

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

**Vliv dramatické tvorby Václava Havla na
disent (1963-1989)**

Tereza Špačková

Plzeň 2014

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Studijní program Politologie

Studijní obor Politologie

Bakalářská práce

Tereza Špačková

Vedoucí práce:

PhDr. Přemysl Rosůlek, Ph.D.

Katedra politologie a mezinárodních vztahů

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2014

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2014

.....

Ráda bych poděkovala PhDr. Přemyslu Rosůlkovi, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady, trpělivost a ochotu, kterou mi při zpracování této práce věnoval.

Obsah

1	ÚVOD.....	1
2	TEORIE OPOZICE A DISENTU	3
3	VÁCLAV HAVEL A JEHO TVORBA V KONTEXTU KOMUNISTICKÉHO REŽIMU	5
3.1	Václav Havel a tvorba 60. let	5
3.2	Václav Havel a tvorba 70. let	9
3.3	Václav Havel a tvorba 80. let	16
3.4	Zdroje Havlova filozofického myšlení.....	20
4	ANALÝZA VYBRANÝCH DIVADELNÍCH HER	22
4.1	Zahradní slavnost.....	23
4.2	Žebrácká opera.....	28
4.3	Largo Desolato	33
5	SPOJITOST TÉMAT HAVLOVY DIVADELNÍ TVORBY A TÉMAT VYBRANÝCH DOKUMENTŮ DISENTU	37
6	VYHODNOCENÍ SOUVISLOSTÍ HAVLOVY DRAMATICKÉ TVORBY A DOKUMENTŮ DISENTU.....	44
7	ZÁVĚR.....	47
8	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	50
9	RESUMÉ.....	55
10	PŘÍLOHY	56

1 ÚVOD

Tématem této bakalářské práce je Vliv Václava Havla na disent (1963-1989). Proměna politického prostředí 60. let v Československu zapříčinila jistou proměnu kulturního prostředí. Umění, zejména literatura této doby se mnohem více soustředila na lži, byrokratičnost, nedemokratičnost a pseudopokrokovost režimu prostřednictvím kritiky, ironie a satiry. Mezi autory, kteří ve svých dílech zaznamenávali společenské a duchovní pohyby československé společnosti tzv. reformních 60. let, řadíme spisovatele jako Milan Kundera, Milan Kohout či Ludvík Vaculík (Putna, 2011: 109). Za nejvíce „nevšedního“ autora této doby byl považován Václav Havel, mezinárodně jeden z nejúspěšnějších českých dramatiků. Jeho specifičnost spočívá v absurdním dramatu inspirovaném problémy československé společnosti (Trensky, 1969: 42). Divadlo pro Václava Havla neslo jisté společenské poslání. Využíváním ironie a absurdity byla divadla schopna podněcovat společnost, aby přemýšlela nad různými tématy, kladla si nejrůznější otázky a pokoušela se na ně nacházet odpovědi (Rosenberger, 2006: 472). Divadlo bylo pro tohoto autora propagátorem svobody, neboť se v něm (i v rámci omezených možností tehdejšího režimu) hrála tvorba, nabízející skrze absurdní drama alternativní možnosti života (Pirro, 2002: 238). Václav Havel, ve snaze tuto „moc“ divadla udržet a rozvíjet, začíná sám divadelní hry psát. Samotný vztah mezi jevištěm a obecnstvem označil za jakýsi proces sebeuvědomování a sebeosvobodování společnosti, který se později přelil do snah o politické reformy systému konce 60. let (Kriseová, 1991: 29). Sám se stal disidentem, který se zapojil do opozičních činností, byl signatářem několika protestních prohlášení a dokonce zakladatelem opozičního hnutí Charty 77. Máme tu tedy Václava Havla umělce, dramatika a Václava Havla disidenta, politika. Tato bakalářská práce se snaží rozkrýt propojení zdánlivě nesourodých charakteristik Václava Havla a potvrdit, že jeho dramatická tvorba pracovala se stejnými tématy (pojmy), jako jeho politická činnost, že skutečně lze hovořit o jakési

inspiraci disentu a opoziční činnosti Havlovou dramatickou tvorbou a koncepty, se kterými ve hrách pracoval. Cílem této práce je analyzovat podle stanovených kritérií ve vybrané divadelní tvorbě Václava Havla a v různých dokumentech disentu ústřední motivy her, koncepty, témata anásledně vyhledat a pojmenovat vzájemné souvislosti, které by mohly potvrdit hypotézu, že skutečně existuje vztah mezi dramatickou tvorbou Václava Havla a disentem.

Tomuto záměru je podřízena i struktura bakalářské práce. První kapitola se věnuje definicím pojmů, s nimiž se v této práci lze setkat, zejména tedy opozice a disent. Následuje detailnější pohled na roli Václava Havla v prostředí komunistického režimu se stručným průřezem jeho umělecké tvorby i jeho zapojením do opoziční činnosti. Tento průřez je pro přehlednost rozdělen do třech období (podkapitol), každé představuje jedno desetiletí tvorby Václava Havla v prostředí komunistického režimu. Pro lepší orientaci, snazší porozumění filozofického podtextu Havlových divadelních her je uveden i stručný vhled do zdrojů a inspirací jeho filozofie. Další, tedy stěžejní část práce se věnuje analýze vybraných divadelních her Václava Havla a různých dokumentů představitelů československého disentu, prací jak filozofů, teoretiků, či spisovatelů, tak i oficiálních dokumentů, které bývaly vydávány často jako kolektivní monografie členů opozičních hnutí. Analýza je založena na třech kritériích, vycházejících ze tří základních pilířů Havlovy filozofie. Jedná se o kritérium kritiky ideologie, tématu identity jedince a kritérium „akceschopnosti“, která jsou blíže vysvětlena v úvodu této kapitoly. Výběr her odpovídá členění průřezu Havlovy tvorby z předchozí kapitoly, *Zahradní slavnost*, *Žebrácká opera* a *Largo Desolato* zastupují taktéž jedno ze tří desetiletí umělecké tvorby. Následuje určení spojitostí témat obou sfér a vyhodnocení vzájemných souvislostí. Závěr pak na základě těchto vzájemných souvislostí vyhodnocuje stanovenou hypotézu, že skutečně existuje vztah mezi dramatickou tvorbou Václava Havla a disentem.

2 TEORIE OPOZICE A DISENTU

Termín opozice je odvozen od latinského termínu *oppositus*, tedy v překladu protilehlý, postavený proti. V politologickém prostředí pak můžeme tento význam slova přiřadit k odporu menšiny proti většině, k odporu k převládajícímu mínění, či k odporu názorům, či politice vládnoucí strany. Existuje ale mnoho přístupů k definování pojmu opozice. Michal Kubát ve své knize *Politická opozice v teorii a středoevropské praxi* zmiňuje dva základní typy definic opozice – univerzální a analytické. Univerzální typy definice vycházejí z úvah Roberta Alana Dahla, který opozici chápe obecněji, čistě z hlediska toho, jakou roli dané strany vůči sobě plní. Pokud vládne strana A, pak je druhá, „nevládnoucí“ strana B opozicí, ale do budoucna není vyloučeno, že strana B se jednou stane stranou vládnoucí, a pak funkci opozice bude plnit „nevládnoucí“ strana A. Analytické typy definic jsou konkrétnější. Vycházejí z konkrétních případů politické opozice v politických systémech konkrétních států, a na rozdíl od univerzálních typů definic jsou vztahovány k reálným příkladům opozice a podle toho opozici také zkoumají. Příkladem analytických definic jsou například nejrůznější typologie opozice a její definice v komunistických režimech (Kubát, 2010: 16-17).

Stejně jako typologie definic, i samotné definice jsou velmi odlišné a jednotliví teoretikové se v definování pojmu opozice liší. Polský teoretik Łukasz Kamiński definuje opozici jako různé, volné a neinstitutionalizované činnosti jednotlivců nebo skupin v politické, ekonomické a společenské oblasti, které mají charakter odporu proti vládě (Blažek, 2005: 14). Jiný polský teoretik, Tomasz Krawczyk, vnímá opozici naopak jako organizovaný, danými jedinci či skupinou vyjadřovaný nesouhlas s konkrétními politickými rozhodnutími vlády, či kritika existujícího systému jako celku (Kubát, 2010: 18).

Zaměříme-li se na typologie německých teoretiků, můžeme v nich nalézt kromě termínů jako společenské odpírání, sociální protest,

rezistence, stranická kritika i termín disent, v němčině *Dissidenz* (Blažek, 2005: 13). Termín disent je definován různými způsoby. Leonard Chapir jej definuje jako snahu kritizovat, napomínat, přesvědčovat a snahu být vyslyšen. Pro Ghita Ionesca představuje disent směr, vyznávající hodnoty neslučitelné s hodnotami oficiálními, s hodnotami vedoucí linie (Kubát, 2010: 34-35).

V českém prostředí s tímto pojmem operuje Milan Otáhal, který při studiu opozice v československém prostředí používá pro první etapu normalizačního období termín „socialistická opozice“, pro druhou etapu, ve které se iniciativa přesunula od stranické opozice k „opozici občanské“, používá právě termín disent (Blažek, 2005: 18). Tento termín má původ na „západě“, kdy západní novináři pojmenování disent užívali pro označení veřejně vystupující kritiky sovětského režimu, která se během 60. a 70. let v Československu objevila v podobě nových opozičních seskupení, tvořených marginalizovanou intelektuální vrstvou bývalých členů oficiálních struktur ať politických, kulturních, či společenských. Překladem slova *disidence* je odštěpení od státu či hnutí, což vystihuje onu charakteristiku disentu jakožto hnutí, které vystupuje proti systému, kritizuje a poukazuje na nedostatky komunistického režimu, zejména v oblasti lidských a občanských práv (Blažek, 2005: 20).

Havlovým prostředkem poukazování na nedostatky komunistického režimu a vyjádření nesouhlasu se sovětským režimem byla z počátku právě dramatická tvorba. Následující kapitola je tak věnována této tvorbě v kontextu komunistického režimu, která podkryje vývoj obou stránek Havlovy osobnosti, stránky spisovatele i stránky disidenta.

3 VÁCLAV HAVEL A JEHO TVORBA V KONTEXTU KOMUNISTICKÉHO REŽIMU

Dramatická tvorba Václava Havla nebyla pouhým uměleckým dílem, které by mělo za cíl poskytnout čtenáři/divákovi umělecký zážitek. Díky spolupráci s Janem Werichem, Jiřím Voskovcem a Jaroslavem Ježkem v Divadle ABC z konce 50. let měl možnost nahlédnout schopnostem divadla vytvořit mezi účinkujícími a obecnstvem vztah, naplněný jistým porozuměním a empatií. Specifikum práce Voskovce a Wericha spočívalo v jejich smyslu pro humor a především v politickém podtextu, který jejich představení nesla. Obecnstvo jejich narážkám, sarkasmu a ironii rozumělo, čímž se této dvojici dařilo probourávat dobovou lhostejnost a letargii diváků, a společnosti vůbec (Kriseová, 1991: 29-30). Právě zde si Václav Havel uvědomil, že o společenských a politických tématech lze svědčit i nepřímým způsobem, například prostřednictvím absurdních dramatických her, ve kterých lze i ve zvláštním prostřední a zvláštním způsobem oslovit čtenáře, popřípadě diváka (Simmons, 1993: 70-71).

3.1 Václav Havel a tvorba 60. let

Havel v Divadle ABC působil až do roku 1968 jako tvůrce kulis. Cennější se tak zdá jeho další pracoviště, divadlo Na Zábradlí, kde nejprve působil jako jevištní technik, posléze ale už jako dramatik.¹ Tuto zkušenost mu nabídl tehdejší umělecký vedoucí Jan Grosmann, se kterým pak společně pracovali na svém prvním projektu, divadelní hře *Nejlepší rocky paní Hermannové*, a jak později sám Havel uvedl, tato spolupráce se stala klíčovou pro jeho divadelní kariéru. Právě za působení na divadle Na zábradlí byly uvedeny Havlovy první tři divadelní hry (Simmons, 1993: 73).

¹ Knihovna Václava Havla. 1959-1968 *Divadelní a umělecká dráha* (<http://www.vaclavhavel-library.org/cs/vaclav-havel/zivotopis/1959-1968>, 12. 2. 2014).

V době, kdy Havel začal psát své hry, se lehce proměňoval politický kurz v Československu. V kontextu personálních změn², kdy se měnili vůdčí představitelé Sovětského svazu, a později i Československa, začal režim upřednostňovat pasivní loajalitu, začal umožňovat jistou dávku osobní „volnosti“ a nevměšování se státu do soukromých věcí obyvatel. Tím vznikl zejména v oblasti kultury a vědy prostor pro alternativní názory, neboť již nebyly natolik svázané ideologickou indoktrinací komunistické strany (Rataj – Houda, 2010: 158).

První hrou Václava Havla byla v prosinci roku 1963 *Zahradní slavnost*, v červenci roku 1965 to byla hra *Vyrozumění*, a v dubnu roku 1968 se konala premiéra hry *Ztížená možnost soustředění*¹. Havlova díla měla ohlas po celém světě. *Zahradní slavnosti* byly rok po premiéře v Československu uvedeny v Schillerově divadle v Berlíně. *Vyrozumění*, jehož ústředním motivem byla konfrontace přirozenosti a umělosti vyjadřovaná umělým jazykem *ptydepe*, mělo ještě větší ohlas. V roce 1968 byla hra uvedena na Shakespearovských divadelních slavnostech v New Yorku a získala cenu Obie, obdobu dnešní české Thálie. Tuto cenu získala i třetí zmíněná hra, *Ztížená možnost soustředění*, s tematikou snahy robotizovat lidskou společnost (Emmert, 2012b: 10).

V druhé polovině 60. let byla potřeba „alternativy“ znatelnější. Vznikala různá uskupení, která měla za společný cíl zajistit sociální pokrok v lépe prosperující a fungující ekonomický systém, který vznikne prostřednictvím demokraticky orientovaných změn v komunistickém režimu (Hejzlar, 1991: 54). Symbolem „reformního proudu“ se stal Alexander Dubček, který na pozici tajemníka Ústředního výboru Komunistické strany Československa (dále jen ÚV KSČ) v roce 1968 začal měnit režim v „socialismus s lidskou tváří“ a rok 1968 se nesl

² Na místo Josifa Vissarionoviče Stalina byl jmenován Nikita Sergejevič Chruščov, který zahájil politiku odsuzování kultu osobnosti jeho předchůdce a vůbec fenoménu stalinismu ve východním bloku (Rataj – Houda, 2010: 158). Krátce po návratu ze Stalinova pohřbu zemřel i vůdčí představitel komunistického Československa, Klement Gottwald, na jehož místo byl následně jmenován dosavadní předseda vlády Antonín Zápotocký (Emmert, 2012: 224).

v atmosféře tzv. Pražského jara (Emmert, 2007: 8-9). Novou linii následně potvrdil *Akční program KSČ* z dubna 1968, který zaujal výrazně kritický postoj vůči mechanickému přejímání Moskvou zaváděných vzorů, či vůči byrokratickému způsobu řízení státního aparátu. Program ve svých stanovách řešil úkoly jak politické, ekonomické, kulturní, tak i úkoly z oblasti vzdělání a vědy (Fiala – Holzer – Mareš – Pšeja, 1999: 57-58).

Příkladem vyjádření nespokojenosti kulturního proudu byla například konference *Svazu spisovatelů* k dvacátému výročí konce II. světové války. Jako publicista literárního měsíčníku *Tvář* zde vystoupil i Václav Havel, který se svou kritikou zapsal do povědomí režimu a lze tento jeho projev považovat za počátek jeho působení jako politického disidenta.³ Ve svém projevu totiž kritizoval byrokratický systém zejména kvůli jeho znemožňování seberealizace umělcům seznamy zakázaných autorů, jimž byla jejich činnost z různých důvodů zakazována (Simmons, 1993: 80-81).

