

Václav Havel - divadelník

Bořivoj Srba

Václav Havel projevil svou tvůrčí aktivitu v řadě oborů divadelní práce: působil jako dramaturg, jako divadelní teoretik a výjimečně vystupoval i jako herec. Nemluvně ani o tom, že svou divadelní dráhu začínal skutečně od základů - jako jevištní technik.

Jako divadelník zapsal se nicméně Václav Havel do dějin divadla především svou dramatickou tvorbou. Ta obnáší více než dvacet samostatných autorských děl a řadu děl, které napsal společně s jinými autory.

Vypočtème na tomto místě Havlovy dramatické práce nejprve alespoň enumerativně. Na počátku Havlovy tvorby stál pokus zachytit v dramatu život vojáků základní vojenské služby, jak ji Havel poznal na své vlastní kůži - výsledkem tohoto pokusu byla hra, kterou začínající dramatik napsal s kamarádem a spoluvojákem Karlem Bryndou, Život před sebou. Jiným juvenilním dílem byla jednoaktovka Rodinný večer z roku 1959. Po příchodu do Divadla Na zábradlí vytvořil Havel spolu s Ivanem Vyskočilem nejprve hru Autostop, která byla na této scéně poprvé uvedena v roce 1961, a společně s Milošem Macourkem pak kabaretní pásmo Nejlepší rocky paní Hermannové, kterýžto pásmo bylo poprvé uvedeno roku 1962. Do pásma poezi Vyšinutá hrdlička, které zde bylo provedeno přibližně v téže době, napsal Havel několik scén. Jeho první samostatnou celovečerní hrou byla nicméně až Zahradní slavnost, která tamtéž vstoupila na jeviště v roce 1963. Na zábradlí bylo v roce 1965 poprvé dáváno i Havlovo Vyrozumění, které podle autorova tvrzení vznikalo postupně už od roku 1960. V roce 1968 objevila se na této scéně Havlova další hra, Ztížená možnost soustředění. Kromě divadelních her napsal Havel v šedesátých letech ještě rozhlasovou hru Anděl strážný, která byla nastudována Čs.

rozhlasem v roce 1968, a také televizní hru Motýl na anténě, která po sovětské invazi již vysílána být nesměla (později ji nastudovala západoněmecká televize). Rovněž filmový scénář vytvořený podle Zahradní slavnosti, stejně jako filmový scénář Heart beat (vzniklý ve spolupráci s Janem Němcem) a zvuková koláž Čechy krásné, Čechy mé..., sestavená pro Čs. rozhlas, se z politických příčin - ve snaze režimu úplně umlčet jejich autora - nedočkaly již své mediální realizace. V první polovině sedmdesátých let, tedy poté, co již byla Havlova díla u nás vyloučena z veřejnosti, napsal Havel hru Spiklenci (1971), nato Žebráckou operu (1972) a v roce 1975 dvě jednoaktovky, Audience a Vernisáž. K těm v roce 1978 přibyla aktovka třetí, Protest, čímž vznikla pozoruhodná trilogie, vnitřně sjednocená do jisté míry i tematicky, ale především svým stylovým pojednáním. V roce 1976 byla to hra absurdního ražení Horský hotel. Po návratu z vězení napsal Havel v roce 1983 miniaturní aktovku Chyba a v roce 1984 celovečerní hru Largo desolato, o rok později pak hru Pokoušení. V této pro Havla obtížné době vznikla ještě hra Asanace (1985). Dosud posledním Havlovým dílem určeným pro divadlo je hra Zítřka to spustíme vytvořená roku 1988 na objednávku pro speciální pořad Divadla na provázku, "scénický časopis" Rozrazil, věnovaný oslavě demokracie. Všechny tyto hry z doby Havlovy "zakázanosti" vycházely ovšem tiskem, u nás v samizdatech, v cizině běžným způsobem, v zahraničí byly také hojně hrány (jen v desetiletí 1976 - 1986 bylo po celém světě provedeno na 350 inscenací Havlových her). V Čechách a na Moravě z nich byly před rokem 1989 nastudovány jen některé, a to ovšem buď více méně ilegálně, a pokud veřejně, tak kryty jmény jiných autorů. Teprve od roku 1990 tvoří tyto stejně jako ony starší Havlovy dramatické práce opět regulérní součást českých repertoárů.

Ve svých umělecky nejzdařilejších dramatických dílech vzniklých v šedesátých letech - ve hrách Zahradní slavnost (1963), Vyrozumění (1965) a Ztížená možnost soustředění (1968) - vytvořil Havel specifickou českou variantu tzv. absurdního dramatu: "modelové" drama, jehož specifickým rysem bylo, že

zkušenost českého člověka ze života v totalitní společnosti, vyznačující se nepřirozenými, uměle vykonstruovanými mezilidskými vztahy, organizovanými na základě předsudečné ideologie, zobecňovalo v rovině nadčasového podobenství vyjadřujícího obecnější ideovou problematiku, totiž odcizenost soudobého individua jeho vlastní lidské podstatě a vědomí postupné ztráty lidské identity člověka ve světě bytostně vyprázdněném, zbaveném skutečných hodnot, ovládaném civilizačními mechanismy, které tento člověk sám vytvořil a uvedl do chodu de facto ku svému vlastnímu sebezničení.

