

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

2019

David Vyhnánek

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Havlovo pojetí gagu

David Vyhnánek

Plzeň 2019

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

Havlovo pojetí gagu

David Vyhnánek

Vedoucí práce:

PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2019

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2019

Obsah

1 Úvod	1
2 Václav Havel dramatik	2
3 Anatomie gagu	11
4 Zahradní slavnost	15
4.1 Shrnutí	23
5 Vyrozumění	26
5.1 Shrnutí	30
6 Ztížená možnost soustředění	33
6.1 Shrnutí	38
7 Motýl na anténě	40
8 Havlova „vaňkovská trilogie“: <i>Audience, Vernisáž, Protest</i>	43
9 „Anatomie gagu“ v kontextu apelativního charakteru Havlových her	50
10 Teorie gagu a Bergsonovo pojetí komična	58
11 Závěr	61
12 Použitá literatura:	64
13 Resumé	65

1 Úvod

Tato práce vzniká necelých osm let od 18. prosince 2011, kdy Václav Havel zemřel. Omlouvám se za osobní vsuvku hned v úvodu, ale vzpomínám si, na mé pocity z toho dne, kdy jsem se o odchodu našeho prvního českého prezidenta dozvěděl. Ačkoliv jsem tehdy neznal jedinou jeho esej a měl jen mlhavé povědomí o tom, že napsal několik divadelních her, z nichž jsem znal jen *Audienci* a *Vernisáž*, ačkoliv jsem do té doby nečetl žádnou jeho autobiografii a vlastně jsem se o jeho veřejné působení poté, co skončil ve své funkci prezidenta, aktivně nezajímal, přesto jsem měl intenzivní pocit ztráty. Z veřejného prostoru totiž v osobě Václava Havla tehdy odešel někdo, „na koho se dalo spolehnout“. Měl jsem pocit, že odešel člověk, jehož hlas spolehlivě zazněl ve chvíli, kdy situace v politicko-společenském dění začala nabírat špatný směr. Jeho projev působil často nejistě, zároveň však býval nekompromisní, zejména ve věcech apelu na lidskost, byl vždy slušný, jasný a jednoznačný. Síla jeho morální autority se projevila velice brzy po jeho odchodu. Jako každá výrazná osobnost s jasně profilovanými názory měl už za svého života řadu oponentů a nepřátel, nicméně až po jeho smrti našli mnozí z nich odvahu svůj nesouhlas či antipatie veřejně ventilovat. Václav Havel, podobně jako Ferdinand Vaněk (postava z divadelních her *Audience* a *Vernisáž*, které se budeme věnovat později) provokoval určitý typ lidí svojí vyrovnaností, a nezlomnou zásadovostí.

V roce 1935 se narodil do dobře situované rodiny průmyslníka Václava M. Havla a Boženy Havlové. Jeho buržoazní původ mu v padesátých letech znemožnil řádně studovat jakýkoliv humanitní obor, nicméně jeho cílem bylo dostat se na DAMU či na FAMU. Zde zažil jedno ze svých setkání s absurditou politického systému tehdejšího Československa, a to když mu rektor telefonicky sdělil, že u zkoušky obstál výtečně, ale nemůže být přijat. Důvodem byl s největší pravděpodobností jeho dědeček, který paradoxně stál u zrodu české

kinematografie, ovšem v „nesprávné“ době.¹ Studovat FAMU a následně pracovat u filmu bylo velmi prestižní záležitostí a za tehdejších politických podmínek bylo evidentně nemožné pro člověka s tímto původem pomýšlet na takovou kariéru. Havel tedy pod dojmem tohoto neúspěchu začal inklinovat k divadlu, se kterým se poprvé setkal na vojně. U ženijního praporu 15. motostřelecké divize v Českých Budějovicích, kde sloužil, se seznámil s Karlem Bryndou. Spolu pak secvičili hru „Zářijové noci“ od Pavla Kohouta a sepsali hru „Život před sebou“, kterou později adaptovalo divadlo Sklep a úspěšně ji uvádí pod názvem Mlýny. Václav Havel ve svých budoucích hrách bude často pracovat s motivem absurdity. Doba, ve které jeho hry vznikaly, mu jistě přinesla řadu absurdních zážitků a ke hře „Zářijové noci“ se přímo jeden váže. V této hře Havel ztvárnil zápornou postavu mladého kariéristy Škrobánka údajně tak přesvědčivě, že mu to u jeho velitele, který se na hru přišel podívat, vyneslo trest v podobě odnětí „privilegia“ nosit na pochodech pancéřovou pěst. Podle představ velitele bylo pro vojáka ctí moci při pochodech tuto desetakilovou zbraň vláčet. Z pohledu vojáka to samozřejmě vypadalo jinak.² Na vojně se Václav Havel rovněž seznámil s Andrejem Krobem, který pak režíroval řadu Havlových her. Vojenská služba, které se chtěl původně stůj co stůj vyhnout, mu tak přinesla první zkušenosti s oborem, který jej později proslaví po celém světě, kterému sám zasvětil velkou část svého života a které, jak si později ukážeme, se stalo místem, kde sváděl svůj gerilový boj za svobodu a duchovní obrodu lidského jedince.

2 Václav Havel dramatik

Vzhledem k hlavnímu tématu této práce, tedy gagu, zdá se nejvhodnější zaměřit se na jednu konkrétní oblast Havlova tvůrčího působení, která gagu využívá, a to je dramatická tvorba. Zároveň musím podotknout, že to nebudou jen divadelní

¹ ŽÁK, Jiří. *Hovory s V. H.* s. 20

² ŽÁK, Jiří. *Hovory s V. H.* s. 22

hry, kterými se bude třeba zabývat. David S. Danaher ve své knize *Číst Václava Havla* zmiňuje charakter jeho díla jako mozaiku, kterou je třeba shlédnout pokud možno celou a nezaměřovat se pouze na některou její část, protože potom by nám mohlo leccos důležitého uniknout. Jeho multižánrovost totiž tkví v tom, že sám sebe nepovažuje za systematického myslitele, ale má nutkavou snahu vysvětlovat stejné věci pokaždé jinak.³ Za tím může být jak snaha o oslovení co nejširšího publika, tak vědomí komplexnosti skutečného chápání - myšleno niterné osobní osvojení si určité myšlenky, které vyžaduje vžití se do problému. Sám Havel často v rámci svého psaní zmiňuje "dotek tkáně života, ve které souvisí všechno se vším", Danaher v této souvislosti odkazuje na Havlovu knihu politických pamětí *Prosím stručně* z roku 2006, kde se píše právě o zmíněné tkáni "ve které vše souvisí se vším; cokoliv z nějaké doby odkazuje k něčemu z doby předchozí či pozdější; všechno je navzájem všelijak provázáno...".⁴ Havlův způsob sdělování, nebo spíše podněcování k přemýšlení o důležitých problémech moderního člověka (ať již v totalitních zemích východní Evropy, nebo i zemích tzv. Západu) tkví nikoliv ve vysvětlování, ale je zaměřený na *chápání*. Havel nebyl jen dramatikem a dokonce dle svého vlastního vyjádření se jím stal spíše souhrou náhod, nicméně v divadelních hrách našel výborný způsob vyjádření svých myšlenek, způsobem, který mu ze všech žánrů pravděpodobně připadal nejvhodnější. V tomto směru není zrovna šťastné použití obratu „vyjádření myšlenek“, jelikož tato slova mohou svádět k pocitu, že se ve své dramatické tvorbě snaží cosi vysvětlovat. Místo vysvětlování bych spíše použil vhodnější termín „nasvětlování scény života“ z jiných, nezvyklých úhlů. Místo vyjádření myšlenek by bylo vhodnější použít výrazu podnícení k myšlení.

Jako zlatá nit se jeho celoživotním dílem táhne téma lidské identity. Divadlo chápe jako klíčový prostředek k sebepoznání člověka skrze poměrně širokou škálu vyjadřovacích možností, kterými divadelní představení disponuje a za pomoci prostředků, které zmiňuje ve své eseji „*Anatomie gagu*“, který nám ve

³ DANAHER, David S. *Číst Václava Havla*. s. 67

⁴ DANAHER, David S. *Číst Václava Havla*. s. 61

smyslu, jak jej Havel chápe a popisuje, představuje rozdíl mezi tím, jak žijeme, jak sami sebe vidíme a jací ve skutečnosti, zbaveni kontextu, kulis a představ o sobě samých skutečně jsme. Jak se pokusím na dalších řádcích zdůvodnit, pro Havla divadlo disponuje na rozdíl od ostatních uměleckých forem největší měrou prostředky k nahlédnutí samotné lidské existence. V tomto zdůvodnění se do značné míry opírám o již výše citovanou knihu Davida S. Danahera, protože mnohé jeho postřehy založené na důkladném studiu Havlovy tvorby dobře poslouží jako zdroj souvislostí mezi Havlovým dílem, jeho odkazem a esejí o gagu, která je pro tuto práci klíčová. Vraťme se nyní zpět k Havlově dramatické tvorbě.

Během svého působení v Divadle Na zábradlí se díky svým hrám *Zahradní slavnost* a *Vyrozumění* dostal do širšího povědomí, a to i v zahraničí. Mezi jeho další hry z tohoto období víceméně svobodné tvorby patří tragédie *Rodinný večer*, *Ztížená možnost soustředění*, televizní komedie *Motýl na anténě* a rozhlasová hra *Anděl strážný*. Od začátku 70. let měl zakázáno uvádět své hry, přesto psal a díky svému věhlasu ve světě, dočkaly se jeho hry *Spiklenci* (1971), *Žebrácká opera* (1972), *Audience a Vernisáž* (1975), *Horský hotel* (1976), *Protest* (1978), *Chyba* (1983), *Largo Desolato* (1984), *Pokoušení* (1985) a *Asanace* (1987) zahraniční premiéry. Během svého života ještě dokončí hru *Odcházení* (2007) a rozepíše hru *Sanatorium*. Co do rozsahu zabírají divadelní hry podstatnou část Havlovy autorské biografie. Nicméně důvod, proč lze považovat právě tuto část jeho tvorby za klíčovou, tkví jinde.

Jak bylo řečeno výše, divadlo disponuje na rozdíl od ostatních uměleckých forem největší měrou prostředky k nahlédnutí lidské existence a k tomu nyní dodávám, že zde jde hlavně o nahlédnutí problému neautentičnosti lidského bytí. Té se celkem podrobně věnuje v Poznámkách ke hře *Spiklenci*. Symptodem krize lidské identity, která není problémem pouze posttotalitní společnosti bývalého Československa potažmo i ostatních východoevropských zemí, ale týká se i tzv. Západu, je krize mezilidských vztahů. Zde je doslova popsána jako "prohlubující se krize lidské identity ve světě moderní technické,

konzumní a byrokratické civilizace vede nezadržitelně ke skryté i otevřené fašizaci společnosti."⁵ Tuto krizi Havel ve své hře představuje na modelu jednání spiklenců, což jsou političtí představitelé jisté posttotalitní země, která nastoupila cestu demokracie poté, co se zbavila "vlády pevné ruky" jistého Olaha. Hlavní představitelé, oni spiklenci, představují vyprázdněné osoby bez autentické osobnosti, bez identity. Touto identitou jsou chápány postoje, které utváří charakter osobnosti, pravdivě tuto osobnost prezentují navenek, a které jsou v dlouhodobém časovém horizontu víceméně neměnné, přesněji řečeno vyjadřují vnitřní přesvědčení. Jednání spiklenců, které končí opětovným nastolením diktatury, není navenek vedeno touhou po diktatuře jako takové. Jejich pohnutky jsou deklarovány prohlášeními o obraně demokracie a svobody, nicméně tyto proklamace jsou naučené a jakkoliv jsou politická prohlášení jejich nositelů odrazem jejich mysli a přesvědčení, nejsou odrazem jejich skutečné osobnosti, autentického lidství. Spiklenci se neřídí názory, které by vnitřně přijali. Oni vnitřně pochybují a o správnosti svých názorů přesvědčují sami sebe. Nejsou autentickými demokraty. Nejsou schopni "nést břímě vlastní svobody" protože se v proměnlivém světě plném výzev nemohou "opřít sami o sebe". O své pevné přesvědčení. Vše, čím jsou, je jen vnější projev, tenká slupka, kterou je možné lehce převléct v případě změny společenského diskurzu. Krize identity je problém člověka, který není schopen pro své přesvědčení riskovat. Nečitelností sebe samého pak člověk nevytváří plnohodnotné vztahy, v nichž jej lze identifikovat. Identita lidského bytí vytváří jeho kontinuitu v čase svoji identifikovatelností a nikoliv nahodilostmi. Lidská identita je axiom autentické lidské existence, která je zakotvena v jednoduchém principu zakotvení individua v mezilidských vztazích. Havel doslova píše, že "existuje-li aspoň jediný člověk, který se na mě může v něčem – v jakémkoliv smyslu – spolehnout, znamená to, že je ve mně pořád ještě něco trvalého, nějaká kontinuita, že jsem tedy stále ještě nějak identický sám se sebou, že tedy někým jsem, že vůbec jsem. Nemůže-li se naopak na mne spolehnout nikdo a v ničem, nevytvářím-li tedy žádný vztah schopný odolávat náhodě proměňujících se okolností (a z nich

⁵ HAVEL, Václav, FREIMANOVÁ, Anna, ed. *O divadle*. s. 466 - 467

odvozovaného okamžitého účelu), znamená to, že nelze už nijak identifikovat ani mne, protože mne neurčuje už žádná zvenčí zjistitelná konstanta, která by mne dělala mnou jako něčím tak či onak odlišným od čehokoliv jiného: nejsem nikým; nejsem."⁶ Na hře *Spiklenci* pak ukazuje nebezpečí tohoto postupujícího procesu vyprazdňování lidství ve vnitřním puzení po pevném řádu. Immanuel Kant shledával pevným jak morální řád uvnitř člověka tak všepřesahující božský řád vesmíru. Moderní člověk, který se ve jménu racionality "zbavil" Boha, zjevně postrádá pevné místo ve svém bytí a nemůže-li ho najít ani sám v sobě, musí jej vytvářet vně. Toto je zhoubný projev krize identity, který neukotvené existence zmítané pochybnostmi a strachem ze změn a výzev, které svoboda přináší, vnitřně touží po řádu danému zvenčí, kterému se mohou podvolit. Svobodné duše, které hledají vlastní identitu, tíhnou vnitřně a mnohdy nevědomě k opětovnému nastolení diktatury. Spolu s Havlem můžeme říct, že lidský duch ve svém strachu z transcendence a z vlastního pohodlí zapomíná na svoji existenciální složku, která dává jeho bytí smysl. Tento smysl by se dal v rámci Havlových úvah pojmout jako „neklid existence“, která se vztahuje k živému – tedy proměnlivému světu ve snaze jej uchopovat, orientovat se v něm, ovládat běh věcí, přizpůsobovat je. Člověk podléhá pokušení hledat pevné body jistoty v pohyblivém vesmíru bez hranic, jehož relativita a nekonečnost naplňuje mysl hrůzou. V této snaze pak člověk (stejně jako autoritativní politické režimy) vytváří systémy pojmů, do kterých více či méně často vkládá naději na jejich trvalou platnost jako záruku stability vlastního bytí. Jeho smysl však nespočívá v setrvání na pevných bodech poznání či politického status quo. Vše, co je pevné, ukazuje se jako pevné a неотřesitelné pouze dočasně. Pomíjivost světa, to je to, co lze momentálně v dlouhodobém horizontu lidského poznání označit za jistotu. Spolu s mnohovrstevností prožitku existence pak lze smysl lidského bytí označit za trvalý neklid, hledání, nalézání a další hledání. Samotným hybatelem tohoto bytí však stále zůstává vědomí principů trvalých a

⁶ HAVEL, Václav, FREIMANOVÁ, Anna, ed. *O divadle*. s. 474

přesahujících lidské bytí. Jejich obsahy můžeme maximálně letmo nazírat skrze svědomí, což je integrující prvek lidské osobnosti, tedy i její identity.

Reflexe soudobé a stále se prohlubující krize lidské identity je Havlem vnímána jako největší problém současnosti, který může mít zhoubný vliv na lidstvo jako takové. Proto lze považovat hledání způsobů obnovy autenticity lidství za hlavní hybatel Havlova literárního i politického snažení. Není náhodou, že hned v několika hrách užívá jazyka způsobem demonstrujícím proměnlivost významů jednotlivých pojmů a způsob, jakým tyto pojmy ovládají člověka. Moderní doba se od Descartova oddělení duše od těla ubírá směrem ovládnutí světa skrze soustavu pojmů. Systém pojmosloví je však odtržený od samotného jádra existence a člověk se tak často stává, spíše než hybatelem, tak pasivním účastníkem systému pojmů, který samotného člověka redukuje na počítatelnou položku, na vysvětlitelný odosobnělý pojem. Václav Havel je v kritice tohoto neutěšeného obrazu myšlenkového stavu současného světa konzistentní. Na rozdíl od optimistů, kteří viděli ve změně politických poměrů ve střední a východní Evropě, které souvisely s ukončením tzv. „studené války“, záruku budoucího blaha, měl on střízlivější pohled na budoucnost. Na druhou stranu, nebyl ani pesimistou. Spatřoval naději v demokratickém vývoji posttotalitních zemí bývalé sféry vlivu Sovětského svazu. Ve zkušenosti nesvobody obyvatel těchto zemí vidí budoucí přínos pro politiku Západu, která podobnou zkušenost postrádá.⁷ Havel vnímá, zejména po pádu komunistického režimu svět Východu i Západu jako navenek dva různé světy, ovšem potýkající se se stejnou krizí, která se jen odlišně navenek projevuje. Jedná se o krizi lidského vědomí, které podleho optimismu racionalismu, ale stále se potýká s jevy, které racionální mysl nemůže vysvětlit. Člověk umí sám sebe vysvětlit, ne však pochopit, chybí

⁷ Tato práce je psaná v roce 2019, kdy se ve světle různých světových i vnitropolitických událostí jeví tento Havlův pohled jako příliš optimistický. Tuzemská zkušenost nesvobody totiž byla, jak se zdá, pro většinu lidí zkušeností sice v jistých ohledech nepříjemnou, ale nikoliv bolestivou. Totalitní režim omezoval člověka na svobodu, na druhou stranu mu do jisté míry odebíral občanskou odpovědnost. Dobře fungující demokratická společnost se však opírá o občanskou odpovědnost, která nekončí u jedince, ale formuje jeho myšlení a jednání ve vztahu ke svému okolí. Mnoho voličů ve volbách vyjadřuje své sympatie politickým stranám, které proklamují spíše technokratický koncept politiky bez morální dimenze. Naše zkušenost s totalitní mocí evidentně nebyla tak trpká, nebo časem pozbyla své trpkosti, abychom si opět nezačali zavadávat s politikou „pevné ruky“ na úkor politiky odpovědnosti postavené na fungující občanské společnosti. (Pozn. autora)

vztah k transcenci. Havel kritizuje mechanismy, které lidského ducha zotročují, automatizují. Tyto mechanismy zneužité totalitní mocí ale vznikly z racionálního základu. I kapitalistická západní společnost je vykořisťována systémem odlidšťujícím lidské bytí automatizací a byrokratizací. "Jak v rámci marxismu, tak i kapitalismu se identita stává něčím hmotným, komoditou, je ritualizovaná a automatizovaná... Marxismus i kapitalismus jinými slovy ztělesňují hluboce materialistické filosofie"⁸

Člověk přichází o svoji důstojnost, kterou musí znovu nalézt, protože právě v ní najde úctu k druhým a smysl pro zodpovědnost vůči nim, vůči svému okolí, a to jak v nejužším smyslu – tedy vůči rodině, tak i v nejširším smyslu – tedy například vůči životnímu prostředí obecně. Zodpovědné myšlení člověka, který si své bytí uvědomuje jako součást světa nekonečně přesahujícího jednotlivé bytí s neměnnými a nahlédnutelnými morálními normami je klíčem k překonání stávající krize, kterou lze označit jako věk lidské adolescence, kdy před lidstvem stojí úkol přijmout za své morální normy, které mu byly doposud pouze vysvětleny, nyní je má uchopit a osvojit si je. V tomto meziobdobí před Havlem předpokládanou duchovní obrodou stojí člověk před chmurnou vizí nespoutaného technického pokroku, který činí člověka schopného zničit sebe jako druh. Technický pokrok, který sice vznikl jako výsledek racionálního myšlení, ale často je zneužíván na základě iracionálních podnětů lidí s tendencemi vidět svět černobílý. Tato druhá, iracionální, část lidského (dá se říct společného) vědomí straší právě svojí nevyzpytatelností při souběžných potenciálně fatálních technologických možnostech. Člověk jako druh, zdá se, ještě nepřijal zodpovědnost za sebe sama.