Dalším Havlovým počinem byla úvaha *Na téma opozice*, kterou v dubnu roku 1968 vydaly *Literární listy*. Zde už Václav Havel přímo cílil proti KSČ, vůči které byl velmi skeptický ve schopnosti poskytnout v rámci své demokratizace dostatečnou záruku demokracie jako takové. Jedinou možnost, jak zaručit demokratický socialismus v podmínkách Československa viděl v systému dvou stran. Ve své eseji tak usiloval o institucionalizaci opoziční strany, čímž se tato úvaha stává na svou dobu pravděpodobně nejodvážnějším vyjádřením požadavku pluralitní politické sféry (Simmons, 1993: 91).

Havel z těchto důvodů věřil v úplné zhroucení režimu. Jeho činnost se tak orientovala na čistě nekomunistická hnutí, která byla zastoupena například *Kruhem nezávislých spisovatelů*, *Klubem angažovaných*

³ Potřebu debatovat a vyjadřovat se k aktuálním společenským tématům projevil Václav Havel už v roce 1956, kdy vystoupil jako řečník na srazu mladých umělců v Dobříši. Zapojování se do veřejného života pak podporoval svými články v literárních a společenských periodikách, kritikami a recenzemi, které publikoval například v časopise *Květy*. 60. léta jsou ale z hlediska činnosti Havla a z hlediska jeho konfrontace s režimem mnohem výraznější (Emmert, 2012:16).

nestraníků (KAN), podporoval i snahy o obnovení sociálnědemokratické strany, a jeden čas byl i předsedou *Koordinačního centra nezávislých organizací* (Emmert, 2012: 16).

21. srpna 1968 byly všechny reformní snahy vpádem vojsk Varšavské smlouvy zmařeny. KSČ se opět vrátila k roli byrokratické, všeobjímající organizace, která byla plně podstoupena nařízeními z Moskvy. Nový tajemník ÚV KSČ Gustav Husák byl pověřen odstraněním jakýkoliv reformních tendencí ve společnosti, v rámci tzv. normalizace měl za úkol pozastavit obrodný proces tzv. Pražského jara a upevnit moc KSČ do takových konvencí, jakými disponovala po roce 1948 (Otáhal, 2005: 25).

Havlovou reakcí na nastalou situaci byl dopis Alexandru Dubčekovi ze srpna roku 1969, ve kterém politika vyzývá, aby převzal odpovědnost za podpis Moskevského protokolu⁴ (Kriseová, 1991: 54).

„Třetí postoj, který můžete zaujmout – totiž ten, který Vám doporučuji a který je také od Vás, jak se mi zdá, většinou lidí očekáván -, je nejnáročnější: spočívá totiž v tom, že navzdory všem vykonávaným tlakům znovu věcně, otevřeně a pravdivě vyložíte své záměry, svou politiku i své pojetí lednového vývoje; zdůrazníte jasně své přesvědčení, že demokratizační proces nebyl spojen s existenčním ohrožením socialismu, ale sliboval naopak jeho regeneraci; a i pokud jde o sovětskou intervenci, vyličíte svůj vztah k ní zcela otevřeně a pravdivě: od začátku jste ji chápal a dodnes chápete jako neoprávněný a nezdůvodněný zásah proti demokratizačnímu procesu [...]. Jde tedy jinými slovy o to, říci pravdu, trvat na ní a odmítnout vše, co ji staví na hlavu.“⁵

⁴ Moskevský protokol shrnoval požadavky Sovětského svazu na vedení KSČ, ve kterém šlo například o opětovné zavedení cenzury médií, stažení návrhu československé vlády o projednání zásahu sovětských vojsk na půdě *Organizace spojených národů*, a mimo jiné i odchod z funkce těch, kteří se „odchýlili“ od úlohy dělnické třídy a komunistické strany. Českoslovenští představitelé byli donuceni toto prohlášení podepsat několik dní po vojenské intervenci, 26. srpna 1968 (Rataj – Houda, 2010: 286-287).

⁵ Havel, Václav (1969). *Dopis Alexandru Dubčekovi* (<http://archive.vaclavhavel-library.org/viewHavelWork.php?sort=1&q=dopis+dub%C4%8Dekovi&itemDetail=641>, 22. 2. 2014).

V roce 1969 byl Havel v souvislosti s podpisem manifestu *Deset bodů*⁶ poprvé obviněn z „podvracení“ republiky. Výsledkem procesu bylo zbavení veškerých Havlových funkcí, které zastával, a tak se spolu s manželkou Olgou na čas uchýlil do ústraní na svou venkovskou chatu na Hrádečku, kde se opět vrátil ke psaní svých divadelních her (Simmons, 1993: 107).

3.2 Václav Havel a tvorba 70. let

Období tzv. normalizace, které Pražskému jaru následovalo pod vedení nového tajemníka ÚV KSČ Gustava Husáka, mělo zbavit společnost jakýkoliv reformních tendencí a upevnit moc KSČ do takových konvencí, jakými disponovala po roce 1948 (Otáhal, 2005: 25). Prostředkem k dosažení takového cíle pak byly mohutné „normalizační“ represe, páchané jak na řadových občanech, tak i na stranících KSČ. Ve straně došlo k masovým čistkám, ze strany bylo vyloučeno na půl milionu „reformních komunistů“. Období normalizace bylo charakteristické návratem k represivnímu režimu a k ortodoxnímu zachování komunismu tak, jak jej definovala Moskva (Vodička – Cabada, 2011: 72-73).

Stěžejním dokumentem nového směřování režimu KSČ se stalo *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* z roku 1970, ve kterém byly „protisocialistické síly“ označeny za prodloužené ruce imperialismu, které se prostřednictvím svých metod snaží vyvolat politickou, ideologickou a mocenskou destrukci, a v konečné fázi kontrarevoluci. V dokumentu jsou představitelé těchto „protisocialistických sil“ i přímo vyjmenováni, což odpovídá následně vlně represí a postihů na jejich osobu:

⁶ Manifest *Deset bodů* měl jako jeden z prvních opozičních dokumentů programový charakter s cílem stát se iniciativou odporu proti stalinizaci země. Signatáři odmítali sovětský model, neboť budoucnost země viděli v takové formě socialismu, která může být konkurenceschopná vyspělým zemím západu. Jeho autory byli kromě komunisty Ludvíka Vaculíka, či Michala Lakatoše, i nestraníci Rudolf Battěk a Václav Havel (Otáhal, 2011: 18). Autoři usilovali o dialog s držiteli moci ve státě, tedy s KSČ, a požadovali, aby se státní struktury chovaly tak, jak podle ústavy mají (Rataj – Houda, 2010: 365).

„Výrazným otevřeným pokusem o nastolení revizionistické protistranické a protisocialistické platformy byla vystoupení zorganizovaná pravicovou skupinou spisovatelů kolem A. J. Liehma, P. Kohouta, M. Kundery, K. Kosíka, L. Vaculíka a J. Procházky na IV. sjezdu spisovatelů s cílem získat pro ni podporu veřejnosti.“ (ÚV KSČ, 1978: 8).

Označení „nepřátel“ se ale nevztahovalo jen na nestraníky. Za strůjce zpochybňování vedoucí úlohy strany i vedoucího postavení dělnické třídy byli označeni samotní i členové ÚV KSČ.

„V této době nejaktivnější představitelé pravice v ÚV KSČ O. Šik, F. Kriegel, J. Špaček, V. Slavík, J. Smrkovský, F. Vodsoň, V. Borůvka, V. Prchlík a další začali vystupovat před veřejností s revizionistickým výkladem smyslu lednového pléna a nasazovat si falešnou aureolu „mužů ledna.“ (ÚV KSČ, 1978: 12).

Na vzniku nových opozičních struktur se začala podílet diskriminovaná intelektuální vrstva, která byla také jedním z cílů režimních represí. Jednalo se o představitele kulturních a společenských institucí, či o bývalé představitele oficiálních politických struktur (Blažek, 2005: 20). Praktiky jako například zákazy vykonávání povolání, stanovování maximální výše příjmů, či například znemožňování studia „nepohodlných“ občanů, patřily do běžné praxe normalizačního režimu, které se nevyhnul ani Havel (Otáhal, 2005: 25-26).

V tomto období začátku 70. let chtěl i Václav Havel reflektovat nové životní podmínky a prostředí, ve kterém byla stále častější korupce, uchylování se do soukromí, či úpadek morálky (Simmons, 1993: 109). Tak vznikla díla jako *Spiklenci* (1971), *Žebrácká opera* (1972), *Vernisáž* (1975), či *Horský hotel* (1976).⁷ Hry vycházely v exilovém nakladatelství Josefa Škvoreckého *Sixty-Eight Publishers* v Torontu (Kriseová, 1991: 62). Ovšem i v prostředí neustálé kontroly a sledování Státní Bezpečnosti (dále jen StB) se spisovatelé pokusili o vlastní nezávislé, samizdatové nakladatelství. Pod záštitou Ludvíka Vaculíka

⁷ Knihovna Václava Havla. *Hry* (<http://www.vaclavhavel-library.org/cs/vaclav-havel/dilo/hry>, 16. 2. 2014).

vznikla v roce 1973 *Edice Petlice*, v roce 1975 vznikla pod patronátem Václava Havla podobná struktura, *Edice expedice* (Simmons, 1993: 112-113).

V polovině 70. let dolehly perzekuce na Václava Havla asi nejvíce, když mu byl znemožněn přístup k honorářům z divadelních her, které se hrály v zahraničí. Havel se tak dostal do prostředí trutnovského pivovaru, které pro něj neznamenovalo pouhou inspiraci pro další hru, ale i inspiraci pro jeho politickou angažovanost (Simmons, 1993: 113). Známy je z této doby jeho *Dopis Gustávu Husákovi*, ve kterém se rozhodl „nečekat na zlepšení světa“ a sám se přihlásit k právu do něj zasahovat (Suk, 2013: 20).

Havel v dopise analyzoval stav československé společnosti, který je podle něj řízeně protkán „*neviditelnou pavučinou*“ všudypřítomné a všemocné státní policie, vyvolávající strach, který společnost nakonec přiměje k „*vnějškové adaptaci*“, lhostejnosti a přetvářce. Havel v této své eseji diskutoval i nad rolí kultury v komunistickém systému, „*[...] jejíž všeobecné zvnějšnění způsobené obsáhlým odcizením její nejvlastnější podstatě formou jejího totálního vykastrování právě jako nástroje lidského, a tedy i společenského sebeuvědomění. [...]*“ (Havel, 1975: 9). Společenské sebeuvědomění a identita jedince je potlačena, neboť došlo „*[...] k postupné korozi všech mravních norem, k rozpadu všech měřítek slušnosti a k obsáhlému podlomení důvěry ve smysl takových hodnot, jako je pravda, zásadovost, upřímnost, nezištnost, důstojnost a čest. K ničemu jinému než k poklesnutí existence na úroveň biologického vegetování, tedy k oné „hlubinné“ demoralizaci, který vyplývá ze ztráty naděje a z krize pocitu životního smyslu. [...]*Bylo dosaženo pořádku. Za cenu zmrtnění ducha, otupení srdce a zpusnutí života. Bylo dosaženo vnější konsolidace. Za cenu duchovní a mravní krize společnosti. [...]“ (Havel, 1975: 7-8).

Havlova kritická esej se zapsala mezi výjimečné reakce nejen díky filozofickému rozboru úpadku společnosti v komunistickém režimu,

ale také díky na svou dobu odvážnému požadavku na konkrétní osoby, aby převzaly za tento stav společnosti odpovědnost a začaly jednat ve prospěch jeho nápravy.

„Přitom máte možnost i v rámci svých omezení udělat mnoho pro aspoň relativní zlepšení situace: možná by to byla cesta namáhavější, méně vděčná, její výsledky by se neobjevily hned, leckde by narážela na odpor, rozhodně by to však byla z hlediska skutečných zájmů a perspektiv naší společnosti cesta nepoměrně smysluplnější.

Jako občan tohoto státu žádám tímto otevřeně a veřejně Vás a s Vámi i všechny ostatní vedoucí představitele dnešního režimu, abyste věnovali pozornost souvislostem, na něž jsem se Vás snažil upozornit, abyste v jejich světle zvážili míru své historické odpovědnosti a jednali v souhlasu s ní.“
(Havel, 1975: 19-20).

V návaznosti na ohlas *Dopisu* napsal Havel svou další hru, *Audienci* (1975), která prostřednictvím hlavní postavy Vaňka⁸ zobrazuje autorovy zážitky z prostředí pivovaru (Simmons, 1993: 117). Jeho díla byla ve většině případů vytvářena tak, aby konfrontovala čtenáře/diváka s pravdami o státu a se závažností tehdejších záležitostí. *Audience* představovala další snahu vnést čtenáře do hloubky otázek ohledně vlastního utrpení, ohledně utrpení společnosti a připomenout ji, že je na čase „něco udělat“ (Pirro, 2002: 239).

V této době totiž začaly opoziční struktury reflektovat nová témata své činnosti. V pozadí represí a postihů obyčejných obyvatel se naskytla otázka tématu lidských a občanských práv. Zásadním bodem diskuze tohoto tématu v Československu, i dalších „satelitních“ zemích Sovětského svazu, se stala v roce 1975 Helsinská konference, která představovala výsledky jednání velmocí probíhající Studené války ohledně klíčových problémů, s nimiž se mezinárodní politika potýkala (Otáhal, 2005: 31).

⁸ *Audience*, spolu se hrou *Protest* a *Vernisáž*, patří do kategorie tzv. vaňkovek, nesoucí název podle jednoho z alter eg Václava Havla, Ferdinanda Vaňka (*Audience*) (Machalická, 2010: 23). Alter egem v literatuře označujeme postavu díla, která představuje „druhé já“ autora, duševně či charakterově spřízněného člověka. Ve většině případů, tak jako u Havla, se do alter eg promítají životní příběhy a situace, které sám autor zažil, a tak si na postavě alter ega můžeme vytvářet obraz autorových zkušeností a zážitků (Klimeš, 2010: 18)

Do tzv. třetího koše *Závěrečného aktu z Helsinské konference o bezpečnosti a spolupráci v Evropě* spadala i tematika lidských a občanských práv, což se podpisem 33 nejvyšších představitelů států a vlád Evropy, USA a Kanady stalo hmatatelnou argumentací pro opoziční hnutí, zejména v Československu a Polsku, požadující dodržování deklarovaných lidských a občanských práv, které v Helsinkách podepsal i tehdejší představitel Sovětského svazu Leonid Iljič Brežněv. V následujících schůzkách zemí Konference se stal právě tzv. třetí koš předmětem diskuzí nad jeho dodržováním v rámci Východního bloku, zejména pak ohledně přístupu komunistických představitelů k opozičním hnutím *Charty 77* v Československu a *Solidaritě* v Polsku (Nálevka, 2005: 193). Mezinárodní úroveň důrazu a požadavku na dodržování lidských a občanských práv způsobila pojmové rozlišení opozičních hnutí, se kterým se objevuje i pro prostředí Československa termín disident (Otáhal, 2005: 31). Odvozený termín disident bylo tak používáno pro odpůrce režimu v sedmdesátých a osmdesátých letech, především pro chartisty, kteří tímto termínem, ač neradi, byli označováni západními novináři, píšíci o odpůrcích režimu v zemích sovětského bloku (Navara – Albrecht, 2010: 43).

Podnětem pro sblížení jednotlivých disidentských skupin se staly soudní procesy se členy undergroundových hudebních skupin, kteří byli pod mezinárodním dohledem snadněji postižitelní jako umělci s neblahým vlivem na výchovu mládeže. Tím byly dány ale ještě větší základy pro jednotící myšlenku představitelů disentu, kteří soudní procesy nejen s představiteli undergroundu⁹ považovali jako útok na všechna opoziční hnutí, hájící svobodný, pravdivý projev (Otáhal, 2011: 124-125).

