

**UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA**

**MAGISTERSKÉ KOMBINOVANÉ STUDIUM**

2014–2016

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Pavλίna Fabiánová**

**Poselství svobody v dramatech Toma Stopparda**

Praha 2016

Vedoucí diplomové práce: PaedDr. František Zborník

**JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE**

**MASTER COMBINED (PART TIME) STUDIES**

**2014-2016**

**DIPLOMA THESIS**

**Pavλίna Fabiánová**

**The Message of Freedom and Liberty in Dramas of Tom  
Stoppard**

Prague 2016

The Diploma Thesis Work Supervisor:

PaeDr. František Zborník

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 9. března 2016

Pavλίna Fabiánová

*Vlastnoruční podpis*

## **Poděkování**

Děkuji vedoucímu diplomové práce PaedDr. Františku Zborníkovi za cenné rady a vstřícný laskavý přístup.

## **Anotace**

Diplomová práce se věnuje dramátům Toma Stopparda v kontextu odlišných filosofických pojetí svobody. V teoretické části stručně popisuje Stoppardův život a vysvětluje myšlenky filosofů zabývajících se svobodou, například Aristotelés, John Locke, Alexis de Tocqueville nebo Václav Havel. Praktická část analyzuje vývoj svobody ve vybraných Stoppardových dramatech, zejména svobodu vnitřní (včetně volného sebevyjádření a identity) a svobodu vnější. Analýza tento vývoj zkoumá v kontextu uvedených filosofických přístupů a s ohledem na životní dramatikovy etapy, což koresponduje se teorií path dependance.

## **Klíčová slova**

Alexis de Tocqueville, Benedikt Spinoza, drama, Immanuel Kant, Isaiah Berlin, negativní svoboda, path dependence, pozitivní svoboda, teoretické společenské smlouvy, Tom Stoppard, vnější svoboda, vnitřní svoboda

### **Annotation**

The Master thesis deals with Tom Stoppard's dramas in context of different philosophical conceptions of freedom and liberty. Its theoretical part contains concise biography of Tom Stoppard, and presents approaches to freedom and liberty of chosen philosophers, for instance Aristoteles, John Locke, Alexis de Tocqueville or Vaclav Havel. Its practical part analyses Stoppard's progress of freedom and liberty in his plays. There are emphasized liberty, inner identity and external freedom. The progress of freedom and liberty is analysed in context of philosophical conceptions as well as in regards to author's biography, which corresponds with theory of path dependency.

### **Key words**

Alexis de Tocqueville, Benedict Spinoza, drama, external freedom, freedom, Immanuel Kant, inner freedom, Isaiah Berlin, negative freedom, path dependence, positive liberty.

<b>ÚVOD.....</b>	<b>8</b>
Teoretická východiska diplomové práce .....	9
Zdroje a použitá literatura .....	10
<b>TEORETICKÁ ČÁST .....</b>	<b>12</b>
<b>1 ŽIVOTOPIS .....</b>	<b>12</b>
1.1 Být či nebýt Čechem .....	13
1.2 Krušné začátky .....	15
1.3 Konečně úspěch .....	17
1.4 Stoppard, divadlo a politika .....	19
1.5 Dvojí Tom Stoppard .....	22
<b>2 CHARAKTERISTIKA JEDNOTLIVÝCH HER PRO ÚČELY DIPLOMOVÉ PRÁCE.....</b>	<b>23</b>
<b>3 POJETÍ SVOBODY VYBRANÁ VE VZTAHU KE STOPPARDOVÝM DRAMATŮM.....</b>	<b>30</b>
<b>PRAKTICKÁ ČÁST .....</b>	<b>41</b>
<b>4 STOPPARDOVO POJETÍ SVOBODY V DRAMATICKÉM DÍLE .....</b>	<b>41</b>
4.1 Začátky dramatické tvorby. Období dramát, v nichž u jednotlivých dramatických postav převažuje svoboda vnitřní .....	42
4.2 Období dramát, v nichž převažuje důraz na vnější svobodu .....	58
<b>5 DISKUSE .....</b>	<b>83</b>
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>87</b>
<b>SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ .....</b>	<b>93</b>
<b>SEZNAM PŘÍLOH.....</b>	<b>99</b>

## ÚVOD

Tom Stoppard patří k jedněm z nejúspěšnějších a nejvýznamnějších dramatiků současnosti. Etabloval se na konci 60. let minulého století a v tvorbě pokračuje i nyní. V roce 2015 měla v National Theater premiéru jeho poslední divadelní hra *The Hard Problem* (Clapp, online, cit. 2015-12-20). Tato skutečnost vyvolává otázky týkající se jeho předešlé dramatické tvorby. Tom Stoppard je i významným filmovým scénáristou, avšak vzhledem k tématu diplomové práce, Stoppardova filmografie není předmětem zkoumání této práce.

Dramata Toma Stopparda obsahují aktualizační moment v každé době. V jeho divadelních hrách lze najít poselství svobody, ať už explicitně napsané, nebo odehrávající se na pozadí děje. Tom Stoppard o sobě vždy tvrdil, že není politický dramatik, politicky angažovanému umění se vyhýbal a politické umělce kritizoval. V jeho divadelních hrách je kladen důraz na svobodu, morálku a etiku, čili na společenská témata, která byla aktuální v době Aristotela, Immanuela Kanta a zůstávají aktuální dodnes.

Cílem diplomové práce je zodpovědět dvě výzkumné otázky: 1) Zjistit, jakým způsobem se vyvíjí tvorba Toma Stopparda ve vztahu ke svobodě? Odpovědi na tuto otázku bude dosaženo prostřednictvím analýzy vybraných dramát Toma Stopparda s ohledem na odlišná filosofická pojetí svobody. Výběr dramát bude učiněn s ohledem na jeho život a zkušenosti. Diplomová práce má za cíl sledovat dramatikovo poselství svobody. Analýzy dramát mají ukázat, že Tom Stoppard ve svých dramatech jde dále za dějovou linii, tam se skrývá skutečné dramatikovo poselství svobody. Hypotéza předpokládá, že dramatikův vývoj bude postupovat lineárně od vnitřní svobody ke svobodě vnější. 2) Jakým způsobem životní zkušenosti a společensko-politické dění ovlivnily Stoppardovu tvorbu? Jinými slovy, jak jsou reflektovány v dramatikových hrách? Hypotéza se opírá o teorii path dependence (viz níže Teoretická východiska diplomové práce).

Ačkoliv je Tom Stoppard i v České republice velmi populární, z tohoto úhlu pohledu se jeho tvorbě nevěnuje žádná diplomová práce. Pouze dvě bakalářské práce



z Masarykovy univerzity v Brně se věnují Tomu Stoppardovi. Jedna sleduje Shakespearův vliv v dramatech Toma Stopparda (Michaela Cvetlerová, Shakespearovské inspirace v díle Toma Stopparda), další práce zkoumá na pouhých třech hrách, zda se dramatik věnuje politice (Gabriela Malaníková, Writing Politics in Tom Stoppard's Plays: An Analysis of Three Plays). Diplomová práce z Karlovy univerzity je věnována postmoderním divadelním technikám (principům) využitým v dramatech Toma Stopparda (Štěpán Braňka, Tom Stoppard - on Inventory of His Postmodern and Near-Postmodern Literary Devices). V České republice dosud nebyla Tomu Stoppardovi v souvislosti s filosofickým pojetím svobody věnovaná závěrečná akademická práce.

Tématu poselství svobody se částečně přibližují monografie, první od Johna Fleminga Stoppard's Theatre. Finding Order Admit Chaos a druhá od Michaela Billingtona Stoppard: the Playwright. V obou se objevuje téma Toma Stopparda v kontextu fyzikální teorie deterministického chaosu, což z části souvisí s tématem svobody, nikoliv ze společenského a filosofického úhlu pohledu, ale z pohledu exaktní vědy. Jejich hledisko bude marginálně zohledněno v analýzách pouze některých divadelních her.

Téma svobody, ať už z jakéhokoliv hlediska, koresponduje s názvem Univerzity Jana Amose Komenského, protože Komenský hlásal svobodu vyznání, což je jedna ze základních složek osobních svobod teoretiků společenské smlouvy, jejich myšlenky budou v teoretické části práce stručně vysvětleny.

## **Teoretická východiska diplomové práce**

Diplomová práce vychází z premisy, že divadelní hry v historii byly nositelem zprávy, kterou obvykle přivezl kurýr. Byly ve své podstatě veřejným sdělovacím prostředkem, tuto úlohu dnes zastává sám dramatik, který je v přeneseném významu slova kurýrem a divadelní hra je poselstvím, jinak vyjádřeno zprávou. Cílem diplomové práce je dokázat, že Tom Stoppard tuto úlohu ve svých dramatech naplňuje a stal se „poslem svobody“.

Teoretickou částí jsou vybraná odlišná filosofická pojetí svobody, kterým bude věnována celá kapitola Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům. Reprodukovány budou myšlenky filosofů, kteří korespondují se Stoppardovými dramaty, například John Locke, Jean Jacques Rousseau, myšlenky Alexise de Tocquevilla a Václava Havla, který měl na Stopparda poměrně velký vliv.

Veškeré kulturní teorie ve svém nejobecnějším přístupu tvrdí, že člověk, jako jedinec i společnost, je ovlivňován prostředím, v němž žije, historií, tradicí, jazykem a kulturními kořeny celkově. Jedním z teoretiků, který se tímto přístupem zabýval, byl Edward W. Said. Svůj pohled publikoval v knize *Orientalismus*. Tato diplomová práce z části vychází z teorie path dependence. Jde o teorii, která bývá využívána v politických a sociálních vědách a až aristotelovsky se snaží dokázat, že každá příčina v minulosti má následek v přítomnosti i budoucnosti. Velmi často se teoretikové orientují pouze na hledání příčinných souvislostí v historii, což může zkreslit výslednou analýzu, vzhledem k tomu, že na člověka působí mnohem více vlivů než jen historie, ale například geografie, jazyk, tradice, současné politické dění, setkání a život s lidmi, bude pro teorii využito hledisko Paula Piersona, který svůj názor vysvětlil v odborném článku *Increasing Returns, Path Dependence, and the Study of Politics* (Pierson, 2000).

Paul Pierson tvrdí, že institucionální rozhodování a procesy nejsou jen výsledkem historie, ale jsou ovlivněny geopolitikou, volebním systémem, sociálními procesy a zájmy jednotlivých leaderů (Pierson, 2000, s. 263). Instituce vedou lidi, kteří jsou zapojeni do rozhodovacího procesu, rozhodnutí a návrhy jsou jejich dílem, proto lze přenést tuto teorii i na analýzu děl Toma Stopparda. Jeho dramata jsou výsledkem vlivu výše vyjmenovaných faktorů.

## **Zdroje a použitá literatura**

V diplomové práci budou využité texty divadelních her, dále pak programy Národního divadla, které obsahují rozhovory s Tomem Stoppardem i samotné scénáře her. Teoretická část diplomové práce se dále opírá o stěžejní díla jednotlivých filosofů i souhrnnou publikaci Hanse Joachima Störiga *Malé dějiny filozofie*. Kapitola *Životopis* vychází z dosud nejkomplexnějšího životopisu Toma Stopparda od Ira Nadel, který

zatím nebyl přeložený do českého jazyka, stejně jako některé divadelní hry budou použity v originále.

V praktické části diplomové práce budou použity repliky z divadelních her. Tyto citace jsou nezbytné, jelikož slouží jako důkazy potvrzující hypotézu diplomové práce. Repliky jsou přímými evidencemi Stoppardova poselství v jeho dramatech.

## TEORETICKÁ ČÁST

Teoretická část diplomové práce nejprve představí biografii dramatika Toma Stopparda. Zmíněny budou významné životní zkušenosti, které se reflektují v jeho divadelních hrách. Dramata, jež budou analyzována v Praktické části, budou v Teoretické části stručně charakterizována.

Dále je nezbytné vysvětlit pojem svoboda. Jde o termín velmi často skloňovaný ve filosofii, sociologii a politice. Významní myslitelé se svobodou zabývali od starověku přes osvícenství a moderní období až do postmoderní doby. V teoretické části diplomové práce budou uvedeny vybrané definice a vybrané příklady odlišných pojetí svobody z dějin filosofie, přičemž samotný úvod této kapitoly diplomové práce má definovat, v jakém významu bude termín svoboda dále v diplomové práci používán.

### 1 ŽIVOTOPIS

Ačkoliv Stoppardův život je v České republice, a na akademické půdě zejména, notoricky známý, nelze jej v diplomové práci opomenout. Předpokladem diplomové práce je, že značná část životních zkušeností dramatika determinovala a nepochybně se promítá v jeho tvorbě, ať už jde o dětství nebo počátky kariéry, kdy dlouhá léta žil na dluh. Znalost dramatikovy minulosti pomáhá pochopit jeho tvorbu.

Vzhledem k tématu diplomové práce je nezbytné zabývat se Stoppardovým životem více podrobně, jelikož hledání poselství svobody ve Stoppardových dramatech i teoretické východisko diplomové práce se opírají o teorii path dependence, která tvrdí, že vše, nejen historie, ale i geografie a další faktory ovlivňují institucionální rozhodování, protože působí na jedince. Teoretickým východiskem této diplomové práce je hypotéza, že Stoppardova dramata jsou jen nutným důsledkem jeho životních zkušeností, zejména pokud jde o téma svobody a morálky. Tato hypotéza tvrdí, že vliv na jeho důraz na svobodu měl nejen jeho původ Čechoslováka, ale i osobnosti, jež vstoupily do jeho života (například Václav Havel) a politická situace.

Sám dramatik Tom Stoppard (viz v kapitole níže) se vždy bránil a brání označení politický umělec. Hypotéza diplomové práce nepopírá toto jeho stanovisko,

ale reflektuje jeho vztah ke svobodě a tvrdí, že se proměňoval v důsledku jeho životních zkušeností. Tato část diplomové práce bude pojata chronologicky, popíše životní zkušenosti Toma Stopparda v kontextu jeho tvorby.

## 1.1 Být či nebýt Čechem

Tom Stoppard se narodil v meziválečném Československu roku 1937 jako Tomáš Sträußler. Jeho otec, Evžen Sträußler, byl lékařem v Baťově nemocnici ve Zlíně. Baťa tušil nebezpečí, které se nezadržitelně blížilo do Československa, a připravoval své zaměstnance na emigraci do zemí, kde fungovaly Baťovy filiálky. Pan Sträußler se zaučil v obuvnické i gumárenské škole, vyzkoušel si boty prodávat i být pomocníkem na sociálním oddělení. Takto vybavený zkušenostmi z nového oboru s celou rodinou emigroval do Singapuru, kde se živil jako lékař. Avšak ani v Singapuru nezůstali Sträußlerovi uchráněni před nebezpečím války a museli utéct do Indie před útoky Japonců. Marta, Tomova matka a manželka Evžena Sträußlera, odplula s Tomášem a jeho starším bratrem první, ale se svým mužem a otcem dětí se už nepotkala. Její manžel za nimi do Daarjelingu nedorazil, zemřel při náletu Japonců. V Darjeelingu se Marta seznámila s Kennethem Stoppardem, který si ji nakonec v roce 1946 vzal, Tomáše s jeho bratrem adoptoval a s novou rodinou se vrátil do Anglie (Kolíhová Havlíková, 2007, s. 6).

Singapur, exotické místo, kde se sešli obyvatelé z nejrůznějších koutů světa, poznamenal Toma Stopparda v jeho životě a promítl se i do jeho tvorby (například v divadelní hře *Arkádie*, v níž své místo má Indie, nebo ve filmovém scénáři *The Empire of the Sun* – česky *V říši slunce* na motivy stejnojmenného románu, jehož hrdinou je chlapec v zajateckém táboře v Japonsku). V Singapuru poznal Číňany, Malajce, Angličany, Tamilce i Američany. V dětství Tom neustále prchal, doslova za pět minut dvanáct uprchla rodina Sträußlerových do Singapuru a v noci utíkali před náletem Japonců. I když si Tom Stoppard výrazněji nevybavuje ani jeden úprk, v jeho dětství i pozdějším životě tyto otřesy zajisté zanechaly stopu (Hancil, 2006, s. 17).

Do Darjeelingu sahají i dramatikovy první vzpomínky na dětství. Více multikulturní prostředí si snad ani nelze představit, mísili se tu Asiaté, Evropané ze všech zemí a Američané. I škola byla pestrá, když někdo zlobil, za trest byl poslán k hospodyni

paní Callowové, která při poslechu rozhlasu dotyčného „ládovala“ sladkostmi (Hančil, 2006, s. 17; Nadel, 2002, s. 27, 29). Tyto a další podobné vzpomínky se promítly v Stoppardově přístupu k životu, stejně jako hlavní hrdina *V říši slunce* byl a je vždy pragmatický a optimistický (Nadel, 2002, s. 329). Životem v Darjeelingu se Stoppard nechal inspirovat ve hře *Every Good Boy Deserves a Favour* (volný překlad *Každý hodný chlapec zaslouží odměnu*), kde je postava hrající na triangel (první Stoppardovo hudební představení v dětství byla hra na triangel ve školní kapele na náměstí v Darjeelingu) (Tamtéž, s. 33).

Z krátkého života v Československu si nic nevybavuje, ani češtinu je jejich matka neučila, protože adoptivní otec ze svých nevlastních synů chtěl mít „opravdové Angličany“ (Koliňová Havlíková, 2007, s. 7–8). Lze konstatovat, že toho v zásadě docílil, ačkoliv později v dospělém věku se Tom obracel ke svým českým (československým) kořenům: „Jsem Čechem, jak jen Čech může být“<sup>1</sup> (Nadel, 2002, s. 281), což se jeví rozporuplně ke Stoppardově konstatování návštěvy Českoslovenka, kde se cítil jako zahraniční turista (Tamtéž, s. 45). Dvojakost identity, hledání sebe sama a vnitřní svobody prostupuje Stoppardovým osobním životem, stejně jako jeho tvorbou v období absurdních dramát i částečně i později v dramatech společenských (viz níže kapitolu Stoppardovo pojetí svobody v dramatickém díle). Stoppard se sám v sobě nevyznal (nevyzná), na jednu stranu doslova miluje být Angličanem, a na druhou, čím byl starší, stále intenzivněji pociťoval své české kořeny. Zejména když zemřela jeho matka (v roce 1996), cítil jakousi povinnost být Čechem, jako by po ní zdědil potřebu uchovat češství. (Tamtéž, s. 282, 284).

Matka Toma Stopparda sebe i své syny zcela asimilovala a z chlapců vychovala Brity. Čeština se z komunikace zcela vytratila, jak konstatuje dramatik, „zůstaly jen buchty a švestkové knedlíky“ (Koliňová Havlíková, 2007, s. 7–8). Přestože Tom Stoppard Velkou Británii přijal za svou mateřskou zemi snad více než někteří rodilí obyvatelé a cítil se tu doma od prvního momentu, zůstal mu lehký česko-čínsko-americký přízvuk (Nadel, 2002, X, s. 39, 41, 46).

---

<sup>1</sup> „I am as Czech as Czech can be“ (Nadel, 2002, s. 281).

Kenneth Stoppard byl klasickým (britským) důstojníkem, věřil v předurčenost Britů kolonizovat svět a Tomovi mnohokrát připomínal a vysvětloval, za co všechno mu vděčí. Když malý Tom promluvil o vlastním otci, slýchal výčitku od toho adoptivního: „Cožpak nechápeš, že jsem z tebe udělal Brita?“<sup>2</sup> (Nadel, 2002, s. 36, 41; Hančil, 2006, s. 17, 20). Tom Stoppard svého adoptivního otce pochopil, uvědomil si, co znamená být Brit, do Anglie se doslova zamiloval, snažil se být co nejvíce anglický, jak jen to je možné. Jeho snažení lze označit za obsesi, a snad právě proto jsou jeho hry více anglické než některých rodilých dramatiků (Nadel, 2002, s. 66). Vždyť i postava Jana v *Rock'n'Rollu* říká: „Já Anglii miluju.“ (Stoppard, 2007, s. 105)

Podle slov Toma Stopparda byl jeho adoptivní otec značně xenofobní, byl prototypem britského koloniálního důstojníka (Hančil, 2006, s. 17), měl nadřazený postoj vůči černochům, Židům i příslušníkům nižších sociálních vrstev. O to víc byl dospělý Tom Stoppard udiven skutečností, že si muž s „úzkoprsými“ názory vzal československou Židovku se dvěma syny, které adoptoval. Kdo nebyl ze stejného společenského žebříčku, k tomu se cítil až kiplingovsky nadřazený. Údajně po Tomu Stoppardovi požadoval vrátit jméno krátce po smrti jeho matky, když se doslechl o jeho aktivitách pro ruské Židy (Česká televize, online, cit. 2015-06-14; Kolihová Havlíková, 2007, s. 7–8).

## 1.2 Krušné začátky

Tom Stoppard odešel ze studií, když mu bylo sedmnáct a začal se živit jako novinář v regionálním plátku *The Western Daily Press* (tedy od roku 1954). Studia se mu doslova znechutila, „Odešel jsem ze školy absolutně znuděn při pomýšlení na cokoli intelektuálního a s úlevou jsem prodal veškeré své řecké a římské klasiky do antikvariátu. Totálně mě otravovalo všechno, Shakespearem počínaje a Dickensem konče.“ (Hančil, 2006, s. 19) Snad právě prodej knih a znuděnost vzděláváním v teenagerském věku se projevilo naprosto opačně o několik let později, kdy Tom doslova „hltal“ literaturu klasickou i současnou, dokázal téměř vše utratit za knihy

---

<sup>2</sup> „Don't you realise *that I made you British?*“ (Nadel, 2002, s. 41)

v antikvariátu, raději jel stopem, než aby neměl cestou co číst (Nadel, 2002, s. 146, 147).

V roce 1959 přestoupil ke konkurenci – Bristol Evening News (Hudson, Itzin, Trussler, 2000, s. 51). Reportáže mu příliš k srdci nepřirostly, jeho jazyk byl květnatější a články emotivnější, než je pro novinářský jazyk vhodné (Nadel, 2002, s. 58). Stoppard zahájil svou novinářskou kariéru v polovině padesátých let, tedy v období, kdy divadelní tvorba znovu rozkvétala a měnila se. Na scénu vstoupili autoři jako Samuel Beckett, John Osborn a další, kteří na jeviště přinesli modernu a absurdno. Tom Stoppard se stal úspěšným divadelním kritikem, pro svůj ostrý jazyk, vkus a talent vystihnout podstatné byl velice oblíbeným. Díky novinářině si vytvořil osobitý styl a naučil se „tvrdě pracovat“ (Hančil, 2006, s. 19).

Po nějaké době už mu nestačilo psát do novin recenze divadelních her, potřeboval se realizovat sám a napsal svůj první dramatický kus. Kariéru dramatika odstartoval v roce 1960 hrou *A Walk on the Water* (zatím nebyla přeložená do češtiny, později ji přepracoval na *Enter a Free Man*). Hru přislíbili uvést v Bristol Old Vic, ale od rozhodnutí nakonec opustili. V této Stoppardově prvotině je patrný vliv dvou her: Millerovy *Smrti obchodního cestujícího* a Boltovy *Rozkvetlé třešně*. Stoppard ve svém úsilí nepolevoval, byl zvyklý z novin tvrdě pracovat, a tak mezi tím napsal: *The Gamblers and The Stand-Ins* (původně *Kritikové*, později známá jako *Pravý inspektor Hound*). Tehdy se vážně rozhodl věnovat se psaní divadelních her, jeho vzory se stali Harold Pinter, Samuel Beckett, Eugene Ionesco a neskrýval svůj obdiv k Jamesi Joycovi (Nadel, 2002, s. 63, 81).

Začátky Toma Stopparda jako dramatika nebyly snadné. Byl bez peněz a živil se všemi možnými způsoby, psal sloupky a recenze na divadelní představení i filmy, neustále si od přátel půjčoval peníze, zejména od Kennetha Ewinga, literárního agenta a Anthonyho Smithe, vedoucího kulturní rubriky *Western Daily Press*. Roku 1963 se stal recenzentem nového časopisu *Scéna*, který ale za pár měsíců zanikl. I přes veškeré finanční obtíže nejezdil Tom Stoppard hromadnou dopravou, přemísťoval se výhradně



taxíkem (Billington, 1987, s. 20)<sup>3</sup>. Finanční stránkou se Tom Stoppard příliš nezatežoval, dokázal utrácet, i když byl finančně na dně. Výmluvná je historka, kterou později i literárně zpracoval (v aktovce Rozklad Dominica Boota, angl. Dissolution of Dominc Boote), když dal poslední peníze za cestu taxíkem, aby si koupil cigarety, ale než stihl do obchodu přijet, byl konec otevírací doby (Hančil, 2006, s. 21–22).

Aktovku inspirovanou svou cestou za cigaretami napsal za jediný den, dokázal do absurdních detailů dotáhnout každý moment, hra byla vysílána v rádiu a měla velký úspěch<sup>4</sup>. To ho inspirovalo k vytvoření další rozhlasové hry (M is for Moon among Other Things), jejíž děj je zcela absurdní<sup>5</sup> (Billington, 1987, s. 20–23).

### 1.3 Konečně úspěch

Stoppard se rozhodl v roce 1960 naplno věnovat (živit se) psaní, stalo se smyslem jeho života. Nelehké začátky vedené snahou uplatnit se jako dramatik jej přiměly k napsání románu. Nebylo to vůbec snadné. Po dobu psaní románu Lord Malquist a pan Moon se musel uživit, jak jinak než opět psaním. Vyzkoušel si všechny literární žánry, než si našel ten svůj. Psaní románu pro něj bylo velmi namáhavé a nezáživné, špatně se vyrovnával s omezením času a alarmující finanční situací (Nadel, 2002, s. 130–131). Nakonec (ze svého pohledu nečekaně) uspěl v dramatu díky netradičnímu pojetí Hamleta hrou Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi. Drama bylo poprvé uvedeno v roce 1966 na amatérském divadelním festivalu v Edinburgu, později je do svého repertoáru zařadilo National Theater v Londýně. Stoppard za hru sklídl pochvalné kritiky, vyhrál cenu Tony za nejlepší divadelní hru a obdržel Cenu newyorských kritiků (Tamtéž, s. 146, 149).

Tom Stoppard se tak stal se doposud nejmladším dramatikem hraným v Královském národním divadle v Londýně (National Theater) (Tamtéž, s. 146, 149). Psaní

---

<sup>3</sup> „Když jsem Toma poprvé potkal, zrovna nechal svého zaměstnání novináře v Bristolu a byl na mizině. Ale všiml jsem si, že přesto jezdí taxíkem a nikdy autobusem.“ (Billington, 1987, s. 20)

<sup>4</sup> Hlavní hrdina sice nejede na pokraji zoufalství pro cigarety, ale za taxi dá celé jmění a skončí pouze se dvěma pyžamy a jedním pršipláštěm (Tamtéž, s. 20).

<sup>5</sup> Děj se odehrává v den úmrtí Marilyn Monroe (5. srpna 1962), tragická smrt krásné Marilyn přivádí mužskou postavu k myšlence, že by Marilyn mohli utěšit a tím i zachránit před smrtí. Celá hra se točí kolem písmene M (Tamtéž, s. 22 – 23).

divadelních her mu ze všeho vyhovuje nejvíce. „Píšu hry, protože psaní dialogu je jediným důstojným způsobem, jak odporovat sám sobě.“<sup>6</sup> (Nadel, 2002, s. 168)

Osobní život Toma Stopparda neméně významnou hraje roli v jeho tvorbě, vnímavý divák postřehne v jeho hrách lehký cynismus a ironii, pokud jde o partnerský život. Pravděpodobně je to odraz vlastního Stoppardova života. První sňatek uzavřel v roce 1965 s Josie Ingle, s níž má dva syny (Olivera roku 1966 a Barnabyho v roce 1969). Krátce po narození druhého z nich se rozvedl a vzal si doktorku Miriam Moore-Robinson, která také porodila dva mužské potomky (Williama 1972 a Edmunda 1974) (Tamtéž, s. 147, 197, 207, 211).

Stoppardovy pozdější hry, konkrétně *The Real Thing* (To pravé), *The Invention of Love* (Vynález lásky) nebo *Dalliance* (adaptace hry Arthura Schnitzlera), se mimo jiné věnují vztahům mezi ženami a muži, jsou ve své podstatě velmi emotivní. Tom Stoppard, pro kterého rodina byla vždy na prvním místě a nesměl chybět na jediném zápase svých synů (Tamtéž, s. 363), neprožíval rozvod snadno. Ačkoliv jeho druhá manželka Miriam byla u části obyvatelstva populárnější než on sám, nedokázala příliš pečovat o „teplo domova“. Vše obstaralo málo početné služebnictvo a ona sama trávila dny na služebních cestách, natáčením a psaním. To pravé je první hrou, v níž Stoppard ukazuje problematiku partnerských vztahů, jako by postrádal lásku; s Jose se rozešli kvůli jejím ambicím a žárlivosti, Miriam zase byla příliš samostatná a emancipovaná. Jako by si dějem hry *To pravé* (kdy se dramatik a intelektuál Henry zamiluje do Annie, mají spolu poměr a rozhodnou se vzít), předpověděl část svého budoucího osobního života (Tamtéž, s. 289, 306, 321, 323, 360).

Naznačenou predikcí je jeho dlouhý vztah s herečkou Felicity Kendal. Ta ze všech tří žen Stopparda nejvíce ovlivnila, jak v tvorbě, tak i v osobním životě. Ztělesňovala jeho představu ideální ženské postavy (Hannah Jarvis v *Arkádii*, Flora Crewe v *In the Natie State*, *The Good Life's*), sama jejich osobnosti vytvářela (Tamtéž, s. 319).

Stoppard napsal i filmové a televizní scénáře (více viz Přílohu A). V tomto směru získal mnoho ocenění, zde budou uvedena jen ta nejvýznamnější. Roku 1985 byl

---

<sup>6</sup> „I write plays because writing dialogu eis the only respectable way of contradicting yourself.“ (Nadel, 2002, s. 168)

nominovaný na cenu Akademie za scénář k filmu *Brazil*. Roku 1997 jej královna Alžběta pasovala na rytíře, v roce 1999 mu Zamilovaný Shakespeare, na němž spolupracoval s Marcem Normanem, přinesl Oscara za nejlepší scénář. Rok poté získal řád Za zásluhy (Order of Merit), které je udělováno Britským impériem od roku 1902 (Česká televize, online, cit. 2015-06-14).