Havlovy hry karikují lidi bez vlastní zodpovědnosti. Tato je přenesena na systém a jeho normy. V divadelních hrách, kterým se budeme později věnovat blíže, Havel rád provokuje a zneklidňuje diváka. Podněcuje jej k hledání vlastních postojů prostřednictvím předvádění absurdity postav, které předvádějí svoji vnitřní prázdnotu, neexistenci „jedinečného obrysu osobnosti“. Vyjadřovací

⁸ DANAHER, David S. *Číst Václava Havla*. s. 169

možnosti divadelního představení mu to umožňují. Přesněji řečeno, možnosti zvláštní divadelní formy, kterou si Havel za tímto účelem vytvořil. Absurdní, mnohdy komicky působící prvky divadelní hry provokují mysl diváka pozastavit se, vybočit z kauzálního kontinua událostí a pomyslně se rozhlédnout kolem, zda neuvidí něco, co by absurdnímu výjevu, činu či proslovu dalo smysl. Havel se snaží různými formulacemi zachytit vnitřní pohyby myšlenek na svá obvyklá témata. Nesnaží se budovat pojmově závazný filozofický problém. Snad i proto je Havlovi nejbližší vyjadřování skrze divadlo, přesněji řečeno skrze ten druh divadelních her, kde není třeba docházet ke konkrétním závěrům, ale je tyto závěry ponechat nevyslovené jako výzvu divákům. V hrách, kde není třeba důkladně vysvětlovat, ale kde je naopak možné pozvat diváka k nahlédnutí myšlenek, které vysvětlit nejdou, ale existuje možnost je zažít a vnitřně (individuálně i na úrovni havlovského „společenského ducha“) vstřebat. DanaHER charakterizuje Havlův styl jako „divadlo apelu nebo absurdní divadlo zvláštního druhu, v němž jsou formální prostředky spojené s absurdismem využity k provokování publika tím, že uvnitř hry vytvářejí volné místo pro sebereflexi.“⁹ Havel využívá divadelní hry k pomyslnému setkání diváka s problémy, kterým čelí její hrdinové a kombinací divadelních postupů, rozebíráním a opětovným skládáním divadelních forem, pedantskou prací s obrazem, strukturováním děje, skládáním a rozkládáním dialogů do symetrických, samonosných a samoučelných konstruktů a důmyslnou prací s absurdními prvky táhne diváka doprostřed problému, kde musí zvažovat východiska z různých perspektiv a sám zaujímat postoj. Divadlo je v tomto směru pro Havla skutečně jedinečným vyjadřovacím prostředkem. Ovšem nejen způsob vyjádření, ale i dosah a způsob účinku Havla zajímá.

Divadlo je jevem společenským a pro Václava Havla je typické, že se živě zajímá o problémy společenské, politické, o věci formující a směřující společnost. Divadlo, které má schopnost do sebe absorbovat soudobý diskurs je nejživějším způsobem komunikace mezi autorem a publikem. Zvláště pak,

⁹ DANAHER, David S. *Číst Václava Havla*. s. 40

pokud je autorovým cílem své publikum nikoliv poučovat, ale přimět jej k aktivní účasti na svém díle, k autentickému prožívání, nahlížení bytí z jiných perspektiv, k přemýšlení a spoludotváření díla v mysli každého jednoho z diváků, kteří dohromady tvoří společenství. Společenství, které se neutváří pouhou přítomností skupiny lidí na jednom místě, ale pocitem sounáležitosti ve společném prožitku existenciálního setkání s lidským bytím. Prožitky takových setkání jsou kratičké stavy poznání, kterým není myšleno vstřebání informace, ale mnohem komplikovanějšího kognitivního procesu podobného například pochopení anekdoty či filmového nebo divadelního gagu. Jsou-li podobné prožitky prožívány společně v hledišti, znamenají pro své obecenstvo něco jako sdílené tajemství, kouzlo nevyřčeného, nevyslovitelného, ale přítomného. Pro Havla jsou právě tyto okamžiky setkání, pochopení, či nahlédnutí pravdy bytí klíčové, stejně jejich společenský přesah. V jednom ze svých dopisů, které posílal svojí ženě Olze z výkonu trestu, se Havel věnuje sociálnosti divadla a zároveň vyjadřuje rozdíl mezi informací o bytí a pravdou bytí. Rozdíl, který je důležitý pro pochopení toho, čemu on říká krize identity a pro pochopení toho, proč je pro jeho tvorbu divadelní drama klíčové. Aktuálnost a zároveň nepřenositelnost zkušenosti divadla vyjadřuje, když říká, že „dříve nebo později ztratí divadlo svou dosavadní identitu, jeho atmosféra pomine, pospolitost jeho divácké obce se rozplyne, celý ten ‚duchovní domov‘ nenávratně zmizí v hlubině času a informace, které po tom všem zbydou v divadelních dějinách, ponесou na sobě jen chaboučký a mnohdy i matoucí odlesk jeho někdejší atmosféry, která se prostě už nikdy zpřítomnit nedá. (Vzpomeňme třeba na ‚nezpřítomnitelnost‘ Osvobozeného divadla: víme o něm vše – a zároveň o něm nevíme vlastně nic.)“¹⁰

Shrňme tedy předchozí kapitolu tak, že Václav Havel chápe svoji tvůrčí činnost jako trvalou výzvu společnosti k hlubší sebereflexi a ke snaze hledání vlastní identity, pravdivého poznání sebe sama, k hledání odpovědnosti a chápání sebe sama jako činného spolutvůrce veškerého dění na základě kauzální a

¹⁰ HAVEL, Václav. *Dopisy Olze*. s. 420

časové propojenosti veškerého bytí. Zároveň zobrazuje mechanismy, které tomuto poznání brání a které zapříčiňují krizi identity moderního člověka. Klíčovým způsobem vyjádření těchto myšlenek a apelu na své okolí je mu divadelní hra díky svým specifickým vyjadřovacím možnostem a bezprostředním vhlédům pod povrch neautentického bytí prostřednictvím obnažování samotné struktury, nebo lépe řečeno sítě souvislostí skutečného života. Podle Danahera se Havlova práce s divadelní hrou a jejími formami dá připodobnit práci anatoma rozkrývajícího skrytý řád organismu.¹¹ Dle mého názoru Havel následně své znalosti anatomie divadelní hry využívá k přímému působení na diváka. A to i formou gagu, jehož anatomii se dále budeme blíže zabývat.

3 Anatomie gagu

V úvahách o Havlově multižánrovosti vyslovuje Danaher přesvědčení, že „Havel nejenže přecházel mezi žánry, ... přičemž vždy usiloval o to, nově definovat tvar každého z nich tak, aby odpovídal jeho potřebám.“¹² Domnívám se, že z tohoto hlediska bychom měli pohlížet i na esej Anatomie gagu, kterou si nyní přiblížíme a pokusíme se rovněž nastínit, jak si Havel „přizpůsobil“ gag ve prospěch svých potřeb.

Havel si k popisu gagu, jakožto místně a časově zhuštěné směšné situace, bere jako pomůcku vybrané scény z klasických Chaplinových a Frigových grotesek. Zcela obecně definuje gag jako nečekané spojení dvou vzájemně nesouvisejících situací v jeden okamžik na jednom místě, kdy jedna dějová linie protíná dějovou linii jinou, nebo obecněji, kdy je logika jednoho děje narušena jinou logikou.¹³

¹¹ DANAHER, David S. *Číst Václava Havla*. s. 41

¹² DANAHER, David S. *Číst Václava Havla*. s. 70

¹³ Srov. HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 598

Zůstaňme ještě chvíli v rovině obecné definice gagu. Ten je nahrazením očekávaného děje jiným. Tato substituce se může týkat dvou či více dějů/důsledků podobného charakteru ovšem rozdílné intenzity, přičemž neočekávaný následek má intenzitu vyšší než předchozí děj. Tyto děje, které do sebe vzájemně zasahují, mohou být samozřejmě i zcela rozdílného charakteru. V každém případě mezi nimi není očekávána kauzální následnost. Očekávaný následek určitého jednání je věc zvyku. Navyklé postupy a předvídané následky jsou naší každodenní zkušeností, kterou žijeme. Řada činností se pro nás stává mechanickou, plníme ji bezděčně, jsme ji odcizeni, dostáváme se do automatického modu navyklých každodenních rutin. Můžeme tedy prohlásit, že gag je jedna z možností ozvláštňení těchto rutin. Ozvláštňení, které působí na individuální mysl tak, že odpoutá její pozornost od běžné zkušenosti směrem k věcem, jak jsou samy o sobě. Můžeme též říct, že ozvláštňení aktivuje mysl, vrací ji do vitálního procesu poznávání a rozvažování.

Tolik k jakési velmi hrubé obecné definici gagu. Havel ve svojí práci často užívá termínu ozvláštňení jako principu gagu. Ozvláštňení má za následek, že dvě základní dějové fáze, které „samy o sobě nemusí být ani komické, ani absurdní, ... začínají probouzet pocit absurdity a smích v okamžiku, kdy se setkají.“¹⁴ Havel následně seznamuje čtenáře s metodou ozvláštňení. Použije za tímto účelem epizodu z Tolstého *Vojny a míru*, na které metodu ozvláštňení demonstruje Viktor Šklovskij. Ozvláštňení zde spočívá v tom, že čtenáři je představena divadelní scéna viděná očima jedné z postav (Nataša) románu *Vojna a mír*. Vidíme scénu složenou z věcí bez kontextu, z věcí samých, jak ve skutečnosti jsou: „obrazy, představující stromy, v pozadí bylo plátno napjaté na prknech. Uprostřed scény seděly holky v rudých živůtcích a bílých sukních. Jedna strašně tlustá seděla zvlášť na nízké lavičce, k níž byla zezadu přilepena zelená lepenka. Všechny něco zpívaly.“¹⁵ Nejen na operu, ale na vše kolem nás si postupným procesem osvojování zvykáme dívat prostřednictvím utvořeného a převzatého souboru estetických, etických, pravdivostních soudů, kauzálního

¹⁴ HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 590

¹⁵ ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Theorie prózy*. s. 18

řetězce příčin a následků, na tyto obsahy myslí má vliv jak kulturní, sociální prostředí, tak úroveň nabytých individuálních znalostí a zkušeností. To je něco, čemu Havel říká „lidský kontext“.¹⁶ Odstraněním lidského kontextu, který do jevů vkládáme, vzniká pohled na indiferentní skutečnost ve své podstatě. Takovou, jaká je. Tento způsob ozvláštňení způsobuje, že věci, lidé, činnosti viděné bez lidského kontextu mohou působit komicky.

Havel nazývá gag specifickým případem ozvláštňení, jehož důsledkem vzniká absurdita. Vybrané gagy z klasických grotesek, na kterých demonstruje jejich anatomii, bychom mohli označit za dvoufázové. Tyto fáze Havel identifikuje, označí je za nezaměnitelné v zájmu zachování funkce gagu a postaví je do vzájemného dialektického vztahu jako tezi a antitezi završenou syntetickým ozvláštňením. Od této chvíle autor v rámci obecného tématu gagu cílí především na téma lidské identity, které je mu ostatně bytostně blízké. Děje se tak dle mého názoru ve chvíli, kdy je definována dialektika gagu, v níž druhá fáze má rozhodující funkci ozvláštňení a nelze s první fází zaměnit. V tomto okamžik autor začíná pomalu identifikovat rozdíly mezi jednotlivými fázemi. Tyto rozdíly se posléze stanou atributy určujícími to, zda ten či onen děj bude tezí nebo antitezí. Pro přehlednost jsem se rozhodl uvést odděleně atributy, které Havel přisuzuje první fázi gagu (teze) a které jsou naopak vlastní fází druhé (antiteze). Atributy první i druhé fáze vyplývají z jejich vztahu ke skutečnosti, k pravdě, k identitě člověka.

První fáze je tezí, tedy něčím, co bude konfrontováno a kompromitováno antitezí. Do této první fáze klade Havel zpravidla děj, který člověka odvrací od skutečnosti, od pravdy, od skutečného autentického bytí. Havel klade do této pozice veškeré děje a činnosti, které jsou navyklé a zautomatizované, odvracejí člověka od jeho skutečného bytí. Klade sem rovněž chybné či přežitě, překonané kontexty vstřebané tradicí. Tyto automatismy jsou zpravidla běžné, obecně známé. Nějakým způsobem však zastírají skutečnost. Havel zde v odkazu na lidovou slovesnost a historické pojetí komiky zmiňuje, že do fáze

¹⁶ HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 595

teze spadá vše, co předstírá svoji velikost, vážnost, důležitost, kterou ve skutečnosti nemá. Humor je „antipatetický a depatetizující“.¹⁷ Patos je touha nicotnosti po velikosti, forma bez obsahu. Patos vždy budí nedůvěru a je po právu zesměšňován. Zesměšnění provedené metodou ozvláštňení lze v tomto směru chápat jako uvedení věcí na pravou míru. Ztotožnění formy s obsahem. Setkání automatizované strnulosti se životem samým.

Na druhé straně stojí antiteze. Druhá dějová rovina, druhá logika, která je konfrontována s první, nečekaně ruší očekávaný děj a vstupuje razantně s novým programem, čímž činí celou situaci – syntézu – absurdní. Děj první, stejně jako děj druhé fáze může být zpravidla konvenční, může být též zautomatizovaný, má svoji vlastní logiku. Absurditu dodává až samotný střet obou dějových rovin. V případě, že by se oba tyto děje udály odděleně, komická situace by nenastala. Každý z dějů by pokračoval směrem k očekávanému výsledku. Ovšem druhý děj – antiteze – má za účel depatetizovat. Sám by neměl být patetickým a naopak by měla tato antiteze představovat skutečnou, živou složku dialektiky gagu.

Gag vrací bytí člověka do života, vytrhává život z řetězce mechanismů, které vlivem zvyku považujeme za samozřejmé, za nutné a poskytuje ozvláštňení narušením stereotypu. Vrhá na scénu života světlo z jiného úhlu, než je běžné. Funguje podobně jako metafora. Metafora, prostředek střetu dvou rozdílných nesouvisejících rovin podněcující fantazii. Prostředek, kterým básník užívá jazyka k tomu, aby se mohl čtenářovu fantazii dovést až za pojmy, které na vyjádření podstaty jevů nestačí. Metafora pomáhá tuto podstatu nahlédnout. K tomu slouží proces ozvláštňení, nasvětlení situace či předmětu z jiné perspektivy, které vyvede čtenářovu mysl ze stereotypu zažitého smyslu a donutí ji pomocí fantazie hledat významy nové.

Gag se svého nejširšího uplatnění a rozvinutí se dočkal ve filmové grotesce. Groteska má přirozeně i divadelní formu a já bych si v souvislosti s Havlovými divadelními hrami, kterým se budeme věnovat, dovolil vzít na pomoc definici

¹⁷ HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 603

grotesky, jak ji podává Zdeněk Hořínek ve své knize *O divadelní komedii*. Groteska je filmový či divadelní dramaturgický útvar kde „Odlidšťování probíhá formou zvěčňování. Člověk je degradován na loutku, nástroj, automat, součást mechanismu – ve smyslu doslovném, ale častěji přeneseném.“¹⁸

Mluví rovněž o degradaci lidství, proměně člověka pomocí systému, konkrétně na příkladu proměny irského nakladače (Galy Gay) ve hře Bertolda Brechta *Muž jako muž*, z mírného člověka, ve vojáka s touhou zabít a poslouchat. Tento vnější a posléze i vnitřní přerod se děje automaticky prostřednictvím manipulace prostředím a symbolem této proměny a hlavně pak postradatelnosti a nahraditelnosti člověka v tomto dehumanizujícím systému je vojenský průkaz jeho bývalého majitele, kterého je třeba nahradit a výše zmíněný Ir je vlastně jen náhodně vybraným člověkem, který byl jen v nesprávný čas na nesprávném místě.¹⁹

Hořínek rovněž hovoří o pojetí grotesky Friedricha Dürrenmatta, v níž „se směšné pojí s hrůzným a je výrazem protestu proti nejhlubší degradaci člověka, proti degradaci vnitřní, při níž je člověk zasažen v samotném jádru svého lidství – v rozumu, svobodné vůli a mravnosti.“²⁰ Redukce lidství, degradace osobnosti, zvěčnění člověka ze svobodné osoby na nahraditelnou součástku mocného mechanismu, který – ač je sám lidským vynálezem – člověka přesahuje a nutí jej přizpůsobit se, stát se loutkou. Právě tyto atributy má Havlova hra *Zahradní slavnost*.

4 *Zahradní slavnost*

Hra o čtyřech dějstvích nás nejdříve seznámí s rodinou Pludkových. Středostavovská, maloměšťácká rodina, v jejímž středu stojí Oldřich a Božena

¹⁸ srov. HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan, ed. *O divadelní komedii*. s. 97 – 98

¹⁹ Srov. HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan, ed. *O divadelní komedii*. s. 99

²⁰ HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan, ed. *O divadelní komedii*. s. 101

Pludkovi. Otec Pludek je typický příslušník střední třídy, jejíž dějinné poslání chápe v přežití a pokud možno udržení si svého statutu nezávisle na vnějších politicko-společenských okolnostech, ve schopnosti přizpůsobit se. Jeho syn Petr je intelektuál a tudíž černá ovce rodiny. Divák v něm a v jeho snoubence Amálce pravděpodobně shledá jediné dvě normální postavy v celé hře. Petrův bratr Hugo je hlavní postava. Víme o něm jen to, že většinu svého času. Tráví doma a hraje šachy sám proti sobě. Jsme přizváni do děje ve chvíli, kdy otec a matka Pludkovi netrpělivě očekávají příchod otcova přítele a úspěšného kolegy Kalabise, přičemž očekávají, že během ní náměstek Kalabis předá Hugovi cenné životní rady. Otec obdrží od Kalabise telegram, v němž mu sděluje, že nepřijde, jelikož musí neodkladně na zahradní slavnost pořádanou Likvidačním úřadem. Rodiče Oldřich a Božena se rozhodnou syna poslat na zahradní slavnost, aby tam pochytil cenné zkušenosti. V následujících dějstvích se Hugo ocitá na samotné slavnosti, kde postupně absorbuje pravidla hry, přijme institucionalizovaný úřední slovník a s touto nově nabitou výbavou a kombinačními schopnostmi šachisty, který nikdy neprohrál – přesněji řečeno nikdy úplně neprohrál a nikdy úplně nevyhrál, vzhledem k tomu, že vždy hrál za obě strany - postupuje jako neomylný stroj stále výš pomocí absurdních dialogů plný prázdných leč perfektně fungujících frází, které nenechávají jeho domnělé protivníky na pochybách, že má navrch. Ze série dokonalých nedorozumění nakonec vyplyne, že zahajovací úřad má být likvidován a posléze i likvidační úřad, čímž má být pověřen právě Hugo. To vše proto, že přistoupil na hru úředního jazyka, dovedně jej využil a v záplavě nedorozumění ponechal své protivníky uvnitř jejich vlastních domněnek. Za jeho „úspěchem“ pak stojí obecný konsensus všech zúčastněných. V závěrečném dějství se vrací domů ze „zkušené“ jako nový člověk.

