

Klonování Ferdinanda Vaňka

(1991)

Když sovětské tanky rázně ukončily čilý intelektuální ruch, dnes známý jako Pražské jaro 1968, měl být Václav Havel – autor hry, která byla satirou na koloběh inaugurační a následných likvidací – na náhlé zmaření nadějí a na změnu poměrů připraven lépe než mnozí jeho kolegové. Přesto i jeho vývoj událostí zaskočil. Povolení půl milionu vojáků kvůli znovunastolení cenzury se může s odstupem času jevit stejně absurdní a směšné jako projevy novodobé byrokracie zobrazované v Havlových komediích. Zde se však o komedii nejednalo. Sám Havel se k tomu vyjádřil následovně: „...skončil čas orálního žonglování a začlo jít mnohem zřetelněji o lidskou existenci.“¹

Události zastihly Havla uprostřed intenzivní činnosti. Jeho první dvě hry *Zahradní slavnost* (1963) a *Vyrozumění* (1965) se uváděly po celém světě a Havel se tehdy vrátil z New Yorku, kde dostal cenu za nejlepší nekomerční hru. Netušil, že to bude jeho poslední cesta do ciziny na příštích dvacet let. Havlova třetí hra *Ztížená možnost soustředění*, která se v té době hrála v Praze, byla pro příští dvě desetiletí jeho poslední veřejně uváděnou hrou v Československu.²

Do konce roku 1969 se úřadům, jimž byl Havel vždy trnem v oku, podařilo nepohodlného disidenta účinně umlčet. Většina kritiků i diváků na Západě pokládala jeho hry za obecně platný obraz lidské pošetilsti, ale vedení Komunistické strany Československa pojalo podezření, že hra pranýřuje především absurditu socialistického systému. Její autor si znepřátelil domácí představitele moci také tím, že se odmítl podílet na jakémkoli pokrytectví a trval na svém právu přímo a otevřeně se vyjadřovat k občanským otázkám.

Dnes již můžeme jen spekulovat, co v polovině 70. let přimělo Havla k tomu, aby změnil směr, jímž se do té doby ubíral – zda to způsobily politické nepokoje, nebo fakt, že po třech úspěšných hrách, jež spolu z hlediska námětu úzce souvisely, se ocitl na jakési křižovatce. Víme pouze to, že v té době trpěl hlubokým pocitem prázdnoty: „Spíš než se vysmívat chtělo se najednou křičet.“³ Od samotného dramatika se rovněž dozvídáme, že věnoval hodně času *Spiklencům* (1970)⁴, první hře, která vznikla poté, co se stal zakázaným autorem. Přesto autor tento dramatický text nyní nepovažuje za vydařený.

Další hrou v pořadí byla adaptace *Žebrácké opery* Johna Gaye z roku 1972. Jednalo se dřívější zakázku, kterou se Havel rozhodl dokončit, přestože byla zrušena hned poté, co upadl v nemilost. Autorovi přátelé zorganizovali na 1. listopad 1975 soukromou inscenaci *Žebrácké opery*⁵ v pronajatém sále blízko Prahy, a Havel tak mohl poprvé od roku 1969 vidět na svoji hru jevišti. Zmíněná událost však neměla posloužit k tomu, aby se v hercích a několika pozvaných divácích vyvolaly příjemné vzpomínky. Už jen samotná skutečnost, že se tito jednotlivci účastnili setkání s Havlem, seslala na jejich hlavu hněv úřadů a způsobila, že se o ně začala zajímat Státní bezpečnost. Další hru *Horský hotel* (1976)⁶ můžeme označit jako nevyhraněný experiment, v němž jsou znovu užity verbální postupy z dřívějších her. Její uvedení na Západě nezbudilo větší pozornost.