Toma Stopparda ocenil i Karel Schwarzenberg roku 2011 (toho času ministr zahraničních věcí) předal mu cenu za šíření dobrého jména České republiky *Gratias Agit* (Tamtéž.). Roku 2014 *London Evening Standard* udělil Stoppardovi zvláštní cenu za celoživotní dílo „největší žijící dramatik“ (Týden, online, cit. 2015-06-14). Vyjmenovat veškerá ocenění, která Tom Stoppard za svůj život nasbíral, není předmětem této diplomové práce. Dostatečně výmluvný je dramatikův komentář při udělování ceny *Gratias Agit*, že si už připadá přeceněný (více viz Přílohu B) (Česká televize, online, cit. 2015-06-14).

#### **1.4 Stoppard, divadlo a politika**

Tom Stoppard od počátku své kariéry divadelního dramatika byl známý svým nesmlouvavě kritickým postojem k politickému umění. Odmítal, že by umění mohlo něco změnit, tvrdil, že kroky ke změně závisí na společnosti (občanech), ani neviděl význam v psaní politicky angažovaných her. Navzdory svému pevně ukotvenému názoru k politické síle umění věřil v hodnoty svobody a lidskosti. Právě jeho smysl pro ironii, absurditu a směšnost mu umožnil být velmi cynickým a vášnivým idealistou. Svůj skeptický pohled na politické umění vyjádřil parafrází židovského básníka: „Když Auden řekl, že jeho poezie nezachránila jediného Žida před plynovou komorou, měl naprostou pravdu.“<sup>7</sup> (Nadel, 2002, s. 259) Svůj názor vložil v *Travestie do Leninovy repliky*: „Nikdy jsem nepocíťoval, že je umění důležité. To je moje tajné provinění.“<sup>8</sup> (Tamtéž.)

---

<sup>7</sup> „When Auden said his poetry didn't save a single Jew from the gas chambers, he was dead right“ (Nadel, 2002, s. 259).

<sup>8</sup> „I've never felt this – that art is important. That's been my secret guilt.“ (Tamtéž.)

Nikdy neposuzoval umění podle toho, jestli je relevantní nebo irelevantní ve vztahu k politickému dění, vždy se zajímal o umění, podle toho jestli je dobré nebo špatné (Hudson, Itzin, Trussler, 2000, s. 67).

Podle Toma Stopparda nemá umění a stejně tak i divadelní hry šanci změnit aktuální dění jako novinářina, která má přímý kontakt se současnými událostmi. Svůj názor potvrdil příkladem o Adamu Raphaelovi, který upozornil na nízké platy v Jižní Africe a ty se během následujících 48 hodin zvedly (Hudson, Itzin, Trussler, 2000, s. 66). Podle dramatikových slov, pokud chce někdo změnit, co se stane v úterý, měl by být novinářem. Jestliže chce změnit morálku, měl by se věnovat divadlu<sup>9</sup> (Ideas at the House: Tom Stoppard – In Conversation with Jonathan Biggins, vid, online, 2016-02-28). Zjednodušeně řečeno divadelní hry podle Stopparda mohou poskytnout „morální matrix“, z jehož úhlu pohledu publikum začne posuzovat okolní svět (Hudson, Itzin, Trussler, 2000, s. 66).

Navzdory své novinářské dráze se v politice detailněji neorientoval: „Pan Wintour se mě jednou zeptal, jestli se zajímám o politiku. Předpokládal, že všichni novináři by se měli zajímat o politické dění. Odpověděl jsem mu, že se zajímám, načež se mě okamžitě zeptal, kdo je ministrem vnitra. Samozřejmě jsem neměl ani tušení, kdo by to mohl být. Každopádně ta otázka nebyla fair. Pouze jsem odsouhlasil, že se o politiku zajímám. Netvrdil jsem, že jsem jí posedlý.“<sup>10</sup> (Nadel, 2002, s. 78)

Ačkoliv studia opustil znuděný vším intelektuálním, svoji vášeň pro knihy a četbu si uchoval. Publikace *To the Finland Station* (Na finské nádraží), kterou si přečetl v 50. letech 20. století, v něm vzbudila zájem o historii a politické dění (Nadel, 2002, s. 55). Dokonce z ní vycházel při psaní *Travestie* (Stoppard, 2002e, s. 209). Systematicky se v tomto směru začal vzdělávat od roku 1976, když se začal zajímat od disidenty v Sovětském svazu (Tamtéž, s. 271).

---

<sup>9</sup> „ If you want to change something about Tuesday, do journalism, If you want to change something about chemistry of moral, theatre has longer long life.“ (Ideas at the House: Tom Stoppard - In Conversation with Jonathan Biggins, vid, online, 2016-02-28)

<sup>10</sup> „Mr Wintour asked me if I were interested in politics. Thinking all journalists should be interested in politics, I told him I was. He then asked me who the current home secretary was. Of course, I had no idea who the current home secretary was, and in any event., it was an unfair question. I'd only admitted to an interest in politics. I hadn't claimed I was *obsessed* with the subject“ (Nadel, 2002, s. 78).

A přece je to právě Tom Stoppard, kdo napsal několik politických her (*Dirty Linen*, *Night and Day*, *Every Good Boy Deserves a Favour*, *Professional Foul*, *Coast of Utopia* a *Rock'n'Roll*) a narážka na politiku se objevuje i v jeho emotivní vztahové komedii *To pravé*. Tom Stoppard tak svými skutky (hrami) odporuje tvrzení, které hlásal od počátku své kariéry dramatika. Projevil se tak jeho smysl pro absurdno, paradox a protiklady. (Nadel, 2002, s. 271–272).

Tom Stoppard se vždy zajímal o morálku, etiku i lidská práva, pokaždé cítil obavy, když v novinách četl o každodenních krutostech, proto se zapojil do světové organizace Amnesty International na podporu lidských práv (Shulman, 2000, s. 108– 109). Na začátku roku 1977 se vydal s Peterem Luffem (asistentem ředitele Amnesty International) na návštěvu Sovětského svazu (Nadel, 2002, 271–272).

Na své cestě navštívil kromě sovětského Ruska i Ukrajinu, mimo jiné se setkal s Viktorem Fainbergem, který jako jeden z mála protestoval proti vstupu vojsk Varšavské smlouvy na území Československa v srpnu roku 1968. Za svou odvahu byl potrestán zavřením do psychiatrické léčebny, stejně jako Vladimír Borisov (ten zamával Stoppardovi z okna svého domácího vězení). Příběhy těchto mužů Stopparda inspirovaly k tvorbě *Every Good Boy Deserves a Favour* (Nadel, 2002, s. 267). Všechno, s čím se Stoppard na cestě po sovětském bloku setkal, na něj hluboce zapůsobilo, pochopil, jakou moc mohou mít úřady nad jedincem a s jakou silou jsou lidé v těchto zemích dnes a denně konfrontováni (Tamtéž, s. 275).

Podmětem k napsání televizní hry *Professional Foul* byla i žádost, kterou dostal o několik let dříve, napsat televizní hru pro BBC. Dospěl k závěru, že televizní hra by mohla získat široký zájem veřejnosti pro akci *Vězeň svědomí* roku 1977 organizovanou Amnesty International. Podle Stopparda má televize má mnohem rychlejší dopad, jelikož jednoho vysílání hru sleduje neporovnatelně větší publikum než v divadle. Naproti tomu divadelní hra disponuje možností trvalejší účinek, protože několik měsíců téma lidských práv připomíná stále dokola stejnými slovy. A tak *Every Good Boy Deserves a Favour*, byla uvedena ve stejném roce na jevišti jako *Professional Foul* v televizi (Shulman, 2000, s. 109).

Kromě divadelních her Stoppard publikoval i kritický text *My Friends Fighting for Freedom*, v němž vysvětlil a podpořil úsilí Charty 77, napsal i článek, v němž vyzýval k pozornosti k normalizaci v Československu. Veřejnost byla náhlou Stoppardovou angažovaností zaskočená, jeho kroky zcela odporovaly všemu, co kdy o politicky angažovaných umělcích řekl. Stoppard byl najednou velmi hlasitý, viditelný a snažil se co nejvíce vytěžit ze své popularity, aby ukázal na světově důležitá témata týkající se lidských práv (Nadel, 2002, s. 271, 286, 289).

Stoppard ve svém boji za svobodu nepolevoval a na jaře v roce 1980 bojkotoval s dalšími významnými osobnostmi letní Olympijské hry v Moskvě. „Všechny politické akty musí být posuzovány z morálního hlediska, pokud jde o jejich následky.“<sup>11</sup> Ve všech rozhovorech z tohoto období se snažil vyhýbat svým aktivitám souvisejícím s bojem za lidská práva, připustil kontakty s disidenty a exulanty, ale naprosto odmítal označení aktivista (Nadel, 2002, s. 307). Ve svém úsilí nikterak nepolevoval a 17. února 1986 před Národním divadlem v Londýně pořádal celodenní čtení jmen sovětských Židů, i když teploty klesly na -21 °C. V kruhu se vystřídaly slavné osobnosti, jako například Anthony Hopkins, Andrew Lloyd Webber, Sir John Mills nebo Twiggy (Tamtéž, s. 354).

## 1.5 Dvojí Tom Stoppard

Tato podkapitola je shrnutím Stoppardova životopisu. Na Stoppardově přístupu k lidským právům a svobodě se projevuje dvojí identita, s níž Tom Stoppard operuje ve svých hrách a sám ji prožívá. Jeho nechuť a naprosté odsuzování (až výsměch) politickému umění nebo umělcům hájících demokracii naprosto odporuje jeho politickému aktivismu od sedmdesátých let. Stoppard, jak je výše zmíněno, navíc tuto svou politickou roli popírá. Stejně jako postavy v jeho hrách i sám dramatik neustále usiluje o svobodu, a to vnitřní ve smyslu uplatnění vlastní svobodné vůle, naplnění identity a svobodu vnější, ve vztahu k lidským právům a osobní svobody člověka v rámci politického systému.

---

<sup>11</sup> „All political acts must be judged in moral terms, in terms of their consequences.“ (Nadel, 2002, s. 307)

Stoppard v osobním životě svou identitu neustále hledá. V části svého života odmítá jakýkoliv vliv nebritského původu na svůj život, snad právě proto je mnohými spatřován jako ryze anglický dramatik (viz Životopis výše), na druhou stranu od 70. let, a ještě silněji od smrti matky cítí povinnost a potřebu upozorňovat na svůj původ. Tyto sklony jsou čitelné v jeho dramatické tvorbě.

Další dvojznačnost Stoppardovy identity a snahu o vnitřní i vnější svobodu lze pozorovat i v jeho vztazích. Nejdůležitější pro něj byla a je rodina, morálka (až kantovská) na druhou stranu později udržoval vztah s herečkou Felicity Kendal. Nemalý význam v jeho touze po svobodě hraje i náboženství, ačkoliv se nikdy výrazněji nehlásil k židovství a příslušnost k tomuto náboženství vnímal spíše okrajově, zorganizoval čtení jmen Židů, kteří byli perzekuováni režimem v SSSR. Mimo jiné Felicity Kendal je původem také Židovka (Nadel, 2002, s. 319).

Jak je z života Toma Stopparda patrné, je plný vzájemných protikladů a až absurdních paradoxů. V mnohém odporuje sám sobě, na druhou stranu, lze tento jeho posun (nejen v životních postojích, ale i v umělecké tvorbě) vnímat jako vývoj. Protiklady, jako je hledání řádu v chaosu a naopak hledání svobody v řádu, patří k tématům jeho divadelních her.

## **2 CHARAKTERISTIKA JEDNOTLIVÝCH HER PRO ÚČELY DIPLOMOVÉ PRÁCE**

Tato kapitola slouží jako přehled pro praktickou část diplomové práce, pomůže v lepší orientaci v níže analyzovaných divadelních hrách. Vybrané divadelní hry budou stručně charakterizovány, děj každé hry bude vysvětlen v několika krátkých větách a jen postavy stěžejní pro téma diplomové práce budou stručně popsány. Popis a charakteristika her slouží jako odůvodnění toho, proč právě tyto hry byly vybrány pro analýzu v kontextu svobody. U některých her bude uveden historický kontext, ve kterém vznikaly.

V divadelní tvorbě Toma Stopparda se rýsuje několik fází, do nichž lze jeho hry rozčlenit. V základním dělení lze pozorovat období absurdních dramát, které u dramatika trvalo až do počátku 80. let a po návštěvě SSSR nastalo období

společenských her (Billington, 1987, s. 180), které na přelomu 20. a 21. století vyvrcholilo v hry politické (trilogie *Coast of Utopia* a *Rock'n'Roll*).

Tom Stoppard v mnohých hrách využívá detektivní zápletku parodujících příběhy od Agáty Christie. Na pozadí tragikomických scén nebo absurdních situací jedince se odehrává mnohem složitější děj. Jedinci svádějí boj o vnitřní svobodu, snaží se o svobodné sebeurčení a hledají vlastní identitu. Stoppard některé postavy nechává konfrontovat s režimem nebo situací, z níž nemají úniku a která jim neumožňuje svobodu vnější.

Stoppard nepovažuje jakoukoliv svou divadelní hru za dokončenou, nevnímá ji jako jasně daný text, se kterým se nesmí nic stát. Naopak, dramata vnímá jako živoucí, tvárné a v pohybu. Nikdy se nebránil odlišným interpretacím svých her. Pokud měla být některá z jeho her uvedena úplně poprvé na jeviště, byl vždy přítomný na zkouškách, vysvětloval hercům, co a jak zamýšlel („jak to slyšel ve své hlavě“) a případně poupravil samotný text. Považoval za důležité, aby dramatik chodil na zkoušky a diskutoval s herci (Gussow, 2000, s. 32). Zejména pokud měla hra premiéru v New Yorku (nebo jinde v Americe), Stoppard přizpůsoboval text americkému publiku. Žádná z jeho her nemá finální podobu, na všech neustále pracuje, přemýšlí o nich a upravuje zdánlivě drobné nuance (Nadel, 2002, s. 158, 249–250, 309, 313).

Divadelní hry dále analyzované v této diplomové práci jsou vybrané s ohledem na dramatikovy tvůrčí etapy a s ohledem na hypotézu diplomové práce, že Tom Stoppard využívá divadelní hry jako prostředek k zdůraznění svobody. Toto tvrzení se dále opírá o teorii path dependence tak, jak byla vysvětlena v Úvodu. Vybraná jsou ta díla, která korespondují s myšlenkou, že Tom Stoppard prostřednictvím divadelních her vyzdvihuje svobodu v jejích různých podobách (více viz kapitolu Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům). Vzhledem k rozsahu diplomové práce nemohou být analyzována všechna Stoppardova dramata (například *Night and Day*, *Dirty Linen* nebo trilogie *Coast of Utopia*).

Jednou z prvních her, která bude blíže rozebírána a interpretována v následujících kapitolách, je *Enter a Free Man* (do češtiny překládána jako *Jsem volný jak ten pták*). Už samotný název je volnou expresí svobody a napovídá pointu příběhu. Hlavní



hrdinou je George Riley, vynálezce, který vlastně nikdy nepřišel na nic užitečného. Věčnou oporou je mu jeho manželka Persefona, která v něj věří, a v konstantní opozici stojí jeho dcera Lina, která živí oba své rodiče. George pevně věří, že vynalezl užitečnou věc, která má potenciál uspět na trhu a chce opustit svou rodinu s dívkou, kterou potkává každý den v hospodě. Ve stejnou chvíli chce odejít i Linda se svým novým přítelem, jediná Persefona zůstává a působí klidně, vyrovnaně a myslí na své dva nejbližší, aby uspěli. Jejich odchod nechápe nebo si nepřipouští situaci, že hrozí, že zůstane úplně sama (Stoppard, 1978). Až nápadně se podobá Ibsenově tragikomedii *Divoká kachna* (norsky *Vildanden*), v níž je vyobrazena spokojená rodina, protože každý si žije ve své vlastní iluzi (Ibsen, 2005). Hra se původně jmenovala *A Walk on the Water*, Stoppard ji napsal v roce 1960 a v roce 1963 ji přepsal do níže analyzované podoby s názvem *Jsem volný jak ten pták* (Billington, 1987, s. 16).

Větší pozornost bude věnována dílu *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtví*, které přineslo Stoppardovi první velký úspěch a odstartovalo Stoppardovu kariéru dramatika. Absurdní drama, v němž hlavní roli mají dvě marginální shakespearovské postavy z *Hamleta*, přineslo Tomu Stoppardovi mezinárodní úspěch (viz kapitolu *Životopis*). Děj *Hamleta* je notoricky známý, jen pro připomenutí: Rosenkrantz a Guildenstern jsou Hamletovi přátelé z dětství, kteří mají prince rozveselit na příkaz krále Claudia (jeho strýce, který zabil Hamletova otce a oženil se s jeho matkou). Mají plnit i roli špehů a novému králi donášet zprávy o Hamletovi. Stoppard se z části nechal inspirovat satirou *Rosenkrantz a Guildenstern* Williama S. Gilberta, absurdita je v samotném údělu Rosenkrantze a Guildensterna, musejí zemřít (Fleming, 2001, s. 56, 62, 65).

Stoppard hru několikrát přepisoval, původně se jmenovala *Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear* (volně přeloženo *Setkání Rosenkrantze a Guildensterna s králem Learem*) a Stoppard ji dokončil v roce 1964. Přepřacovaná verze *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtví* měla premiéru v roce 1966 na festivalu v Edinburgu, kde ji zahrála skupina *Oxford Theatre Group* (Billington, 1987, s. 8). Stoppard je prvním dramatikem, který postavil celou hru na dvou vedlejších divadelních postavách, jejich vztah upravil tak, že až nápadně připomíná vztah mezi *Watsonem*

a Holmesem. Charakter Watsona má Rosenkrantz a vlastnosti podobné Holmesovým má zase Guildenstern (Billington, 1987, s. 30–31).

Dvojitost osobnosti, hledání identity a otázka vnitřní svobody se nacházejí doslova mezi řádky scénáře *The Real Inspektor Hound* (český překlad *Pravý inspektor Hound*). Hra měla premiéru v roce 1968. Hlavními postavami jsou dva divadelní kritici Birdboot a Moon. Birdboot je nechvalně známý tím, že rád pomáhá mladým neznámým herečkám ke slávě ne právě morálním způsobem. Moon žije ve stínu svého úspěšnějšího kolegy Higgse a až obsesivně se snaží získat mezi lidmi postavení, chce být sám za sebe. Moon a Birdboot sledují divadelní hru, která je parodií na venkovské detektivní příběhy Aghaty Christie (Billington, 1987, s. 62–63). V dramatu Stoppard využil principu divadla na divadle, detektivní zápletku na jevišti, jeviště se přenáší i do reálného světa divadelní hry. Birdboot se náhle „potácí“ mezi dvěma identitami, mezi dvěma světy, reálným a světem na jevišti. (Stoppard, 2002c, s. 99–141).

Stoppard si „vyhrál“ i s titulem hry, hound totiž v angličtině znamená loveckého velkého psa s krátkým krkem, hlubokým štěkotem nebo také doslova odporného člověka (darebák, ničema). Tuto divadelní hru začal psát v roce 1960, poté si jí několik let nevšímal a v roce 1967 se k ní vrátil. Ačkoliv téma vnitřní svobody a dvojakosti identity člověka je z děje zcela markantní, Stoppard neopomněl několik poznámek souvisejících s vnější svobodou. Pro účely této diplomové práce jsou mnohem důležitější dialogy Birdboota s Moonem, nikoliv děj hry odehrávající se formou divadla na divadle (Tamtéž.)

Výraznou postavou, která účinkuje v detektivním příběhu, jež Birdboot s Moonem sledují, je Cynthia. Ta si začne románek se Simonem, v lásce přelétavým mladíkem. Dále tu vystupují: starý kapitán Magnus, který vše jen pozoruje a má připomínky, a inspektor Hound. Vedlejší postavou je služebná paní Drugeová (Tamtéž.).

V roce 1972 měla premiéru hra *Jumpers* (český překlad *Skokani*), která zobrazuje absurditu lidské existence ve vztahu k Bohu. Hlavní postava, filosof etiky Jiří, hledá odpověď na otázku, zda Bůh existuje či nikoliv. Lépe vyjádřeno, snaží se podat důkaz boží existence podobně, jako se to povedlo Tomáši Akvinskému. Jeho manželka Doty (Dorothy) je výrazně mladší a bývala úspěšnou muzikálovou herečkou, nyní je doma

a trpí psychickými problémy. Skokani je skupina akrobatů, kteří jsou radikální liberálové, jeden z členů skupiny je zastřelen během představení v bytě Dotty a Jiřího. Zabítý skokan je shodou okolností McFee, oponent Jiřího na filosofickém sympóziu. Jiří kritizuje jeho přístup v hledání důkazů existence boží. Se smrtí soupeře jeho práce a příprava na další sympóziu náhle postrádají smysl. Hra je dvojitou detektivkou, inspektor Bones pátrá po viníkovi a Jiří hledá existenci boží. Mrtvé tělo se skrývá v ložnici, kde pobývá Dotty, a snaží se tělo zamaskovat. Místo zastřeleného McFeeho obsadí inspektor Bonese, který je na konci také zastřelen (Stoppard, 1975).

Hra *Good Boy Deserves a Favour* (volný překlad Každý hodný chlapec zaslouží odměnu, ale dále název jen v originále, protože hra nebyla dosud přeložena do češtiny) vznikla na základě cesty Toma Stopparda do Sovětského svazu. Už delší dobu si pohrával s myšlenkou napsat hru, v níž by mohl vystupovat Londýnský symfonický orchestr. Stoppard ve hře propojuje společenské morální téma s hudbou. Tu složil André Prévin (Stoppard, 2013).

V dubnu v roce 1976 potkal Viktora Fainberga, který jako jeden z mála odvážných protestoval na Rudém náměstí proti okupaci Československa srpnu 1968 vojsky Varšavské dohody. Byl označen za psychicky nemocného a zavřen do sovětského vězení v nemocnici. Po pěti letech se mu podařilo utéct do exilu a se Stoppardem setkal v době, kdy se snažil pomoci svým kolegům a přátelům, konkrétně Vladimíru Bukovskému, který byl tou dobou mučený na psychiatrii (Stoppard, 2013, s. 5–7).

Zápletka dramatu je postavená na absurdnosti totalitního režimu. Hlavní postavou je disident Alexander Ivanov, který je zavřený v psychiatrické léčebně na jedné cele s nemocným agresivním pacientem, který se jmenuje také Ivanov a věří, že má symfonický orchestr a že ho diriguje. Alexandr je zdravý, ale nepustí ho, dokud neuzná, že jeho výroky proti vládě zapříčinila duševní porucha. Alexandra vyšetřují lékař i plukovník KGB. Mezitím jeho syn Saša je svojí učitelkou přesvědčován, že jeho otec je skutečně nemocný (Stoppard, 2013). Hlavní postava Alexandr může představovat Viktora Fainberga, Vladimíra Bukovského, nebo kteréhokoliv jiného disidenta. Hra *Every Good Boy Deserves a Favour* měla původně být televizní a měla sloužit na podporu projektu *Vězeň svědomí* (organizován Amnesty International), ale Stopparda

ovlivnilo setkání s Václavem Havlem 6. ledna 1977 a rozhodl se napsat pro zmíněný projekt jinou televizní hru (Professional Foul). Drama *Every Good Boy Deserves a Favour* nakonec dostalo divadelní podobu (Stoppard, 2013, s. 5–6).

Hra *Professional Foul* (volný překlad *Profesionální faul*, dále název jen v originále, protože hra nebyla dosud přeložena do češtiny) vznikla ve stejném roce jako *Every Good Boy Deserves a Favour*. Stoppard se inspiroval hnutím *Charta 77* a silně ho ovlivnila i výše zmíněná schůzka s Václavem Havlem. Hluboce ho zasáhlo i věznění Václava Havla jako mluvčího *Charty 77* pro pokus o poškození jména státu v zahraničí (Stoppard, 2013, s. 6–7). Hlavními postavami jsou tři filosofové ze Spojeného království, kteří letí do Prahy na kolokvium o etice. Objevuje se postava Hollara, jež částečně ztělesňuje příběh Václava Havla. Hollar je bývalým studentem Andersona (jednoho z přednášejících) a žádá ho o publikování jeho doktorandské práce v Anglii (Stoppard, 2013a), (více viz analýzu). Anderson kvůli svým stykům s disidentem ví, že před odletem zpět do Velké Británie bude na letišti pečlivě kontrolován. Podstrčí Hollarovu práci dalšímu přednášejícímu, McKendrikovi. Třetím odlétajícím filosofem je Chetwyn. Stoppard napsal hru na podporu akce *Vězeň svědomí* pořádanou *Amnesty International*, aby tento účel podtrhl Chetwyn vracující se do Velké Británie, je před odletem důkladně prohledáván celníky. Ti u něj najdou asi tučt popsaných papírů, fotografii muže, což jak vyplývá z následující konverzace v letadle, byly dopisy pro *Amnesty International* (Stoppard, 2013, s. 99).

Podle Toma Stopparda jsou hry *Every Good Boy Deserves a Favour* a *Professional Foul* výsledkem kombinace několika faktorů: touhy napsat něco na téma lidských práv, cesty do zemí východního bloku, zájmem o Václava Havla (jeho zatčení) o *Chartu 77* i československý původ (Shulman, 2000, s. 111).

Dílem, které by nemělo být vynecháno z hlediska dvojité identity, tentokrát v podání hlavní ženské postavy, je *Hapgood* (český název *Dvojitý agent*). Drama mělo premiéru v roce 1988. Špionážní komedie, v níž hlavní hrdinka Elizabeth Hapgoodová, agentka s krycím jménem „Matka“, balancuje mezi svým náročným zaměstnáním a rodinným životem (Stoppard, 2014). Hlavní ženské postavy ve Stoppardových hrách mají zvláštní charakter. Mísí se v nich dokonalé matky, pečovatelky a ochránkyně domova. Zároveň

mají i úspěšnou kariéru, jsou dokonalé nebo se snaží být perfektní ve všech směrech. První stránka ženských postav je silně ovlivněná Stoppardovou matkou, ta druhá jeho manželkami. S Jose se rozešli, protože příliš žárlila a chtěla mít vlastní kariéru, a ne být pouze ženou Toma Stopparda. Miriam zase věnovala tak velké množství svého času práci, že domácnost obstarala domácí sekretářka, služebná a chůva (Nadel, 2002, s. 208, 211, 214).

Dialogy špionážního thrilleru *Dvojitý agent* jsou protknuté hledáním svobody, teorií chaosu a řádu. Hlavní postava Hapgoodová vede oddělení tajné policie. Další hlavní postavou je Kerner, dvojitý agent, který spolupracuje s Brity, ti mu dávají zkreslené informace, které má předávat KGB, aby byl SSSR mystifikován. Hapgoodová musí obhájit svou profesionalitu před Watesem kontrolou ze CIA. Významnou postavou je Ridley, o němž se dozvídáme, že všechny zahraniční akce v terénu zkažil. Je zamilovaný do Hapgoodové. Hra končí akcí na jeho dopadení, protože Hapgoodová musí zachránit své postavení a zjišťuje se, že pravděpodobně patří k dvojčatům nasazeným od KGB (Stoppard, 2014).

Drama *Akádie* bylo poprvé uvedeno na jevišti v roce 1993. Tom Stoppard překročil základy aristotelovské poetiky a postavil vedle sebe dva časově odlišné děje, jeden se odehrává v době George Byrona přibližně na začátku 19. století a druhý ve 20. století. Stoppard používá na divadle filmovou retrospektivu, postavy z 20. století pátrají po tom, co se stalo v historii, a snaží se objasnit dosud nevysvětlené události. Hlavní filosofické dialogy v období přelomu 18. a 19. století spolu vedou dvě postavy, Thomasina Coverlyová a její učitel Septimus Hodge. Dále tu vystupují dámy ve středních letech, lady Chaterová a lady Croomová, které se nebrání milostným aférám, do nichž je zapletený i učitel. Lady Chaterová podvede svého manžela se Septimem, ten se šikovně vyhne souboji, když Chatera chválí za jeho literární tvorbu. Nakonec lady Chaterová má ještě aférku s lordem Byronem a poté odjíždí s manželem i novým milencem, kapitánem Bricem, do Indie. Druhá dějová linie se odehrává na stejném místě, ale ve 20. století. Hlavními postavami jsou spisovatelka Hana Jarvisová, která je konfrontována s návštěvou Bernarda Nichtingala (znalec Georga Byrona), do Hany je zamilovaný Valentin Coverly, který se věnuje matematice a počítá tetřívky různými způsoby (Stoppard, 2002a, s. 363–459).

Divadelní hra Rock'n'Roll měla premiéru v roce 2006, její scénář obsahuje mnoho narážek na politický systém v Československu i ve Velké Británii. Postava Maxe, který je v Anglii komunistou z přesvědčení, si odmítá přiznat skutečnost, že komunismus v praxi nefunguje a že Sověti v roce 1956 neprávem okupovali Maďarsko, že vstup vojsk Varšavské smlouvy na území Československa bylo porušením suverenity státu. Z tohoto hlediska Stoppard, původně tolik se bránící politickým hrám, napsal politicko-historické drama o Československu (Stoppard, 2007). Stoppard tak finálně a úplně popřel svoji předešlou identitu nepolitického umělce.

V Rock'n'Rollu, ačkoliv je to historicko-politická hra, se odehrává souboj o svobodu na obou úrovních (jak o vnější tak i o vnitřní svobodu). O tu vnější usiluje Jan, který žije a studuje v Československu po roce 1968, o dosažení vnitřní svobody se snaží Eleanor, která zápasí s rakovinou prsu. Dalšími postavami jsou Ferdinand (kamarád Jana), Max (Janův učitel a manžel Eleanor) (Stoppard, 2007). To jsou nejdůležitější postavy, na nichž Stoppard reflektuje pozitivní a negativní svobodu.

### **3 POJETÍ SVOBODY VYBRANÁ VE VZTAHU KE STOPPARDOVÝM DRAMATŮM**

Tato kapitola je o teoretickou částí diplomové práce, odlišná filosofická pojetí svobody vybraných filosofů nebudou řazena chronologicky, jelikož se nejedná o genezi pojmu svoboda ve filosofii, ale budou řazena tematicky. Jinými slovy budou vedle sebe filosofové, jejichž názor na svobodu člověka je podobný nebo zdůrazňují v tomto směru podobné prvky. Výběr filosofů byl učiněn v kontextu Stoppardových divadelních her tak, jak spolu vzájemně korespondují.

Poměrně obsírnější exkurz do filosofie svobody je nezbytný vzhledem k tomu, že dramata Toma Stopparda obsahují narážky na různé filosofické směry, hledáním řádu v chaosu, a naopak hledáním svobody v řádu. Stoppard se v některých svých hrách snaží tuto protichůdnou teorii vycházející z kvantové fyziky uchopit z hlediska člověka s humanitním zaměřením.