Jak bylo naznačeno výše, hra se dá označit za grotesku, některými publicisty svého času takto označena i byla. Havel v této hře užívá různé způsoby ozvláštnění, pracuje s několika způsoby komiky. Hlavním prvkem hry je jazyk. Z toho snadno vyvodíme, že většina užitých komických prvků bude spíše slovního charakteru.

V prvním dějství, kde se seznamujeme s rodinou Pludkových. Konverzace zúčastněných osob se děje v kruhu. Je dvanáct hodin, když otec pojme myšlenku, sdělit Hugovi něco důležitého. Matka jej podporuje v jeho odhodlání. Jedná se evidentně o velmi zásadní sdělení. Hugo hraje šachy sám proti sobě, takže co chvíli přechází z jedné strany šachovnice na druhou. V místnosti je ještě Hugův bratr Petr, který je však zpočátku požádán, aby šel na chvíli do sklepa. Je zřejmé, že se čeká návštěva – jakýsi Kalabis - a není vhodné, aby zde Petra – černou ovci rodiny potkal. Návštěva stále nejde, otec se snaží využít času k promluvě se synem, což se mu daří jen zčásti. Na své hlubokomyslné poučky se mu od syna zabraného do hry dostává zpravidla jen strohých odpovědí, což jej vždy spolehlivě rozčílí. Toto je půdorys kruhu, který se před diváky roztočí jako spektakulární kolotoč podivně dutě znějících vět jednotlivých jednajících osob, které deklamují své fráze v přesně určeném opakujícím se sledu, přičemž ale dochází k jistému posunu, k posunu jak v ději, tak v absurdnosti některých výroků. Samotné toto zmechanizování jednajících osob do figur na pomyslném kolotoči je groteskní, ovšem autor používá další prvky ozvláštnění a slovní komiky. Jediné rozvinuté věty, které v prvním obraze zazní, jsou lidová „moudra“ otce Pludka, kterými dodává vážnosti slov, jenž se snaží sdělit synovi. Tato slova směřují k jeho budoucnosti a ke specifické dějinné úloze střední třídy, jíž se má stát hrdou součástí stejně jako jeho otec. Kromě toho, že střední třída je všudypřítomná, maximálně přizpůsobivá, nezávislá na politickém režimu a k jakémukoliv režimu indiferentní a tudíž historicky nezkompromitovatelná, se nedozvíme nic dalšího. Argumenty, které mají podpořit tvrzení otce Pludka, jsou nesmyslná pseudolidová rčení, jako například: „Ani klekánice nenosí semenec na půdu sama!“ Nebo: „Ani kolínští husaři nechodí do lesa bez obojku!“²¹ Shluky slov, které šíří pocit absurdní situace a zároveň jsou poskládány nikoliv nahodile, ale syntakticky správně, což připomíná skutečná přísloví a působí komicky. Mysl diváka na chvíli zaměstná myšlenka, zda tato pseudopřísloví skutečně nenesou nějaký skrytý význam ve

²¹ HAVEL, Václav. *Hry*. s. 10 - 11

chvíli, kdy k tomuto typu argumentu sáhnou oba rodiče, použijí již dříve vyslovené repliky, ovšem zamění vzájemně jejich části:

„PLUDKOVÁ: Rozumíš – ani klekánice nechodí do lesa bez obojku!

PLUDEK: Nebo jsi někdy viděl, že by kolínští husaři nosili semenec na půdu sami?“²²

Pokud skutečně v tuto chvíli diváka napadne, že by v oněch větách měl hledat nějaký smysl, stal se s největší pravděpodobností obětí zdravé a hravé škodolibosti autora. Repliky otce Pludka fungují jako ozvláštňení, působí komicky, nemůžeme je však označit za gag, ačkoliv jistou vnitřní souvislost s Havlovou Anatomíí mají, ale k tomu se dostanu na závěr této podkapitoly. Principu slovní komiky je dále užito například v argumentaci, jíž se otec Pludek snaží přesvědčit manželku, že očekávaný host určitě dorazí, ačkoliv se jeho zpoždění prodlužuje v řádu hodin. V první fázi jej omlouvá s tím, že se cestou „zakecal“ s přítelem z vojny, načež je Pludkovou opraven, že Kalabis přeci na vojně nebyl, a na ta slova Pludek reaguje slovy: „Tak vidíš, určitě přijde!“²³ Komika zde vyplývá z argumentačního faulu, kdy je možná příčina rozporu záměrně zaměněna za jedinou nutnou, ve chvíli kdy je tato příčina označena za chybnou. Příčina rozporu je odstraněna, rozpor je vyřešen – neexistuje. V druhé fázi Pludek soudí, že se Kalabis možná zapovídal s přítelem z mládí, načež je mu opáčeno, že Kalabis přeci žádné mládí neměl.²⁴ Zde působí humorně posun ve smyslu výrazu „nemít žádné mládí“ ze symbolického na doslovný. Ani tento prvek humoru nemůžeme však označit za gag byť slovní. Jedná se pouze o slovní humor, víceméně autonomní na kontextu ostatního textu nezávislou anekdotu. Dalšími humornými prvky vsazenými do prvního obrazu jsou aluze na básně Jaroslava Seiferta a Vítězslava Nezvala a k tomu politicky zabarvená narážka na již zcela zprofanované heslo vůdce proletariátu V. I. Lenina ve zmínce o rodinném známém Jarošovi, který se učil, učil, učil. V souvislosti

²² HAVEL, Václav. *Hry*. s. 13

²³ HAVEL, Václav. *Hry*. s. 10

²⁴ HAVEL, Václav. *Hry*. s. 12

s osobou Jaroše se poprvé ve hře setkáme s něčím, co se dá nazvat slovním gagem, a to ve chvíli, kdy Pludek praví k synovi: „Milý synu! Kdo ví, kde má čmelák žihadlo, tomu nejsou kalhoty nikdy krátké! Když se řekne Jaroš, ozve se Jaroš, a o to jde. Základem života já názor na život. Myslíš, že si ho někdo udělá za tebe?“ Načež Hugo odpoví: „Ano, tati. Jaroš.“²⁵ Jedná se o klasický prvek *otevřených dveří*, kdy do jednoho děje (vyrázení dveří – v našem případě apelu otce na synovu uvědomělost životní situace) vstoupí děj druhý (dveře se otevrou – v našem případě Hugo odpoví tak, že se apel zcela mine účinkem). Nečekanost tkví v tom, že do té doby Hugo téměř nereaguje, jen mechanicky přitakává, nyní odpoví tak, že je jasné, že je dokonale při věci a zároveň využívá otcových poznámek o příkladném Jarošovi, aby jejich vlastní energií zcela zneškodnil apel mířící na svoji osobu. Další slovní gag následuje po několika chvílích:

„PLUDKOVÁ (na Hugův dotaz, kdo je to kolega Kalabis): Bývalý spolužák tvého otce! No – zeptej se otce, co s kolegou Kalabisem jako kluk dělal!

HUGO: Tati, co jsi s kolegou Kalabisem jako kluk dělal?

PLUDEK: Rozbílili jsme okna!“²⁶

Tento rozhovor taktéž naplňuje definici gagu ve smyslu znesmyslnění jedné logiky logikou druhou. Je zřejmé, že snaha rodičů směřuje k tomu přimět syna k zodpovědnějšímu přístupu ke svému životu. Pokud je kolega Kalabis někým, kdo má Huga k tomuto snažení inspirovat, je jasné, že matka očekává konstatování o společných chvílích jeho a otce Pludka strávených při učení plánování, kým chtějí v životě být. Otec Pludek tuto logiku zcela „ozvláštnil“ svoji až dětsky upřímnou (a tedy navýsost lidskou) odpovědí. Další situace, která by se dala nazvat gagem, je čtení telegramu, který přinese Amálka, dcera domovníka. Telegram je od Kalabise a sděluje se v něm, že kýžený host nedorazí. To, co ze čtení telegramu činí slovní gag je fakt, že do textu pronikla kromě samotného sdělení rovněž intimní konverzace mezi Kalabisem a

²⁵ HAVEL, Václav. *Hry*. s. 12

²⁶ HAVEL, Václav. *Hry*. s. 12

sekretářkou, již telegram diktoval. Tyto chvílemi až lascivní úryvky protínají strojený, neupřímný text telegramu. Je to lidská dějová rovina protínající logiku zautomatizované strojené slušnosti.

Ve druhém obraze se plně začíná rozvíjet satirický obraz „kavkovské“ společnosti doby reálného socialismu. Jakmile Hugo dorazí na zahradní slavnost, seznámí se s tajemníkem a tajemnicí Likvidačního úřadu, rovněž pak s jakýmsi Ferdou Plzákem, konferenciérem slavnosti, pracujícího toho času na úřadu zahajovačském. Zde lze princip ozvláštňení vztáhnout na celou sérii promluv a rozhovorů mezi jednotlivými aktéry. Komičnost celého obrazu je zde zredukována na princip byrokratického zmechanizování průběhu slavnosti do posledních detailů včetně toho, kdo kdy bude na kterém parketu tancovat a kdy se kdo a kde může volně bavit za pomoci humorných pomůcek, které jsou na slavnosti prodávány. Dalším hlavním zdrojem humoru je zde jazyk. Přednášení vyprázdněných frází, komolení slov a nadužívání rádoby lidové mluvy, kterou byl divák zvyklý slyšet ze schůzí ROH či jiných společensko-politických akcí. Nad těmito automaticky pronášenými floskulami beze smyslu, bez lidskosti se jako přízrak vznáší neustálé ujišťování, že vše je myšleno, pronášeno či vykonáváno „tak nějak lidsky“. Tento druh humoru již působí spíše mrazivě a to i v okamžicích záblesků lidskosti, kdy se tajemník s tajemnicí z ničeho nic rozhovoří skutečně lidsky, pociťující k sobě vzájemnou náklonnost, toto krátké vzplanutí je však v zárodku uhašeno neschopností obou mluvit spolu mimo zajetý formální rámec a jednotlivé upřímné avšak ve svojí neobratnosti komické náznaky vyznání se rozplynou v následujících slovech:

„...šumí – ne vrabci – mech – mech čumí jako dva – dvě – dva pomňouky – totiž ty – Hergot! To by mě zajímalo, kdo si tuhle akci vymyslel! Chyť zajíce, ať ho máš! Blbec!“²⁷

Mohli bychom zde hovořit o slovním gagu v tom smyslu, že odlidštěná, zautomatizovaná forma konverzace o výhodách formálního uspořádání slavnosti byla náhle protnuta přívalem překotné lidskosti, která nám na chvíli

²⁷ HAVEL, Václav. *Hry*. s. 26

dala díky svému ozvláštnění možnost pocítit brutální nesmyslnost formální konverzace beze smyslu. Tato scéna má jediný problém, a to že v divákovi probudí buď smích, nebo dojetí. Podle toho, jak je tato dvojice obsazena a vzbudí-li u diváka sympatie či naopak. Hlavním motivem druhého obrazu je však postup mladého Huga, který připomíná Gogolova Revizora. Stačí jen málo. Je nový, mladý a á perfektně naučený jazyk, kterým se zde mluví. Včetně jeho vnitřní logiky a umění nic neříct v mnoha větách. Při rozhovoru se zahajovačem Plzákem již stoupá ve služební hierarchii vzhůru, ačkoliv jen v Plzákově fantazii. Stačí jen, že bravurně užívá jazyk, krouží kolem ničeho a nechává protivníka tápat v nejistotě, domýšlet a aktivně se tak podílet na Hugově vzestupu a vlastním pádu. Hugo si nasadí papírový nos (stejný, jako má na sobě Plzák) a od té chvíle se stává pánem situace. Jazyk definitivně ovládl scénu a zůstává jediným hnacím motorem hry.

Třetí dějství ukazuje dění na Zahajovačské službě, kde již běží likvidace. Na scéně je likvidační tajemnice a ředitel. Během likvidace dojde k vizuálnímu gagu. Během mechanického zapisování a likvidování movitého majetku dojde setrvačností i k likvidaci ředitelova saka, kravaty, košile i kalhot, načež ředitel zůstává nadále ve spodním prádle. V tomto dějství rovněž dojde k vizuálnímu gagu, kdy samotná hra vypadne za hranice reality příběhu do reality skutečné. K tomuto nečekanému prolnutí realit dojde ve chvíli, kdy Hugo, který již slovně s převahou válcuje téměř nahého ředitele, nabídne tomuto tykání a důvěrně mu sdělí, že ho může brát jako svého tátu. Ředitel reaguje na oplátku tak, že Huga vyzve, aby jej bral jako svoji matku, načež Hugo zvolá, „mami“ a na scénu vejde paní Pludková, zeptat se, co synovi schází. Dále tento obraz nabízí nepřeborné množství slovních her a hříček například při vyvracení tvrzení, že stran způsobu likvidace se jedná o příliš formální normu, argumentem, že se naopak jedná o normální formu.²⁸ Deklasování ředitele Hugem je pak baletem slov a vojenskou přehlídkou vět ukazujících jejich hrozivou moc. Hugo jeho úřad nařkne z názorové rozbředlosti (sic!), čímž zdůvodní oprávněnost jeho likvidace, načež

²⁸ HAVEL, Václav. *Hry*. s. 38

si nechá přinést hrnek kávy a čtyřadvacet kostek cukru. V podobném duchu se pak nese i konverzace v trojúhelníku ředitel – Hugo – tajemník. V závěru se ředitel sám „likviduje“ a zavírá se do koše (společně s tajemnicí).²⁹

Čtvrtý, závěrečný obraz nás zavede zpět k Pludkovým. Otec Pludek má stále na jazyku něco o Japonsku, nicméně domů se vrací Hugo. Rodiče však po chvíli zjišťují, že Hugo není tím, kým byl, když odcházel. Mezitím vstupují ve formě slovního gagu opět telegrafické zprávy od Kalabise, které Pludkovi informují o pověření Huga likvidací Likvidačního úřadu a zároveň se stejně jako v případě prvního telegramu dozvíme, jak neslavně pokračoval milostný románek mezi Kalabisem a sekretářkou. Závěr posledního telegramu je fenomenálním synergickým souběhem těchto dvou rozdílných dějových rovin:

„VYŘIĎ MU (Hugovi), PROSÍM, MŮJ PLAMENNÝ BRATRSKÝ POZDRAV U PŘÍLEŽITOSTI TOHOTO VYNIKAJÍCÍHO ÚSPĚCHU! Kydy naší Midy! Neverim vam! ... STRAŠLIVĚ SE MI PO TOBĚ STÝSKÁ A NEMŮŽU TO UŽ VYDRŽET! Vydírat nebudete, to vam rikam! TVŮJ STARÝ – Lharko! – VĚRNÝ – Devko! – FRANTA. – Kaceno!“³⁰

Hugův úspěch rodiče potěšil navzdory skutečnosti, že Hugo již nebyl tím, kým byl ještě včera. Zprvu jej rodiče poznali, nicméně z Huga zůstala jen vnější slupka. Vnitřně se zcela proměnil a na otcovu otázku, „poslyšte, a kdo vy vlastně jste“, odpověděl dlouho trvajícím řečí, ze které je zřejmé, že metamorfóza z člověka v součástku (byť jednu z hlavních součástí) byrokratického aparátu byla dokončena. Definitivnost této změny je stvrzena šachistickým: „Mat!“ Na závěr se ještě naposledy protne rovina divadelní fikce a reality, když ze skříně vyleze Plzák a vybídne obecenstvo, aby se tak nějak bez zbytečných diskusí rozešlo.³¹ Je to komická vsuvka mající charakter gagu, která zároveň působí úlevně. Jakoby divákovi vtaženému do děje a vyděšenému reálnými vazbami na svůj skutečný život měla připomenout, že toto bylo jen divadlo.

²⁹ HAVEL, Václav. *Hry*. s. 52

³⁰ HAVEL, Václav. *Hry*. s. 59

³¹ HAVEL, Václav. *Hry*. s. 62

4.1 Shrnutí

V případě hry *Zahradní slavnost* se nespokojíme s pouhým konstatováním, že se jedná o satiru života v reálném socialismu. Jde o snahu rozkrýt princip nelidského fungování byrokratického systému v jeho podstatě, kterou představuje prázdnota formy, která pozbyla obsahu. Princip přejímání nesmyslných frází do profesní, ale – a to je horší – i každodenní běžné mluvy. Hra zesměšňuje a zároveň velice syrově zobrazuje dvojakost vyprázdněného lidství říkajícího jedno a myslícího druhé. To se skrývá v mnoha narážkách, například když Plzák říká Hugovi, že oni (zahajovači) mají je (likvidační úředníky) „tak nějak od plic rádi“.³² Výhodnost názorové pružnosti explikuje rovněž Plzák, když prohlásí, že „každý, komu jde upřímně o naši společnou věc, by měl mít jeden až tři protichůdné názory...“³³ Nejvýrazněji je tato dispozice k „vnitřní pluralitě“, nebo též jinak absenci názoru, vůle a svědomí znázorněna v Hugově šachové průpravě, kde se projevuje absence Hugova intencionálního já, které by se aktivně vztahovalo ke světu. Je schopen vnímat čistou formu hry, aniž by projevil sebemenší touhu stranit jedné barvě. Vždy připraven stát na obou stranách. Muž bez vlastností. Jeho schopnost být za všech okolností na výhodné straně jej předurčuje uspět v této společnosti, kde samotné podezření na základě udání může znamenat existenční problémy. Na tuto skutečnost Havel vtipně upozorňuje v posledním dějství, kde se mimo jiné provalí, že jejich druhý syn Petr – intelektuál, černá ovce rodiny, „černý Petr“ má poměr s Amálkou, dcerou domovníka. Otec se z tohoto svazku raduje a matka dodá, že „Domovník je přece jen ta pracující třída.“ Načež ji Pludek opraví: „Přímo sice ne, ale na každý pád toho o pracující třídě hodně ví.“³⁴ Tato hra s dvojí možností výkladu téže věty krásně vystihuje myšlení mravně tvárného člověka žijícího v systému, jehož stabilita je udržována armádou dobrovolných informátorů.

³² HAVEL, Václav. *Hry*. s. 24

³³ HAVEL, Václav. *Hry*. s. 27

³⁴ HAVEL, Václav. *Hry*. s. 60

Hra *Zahradní slavnost* je tedy stavěna především na slovní ekvilibristice, na frázích, které, jakkoliv jsou jen prázdnými floskulemi, nesou celý děj a určují, kdo má navrch a kdo se musí podřídít. Jsou nositelem úspěchu, nikoliv smyslu. Z výše uvedeného je zřejmé, že hra není ideálním prostředím pro budování gagu, jak jsme si jej představili v obecné části krátkého pojednání o tomto fenoménu.³⁵ Nicméně našli jsme řadu míst, kde se jeho postup uplatnil.

