* koňak a v *Audienci* pivo). Vaněk je ženatý a bezdětný, přičemž jeho žena vždy figuruje v dramatu jen jako hypotetická postava. Hrdina je vždy tím, kdo uvádí situaci do pohybu. Ostatní postavy nabývají smyslu „života“ až v momentě, kdy přichází do styku s Vaňkem. S jeho příchodem jakoby ožívají. On je tím, kdo přichází na „návštěvu“ a na nějž postavy ve *Vernisáži* a *Staněk* v *Protestu* toužebně čekají. Záhy po hrdinově příchodu mu oznamují svou obavu:

MICHAL: Báli jsme se, že už nepříjdeš! (V. Havel, 1992, 233)

Přestože Vaněk nikoho k ničemu nenabádá, nikomu nedává žádná doporučení ani rady, je jeho charakter moralizující. Zdeněk Hořínek zařazuje tyto jednoaktovky (spolu s některými Havlovými hrami z let osmdesátých: *Largo desolato* a *Pokoušení*) do

kontextu „*morálního žánru*“.⁷ Nejvíce je téma „moralizace“ zpracováno ve *Vernisáži*. Zde se totiž nesetkávají jenom staří přátelé tak, jako v *Protestu*, ale skuteční přátelé, přičemž tento fakt je hlavnímu hrdinovi stále dokola připomínán. Morální vyznění je zde tedy silnější, protože se odehrává v rámci přátelských vztahů a obě strany zastupují protikladný životní postoj. Shodně je ve *Vernisáži* a *Audienci* nejasný závěr děje, kdy není z kontextu zřejmé, jak se hrdinův postoj s vývojem děje proměnil. Nabízí se zde otázka, zda je Bedřichovo a Ferdinandovo jednání známkou vykročení na cestu konformismu. Tato otázka je zneklidňující a domníváme se, že to je přesně účinek, jaký autor tímto vyústěním děje zamýšlel. Nejasnost v hrdinově závěrečném postoji tak vybízí k morální bdělosti a upozorňuje na hrozbu letargie spojené se spokojením se s pohodlím stereotypu a konformity.

Jazyk prototypního hrdiny

Klíčová slova: spisovnost, nefrázovitost, málomluvnost, racionální větné konstrukce

Konfrontace postav se v dramatu děje prostřednictvím dialogu. Obsahy dialogů postav jsou inspirovány autorovou biografií. Aktovky připodobnil Havel k „věžeňským dialogům“, které byly dle jeho popisu příznačné minimem zúčastněných osob, zato „hodně řečmi“. Vaněk sám sebe implicitně charakterizuje právě prostřednictvím jazyka. Jeho repliky jsou krátké, věcné, jeho projev je zdvořilý a užívá spisovného jazyka, který je např. v *Audienci* paralelou k jeho morální nadřazenosti nad Sládkem. Jeho jazyk sleduje čistou logiku a racionální uvažování. „*Nikoli náhodou je to také postava nejméně výřečná, telegraficky málomluvná. Vaněk jakoby si byl vědom pravidla, o čem nelze mluvit, o tom je potřeba mlčet.*“ (V. Just, 2004, 4) Jazyk hrdiny je charakterizován převážně v kontrastu s jazykem ostatních postav, jejichž jazyk vykazuje vždy shodná specifika. Manipulativnost jazyka je jednou z vlastností s níž vedlejší postavy na Vaňka působí. Jejich repliky zní sice hezky, ale skrývá se za nimi výhrušná tendence manipulace ve prospěch vlastních názorů a postojů ke společnosti. Dalším typickým jazykovým prvkem vedlejších postav jsou jejich, jak jsme již zmínili v minulé kapitole, tzv. „vyvíňující monology“. Ty se objevují vždy na konci dramatu a jsou pronášeny vedlejšími postavami (tedy Sládkem, Staňkem a s jistými obměnami i Michalem

⁷ Pojem „*morální žánr*“ se objevuje v článku *Člověk v systému a mimo systém*. (HOŘÍNEK, Zdeněk. *Člověk v systému a mimo systém*. Divadelní revue. 1996/3 (červenec), s. 3-10.)

a Věrou). Postavy, prostřednictvím monologu, jenž je konstruován na základě logických myšlenkových postupů, obhajují své konformní jednání a snaží se tak sami sebe vymanit z odpovědnosti na „pokroucené“ společnosti. Jejich monology v sobě nesou vždy „kousek pravdy“.

5 Pojetí hrdiny – 80. léta

V následující kapitole se zabýváme charakteristikou hrdinů z her napsaných v osmdesátých letech. Jedná se tedy o muže: Dr. Leopolda Kopřivu, Dr. Jindřicha Foustku a Zdeňka Bergmana. Hrdinu jednotlivých dramát vymezíme na základě jednotných kritérií obdobně jako ve dvou předchozích kapitolách. V závěru páté kapitoly vymezíme na základě jednotlivých charakteristik a pomocí stejných kritérií jako v Kapitolách 3 a 4 Havlova prototypního hrdinu z let osmdesátých.

5.1 Largo desolato

Dr. Leopold Kopřiva

Věk:

Věk Dr. Leopolda Kopřivy není ve hře uveden. Jediná Kopřivova replika naznačující jeho věk říká, že je *starý* na bláznivou a omamující lásku. S přihlédnutím k autobiografickým prvkům postavy se můžeme domnívat, že je hrdinovi přibližně padesát let.

Povolání:

Leopold Kopřiva je vědec, filozof, jenž se ve svých esejích teoreticky zabývá různými filozofickými problémy, například tématem osobních hodnot. Navzdory tomu, že v esejích zaujímá určitá stanoviska, není schopen jich v praktickém životě dostat, a tak zůstává v jeho životě téma hodnot pouze teoretickým pojmem.

Životní postoj:

Leopold plní společenskou roli obhájce pravdy, nicméně do své role „hrdiny“ je spíše nucen okolím, zejména svými přáteli. Jeho postavení intelektuála, jenž je stíhán mocenskými mechanismy, nese velmi těžce. Přináší mu totiž velikou odpovědnost vůči přátelům a posléze i celé společnosti. Je natolik perzekvován úzkostí, převažující v chronický strach a obavu z toho, že jej brzy přijdou zatknout, že není schopen důvěry v nic a nikoho. Leopoldova úzkost, znamená bytostný strach, jenž zásadně mění lidské

jednání. Právě jeho bytostná nedůvěra pro něj znamená neschopnost navázat vztah k druhým i k sobě samému. Kopřiva představuje člověka, nacházejícího se mimo systém, jenž se s mechanismem společnosti ideově rozešel, aby tak získal vlastní nezávislost. Nezávislost není absolutní, a tak jej zcela neosvobozuje od soukolí mechanismu. „*Nezávislost, kterou tak získal, je však spíše teoretická než praktická a nese s sebou všechna nebezpečí a pokoušení izolovanosti. Stal se představitel společenské opozice, od něhož se očekává více, než může v daném psychickém rozpoložení splnit.*“ (Z. Hořínek, 1996, 6)

Vztah k sobě samému:

Jeho vztah k sobě samému je plný ambivalencí: „*Hlavní postava – Leopold – je svého druhu hrdina a zároveň zbabělec; je trvale upřímný a trvale zároveň trochu fixluje; je to člověk zoufale bránící svou identitu a zároveň ji beznadějně ztrácející; ví lépe než všichni ostatní, jak na tom je, a zároveň je schopen méně než kdokoli jiný sám se sebou něco udělat; je to oběť svého prostředí a osudu a zároveň jejich tvůrce; je to chudák štvaný svým prostředím, svou rolí, společenskou mocí, klimatem doby, ale zároveň člověk dosti blátivého charakteru, který by měl vyvolávat nejen soucit, ale zároveň i odpor.*“ (A. Freimanová, 2012, 553) Kopřiva si (především díky ostatním postavám) uvědomuje tíži svého „hrdinského“ poslání, jímž je obhajovat práva člověka a bojovat za vysoké ideály. Hrdina je napříč dějem sledován, jak státní mocí, tak přáteli, zda ve svém poslání psychicky i morálně obstojí, zda zůstane věrný obhajobě lidský práv a zda znovu nalezne svou rozbitou identitu. Leopold je díky tíži svého poslání nervově labilní a své pocity popisuje takto:

LEOPOLD: Navíc je to kombinováno s některými dalšími věcmi, například s lehkou závratí, určitou slabou žaludeční nevolností, brněním kloubů, nesoustředěností, nechutenstvím a dokonce snad i zácpou. (V. Havel, 1992, 323)

Leopold svou osobnost definuje především díky druhým postavám, které na něj působí svými názory, zatímco on, neschopen jakéhokoliv vlastního úsudku, se v jejich názorech ztrácí. Některé postavy ho nutí k dalším politickým gestům – to jsou ti, kteří ho chtějí mít za hrdinu, druzí ho zase přemlouvají k tomu, aby podepsal prohlášení, jež by ho zbavilo rizika dalšího zatčení. Jeho stereotypní úkony, domácí vyprázdněné rituály, depresivní stavy, naslouchání za dveřmi, nutkavé mytí, připomínající

obsedantně kompulsivní poruchu a alkoholismus, to vše značí fyziologické problémy, se kterými bojuje. Současně jej doprovázejí pocity: deprese, lability, frustrace a strachu. Přičemž strach je emoce, která v něm převažuje a zcela jej paralyzuje k jakékoli aktivitě, byť by k ní byl sebevíc odhodlán.

PRVNÍ CHLAPÍK: Zkrátka a dobře: podepíšete-li nám teď tady krátké prohlášení, že nejste doktor Leopold Kopřiva, autor předmětné písemnosti, bude celá věc posouzena jako zmatečná a bude upuštěno od předchozího rozhodnutí.
LEOPOLD: Rozumím-li tomu dobře, chcete, abych prohlásil, že já nejsem já.
(V. Havel, 1992, 345)

Leopoldův postoj k sobě samému je ve výše zmíněném úryvku doveden ad absurdum. Má se zřeknout sám sebe, své důstojnosti a svého morálního přesvědčení. „*V Langu desolatu je onen paradox zřetelnější: šikanovaný filozof Leopold Kopřiva je vyzván, k podpisu prohlášení, že není identický sám se sebou, což jej má zachránit před vězením.*“ (J. Foll, 1990, 5) Leopold sice odmítne, ale jeho odmítnutí už není potřeba. Příslušníci státní moci („oni“) jej informují o odkladu jeho případu, a tak je Leopold odsouzen ke svobodě, ovšem svobodě na „dobu neurčitou“.

Vztah k druhým postavám:

„*Leopold zůstává na svém místě v bytě a postupně se u něj vystřídá jedenáct postav. Neustálá přítomnost návštěv evokuje pocit, že do Leopoldova soukromí může kdokoli, kdykoli a odkudkoli vstoupit.*“ (J. Foll, 1990, 1) Všechny postavy umocňují jeho nejistotu a strach, všechny k němu pronášejí rádobý nápomocné repliky, ale neuvědomují si, že už svou pouhou přítomností Leopoldův stav zhoršují. Autor zde pracuje se symetričností jednotlivých charakterů, která je provedena duplicitou postav. Ve hře se vyskytují dva Láďové, dva Muži a dva Chlapíci. „*Za Leopoldem, coby unikátem, přicházejí dva přátelé a dvě ženy a i tyto páry jsou symetrické. Olbram zosobňuje rafinovanější a bezohlednější období neurotického Oldy a nevinná Markéta zárodečnou variantu otrlé milenky Lucy.*“ (Tamtéž) Další žena Zuzana sice s Leopoldem bydlí, nicméně do bytu dochází tak, jako by přicházela návštěvu. V porovnání s ostatními ženami Leopoldovi lásku vůbec neprojevuje, ani o ní nemluví. Nechává jej samotného se svými úzkostnými stavy a neprojevuje o něj zájem, jeho starosti jí míjejí. Přestože jí Leopold často prosí, aby s ním zůstala, že by mu to pomohlo se odreagovat, jeho „volání o pomoc“ zcela ignoruje. Postavy na něj působí

rozličnými a každá svými specifickými vlivy, a podněcují v něm jeho nevyhraněnost a rozkolísanost osobnosti. Leopold se chce „odreagovat“ od své tíživé existence. Na jednu stranu k tomu potřebuje své přátele, avšak na druhou stranu vyvolávají blízcí v Kopřivovi falešný pocit závislosti, a tak není Kopřiva nikdy sám sebou. Celá společnost na něj klade veliké morální nároky, které jsou artikulovány prostřednictvím postav, jež ho obklopují.

