

Svět v dramaticke Václava Havla

LENKA JUNGMANNOVÁ

Hranice

Na začátku této úvahy, která chtěla dostat tematickému zaměření kongresu, nestála tradiční otázka, jaký svět a – případně – jakou formou je zobrazen v dramaticke Václava Havla, nýbrž otázka jiná, jistým způsobem tomu předcházející, totiž otázka, co vše dnes tvoří Havlův dramatický svět, respektive: jak lze takový svět ze současné perspektivy chápání světa nahlédnout a vymezit. Jelikož však teorie dramatu termínem „dramatický svět“ obvykle rozumí jen okolnosti dramatického děje, nutno též úvodem předeslat, že referát chápe text dramatu jako otevřenou, dekonstruktivisticky pojatou interpretaci, která v sobě zahrnuje všemožné kontexty k dílu se vztahující.

Na prahu této úvahy tak stojí názor, že Havlův dramatický svět úzce koresponduje nejen s pronikáním Havla jako literáta do světa, ale především s Havlovou reflexí světa vůbec, která se do divadelních her autenticky promítá od začátku jeho psaní, ačkoli odborná recepcce na to obvykle upozorňuje až později, zvláště v souvislosti s *Audienci* (1976). Na to, že je autorem světového významu, jistě existují objektivní doklady, například množství překladů do cizích jazyků¹ a počet zahraničních inscenací; nesmíme přitom zapomínat, že jeho dramata vyrazila do světa záhy – už v šedesátých letech byl v zahraničí zájem o uvádění *Zahradní slavnosti* (1963), *Vyrozumění* (1965) a *Ztížené možnosti soustředění* (1969) i o prezentaci českých inscenací těchto her.

1] Havlovy hry byly v souvislosti s dobovými inscenacemi přeloženy do němčiny (především jeho „dvorním“ překladatelem Gabrielem Laubem) a do švédštiny, ale dostupné jsou dnes i translace anglické (pod něž se podepsali mimo jiné dramatik Tom Stoppard, spisovatel Jan Novák či hudebník Paul Wilson), francouzské (hlavně od tandemu Marcel Aymonin – Stephan Meldegg), italské (Gianlorenzo Pacini), ruské (Marianna Semenova), polské (Irena Botluć) a alespoň po jednom titulu bylo také přetlumočeno do bulharštiny, estonštiny, islandštiny či dokonce do esperanta (jedná se o *Audienci* a převedl ji Čech).

Jako důležitý se pro interpretaci autorova dramatického světa jeví fakt, že od památné premiéry 3. prosince 1963, kdy se na jevišti Divadla Na zábradlí v režii Otomara Krejčí poprvé objevil podivný Hugo Pludek, aby bezesmyslným frázovitým jednáním demonstroval krizi lidské identity, uplynulo pouze deset let a autorovo dílo přešlo hranice tehdejšího Československého státu znovu, mnohem intenzivněji, zato ilegálně a bez fyzické přítomnosti tvůrce.

Touto událostí, tedy prvním zahraničním a z domácího pohledu neoficiálním uvedením se stávají *Spiklenci* s datem premiéry 8. února 1974, nastudovaní v západoněmeckém Theater Baden-Baden v režii Kraft-Alexandra. K překročení meze určité etapy či podoby dramatického světa stačilo, aby se autor, nedlouho předtím ještě oficiální, či spíše tolerovaný, stal režimu nepohodlným, nikoli však jako autor, nýbrž především jako odsuzovatel vpádu vojsk Varšavské smlouvy do suverenního státu v roce 1968 i jako nastupující aktivista v oblasti lidských práv. Řečeno parafrází geniální definice teatrologa Zdeňka Hořínka, který Havlovy hry diferencuje na základě vztahu hrdiny a společnosti jako hry takzvaně systemizační a hry mimosystémové: Havlovi stačilo vystoupit ze systému mimo systém (Hořínek 1995 a 1996). Lze jen dodat, že tato nová povaha Havlova dramatického světa plně konvenuje s foucaultovským pojetím diskurzu.