Na rozdíl od jiných literárních útvarů drama nepředstavuje příliš stabilizovaný literární útvar procházející proměnami času beze změny. Samozřejmě i recepce literárních děl jiného druhu nabývá v proudu času podoby značně proměnlivé, v případě dramatu, které je pouhým podkladem divadelního artefaktu, tím větší měrou, že skrze své účinkování v umělecké struktuře jiného řádu představuje útvar natolik vřazený do procesu formace jistých životních i uměleckých konvencí, že se chová jako fenomén těžko uchopitelný prostředky tradičních, nomenklaturně působících poetik; prochází tudíž i recepce dramatického díla prudkými proměnami.

Nejinak tomu je i v případě dramatické tvorby Havlovy. Nadmíru přesvědčivě lze to doložit na vývoji recepce hry Zahradní slavnost. Pamětníci prvních provedení této Havlovy dramatické práce jistě budou souhlasit s naším tvrzením, že hra při svých prvních vstupech na scénu byla vnímána jako dílo aspirující na to, být vnímána vysloveně v linii dobového tzv. politického divadla, konkrétně pak v kontextu rodící se protirežimově zaměřené politické satiry. Ve hře zpodobovaná "zahradní slavnost" jevila se nám jako metafora života v tehdejší Československu, ve zde exponovaných představitelích "Zahajovačské služby" a "Likvidačního úřadu" viděli jsme karikaturu představitelů současné politické scény, v mechanismu zde předváděného pořádání takových "slavností" rozpoznával divák četné rysy chodu soudobého zbyrokratizovaného politického režimu.

Údajný inspirátor vzniku hry a iniciátor jejího prvního uvedení (byť ne režisér její první inscenace) Jan Grossman ve

svém doslovu k jejímu knižnímu vydání - patrně proto, že přímým pojmenováním jejích obsahových složek by jí a jejího autora byl mohl vystavit politické represí - prohlásil, že hlavní postavou hry je fráze, a utvrdil v nás tak dojem, že jde skutečně o dílo politicky se angažující. Krátce před tím, než byla napsána básník Ludvík Kundera vytvořil na podkladě staré Grabbeho komedie - satirické literární grotesky Žert, satira, ironie a hlubší význam - svou satirickou komedii Nežert, jejíž dialogy tepající rytmem zdžezovatělého blankversu vymodeloval na podkladě Grabbeho dějového schématu do aktuální podoby pomocí nesčetných, z politických projevů převzatých, z novin vyčtených a z rozhlasu a televize odposlouchaných frází. Následně vznikla řada podobných děl. I měli jsme za to, že Havlova hra - útočíc proti soudobému režimu právě prostřednictvím zesměšnění frázovitého, bezobsažného projevu režimových politiků a jejich mediálních tlampačů - vřazuje se právě do takto se utvářející linie politické satiry.

Avšak stalo se cosi zvláštního. Na rozdíl od výše připomenuté Kunderovy komedie (ostatně stížená po jejím nastudování brněnským Mahenovým divadlem těsně před premiérou cenzurním zákazem) a na rozdíl od plejády podobně koncipovaných děl jiných autorů ztratila tato hra v našem vědomí, jak čas postupoval a doba se měnila, mnoho na svém charakteru hry časové, satiricky útočící proti přítomnému režimu svírajícímu životy českých a slovenských lidí, a postupně nabyla v následném procesu svého receptivního uchopování charakteru hry zcela jiného druhu.

K tomuto chápání Zahradní slavnosti jako díla jen díky nahodilým dobovým souvislostem vřazujícího se do okruhu děl z oblasti politické dramaturgie, jako díla ve skutečnosti zcela jiné typové povahy, ovšem podstatně přispěla po svém vstupu na scénu druhá z významných Havlových kreací té doby, hra Vyrozumění. Také v této hře zaměřil Havel pozornost k tomu, jak soudobí čeští lidé mluví a skrze svou mluvu jednají, ale - ač i tu vkládá svým postavám do úst bezpočet frází - nespokojuje se už jen s útokem na řeč současníků, která v totalitní společnosti jako mezilidský komunikační prostředek ztratila zcela svou původní výpovědní hodnotu, ale poukazuje vlastně na obecnou neschopnost lidí té doby vzájemně komunikovat, která je založena

hlubšími příčinami. Skutečnost, že jazyk soudobé společnosti v důsledku zmechanizování všech životních procesů ztrácí svou komunikativní schopnost, vyjádřil metaforicky tím, že děje dramatu soustředil okolo příběhu úsilí úředního aparátu státu s nedemokratickým režimem nahradit živý lidský jazyk jazykem umělým, který už zcela vylučuje jakoukoliv možnost dorozumění člověka s člověkem, jazykem zvaným "ptydepe." Jde o jazyk quasi - počítačového charakteru vytvořený "vědci" na základě matematických pravidel, která mají vyloučit - údajně v rámci významového zpřesnění běžně užívaných pojmů - jakékoliv opakování slov, jakož i používání synonym a homonym atp. I když Havlův umělý jazyk "ptydepe" (později, když v řádu hry proces zavádění tohoto jazyka do praxe beznadějně ztroskotává, vystřídaný novým umělým jazykem, nazvaným tentokrát "chorokur") vnímali jsme jen jako další nadmíru silně výmluvnou metaforu režimové byrokratizace našeho života, sám způsob, jakým zde s touto metaforou Havel zacházel, vypovídal nicméně již zcela zřetelně o tom, že vnitřní téma této hry - a prismaticem její tematizace i nově vnímané téma Zahradní slavnosti - je mnohem hlubší. Hra ve skutečnosti skrze metaforu lidem vnucovaného umělého jazyka poukazovala nejen k problému celkové devastace hodnotového systému v totalitní společnosti, jak se v poválečných letech utvářela v tzv. "socialistickém táboře" - ke skutečnosti, že ve společenském systému zbavujícím jím uzavírané lidské společenství přirozených humánních hodnot, "nesmysl" nahradil zdánlivě zcela legitimně "smysl" -, ale k bytostné vyprázdněnosti soudobého tzv. civilizovaného světa, tj. světa věku strojové civilizace vůbec. Zároveň již v této hře v oné souvislosti, v souvislosti se stavem soudobé společnosti založené na obdivu k technickému pokroku a přebírající ze světa techniky i způsoby své sebeorganizace, svého sebeutváření, stejně jako organizace a utváření člověka-jedince, při ztrátě své vztaženosti k absolutnímu smyslu, stavem, který český filozof, Havlův učitel a přítel Josef Šafařík nazývá stavem "bytostné beztíže", rozeznávalo se v Havlově podání nové téma i pro veškerou další jeho tvorbu navýsost příznačné, téma mechanistické zaměnitelnosti člověka člověkem, téma při současné, průmyslovou velkovýrobou inspirované unifikaci jevové

