

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH  
FILOZOFICKÁ FAKULTA  
ÚSTAV BOHEMISTIKY

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

„CO OTEVÍRÁ DVEŘE ZLU“: JAZYK JAKO NÁSTROJ  
MANIPULACE V DRAMATICKÉ TVORBĚ VÁCLAVA  
HAVLA

Vedoucí práce: Mgr. Peter Chvojka, Ph.D.

Autorka: Barbora Doležalová

Studijní obor: Bohemistika

Ročník: 3.

2019

### **Prohlášení**

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice 28. dubna 2019

### **Poděkování**

Děkuji všem, kteří se svými komentáři a inspirativními přednáškami podíleli na vzniku a podobě této práce, jmenovitě Michalu Bauerovi, Janu Čulíkovi, Peteru Chvojkovi, Martinu Janečkovi a Davidu Skalickému. Velké díky patří také Knihovně Václava Havla za poskytnutí nepřehledného množství materiálů.

**Anotace:**

Tato práce se zabývá problematikou jazyka a jeho možných funkcí v literárním díle Václava Havla. Práce vychází především z jeho esejů, jejichž témata jsou aplikována na vybraná dramata. Nevyužívá informací o Havlově životě k interpretaci jeho tvorby, pouze jednou je uvedena jeho osoba jako možný příklad zneužití údajů ve prospěch nenávistných tendencí a prostředků, jak si podmanit určité skupiny lidí. První část práce se věnuje pojmu pravda, neboť bezprostředně souvisí s tématem manipulace. Jedním z výsledků, ke kterým jsem došla, je Havlova absence definování onoho pojmu. Stěžejním přínosem je uvědomění si jazyka a způsobu jednání jako věci, jež bezpochyby není nevinná, naopak může být něčím, *co otevírá dveře zlu*.

**Klíčová slova:**

manipulace; jazyk; pravda; drama; divadlo; příběh

**Annotation:**

This work deals with the issue of language and its possible functions in the literary work of Václav Havel. My sources was his essays, whose topics was applied to selected dramas. There were not used any information about Havel's life to interpret his work, only once his person as a possible example of misuseage of data in behalf of hate tendencies and means to subdue certain groups of people was mentioned. The first part of this work was dedicated to the importance of the concept of truth and truthfulness, because there is a strong connection to the topic of manipulation. One of the results that this work comes up with is Havel's absence of defining the term. The main benefit is the awareness of the language and the way of acting as things that are undoubtedly not innocent, vice versa, it can be something that *opens the door to evil*.

Key words:

manipulation; language; truth; drama; theatre; narrative

# Obsah

Úvod.....	7
Problémy pravdivosti .....	8
Pravda u Václava Havla .....	9
Ideologie skupin jako dvou paralelních vesmírů a pravda polovzdělců .....	41
Gagem k ozvláštnění, od pravdy života k pravdě jeviště .....	11
Okleštění člověka.....	15
<i>Vyrozumění bez porozumění</i> .....	19
Odpovědností do blázince.....	24
<i>Largo desolato</i> jako široká lítost nebo pomalá omluva? .....	27
K poznámkám .....	29
<i>Zahradní slavnost</i> aneb sám sobě hostem.....	31
Pokoušení vědecké i erotické.....	35
Uvěznění dějinnosti a nemožnost příběhu .....	41
Závěr .....	49
Literatura.....	51
Přílohy.....	54
Článek v časopise <i>Práce</i> .....	55
K literárně-divadelní kritice Evy Uhlířové .....	56

# Úvod

V této práci se budu věnovat pojmu pravda v esejích a projevech Václava Havla, neboť věřím, že pravdivost a lživost výroků, které pronášíme, silně ovlivňují činy a mohou se stát předmětem manipulace. Naopak není mým cílem dokázat, zda Havlova tvrzení byla pravdivá, nebo lživá ve smyslu odpovídající, či neodpovídající skutečnosti. Dané manipulační prostředky budu detailněji rozebírat v některých Havlových dramatech. Poukážu na situace, ve kterých slovo pravda zaznívá, a pokusím se odhalit jeho způsob užití v různých kontextech a dobách, kdy Havel svá díla psal. Práce bude tematizovat nenávisť a manipulaci ve vztahu k pravdě a ke lži, ke světu, v němž žijeme. Na základě analýz Havlových textů budu zkoumat, co pro Václava Havla slovo pravda znamená a jaký má pro něj význam, zda odpovídá nějaké z ustanovených teorií pravdy, které ve zkratce shrnu, nebo si utváří svoji vlastní.