Ještě před dalším hraničním bodem pomyslného itineráře probíraného dramatického světa, totiž před nejvýznamnější domácí protirežimní aktivitou, Chartou 77, jejímž jedním z prvních třech mluvčích se Havel stal, se ovšem objevila další zahraniční – a jak ukážeme – velmi významná inscenace, k níž dramatik svou spoluprací nepřispěl a dokonce ji ani nikdy neviděl: v roce 1976 zazněla na komorní scéně rakouského Burgtheateru, v divadle Akademietheater, které se od té doby stalo náhradní Havlovou domovskou scénou, *Audience* a prezentována byla také *Vernisáž*, které spolu s Mrozkovými *Policaity* nastudoval filmový režisér Vojtěch Jasný.

Hned poté, v roce 1977, jak uvádí Petr Steiner (Steiner 2002: 274), se uskutečnila zahraniční premiéra *Žebrácké opery* (nejspíš v češtině), a to v režii bohemisty Michala Schonberga se stu-

denty Scarborough College Drama Workshop na Torontské univerzitě. O dva roky později (1979) pokračoval Ferdinand Vaněk ve „světovém turné“ v *Protestu* (a též v Kohoutově *Atestu*) v režii Leopolda Lindtberga opět v Akademietheatru, dva roky nato (1981) pak tamtéž v režii Petera Palitzsche dostává první zahraniční příležitost starší hra – *Horský hotel* (1972).

V osmdesátých letech se do zahraničních inscenací Havlových her již automaticky vkládá kontext opozičních politických aktivit. Ne náhodou patří první inscenační údaj aktovce *Chyba* – poprvé se hrála 28. listopadu 1983 ve stockholmském divadle Stadsteater v rámci večera Nadace Charty 77 (v režii Stefana Böhma). O narůstajícím významu Václava Havla jako středoevropského autora a politologa i o rozpínající se podobě jeho dramatického světa svědčí pak mimo jiné i stále se zkracující interval mezi napsáním hry a jejím zahraničním uvedením: roku 1985 přichází první cizí nastudování (opět ve Vídni, v režii Jürgena Bosse) *Larga desolata* (napsáno 1984), v roce 1986 pak *Pokoušení* (napsáno 1985) v režii Hanse Klebera tamtéž. Zbývá doplnit údaje k *Asanaci*, jež měla světovou premiéru 24. září 1989 ve švýcarském Schauspielhausu Zürich, kde ji na poboční scéně Keller uvedl Joachim Bießmeier.

Jmenovaná fakta načrtla alespoň částečně jakousi původní mapu dramatikova domácího přesahu. Tu však už pokládáme za neplatnou, neboť dnes již jde o hutný palimpsest – od roku 1974 do nynějška se totiž uskutečnilo tolik zahraničních inscenací Havlových her, že by čas vymezený tomuto referátu nestačil ani na jejich vyjmenování. Pro naše téma, tedy determinaci světa v Havlově dramatece, je nicméně významné uzavřít, že zahraniční kontext Havlova díla se – menší měrou, avšak podobně jako například u jiného středoevropského autora, Thomase Bernharda – zpětně stával i motivickou součástí jeho her. I zde však můžeme pozorovat jistou transformaci tohoto trendu: zatímco ještě například Vaněk v *Audienci* nostalgicky vzpomíná na minulé zahraniční úspěchy svých textů, Kopřiva z *Larga desolata* svou nálepkou světovosti sice navenek přijímá, ale v hloubi duše ji odmítá a povahu světa, v němž žije, právě vzhledem k tomu problematizuje.

Paradoxní přitom je, že během období rozrůstání dramatického světa měla v Československu premiéru jediná Havlova hra – fraška věnovaná režiséru Andreji Krobovi a Divadlu na tahu, tedy těm tvůrcům, kteří text *Žebrácké opery* jevištně provedli v dnes již legendární neoficiální inscenaci v Horních Počernicích.² (Oficiálně provedena byla poté i hra *Zítřka to spustíme* z roku 1988, která vznikla již přímo na objednávku dramaturga Petra Oslzlého pro brněnský „scénický časopis“ *Rozrazil*³ a byla hrána bez uvedení autora.) Paradoxní je tady i to, že se de jure jednalo o představení úředně povolené – „cenzor“ byl obelstěn tím, že jako autor byl uveden Bertolt Brecht.