V neposlední řadě celý děj hry se dá shrnout do krátkého komentáře: Rodiče poslali syna do světa, aby se stal “někým” (tuto dějovou rovinu můžeme dle havlovy dialektiky gagu nazvat tezí), což se k jejich zadostiučinění skutečně stalo. Syn se stal “někým”, ovšem tak, že zcela metamorfoval v “nikoho” (antiteze). Za absurdní označme střet očekávání, které je bezezbytku naplněno, pokud přijmeme pravidla hry účastníků zahradní slavnosti. Pohled zvenčí však působí opačně, jelikož process dospívání chápeme jako process budování osobní identity, nikoliv jako process její postupné ztráty. Dovolím si tvrdit, že hra *Zahradní slavnost* je podobenstvím ve formě extrémně zpomaleného gagu.

Václav Havel ve své „*Anatomii gagu*“ vyzdvihuje společenskou úlohu gagu a humoru jako takového. Spatřuje v něm obranu proti automatismům, které člověka zbavují identity a které jej zotročují. V divadelních hrách rád provokuje a zneklidňuje diváka. Podněcuje jej k hledání vlastních postojů prostřednictvím předvádění absurdity postav, které předvádějí svoji vnitřní prázdnotu, absenci jedinečnosti svojí osobnosti, která by byla ukotvena ve vlastní odpovědnosti. Vyjadřovací možnosti divadelního představení mu to umožňují. Tedy přesněji řečeno, možnosti zvláštní divadelní formy, kterou si Havel za tímto účelem vytvořil. Absurdní, mnohdy komicky působící, prvky divadelní hry provokují mysl diváka pozastavit se, vybočit v mysli z kauzálního kontinua událostí a pomyslně

³⁵ K tomuto bych rád dodal, že hra se dočkala nastudování v řadě divadel a jakkoliv scénář hry díky své striktní logické, až esteticky pravidelné výstavbě nedává mnoho prostoru k herecké improvizaci, přesto různorodá nastudování pod taktovkou divadelních režisérů - od Otomara Krejčí, pod jehož taktovkou měla hra 3. prosince 1963 v Divadle Na zábradlí premiéru, přes Petera Scherhaufera (Divadlo Husa na provázku), po Dušana Pařízka, který *Zahradní slavnost* uvedl na prkna Národního divadla v roce 2013 - umožňovala užití rozmanitých prostředků, které by nadsadily a zvýraznily charakterové rysy (typy) jednotlivých postav, nebo které by umocnily komičnost jejich replik nebo absurdnost jejich počínání. (Pozn. autora)

se rozhlédnout kolem, zda neuvidí něco, co by absurdnímu výjevu, činu či proslovu dalo smysl. Havlovým cílem není docházet ke konkrétním závěrům, ale tyto závěry ponechat nevyslovené jako výzvu divákům. DanaHER charakterizuje Havlův styl jako „divadlo apelu nebo absurdní divadlo zvláštního druhu, v němž jsou formální prostředky spojené s absurditou využity k provokování publika tím, že uvnitř hry vytvářejí volné místo pro sebereflexi.“³⁶ Havel využívá divadelní hry k pomyslnému *setkání* diváka s problémy, kterým čelí její hrdinové a kombinací divadelních postupů, rozebíráním a opětovným skládáním divadelních forem, pedantskou prací s obrazem, strukturováním děje, skládáním a rozkládáním dialogů do symetrických, samonosných a samoučelných konstruktů a důmyslnou prací s absurdními prvky táhne diváka doprostřed problému, kde musí zvažovat východiska z různých perspektiv a sám zaujímat postoj.

Divadlo je v tomto směru pro Havla skutečně jedinečným vyjadřovacím prostředkem a *Zahradní slavnost* v duchu „*Anatomie gagu*“ explikuje metody zde obsažené. Prostřednictvím komického ozvláštnění se snaží dosáhnout toho, čeho gag v jeho „*Anatomii*“ dosáhnout má, tedy zprostředkovat divákovi vhled do společenských principů automatizace a hodnotového vyprázdnění života, kterých je pravděpodobně sám součástí a jejichž absurdnost a skryté nebezpečí si možná ani sám neuvědomuje. Absurdní komika působí skrze nápodobu a metaforu tak, že dává nahlédnout negativní jevy v jejich danosti. Komika (nejen slovní) používá specifický jazyk, který nefunguje na principu popisu jevu, ale předpokládá znalost jeho vnitřní logiky. Sdílení humoru mezi herci a diváky je silný společenský prožitek spojený s pocitem sounáležitosti uvnitř společenství zasvěcených. Humor totiž, jak sám Havel v „*Anatomii gagu*“ píše, má úzkou souvislost s „lidskou sociabilitou: jako lidský projev vychází humor vždycky z určitých sociálních stránek lidské zkušenosti a na ně nakonec

³⁶ DANAHER, David S. *Číst Václava Havla*. s. 40

vždycky apeluje – i když často v tak uvolněné a zprostředkované podobě, že to zdaleka není na první pohled patrné.“³⁷

5 Vyrozumění

Další hrou, jejímž ústředním tématem je jazyk, je *Vyrozumění*. Hra vznikla v roce 1965, jejím dějištěm jsou kanceláře blíže nespécifikovaného úřadu. Scéna je jednoduchá. Zpravidla sestává z kancelářského stolu či stolů, židlí a dvojích dveří, kterými během jednotlivých obrazů herci přicházejí a odcházejí. Hlavní postavou je ředitel Gross, další důležitou postavou je náměstek Balaš, který je strůjcem vnitropodnikového puče, jehož účelem je jednak získání postu ředitele, jednak zavedení exaktního úřednického jazyka Ptydepe. Děj rozdělený do dvanácti obrazů protáhne hlavní postavu soukolím připravených nástrah a úředních předpisů instituce, kterou již nějaký čas ve skutečnosti řídí jeho náměstek. Obludný mechanismus jej propere, vyždímá a vyplivne za dveře jeho vlastní kanceláře s hasičským přístrojem v náručí³⁸, aby jej pak následně opět protáhl soukolím úřadu (a to i skrze skrytý stísněný prostor mezi zdmi kanceláří³⁹) a navrátil zpět do ředitelské židle. Pokud nám postava ředitele Grosse připomíná hadrového panáka, soudíme správně, že hra je opět v podstatě groteskou užívající motivu degradace člověka na bezduchou loutku.⁴⁰

Havel používá nadsázku při vykreslení míry byrokratizace pracovního procesu, který už dávno nejspíš neslouží svému původnímu účelu, ale většinu své vnitřní energie vynakládá na udržení všech vnitřních mechanismů v chodu. Lidé jsou jen součástkami ve stroji, loutkami. Každý má svou přesně definovanou funkci,

³⁷ HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 606

³⁸ Samotný hasičský přístroj zde nemá symbolický význam, je jen dalším z vtipných autorových prostředků, jak ozvláštnit děj a zdůraznit jeho nesmyslnost (pozn. autora)

³⁹ Bude vysvětleno později (pozn. autora)

⁴⁰ srov. HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan, ed. *O divadelní komedii*. s. 97 – 98

své pravomoci, každý je nahraditelný. Jednou z nejbezmocnějších loutek je paradoxně ředitel Gross (v překladu velký nebo též mocný, jméno tedy nebylo zvoleno náhodně, jen dotváří paradox). Jeho postupné rozkrytí vážnosti situace s Ptydepe se podobá gagu se znásobeným efektem překryvu očekávání a tvrdé reality. Jazykem klasické grotesky bych následující situaci vyložil tak, že chodec si na poslední chvíli všimne louže, kterou obejde, cestou však uklouzne po slupce od banánu a do louže stejně. Ve chvíli, kdy se zvedne a zdá se, že horší už to být nemůže, obejde louži i slupku a spadne do jímký městské stoky. Situace ve hře je následující - Gross hovoří se svojí sekretářkou o vyrozumění, které obdržel v Ptydepe:

„GROSS Vypadá to jako náhodné shluky písmen –

HANA Na první pohled snad, ve skutečnosti to ale má svůj pevný řád.

Je to totiž psáno v ptydepe.

GROSS V čem?

HANA V ptydepe.

GROSS V ptydepe? Co to je?

HANA Nový úřední jazyk, který teď v našem úřadě zavádějí. Mohu si dojít pro mléko?

GROSS U nás se zavádí nějaký nový jazyk? Jak to že o tom nic nevím?

HANA Asi vám to zapoměli říct.

...

GROSS ...*(Pauza. Gross se dívá opět do svého dopisu, pak se obrátí k Haně)*

Ještě štěstí, že jsem to včas zarazil! To si mysleli, že se jim to bude někdo učit?

HANA Při našem úřadě bylo zřízeno zvláštní ptydepové učiliště.

GROSS Dokonce! Chodí tam, prosím vás, někdo?

HANA Všichni mimo vás, kolego řediteli.⁴¹

⁴¹ HAVEL, Václav. *Hry 1.* s. 71

Tento gag je otevřen k dalšímu rozvinutí, které skutečně přijde ve chvíli, kdy sekretářka Hana sděluje Grossovi důvod, jak poznala, že jeho vyrozumění je psáno v Ptydepe, ačkoliv sama zatím tento jazyk neovládá. Popsala první etapu použití nového úředního jazyka k distribuci vyrozumění některých pracovníků o výsledcích závěrů plynoucích z poslední inventarizace. Jedná se o pracovníky, kterých se tyto závěry v kladném či záporném smyslu týkají. Absurdnost celé situace vyplyne na povrch, když se ředitel pídí po zdroji těchto informací, načež je mu sděleno, že pocházejí z mlékárny. Nyní je jasné, že Gross je jediný člověk, kdo o Ptydepe dodnes nevěděl, nejen v rámci podniku, ale možná i celého města. Tímto vypointováním ještě gag složený z vrstvení nových překvapujících zjištění nekončí. Ve chvíli, kdy se Gross v překladatelském středisku marně snaží získat překlad svého vyrozumění, poté, co se dozvídá, že k povolení k překladu potřebuje složku osobních materiálů, kde „jsou zaneseny věci, které dotyčný úředník kolikrát ani sám o sobě neví“⁴² většina úředníků z centra odchází na oslavu a předsedkyně Helena je poslána pro citrony dojde k dalšímu odhalení:

„GROSS Potřeboval bych s vámi mluvit –

HELENA Počkáš chvíli, ju?

GROSS To mě tu necháte samotného?

HELENA Nejsi sám, ve zdi je štěrbina, kterou tě pozoruje náš úřední pozorovatel“⁴³

Komičnost až tragikomičnost postavy ředitele Grosse tkví v míře jeho izolovanosti od úřadu, který domněle řídí. Nezná nové zaměstnance, ti neznají svého představeného, jelikož jim představen nikdy nebyl a s jistou dávkou arogance jej ignorují a řediteli nezbyvá než jen přihloupě sekundovat jednání svých podřízených. Od začátku hry prakticky nevychází z údivu nad sledem událostí, které jím smýkají mezi jednotlivými kanceláři a dovedou jej až ke

⁴² HAVEL, Václav. *Hry 1.* s. 90

⁴³ Tamtéž

ztrátě vedoucí pozice. V tomto okamžiku použije autor prvek absurdního ozvláštňení v podobě hasicího přístroje na stěně. Na tomto místě, kde i jiné věci ztrácejí svůj smysl a získávají zcela jiný, je patrně hasicímu přístroji dána funkce insignií moci nebo osobního majetku. Když Gross opouští svoje místo, bere se přístroj s sebou, zatímco nový ředitel, bývalý náměstek Baláš, věší na zeď svůj hasicí přístroj. Téměř dětská Grossova naivita se ukáže, když vysvětluje Marii, sekretářce na překladatelském středisku, výhody své nové nižší funkce slovy:

„MARIE Náměstek je také odpovědná funkce!

GROSS Že jo? Dokonce v určitém smyslu odpovědnější než ředitel! Vím například, že když jsem byl ředitelem, řešil některé nejzávažnější věci za mě můj náměstek.“⁴⁴

Tato skutečnost samozřejmě neplyne z funkce, ale z osobní iniciativy a osobnostního založení. Náměstek Baláš zkrátka intrikoval proti svému nadřízenému. Grossova situace se nadále jeví bezútěšnou, tragikomicky působí jeho stálá snaha, uchovat si v úradě alespoň špetku důstojnosti. Ve chvíli, kdy se snaží dojednat si v překladatelském středisku vydání materiálů potřebných k vydání povolení pro překlad vyrozumění, ostatní kolem něj živě konverzují v Ptydepe. V tento okamžik autor použije téměř klasického gagu pracujícího se záměnou příčin, když Gross již nevydrží a vykřikne:

„GROSS Ticho!

(V tom okamžiku všichni ztichnou a vstanou, ne ovšem kvůli Grossovi, ale proto, že do místnosti právě zadními dveřmi tiše vstoupili Baláš s Kubšem. Gross je nevidí – je k nim obrácen zády) Jsem náměstek ředitele a žádám, abych byl respektován. Můžete se posadit.“⁴⁵

⁴⁴ HAVEL, Václav. *Hry 1.* s. 105

⁴⁵ HAVEL, Václav. *Hry 1.* s. 110

Následuje situace, kdy bez Grossova odporu Baláš převezme řízení úřadu, Gross se v hierarchii postupně propadne téměř nejniž, až na místo pozorovatele, jehož pracoviště se nachází v dutině mezi stěnami několika kanceláří. Od této chvíle se však soukolí byrokratického mechanismu začne točit ve zpětném chodu a vrátí Grosse, Baláše a pozorovatele Jiřího (toho času Balášova náměstka) zpět do svých výchozích pozic. Při tomto reverzním procesu mizí ze scény Balášův tichý nohsled Kubš a sekretářka Marie – postava, která se v posledku jako jediná dopustí porušení pracovních předpisů z důvodu náklonosti ke Grossovi.

5.1 Shrnutí

Václav Havel se ve hře *Vyrozumění* věnuje fungování nejmenovaného úřadu. Vytváří alegorii na fungování mnoha tehdejších institucí, které po období překotného budování a byrokratizace přecházely do fáze, kterou by Havel nejspíše nazval svým oblíbeným termínem „samopohyb“. Úřad, který již víceméně zracionalizoval veškerou svoji agendu, musí obhájit svoji důležitost, a velikost co do počtu pracovních míst. Byrokratická mechanizace veškerých činností pak vytváří činnost pro činnost. Jak si všimla Alena Štěrbová, v úřadě „se vlastně nepracuje. Samozřejmostí jsou nejrůznější osobní nákupy v pracovní době, přítomné ženy se ponejvíce češou, dělají si manikúru, dokonce i žehlí, nejviditelnější pracovní náplní a obecným zájmem je jídlo, káva a neustálé oslavy.“⁴⁶ Druhým neblahým aspektem takové míry byrokratizace je odejmutí osobní zodpovědnosti. Úřad přenáší zodpovědnost i v takových maličkostech, jako je například zakoupení sešitu, z člověka na vnitropodnikový předpis.⁴⁷ Úřad, nyní nikoliv jako instituce, ale jako modus bytí odnímá z velké části člověku možnost samostatně rozhodovat, zužuje oblast volního jednání jednotlivce na to, jak, kdy a kde uspokojí své základní potřeby. Člověk adaptovaný na toto prostředí zapadá do jeho vnitřního mechanismu, sám se

⁴⁶ ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Modelové hry*. s. 30

⁴⁷ HAVEL, Václav. *Hry 1*. s. 68 – 70

stává automatem vykonávajícím vložené instrukce, jejichž smyslem je v posledku udržení samotného mechanismu při životě. Člověk se zde vytrácí stejně, jako se vytrácí přirozenost jeho jazyka v úřední korespondenci, jejíž jazyk a jeho strnulost se plíživě přenáší z papírové korespondence do mezilidské komunikace. Autor tento obecný jev jazykové deformace ukazuje v obludné hyperbole na příkladu umělého jazyka Ptydepe vylučujícího jakékoliv nedorozumění. Jazyka, který absolutně nepřipouští nejednoznačný výklad jakéhokoliv sdělení v něm psaného. Když se nad tímto modelem zamyslíme z hlediska teorie slovní komiky, jedná se zároveň o jazyk, který slovní komiku zcela vylučuje. Havel zde dle mého názoru reflektuje jeden ze symptomů osobního vyprázdnění a ztráty lidství, kterým je ztráta smyslu pro humor. Sám se naopak snaží komickými situacemi dotaženými k absurditě poukazovat na místa, kde už k podobnému posunu od lidského k nelidskému, neosobnímu dochází. Je příznačné, že si jako dějiště své hry vybral zrovna úřad. Místo, kde (zvláště v režimech, které stojí kromě jiných také na pilíři byrokratické mašinerie) běžný občan často nabývá dojmu, že se nachází na cizím, nepřátelském území, které okupují lidem podobné stroje, které chvílemi hovoří cizím jazykem a postrádají smysl pro humor.

V posledním obrazu, ve chvíli, kdy je propuštěna sekretářka Marie, promlouvá k ní staronový ředitel Gross. V jeho krátké řeči se zrcadlí hlavní problémy, na které se hra snaží upozornit (podobně jako tomu bylo u *Zahradní slavnosti*, podobně, jako tomu bude u *Ztížené možnosti soustředění*):

„GROSS Drahá Marie! ...Jen uvaž: létáme na Měsíc, ale přitom je pro nás stále těžší doletět ke svému vlastnímu já; ovládáme rozpad atomového jádra, ale rozpadu své osobnosti zabránit neumíme; budujeme skvělé komunikace mezi kontinenty, a přitom je pro nás stále větším problémem vybudovat komunikaci člověka s člověkem!

(Krátká pauza, Gross se zamyslí, zazní zábava)

Jinými slovy: náš život ztratil jakýsi vyšší úběžník a my se nezadržitelně rozštěpujeme – stále hlouběji odcizeni světu, lidem i sobě samým. Jsme

jako ten Sisyfos – valíme balvan života na kopec jeho iluzorního smyslu, aby se vzápětí skutálel zpět, do údolí své vlastní absurdity. Nikdy nežil člověk tak vysunut na sám okraj neřešitelného rozporu mezi vůlí své mravní subjektivity a objektivní možností její etické realizace.

Manipulován, z fetišizován a zautomatizován ztrácí člověk zážitek vlastní totality: zděšen hledí jako cizinec na sebe sama, bez možnosti nebýt tím, čím není, a být tím, čím je.⁴⁸

Poté se ještě Gross pokusí Marii utěšit, ovšem slova jsou to prázdná a je z nich zřejmé, že sám Gross je také zautomatizován, bez možnosti být tím, čím je. Poté se omluví, odchází s ostatními na oběd a ponechávají Marii samotnou na jevišti. Hra se tímto uzavírá do kruhu, ovšem samotný závěr otevírá novou perspektivu, a to ve chvíli, kdy Marie, odchází z úřadu. Je to jediná skutečně lidská postava této hry, kterou hřeje u srdce naivní představa, že slova, kterými se jí v její těžké situaci snažil utěšit ředitel Gross, byla upřímná. Dívá se vstříc nové budoucnosti a divák si uvědomuje, že to, co nechává za zády je jen něco jako zlý sen, dům hrůzy plný mluvících loutek, které se světem živých spojují jen jejich vegetativní potřeby a maximálně ještě touha po moci. Naopak budoucnost, do které se Marie dívá, je plná naděje a možná i skutečných lidí.