⁹ Myšlenka revolty proti stereotypům, předsudkům, nedostatku respektu k jiným etnikům, pohlavím, či náboženstvím a boje za práva svobody v různých oblastech, pochází především ze společenského a intelektuálního dění šedesátých a sedmdesátých let v západní Evropě a severní a jižní Americe. V této době se totiž rozvíjejí pozdní existencialisté, ekologisté, formují se proudy hippies, feministek a gay aktivistů. Celkově se rozvíjely proudy a směry, které se snaží být alternativou, což mělo vliv i na prostředí Československa, zejména pak na ty, kdo s podobnými nově vznikajícími strukturami přišel do styku (Putna, 2011: 104). Byl jím například i Václav Havel, který při své návštěvě New Yorku v roce 1968 zažil demonstrace spojené se smrtí Martina Luthera Kinga. „*Atmosféra hippies, to všechno mi bylo blízké, mám*

Pravděpodobně nejznámější soudní proces s představiteli undergroundu byl proces se členy skupiny *Plastic People of the Universe* Ivanem Jirousem, Pavlem Zajíčkem, Svatoplukem Karáskem a Vratislavem Brabencem, kteří byli obviněni z trestného činu výtržnictví (Karlík – Pokorná, 2002: 15). V Československu, ale především v zahraničí se začaly objevovat hlasy vyjadřující podporu obžalovaným. Václav Havel byl přesvědčený, že se této vlny solidarity musí využít, a tak začal spolupracovat s lidmi stejného přesvědčení, například spisovatele Pavlem Kohoutem, exkomunistou Zdeňkem Mlynářem, či Jiřím Němcem. V jejich rozhovorech a debatách začala vznikat myšlenka na utvoření „občanské iniciativy“, období *Helsinského výboru pro lidská práva*, který byl ustanoven v Moskvě. Tak vznikla myšlenka Charty 77, sdružení otevřené přístupům z kteréhokoli názorového směru (Simmons, 1993: 123-124).

Charta 77 se prezentovala jako volné, neformální a otevřené společenství, které se v *Prohlášení Charty 77* z ledna roku 1977 zaměřovalo na analýzu dodržování mezinárodních paktů o občanských a politických právech (Blažek, 2005: 33). Toto opoziční hnutí tak vzniklo na protikladu politické a právní teorie a praxe, a jejími iniciátory byli především představitelé kulturní opozice (Otáhal, 2011: 126-127). Mezi iniciátory vzniku hnutí řadíme i kromě výše zmíněných ministra zahraničí Pražského jara Jiřího Hájka, či filozofa Jana Patočku (Nálevka, 2005: 220). Charta 77 se vyznačovala ideovou rozrůzněností. V řadách chartistů můžeme najít představitele demokratické levice, komunisty vyloučené ze strany, postmarxistické filosofy, liberály, odkazující se na tradici Tomáše Garriguea Masaryka, i představitele církve, jak katolické, tak evangelické (Putna, 2011: 156).

pro to porozumění.“ (Havel – Putna, 2007). Je na místě uvést i ideového zakladatele undergroundu. Egon Bondy ve své filosofii srovnal náboženství s disentem jako dva fenomény, které sdílejí touhu po alternativě k socialismu, náboženství hledá duchovní alternativu, disent hledá intelektuální alternativu. Podle něj tak i zdánlivý hříšník, pohybující se na hraně onoho „společensky přijatelného“ může být stejně tak jako disident výrazem skryté svatosti právě tím, jak „hříšně obrácený“ styl života žije (Putna, 2011: 166-168).

Iniciativa Charty 77 dokládala, že kromě paralelní literární kultury v Československu, kterou představoval samizdat a zakázaná literatura, existovala i paralelní kultura politická. O ní se vyjádřil i historik Karel Kaplan:

„Je nás mnoho a představujeme demokratickou alternativu socialismu. Jsme kdykoli připraveni k dialogu a můžeme svou programovou alternativu kdykoli předložit, lépe zpracovanou, než byla ta v roce 1968. Donutili jste nás, abychom pracovali jako nádeníci, ale nemůžete nám vypreparovat mozky a donutit nás, abychom přestali myslet. Nemůžete nám vzít naše socialistické přesvědčení a zabránit nám, abychom nepřemýšleli o minulosti, současnosti a budoucnosti své země.“ (Hejzlar, 1991: 194).

Právě v této nové komunitě, založené na vzájemné solidaritě, porozumění a respektu, našel Václav Havel své nové možnosti. Už se nejednalo jen o zakázaného dramatika a spisovatele, nyní šlo i o vůdčího představitele uskupení, sdílející myšlenku svobody v prostředí nepřátelství, v prostředí totality. Spojením s undergroundem a s lidmi, režimem vyloučenými na okraj společnosti, se vyvinula jeho přemýšlivost nad lidskou existencí, nad životem v „post-totalitním“ systému, nad skrytou mocí těch, kteří si ve skutečnosti mocní vůbec nepřipadají (Suk, 2013: 49).

Na základě tohoto námětu vznikla v roce 1978 Havlova nejznámější esej *Moc bezmocných*, kterou věnoval svému filozofickému učiteli, Janu Patočkovi. Apelováním na „život v pravdě“, na občanskou vzpouru proti „diktátu rituálu“, na „existenciální revoluci“ se esej rychle stala základním dokumentem českého disentu. V textu nenajdeme pouze odkaz na teze filozofa Jana Patočky, Havel se ve své práci odkazuje i na další filozofy, kteří jeho filozofický přístup ovlivnili. Heidegger, Ortega y Gasset, Solženicyn, či Masarykova teze „drobné práce“ zanechali na Havlově filozofii stopu, stejně tak jako jeho kolegové z Charty a jejich pojmy, například „paralelní polis“ Václava Bendy, či „druhá kultura“ Ivana Martina Jirouse. Ti všichni poskytli pojmový

aparát pro argumentaci Václava Havla v této a dalších filozoficky zaměřených dílech (Putna, 2011: 151-153).

Před esejí *Moc bezmocných* (1978) byl Havel odsouzen ke čtrnácti měsícům vězení s podmíněným odkladem na tři roky za pokus o trestný čin poškozování zájmů republiky v cizině (Simmons, 1993: 132). Od té doby byl policejním dohledem, veškeré jeho aktivity byly doprovázeny StB, která sledovala jeho činnost dvacet čtyři hodin denně tak, aby získala jakoukoli záminku k jeho zavření (Kriseová, 1991: 96). V tomto prostředí vznikla jeho další divadelní hra *Protest*, ve které promítl absurdní situace, se kterými se v reálném životě právě v tomto období setkal (Suk, 2013: 129).

3.3 Václav Havel a tvorba 80. let

V dubnu 1979 zahájila StB akci proti členům *Výboru na ochranu nespravedlivě stíhaných*¹⁰, při které byl zatčen a umístěn do vyšetřovací vazby i zakladatel této iniciativy Václav Havel. Ten od října roku 1979 nastoupil na výkon trestu, ve kterém se dramatické tvorbě prakticky nevěnoval (Formáčková, 2012: 73). Z jeho pobytu ve vězení ale v roce 1990 vznikla kniha *Dopisy Olze*, která mapovala korespondenci Václava Havla s jeho ženou. Ta představovala určité spojení s realitou a možnost se ve velmi omezených podmínkách alespoň nějakým způsobem literárně realizovat (Kriseová, 1991:118). Právě možná proto se jedná o jeho nejfilozofičtější dílo. Své myšlenkové procesy, postupy a pojmy aplikuje na drobné příběhy z jeho života, či ze života dalších disidentů, ochránců lidských práv a občanských aktivistů, jejichž texty se mu prostřednictvím dopisů od Olgy dostávaly (Putna, 2011: 187). Svou zkušenost z vězení pak Havel přenesl do jednoaktové divadelní hry *Chyba* (1983),

¹⁰ Tato iniciativa byla založena s cílem bojovat proti policejní i soudní nespravedlnosti a zneužívání moci. Inspirací jí byla polská organizace KOR, která byla založena v roce 1976 politickým aktivistou Adamem Michnikiem. Původní název polského hnutí znamenal *Výbor na obranu dělníků*, později došlo k přejmenování na *Výbor společenské sebeobrany*. KOR spojoval jak intelektuály, tak dělníky a rolníky, a představoval základ pro budoucí nezávislé odborové hnutí *Solidarita*. KOR i československý VONS sledovali stejné cíle, tudíž několikrát došlo ke vzájemné spolupráci. Při několika společných schůzkách si obě spřízněné organizace předávaly zkušenosti, myšlenky a postupy boje, a navzájem si vyjadřovaly morální podporu (Simmons, 1993: 134-135).

i když dlouho přemýšlel, zda má své hořké vězeňské zkušenosti spolu s jistým prozřením sepsat (Simmons, 1993: 146).

Až za rok od předčasného propuštění z vězení se daří Václavu Havlovi opět navázat na svou dramatickou tvorbu. V roce 1984 na své chatě na Hrádečku sepsal divadelní autobiografickou hru *Largo Desolato* (Kriseová, 1991: 125). Absurdní a tragikomická mnohoznačná hra, jejíž hlavní postava je v neustálém očekávání, kdy na jeho dveře zaklepu policejní složky, což vyvolává vzhledem k Havlově nově nabitým zkušenostem z vězení jisté asociace (Simmons, 1993: 156). O rok později pak Havel napsal další hru, *Pokoušení*.¹¹

V roce 1986 se konal poslední sjezd komunistické strany před její listopadovou porážkou roku 1989, na kterém byl poprvé zaznamenán vzestup nových proudů. Výsledkem toho byl v roce 1987 odchod Gustáva Husáka z funkce generálního tajemníka komunistické strany, což bylo přesvědčenější bráno jako stabilizační faktor, že nastalou situaci zvládnou stejně, jako v roce 1968. Opak byl ale pravdou. Komunistická strana ztrácela soudržnost, zakládající se na loajalitě drtivé většiny ve straně i společnosti. Čím dál více se o slovo hlásily potřeby základních liberalizačních kroků, jako například zrušení cenzury, uvolnění filmů a knih ze seznamů zakázaných autorů, legalizace nezávislých iniciativ apod. (Suk, 2013: 259-261).

V této době Havel začal čím dál častěji psát eseje s politickou tematikou a začal se angažovat jako „disident“ více než jako dramatik. *Politika a svědomí* (1984), *Anatomie jedné zdrženlivosti* (1985), *O smyslu Charty 77* (1986), či *Příběh a totalita* (1987)¹², to je stručný výčet esejí, které v této době plnily funkci jakéhosi kritického zrcadla, které tyto iniciativy měnilo z občanských na politická (Suk, 2013: 261).

¹¹ Knihovna Václava Havla. *Hry* (<http://www.vaclavhavel-library.org/cs/vaclav-havel/dilo/hry>, 16. 2. 2014).

¹² Knihovna Václava Havla. *Eseje* (<http://www.vaclavhavel-library.org/cs/vaclav-havel/dilo/eseje>, 24. 2. 2014).

Častá také byla Havlova korespondence západním delegátům a mezinárodním konferencím, kterou se snažil docílit větší propagace dění v Československu. Příkladem může být *Dopis vídeňské konferenci*, ve které přímo vyzývá k pomoci ochránit „[...] bezpečnost kultury, a tím národní identity Čechů a Slováků! Prosím vás, abyste si uvědomili, že útok na jejich duchovní svobodu je útokem přesně na ty hodnoty, které Evropa tak významně rozvinula a které patří neodmyslitelně k její dobré tradici. [...]“ (Havel, 1987: 2). Uprostřed této aktivní politické činnosti vznikla jeho předposlední hra, *Asanace*.

Protirežimní protesty v letech 1988 a 1989 připomínaly občanské protesty z let 1968 a 1969 s tím rozdílem, že tak, jak v šedesátých letech postupně protesty slábly, demonstrace osmdesátých let sílily a byly čím dál více častější. To je spojeno s několika výročími, které na tyto dva roky připadly. 21. srpna 1988, na výročí dvaceti let sovětské okupace, se na Václavském náměstí shromáždily tisíce lidí. Demonstrace byla plánovaná i na 28. října 1988, výročí sedmdesáti let od vzniku republiky (Suk, 2013: 267-268). K této události byla Havlem napsána i jeho poslední hra před sametovou revolucí, *Zítřka to spustíme* (Machalická, 2010: 32).

Havlův harmonogram roku 1988 byl plný besed, sympózií a debat nejrůznějších zaměření, která ale vždy nesla politický podtext, a která tak byla vždy pod drobnohledem StB. Havel byl několikrát po účasti na takovýchto akcích zatčen a vyslýchán. Nic ale nezabránilo pravděpodobně nejdůležitější Havlově schůzce jeho předlistopadové „politické kariéry“. 8. a 9. prosince 1988 navštívil Československo francouzský prezident François Mitterand, který se na francouzském velvyslanectví setkal se zástupci opozice v čele s Václavem Havlem, což výrazně vypovídalo o tom, jaké postavení má československá opozice v zahraničí (Suk, 2013: 272). Schůzkou se také definitivně potvrdil Havlův statut vůdčí osobnosti politické opozice.

Situace nabrala na obrátkách Palachovým týdnem na počátku roku 1989, který byl pod záštitou pietního aktu ve skutečnosti protestní akcí. Na jedné z mnoha demonstrací byl zatčen spolu s dalšími odpůrci režimu i Václav Havel. 21. února 1989 byl odsouzen k nepodmíněnému trestu odnětí svobody na 9 měsíců. To vyvolalo ohromnou vlnu solidarity, i ze zahraničí (Kriseová, 1991: 142). Na pět tisíc lidí podepsalo nejrůznější petice na propuštění vězňů Palachova týdne, ohlas na rozměry protestů a především na způsob reakce československého režimu se ozývaly z USA, Velké Británie, Francie, Nizozemska, či Rakouska. Po uplynutí poloviny trestu byl Havel 17. května propuštěn (Suk, 2013: 182).

Zatímco v Polsku již vládl parlament vzniklý z polo svobodných voleb, ve kterém působili jak komunisté, tak představitelé polské opozice v čele s premiérem Tadeuszem Mazowieckým, v Československu se sbíraly podpisy k nově sestavené petici *Několik vět*, jehož byl Havel pod záštitou Charty 77 iniciátorem. Snahou bylo konfrontovat „šedou zónu“, která se do opozičních aktivit příliš nezapojovala. Petici podepsalo na 40 tisíc lidí, včetně známých osobností kulturní sféry.¹³ Za stále prohlubující se krize komunistického režimu napsal Havel u příležitosti udělení Mírové ceny německých knihkupců ve Frankfurtu svou další esej *Slovo o slovu*, která představuje zamyšlení nad silou slova v lidských dějinách (Formáčková, 2012: 80).

Havlovu představu o rozpořbování poměrů, plánovanou na 10. prosince 1989 za účasti všech signatářů *Několika vět*, předběhla iniciativa studentů 17. listopadu. Havel narychlo přijel do Prahy a spolu se svými kolegy na hromadné schůzce v divadle ustanovili *Občanské fórum*. O pár dní později už Havel formuloval stanoviska *fóra* na odstoupení prezidenta Husáka z funkce, a o dalších pár dní později byl svými nejbližšími přáteli přemluven ke kandidatuře na prezidenta, a 29. prosince už předstupoval před Federální shromáždění,

¹³ Ústav pro studium totalitních režimů. 1989 – Cesta k listopadu (http://www.ustrcr.cz/data/cesta_k_listopadu_1989/docs/Nekolik_vet_ML.pdf, 28. 2. 2014).

keré ho prezidentem Československé socialistické republiky zvolilo (Kaiser, 2010: 16). Ve své inaugurační řeči slíbil dovést zemi ke svobodným volbám, což splnil v létě roku 1990. Nové Federální shromáždění ho pak 5. července 1990 zvolilo do funkce prezidenta podruhé. Svými postoji v letech totality získal Havel postavení uznávané autority, která byla díky promyšlenosti názorů ohledně problémů tehdejší civilizace i v nové funkci respektovanou, a mezi politiky ojedinělou osobností (Čermák, 2011: 152).

3.4 Zdroje Havlova filozofického myšlení

Těžko vylíčit všechny myšlenkové zdroje, které nějakým způsobem ovlivnily Havlovo vlastní filozofické uvažování. Z dostupných zdrojů ale mohou identifikovat několik osobností české i zahraniční filozofické scény, se kterými Havel sdílel určitá témata a předměty filozofického myšlení.