Zaměřím se na pojetí pravdivosti, její důležitosti a míře dosahu. Jak a zda lze pravdu poznat a co pro společnost znamená, čím nebo kým je formována a kdo je jejím šířitelem. Zda se může pravda manifestovat na jevišti, zda je herec schopen určité psychické distance vůči roli, kterou ztvárňuje, to budu zkoumat v další kapitole. Existuje pouze jedna pravda a je vůbec možné se k ní dostat? Jaký vliv má moc a co je příčinou začleňování se do skupin a komunit?

Okrajově se budu věnovat literárně-divadelním kritikám Evy Uhlířové, ve kterých se zaměřila na inscenace *Zahradní slavnosti*, na vztah textu s divadelním ztvárněním, neboť věřím, že i recepce díla je pro jeho obraz důležitá. Tuto kritiku jsem si vybrala, jelikož zkoumala tři za sebou proběhnuvší divadelní představení hry, které se věnují podrobněji i já, a neboť se jedná o kritiky dobové, tedy ihned na dílo reagující. V jiné kapitole se krátce podívám na možnost překladu titulu jedné z Havlových her, který byl publikován na Britských listech. Dalším bodem v mé práci bude aspekt odpovědnosti, který Václav Havel ve svých textech několikrát zkoumal.

Dále se zaměřím na možné souvislosti mezi příběhem, manipulací a totalitou. Červenou nití této práce budiž mi Havlovy statě o znacích, kódech a řeči obecně. Předmětem mé kritické pozornosti se stane hra *Vyrozumění*, *Largo desolato*, *Zahradní slavnost* a *Pokoušení*, neboť se domnívám, že právě tato dramata nabízejí největší prostor pro zkoumání jazyka jako nástroje manipulace.

## Otázka pravdivosti

Základním měřítkem jakéhokoli poznání je jeho pravdivost. V rámci této problematiky panují rozličné názory a metody, jak k onomu cíli dospět. Jednou z nich je korespondenční (adekvační) teorie pravdy, kterou lze ve zkratce shrnout jako teorii, v jejímž jádru stojí vztah mezi naším poznáním a realitou. Gottlob Frege se k pravdě a logice ve svých *Logických zkoumáních* vyjadřuje takto: „Tak jako slovo ‚krásný‘ v estetice a slovo ‚dobrý‘ v etice, ukazuje slovo ‚pravdivý‘ směr v logice. Pravdu mají ovšem za cíl všechny vědy, logika se jí však zabývá jiným způsobem. Chová se k pravdě tak jako třeba fyzika k tíži nebo k teplu. Úkolem všech věd je odhalovat pravdy: logice připadá poznání zákonů pravdivosti.“<sup>1</sup> Důležitý je zde obrat k jazyku, u Fregeho je pravda vždy věcí výroku a jeho vztahu k realitě.

Další možnou gnozeologickou teorií je teorie koherenční, která se předně týká výrokové logiky, možnou alternativou k této teorii by byla Quineova teorie pravdy. Charles Sanders Peirce je autorem konsenzuální teorie, a sice pravda je to, na čem se v co nejdelším časovém úseku shodne většina. Mezi jinými můžeme zmínit i vztahovou teorii, která tvrdí, že neexistuje pravda sama o sobě, ale v kontextu, je vázána na prostředí, v němž organismus žije. Mezi teorie pravdy se řadí taktéž Boží pravda, jejíž fakticita je určována Bohem; člověk se pravdě může přibližovat, ale není tím, kdo ji stanovuje, z tohoto hlediska tak jednal Jan Hus.

Při pojednáních o pravdě jako filosofickém tématu nelze opomenout pragmatickou a neopragmatickou teorii. Nevymezení, neobjasnění, respektive tvrzení, že pravdu nelze jednoznačně definovat, je příznačné pro neopragmatiky (Richard Rorty a Hilary Putnam), kteří v této otázce stojí v opozici k pragmatikům (William James nebo John Dewey). Heslo pragmatiků, dle kterého je tvrzení pravdivé, pokud je pro mne či pro mou společnost dobré v něj věřit. Pravda u pragmatiků není otázkou korespondence se skutečností, ale její následný efekt, její dopad a užitek.

---

<sup>1</sup> FREGE, Gottlob, 2012. *Logická zkoumání. Základy aritmetiky*, 2011, s. 95.