rozmanitosti světa nabízející se možnosti nahradit každé "já" jiným "já" či spíše vší "chutě a zápachu", každé individualnosti zbaveného "Ne-já".

Teprve poté, co jsme se jako čtenáři a diváci seznámili s Vyrozuměním, dokázali jsme znovu při čtení a při divadelním předvádění Zahradní slavnosti vnímat i toto její skutečné téma, téma ukryté pod vrstvou aktuálně působících motivů a skrze krátké spoje, které jsme vedli mezi událostmi v ní vylíčenými a soudobou politickou situací, již jsme na své kůži každodenně zažívali, zatlačované do nevýznamnosti. Při novém čtení a diváckém sledování Zahradní slavnosti rozpoznávali jsme, že i v ní více než o přímý útok proti režimu, šlo Havlovi o to, pojmenovat právě problém oné bytostné vyprázdněnosti - chcete-li bytostného vyhoření - našeho světa. Že i ní je fráze jen metaforou společnosti věku industriální civilizace, věku stroje, zbavené všeho lidského, ve které lze snadno zaměnit jednoho člověka jiným, protože lidé v systému v současnosti probíhajících, mechanikou civilizačních procesů destruovaných vztahů ztratili svou lidskou jedinečnost: hrdina hry, Hugo, s úspěchem dobývá míst a postavení sobě nadřazených představitelů hierarchicky uspořádaného systému, jakmile pochopí a lépe ovládne frázovitý jazyk, kterým se oni dorozumívají sami mezi sebou.

Ve hře Ztížená možnost soustředění Havel ono zmíněné vnitřní, cestou od Zahradní slavnosti přes Vyrozumění až k ní postupně stále silněji se prosazující téma, naplno rozvinul. Na první pohled ani tato hra nepostrádá znaků hry politického typu. Celý její příběh se trochu jeví jako parodie na příběhy vzestupu a pádu režimových intelektuálů. V jeho centru nachází se dr. Eduard Huml, vědecký pracovník jakéhosi institutu pro konstruování lidského štěstí, a tedy "šťastné", "lepší" budoucnosti lidstva, který má za úkol starat se o to, aby se lidé cítili šťastnějšími; tento v problematice "šťastného" lidského života údajně dobře obeznámený spoluorganizátor režimových "her na budoucnost", je však zde se svým chováním a jednáním v poměru k lidem okolo sebe představen zároveň jako člověk zcela lidsky vyprahlý, bezobsažný, zbavený své člověčí individualnosti, který nejen není sám schopen být šťasten, ale který není ani schopen

poskytnout pocity štěstí jiným. Dramatik té postavě sice propůjčuje vícedimenzionální charakter, Huml vyhlíží jako člověk, který - sleduje původně určitý nadosobní cíl - postupně poznává iluzorní hodnotu tohoto cíle a posléze zaujímá ke svému vlastnímu usilování totálně skeptické stanovisko, to však neznamená, že tím nabývá na lidské hodnotě. Má tedy tento hrdina či spíše antihrdina sám charakter jakési lidské "fráze".

Havel diskredituje tuto centrální postavu hry velmi rafinovaně: jako hlavního Humlova protihráče uvádí na scénu jakýsi lidskými vlastnostmi vybavený měřicí přístroj na měření lidského štěstí, jehož vyšetření má být podroben také sám Huml. Je to přístroj nazvaný záhadně působícím jménem PUZUK. Právě v konfrontaci Humla se zmíněným PUZUKem, který je zosobněním výtvarníků moderní vědy v oblasti počítačové techniky, vyvstává před námi povaha Humla v celé nahotě. PUZUK zatížený úkolem mapovat lidské stránky zkoumaných lidských bytostí, původem to pouze stroj, ale zvláštním počítačovým naprogramováním cosi jako člověk, trpí v souvislostech daných řádem hry mnoha sympatickými nám lidskými nedostatky, je náladový, neochotný komunikovat a ustavičně vypovídá službu, zatímco Huml je zatížen ve svém jednání nutkavou potřebou chovat se "strojově", tj. jednat podle předem daných pravidel lidského soužití v industriální společnosti, zejména té, která směřuje k totalitarismu nebo která se v totalitarismu již nalézá.