Jedním z nich je Tomáš Garrigue Masaryk, politik, následně první prezident samostatného Československa a později díky kontaktům s Edmundem Husserlem také filozof. Masarykova filozofie se z počátku soustřeďovala na otázku ztráty náboženské víry napříč společnostmi, a právě Husserl rozšířil tuto jeho analýzu o aspekt lidské existence. Výsledkem je v podstatě společný úsudek obou filozofů, že teoretické znalosti lidstva ztrácejí kontakt s lidskou existencí jako takovou, a že základ morálně uspořádaného světa leží ve „společném životě světa“, ve kterém jsou reflektovány jednotlivé životní zkušenosti (Capps, 1997: 3). Husserlův koncept *Lebenswelt*¹⁴ se následně stal určujícím konceptem pro Havlovy teze „proudění života“ a „žítí v pravdě“, které představovaly alternativu povrchnosti a umělosti ideologie, a zpochybňovaly její základní myšlenky (Capps, 1997: 5). Havlova politicky motivovaná umělecká tvorba je charakteristická ostrou kritikou ideologie, jednak za její dominanci v politickém životě, a jednak za to, jak dominancí ve vědě a technice deformuje společenskou perspektivu

¹⁴ Do češtiny lze tento pojem přeložit jako svět života, či přirozený svět.

přirozeného světa. Tuto kritiku vědy a moderního racionalismu převzal Havel z Husserlova díla *Krise evropských věd*, a tvrdí, že ideologie se opírá o prosazování jedné pravdy stejně tak, jako se scientismus opírá o předpoklad, že jedině metody přírodních věd mohou zajistit přístup k lidské realitě (Findlay, 1999: 406-407).

Asi největší otisk na Havlově filozofii zanechal pravděpodobně nejvýznamnější český filozof své doby, Jan Patočka, mentor generace českých disidentů – myslitelů (Findlay, 1999: 404-405). Jan Patočka po studiích filozofie v Praze prohluboval své znalosti v zahraničí, kde se učil od dalších významných myslitelů. Ve Francii jím byl již zmíněný Edmund Husserl, v Německu Martin Heidegger. Skloubením Husserlovy fenomenologie a Heideggerova existencialistického pohledu na fenomenologii¹⁵ vytvořil Patočka vlastní filozofii, založenou na fenoménech jako předmětech zkoumání a zdrojích informací, a na zkoumání lidského, přirozeného světa a jeho funkčnosti (Stark, 2011: 65).

Patočkovým nejslavnějším dílem jsou kromě *Úvodu do fenomenologické filosofie* především *Kacířské eseje o filosofii dějin*, které jeho osobní filozofii shrnují (Stark, 2011: 59). *Kacířské eseje* představují neoficiální příručku pro československý disent, a jistou interpretací obsažených závěrů je Havlova *Moc bezmocných*. Havel v návaznosti na Patočku v této své eseji podmínil existenci svobodné a etické politiky existencí individualit v totalitní společnosti „nepravdy“. Rozhodující jsou „osobní zkušenosti lidského bytí“, se kterými je úzce spjat „život v pravdě“ a schopnost žít „život v pravdě“¹⁶ (Findlay, 1999: 407).

¹⁵ Husserlova fenomenologie bývá oceňována jako základ pro přírodní vědy, neboť tvrdí, že ontologie a poznávání světa je možné pouze za neosobního, zcela objektivního uvažování a za přítomnosti empiricky získaných dat. Heideggerova perspektiva fenomenologie je zaměřena více na „bytí“ jedince jako takového, existence člověka je závislá na pochopení sebe samé a vztahuje se k vlastním možnostem a příležitostem (Findlay, 1999: 420).

¹⁶ Pro Havla znamenal koncept „života v pravdě“ odmítnutí oficiální „pravdy“, reprodukováné režimem. Zdůrazňoval váhu svobodného slova a vybízel k označování věcí pravými jmény dle vlastního, svobodného a především individuálního úsudku. Toto „paralelní polis“

Patočka ve svých *Kacířských esejích* zahrnuje i obraz doby, ve které toto filozofické dílo napsal. V pozadí ruské okupace v díle polemizuje nad tím, že v krizové době musí být celospolečensky upadající naděje povzbuzována přirozeností osobnosti, že krize společnosti evokuje jakousi osobní odpovědnost, nesoucí potřebu vybudovat solidaritu ve společnosti těch, kteří byli krizí zasaženi. Tato „společnost otřesených“ pak poskytuje útočiště a sílu „moci bezmocných“ (Capps, 1997: 4). Oba filozofové, Havel i Patočka, tak nabízejí ucelenou analýzu reality společnosti, ve které se pojí politika s filozofií, a ve které oba kladou důraz na svobodu a odpovědnost jedince (Findlay, 1999: 404-405).

4 ANALÝZA VYBRANÝCH DIVADELNÍCH HER

V návaznosti na předešlou teoretickou analýzu lze konstatovat, že Havlova filozofie se opírá o tři pilíře. Prvním a nejdůležitějším pilířem je kritika politické ideologie a její dominance v moderní civilizaci. S tím úzce souvisí obsah druhého pilíře, témata lidské odpovědnosti, svobody a morálky, ztělesňující to, co nazývá „životem v pravdě“. Odtud pak vyplývá třetí pilíř jeho filozofie, důsledné volání po ochotě ve jménu těchto cílů a hodnot leccos obětovat (Findlay, 1999: 405).

Tyto tři velmi zobecněné okruhy témat, se kterými Havel polemizoval, se v této bakalářské práci stávají kritérii pro analýzu vybraných divadelních her. Jedná se tedy zaprvé o kritérium kritičnosti role ideologie v politice a všeho, co je s ideologií spojeno. Do jaké míry je v daném díle kritika ideologie vyobrazena, v jakých symbolech byla kritika vyjádřena, případně jakých literárních prostředků Havel k vyjádření kritičnosti využil. Zadruhé se jedná o kritérium tematizace lidské osobnosti a její existence v nesvobodné společnosti, tedy do jaké míry a jakým způsobem je v daném díle „nesvoboda“ jedince ztvárněna.

společenského vědomí a svědomí, a úsudku nezávislého na režimní ideologii pro něj existovalo i přes veškeré snahy totalitního systému jej potlačit. Havel věřil v dosažení svobodné společnosti především skrze existenciální, mravní a duchovní proměnu společnosti, založenou na vůli a ochotě „žít v pravdě“ (Suk, 2007: 16-17).

Zatřetí se jedná o kritérium „akceschopnosti“, tedy zda se v díle objevují náměty pro čtenáře, určité poselství a zacílení na čtenáře, by tento vliv ideologie podlomil, a docílil tak „života v pravdě“.

4.1 Zahradní slavnost

Hned po přečtení hry lze odpovědět na řadu otázek prvního kritéria. Hra je jednoznačnou kritikou byrokratičnosti systému. Stejně jako řada dalších absurdních dramatiků sdílel v této své hře Havel koncept identity v „moderní době“, která je v jakémsi vakuu, plném mechanických procesů a striktních nařízeních, které zcela formují osobnost jedince (Trensky, 1969: 43-44). Dobře lze toto tvrzení podložit postavami tajemníka a tajemnice, kteří nejsou schopni racionálně a zcela samostatně uvažovat, pod tlakem byrokratických norem a mechanismů, spojených s jejich funkcí, ztrácí svůj vlastní úsudek a schopnost podle něj jednat. Přizpůsobují své jednání a myšlení autoritě, v případě *Zahradní slavnosti* jde o zahajovače Ferdu Plzáka, který svou nadřazeností vyvíjí na své zaměstnance tlak, který jejich vlastní existenci přetváří do podob „oficiální pravdy“. Ta je pak takovými „existenčně“ potlačenými zaměstnanci reprodukována dále, oficiální „řeč“ režimu se dostává do dalších vrstev společnosti, čímž se posiluje stabilita ideologie jako takové, která pak může snadno skrze tento řetězec „ovládaných“ řídit celou společnost (Goetz-Stankiewicz, 1981: 389).

S tím souvisí i fenomén jazyka, který u Havla hraje primární roli, a s jehož formou si v průběhu jeho dramatické tvorby „pohrává“.¹⁷ V případě *Zahradní slavnosti* je jazyk hlavní hybnou silou děje, každá postava hry je pouhým nástrojem jazyka, což je nejzřetelněji vidět na hlavní postavě Huga Pludka. Jazyk přestává být komunikačním

¹⁷ Viz například jeho dílo *Vyrozumění*, ve kterém hrál ústřední roli umělý jazyk *ptydepe*, nový komunikační prostředek úředníků. *Ptydepe* mělo svá jasná, ve hře dopodrobna rozebraná pravidla užívání, která jsou založena na vědeckém základě s cílem „[...] zaručit cílevědomým omezením všech vzájemných podobností mezi slovy každému sdělení takový stupeň přesnosti, spolehlivosti a jednoznačnosti, jaký je nedosažitelný v žádném přirozeném jazyce. [...]“ (Havel, 1992: 55). Koncept umělého jazyka převzal Havel od svého bratra Ivana, od něhož se údajně inspiroval i v případě *Ztížené možnosti soustředění*, ve kterém hraje důležitou roli robot Puzuk, počítač s umělou inteligencí, schopen vyvodit z několika informací kompletní studii osobnosti člověka (Putna: 2011: 133).

prostředkem a plní roli spíše nějaké formy sociálního chování. Repliky jednotlivých postav jsou akontextuální a bezobsažné, nenesou v sobě nějakou osobitou ideu, myšlenku, kterou by postavy chtěly sdělit. Dialogy postav jsou sbírkami prefabrikovaných replik, které vytváří tak dojem, že postavy ztratily vlastní osobitost a originalitu, a staly se pouhým perfektně fungujícím strojem jazyka, který opakuje naučené fráze dokola a dokola. Tak, jako se jazyk odcizuje člověku, odcizuje se člověk i své vlastní podstatě (Trensky, 1969: 44).

Kritika byrokratičnosti a socialistických institucí je nejlépe zřetelná ve třetím dějství, v rozhovoru mez ředitelem a tajemnicí. Jejich konverzace neplní funkci tradiční komunikace, ale spíše jakéhosi rituálního, nesrozumitelného dialogu, ve kterém hraje primární roli několik abstraktních pojmů, vystihující pravidla a směrnice dané instituce. Jejich rozhovor tak vypadá na první pohled vysoce profesionálně, „slovíčkařením“ a opakováním několika málo slov celý rozhovor ale působí spíše jako karikatura na praktiky reálně existujících institucí socialismu, čímž je zde jasně patrná autorova snaha vyzdvihnout teatrálnost socialistického režimu Československa (Trensky, 1969: 52).

TAJEMNICE: Máte soupis likvidačních norem?

ŘEDITEL: Ano.

TAJEMNICE: A soupis delimitačních norem?

ŘEDITEL: Ten ne.

TAJEMNICE: To je pětka? (*Týká se pláště*)

ŘEDITEL: Jo.

TAJEMNICE: Ale soupis likvidačních forem je bez soupisu delimitačních norem neplatný!

ŘEDITEL: A to by nestačil soupis likvidačních norem podložený soupisem delimitačních forem?

TAJEMNICE: To by zneplatnilo celou likvidaci.

ŘEDITEL: Není to trochu formální norma?

TAJEMNICE: Naopak: je to docela normální forma.

[...]

TAJEMNICE: Kdyby šlo o jiný typ likvidace, mohla bych snad přimhouřit oko –

ŘEDITEL: O který typ likvidace vlastně jde?

TAJEMNICE: O likvidaci cestou delimitace. (Havel, 1992: 27).

„Odcizení se“ své podstatě je i námětem celé hry a je nejzřetelněji znát na hlavní postavě Huga Pludka. Ten je na domluvu svých rodičů poslán na zahradní slavnost Zahajovačské služby, kde se má setkat s ředitelem Kalabisem, aby se u něj ucházel o pracovní místo. Hugo nakonec pracovní pozici získává, ale nikoli skrze kontakty s otcovým známým, ale skrze schopnost naučit se oficiálnímu jazyku Zahajovačské služby. Na začátku hry je Hugo nepříliš výraznou a málomluvnou postavou. V průběhu děje hry se ale naučil, jak mluvit „správným“ jazykem, což mu vyneslo funkci vedoucího. Hugovo sebevědomí stoupá úměrně s tím, s jakou svižností dokáže opakovat zavedené fráze, které ale postrádají hlubší smysl. Ke konci je už Hugova postava dobře fungující součástí systému (Goetz-Stankiewicz, 1981: 390).

Překotný úspěch Huga, daný schopností adaptovat se na prostředí, vyúsťuje ve změnu vlastní identity Hugovy postavy. Přizpůsobováním se okolním podmínkám Hugo potlačoval svou vlastní, originální identitu a řízeně se přetvářel do jiných osobností, osobností vyžadovaných daným prostředím. Tento námět hry nám pomůže zohlednit druhé kritérium mé analýzy – otázku jednotlivce. Hugovo „já“ se postupně stává iluzorním, rozkládá se do takové míry, že na konci díla není ani sám Hugo schopen svou identitu rozpoznat (Trensky, 1969: 43).

HUGO: Jdu píchnout klukům v likvidaci Likvidačního úřadu a zapomněl jsem se zeptat, kdo tu likvidaci vlastně vede – chtěl bych jít totiž rovnou za kovářem!

ŘEDITEL: Pludek.

HUGO: Který? Hugo?

ŘEDITEL: Ten. (Havel, 1992: 36).

Vše probíhá v důsledku toho, že v daném prostředí je lidská osobnost spíše handicapem, aby se Hugo „stal někým“, musí svou původní osobnost změnit. Hugo i další postavy jsou tak vyjádřením společenské přizpůsobivosti. Hugova originální identita je potlačována úměrně k tomu, nakolik se stává součástí systému, čímž je posléze na konci děje hry vytržen ze svého původního prostředí, ze společnosti jeho rodiny (Burian, 1992: 407). Jeho vlastní rodiče ho při návratu Huga domů nepoznávají, neboť sám Hugo se prezentuje a působí jako někdo zcela cizí.

HUGO: Dovede prohodit přátelské slovo s každým, i s nejprostším člověkem! Sám na to spoléhám, přišel jsem si s ním trochu pošprechtit a případně mu i v něčem píchnout. Jdu totiž vždycky rovnou za kovářem! Kafičko bude?

PLUDKOVÁ: Bude, bude, jen co přijde Hugo –

HUGO: On ještě není doma? (Havel, 1992: 39).

Na začátku hry v prvním dějství hraje Hugo šachy sám se sebou, kdy pokaždé mění strany, takže supluje i roli protihráče, a hovoří o tom, že zatímco na jedné straně vyhrává, na druhé prohrává. Tak je to i na konci hry. Zatímco Hugo na jedné straně vyhrává, získáním nové práce, na druhé straně prohrává, ztrátou vlastního „já“. Hra končí šachmatem, kdy je Hugo poražen Hugem, kdy vzestup postavy znamená souběžně i jeho pád (Ambros, 1991: 3).

V rámci *Zahradní slavnosti* je těžké nalézt nějaké východisko, únik z tíživé ze situace, který by poskytl čtenáři dojem, že se hlavní postavy ze své složité situace dostanou a vše dopadne s „dobrým koncem“.

Ve hře chybí nějaké pozitivní prvky, které bychom mohli označit za katarzi, tedy v závěrečné fázi jakési očištění od silných, třeba i negativních zážitků z díla a celkové uvolnění a povznesení pocitů z četby (Trensky, 1969: 61).

Například v divadelní hře *Vyrozumění*, která *Zahradní slavnosti* následovala, můžeme najít několik pasáží, ve kterých je zřetelně znát nějaké skryté poselství pro čtenáře.

GROSS: [...] Obvykle jsem příliš brzy ustupoval, příliš snadno jsem podléhal výhrůzkám, příliš jsem důvěřoval lidem. [...] Jestli budu mít ještě někdy vliv na běh věcí, pokusím se dělat všechno jinak! Míň duchaplných slov, ale víc reálných činů; věcnost, chladná hlava, neústupná hrdost, přísnost a kritičnost – především na sebe sama – to jsou vlastnosti, které mi vždycky scházely! [...], a tak dlouho jsme mluvili o velkém poslání, které máme, až jsme dočista zapomněli něco skutečně velkého vykonat. [...] (Havel, 1992: 92).