Havel prostřednictvím podvojných Leopoldových přátel poukazuje na rozporuplnost i ambivalentnost všech postav, a takové je i vyznění celé hry. Lád'ové jsou nesympatičtí a protivní, obtěžují, zdržují a svou odpovědnost delegují na Leopolda. To vše ale konají za doprovodu vět, že to s ním myslí dobře, že dělají všechno, co mohou a podobně. Hra je mimo jiné totiž o „(...) *tragické nemožnosti, aby si porozuměli i lidé, kteří to navzájem myslí se sebou dobře.*“ (A. Freimanová, 2012, 552) Chlapíci jsou zprostředkovateli politické (státní) moci, vykonávají svou službu, nicméně jsou to vcelku „normální lidé“. (Jak už také hovorové pojmenování jejich postav naznačují.) Olbram se neustále zajímá o Kopřivův psychický stav, navzdory tomu je neschopný empatie, tudíž spíše škodí. Hrdina je prostřednictvím ostatních postav pod neustálým tlakem a náparem citového vydírání. Postavy se ho dotazují na jeho spisovatelskou kariéru a vyčítají mu, že už by měl začít něco konečně psát. Postavy svými replikami a popisy osobnosti dotváří Leopoldův charakter. Olbram v něm neustálým připomínáním toho, že v něj všichni věří, a bojí se o něj, přivozuje Leopoldovi ještě větší pocit nervozity.

OLBRAM: (...) všichni prostě jako bychom od jisté doby ztráceli jistotu, že to všechno uneseš – že dostojíš nárokům, které jsou na tebe díky všemu, co jsi už vykonal, kladeny – že splníš všechna očekávání, která, nezlob se, právem vyvoláváš – že budeš zkrátka na úrovni svého poslání (...) – prostě se trochu začínáme bát, jestli nás všechny nějak nezklameš (...). (V. Havel, 1992, 336)

Dále Olbram hrdinu charakterizuje pomocí výčitek: „*Kde je tvůj někdejší nadhled? Tvůj humor? Tvá píle a výdrž? Břítost tvých formulací? Tvá ironie a sebeironie? Tvá schopnost se nadchnout, citově investovat, něčemu se oddat a třeba i obětovat?*“ (V. Havel, 1992, 338) Po chvíli si Leopold Olbramova slova vypůjčí a sám sebe takto charakterizuje před Lucy.

LEOPOLD: (...) Já se prostě nemůžu zbavit tísnivého dojmu, že se v poslední době začlo ve mně cosi hroutit – jako by se ve mně začla lámat nějaká osa, která mě držela pohromadě – půda se mi boří pod nohama – cosi ve mně chromne – někdy se mi zdá, že sám sebe spíš už jen hraju, než že bych sám sebou skutečně byl. (V. Havel, 1992, 340)

Lucy je také z těch, jež Dr. Kopřivu často implicitně charakterizují výtkou:

LUCY: Jsi prostě zablokovaný – cenzuruješ se – bojiš se oddat jakémukoliv citu nebo prožitku – pořád se kontroluješ, sleduješ, pozoruješ – moc na ty věci myslíš, takže se ti z toho stává nakonec místo radosti povinnost. (V. Havel, 1992, 339)

Nedorozumění mezi hrdinou a dalšími postavami je způsobeno absencí skutečné nepředstírané lásky. Olda se chová jako přítel, jevící zájem o Leopoldovu životosprávu, nikoli však o Leopolda samotného. Působí dojmem zájmu z povinnosti nikoli z upřímnosti. Olbram neustále opakuje Leopoldovi, že ho má rád, nicméně neustálým explicitním vyjadřování svého citu se z věty stává fráze pozbývající významu.

Nyní se zaměříme na cit jednotlivých ženských postav, jež jeví o doktora Kopřivu zájem. Markéta je ve své lásce naivní, lásku Leopoldovi nabízí stejně tak jako mu nabízí, že mu prostřednictvím vztahu dodá potřebnou sílu a odvalu. Je to plachá studentka filozofie. V porovnání s ostatními postavami je jejich dialog upřímný a bez přetvářky. Mimo jiné stimuluje také jeho povolání filozofa skrze své filozofické myšlení a vidění světa. „*Dívka více než muže miluje své poslání zachránit ho, vrátit mu sílu, odvalu sebevědomí, radost, chuť do života, což představuje námahu zase hlavně pro zachraňovaného.*“ (Z. Hořínek, 1996, 7) Lucy je v leccěms Markéty protiklad. Je energickou a praktickou ženou s nohama pevně na zemi. Leopoldovi chce zpátky navrátit živoucí energii a zdraví. S Leopoldem se oslovují originálně: Lucy a Leo. Vypadá bezstarostně a o Lea se stará tím, že mu nosí vitaminy. Lucy vyžaduje od Lea, aby jí verbálně vyznával lásku, což je pro Leopolda, jak sám říká, transcendentální úkol. „*Lucy od něj lásku neustále pouze vymáhá, čímž citovou i sexuální ‚blokádu‘ svého partnera zpevňuje a jejich milostný poměr deformuje do neradostného bludného kruhu věčných výčitek a usmiřování.*“ (J. Foll, 1990, 5) Skutečný cit zde není, na místo opravdové lásky jsou tu jen slova o ní. Z Leopoldových replik není nikdy zcela jasné, co si o které ženě myslí a zda k některé pociťuje lásku. Dle autorského záměru s postavami není zřejmé, kdy jednájí upřímně a pravdivě. Jedinou výjimkou je poslední scéna, kdy

Leopold prosí „Chapíky“, aby jej odvezli do vězení, a závěrem zvolá: „*Dejte mi všichni pokoj!*“ (V. Havel, 1992, 367)

Co se týče jazyku postav, zaznamenává recipient známé prvky Havlovy tvorby replik. „*Stejně jako v jiných Havlových hrách, i v *Largu si jednotlivé postavy vzájemně ,vypůjčují‘ své promluvy, aby tak bezděčně demonstrovaly svou neautentičnost.*“ (J. Foll, 1990, 1) Postavy využívají jazyka jako nástroje k manipulaci s hrdinou a svými replikami konstantně zhoršují jeho zdravotní stav. Artikulují mu nejen jeho životní bolesti a prohry, ale i vnitřní boj. Postavy mluví o lásce a zájmu o druhého, ale ve skutečnosti jsou jim city druhých zcela lhostejné. Skutečnost zde není nazývána pravými jmény. Příslušníkům státní moci se říká „oni“, jít do vězení je nahrazeno spojením „jít tam“. Nikdo nepojmenuje přesně to, na co Leopold čeká a co jej sužuje.*

Konstrukce a pojetí hrdiny:

Postavy jsou konstruovány jako prototypy, symboly ztělesňující nějaký postoj či názor. Všichni jsou svým způsobem směšní i tragičtí, vyvolávají odpor, nebo soucit. Právě programová ambivalentnost postav byla Havlovým stěžejním konstrukčním prvkem, a proto též sám autor zdůrazňoval, že jediné, co je potřeba postavám při jakékoli interpretaci zachovat, je jejich rozporuplnost. „*(...) nejen hlavní postava, nejen ostatní postavy, nejen jednotlivé situace, ale především hra jako celek by neměla být redukována na jakoukoli – byť jakkoli inteligentní – tezi.*“ (A. Freimanová, 2012, 555) Hrdina je zde zasazen do hypotetického konfliktu se společenským systémem, jehož je součástí alespoň do té míry, do jaké se jím nechá manipulovat. Fyzicky se ale nachází mimo společenský systém, neboť ze svého bytu nevychází ven. Jeho izolovaný život v bytě je metaforou k vězeňské cele. „*Konflikt mezi systémem a jeho vyvržencem funguje ve hře pouze potenciálně – jako hrozba, jež přes odklady (a vlastně právě pro ně) trvá a tím udržuje v neustálé nejistotě a strachu. Otevřeností situace a nedostatkem dramatických událostí se těžiště napětí přesunuje do vnitřního života hrdiny.*“ (Z. Hořínek, 1996, 7) Hrdina je konstruován na základě autobiografických zkušeností Havla-disidenta. Ve hře projevuje Leopold stesk po dobách, kdy ještě nebyl disidentem a nenesl odpovědnost za nikoho jiného než sebe.

LEOPOLD: (...) Než být takhle doma, to bych byl radši tam! Proč už není konečně v mém životě jasno? Proč ode mne pořád někdo něco chce? Jak to bylo

krásné, když jsem nikoho nezajímal – nikdo ode mne nic neočekával a k ničemu mě nenabádal – já prolézal antikvariáty a hledal chytré knížky – v klidu si studoval moderní filozofy – dělal si z nich po nocích výpisky – procházel se po městských parcích a přemýšlel o jejich myšlenkách. (V. Havel, 1992, 352)

Autor se k biografickým prvkům vyjadřuje takto: „(...) *do Kopřivovy rozvrácenosti jsem skutečně odložil kus své vlastní rozvrácenosti, v jistém smyslu to je opravdu zkarikovaný obraz něčeho ze mne a z mého post-vězeňského zoufalství. Přesto to není hra autobiografická v tom smyslu, že by byla o mně a jen o mně jako takovém. Chce být především obecně lidským podobenstvím, je tak říkajíc ‚o člověku vůbec‘.*“ (V. Havel, 1989, 60)

5.2 Pokoušení

Dr. Jindřich Foustka

Věk:

Věk Jindřicha Foustky není ve hře uveden. Ve vědeckém ústavu je ale zkušený a jeho titul „doktor“ naznačuje, že je ve svém povolání kapacita. S přihlédnutím k autobiografickým prvkům postavy se můžeme domnívat, že je hrdinovi přibližně padesát let.

Povolání:

Foustka své povolání charakterizuje takto: „(...) *Jsem vědecký pracovník s vědeckým názorem na svět, který zastává odpovědnou funkci na jednom z nejexponovanějších vědeckých pracovišť!* (V. Havel, 2004, 81) Spolu s Goethovým Faustem spojuje Foustku mimo jiné i titul doktora.

Životní postoj:

Jeho životní postoj je rozporuplný. Foustka je muž nacházející se v systému i mimo něj. Sice se snaží uchovat si svou identitu, práva i svobodu, ale způsob, jakým se o to pokouší, jej nutí přestat být tím, kým je. Jeho postoj rozporuplnosti je rozehráván na poli osobního i pracovního života. „*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) Foustka jako by bojoval mezi svým světlým já – racionálního vědce a jeho protikladem – temným já – v podání magie a okultních praktik, o které se zajímá a do nichž se později více zaplétá prostřednictvím Fistuly. Foustka se zde dostává svými postoji nejen do konfliktu s vědeckým ústavem, tedy na rovině pracovní, ale navíc přichází do konfliktu existenciálního, a to s transcendentálními veličinami jako jsou: ďábel, pravda či absolutno. Mimo to mu jeho situace přináší konflikty i do oblasti vztahů. Foustkův životní postoj je „*stavem zadlužení*“⁸, poněvadž dluží svému protivníkovi Fistulovi svou duši. Vidina okamžitého zisku, která znamená preferenci věcí dočasných a pozemských, znamená pro Dr. Foustku do nedohledna odloženou splatnost. V závěru hry dochází Foustka k poznání omylnosti svého jednání, nicméně jeho katarze přichází pozdě.

FOUSTKA: Je to paradoxní, že až teď, kdy jsem definitivně prohrál a mé poznání mi už k ničemu není, začínám tomu všemu rozumět! Fistula má pravdu: byl jsem domýšlivý blázen, který si myslel, že může z ďábla těžit, a přitom se mu nemusí upsat! Jenomže ďábla, jak známo, obelstít nelze! (V. Havel, 2004, 134)

Vztah k sobě samému:

Hrdinovo jméno je pro jeho interpretaci podstatné, a proto uvedeme k tomuto problému několik poznámek. Převedení jména „Faust“ do českého kontextu hry, a tudíž vznik zdrobnělého jména Foustka, je zajímavé z fonetického hlediska. „*Komické asociace, které Foustka vyvolává (fousky, loutka), symbolicky kontrastují se vznešenými sémantickými souvislostmi jeho německého protějšku (faustus = blažený, Faust = pěst).*“ (Z. Neubauer, 2004, 37) Foustka je spíše než hrdinou, v pravém slova smyslu, antihrdinou. Je to muž, myslící jen na sebe, na své vlastní potřeby, ospravedlňované metafyzickou zástěrkou, či zdánlivě záslužným zájmem o zkvalitnění vědeckého postavení úřadu a obohacení vědeckosti.