Mariin pohled směrem k nejisté, ale jistě lepší budoucnosti na samém konci hry *Vyrozumění* je prolomením do světa diváka, který si na jednu stranu uvědomuje její ohromnou úlevu poté, co opustila svět byrokratické mašinérie plné neosobních vztahů a lidí, kteří se více než lidem podobají strojům - automatům bez idejí, bez svědomí, bez zábran, na druhou stranu si pravděpodobně ještě v divadle nebo třeba cestou domů bude klást otázku, odkud mu byly některé z výjevů povědomé a jestli náhodou již také není ve svém běžném životě součástí podobného mechanismu? Divák přeje Marii štěstí a nový život. Věřím, že Havlovým úmyslem bylo vzbudit v divákovi alespoň zčásti podobnou touhu,

⁴⁸ HAVEL, Václav. Hry 1. s. 149

apelovat na tu jeho lidskou část, která chce podnikat smysluplné činy, která chce jednat podle svého svědomí, která chce být iniciativní a statečná.

6 Ztížená možnost soustředění

Hra o dvou dějstvích, ve které sledujeme několik dějových rovin střetávajících se v bytě dr. Eduarda Humla. Linie, po kterých se hra ubírá, můžeme nazvat dle jejich ústředních postav: 1) Huml – Humlová (manželka); 2) Huml – Renata (milénka); 3) Huml – Blanka (sekretářka); 4) Puzuk – přístroj, pomocí něhož, se vědecký tým pod vedením Dr. Balcárkové snaží získat a vyhodnotit data vypovídající o běžném životě náhodně vybraného respondenta (v tomto případě je jím Huml).

Hra se odehrává v pomyslném rozmezí jednoho dne, začíná snídaní a končí večerí manželů Humlových. Huml je prototyp zbabělého člověka bez názoru a iniciativy. Když řeší střídavě se svoji ženou a se svoji milenkou neudržitelnost života na dvou kolejích, je evidentní, že situaci sám řešit nechce, chce se vyhnout nepříjemnostem a nepříjemné jsou mu požadavky obou žen. Zatímco pak diktuje své sekretářce text pojednávající o lidském štěstí, snaží se ji svádět, což se ale neseťkává s úspěchem. Do toho v pravidelných intervalech vstupuje tým Dr. Balcárkové snažící se přimět Puzuka k činnosti, kterou má být položení klíčových otázek Dr. Humlovi. Vědecká skupina o přístroj pečuje s péčí ne nepodobnou péči o nemluvně. Puzuk koneckonců do konce hry téměř nepromluví.

Dialogy jednajících postav se střídají, fráze jednotlivých postav jsou stále podobné. Humlová naléhá na manžela, aby ukončil vztah s Renatou, ta naléhá na Humla, aby se rozvedl. Dialogy těchto dvojic jsou stavěny na podobném půdorysu, někdy se stane, že postava Renaty a Humlovy ženy říkají totožné věty. Rozhovory v rámci vědeckého týmu jsou neosobní, zadržávají, často jsou přerušovány tísnivým tichem. Beck – vedoucí výzkumu občas vpadne na scénu a informuje ostatní o svém úmyslu se na tento projekt vykašlat. Puzuk stále

nemluví, po každém pokusu o zapnutí pouze signalizuje blíže nespecifikovanou závadu. Stroj zosobněný v nemluvně, nebo spíše vzpurné nemluvicí dítě, nechává své pečovatele bezradně hledat příčinu své poruchy a potýkat se rovněž bezradně se vzájemnou konverzací. Je evidentní, že jsou jeho absencí vyvedeni z míry, že bez fungujícího přístroje vlastně sami nefungují. Komicky působí jejich bezradnost při vzájemné konverzaci a zároveň neschopnost navázání běžné konverzace s Dr. Humlem. Jejich dialogy pak vypadají následovně:

„KRIEBL *(k Humlovi)* Vy rád ovoce?

HUML Jak to víte?

KRIEBL Viděl jsem ve špajzu zásoby –

HUML Mám na venkově matku, takže nám občas posílá –

KRIEBL To je výhoda –

(Delší tísnivá pauza)

BALCÁRKOVÁ *(ke Krieblovi)* Neměl byste mu dát elektrický šok?

KRIEBL Radši ne, mívá po něm bludné myšlenky. A taky pak zlobívá kondenzátor –

(Delší tísnivá pauza. K Humlovi)

Vy jste z venkova?

HUML Ano.

KRIEBL Z hor?

HUML Jak to víte?

KRIEBL Ty blumy, co vám poslala paní matka, rostou jen ve vyšších polohách.

HUML Ano, jsou to horské blumy.

(Delší tísnivá pauza)

BALCÁRKOVÁ *(ke Krieblovi)* Kdy jste ho naposled mazal?

KRIEBL Předevčírem.

BALCÁRKOVÁ Předevčírem?

KRIEBL Ano.

BALCÁRKOVÁ Takže je vlastně čerstvě namazán?

KRIEBL Ano.

*(Delší tísnivá pauza)*⁴⁹

Konverzační topornost členů vědeckého týmu lze označit za strnulost. Odosobnění, odcizení se společnosti, které působí směšně, se zároveň prolíná s dojemnou péčí o přístroj. V dialogu výše se tato starostlivost projevila hned na dvou místech. Nesmyslnost mateřské péče o stroj je jedním z opakujících se a postupně gradujících komických prvků hry. Domnívám se, že opakující se výstupy s Puzukem vystavěné na pravidelně se střídajícím motivu očekávání a zklamání, lze považovat za gag, tedy jednoduchý vypointovaný komický efekt, který nechává rovinu očekávání protnout rovinou zklamání. Z perspektivy hry jako celku, zjišťujeme, že tento gag je rozvinutý ve více fázích. Na konci prvního dějství se konečně podaří přístroj uvést do provozuschopného stavu. Na přístroji již svítí zelené světélko, tým pracovníků je na svých místech, Dr. Huml je připraven odpovídat na otázky.

„BALCÁRKOVÁ Výborně. Tak pište: *(Diktuje)* Eduard Huml, 1928 – začátek

rozhovoru 16,32 – první otázka. *(Zvolá)* Prosím ticho!

(Kriebl to zapsal na klávesnici, pak zatočí kličkou, podívá se do průzoru, načež zmáčkne jeden z knoflíků. Z reproduktoru Puzuka se ozve slabé zavrčení. Kriebl se zahledí pozorně na hodinky, všichni napjatě čekají. Po chvíli se rozsvítí na Puzukovi zelené světélko)

Sláva, zelená!

KRIEBL To je dost –

(Z reproduktoru Puzuka se ozve zženštilý hlas)

PUZUK Řekněte mi –

(Pauza, napětí) Řekněte mi – *(Pauza, napětí)* Řekněte mi laskavě –

(Pauza, napětí) Karle?

KRIEBL *(k Puzukovi)* Co je?

⁴⁹ HAVEL, Václav. *Hry 1*. s. 159 - 160

PUZUK Můžu si na chvílku odpočinout?⁵⁰

V poslední fázi hry se vědeckého týmu podaří znovu uvést přístroj do provozu. Ten však klade následující otázky:

„Který je váš oblíbený tunel? Máte rád hudební nástroje? Kolikrát ročně větráte náměstí? Kde jste zakopal psa? Proč jste to neposlal dál? Kdy jste přišel o nárok? V čem je jádro? Jakkpak je dnes u nás doma? Čuráte veřejně, nebo občas?“⁵¹

Nesmyslné otázky připomínají lidová „moudra“ otce Pludka ze *Zahradní slavnosti*, ovšem s tím rozdílem, že v *Zahradní slavnosti* takto mluvil člověk, který strnulostí své mluvy připomíná stroj, zatímco zde stejným způsobem promlouvá stroj, který svými vrtochy připomíná člověka.

Jakkoliv je Puzuk zajímavá „postava“, hlavním „hrdinou“ je Dr. Huml. Jedná se o intelektuála, jenž prahne po životním štěstí, které se snaží marně hledat v náruči žen. Namísto kýženého štěstí však tato jeho snaha, nebo spíše neschopnost se ovládat v kombinaci s neschopností učinit zásadní rozhodnutí stran svých neurovnaných vztahů, vede k novým a novým komplikacím. Připomíná to efekt sněhové koule, kdy na sebe komická postava opakovaně nabaluje stále nové problémy a řítí se samospádem směrem ke katastrofě. Postava Dr. Humla je komická rovněž tím, jak díky své neschopnosti připomíná spíše než člověka marionetu visící na nitkách vlastní touhy a zavedených životních stereotypů. Způsob, jakým je Dr. Huml opakovaně podrobován tlaku ze strany manželky a milenky, jak je v permanentním vleku svojí neukojitelné touhy po novém vzruchu, ztělesněném v tomto případě asistentkou Blankou, opět – stejně jako v *Zahradní slavnosti* – připomíná podivný kolotoč plný mechanicky se pohybujících figur snad jedině s výjimkou Blanky, která se zdá být nejméně zatuhlá ve struktuře životních rutin a zvyků. Okamžiky, kdy do tohoto spektaklu deklamujících figur vpadne samotný život, lze považovat

⁵⁰ HAVEL, Václav. *Hry 1.* s. 175

⁵¹ HAVEL, Václav. *Hry 1.* s. 199

z perspektivy Havlovy „Anatomie“ rovněž za gag. Například ve chvíli, kdy Dr. Huml diktuje Blance článek pojednávající o lidském štěstí. Ve chvíli, kdy mluví akademickým jazykem o lidských potřebách, dolehnou na něj neodbytně potřeby vlastní, viz:

„HUML Fajn. A teď nový odstavec, prosím. Stav, kdy člověk uspokojí určitou svou potřebu – kdy tedy dosáhne určité hodnoty – nazýváme štěstím – tečka. Jelikož ale lidé mají – jak jsme si už řekli – (*Huml se zastaví, zamyslí, pak se obrátí k Blance*) Blanko –

BLANKA Prosím?

HUML Ten Rošťa – to je vaše první láska?

BLANKA Ano.

HUML Kolik mu je?

BLANKA Osmnáct.⁵²

V těchto okamžicích se zdá, že se Huml stává na chvíli autentickým člověkem, nicméně pravdou je, že zůstává komickou loutkou, pouze se změnil vodič. Dokladem toho je fakt, že Huml od chvíle, co začne Blanku svádět, není schopen vnímat ji jinak, nežli jako objekt své touhy. Například ve chvíli, kdy si zcela nevinou Blančinu větu vyloží jako laškování:

„HUML ... Poslyšte, Blanko, co vy si vlastně o mně myslíte?

BLANKA Já?

HUML Ano, vy –

BLANKA Že jste velice vzdělaný –

HUML Mluvte, prosím, vážně!

BLANKA Říkám to vážně –

HUML Jste mrška!⁵³

⁵² HAVEL, Václav. *Hry 1.* s. 163

⁵³ HAVEL, Václav. *Hry 1.* s. 169

V této hře použil Havel gag, který k ozvláštňení probíhajícího děje používá časový posun. Stane se tak ve chvíli, kdy je Blanka na odchodu a čeká, až ji Dr. Huml podá kabát:

„HUML Jémine!

(Huml odkvapí k zadním dveřím, než však stačí odejít, ozve se zvonek.

Huml se zarazí, pak se obrátí k Blance)

Prosím vás – tuhle v šatníku –

(Blanka odejde zadními dveřmi, Huml jde k zrcadlu a letmo se před ním upravuje. Vtom se ozve znovu zvonek, Huml jde rychle k pravým dveřím, podívá se špehýrkou ven, načež otevře. Za dveřmi stojí Blanka v kabátu s aktovkou)

BLANKA Dobré jitro.⁵⁴

Hra připomínající výše zmíněný kolotoč si drží své tempo, jednající postavy se střídají na jevišti, a ačkoliv je znát mírný posun v ději, postavy stále setrvávají ve svých pozicích a mechanicky jednají dle schématu rozvrženého již na začátku hry. Humlová naléhá na manžela, aby ukončil vztah s milenkou, ta naléhá na Humla, aby se rozvedl, Huml diktuje Blance text a snaží se ji svádět, tým doktorky Balcárkové se bezvýsledně snaží přimět Puzuka k činnosti, ke které je určen.

6.1 Shrnutí

Havel se v této hře vtipně vypořádává hned s několika problémy. Jedním je neosobnost Dr. Eduarda Humla, který postrádá autenticitu svého bytí svojí absolutní pasivitou a zároveň pudovostí. Nečiní nic, co by bylo projevem jeho osoby, jediné, co aktivně činí, je projevem pouhé animálnosti. Dr. Huml nežije, ale přežívá. Havel v jeho postavě identifikuje člověka moderní doby, který nenachází možnost uplatnění vlastních vizí a projektů, jelikož život

⁵⁴ HAVEL, Václav. *Hry 1*. s. 170

v nesvobodné zbyrokratizované společnosti toto ani neumožňuje, klade si tento člověk zástupné cíle nižšího řádu, které spočívají v pouhém uspokojování potřeb a v pohodlném přežívání. Sám Dr. Huml tuto skutečnost reflektuje v textu, který diktuje Blance:

„Člověk ale potřebuje tak říkajíc stále něco potřebovat – neboť hnací silou jeho života není stav uspokojení všech potřeb – ale proces jejich neustálého uspokojování – jako úsilí o jejich uspokojení – tečka.“⁵⁵

Dr. Huml, intelektuál přemýšlející o podstatě lidského štěstí v tomto a několika dalších případech identifikuje vlastní problém. V reálném životě jej však neřeší. V podstatě tak přestává být autentickým člověkem s vlastní vůlí a svědomím a stává se chabou napodobeninou stroje. Jeho slova jsou v takovém případě jen prázdnými frázemi. Otázkou je, do jaké míry touto postavou Havel zesměšňuje a tedy i kritizuje soudobé intelektuály, kteří se uzavírají do světa floskulí a planých proklamací a které otevřeně kritizoval ve svém projevu na konferenci Svazu československých spisovatelů v roce 1965 a 1967. K tomu se dostaneme ještě jednou a podrobněji v souvislosti s hrou *Motýl na anténě*.

Další problém, na který Havel s nadsázkou a vtipem upozorňuje, je pošetilost snahy moderní technokratické společnosti, která přes veškerou snahu odhalit a hlavně ovládnout tajemství života ztrácí se samotným životem kontakt. Tyto snahy o poznání života vědeckým způsobem, o jeho kvantifikaci logicky zcela selhávají. Absurdnost pokusů popsat, pochopit a ovládnout život pomocí čísel se odráží zejména v postavě Čeňka Machulky, který sbírá veškeré dostupné informace o životním prostředí Dr. Humla včetně počtu schodů v bytě a hmotnosti peřin. Technokratizace společnosti rovněž vede k osobnímu odcizení mechanizací lidskosti, erozí morálních hodnot, odvracením se od „nedokonalého“ a omylného člověka a fascinací nechybujícím automatem, snahou činit z člověka podobný stroj, který nedělá chyby a rozhoduje se podle jasných a předem daných algoritmů. Jak bylo patrné již u hry *Zahradní slavnost*, pokud Havel poukazuje v dramatickém kusu na nějaký problém, který jej

⁵⁵ HAVEL, Václav. *Hry 1*. s. 179

znepokojuje, provede to za pomoci gagu, parodie či jiného komického nasvětlení daného problému. V tomto případě (myšleno nebezpečí odcizení moderního člověka v přetechnizované době) nechá hlavní postavu Dr. Humla jednat jako špatnou napodobeninu stroje a Puzuka představuje jako špatnou napodobeninu dítěte. Problém odcizení navíc zmíní ústy prof. Balcárkové paradoxně v přesně opačném, a tedy chybném, smyslu:

„HUML ...kdyby se vám například podařilo najít způsob, jak vědecky modelovat lidskou individualitu, nemělo by to svůj velký význam jen pro vás, ale mohlo by to být aplikováno tak říkajíc celospolečensky
BALCÁRKOVÁ To rozhodně! Přinejmenším by to mohlo otevřít cestu k racionálně organizovanému omezování takových úkazů, jako je například odcizení.“⁵⁶

Jakoby v tomto okamžiku Havel varoval před pošetilostí vkládání přílišných nadějí do vědeckotechnického pokroku. Těsně před koncem hry promluví Dr. Huml na toto téma a zdá se, jakoby v tu chvíli mluvil samotný autor:

„A obávám se, že klíč ke skutečnému poznání lidského já neleží v lépe či hůře chápané komplexnosti člověka jako objektu vědeckého poznání, ale jen a jen v jeho komplexnosti jako subjektu lidského přiblížení, protože nekonečnost našeho vlastního lidství je zatím to jediné, co se může – ať jakkoli nedokonale – přiblížit nekonečnosti těch druhých.“⁵⁷

7 *Motýl na anténě*

Tato práce je sice zaměřena zejména na Havlovu divadelní dramatickou tvorbu, nicméně dovolím si malou odbočku, kterou představuje scénář k jednoaktové televizní hře *Motýl na Anténě*.

⁵⁶ HAVEL, Václav. *Hry 3*. s. 173

⁵⁷ HAVEL, Václav. *Hry 3*. s. 204

Scénář jednoaktovky *Motýl na anténě* se odehrává v bytě dvou mladých manželů Jana a Marie, který sdílají se svojí tchýní a s nájemníkem, instalatérem Baštou. Tito zde slaví Janovy narozeniny a divák je přizván v době, kdy pan Bašta znaven, buď celodenní prací, nebo intelektuálním tlacháním Jana a Marie, usíná. Jejich hovor skutečně může mít anestetický účinek pro osoby, které se jej přímo neúčastní. Pouze tchýně odolává uspávacímu účinku této konverzace a občas do ní vpadá s morbidními historkami, které, jakkoliv působí neskutečně, jsou více skutečné než nekonečně prázdné fráze obou mladých lidí. Jejich hovor připomíná spíše hru, která byla kdysi rozehrána, obě strany na ni přistoupily a částečně dobrovolně, zčásti nedobrovolně (Marie) ji stále hrají. Nežijí, jen si hrají na život, jako děti, jako Jeníček a Mařenkou, jak se ostatně sami titulují. Život mezitím kolem doslova protéká kolem.