Jako by autor v těchto pasážích hovořil přímo ke čtenáři a snažil se v něm vzbudit schopnost sebereflexe, schopnost samostatně jako nezávislá jednotka přemýšlet, a také podle toho jednat. Takové to občasné cílení na čtenáře/diváka a vkládání autorových subjektivních názorů a pocitů, ale v *Zahradní slavnosti* není. Zde je ponechán volný prostor pro to, aby si sám čtenář z děje vyvodil autorovo sdělení a podtext celé divadelní hry. Hra tak působí spíše pesimistickým dojmem, což stěžuje nějakým způsobem zohlednit třetí kritérium mé analýzy. *Zahradní slavnost*, alespoň dle mého názoru, ještě neobsahuje prvky, mající snahu ovlivnit přímým způsobem po duchovní stránce čtenáře/diváka, jako tomu je například u jeho dalších divadelních her.

4.2 Žebrácká opera

Havlova *Žebrácká opera* vznikla v roce 1975 podle předlohy *Žebrácké opery* britského dramatika Johna Gaye z roku 1728.¹⁸ Je psána v hovorovějším, leckde i v komichtějším stylu, a i její dějová linie je od té britské odlišná. Havlova *Žebrácká opera* totiž obnáší silnější politický nádech. Jedná se o satiru kolektivismu, kritizuje nedostatek individuální identity a svobody, a zobrazuje nedůvěru a korupčnost, převládající v komunistickém Československu (Kuo – Ming-ming, 2001: 124).

Divadelní hra je postavena na principu mocenských her mezi představiteli dvou mafiánských struktur, které mezi sebou soupeří a snaží se ovládnout jeden druhého. Jednotlivé vztahy mezi postavami jsou natolik složité, že čtenář ztrácí povědomí o tom, kdo je kdo, kdo s kým uzavřel spojení, kdo je představitelem zla ve víře prosazovat dobro, či kdo je představitelem dobra ve snaze zakrýt vlastní nekalé úmysly. Je tak velmi těžké se orientovat v tom, kdo představuje morální a kdo nemorální hodnoty, a kdo z postav hry je ten „hrdina“ (Goetz-Stankiewicz, 1981: 391). William Peachum se snaží prostřednictvím své dcery získat informace o konkurenční zlodějské organizaci Macheathea tak, aby mohl získat dostatek důkazů na jeho zatčení, čímž by se Peachum stal jediným vládcem londýnského podsvětí. Spolupracuje ale s Billem Lockitem, velitelem policie, který zločiny vyšetřuje, ale jak se na konci hry překvapivě ukáže, zároveň zločiny i páchá (Štěrbová, 2002: 45).

Za téma hry bychom mohli považovat například srovnání zlodějů se zloději veřejnými, líčení podvodných strategií nebo plánování tajných špinavých obchodů a nekalé praktiky typu korupce a černého trhu. O kouzlu divadla vytvářet vzájemnosti divadelní tvorby a politiky jsem již hovořila. O to více toto kouzlo platí v době normalizace, ve které byla *Žebrácká opera* napsána. O to více tak lidé vnímali hru jako narážku

¹⁸ V originále *The Beggar's Opera*. Hra je parodií na dobovou italskou operu, v níž autor odhaluje morálku a hodnoty anglické společnosti dvacátých let osmnáctého století (Štěrbová, 2002: 45).

na tehdejší situaci (Steiner, 2000: 257). První kritérium je tak zohledněno, hra je satirou na prostředí normalizovaného Československa a na nečisté mechanismy, které v takovém prostředí plném zkorumpovaných vztahů mezi institucemi fungovaly. I když k tomu sama hra explicitně nenavádí, čtenář si jistou asociaci k danému historickému období vyvodí sám.

Prostředí plné špinavostí a proměnlivých vztahů se zrcadlí do osobností a charakteristik jednotlivých postav. Postavy nehledí na morální hodnoty, naopak je vědomě podlamují, kalkulují s nimi a jejich rozhodování je řízeno ekonomickým principem „co největší zisk, za co nejmenší náklady“ (Štěrbová, 2002: 46).

Jednotlivé postavy s vidinou dosažení svých cílů lžou, navádějí, mění své názory a stanoviska podle aktuálního mocenského rozpoložení. Své pokrytectví a bezpáteřnost jsou schopni převést i do oblasti rodinných vztahů, natolik jim je rodinné zázemí lhostejné (Steiner, 2000: 263), že například Peachum s Lockitem „obětují“ vlastní dcery, když je provdají za Macheatha. S dcerami záměrně manipulují tak, aby byli blíže k Macheathovým obchodům a mohli ho ve vhodné chvíli „odstranit“. V této hře jsou tak identity jasně definované, mají jasně nastavenou roli, kterou v ději hry plní. Jejich společným znakem je ale právě ona schopnost ohýbat se daným okolnostem. Kromě jedné postavy jsou všechny ostatní vystavěné na tom a samém principu, na chameleonském principu přizpůsobivosti.

Tou jednou postavou, pro kterou jsou hodnoty základními, pevně stanovenými a téměř neměnnými normami, je nezávislý kapsář Harry Filch. Jedná se vlastně o jedinou postavu, která se drží nějakých svých zásad, a než aby spolupracoval s někým, kdo je schopen udat i „vlastního bratra“, nebude pracovat pod žádnou zlodějskou organizací. Jeho zklamání je pak završeno udáním na jeho osobu, a konečný trest – poprava – tu pak přijímá se vztyčenou hlavou jako jediné východisko z prostředí, ve kterém není místo pro hodnoty, jenž on vyznává.

FILCH: Nikdy jsem nezastával názor, že účel světí prostředky. Naopak: domnívám se, že problematické prostředky problematizují i dobrý cíl!

LOCKIT: Vidím, že máte své zásady. Proč jste se ale potom do poslední chvíle pokoušel Peachuma krýt, když jeho postupy tak odsuzujete?

FILCH: No přece proto, že mám své zásady! Jednou z nich totiž je, že nikdy neudám kolegu, i kdybych proti němu měl sebevětší výhrady –

[...]

LOCKIT: Jste zvláštní člověk, Filchi! Škoda, že jste lupič a ne policista: někoho tak čestného bych tady potřeboval jako sůl!

[...]

FILCH: Nikdy bych se nesmířil například s takovými metodami, jaké jste dneska na mně uplatnil!

[...]

FILCH: Mně už na životě stejně nezáleží! Nehodím se do tohoto světa – (Havel, 1992: 190).

Filch je jako představitel „hrdiny“ ochoten obětovat vlastní život za to, aby byla posílena váha jím uctívaných hodnot, a tím pomohl i dalším lidem těmto hodnotám nahlédnout (Štěrbová, 2002: 47). Při tomto zhodnocení Filchovy postavy mi vyvstává analogie se skutečnou postavou hrdiny, jenž v zájmu ochrany jistých hodnot položil svůj život. Právě letos je tomu 45 let, co se na Václavském náměstí upálil student Jan Palach, který chtěl svým činem vyjádřit odpor vůči okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy, a zároveň který chtěl prolomit marnost a skepsi společnosti a přimět ji k boji za udržení ideálů Pražského jara.

Dalším zvláštním případem zkoumání identity v této hře je postava Jenny. Na této postavě lze vidět opět onen leitmotiv hledání ztracené identity, který se objevuje i v *Zahradní slavnosti*. Jenny, bezhlavě

zamilovaná do Macheatha, se snaží ochránit samu sebe rozhodnutím, že Macheatha zničí, čímž zajistí, že již nebude existovat příčina jejího existenciálního, konkrétněji citového ohrožení. Nejlepší obrana je útok, a tak v zájmu zachování vlastního „já“ dělá Jenny pravý opak. Několikrát na Macheatha ve spolupráci s policií připravuje léčku, úmyslně ho zrazuje tak, aby nezradila sama sebe.

JENNY: Podívejte, Macku, člověk nemůže žít rozštěpen na toho, kdo plní vůli jiných, a na toho, kdo to s odporem pozoruje; každý potřebujeme – aspoň do jisté míry – sám sobě patřit, protože nepatřit si znamená nebyt totožný sám se sebou, a tedy de facto nebyt. Jak víte, mé povolání mě nutí, abych si patřila míň než ostatní ženy; to, co ony považují často dokonce za to nejcennější, co mají, nepatří v mém případě mně, ale trhu, na nějž to dávám. Jenomže já chci přesto patřit sama sobě, protože chci být sama sebou! Divíte se, že o to vášnivěji si střežím vládu nad tím málem, co mi ještě pod mou vládou zbývá, a díky čemu tedy ještě vůbec jsem?

[...]

JENNY: [...] Nevím, jestli to pochopíte, ale já prostě v sobě cítím strašnou potřebu bojovat proti každému, kdo by si mohl podmanit mé srdce! (Havel, 1992: 199-200).

Třetí kritérium, výzva ke čtenáři, je obsaženo v replice Macheatha, i když svou délkou přechází skoro až do monologu. V něm Macheath konfrontuje možnost, že by se podvolil a celý případ by vyřešilo popraviště. „[...] *Byl bych chápán jako exhibicionista, který si chtěl hrát na svědomí světa; obětoval bych se za něco, v co nikdo mimo mě nevěří; má smrt by tedy zůstala nepochopena, autoritu žádných hodnot by neposílila, nikomu by nepomohla, jen by způsobila bolest několika mým blízkým.*¹⁹ [...]“ (Havel, 1992: 205). Dále Havlův Macheath pokračuje: „[...] *Daleko těžší, ale zároveň nepoměrně smysluplnější je tato pravidla naopak přijmout, zajistit si tím možnost komunikace*

¹⁹ Zde opět analogie s případem Jana Palacha. Komunistická strana sice nad tímto činem vyjádřila lítost, celý případ ale označila za provokativní čin protisocialistických a protisovětských sil, který musí být, dle dopisu Leonida Iljiče Brežněva, zhodnocen a musí z něj být vyvozeny náležité důsledky – Jan Palach. *Reakce moci* (<http://www.janpalach.cz/cs/default/jan-palach/moc>, 28. 3. 2014).

se svým okolím a pak této komunikace využívat k postupnému boji za zlepšení daných pravidel hry. Jinými slovy: jediným správným, důstojným a vpravdě chlapským řešením mé situace je obrátit se k životu čelem, vrhnout se odvážně do jeho rozbouřených vln, nebát se jeho špíny a všech nástrah, jež člověku klade do cesty, a všechny své síly a všechn svůj um vložit do boje za to, aby byl lepší, než je!“ (Havel, 1992: 205).

Macheath tímto proslovem uzavírá spolupráci s domnělým představitelem „dobra“ Lockitem. Jeho odhodlání bojovat za „nová pravidla hry“ je ale následně vyvráceno zjištěním, že Lockit je jen další postavou podsvětí, který jen měl to štěstí, a podmanil si policejní úřad, a jako představitel zákona se postupně zbavuje jednoho nepřítele za druhým. Ironickou tečku nad celým dějem dodává poslední scéna, ve které Lockit večeří s paní Lockitovou.

LOCKIT: Tak Mary, a od tohoto okamžiku má naše organizace pod kontrolou prakticky celé podsvětí!

LOCKITOVÁ: Dalo to fušku, vid'?

LOCKIT: Získat kontrolu nad londýnskou policií byla proti tomu hračka!

LOCKITOVÁ: Stejně to je zvláštní, Bille: nikdo o naší organizaci neví a všichni jí slouží!

LOCKIT: Kdo neví, že slouží, slouží vždycky nejlíp! Dobrou chuť! (Havel, 1992: 206).

Přání „dobrou chuť“ pak skvěle podtrhává absurdnost celé situace a ještě více podporuje satirický nádech hry o londýnském podsvětí, snadno přenositelný i do prostředí tehdejší „spravedlivé“ společnosti.

4.3 Largo Desolato

Tato hra z roku 1984 se nejvíce přibližuje autobiografii. Jde o pravděpodobně „nejintimnější“ tvorbu Václava Havla, poskytující komplexní studii jedince v tíživé situaci, studii krize identity. Sám Havel v té době prožíval to samé jako hlavní postava *Larga Desolata* Leopold Kopřiva, který byl po vydání své filozofické eseje „*Ontologie lidského já*“ pod neustálým dohledem a prakticky neustále očekával příchod dvou mužů, kteří ho za jeho „provinění“ odvedou a uvězní.

Hru lze zařadit do kategorie tzv. vaňkovek, tedy her, jejichž hlavní postavy jsou vystavěné na podobném principu, například že sdílejí podobnou pozici ve společnosti. Většinou jde o představitele politické a především morální menšiny, o někoho, kdo by mohl být v prostředí dané hry velmi obecně označen za disidenta (Baranczak, 1990: 30). S takovým druhem postav je pak spojen právě i autobiografický prvek. Vaněk v *Audienci*, Dr. Eduard Huml ve *Ztížené možnosti soustředění*, ale i Harry Filch v *Žebrácké opeře* se dají označit za typické „vaňkovské“ postavy, které spojuje jak „odlišnost“ od ostatních postav, tak i životní situace, které se shodují s životními situacemi autora. To ostatně potvrdil i sám Havel v poznámkách pro inscenátory hry *Largo Desolato*.

„Ve svém psaní jsem vždycky vycházel z toho, co znám: ze své zkušenosti s tím světem, v němž já žiju, a ze své zkušenosti se sebou samým. Vždycky jsem psal zkrátka o tom, čím žiju, co vidím, co mne zajímá a trápí – vycházet z něčeho jiného bych snad ani neuměl. [...]“ (Havel, 1992: 368).

Z jeho komentářů ke hře lze odvodit i význam hry, který chtěl Havel předat. *Largo Desolato* je jakási „[...] úvaha o tíži lidského bytí; o těžkosti zápasu člověka o svou identitu s neosobní mocí, která mu ji chce vzít; o podivném rozporu mezi skutečnými možnostmi člověka a rolí, kterou mu jeho prostředí, osud i jeho vlastní práce přisoudily; [...] o lidské samotě, strachu i zbabělosti; atd. atd. – a posléze (a to hlavně především) o tragicko-komické a absurdní dimenzi těchto všech témat.

[...].“ (Havel, 1992: 368-369). Nejvíce ze všech Havlových dramatických děl můžeme právě v *Largu Desolatu* sledovat dialog Havla s Havlem. Leopold v závěru hry hovoří o roli, kterou mu jeho okolí přisoudilo, o pochybnostech, které má o splnění této role a o očekáváních, která jsou na jeho osobu kladena. Místo toho, aby se stal disidentem, byl disidentem vytvořen svým okolím (Baranczak, 1990: 31). Jde tak o vyjádření nátlakového závazku, který je kladen k určitým lidem, prosazující principy jako je pravda a svoboda (Thomas, 1994: 127).

Identita jedince, jakožto kritérium analýzy, je v této hře silně ovlivněna pochybnostmi, paranoiou, citovou nestálostí a marností, vyplývající z životní situace, ve které se hlavní postava nachází. Jde o vyjádření psychického stavu člověka, který chce dosáhnout zpět „[...] *così z mé ztracené lidské integrity* [...]“ (Havel, 1992: 365). To mu je ale stěžováno vyšší autoritou v podobě dvou mužů, dozorců, kteří k Leopoldovi chodí na kontrolu. Ti mu nabídnou relativní svobodu oplátkou za to, že vezme zpět své autorství eseje, kvůli které se dostal do potíží. Leopold je žádán, aby popřel vlastní identitu, aby prohlásil, že on není on.

Čtenář má k textu zcela svobodný přístup, záleží jen na něm, jaká bude výsledná interpretace. Havel si ale uvědomoval, že interpretace divadelního diváka je výrazně ovlivněna tím, co se odehrává na jevišti, jaká interpretace díla jemu na scéně představována. Možná proto sepsal Havel k této své hře i stručné poznámky, ve kterých cílil na inscenátory, aby zachovali v co největší míře mnohoznačnost hry (Štěrbová, 2002: 64). „[...] *myslím si, že jakékoli inscenační pokusy hru zřetelněji lokalizovat doprostřed, v němž vznikla, a čímkoli připomínat nebo zdůrazňovat jakékoli československé, komunistické nebo dokonce disidentské reálie či aspekty by jí velice ublížily. [...] Cokoli by divákovi usnadnilo doufat, že se ho hra netýká, šlo by přímo proti jejímu smyslu.*“ (Havel, 1992: 369).