Na Foustkově charakteru je základní jeho „podvojnost“ s jakou přistupuje k jednotlivým událostem i postavám. Foustka nejedná jednoznačně a není schopen udělat pevné a neměnné stanovisko, natož říci svému pokušiteli definitivní „ne“. Jeho činy neodpovídají jeho slovům, což z něj činí také člověka, bojující se svou vlastní identitou,

⁸ Tato myšlenka je převzata z knihy *Faust jako stav zadlužení*. (JUST, Vladimír. Faust jako stav zadlužení: Desetkrát o Faustovi, pokaždé jinak. První. Praha: Karolinum, 2014. ISBN 978-80-246-2398-6.)

rozehranou právě na tomto rozporu slova a činu. „*Foustka dělá, co si nemyslí, souží něčemu, s čím nesouhlasí a co nenávidí. A zároveň si doma dopřává luxus soukromé zásadní opozice.*“ (S. Machonin, 2013, 74) Na jedné straně můžeme vnímat Foustku jako člověka neschopného se vzepřít mocenským mechanismům (zde je důležité si uvědomit, že na hrdinu působí dokonce dva mechanismy: zla a vědeckého úřadu), na straně druhé straně je nutno přiznat, že se vůči těmto instancím alespoň částečně vymezuje. Ve své poslední promluvě se vymezuje vůči moci obecně, a tak je jeho postoj stvrzen kritikou jakékoliv moci, která brání projevování individuality, kterou se moc snaží potlačit.

FOUSTKA: (...) Chci skrze vás obvinít pýchu netolerantní, všeho schopné a jen sebe samu milující moci, která vědy používá jen jak 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!

PRIMÁŘ: To byl váš odkaz tomuto světu, Foustka?

FOUSTKA: Ano! (V. Havel, 2004, 134)

Porovnejme nyní Foustku s jeho prapůvodní předlohou, jíž je jeho postava motivovaná, tedy Goethovým *Faustem*. Faust už jen svým jménem značí sílu a moc, která mu dává předpoklad k tomu se utkat s jednou z hybných sil světa, tedy zlem. „*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, 2004b, 58) Foustka oproti Faustovi není nikterak silným jedincem, ani se nevyznačuje zvláštní schopností či inteligencí. „*Místo geniality a titanismu nastupuje průměrnost. (...) Foustka není obdařen ani odvahou k činu ani touhou po riziku a dobrodružství. Zdá se, že nijak netouží po moci, slávě či bohatství – travestovaných třeba do postupu vědeckého úspěchu či platového zařazení (...).*“ (Z. Neubauer, 2004, 38)

Dr. Foustka je se svým životem spokojen, dokáže fungovat napříč dvěma mocenskými strukturami, které se o něj uchází, a dokáže si zachovat stále racionální pohled na věc. Je to intelektuál, doktor věd, avšak jeho jednání je neprofesionální. Činí jej tak spíše jakýmsi kvazi-intelektuálem, jenž se uchyluje bez nejmenších výčitek k pavědě. Slouží, jak této pavědě, tak i instanci, která tuto pavědu zastřešuje – tedy samotnému d'áblovi. Zároveň ovšem „sbratření“ s Fistulou lituje a několikrát se zapřísahá, že už s ním nechce mít nic společného. Jeho stinná stránka, jakožto výsledek dialogu s pokušitelem,

se projevuje viditelně ve vztazích – především k Vilmě a posléze i Markétě. Za své jednání není schopen vzít odpovědnost a obviňuje Fistulu. „*Peklo nám nedává nic zvnějška, vychází a nachází (zmnožuje, vytahuje z podvědomí) jen to, co v nás už je. Je to jakoby opačná definice, než je proslulé Sartrovo: ‚Peklo jsou ti druzí.‘ Mann, a vtom je vlastně pokračovatelem Goethovým, říká něco jiného: ‚Peklo jsme my sami.‘“ (V. Just, 2014, 153)*

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 pyšce, která vám namlouvala, že to dokážete hrát současně na všechny strany a že vám to projde! (V. Havel, 2004a, 133)

Vztah k druhým postavám:

Bezpochyby nejdůležitější postavou, jež zrcadlí Foustkovu povahu a je jakousi hybnou silou celého děje, je Fistula. Ten je Jindřichovým protějškem, se kterým vede spor o svou duši. Mefistofelovi z Goethova příběhu se podobá „*(...) nevinným společenským postavením: invalidní důchodce je moderní protějšek tehdejšího žebrového mnicha. Dále se Fistula vyznačuje stejnou zrůdností, drzostí, vlezlostí, cynismem, nevypočitatelností, odporným klaunováním.*“ (Z. Neubauer, 2004, 44) Stejně jako je tomu u Foustky, se i on zdá být směšnou karikaturou své předlohy Mefistofela. Místo majestátného a sebevědomého ztělesnění zla je Fistula zapáchajícím staříkem, jenž místy působí jako blázen. Zlo je zde v zastoupení Fistuly „*(...) domestikované, zdomácnělé, každodenní, zapšklé, přízemní, nenápadné a všudypřítomné.*“ (V. Havel, 2004b, 56) Fistula nedisponuje žádnou zvláštní mocí, nemá co nabídnout, kromě „malého experimentičku“ s Markétou. Jeho jediný důkaz moci „*(...) se zdařil, jak dále budeme dokládat, tou mocí, která je mu zcela nepřípustná: mocí lásky. Jinak jeho ‚moc‘ záleží v nadpřirozené informovanosti a v tom, co se zračí v samotném slově DIABOLOS – ‚pomlouvač‘, ‚žalobník‘.*“ (Z. Neubauer, 2004, 41) Pro Fistulu je příznačné také to, že má studené ruce, což je metaforou k jeho „nelidskosti“ a v závěru devátého obrazu si tento jev Fistula s Foustkou vymění.

*FOUSTKA: (vykřikne) Au!
(Foustka vzdychá bolestí, ruku si tře a mává jí ve vzduchu)
Člověče, vy snad máte padesát pod nulou! (V. Havel, 2004a, 82)*

Jak jsme již zmínili, na Foustkově charakteru je stěžejním jeho „podvojnost“, která se projevuje i ve vztazích k ostatním postavám, např. k Vilmě. Foustka je „(...) *tajný rebel, který proti d'ábelskému světu hraje hru na dvě strany a nechává si tu i tam zadní vrátka.*“ (S. Machonin, 2013, 73) Vztah s Vilmou je bipolární, plný protikladů a falešnosti (počínaje hranými etudami žárlivosti a konče nařknutím Vilmy – z udání ústavu). Jejich vztah je protkán přetvářkou a zbaven upřímnosti a pravdivosti v postojích. Vilma působí sebejistě, avšak její jednání je také podvojně. Foustku miluje, avšak nechává si od něj ubližovat, přičemž navíc udržuje platonický vztah s Tanečníkem, který jí nosí fialky. Jejich vztah postrádá důvěru, proto v něm hraje hlavní roli (hraná) žárlivost, která se posléze stává skutečnou a navíc je nedůvěra vztyčný bodem pro Foustkovo nařknutí Vilmy z udání. Vilma mu následně „nastaví zrcadlo“ a vyjadřuje, co si o něm myslí.

VILMA: Však to taky netrvá dlouho. Uvědomila jsem si to vlastně až dnes, když jsem viděla způsob, jakým ses v ústavu zachránil. Tak bezostyšně a přede všemi nabídnout primáři donašečství! A teď se ještě ke všemu ty – dobrovolný a veřejně deklarovaný konfident – odvažuješ mne, nevinnou a oddanou, obvinít z donašečství – a to ještě na tebe! Chápeš tu absurditu? Co se to s tebou stalo? Neposedl tě skutečně nějaký d'ábel? Ten člověk ti popletl hlavu – bůhví co ti napovídal – bůhví jaké čáry na tobě zkouší. (V. Havel, 2004a, 119)

Zároveň ale jsou chvíle, kdy je k Vilmě pravdivý a svěřuje se jí o návštěvě Fistuly a také se svými pocity.

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, 2004a, 94)

Je-li Foustka rozporuplná, ambivalentní osobnost, nemůže patrně vytvářet plnohodnotný stabilní vztah, a proto jej ani vztah s Vilmou neuspokojuje. Navazuje tedy další vztah při ústavním večírku, kdy se sblíží se sekretářkou Markétou. Dr. Foustka se během tohoto rozhovoru vyjadřuje „(...) *někde na pomezí upřímnosti a hraného efektu, tak trochu jako rétor, který si zamlouval ohromit naivní děvče.*“ (S. Machonin, 2013, 74) Foustka je přesto v rozhovoru s Markétou na ústavním večírku autentický a nejvíce v tento moment nahlíží pravdu. Markéta Foustkovým myšlenkám rozumí víc, než jim je sám Foustka schopen porozumět. Dívka v něm vyvolává *pokoušení* být pravdivý a autentický. Ona sama totiž taková je, ovšem on tuto pravdu nepoznává a Markétu,

spolu se vším, co mu její autenticita nabízí, odmítá. Markéta je taktéž postavou motivovanou Goethovou Markétkou. Tak jako je Goethův Faust poměrně netečný k osudu Markétky, je i zde Foustka lhostejný k budoucnosti sekretářky. Předloha Faustovi Markétky je zde poměrně výstižně opsána, zejména na konci, kdy se Markéta zblázní a navíc nepoznává Foustkovu „falešnou tvář“, neboť zná jeho druhou „pravdivější verzi“ – tu z lavičky na ústavním večírku. Foustkovými úvahami o transcenci se nechává inspirovat, přejímá jeho filozofické myšlenky a sama tvrdí, že probudil její duši. Foustka se nicméně k tomuto odkazu později nehlásí, stejně tak, jako zcela popře svůj vztah k Markétě a nezastane se jí, když má být vyhozena z ústavu. Markéta je typicky tragickou postavou, neboť udělala obdivuhodný čin, když bránila Foustku a jako jediná si uchovává ve hře skutečně pravdivou tvář. Přestože je psychicky labilní, netrpí existenciální krizí, a tudíž je autentickou postavou.

Jazyk postav je zde opět stěžejním, neboť Pokoušení disponuje dlouhými filosoficky laděnými replikami a text je tedy základním nástrojem pokušitele. Foustka s Fistulou se vzájemně osočují, že jsou jejich repliky redundantní. *„Ty jsou postavené právě na logice, intelektu a slovu. Na slovu nikoli jako na pouhém prostředku, médiu smyslu, nýbrž slovu jako smyslu samotnému, jako na ústředním tématu i dramatickém hrdinovi Havlových her.“* (V. Just, 2014, 150) Ve Fistulovi je jeho ambivalentnost znázorněna prostřednictvím jazyka, který ovládá. *Fistula je na jednu stranu „(...) zapáchající ‚fízl‘ a přitom skvělý logik. Jazyk a myšlení, kterým ho Havel nadal, ho v čtenáři jaksí paradoxně vykupuje.“* (S. Machonin, 2013, 77) Fistulovy argumenty jsou logické a v rámci logiky pravdivé, tudíž ho jaksí ospravedlňují a dokonce si možná i díky zkušené argumentaci vytváří Fistula svoji vlastní „základnu fanoušků“, kteří by se s ním rádi dali do hovoru. Foustkova argumentace je taktéž brilantní, jedná pohotově a zvláště jeho závěrečný typický „vyvíňující monolog“, jímž se obhájí, zračí jeho schopnost ovládat jazyk ve svůj prospěch. Pokušitel Fistula není hloupý, naopak aplikuje veškeré své schopnosti, aby mohl s někým – kýmkoliv - dialog vůbec začít. Už samotný krok, který Foustka podnikne vstříc k dialogu s „d'áblem“, je přitakáním zlu, jak Fistula sám tvrdí.

Konstrukce a pojetí hrdiny:

Foustka je archetypálním pojetím postavy Fausta, což je základní motiv, na kterém je hrdina vykonstruován. Oproti Faustovi je Foustka neseriózní a nevěrohodnou postavou. „*Tento odstín něčeho teatrálního, řečnického, dost nepodloženého vnitřní vážnosti, mu pak Havel ponechává dál, od činu k činu, od repliky k replice. Kadence a faktura jeho řeči budí jakousi rezervu a nedůvěru, maličké podezření. Až je nakonec divákovi zřejmé, že nejen nejde o postavu z rodu dosavadních havlovských hrdinů, ale že jde možná naopak o ironický pohled na pokleslého hrdinu, na někoho v jádře nepravého.*“ (S. Machonin, 2013, 74)

Tak jako v ostatních hrách je možné nahlédnout na hlavní postavu jako na typ reprezentující určitou skupinu lidí. „*Kolik Foustků, celá stáda zbabělců, ví své, nepokouší se ani o pokoušení, jsou cynici, hrdinové zakázaných řečí a lukrativního prosperování na teplém místě v mašině moci?*“ (S. Machonin, 2013, 76) I v této hře spatřujeme autobiografické prvky především v hrdinově boji s mechanismy moci. Ať už je to moc nějaké instituce, nebo moc zla.

Závěrem je nutno říci, že ambivalentní vyznění hry, prostřednictvím systematické ambivalentnosti hlavního hrdiny a jeho vztahů k vedlejším postavám, je základním prvkem a poselstvím hry. Je jisté, že dramatikovým záměrem bylo vykreslit hlavní postavu ambivalentně tak, aby bylo její pojetí samo o sobě problematické. Díky rozporuplnosti Dr. Foustky nemůže být recipient s názorem na hrdinu „nikdy hotov“. Jeho komplikované pojetí jej podněcuje k bytostným otázkám vyvolávajícím další rozpor. „*V Pokoušení říká Fistula: ‚Konkrétní rady nedávám a za nikoho nic nezařizuji. Nanejvýš občas stimuluji.‘ Tu repliku bych mohl vydávat za vlastní 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.*“ (V. Havel, 2004a, 56)

5.3 Asanace

Zdeněk Bergman

Věk:

Asanace je v rámci dramát, jimiž se zabývá tato práce, jedinou hrou, kde je uveden věk některých postav. U Bergmana je uvedeno „asi padesátiletý“.