## Pravda u Václava Havla

V dopise redakci *Práce* se Václav Havel vyjadřuje k celostránkovému článku<sup>2</sup>, který byl vytištěn v roce 1977, krátce po vydání Charty 77, a pojednává o jeho osobě ve vztahu k měsíčníku Tvář. Havel se v jedenácti bodech snaží vyvrátit nebo minimálně opravit informace, které o něm v článku zazněly. Právě to, co sám píše, označuje pravdou, *pravdou faktuelní*, která dle něj koresponduje se skutečností, jiné zmínky nazývá pomluvami, urážkami a nepravdivými informacemi. Na pravdě se taktéž podílí momentální situace, ve které se osoby nacházejí, je bezpochyby spjata s dobovým diskurzem. Na text komentovaný Tomášem Řezáčem reaguje například takto: „Krátce po odsouzení mé činnosti ve Svazu spisovatelů se ve Vašem článku – a zdaleka to není poprvé – tvrdí, že prý mne při tom všem dirigoval z pozadí prof. Václav Černý. Na takovéto tvrzení jed[n]označně odpovídám: není to pravda!“<sup>3</sup> Řezáč ve svém textu dále píše: „[Havel] Nepřestal útočit proti socialistickému systému, proti socialistické kultuře. Psal a píše dopisy, různá prohlášení, ale i různé divadelní hříčky a agitky, které jeho ‚přátelé‘ na Západě s patřičnými komentáři tisknou. Tisknou je ochotně – vždyť si je u Havla objednávali: Každý politický útok proti socialistickému Československu a jeho spojencům, i když je nepravdivý a zkreslený, se výborně hodí do antikomunistické propagandy.“<sup>4</sup> Načež Havel oponuje slovy, že „nikdy v životě jsem nedělal a taky nebudu dělat nic na objednávku jakýchkoli ‚imperialistických centrál‘, cizích špionáží, emigrantských činitelů a u nikoho jsem v žádných ‚službách‘ nebyl.“<sup>5</sup> I když ne na popud *imperialistických centrál*, tak na objednávku jednu svoji hru napsal, a sice jednoaktovku *Chyba*.

Ve svém kratším textu *Pravda a perzekuce* Václav Havel nastiňuje svůj pohled na pravdu jako otázku nejednoduchou, která je ovlivňována kontextem, vnějšími vlivy a situacemi: „Oč složitější dilema ovšem nová situace přináší nebo může přinést, o to důležitější je, aby hlavním kompasem při našem rozhodování zůstávalo to, oč nám vlastně vždycky šlo, totiž pravda. To znamená pravda vskutku svobodně nazřena. Tedy na ničem dalším nezávislá. Tedy nezávislá i na tom, zda je či není odměňována úderem pendreku.“<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> Část článku pojednávajícím o prof. Černém viz přílohy.

<sup>3</sup> HAVEL, Václav, 1990. *O lidskou identitu: Úvahy, fejetony, protesty, polemiky, prohlášení a rozhovory z let 1969–1979*, s. 276.

<sup>4</sup> ZŠ, 1977. Kdo nám to chce kázat o lidských právech a svobodě osobnosti. *Práce*. (5).

<sup>5</sup> HAVEL, Václav, 1990. *O lidskou identitu: Úvahy, fejetony, protesty, polemiky, prohlášení a rozhovory z let 1969–1979*, s. 277.

<sup>6</sup> HAVEL, Václav, 1990. *Do různých stran: eseje a články z let 1983–1989*, s. 222.

V eseji *Zvláštnosti divadla* z roku 1968 se Havel vyjadřuje k uměleckému dílu jakožto znaku a materiálnímu faktu, který ovšem musí být nahlédnut znovu. Ne jenom jako nosič faktických informací, ale musí být opět viděn na pozadí jiné, umělecké konvence, kde se znak stane znakem estetickým, zahrnující informaci estetickou. Čili: umění nás neinformuje pouze o věcech v něm obsažených, ale tyto jevy překonává a poskytuje nám i něco „mimo dílo samo“. Ty nezpochybnitelné, objektivizované otázky, které přináší první účast na poznání uměleckého díla, nazývá Havel pravdou. Ovšem tak ale i ty, které považuje za čistě subjektivní, ty, které se nás přímo dotýkají a které se participují na druhé fázi definice toho, co je umělecké dílo.<sup>7</sup> K *pravdě umění* Havel píše: „Takže uměním se umění nestává, jak patrně, v poslední instanci jen díky těm či oněm vlastnostem vnější a ověřitelné pravdy, kterou – jako každý jiný znak – přináší, ale díky vnitřní, nepřenositelné a neopakovatelné pravdě, kterou pravda ‚vnější‘ prostředkuje (jsouc přitom přirozeně v těch či oněch svých vlastnostech touto svou funkcí formována).“<sup>8</sup>