Tato pravidla, vycházející z "vědeckého" poznání, že současný člověk, člověk věku vědecké, na technice zbudované civilizace, získává parametry stroje, čili čehosi popsateľného, přesně definovatelného, a tudíž i uchopitelného, co je možno analýzou identifikovat jako mechanismus rozložitelný na prvosoučásti, určují i jeho poměr k nejbližšímu okolí: v složitých vztahových situacích hrdina hry udržuje velmi neurčitý poměr jak vůči své ženě, tak vůči své milence, nevěda, s kterou z nich chce vlastně žít, nemluvě ani o tom, že milostné hrátky v určité míře provozuje i se svou sekretářkou, která k němu vzhlíží se směsí soucitu a obdivu, a že si zakoketuje i s výzkumnou pracovnicí, která přichází zkoumat s pomocí PUZUKA jeho psyché. V jednání s nimi používá přítom jedněch a týchž

způsobů komunikace, či spíše "nekomunikace", takže určité fáze jeho chování v daných situacích nabývají charakteru refrénovitěho opakování více a více ho připodobňujícího stroji. Proces odosobnění pokročil v jeho případě až tak daleko, že z jeho pohledu jeví se posléze všechny tyto ženy jako vzájemně zaměnitelné bytosti, mezi nimiž není žádného rozdílu, a je tedy vlastně lhostejné, které z nich dá jako životní partnerce přednost.

Souhrnně lze o těchto třech hrách vzniklých v prvním období Havlova tvůrčího nasazení říci to, co jsme naznačili již výše: i když ve společensko-politickém prostředí, jaké se utvářelo v Československu po nastolení diktatury jedné strany, v prostředí vyznačujícím se rysy absurdity (svůj stát Češi tehdy nazývali příznačně Absurdistánem), nabývaly tyto hry charakteru her "přímého politického záběru", díky svému vnitřnímu tematizování, jakož i skrze volbu vyjadřovacích prostředků zařazovaly se zcela jednoznačně do vývojové linie soudobého tzv. modelového dramatu, mnoha svými strukturálními rysy blízkého modelovému dramatu absurdního typu. Stačilo jen na chvíli se odmyslet od společenské reality, v níž vznikaly a v níž probíhala jejich prvopočáteční recepce, aby se přesvědčivě vyjevila tato jejich skutečná druhová a žánrová povaha. Odhlédajíc od zmíněných dobových skutečností, které jim bezděčně propůjčovaly charakter časových her, vidíme v nich dnes - a to netoliko proto, že totalitní režim se svými absurdnostmi byl odsunut z přítomnosti do historie, ale právě na základě zkušeností, kterých jsme nabyli při rozpoznávání skutečné povahy našeho světa ve smyslu existenciálním - excelentní příklady českého úsilí o vytvoření dramatické tvorby tvořící osobitou domácí, ale i evropskou paralelu k tvořivému úsilí takových představitelů existenciálně laděného divadla životní absurdity, jaké v době krátce předcházející vzniku těchto her i v době tohoto jejich vzniku, vytvářeli např. Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Harold Pinter nebo Edward Albee, kteří jako první ve světovém měřítku onen stav "krizovitosti soudobého lidství", vyprchání identity moderního člověka, který ztratil víru v Boha, a tím i základní metafyzické jistoty, k nimž by se mohl ve své opuštěnosti vztahovat, suverénně pojmenovali.

V sedmdesátých a osmdesátých letech se Havlova dramatická tvorba - i v souvislosti s jeho disidentskou činností - výrazně zpolitizovala a nabyla významu otevřeného protestu proti tzv. normalizačnímu policejně-byrokratickému útlaku, jemuž po vpádu armád států tzv. "socialistického tábora" do Československa podrobili českou společnost představitelé cizí okupační mocnosti a jejich domácí spolupracovníci, a jenž měl za následek další, tentokrát už totální destrukci mezilidských vztahů uvnitř této společnosti.

Tuto novou vývojovou linii v dramatické tvorbě Václava Havla formují zejména hry Audience (1975), Protest (1978), Vernisáž (1975) a Largo desolato (1984).

Pro všechny tyto čtyři hry je příznačné, že jsou založeny na společném základním dějovém schématu. Ve všech osnovnou dějovou situací je konfrontace hlavního hrdiny hry - člověka stíženého pro jeho politické názory a vystupování policejním pronásledováním a byrokratickými šikanami - netřeba zdůrazňovat, že tento hrdina, ač se zde jmenuje Ferdinand Vaněk, Bedřich či Leopold Kopřiva, nese zřetelné autobiografické rysy osobnosti Havlovy - s jeho lidským okolím, které - snaže se uchránit si své životní jistoty - je náchylný učinit kompromis s nespravedlivou politickou mocí, anebo - ve snaze zajistit si výhody - o ten kompromis přímo usiluje. Je pro zmíněné hry nadmíru příznačné, že tento hrdina je při jednání se svým okolím navýsost pasivní: on sám konfrontaci s lidmi okolo sebe nevyhledává, nýbrž je do ní vtahován, a to často osobami mu velmi blízkými, které - hledající takový způsob komunikace s ním, který by jim umožnil obraz, který si samy o sobě činí, obraz bytostí charakterově veskrze čestných, přímých a otevřených, vůči proskribovanému mravně se chovajících, uchránit ve svém vědomí neporušený, aniž by se přitom pro svůj vstřícný postoj vůči němu dostali do nějakých obtíží. Dramatikova pozornost není zde soustředěna ani tak k postavě samotného hrdiny, jako spíše k těmto jeho "protihráčům", a ovšem ke způsobům, jakými ve snaze "uhrát" svou "hru na charakterově rovné a mravné lidi" a zároveň si vůči režimu nezadat podáním pomocné ruky tomuto všemožnými ústrky trpícímu druhovi. Dramatické jednání těchto osob vstupujících posléze do ostrého názorového konfliktu