Povolání:

Bergman je hlavní projektant, architekt, který má spolu se zaměstnanci projekčního ateliéru na starost asanaci.

Životní postoj:

Bergman je sice hlavním projektantem, ale nemá žádnou pravomoc ovlivňovat průběh práce architektů. Svou funkcí ředitele asanace si není jistý. Plánovaná demolice města je paralelou k osobnostní a duševní demolici postav samotných, v čele s Bergmanem. Bojí se velkých slov a odpovědnosti, která je doprovází. Jeho postoj můžeme charakterizovat jako postoj: k ničemu se nezavazovat a za ničím nestát. Jak sám říká: „*Člověk se nemá nikdy zavazovat k něčemu, o čem si není naprosto jist, že to dokáže.*“ (V. Havel, 1990, 70) Systém, jakým funguje skupina architektů, se hrdina nepokouší měnit, i když s ním mnohdy nesouhlasí. Situacím pouze přihlíží, navíc má ke své nečinnosti řadu výmluv, kterými se zároveň snaží obhájit svou konformitu. Bergman po celou hru vyhrožuje sebevraždou, aniž se zdá, že ji někdy skutečně zamýšlí spáchat. Bergmanovi chybí odhodlání k činu sebevraždy, poněvadž postrádá pevnou koncepci sebe samého. Sebevražda u něj tedy nepřichází v úvahu, poněvadž v podstatě „nežije“. „*Skutečně umřít může jen ten, kdo skutečně žije. Bergman může smrti jen vyhrožovat.*“ (A. Freimanová, 2012, 586) Jeho odhodlaným a poměrně vyrovnaným protikladem, který jako jediný „má právo“ zemřít, je Kuzma Plechanov. „*To vše nikoli pouze proto, že má nějaké lepší vlastnosti než jiní, ale hlavně proto, že je z ‚jiného materiálu‘, z ‚jiné hry‘, že se tedy liší tak říkajíc žánrově, samotným druhem svou znakovosti: působí jako živý člověk mezi loutkami.*“ (Tamtéž) Jeho jméno zní rusky a jeho odhodlanost zemřít je jedním z průvodních jevů typického „čechovovského“ dramatu. Vliv tohoto typu dramatu na Asanaci je poměrně zjevný.

Vztah k sobě samému:

Bergman je sám se sebou nespokojený a nedůvěřuje si. Svou nespokojeností nechce obtěžovat druhé, ale své pocity nedokáže potlačit, jako kdyby ani to nebylo v jeho moci. Tvrdí, že jeho problém není jenom psychologický, ale spíše metafyzický, poněvadž cítí potřebu dát svému jednání smysl.

BERGMAN: (...) Prostě se nemám rád, jsem si protivný, nenávidím se. (...) Můj odpor k životu jde tak daleko, že chodím spát dřív, než jsem ospalý, a ráno si zase uměle prodlužuji spaní, protože spánek se mi stává jakousi náhražkou nebytí, do něhož bych se tolik chtěl vrátit. Mou hlavní touhou před usnutím je, abych se ráno už neprobudil a bylo po všem! (V. Havel, 1990, 18n)

Vztah k druhým postavám:

Bergman své pocity svěřuje nejčastěji Luise, která chápe jeho emoční „výlevy“ pouze jako záminku k tomu, aby na sebe upozornil a aby ho někdo litoval. Luisu popisuje jako krásnou, sebevědomou, emotivní a citlivou ženu. On je z pohledu Luisy racionální, bezcitný, cynický muž. Bergman vyhovuje Luisiným požadavkům, ohledně přístupu k Albertovi – ten je vytrvalým kritikem systému plánování asanace. Bergmanova úloha je bránit Alberta před vyšší mocí (Tajemníka a Inspektorů), zároveň Albertovi jeho sebevědomý postoj závidí.

BERGMAN: Žehlit, urovnávat, obhajovat, vysvětlovat, manévrovat – a místo vděku za to sklízet jen posměch! Myslíš, že mě to baví? Ani nevíš, jak rád bych si to s tím chlapcem vyměnil! Říkat si bez servítka cokoliv a spoléhat, že se vždycky najde nějaký stárnoucí trouba, který člověka z toho vyseká – nebylo by to krásné? (V. Havel, 1990, 37)

Postavu Bergmana explicitně charakterizuje nejvíce Luisa prostřednictvím svých replik. Jako jeho životní partnerka k němu má totiž ze všech postav nejužší vztah. Bergmana vidí jako muže, který se nachází v existenciální krizi, tudíž není schopen sám sebe uchopit a definovat, proto bere tuto úlohu na sebe ona. Tvrdí, že má Bergman dvě stránky. Jednu, která předstírá moudrého architekta a druhou, která s plánem asanace nesouhlasí, avšak nemá dostatek síly proti němu bojovat. Proto z něj tato odevzdanost systému a nečinnost činí konformistu. Svým nevyhraněným postojem zpochybňuje svou totožnost a jeho poslání je tak pouhou iluzí. Zdeněk se Luise sděluje se svou existenciální krizí s tím, že jeho život postrádá smysl. Bergman touží po Luisině

obdivu, soucitu s jeho životní krizi či jakémukoli projevu lásky. Místo toho mu však Luisa „nastavuje zrcadlo“ a snaží se ho moralizovat. Oba dvou spolu sice mluví, ale nekomunikují v pravém slova smyslu, protože ve svých konverzacích se míjejí. Vzájemně si nejsou schopni naslouchat, být si oporou a povzbuzovat v sobě navzájem dobré vlastnosti. Bergmanovi vyčítá jeho necitelnost a neschopnost se vcítit do potřeb druhých. Naznačuje Bergmanovu schematičnost a nelidskost jeho jednání. Jeho osobnost přirovnává k pouhé dramatické postavě – loutce, kterou mohou „majitelé moci“ manipulovat.

LUIZA: Převést řeč na to své nejoblíbenější téma! Nezdá se ti to poněkud stereotypní? Jsi jako nějaká veskrze předvídatelná postava z nějaké veskrze předvídatelné hry! (V. Havel, 1990, 63)

Luisa Bergmana definitivně odsoudí v závěru hry. Zhnusí se jí svým monologem, protože v něm opět vidí jeho přetvářku a lež. Bergman tedy ztrácí Luisu, která pro něj znamenala to, co jej drželo na morální výši a motivovalo ho neklesat pod tíhou mechanismu moci.

Bergmanova povaha je rozkolísaná a během hry se mění. V Bergmanovi se střídají pocity zoufalosti a beznaděje s pocity, kdy je motivován něco zlepšit a ve změnu dokonce i věří. Po návštěvě Prvního inspektora poprvé nabývá síly něco změnit. Ostatní postavy motivuje k mravní odpovědnosti, svobodě a odvaze. Po odchodu Druhého inspektora se ovšem v Bergmanovi projeví jeho schopnost konformity vůči všem změnám, které jej coby šéfa kanceláře potkávají. Opět se v něm projevuje jeho slabost projevit odpor a volí cestu slabého konformisty. Ostatním architektům radí, že je potřeba vyčkávat a zbytečně na sebe neupozorňovat vyvoláváním konfliktů. Bergmanova slabost je také reflektována ve scéně, kdy nevystoupí na podporu ženám z podhradí, které si přišly stěžovat na to, že jsou jejich muži zavření v hladomorně, přestože tím také on sám zjišťuje, že byli uvězněni bez jeho vědomí.

Postava Plechanova je pro vyznění dramatu zásadní. Jeho jméno zní rusky, a tak je Plechanov symbolem ruských hrdinů, mužů velkých gest a odhodlaných činů. Jeho smrt v závěru hry je nečekaná, pro jeho duševní stabilitu, kterou se, jak se v průběhu hry zdá, vyznačuje. Jeho sebevraždu si můžeme vykládat dvěma důvody. Buď ztratil sílu bojovat, tudíž už hrdinou není, nebo zemřel proto, aby měla hra smysl. Po

Plechanovově smrti pronese Bergman závěrečný monolog, který Bergmana umožňuje charakterizovat opět podvojně, a tak není ani v závěru hry možné hlavní postavu jednoznačně interpretovat. „*Přítel A říkal, že to je závěrečný vrchol Bergmanovy prolhanosti. (Této interpretaci přikrývá i to, že po této řeči vrazí zoufalá Luisa Bergmanovi na hlavu polystyrenový model hradu.) Přítel B naopak říkal, že stanuv tváří v tvář smrti – této nejvážnější věci života – probudil se Bergman konečně do svého lidství a promluvil poprvé moudře.*“ (A. Freimanová, 2012, 574) Plechanov ve svých replikách „neobnažuje“ svoje nitro tak dalece jako ostatní postavy. Nechává si své tajemství, intimní sféru, která ho činí lidským. Vždyť touha po svobodě vlastního světa, touha po soukromí, tajnostech a sedmých komnatách je to, co činí člověka přirozenějším, opravdovým a lidským. „*Lze říct, že je v tomto směru (například ve srovnání s Bergmanem) podstatně zdrženlivější a cudnější. Díky tomu působí dojmem, že má svá tajemství, cosi, co je pro něj příliš vážné, než aby to říkal na setkání.*“ (A. Freimanová, 2012, 585) Nechce se stát, tak jako ostatní postavy, pouhými řečníky o svých životech, nechce být předmětem diskusí, naopak chce být sám sebou a své myšlenky si střežit.

Bergman a Albert jsou kontrastní postavy. Je mezi nimi věkový rozdíl, dále rozdílnost v morálních postojích, a také v milostném vztahu k Luise. Bergmanův postoj značí „syndrom vyhoření“ muže kolem „padesátky“. Jeho postoj k životu je rezignovaný, podléhá manipulaci. Oproti tomu Albert je mladý nezkažený muž, jenž věří v životní ideály a také na existenci nějakého „vyššího smyslu“. Světem není znechucen, naopak jej chce vytrvale měnit k lepšímu.

Jazyk hrdiny i ostatních postav je prodchnutý replikami, jež nenesou významovou hodnotu a stávají se pouhými frázemi. Jejich „učené“ a věrohodné repliky jsou často doplněny jakousi „lživostí“. Často působí prolhaně především proto, že se v nich objevuje rozpor mezi morálně pokleslými činy a vznešenou mluvou, která je doprovází. Tento rozpor jazyka ústí v konflikt mezi tím, co se říká, a tím, co se chce říct. Tento problém se také objevuje v „čechovovském“ typu dramatiky. Poukazuje na schopnost určitých slov a frází sloužit za určitých okolností jednak dobrým, jednak špatným úmyslům. „*(...) Čím důkladněji a odborněji (vzpomeňme na jejich učený jazyk!) samy sebe rozebírají, tím méně jsou. Svou odpovědnost a integritu jako by odkládaly do svých*

řečí. Na jednání vlastně nemají čas: musí mluvit o svém jednání. Necítí, protože své city odložily do svých debat o nich.“ (A. Freimanová, 2012, 576) To je patrné především u Bergmana, jenž je neustále nespokojen se sebou samým, ale místo aktivní vzpouře proti své vlastní slabosti se na něco neustále vymlouvá. Hrdina zůstává jen u řeči nestvrzených činy.

Konstrukce a pojetí hrdiny:

Hrdina této hry je vykonstruován na podvojnosti a nesourodosti myšlení a jednání. Jeho postava však není tolik „typem“, jak je tomu u některých jiných Havlových hrdinů, neboť je Bergman psychologicky propracovanější, a tak působí „živěji“. Hrdina je konstruován na konfrontaci s mechanismem moci, jenž z něj činí člověka slabého a konformního se vším, proti čemu by musel alespoň trochu bojovat. Hrdina je konstruován jednak na společenských (ideových) postojích, jednak na pozadí jeho existenciální krize.