Část této kapitoly bude zaměřena na filosofii vnitřní svobody a část na filosofii svobody vnější, protože v pozdějších Stoppardových hrách je patrný jeho postoj obhájce

lidských práv. Ze Stoppardova díla číší jeho kariéra novináře, jelikož jedině člověk schopný a zkušený objektivně referovat o událostech dokáže vystihnout pravé jádro věci. Tom Stoppard využil psaní scénářů jako způsob šíření poselství o významu lidských práv, často je jeho námětem svoboda a v pozdějších dílech (od 70. let dále) využívá historické události, aby potvrdil své myšlenky.

Nejprve je nezbytné, vzhledem ke komplikovanosti Stoppardových děl, uvést filosofy, kteří se zabývali morálkou, etikou a svobodnou vůlí. Jak je ze Stoppardových děl i z jeho vystupování na veřejnosti patrné (viz kapitolu Životopis), svobodu a svobodnou vůli Stoppard spojoval s morálkou a lidskými právy. Nelze podat kompletní přehled dějin vývoje pojetí svobody, jelikož by svým rozsahem vydal na další diplomovou práci.

A dále bude větší část věnovaná teoretikům společenské smlouvy, jejichž pojetí svobody nabralo na síle v době Velké francouzské revoluce, kdy bylo zneužito. Dále je nutné uvést některé myšlenky Alexise de Tocquevilla, který se zabýval fungováním demokracie v Americe a napsal několik zajímavých postřehů, které korespondují se Stoppardovou tvorbou. Vzhledem k tomu, že Tom Stoppard byl silně ovlivněn Václavem Havlem, a to zejména jeho esejí Moc bezmocných, nelze tento text v diplomové práci opominout. Na druhou stranu není předmětem předkládané diplomové práce, aby hledala paralely mezi Stoppardovou a Havlovou tvorbou, ani není cílem se hlouběji věnovat Havlovu vlivu na Stopparda (Nadel, 2002, s. 285).

Je nanejvýš důležité zmínit koncept pozitivní a negativní svobody a použít ho jako začátek filosofického exkurzu. Použito bude dělení, jak o něm píše Isaiah Berlin, protože jeho přístup se Stoppardovi přibližuje více, než koncept Johna Stuarta Milla, který vůči tomu Berlinovu zcela obrácený. Berlin tímto dělením vysvětluje i termín svoboda v jeho nejobecnějším všeobjímajícím významu.

Berlin podrobně zkoumá osobní svobodu jednotlivce a jeho svobodu v rámci společnosti, k vysvětlení pojmu pozitivní a negativní svoboda dospívá skrze stoupence liberalismu, libertarianismu i marxismu. Jeho teorii lze s velkým odstupem zjednodušit na: negativní svobodu, která je podle něj „svobodou od“; a pozitivní svobodu, která je

podle Berlina „svobodou k“ (Berlin, 1999, s. 230). V jeho definování a rozdělení svobody na dvě části lze nalézt paralelu s kategorizováním svobody v diplomové práci.

Podle Berlina základem pozitivní svobody (svobody k něčemu) je, že člověk chce být subjektem, který sám za sebe rozhoduje a jedná ze své vlastní vůle. Činí racionální kroky k naplnění svého cíle. Berlin zdůrazňuje za pomoci Kantových myšlenek, že pokud člověk je veden nikoliv rozumem, ale vášněmi a tužbami, stává se z něj „otrok svých vášní“ (Tamtéž, s. 231).

Jeho definování pozitivní svobody lze v této diplomové práci přirovnat ke svobodě vnitřní. Zároveň není možné Berlinovo pojmenování zcela převzít, protože by nebyla explicitně vyjádřená podstata svobody, jak se jeví v divadelních hrách Toma Stopparda.

Negativní svoboda (svoboda od něčeho) je dle Berlina totožná s politickou svobodou v tom slova smyslu, že jednotlivec jedná v rámci mezí daných zákonem a druhými lidmi. „Čím širší je oblast nezasahování, tím větší je má volnost.“ (Tamtéž, s. 220) Berlin do svého uvažování o negativní svobodě zahrnul i osobní svobodu, jejíž hranice by podle Johna Locka a Johna Stuarta Milla neměly být porušeny oblastí veřejné správní moci. Negativní svoboda je svobodou od zasahování institucí, je svobodou od moci úřadů, negativní svoboda vytyčuje hranice, kam stát a kontrola nesmí (by neměly) zasáhnout. Jde o tři základní svobody, které by měly být podle Benjamina Constanta zachovány: svoboda projevu, vyznání a vlastnictví (Tamtéž, s. 221).

Berlinovo vysvětlení negativní svobody lze v kontextu diplomové práce přirovnat ke svobodě vnější. Stoppard se od 70. let věnoval situaci ve Východní Evropě, upozorňoval na postavení jednotlivce, a jak již bylo výše (v kapitole Životopis) zmíněno, při své cestě do SSSR a na Ukrajinu byl hluboce zasažen faktem, jakou mocí disponují úřady (státní instituce) nad svobodou jednotlivců.

Ve Stoppardových hrách v jeho období absurdních dramát se výrazně objevuje hledání vnitřní svobody jedince. Tu je v kontextu diplomové práce nutné chápat v nejobecnějším významu, tedy i z hlediska sebenaplnění a vnitřní identity, proto termíny: vnitřní svoboda, svobodná vůle, vnitřní identita a sebeurčení, mohou být používány libovolně bez ohledu na jejich diferenciaci.



Prvním myslitelem, který by neměl zůstat opomenutý v teoretické části této podkapitoly, a jehož pojmání svobody koresponduje s vnitřní svobodou, jak byla výše definována a bude dále analyzována v této diplomové práci, je Aristotelés a jeho spis *Etika Níkomachova*. Podle Aristotela se „vůle vztahuje k účelu“ a volba se vztahuje k prostředkům, zda vůle je dobrá nebo špatná záleží, na rozhodnutí člověka a jeho ctnostech (Aristotelés, 2013, s. 69–70).

Předmětem chtění je podle Aristotela účel, tedy to co chceme a prostředky ztotožňuje s jednáním, ty jsou předmětem volby, jsou záměrné a dobrovolné. Každý má možnost volby mezi ošklivým konáním (tedy zlým, špatným) a jednáním hezkým (hodným). Všichni mají možnost konat dobro a zlo na základě svého vlastního rozhodnutí. Člověk je pro Aristotela počátkem jednání (Tamtéž, s. 71).

Jinými slovy, v rámci dělení této diplomové práce, Aristotelés popisuje vnitřní svobodu jedince učinit rozhodnutí. Ctnosti i špatnosti jsou podle něj dobrovolné, „protože vycházejí z naší volby, z naší vůle [...]“. Vše podle něj závisí na tom, co je cílem a jaké jednající volí prostředky k jeho dosažení (Tamtéž, s. 73). A tak i Stoppardovy postavy volí prostředky svého jednání, zakoušejí vnitřní zápasy dvou protichůdných charakterů bojujících v jedné osobnosti, musí volit mezi dobrem a zlem, například ve *Dvojitém agentovi* musí být zabit člověk kvůli dobrému účelu (více viz níže analýzu hry).

Termín svoboda zanesl i Voltaire do svého *Filosofického slovníku čili rozumu dle abecedy*. Pro lepší vysvětlení uvedl dialog, v němž na příkladu lidského strachu z dělostřelby ukazuje, co svoboda znamená. Konverzace má zajímavé vyústění. Voltaire pomocí sofismatu, sokratovského způsobu dotazování (Podstata sofismat, online, cit. 2015-10-17), dovedl druhou stranu k souhlasu, že svoboda je „možnost činiti, co chce“ (Voltaire, 1997, s. 235). Ještě zajímavější pro uvažování o svobodě je myšlenka, že pán je právě tak svobodný jako jeho pes, který honí zajíce, když chce a jeho zdraví mu to dovolí. Svoboda člověka se podle závěru ve *Voltaireově slovníku* nijak neliší od svobody psa a dochází k absurdnímu sofismatu, že člověk v pomyslném žebříčku nestojí výše. Voltaire předložil ještě jedno tvrzení, totiž že neexistuje vůle bez důvodu. Vůle podle něj svobodná není, ale skutky ano. Výsledný Voltairův závěr lze

zanést pouze do vnitřní svobody, protože Voltaire zkoumá či lépe řečeno porovnává vůli člověka a vůli psa. Vůle vychází z vnitřku, proto je jeho pojetí dáno na úvod podkapitoly Svoboda vnitřní (Voltaire, 1997, s. 237–238).

Toužíme po něčem v důsledku svých myšlenek, neboli podle Voltaira není možné chtít bez příčiny (Tamtéž, s. 236). Nezbytná nutnost řetězení příčin a následků prostupuje celým Stoppardovým dílem, ať už se jej snaží uchopit vysvětlováním teorií, například v dramatu *Arkádie*, nebo tento řetězec postavy prožívají a uvědomují si nemožnost z něj vystoupit, například Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi.

O nutnosti řetězení příčin a následků by s Voltairem pravděpodobně souhlasil i Benedikt Spinoza, který tvrdil, že člověk ve svém jednání je pod vlivem afektů (Spinoza, 1977, s. 177–178), jinými slovy není zcela svobodný. Podle Spinozy je příčinnou veškerého myšlení Bůh (Tamtéž, s. 182). Spinoza tvrdí, že lidé o sobě smýšlejí jako o svobodných bytostech, protože si své jednání uvědomují, i když jsou pod vlivem afektů a vášní (Tamtéž, s. 185).

Benedikt Spinoza ve svém díle *Etika* podává rozsáhlé vysvětlení, co to jsou afekty a jakou hrají roli. Podle něj se jedná o žádost (či žádostivost, nebo touhu), a ta je samotným základem (esencí) člověka. Jinými slovy je to hnací motor (pud), který „determinuje k činnosti nějakým stavem, který je dán“ (Tamtéž, s. 240). Podle Spinozi afekt je pasivní stav mysli (duše), která podléhá nebo „přítakává“ úsilí svého těla (Tamtéž, s. 255). Jedinec v tomto stavu není svobodný, protože jedná na základě tělesných pudů. „Člověk vydaný napospas afektům není totiž svým pánem, ale vládne mu náhoda, [...]“ (Tamtéž, s. 261). Spinoza tvrdí, že člověk často podléhá afektům, i když vidí a uvědomuje si, že to, co koná, pro něj není dobré, či dokonce škodí sám sobě i blízkým (Tamtéž, s. 261). Ačkoli hlavní postava z dramatu *Jsem volný jak ten pták*, vynálezce George Riley, působí racionálně, nakonec i on podlehne svým afektům a rozhodne se utéct od manželky s ženou Florenc, kterou potkal v hospodě. Boha logickou cestou hledá Jiří ve Skokanech (více viz dále v praktické části).

Člověk má šanci dosáhnout svobody, jen když se nechá vést rozumem, protože ten je v souladu s přirozeností. To znamená, že každý by měl milovat sám sebe a vyhledávat, co je pro něj užitečné (Spinoza, 1977, s. 280). Navíc tvrdí, že kdo se „řídí

rozumem [...], touží jen po tom, co je užitečné i ostatním“ (Tamtéž, s. 282). Jen skrze poznání Boha a díky následování rozumu jsou lidé schopni přát ostatním větší dobro (Tamtéž, s. 295). Tomuto definování vnitřní svobody jako dobra, které přejeme ostatním, odpovídá například postava Persefony (Jsem volný jak ten pták), manželka vynálezce Geroge Rileyho. Ta myslí hlavně na spokojenost své rodiny a neohlíží se na fakt, že se jí manžel i dcera rozhodli opustit. Z hlediska Spinozi je ze tří hlavních postav nejsvobodnější (více viz dále v praktické části).

Svobodný člověk následuje rozum (Tamtéž, s. 325). Spinoza považuje svobodu mysli za štěstí, jelikož tento stav vyplývá z následování rozumu, kdy člověk nepodléhá afektům a vášním (Tamtéž, s. 343). Ke svobodě vede dokonalé poznání afektů (pudy a žádosti) a vášní, tím duše (a mysl) přestává být trpnou (pasivní), ale stává se činnou a řídí se rozumem (Tamtéž, s. 348–349). Rozumný člověk se snaží nalézt rovnováhu v protichůdných afektech a vášních, pokud je schopný vše nahlédnout, stává se svobodný (Störig, 1993, s. 239).

Svobodu Voltaire spojuje s pojmem vůle, pokud se přihlédne k filosofii Benedikta Spinozi, lze svobodu propojit i s mocí. Spinoza tvrdí, že nad každou věcí je jiná mocnější věc, která vytváří omezení. Spinoza podává důkaz tím, že nad bytím veškerých věcí a člověk existuje moc Boha, ta je podle něj totožná s mocí přírody. Toto tvrzení lze interpretovat i tak, že svoboda věcí a člověka je omezena svobodou dalších věcí. Navíc podléhá nekonečné moci Boží, na lidskou svobodu a moc rozhodnout se neustále dopadá vliv vášní a afektů, přičemž se člověk navíc musí řídit přírodním řádem, což způsobuje (Spinoza, 1977, s. 271), že není svobodnější než kámen padající k zemi (Störig, 1993, s. 237).

Dalším myslitelem, který významně přispěl k rozvoji filosofie o vnitřní svobodě člověka, je Immanuel Kant. V myšlenkách a názorech Immanuela Kanta lze nalézt podobnost se Spinozovou etikou, jelikož i Kant kladl důraz na praktický rozum a zkoumal způsob našich myšlenkových pochodů při rozhodování. Praktický rozum nám říká, co je správné, řídí se všeobecným principem a vede nás, abychom si uvědomili, že máme činit jen to, co chceme, aby se dělo i nám. Immanuel Kant přinesl kategorický imperativ, který vychází z praktického rozumu: „Jednej tak, aby maxima

tvé vůle mohla vždy zároveň platit jako princip všeobecného zákonodárství“ (Störig, 1993, s. 296). Jinými slovy člověk má jednat tak, jak si přeje, aby se ostatní lidé chovali k němu. Hranice vnitřní i vnější svobody si tak určuje jednotlivec sám.

Svoboda podle Kanta je možnost řídit se kategorickým imperativem, když se sami můžeme rozhodnout, že jej následovat chceme. Když má člověk svobodnou vůli činit, co mu ukládá praktický rozum ve svém kategorickém imperativu, nepodléhá kauzalitě smyslů a časovému určení (Tamtéž, s. 297). Kantův princip morálky vychází z vnitřního rozumu (v terminologii této diplomové práce, lze Kantův vnitřní rozum ztotožnit s vnitřní svobodou a se svobodnou vůlí). Morálka je takové jednání, jež by mohlo sloužit jako zákon, naproti tomu staví Kant maximy, které morálce protirečí a nejsou s ní v souladu (Kant, 2005, s. 137–138). Morálka, svoboda a lidská práva jsou pro Stopparda mnohem důležitější než politická angažovanost, tyto hodnoty staví do popředí svých her (více viz v praktických částech jednotlivých podkapitol).

Tom Stoppard inspiraci našel i u Václava Havla, který se v eseji *Moc bezmocných* věnuje životu v totalitě, která nutí člověka ke konstantnímu životu ve lži, tím že ho nutí aspoň navenek s režimem souhlasit. Podle Havla každý dokáže přistoupit na život ve lži a smířit se s ním, ve skutečnosti ale ztratí osobní identitu (Havel, 1990, s. 18), tímto procesem si prochází hlavní postava v *Rock'n'Rollu*, Jan (více viz dále analýzu hry). Morálka, identita a vnitřní svoboda jsou témata, jež prostupují Stoppardovými hrami.

Svoboda nabyla společenských a politických rozměrů v době osvícenství, došlo k osvobození rozumu, o svobodu usilovala i společnost. Právě vnější svoboda se stala velkým tématem nejen pro teoretiky společenské smlouvy, ale o několik století později i pro Toma Stopparda. Níže v této kapitole bude teoreticky vysvětlen pojem vnější svoboda, který bývá často ztotožňován s pojmem politická svoboda. Avšak vnější svoboda je mnohem obecnější termín a zahrnuje nejen politické svobody, ale i svobodu být sám sebou v rámci společnosti a možnost sebevyjádření navenek. Vnější svoboda je úzce spjata s vnitřní svobodou, a pokud je vnější svobody jedince dosaženo, může se navenek projevat jeho sebeurčení.

Podle Johna Locka se lidé rodí svobodní „stejně jako Adamovi synové“ (Locke, 1965, s. 37). Dokonalou svobodu považuje za přirozený stav člověka a lidského

společenství. Locke zdůrazňuje, že stav svobody není stavem z vůle. John Locke neviděl svobodu jako anarchii, i svobodný stav má řád, v němž jedinec nemá právo ublížit či nějakým způsobem poškodit druhého ani sebe samého. Tento princip Locke označuje za přirozený zákon vycházející z rozumu, jež dává řád chodu společnosti. Lidé jsou v tomto přirozeném svobodném stavu nejen nezávislí a svobodní, ale jsou si i rovni, ne ve smyslu majetku, ale z hlediska postavení před zákonem, nikdo není nikomu podrobený (Locke, 1965, s. 140, 141).

Řád, který je pro Toma Stopparda tolik důležitý (Billington, 1987, s. 37, 40; Fleming, 2001). V přirozeném řádu se mohou jednotlivci vzájemně trestat úměrně zločinu, který byl spáchán. Jinými slovy všichni mají právo potrestat všechny po způsobu Chamurappiho zákoníku „oko za oko, zub za zub“ (Locke, 1965, s. 142).

John Locke tvrdí, že výše popsany řád končí, když se lidé dohodnou a uzavřou smlouvu, která z jejich společenství vytvoří politické těleso. K této společenské smlouvě nesmí být nikdo nucen a musí vycházet z vlastní vůle všech jednotlivců (Tamtéž, s. 145–146).

Neméně důležitá byla společenská smlouva pro Jeana Jacquese Rousseaua, který se jí věnuje v Rozpravách. Podle něj by lidé měli přistoupit ke společenské smlouvě, protože ta zakládá řád mezi lidmi, kteří si už od přirozenosti nejsou rovni. Rousseau rozlišuje dva druhy nerovností mezi lidmi: 1) přirozenou – ta je dána věkem, tělesnou zdatností a tak podobně 2) morální neboli politická nerovnost – ta by měla být stanovena ve společenské smlouvě, lidé se dohodnou, že jedni se dobrovolně podřídí druhým (Rousseau, 1989, s. 83).

Přirozená nerovnost se podle Jeana Jacquese Rousseaua zvětšila díky společenskému zřízení, když člověk přírodní opustil přirozený stav a začal žít ve společenství. Poddanství se vytvořilo díky vzájemné závislosti lidí jeden na druhém. V přírodním stavu tato závislost neexistuje a je tedy zbytečné zákonem upravovat vztahy mezi lidmi (Rousseau, 1989, s. 112–113).

„Divoch žije pro sebe, ale člověk společenský vždy pro svět, umí žít jen v mínění druhých a dovede cítit svou vlastní existenci takřka jen podle jejich úsudku.“ (Tamtéž,

s. 144) Tato vzájemná propojenost vnitřní a vnější svobody se ukazuje ve Stoppardových hrách. Jeho postavy potřebují k vlastní identitě a vlastnímu sebeurčení své okolí, to determinuje jejich vnější i vnitřní svobodu (více viz Skokany v Praktické části).

Dalším významným teoretikem společenské smlouvy a vnější svobody, je Charles Luis de Montesquieu. Je známý především pro svoji rovnováhu mocí, ale v kontextu diplomové práce bude stručně interpretován jeho pohled na svobodu, kterou vidí jako základní složku demokracie, v níž si národ zdánlivě dělá všechno, co chce. „Svoboda je právo dělat všechno, co dovolují zákony; i kdyby občané mohli dělati to, co zákony zakazují, neměli by více svobody, protože by to směli dělat i druzí občané.“ (Montesquieu, 2003, s. 188).

Montesquieu je Stoppardovi blízký, protože zohledňuje svobodu *de facto* a svobodu takzvaně *de iure*. Montesquieu píše, že je důležité, aby svoboda zakotvená v ústavě byla podporována i zákony. Upozorňuje na to, že svobodomyšlná ústava ještě neznamená, že občané jsou svobodní. Jde o jev, který Stoppard mohl pozorovat po celou druhou polovinu 20. století v zemích východní Evropy. Státy sovětské sféry vlivu navenek vystupovaly jako svobodné, pod rouškou svobodomyšlných ústav, ale skutečnost byla zcela opačná. Příkladem může být Československo, které slavilo úspěch na EXPO 1958 v Bruselu a ukazovalo se jako svobodná rozvíjející se země, ale byli zde zavíráni političtí vězni. Dnes podobný jev lze pozorovat například ve státech Afriky. Ty se snaží vyhovět OSN a mezinárodním normám a ukotvují svobodu do svých ústav, ačkoliv *de facto* se nic nemění, příkladem může být Keňa (Deník Referendum, online, cit. 2016-02-10).

Montesquieu upozorňuje, že pro zachování svobody ve společnosti je důležité, aby občané věděli, že jsou v bezpečí. Myslí tím před křivým svědectvím, bezpečí jedince pro něj znamená, že nevinný člověk nemůže být odsouzený za zločin, který nespáchal. „Když nejsou v bezpečí občané, kteří jsou nevinni, není bezpečna ani svoboda.“ (Montesquieu, 2003, s. 223) Tento základní princip byl porušován v době 2. světové války a dále ve 2. polovině 20. století ve východní Evropě, byli zatýkáni političtí vězni. Všechny tyto jevy Stoppard velmi citlivě vnímal a reagoval na ně ve své tvorbě, napsal

hry na téma osobních svobod a lidských práv: *Every Good Boy Deserves a Favour*, *Professional Foul* a *Night and Day* (Nadel, 2002, s. 268, 290).

Vnější svobodě se ve svém díle *Demokracie v Americe* věnoval i Alexis de Tocqueville, který podobně jako Montesquieu upozornil na to, že mnohé despotické režimy mohou poskytovat široký prostor osobním svobodám. Tím despotický režim docílí iluze svobody a klidu ve společnosti, která mu zároveň poskytne souhlas s fungováním. Upozorňuje, že despotismus hrozí i demokratickému režimu. Podle Tocquevilla by takový despotismus nebyl krutý ani vyhraněný, lidé by byli nenásilně ponižováni, „byl by rozsáhlejší a přitom mírnější“. Demokratické vlády budou inklinovat k despotismu v krizových okamžicích (nebezpečí uvnitř nebo vně státu), (Tocqueville, 2012, s. 749).

Lidé v demokraciích podle Tocquevilla ztrácí uvědomění, že jsou součástí národa, součástí občanské společnosti. Ve všedním dni usilují o naplnění svých vlastních potřeb, o dosažení osobního štěstí a naplnění zábavy. Žijí v úzkém kruhu rodiny a přátel, kteří pro ně představují celý národ. V tomto bodě, kdy lidé usilují pouze o vlastní blaho, začínají ztrácet svobodu a jejich osobní prostor je postupně zmenšován. „Proto je uplatňování svobodné vůle den ode dne méně potřebné a vzácnější; vláda jí ponechává stále menší prostor a pozvolna připravuje občana o všechno, až po jeho vlastní osobnost. Rovnost na to lidi připravila: vytvořila předpoklady, aby to snášeli a aby to často dokonce považovali za dobrodiní. [...] Neláme ničím vůli, ale oslabuje ji [...]. Netyranizuje, ale překáží, potlačuje, dráždí, vysiluje, ohlupuje a nakonec redukuje každý národ na stádo bázlivých a snaživých dobytčat, jejichž pastýřem je vláda.“ (Tamtéž, s. 750)

Tom Stoppard tuto Tocquevillovu myšlenku ve svých hrách reflektuje, je patrná například i ve *Dvojitém agentovi*, když Hapgoodová v samém závěru hry pochopí absurditu svého snažení o dobro v pozici tajné agentky (více viz dále Praktickou část).

Na Tocquevilla lze navázat i další myšlenkou Václava Havla z jeho eseje *Moc bezmocných*, která v mnohém inspirovala Toma Stopparda. Havlův zelinář poslušně vyvěšuje symboly, aby měl „relativně klidný život“, jinými slovy, aby byl spokojený v rámci možností (Havel, 1990, s. 8) daných despotickým režimem (jak by jej označil

Tocqueville). Havel tvrdí, že zelinář se nechává „uplatit“ a tím souhlasí s režimem, legitimizuje ho a posiluje vládnoucí ideologii. Havel zdůrazňuje morálku a život v pravdě. Tím, že zelinář se navzdory svému přesvědčení chová tak, jak režim vyžaduje, žije ve lži (Havel, 1990, s. 9, 11).

Toto dobrovolné podřízení a vzájemnou kontrolu (donášení) Havel nazývá samototalitou. Pokud by se zelinář vzbouřil a pokusil se o život v pravdě, bude vládnoucím represivním režimem potrestán. Havel každý takovýto čin vidí jako popření veškerých principů totalitního nebo posttotalitního režimu a považuje to za ohrožení represivního režimu jako celku. V tomto zdánlivě nevýznamném kroku vidí moc bezmocných a možnost oslabení a zhroucení totality (Tamtéž, s. 18–21).

Stoppardovi byl velice blízký Havlův pohled na svět, jež Havel vyjadřoval i ve svých absurdních dramatech. Stoppard jeho hry poprvé četl v roce 1967 a velmi na něj zapůsobily. Zejména hra Vyrozumění, v níž si Havel vymyslel umělý jazyk Ptydepe pro byrokracii. Přímou inspiraci Havlovým umělým jazykem i analytickou filosofií jazyka Ludwiga Wittgensteina<sup>12</sup> lze nalézt například ve Stoppardových dramatech Doggův Hamlet, Krhútův Makbeth. Jelikož rodný jazyk určuje jedincovo vnímání a interpretaci okolního světa. Jazyk je faktorem, jež ovlivňuje vnitřní svobodu a identitu (Nadel, 2002, s. 227, 233, 276; Shuman, 2000, s. 110).

Tom Stoppard byl mimo jiné v tomto tvůrčím období ovlivněný francouzským existencialismem, zejména Jean Paulem Sarterem a Albertem Camusem. Podle Sartera je člověk odsouzen ke svobodě, což Camuse vede k možnosti jednat, rozhodovat a angažovat se. Seberealizace člověka povznáší z nicoty, svoboda je podle nich neustále ohrožena banalitou a nicotou (Störig, 1993, s. 436).

---

<sup>12</sup> „Some things cannot be said but only shown.“ (Nadel, 2002, s. 227)



## **PRAKTICKÁ ČÁST**

Tato kapitola je praktickou částí diplomové práce, v níž budou interpretována vybraná Stoppardova dramata v kontextu filosofických pojetí svobody uvedených v teoretické části, konkrétně v kapitole Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům.

### **4 STOPPARDOVO POJETÍ SVOBODY V DRAMATICKÉM DÍLE**

Jednotlivé analýzy budou hledat souvislosti mezi tématem svobody obsaženým ve vybraných divadelních hrách a Stoppardovým osobním životem, a to na základě teoretického východiska path dependence a výše vybraných odlišných pojetí svobody (Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům). Teorie path dependence byla vysvětlena v Úvodu. Diplomová práce ji přenáší na jednotlivce a předpokládá, že jednání závisí na historii, místě i čase. Tom Stoppard byl a je ovlivněn svojí minulostí, současným politickým děním, geograficky i jazykem. Tyto faktory se promítají do jeho dramatické tvorby i do jeho hledání svobody, zdůrazňování morálky a etiky.

Praktická část se dělí na dvě podkapitoly, které jsou rozdělené chronologicky i tematicky: Začátky dramatické tvorby. Období dramát, v nichž u jednotlivých dramatických postav převažuje svoboda vnitřní, Období dramát, v nichž převažuje důraz na vnější svobodu. V nich budou analyzované vybrané Stoppardovy divadelní hry z hlediska jeho poselství svobody, které je v dramatech ukotveno buď explicitně, nebo takzvaně „mezi řádky“. V praktické části se velmi často odkazuje na kapitolu Životopis a část teoretickou (Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům), aby se zabránilo zdvojení informací.

Jak již bylo výše nastíněno, při hlubším zkoumání dramát Toma Stopparda jsou patrná dvě základní pojetí svobody, dramatik se zabývá otázkou vnitřní svobody jedince a svobodou vnější. Toto základní Stoppardovo hledisko bude v diplomové práci využito k bližší specifikaci dvou následujících podkapitol.

#### **4.1 Začátky dramatické tvorby. Období dramát, v nichž u jednotlivých dramatických postav převažuje svoboda vnitřní**

Pro Toma Stopparda, jak vyplývá z jeho divadelních her, je svobodná vůle i sebeurčení klasickým Stoppardovským námětem. V raném tvůrčím období hledání ztracené identity a vnitřní svobody tvoří základní charakter postav. Tedy téma, které mu je osobně vlastní, protože on sám se ztrácí mezi více identitami (viz Dvojí Tom Stoppard) (Nadel, 2002, s. 309). Stoppardovy hry, které napsal až do začátku 80. let, patří k absurdním dramátům, absurdní je věc, situace nebo i člověk, který postrádá účel a smysl. Podle Eugena Ioesca je lidská existence absurdní a nesmyslná v okamžiku, kdy jsou lidé, nebo v případě diplomové práce Stoppardovy postavy, vytrženi ze své víry, metafyzických a transcendentálních kořenů (Billington, 1987, s. 35). V této podkapitole budou analyzována dramata *Jsem volný jak ten pták*, *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi*, *Pravý inspektor Hound* a *Skokani*.

Stoppardovy rané divadelní hry se lišily od ostatních dramatiků své doby volbou témat. V době, kdy se ostatní zabývali národy (státy nebo vládnoucí střední třídou), se Stoppard věnoval individuálním hrdinům, přistupoval k člověku jako samotnému jedinci (Billington, 1987, s. 170). Jeho divadelní hry odkrývají vnitřní souboj jedince. Stoppard se věnuje vnitřní svobodě jako schopnosti nezávislého rozhodnutí a hledání identity. Dvojitost každého z nás, jakýsi schizofrenní základ lidské duše, přičemž obě dvě složky osobnosti nemůžou existovat jedna bez druhé, se prolíná dějem níže analyzovaných divadelních her.