Vše nasvědčuje tomu, že Havel, který byl zbaven jeviště i publika, instinktivně hledal nový přístup, dramatickou formu, kterou by si mohl vyzkoušet, aniž by byl závislý na těchto dvou složkách. V roce 1975 víceméně náhodou objevil, co hledal, a dramaticky ztvárnil svou zkušenost, kterou získal jako dělník v pivovaru, kde pracoval několik měsíců, a také jako zakázaný autor a disident žijící na okraji společnosti. V krátké době a s lehkostí u něho neobvyklou napsal jen tak pro zábavu dvě jednoaktovky nazvané *Audience a Vernisáž*⁷. Havel sám přisuzuje nečekaný úspěch obou her tomu, že měl při jejich psaní na mysli zcela určité a konkrétní obecenstvo: chtěl jimi pobavit své přátele.

V obou komediích Havel pracuje se svým typickým kompozičním prostředkem – kruhovým nebo spirálovitě vzestupným dějem, který se v závěru vrací na začátek. Samozřejmě se jedná o značně pozmeněný počátek, protože se mezitím změnilы podmínky. V *Audienci* je zakázaný dramatik s poněkud komickým jménem Ferdinand Vaněk, který se nyní živí jako dělník v pivovaru, povolán ke svému nadřízenému Sládkovi. Hra je pojata víceméně jako monolog: téměř vše, co se dozvídáme o Vaňkově i Sládkově původu a životních okolnostech, slyšíme z úst Sládka. Vaňkovy váhavé výroky většinou zabírají sotva jeden řádek. Sládkovy promluvy naproti tomu nabývají na rozsahu až do závěrečné rozvláčné roztrpčené tirády, vyprovokované Vaňkovou neochotou ke kompromisům.

Podobný postup je uplatněn ve *Vernisáži*, která se odehrává v bytě manželů, u nichž je právě na návštěvě jejich přítel, zakázaný dramatik. Pozvali ho k sobě, aby mu ukázali svou nově zařízenou domácnost, plnou starožitností a moderního vybavení. Také se ho snaží přesvědčit, aby se přizpůsobil režimu a využíval výhod, jež z toho mohou plynout, tak jako to udělali oni. Muž a žena se doplňují do té míry, že jejich úlohy lze zaměnit: mluví dvěma hlasy, ale představují jedinou osobnost.

Návštěvník ve výše uvedené hře se původně jmenoval Bedřich a pod tímto jménem vystupoval v prvním knižním vydání Havlových her (Toronto 1977). Když však Havel poprvé četl hru svým přátelům, nemohli přehlédnout podobnost s Vaňkem z *Audience* (hlavní hrdina navíc nápadně připomínal samotného Havla), a proto navrhli, aby se hlavní postava jmenovala v obou komediích stejně. V následujícím roce se Vaněk objevil jako jedna z vedlejších postav ve hře Pavla Landovského *Sanitární noc*⁸. Plně však tuto postavu přejal dramatik Pavel Kohout ve své hře *Atest* (1979)⁹. Ta byla společně s Havlovou jednoaktovkou *Protest* uvedena v roce 1979 ve vídeňském Akademietheatreu. Představení obou her bylo nazváno *Těsty*.

Havel sám nemohl Vaňkova dobrodružství dále rozvádět, protože byl v té době vězněn, avšak Kohout, jemuž byl znemožněn návrat z Rakouska do Československa, pokračoval v roce

1981 hrou *Marast*¹⁰. Kromě toho přesvědčil herce a dramatika Pavla Landovského, jenž byl tehdy rovněž v rakouském exilu, aby vytvořil další vaňkovskou hru – *Arest*¹¹. Tyto hry opět dostaly společný název – *Resty*.

Disident Jiří Dienstbier napsal mezitím v Praze hru nazvanou *Příjem* (1984)¹² a situoval ji do vězení, kde se Vaněk setkává se svým starým známým Sládkem. V roce 1986 nakonec přišel Pavel Kohout se *Safari*, komedií o Vaňkově setkání s televizními intelektuály během jeho nedobrovolného a krátkého pobytu v německy mluvící západní zemi. Na konci hry poslal dramatik Vaňka zpět do Československa, kde ho v reálném životě již nemohl sledovat. Tím se možná alespoň na čas vyhnul pokušení přidávat k vaňkovské sáze ještě další díly. Ani Havel se ve svých třech hrách, které následovaly po *Protestu*, k postavě Vaňka nevrátil. Nyní jsme dospěli k bodu, kdy bude možné se ohlédnout a zvážit, koho Vaněk vlastně představoval a do jaké míry došlo k přetvoření této postavy, když se na jejím vývoji začali podílet různí autoři.