5.4 Prototypní hrdina dramát z 80. let

Hlavní téma

Existenciální krize jedince

Klíčová slova: smysl, moc, pravda, mechanismus, identita

Existenciální krize hrdiny, jež se odvíjí od jeho ambivalentního postoje vůči systému, je hlavním tématem her z osmdesátých let, jimiž se tato práce zabývá. Hrdina na jednu stranu s mechanismem systému nesouhlasí, avšak nemá dostatek síly se proti němu vzepřít. Hrdiny sužuje „krize středního věku“, kdy se pokouší nalézt smysl svého života. Nejvíce je to patrné v rovině osobní a pracovní. Na rovině osobní to je problém v interpersonálních vztazích, jenž jsou narušeny především přetvářkou, prolhaností a neupřímností. Díky své existenciální krizi je hrdina neschopný navázat jakýkoli pravdivý vztah k druhému člověku. Bez vlastní identity nemůže budovat intimitu. Sám se sebou není spokojený, nedokáže být šťastný „sám ze sebe“, a proto nenachází štěstí ani ve vztazích. Krize v rovině pracovní se projevuje v hledání smyslu povolání, které

vykonává. Smysl a poslání své práce se mu stále znova nedaří nalézt. Proto jej hledá různými způsoby a různě ho nahrazuje. Ať už je to v násilné snaze aplikovat svou vědeckou teorii na životní praxi (Kopřiva), nebo v názorovém přiklonění se tomu, co celá léta vědecky odmítal (Foustka), či ve volbě cesty konformismu (Bergman). Ve své pracovní kariéře se neztotožňuje s tím, co je mu doporučováno, co je po něm vyžadováno či co se od něj očekává.

Prototypní hrdina

Ambivalentní

Klíčová slova: podvojnost, neodpovědnost, nestrannost, konformita, rezignovanost, manipulace

Hlavní postava dramatu se nachází částečně v systému a částečně mimo něj. Trochu se vůči němu vymezuje, ale zároveň je jeho součástí. Členem systému je především proto, že se od něj nikdy definitivně nedistancuje. Hrdinovi pokaždé přináší od „vyšší moci“ jistá nezávislost, která je ovšem opět pouze parciální a váže na sebe více omezení než svobody. Hrdinové těchto dramatu se nachází se v rozporu s „vyšší mocí“, která je ovládá a manipuluje s nimi. Moc je zde zastupována různými prostředníky. Buď postavami s vlastním názorem, které se snaží psychologicky manipulovat s hrdinou (Olbram), nebo přímými zástupci „vyšší moci“ ať už politické (Chlapíci), pracovně-funkcionální (Tajemník), nebo metafyzické (Fistula). Hrdina není kvůli své povahové slabosti a nepevnosti jednoznačným kladným hrdinou. „*Jan Grossman kdysi o mých hrách napsal, že jejich kladným hrdinou je divák. Neznamená to jenom, že divák cestou z divadla a doma, pohnut tím, co viděl, začíná hledat skutečné východisko (ne jako obecně přenosné rozluštění křížovky, ale jako nepřenosný akt vlastního existenciálního probuzení), ale znamená to také, že se oním ‚kladným hrdinou‘ stává už v divadle, jako účastník a spoluvůrce katarze, sdílející s ostatními osvobodivou radost z toho, že zlo bylo odhaleno.*“ (V. Havel, 1989, 174)

Hrdina těchto her se nachází v existenciální krizi, jež je přirozenou a nedílnou součástí každé lidské existence. Je to období, které každý v menší, nebo větší míře zná, a právě proto je recipientovi hrdina blízký. Konfrontace recipienta s hrdinou proto umožňuje udělat si na hrdinu názor, i když to může být třeba dojem, že na hrdinu jednoznačný

názor udělat nelze. Prostřednictvím hrdiny je tak recipient motivován k aktivitě, k tomu zaujmout určité stanovisko k problému, jež hra tematizuje. Jde o stanovisko, jež hlavní postavy nejsou schopny zaujmout. „Řekl bych, že úkolem divadla, jak já chápu a jak se je pokouším dělat, není někomu usnadňovat život předváděním kladných hrdinů, do nichž by mohl směle vložit veškerou svou naději, a propouštět ho z divadla s bezstarostným pocitem, že ti hrdinové udělají něco za něj.“ (V. Havel, 1989, 172) Hlavní hrdina je ten, který v recipientovi vyvolává otázky týkající se jeho vlastní individuality. Je to ten, jenž „nastavuje zrcadlo“, díky němuž začne recipient uvažovat o smyslu vlastní existence, svém jednání a postoji k sobě samému i ostatním lidem. Prostřednictvím hrdiny nabádá autor k neustávání v otázkách po tom, co je pro život jedince podstatné. Havel chce svými hrdiny: „Připomenout lidem jejich dilema, zdůraznit význam odsouvané a vytěšňované otázky, předvést, že je tu skutečně co k řešení. Postavit člověka před něho samotného. Jen ta východiska, jež pak sám nalezne, budou ta pravá.“ (V. Havel, 1989, 173) Havel hodnotí toto bytostné tázání jako „existenciální motor života“, jako to, co činí život lidským a pravdivým. Přestat se tázat, znamenalo by v Havlově pojetí stagnaci, nebo dokonce smrt duše. „Představa nějakého kompletního a konečného poznání, vše vysvětlujícího a žádné nové otázky už nevyvolávajícího, je mi jednoznačně spojena s představou konce – konce ducha, života, času i bytí.“ (V. Havel, 1985, 259)

Hrdinové nejsou schopni odpovědnosti za své činy. Vždy se ze své odpovědnosti dokážou chytře vymanit, případně odpovědnost deklarovat na někoho jiného. Odpovědnost je automaticky předpokládána, jedná-li člověk ve svobodě. V duchu Havlových „vyvíňovacích monologů“ musíme tyto hrdiny do jisté míry ospravedlnit. Pokud jsou hrdinové ke svému jednání manipulováni, nejednají ve svobodě, a tudíž i svou odpovědnost rozměňují mezi sebe – manipulované a ty, kteří za jejich jednáním stojí – manipulující.

Jazyk prototypního hrdiny

Klíčová slova: významová pluralita, prolhanost, zneužití jazyka, knižnost, opakování

Tak, jako je Grossovi z *Vyrozumění* vytýkán jeho „hraný humanismus“, předstíraný prostřednictvím fráze, tak se obdobně rozdvíjejí postavy Kopřivy, Foustky

i Bergmana, a tím se stávají necelistvými, ambivalentními. V čem tedy spočívá jejich vnitřní rozpor, mající za důsledek nespokojenost se sebou samým? Hrdinové mají zásadní problém s pravdivostí a skutečností svých výpovědí. Problém se projevuje v rozporu mezi pronášenými replikami a faktickým jednáním. Jejich slova nejsou kompatibilní s jejich jednáním. Samotný jazyk je tedy jádrem jejich ambivalence. Hry mají společný zájem o jazyk, jeho ambivalenci a schopnost jej zneužít. Dramatik jazykem postav naznačuje, že jazyk lze nejenom používat, ale i zneužívat k vlastnímu obrazu. A dále, že „okecat“ se dá všechno. Upozorňuje na to, že když někdo mluví chytře, logicky a zdánlivě pravdivě, neznamená to, že říká pravdu. Pravdivá výpověď potřebuje ke své verifikaci mnohem víc, než pouhý pocit, že jako pravda zní. *„Pravda není jen to, co si člověk myslí, ale i to, za jakých okolností, komu, proč a jak to říká.“* (V. Havel, 1985, 62) K problematice jazyka ještě dodáváme, že hrdinové jsou nepevní muži, kteří neručí svou osobností, životem a svými činy za to, co říkají. Mluví v jiném „režimu“, než jednají. Jejich ženské protějšky jsou většinou autentičtější, přičemž mezi jejich jednáním a promluvou není tak významný nesoulad.

6 Vývoj v pojetí hrdiny napříč jednotlivými fázemi tvorby s ohledem na biografické údaje autora

„Nevím, jestli Vašek přitahuje absurdní, a proto hluboce pravdivé výsostné situace tím, že píše absurdní hry, anebo jeho život je takový, a proto jsou takové hry.“ (E. Kriseová, 1991, 126)

V následující kapitole se budeme zabývat vývojem v pojetí hrdiny napříč jednotlivými fázemi, na základě poznatků z předchozích kapitol, které zde shrneme. Vývoj v pojetí hrdiny dále porovnáváme s Havlovou biografií a jejím vlivem na jeho dramatickou tvorbu. Poněvadž cílem této práce není postihnout všechny Havlovy profily, ale pouze Havla-dramatika, uvádíme zde pouze ty životní události, které přímo souvisí s dramatickou tvorbou nebo na ní měly bezprostřední vliv.

60. léta

V Havlových hrách ze šedesátých let se neobjevuje hrdina v disidentském postavení. Jejich hrdina je člověk, který se nachází uvnitř společenského systému a je jím současně depersonalizován. Havel byl totiž i sám v té době v pozici člověka uznávaného oficiální kulturou; byl tudíž součástí společenského systému a z tohoto postavení vycházel i ve své dramatičce. Zároveň na něj sláva a uznání vytvářeli tlak, proto musel i Havel sám bojovat o svou identitu. Tento společenský systém pak v dramatické tvorbě nahlíží z pozice člověka nacházejícího se uvnitř tohoto systému.

Jeho první hry *Zahradní slavnost* (1963) a *Vyrozumění* (1965) zaznamenaly velký úspěch a Havel se stal uznávaným autorem. Nebyl tedy člověkem ze struktur vyřazeným na okraj společnosti, jak je tomu u hrdinů dramát z let sedmdesátých. Je důležité zmínit, že témata nejsou omezená jen na časoprostor vzniku. To dokazuje zahraniční ohlas i nadčasová platnost, jakou hry mají, pokládáme-li za „nadčasovost“ to, že se hry stále hrají v divadlech napříč různými zeměmi a diváci jim rozumí. „Havlova témata koření hloub: v obecné problematice moderní technické civilizace, problematice, kterou lze nejstručněji formulovat rozporem: člověk – systém.“ (Z. Hořínek, 1968, 7)

Roku 1965 se stal Havel členem redakční rady literárního měsíčníku *Tvář*. Na schůzi Svazu Československých spisovatelů k 20. výročí osvobození republiky pronesl projev, který změnil postavení časopisu *Tvář* na kritické a výrazně opoziční. „*Rozebral nejprve to, co nazývá úhybným myšlením a co je založeno na ritualizaci jazyka, falešné kontextualizaci a odvěcnělému způsobu myšlení, které nazývá dialektickou metafyzikou. Úhybné myšlení pokaždé nějakým způsobem uhne od jádra věci. Nyní je období konfliktu mezi myšlením úhybným a myšlením věcným. Myšlení věcné nazývá věci pravými jménem a nezaplétá je do rituálu všech těch ‚ale‘, ‚do jisté míry‘, ‚i když na druhé straně‘.*“ (E. Kriseová, 1991, 47)

Havel tak vyslovil kritiku rétoriky, jakou ovládala tehdejší politická moc. Havel tuto rétoriku kritizoval, neboť znamenala celkovou krizi jazyka, přinášející neschopnost vzájemného porozumění mezi jedinci. Tuto problematiku autor použil jako stěžejní motiv hry *Vyrozumění* (1965). Přímá souvislost s dobovou rétorikou, o níž Havel mluvil, ztvárňuje řada „*(...) typických slovních obrátů i frází, příležitostně i doslovných citací (populární už věta bývalého presidenta: ‚Přece nebudeme padat na kolena před fakty!‘ v ústech Balášových) a používá jich jako stavebních jednotek dramatické konstrukce.*“ (Z. Hořínek, 1968, 7) Přítomnost *ptydepe* a celková poetika hry jasně odráží Havlovu kritiku dialektické metafyziky. „*Ve Vyrozumění Havel poprvé formuloval otázku pasivní účasti na zlu, k níž se v následujících desetiletích znovu a znovu vracel. Útočil tím i na morální pohodlnost mnoha svých přátel a kolegů, kteří si vystačili s kritikou a reformní rétorikou v pečlivě vymezených mezích, ale neodvažovali se překročit hranice systému.*“ (M. Žantovský, 2014, 101) Hra především kritizovala takové lidi, kteří byli „morálně nejednoznační“, v minulosti ochotnými oběťmi komunistických čistek a příliš snadno se aklimatizovali v nových strukturách, případně se snadno přizpůsobovali novým společenským poměrům.