Aby byla hraniční úloha *Audience* v rámci vznikání Havlova dramatického světa zřejmá, ocitujme dramatikovo svědectví o zakázané inscenaci i o politických restrikcích, které po ní následovaly. Havel psal o této kauze již v článku Fakta o představení *Žebrácké opery* z 25. prosince 1975 (Havel 1999b: 114–124) a obširně se k ní vrátil i v rozhovoru s Karlem Hviždalem, v *Dálkovém výsledku*:

[...] důležitým zážitkem z roku 1975 bylo představení mé hry *Žebrácká opera* v Horních Počernicích. [...] Do poslední vteřiny jsem nevěřil, že se představení uskuteční, ale uskutečnilo se, hlavně asi díky nepozornosti místních úřadů, kterým byl ten titul zřejmě povědomý, a tak to povolily, aniž se pořádně zeptaly, kdo to napsal. Vědouce, že jde o atrakci neopakovatelnou, pozvali jsme tam kdekoho; bylo tam tři sta přátel a známých [...] Představení bylo výborné, smích a radost v sále nebraly konce [...] Pro mne to bylo důležité tím, že jsem po sedmi letech poprvé (a na dalších jedenáct let naposled) spatřil svou hru na jevišti a na vlastní oči mohl vidět, že když chci, stále ještě dovedu napsat něco, co se dá hrát.
(Havel 1989: 109–110)

2] Premiéra a zároveň jediné představení se konalo 1. listopadu 1975 v sále Kulturního domu U Čelikovských. Režisérem kusu byl Andrej Krob a představení vyvolalo vlnu policejních šetření a následných zásahů proti zúčastněným.

3] *Rozrazil* 1/88 (O demokracii), společný projekt Divadla Na provázku a HA-divadla, premiéra 21. 10. 1988 v Brně.

Jediné představení *Žebrácké opery* v sále Kulturního domu U Čelíkovských ve spojení s kladným přijetím *Audience* (zatím jen čtenářským, neboť kultovní inscenace se konala roku 1976⁴ a gramofonová nahrávka vznikla až v roce 1978 – Havel 1978) jako legitimní divadelní hry, která reprezentuje jakési autorovo obrácení se do sebe a prvně bez dramatické stylizace absorbuje do děje autentickou disidentskou problematiku, byly událostmi, které sehrály klíčovou roli v transformaci Havlova dramatického světa v sedmdesátých letech. (Fenomén inscenace *Žebrácké opery* v tomto duchu ostatně interpretuje i Petr Steiner – Steiner 2002: 249–274.) Neboť to byly právě tyto skutečnosti, které jako by dávaly Vaňkovi jistotu k tomu, aby ve své rezistenci vůči režimu vytrval, třebaže se odsoudil k životu v podzemí.

Zatím poslední transformací prošel Havlův dramatický svět v osmdesátých letech 20. století, kdy museli jeho hrdinové jako Leopold Kopřiva a Jindřich Foustka řešit ryze postmoderní problém, který dokonce vyjadřoval jistou opozici k tematice autorových dramát z let sedmdesátých: jak se vyrovnat s disidentskou identitou, jak ji naplnit, dostát jejím závazkům a současně se zbavit jejího určujícího zatížení?

Hodnoty

Havlův dramatický svět ohraničují dva kvalitativní determinanty. Za prvé je to zobrazení světa prostřednictvím jazyka. Havlův dialog wittgensteinovsky vypovídá o jednání člověka a dění světa skrze specificky modelovanou dramatickou řeč. Mluva zde vyjadřuje mocenské násilí, které jazyk vykonává na člověku, když jej mechanizuje, a dává nahlédnout mlčení, které takto na pozadí dialogu vzniká. Vzhledem k pojetí jazyka je Havlův dramatický svět světem hry, nikoli ovšem nějaké kreativní osvobozující hříčky, nýbrž hry zmrtvující, jakési zlovolné hry jazyka, jež má tragické následky, protože podrývá jednu ze základních životních jistot. Řeč si tu s člověkem pohrává tak, že činí bezobsažné floskule nejen z různých

4] Premiéra *Audience* s herci amatérského Divadla na tahu se konala v létě roku 1976 na chalupě režiséra inscenace Andreje Kroba na Hrádečku.

frází či rčení, ale nakonec i ze slov jako takových, která multiplikační, nesmyslným spojováním a zasazením do prázdně absurdní situace jakoby navždy zbavuje významu – extrémní podobu tohoto vyprázdnění řeči představuje umělý jazyk ptydepe ve *Vyrozumění*. Implicitně jazyku vyjadřuje pak dramatické jednání vyprázdněné a nesmyslné chování postav, které se točí v kruhu, odhaluje prázdnou identitu aktérů a ukazuje destruovaný svět, v němž již člověk nemá místo. Jazyk Havlových her je obrazem ztráty metafyzické jistoty, obrazem nicoty.