V prvních třech Havlových hrách (*Zahradní slavnost*, *Vyrozumění* a *Žitížená možnost soustředění*) se odráží společenská zkušenost, kterou sdílel s většinou svých krajanů a současníků. On sám popsal 60. léta jako „stav jakési zrychlené výměny látkové mezi uměním a dobou“¹³. Jeho hry se vysmívaly pošetilosti, která se pokoušela skrýt pod fasádou majestátu a důstojnosti; odhalovaly otupující úlohu otřelých frází a manipulativní moc jazyka zbaveného významu a analyzovaly vnitřní principy společnosti a politického systému.

V 70. letech se situace radikálně změnila. Látková výměna společenského dění se zastavila. Vlivem politických změn v zemi začal být systém nevyzpytatelný a nebezpečný. Navenek se projevoval téměř výhradně morální zkažeností a hrubou silou, protože měl strach použít mírnějších prostředků, jimiž by dosáhl svých cílů a umlčel kritické hlasy. Uvnitř se začal vyznačovat tajnůstkářstvím, neprůhledností a neproniknutelností, a to především pro ty, kdo se v důsledku čistek ocitli na okraji společnosti. K těmto lidem patřilo mnoho spisovatelů a dramatiků, například

Havel a jeho přátelé. Naprosto zřejmý a viditelný byl pouze demoralizující vliv moci na jednotlivce.

Ve Ferdinandu Vaňkovi vytvořil Havel postavu, jejíž samotná existence napomáhá vzniku situací, v nichž se tyto zhoubné vlivy plně projevují. Vaněk je jemný, zdvořilý a skromný intelektuál, který se kvůli své neobratnosti snadno nechá přivést do rozpaků a působí poněkud bezbranně, proto se zdá, že by ho nemělo být těžké přimět k ústupkům. Proto je překvapivé, že v okamžiku, kdy dojde na lámání chleba, zůstává věrný svým zásadám a dává to najevo sice klidně, avšak neoblomně. V *Audienci* odmítá Sládkovu nabídku na pohodlnější práci v pivovarském skladu, kterou by dostal výměnou za to, že by o sobě psal zprávy, které tajná policie požaduje po Sládkovi. Ve *Vernisáži* zůstává hluchý k naléhání dvou „krásných lidí“, kteří mu radí, aby se přizpůsobil změněným podmínkám a využil je ve svůj prospěch tak, jako to udělali oni. Rovněž nedbá na jejich doporučení, aby se ve vlastním zájmu přestal stýkat s takovými komunisty, jakým je bývalý soudruh Kohout.

V obou hrách se jeho postoj setkává s bouřlivou reakcí, v níž vyjdou najevo doposud potlačované pocity viny a závisti: jako by si Vaněk dokázal uchovat lidské kvality, které druhí ztratili. To platí především v případě Havlovy poslední původní vaňkovské hry nazvané *Protest*, v níž se konformistický spisovatel Staněk snaží najít důvod a ospravedlnění pro to, že nepodepsal petici za propuštění uvězněného zpěváka. Na rozdíl od dvou předešlých komedií však tato hra nemá nejednoznačný konec. Vaněk zde projevuje vůči takovým rozkolísaným a nešťastným lidem určité pochopení, ačkoliv si Staněk zjevně žádnou lítost nezaslouží. Kohout píše jiný druh komedií – v jeho hře *Atest* je Vaněk především zdrojem komického efektu. Stěžejním bodem zápletky se nestává samotná postava, ale situace, v níž se nachází. Jako zakázaný spisovatel, jehož jméno je na černé listině, naráží na nepřekonatelné překážky, když se snaží zaregistrovat svého psa pro chov. Problém nakonec vyřeší jedna mladá úřednice, ne snad proto, že by měla víc odvahy než její starší kolegové: její nezna-

lost a mladická povýšenost vede k tomu, že jednoduše obejde předpisy, které druzí tak pečlivě dodržují.