s hlavním hrdinou má přitom zejména v prvních třech jmenovaných krátkých hrách podobu jakýchsi osobních zpovědí: zatímco tento hlavní hrdina - Vaněk i Bedřich - po většinu průběhu děje mlčí a - byť s velkou dávkou pracně ukrývané nevole - ze slušnosti, s pocitem, že musí vyslechnout své partnery, jestliže se v oně zpovědi nasazují s tak velkou mírou upřímnosti, tiše jim naslouchá. Naproti tomu tito partneři - vidíce v hrdinovi jakési personifikované svědomí doby, které vytyčuje mravní kritéria i pro jejich vlastní chování - od vlastní sebeobhajoby v průběhu těch zpovědí postupně víc a víc přecházejí k pokusům hrdinu diskreditovat: překonat snaží se ho znejišťováním jeho morální autority pomocí proti němu vznášených obvinění různého druhu, pomocí obvinění, že - jedná tak, jak jedná - jedná tak vlastně z jakési mravní pýchy a nadřazenosti (Audience), ze sobeckého zahledění do sebe (Vernisáž), ba dokonce i ze zrady (Protest). Stupňují své kritické výhrady k podsouvané mu ne zcela čestné motivaci jeho jednání až do té míry, že zdiskreditují nakonec bezděčně, v úplném rozporu se svým původním záměrem, sami sebe: skrze jejich řeči posléze vystupuje na povrch jejich totální averze ke každému, kdo by chtěl svými mravními nároky - konfrontací jejich svědomí s tím, jak oproti nástrahám doby obstáli - zproblematizovat jejich pracně získané jistoty a vydat na pospas silám, které se pokoušejí hrdinu zničit, a tak ohrozit i jejich "socialistický" "normalizační" pseudoblahobyt. Všechny tyto hry vyznívají jako tvrdý odsudek lidské zbabělosti, ale i sobecké vypočítavosti "socialistického" maloměšťáka.

V těchto hrách vychází Havel jako z noetického předpokladu pro pojmenovávání skutečnosti, která ho obklopuje, především ze své vlastní čerstvé zkušenosti politického disidenta. Čerpaje z této své lidské zkušenosti, usiluje v nich uchopit onu zkušenost však tentokrát nejen jako noetický předpoklad k vytvoření parabolického obrazu současného světa, nýbrž ztvárnit ji v iluzivních, realisticky koncipovaných obrazech, ve způsobu jakéhosi přímého zrcadlení skutečnosti v jevové podobě jí vlastní. Všechny tyto hry - a zejména první tři z nich - mají silně realistický a všechny pak autobiografický charakter, a pokud do nich skrze zvolené stylizační postupy pronikají tak

jako dříve prvky absurdity, pak je tomu tak jen proto, že ony prvky jsou samy o sobě pouhým odrazem absurdních režimových praktik z doby vzniku těch her. Kdo žil onu dobu, ví, že Havel v tomto ohledu své obrazy života tehdejších lidí i života vlastního ve zmíněných hrách záměrně nijak nestylizuje v duchu poetiky absurdní dramatiky, a naopak, že s určitým sebezapřením potlačuje právě ony postupy této dramatiky, které až dotud představovaly hlavní metodu výstavby jeho dramatických děl, na minimum, jakoby ze strachu, že každá nadsázka, dramatikem dodaná stylizace, by zničila nebo aspoň oslabila účinnost jeho obrazů oné "nenormální normálnosti" doby, oné "reálné absurdity" dílem zachycované skutečnosti.

Pro umělecky nejvyspělejší dílo Václava Havla z této vývojové linie jeho tvorby, *Largo desolato*, je ovšem opět příznačný onen myšlenkový přesah, který charakterizuje jeho nejlepší díla z šedesátých let a díky kterému se i tato díla znovu z roviny obrazů přítomné společenské a politické reality pozvedala do roviny nadčasově působících metafor a příměrů obecně lidského dosahu: vlastní "havlovské" téma (skrže něž se Havel dostává "do zákrytu" s filozofickým myšlením zmíněného Josefa Šafaříka), téma zproblematizování možnosti plného sebeuplatnění člověka v čase "bytostné beztíže" současného světa proniká i skrže jeho tématické složky zdánlivě soustředěné k vyslovení politického apelu.

V tomto - podle dat vzniku čtvrtém - díle připomínané vývojové linie Havel aktivizuje v uvedeném smyslu lidské okolí obklopující ústředního hrdinu - tím je zde postava Leopolda Kopřivy, který i tentokrát působí jako svého druhu literární převtělení jeho samého - natolik, že tato ústřední postava na rozdíl od centrálních postav předcházejících aktovek je v něm zatlačována do pozice hrdiny, jakého známe už z barokového divadla a pro něhož se ujalo v české dramaturgické literatuře označení "pasivní hrdina". Je to hrdina, který se vůči lidem kolem sebe chová naprosto pasivně, který je však - aniž je to jeho primárním úmyslem - převyšuje a mravně překrývá silou, jež vyplývá z uchované duchovní integrity a vztaženosti k nadřazeným absolutním hodnotám, a tím projevuje se navzdory svému přání