Opět se zde setkáváme s humorem jako nástrojem kritiky reflektující v tomto konkrétním případě intelektuální spory, které často ve své zahleděnosti do sebe ztrácejí autenticitu a kontakt s realitou, nebo přesněji řečeno, ztrácejí vliv na reálný život, schopnost cokoliv změnit, přičemž zůstává pouze u planého leč květnatého konstatování skutečnosti. Komičnost celé situace tkví v neschopnosti dvou hlavních aktérů reagovat na tak banální událost, jako že není dovržený kohoutek vodovodní baterie, která protéká, intenzita průtoku zesiluje a hrozí zatopením bytu. To vše při vědomí, že naproti stolu spí člověk pro tento druh havárie nejpovolanější. Za gag odpovídající autorově definici můžeme považovat samotou zápletku, na níž je hra vystavěna a my sledujeme velmi zpomalenou grotesku, ve které se schyluje k záplavě. Očekáváme reakci obyvatel bytu a ta se skutečně dostaví. Po zjištění, že původcem zvuku podobajícího se odkapávající vodě není déšť, ani kůň, usuzuje Jan, že o celé situaci napíše hru. Marie souhlasí a zapojuje se do vymyšlení námětu, který mimochodem prozradí, co se bude v bytě až do konce hry dít. Voda kape stále intenzivněji. Jan usuzuje, že problém není banální a je třeba jej přesně definovat. Voda již teče, instalatér stále spí. Řešení problému se oddaluje, důvod se však mění. V tuto chvíli řešení celé situace spočívající v probuzení instalatéra vážne na neschopnosti hlavních protagonistů odhodlat se k tomu ho

vzbudit. Ve chvíli, kdy voda přetéká umyvadlo, rozhodnou se ji vynášet v kbelcích, jelikož situace začíná být na pováženou. Na pozadí této krize vyvstávají dlouho zamlčované spory mezi ústřední trojicí, celý děj zrychluje s postupně se zvyšující intenzitou vodního proudu. Hrozící katastrofa je nakonec zažehnána tchyní poté, co na radu stále ještě spícího instalatéra prostě jen zavře kohoutek. Groteska pomalu končí, ovšem ústřední dvojice již dostatečně zesměšněných groteskních postav – Jan a Marie získávají návdavkem ještě jednu životní lekci. Důvodem, proč Jan a nejspíš ani Marie nechtějí vzbudit pana Baštu, jsou jejich předsudky vůči řemeslníkovi, kterého automaticky považují za hrubého a vznětlivého. Staví umělou hráz z předsudků mezi sebe, jemné, oduševnělé, umělecky založené duše a prostého instalatéra. Tento však, jakmile se vzbudí, uděluje jim zásadní lekci brilantním vyprávěním svého snu, který odhaluje příčinu samotné kalamity (nezavřený kohoutek), ale také jeho úzkostnou starost o bezpečí manželů, u nichž je v podnájmu, a také správně intuitivně tušenou nepřekonatelnou lidskou bariéru mezi ním a mladými intelektuály. Na závěr popisu svého snu ještě zmíní výjev, který mu utkvěl v hlavě z celého snu nejvíce, a sice motýla sedícího na anténě. Tento motiv jasně vyjevuje citlivou povahu pana Bašty, který sice není kulturně vzdělán a své vyprávění na rozdíl od mladých intelektuálů neprokládá odkazy na přední umělce a jejich díla, jeho mysl je však stejně poetická, ne-li ještě poetičtější nežli mysl mladého spisovatele, jen nemá prostor realizovat se v umění. Oproti tomu se realizuje ve skutečném životě.⁵⁸

⁵⁸ Havlův apel v tomto případě jednoznačně směřuje do řad Svazu československých spisovatelů, který, jak bylo již výše řečeno a jak si v souvislosti s touto hrou povšimla Alena Štěrbová (ŠTĚRBOVÁ, *Modelové hry Václava Havla*. s. 37), Havel otevřeně kritizoval ve svém projevu z roku 1967 za jeho neschopnost učinit jasná rozhodnutí a důsledně je plnit. Domnívám se, že už v projevu psaném pro konferenci Svazu československých spisovatelů konaném o dva roky dříve jasně definoval podstatu problému Svazu (a v kontextu hry tedy i Jana s Marií) slovy: „Ztráta kontaktu s realitou vede zákonitě i ke ztrátě schopnosti do reality účinně zasahovat.“ (HAVEL, Václav. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 668) Svůj postoj k odcizení se soudobé inteligence skutečnému životu prostřednictvím vyprázdňených frází Havel trefně vyjadřuje svým postřehem z návštěvy divadla Suchého a Šlitrova Semaforu, které jej uchvátilo tím, „jak totálně mimoběžné bylo všemu ideologickému. Různé tehdy velmi živé a možná v mnohém důležité diskuse (například mezi dogmatiky a antidogmatiky), probíhající na stránkách Literárních novin a dalších časopisů, jako by byly tímhle představením naráz usvědčeny ze své směšnosti. ... Ta radost ze hry, z rytmu, z pusté legrace, to jako by všechny ty učené ideologické debaty usvědčovalo z jakési bazální nepatřičnosti, z toho, že nemají se skutečným životem mnoho společného. To byla ničím necenzurovaná manifestace života, který ... se bytostně vzpírá každému znásilnění, každému výkladu, každé směrni.“ (HAVEL, Václav. *O divadle*. s. 34)

8 Havlova „vaňkovská trilogie“: *Audience*, *Vernisáž*, *Protest*

V roce 1975 vzniká jednoaktová hra *Audience*, která vychází z autentických Havlových zkušeností s prací v pivovaru, kde byl v roce 1974 zaměstnán. Později dopsal ještě dvě jednoaktovky – *Vernisáž* (1975) a *Protest* (1978) – jejichž hlavní postavou byl, stejně jako v případě *Audience* stejný typ člověka. Ve *Vernisáži* se jmenuje Bedřich, nicméně jej lze ztotožnit s postavou Ferdinanda Vaňka, který se vyskytuje v *Audience* a v *Protestu*. Havel do této postavy vkládá své zkušenosti, své postoje, povahové rysy, nicméně s postavou se přímo neztotožňuje. Způsobem sobě vlastním zdůvodňuje, že postava hry nemůže být identifikována s živým člověkem v jeho celistvosti, v totalitě jeho bytí a zároveň divadelní postava se od skutečného člověka liší tím, že musí být v jistém smyslu přizpůsobena ději hry, zároveň však je jistou zkratkou, koncentrátem podstaty svého bytí. Vaněk je po Havla „Dramatickým principem“.⁵⁹ Domnívám se, že nemá smysl zabývat se podrobně dějem jednotlivých her, které patří k Havlovým nejslavnějším. Tato skutečnost plus propojení skrze jeden typ hlavní postavy a další konceptuální odlišnosti od Havlových starších dramatických děl, jsou důvody, proč o těchto jednoaktovkách pojednám v rámci jedné kapitoly. Vynechám rovněž obvyklé hledání konkrétních užitých komických prvků a gagů a přeju k teoretickému výkladu hry a jejím aspektům, na nichž lze vysledovat spojitost s „*Anatomíí gagu*“.

Specifičnost těchto tří her tkví už v samotném dramatickém pojetí jejich hlavní postavy. Vaněk (resp. Bedřich) je více principem než aktivním hybatelem děje. Je mlčenlivý, jeho význam na scéně téměř výlučně spočívá v jeho přítomnosti. Vaněk provokuje svojí mlčenlivostí a svojí pouhou přítomností ostatní postavy k tomu projevit se. Provokuje je k zdůvodnění jejich mnohdy absurdního jednání, se kterým sami kdesi hluboko uvnitř nesouhlasí. Konfrontace

⁵⁹ HAVEL, Václav. *O divadle*. s. 531

s mlčenlivým Vaňkem se nám chvílemi jeví jako konfrontace s vlastním svědomím. Například když sládek v *Audienci* ospravedlňuje fakt, že přistoupil na spolupráci s Stb, aniž by byl Vaňkem osočen či přímo dotázán, takto:

„SLÁDEK Nepovídej, já vím dobře, co si myslíš! Jenomže ty zřejmě nevíš, že kdybych jim to neslíbil já, našli by si jinýho, a to by bylo horší, protože by to zaručeně nebyl nikdo tak férovej jako já! Já jsem totiž rovnej, na rozdíl od jinejch, já už mám prostě takovou mentalitu – i dnes! A to je tvá jediná klika, jestli to chceš vědět! Lidi jsou totiž velký svině! Velký! Anebo si snad myslíš, že by se tu našel druhej takovej vůl, kterej by ti to celý takhle vyklopil? Ty máš představy jak malej Jarda! Kde si myslíš, že žiješ!

VANĚK Já vaši upřímnost samozřejmě oceňuji –

SLÁDEK Víš ty vůbec, co já tím riskuju, že jsem k tobě tak férovej? Co si na tobě vezmu, když to na mě práskneš? Vždyť já se ti tady úplně dávám všanc!“⁶⁰

O několik minut a lahví piva později sládek naléhá na Vaňka, aby přivedl jeho oblíbenou herečku, ovšem zdá se mu, že Vaněk pouze nepřesvědčivě přitakává. V tuto chvíli v alkoholickém opojení vyklouzne sládkovi z úst věta, kterou si evidentně v duchu mnohokrát říkal, pouze v jiné souvislosti. V souvislosti s rolí informátora, která se mu bytostně přičí, ale přesto ji dělá:

„SLÁDEK V čem to teda vážne? (*Pauza*) Hergot, může se přece stýkat, s kým chce!

VANĚK To jistě –

SLÁDEK Je to přece, hergot, její nezadatelný právo!“⁶¹

Tato poslední věta může být brána jako jakési freudovské přeřeknutí. Obraz vnitřního stavu mysli, kde proti sobě stále ještě svádí boj konformita a svědomí. V *Protestu* se ke konci hry dostáváme k okamžiku, kdy Staněk (pravděpodobně

⁶⁰ HAVEL, Václav. *HRY* 3. s. 77

⁶¹ HAVEL, Václav. *HRY* 3. s. 79

činný pracovník v televizi, který zůstal loajální režimu, aby si udržel místo) vyrozumí z Vaňkových nesmělých náznaků, že by bylo dobré, kdyby se podepsal pod petici za propuštění jistého písničkáře Javůrka, s nímž je Staňkova dcera v jiném stavu, načež místo prostého „ano“ či „ne“ má potřebu dalekosáhle zdůvodnit, proč nemůže, ačkoliv by chtěl:

„STANĚK Něco vám povím, Ferdinandě. Jestli jsem si já bezděky zvykl na zvrácenou myšlenku, že přes morálku tu jsou disidenti, pak vy – aniž si to uvědomujete – jste si na to zvykl taky! A proto vás vůbec nenapadlo, že i pro mě můžou být některé hodnoty důležitější než mé současné postavení. Jenomže co když i já chci být konečně svobodným člověkem, co když i já chci obnovit svou vnitřní integritu a shodit ze sebe ten balvan ponížení? Vás vůbec nenapadlo, že možná právě na tenhle okamžik ve skutečnosti vlastně už po léta čekám? Prostě jednou provždy jste si mě zařadil mezi beznadějně případy, s nimiž nemá smysl cokoli zkoušet, a teď – když jste zjistil, že i já se zajímám o osud druhých – vám to s tím mým podpisem jen tak ujelo, což jste si vzápětí uvědomil, a začal se mi proto hned zase omlouvat. Uvědomujete si ale, jak mě tím ponižujete? Co když i já už dlouho čekám na příležitost k činu, který ze mne opět udělá muže, vrátí mi vnitřní klid, fantazii, humor a zbaví mě nutnosti unikat od všech traumat k těm svým meruňkám a magnoliím? Co když i já chci dát přednost životu v pravdě a vrátit se ze světa zakázkového písemnictví a televizní lžikultury opět do světa umění, které nemusí nikomu sloužit?“⁶²

Jeho řeč je, útokem i defenzivou, obhajobou i sebereflexí. Zejména je to však smutný pohled do duše týrané svárem, do které jej uvedly okolnosti, jimž nedokáže čelit. Můžeme však poznamenat, že ani Vaněk není v případě těchto her čistým ideálem autentického člověka. I on občas uhýbá a je cítit, že si uvědomuje tíživost situace, ve které je lepší mluvit opatrně, nebo nemluvit vůbec. Vaněk není klíčem k rozřešení, není odpovědí, ale otázkou. Havel

⁶² HAVEL, Václav. *HRY* 3. s. 137 - 138

nedává návod, jak jednat. Dává možnost se zamyslet, nebo lépe řečeno, opakovaně se zamýšlet nad tím, jak by na jeho místě jednal divák. Zde se dostáváme k další podstatné odlišnosti „vaňkovských aktovek“ od dřívějších her, které jsme zmínili, a sice že u Havlových raných her mohl divák snáze „poodstoupit“ od ztvárněných postav a zasmát se jejich komičnosti. Vyvázat se z apelu tím, že se jedná vždy o jakýsi zparodovaný typ druhého člověka, (úředník, politik, vědec, intelektuál), člověka, který je pro diváka někým, koho může nazvat „ne-já“. Ve „vaňkovkách“ je o něco méně místa pro humor a téměř neexistuje prostor pro většinového diváka, aby vymanévroval z dosahu apelu, aby se schoval z dosahu světla reflektoru, který najednou místo na jeviště svítí do hlediště. Havel se přesunul z kulis úřadů a bytů obývaných modelovými typy – nelidsky působícími figurami či přímo figurínami, do obývacího pokoje běžné domácnosti, která sice vykazuje jisté zvláštnosti co do výbavy, ale zde se jedná o nadsázku. Můžeme konstatovat, že tento typ obývacího pokoje, který více než funkci obývací místnosti plní funkci výkladní skříně, známe z vlastní domácnosti či z návštěv asi všichni (*Vernisáž*). Dívá se do bytu člověka, který za záclonou pozoruje dění venku a doufá, že za něj někdo jiný něco udělá s neutěšenými politickými poměry, které by sám tak rád změnil, ale nemůže a smysl svého života zredukoval na zahradničení (*Protest*), nahlíží do pracovního kamrlíku dělníka, který měl snad kdysi sny, ale nenaplněné ambice a alkohol z něj učinili mechanickou loutku opakující díky své vynechávající krátkodobé paměti stále dokola stejné věty jako: „Nebudte smutnej.“ nebo: „Je to všechno na hovno.“ (*Audience*). Havel ve svých raných hrách také užíval motivu mechanicky se opakujících frází, jednalo se však o dramatický záměr, o hru s jazykem. V *Audenci* vidíme totéž, ale zde už to není hra s jazykem, zde slyšíme mluvit reálného člověka, který má skutečný problém. Zde už nejde o metaforu, ale absurdně působící pohled na realitu. Navíc, divák, který se identifikuje s Vaňkem, je na konci hry zcela znejistěn náhlou změnou, kdy postava Vaňka vnějšími projevy splyne s postavou Sládka:

„VANĚK Nebudte smutnej –

(*Vaněk odejde. Krátce nato se ozve zaklepání. Sládek se ihned probere,*

je po krátkém spánku opět zcela střízlivý a chová se přesně jako na začátku hry: zřejmě zároveň zapomněl na vše, co předcházelo)

SLÁDEK Dál –

(Do místnosti vstoupí Vaněk, dopíná si poklopec) Á, pan Vaněk! Pojdte dál! Posadte se –

(Vaněk usedne)

Dáte si pivo?

(Vaněk přikývne; Sládek vytáhne z basy láhev, otevře ji, naleje do dvou sklenek, z nichž jednu přisune před Vaňka. Vaněk ji okamžitě vypije)

Tak co? Jak to jde?

VANĚK Je to všechno na hovno –

(Opona padá)⁶³

Tento náhlý přerod je otázkou směrem k publiku a my si ji můžeme vyložit různě. Jeden z výkladů, který se nabízí, je ten, že se jedná o zkratku, kdy v jakémsi časovém stříhu vidíme důsledek dlouhodobého působení systému, který ponižuje člověka tak dlouho, až z něj (tedy i z Vaňka) učiní poddajnou, zlomenou a odevzdanou figuru připravenou o vůli a tím i o možnost svobodného projevu potažmo lidské autenticity. V postavě sládka identifikujeme, mimo skutečnost, že jde o postavu připravenou automatismem politicko-spoločenského systému o svoji identitu, další rysy a způsoby jednání, o kterých se hovoří v „*Anatomii gagu*“. Absurdita této postavy totiž tkví v nepřiměřenosti běžného očekávání, plynoucího ze společenské funkce postavy sládka k jeho osobní inkompetenci. „Tento mechanismus spočívá v záměrném znesmyslnění ... takové skutečnosti, která je – z hlediska člověka jako společenského subjektu – ‚objektivně‘ absurdní, protože neodpovídá právě těm nárokům, které tvoří kritérium smysluplnosti na rovině společenské zkušenosti člověka“.⁶⁴ Jinak řečeno, nárokem je, aby nadřizený byl na vyšší úrovni nežli jeho podřizený, aby

⁶³ HAVEL, Václav. *HRY* 3. s. 86

⁶⁴ HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 604

informátor byl schopen informovat. Tato absurdnost se projevuje nejvíce v okamžiku, kdy je Vaněk požádán, aby donášel sám na sebe.

Ve hře *Vernisáž* je Bedřich pozván domů k přátelům, manželům Věře a Michalovi, kde je mu předvedena pitoreskní výzdoba a výbava bytu sestávající z naprosto nesourodých leč jistě drahých a těžko sehnatelných předmětů. Jsou mu dávány rady, jak udělat svůj osobní i manželský život šťastnějším a smysluplnějším. V závěrečné scéně, když se již Bedřich chystá odejít, dojde k téměř hysterické scéně, v níž jej manželé přemlouvají, aby neodcházel.

„BEDŘICH Nezlobte se, ale já fakt jdu –

VĚRA (*vzrušeně*) Bedřichu! Přece nás tady nenecháš! To nám přece neuděláš! Nemůžeš nás přece opustit, chtěli jsme ti toho tolik ještě říct! Co si tu bez tebe počneme! Copak to nechápeš? Zůstaň! Prosím tě, zůstaň tu s námi!“

MICHAL Vždyť jsi ještě ani neviděl náš elektrický loupáč mandlí!

BEDŘICH Ahoj! A díky za groombles –

(Bedřich odchází, než však stačí za sebou zavřít dveře, začne Věra hystericky plakat. Bedřich se zarazí a hledí rozpačitě na ni)

VĚRA (*plačíc*) Jsi sobec! Hnusný, necitelný, nelidský sobec! Nevděčník! Ignorant! Zrádce! Nenávidím tě – já tě tak nenávidím – jdi pryč! Jdi pryč!“⁶⁵

V tuto chvíli dochází k situaci, kterou můžeme z perspektivy „*Anatomie gagu*“ nazvat ozvláštněním roviny jedné rovinou druhou. První rovinou je sebezprezentace manželů Věry a Michala, kteří svoji posedlost sbíráním, aranžováním a v neposlední řadě vlastněním předmětů, kterými zdobí svůj byt a zlepšují svůj životní standart, pokládají za smysluplný životní program a tvorbu „kvartýru s ksichem“ považují za plnohodnotnou seberealizaci. Svůj životní styl považují za správný a svůj život za šťastný. Druhou rovinou je průnik skutečného hlasu života v podobě vypjaté emoce. Hysterické chování manželů,

⁶⁵ HAVEL, Václav. *HRY* 3. s. 113

jejich bezradnost ve chvíli, kdy je Bedřich na odchodu ukazuje věci, jak jsou v jejich nahotě. Vypůjčím-li si slova z Havlovy studie, tak tato scéna odhaluje rozpor „mezi *malým obsahem a velkou formou* (jejímž prostřednictvím se pokouší malý obsah stát se velkým, aby vyhověl jakémusi automatismu velikosti jako normy).“⁶⁶ Jednání obou manželů, dokud nejsou „odhaleni“ lze považovat za patetické. Nepochybně pociťují jistý druh naplnění z budování své sebe prezentace a pravděpodobně pociťují i chvíle společného štěstí, minimálně vzhledem ke svému vzájemnému souznění. Exaltovaný způsob, jakým své domácí štěstí prezentují, však budí podezření a prozrazuje patos. Havel říká: „Odcizení, které takový patos vždycky vyjadřuje, a nepřiměřenost mezi vnějšími a vnitřními dimenzemi, kterou je tvořen, odjakživa provokují k výsměchu, k ozvláštnění.“⁶⁷ Dále dovozuje, že míra vypjatosti formy přímo souvisí s mírou odcizení. My vzhledem k ději hry můžeme odvodit, že čím více a v čím častěji oba manželé mluví o svém společném štěstí, tím více se v divákovi stupňuje podezření, že v jejich pocitu rodinného štěstí budou jisté rezervy. Na konci hry je patos depatetizován a odhalena jeho podstata, a to že patetické jednání nevyjadřuje skutečný vnitřní cit, ale „dělá to zřejmě pro své okolí, pro svět. Naplňuje automatismus, který je *mimo něj*, a tím se odlidšťuje.“⁶⁸

„MICHAL Nač myslíš, že jsme ten byt vlastně zařizovali? Pro koho myslíš, že to všechno děláme? Pro sebe?“⁶⁹

U postav Sládka a manželů Věry a Michala bylo vcelku snadné identifikovat jejich autentickou osobnost skrývající se pod slupkou navyklých automatismů. Integrační prvek jejich osobností, totiž jejich svědomí a vědomí skutečných lidských hodnot, byl ztišen na nejnižší možnou míru, potlačen, ne však definitivně. Hluboce lidské reakce na nezvladatelný vnitřní konflikt v podobě pláče svědčily ve prospěch jejich rozpadlé, nikoliv však ztracené identity. U postavy Staňka ve hře *Protest* je situace obtížnější. Stejně jako sládek se

⁶⁶ HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 601

⁶⁷ HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 602

⁶⁸ HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 602

⁶⁹ HAVEL, Václav. *HRY 3*. s. 113

vymezuje vůči pozici konformisty a kariéristy s pružnou páteří, do které se cítí být tlačěn v konfrontaci s klidnou, mlčenlivou, morální a vnitřně konzistentní postavou Vaňka. Bohužel, nemůžeme určit, zda se nejedná již jen o vypočítavost. Z jeho počínání, připomínající patetickou zpověď, můžeme usuzovat na vnitřní zápas se svědomím a stejně tak si můžeme myslet, že je se svojí rolí vnitřně ztotožněn a pouze manévruje. Koneckonců, důvod proč si k sobě pozval svého (snad bývalého) přítele Vaňka, je zjištěný. Jeho závěrečný monolog, tak typický pro postavy Havlových her, je racionálním rozbořením konfliktu povinností. Je jakousi parodií na vnitřní rozpory postav antické tragédie, které jsou zpravidla neřešitelné vzhledem k tomu, že výsledky každého z možných rozhodnutí jsou tragické. Staněk proti sobě klade povinnost vůči svému svědomí a závazek vůči rodině. Staví se do role oběti, která svoji osobní integritu obětuje ve prospěch bezproblémového života vlastní rodiny. Ať už jsou jeho motivy skutečné či nikoliv, ať už se jedná o konformního kariéristu nebo naopak člověka souženého vnitřními sváry, v každém případě je to člověk zbavený vlivem politicko-společenských poměrů autentické lidskosti.