Za druhé je pro Havlův dramatický svět charakteristický princip zdvojeného vidění světa, kterým konkrétně rozumíme intertextovou hru reprezentovanou postavou Ferdinanda Vaňka, ale co do obsahu role též postavami Eduarda Humla či Leopolda Kopřivy či již dříve postava Vaváka ve hře *Anděl strážný* (1968), kam ur-obraz tohoto typu postavy lokalizuje Alena Štěrbová (2002: 49). Princip světa ve světě, po vzoru divadla na divadle, u Havla znamená jakousi specifickou koláž, při níž do světa dramatického vstupují prvky z reality skutečné, ať to autor demonstrovuje přímo, či symbolicky. Dodejme, že Ferdinand Vaněk se poprvé objevil v *Audienci* v roce 1975 (Havel 1999c: 577–581) a specifické žánrové označení vaňkovská hra platí pro skupinu her Havlových (*Audience*, *Vernisáž*, 1975, *Protest*, 1979) a her dramatiků spřátelených na základě společné lidské i umělecké zkušenosti: Kohoutovy frašky *Atest* (1979, Vaněk se v ní uchází o atest pro svého psa), *Marast* (1981, Vaněk je předveden k výsledku kvůli podpisu Charty 77) a *Safari* (napsané německy roku 1985, líčí násilné vystěhování Vaňka do Rakouska a jeho vystoupení ve zdejší televizi), Landovského *Arest* (1983, pobyt Vaňka v cele pankrácké věznice) a konečně Dienstbierův *Příjem* (1983, volné pokračování *Audience*, kde Sládek ve vězení žádá Vaňka, aby na sebe sepisoval hlášení).⁵

5] Nápad komentuje Pavel Kohout: „Když pak Vaněk stejně úspěšně zafungoval v aktovce *Vernisáž*, požádal jsem jeho stvořitele o svolení, abych mohl jeho hrdiny zkušebně užít pro zpracování vlastní zkušenosti. Souhlasil nejen ochotně, ale i aktivně: z naší rozpravy se zrodila myšlenka společně komponovaného

Dlužno doplnit ještě málo reflektované pozadí: Vaněk se okrajově vyskytuje i v Landovského *Sanitární noci* z roku 1976, třebaže tato hra nebývá do této množiny řazena a její existence také popírá Kohoutovo údajné „vaňkovské“ prvenství. Ostatně užití podobné identity postavy v obdobné situaci (u Landovského disident Vaněk sbírá podpisy pod petici za disidenta Staňka) i fakt, že v Havlově *Protestu* je zdůrazňováno Vaňkovo přátelství s hercem Landovským, naznačuje, že *Protest* zřejmě vznikl s přímým ohledem na *Sanitární noc* a také na ni prostřednictvím těchto aluzí zpětně odkazuje.

Vaňkovské hry jsou založeny na disidentských, nezřídka autobiografických námětech vložených do postavy Ferdinanda Vaňka. Jestliže ale v Havlově díle Vaněk – často ironicky – pojednává některé autorovy povahové rysy (plachost, zdvořilost, racionálně založené uvažování...), které se zároveň mísí s autorskými hledisky, aby tak byly dovedeny do krajnosti a zobecněny, pak v cizích vaňkovských hrách získává Vaněk přímější a psychologicky věrohodnější spojení se svým tvůrcem, jak to ilustruje například poznámka Pavla Landovského k anglickému vydání vaňkovek, příznačně nazvaná Ferdinand Havel and Václav Vaněk (Landovský 1987: 245–246).

Pro Havlův dramatický svět a jeho zpětné zrcadlení je důležité i jisté zpoždování kontextu – vaňkovské hry kolegů vznikají ještě i tehdy, kdy už Havel začíná téma disidentství subjektivně problematizovat, kdy záměrně vstupuje na půdu postmoderního myšlení.

divadelního večera. Na podzim 1979 měl jeho *Protest* a můj *Atest* – páru jsme dali souborný název *Testy* – světovou premiéru ve vídeňském Akademietheater. To už byl Havel v kriminále. Jako poctu, jemu věnovanou, napsal jsem další vaňkovskou aktovku *Marast* a přiměl našeho společného přítele Pavla Landovského, aby k ní do páru – jež jsme pracovně nazvali *Resty* – připojil aktovku *Arest*, ježž osou se stal vskutku putovní hrdina. A ještě o pět let později [...] přidal jsem k dosavadní řadě třetí práci – *Safari*.“ Vznik *Příjmu*, na nějž se zde nedostalo, doplňme z textu Václava Havla O vaňkovských aktovkách z roku 1985: „[...] po svém návratu z vězení, kde jsme byli společně – napsal ‚vaňkovskou‘ aktovku ještě přítel Jiří Dienstbier“ (Kohout 1998: 103).