I ve hře *Pokoušení* je pravda, i když velice pateticky, tematizována: „Právě proto bychom si ale měli připomenout, že hledat pravdu znamená hledat pravdu celou a neokleštěnou. Pravda totiž není jen to, co je tak či onak prokázáno, ale i to, čemu prokázaná věc slouží nebo k čemu může být zneužita, kdo a proč se jí ohání, v jakých souvislostech se ocitá. Jako vědci dobře víme, že vytržením určitého faktu z komplexu všech jeho širších vazeb můžeme nejen zcela posunout či změnit jeho smysl, ale postavit ho přímo na hlavu, a udělat tak z pravdy lež anebo naopak. Zkrátka a dobře: neměli bychom ztrácet ze svého zorného pole živé pozadí činů, jimiž se budeme zabývat, i závěrů, které nad nimi učiníme.“<sup>9</sup>

Co se nejvíce podobá Havlově chápání pravdy ze stran teoretiků jsem našla ve slovech Richarda Rortyho, a sice „[j]ediné, co o pravdě víme, je, že je tím, čím je, tedy tím, čeho bylo dosaženo svobodným a otevřeným zkoumáním.“<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Milan Jungmann, literární historik, kritik a překladatel, se k otázce pravdivosti v uměleckém díle vyjadřuje takto: „Myslím, že vůbec není důležité, zda jeho kniha je opravdu upřímná. Je to konec konců literární dílo, kter[é] nám buď něco říká, nebo nikoliv, a jeho účinek a vnitřní pravdivost věru nejsou závislé n[a] věrnosti vnější fakticitě.“ (Jungmann, 1991) V podobném duchu se vyslovuje k této problematice i Václav Havel v pracích, jako je *Příspěvek k anatomii pózy* nebo *Zvláštnosti divadla*.

<sup>8</sup> HAVEL, Václav, 2012. *Václav Havel: O divadle*, s. 200.

<sup>9</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 410.

<sup>10</sup> Rozhovor s Richardem Rortym. *Aluze: revue pro literaturu, filozofii a jiné*. 2006, s. 77.

## Gagem k ozvláštňení, od pravdy života k pravdě jeviště

Představení se odehrává převážně na jevišti, ale hra začíná v komunikaci mezi ním a hledištěm, mezi lidmi, kteří jsou přímo účastni děje a děj také vytváří. Každá hra si vždy žádá spoluhraní (participatio). Oné aktivity diváků-herců si Havel pečlivě všímal a na základě toho své hry poté přetvářel. Využíval případů, kdy se obecnost smála a naopak, kdy nereagovalo tak, jak si představoval, a jakým způsobem odpovídá psanému textu. Poté hry upravoval, přepisoval či dané pasáže vynechával. Byl si vědom toho, že drama není psáno pro čtení (stejný názor zastával i Otakar Zich), ale pro hraní, respektive tak právě vzniká. Tyto možnosti mu poskytovalo Divadlo Na zábradlí, pozdějším víceméně Havlovým domovským divadlem bylo Burgtheater ve Vídni, kde se sice většina jeho her uváděla, ale Havel jich účasten nebyl.

Rekonstrukcí svého díla po zhlédnutí divadelního představení byl Václav Havel typický a originální. Vytvořil určitou „příručku“ pojmenovanou *Anatomie gagu*, jak tuto metodu, konstrukci chápat a co je pro ni signifikantní.

Jedna situace se svojí funkcí demontuje druhou, ta pak ozvláštňuje první a dále se tak opakují. Ač se může jednat o dvě na sobě „nezávislé“ situace, jejich propojení a vzájemná hra tvoří gag, a ten je jedním ze spouštěčů pro vytváření jednotlivých stavů, jejichž kumulace vytváří obraz absurdity. Nejedná se ale o nelogičnost nebo nonsens. Jednoduše, stejně jako u definování saussurovského znaku, je jedna část neoddelitelná od druhé. Václav Havel tento princip předvádí na mnoha příkladech, pro vysvětlení a pochopení gagu se mi nejlépe jeví tento: „Když nájemník čeká, až mu nateče voda do kbelíku, není to gag. Když má nájemník vztek na Laurela a Hardyho a vychrstne na ně kbelík vody, také to není ještě gag. Když má ale nájemník vztek na Laurela a Hardyho, je na vrcholu afektu, chce na ně vychrstnout vodu a musí najednou čekat, až mu voda nateče, je to gag.“<sup>11</sup> Havel říká, že „[g]ag je zvláštním druhem metafory.“<sup>12</sup>

Viktor Šklovskij v *Teorii prózy* píše, že „[c]ílem umění je dát pocit věcí jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda ‚ozvláštňení‘ věcí a metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání, poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem, a musí být prodlužován; umění je způsob prožívat děláni věcí, ale to, co je uděláno, není v umění důležité.“<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> HAVEL, Václav, 2012. *Václav Havel: O divadle*, s. 170.