9 „Anatomie gagu“ v kontextu apelativního charakteru Havlových her

Václav Havel napsal svoji „Anatomii gagu“ v roce 1963, v témže roce uvádí divadlo Na Zábradlí jeho hru *Zahradní slavnost*. Tato práce se v první – rozsáhlejší části zaměřila na hledání paralel mezi zmíněnou esejí a Havlovými dramatickými kusy. Postupovali jsme chronologicky a bylo tedy nasnadě začít právě *Zahradní slavností*. Byla to první velká divadelní hra tohoto autora, která jej zároveň proslavila u nás i ve světě, navíc doba vzniku korespondující s vydáním „Anatomie gagu“ přímo vybízela ke srovnání eseje jako teoretické přípravy a samotné hry jakožto praktického provedení. Díky studiu Havlových her a některých dalších esejí a osobních vzpomínek jsem však dospěl k názoru, že brát „Anatomii gagu“ jako návod a samotné hry pak jako jeho uskutečnění, by bylo zavádějící.

Václav Havel při psaní svých her užívá gagu, slovní a situační komiky jako způsobů ozvláštňení. Jakkoliv je pro jeho hry užití specifického absurdního humoru typické, rozhodně nelze říct, že by divadelní hry, o kterých jsme pojednávali, byly ryzími komediemi, zcela jistě pak nelze konstatovat, že tyto hry vznikaly s tímto záměrem. Jejich humorné vyznění je důsledkem autorova smyslu pro humor a volbou témat a základních dějových schémat, z nichž komika přirozeně vyplývá.⁷⁰ Havel netvoří své hry primárně za účelem pobavení a vyvolání smíchu, jakkoliv je jeho specifický humor jejich nedílnou součástí. Havel sám na dotaz stran jeho vztahu k humoru říká: „Humor rozhodně není něco, pro co se rozhodneme. Je to dimenze lidství, dimenze věcí, kdy v jakousi chvíli vám začne něco připadat směšné ne proto, že jste si naplánoval smích nebo že byste měl a priori vztah k smíchu.“⁷¹ Užití gagu či jiných forem komiky v Havlových hrách není zpravidla samoučelné, autor jím téměř vždy něco konkrétního sleduje. Mnoho komických situací vyplývá z logiky samotného děje či výstavby dialogů, která (zejména v tvorbě pocházející z období šedesátých let) připomíná důmyslný stroj. Některé Havlovy hry, jak jsme si již ukázali, navíc samy o sobě v zjednodušeném náčrtu svého půdorysu odpovídaly definici gagu. Markantní je to zejména na příkladu *Zahradní slavnosti*.

To, co však shledávám jako zásadní pojitko mezi „*Anatomií gagu*“ a Havlovými dramatickými texty není komika jako taková, ale Havlovo zaujetí sledováním fenoménu krize a rozpadu lidské identity. Na začátku této práce bylo řečeno, že Havlova multižánrovost souvisí s jeho potřebou neustále se vyjadřovat

⁷⁰ Dle mého názoru Havel není mistrem gagu a slovní komiky, jakkoliv velký je jeho smysl pro humor. Havel je mistrem v oboru vnímání života. V přesvědčení, že není mistrem slovní komiky, mě utvrzují občasně humorné prvky, užití v hrách, na kterých je patrná jejich „chtěnost“ a tedy i do jisté míry nucenost. Ve hře *Zahradní slavnost* jsou to například některá „lidová moudra“ otce Pludka. Jakkoliv je Havel mistr psaného slova, připadá mi, že není mistr vtípu, že totiž v tomto směru naráží na bariéru jazyka, který je zvyklý používat. „Lidová moudra“ otce Pludka zcela jistě mají vyznívat absurdně, komicky, možná i vtipně. Dovolím si však poznamenat, že jeho slova znějí především nepřirozeně. Jakoby se v tuto chvíli Havel dostával na tenký led oboru, který mu není vlastní. Podobně je tomu například v některých replikách ve hře *Ztížená možnost soustředění*, kde se ve formě metafory nesoucí divákovi význam, který je divákovi skrytý a znají je jen jednající postavy, občas odvolává na tzv. „těšínská jablíčka“, jenž pravděpodobně značí něco ve smyslu dát někomu marnou naději. Netvrdím zde, že se v těchto případech jedná o nevydařený pokus o slovní komiku. Jen se domnívám, že této látky (myslím tím drobná slovní komika) by se v tomto konkrétním případě lépe ujal například Jiří Suchý, nebo v méně lyrické, ale trochu více lidové rovině například Miroslav Horníček. Oba by přitom dokázali stejně jako Havel zůstat v mezích jemného spisovného jazyka, aniž by sklouzli k laciné vulgaritě. (*Pozn. Autora*)

⁷¹ ŽÁK, Jiří. *Hovory s V. H.* s. 153

k společensko-politickým problémům, a to v různých rovinách, z různých úhlů, různým způsobem. Esej má své vyjadřovací prostředky založené zejména na vysvětlování, divadelní hra oproti tomu poskytuje prostor k pochopení na základě sebereflexe a osobního prožitku. Václav Havel si byl dobře vědom toho, že osobní prožitek hraje v procesu poznání mnohem větší roli než sebelépe sepsaná poučka. Mnoho věcí člověk velmi dobře vnitřně cítí, aniž by je dokázal srozumitelně vysvětlit. Sám o tom mluví v souvislosti se svým působením po boku režiséra Alfréda Radoka, jehož „nepoučený“ režijní styl vycházející čistě z vlastní intuice jej velmi ovlivnil.⁷²

Nemusíme ani příliš spekulovat o tom, jaký cíl autor sledoval ve svých hrách *Zahradní slavnost* a *Vyrozumění*. Vyložil to jasně ve své teoretické části diplomové práce „*Komentář ke hře Eduard*“, kterou obhajoval v roce 1966 na půdě Akademie múzických umění v Praze. Jedná se o komentář k pracovní verzi hry, která bude později veřejně provedena pod názvem *Ztížená možnost soustředění*. Píše zde, že hlavním tématem jeho předchozích her byl rozklad lidské identity. Tyto hry však obsahovaly jisté rušivé prvky, které odvracely diváka od toho hlavního – sebereflexe. Postavy byly ještě stále příliš konkretizované co do typů a diváci se neubránili reminiscencím na osoby ze svého okolí (úřednice za přepážkou, ředitel, kádrovák, politik atp.) Tak trochu nechtěná konkretizace divákovi důvěrně známých typů pak vedla k tomu, že hry vyznívaly spíše jako satira. Slovy autora, divák si jeho předchozí hry mohl snadno „zařadit“, jako se řadí spisy do šanonu a považovat je za vyřízené.⁷³ Hra by se tak mýjela účinkem, její satirický „dráp“ by zůstal nevytažen a nezaryl by se divákovi pod kůži, nedonutil by jej projít si procesem sebereflexe, identifikovat svůj vnitřní rozpor a osobně se s ním vyrovnat. To Havel nechtěl. Jeho záměrem byla identifikace některých modelů jednání postav s divákovou osobní zkušeností se sebou samým. Rozhodl se proto vytvořit postavu podobně zbavenou vlastní identity, ale ještě více generalizovanou, méně typizovanou, prázdnější a na pozadí každodenní zkušenosti každého z diváků – tedy

⁷² ŽÁK, Jiří. *Hovory s V. H.* s. 129

⁷³ HAVEL, Václav. *O divadle.* s. 428

v kulisách domova. Navíc bylo jeho cílem hru zkomplikovat, nepřipustit, aby byla snadno interpretovatelná a zařaditelná, aby dávala jasné odpovědi na otázky. Abych to vyjádřil slovy připomínajícími problematiku rozdílu mezi slovy vysvětlit a pochopit zmíněnou již na začátku této práce: Havlovým cílem nebylo, aby šel divák z divadla poučený. Jeho cílem bylo, aby z jeho představení odcházel divák oslovený, zasažený a zamyšlený. Havlovy rané hry byly kritikou nazývány jako satirické. Principy fungování satiry vycházejí z teorie superiority (nadřazenosti), kde se divák zaměřuje na komické aspekty jednání člověka, vůči kterému se cítí mít navrch, od něž se cítí být odlišen. Havel však nechce, aby jeho hry byly vnímány jako satira. Jeho hry mají divákovi umožnit poodstoupit od sebe sama a kromě smíchu vzbuzovat i jemné mrazení, možná i trochu studu. Vraťme se na chvíli k samotnému gagu, jehož „překvapivost nepramení z exponování neznámého, ale z nečekaného pohledu na známé“.⁷⁴ Havel se snaží zprostředkovat divákovi nejen pohled na známé, ale pohled na to, co je mu důvěrně známé a co lze zároveň do jisté míry brát jako projev odlidšťující automatizace. Jedním z nejrozšířenějších druhů automatizace lidského jednání je stereotyp každodenního života v domácnosti. Právě na ten se Havel zaměřil ve svojí hře *Ztížená možnost soustředění*. Dr. Huml žije v zajetých kolejích navyklých každodenních rutin, činností, ze kterých se již dávno vytratil život. Jeho paralelní vztah s manželkou a milenkou se točí v kruhu navyklých automatismů a Dr. Huml v rámci touhy o jejich uchování a nekomplikování si života pozbývá všech projevů vlastní vůle a je jen mechanicky posunován v ději. Vitální složka jeho bytí je redukována jen na animální pudovost projevující se výpady vůči asistentce Blance. S odcizením se sobě samému, které nastává důsledkem působení automatizace, souvisí také neschopnost navázat plnohodnotný vztah s jiným člověkem. Ve *Ztížené možnosti soustředění* je tato neschopnost demonstrována jak na samotném Dr. Humlovi, tak na pracovnících vědeckého týmu Dr. Balcárkové, kteří, jak již bylo pojednáno dříve, pro změnu podleli jinému druhu mechanizace odevzdáním se plně do služeb Puzuka, stroje, který měl původně naopak sloužit jejich výzkumu. V Puzukovi shledávám

⁷⁴ HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 598

jistou metaforu, kterou by se daly shrnout principy odlidšťující automatizace ze *Zahradní slavnosti*, *Vyrozumění* i *Ztížené možnosti soustředění* a která zároveň úzce souvisí s textem „*Anatomie gagu*“, kde Václav Havel píše:

„Člověk se pochopitelně neustále vyvíjí; skutečnosti, kterou kolem sebe má a kterou vytváří, dává neustále nový smysl; vytváří nové kontexty, nové automatismy – vždyť na nich a jimi se vlastně jeho vývoj realizuje. Je přirozené, že právě proto skutečnost zároveň nepřetržitě pro něho ztrácí smysl, který měla, vytvořené automatismy ‚jedou naprázdno‘, ztracený smysl nahrazují jeho zdáním, stále hlouběji se samy v sobě automatizují, stávají se samoučelnými, konzervují přežitě formy, zotročují jimi člověka, klamou ho a automatizují, stávají se z jeho hlediska absurdní.“⁷⁵

Puzuk je automat, který byl sestrojen za tím účelem, aby sloužil člověku. Jakožto stroj byl určen k tomu, aby efektivně a rychle vykonával předem zadané soubory rutinních činností na základě předem naprogramovaných algoritmů. Až potud jej lze brát za symbol vědecko-technického pokroku, pomocí něhož se realizuje vývoj lidstva.⁷⁶ Nicméně během hry se ukáže, že Puzuk je jednak poruchový, ale zároveň přežitý. Naděje vkládané do jeho datových výstupů jsou liché, což ostatně přesně vyloží Dr. Huml ve své řeči k Dr. Balcárkové. Tento stroj, jehož podstata – sloužit člověku se vyprázdňením jeho smyslu změnila na zbytečné zotročování člověka (v tomto případě vědeckého týmu Dr. Balcárkové), zredukování vědecké činnosti na pouhé bezduché sbírání faktů, automatizovanou činnost, která jej odvádí od podstaty problému. Podíváme-li se z perspektivy výše citované pasáže z „*Anatomie gagu*“ na hru *Vyrozumění*,

⁷⁵ HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 607

⁷⁶ Povšimněme si ještě jednoho aspektu spojeného s Puzukem, který rovněž koresponduje se sděleními obsaženými v „*Anatomii gagu*“. Úkolem tohoto přístroje bylo, aby shromažďoval všechna dostupná data o člověku, na jejich základě formuloval klíčové otázky. Odpovědi na tyto otázky by rovněž evidoval a na základě sumarizace všech získaných dat, jejich vzájemného porovnání, určení pravidelnosti a nahodilosti jevů by byl schopen zodpovědět základní otázky stran lidské individuality. Tím se z Puzuka stává kromě symbolu vědecko-technického pokroku rovněž symbol lidské poštelosti, se kterou se člověk snaží zredukovat pojem lidské individuality na pouhý soubor počitatelných a měřitelných hodnot. (*Pozn. Autora*)

vidíme další názorný příklad. Tím je úřad. Úřad, který jako instituce vznikal též za účelem zefektivnění správy státu a služeb jeho obyvatelům. Fungování úřadu by mělo být založené na efektivním způsobu dělení jednotlivých činností, na jejich přesné a v rámci možností rychlé realizaci. To vše by mělo být definováno souborem jasně srozumitelných vnitřních směrnic vsazených do právního rámce zákonů, které činnost dotyčného úřadu regulují. Tolik teorie a původní záměr, se kterým mnoho úřadů vznikalo. Proces přebujelé byrokratizace státu, kterou Havel kritizoval, však s sebou přinesl jev, kdy úřady při pohledu zvenčí často budily dojem jakéhosi samohybu, který nejvíc energie vynakládá na zachování vlastní existence a vytváření zdání její smysluplnosti. Člověk, kvůli kterému úřad původně vznikl a kterému měl sloužit, se poněkud vytrácí. Problém snahy moderní doby eliminovat lidský faktor symbolizuje rovněž umělý jazyk Ptydepe. Připusťme, že přirozený jazyk má řadu nedokonalostí, řadu nejednoznačností, ovšem nahrazovat jej zcela exaktním umělým jazykem, je pošetilé. Vidím zde metaforu na racionalizaci různých odvětví lidského pracovního i soukromého života, která časem může vést (a vlastně i vede) ke snaze stále více nahrazovat samotného člověka, který je ve své přirozenosti nedokonalý. Snaha vyloučit ze systému chybu, je legitimní. Ovšem často se setkáváme s tím, že chyby způsobuje lidský faktor, což logicky vede k potřebě eliminace samotného člověka ze systému. Ve hře *Vyrozumění* se seznamujeme s jazykem, který nemá lidský kontext a tak na jednu stranu umí zcela přesně pojmenovat vše a nepřipouští špatný výklad, na druhou stranu je extrémně těžké si jej osvojit a tak postrádá svoji základní funkci dorozumívacího prostředku. Jazyk, tedy ústřední téma této hry a rovněž hry *Zahradní slavnost*, je třetím důležitým motivem, který můžeme vztáhnout k výše citované pasáži. Jazyk vznikal spontánně tisíce let, aby posloužil člověku v jeho snaze pojmenovat, pochopit svět kolem sebe, aby mu pomohl rozvíjet sociální interakci, dělbu práce atd. Úkolem jazyka je tudíž rovněž služba člověku. Tak tomu také bezesporu je. Nicméně musíme vycházet z předpokladu, že jazyk je používán účelně a že zároveň pojmenovává pravdivě skutečnost. Václav Havel si v *Zahradní slavnosti* všímá problému vyprázdňených pojmů, frází, které jsme

si zvykli používat. Do jazyka se tak dostaly automatismy, které zejména v oblasti politiky (nebo lépe řečeno politikaření) získaly nebývale široké uplatnění, zejména pak v době, kdy hra vznikala a kdy bylo z hlediska kariérního růstu mnohem důležitější opakování vyprázdněných frází než vyjádření vlastního názoru. Zaběhlé jazykové automatismy v podobě těchto frází jsou rovněž samoučelnými, neslouží již člověku, naopak jej klamou a jsou absurdními. Člověk, který si zvykne žít ve světě prázdných pojmů, se sám vyprazdňuje, pozbývá svoji autenticitu a tím i lidskost. Takto vyprázdněný člověk podobný spíše stroji ztrácí (jak již bylo řečeno) schopnost navazovat plnohodnotné vztahy a spolu s tím, jak se vyprazdňuje jeho lidství, vyprazdňují se i jeho skutečné city. Jejich demonstrace je pak často z větší či menší míry patetická. Právě přes patos se nyní vrátíme k problému zacílení Havlových her a jejich apelativního účinku na běžného diváka.