##### **Jsem volný jak ten pták**

Ve hře „*Jsem volný jak ten pták*“ se George Riley bytostně snaží uchovat svou svobodnou identitu vynálezce. V hloubi duše je přesvědčen o své svobodě a nezávislosti, tuto stránku osobnosti pravidelně každou sobotu dává okatě najevo v hospodě. Je natolik přesvědčen o svém nevděčném údělu zlepšovat a vynalézat nové věci, že si ani nechodí pro sociální dávky, byť je *de facto* nezaměstnaný. Několikrát o svobodě, jako nejdůležitější esenci lidského bytí, všechny přesvědčuje:

„Člověk se rodí, aby byl volný a –.“ (Stoppard, 1978, s. 9)

„Člověk se rodí volný jak ten pták, a přitom neustále úpí v okovech.“ (Stoppard, 1978, s. 10)

Podle stoupců liberalismu je svoboda přirozeným stavem člověka (Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům). Jedinec se rodí svobodný i podle Immanuela Kanta (viz tamtéž), má volbu následovat svůj rozum, nebo se nechávat unést svými vášněmi. Lidé jsou svobodní i podle Aristotela, jak již bylo výše popsáno jeho pojetí vnitřní svobody. Člověk má moc (vůli) nad svým rozhodnutím konat dobro za správným účelem, je tedy počátkem jednání (Aristotelés, 2013, s. 71, 73).

Stejně tak i Stoppardův hlavní hrdina se cítí svobodný a volný, působí dojmem, že si myslí, že může dělat cokoli, pro co se právě rozhodne. Jak je z textu hry patrné, několikrát se pokusil opustit svou rodinu, protože trpí pocitem, že jej brzdí. Nikdy však neodešel nadobro, vždy se vrátil. Vůbec si nepřipouští bolestivou skutečnost, že ho živí jeho vlastní dcera Linda. Což ještě podtrhuje absurdnost jeho přesvědčení, že je „volný jak ten pták“. Když se nečekaně odhodlá k odchodu, má sbalené věci, působí dojmem, že nejvíce překvapen je on sám.

Věří, že lidově napsáno „udělá díru do světa“ s novým vynálezem obálky, který je ovšem absurdní, zbytečný a nepraktický, že v podstatě ze dne na den přichází o svou iluzi úspěchu. Georgeho dcera Linda upozorňuje na dvě stránky lidské osobnosti svého otce i svoji vlastní, když říká:

„Zajímalo by mě, jakej vlastně je? Jako když ho nevidíme. Jistě je jinej – kdybys mohla vidět mě, tak bys mě vůbec nepoznala.“

Persefona: [...]

„A to platí o každém. V každém člověku jsou dva lidi, víš. Jinak se nedá žít.“ (Stoppard, 1978, s. 4).

Stoppardovým hrdinům nestačí být jen jedním opravdovým člověkem, aby se mohli cítit svobodně. Na dvojakost osobnosti lze nahlížet i z pohledu vůle, je to jeho vlastním rozhodnutím chovat se jinak doma a na veřejnosti. Pokud podle Aristotela jsou jeho prostředky a cíl dobré, není taková volba špatná.

Nelze tedy ztotožňovat svobodnou dvojakost osobnosti se sociální rolí. George se snaží prosadit onoho vynálezce i doma, avšak jeho manželka Persefona, která nemá příliš na výběr a musí se starat o celou domácnost včetně finančně závislého

volnomyšlenkářského Georgeho, nemá čas věnovat této jeho stránce příliš pozornosti. Jakoby ani nevnímala, když se jí snaží George nadobro opustit a má sbalené věci.

Stejně mu znovu připraví večeři na jeho místo. George Rileyho dokonce chlácholí, když se vrátí bytostně zklamaný ze „zrady“, nebo spíše z prozíravého úsudku svého společníka Harryho.

„Persefona: Ahoj, miláčku – právě jsem uvažovala, kam jsi se zatoulal.“  
(Sottpard, 1978, s. 120)

I když se její manžel vrátí s neúspěchem a snaží si „zachovat tvář“, a má připravené vysvětlení, proč na dobro neodešel, Persefona tento fakt naprosto opomíjí slovy: „Nedělej si s tím starosti, miláčku.“ (Tamtéž.)

Svého manžela z hloubi duše miluje a obdivuje za to, že si dokáže uchovat víru sám v sebe. Tu ona již pravděpodobně trochu ztratila. Je šťastná, že je jiný než ostatní a vysvětluje své dceři, že není sebemenší důvod, aby se za svého otce (jehož živí) styděla. A svou dceru, která vidí svět realističtěji z pohledu živitelky celé rodiny, rozzlobeně napomíná:

„[...] ničemu nerozumíš a neřekneš si: Proč to tak je, to se sama sebe nezeptáš – nezeptáš se, co ho to stálo, aby si tu víru v sebe udržel co ho to pokaždý stojí vrátit se domů a začít znova – a ta víra je to jediný, co má, proto si ji musí udržet [...] když se vrátí domů, tak ztratí kousek sebe, a už ztratil hezkej kus – u tebe ztratil všechno. Ty se k němu chováš jako k nějakému potrhlymu podnájemníkovi, který bydlí u nás nahoře a čte si pohádky [...].“ (Tamtéž, s. 99).

Ani Linda nezůstává pozadu, i ona se snaží bytostně uniknout realitě své rodiny. Chce být osvobozená, odjet. Dokonce se jí to podaří, ale nečekaně brzy (podobně jako její otec) se vrátí domů. V čemž se více, než by si ve skutečnosti přála, podobá Georgovi, ačkoliv si to nepřizná.

Otázkou je, která z postav je skutečně svobodná. Postava Persefony na první pohled vypadá, že nemá na vybranou, že ani o možnostech nepřemýšlí. Druhou stránku Persefoniny osobnosti divák nevidí, ale snadno ji tuší (stejně jako ve „Dvojitém agentovi“ nevidí obě dvojčata v jeden moment). První pohled napovídá, že je ženou

v domácnosti, závislá na příjmech dcery a velmi tolerantní k výstřelkům svého manžela, ve kterého bezmezně věří.

Na druhou stranu právě Persefona může být chápána jako nejsvobodnější postava z celé hry. V podstatě nemá v sobě dvě Persefony, věří ve správnost prvotního úsudku, věří, že není lepší manžel. Dává oběma lidem, jež miluje a potřebuje bezmeznou svobodu kdykoliv odejít. Nelituje sebe sama, není zahořklá ani rozzlobená, že ji opouštějí. Jakoby celou tuto scénu byla ve snu a nevnímala, jaké skutečné dopady může mít odchod její dcery.

Na chování Persefony, její stoický klid, když ji rodina opouští, je možné aplikovat Berlinovu myšlenku „ústupu do hradu v nitru“. Berlin tak vysvětluje, jak člověk může zůstat svobodný, i když je vězněm nebo žije v diktatuře. Svou teorii opírá o Kantovy myšlenky i o budhistický přístup k životu osvobození se od vášní, tužeb, majetku i lidí. Nezávislost na čemkoliv nazývá „ústupem do hradu v nitru“. „[...] pokud jsem v sobě zabil svá přirozená hnutí myslí, pak mne nemůže pokořit svou vůlí<sup>13</sup>, protože to, co ze mne zbývá, již nepodléhá empirickým obavám či touhám.“ (Berlin, 1999, s. 235). Ovládnutí pudů, vášní a tužeb zdůrazňoval i Immanuel Kant, „jeho svobodný jedinec je transcendentní bytostí mimo říši přírodní kauzality.“ (Tamtéž, s. 238). Persefona se chová, jakoby se jí odchod manžela a dcery netýkal. Svým jednáním působí dojmem, že stojí mimo děj.

Persefona působí dojmem, že v podstatě věří, že se vrátí Linda i Ridley. Vítá oba dva, jako by se nic nestalo. Necítí se zrazená, díky čemuž je možné ji vidět jako svobodnější než zbylé dvě vyjmenované postavy, které se snaží změnit svůj úděl a ochránit to vzácnější já (podle jejich mínění). Persefona až se stoickým klidem přijímá svůj úděl, Seneka by se podle autorky názoru radoval nad tak svobodomyšlným, nezávislým a vlastně odevzdaným postojem k osobnímu životu.

Už ve své dramatické prvotině Jsem volný jak ten pták si Stoppard neodpustil ironické poznámky směrem k vládě a její snaze o kontrolu nad lidmi. Nepřímo dává

---

<sup>13</sup> Myšleno, že tyran nemá, jak ublížit, mučit nebo vyhrožovat někomu, kdo se necítí k nikomu a k ničemu připoután (viz Berlin v kapitole Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramátům)

najevo svůj názor, že společnost už dospěla do „Orwellova světa“ (Kolíhová Havlíková, 2007, s. 40).

„George: Britská vláda se poučila u starých Římanů. Víte, co udělali Římani, když se jim začalo všechno kolem rozpadat a řídit se jim na hlavu?“

[...]

George: Chléb a hry. Aby od toho odvrátil pozornost davu. A britská vláda to dělá zrovna tak, jenomže dnes je to fotbal. Fotbal opíjí davy, udržuje je v naději. A to britská vláda moc dobře ví.

[...]

George: [...] kdyby davy neměly hry, [...] Vrhly by se na vládu. [...], obklíčily by horní i dolní sněmovnu a všechny by pověsily. To je jediný důvod, proč volíme členy parlamentu, abychom měli někoho, koho můžeme jako poslední východisko pověsit [...] Bud' fotbal, nebo anarchie!“ (Stoppard, 1978, s. 11)

Stoppard upozorňuje na fungování nedemokratických i demokratických vlád, které se snaží odvést pozornost veřejnosti jiným (nejlépe emocionálním) směrem, aby nevnímala, že ztrácí svobodu a je kontrolována. Jako v knize 1984 George Orwella, v níž všichni chodí povinně do kina, kde je pomocí propagandistických filmů vyvolávána nenávist vůči nepříteli.

Stoppard, stejně jako Alexis de Tocqueville, varuje, že pokud si lidé svobodu nehlídají, mohou o ni snadno přijít. Ztráta pozornosti je ztrátou kontroly nad politickými představiteli (Tocqueville, 2012, s. 548). Stoppard kriticky poukazuje na celkovou krizi společnosti, na ztrátu tradičních hodnot, které by měly tvořit opěrné pilíře.

„Harry: Církev už není ve styku s lidma.

Carmen: Rodina už není, co bejvala.“ (Tamtéž, s. 12, 13)

Dialog dvou postav v hospodě vyjadřuje Stoppardovu starost o rodinu a Stoppardovy životní postoje. Výrazně si uvědomoval (uvědomuje), co znamená náboženství, co znamená být Židem, ačkoliv sám se za Žida příliš nepovažoval. Politicky se veřejně angažoval na jejich podporu (viz výše Stoppard, divadlo a politika, Dvojí Tom Stoppard). Dále je explicitně jasné, jak důležitá je pro Stopparda rodina (viz Životopis). Paralelu lze nalézt opět u Tocquevilla, který rodinu a okruh blízkých přátel považuje za základ demokracie a fungování občanské společnosti. Tocqueville jde ve svých úvahách ještě dál a pozornost věnuje i sdružením (Tocqueville, 2012, s. 564–567).

Stoppard připomíná i další složku osobní svobody – svobodu vlastnictví, která je pro liberály tolik důležitá, když si George v hospodě stěžuje, že „soukromý podnikání se obětuje byrokracii.“ (Stoppard, 1978, s. 12).

Svoboda vlastnictví jde ruku v ruce se svobodou podnikání. Vždyť podle Adama Smithe, otce myšlenky volné ruky trhu, je zdrojem bohatství a pokroku lidská práce. Lidem by neměly být stavěny překážky v jejich úsilí podnikat, podle něj systém přirozené svobody je tím správným (Schwarz et al., online, cit. 2015-02-01). Stačí, že se lidé nechají vést svými osobními zájmy, a konkurence na trhu, neboli přirozená svoboda, vyřeší zbytek. „Že se můžeme naobědvat, to není z dobré vůle řezníka, sládky nebo pekaře, nýbrž proto, že dbají svých vlastních zájmů. Nedovoláváme se jejich lidskosti, nýbrž jejich sobectví, a nikdy jim nevykládáme o svých potřebách, nýbrž o výhodách, které z toho budou mít.“ (Jurková, 2011, s. 10)

Tom Stoppard jedinou větou prostřednictvím George Rileyho, kritizuje celý politický systém. Avšak jeho kritika vyznívá absurdně, vzhledem k tomu, že ji pronáší člověk, kterému se zatím nic nepovedlo, a který žije ve snu, přesvědčený o svém údělu vynálezce.

Jsem volný jak ten pták je absurdní drama, hrdinové jsou v bezvýchodné situaci, Persefona svůj osud s klidem přijímá, naopak George a Linda se způsobu života, jež vedou, brání. Hledají alternativy, hledají své vlastní já a chtějí se svobodně projevat. Snaží se o dosažení vnitřní svobody, svobodného sebeurčení. Tom Stoppard nepřímou kritizuje politický režim, kontrolu a ovládání společnosti prostřednictvím jednoduché zábavy. Ačkoliv dramatik se v tomto období bránil politickému umění a tento způsob projevu otevřeně kritizoval, nedokázal se politicko-společenským narážkám vyhnout.

### **Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi**

První velký úspěch přineslo drama plné absurdních otázek s ještě absurdnějším a bezvýchodnějším dějem Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi. Stoppard tu naráží na otázku pravdy, svobody a smrti jako jediného východiska děje (i života). Už samotný začátek házení mincí, kdy neustále padá hlava, je absurdní. Na začátku se obecnost

dovídá konec, tedy že lidově řečeno „budou padat hlavy“ a Rosenkrantz s Guildensternem budou popraveni.

V dialozích dvou hlavních postav se neustále prolíná filosofie svobody. Nejprve v úvodu diskutují o pravdě a snaží si vysvětlit svou přítomnost v místě, kam přišli na základě vzkazu od královského posla. Nacházejí se na hradě Elsinor a nechápou důvod své přítomnosti zde. Jejich dialog vyznívá jako zoufalství člověka, který se snaží zachytit poslední možnost svobody, šanci volby, příležitost ke svobodnému rozhodnutí. Jak bylo popsáno ve filosofickém exkurzu v kapitole Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům.

„Rosenkrantz: Můžu Vám říct, že je mi z toho pěkně na nic. Je mi jedno, jak se rozhodnete, ale už se proboha nějak rozhodněte.  
Guildenstern: Něco tak svévolného si nemůžeme dovolit. [...]  
Rosenkrantz: Takže od této chvíle ...  
Guildenstern: ... Nemáme však na vybranou.“ (Stoppard, 2002d, s. 29–30)

Od výše citovaného momentu jsou Rosenkrantz a Guildenstern svobodni, stejně jako pes z Voltairovo sofismatu. Na samotném počátku Guildenstern za oba dva rozhodl, že se musejí podřídit všemu, co je čeká. Nemají více právo učinit samostatné rozhodnutí, což odporuje jakémukoliv pojetí svobody, například pro Kanta nebo Spinozu je svobodná vůle základem svobody (více viz kapitolu Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům).

Přesto podle Berlinova přístupu si mohou uchovat vnitřní svobodu, pokud se zbaví emocionálních pout ke všemu hmotnému i ke všem lidem, pokud se podle Berlinovy terminologie uzavřou do svého hradu v nitru nebo podle stoiků, kteří konají, co je nutné (Störig, 1993, s. 145), (viz Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům). Rosenkrantzovi se podaří dosáhnout odpoutání, klidu v sobě samotném, když na konci hry říká:

„[...] Je mi to jedno. Už toho mám dost. Mám-li říct pravdu, ulevilo se mi.“ (Stoppard, 2002d, s. 94)

Dvojakost identity, které dává prostor vnitřní svoboda, hledání v sobě samém a uzavření svého já před vnějším světem Stoppard vystihuje slovy:



„Guildenstern: [...] jistému Číňanovi z dynastie Tchang – z čehož je zřejmé, že to byl filozof – se jednou zdálo, že je motýl, a od té chvíle si nebyl nikdy zcela jistý, zda není motýlem, kterému se zdá, že je čínským filozofem. Můžete mu závidět; byl vlastně pojištěný nadvkrát.“ (Stoppard, 2002d, s. 47)

Tuto větu lze interpretovat ze dvou úhlů pohledu, za prvé z hlediska vnitřní svobody onoho filozofa, že se dokázal cítit i motýlem a jeho hmatatelná tělesná schránka mu nebyla překážkou v pochybnostech, že by mohl být někým jiným. Zadruhé Stoppard sám je „pojištěný vícekrát“, vzhledem k jeho československému původu a životu v exotickém multikulturním Darjeelingu. Stoppard sám v sobě zakouší dvojakost, možná trojakost identity, i když se snaží být více anglický než mnozí Angličané (viz kapitolu Životopis).

Pokud je jedinou možností pro člověka vnitřní svoboda, nazývá ji Stoppard relativní svobodou. V tomto ohledu, pokud jedinci není dána i svoboda vnější, není svobodným a nezávislým. Tuto myšlenku Stoppard rozvíjí, když nechává dva hlavní hrdiny plout s Hamletem na jedné lodi za králem Learem.

„Guildenstern: Na lodi je člověk svobodný. Relativně svobodný.“ (Tamtéž, s. 76)

Tuto svou hypotézu Guildenstern dokládá výčtem základních osobních svobod, které podle něj ještě nečiní člověka zcela svobodným. Podle něj disponují „svobodu pohybu, projevu, improvizace“ a navzdory tomu jim svoboda a nezávislost chybí (Tamtéž, s. 77). „Naše flinkání se řídí jedinou stálíci, od níž se odchylujeme o toliko nepatrný úhel: můžeme třeba zachytit jistý okamžik a pohrávat si s ním, zatímco další míjejí, [...]“ (Tamtéž, s. 77) Stoppard prostřednictvím Guildensterna se dává svobodu do kontrastu s časovou určeností a prostorovým vymezením. Čas je pro člověka tím, co určuje bytí směrem dopředu, nelze jej vrátit a tak nelze vrátit věci do původního stavu. Tímto tématem se hlouběji zabývá v Arkádii.

Guildensternovu repliku lze analyzovat i vzhledem k myšlenkám Alexise de Tocquevilla, který porovnával demokracii v Americe s despociemi a došel k závěru, že mnohé despotie mohou zajistit občanům větší míru osobních svobod a rovnosti než demokracie. Tocqueville tento stav považuje za zdání svobody (Tocqueville, 2012, s. 749). Stoppard o něm píše jako o relativní svobodě, jde o stav, v němž si lidé

neuvědomují omezení, nepřipouští si nesvobodu, protože systém vymezuje dostatečně velký prostor pro jejich osobní svobody.

Rosenkrantz s Guildensternem si už na začátku hry uvědomují nemožnost úniku nebo změny rozhodnutí. „Guildenstern: Jediný začátek je narození a jediný konec je smrt – kdybychom se ani na tohle nemohli spolehnout, čemu bychom ještě mohli věřit?“ (Stoppard, 2002d, s. 30)

Na bezvýchodnost jejich situace lze nahlížet prostřednictvím myšlenek Benedikta Spinozi, který nedal člověku téměř žádnou vnější svobodu. Podle něj nad každou věcí, čili nad každým člověkem, stojí jiná mocnější věc nebo bytost. Na úplném vrcholu podle Spinozi stojí Bůh, který dlí v přírodě (viz výklad Spinozi v kapitole Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům).

Smrt, k níž směřuje vše živé, časová předurčenost a směr proudu času, v němž nelze jít pozpátku, a hledání svobody v tomto determinismu, kdy aristotelovsky každá příčina má svůj následek, to všechno jsou otázky, které se prolínají celým textem hry Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi. Všichni jsou předurčeni ke smrti a nemají svobodné rozhodnutí z ní uniknout.

„První herec: [...] – směřujeme k okamžiku, kdy každý, kdo byl předurčen ke smrti, zemře.“ (Tamtéž, s. 62)

Rosenkrantz a Guildenstern podléhají rozhodnutí mocnějších osob. Jejich vnější svoboda je prakticky nulová, jsou loutkami v ruchách loutkovodičů tedy nového krále. Dále jejich osud, bez ohledu na to kdo nad nimi vládne, podléhá přírodním zákonům. Jsou determinováni tím, že spějí k zániku.

Guildenstern: Jsme v pasti. Sebemenší náš čin vyvolává jiný čin na zcela jiném místě a sám je jím vyvoláván.“ (Tamtéž, s. 30)

Tom Stoppard naráží na teorii chaosu a na efekt mávnutí motýlích křídel, jak ho popsal Edward Lorenz. Billington i Fleming vyjádřili o Tomu Stoppardovi hypotézu, že Stoppard vyznává řád ve věcech a i v chaosu potřebuje mít řád. Není divu, že Tom Stoppard byl tolik zaujatý teoriemi chaosu, jelikož ty se začínaly objevovat v 60. letech

minulého století. Tom Stoppard jakoby potřebuje najít svobodu v řádu. I teorie chaosu má svůj řád, jedná se o deterministický chaos. Ten se vyznačuje výraznou citlivostí na úplném počátku, nejznámější teorií je efekt mávnutí motýlích křídel. V Lorenzově objevu je „řád maskovaný jako náhoda“ (Čížiková, 2011, s. 8). „Zatřepetá-li dnes motýl křídly v Tokiu, může se to projevit jako vichřice v New Yorku o měsíc později.“ (Adamová et al, online, cit. 2016-01-14) Stoppard opět připomíná řád a bezvýhodnost jedinců, kteří jsou determinováni vnějším prostředím:

„Guildenstern: Kola se dala do pohybu a otáčejí se svojí odměřenou rychlostí, k níž jsme ... odsouzeni. Každý pohyb je diktován předchozím – v tom je smysl řádu. Dáme-li průchod svévoli, bude z toho přinejmenším zmatek, a to bychom mohli být ještě rádi. [...]“ (Stoppard, 2002d, s. 47)

Stoppard, zaujatý novou fyzikální teorií, staví Rosenkrantze a Guildensterna do situace, z níž nelze uniknout. Jsou malými částmi v chaosu, který má svůj řád. Jediná svoboda jim zbývá uvnitř nich samotných, svoboda, na kterou nemá vliv empirický chod světa (Berlin, 1999, s. 240, 241).

Stoppard nechává v Rosenkrantze a Guildensterna v zajetí, kdy bez možnosti úniku, bez jakékoliv vnější svobody spějí ke smrti. Navíc jsou si zcela vědomi nezadržitelně se blížícího konce a v této situaci je nechává diskutovat o podstatě smrti. Hamletovskou volbu „být či nebýt“ polidšťuje, Stoppardovi hlavní hrdinové postrádají svobodnou volbu rozhodnout se být. Jsou předurčeni ke smrti mnohem dříve, než si kdy dokázali představit. Rozvádějí diskusi o ontologické rovině smrti:

„Rosenkrantz: Možná jsme taky mrtví. Myslíte, že by smrt mohla být loď?  
Guildenstern: Ne, ne, ne ... Smrt je ... ne. Smrt není. Pochopte to. Smrt je nejzazší negace. Nebytí. Nemůžete nebýt na lodi.“ (Stoppard, 2002d, s. 82)  
„Guildenstern: Smrt není romantická ... smrt není hra, která zakrátko skončí. Smrt není něco ... smrt není. Je to nepřítomnost přítomnosti, nic víc ... nekonečný čas nenávratna [...].“ (Tamtéž, s. 94)

Ačkoliv jde o rané Stoppardovo dílo, které napsal v době, kdy se vyhýbal politickému umění a politické angažovanosti, nevyhýbal se kritickým narážkám na politiku i demokracii:

„Rosenkrantz: Hoří!  
Guildenstern: Kde?  
Rosenkrantz: Klid – demonstruju pouze zneužití svobody projevu. Abych dokázal, že vůbec existuje. Nikdo se ani nehne. Klidně by tady uhořeli.“ (Tamtéž, s. 47)

Stoppard vyzdvihuje pro liberály jednu ze tří nejdůležitějších složek osobních svobod, svobodu slova. Touto vsuvkou mimo jiné ukazuje, jak snadné je ji zneužít.

Divadelní hru *Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi* lze označit za metaforu lidského bytí a podmínek, v nichž lidé žijí. Ukazuje paradox lidské svobody, člověk přichází na svět a má svobodnou vůli, možnost rozhodovat se, ale nakonec shledá, že je jen obětí nepředvídatelných vnějších okolností, které nevyhnutelně veřídí lidskou existenci (Billington, 1987, s. 33). *Rosenkrantz a Guildenstern* nemají na vybranou, Tom Stoppard jejich osud postavil do aristotelovské řady příčin a následků. Na samotném konci nechává Guildensterna pronést: „Tam někde na počátku musel být okamžik, kdy jsme mohli říct – ne.“ (Stoppard, 2002d, s. 94). Stoppard vyjadřuje kauzální determinismus prostřednictvím rezignujícího Guildensterna. Drama je o hledání svobody v nesvobodném prostředí.

### **Pravý inspektor Hound**

Jak bylo v kapitole *Charakteristika jednotlivých her* pro účely diplomové práce vysvětleno, Stoppard v dramatu využil principu divadla na divadle. Nosnou dějovou linií drží dvě hlavní postavy, divadelní kritici Moon a Birdboot, kteří sledují druhý děj, před nimi se odehrávající drama (detektivka ve stylu Aghaty Christie), a u toho si sdělují zážitky od svého posledního setkání. Birdboot se brání nařčení, že nemá daleko od pletek s herečkami a Moon vede svůj nekonečný zápas o slávu a uznání s kolegou Higgsem (ten ve hře nevystupuje, až v úplném závěru hry se zjistí, že mrtvola ležící celou dobu nepovšimnuta na scéně je Higgs). Oba dva kritici vedou boj o svou vnitřní svobodu. Moon žárlí na Higgse, nedokáže se od něj oprostit, jako by byl posedlý cílem zbavit se Higgsova vlivu. Nereaguje adekvátně na Birdbootovy dotazy a neustále si vede svou. Moon je uzavřen v kruhu svých myšlenek a žárlivosti na Higgse. Postrádá vnitřní svobodu. Když Birdboot mluví o dění na scéně, bere si to Moon osobně:

„Birdboot:            Žárlivost.  
Moon:                 Nesmysl – není v tom vůbec nic *osobního* –  
Birdboot: Paranoidní zášť –  
Moon:                 Jenže mně nestačí, být pořád pod komandem a pohotově, zůstat v rezervě, po ruce, přiběhnout na zavanou, zaskočit či nezaskočit, dělat nohsleda – druhou garnituru – služebnickovat – vždyť já jsem Moon, Moon bez přestání svým

pánem Moon v zimě v létě, a žádný příslušník lidského rodu mně místo nedrží – ano, poznám to podle toho, jak mě zdraví.“ (Stoppard, 2002c, s. 109)

Moon až zoufale touží po vlastní identitě nejen uvnitř, ale i navenek. Cítí, že ho okolí vnímá jako součást Higgse (jako „toho druhého“). Svou vnitřní svobodu zdůrazňuje, když říká on je svým pánem. Jak bylo v kapitole Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům vysvětleno, svobodná vůle je základem vnitřní svobody. U Moona je patrné, že mezi vnitřní a vnější svobodou je jen tenká přechodová hranice. Moonova svobodná vůle a identita divadelního kritika do jisté míry na schopnosti (a vůli) okolí dát mu prostor k sebevyjádření. Ten získává jen tehdy, když Higgs nemá čas jít do práce (do divadla) a on musí zaskakovat, ale i když jde někam bez Higgse, zůstává jeho stínem. Okolí ho vnímá jako „toho druhého“ od Higgse, nikoliv jako samostatnou osobnost – Moona. Moon až zoufale touží po přijetí ostatními a chce být sám za sebe.

Stoppard ukazuje, že jedinec nemá šanci dosáhnout úplné svobody i prostřednictvím hrdinky z vedlejšího děje Cynie (postava z hry, na kterou právě kritici koukají). Postava Cynthie, která hraje v divadle na divadle, si nedokáže připustit fakt, že její manžel Albert zemřel a že si může dopřát nový vztah. Nevládá mít svobodnou vůli se sama rozhodnout a je pro ni pohodlnější žít v plané naději a chovat se, jako by její manžel žil. Tento stav je pro ni mnohem snazší, protože kdyby uznala, že je *de facto* svobodná, musela by se rozhodnout dle své vlastní svobodné vůle a za své rozhodnutí by nesla plnou zodpovědnost. Svému nápadníkovi vzdoruje:

„Simon: Ten je mrtev! Rozumíš mi – Albert nežije!  
Cynthie: Ne – nikdy se nevzdám naděje! Pusť mě! Nejsme volní!  
Simon: Na to nedbám. Byli jsme si souzeni – kdybychom se potkali včas.“ (Tamtéž, s. 113)

Cynthia Simonovi nakonec podlehne, ale odmítá na tom vést vinu.

Do děje předváděné hry se dostane i Birdboot, díky tomu, že nedokáže zvládnout pokušení zvednout vyzvánějící telefon. Jde o metaforu na jeho vztah ke krásným mladým herečkám, Birdboot nedokáže odolat krásným herečkám, stejně jako nezvládá pokušení zvednout telefon. Poblázněný Birdboot, zcela unešený z představitelky Cynthie, se náhle ocitá mezi herci a začíná hrát hru, kterou dosud sledoval z pozice kritika. Přestává se ovládat, je příliš unášen vášněmi a afekty (jak je popsal Spinoza

nebo Kant, viz kapitolu Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům). Jeho repliky jsou totožné s těmi, které už řekl Simon. Birdboot se sám chytil do pasti, v níž se rozhodne pod vlivem afektů zůstat. Birdboot, ačkoliv je nevěrný své ženě, se nedokáže vymanit ze zajetí svých vášní (Stoppard, 2002c, s. 128–132). Stoppardovi hrdinové zakouší absurditu lidské existence a absurditu svobody, korespondují Voltairovým sofismatem a nejsou o nic více svobodní než pes ve Voltairově sofismatu (viz kapitolu Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům).

Dokonce ho herečky oslovují Simone. Birdboot jako by zcela ztratil svou vnitřní identitu a ztotožnil se s postavou z divadelní hry – Simonem. Stává se naprosto nepřičetným bez racionálního uvažování, bez svobodné vůle samostatně se rozhodnout, vystoupit ze hry zpět do reálného světa. Jedná jen na základě afektů, je otrokem svých vášní, rozum se z jeho jednání zcela vytratil.