Havlův dramatický svět

Úspěšnost daného dramatického světa a také, domnívám se, jeho hlavní kvalita je totiž dána právě trefným a předvídavým (nadčasovým) zobrazením světa současného: Havlův dramatický modus vivendi odpovídá myšlení západní civilizace v čase nastupující globalizace a dramatická tematika konvenuje postmoderně.

Zobrazení světa v dramate Václava Havla tak navazuje plynuce a chce se – jeho slovy – říci i dialekticky na divadelní myšlení Pirandellovo, Craigovo a samozřejmě i na rezidua absurdního divadla, kam bývá jeho dramatika obvykle řazena. Přestože ve svých hrách dává dobře nahlédnout zločinný a ve své pokročilejší fázi i sofistikovaný charakter totalitního režimu (nepříznakověji snad v *Horském hotelu*), díky čemuž tak jeho hry mají určitou demonstrativní výpovědní hodnotu, dešifrovatelnou i v zahraničí, intelektuální přitažlivost a koneckonců též dramaturgická použitelnost Havlových her plyne především z jejich hodnoty determinativní, neboť pojmenovávají zvrácenou situaci člověka v postmoderním světě.

Moderní společnost založenou na striktně racionálním, vlastně karteziánském přístupu k životu Havel ve svých hrách kritizuje, ukazuje omezenost takového myšlení, respektive zaměnitelnost a opakovatelnost takového světa, a obviňuje společnost z toho, že se zpronevěřila člověku, zmařila schopnost realizace lidských možností. Slovy jeho guru, filozofa Josefa Šafaříka, viní Havel společnost z toho, že ono metafyzické, náboženské „nevědět a muset“, nahradila vědeckým „vědět a umět“. Ukázalo se totiž – cituji ze Šafaříkova doslovu ke *Ztížené možnosti soustředění* – „že věda, zaručujíc materiálně technické prostředky, ztratila schopnost zaručit lidské cíle, ba hůř: že existují jenom prostředky a žádné cíle a že sám člověk je jen prostředek, o němž je nesmyslné se ptát k čemu“ (Šafařík 1969: 67).

Důsledně používaná rozumová analýza, jak dává nahlédnout Havel, zbavuje život smyslu a stává se destrukcí stvoření. Člověk se ocitá na úrovni mechanismu, který Šafařík nazývá pekelným, protože se zdá, že smrtí „bouchne a rozprskne se v nic“ (tamtéž). Moderní civilizace mechanismu přisuzuje duši (jako je

tomu u Puzuku ve *Ztížené možnosti soustředění*), člověku naopak do jeho nedokonalého těla vnucuje strojový rozum (to je případ Pludka, Grosse z *Vyrozumění*, Humla a nakonec i Foustky). Takto koncipovaná, stává se každá postava Havlových dramát obrazem člověka-loutky (jinak řečeno: herce bez citu, jemuž „slzy jen z mozku kanou“, bychom parafrázovali Diderotův Herecký paradox), apelativním obrazem loutky, která už nedokáže být sebou ve světě a svět obývat, nýbrž jej umí jen konzumovat.

Havel tuto ztrátu lidského prezentuje specificky a procesuálně, autenticita prostředí a s ní i identita člověka – Hugem počínaje a Foustkou konče – během každé jeho hry pozvolna mizí. Původní lidská podstata postav se vytrácí a na její místo nastupuje strojovitost, s níž si lidské tělo poradit neumí, takže výsledkem je jakási zrůda – opět Pludkem počínaje a Foustkou konče. Zvláštnost zobrazení tohoto vyprazdňování lidské identity pak spočívá v tom, že již na počátku děje je vše ztraceno, ale teprve na jeho konci jsme schopni nahlédnout, že tomu tak skutečně je, neboť Havlův dramatický svět pracuje mimo jiné s odlukou dramatické struktury od děje.