V Havlových hrách ze šedesátých let, je postava intelektuála, coby hrdiny, až v poslední hře *Ztížené možnosti soustředění* (1968), ačkoli se v intelektuálním prostředí pohyboval po celou dobu let šedesátých. „*Prvním reprezentantem ‚středních vrstev‘ z intelektuálního světa je až doktor Eduard Huml ve Ztížené možnosti soustředění (...).*“ (A. Štěrbová, 2002, 33) Tato hra je také poslední hrou o dvou dějstvích. Sedmdesátá léta pak byly pro dramatika ve znamení „jednoaktovek“. „*V roce 1968 se stále něco*

skrývalo, počítalo se pořád, co by tomu řekli v Sovětském svazu, co by tomu řekli komunisté, jestli by se jich to příliš nedotklo. Pořád se nějak kalkulovalo. Lidé zažili okamžik pravdy až pozdě, až tváří v tvář tankům. Podle Havla byl rok šedesátý osmý schizofrenický, protože pravda nebyla vyslovena.“ (E. Kriseová, 1991, 54) Neschopnost vyslovit jasně pravdu rozpoznáváme ve vztazích hrdiny *Ztížené možnosti soustředění*. Eduard Huml není schopen ani jedné z žen, které bojují o jeho identitu říct své jasné stanovisko. Ani jedné není schopen říct pravdu o vztahu k nim, je neschopný artikulovat své skutečné a pravdivé postoje vůči ženám. Schizofrenie se v hrdinovi projevuje nejen jako bipolární porucha, tedy rozpor mezi dvěma osobnostmi, ale zde navíc mezi třemi, potažmo čtyřmi ženami. *Ztížená možnost soustředění* se také vyznačovala vyšší autobiografičností než hry předchozí. Můžeme poznamenat, že byla jakýmsi mostem ke hrám z let sedmdesátých, jenž bývají považovány za Havlovy nejautobiografičtější hry. „*Je to tak trochu Havlova osobní úvaha o nenadálá slávě a množství z ní vyplývajících požadavků na jeho čas a pozornost, stejně jako o milostných příležitostech, které taková sláva nabízí, a morálních dilematech, která z toho vyplývají.*“ (M. Žantovský, 2014, 112) Veřejností hra nebyla přijata s takovým obdivem jako hry z let 1963 a 1965. Obecenstvu se zdálo, že se nezabývá aktuálními společenskými problémy, které v té době většina řešila. Viditelným dobovým problémem totiž nebylo jak bojovat ve vztazích s manželkou či milenkou, nýbrž to, jak se vypořádat s komunismem, demokracií a svobodou. Pro Havla osobně měla hra velký význam, poněvadž v ní ztvárnil svůj vnitřní boj, jenž v sobě v té době vedl. „*Jako nejosobnější ze všech tří představuje pokračování vnitřního dialogu mezi Havlem-bohémským umělcem a Havlem-filosofujícím moralistou a odráží vzrůstající napětí mezi oběma.*“ (Tamtéž) Havlovy postavy (obecně) nabádají recipienta k morální odpovědnosti a chování se v souladu s mravními ideály, a rovněž k jejich vymezení. Havel si v období, kdy pracoval na *Ztížené možnosti soustředění*, byl vědom, že mezi ideálem, jak by se měl člověk chovat a tím, jak se chová ve skutečnosti, je v jeho případě rozpor. „*Havel si musel uvědomovat, že jeho neschopnost řídit se vysokými morálními měřítky, jaká sám zastával ve veřejném životě, zavání licoměrností; přesto nebyl pokrytec v běžném slova smyslu. Zřejmě měl pocit, že podezření z přetvářky ztrácí svůj osten, když se ke svým mravním pokleskům sám první přihlásí.*“ (M. Žantovský, 2014, 113n) Je patrné, že měl

v té době dojem, že skutečné mravní chování je nad jeho síly, a proto mohla být *Ztížená možnost soustředění* jakousi autorskou zpovědí.

„Havlovy dramatické texty – a to nejen ty, které napsal v šedesátých letech, ale i ty pozdější, jsou v hodnocení ztráty pravdivosti bytí zcela nekompromisní. Je-li naším požehnáním i naší kletbou schopnost sebereflexe, opravdu je třeba se tedy reflektovat – bez úhybu, beze zbytku, bez kompromisu, takoví, jací jsme, a nikoli takoví, jací bychom se rádi vidali. Je-li naším osudem ztráta autenticity, pak tuto ztrátu v celém jejím dosahu popsat, pochopit, reflektovat, ale opravdu autenticky! Je-li nám odepřeno komunikovat, pak si to neskrývat, nenamlouvat si něco jiného, ale udělat z toho své generální téma a dorozumět se na něm. Celoživotní generální téma Václava Havla bude tedy ‚autentická sebereflexe ztráty autenticity‘.“ (A. Štěrbová, 2002, 31n)

70. léta

Jak jsme již uvedli, sedmdesátá léta znamenala pro Havlovy hrdiny větší autobiografičnost, tedy specifický charakter hrdiny, vyznačují se autorovými rysy. Autobiografičtí hrdinové prostupují i do dramát z let osmdesátých (zejména *Larga desolata* a *Pokoušení*), zde ale v pozici společenského systému zastávají odlišnější místo, než v dramatech z této dekády. Vývoj v pojetí hrdiny se projevuje zejména v tom, že oproti šedesátým létům zastupuje hrdina muže nacházejícího se vně společenských struktur. V dramatech ze sedmdesátých let je hrdina konfrontován se systémem, jehož sám není součástí, či do kterého nepatří, s nímž morálně nesouhlasí. Většinou je v dramatech konfrontován s lidmi, kteří do systému naopak patří. Zároveň jej ale toto postavení mimo společenský systém neustále staví před důležité morální otázky, v nichž se musí znovu a znovu rozhodovat, aby tak stvrdil své poslání a smysl své opozice vůči systému.

Havel měl za sebou úspěšná a politicky „uvolněnější“ šedesátá léta, a tak přinesla následná normalizace po srpnu 1968 změnu i pro Havlovu tvorbu. V srpnu 1969 vyšlo prohlášení *Deset bodů*, které podepsalo deset signatářů, včetně Havla, kde odmítali politiku normalizace. Za toto prohlášení byli signatáři odsouzeni z trestného činu podvracení republiky. Pro dramatika znamenalo toto období stěžejní změnu pro jeho spisovatelské poměry. „V letech 1971-1972 jeho jméno uvedli v tajných směrnících

mezi autory, jejichž knihy byly vyřazeny z knihoven.“ (E. Kriseová, 1991, 55) Havel nesměl vydávat, v Praze se necítil dobře a musel si neustále dávat pozor na to, co říká, neboť byl sledován StB. A tak se přestěhoval na Hrádeček, odkud pak začal od roku 1974 dojíždět do trutnovského pivovaru, kde byl po devět měsíců zaměstnán. Havel v pivovaru uplatnil svou schopnost „být za dobře“ se všemi lidmi napříč společenskými strukturami. Jeho nekonfliktní, zdvořilá a tichá povaha kontrastovala s povahou hlučných Romů zaměstnaných spolu s ním. Jeho pokora a „obyčejnost“ se opět osvědčila i v místě, kde bychom takové chování nepředpokládali. „Romové, kteří jsou dodnes v české společnosti zanedbávanou skupinou, ho instinktivně přijali mezi sebe jako dalšího vyvržence mezi vyvrženci.“ (M. Žantovský, 2014, 149) Havel se prostředím pivovaru nechal významně inspirovat, a na jeho základě napsal hru *Audience* (1975). V dialogu disidentského spisovatele Vaňka se Sládkem je vložena každodenní konfrontace Havla s prostředím pivovaru. Havel se o práci v pivovaru vyjadřuje takto: „S dělníky vycházím velmi dobře, obával jsem se, že mne – jako příchozího z jakéhosi docela jim vzdáleného světa – budou přijímat s nedůvěrou, ne-li s odporem, ukázal se však opak: jsou prima, vycházejí mi vstříc a v jejich vztahu ke mně je dokonce kousek jakéhosi respektu, bůhví z čeho pramenícího, projevujícího se například tím, že – i když si přirozeně všichni tykáme – neříkají mi za každým slovem ‚vole‘, jak to je mezi nimi jinak běžné. Mne samotného to ovšem trochu mrzí, protože vím, že to ‚vole‘ znamená v podstatě něco jako ‚kamaráde‘.“ (A. Freimanová, 2012, 527) Hra sklidila velký úspěch, přestože byla napsána za dva dny a původně jen za účelem pobavit přátele při letním setkání na Hrádečku. Setkání se účastnili různí spisovatelé, kteří se po roce 1969 ocitli ve stejné situaci jako Havel, totiž byly ve své zemi zakázány. Havel i jeho přátelé tak byli motivováni k tomu, pokračovat v tomto dramatickém duchu a rovněž s tímto dramatickým principem „Vaněk“. Havel tohoto hrdinu použil ve hrách *Vernisáž* (1975) a *Protest* (1978).

Ve stejném roce, kdy napsal *Audienci*, napsal Václav Havel dopis Gustavu Husákovi. „Dopis definuje základní psychologický stav společnosti jako stav strachu o ‚existenci, postavení a kariéru‘, přestože nejde o strach vycházející z konkrétních kořenů. Zdrojem této úzkosti je rozsáhlý systém nátlaku existenčního, zosobněného ‚ve všudypřítomné a všemocné státní policii.‘“ (M. Žantovský, 2014, 159) Tento strach, který paralyzuje jedince vzdorovat společenské moci, popsal Havel ještě po návratu z vězení roku 1983.

Měl totiž k dispozici svoji vlastní zkušenost, zkušenost člověka, který zakouší strach z neustálého sledování státní bezpečností. Tento strach byl poté autorem tematizován ve hře *Largo desolato* (1984).

Na podzim roku 1979 byl Havel odsouzen na čtyři a půl roku vězení; výkon trestu nastoupil v lednu 1980. Spolu s Havlem bylo odsouzeno ještě několik dalších lidí, všichni za podvracení republiky. Tak jako Bedřichovi z *Vernisáže*, bylo Havlovi nabízeno mnoho alternativ, jak se vyhnout trestu vězení, a tak udělat konformní krůček vstříc moci společenského mechanismu. Havel odmítnul. Následně strávil čtyři roky ve vězení. Z tohoto výkonu trestu, psal Havel dopisy manželce Olze. Z jejich sebrání vznikla následně kniha *Dopisy Olze*. Prostřednictvím dopisů udržovali přátelé i příbuzní Havla v podvědomí o tom, co se děje „venku“. Mimo to si dramatik v dopisech formoval různé myšlenky a nápady či zkušenosti, které pak byly později jakési náčrty ke hrám napsaných v letech osmdesátých.

80. léta

U hrdinů z prvních dvou her z let osmdesátých, tedy *Largo desolato* (1984) a *Pokoušení* (1985), pozorujeme významné prvky autobiografie. Vývoj v pojetí hrdiny je patrný především v tom, že hrdina se sice stále nachází mimo struktury, mimo mechanismus společnosti, ve které se pohybuje, avšak je tímto postavením „mimo“ existenciálně zkoušen a následkem toho je jeho osobnost narušená. Zároveň společenským mechanismům nedokáže říct absolutní „ne“, a proto je jimi ještě více deptán. Hrdina není konfrontován už jen pouze se systémem a morálními otázkami, které z jeho pozice v rámci systému vyplývají, jako je tomu v letech sedmdesátých. V osmdesátých letech je hrdina navíc konfrontován s existenciálními problémy, zabývá se více ontologickými pojmy a hledá smysl života a svého postavení v systému. Hrdina se snaží dát svému jednání hlubší rozměr, přičemž musí být v tomto „nazírání smyslu“ zkoušen různými druhy „vyšších mocí“.

Začátkem roku 1983 byl Havel z vězení převezen do nemocnice. S těžkou nemocí strávil měsíc v nemocnici, z té byl propuštěn začátkem března 1983. „*Měsíc v nemocnici Pod Petřínem byla asi nejkrásnějším měsícem mého života. Zbaven tíhy vězení, ale neobtěžkán ještě tíhou svobody, žil jsem si tam jako král. (...) Nebyl jsem ve*

vězení a zároveň neznal post-vězeňské zoufalství navrátilce, vrženého v absurdní terén svobody.“ (V. Havel, 1989, 141n) Na svobodě následně trpěl tzv. post-vězeňskou psychózou přinášejícím deprivaci, smutek a strach. „*Například: po návratu z vězení jsem dlouho nebyl v dobrém nervovém stavu. Měl jsem pořád nějaké deprese, pořád se něčím trápil, nic mne netěšilo, z ničeho jsem se nedokázal radovat, všechno se mi stávalo povinností (...).*“ (V. Havel, 1989, 58) Na jeho tvorbu však měl největší vliv fakt, že neměl splněný celý trest odnětí svobody, a tak jej mohla státní moc kdykoli znovu zavřít do vězení. Tento bytostný strach se stal stěžejním motivem pro napsání hry *Largo desolato* (1984).