„Moon:                   Tobě snad úplně přskočilo!  
[...]  
Birdboot:               Ty se do toho neplet'. [...]  
[...]  
Moon:                   Prokristapána, posad' se!  
[...]  
Birdboot:   Ona mě potřebuje, Moone. Jako partnera na bridž.“ (Tamtéž, s. 131–133)

Otázku „kdo je kdo“ dovede Stoppard do zcela absurdního konce, když vrahem je Magnus, dosud marginální postava:

„Cynthia:   Tak vy jste pravý inspektor Hound.  
Magnus:   Nejen to! Vedl jsem dvojí život – *přinejmenším dvojí!*  
[...]  
                  Ano! Jsem to já, Albert! Albert, který ztratil paměť, dal se k policii a zaslouženě byl jmenován inspektorem. Jeho minulost byla ta tam – dokud jej osud nepřivál do domu, jenž opustil, [...]  
Moon:                   Puckeridgi ... Ty prevíte mazanej. (*Zemře*).“ (Tamtéž, s. 141)

Stoppard odlišným způsobem upozorňuje na komplikovanost nalezení své identity. Stejně jako v absurdním dramatu *Jsem volný jak ten pták* tu ukazuje, že člověk není stejnou osobností. Demonstruje, jak je pro jednotlivce těžké se rozhodnout kdo jsou a kým chtějí být. Magnus neboli Albert či Puckeridge (Moonův nadřizený) ztratil paměť. Prožívá několikery život současně, jako by jeho rozhodnutí, kdo doopravdy je, bylo paralyzováno nepřebornou škálou možností.

Postavy Moon a Cynthia sdílejí téměř totožné dilema svobody, jejich sebeurčení je determinováno okolím, neboli jejich vnitřní svoboda závisí i na vnější svobodě. Moon potřebuje k získání vlastní identity a k naplnění své svobodné vůle, aby jej reflektovalo vnější okolí. Cynthia se řídí společenskými pravidly, že nevěra není správná a tuto morálku uplatňuje i po údajné smrti svého manžela. V některých aspektech tak vnitřní svoboda závisí na svobodě vnější.

Stoppard nechává na jevišti splynout dva světy v jeden. Birdboot se za komplikovaných okolností ocitne v divadle na divale, když mu telefonuje žárlivá manželka plná otázek, kde včera večer byl. Nakonec je zastřelen, Moon se jde podívat, jestli je mrtev. V ten moment ztrácí své křeslo kritika. Sedadla, která původně patřila Birdtbootovi s Moonem obsadí postavy ze sledované hry – Simon a Hound. Stoppard tím docílí úplného propojení světů, vnější okolnosti Moona donutí stát se také aktérem hry. Moon je obviněn ze zabití Higgse, Higgsovův stín se z jeho života nevytratil ani s Higgsovou smrtí (Stoppard, 2002c, s. 140–141).

Tom Stoppard v této absurdní tragikomedii, s detektivní zápletkou v duchu Aghaty Christie, propojuje vnitřní a vnější svobodu. Podobně jako v Rosenkranz a Guildenstern jsou mrtvi předkládá názor, že svoboda vnitřní i vnější jsou na sobě závislé. Moon nemá šanci být zcela sám sebou podle své svobodné vůle, dokud ho okolí jako takového nezačne akceptovat. Stoppard dovádí drama do absurdního konce, na němž se oba dva světy protnou. Moon a Birdboot ztrácejí představu, kam patří. Jejich vnější svoboda je určována vnějšími podmínkami a jejich rolemi, zda jsou aktéry hry předváděné ve hře nebo jsou pouze pozorovateli tohoto dramatu a mají úlohu hodnotit jako divadelní kritici.

### **Skokani**

Skokani patří do Stoppardova období absurdních dramát. Dramatik se v díle věnuje filosofii morálky, která úzce souvisí s vnitřní i vnější svobodou člověka. Pro Stopparda jsou etika a hodnoty společnosti pilířem tvorby a ve Skokanech je tato tendence explicitní. Dějová linie detektivního příběhu jen odvádí pozornost od autorova sdělení, které je zakódováno v dialozích, příběh je jen záminkou pro dialogy, dokonce chybí rozuzlení, kdo je ve skutečnosti vrah (Stoppard, 1975).

Pro Stoppardovo poselství svobody je zásadní postava Jiřího, který zkouší najít logické důkazy pro existenci dvou bohů. Jednoho, který je stvořitelem a druhého, jež podporuje morální hodnoty, zatímco jeho manželka jej podvádí s Archiem, jeho kolegou z univerzity. Nevěra a vražda stojí v ostrém kontrastu k morálnímu Jiřímu, filosofovi etiky. Hodnoty a morálka pro Stopparda zůstávají stěžejním tématem i v jeho soudobé tvorbě, zejména rozvinul myšlenky postavy Jiřího ve Skokanech v nejnovějším dramatu *The Hard Problem* (Tom Stoppard and Nicholas Hytner on *The Hard Problem*, online, vid. 2016-02-20).

Klid a soustředěnost Jiřího je podivná, nenechá se vyrušit, ani když jeho manželka křičí: „Pomoc! Vražda!“ (Stoppard, 1975, s. 14) Jiří dál pátrá po tom, zda Bůh je nebo není. Stoppard připomíná analytickou filosofii Bernarda Russella a opírá se i o důkazy Tomáše Akvinského. Vyniká absurdita lidské existence v procesu hledání důkazů o Bohu. Hledá ve skutečnosti dva bohy, jednoho, který je stvořitelem světa a druhého, jenž udržuje morální hodnoty (Billington, 1987, s. 87).

„Jiří: [...] V praxi uznávají lidé jednoho tvůrce, aby propůjčili morálním hodnotám autoritu a uznávají morální hodnoty, aby dali stvoření nějaký smysl. [...]“ (Stoppard, 1975, s. 16)

Lidská existence a Jiřího život se vedle existence Boha jeví absurdní a nedává mu žádnou vnější svobodu, pokud však Bůh neexistuje a on ho hledá, je jeho hledání nesmyslné a jeho pracovní život zbytečný, působí absurdně (Billington, 1987, s. 89–92).

„Jiří: [...] zabývejme se nejdříve bohem stvořitelem – nebo, abychom mu dali jeho nejdůležitější filosofickou *raison d’être* – prapůvodem - [...] nadpřirozený nebo božský původ je logickým následkem domněnky, že jedna věc vede k druhé a že tato řada musí mít první člen; [...]“ (Tamtéž, s. 17–18)

Aristotelovská řada příčiny a následku nebo Newtonova teorie akce a reakce jsou logickými základy, které se promítají do empirického světa, v němž Jiří hledá existenci Boha. Není prvním s tímto přístupem, kdo si uvědomuje a zmiňuje Tomáše Akvinského i Aristotela. Postava Jiřího upozorňuje na zásadní fakt, že lidé nejsou schopni představy nekonečna do minulosti, nedokážou si přestavit nekonečno bez prvotního počátku neboli oboustranné nekonečno. Infinity lidé vidí jen v budoucnosti (Tamtéž, s. 19, 35).

Stoppard nechává Jiřího přijít s jeho vlastním řešením:

„Jiří: [...] Ve skutečnosti však není první člen řady nekonečným zlomkem, ale nulou. Existuje. Bůh se rovná nule. [...]“ (Tamtéž, s. 20) Později dochází k závěru, že



bůh je logická nutnost: „[...] každá řada má první člen, vyjímaje boha jako logickou nutnost. Za třetí, každá řada má první člen, odtud se může a priori vyvodit pojem nekonečnost bez začátku. [...]“ (Stoppard, 1975, s. 35)

Vražda v příběhu je odrazem morální filosofie, Kantova kategorického imperativu i desatera přikázání a ještě více odporuje sociálním konvencím. Pro všechny vyjmenované pohledy či přístupy k lidskému uspořádání, je vražda nepřijatelná. Stoppard porovnává sociální konvence s morálním imperativem, a nechává je převládat. Člověk, podle postavy McFee, je dobrým ne ze své vlastní vůle (z vnitřní svobody), ale proto, že vražda a jiné zločiny jsou společensky nepřijatelné. O to více je ironické, že McFee je zastřelen na samotném začátku hry (Billington, 1987, s. 88).

Stoppard dává najevo význam etiky a morálky prostřednictvím postavy filosofa Jiřího, skrze něj i hledá původ morálky, zatímco Immanuel Kant napsal, že morálku a kategorický imperativ má člověk *a priori*. Takový člověk má svobodnou vůli, disponuje vnitřní svobodou rozhodnout se. Stoppard nechává Jiřího porovnávat etiku civilizovaného člověka s divochem. Tvrdí, že jednání v sobě obsahuje jak dobro, tak i špatnost (zlo). Záleží jen na úhlu pohledu a na společnosti, ta určuje, co je špatné a co dobré. Příkladem je divoch, který v úctě ke svému otci sní jeho mrtvolu a křesťan, jež svého otce pohřbí. Ani jedna varianta sama o sobě není špatná nebo dobrá, pouze ve vztahu k člověku a ke společnosti, v níž se odehrává, získává dobré nebo špatné přívlastky (Stoppard, 1975, s. 50).

Z popsané situace s divochem lze vyvodit, že Stoppard ukazuje, že vnitřní svoboda jedince je vždy determinována vnějším okolím. I když disponuje svobodnou vůlí, rozhoduje se na základě společenského konsenzu, v němž žije, z čehož vyplývá, že sociální konvence stojí nad kategorickým imperativem a morálkou.

Skokani nejsou explicitně hrou, která by se věnovala svobodě jako takové. Téma svobody a morálky je v ní skryto na pozadí hledání důkazů boží existence. Inspektor má na vybranou: buď zavře Dotty za vraždu, kterou nespáchala, nebo se případu nebude dále věnovat. Dotty může nebo nemusí podvádět svého manžela. Lidskou hierarchii, která určuje hranice vnější svobody, metaforicky zobrazuje pyramida, z níž je pokaždé sestřelen skokan na nejvyšším stupni. Tom Stoppard vyobrazuje absurditu lidské existence (tedy nesmyslné situace, z níž není úniku) v kontrastu hledání existence boha.

Podle slov Toma Stopparda absurdnost lidské existence vyniká, pokud člověk uvažuje o existenci Boha. V případě, že Bůh existuje, je jednou z možností, že žijeme pouze v jeho mysli. Pokud Bůh není, potom lidská existence Bohem je pouze nic bez jakéhokoliv hlubšího významu a nemá žádný smysl nebo užitek (McCulloch, 2001, s. 41). Sám autor se k dramatu *Skokani* vyjádřil, že je možné v něm najít zesměšňující poznámku na fašisty, ale stejně tak je možné ji zcela opominout. Důležitým poselstvím podle jeho slov je, že hra reflektuje jeho názor, že jakýkoliv politický čin má být postaven na morálním základu, a pokud jej postrádá, je nesmyslný (Hudson, Itzin, Trussler, 2000, s. 64). Takové jednání koresponduje s Kantovým kategorickým imperativem a je učiněno na základě svobodného racionálního rozhodnutí (více viz kapitolu Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům).

## **4.2 Období dramát, v nichž převažuje důraz na vnější svobodu**

Změna ve Stoppardově tvorbě nastala, když navštívil Sovětský svaz a setkal se s Václavem Havlem v socialistickém Československu (více viz kapitoly Životopis a Charakteristika jednotlivých her pro účely diplomové práce). Konec 70. let je bodem zlomu ve Stoppardově přístupu k dramatům i politickému umění. I když se stále brání označení politický dramatik, jeho poselství vnější svobody v rámci politického režimu je naprosto explicitní, což dokládají analýzy následujících divadelních her.

### **Every Good Boy Deserves a Favour**

Absurditu lidské existence v represivním režimu ukazuje Stoppard velmi realisticky, až naturalisticky ve hře *Every Good Boy Deserves a Favour*. Nechává hlavního hrdinu Alexandra popisovat způsoby mučení na psychiatrii i v obyčejné nemocni. Podtrhuje bezvýchodnost situace pro potomky disidentů, kteří už od dětství zakoušejí šikanu ze strany úřadů, učitelů i spolužáků. Dětem disidentů chybí zkušenost s jakoukoliv formou vnější svobody a je pro ně těžké dosáhnout svobody vnitřní v situaci, do níž je uvrhli jejich rodiče vzdorující režimu. Učitelka vysvětluje Sašovi, že i on je ve své podstatě

kriminálník: „Věznění se stává rodinnou tradicí. Tvoje jméno je nechvalně proslulé. Vědělš o tom?“<sup>14</sup> (Stoppard, 2013, s. 16–17)

„Učitelka: [...] „Jsem členem orchestru a musíme hrát společně.““ To dostane Saša nařizeno opsat milionkrát (Tamtéž, s. 18–19). Těžko si představit, že by se člověk dopočítal do milionu, natož aby něco miliónkrát opsal. Saša, Alexandrův syn, je trestán za to, že je jeho otec disident.

Stoppard se snaží vysvětlit, že totalitní režim v sovětském Rusku potřeboval disidenty, potřeboval, aby jejich jména byla slavná, pokud měli zemřít pro výstrahu, podobně jako Milada Horáková v Československu.

„Alexandr: Nelíbí se jim, když umřeš anonymně. A když je tvoje jméno proslulé na Západě, je to pro ně trapas. Těžké časy už jsou dávno pryč. Věci se nyní mají jinak. Rusko je civilizovaná země slavná pro své *Labutí jezero* a vesmírné technologie. Budí matoucí dojem, pokud lidé dobrovolně umírají hladu.“<sup>15</sup> (Tamtéž, s. 24)

Stoppard tím vysvětluje, že stalinovský režim byl mnohem krutější, ale že současná vláda je více vychytralá a snaží se navenek (v zahraničí) prezentovat civilizovaně a liberálně.

Následující analyzovaná část dramatu se odehrává ve dvou oddělených scénách zároveň. Alexandr v monologu popisuje, jak těžké je dostat se z civilní nemocnice, zatím co Saša diskutuje s učitelkou ve škole. Ta mu vysvětluje, že jeho otec je nemocný, proto je v nemocnici. Saša odporuje, nevěří, že by mohl jeho otec stonat, když nikdy před tím nestonal. Saša vzdoruje slovy: „Prázdná plocha obehnaná vysokými zdmi je vězení, a ne nemocnice.“<sup>16</sup> (Tamtéž, s. 24–25)

Sašovu myšlenku nezáměrně podpoří učitelka, když vysvětluje, že „ústava zaručuje svobodu přesvědčení (svědomí), svobodu tisku, svobodu projevu, shromažďování,

---

<sup>14</sup> „[...] Detention is becoming a family tradition. Your name is notorious. Did you know that?“ (Stoppard, 2013, s. 16 – 17)

<sup>15</sup> They don't like you to die unless you can die anonymously. If your name is known in the West, it is an embarrassment. The bad old days were over long ago. Things are different now. Russia is civilised country, very good at Swan Lake and space technology, and it is confusing if people starve themselves to death.“ (Tamtéž, s. 24)

<sup>16</sup> „A plane area bordered by high walls is a prison, not hospital.“ (Tamtéž, s. 24 – 25)

vyznání a mnoho dalších svobod. Sovětská ústava byla vždy to nejliberálnější na světě od revoluce, kdy byla napsaná.“

„Saša: Kdo to napsal?

Učitelka: Jeho jméno je Nikolaj Bukharin. [...] Bohužel byl zastřelen hned poté, co napsal ústavu. [...]. (Stoppard, 2013, s. 29)

Alexandr si stěžuje lékaři na svého spolubydlícího na pokoji, který je agresivní. Doktor mu vysvětluje, že se není co divit, vždyť je pacientem v nemocnici pro duševně choré. Jeho spolubydlící je muzikant a vyvolává v něm zlost, že Alexandr nehraje na žádný hudební nástroj. Alexandr se obává, že ho jeho spolubydlící je schopen zabít, na což dostává odpověď, že pouze doktor Rozinsky ví, co je pro něj nejlepší (Tamtéž, 26–27).

Stoppardův hlavní hrdina Alexandr v této hře postrádá zcela vnější svobodu i svobodu vnitřní. Když se rozhodne spáchat sebevraždu vyhladověním, což vládnoucím garniturám nevyhovuje, přivedou mu na návštěvu jeho syna (Tamtéž, s. 25).

Potomky disidentů totalitní režim zneužívá k vydírání disidentů. Dlouhý dialog otce se synem před samotným vyústěním hry staví na odiv krutost režimu a zásadovost disidentů. Alexandr se snaží držet protestní hladovku do úplného konce (smrti). Saša svého otce prosí, ať všechno odsouhlasí. Žádá ho, aby neodporoval, že jediné, co chce je, aby se Alexandr vrátil domů. Vysvětluje mu, že může lhát a může předstírat, že se vším souhlasí, a tím doktora i vyšetřujícího plukovníka podvede (Tamtéž, s. 35–37). Tato myšlenka se neshoduje s životem v pravdě, jak jej popsali Václav Havel v Moci bezmocných. Stoppard se snaží západnímu publiku vysvětlit, že i když lidé nekladou přímý a viditelný odpor, potřebují přežít. Alexandr i Saša si mohou zachovat vnitřní svobodu, tak jak o ní psal Berlin a uzavřít se do hradu v nitru (více viz kapitolu Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramátům).

Alexandr se snaží dostat z nemocnice (vězení), snaží se ošetřujícímu lékaři vysvětlit, že není nemocný, že netrpí schizofrenií ani jinou psychickou nemocí. Na to mu doktor odpoví, že jeho názory jsou jeho symptomy, jeho nemocí je disidentství (Tamtéž, s. 29–30).

Jde o první společensko-politické drama, které Tom Stoppard napsal. Návštěva Sovětského svazu jej zasáhla natolik, že nemohl stát stranou a zůstat nečinný, až apolitický. Alexandr líčí praktiky používané k mučení disidentů zcela bez obalu, Stoppard vystihuje, že režim utiskoval rodiny disidentů a zneužíval je k vydírání politických vězňů. Hra je zcela věnována svobodě vnější, která závisí na společnosti a vládnoucím režimu.

### **Professional Foul**

Hra začíná v letadle diskusí dvou filosofů z Velké Británie, kteří letí do Prahy na kolokvium o etice. První z nich McKendrik se navazuje v letadle s Andersonem kontakt a přiznává se mu, že je marxista. Stoppard poukazuje na to, že ve Velké Británii se hodně lidí hlásí k marxismu, i když ve jménu této ideologie byly páčány zločiny (Stoppard, 2013, s. 50).

Andersona v hotelovém pokoji navštíví jeho bývalý student Hollar a ukazuje mu popsané papíry, které jsou jeho doktorandskou prací, a žádá ho, aby to vzal do Anglie a předal společnému příteli Volkanskému, jenž emigroval do Československa. A naznačuje mu, že jeho pokoj je s největší pravděpodobností odposlouchávaný (Tamtéž s. 53–55).

Anderson se tomuto úkolu brání, protože je oficiálním hostem Československé vlády a vysvětluje, že by nebylo slušné, kdyby pomáhal disidentům. Hollara to mrzí a rozebírá, co je mravní jednání, co je etické.

„Hollar: Tady je individuální správnost defínována tím, co je správné pro stát.

[...]

[...] Já se táži potom, kde má kolektivní správnost význam sama o sobě. Ptám se, odkud se bere myšlenka kolektivní etiky.

[...]

Já tvrdím, že to vychází z jednotlivce. Základ je v tom, jak jeden člověk jedná s druhým.

[...]

Kolektivní etika může vycházet pouze z individuální etiky.“<sup>17</sup> (Stoppard, 2013, s. 57–58)

---

<sup>17</sup> „Here, you know, individual correctness is defined by what is correct for the State. [...] I ask how collective right can have meaning itself. I ask where it comes from, the idea of a collective ethic. [...] I

Stoppard nechává Hollara interpretovat myšlenky Václava Havla z eseje *Moc bezmocných*. Havel vysvětluje, že na jednání každého jednotlivého člověka závisí budoucnost společnosti a případný rozpad totalitního režimu (více viz kapitolu *Pojetí svobody* vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům). Anderson odpovídá, že individuální etika je neuchopitelná, že jednatel uzavřel se státem společenskou smlouvu a měly by ji dodržovat obě strany. Tom Stoppard naráží na teoretiky společenské smlouvy, kteří předpokládali, že jedinec se vzdá části svých svobod, a bude mu zajištěna bezpečnost a ochrana zbývající svobody (více viz kapitolu *Pojetí svobody* vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům) (Stoppard, 2013, s. 57–58).

Hollar vychází z Kantova kategorického imperativu, že svobodný racionální člověk se rozhoduje a jedná na základě *a priori* dané morálky. Jednatel jedná tak, jak by si přál, aby bylo zacházeno s ním samotným. Hollar tvrdí, že individuální morálka a etika by měly tvořit základ etiky státu. Individuální etika člověka ve smyslu lidské bytosti, nikoliv člověka jako občana, musí být východiskem. Stoppard se opět dostává k Havlově eseji *Moc bezmocných*:

„Hollar: Tvrdím, že je povinností a odpovědností lidí bojovat proti státní korektnosti. Bohužel to není zrovna bezpečné východisko.“<sup>18</sup> (Tamtéž, s. 57–58)

Anderson odmítá Hollarovi pomoci, tvrdí, že etické by bylo, kdyby odmítl pozvání přednášet, což on neudělal. Tím přijal pohostinství i dané místní podmínky a zavázal se ke smlouvě. Podle něj pašování doktorandské práce od disidenta je neetické, vzhledem k tomu, že přistoupil na smlouvu s vládou. Dále je pod vlivem strachu, že se dostane do problémů (Tamtéž, s. 58–59).

Stoppard na příběhu Andersona ukazuje, jak lze s morálkou i etikou manipulovat způsobem, který je pro jednotlivce vždy výhodný a správný. Anderson intuitivně cítí, že správné je pomoci Hollarovi, svému bývalému studentovi, pomoci vydat práci v zahraničí. Uvědomuje si, že Hollar je utiskován a že mu nepřísluší zaměstnání uklízeče na autobusovém nádraží. Anderson zápasí se strachem a hledá způsoby,

---

reply, it comes from the individual. One man's dealings with another man. [...] The collective ethic can only bet he individual ethic writ big.“ (Stoppard, 2013, s. 57 – 58)

<sup>18</sup> „I conclude there is an obligation, a human responsibility to fight against the State correctness. Unfortunately that is not a safe conclusion.“ (Tamtéž, s. 57 – 58)

jak racionalizovat odmítavou odpověď. Jinak svobodný Anderson ztrácí vnitřní i vnější svobodu ve chvíli, kdy je jeho svědomí konfrontováno s autoritářským režimem, na což není z Velké Británie zvyklý.

Anderson se dostává do přímé konfrontace s režimem ve chvíli, kdy dle domluvy jede navštívit Hollara a vrátit mu doktorandskou práci. Když přijede k němu domů, je byt plný tajných policistů a Anderson se dozvídá, že Hollar byl zatčen. Přítomná je pouze Hollarova manželka. Anderson se dovolává své svobody odejít, dovolává se svého poslání jako zástupce britské vlády. Jeden z přítomných mužů mu vysvětluje, že jeho úsilí je zbytečné, protože i britská vláda nebude bránit někomu, kdo má kontakt se zločincem, konkrétně s Hollarem. Anderson je v pasti (Stoppard, 2013, s. 70–75). Zakouší osobně, jaké to je žít v represivním režimu.

Anderson je šokován krutostí režimu. Hollar je ve vězení, Anderson se znovu setká s jeho manželkou a jeho synem Sašou. Ten umí anglicky a vysvětluje mu další nutné kroky k záchraně Hollarovy doktorandské práce. Překvapený Anderson se na kolokviu, kam byl pozván, aby přednášel, rozhodne prezentovat Hollarovy myšlenky namísto plánované přednášky, jejíž obsah musel být předem schválen pořadatelem. Předsedající Andersona upozorňuje, že jeho chování není vhodné vzhledem k tlumočnicím i ve vztahu k organizátorům. Anderson vyzdvihuje morálku a etiku jedince, nastavuje zrcadlo normalizaci v Československu. Analyzuje ústavu Československa a zdůrazňuje, že svobodu jednotlivce zajišťují články 31 a 32, porovnává československou ústavu s ústavou USA (Tamtéž, s. 93–96).

Tom Stoppard prostřednictvím Andersona otevřeně kritizuje skutečnost, že svoboda zaručená svobodomyšlnou ústavou ještě neznamená, že existuje *de facto*. Jeho myšlenka koresponduje s tím, o čem psal Alexis de Tocqueville v díle *Demokracie v Americe* a před čím varoval už Charles Louis Montesquieu v díle *O duchu zákonů*. Nejen v teoretické, ale zejména v praktické rovině musí být zajištěna vnější (negativní) svoboda i svoboda vnitřní (v tomto kontextu je vhodnější pojem pozitivní svoboda, kam patří i tři základní osobní svobody jedince), (více viz Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům).

Stoppard navazuje na kantovskou etiku, když Anderson (na základě předchozího setkání s Hollarem) přednáší o individuální etice a lidských právech, jež by měla být základem právního státu. Anderson se rozhodl náhle změnit téma své přednášky, která mu byla schválena předem organizátory kolokvia. Postaví se tím na odpor organizátorům i autoritářskému režimu v Československu. Andersonovy myšlenky korespondují s kantovskou etikou, s kategorickým imperativem, který byl lidem podle Immanuela Kanta dán *a priori*. Varuje před morálkou, která by byla neuskutečnitelná a pro člověka nedosažitelná stejně jako Platonův svět idejí (Stoppard, 2013, s. 96–97).

Anderson stojí před morálním dilematem jak pomoci Hollarovi vydat text ve Velké Británii a zůstat na svobodě. Jak správně předpokládal, vzhledem k jeho kontaktům v Československu byl na letišti důkladně prohledáván. Hollarovu práci strčil McKendrickovi do příručního zavazadla. Rozhodl se ohrozit přednášejícího kolegu, aby pomohl svému příteli. Anderson se dostal do pozice, kdy jeho jednání nebylo etické ani neetické. Záleží na vztahu, ke komu je jeho čin hodnocen. Anderson se rozhodl svobodně pro morální akt vůči Hollarovi a stejně svobodně se rozhodl ohrozit McKendricka. Lze odhadovat jeho myšlenky, že předpokládal, že vzhledem k jeho marxistickým názorům nebude na letišti jako jediný ze skupiny důkladně prohledáván (Tamtéž, s. 100–101).

Drama odhaluje další stránku lidské morálky a svobody. Tom Stoppard konfrontuje s represivním režimem člověka zvyklého žít ve svobodném systému. Dokazuje tím, jak těžké je zachovat morálku, etiku a život v pravdě, který vyzdvihl Václav Havel v eseji *Moc bezmocných*. Vnější svoboda tu tvoří základ pro udržení svobody vnitřní. Tom Stoppard se hrou *Professional Foul* posunul k tématu vnější svobody jako hlavnímu námětu.

### **Dvojitý agent**

Dvojitý agent měl premiéru v roce 1988, hlavní postavou je žena, která v jedné osobě ztělesňuje dva naprosto odlišné typy. I když jde o pozdější hru z období, kdy se Stoppard věnoval zejména politicko-spoločenským hrám, nelze z kontextu nevyčíst jeho dřívější tendence k vnitřní svobodě, k hledání identity a svobodné vůli.



Hlavní hrdinka Hapgoodová je dvojitým agentem v osobním životě. Chce být dokonalou matkou, snaží se nevynechat jediný ragbyový zápas svého syna, stejně jako Stoppard, pro nějž stojí rodina vždy na prvním místě (viz kapitolu Životopis). Zároveň se snaží být i perfektní vedoucí špionážního oddělení, které je ryze mužským světem a nemá snadné udržet si vysoké postavení. Ona vede svou osobní vnitřní špionáž mezi dvěma světy (Fleming, 2001, s. 184–185; Stoppard, 2014). Stoppard špionážní thriller obohatil o klasické hledání vnitřní svobody, sebeurčení a vlastní identity.

Námětem vnitřní svobody osobnosti se Dvojitý agent podobá dramatu Jsem volný jak ten pták. Ačkoliv jde o naprosto odlišné hry, v tématu svobody osobnosti se vzájemně doplňují. Hlavní postava tajné agentky Hapgoodové má pracovní přezdívku matka, tou doopravdy je v osobním životě. I zde jsou patrné dvě stránky osobnosti. Velitelka skupiny agentů musí dokázat zvládnout dvě protichůdné povinnosti: vést špionážní akce a zároveň neztratit pouto se svým synem Joem. Jako profesionálka se nesmí nechat ovlivnit rolí matky, její osobní život nesmí zasahovat do toho profesního, čemuž se nelze vyhnout, a tak „žongluje“ se dvěma ženami v jednom těle. Stoppard nejen naráží na úděl žen v prostředí mužů, ale zároveň ukazuje, že k naprosté seberealizaci jeden svět a jedna osobnost nestačí. Jak upozorňuje Linda v dramatu Jsem volný jak ten pták v každém člověku se skrývají dva lidé, což Hapgoodová dokazuje po celý průběh děje (Stoppard, 2014).

Téma dvojakosti člověka (jenž má svobodnou volbu rozhodovat se, za kterou část své osobnosti bude právě jednat) otevírá zcela explicitně:

„Kerner: [...] Podezřelý číslo jedna: [...]. Jednička je prvočíslo, nedá se hezky vydělit, [...] ty přece celá čísla potřebuješ, člověk nemá jen jednu tvář. [...]  
[...] Všichni máme dvojníka. [...] A tak je to s námi se všemi, nejme buď jeden, nebo druhý. Ten, co se ráno obléká, patří k pracující většině, ale v noci – možná těsně předtím, než upadneme do limbu – potkáváme svého spícího agenta: [...].“ (Tamtéž, s. 78–79)

Stoppard po celou hru pracuje s pomyslným neuchopitelným duchem – ruskými dvojčaty. Ta jsou jakýmsi metaforickým zjevením dvojakosti lidské osobnosti. Jednak představují ztělesněnou chiméru pro samotné agenty, jednak jsou téměř nepolapitelná zároveň, protože vždy vidíme jen jedno dvojče a k potvrzení hypotézy je nezbytně

nutné potkat obě dvojčata současně. Stejně jako člověk není schopný vyjádřit obě dvě stránky svého já v jeden okamžik, vždy přichází jedna a po ní nastupuje druhá.

Na konci hry Kerner, podobně jako Rosenkrantz a Guildenstern, uvažuje, že se mohl rozhodnout jinak. Loučí se s Hapgoodovou na ragbyovém zápase jejich syna Joea, je to i moment, kdy poprvé syna vidí. Přesto se rozhodne svou rodinu opustit, protože KGB skutečně odhalila, že má v Anglii syna s Hapgoodovou (Stoppard, 2014, s. 96) a Kerner ho nechce vystavit nebezpečí skutečného únosu.