V *Marastu* Vaněk opět stojí ve středu dění. V kanceláři, kam byl předvolán tajnou policií k výslechu, se ocitá tváří in tvář třem úředníkům. Brzy vyjde najevo, že jde o dobře sehraný tým, jehož členové si vyměňují role hodného a zlého policisty a jejich rozumného, důvěryhodného nadřízeného. To, jak si moc pohrává s Vaňkem, opět sabotuje mladá žena. Jde o sekretářku, která vůbec nebere ohled na přítomnost nebezpečného disidentského spisovatele a zabývá se během výslechu svými manželskými a mimomanželskými problémy. Její soukromé pletky nakonec celé jednání úplně naruší a Vaněk se velmi pravděpodobně bude moci vrátit domů. Zápletka *Marastu* je mnohem promyšlenější než v *Atestu*. Při konfrontaci s tajnou policií je Vaňkova povaha, založená na jeho vlastnostech z předešlých her, propracovaná do větších podrobností. Je zdvořilý, ale pevný, bezelstný, avšak nikoli naivní, natolik statečný, že si dokáže stát za svým a vystoupit i na obranu druhých. Kohout v *Marastu* překračuje rámeček vzájemného střetu dvou postav, při němž by Vaňkův vyrovnaný, ale zneklidňující postoj už jen sám o sobě napomáhal odhalení protivníkových nejniternějších postojů či jeho pochybných etických měřítek, jak se s tím setkáváme v Havlových hrách. Ti, kdo vyslychají Vaňka, si stále vyměňují úlohy, ale na rozdíl od manželské dvojice ve *Vernisáži* nemají v podstatě tutéž identitu. Představují naopak tři druhy manipulativní moci, které sice jsou vzájemně zaměnitelné, ale zároveň je každá jiná. Vaněk je při svém zápase s tříhlavou obludou přinucen na sebe prozradit víc než obvykle. Zůstává sice stejně nesmělý a zdvořilý jako předtím, ale nedokáže si uchovat stejnou míru zdrženlivosti. To, co se o něm v této hře dozvídáme, již nevyplývá z pouhých náznaků: informuje nás o tom přímo on sám.

Avšak protože Kohout dává přednost ději před psychologíí, přebírá aktivitu tajná policie. Hrdina se zde setkává se skutečnými profesionály. Kohout se vyžívá v zobrazení jejich techniky, dovedností i občasných chyb a dělá to s přesvědčivostí, jež svěd-

čí o tom, že vychází z osobní zkušenosti. V této hře se rovněž stáváme svědky nového chápání hlavní dramatické postavy. Ferdinand Vaněk se zde vůbec poprvé liší od skutečného Václava Havla. Až do té doby odpovídaly všechny Vaňkovy životopisné údaje tomu, co je známo o jeho původním tvůrci. V *Marastu* se Kohout rozhodl oddělit od sebe postavu a jejího autora. Možná, že jenom chtěl ve hře uvést Havlovo jméno, a oplatit mu tak zmínky o Kohoutovi v *Audienci*, *Vernisáži* a *Protestu*. Nebo mohl mít i jiné, závažnější důvody.

Marast se poprvé hrál společně s Landovského *Arestem* v roce 1981. V Landovského hře se Vaněk objevuje na scéně teprve poté, co se diváci dostatečně seznámí s ostatními čtyřmi obyvateli vězeňské cely a dvěma strážnými. Hraje důležitou roli ve vedlejší zápletce, ale zdaleka nezatlačuje do pozadí ostatní postavy. Zvláště dlouholetý vězeň, který pamatuje různé režimy, za nichž byl z politických důvodů pronásledován, je vylíčen mnohem barvitěji než slušný a úslužný zakázaný dramatik. Vaňkova přítomnost zde slouží hlavně k tomu, aby umožnila odhalit minulost, postoje a názory jeho spoluvězňů.