„*Largo desolato* totiž vypovídá nejen o strachu z policie a o tísní z disidentského poslání, ale především o existenciální úzkosti, pramenící z mezilidského nedorozumění a z absence lásky.“ (J. Foll, 1990, 5) V *Largo desolato* je hlavní hrdina zavřený ve svém bytě, nevychází ven a jeho byt je neustále střežen státní mocí. V podobné situaci se ocitl autor na jaře, v roce 1979, kdy byl v domácím vězení, nesměl si ani dojít na nákup a byl pod nepřetržitým dohledem příslušníků StB. O své tíživé situaci napsal Havel dopis tehdejšími ministři vnitra dr. Jaromíru Obzinovi. Píše v něm: „*Příslušníci StB, kteří můj byt střeží, mi dokonce řekli, že jim je jedno, jestli doma umřu hladu, a že mi rádi opatří rakev, až se to stane. (...) Vím pouze to, že já zákony tohoto státu neporušuji, ale že je stále zřetelněji a nezakrytěji porušují ti, kteří by je měli chránit. (...) Sedím tedy ve svém bytě, jsem na svobodě a přitom v samovazbě a je mi smutno.*“ (E. Kriseová, 1991, 104)

Largo desolato Havel napsal za čtyři dny. Tedy už samotný proces vzniku hry byl naprosto odlišný od předešlých, kdy psal autor hru třeba i rok. Fakt, že autor hru napsal tak rychle, způsobila jeho tíživá situace, kdy bylo pro něj rychlé „vypsání“ snahou, jak se vypořádat sám se sebou. „*Anebo jiná věc, vnějškovější, ale o tom možná důležitější: mezi různě projevy obsedantní neurózy, kterými se můj stav po návratu z vězení vyznačoval (či vyznačuje), patří i jeden, který snad zná každý disident: strach o rukopis.*“ (V. Havel, 1989, 58) I hra, která následovala po *Largo desolato*, s názvem *Pokoušení* (1985), byla napsána velmi rychle, za pouhých deset dnů. Za čtyři roky, které Havel strávil ve vězení, se společenské struktury změnily, a protože drama vždycky nějakým způsobem odráží dobu, ve které vzniká, byly tyto hra zcela jiné od her z let

předešlých, především z let šedesátých. „*Když jsem byl potom ze ‚struktur‘ vyvržen a ocitl se v onom ‚disidentském‘ postavení, začal jsem je pochopitelně zkoumat a ohledávat (...). Čili půda, od níž jsem se odrážel, se změnila. Vznikla z toho série ‚vaňkovských‘ aktovek, která nakonec vyústila v Largu desolatu, zkoumajícím, co se stane, když se stane personifikace vzdoru na dně. Po Largu desolatu nebylo už, jak se mi zdálo, kam jít v tomto směru dál.*“ (V. Havel, 1989, 60n)

Pokoušení pak Havel bral jako začátek nové etapy psaní. Domníval se, že hra uzavírá určitou tematickou část jeho tvorby. Měl pocit, že k dané problematice už není víc co dodat, že vše bylo řečeno. „*Možná jsem tou hrou našel nějaké nové východisko, znovu sám sebe objevil a třeba to je opravdu začátek nějaké nové etapy mého psaní (...) a možná to je naopak jen rekapitulace čehosi, čeho jsem se už dobral, jakýsi můj osobní revival v podobě resumé toho, co bylo.*“ (V. Havel, 1989, 62) Je nesporné, že hru *Pokoušení* zformovala traumatická zkušenost, kterou Havel zažil v roce 1977 za svého prvního pobytu ve vězení. „*To vězení mělo pro mne z mnoha důvodů obzvlášť strastiplný průběh a na jeho konci jsem prožíval zvláštní chvíle, kdy jsem se cítil téměř fyziologicky pokoušen ďáblem: zaplétal mne do svých sítí prostřednictvím vyšetřovatelů, obhájců a všech těch lidí, s nimiž jsem tam komunikoval. Navíc mne potkávaly prazvláštní náhody, například místo běžných knih, jako Daleko od Moskvy, jsem najednou na celu dostal Goethova Fausta. A vzápětí Doktora Faustuse od Thomase Manna.*“ (V. Havel, 2004b, 51)

Další autobiograficky motivovaný prvek hry pramení z faktu, že Havel byl v této dekádě již známý disident. Jeho opětovaným zavřením do vězení se upevňovalo jeho disidentské postavení i v zahraničí, lidé si ho vážili, měli respekt a úctu k jeho životním postojům. Byl hrdinou. Ale jakého hrdinu nám v této hře Havel představuje? Je to spíše antihrdina, bezpáteřní postava, myslící jen na sebe, na své vlastní potřeby, ospravedlňované metafyzickou zástěrkou či zdánlivě záslužným zájmem o zkvalitnění vědeckého postavení úřadu a obohacení vědeckosti. „*Havel se v Pokoušení dotýká nového problému a má nového hrdinu, typ, zdá se, vlastně veskrze záporný, v ‚zemích s cenzurou‘, a koneckonců v jiných variantách i v ‚zemích bez cenzury‘ k vidění dnes a denně.*“ (S. Machonin, 2013, 75) Hrdina je pokoušen, a podlehe-li pokušení, stává se jeho pravým opakem. Havel si ale uvědomoval, že s větší odpovědností, přichází také

větší pokušení svému závazku nedostát. Břímě odpovědnosti totiž může ovlivňovat jednání jedince a činit jej sobečtějším. Lidé, kteří konají velká dobra, jsou zároveň často těmi, kteří jsou d'áblem pokoušeni k opaku. Pro Havla bylo v tomto období důležité, neustávat v boji za pravdu a jednat v souladu s vlastní morálním principem. Motiv „podepsat či nepodepsat“, se objevuje stejně jako v *Pokoušení*, i v dalších dramatech napříč obdobími. V *Audienci*, *Largo desolatu* i *Protestu. Largo desolato* i *Pokoušení*, mají shodné rysy v postavení hrdiny, který je pokoušen vyšší mocí, aby se zřekl sám sebe. Hrdinové jsou nuceni přitakat buďto státnímu zřízení, tedy politické moci (*Lepold Kopriva*), nebo moci zla (*Jindřich Foustka*).

Hra *Asanace* (1987) se již nezabývala tematizováním života politicky stíhaného člověka, ani se nezabývala existenciálním rozporem jedince mezi dobrem a zlem. Její téma odráželo více „náladu“ společnosti osmdesátých let a tehdejší politické poměry. Její hrdinové tak představují různé společenské typy jednání či typologie lidí, jež se ve společenských procesech, snad dodnes, pohybují a jsou jimi formováni. Novým prvkem v pojetí hrdiny je fakt, že se snaží nalézt smysl svého života, své pozice v rámci systému. *Asanace* odrážela naději, která se mezi lidmi začala v osmdesátých letech stále více posilovat. Lidé si uvědomovali, že naděje totalitní společnosti není v optimismu, ale v tom, že má nějaké konkrétní počínání smysl, bez ohledu na výsledek. Autor tuto naději popisuje následovně: „*Mírou naděje (...) není míra našeho rozveselení z dobrého běhu věcí a naší vůle se investovat do podniků, viditelně mířících k brzkému úspěchu, ale spíš míra naší schopnosti usilovat o něco proto, že to je dobré, a nikoli pouze proto, že to má zajištěno úspěch.*“ (V. Havel, 1989, 156) Byla to doba, kdy se v mladé generaci, která nebyla zatížena traumatem sovětské okupace, začala projevovat touha po otevřenosti, svobodě projevu a pravdivosti, kdy se lidé „napřimovali“ a přicházeli k většímu sebe-uvědomování a sebe-osvobození ze společenských struktur. Takový typ mladého člověka je ztvárněn *Albertem* z *Asanace*. Dle Havla se zvláště v této době projevovala primárně u mladých lidí touha po nějakém pevném bodě a smyslu. Pro něj i ostatní signatáře Charty 77 a disidenty to bylo období vytrvalých bojů s politickou mocí, která ztrácela ke konci osmdesátých let svoji suverenitu. Bylo to zapotřebí setrvat v opozici, jež dávala smysl a byla nadějí pro život ve svobodě. „*Není to důkaz nahodilý, ale zákonitý: dlouhá, nekončící a neměnná pustota státního socialisticko-konzumního života, jeho duchovní prázdnota a mravní sterilita, nutně obrací pohled mladých lidí*

někam dál a výš, nutí je tázat se po smyslu života.“ (V. Havel, 1989, 159) Přesně takovýmto člověkem je hrdina *Asanace Bergman*, jehož postava je personifikace touhy po smyslu života, touha po nějakém „pevném bodě“. Dále můžeme říci, že se tento fenomén, tedy hrdiny hledajícím smysl bytí, objevuje u všech hrdinů z osmdesátých let. Kopřiva se ve svých filozofických esejích vztahuje k smyslu metafyzickému, Foustka se ve svém existenciálním boji vztahuje k dobru i ke zlu současně; Bergman ve svých úvahách jednoduše neustále opakuje, že by chtěl dát své práci i životu vyšší smysl.

Jak jsme již uvedli, *Asanace* odrážela politické poměry tehdejší společnosti, respektive poslední dekády. Repliky postav jsou často spojeny s dobou vzniku, politické výroky mají povahu sloganů nebo notoricky známých frází, např.: „*Chtěli jsme toho asi moc najednou.*“, „*Stejně to byla hezká doba.*“ (V. Havel, 1990, 69n) Autor toto „politizování“ a „historizování“ dramatu objasňoval názorem, že pokud vzniká drama v totalitní společnosti, musí se na pozadí té dané hry alespoň částečně ukázat historie země, ve které hra vzniká. Tedy nejen otisk dramatikova života, ale i autorovo dobově-historické vidění společnosti v době psaní hry, je vším tím, co nám pomáhá uchopit Havlovo pojetí hrdiny.

Shrnutí dramatických prvků objevujících se u hrdinů napříč jednotlivými fázemi

Doposud jsme se v práci zabývali vývojem v pojetí hrdiny a analyzovali proměny v dramatickém tvůrčím postupu. Díky tomuto rozboru postav jsme také zjistili, že mají hrdinové her jisté shodné a neměnné vlastnosti napříč jednotlivými fázemi. Závěrem této kapitoly tedy shrneme, jaké dramatické konstrukční prvky se projevují u všech zkoumaných Havlových hrdinů bez ohledu na data vzniku příslušných dramát.

Pojetí hrdinů je vždy rozehráno na základě vztahu člověk – systém. Koncepce hrdiny se odvíjí především od toho, jakou roli zastává ve společenském systému, jak se vůči němu vymezuje, tedy zda stojí mimo něj, či uvnitř. Hrdinou dramatu je muž, jehož úkolem je zneklidnit recipienta, nepodat mu jasnou odpověď nebo světonázor, ale nabádat jej k tomu, aby si odpovědi na otázky, jež hra nabízí, hledal sám v sobě. Hrdinové zkoumaných dramát nabádají recipienta k hlubšímu zamyšlení se nad smyslem lidské existence. Dále je zajímavé, že žádní hrdinové nejsou výhradně kladní, ani výhradně záporní, znázorňují schematičnost, ale nejsou schematičtí. Hrdinové jsou nejčastěji

konstruování pomocí *nepřímé charakterizace*⁹. Ta je dynamičtější a hrdinu různými způsoby pouze znázorňuje, dokládá a naznačuje, a tedy nemusí být zcela jednoznačná. Přesto umožňuje, že se recipient může s hrdiny ztotožnit, případně se vůči nim jinak vymezit. Dramatik na logickou konstrukci hrdinů dává velký důraz, přičemž tím sleduje celkový smysl, logiku a vyznění hry. Nejdůležitější konstrukční složkou hrdiny je *jazyk*, jakým ho autor obdařil. Jazyku přikládá Havel stěžejní význam pro lidskou identitu. Dle typu jazyka hrdiny nejvíce nahlížíme na jeho celkové pojetí, a tak konstruktér-Havel vytváří na základě jazyka dva základní typy hrdinů. Jedno, který je typický málomluvností, přičemž namísto slov upřednostňuje konkrétní jednání (sedmdesátá léta), nebo jsou naopak hrdinovy repliky rozsáhlé, a o konkrétním jednání pouze mluví (šedesátá a osmdesátá léta). Tyto repliky jsou bohaté na slovní zásobu a působí erudovaně. Repliky hrdinů z těchto dvou dekad často působí jako předem připravené, tudíž mnohdy ztrácí svou autenticitu. Zároveň jejich „předpřipravenost“ znemožňuje hrdinům reagovat na ostatní postavy, ocitnou-li se v komunikační situaci. Jazyk všech Havlových hrdinů je spisovný, intelektuální, mnohdy až knižní. Hrdinové umí jazyk užívat, aby dali nejlépe vyniknout svému charakteru. Ze syntaktického hlediska mají jejich repliky většinou správnou stavbu, a jsou logicky konstruované. Způsob, jakým hrdinové jazyk užívají, tematizuje zásadní myšlenky Havlovy dramatické práce. Díky jazyku hrdiny se v dramatech promítá stěžejní Havlovo téma lidské identity a postavení člověka-individua ve světě. Jazyk hlavních postav dále tematizuje různé ontologické problémy, především problém pravdy a její schopnosti mnohoznačnosti, jakou může na základě manipulace s jazykem disponovat. Dále je tematizována problematika manipulace s jazykem a jejího vlivu na jednání postav. Havlovi hrdinové vyvolávají v recipientovi bytostné otázky, které souvisí s životem každého člověka, a to nezávisle na časoprostoru, do kterého jsou oba, hrdina i recipient, zasazeni. Nadčasovost, kterou hrdinové existenciální problematikou přinášejí, je, jak se domníváme, důvodem, proč jsou Havlova dramata aktuální v jakékoli době, nezávisle na politickém a kulturním kontextu a důvodem, proč jsou hrdinové Havlových dramát *nesmrtelní*.