Tato mnohoznačnost interpretací je zachována i pro jednotlivé postavy hry. Nejsou stanovené jasně kladné, a jasně záporné postavy, každá postava nabízí jisté paradoxy a ambivalence, které znemožňují shrnout osobnost dané postavy do jednorozměrné, zjednodušující definice. Sám autor tuto svou snahu dokládá na postavě Leopolda. „[...] svého druhu hrdina a zároveň zbabělec; je trvale upřímný a trvale zároveň tak trochu fixluje; je to člověk zoufale bránící svou identitu a zároveň ji beznadějně ztrácející; [...].“ (Havel, 1992: 369).

Jisté protiklady s sebou nesou i další postavy hry. Zvláštností je, že se další postavy hry objevují ve dvojicích – První Láďa, Druhý Láďa, První chlapík, Druhý chlapík, První muž, Druhý muž. Jak je u Havla typické, každá z postav hry s sebou nese jisté vyjádření vztahu k hlavní postavě. U *Larga Desolata* tomu není jinak. Je zde navíc přidán ještě jeden obzvlášťující prvek. Každá „dvojice“ postav je vůči sobě, stejně jako hlavní postava sama, kontrastní. Pokud s sebou jedna postava dvojice nese nějaký pozitivní prvek, pak druhá postava dvojice s sebou nese automaticky prvek negativní, záporný (Štěrbová, 2002: 66). Jednoduchým příkladem tohoto tvrzení je například dvojice První Láďa – Druhý Láďa, zatímco jeden nekouří, druhý „čadí jako fabrika“ (Havel, 1992: 325). Poněkud složitějším příkladem tvrzení o kontrastnosti zdvojených postav je pak příklad Zuzany, Leopoldovy družky, a Lucy, Leopoldovy přítelkyně. Vztah se Zuzanou je chladnější, založen na praktičnosti a stereotypu soužití dvou lidí, ve kterém není místo pro vyjadřování citů a náklonnosti.

Vztah Lucy k Leopoldovi je ale opačným modelem vztahu dvou lidí. Lucy neustále vyjadřuje Leopoldovi své city, snaží se ho povzbudit a dodat mu skrze svou lásku zpět jeho sebevědomí a chuť k práci. Lucy se Zuzanou o sobě navzájem vědí, dokonce se v jedné scéně střetávají a jejich rozhovor působí dojmem rozhovoru dvou známých, či dokonce kamarádek. Zatímco Zuzana ale Lucyinu přítomnost nijak neřeší (v průběhu hry je na výsost jasné, že se stýká s Leopoldovým kamarádem Oldou), Lucy se musí neustále přesvědčovat o své roli,

vyčítá Leopoldovi jeho chování k ní před lidmi a v následném dialogu děj lehce přechází z frustrace manželské, k frustraci milenecké (Štěrbová, 2002: 71).

Jak sám autor v komentářích napsal, záměrem bylo vytvořit dojem, že všechny postavy jsou zároveň tragické, zároveň i komické, že všechny „[...] by měly vyvolávat – buď přirozeně v různě odstíněné vzájemné míře – zároveň soucit, odpor i smích. [...]“ (Havel, 1992: 370). Tím *Largo Desolato*²⁰ plní charakteristiku Havlovy tvorby, spojující tragičnost s grotesknem.

V tomto bodě můžeme snadno přejít k zohlednění dalšího kritéria, kritéria kritičnosti ideologie a komunistického režimu vůbec. Uvedená ukázka ukazuje autorův záměr vystihnout schopnost režimu vyvolávat a pěstovat v lidech pocit nejistoty a strachu, kdy se po nějaké době stávají příčinou pádu osobnosti sami lidé. Pro lepší vysvětlení tohoto tvrzení lze použít i samotný koncept několika dveří²¹, u kterých se Leopold neustále pozastavuje a kontroluje, zda někdo nepřichází, a při sebemenším zarachocení a hluku ho stihá panika, že už si pro něj někdo přichází. To samé se ale ve hře děje i poté, kdy již zjevně žádné nebezpečí nehrozí, Leopolda paranoia a nestálost neopouští. Tento fakt je podle mého názoru jasnou snahou autora ukázat, jak hodně dokáže režim ovlivnit lidi a jejich chování.

²⁰ Alena Štěrbová ve své knize *Modelový hry Václava Havla* hovoří v souvislosti s hrou *Largo Desolato* o zajímavém jevu, a sice o příznačnosti jmen. Jeden příznak je obsažen již v samotném názvu hry, italské *largo* a *desolato*, znamenají v překladu široký, volný, a zpustlý, zanedbaný, zkroušený. Dále poukazuje na výběr jmen jednotlivých postav, kdy LeopOLD, OLDa, OLDbram nabízí asociaci se anglickým slovíčkem *old*, starý, jméno družky Zuzany zase spojitost s hrami Jiřího Suchého – *Zuzana je sama doma*, *Zuzana je zase sama doma*, *Zuzana není pro nikoho doma* (Štěrbová, 2002: 72).

²¹ Koncept dveří je jako rušivý element zakomponován i v jiných hrách (Skloot, 1993: 226). Ve *Ztížené možnosti soustředění* je celý děj řízen pohyby postav na scéně a přechody mezi místnostmi skrze dveře, které pak v závěrečné fázi děje způsobují celkový chaos a vypětí situace, když se všechny postavy děje naráz objeví ve dveřích a opakují svoje i cizí repliky, což celé vyústí v „kolaps“ hlavní postavy Eduarda Humla. Podobná situace se objevuje i v *Largo Desolatu*, ve které je také okamžik jevištního chaosu. Všechny postavy hry se nelogicky a zcela nezávazně na sobě objevují na scéně a opakují již vyřčené repliky až do vykřiknutí Leopoldova „Dost!“.

Třetí kritérium je v této hře těžko obsažitelné, neboť explicitně není ve hře naznačená alternativa, výzva či poselství ke čtenáři. Hra je od začátku do konce vyjádřením krize identity hlavní postavy a nenajdeme v ní nějaké pozitivní prvky. Leopold se po krátkém přemítání rozhoduje pro podpis prohlášení, které ho zbavuje autorství filozofické eseje, a celé to bere jako trest a odčinění vlastních hříchů. V podstatě se sám odevzdává do rukou „spravedlnosti“ a doufá, že mu to přinese ztracenou víru a impuls do nového života. Poslední naději na znovunalezení svého „já“ mu ale vezme informace, že již není třeba nic podepisovat, neboť by v Leopoldově psychickém a existenciálním stavu bylo popření vlastní identity již zbytečné.

PRVNÍ CHLAPÍK: Nač takové formality? I bez toho je přece dnes už zřejmé, že to rozhodnutí bylo ve vašem případě pravděpodobně zmatečné –

LEOPOLD: Chcete tím snad říct, že já už nejsem já?

DRUHÝ CHLAPÍK: To jste řekl vy! (Havel, 1992: 367).

5 SPOJITOST TÉMAT HAVLOVY DIVADELNÍ TVORBY A TÉMAT VYBRANÝCH DOKUMENTŮ DISENTU

Havel ve své esejí *Zvláštnosti divadla* z roku 1968 píše:

„Divadlo jako umění svou podstatou předurčené k tomu, být koncentrovaným výrazem doby – a také asi v souvislosti s kolektivitou své rezonance -, se totiž ve svých nejlepších příkladech, kdy v něm nejde jen o jednotlivá tak či onak vydařená představení, ale o určitý organismus, začleněný do svého společenského prostředí a svázaný s ním společnou látkovou výměnou, vyznačuje vždycky zesílenou vnímavostí k politické, respektive společenské problematice své doby (a jejím prostřednictvím ke 'společenské problematice vůbec').“
(Havel, 1968: 9).

Všechny tři vybrané divadelní hry reflektují alespoň jeden aspekt tehdejší společenské problematiky. *Zahradní slavnost* vyzdvihuje sílu byrokratičnosti systému a klade důraz na jazyk, čímž celou hru formuje

do karikatury institucionálního prostředí socialistického Československa. *Žebrácká opera* zase vystihuje prostředí jako takové, jako celek, pro který je všeobecně platné úplatkářství, nedůvěra, podezřívavost a nekalost jak úmyslů, tak činů. *Largo Desolato* se pak nejsilněji ze třech vybraných her zaměřila na jedince v takovémto byrokratickém, korupčním, nečistém systému. Nejvíce ze všech her vykresluje existenciální rozklad jedince ve společnosti. Spíše než na režim jako takový se tato hra zaměřuje na to, co se stane, když už je jedinec systémem pohlcený.

Co ale tyto tři hry spojuje je snaha zdůraznit úpadek morálky společnosti. Hugo v *Zahradní slavnosti* zcela potlačil své morální závazky k sobě samému, v *Žebrácké opeře* se dá za „morálně stabilní“ postavu označit snad jen pouze Filch, a v *Largo Desolatu* je morálka zastíněna strachem, paranoiou a neschopností zapojit se do normálního života. Tato absence morálky pak zcela paradoxně (a pravděpodobně zcela záměrně) vzbuzuje snahu morálku udržovat, pěstovat a povznášet ji. Neboť jak Havel ve svých hrách ukazoval, lidské hodnoty v čele s hodnotou morální jsou klíčové pro správné fungování společnosti a vztahů mezi lidmi, a kde zdravé hodnoty a morální lidé nejsou, není zdravá a morální společnost.

Havel ale není jediný, kdo tematizoval fenomén morálky ve svých dílech. Jan Patočka ve své eseji *O povinnosti bránit se proti bezpráví* píše:

„[...] aby byl možný pokrok vědění a dovednosti, musí být přesvědčeno o nezbytnosti bezpodmínečně závazných a v tomto smyslu 'posvátných' principů, vymezených účely lidského usilování. Jinými slovy: požaduje se tu cosi zásadně netechnického, cosi neprůměrného, nikoli úskočná a příležitostná morálka, ale morálka sama o sobě. [...] Bez morální základny, bez přesvědčení, které by nebylo pouze věcí oportunistu, okolností a očekávaných výhod, nemůže fungovat ani sebeznamenitěji technicky vybavená společnost. Morálka tu však není k tomu, aby společnost fungovala, nýbrž prostě proto, že člověk je člověkem. [...]“ (Patočka, 1977: 31-32).

Co se Patočka ve své eseji a Havel ve svých hrách snažili říct? Člověk není ten, kdo podle aktuálních potřeb a tendencí vymezuje, co je morálka. Naopak, morálka sama definuje člověka, a má-li být morální společnost, pak musí být především morální jedinec. Jak se píše v *Prohlášení Charty 77* z 1. ledna roku 1977, jehož jsou Patočka s Havlem autory, „*Odpovědnost za dodržování občanských práv v zemi padá samozřejmě především na politickou a státní moc. Ale nejen na ni. Každý nese svůj díl odpovědnosti za obecné poměry [...].*“ (Charta 77, 1977: 12). Ne náhodou Jan Patočka ve své zmíněné eseji definoval Chartu 77 jako sféru, založenou na čistě osobně-mravních závazcích těch, kteří dané mravní závazky přijali jako povinnosti k sobě samému, jako povinnosti zahrnující „*i nutnost bránit se proti každému trpěnému bezpráví*“ (Patočka, 1977: 33).

Téma morálky do svých úvah zahrnul i Václav Benda, v eseji *Paralelní polis* z roku 1978. I on viděl morální závazky jako jednotící moment a zdroje dynamiky Charty 77, která byla na zdůrazňování etických aspektů a mravních postojů vůči političnu založena. I on souhlasil v „*morální oprávnění a závazek*“ občana podílet se na věcech veřejných, ale díval se na něj z jiného, skeptičtějšího úhlu. „*Abstraktní mravní postoj je však jen gestem, které sice může být maximálně účinné, jehož působení je však limitováno několika týdny nebo měsíci.*“. Svě tvrzení podložil tím, že i když se občan pustí do konfliktu s politickou mocí a usiluje o její zničení s vidinou splnění svého mravního závazku, za daných okolností si stejně nemůže klást nárok na veřejné uznání. „*Nicméně při etických parametrech současné politické moci nesmí takové jednání spoléhat na to, že jeho mravní motivy budou všeobecně nahlédnuty a že by mohlo působit jako morální apel.*“ Proto Václav Benda přichází s plánem *paralelního polis*, vytvoření paralelních struktur, schopných v jisté míře nahrazovat chybějící prospěšné a nezbytné funkce tam, kde to lze (Benda, 1978: 44-45).

Havlovy hry jsou svědectvím o systému, o jeho moci, o jeho fatálním vlivu na každého člena společnosti. Je to moc, která určuje,

co se smí a nesmí, jaké hodnoty jsou přednější, jaké hodnoty jsou naopak nežádoucí. Úpadek tradičních hodnot lidí vlivem prostředí, ve kterém žijí, je vidět v každé jeho hře, konec konců i v jeho esejích a filozofických úvahách. Petr Pithart ve své eseji *Dizi-rizika* ale hovoří i o opačném směru vlivu.

„Tato moc vytváří společenské klima, charakterizované společenskou pokleslostí tradičních hodnot lidské solidnosti, poctivosti a slušnosti. Ale platí i opačný vztah: toto klima zpětně vytváří 'občanůproště' poměry, které plodí, reprodukuje a utvrzují současnou moc.“ (Pithart: 90).

Druhé kritérium pro mou analýzu Havlovy tvorby, kritérium jedince a jeho stavu a pozice ve společnosti ukázalo, že konstantním prvkem všech jeho her bylo vyobrazování fatálního vlivu prostředí na jedince, a na jeho vlastní identitu především. Každá Havlova hra různým způsobem a v různých dějových prostředích vyobrazovala různé druhy problémů, se kterými se identita jednotlivce potýkala. Ať už šlo o prostředí státní instituce, o neformální prostředí zločinců londýnského podsvětí, či o rodinné prostředí vlastního bytu, vždy jsme byli v přímém kontaktu s existenciální krizí postav děje.

Za příčinou existenciální krize jednotlivce tak stojí prostředí, ve kterém se daný jedinec pohybuje. O absenci morálních hodnot takového prostředí a vlivu této absence na chování a jednání osobnosti jsem se již zmínila. V Havlových hrách jsme ale mohli zaznamenat velmi často vyobrazovaný fenomén, který je také přímým vyústěním daného prostředí, ale je intimnějšího rázu, čímž je pro daného jedince mnohem nebezpečnější, než ztráta nějakých osobních hodnot a principů. Tím fenoménem je strach, Havlem představovaný v různých formách, přesto ho lze identifikovat snad na každé postavě Havlových divadelních her. V *Zahradní slavnosti* nařizovali manželé Pludkovi svému druhému synovi Petrovi schovávat se před návštěvami, protože vypadá jako „buržoazní intelektuál“, a co by tomu pak řekli lidé? Polly, dcera Peachuma a manželka Macheatha v *Žebrácké opeře* ze strachu,

že bude zavržena svým otcem anebo manželem, dělá všechno, co jí otec nebo manžel přikáže, a zmítá se tak mezi dvěma stranami mince a snaží se být s každou stranou zadobře. V *Largu Desolatu* je strach leitmotivem, ústředním motivem hry – strach ze zatčení, strach o manžela, kamaráda, milence, strach o sebe samého. Havel tak ve svých hrách pracoval s psychickým stavem člověka, který byl ve společnosti jeho doby nejrozšířenější, a snažil se tak nastítnit to, co strach může s člověkem a především jeho mravním úsudkem udělat.

O strachu lidí Havel uvažoval i ve své eseji *Moc bezmocných*, když na příkladu zelináře uvažoval nad tím, co ho přimělo vystavit cedulku „*Proletáři všech zemí, spojte se!*“. „[...] on je dal do výkladu prostě proto, že se to tak už léta dělá, že to dělají všichni, že to tak musí být. Kdyby to neudělal, mohl by mít potíže; mohli by mu vyčíst, že nemá 'výzdobu', někdo by ho mohl dokonce nařknout z toho, že není loajální. Udělal to proto, že to patří k věci, chce-li člověk v životě obstát; že je to jedna z tisíce 'maličností', které mi zajišťují relativně klidný život v 'souladu se společností'“. (Havel, 1978: 4).