Když jsme o několik odstavců výše hovořili o tom, že jedním z cílů Havlovy dramatické tvorby bylo zasáhnout co nejširší spektrum diváků, bylo zmíněno, že se ve své hře *Ztížená možnost soustředění* zaměřil na stereotypy života v domácnosti. Vraťme se teď k dalšímu způsobu jednání, který by se dal označit za odlidštěný a na který Havel poukazuje ve své „*Anatomii gagu*“, známe z našeho běžného života téměř všichni. Tímto jevem je patos a jedním ze základních principů humoru, je podle Havlovy eseje depatetizace.⁷⁷ O patosu jsme se zmínili již při pojednání o hrách „vaňkovské trilogie“. Připomeňme jen, že patos je snahou malého obsahu (např. citu) o své zvětšení, aby byla automaticky naplněna společenská norma a z ní plynoucí jistá očekávání. Patos je předstírání většího smutku, větší radosti, větší důstojnosti a humor jej usvědčuje ze lži. Do těchto pošetilých lidských her vstupuje znenadání sám život, aby pomohl člověku uvědomit si absurdnost svého jednání. Umožní člověku (má-li tu schopnost) na chvíli poodstoupit od sebe sama a nazřít své jednání zvenku, z jiného úhlu, v jiném světle a pochopit pošetilost mechanismu patosu, jehož loutkou se člověk čas od času stává. Muž ve středních letech,

⁷⁷ HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 603

který na chodníku mívá hezkou ženu, často bezděky ve snaze působit mladším, pružným a sebevědomým dojmem podléhá automatismu patosu. Již v tuto chvíli se nám může jevit směšný, ale sám si to zatím neuvědomuje. Je plně pohroužen do své role mladého šviháka, ačkoliv sám dobře ví, kde všude ho pobolívá a kolik času mu každé ráno zabere, než vstane z postele. Jeho pohroužení do mechanismu patosu mu v tento okamžik nedovoluje vidět se objektivně. Teprve až ve chvíli, kdy ženu mívá, měří si ji uznalým pohledem světáka a ohlíží se za ní, mu život postaví do cesty překážku, například jiného muže zavazujícího si tkaničku. Právě v tuto chvíli vlastního zesměšnění dostává dotyčný šanci nahlédnout nejen směšnost situace, ale i směšnost svého předchozího jednání, opustit tuto hloupou roli a vrátit se k sobě samému. Havlovým cílem je, aby zážitek z jeho her působil podobně, jako když se výše zmíněný muž pomocí šokové terapie života střetne tváří v tvář pošetilosti svého jednání. Jemu jde o tu šanci, které se divákovi dostává. Šanci nahlédnout principy zmechanizování svého vlastního jednání a tudíž možnost se z nich vymanit. Patos jsme identifikovali v jednání postav Věry a Michala ve hře *Vernisáž*, ovšem pateticky jedná v Havlových hrách mnoho postav, stejně jako téměř každý člověk občas podobně jedná ve svém reálném životě. Z vybraných her vzpomeňme například na Plzákovy proslovy v *Zahradní slavnosti*, Kalabisovy „vřelé“ pozdravy zasílané prostřednictvím telegramů (v téže hře), Grossův proslov směrem k Marii ve *Vyrozumění*, vzpomínky manželů z *Motýla na anténě* na společně strávený víkend či na Staňkův monolog z *Protestu*. Patos je koneckonců jedním ze symptomů nesvobodných politických systémů (tedy i tehdejšího Československa), které mají potřebu okázale slavit své bývalé a často pouze domnělé či přinejmenším diskutabilní úspěchy, a to za povinné účasti veškerého obyvatelstva. Tyto patetické oslavy s již dávno vyčpělým obsahem pouze navenek předstírají ideovou jednotu mezi vládnoucí garniturou a obyvateli země. Spartakiády, ale například i všesokolské slety jsou patetické. Patos není něco, co by bylo výlučně spjata jen s totalitními režimy. Smysl pro patetické chování máme v sobě, jak již bylo naznačeno výše, všichni. Je to tedy jeden z nejrozšířenějších zdrojů automatizace lidského jednání.

Tolik můžeme říct ke zjištěným spojnicím mezi dramatickou tvorbou Václava Havla a jeho esejí „*Anatomie gagu*“. Ještě než přejdeme k závěru, rád bych ještě podnikl krátkou odbočku k jinému autorovi, konkrétně k Henri Bergsonovi, který se rovněž zabýval problematikou mechanismů fungujících v komice. V jeho esejí *Smích* najdeme pozoruhodnou řadu principů shodných s principy fungování gagu, jak je popsal Václav Havel. Klasik by řekl: „Ex nihilo nihil fit.“ Tento můj krátký exkurz by měl posloužit jen jako ilustrace skutečnosti, že ačkoliv tato práce pojednává výhradně o Havlově teorii gagu, je třeba mít na zřeteli, že Václav Havel samozřejmě nebyl jediným autorem, který se podobným fenoménem zabýval a naopak, že jeho teorie podobně jako všechny ostatní teorie vzchází z kontextu pojmů a teorií, které již byly vyřčeny. To, v čem tkví jedinečnost Havlovy eseje, je její morálně-společenský přesah. Nyní tedy krátce k Bergsonově teorii smíchu.

10 Teorie gagu a Bergsonovo pojetí komična

Henri Bergson, představitel filozofie vitalismu uveřejnil v roce 1900 esej *Smích*, v níž buduje teorii smíchu, konkrétně se zde zabývá jeho zdroji a příčinami toho, proč, kdy a co v nás smích vzbuzuje. Smích označuje jev ryze společenský, jeho přirozené místo je společnost, smích "ukrývá tajné srozumění" a "mnoho komických efektů nelze přeložit z jednoho jazyka do druhého, že se vztahují pouze k mravům a myšlení té které společnosti".⁷⁸ Dalším předpokladem smíchu je jistá míra necitlivosti. Smích působí na rozum a cit je mu překážkou. Komické jednání člověka vzbuzuje smích do té míry, do jaké od něj dokážeme v tu chvíli citově „poodstoupit“, jinak toto druhdy komické jednání vzbudí soucit. Bergson vychází z předpokladu, že se skupina lidí (v divadle) zaměří na jednoho člověka, jehož chování vzbuzuje smích. Komičnost pochází z jisté nepřiměřenosti, nepřirozenosti, z jednání, které se vymyká tomu, co divák vnímá jako správné a zdravé. Smích je dle Bergsona společenské gesto, které

⁷⁸ BERGSON, Henri. *Smích*. s. 17

poukazuje na ducha, kterému chybí cosi podstatného, co jej odcizuje přirozené společnosti.

Co je však podle Bergsona zdrojem smíchu? Autor eseje se zaměřuje na komiku tvarů, pohybů, situační a slovní komiku a na komiku charakteru. Ve všech případech shledává jejím předpokladem *ztuhlost*, například v grimase, v chování (zde již Bergson užívá pojmu *automatismus*, se kterým se budeme v souvislosti s Havlovou anatomií gagu potkávat častěji) či v charakteru. Bergson je, jak známo, představitelem filozofie vitalismu, která staví do popředí svého zájmu a veškerého dění život. Ten definuje jako těžko uchopitelnou vnitřní sílu a napětí, které spolu činí zdroj neustále se proměňujícího autentického bytí. Strnulost a jakýkoliv automatismus je jeho protipólem. Jedná se o nedostatek, nezdravý jev, který může být za jistých okolností zdrojem směšnosti. Zmíněné zdroje vitality, tedy napětí a síla se dají přirovnat k havlovskému neklidu transcendence. Havel rovněž kritizuje strnulost a zesměšňuje automatismy, které z člověka činí loutku.

Komické je pak samotné odhalení jakékoliv formy ztuhlosti, jakéhokoliv automatismu.⁷⁹ Vnitřní překážka v podobě jisté osobní strnulosti je jakási opozdilost - roztržitost (zaujetí minulými ději namísto přítomných) například, když je člověk zasněný. Bergson v tomto případě použije velice pěkný přírůbek k roztržitému snílkovi, "který zakopává o skutečnost, na kterého zlomyslně číhá život."⁸⁰

Bergson dále vyjmenovává jednotlivé druhy automatismů, které mechanizují jednání člověka, z něhož se tak vytrácí lidskost. Řadí je do tří kategorií analogicky k dětským hrám. Takzvaný „čertík na pérku“⁸¹ spočívá v opakované činnosti, ke které je činitel puzený silou zvyku či jiného automatismu, jeho činnost je však zároveň korigována protisilou. Jedná se o poměrně často užívaný druh komiky. Repetice je častým prvkem užívaným v Havlových hrách.

⁷⁹ BERGSON, Henri. *Smích*. s. 18

⁸⁰ BERGON, Henri. *Smích*. s. 19

⁸¹ BERGSON, Henri. *Smích*. s. 40

Například v *Motýlovi na anténě* jsme svědky uplatnění principu čertíka na pružince vždy, když tchýně vpadne do dialogu Jana a Marie zcela mimoběžnou historkou. Dokončí první část, načež jeden z manželů odpoví: "To je pěkná příhoda." "To není celý." Odpoví tchýně a pokračuje. Poté, co se dostane do bodu, kdy by historka mohla z logického hlediska končit, odpoví druhý z manželů: "To je drastická příhoda!" "Nechte mě to doříct!" Tchýně pokračuje až ke konci vyprávění, které jeden z manželů ukončí konstatováním, že je to strašná příhoda. Tchýně zde představuje pomyslného čertíka, který vpadá do děje, manželé se jej snaží vždy zatlačit zpět do krabičky, jelikož si uvědomují, že historka bude opět smyšlená, ale síla pomyslné pružiny mechanicky ovládá děj vždy až do triumfálního zvolání "Apríl!" Kterým se tchýně dětinsky baví a zároveň tím ředí tíživě nudnou atmosféru intelektuálního řečnění obou manželů.⁸² Zde se jedná o užití Bergsonem zmíněného klasického prvku situačního komična.

Dalším je tzv. "panáček na nitce".⁸³ S tímto principem komických až tragikomických postav vláčených na pomyslných nitkách se setkáme téměř v každé Havlově hře. Za všechny můžeme jmenovat například postavu Dr. Humla ze hry *Ztížená možnost soustředění*. Podle Bergsona je směšnost těchto postav, jejich pohybů a gest přímo úměrná tomu, do jaké míry nám připomínají „jednoduchý mechanismus.“⁸⁴ Vyvozuje též, že směšná jsou gesta, která nejsou přirozená, která nejdou z člověka, ale která napodobují gesta jiných. Směšný je mechanismus nápodoby, kdy člověk není sám sebou. "Skutečný život by se neměl opakovat. Tam, kde existuje opakování, ..., tušíme chod nějakého mechanismu."⁸⁵ Havel též rád používá repetic, nápodobu a osobní adaptaci, díky níž ztrácí jedinec svoji jedinečnost. Exemplární příklad jsme viděli v postavě Huga Pludka ve hře *Zahradní slavnost*.

⁸² viz. HAVEL, Václav. *Hry* 3. s. 29 - 57

⁸³ BERGSON, Henri. *Smích*. s. 46

⁸⁴ BERGSON, Henri. *Smích*. s. 25

⁸⁵ BERGSON, Henri. *Smích*. s. 27

Bergson zmiňuje rovněž automatismy nápodoby a opakované činnosti v souvislosti s jakoukoliv obřadností či s výkonem určité funkce, kdy udává příklad zachránivších se cestujících ze ztroskotaného parníku, kterých se celníci během záchranné akce nezapomněli zeptat, zda mají něco k proclení. Hovoří doslova o něčem „mechanickém lpícím na živém“.⁸⁶ Havel ve svých hrách často nechává účinkovat jednotlivé představitele určitých modelových skupin (intelektuálové, úředníci), kteří se stali dobrovolnou i nedobrovolnou obětí skupinových, dobových či profesních tradic, zvyků a rituálů - tedy automatismů činících z živých osob loutky zbavené vlastní vůle. Domnívám se, že analogii můžeme shledat v postavách ředitele Grosse ve *Vyrozumění* či manželů Jana a Marie v *Motýlovi na anténě*. Zmínili jsme pojem „modelová skupina“. Bergson ve své eseji pracuje s pojmem „typ“, když píše o komice charakteru, který je komický, pokud „jím rozumíme něco hotového v naší osobnosti, něco, co představuje mechanismus uložený v nás, schopný fungovat automaticky.“⁸⁷ Tento charakterový typ sám o sobě komický není, komická je postava, která jedná automaticky v rámci daného typu. Těmto typům (charakterovým, profesním apod.) pak společnost přisuzuje určité vžitě „zatuhlé“ způsoby jednání a myšlení. Můžeme říct, že komická je postava, která mechanicky naplňuje divákův stereotyp.

Jak je patrné, ačkoliv Havlova „*Anatomie gagu*“ přímo nevychází z Bergsonovy eseje *Smích*, principiálně můžeme najít v obou textech některé styčné body, zejména pak princip zesměšnění jakožto narušení běhu určitého automatismu. Nyní se tedy již na závěr vraťme k samotnému Václavu Havlovi, jeho dramatické tvorbě a shrnutí poznatků, které jsme doposud nashromáždili.

11 Závěr

⁸⁶ BERGSON, Henri. *Smích*. s. 31

⁸⁷ BERGSON, Henri. *Smích*. s. 68

Shrňme nyní na závěr to podstatné, co bylo řečeno o hrách Václava Havla v souvislosti s jeho esejí „*Anatomie gagu*“. Autor v ní identifikuje automatismus jako nutný předpoklad gagu. Tento automatismus zpravidla chápe jako příčinu odlidštění ve smyslu, že jakákoliv automatická činnost postrádá lidský rozměr. Gag je pak proces, ve kterém je tento odlidštěný automatismus porušen, polidštěn, depatetizován, usvědčen ze své absurdity a stává se tak zdrojem smíchu v ideálním případě i zdrojem sebereflexe. Gag, potažmo humor, bere pak jako přirozenou obranu člověka před vlastním odcizením:

„Ozvláštňováním všech těchto ‚mrtvých‘ automatismů, cílevědomým znesmyslňováním všeho zdánlivě smysluplného, identifikací své vlastní – automatismy vyvolané – nepřiměřenosti, - tím vším se brání člověk svému odcizení, dobývá si vždy znovu vlastní autenticitu, vrací se k sobě samému, ke své přirozenosti a podstatě.“⁸⁸

Můžeme říct, že gag, stejně jako v širším smyslu humor chápe jako projev lidství a zároveň jako jeho obranný mechanismus proti vlastnímu odcizení. V podobném smyslu například píše Havel o principech Horníčkovy humoru bořícím bezobsažné pojmové stavby intelektuálního myšlení „v obraně celistvého lidství, nezmechanizovaného, nezaritmetizovaného, neodcizovaného sobě samému.“⁸⁹ Václav Havel v „*Anatomii gagu*“ pojmenovává jednotlivé automatismy, které identifikuje jako viníky soudobé krize lidské identity a mezilidských vztahů. Ve svých hrách pak proti těmto neduhům bojuje pomocí principu gagu, tedy principu ozvláštňování, čímž je divákovi ukazuje v novém světle, vyjevuje jejich absurditu a snaží se diváka přimět k sebereflexi. Neužívá zároveň svoji esej jako návod, jak tvořit gagy ve svých hrách. V Poznámkách k inscenaci hry *Vyrozumění* napsal Václav Havel toto: „Autor pravdu neobjevuje, ona se vyjevuje sama, a on se jen otevírá tomuto jejímu vyjevování tím, že slouží své věci, nechá se pokorně vést její vnitřní logikou a nesnaží se zpupně nad ní vládnout.“⁹⁰ V souvislosti se zaměřením své práce bych si dovolil

⁸⁸ HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. s. 607 - 608

⁸⁹ HAVEL, Václav, FREIMANOVÁ, Anna, ed. *O divadle*. s. 261

⁹⁰ ŽÁK, Jiří. *Hovory s V. H.* s. 53

výše citovaná slova dát do kontextu s komikou. Forma komiky, kterou Havel ve své slavné eseji podrobuje důkladnému zkoumání – gag, vychází ze života a ukazuje člověku pravdu o sobě samém. Dramatik Havel nastaví mantinely, do nich vsadí postavy, zautomatizované a odcizené sobě samým, nechá se vést vnitřní logikou jejich mechanických vzorců jednání a pravda o životě se v podobě komických situací a gagů vyjevuje spontánně sama. Havel zde pouze věrně slouží své věci, kterou je neustálý boj o člověka, o jeho svobodu, osobní integritu a autentičnost. Havel nejen ve svých hrách, ale i ve svých esejích, projevech i v reálném životě neustále bojuje o autentického člověka, který nejen, že nepostrádá svoji jedinečnost, ale který si je zároveň této jedinečnosti vědom, který se své jedinečnosti nebojí, jedná dle svého vlastního svědomí a zanechává za sebou svými činy čitelnou a jedinečnou stopu. Pokud bych parafrázoval slova Václava Havla z jeho „Komentáře ke hře Spiklenci“: Havel se celý svůj život zasazuje za svobodu pro člověka a rovněž bojuje za člověka, který je identický sám se sebou, kterého konstituuje jeho vlastní svědomí, člověka který se „může opřít o sebe sama, unést břímě svobody.“⁹¹

⁹¹ HAVEL, Václav. *O divadle* s. 428

12 Použitá literatura:

- ALBERTOVÁ, Helena, Katia HALA, Zdeněk HOŘÍNEK, et al. *Zahradní slavnost: klíčová událost moderního českého divadla: sborník příspěvků z konference pořádané při příležitosti padesátiletého výročí světové premiéry Havlovy Zahradní slavnosti*. Praha: KnVH, 2015. ISBN isbn978-80-87490-58-7.
- DANAHER, David S. *Číst Václava Havla*. Přeložil Stefan SEGI. Praha: Argo, 2016. ISBN 978-80-257-1720-2.
- BERGSON, Henri. *Smích*. Praha: Naše vojsko, 1994. ISBN 80-206-0404-9.
- HAVEL, Václav. *Dopisy Olze*. Vyd. 1. (celkově páté). Praha: Torst, 1999. ISBN 80-7215-094-4.
- HAVEL, Václav. *Hry*. Praha: Nadační fond Česká knižnice ÚČLK FF UK, 2017. Česká knižnice (Host). ISBN 978-80-88183-09-9.
- HAVEL, Václav. *Hry 1*. Brno: Větrné mlýny, 2010. ISBN 978-80-7443-029-9.
- HAVEL, Václav. *Hry 3*. Brno: Větrné mlýny, 2011. ISBN 978-80-7443-038-1.
- HAVEL, Václav a Jan ŠULC. *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. Praha: Torst, 1999. ISBN 80-7215-089-8.
- HAVEL, Václav, FREIMANOVÁ, Anna, ed. *O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012. Edice Knihovny Václava Havla. ISBN 978-80-87490-12-9.
- HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan, ed. *O divadelní komedii*. Praha: Pražská scéna, 2003. Edice komedie. ISBN isbn80-86102-31-9.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Theorie prózy*. 2. přehlednuté vydání. V Praze: Melantrich, 1948.
- ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. ISBN 80-244-0379-X.
- VODIČKA, Libor. *Vyjádit hrou: podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*. Praha: Brkola, 2013. ISBN 978-80-905714-1

13 Resumé

In my work i focus on the issue of Václav Havel's essay „Anatomy of gag“ in context of his theatre plays. In the first part of this work, I tried to formulate the reasons why he devoted so much time to the theater. I found out that the main reasons were the specific expressing possibilities of theater and ability to hit the spectator and make him to think about himself. In the following part I explained main principles of gag and the way Havel worked on this issue. Then I decided to find links between selected theater plays (*Zahradní slavnost*, *Vyrozumění*, *Ztížená možnost soustředění*, *Motýl na anténě*, *Audience*, *Vernisáž*, *Protest*) and his theoretic interpretation of gag. Bassed on analysis of these works I traced down the way how Vaclav Havel had been tried to appeal to the spectator to re-evaluate his view to himself and to the society. Finally i tried summarized findings into the comprehensive conclusion that contains the main points of Havel's appeal in his plays and the specific way how he created it adapted the principles of gag in the proces or their creation.