vlastně velmi aktivně. V pojetí Havlově je ovšem v Largo desolato tento "pasivní hrdina" charakterizován jako člověk téměř klesající pod tíhou nepřiměřených nároků, které na něho jako představitele odporu proti režimu k němu se vztahující jeho sympatizanti, aniž při tom jsou sami ochotni se takto angažovat a riskovat eventuální pronásledování, jaké stíhá jeho, kladou a jimiž je zaháněn do izolace a samoty. Hrdina - v situaci, kdy po návratu z vězení, ve kterém byl držen pro své politické názory, očekává nové zatčení - se cítí těmito tlaky přímo fyzicky ohrožován, a podléhá pokušení jim uniknout, zdánlivě protismyslně si přeje, aby byl znovu odveden do žaláře a aby mu tím bylo znemožněno nasazovat se tak, jak se od něho očekává. Na masivní naléhání svých "přátel", na jejich napovídání, jak má a musí jednat, reaguje totálním pohroužením se do sebe a až trochu suicidním vystupňováním touhy být od všech, kdož kteří omezují jeho svobodné rozhodování skoro týmiž drastickými způsoby, jakými to činí představitelé totalitní moci, usilující ovšem o jeho pacifikaci, oddělen novým zatčením a uvězněním. Vysvobození z jeho běd v podobě nového uvržení do kriminálu však mu není dopřáno: jako by v dohodě obou protivných stran, které na něho vytvářejí onen nesnesitelný tlak a které tu mj. příznačně představují dvě v anonymitě pozůstávající charakterově neindividualizované dvojice představitelů disidentských kruhů, dva "Láďové z papíren" a dva představitelé totalitní moci, jacísi chlapíci z tajné státní bezpečnosti služby, je ponechán "na svobodě", která ovšem v jeho případě znamená jen další prodlužování trýznivých stavů, které ho psychicky i fyzicky ničí. Ponechání na svobodě jeví se pak Leopoldovi krutějším trestem, než jakým by bylo jeho nové uvěznění, izolováním žalářům, neboť je pravděpodobné, že tlak na něho z obou stran vedený se následně ještě zvýší.

V uvedeném smyslu má tato hra Václava Havla mnoho společného s jeho hrami z okruhu absurdní dramatiky: připomínáme si, že hra nekončí závěrečným výjevem šestého obrazu, v němž se líčí Kopřivova reakce na sdělení "chlapíků", že bude ponechán na svobodě, vystaven na pospas nátlakům svých druhů, které ho hrozí umořit - tou reakcí je hrdinův emoční záchvat, během něhož

v kleče buší zaťatými pěstmi do podlahy provázejí ten animální projev zuřivosti neartikulovanými výkřiky protestu proti takovému trestu, ale končí obrazem sedmým, který se odehrává beze slov a ve kterém je hrdina představen, kterak - podobně jako hrdinové Beckettova Čekání na Godota - znovu čeká na příchod jakési blíže nedefinované moci - v souvislostech příběhu je to zatýkáčská četa, která by jeho trápení alespoň na čas ukončila.

Zvláštní, samostatnou vývojovou linii Havlovy dramatické tvorby - linii třetí - utvářejí hry, které využívají některých motivů z klasické dramatické literatury, aby na jejich pozadí, vstupující s nimi ve vztah způsobem parodické konfrontace, znovu a ještě sugestivněji, než jak to činily hry se zcela původní látkou, vyjádřily některá z osnovných témat Havlovy tvorby, zejména pak téma budování kariér na základě paktování se s mocí, donašečství, vykupování vlastního bezpečí různými úlitbami atp.

Vrchol této vývojové linie Havlovy tvorby představuje však až hra Pokoušení (1985), jedno z nejzdařilejších dramatických děl Václava Havla vůbec. Téma zrady vlastních ideálů a náchylnosti lidí kolaborovat s nespravedlivou mocí provedl tu tentokrát Havel s velkou obrazivou silou na pozadí osnovného příběhu Goethova Fausta.

V centru jednoduchého děje hry stojí typ učenice s jistými faustovskými noetickými aspiracemi, vědecký pracovník další z kuriózních institucí vyšínutého světa Havlových her, a to Ústavu pro výzkum a potírání pověr, jakýsi Foustka, usilující se vymanit ze stísnující každodennosti svého života jednáním vedeným napříč praktikovanými způsoby existence, a záměrně se vystavující různým druhům pokušení, mj. i pokušení experimentálně prověřit, zda na oněch potíraných pověrách přec jen něco není, pokusem o vyvolání ďábla. Ve zvoleném řádu hry zůstává ovšem poněkud nejasným, zda se tento pokus řízený dle zápisů ve staré čarodějné knize skutečně zdaří, jisté je pouze to, že ve Foustkově blízkosti se bezprostředně nato zjeví záhadná postava Fistuly, bezpochyby to policejního agenta - provokatéra, do kterého jako by se ve zdegenerované podobě vtělil Goethův Mefistofeles a který

mu nabízí splnění všech přání, zaváže-li se ke spolupráci s mocenským orgánem, který on zastupuje. S pomocí tohoto, v podobě žvanivého šantaly zde vystupujícího, ale v roli pokušitele neméně nebezpečného protihráče, než jakého má Faust, sblíží se i zde goethovský hrdina s dívkou Markétou - zde je to ovšem sekretářka ústavu, v němž pracuje -, vzorem čisté dívčí důvěřivosti atp.. I sám vlastní průběh dalšího děje alespoň v obrysu sleduje děj faustiády Goethovy: Foustka je podobně jako Faust vtahován do ďábelských intrik Fistuly - Mefista, v těchto intrikách uvízne spolu s ním i Markéta, která jako Markéta Goethova neunesla tíži svého "provinění", která však na rozdíl od své goethovské předchůdkyně není zahubena soudním výrokem, ale zažije "smrt duše" - zešílí. Stejně jako v Goethově Faustovi i zde je příběh strukturován v mnoha - v tomto případě v deseti - obrazech a rozvíjí se - to na rozdíl od příběhů jiných Havlových her - lineárním směrem, v podstatě jako Goethův klasický příběh, když se z výše připomenuté výchozí dramatické situace v expoziční části díla rozvine do podoby velké krize a vyústí jakýmsi konečným jednoznačným řešením; v Havlově Pokoušení ovšem nikoli řešením smírným, jaké u Goetha nastává očištěním a vykoupením Markétčiny a Faustovy duše, nýbrž - v případě zdejší Markéty psychickou, v případě Foustkové fyzickou - když Foustku potká trest v podobě uhoření - záhubou hrdinů.