V Dienstbierově jednoaktovce *Recepte* se Vaněk opět ocitá ve vězení. Když se jako nově příchozí hlásí u vězně, který má na starosti registraci, poznává v něm svého bývalého vedoucího Sládka z Havlovy první komedie. Během tohoto krátkého setkání Sládek zasvěcuje Vaňka do většiny pravidel, zvyklostí a tajů vězeňského života. Nezmiňuje se však o tom, že mu byl opět svěřen úkol podávat o disidentovi zprávy. Vaněk se o tom dozvídá od jiného vězně a přijímá to s jistými rozpaky, ale ke Sládkovi je nakonec vstřícnější než v pivovaru: hra končí tím, že mu disident zprávu o sobě sám nadiktuje.

Dílo obsahuje velké množství konkrétních detailů – hra musela být doplněna o slovníček vězeňské terminologie – z uměleckého pohledu je však drama značně popisné a zápletka není dramaticky vyhrocena. Vaněk nezaujímá mezi ostatními postavami význačné místo a jen v hrubých obrysech se podobá Vaňkovi z Havlových a Kohoutových her. Důvod, proč se o sobě rozhodl podat zprávu, není ničím motivován ani nijak vysvětlen; na dru-

hé straně jej můžeme chápat jako logickou návaznost na nejednoznačný konec v *Audienci a Vernisáži*. To je zvláště zajímavé s ohledem na skutečnost, že mezi přáteli, jimž Dienstbier děkuje za radu a pomoc, je uveden i Václav Havel. Nicméně Dienstbier bude i nadále známý především jako spisovatel a analytik zabývající se politikou.

Ferdinand Vaněk se nedávno objevil v Kohoutově komedii *Safari*¹⁴, v níž autor zvolil formu televizní panelové diskuse a českého disidentského dramatika představil veřejnosti krátce po jeho údajném zázračném útěku do Rakouska. Vaněk je zde zamklý ještě víc než obvykle: málokdy vyřkne více než čtyři slova najednou. Vlastně ani nemá možnost říci více, protože mluví především účastníci panelové diskuse, což je několik západních intelektuálů, kteří se stále přou. Hra končí odvysíláním čerstvé zprávy, že popuzený Vaněk překročil Dunaj a vrátil se do Československa, kde byl okamžitě zatčen. Během své krátké nepřítomnosti byl odsouzen ke třem letům vězení za ilegální opuštění republiky, ačkoliv je zřejmé, že ho česká tajná policie omámila drogami a „deportovala“ za hranice. Nyní bude muset nastoupit výkon trestu.

Kohoutova komedie je vtipnou a výstižnou satirou na stav západní kultury. Vaněk zde má zcela pasivní úlohu a jsou mu přisouzeny názory, postoje a myšlenky, které za něj vyjadřují účastníci panelové diskuse. Ti do nich promítají vlastní sebeštedrné přesvědčení a předpojaté úsudky, rozmary a fantastické představy motivované vlastními zájmy. Hra je sice plná bystrých postřehů, avšak není příliš pravděpodobné, že by se u diváků setkala s velkým úspěchem. Západní veřejnost nepotřebuje satirika z východní Evropy, který by jim sděloval, že jejich intelektuální elita je spolek zaslepených a domýšlivých oportunistů. Do Vaňkova rozhodnutí vrátit se domů, kde ho čeká vězení, se promítá Kohoutovo vlastní zoufalství, že nějakého blázna může vůbec cosi takového napadnout. Nezbyvá než doufat, že tato hra znamenala pro autora určitou formu katarze.

A konečně existuje ještě jedna hra od anglického dramatika, v níž se objevuje postava, která může být pokládána za další in-

karnaci postavy Vaňka. *Katastrofa* Samuela Becketteta¹⁵ je věnována Václavu Havlovi. I zde se jedná o jednoaktovku a postava hlavního protagonisty, který stojí uprostřed jeviště s tváří skrytou pod kápí, působí zneklidňujícím dojmem a silně připomíná původního Havlova Vaňka. Na rozdíl od ostatních vaňkovských her se však v tomto případě nedá mluvit o komedii, neboť hra vyznívá jako projev vzdoru a působí téměř tragicky.