Úlohu dvojitého agenta pro vnější svět, nebo jinak řečeno v rámci systému, má Kerner, který je spícím agentem KGB ve Velké Británii a zároveň spolupracuje s britskými tajnými službami. Po nepovedené akci, kdy jsou nedopatřením v Rusku vyzrazeny citlivé informace o Velké Británii, je Kerner v nebezpečí. Agent Blair se snaží zjistit, pro koho vlastně pracuje, na což mu Kerner dává neurčitou odpověď:

„Kerner: [...] Když pokus skončí, máte výsledek. Jsem váš muž. Ale oni mají taky výsledek: protože jste mi do kufříku dali dostatek materiálu, abych zůstal důvěryhodný jako ruský spící agent aktivovaný rezidentem KGB, [...]. Nebudu ti lhát – nepamatuju si, pro kterou stranu pracuju, a vlastně to pro mě není důležité.“ (Tamtéž, s. 21)

I Kerner vede více životů, v jednom je kvantovým fyzikem a ve druhém dvojitým tajným agentem. Pro každý ze svých životů potřebuje jiné okolí, jiné vnější podmínky a podle nich se mění jeho vnější svoboda. I on se snaží, aby případné fiasko v kariéře špióna neohrozilo jeho vědeckou dráhu. Snaží se pohybovat stejně jako elektron, pomocí něhož Hapgoodové (své bývalé milence, s níž má syna) se snaží vysvětlit nepolapitelnost dříve zmíněných ruských dvojčat:

„Kerner: [...] Dej ruku v pěst, a jestli je tak velká jako jádro jednoho atomu, pak je ten atom velký jako katedrála svatého Pavla, a jestli je to náhodou atom vodíku, pak obsahuje jediný elektron, který jako můra poletuje po prázdné katedrále [...], elektron neobíhá jako planeta, je jako můra [...] – nabírá nebo ztrácí kvanta energie a poskakuje. A v okamžiku kvantového skoku je jako *dvě* můry, jedna, co začíná být tady, a druhá, co přestává být tam – elektron je jako dvojčata – každý je jedinečný jako jedinečné dvojče.“ (Tamtéž, s. 56)

Vysvětluje tak neurčitelnost světa, Stoppardova oblíbená teorie chaosu, který má svůj řád. Stoppardovy postavy jsou plné paradoxů a absurdnosti. Když mají vnitřní svobodu, postrádají svobodu vnější a naopak. Jeho hlavní hrdinové svobodu hledají a vyžadují. Hapgoodová, navzdory svému vysokému postavení, podlehne své ženskosti a chce se vdát za Knera. To vzhledem k situaci není možné, v tento moment postrádá

vnitřní i vnější svobodu, i vzhledem ke skutečnosti, že Kerner se s ní oženit nechce (Stoppard, 2014, s. 57).

Stoppard hru dále komplikuje a nechává Knera vyjavit pravdu, že sovětská rozvědka přišla na fakt, že má s Hapgoodovou syna a začala ho vydírat, protože odhalila jeho spolupráci s Brity. Kerner nemá vnější svobodu ani ve Velké Británii, ani v sovětském Rusku, i když se snaží proplovat a být nepolapitelný jako výše popsany elektron (Stoppard, 2002, s. 64–65).

Ve vnějším světě mají své místo i chimérická dvojčata, své dvojče má Hapgoodová, která náhle potřebuje svou sestru k záchraně fingovaného únosu svého syna. Závěr hry graduje honičkou na dvojčata, jedno z nich je Ridley, podřízený Hapgoodové.

Stoppard ve Dvojitém agentovi téměř každému postavil dvojníka nebo jej nechal zápasit se dvěma vnitřními identitami. Tuto hlavní myšlenku přenesl i na politické systémy a hodnotové žebříčky v době blížícího se konce světové bipolární konfrontace ve druhé polovině 20. století. Stoppard tak upozorňuje nejen na absenci vnější svobody na Východě, ale i na nedostatečnou svobodu na Západě. Nechává Knera, aby tyto dvě protichůdné strany a systémy porovnal z pohledu ruského vědce:

„Kerner: [...] už jsem zvažoval, že bych jel na Západ, ale upřímně řečeno, ten systém, který jsem nenáviděl, byl logický systém elektronky. [...] Podle mě je západ morálně nadřazený. Samozřejmě je nespravedlivý a zkorumpovaný stejně jako Východ, ale tady to znamená, že systém selhal; doma to znamená, že systém funguje. Ale systém se dá změnit.

Blair: Nedá. Nebud' naivní, Josephe, *vždyť je znáš* – Budapešť v šestapadesátém – Praha v osmašedesátém – Polsko v jedenaosmdesátém – všechno to známe! – A ve východním Berlíně v devětaosmdesátém to nebude jinak. Nemůžou si dovolit prohrát.“ (Stoppard, 2014, s. 79–80)

Stoppard naráží na ideologický boj Východu a Západu v období bipolární konfrontace, podobný dialog napsal i ve hře *Rock'n'Roll*. Lidé sloužící despotickému režimu a postrádající jakoukoliv svobodu vnímají Západ a jeho hodnoty negativně, mají pocit, že se Západ na ně povyšuje (Stoppard, 2007, s. 129). Tom Stoppard připomíná události, které vedly k větším represím ze strany SSSR na země východního bloku, ještě stále se neoprostil od politizování her, ačkoliv se snaží vrátit ke svému klasickému tématu dvojí identity a vnitřní svobody.

Hapgoodová je ztělesněním dvojí identity, dokáže zabít Ridleyho, muže s nímž měla poměr (z kontextu hry se divák dozvídá, že Hapgoodová měla na misi v Evropě) (Fleming, 2001, s. 186).

Stoppard v době, kdy měl Dvojitý agent premiéru, byl již politicky velmi angažovaný. Udržoval korespondenci s Václavem Havlem, spolupracoval s Amnesty International (viz kapitolu Životopis). Ačkoliv se nepovažoval za politicky aktivního umělce, jeho hry od 70. let obsahují explicitní upozornění na nedodržování lidských práv i otevřenou kritiku Východu i Západu (hra upozorňující na nedostatky Západu Night and Day) v kontextu dobových událostí. Tom Stoppard ve Dvojitém agentovi vystupuje proti bipolárnímu konfliktu, považuje ho za přežitek, který byl už překonán. Vnímá nezbytnou změnu světového řádu a považuje za nutné uvolnění napjatých vztahů, které podle něj už pokračují pouhou setrvačností.

„Hapgoodová: *Jaká síť?! Ridley ji kompletně provalil! Ježíši, Paule od chvíle kdy Joe ještě jezdil v kočárku, jsem se nechala krmit snůškami lží a dezinformací!*

[...]

[...] Hra už je jinde. Přečti si vývěsky. Skončila.

Blair: Zkus to říct druhé straně.

Hapgoodová: Ovšem, KGB! Druhá strana! Paule, vždyť mi akorát jeden druhého držíme ve hře, měli bysme si posílat péefka [...]" (Stoppard, 2014, s. 94)

Dvojitým agentem se Tom Stoppard vrací zpět k tématu hledání vnitřní svobody, svobodného sebevyjádření a naplnění identity. Opět se zabývá dvojitou identitou jedince, ovšem už nenechává stranou svobodu vnější. I když jde o špionážní thriller, na jeho pozadí se odehrává ideologický konflikt Východu a Západu.

### **Arkádie**

Arkádie je pohoří na Peloponésském poloostrově, Tom Stoppard se ve stejnojmenné hře dostává na pomyslný vrchol matematiky a fyziky. Všechno, co zmínil v absurdním dramatu Rosenkrantz a Guildenstern je mrtvo, veškerá kvantová fyzika, jež se objevila ve Dvojitém agentovi, vrcholí v Arkádii. Stoppard pátrá po vnější svobodě od samotného základu života. Využívá teorií exaktních věd: od entropie a druhého zákona termodynamiky, nenávratnosti času, algoritmů, fraktálů grafů, k deterministickému chaosu a populační biologii (Fleming, 2001, s. 194).

V divadelní hře *Arkádie* se prolínají dvě časové osy: přelom 18. a 19. století a současnost (pro Stopparda v době, kdy hru psal 90. léta 20. století). Aristotelovu jednotu místa zachovává, od zbývajících dvou upouští. Věnuje se opět matematice způsobem, který je Stoppardovi vlastní. Postava Thomasiny (náctiletá dívka) ovládá matematiku lépe než její učitel Setimus, který jí dal za úkol rozluštit velkou Fermatovu větu (Stoppard, 2002a, s. 365–459). Stoppardův způsob zacházení s matematikou a kvantovou fyzikou je originální, protože vyznává svobodu, ale zároveň hledá řád v chaosu, protože anarchie je pro něj nepřipustná.

Septimus se ptá, je-li svobodná vůle v Thomasině představě o světě hřích. Stoppard, Pro Stopparda morálka představuje hlavní ctnost a směr, kterým by se lidé měli ve svém jednání řídit. Stoppard, stejně jako Kant ve svém kategorickém imperativu (viz úvod kapitoly *Pojetí svobody* vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům), vidí morálku jako svobodnou vůli. Avšak ve Spinozově duchu nedokážou některé z jeho postav ovládnout své vášně a afekty, zejména Lady Croomová, která dle kontextu, byla svému manželovi již několikrát nevěrná, protože snadno podléhá svým afektům a touhám. Nedokáže rozumem ovládnout tyto dvě síly.

„Thomasina: [...] Mate karnální objetí lidem rozum?  
Septimus: Bez vyjímky. [...]“ (Stoppard, 2002a, s. 377)

Thomasina kritizuje Kleopatru, že podlehla svým vášním a díky její slabosti, kdy se podle Thomasiny neřídila rozumem, zapříčinila zkázu Egypta. Stejně tak lady Croomová se neřídí kategorickým imperativem, tedy svou vůlí, ale stává se „otrokem svých vášní“ (více viz *Pojetí svobody* vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům). Stoppard v *Arkádii* vůči sobě staví protiklady: nevinnou ctnostnou mladičkou Thomasinu a nevěrné ženy ve středních letech: Lady Croomová a lady Chaterová. Jejich vnitřní nesvoboda a neschopnost zkrátit afekty silně kontrastuje s Thomsininou nevinností. Vnitřní svobody z pohledu Spinozi a Kanta dosahuje z těchto tří postav pouze Thomasina (Tamtéž, s. 365–459).

Vášním a afektům podlehne i racionální Septimus: „[...] a já ve své vášni, v mukách neukojené touhy – domníval jsem se ve svém šílenství, že mi Chaterová se sukněmi nad hlavou poskytne efemérní iluzi štěstí, jemuž jsem si nedovolil dát tvář.“ (Tamtéž, s. 433) Vyjádřeno Spinozovými a Kantovými termíny lidské vášně a afekty jsou podle

Chloe (osmnáctiletá postava z 20. století, který podlehne vášním k Bernardu Nightingalovi) jediné, co kazí deterministický vesmír, proto je nutné vrátit se na samotný počátek smilství, a to do rajské zahrady (Stoppard, 2002a, s. 434). Stoppard tím propojuje vnitřní svobodu se svobodou vnější, rozumem spojujte chaos a řád. Chaos podle něj utváří afekty, jež lidé nedokážou ovládnout svou racionalitou.

Augustus, patnáctiletý Thomasinův bratr, dává svou vnitřní svobodu na odív a vzdoruje Septimovi (Thomasinově učiteli), který chce, aby se uklidnil.

„Augustus: Můj učitel nejste, pane. Účastním se vaší hodiny ze svobodné vůle.

Septimus: Jste-li tak determinován, mladý pane.“ (Tamtéž, s. 441)

Stejně jako Rosenkrantz a Guildenstern pochopili, že jsou ovládáni časem, a ten má jen jediný směr, tak i Tomasina hledá v časové určenosti místo. Ptá se, proč je možné smíchat všechny části pudinku, ale rozmíchat od sebe zpět do původní podoby je nelze. Stejně tak Valentin vysvětluje, že život je jednosměrný proces na příkladu s čajem, který sám od sebe chladne na pokojovou teplotu, ale opačně (aby se sám od sebe zahřál, to není možné), (Stoppard, 2002a, s. 439). Septimus na první pohled prostý fakt nemožnosti zpětně oddělit části tekuté hmoty vysvětluje časovou určeností:

„Septimus: To už nejde. To by musel čas běžet pozpátku, a jelikož tak nečiní, musíme se promíchávat stále kupředu, [...], vymíchávat chaos z chaosu do chaosu. Tomu se říká svobodná vůle nebo taky sebeurčení.

Thomasina: Septime, myslíte, že Bůh je newtonián?“ (Stoppard, 2002a, s. 368)

Polemizováním o tom, zda se Bůh řídí Newtonovými zákony pohybu, Stoppard reaguje na své dřívější úvahy ve Dvojitém agentovi. Spící agent Kerner se v něm zaobírá Einsteinovým názorem, že nemůže existovat Bůh, který by hrál v kostky. Kerner je bytostně přesvědčený, že Albert Einstein se mýlil (Stoppard, 2014, s. 56). Stoppard tak odporuje sám sobě, protože pokud se Bůh řídí Newtonovými zákony pohybu, „co se pak stane ze svobodné vůle“ (Stoppard, 2002a, s. 369).

Thomasina je přesvědčená, že musí existovat matematický vzorec, s jehož pomocí by bylo možné predikovat budoucnost. Bylo by k tomu zapotřebí znát všechna fakta do nejmenších částí. „[...]“; ale i když nikdo tak chytrý, aby tohle dokázal, není, ten vzorec musí existovat tak jako tak, sám o sobě“ (Tamtéž, s. 369). Stoppard hledá svobodu

v řádu a řád hledá v chaosu. Klade otázky do paradoxních souvislostí, které si odporují. Hledá totožné v protikladech, spojenci mezi nimi:

„Kerner: Ukazuje se, že všechny záhady života jsou touhle jedinou záhadou, je to spojnice mezi věcmi, které jsou rozdílné, a přesto spojené – tělo a duše, svobodná vůle a příčinná souvislost, živé buňka a život sám o sobě; okamžik před počítím.“ (Stoppard, 2014: 56)

V algebře bádající Thomasina se jeví jako ženský protiklad kvantového fyzika Kernerera z Dvojitého agenta. Thomasininu teorii nalezení matematického vzorce pro všechny reálné věci prozkoumává Valentin, který počítá tetřívky. Ve svých výpočtech se snaží zbavit vnějších šumů, které komplikují nalezení správné odpovědi. Stejně tak veškerá vnější omezení zmenšují prostor vnější svobody. Jen ta omezení, která si občané odsouhlasí, přestávají být omezeními, ale stávají se součástí vnější svobody, tak jak o tom psali teoretici společenské smlouvy (viz Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramátům), (Stoppard, 2002a, s. 407).

Stoppard i v Arkádii hledá řád v chaosu a naopak, z Arkádie číší jeho zájem o teorie deterministického chaosu, která popisuje systém dynamiky ve spořádaném světě. Přístupy Aristotela i Newtona, (zjednodušeně vyjádřeno: každá příčina má svůj následek a v případě znalosti všech podmínek i příčin by měl být následek předem určitelný), byly současnými vědci prokázány jako nedostatečné a věří, že většina přírody funguje na základě deterministického chaosu a následující děje nemohou být jednoduše předvídatelné, i když se řídí matematickými zákonitostmi (Fleming, 2001, s. 193). Podle Aristotela zná a ovládá všechny příčiny i účel pouze první hybatel (Störig, 1993, s. 134–136). Deterministický chaos, který zaujal Stoppara lze jinými slovy vyjádřit jako nepředvídatelný determinismus. Stoppard předkládá teorii, v níž všechno a všichni postrádají vnější fyzikální svobodu (například díky klasické aristotelovské časové určenosti), ale protože nelze nic předpovědět, mají zdání vlastní svobodné vůle (Fleming, 2001, s. 193–195).

Valentin konstatuje, že nelze „[...] předpovědět ani to, kdy ukápne příští kapka z kohoutku, když náhodou vybočí z rytmu. Každá kapka stanoví podmínku pro tu další, sebemenší změna každou předpověď rozmetá[...]"(Stoppard, 2002a, s. 409).

Připomenutím pomíjivosti všeho živého (lidského rodu nevyjímaje), časové předurčenosti, která všechno a všechny přivede k zániku, ke smrti (jíž se obávali Rosenkranz a Guildenstern) Stoppard propojuje dvě věci: hledání řádu a nemožnost úniku (v lineárním proudu času nemá nic svobodnou volbu zůstat věčně). Valentin snaží najít vzorec a pro předpovězení počtu tetřívků, tedy snaží se najít řád v chaosu, i když ví, že vše má svůj konec a všechno úsilí je vlastně marné, protože v tomto ohledu svoboda není:

Hana: „[...] jako dřevěná pec, jež musí strávit sebe sama, dokud se popel i pec nesloučí v jedno a všechno teplo ze země nevyprchá...“

[...]

Valentin: [...] Že jsme všichni předurčeni k zániku? Ano jistě – říká se tomu druhý zákon termodynamiky.

Hana: Bylo to známo?

Valentin: Básníkům a šílencům od nepaměti.‘ (Stoppard, 2002a, 426–427)

Thomasina sama objeví graf tepla, pochopí jako první, proč některé jevy nelze zopakovat nebo je vrátit zpět do původního stavu. Vše spěje k zániku, vše nakonec vychladne na pokojovou teplotu. „[...] vylepšený newtonovský vesmír musí doběhnout do konce a vychladnout. [...] Teplo přechází do vši té směsi.“ (Tamtéž, s. 455)

V závěru hry Arkádie se mísí obě časové osy, repliky ze dvou rozdílných časových období na sebe navazují, i když herci vedou dialog s někým jiným. Předměty na scéně střídavě používají představitelé historické epochy i současnosti. Hlavním pojátkem obou časových pásem je želva, která se jmenuje Plautus, pokud ji zmiňují postavy z historie. V současnosti ji Valentin pojmenoval Blesk, Stoppard tak nejen paradoxním způsobem dal jméno želvě, ale zároveň tím upozornil na důkaz proti pohybu, který podal Zénón z Eleje: „Achilés želvu nikdy nedohoní.“ (Störig, 1993, s. 101) Stoppard tak ukazuje, že něco spěje ke konci rychleji a něco pomaleji, ale zkáze způsobené jednosměrným lineárním proudem času se nic nevyhne.

Drama Arkádie je zasazeno z části do historického kontextu. Tom Stoppard se věnuje vnitřní i vnější svobodě. Vnější svobodu ovšem nesleduje z politického hlediska jako v předešlých třech hrách. Mnohem více se zaměřuje na vnější svobodu z hlediska kauzálního determinismu, uvádí příklady matematických teorií, jejichž pomocí by v případě znalosti všech příčin, bylo možné předpovědět (spočítat) budoucnost.



## Rock'n'Roll

Drama, kterým se Stoppard vrací do rodného Československa, se věnuje vnitřní i vnější svobodě. Tom Stoppard vystihuje náladu ve společnosti od vstupu vojsk Varšavské smlouvy na území Československa až do období Sametové revoluce. Ukazuje, že není jednoduché žít v pravdě, když vládne represivní režim. Proti Československu v období normalizace staví svobodnou Velkou Británii a britské marxisty (Stoppard, 2007).

Dosažení vnitřní svobody a vlastního sebeurčení je pro Eleanor základem ke spokojenému životu. V průběhu divadelní hry svádí boj s rakovinou prsu, o jedno ňadro už přišla, což ji frustruje. Má pocit, že ztrácí své ženství a svou vnitřní amazonku, kterou se vždy snažila být. Amazonky si ještě jako studentka zvolila za téma své postgraduální práce, v níž se snažila vysvětlit svůj pohled na etymologický omyl, že amazos znamená bezprsá.

„Eleanor: Miloval jsi moje k[...]y, o hrudník opravdu nešlo. Ale prsa, ňadra, to všechno je číslo pomnožené, že.

Max: Víš, že žádný rozdíl necítím.

Eleanor: Ale já ho cítím!

[...]

Když v tom žádný rozdíl není, tak mi to dál dělej ze[...]u, je to dobrý – dobrý?“ (Stoppard, 2007, s. 89)

Ze sprostých výkřiků Eleanory čiší zoufalství a snaha uchovat si svou identitu přitažlivé ženy, o níž si myslí, že ji ztrácí s tím, jak přichází o části těla. Jak bylo popsáno ve filosofickém exkurzu v teoretické části k vnitřní svobodě (více viz výše), k naplnění vlastní vnitřní svobody a identity je nutné, aby jedince reflektovalo okolí. Jedině skrze lidi, jež jej obklopují, může naplnit svou vlastní identitu a svobodu.

Žije v rozporu se svým manželem Maxem, který velmi zjednodušeně za vším vidí mozek. Max odmítá připustit, že transcendentno nemusí nutně být zhmotnělé, nedokáže pochopit, že by mohlo existovat něco bez hmotné povahy. Jeho názor Eleanor vytáčí, protože ona sama ztrácí kousek po kousku ze svého fyzického, ale duševně nepřišla o nic. Ona hledá duševno jako záchytný bod v boji s rakovinou, je to její vnitřní svoboda, k čemu se uchyluje. Chce se zbavit závislosti na fyzickém vzhledu své tělesné schránky.

„Eleanor: Rozřezali, vypálili a odstranili mi prsa, vaječníky, dělohu, polovinu vnitřností a kousek mozku, a já jsem pořád celá, přesně taková jaká jsem vždycky byla.

Moje tělo nejsem já. Beze mě je moje tělo nic, tak je to. [...] - takže kde je to já, co je pořád z jednoho kusu?

Max: Já to vím – já vím, že tvoje mysl je všechno.

Eleanor: Opovaž se, Maxi – opovaž se vytahovat to slovo ted'. Já nechci tu tvoji „mysl, co se dá vyrobit z plechovek od piva. Na můj pohřeb ji neber. Chci tvoji truchlící duši, anebo nic. [...] Chci to, čím mě miluješ.

Max: Duše je to, čím tě miluju. Tohle. Nic jiného neexistuje.“ (Stoppard, 2007, s. 124–125)

Svůj souboj o vnitřní svobodu a obhajobu vlastní identity vede i Max, i když vedle zdravotních potíží jeho manželky Eleanor nebo problémů Jana a disidentu v Československu vypadá banálně. Max, komunista ve Velké Británii, věří v dobro myšlenky komunismu, nevystoupil ze strany v roce 1956, když bylo okupováno Maďarsko a ani v roce 1968. Max si za celou dobu trvání východního bloku odmítá přiznat fakt, že zavedení komunismu do praxe se v Sovětském svazu nevedlo a nevede k ničemu dobrému. Je jeho svobodná volba věřit ideologii komunismu. Tato slepá víra je částečně podmíněna jeho celoživotním bojem proti fašismu (Tamtéž, s. 104).

„Max: [...] Panebože už jsme čekali dost dlouho, už by měl někdo pochopit, že špatná není ta myšlenka.

Jan: Cvak. Stalin zabil víc Rusů než Hitler. Možná, že pro tuhle krásnou myšlenku nejsme dost dobří. Tohle je to nejlepší, co s ní dokážeme udělat. Marx věděl, že se nám nedá věřit. Nejdřív diktatura, dokud se nenaučíme být dobří, potom utopický sen, ve kterém může být každé ráno pekařem, odpoledne poslancem a večer básníkem. [...]“ (Tamtéž, s. 105)

V Rock'n'Rollu lze nalézt i autobiografické prvky, Stoppardovo vlastní hledání identity v otázce náboženství a otázky češství. První téma, náboženství, s nímž se Stoppard potýkal od útlého dětství, je zmíněno v dialogu Jana a vyšetřovatele.

„Vyšetřovatel: Vy nás, zdá se mi neberete vážně. Jeden doktorát z Karlovy univerzity a skorodoktorát z Cambridge, a tak si myslíte, že dva doktoři musí být chytřejší než jeden úředník z ministerstva vnitra. Vy jste Žid, že?

Jan: Ne, to si ne... - Cože?

Vyšetřovatel: Odešel jste z Československa těsně před okupací.

Jan: Ne, v dubnu, před letním semestrem.

Vyšetřovatel: Před okupací. Před nacisty. Před Hitlerem.

Jan: Aha! Ano. Ano. Před okupací. Pardon.

Vyšetřovatel: Protože jste Žid.

Jan: Vypadalo to tak.

Vyšetřovatel: No tak jste nebo nejste?

Jan: Jsem.

Vyšetřovatel: Správně. Nechápu, proč z toho děláte takovou záležitost. Takže jste odešel, miminko v náruči rodičů a strávil válku v Anglii.

[...]

Muselo to pro vás být zvláštní., vrátit se. Malej Angličánek.

Jan: My jsme doma vždycky mluvili česky. A jedli španělské ptáčky, knedlíky, buchty...“ (Stoppard, 2007, s. 94)

Tom Stoppard využívá své životní zkušenosti, obrací svůj osud, jak by to vypadalo, kdyby se vrátili po válce do Československa. V divadelní hře Jan představuje z části Toma Stopparda. Jan si stejně jako Stoppard plně neuvědomuje svůj židovský původ, ale nepřikládá mu hlubší osobní význam. Přesto se neustále potýká s židovskými kořeny jako společenským stigmatem nebo překážkou. Jan má s Tomem společný úprk před nacismem do Anglie, který mu v této scéně vyšetřovatel připomíná (vyčítá) v úplně jiném kontextu. Vyšetřovatel naráží i na jeho češství, a tak Jan musí obhajovat, že je opravdovým Čechem, že není o nic méně Čech než například vyšetřovatel. Musí obhajovat svou vnitřní identitu, pro niž se svobodně rozhodl, své vlastní sebeurčení a musí čelit vyšetřovateli, který se otázkami snaží jej přimět nebo přesvědčit o opaku.

V tomto krátkém dialogu se projevuje až obsesivní snaha o anglickost Toma Stopparda, který se nikdy zcela nezbavil cizího přízvuku, i když se u nich doma mluvilo česky. Výše vyjmenovaná jídla jsou tím jediným, co si Tom Stoppard z češtiny pamatuje, naproti tomu Jan tím obhajuje svou národní příslušnost. U Stoppardových se mluvilo pouze anglicky, v Janově rodině pouze česky (více viz kapitolu Životopis). Tom Stoppard otočil svoji realitu, vzhledem k tomu, že pro Stopparda je psaní cestou jak odporovat sám sobě (viz kapitolu Životopis), postavu Jana je možné interpretovat i ve smyslu, že Tom Stoppard chce prožít nebo vyzkoušet, jak by vypadal jeho alternativní osud.

Stoppard svou získanou anglickost využívá i nadále v dialogu Jana a Maxe, když vysvětluje, co znamená svoboda ve svobodné zemi. Zároveň je tím částečně vysvětleno i Maxovo zůstávání v komunistické straně.

„Jan: Máš problém? Je to tvůj problém, tak si ho vyřeš, jo? Já Anglii miluju. Nejrádši bych až do smrti prožíval jen svoje poslední anglické prázdniny. [...]  
[...]

Kdybych byl Angličan, mohl by se komunismus v Československo pro mě za mě zreformovat třeba v prasečí chlívek. Byl bych šťastný, že jsem Angličan. Byl bych umírněně nadšený a umírněně šosácký a byla by se mnou legrace. Byl bych laskavý k cizincům takovým tím umírněně nadřazeným způsobem, [...]“ (Tamtéž, s. 105)

V průběhu děje, vyvstává najevo skutečnost, že Jan se potýká ještě s jednou stránkou své osobnosti, která není úplně čistá a bezelstná. Povolené studium na Cambridgi mu režim nedopřál zadarmo. Jeho úkolem bylo pravidelně posílat do socialistického Československa nové zprávy o Maxovi a analýzy labouristické strany. Ačkoliv Max nic netuší, na návštěvě u Jana po bouřlivé diskusi pochopí, že Jan není nadšeným marxistou, za kterého se v Anglii v Maxově přítomnosti vydával: Proč jsi teda v Camebridgi předstíral, že jsi něco, co nejsi?“ (Stoppard, 2007, s. 106)

Postava Maxe se skutečnost, že Jan na něj celou dobu donášel, dozvídá na konci hry. Jan přiznává celou pravdu, ačkoliv by nutně nemusel. Max pochopí situaci, že si přeje odpuštění. Jan se aktem přiznání osvobozuje od špatného svědomí, se kterým musel zápasit až do Sametové revoluce. Teprve když mu Max odpustí, získává Jan skutečnou vnitřní i vnější svobodu. Může naplno vyjevit svou vnitřní identitu (Tamtéž, s. 158).

Stoppard interpretuje pohled na svoji anglickou identitu zvnějšku a při tom popisuje svého nevlastního otce, žijícího v kipplingovsky nadřazeném postavení vůči ostatním (více viz Životopis). Janovy repliky lze interpretovat jako nepřímou obhajobu vlastní anglickosti Toma Stopparda. Zároveň vysvětluje, že je i částečně z Československa a nemohl mu být osud jeho rodné země úplně lhostejný. Nepřímo objasňuje své aktivity na konci 70. let.

Stoppard v Rock'n'Rollu neopomíná ani další část vnitřní svobody jako oprostění se od věcí pozemských, jako stav naprostého vyrovnaného vnitřního klidu neboli únik do hradu v nitru popsany Berlinem (viz Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramátům). Stoppardovo vysvětlení českého disidentství v podobě dlouhých vlasů hraničí s nihilismem, avšak v tomto případě dlouhé vlasy jsou spíše symbolem vnitřní svobody a nezávislosti, zároveň jsou provokujícím prvkem, symbolizují osobní vzpouru proti režimu.

„Jan: [...] Kvůli vlasům. Jirus si je nestříhá. Což estébáka rozzuřilo [...]. Cožpak záleží délce vlasů? Toho estébákka rozzuřil jeho strach. To strach dělá z toho estébáka zuřivce. Děsí ho netečnost. Magorovi je to buřt. Jemu to všechno tak jedno, že si ani nestříhá vlasy. [...]“ (Tamtéž, s. 113)

Z Janovy repliky je patrné, že Magor je vnitřně mnohem svobodnější než dotyčný estébák, se kterým se dostal do konfliktu kvůli vlasům. Ivan Jirous, podle uvedené pasáže, se (Berlinovými slovy) uzavřel ve svém hradu v nitru a žádná vnější síla nebo vydírání mu v tomto úkrytu nemůže ublížit. Naprostým opakem je estébák, který v zásadě má v režimu, jemuž slouží, mnohem více výhod a zdánlivě má i více vnější svobody, ale vnitřně je nesvobodný a žije v zajetí svého strachu. Jako takový je pod vlivem afektů, čemuž se věnovali výše v teoretické části uvedení Benedikt Spinoza a Immanuel Kant.

Tom Stoppard ukazuje, jak funguje represivní režim a v něm žijící společnost. Je odmítáno všechno, co je jiné a lidé, kteří se vyjmají. Postava Jana v dialogu s Ferdinandem konstatuje, že „disidentské je všechno, kromě přitakání lži.“ (Stoppard, 2007, s. 129) Dramatik využívá hlavní myšlenku eseje Moci bez mocných, kterou je život v pravdě. Václav Havel vysvětluje, že cokoliv se vymyká „mantinelům“ autoritářského nebo totalitního režimu a je v souladu s vnitřním já, lze označit za život v pravdě. V něm tkví síla obyčejných lidí, Stoppard život v pravdě využil z opačného úhlu pohledu, že pro protistranu je takové chování považováno za disidentské.