Ale tím podobnosti Havlovy hry s Goethovou hrou v podstatě končí. Goethův faustovský příběh je tu pouhým pozadím pro provedení hry tematizované obdobným způsobem, jako je tematizována většina Havlových her: na jeho osnově Havel znovu - a tentokrát s mimořádnou silou, kterou v něm vznítily zkušenosti z několikerého věznění - znovu rozehrává drama občanů naší doby pokoušených neustále výzvami různých Mefistů-Fistulů, odřeknout se pro dočasné výhody - vyjádřeno v rovině Goethova myšlení - víry ve spásu vlastní duše, garantovanou sebenasazením při konání dobra a zastáváním pravdy, a přistoupit na dohodu s ďáblem a s jeho světem zla a lži, a - v případě Havlově, který se i zde chce vyslovovat k naší tehdejší politické každodennosti - ve snaze uskutečnit svůj život v "míru a pokoji", uchráněn před

různými projevy společenského násilí, a dokonce i profitovat uzavřením jisté koncese se stávající politickou mocí, i když je to moc nespravedlivá, odřeknout se vlastního politického smýšlení a podrobit se více či méně ochotně požadavkům, které tato moc na občany a jejich počínání klade. Tato moc - a je to osobami Foustkova ústavu a jim nadřízených, eventuálně dohlížejících institucí zde personifikovaná moc politického systému Československo kdysi ovládajícího - je tu přitom znovu představována ve svém skutečném charakteru jako moc totálním způsobem uplatňující svůj vliv na formování lidského chování, jako síla totálně deformující lidské povahy, jako prostředek zbavující lidské bytosti jejich identity a uvádějící je do stavu bytostného vykořenění.

V tom smyslu má hra Pokoušení mnoho společného s většinou Havlových her napsaných již v předchozí době, a také s hrami s ní paralelně vznikajícími, např. s Asanací. Na první pohled má nejbližší k Asanaci, a to skrze společné jim tragické ladění, skrze v podstatě klasický způsob vyústění jejich příběhů: příběhy obou těchto her jsou završeny nikoli tak, jak bývá obvyklé v absurdním dramatu, v čekání hrdinů na příchod nějakého Godota, který by vrátil jejich životu ztracený smysl, nýbrž smrtí hrdinů, tedy nikoliv jen "smrtí duše" v existencialistickém pojetí tohoto způsobu smrti, ale skutečným fyzickým zánikem. Smrt Foustkova je tu logickým výsledkem celého toho příběhu Pokoušení, dotvrzuje Havlovo přesvědčení, že s peklem, světem lži se paktovat nelze a že ďábla nelze obelstít. Hra na dvě strany s každým totalitním režimem - v zrcadle Havlova podobenství Foustkova hra s Fistulou - musí vždy skončit neúspěšně. Nelze myslet na "nebe" a zároveň si zadávat s "peklem", je nezbytné rozhodnout se pro život vztažený k jednomu z obou pólů takto drasticky konfrontačně polarizovaného bytí. Jestliže v závěru hry - to již poté, co Markétina vnitřní odolnost neunesla Foustkovu zradu a její duchovní svět se jako v případě Oféliině zhroutil v šílenství - je vyliceno, kterak Foustka zhyne zachvácen plameny, zatímco lidé z jeho okolí se oddávají bezuzdnému veselí na zde opětně zosnované zahradní slavnosti stylizované tentokrát do podoby letního karnevalu masek vyústujícího v rituální "pekelný tanec",

je to jedno z Havlových zcela jednoznačných řečení, které nemůže zanechat nikoho na pochybách, co si o hazardu s lidskou duší, jaký představuje hra s ďáblem-totalitní mocí, ve skutečnosti myslí.

*

Divadlo představuje zvláštní druh umělecké tvorby. Jakožto jedno z tzv. předváděcích umění, které vystavuje svá témata s velkou názorností před oči diváka co zábavnou podívanou a poslouchanou, těší se velkému zájmu diváků, ano, je zábavou svého druhu. Ale jeho "zábavný" ráz nezáleží jenom v atraktivnosti, s jakou ta témata prezentují institucionalizovaní divadelní "baviči". Zábava, kterou z divadla divák čerpá, je nesporně hlubší povahy, než je zábava tohoto druhu. Tato zábava záleží především v tom, že divadlo poukazováním k věcem, které divák nezná nebo nerozpoznává v jejich pravé povaze, a ovšem díky tomu, že mu je přivádí před oči v různě aktualizované podobě, rozněcuje zvědavost diváka, jeho noetický pud. Zábavnost divadla jistotně spočívá v zábavě, která souvisí s poznávací energií, kterou vyvinuje, s jeho vlastním gnoseologickým charakterem. Divadlo se jeví jako mnohostranně působící kulturní podnikání, především však je - jako ostatně všechno umění - důležitým prostředkem lidského poznávání. Jeho nejvlastnějším smyslem vůbec je bezpochyby nikoli stavět před oči diváka pouhé obrazy světa, obrazy souběžné s tou podobou skutečnosti, kterou - při povrchním zření - tento divák běžně vnímá, nýbrž rozpoznávat to, co se skrývá pod onou jevovou stránkou skutečnosti, a toto záhadné cosi skrze své vyjadřovací prostředky pojmenovávat, a tak i vyprošťovat z chaosu nevysvětleného, který našimi myslími vládne. To znamená znovu a znovu definovat skutečnost našeho života - a to za každou generaci tak, jako by to bylo ponejprv - a vystavovat ji ve svých obrazech zrakům žijících populací takovým způsobem, aby vnímatelé byli s to porozumět její pravdivě podstatě, osvojovat si toto nově poznané a začleňovat je do svého vědomí, do své zkušenosti. Skrze tento proces, jakožto významný noetický činitel našeho poznávání, jako prostředek pojmenování a definování skutečnosti