O takovém strachu, který nutí lidi nepřemýšlet nad svými činy a nutí je tak dělat jen to, co se po nich požaduje, mluvil ve své eseji *Společenství strachu* i spisovatel Milan Šimečka:

„Strach je nejméně vhodným médiem pro zralé úvahy. Šance rozumu v zápase se strachem jsou nevalné. Rozum je sice schopen na svém hřišti zvítězit na celé čáře nad lží, frází a pokrytectvím naší každodennosti, ale to ještě neznámá, že je schopen dát povel nohám, aby vynesly jedince z řady těch, kteří se před touto lží, frází a pokrytectvím mlčky sklánějí. [...] Pach strachu, který proniká naší společností, podrývá lidskou důstojnost všech její členů. Narušuje proces odpřírodnění, který člověka vydělil z živočišného světa. Proto nemůže být společenství strachu moderní, byť by to o sobě i tvrdilo.“ (Šimečka, 1979: 100).

Jak Havel v *Moci bezmocných* píše, vyvěšením cedulky zelinář dal najevo svou loajalitu, přijal předepsaný rituál, přistoupil na daná pravidla

hry, čímž se stal jejím hráčem, a umožnil, aby se taková hra dále hrála. Člověk se tak stal součástí systému, kterému nemusí věřit, stačí to předstírat, či systém (a ty, kdo ho řídí) mlčky tolerovat. Tím však dotyčný přijímá život přetvářce, „život ve lži“ (Havel, 1978: 6). Havel tak přichází s konceptem „života v pravdě“, vystoupením ze lži, odmítnutím pravidel hry a znovunaleznutí potlačené identity a důstojnosti.

„Život v pravdě' nemá tedy v post-totalitním systému jen dimenzi existenciální (vrací člověka k sobě samému), noetickou (odhaluje skutečnost, jaká je) a mravní (je příkladem). Má navíc i zřetelnou dimenzi politickou.“²² (Havel, 1978: 13).

Havel v eseji podotknul²³, že „život ve lži“ ve společnosti převažuje, a tak tento fenomén převažuje i v jeho dramatické tvorbě, konkrétněji i ve třech vybraných divadelních hrách. A jak své přemítání o strachu žít život v pravdě zakončil Šimečka, „[...] statečnost a pravda stojí proti bezpečí, klidu, práci, hmotné zajištěnosti, proti rodině a normální budoucnosti dětí, proti vyřazenosti, veřejným pomluvám a desítkám jiných příkoří, které znají nejlépe ti, kteří se už rozhodli.“ (Šimečka, 1979: 106).

S konceptem „života ve lži“, či naopak „života v pravdě“, souvisí i fenomén jazyka, tedy prvku, vyjadřujícího ono absurdno Havlových her. Jazyk v Havlových hrách, jak již bylo řečeno, neplní funkci komunikačního prostředku, jazyk nekoresponduje s tím, co si daná postava myslí, prožívá, jaké jsou její názory a ideje. Jazyk plní roli spíše nějakého sociálního chování, kdy je člověk pouhým nástrojem frází daného systému. Havel se tak snažil poukázat na to, že jazyk v běžném životě postrádá svůj význam, je bezmyšlenkovitě využíván k vyjádření toho, co člověk smí vyjádřit, nikoliv k vyjádření toho, co daný člověk skutečně vyjádřit chce. Tématu role jazyka se zabýval kromě Havla i již zmíněný Petr Pithart, který se zabýval především rolí jazyka v politice. Protesty a kritika moci je verbální a podle něj také přirozená, lidé jsou lidmi slova.

²² Politickou dimenzí „života v pravdě“ měl Havel namysli opozici, opoziční síly jakožto konfrontaci s mocí (Havel, 1978: 13).

²³ „Myslím, že u drtivé většiny zelinářů lze právem předpokládat, že o textu hesel ve svých výkladech celkem nepřemýšlejí, natož aby jimi vyslovovali něco ze svého názoru na svět.“ (Havel, 1978: 4).

Ti ale podle Pitharta trpí „[...] *mánii explicitnosti, přičemž naše slova vždy navíc počítají s mocí jako s tím nejdůležitějším partnerem: jako s hlavním adresátem, či přinejmenším jako s dramatickým a takto osmyslňujícím pozadím našich promluv.*“ Autor se zamýšlí nad tím, že lze udělat a vyjádřit spoustu věcí i bez nutkání být za každou cenu explicitní, za každou cenu něco vysvětlit, či gestikulovat. Nepožaduje mlčení, tvrdí, že bychom jen „[...] *měli při všem našem mluvení více vědět o tom, co všechno naše slova znamenají [...].*“ (Pithart, 93-94).

Sílu hodnot, pravdy a jazyka ve svých dokumentech tematizovala i sama *Charta 77*, která vydávala pravidelně zprávy o stavu československé společnosti v nejrůznějších odvětvích, psala pravidelně dopisy, provolání, žádosti i stížnosti nejvyšším institucím a jejich představitelům. Příkladem takovýchto dokumentů je například *Prohlášení o diskriminačním omezení práva na vzdělání mládeže v Československu* z ledna roku 1977, *O svobodě svědomí a vyznání a o náboženských právech v Československu* z dubna roku 1977 od Jiřího Hájka, či *Dopis Federálnímu shromáždění ČSSR a vládě ČSSR navrhuující srovnávací analýzu čs. právního řádu s mezinárodními pakty o lidských a občanských právech* z února roku 1978 (Císařovská – Prečan, 2007: 39-41).

Nejkomplexnějším podáním důležitosti mravních společenských hodnot, důležitosti pravdy a boje za pravdu a důležitosti jazyka jakožto prostředku vyjádření pravdy je *Základní (konstitutivní) Prohlášení Charty 77 o příčinách vzniku, smyslu a cílech Charty a metodách jejího působení* z 1. ledna 1977, ve kterém se píše:

„Zcela iluzorní je například právo na svobodu projevu, [...]. Statisícům dalších občanů je odpírána 'svoboda od strachu' (preambule prvního paktu), protože jsou nuceni žít v trvalém nebezpečí, že projeví-li své názory, ztratí pracovní a jiné možnosti. [...] Uplatnění práva 'vyhledávat, přijímat a rozšiřovat informace a myšlenky všeho druhu, bez ohledu na hranice, ať ústně, písemně nebo tiskem' či 'prostřednictvím umění' (bod 2. článku 19 prvního paktu) je stíháno nejen

mimosoudně, ale i soudně, často pod rouškou kriminálního obvinění (jak o tom svědčí mimo jiné právě probíhající procesy s mladými hudebníky). Svoboda veřejného projevu je potlačena centrálním řízením všech sdělovacích prostředků i publikačních a kulturních zařízení.“ (Charta 77, 1977: 9-10).

Jedním z mnoha dalších příkladů takovýchto dokumentů, které řeší odpírání svobod a práv v praktickém životě československých občanů, je dokument Jana Patočky a Jiřího Hájka, *Analýza stavu hospodářských a sociálních práv v Československu* z března roku 1977. Tento dokument shromažďuje kritické úvahy o dodržování a aplikaci stanov *Mezinárodního paktu o hospodářských, sociálních a kulturních právech* v československé společnosti. „*Považujeme za svou občanskou povinnost vyslovit nesouhlas s názorem, že pracující člověk má v naší zemi plnou sociální jistotu; nesouhlas s názorem, že všechna jeho práva jsou zajištěna a že zvláště uskutečněním práva na práci a některých dalších základních práv sociálních ztrácí všechna ostatní práva – především politická práva a demokratické svobody – svůj význam.“* (Císařovská – Prečan, 2007: 28).

6 VYHODNOCENÍ SOUVISLOSTÍ HAVLOVY DRAMATICKÉ TVORBY A DOKUMENTŮ DISENTU

V předchozí kapitole jsem analyzovala několik témat, která jsou obsažena jak v Havlově divadelní tvorbě, tak i v písemnostech představitelů a opozičních uskupení disentu. Mezi sledovaná témata patřily koncept morálky, koncept úpadku morálních hodnot ve společnosti, identita jedince a jazyk, respektive právo na svobodný projev. K potvrzení či vyvrácení své hypotézy je třeba získané poznatky shrnout a vzájemné souvislosti pojmenovat.

Jak jsme se mohli v ukázkách Havlových her přesvědčit, bez morálky nemůže společnost plnohodnotně existovat. Jeho hry jsou v podstatě vyobrazením takovéto „nefunkční, nemorální“ společnosti. Se stejnou premisou pracoval jak Jan Patočka (esej *O povinnosti bránit se proti bezpráví*), tak i Václav Benda, se kterým Václav Havel

ve své eseji *Moc bezmocných* rozpracovával myšlenku paralelního polis, jakožto prostředku budování prostředí, ve kterém morální hodnoty hrají určující roli. Vzájemná souvislost Havlovy hry i esejí zmíněných disidentů je patrná.

S morálkou jsou úzce spojeny i osobní hodnoty a normy. Havlovy divadelní hry jsou obrazem celospolečenského úpadku takovýchto morálních hodnot a norem a o stejném tématu uvažuje ve své eseji i Petr Pithart. Tématem hodnot a norem lehce přecházíme do roviny identity jedince. Ve společnosti, kde upadá význam hodnot, norem a jistého morálního základu lidské existence, rozpadá se i identita jedince, jehož vlastní, osobité hodnoty se pod negativním vlivem okolí rozpadají taktéž. Havlovy divadelní hry jsou různým vyobrazením existenciální krize identity člověka, kterou doprovází již zmíněný pocit strachu a paniky z nastalé životní nejistoty. Co všechno strach může s identitou jedince udělat, jsme si ukázali na příkladu *Larga Desolata*, a i na příkladu zelináře Havlovy eseje *Moci bezmocných*. Téma strachu ale bylo námětem i eseje Milana Šimečka (*Společenství strachu*), který stejně jako Havel (pouze v jiné literární formě) uvažoval nad silou vlivu strachu na osobnost jedince.

Strach ovlivňuje každou stránku osobnosti člověka, tedy i stránku vůle vyjadřovat své pocity, názory a pochybnosti. Havel stanovil v eseji *Moc bezmocných* jasnou paralelu mezi strachem a „životem ve lži“. Člověk pohlcený strachem z následků se spíše uchyluje do „života ve lži“, neboť se jedná o méně rizikovou cestu, zajišťující relativní klid a bezpečí od toho, co by následovalo, pokud by se rozhodl žít „život v pravdě“. Převažování tohoto výběru způsobu života potvrdil v již zmíněné eseji i Milan Šimečka, který taktéž stanovil roli strachu jako primární a nadřazenou hodnotám jako svoboda slova, svoboda názorů, svoboda osobnosti. Opět vzájemná souvislost hry o rozpadu identity člověka a esejí Milana Šimečka, či přímo Václava Havla o člověku pohlceném strachem.

V analýze *Zahradní slavnosti* jsem hovořila o důležitosti jazyka, který plní hlavní roli i v dalších Havlových hrách. Právě v této hře je význam a vliv jazyka nejpatrnější. Uváděla jsem, že v této divadelní hře jazyk postrádá svůj význam komunikačního prostředku, neboť není nositelem osobitých idejí a myšlenek mluvčích, ale pouhým nositelem naučených, prefabrikovaných frází daného systému. O postrádání smyslu jazyka a jeho roli ve společnosti hovořil Petr Pithart, který zdůrazňoval potřebu více přemýšlet nad významem jednotlivých slov a nad významem toho, co danými slovy sdělujeme.

Téma morálky, morálních hodnot a norem, strachu jedince žít „život v pravdě“, tedy osvojit si svobodu jazyka/slova se objevuje i v oficiálních dokumentech *Charty 77*, jakožto vůdčí „instituce“ opozice, disentu. V předchozí kapitole jsem zmiňovala několik dokumentů, které se zaměřovaly na analýzu různých fenoménů československé společnosti. Detailněji jsem ale rozebírala nejzákladnější dokument *Charty 77, Základní (konstitutivní) Prohlášení Charty 77 o příčinách vzniku, smyslu a cílech Charty a metodách jejího působení*. V něm jsou témata tohoto odstavce stanovena jako základní stavební kameny existence opozičního hnutí a zcela potvrzuje mou hypotézu, že skutečně existuje vztah mezi dramatickou tvorbou Václava Havla a disentem, že lze skutečně hovořit o jakési inspiraci disentu a opoziční činnosti Havlovou dramatickou tvorbou a koncepty, se kterými ve hrách pracoval.

Na závěr této kapitoly chci uvést ještě poslední důkaz vzájemné souvislosti. Jan Patočka s Jiřím Hájkem se pak následně ve své eseji *Analýza stavu hospodářských a sociálních práv v Československu* zabývali kromě zmíněných fenoménů i fenomény sociální jistoty občanů, dalším faktorem stavu identity jedince. Se sociální jistotou je totiž spojena i jistota osobní. Patočka s Hájkem se ve své analýze zabývaly rozporem teorie, která je dána *Mezinárodním paktem o hospodářských, sociálních a kulturních právech* jakožto integrální součástí československé zákonné soustavy, a praxe, ve které stanovená práva a svobody dle teorie nefungují. Tato sociální nejistota, vzniklá rozporem toho, co by mělo být

splňováno, ale ve skutečnosti není, se objevuje i v Havlově tvorbě, jejíž většina je vyobrazováním sociální nejistoty postav. Havlovy divadelní hry jsou svědectvím o opaku společenského ideálu, „[...] ideálu svobodné lidské bytosti, osvobozené od strachu a nouze [...]“, kterého lze „[...] dosáhnout jen tehdy, jestliže budou vytvořeny takové podmínky, v nichž bude moci každý požívat svých hospodářských, sociálních a kulturních práv, jakož i svých práv občanských a politických.“²⁴

7 ZÁVĚR

Václav Havel v průběhu své literární tvorby mapoval jevy v nesvobodné společnosti, zajímal se o témata lidské existence a života v nesvobodné společnosti, o fenomény jako morálka, občanská odpovědnost, pravda, individualita a originalita jedince v prostředí, ve kterém jsou takovéto hodnoty cíleně potlačovány. Literární formou je čtenáři nabídnut obraz destrukce jedince v „bezhodnotové“ společnosti. Absurdní forma psaní umožňuje několik variant interpretace hry, několik možností, jak se s příběhem hry ztotožnit a několik možností, jak přemýšlet o příčinách krize společnosti jako takové.

U většiny Havlových her lze nabýt dojmu, že jsme si z daného příběhu něco odnesli. Zároveň je ale čtenář/divák zahalen nejistotou, jak to vlastně bylo myšleno. Právě ona mnohoznačnost je jednou z krás Havlovy divadelní tvorby, protože i prvotní pocit absolutní pochopitelnosti hry je náhle vystřídán pocitem nejistoty, zda se naše subjektivní chápání hry shoduje s autorovým. Všechny Havlovy hry jsou jistou výzvou pro čtenáře, ve které klade autor otázky jak jemu, tak v podstatě i sám sobě (Štěrbová, 2002: 24). Je tak velmi obtížné s přesností určit, co přesně bylo autorovým záměrem danou hrou čtenáři sdělit, každé literární dílo lze pochopit mnoha způsoby.

²⁴ Mezinárodní pakt o hospodářských, sociálních a kulturních právech (1966, <http://www.osn.cz/dokumenty-osn/soubory/mezinarodni-pakt-o-hospodarskych-socialnich-a-kulturnich-pravech.pdf>, 2. 4. 2014).

Tato bakalářská práce představila mé osobní pochopení Havlovy tvorby v kontextu politických událostí, nabídla ucelený pohled na témata některých her vyvozováním souvislostí s vybranými dokumenty disentu. Jsem si vědoma, že k plnohodnotné odpovědi na otázku, zda existuje vazba témat Havlovy tvorby s tématy opozičního disentu, zda lze fakta disentu dokládat na základě jeho literatury, a lze hovořit o inspiraci disentu a opoziční činnosti divadelními hrami Václava Havla, je zapotřebí prozkoumat všech osmnáct Havlových divadelních her a všechny dokumenty, spisy a prohlášení disentu.²⁵ Nicméně i přesto si dovolím na základě své sice dílčí, ale dle mého názoru velmi konkrétní a jasné analýzy faktů říct, že vztah mezi uměleckou tvorbou Václava Havla a tématy disentu skutečně existuje. Má hypotéza, že skutečně existuje vztah mezi dramatickou tvorbou Václava Havla a disentem, byla potvrzena.