Podle Havla se z jedince stane disident tím, že cítí vnitřní (kantovsky morální) odpovědnost vůči sobě i společnosti. Jeho nesouhlas s vládnoucím režimem je patrný a takový člověk je vyloučený z oficiálních struktur „a postaven do konfrontace s nimi“ (Havel, 1990, s. 37).

Souboj o vnější svobodu se Rock'n'Rollu odehrává na dvou úrovních, tou první je vnější svoboda jedince v rámci systému, snaha vymoci si prostor pro osobní svobodu. Druhá rovina je spíše teoretická, jelikož děj Rock'n'Rollu se odehrává na pozadí historických událostí, které zastavily reformy v Československu. Stoppard nechává postavy diskutovat o ideologiích na téma svobody ve státech východní Evropy.

Narážkou na chybějící prostor pro osobní svobodu v autoritářském Československu, je scéna s vyšetřovatelem, který se snaží vnutit Janovi sušenku. Zdánlivě banální akt vzít si nebo nevtít si sušenku, je dotažený do absurdní situace, v níž Janova volba nevtít si sušenku, je vyšetřovatelem pochopena jako odpor režimu.

„Vyšetřovatel: [...] Vemte si sušenku.“

[...]  
 Jan: Díky. Vlastně, já si nevezmu.  
 Vyšetřovatel: Vy si nevezmete?  
 [...]  
 Tak vezměte si.  
 Dobrý?  
 Jan: Výborný.  
 Vyšetřovatel: Výborný? Vždyť je to jen sušenka. Vlastně jsou dost zvětralé, nemyslíte?  
 Jan: Trochu.  
 [...]  
 Vyšetřovatel: [...] Zřejmě bych vás donutil říct, cokoli mě napadne.“ (Stoppard, 2007 s. 93–96)

Vnější svoboda Jana je v daný moment absolutně omezená, ať už si Jan vezme nebo nevezme sušenku, vždy jeho reakce je podmíněná nátlakem vyšetřovatelem. V tento moment, díky úsilí vyšetřovatele, nemá ani žádnou svobodnou vůli či možnost rozhodnout se, protože každý akt už bude vyšetřovatelem interpretován negativně.

Rock'n'Roll je hlavně o vnější svobodě, o útisku, o ztrátě osobních svobod. Když Max navštíví Jana v pražském bytě, popisuje mu Jan, co se dělo od srpna 1968. Vysvětluje, jak vzrostla cenzura, tím Tom Stoppard ukazuje, jak významná je svoboda slova, tolik zdůrazňovaná Johnem Lockem (více viz Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramátům). Jan popisuje, jak lidé podepisovali souhlas se vstupem cizích vojsk na území Československa, ale veřejně to nepřiznali (Tamtéž, s. 103).

Osobní svobodou je i svoboda pohybu, ta nemůže existovat bez svobody vnější. Jan vypráví svůj zážitek ze základní školy, jak spolužákům vysvětloval, „[...] že v Anglii může každý bydlet a pracovat kde se mu zlíbí, a to i když má obě nohy. Mámu pak vyslyšali, z fabriky ji vyhodili, ale nejhorší byli spolužáci. Mysleli si, že kecám.“ (Stoppard, 2007, s. 105) Tom Stoppard ukazuje absurdnost, že si lidé vyrůstající v represivním režimu nedokážou představit, že by někde mohla existovat taková vnější svoboda, která by jim umožnila prakticky cokoliv a jíž by se mohla naplno svobodně projevit jejich svoboda vnitřní, jejich svobodné sebeurčení, a to beztravně.

Jan se snaží Maxovi vysvětlit, jaké všechny výhody znamená být Angličanem a žít ve svobodném státě. Využívá metafory a obšírně vysvětluje, že ve Velké Británii nabývají věci svých skutečných významů.

„Jan: Zdravý rozum nevypadá jako zpozdilost, vypadá prostě jako zdravý rozum. [...] U nás slova mění význam, tak aby teorie dopovídala praxi. [...] já s ním o tom, co vy jste vynalezli – soud před porotou, nezávislost soudců – můžeš nadávat vládě do bláznů a kriminálních, ale zákon zaručuje svobodu projevu, stejnou pro ty nahoře i pro ty dole, podle zákona je svoboda normou [...].

[...]

Já chci svobodu.

Max: Leda dudlík! – ještě ses pořád neodtrh od prsu filozofie! Pro tebe svoboda znamená: „Nechte mě být.“ Pro masy znamená: „Dejte nám šanci.“

[...]

Proč jsi teda v Cambridgei předstíral, že jsi něco, co nejsi?“ (Stoppard, 2007, s. 106)

Tom Stoppard v tomto dialogu upozorňuje na skutečnost, že svoboda je mnohem víc než prostor pro osobní svobodu, v níž lze navenek projevovat svobodu vnitřní. Zarputilý marxista Max, ačkoliv upozorňuje na masy a na dělnickou třídu (která by podle něj měla vlastnit výrobní prostředky), obsahuje i nevyřknutý význam, že svoboda znamená mnohem více, než jen jakousi anarchii v mezích zákona. O svobodu je nutné pečovat, jak poznamenal Alexis de Tocqueville (více viz Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramátům).

Jan vede se svým přítelem Ferdinandem konstantní spor o to, která skupina disidentů má větší šanci dokázat zlomit režim, zda skupina intelektuálů v čele s Václavem Havlem nebo hudební kapela, která usiluje jen o vlastní kousek prostoru, aby mohla hrát hudbu dle svého přání. Jan tvrdí, že svoboda kulturně se odlišovat, má mnohem větší šanci prorazit, protože posílání dopisů je jen stvrzením pravidel vládnoucí strany.

„Jan: [...] Estébáci disidenty milujou, stejně jako inkvizice milovala kacíře. Kacíři dodávají obráncům víry opodstatnění. Nikomu nezáleží na víře víc než kacířům. Tvému kamarádovi Havlovi záleží na tom všem tolik, že napsal Husákovi dlouhý dopis. [...] Znamená to, že oba hrají na jednom hřišti. Takže si Husák může oddechnout, on určil pravidla, je to jeho hra. [...]“ (Tamtéž, s. 113–115)

Jan upozorňuje, že občané nechají snadno uplatit svůj mlčenlivý souhlas s vládnoucí garniturou. Poznává, že k tomu stačí nechat jim klidný život a levné jízdné. Tento postřeh má i Maxův přítel Milan, člen Komunistické strany Československa.

„Milan: [...] Normální lidi nemají chartisty rádi, mají radši klidný život, pěkný byt, auto, barevnou televizi... Celý ty „lidský práva“, jde jenom o to, že venku si myslí, že jsou lepší než my. To teda nejsou.“ (Stoppard, 2007, s. 129)

V této replice se Stoppard dotýká Havlovy eseje Moci bezmocných, v níž Havel píše, že pokud má nastat změna, musejí se lidé přestat bát o své pohodlí a vystoupit ze svého uzavřeného osobního prostoru a z konformity a nenechat se umlčet (Havel, 1990).

Jak bylo výše uvedeno, Jan musel souhlasit se spoluprací, aby dostal povolení ke studijnímu pobytu v Anglii. Tímto svým krokem sám sebe dostal do zcela absurdní situace, pobýval v Anglii, ve zcela svobodné zemi, přesto sám sobě odepřel velkou část vnější svobody, protože v blízkosti svých přátel nemohl projevit naplno svou osobnost ani své názory, protože si hrál na zaujatého marxistu (Stoppard, 2007).

Stoppard se vnější svobodě či spíše nesvobodě v represivním režimu věnuje podrobně. Odkrývá, jak nesnadné je zachovat určitý stupeň životní úrovně i vnitřní svobody, jaká morální dilemata přináší podepsání či nepodepsání petic či dopisů žádajících amnestii politických vězňů nebo Charty 77.

„Jan: Ne, nepodepíšu. [...] Ve skutečnosti to má Ferdinandovi a jeho kamarádům dát pocit, že nejsou úplně zbyteční. Je to jen morální exhibicionismus.

Magda: [...] Jenom zneužívají neštěstí těch vězněných, aby na sebe upozornili. Kdyby je ty rodiny opravdu zajímaly, tak by udělali něco užitečných pro ně, a ne to, o čem vědí, že těm zavřenejm přitíží.“ (Tamtéž, s. 110)

Rokenrol jako hudební styl ve stejně pojmenovaném dramatu představuje symbol svobody, celý Janův příběh (jedné z hlavních postav) se nese na zdánlivě banálním základu, že Jan chce poslouchat bigbít a rokenrol, dva žánry, které ne zcela korespondují s vládnoucím režimem v Československu. Jak vyplývá z diskuse Jana a jeho přítele Ferdinanda, poslech hudby dle osobního vkusu je jednou z upíraných vnějších svobod. Režim vede až absurdně silné a brutální represivní akce proti účastníkům neoficiálních koncertů. „Jan: [...] Nechtěli nic jinýho, než aby je chvíli nechali bejt. Tady nejde jen o muziku, jde o trochu kyslíku.“ (Tamtéž, s. 112)

Jan má díky pobytu v Cambridgi poměrně velkou sbírku gramofonových desek, mezi nimiž se najdou i zakázaní interpreti. Jeho vášeň pro rokenrol a sbírání desek se



mu stane osudnou nebo jinými slovy problematickou, stane se tím, na čem jej začne režim vydírat. Jeho sbírku mu ukradla StB, aby ho přinutila ke spolupráci (Stoppard, 2007, s. 97).

Tom Stoppard naráží i na krizi, která může hrozit v demokracii. Ačkoliv občané v demokratickém státě disponují vnější svobodou a otázky spojené se svobodou vnitřní jsou výlučně jejich osobní záležitost, mohou dospět do stavu, v němž plně nemohou využít svých občanských práv. Max si své dceři Eleanor stěžuje, že u voleb neměl příliš na výběr: „Nebylo koho volit.“ (Tamtéž, s. 135)

Tom Stoppard tak upozorňuje, že i demokracie se může dostat do patové situace, v níž občané nemají na výběr a nemohou plně využít svých občanských práv. Důsledkem je, že jejich vnější svoboda je omezená, i když ne záměrnými státními represemi. Na krizi demokracie upozorňuje i Alexis de Tocqueville, podle něj si lidé nemůžou nikdy správně zvolit vládu, protože neumí vládnout a neznají, co vládnutí obnáší, tato neznalost omezuje jejich volbu, která nemá šanci být správná<sup>19</sup> (Tocqueville, 2012, s. 752).

Postava Stephena (mladík, přítel Maxovy vnučky) kritizuje britskou společnost, z jeho slov je patrné, že většinové chování občanů ve svobodné Velké Británii je podobné (ne-li stejné) jako v nesvobodném Československu v rozhovoru s Maxem, který stále věří v komunistickou ideologii a nechápe postoj dělnické třídy, která se nechala chytit masovou kulturou, místo aby se snažila v Marxově duchu o získání výrobních prostředků.

„Stephen: [...] Dělníci nás pěkně vypekli, co? Můžou se přetrhout, aby si koupili svoje obecní byty a podíly v britském Telecomu. Labour Party se posunula doleva a dostala na pr[...] Kapitalismus není sebedestruktivní, on se přizpůsobuje. [...] Trockisti můžou pořádat revoluční demonstrace od pobřeží k pobřeží, dokud neuvědomíš, že je to pořád stejná partička, kterou nadchne každá pitomost. [...]“ (Stoppard, 2007: 148)

Výše uvedená replika jen stvrzuje Tocquevilla, že jednotlivec v demokracii si přestává hlídat vnější svobodu, politickou svobodu a snaží se o spokojený život plný

---

<sup>19</sup> „[...] jak by se lidem, kteří se zcela vzdali zvyku řídit sami sebe, mohlo podařit dobře vybrat ty, kdo je mají vést; a nikdo nás nepřesvědčí, že by kdy mohla vzejít svobodomyšlná, energická a moudrá vláda z hlasování národa slouhů.“ (Tocqueville, 2012: 752)

zábavy (více viz Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům). Stoppard tak nepřímou kritizuje masovou konzumní společnost.

Dramatik se věnuje prvkům autoritářského režimu podrobně, ukazuje, že chybí svoboda slova a média podléhají podrobné cenzuře. Jsou poplatná vládnoucímu despotickému režimu, který je využívá k vlastní propagandě a zastření skutečnosti. Jan vysvětluje, že důležitá je rozmanitost médií názorová i obsahová. Ačkoliv není veškerý tisk v liberální Velké Británii zcela na vysoké úrovni (Janovými slovy jsou noviny „někdy stupidní a barbarské“) a patří do něj i bulvár, jsou takové noviny normální, protože reflektují rozmanitost společnosti, „[...] lidi spolu přece navzájem nesouhlasí.“ (Stoppard, 2007, s. 140)

Tom Stoppard, jako bývalý novinář, se pouští i do kritiky britských médií, konkrétně britského tisku. Naráží na ideologickou stránku a tvrdí prostřednictvím postavy Maxe, že noviny v kapitalismu a v zemi se svobodou slova se řídí ziskovostí. Majitel novin je Maxovými slovy „otrokem konzumenta“ a nezáleží mu na tom, zda novináři píšou pravdu či nikoliv. Závěrem jejich diskuse je myšlenka, že noviny jsou poplatné systému, ať už v kapitalismu nebo despotismu (Tamtéž, s. 161).

Tom Stoppard nechává Jana vysvětlit, že koncerty vybraných západních kapel v zemích sovětského bloku jsou organizované stranou, aby uspokojila potřeby lidí, a ti se nebouřili. To, co naznačuje George Riley ve hře Jsem Volný jak ten pták, Jan vysvětluje na praktickém příkladu koncertu kapely Beach Boys a také na rockovém festivalu pořádaném komunistickou stranou v Paláci kultury (Tamtéž, s. 140).

Dramatem Rock'n'Roll se Tom Stoppard definitivně etabloval jako politický dramatik. Nosným námětem pro téma svobody vnitřní i vnější je děj odehrávající se v socialistickém Československu od vstupu vojsk Varšavské dohody až po Sametovou revoluci. Tak to dlouhé období dává Stoppardovi prostor vyjádřit komplikovanou situaci člověka potýkajícího se s represivním režimem i v otázkách kultury a hudby. Výsledkem je neustálá kontrola a ztráta jakéhokoliv soukromí, Stoppard dává najevo, že nezbývá prostor pro sebevyjádření, nalezení vlastní identity, zbývá jen útěk do hradu v nitru nebo stoický klid (více viz kapitolu Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramatům).

## 5 DISKUSE

Diplomová práce měla za cíl odpovědět na dvě výzkumné otázky: 1) Zjistit, jakým způsobem se vyvíjí tvorba Toma Stopparda ve vztahu ke svobodě s ohledem na odlišná filosofická pojetí svobody. Hypotéza předpokládala, že dramatikův vývoj bude postupovat lineárně od vnitřní svobody ke svobodě vnější. 2) Jakým způsobem životní zkušenosti a společensko-politické dění ovlivnily Stoppardovu tvorbu? Jinými slovy, jak jsou tyto faktory reflektovány v dramatikových hrách? Hypotéza odpovědi na tuto otázku, se opírala o teorii path dependence (viz výše Teoretická východiska diplomové práce).

Diskuse podá odpovědi na obě dvě otázky. Jak vyplývá z analýz divadelních her, nelze odpovědi na tyto otázky striktně oddělovat, protože jsou úzce provázané. Cíl diplomové práce analyzovat dramatikovo poselství svobody ve vztahu k odlišným filosofickým pojetím svobody a ve vztahu k jeho životním etapám byl splněn. Z jednotlivých analýz vyplývá, že Tom Stoppard je skutečně poslem svobody a jeho hry jsou zprávou o svobodě, tak jak bylo předpokladem v části Teoretická východiska diplomové práce.

První hypotéza týkající se vnitřní a vnější svobody byla z části naplněna. Z jednotlivých analýz divadelních her vyplývá, že Tom Stoppard se v každé etapě svého tvůrčího života věnoval svobodě. Svoboda je pro něj základní hodnotou, staví ji, podobně jako stoikové, jako součást etiky a morálky. Pouze jedinec disponující svobodnou vůlí a dodržující zásadu Kantova kategorického imperativu může být svobodný.

Ve Stoppardových dramatech je skutečně možné pozorovat dvě hlavní tendence: zájem o svobodu vnitřní a o svobodu vnější. Ta první reflektuje vliv absurdního divadla (Samuel Beckett, Eugen Ionesco, severští dramatikové, jako byli Ibsen nebo Strinberg) a dále se zřetelně projevuje Stoppardův zájem o filosofii existencionalistů, ale i znalost Aristotela, Benedikta Spinozi nebo Immanuela Kanta. Tom Stoppard staví postavy do situací, z nichž není úniku, nechává je hledat vnitřní svobodu. Například Linda a George (Jsem volný jak ten pták) nebo Hapgoodová (Dvojitý agent) potřebují dvě identity, aby mohli žít naplno. Podle vnějších podmínek (vnější svobody) se upravuje

jejich sebevyjádření. Ira Nadel i Michael Billington považují dvojakost identity a usilování o vnitřní svobodu za klasické stoppardosvské téma, které se více či méně vyskytuje téměř ve všech jeho dramatech (Billington, 1987, s. 170; Nadel, 2002, s. 90, 146, 309).

Vnitřní svoboda je pro Stopparda svobodou pozitivní, svobodou „k něčemu“, tak jak ji definoval Isaiah Berlin (viz Pojetí svobody vybraná ve vztahu k Stoppardovým dramátům). Jeho postavy se snaží o sebevyjádření a sebenaplnění. V tomto směru je patrný Stoppardův celoživotní vnitřní zápas a snaha o nalezení své vlastní identity. V jednu chvíli nepřikládá svému československému původu žádný význam, na druhou stranu v rozhovoru komentuje *Professional Foul*, že je mimo jiné důsledkem jeho narození v Československu (viz Charakteristika jednotlivých her pro účely diplomové práce, s. 21). Dále svádí boj o vnitřní svobodu mezi anglickým konzervatismem a dandyovským stylem oblékání. Odmítá politické umění, ale tomu nebrání ve spolupráci s Amnesty International, a ve zdůrazňování svobody, etiky a lidských práv, jež vyvrcholí několika politickými hrami (viz Dvojí Tom Stoppard).

Druhou tendencí je zájem o svobodu vnější, jinými slovy o negativní svobodu. Tom Stoppard si uvědomuje, že jedinec jedná v rámci společenských, zákonných a fyzikálních „mantinelů“. Ty vymezují osobní prostor člověka a určují hranice jeho vnější svobody.

Tom Stoppard se otázek vnější svobody dotkl už ve hře *Jsem volný jak ten pták* a do absurdního paradoxu svobody uvrhl dva hlavní hrdiny Rosenkrantze a Guildensterna, když je v samotném závěru nechal plavit se na lodi za králem Learem na jistou smrt. Tento paradox svobody mimo jiné vychází z filosofie francouzských existencionalistů, jedinec je odsouzen ke svobodě, ale přesto není úplně svobodný. Jak je v analýze této hry poznamenáno, postavy na lodi disponují všemi osobními svobodami, ale nemohou je uplatnit. Tyto osobní svobody jsou základem například pro Johna Locka, Jeana Jacquese Rousseaua nebo Alexise de Tocquilla (viz Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramátům). Stoppard staví na odív, že osobní svobody nenabývají svých skutečných významů ani hodnot, pokud chybí prostor k jejich uplatnění.

Stoppard varuje před hodnocením morálky na základě absolutních hodnot už ve Skokanech (Fleming, 2001: 84). Pro dramatika je otázka všeobecné (veřejné) vnější svobody, morálky a etiky s osobní jedincovou morálností (morálkou) velmi zásadní. Morálku vnímá intuitivně ve vztahu k jedinci a varuje před ideologiemi a doktrínami, které vedou k tomu, že lidé hodnotí své jednání na základě principů ukotvených ve svatých knihách, jako kdyby tato pravidla měla kořeny ještě před vznikem světa. Tvrdé uplatňování principů, kterékoliv doktríny nebo ideologie vede k nespravedlnosti a ztrátě svobody (Henninger, 2000: 144). V celém Stoppardově díle je patrná kantovská etika (kategorický imperativ), ale i Aristotelova etika. Ve Skokanech se mimo jiné objevuje Rousseauův příklad s divochem, který neumí rozlišovat dobro a zlo (více viz Skokany a Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramátům).

V tomto směru je patrné, že Stoppard ve svém osobním životě cítil morální povinnost stát se veřejným obhájcem lidských práv. Jeho mravní hodnoty stojí a stály na pevném základě, jeho postoj umocnila četba Václava Havla, zejména Eseje moc bezmocných (viz Pojetí svobody vybraná ve vztahu ke Stoppardovým dramátům).

Dalším úhlem pohledu, kterým Tom Stoppard sleduje vnější svobodu, je fyzika a matematika. Tom Stoppard byl přirozeně seznámen s Aristotelovým kauzálním determinismem, newtonovskou fyzikou, kterou vyvrátila Einsteinova teorie relativity. Nejnovější teorií, která na Stopparda zapůsobila, byl „efekt mávnutí motýlích křídel“ neboli teorie deterministického chaosu, konkrétně Stopparda zaujal článek Jamese Gleicka Chaos: The Making of a New Science. Například autoři Billington a Fleming se této stránce Stoppardových her věnují velmi podrobně. Tom Stoppard využívá absurdní myšlenky, že chaos funguje na základě řádu a řád existuje díky chaosu. Teorie je výrazně obsažená v dramatu Arkádie (Fleming, 2001, s. 191, 193).

I když se dramatik bránil politickému umění, nakonec podlehl potřebě protestu proti jednání represivních režimů a už na konci 70. let se naplno začal věnovat svobodě vnější ve smyslu svobody politické. Ve stejném období napsal televizní hru Professional Foul i divadelní drama Every Good Boy Deserves a Favour. Velmi patrný je zde vliv Václava Havla, zejména jeho eseje Moc bezmocných. Těmito dvěma dramaty Tom

Stoppard debutoval jako politický dramatik, ačkoliv to odmítal připustit (více viz Životopis). Tento svůj statut definitivně stvrdil dramatem *Rock'n'Roll*.

Nelze podat zjednodušené odpovědi na výše položené otázky. Stoppardův vývoj ve vztahu k vnitřní a vnější svobodě nepostupuje lineárně, naopak střídavě klade důraz nejprve na vnitřní svobodu a pak na svobodu vnější, přičemž ani jednu zcela neopouští, jen ji dává na pozadí.

Jak vyplývá z analýz jednotlivých her i z Diskuse, ve Stoppardových hrách se reflektují Stoppardovy životní zkušenosti: život v Darjeelingu, jeho snaha být Angličanem, vztah k Velké Británii (postava Jana v *Rock'n'Rollu*), novinářská kariéra a zájem o dění v zemích východní Evropy, ale i v bývalých koloniích (v 60. letech probíhala první velká vlna dekolonizace Afriky a v 70. letech druhá). Všechny tyto události přiměly Stopparda klást důraz na lidská práva a svobodu ve svých hrách od konce 70. let. Jak tedy hypotéza blíže specifikovaná v Úvodu předpokládala, teorie path dependence je uplatnitelná i na umělce a jeho tvorbu. Tom Stoppard byl a je ovlivněn všemi faktory, nikoliv pouze vlastní minulostí, ale i jazykem, společensko-politickým děním a mnohými dalšími. Lze v jeho dramatech najít reflexi všech ovlivňujících faktorů (viz Teoretická východiska diplomové práce).

## ZÁVĚR

Výzkumnou otázkou diplomové práce bylo analyzovat a vysvětlit vývoj dramatické tvorby Toma Stopparda ve vztahu ke svobodě. Diplomová práce naplnila cíl analyzovat vybrané divadelní hry s ohledem na jeho postoje a životní zkušenosti. Tento pohled na vývoj tvorby se opírá o teoretické východisko teorie path dependence, tak jak ji definoval Paul Pierson (více viz Teoretická východiska diplomové práce).

Aby souvislosti mezi Stoppardovým životem a jeho tvorbou byly zcela jasně prokazatelné, byla na začátek diplomové práce zařazena kapitola Životopis, která popisuje zásadní momenty v dramatikově životě a vysvětluje, jak ovlivnily jeho tvorbu, a tedy i téma svobody v jeho divadelních hrách. Teoretická část práce se dále opírá o odlišná pojetí svobody ve filosofii. Vybráni byli ty směry a filosofové, které Stoppard ve svých hrách reflektuje.

Prvotním předpokladem analýzy Stoppardova vývoje ve vztahu ke svobodě bylo, že tento progres bude postupovat lineárně od vnitřní svobody jedince (tu dramatik spojuje se sebeurčením, svobodnou vůlí, identitou i etikou) ke svobodě vnější. Při hlubším zkoumání jeho dramatických textů, lze pozorovat, že důraz na svobodu vnitřní a svobodu vnější se ve Stoppardově tvorbě pohybuje ve vlnách. Přičemž vnější svobodě se věnuje ze dvou úhlů pohledu. Tím prvním, který je patrný od počátku jeho dramatické tvorby, je časová určenost bytí a kauzální determinismus. Druhý pohled na vnější svobodu je z hlediska společensko-politického, od konce 70. let (přesně od roku 1977) se Tom Stoppard zajímá o politickou situaci ve východní Evropě a napsal i hru kritizující sexuální obtěžování *Dirty Linen*, která měla být poprvé uvedena v Jihoafrické republice (Nadel, 2002, s. 297).

Počátky Stoppardovy dramatické tvorby od 60. do poloviny 70. let stylisticky i dějově patří do absurdního divadla. Pozadí příběhů jednotlivých hrdinů je zcela zaměřeno na vnitřní svobodu, pokud se Stoppard v této tvůrčí etapě věnuje i svobodě vnější, je to z hlediska kauzálního determinismu a z hlediska fyzikálních jevů. První absurdní hrou byla rozhlasová hra *Rozklad Dominica Boota*, v níž se Tom Stoppard inspiroval vlastním zážitkem, když si za poslední peníze jel taxíkem koupit cigarety a nestihl přijet před koncem otevírací doby. Domů se vrátil bez peněz a bez cigaret.

Absurdní situace, v níž podle Kanta i Spinozi podlehl vlastním pudům, afektům a vášním. Podobně jako Tom Stoppard jsou na tom i jeho dramatické postavy ve hrách: Jsem volný jak ten pták, Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi, Pravý inspektor Hound, ale i pozdější hra Dvojitý agent je o sebevyjádření vlastní identity, tentokrát v podání ženské postavy Hapgoodové.

Neméně důležitým faktorem pro počátky Stoppardovy dramatické tvorby je skutečnost, že byl zcela bez finančních prostředků. Jeho situace byla natolik komplikovaná, že si nejen půjčoval od přátel, ale zkoušel si chodit půjčovat peníze do banky v rozličných převlecích. Musel před bankovními úředníky skrývat svou identitu a zažil nemálo absurdních situací (Nadel, 2002, s. 125). Tyto zážitky se musely nepochybně promítnout do Stoppardovy tvorby. Hrdinům ve svých dramatech buď dává dvojí identitu, viz Hapgoodová (Dvojitý agent), Linda (Jsem volný jak ten pták), nebo jim vytváří jejich opaky, a stíny v jiných postavách, například Rosenkrantz a Gulidenstern jsou vzájemně vlastními opaky, Moon se snaží vystoupit z Higgsova stínu (Pravý inspektor Hound).

Sám Tom Stoppard v sobě zápasil s několika identitami a hledal svobodu sebevyjádření. Mísily se v něm zážitky z dětství: život v exotickém multikulturním Darjeelingu, československý původ, jež v něm byl utlačován nejen jeho nevlastním otcem, ale i matkou, která se ze synů snažila vychovat opravdové Angličany. Další nesoulad Stoppardovy identity se projevil v jeho image, Stoppardův anglický konzervatismus zcela odporoval jeho dandyovskému stylu oblékání. V mládí se stylizoval do svého hudebního vzoru Micka Jaggera, avšak chyběla mu sebejistota a volnomyšlenkářství, které s tímto stylem oblékání korespondovaly. Tom Stoppard, oblečený jako mladý Dandy, navenek působící sebevědomě až drze, byl uvnitř ve skutečnosti velmi konzervativní a disciplinovaný (Tamtéž, s. 193). Je naprosto zřejmé (i s ohledem na teorii path dependence), že se s konfliktem identit a úsilím o vnitřní svobodu musely potýkat i Stoppardovy divadelní postavy.

Od počátku 60. let, po celá 70. léta až do současnosti lze ve Stoppardově dramatu pozorovat kantovskou etiku, Spinozovy myšlenky oproštění se od afektů a vášní. Vnitřní svobodu reflektuje způsobem, že vyznívá zcela absurdně podobně jako



Voltaireovo přirovnání svobodného člověka ke psovi. Ani Jiří ve Skokanech, byť je filosof, si nedokáže připustit myšlenku, že by Bůh neexistoval, a oklikami nakonec hledá bohy dva, bez ohledu na dění kolem něj (v jeho bytě se stala vražda). Tom Stoppard tak staví absurditu lidské existence do kontrastu k absolutním hodnotám a hledání existence boží. Považuje se za věřícího a existence Boha je pro něj klíčovou otázkou i v souvislosti s tématem svobody. Avšak tvrdí, že Bůh je jen slovo (Tom Stoppard and Nicholas Hytner on The Hard Problem, online, vid. 2016-02-20).

Konec 70. let přinesl zlom ve Stoppardově životě, a tedy i ve Stoppardově tvorbě. Příčin bylo několik: cestování do zemí východního bloku, do SSSR, setkání s Viktorem Fainbergem, návštěva Československa a setkání s Václavem Havlem (i Havlovo zatčení jako mluvčího Charty 77). Tyto podněty daly vzniknout dvěma dramatům: divadelní hře *Every Good Boy Deserves a Favour* a televizní hře *Professional Foul*. I když dramatik v té době stále odmítá politické umění, oběma hrami se *de facto* etabloval jako politický dramatik. Je patrné, že zážitky z cest byly natolik silné, že Tom Stoppard cítil nutnost reflektovat omezování svobody a lidských práv. Byl ohromen silou byrokratického aparátu, který může zbavit individuálního jedince veškeré svobody (viz Stoppard, divadlo a politika).

V roce 1978 měla premiéru hra *Night and Day*. Stoppard si vymyslel africkou zemi Kambawi a v jejím prostoru reflektuje otázky spojené s vnější svobodou, z hlediska politického a společenského. Stoppard kriticky nahlíží na apartheid, kolonialismus a postkolonialismus. Stoppard jako bývalý novinář v dramatu kritizuje britská média, která podávají zpravodajství o blížící se válce. Varuje před klišé, manipulací a přizpůsobováním objektivitu (Fleming, 2001, s. 37–154).