⁹ PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Třetí. Jíloviště: MME Mercury Music & Entertainment, 2007. s. 225. ISBN 978-80-239-9284.

7 Závěr

Tato bakalářská práce se zabývala pojetím hrdiny v dramatech Václava Havla v rámci tří fází dramatické tvorby. Díky volbě vhodných postupů ke zkoumání jednotlivých fází, mohla práce názorně předvést vývojové změny v pojetí hrdiny napříč těmito fázemi, a tak dosáhnout cílů práce a potvrdit hypotézu.

V práci bylo důležité charakterizovat jak jednotlivé hrdiny, tak prototypní fázové hrdiny, na základě předem vytyčených kritérií. Ukázalo se, že v souvislosti se systematickou výstavbou Havlových hrdinů, byla zvolená kritéria vhodným systémem k postihnutí komplexní a systematické charakteristiky jednotlivých hlavních postav. Tato kritéria také sloužila ke snadnější orientaci mezi vymezenými prototypními fázovými hrdiny a k jejich následné komparaci.

Z práce vyplývá, že se pojetí hrdiny napříč Havlovými tvůrčími fázemi zásadně měnilo, přičemž konkrétní rozdíly byly představeny pomocí fázových prototypních hrdinů, charakterizovaných vždy v závěru Třetí, Čtvrté a Páté kapitoly. Fázoví hrdinové byli v každé fázi konstruováni na základě dílčích charakteristik tří hrdinů.

Vývoj hrdiny byl následně uveden do kontrastu s autobiografickými údaji dramatika a dobově-historickými souvislostmi, majícími na pojetí hrdiny vliv. Práce tak v Šesté kapitole potvrdila hypotézu, že existuje přímá souvislost mezi autorovým životem a tím, jak v jednotlivých fázích tvorby autor hrdinu konstruoval. Práce poukazuje na výraznou autobiografičnost hrdinů především v sedmdesátých letech a u prvních dvou her z let osmdesátých.

Kromě analýzy tvůrčích principů, s nimiž bylo dosaženo vývoje v pojetí hrdiny, přináší práce přehled tvůrčích principů, které jsou naopak pro všechny Havlovy hrdiny, bez ohledu na tvůrčí fázi, konstantní a typické, a tudíž vymezuje dramatikovo obecné pojetí hrdiny v rámci celé tvorby. Tyto principy jsou následně shrnuty v závěru Šesté kapitoly. Práce tak přináší možnost dalšího výzkumu, jenž by se mohl týkat právě těchto konstantních tvůrčích principů v pojetí Havlova hrdiny.

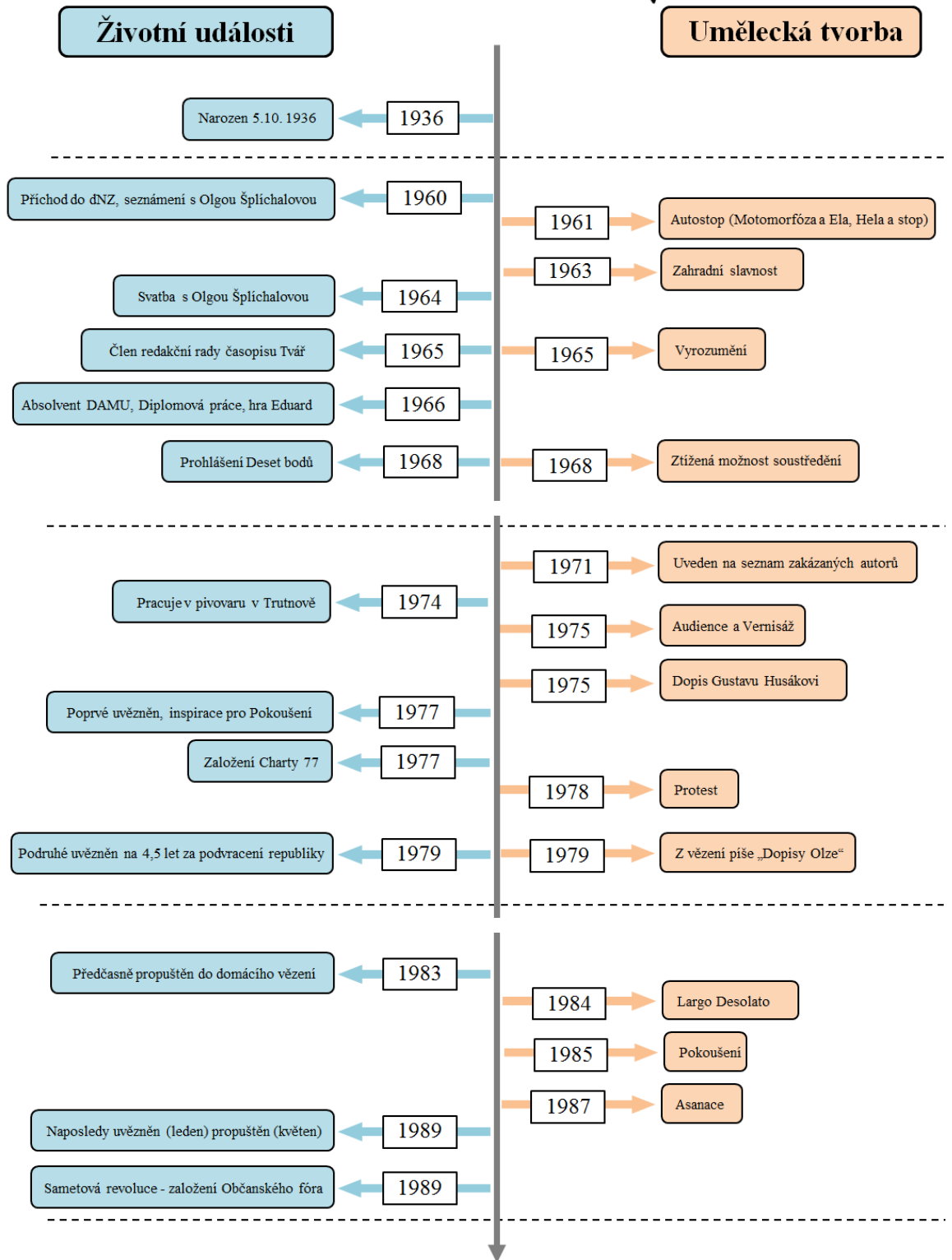
Rozsah práce naznačuje, že je toto téma velice zajímavé, obsáhlé a inspirativní. Součástí práce bylo analyzování související odborné literatury, z níž je v práci citováno. V práci

jsou rovněž citovány repliky z primárních textů, tedy z her samotných. Práce tyto repliky zkoumá a používá tak, aby pojetí hrdiny zachytila jejich prostřednictvím co nejkomplexněji.

8 Přílohy

Graf na následující stránce zobrazuje tři periody zkoumaného tvůrčího období v kontextu Havlovy umělecké tvorby a autobiografie – životních událostí. Do tohoto grafu byly zaneseny údaje, které dáváme do souvislostí v Šesté kapitole. Tento graf slouží jako názorné a přehledné doplnění zmíněné kapitoly.

Václav Havel



9 Seznam použitých zdrojů

Primární prameny

HAVEL, Václav. *Asanace*. Praha: Galaxie, 1990. ISBN 80-85204-00-2.

HAVEL, Václav. *Hry: Soubor her z let 1963-1988*. Praha: Lidové noviny, 1992.

(2004a)

HAVEL, Václav. *Pokoušení*. Praha: Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7258-13-150-3.

Sekundární prameny

ČERNÝ, Jindřich. Mechanismus života a hry. In: *Čtení o Václavu Havlovi: Autor ve světle literární kritiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2013, s. 42-46. ISBN 978-80-87899-00-7.

FOLL, Jan. Havlovo a Grossmanovo Largo o lidské samotě. *Scéna*. 1990/10, s. 1, 5.

HAVEL, Václav. *Protokoly*. Praha: Mladá fronta, 1966. ISBN 23-022-66.

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.

(2004b)

HAVEL, Václav. O Pokoušení s Václavem Havlem. In: HAVEL, Václav. *Pokoušení*. Praha: Národní divadlo, 2004, s. 35-49. ISBN 80-7258-13-150-3.

HAVEL, Václav. Poznámky ke hře Largo desolato. In: FREIMANOVÁ, Anna. *Václav Havel O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 552-557. ISBN 978-80-87490-12-9.

HAVEL, Václav. Komentář ke hře Eduard: teoretická část diplomní práce. In: FREIMANOVÁ, Anna. *Václav Havel O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 425-452. ISBN 978-80-87490-12-9.

HAVEL, Václav. O vaňkovských aktovkách. In: FREIMANOVÁ, Anna. *Václav Havel O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 530-532. ISBN 978-80-87490-12-9.

HAVEL, Václav. Václav Havel píše Alfrédu Radokovi o práci v pivovaru. In: FREIMANOVÁ, Anna. *Václav Havel O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 527-528. ISBN 978-80-87490-12-9.

HAVEL, Václav. Dovětek autora ke knize Ztížené možnosti. In: FREIMANOVÁ, Anna. *Václav Havel O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 455-457. ISBN 978-80-87490-12-9.

HAVEL, Václav. O Asanaci: Glosy k vlastní hře. In: FREIMANOVÁ, Anna. *Václav Havel O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 569-590. ISBN 978-80-87490-12-9.

HAVEL, Václav. Václav Havel píše Janu Grossmanovi: Poznámky ke generální zkoušce Vyrozumění. In: FREIMANOVÁ, Anna. *Václav Havel O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 380-398. ISBN 978-80-87490-12-9.

HEJDÁNEK, Ladislav. Prověrka humanismu. In: *Čtení o Václavu Havlovi: Autor ve světle literární kritiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2013, s. 37-40. ISBN 978-80-87899-00-7.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Člověk systemizovaný. *Divadlo*. 1968, (říjen-listopad), s. 4-11.

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

JUNGMANNOVÁ, Lenka. Paradoxy s Vaňkem. In: HAVEL, Václav. *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*. Praha: Academia, 2006. ISBN 80-200-1467-5.

JUST, Vladimír. Příspěvek k jazyku esperanto aneb Dramatické neosoby Václava Havla. *Divadelní revue*. 2004, 15 (3), 3-13.

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

KRISEOVÁ, Eda. *Václav Havel: Životopis*. Brno: Atlantis, 1991. ISBN 80-7108-024-1.

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.

NEUBAUER, Zdeněk. Faustova tajná milénka. In: HAVEL, Václav. *Pokoušení*. Praha: Národní divadlo, 2004, s. 35-49. ISBN 80-7258-13-150-3.

PETERKA, Josef. *Teorie literatury pro učitele*. Třetí. Jíloviště: MME Mercury Music & Entertainment, 2007. ISBN 978-80-239-9284.

ŠPIRIT, Michael. *Čtení o Václavu Havlovi: Autor ve světle literární kritiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2013. ISBN 978-80-87899-00-7.

ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. ISBN 80-244-0379-X.

UHLÍŘOVÁ, Eva. K autorské metodě Havlovy Zahradní slavnosti. *Divadlo*. 1964, (leden), s. 46-51.

UHLÍŘOVÁ, Eva. Třikrát o zahradní slavnosti. In: ŠPIRIT, Michael. *Čtení o Václavu Havlovi: Autor ve světle literární kritiky*. Praha: Institut pro studium literatury, 2013, s. 15-23. ISBN 978-80-87899-00-7.

ŽANTOVSKÝ, Michael. *Havel*. Praha: Argo, 2014. ISBN 978-80-257-1213-9.

Jiné zdroje

JUST, Vladimír. Výzvy, paradoxy, hry: Václav Havel, II.: Vyrozumění (přednáška) Praha: KNIHOVNA VÁCLAVA HAVLA, 25. 11. 2013.

Univerzita Karlova v Praze, Pedagogická fakulta

M. Rettigové 4, 116 39 Praha 1

Evidenční list žadatelů o nahlédnutí do listinné podoby práce

Jsem si vědom/a, že závěrečná práce je autorským dílem a že informace získané nahlédnutím do zveřejněné závěrečné práce nemohou být použity k výdělečným účelům, ani nemohou být vydávány za studijní, vědeckou nebo jinou tvůrčí činnost jiné osoby než autora.

Byl/a jsem seznámen/a se skutečností, že si mohu pořizovat výpisy, opisy nebo rozmnoženiny závěrečné práce, jsem však povinen/povinna s nimi nakládat jako s autorským dílem a zachovávat pravidla uvedená v předchozím odstavci tohoto prohlášení.

Poř. č.	Datum	Jméno a příjmení	Adresa trvalého bydliště	Podpis
1.				
2.				
3.				
4.				
5.				
6.				
7.				
8.				
9.				
10.				