A jak si tento mechanismus s lidskou maskou ve světě, který Havel zobrazuje, počíná? Dobře. Dotáhne to často daleko, až na filozofa nebo politicky významného disidenta, jen ta komunikace s ďáblem, v *Pokoušení*, mu nevyjde podle jeho představ. Vždyť také zdejší ďábel není žádný čert, nýbrž je to stejný člověk, opravuji: stejný člověk-stroj jako všichni ostatní.

Nutno podotknout, že takovouto zrůdu ke všemu právě všechno lidské, tedy to pravé lidské posiluje. Jejich zvláštní sortou jsou proto u Havla „upíři“, kteří pro svou existenci užívají lásky (lidského citu vůbec), dokáží ji až geniálně spotřebovávat, ale nikoli sami produkovat: takový je ředitel Gross z *Vyrozumění*, který šikovně využije sekretářku Marii, aby se udržel u moci, takový je i Eduard Huml ze *Ztížené možnosti soustředění*, který vztah se ženou volně zaměňuje za poměr s milenkou a naopak, což se nakonec ukáže být dokladem toho, že není schopen citu, a snad nejhorší je v tomto hrdina hry *Largo desolato* Leopold Kopřiva, který svou disidentickou a intelektuální, ale i sexuální identitu udržuje čerstvými

milostnými vzplanutími, po nichž partnerku odhazuje jako použitou sirku. A konečně Foustka z *Pokoušení*, který nezodpovědností, respektive neschopností přijmout zodpovědnost za své chování zmaří mimo jiné život naivní Markétky. Všimněte si, že tento způsob příživnictví je u Havla jednoznačně genderově stereotypní, a tudíž také kritizovatelný z pozic feministické kritiky.⁶

Takovýto obraz člověka-stroje (který je mimochodem analogický s Hamletem-strojem Heinerja Müllera) implikuje opakovatelnost a nerozlišenost virtuální reality Havlových her, a tím je vyjádřena i zaměnitelnost, ba přímo nicotnost reality skutečné. Ve *Ztížené možnosti soustředění* přicházejí sociologové zkoumat dr. Humla prostřednictvím počítače Puzuka, přičemž situace je taková, že jednotlivé scény jsou řazeny bez ohledu na chronologii dne, a je tedy „zcela jedno, v které chvíli jeho života se s ním setkáme a v které ho opustíme: v jednom dni zvíme o něm všechno, o nic míň než v průběhu třeba padesáti let, neboť se to dovídáme o nikom“ (Šafařík 1969: 74). Podobně je tomu v absurdní mozaice *Horského hotelu*, kde v průběhu děje volně přeskakují zdánlivě individuální totožnosti z postavy na postavu. Milan Uhde o tom píše, že „nejde o lidi, kteří mají nějakou minulost, přítomnost, identitu, vlastnosti a vztahy. Z toho všeho se vysvlékají, a je tedy otázka, zda to vůbec kdy bylo pevnou součástí jejich osoby. Jsou to teď pouze nositelé jmen. Jejich chování, postavení, povolání, osudy, pocity, sny, repliky, lásky, flirty, to vše se od nich na závěr

6] Ženské postavy u Havla nenesou ve srovnání s mužskými až na výjimky jiné určení, než že kopírují genderové stereotypy, ba dokonce někdy hru prolíná komická či satirická tendence spojená se zobrazením „ženských rolí“. Ženy jsou zde symbolicky přehlíženy a pojímány jako postavy, jež mají v zápletky pouze doplňkovou, nezávadnou či asistenční funkci a vzhledem k tomu bývají a priori koncipovány jako zaměnitelné, opakovatelné, nejedinečné. To se promítá nejen do jejich věčně závislé sociální determinace (jsou to manželky, milenky, sekretářky atp.), ale i do pojmenování, které zpravidla operuje (jen) křestními jmény s příděchem hry a ironie: Renata, Blanka, Jitka, Milena, Líza, Rachel, Helga, Zuzana, Lucy, Vilma, Petruška, zvláštní intertextové jméno tu patří Markétě; a konečně do kompozice jejich sociolektů a ideolektů – tedy do roviny sociálních, rozvojových a emancipačních vztahů, kde je ženám předem přisouzeno méně významné místo, což se v ději projevuje obsazením ženských postav do vedlejších či epizodních rolí.

odchlipuje jako nálepka od předmětu. Nálepky jsou vzájemně záměnné. Předmět vyprchá. Je jím prázdnota“ (Uhde 1990: 231); postavy nakonec splynou s nicotou, jak jsme o tom hovořili výše.