Tom Stoppard velmi obdivoval styl divadelních her Václava Havla, jeho absurditu, která byla blízká i jemu samotnému; dále Havel silně zapůsobil na Toma Stopparda esejí *Moc bezmocných*. Havlův důraz na život v pravdě a svobodné jednání i ve zcela banálních činnostech, jež odporují represivnímu režimu, koresponduje s kantovskou etikou a morálkou, která byla Stoppardovi vždy velmi blízká. Stopparda nadchlo hnutí *Charta 77* a chtěl pomoci vězněnému Havlovi, proto se rozhodl publikovat články na podporu *Charty 77* i Václava Havla. Text s názvem *My Friends Fighting for Freedom*

vyšel v New York Times. Aby pojistil dopad tohoto článku na anglicky mluvící část světa, rozhodl se o týden později publikovat další: Looking-Glass World v New Statesman. Ve druhém shrnuje soudní procesy s disidenty i Havlovy myšlenky (Nadel, 2002, s. 287). Oba články jsou čistě politické a Stoppard jimi nejen apeluje na vnější svobodu v rámci politického systému, ale také se politicky angažuje.

Téma vnější svobody v kombinaci s jazykem tvoří námět hry Krhútův Makbeth. Stopparda inspiroval příběh o bytovém divadle, absurdita zakázaného Shakespeara a Havlova hra s fiktivním jazykem. Drama je uváděno současně s hrou Doggův Hamlet, v němž aktéři hovoří cizím jazykem doggštinou, ten je použitý v Krhútově Makbethovi (Stoppard, 2002b). V tomto ohledu je patrný vliv Witthensteinovy analytické filosofie jazyka. Tom Stoppard reflektuje, že jazyk ovlivňuje vnitřní svobodu, vnímání a interpretaci okolního světa. Aktérům Kurhútova Makbetha dává navíc i svobodu vnější hrát zakázanou hru a mluvit mezi sebou v kódech, které jsou vyšetřovateli nerozluštitelné.

Období dramát čistě zaměřených na vnější svobodu ze společensko-politického hlediska vystřídal návrat ke klasickému stoppardovskému námětu vnitřní svobody a souboji identit uvnitř jedince. I když se hrou Dvojitý agent Stoppard vrátil k problematice, která mu byla nejbližší, nedokázal se ještě zcela oprostít od narážek na politický systém, ať už totalitní nebo demokratický. Děj Dvojitého agenta se odehrává na pozadí bipolárního konfliktu dvou ideologií. Stoppard nenápadně přichází s otázkou, kde se skutečně nachází pravda v tomto souboji, když Hapgoodová konstatuje, že by si dvě nepřátelené strany, už „měly posílat péefka“ (viz analýzu výše).

K vnější svobodě z hlediska exaktních věd, jako jsou kvantová fyzika nebo matematika, se zcela vrátil v Arkádii. Stoppard v té době byl naprosto pohlčen teorií deterministického chaosu, tu v Arkádii rozvedl velmi podrobně a navázal tak na paradox svobody v časové určenosti z dramatu Rosenkrantz a Guildenstern jsou mrtvi. V Arkádii lze najít téma vnější svobody z pohledu exaktních věd zpracované podrobně jako v žádné ze Stoppardových her, a přesto ani v tomto dramatu nevynechal morálku a etiku.

Stoppadrovo tvůrčí období 80. a zejména 90. let přestává být politické a výrazně se začíná zaměřovat na mezilidské, zejména partnerské vztahy (Vynález lásky nebo To pravé), i když drama To pravé skrývá několik ironických poznámek směrem k britské vládě, jsou naprosto marginální a diplomová práce se těmto hrám nevěnuje.

K tématu vnější svobody z politického hlediska se vrátil v roce 2002 trilogií *Coast of Utopia*, jež se věnuje carskému předrevolučnímu Rusku na konci 19. století (Billington, online, cit. 2016-03-05).

V dramatu *Rock'n'Roll*, v němž obsáhl celý vývoj socialistického Československa, ukazuje boj za svobodu i souboj vícero identit v jedné osobnosti (postava Eleanor bojující s rakovinou). Vzhledem k takto pojaté vnější svobodě i kantovské etice toto drama zahrnuje veškeré Stoppardovy myšlenky, které se v jednotlivých společensko-politických hrách objevují. Tematizuje i postavení jednotlivce jako individuality v represivním režimu. Postava Jana má strach z vězení, touží po svých zabavených gramofonových deskách, že podlehne a kolaboruje s StB. Jan, i když s režimem vnitřně nesouhlasí, začne donášet, popře tím svou identitu a ztratí i svobodu vnitřního odporu. Musí zápasit se svým svědomím. Stoppard do protikladu disidentů v Československu postavil naivního britského marxistu Maxe, který věří v ideály komunismu. Drama *Rock'n'Roll* se věnuje vnitřní svobodě, souboji identit a schopnosti odporu (ve stylu Havlova zelináře). Zabývá se svobodou vnější v rámci politického systému. Na tak obsáhlou hru o Československu měl vliv nejen Stoppardův obdiv a náklonnost k Václavu Havlovi, ale i jeho československý původ.

Poslední dramatikova hra *The Hard Problem* se věnuje podvědomí, otázce existence Boha a mateřské lásce. Všechna tato témata souvisí s vnitřní i vnější svobodou, ale zcela odlišně než v revoltujícím *Rock'n'Rollu*. V rozhovoru s Nicholasem Hytnerem v National Theater v Londýně Tom Stoppard řekl, že je věřící. Odmítá se smířit s faktem, že by neexistovala metafyzická existence a člověk by byl jen hmotnou schránkou, která na zemi jen pracuje a plní „domácí úkoly“. Podle Toma Stopparda jsou pocity skutečnými událostmi ve fyzickém světě, naše hodnoty předpokládají existenci Boha (Tom Stoppard and Nicholas Hytner on *The Hard Problem*, online, vid. 2016-02-20). K hodnotám, jež vyznáváme, patří svoboda (vnější, vnitřní, pozitivní, negativní

a všechny další typy) i morálka, Tom Stoppard tak neopouští téma svobody i v čistě filosofické hře.

Tom Stoppard před třemi lety (v roce 2013) v rozhovoru v Sydney vysvětlil, že podle něj je téma svobody stále aktuálnější a bylo by zajímavé napsat hru, která by reflektovala svobodu a současná média podobně jako jeho drama *Night and Day*. Stoppard tvrdí, že v dnešní době je ve Velké Británii i v celém západním světě daleko menší svoboda, nejen svoboda slova. Tvrdí, že Velká Británie byla vždy otevřená a po celou 2. světovou válku do ní proudily davy cizinců, a stále sem imigrují další a další cizinci. Menší svoboda je podle Stopparda jen důsledkem těchto vlivů. Tvrdí, že Britové i Evropané o svobodu usilovali od renesance přes teoretiky společenské smlouvy. Podle něj si Britové „vynalezli“ svobodu sami pro sebe a nyní o ni přicházejí (*Ideas at the House*, online, vid. 2016-02-28). Svoboda a morálka zůstávají velkými stoppardovskými náměty nejen v jeho hrách, ale i v diskusích.

Diplomová práce analyzuje pouze vybraná dramata, k hlubšímu zkoumání nejen z hlediska svobody, ale zejména z pohledu filosofie Ludwiga Wittgensteina a jeho vlivu na Toma Stopparda by bylo přínosné zabývat se rozborem děl *Doggův Hamlet* a *Krhůtův Makbeth*. Vliv na Stoppardovu tvorbu mají i jeho vztahy se ženami, ať už jde o matku, manželky, sekretářku Chamberleinovou nebo partnerku Felicity Kendal. Tématem k interpretaci a analýze textů by mohlo být zkoumání ženských postav ve Stoppardových dramatech s ohledem na vliv těchto žen.

Z analýz děl uvedených v diplomové práci vyplývá, že vývoj Toma Stopparda ve vztahu k vnější a vnitřní svobodě postupuje ve vlnách. Dramatik se posunul od absurdních dramát s důrazem na vnitřní svobodu k čistě politickým hrám, jež se věnují svobodě vnější. Politický podtext nedokázal hned opustit, ale v 90. letech 20. století se věnuje partnerským vztahům, vnější svobodě z hlediska fyzikálního a politickou tematiku se snaží opustit. Vrací se k vnější politické svobodě až v prvním desetiletí 21. století a svoboda pro něj je velkým tématem k rozhovorům.

# SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

## Seznam použitých českých zdrojů

- ARISTOTELEŠ, 2013. *Etika Nikomachova*. 4. vyd. Praha: Rezek, ISBN 978-80-86207-35-3.
- BERLIN, Isaiah, 1999. *Čtyři eseje o svobodě*. Vyd. 1., Praha: Prostor, ISBN 80-7260-004-4.
- CVETLEROVÁ, Michaela. *Shakespearovské inspirace v díle Toma Stopparda*. [online datum neved]. Brno, 2008. [cit. dne 2015-12-11]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Seminář estetiky, Vedoucí bakalářské práce: Petr Osolsobě. Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/180556/ff\\_b/](http://is.muni.cz/th/180556/ff_b/)
- ČIŽIKOVÁ, Jana. *Softwarové aplikace teorie chaosu v hudbě*. [online datum neved]. Brno, 2014. [cit. dne 2016-02-01]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Ústav hudební vědy Teorie interaktivních médií, Vedoucí bakalářské práce: Martin Flašar. Dostupné na: [http://is.muni.cz/th/342439/ff\\_b/Bakalarska\\_prace.pdf](http://is.muni.cz/th/342439/ff_b/Bakalarska_prace.pdf)
- HANČIL, Jan, 2006. Stoppardovo hledání řádu v chaosu. In: STOPPARD, Tom (2006). *Arkádie*. Praha: Národní divadlo, s. 16 – 63, ISBN 80-7258-232-1.
- HAVEL, Václav, 1990. *Moc bezmocných*. Vyd. neved. Praha: Lidové noviny, ISBN 80-7106-005-5
- IBSEN, Henrik, 2005. *Divoká kachna*. Vyd. neved., Plzeň: Divadlo J. K. Tyla, ISBN neved.
- JURKOVÁ, Anna (2011). Adam Smith. In: *Ekonomické nepravdelníky. Modrý pták*. 1. vyd., Praha: Stříbrný standart s. r. o. [online]. datum neved. [cit. 2016-02-01]. Dostupné na: <http://www.mises.cz/database/literatura/25.pdf>
- KANT, Immanuel. Kategorický imperativ. In: CHOTAŠ, Jiří et al, 2005. *Kantův kategorický imperativ*. Vyd. 1., Praha: Oikoymenth, ISBN 80-7298-096-3.

- KOLIHOVÁ HAVLÍKOVÁ, Lenka. Nezařaditelný solitér Tom Stoppard. In: STOPPARD, Tom (2007). *Rock 'n' roll*. Praha: Národní divadlo, s. 5 – 17.
- KOLIHOVÁ HAVLÍKOVÁ, Lenka. Rozhovor s dramatikem Tomem Stoppardem. In: STOPPARD, Tom (2007). *Rock 'n' roll*. Praha: Národní divadlo, s. 35 – 41.
- LOCKE, John, 1965. *Dvě pojednání o vládě*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.
- MONTESQUIEU, Charles, 2003. *O duchu zákonů*. Vyd. neued., Praha: Právnické knihkupectví a nakladatelství V. Linhart, ISBN: 80-86473-30-9.
- ROUSSEAU, Jean Jacques, 1989. *Rozpravy*. 2. vyd., Praha: Nakladatelství Svoboda, ISBN 80-205-0064-2.
- SCHWARTZ, Jiří et al, 2001. *Adam Smith – Bohatství národů. Předmluva*. [online]. 11. 8. 2001 [cit. 2015-02-01]. Dostupné z: [http://www.libinst.cz/Files/KqLFy4r2/profile/2673/smith\\_intro.pdf](http://www.libinst.cz/Files/KqLFy4r2/profile/2673/smith_intro.pdf)
- STOPPARD, Tom. Arkádie. In: STOPPARD, Tom, 2002a. *Hry*. 1. vyd., Praha: Divadelní ústav. s. 363 – 459. ISBN 80-7008-131-7.
- STOPPARD, Tom. Doggův Hamlet, Krhútův Makbeth. In: STOPPARD, Tom, 2002b. *Hry*. 1. vyd., Praha: Divadelní ústav. s. 211 – 282. ISBN 80-7008-131-7.
- STOPPARD, Tom, 2014. *Dvojité agent*. 1. vyd. Příbram: Pistorius & Olšanská. ISBN 978-80-87855-18-8.
- STOPPARD, Tom, 1978. *Jsem volný jak ten pták*. Vyd. neued., Praha: Dilia.
- STOPPARD, Tom. Pravý inspektor Hound. In: STOPPARD, Tom, 2002c. *Hry*. 1. vyd., Praha: Divadelní ústav. s. 97 – 141. ISBN 80-7008-131-7.
- STOPPARD, Tom, 2007. *Rock 'n' Roll*. Vyd. neued., Praha: Národní divadlo.
- STOPPARD, Tom. Rosenkrantz a Guildenstern. In: STOPPARD, Tom 2002d. *Hry*. 1. vyd., Praha: Divadelní ústav. s. 5 – 95. ISBN 80-7008-131-7.

STOPPARD, Tom, 1975. *Skokani*. Vyd. neuved., Praha: Dilia.

STOPPARD, Tom. Travestie. In: STOPPARD, Tom 2002e. *Hry*. 1. vyd., Praha: Divadelní ústav. s. 143 – 214. ISBN 80-7008-131-7.

STÖRIG, Hans Joachim, 1993. *Malé dějiny filozofie*. Vyd. neuved., Praha: Zvon české katolické nakladatelství, ISBN 80-7113-058-3

TOCQUEVILLE, Alexis de, 2012. *Demokracie v Americe*. 3. vydání, Praha: Leda, ISBN 978-80-7335-269-1.

VOLTAIRE, 1997. *Filosofický slovní čili rozum podle abecedy*. Vyd. neuved., Praha: Votobia, ISBN 80-7220-061-5.

### **Seznam použitých zahraničních zdrojů**

BILLINGTON, Michael, 1987. *Stoppard: the Playwright*. 1. vyd. Londýn: A Methuen Paperback, ISBN 0-413-45850-4.

BRAŇKA, Štěpán. *Tom Stoppard - on inventory of his postmodern and near-postmodern literary device*. Praha, 2014. [cit. dne 2015-12-11]. Diplomová práce. Karlova univerzita, Pedagogická fakulta, Obor anglická literatura, Vedoucí diplomové práce: Jakub Ženíšek. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/145598/>

DELANEY, Paul. Bibliography. In: DELANEY.P. 2000, Tom Stoppard in Conversation. Michigan: University Michigan Press, s. 271 – 293. ISBN 0-472-06561-0.

FLEMING, John (2001). *Stoppard's Theatre. Finding Order Admit Chaos*. 1. vyd., Texas: University of Texas Press, ISBN 0-292-72533-7.

HENNINGER, Daniel. *Tom Stoppard and the Politics of Morality*. In: DELANEY.P., 2000. *Tom Stoppard in Conversation*. Michigan: University Michigan Press, s. 141 – 144. ISBN 0-472-06561-0.

- HUDSON, Roger, ITZIN, Catherine, TRUSSLER Simon. Ambushes for the Audience: Towards a High Comedy of Ideas. In: DELANEY.P., 2000. *Tom Stoppard in Conversation*. Michigan: University Michigan Press, s. 51 – 72. ISBN 0-472-06561-0.
- GUSSOW, Mel. Stoppard Refutes Himself, Endlessly. In: DELANEY.P., 2000. *Tom Stoppard in Conversation*. Michigan: University Michigan Press, 2000, s. 30 – 32. ISBN 0-472-06561-0.
- MALANÍKOVÁ, Gabriela. *Writing Politics in Tom Stoppard's Plays: An Analysis of Three Plays*. Brno, 2011. [cit. dne 2015-12-11]. Bakalářská práce. Masarykova univerzita, Filosofická fakulta, Anglická a americká studia, Anglický jazyk a literatura, Vedoucí bakalářské práce: Pavel Dtábek. Dostupné z: <http://theses.cz/id/5curvi?furl=%2Fid%2F5curvi;so=nx;lang=en>
- MCCULLOCH, Joseph. *Dialogue with Tom Stoppard*. In: DELANEY.P., 2000. *Tom Stoppard in Conversation*. Michigan: University Michigan Press, 2000, s. 38 – 45. ISBN 0-472-06561-0.
- NADEL, Ira, 2002. *Doble Act. A Life of Tom Stoppard*. 1. vyd., Londýn: Methuen, ISBN 0-413-73050-6.
- PIERSON, Paul. Increasing Returns, Path Dependence, and the Study of Politics. In: *The American Political Science Review* Vol. 94, No. 2, s. 251-267. Dostupné z: [http://www.la.utexas.edu/users/chenry/core/Course%20Materials/PiersonWk4A\\_PSR2000/0.pdf](http://www.la.utexas.edu/users/chenry/core/Course%20Materials/PiersonWk4A_PSR2000/0.pdf)
- SHULMAN, Milton. The Politicizing of Tom Stoppard.. In: DELANEY.P., 2000. *Tom Stoppard in Conversation*. Michigan: University Michigan Press, 2000, s. 107 – 112. ISBN 0-472-06561-0.
- STOPPARD, Tom (2013). *Every Good Boy Deserves a Favour and Professional Foul*. 1. vyd. online. Londýn: Faber and Faber. ISBN 978-0-571-30073-0. Dostupné z:



<https://play.google.com/books/reader?printsec=frontcover&output=reader&id=sRJLAQAAQBAJ&pg=GBS.PT105>

### Seznam použitých internetových zdrojů

- ADAMOVIČ, Lenka et al. *Determinismus a chaos*. In: ADAMOVIČ, Lenka et al (1993). *Kapitoly z filosofie vědy*. [online]. [cit. 2016-01-14]. Dostupné z: [http://aldebaran.feld.cvut.cz/vyuka/moderni\\_fyzika\\_pro\\_kybernetiku/clanky/determinismus.pdf](http://aldebaran.feld.cvut.cz/vyuka/moderni_fyzika_pro_kybernetiku/clanky/determinismus.pdf)
- BILLINGTON, Michael. *The Coast of Utopia*. [online]. 5. 8. 2002 [cit. 2016-03-05]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/stage/2002/aug/05/theatre.artsfeatures>
- CLAPP, Susannah. *The Hard Problem review – Tom Stoppard dodges the big question*. [online]. 1. 2. 2015 [cit. 2015-12-20]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/stage/2015/feb/01/the-hard-problem-tom-stoppard-review-dodges-big-question>
- ČESKÁ TELEVIZE. *Přeceněný sir Tom Stoppard stále podporuje svobodu*. [online]. 3. 7. 2012 [cit. 2015-06-14]. Dostupné z: <http://m.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/184589-preceneny-sir-tom-stoppard-stale-podporuje-svobodu/>
- ČESKO – SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Tom Stoppard*. [online]. Datum neved. [cit. 2016-03-06]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/7620-tom-stoppard/oceneni/>
- DENÍK REFERENDUM. *Keňa přijala novou progresivní ústavu*. [online]. 27.8. 2010 [cit. 2016-02-10]. Dostupné z: <http://denikreferendum.cz/clanek/5597-kenaprijala-novou-progresivni-ustavu>
- IDEAS AT THE HOUSE. *Tom Stoppard - In Conversation with Jonathan Biggins*. [online]. 9.10. 2013 [cit. 2016-02-28]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=AxyNXciuby4>

IMBD. *Tom Stoppard*. [online]. Datum neved. [cit. 2016-03-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0001779/awards>

*Podstata sofismat*. [online]. Datum neved. [cit. 2015-10-17]. Dostupné z: [http://www.tso-tso.cz/upload/soubory/000b\\_podstata\\_sofismat.pdf](http://www.tso-tso.cz/upload/soubory/000b_podstata_sofismat.pdf)

*Tom Stoppard and Nicholas Hytner on The Hard Problem*. [online]. 12.3.2015 [cit. 2016-02-20]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=s7J8rWu6HJg>

TÝDEN. *Tom Stoppard oceněn titulem "největší žijící dramatik"*. [online]. 1.12.2014 [cit. 2015-06-14]. Dostupné z: [http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/tom-stoppard-ocenen-titulem-nejvetsi-zijici-dramatik\\_325841.html#.VYa7xfntmkp](http://www.tyden.cz/rubriky/kultura/tom-stoppard-ocenen-titulem-nejvetsi-zijici-dramatik_325841.html#.VYa7xfntmkp)

THE BRITISH COUNCIL LITERATURE. *Tom Stoppard*. [online]. Datum neved. [cit. 2016-03-06]. Dostupné z: <https://literature.britishcouncil.org/writer/tom-stoppard>

THE PLAYWRIGHTS DATABASE. *Tom Stoppard*. [online]. Datum neved. [cit. 2015-12-12]. Dostupné z: <http://www.doollee.com/PlaywrightsS/stoppard-tom.html#33467>

## **SEZNAM PŘÍLOH**

Příloha A – Výčet děl Toma Stopparda ..... I

Příloha B – Ocenění a vyznamenání Toma Stopparda ..... V

## **Příloha A – Výčet děl Toma Stopparda**

### **Romány**

**1966** Lord Malquist a pan Moon (Lord Malquist and Mr Moon)

### **Divadelní hry**

**1964** A Walk on the Water

**1965** The Gamblers, napsal dle předlohy románu *Hráč* od Fjodora Michajloviče Dostojevského

**1966** Tango, adaptace hry Sławomira Mrożeka a Nicholase Bethella

**1966** Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi (Rosencrantz and Guildenstern Are Dead)

**1968** Jsem volný jak ten pták (Enter a Free Man) přepracované drama A Walk on the Water.

**1968** Pravý inspektor Hound (The Real Inspector Hound)

**1969** Albertův most (Albert's Bridge)

**1969** If You're Glad I'll Be Frank

**1970** Po Magrittovi (After Magritte)

**1971** Dogg's Our Pet premiered

**1972** Skokani (Jumpers)

**1972** Artist Descending a Staircase

**1974** Travestie (Travesties)

**1976** Dirty Linen and New-Found-Land

**1976** 15-Minute Hamlet

**1977** Every Good Boy Deserves Favour

- 1978** Night and Day
- 1979** Doggův Hamlet, Krhůtův Makbeth (Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth)
- 1979** Undiscovered Country – adaptace Das Weite Land od dramatika Arthura Schnitzlera
- 1981** On the Razzle – na motivy Einen Jux will er sich machen od Johanna Nestroye
- 1982** To pravé (The Real Thing)
- 1983** Libreto v angličtině pro operu Láska tří pomerančů od Sergeje Prokofjeva
- 1984** Rough Crossing na motivy hry Zámek od Frerence Molnára
- 1986** Dalliance – adaptace hry Liebelei od Arthura Schnitzlera
- 1987** překlad hry Largo Desolato, translation od Václava Havla
- 1988** Dvojitý agent (Hapgood)
- 1993** Arkádie (Arcadia)
- 1995** Indian Ink
- 1997** Vynález lásky (The Invention of Love)
- 1997** The Seagull – úprava překladu hry Racek od Antona Pavloviče Čechova
- 2002** The Coast of Utopia je trilogií tří her: Voyage, Shipwreck, and Salvage
- 2004** Enrico IV (Henry IV) – adaptace italské hry od Luigiho Pirandelly
- 2006** Rock 'n' Roll (Rock 'n' Roll)
- 2015** The Hard Problem

### **Původně rozhlasové hry**

- 1964** The Dissolution of Dominic Boot
- 1964** 'M' is for Moon Amongst Other Things

**1966** If You're Glad I'll be Frank

**1967** Albert's Bridge

**1968** Where Are They Now? – napsal pro školní rozhlas

**1972** Artist Descending a Staircase

**1982** The Dog It Was That Died

**1991** In the Native State

**2007** On Dover Beach

**2013** Darkside, napsal pro BBC Radio 2

### **Televizní hry**

**1966** A Separate Peace

**1967** Teeth

**1967** Another Moon Called Earth

**1976** Neutral Ground

**1977** Professional Foul

**1984** Squaring the Circle

### **Filmy and televizní adaptace knih a divadelních her**

**1975** Three Men in a Boat, adaptace stejnojmenné knihy od Jerome K. Jerome

**1975** The Boundary, napsal ve spolupráci s Clivem Extonem

**1985** Brazil, scénář napsal ve spolupráci Terry Gilliamem a Charlesem McKeown

**1987** V říši slunce (Empire of the Sun)

**1990** Ruský dům (The Rusasia House) adaptace románu Johna Le Carré

**1998** Zamilovaný Shakespeare (Shakespeare in Love), scénář napsal ve spolupráci s Marcem Normanem

**1998** Poodle Springs, televizní adaptace románu Roberta Parkera a Raymonda Chandlera

**2001** Enigma, filmový scénář vycházející ze stejnojmenného románu Roberta Harrise

**2005** The Golden Compass, návrh scénáře, který byl ale zavržený

**2012** Parade's End, televizní hra pro BBC/HBO

**2012** Anna Karenina, filmový scénář na podklady stejnojmenného románu od Lva Nikolajeviče Tolstého

**2014** Tulip Fever, filmový scénář vycházející ze stejnojmenného románu od Deborah Moggach

Zdroj:

DELANEY, Paul. *Bibliography*. In: DELANEY.P. *Tom Stoppard in Conversation*. Michigan: University Michigan Press, 2000, s. 271 – 293. ISBN 0-472-06561-0.

NADEL, Ira, 2002. *Doble Act. A Life of Tom Stoppard*. 1. vyd., Londýn: Methuen, ISBN 0-413-73050-6.

THE PLAYWRIGHTS DATABASE. *Tom Stoppard*. [online]. Datum neved. [cit. 2015-12-12]. Dostupné z: <http://www.doollee.com/PlaywrightsS/stoppard-tom.html#33467>

## **Příloha B – Ocenění a vyznamenání Toma Stopparda**

### **Ceny**

**1967** Evening Standard Cena pro nejslibnějšího dramatika

**1967** Plays and Players Londýn London Theatre Cena kritiků za Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi

**1968** Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi – Cena Tony Award za nejlepší divadelní hru, Cena newyorských divadelních kritiků za nejlepší hru roku, Plays and Players London Theatre Cena kritiků za nejlepší novou hru (VB)

**1968** Prix Italia (Itálie)

**1972** Evening Standard cena za nejlepší hru, Plays and Players London Theatre Cena kritiků za nejlepší novou hru (VB)

**1974** Evening Standard Cena za nejlepší komedii roku

**1976** Cena Tony za nejlepší divadelní hru, Cena newyorských kritiků za nejlepší hru

**1978** Night and Day - Evening Standard Cena za nejlepší hru

**1982** The Dog It Was That Died – Cena Gilese Coopera

**1982** To pravé (The Real Thing) – Evening Standard Cena za nejlepší hru

**1984** To pravé (The Real Thing) – cena Tony Award za nejlepší divadelní hru, Cena newyorských kritiků za nejlepší zahraniční divadelní hru

**1991** In the Native State – Cena Gilese Coopera

**1993** Arkádie (Arcadia) – Critics 'Circle Theatre Cena za nejlepší novou hru, Evening Standard Cena za nejlepší hru roku

**1994** Arkádie (Arcadia) – Cena Laurence Oliviera za nejlepší novou hru

**1997** Vynález lásky (Invention of Love) – Evening Standard Award za nejlepší Play

**1998** Zamilovaný Shakespeare (Shakespeare in Love) – Oskar za nejlepší původní scénář



**1999** Zamilovaný Shakespeare (Shakespeare in Love) – Stříbrný medvěd za vynikající jedinečný úspěch (Berlín)

**2000** To pravé (The Real Thing) – Cena Drama Desk za vynikající obnovenou divadelní hru

**2000** To pravé (The Real Thing) – Tony Award za nejlepší znovu uvedenou divadelní hru

**2001** Vynález lásky (The Invention of Love) – Cena Kruhu newyorských filmových kritiků za nejlepší hru

**2007** The Coast of Utopia – Tony Award za nejlepší divadelní hru

**2007** Cena Kruhu kritiků za významné služby v oblasti kultury a umění

**2008** Cena nadace Dana Davida (Dan Davide Prize) pro kreativní ztvárnění minulosti v divadle (Izrael)

**2013** PEN/Pinter Cena za odhodlané prosazování pravdy

**2013** Laurelova cena za scenáristický úspěch

**2015** Cena PEN klubu/Allenovy nadace za službu literatuře

## **Vyznamenání**

**1972** zvolen jako člen Královské společnosti literatury

**1978** CBE

**1997** Knight Bachelor

**1999** Uvedení do americké divadelní síně slávy

**2000** Řád za zásluhy

**2000** Čestný doktorát, univerzita Yale

**2000** Čestný doktorát, univerzita Cambridge

**2002** President Londýnské knihovny

**2009** Čestná záštita nad filosofickou společností univerzity Trinity College v Dublinu

**2013** Čestný doktorát, univerzita Oxford

Zdroj:

ČESKÁ TELEVIZE. *Přeceněný sir Tom Stoppard stále podporuje svobodu*. [online]. 3. 7. 2012 [cit. 2015-06-14]. Dostupné z: <http://m.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/184589-preceneny-sir-tom-stoppard-stale-podporuje-svobodu/>

ČESKO – SLOVENSKÁ FILMOVÁ DATABÁZE. *Tom Stoppard*. [online]. Datum neved. [cit. 2016-03-06]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/7620-tom-stoppard/oceneni/>

IMBD. *Tom Stoppard*. [online]. Datum neved. [cit. 2016-03-06]. Dostupné z: <http://www.imdb.com/name/nm0001779/awards>

NADEL, Ira, 2002. *Doble Act. A Life of Tom Stoppard*. 1. vyd., Londýn: Methuen, ISBN 0-413-73050-6.

THE BRITISH COUNCIL LITERATURE. *Tom Stoppard*. [online]. Datum neved. [cit. 2016-03-06]. Dostupné z: <https://literature.britishcouncil.org/writer/tom-stoppard>

## **BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE**

**Jméno autora: Bc. Pavlína Fabiánová**

**Obor: Sociální a mediální komunikace**

**Forma studia: kombinovaná**

**Název práce: Poselství svobody v dramatech Toma Stopparda**

**Rok: 2016**

**Počet stran textu bez příloh: 85**

**Celkový počet stran příloh: 7**

**Počet titulů českých použitých zdrojů: 27**

**Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 13**

**Počet internetových zdrojů: 13**

**Vedoucí práce: PaedDr. František Zborník**