Odůvodněním tohoto tvrzení je především výčet několika společných témat v kapitole „Vyhodnocení souvislostí Havlovy dramatické tvorby a dokumentů disentu“. Odůvodněním je ale také i fakt, že se Havel pohyboval na půdě opozičních uskupení (v čele s *Chartou 77*), a tudíž měl přímý vliv na to, jaká témata budou v debatách a rozmluvách zohledňována. Jak jsem ukázala výčtem některých jeho filozofických esejí v teoretické části práce, témata práv a svobod zohledňoval ve svých článcích a esejích stejně tak, jako je zobrazoval ve své dramatické tvorbě, což jsem snažila rozkrýt v praktické části. Prolínání obou charakteristik Havlovy osobnosti, stránky umělecké a stránky politické, zapříčinilo, že se jeho pojmový aparát přenesl i na půdu opozičního disentu. Mezi jeho čtenáře patří totiž také představitelé disentu a opozičních struktur a právě oni ve svých pracích zohledňovali Havlova témata a předměty uvažování, polemizovali s nimi a vytvářeli různé verze výkladu Havlových premis. Byli ovlivněni Havlovou tvorbou stejně tak, jako byl Havel ovlivněn tvorbou svých předchůdců i současníků.

²⁵ Jen kniha Blanky Císařovské a Viléma Prečana shromažďující dokumenty *Charty 77* období let 1977 až 1989 má tři svazky, nemluvě o dokumentech dalších opozičních uskupení československého disentu.

Vhodným příkladem tohoto tvrzení je vztah s Janem Patočkou, neboť stejně tak, jak Patočka ovlivňoval Havla, ovlivňoval jistým způsobem i Havel Patočku. Všichni totiž, byť se různili ve formě jeho dosažení, usilovali o stejný cíl, cíl svobodné společnosti, založené na nezpochybnitelných právech jedince, občana. Havlův mimořádný rozsah filozofického uvažování a smysl pro vyjádření nejsložitějších existenciálních stavů člověka umožnil čtenářům nové dimenze uvažování o životě a způsobu žití člověka, čímž podněcoval úvahy o nových, závažných tématech lidské existence. Takovéto úvahy se pak snadno přenášely do okruhů úvah dalších myslitelů, teoretiků, spisovatelů, disidentů.

Zpracování tématu této bakalářské práce nebylo jednoduché, což bylo dáno jednak obrovským množstvím informací, knih, monografií, článků a esejí o Václavu Havlovi, o jeho tvorbě, o jeho souvislosti s Chartou 77 a disentem, jednak uchopením tohoto tématu, neboť Václav Havel svou literární tvorbou i opoziční činností v disentu otevřel tolik otázek, témat k zamyšlení, že co člověk, to jiné pochopení a zpracování. Bylo velmi složité utřídit důležité informace a oddělit je od těch méně důležitých tak, aby byla zachována relevantnost a úroveň práce. Obsáhlý seznam zdrojů a informací dokazuje bohatost interpretací a způsobů chápání role Václava Havla jako umělce, či jako představitele opozičního prostředí. Proto je podle mého názoru toto téma nekonečné a připravené na alternativy dalšího pokračování výzkumu, neboť jak píše i Erik Tabery ve své recenzi knihy Jiřího Suka *Politika jako absurdní drama. Václav Havel v letech 1975-1989*:

„Václav Havel je nepochybně pro každého historika či publicistu velkou výzvou. Bylo toho o něm již napsáno tolik, že se zdá, že není prostor pro nové objevy. Máme pocit, že jeho život je známý téměř po hodinách. Ale to je pohled mylný, každý jedinec má trochu jinou optiku a nepochybně v budoucnu si také různé generace budou klást různé otázky.“
(Tabery, 2013: 56).

8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Ambros, Veronika (1991). Fictional world and dramatic text: Vaclav Havel's descent and ascent (*Style*, Vol. 25, Issue 2, pp. 310-320).

Baranczak, Stanislaw (1990). All the President's Plays (*New Republic*, Vol. 203, Issue 4, pp. 27-32).

Benda, Václav (1978). Paralelní polis. In: Prečan, Vilém (1990). *Charta 77, 1977-1989* (Čs. středisko nezávislé literatury, Bratislava), str. 43-51.

Blažek, Petr (2005). Typologie opozice a odporu proti komunistickému režimu. In: Blažek, Petr, *Opozice a odpor proti komunistickému režimu v Československu 1968-1989* (Dokořán, Praha), str. 10-24.

Burian, Jarka M. (1992). The Garden Party by Václav Havel; The Memorandum by Václav Havel; The Beggar's Opera by Václav Havel; Largo Desolato by Václav Havel; Slum Clearance by Václav Havel (*Theatre Journal*, Vol. 44, No. 3, pp. 407-410).

Capps, Walter H. (1997). Interpreting Vaclav Havel (*Cross Currents*, Vol. 47, Issue 3, pp. 301-317).

Císařovská, Blanka – Prečan, Vilém (2007). *CHARTA 77: Dokumenty 1977-1989* (Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha).

Čermák, Petr (2011). *Člověk Havel* (Imagination of People, Brno).

Emmert, František (2007). *Rok 1968 v Československu* (Praha, Vyšehrad).

Emmert, František (2012). *Václav Havel 1936-2011* (CPress, Brno).

Emmert, František (2012b). *Průvodce českými dějinami 20. století* (Clio, Brno).

Fiala, Petr – Holzer, Jan – Mareš, Miroslav – Pšeja, Pavel (1999). *Komunismus v České republice* (Masarykova univerzita v Brně, Brno).

Findlay, Edward F. (1999). Classical Ethics and Postmodern Critique: Political Philosophy in Vaclav Havel and Jan Patocka (*Review of Politics*, Vol. 61, Issue 3, pp. 403-438).

Formáčková, Marie (2012). *Václav Havel – život jako absurdní drama* (Euromedia Group, Praha).

Goetz-Stankiewicz, Marketa (1981). Václav Havel: a Writer for Today's Season (*World Literature Today*, Vol. 55, No. 3, pp. 389-393).

Havel, Václav – Putna, Martin C. (2007). „*Pro někoho horizont, pro jiného symbol bludných cest*“ (s Václavem Havlem o českých mýtech a antimýtech, o čecháčkovství a o Americe a také o smrti) (<http://www.souvislosti.cz/clanek.php?id=598>, 22. 2. 2014).

Havel, Václav (1968). *Zvláštnosti divadla* (http://archive.vaclavhavel-library.org/Functions/show_html.php?id=156847, 31. 3. 2014).

Havel, Václav (1969). *Dopis Alexandru Dubčekovi* (<http://archive.vaclavhavel-library.org/viewHavelWork.php?sort=1&q=dopis+dub%C4%8Dekovi&itemDetail=641>, 22. 2. 2014).

Havel, Václav (1975). *Dopis Gustávu Husákovi* (<http://archive.vaclavhavel-library.org/viewHavelWork.php?l=cs&sort=1&q=dopis+hus%C3%A1kovi&itemDetail=648>, 24. 2. 2014).

Havel, Václav (1978). *Moc bezmocných* (<http://archive.vaclavhavel-library.org/viewArchive.php?q=moc+bezmocn%C3%BDch&event=15010&itemDetail=660>, 2. 4. 2014).

Havel, Václav (1987). *Dopis vídeňské konferenci* (<http://archive.vaclavhavel-library.org/viewHavelWork.php?l=cs&sort=1&q=dopis+konferenci&itemDetail=856>, 24. 2. 2014).

Havel, Václav (1992). *Hry* (Lidové noviny, Praha).

Hejzlar, Zdenek (1991). *Praha ve stínu Stalina a Brežněva* (Práce, Praha).

Charta 77 (1977). Prohlášení Charty 77. In: Prečan, Vilém (1990). *Charta 77, 1977-1989* (Čs. středisko nezávislé literatury, Bratislava), str. 9-13.

Jan Palach. *Reakce moci* (<http://www.janpalach.cz/cs/default/jan-palach/moc>, 28. 3. 2014).

Kaiser, Daniel (2010). Kořeny a život Václava Havla. In: Balšínek, Dalibor. *Václav Havel: člověk, politik, dramatik* (Lidové noviny, Praha), str. 7-20.

Karel, Vodička – Ladislav Cabada (2011). *Politický systém České republiky* (Portál, Praha).

Karlík, Viktor – Pokorná, Terezie (2002). *Anticharta* (Společnost pro Revolver Revue, Praha).

Klimeš, Lumír (2010). *Slovník cizích slov* (SPN, Praha).

Knihovna Václava Havla. *1959-1968 Divadelní a umělecká dráha* (<http://www.vaclavhavel-library.org/cs/vaclav-havel/zivotopis/1959-1968>, 12. 2. 2014).

Knihovna Václava Havla. *Eseje* (<http://www.vaclavhavel-library.org/cs/vaclav-havel/dilo/esaje>, 24. 2. 2014).

Knihovna Václava Havla. *Hry* (<http://www.vaclavhavel-library.org/cs/vaclav-havel/dilo/hry>, 16. 2. 2014).

Kriseová, Eda (1991). *Václav Havel – životopis* (Atlantis, Brno).

Kubát, Michal (2010). *Politická opozice v teorii a středoevropské praxi* (Dokořán, Praha).

Kuo, Shen – Ming-ming (2001). The Beggars's opera (*Library Journal*, Vol. 126, Issue 9, pp. 124).

Machalická, Jana (2010). Umělec světového formátu. In: Balšínek, Dalibor. *Václav Havel: člověk, politik, dramatik* (Lidové noviny, Praha), str. 23-36.

Mezinárodní pakt o hospodářských, sociálních a kulturních právech (1966, <http://www.osn.cz/dokumenty-osn/soubory/mezinarodni-pakt-o-hospodarskych-socialnich-a-kulturnich-pravech.pdf>, 2. 4. 2014).

Nálevka, Vladimír (2005). *Světová politika ve 20. století, II.* (Nakladatelství Aleš Skřivan ml., Praha).

Navara, Luděk – Albrecht, Josef (2010). *Abeceda komunismu* (HOST, Brno).

Otáhal, Milan (2005). Programová orientace disentu 1969-1989. In: Blažek, Petr, *Opozice a odpor proti komunistickému režimu v Československu 1968-1989* (Dokořán, Praha), str. 25-40.

Otáhal, Milan (2011). *Opoziční proudy v české společnosti 1969-1989* (Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, Praha).

Patočka, Jan (1977). O povinnosti bránit se proti bezpráví. In: Prečan, Vilém (1990). *Charta 77, 1977-1989* (Čs. středisko nezávislé literatury, Bratislava), str. 31-34.

Pirro, Robert (2002). Václav Havel and the Political Uses of Tragedy (*Political Theory*, Vol. 30, No. 2, pp. 228-259).

Pithart, Petr. Dizi-rizika. In: Prečan, Vilém (1990). *Charta 77, 1977-1989* (Čs. středisko nezávislé literatury, Bratislava), str. 88-95.

Putna, Martin C. (2011). *Václav Havel – duchovní portrét v rámu české kultury* (Knihovna Václava Havla, Praha).

Rataj, Jan – Houda, Přemysl (2010). *Československo v proměnách komunistického režimu* (Vysoká škola ekonomická, Praha).

Rosenberger, Chandler (2006). The Dissident Mind: Václav Havel as Revolutionary Intellectual (*Journal of the Historical Society*, Vol. 6, Issue 3, pp. 465-480).

Simmons, Michael (1993). *Nesmělý prezident* (Volvox Globator, Praha).

Skloot, Robert (1993). Václav Havel: The Once and Future Playwright (*The Kenyon Review*, Vol. 15, No. 2, pp. 223-231).

Stark, Stanislav (2011). *Vybrané osobnosti českého filosofického myšlení* (Epocha, Praha).

Steiner, Petr (2000). *Lustrování literatury – česká fikce v politickém kontextu* (Lidové noviny, Praha).

Suk, Jiří (2007). Podrobná zpráva o paralelní polis. Nad korespondencí Václava Havla a Františka Janoucha. In: Havel, Václav – Janouch,

František. *Korespondence 1978-2001* (Nakladatelství Akropolis, Praha), str. 9-29.

Suk, Jiří (2013). *Politika jako absurdní drama: Václav Havel v letech 1975-1989* (Paseka, Praha).

Šimečka, Milan (1979). Společenství strachu. In. Prečan, Vilém (1990). *Charta 77, 1977-1989* (Čs. středisko nezávislé literatury, Bratislava), str. 99-106.

Štěrbová, Alena (2002). *Modelové hry Václava Havla* (Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc).

Tabery, Erik (2013). Naprosto fantaskní. *Respekt*. Vol. 14, No. 21, pp. 56-57.

Thomas, Alfred (1994). Largo Desolato by Václav Havel (*Theatre Journal*, Vol. 46, No. 1, pp. 126-128).

Trensky, Paul I. (1969). Václav Havel and the Language of the Absurd (*The Slavic and East European Journal*, Vol. 13, No. 1, pp. 42-65).

Ústav pro studium totalitních režimů. 1989 – *Cesta k listopadu* (http://www.ustrcr.cz/data/cesta_k_listopadu_1989/docs/Nekolik_vet_ML.pdf, 28. 2. 2014).

ÚV KSČ (1978). *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ – rezoluce k aktuálním otázkám jednoty strany* (Nakladatelství Svoboda, Praha) [1970].

9 RESUMÉ

The main purpose of the bachelor's thesis was evaluating connection between Havel's dramatic one's writing and dissent's. Thesis analyses concepts and subjects wherewith Havel was working on it and compares it with dissident's documents. Based on this comparison the thesis evaluates the connection between the conceptual apparatuses of both these domains.

First part shows the one's writing of Václav Havel during the communist regime which was the defining element of his literary creation. Further thesis focuses on analysis of thee selected plays, themes are in the next section compared with documents of the opposition. The main findings are evaluated in the next chapter and summarized in the conclusion.

10 PŘÍLOHY

Příloha A

Seznam divadelních her Václava Havla s daty jejich sepsání²⁶

Příloha B

Seznam esejí Václava Havla s daty jejich sepsání²⁷

²⁶ Knihovna Václava Havla. *Hry* (<http://www.vaclavhavel-library.org/cs/vaclav-havel/dilo/hry>, 16. 2. 2014).

²⁷ Knihovna Václava Havla. *Eseje* (<http://www.vaclavhavel-library.org/cs/vaclav-havel/dilo/eseje>, 24. 2. 2014).

Příloha A

- Rodinný večer, tragédie o jednom dějství, 1960
- Zahradní slavnost, divadelní hra o čtyřech dějstvích, 1963
- Vyrozumění, divadelní hra o dvanácti obrazech, 1965
- Ztížená možnost soustředění, divadelní hra o dvou dějstvích, 1968
- Motýl na anténě, televizní jednoaktová komedie, 1968
- Anděl strážný, rozhlasová jednoaktová hra, 1968
- Spiklenci, divadelní hra o patnácti obrazech, 1971
- Žebrácká opera, divadelní hra o čtrnácti obrazech na téma Johna Gaye, 1972
- Vernisáž, divadelní jednoaktová hra, 1975
- Audience, divadelní jednoaktová hra, 1975
- Horský hotel, divadelní hra o pěti dějstvích, 1976
- Protest, divadelní jednoaktová hra, 1978
- Chyba, divadelní jednoaktová hra, 1983
- Largo Desolato, divadelní hra o sedmi obrazech, 1984
- Pokoušení, divadelní hra o deseti obrazech, 1985
- Asanace, divadelní hra o pěti obrazech, 1987
- Zítra to spustíme, historická meditace o pěti dějstvích pro scénický časopis Rozrazil, 1988
- Odcházení, divadelní hra o pěti dějstvích, 2007

Příloha B

- Dopis Gustavu Husákovi, 1975
- Moc bezmocných, 1978
- Politika a svědomí, 1984
- Anatomie jedné zdrženlivosti, 1985
- O smyslu Charty 77, 1986
- Děkováná řeč za Erasmusovu cenu, 1986
- Příběh a totalita, 1987
- Slovo o slovu, 1989