Pro Havlovy postavy jsou zkrátka všechny události stejné, přestává platit chronologie i kauzalita a nastupuje logika hermeneutického kruhu, takže je také nedůležité, v jaké časové etapě děje se postavy nacházejí a kým jsou, protože zde o nic a o nikoho nejde. Jestliže Milan Uhde v případě *Zahradní slavnosti*, *Vyrozumění* a *Ztížená možnost soustředění* hovoří o institucionalizované nicotě (Uhde 1990), pak můžeme v souladu s tím říci, že hry pozdější jsou ještě pesimističtější, když popisují nicotu de-institucionalizovanou.

Čas, prostor a v té souvislosti i to, co jsme zvyklí chápat jako děj, rezignovaly v Havlových hrách na jakýkoli smysl. Život postav se scvrkl na groteskou zesměšňované tělesné funkce, respektive rozhovory o nich, zvláště pak na jídlo, vyprazdňování a sex zbavený erotiky a citu. To vše má postavu, člověka, vytrhnout z otupeného života, ale protože v technickém světě nestojí všední život v opozici ke svátečnímu, vytržení z obyčejného života není možné, jako neexistuje žádná individualita a tím pádem ani žádná smrt. Nemožnost života postav a zasazení děje do skutečnosti, která skutečnou skutečnost jen připomíná, nám – divákům těchto dramát – ukazuje, že náš život se ocitl v kruhu, že jsme o něj téměř přišli, neboť tu zbylo pouze prázdné tělo a jeho funkce pro spotřební trh.

Havel tento svůj dramatický élan vital formuloval tak, že se pokouší diváka co nejdrastičtěji „uvrhnout do hlubin otázky, které by se neměl vyhýbat a které se beztak nevyhne, strčit mu nos do jeho vlastní bídy, do mé bídy, do naší společné bídy“ (Havel 1999a: 909).

Literatura

HAVEL, Václav

1969 *Ztížená možnost soustředění* (Praha: Orbis)

1978 *Audience* (Uppsala: Šafrán 78; LP)

1989 *Dálkový výslech. Rozhovor s Karlem Hviždou* (Praha: Melantrich)

- 1999a *Eseje a jiné texty z let 1970–1989, Dálkový výslech*. Spisy 4, ed. J. Šulc (Praha: Torst)
1999b Fakta o představení *Žebrácké opery*, tamtéž, s. 114–124
1999c O vaňkovských aktovkách, tamtéž, s. 577–581

HOŘÍNEK, Zdeněk

- 1996 Člověk v systému a mimo systém, *Divadelní revue*, 3, s. 3–10
1995 Člověk systemizovaný, in Z. H.: *Cesty moderního dramatu* (Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon), s. 126–135

GÖTZ-STANKIEWICZ, Markéta (ed.)

- 1987 *The Vaněk Plays. Four Authors, One Character* (Vancouver: University of British Columbia Press)

RUT, Přemysl (ed.)

- 1990 *O divadle* (Praha: Lidové noviny)

KOHOUT, Pavel

- 1998 *Šest & sex* (Praha: Mladá fronta)

LANDOVSKÝ, Pavel

- 1987 Ferdinand Havel and Václav Vaněk, in *The Vaněk Plays. Four Authors, One Character*, ed. M. Götz-Stankiewicz (Vancouver: University of British Columbia Press), s. 245–246

STEINER, Petr

- 2002 Četníci či lupiči. Žebrácká opera Václava Havla, in P. S.: *Lustrování literatury. Česká fikce v politickém kontextu* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny), s. 249–274

ŠAFAŘÍK, Josef

- 1969 Doslov, in V. Havel: *Ztížená možnost soustředění* (Praha: Orbis), s. 65–78

ŠTĚRBOVÁ, Alena

- 2002 *Modelové hry Václava Havla* (Olomouc: Univerzita Palackého)

UHDE, Milan

- 1990 Návštěvy a navštívení Václava Havla, in *O divadle*, ed. K. Kraus (Praha: Lidové noviny), s. 227–245

PhDr. Lenka Jungmannová, Ph.D., Akademie věd ČR, Praha – Univerzita Karlova, Praha