a vtahování této zkušenosti do naší duchovní výbavy, a tím i jako prostředek jejího osmyslnování, divadlo - umožňujíc divákovi orientovat se v našem světě - v konečném účinu může tomuto divákovi napomáhat v přítomném světě žít, smysluplně v něm ve vyměřeném mu čase pobývat. A možná i přivést ho k rozhodnutí tuto skutečnost přetvářet a měnit tak, aby život byl přece jen trochu snesitelnější.

Vnímáme-li skrze takové pojmání divadla, pojmání divadla jako gnoseologického systému, Havlovu dramatickou tvorbu, vyvstává nám hned její nejvlastnější a dle našeho soudu stále ne dosti doceněný smysl a význam. Vnímána prismatem tohoto pojetí jeví se dramatická tvorba Václava Havla jako odvážný pokus znovu a znovu pojmenovávat skutečnost našich dní, a tím pojmenováním odnímat jí její fatálně působící vnější znaky čehosi lidskými smysly a rozumem neuchopitelného. Jako noetická sonda do základní problematiky této skutečnosti, zobecňující výtěžky svého průzkumu na úrovni přímo filozofické.

Divadlo Václava Havla bylo v době vlády totalitního režimu vnímáno pro své zjevné rysy jakési oponentury režimové ideologie jako divadlo politické. Poddáváje se plně svému noetickému pudu rozkrývá však Havel ve skutečnosti v ní probíhající hlubší než jen společenské a politické procesy: rozkrývá v ní i procesy odlidštění lidského světa, nebezpečné netoliko pro život lidí v určitém místě, v určitém politickém systému, ale pro život lidí vůbec, kdekoliv a kdykoliv, a právě tyto neblahé destrukční účinky na žijící a budoucí populaci se pokouší předvést na jevišti, a to jako jakési varování, ke kterému by diváci představení jeho her neměli zůstat hluší. V tom smyslu přesahuje jeho dramatická tvorba rámec politické dramaturgie.

Také Havlovo divadlo - tak jako podle téhož autora divadlo absurdní, k němuž se jako ku svému východisku hlásí - "svým osobitým způsobem tematizuje základní otázky moderního lidského bytí" a "svůj úkol spatřuje v plastické formulaci toho, čím se trápí všichni, a v sugestivní připomínce tajemství, před nímž stojíme všichni stejně bezradní".

Podstatou Havlovy dramatické metody není přítom přímé zrcadlení životní skutečnosti, jež nás obklopuje, v její

z povrchu odzírané jevové podobě, nýbrž zrcadlení parabolické. Havel jako každý opravdový umělec se snaží bedlivě pozorovat svět kolem sebe. Avšak primární poznatky získané tímto pozorováním v podobě zkušenosti empirické neusiluje tlumočit scénickými obrazy navozujícími dojem přímé vnější shody mezi nimi a zobrazovanými fenomény, nýbrž pokouší se jevovou, v procesu přímého pozorování odzíranou skutečnost především analyzovat a prostřednictvím detailní analýzy pochopit v její hlubší podstatě, a teprve tuto podstatu pak prostřednictvím podobenství i vyložit před oči diváka, vydat napospas soudu tohoto diváka. Pro Havla dramatika - podobně jako pro Havla politika, jak zjišťujeme - není základním úkolem nastavovat životu jen zrcadlo, ba ani jen vypouklé zrcadlo, ale pokoušet se skrze divadlo tvořivě do světa vstupovat.

V předchozím výkladu jsme ukázali, že divadelní hry Václava Havla se hlavně využitím některých jeho postupů tvárných hlásí k poeice tzv. absurdního divadla: také ony - řečeno slovy samého dramatika "otřásajícím způsobem nás vrhají před otázku smyslu zpřítomněním jeho absence".

V té souvislosti je však nutno na tomto místě říci, že divadlo Václava Havla i při mocném zašifrování obrazů skutečnosti, které přináší, pomocí systému složitých znaků, s jakými se setkáváme v ryzím typu absurdní dramatiky, je výrazem nikoli pocitu bezvýchodnosti všeho dění, jaký navozuje dramatik absurdního typu, nýbrž výrazem naděje. Je divadlem-výzvou k nepodlehlosti, k pozitivnímu prožití života, byť ve stínu existenčních katastrof, divadlem plným návodů k bytostnému chování, divadlem v tom nasazení při vší rmutnosti předváděných dějů probouzejícím v recipientu vůli žít a přemáhat překážky světa, divadlem působícím vyslovené sténicky, dostředivě. Je to divadlo nikoli životní skepse, ale životního optimismu, vyslovující ve svém výsledném účinu důvěru v život a v jeho možnosti.