<sup>12</sup> Tamtéž, s. 176.

<sup>13</sup> ŠKLOVSKIJ, Viktor, 1948. *Theorie prózy*, s. 15.

Ozvláštnění nás vytrhává z automatismu, ten ovšem má kladné i záporné účinky. Šetří naši energii tak, že není nutné se zamýšlet nad každodenními činnostmi, ale naopak nás nenutí vystoupit z té komfortní zóny našeho světa, ten se tím stává jakoby beztvarym. Stejně tak jako Václav Havel neboří konvence, ale přetváří je, ozvláštnění nemá za cíl vytlačit staré, ale aktualizovat způsob ohledávání jednotlivých věcí, témat či situací. Dalším ozvláštněním Havlových dramát bylo narušení „pravd“ ve smyslu konvencí a nepodmíněných požadavků, jejichž „poškození“ bylo a je často kritizováno. Václav Havel ale na samotné tradice neútočil, pracoval s nimi a využíval je, jenom je dál rozvíjel jiným netradičním způsobem.<sup>14</sup>

V eseji *Zvláštnosti divadla* Václav Havel píše toto: „Staré aristotelovské pravdy, jako například že následující má vycházet z předchozího; že drama má mít svůj začátek, střed a konec; že má mít svou gradaci od expozice až po katastrofu atd., nepostihují v jádře nic jiného než právě toto.“<sup>15</sup> U absurdních dramát obecně je toto vměstnáno do jazyka více než do děje, a tak krizí je zde například rozpad jazyka, rozpad osobnosti a katarzí může být uvědomění si této skutečnosti.

„Oba dva jsou navzájem lhostejní ke svým heslům, a přece jeden druhého nutí *přijímat danou hru a stvrzovat tím i danou moc*, jež vyžaduje především hesla. Hesla dodávají tomuto světu *vnitřní soudržnost*, tvoří jeho *tmel*, *vazebný princip*, *nástroj jeho disciplíny*,“<sup>16</sup> píše ve svém eseji *Zelinář pod tíhou viny* britský politický teoretik Steven Lukes.

Hesla, torzovitost, obecná řešení jsou znaky lidské konformity. C. K. Ogden s I. A. Richardsem tvrdí, že „[o]bratnost a snadnost nějaké fráze je při rozhodování o tom, zdali bude široce používána, důležitější než její přesnost.“<sup>17</sup> Fráze často nenesou žádný význam, jsou ploché nebo plní pouze určitý rituální charakter podobně jako „amen“ na konci každé modlitby. Jiří Opelík v doslovu ke knize Zdeňka Němečka *New York: zamlženo* píše, že „zlo je tu zosobňováno doktrínami, hesly, utkvělými idejemi jakoby už zbavenými životního obsahu a bezohledně rozdělujícími lidstvo na potírající se klany, životní mystérium je zde zastupováno svým nejvyšším projevem, láskou, která – podobně

---

<sup>14</sup> Paralelu z nedávné doby vidím u hry *Naše násilí a vaše násilí*, kterou uvedlo brněnské divadlo Husa na provázku. Nejen že vyvolalo neskutečný rozruch ve společnosti (což se mi jeví jako podstatné a pro umění důležité), ale i mnoho reakcí, které jsou ojedinělé, např. skládání písní a žalobu pražského arcibiskupa Dominika Duky na Centrum experimentálního divadla.

<sup>15</sup> HAVEL, Václav, 2012. *Václav Havel: O divadle*, s. 206.

<sup>16</sup> SUK, Jiří a Kristina ANDĚLOVÁ., 2016. *Jednoho dne se v našem zelináři cosi vzbouří: eseje o Moci bezmocných*, s. 22. Pasáže vyznačené kurzívou jsou slovy Václava Havla.

<sup>17</sup> OGDEN, C. K. – RICHARDS, I. A., 1997. *Myšlenky, slova a věci*. In Palek, Bohumil (ed.): *Sémiotika*, s. 183.

jako umění – nezná hranice ani vlajky, a plodem lásky, dítětem, uchovávajícím zázračnou kontinuitu života.“<sup>18</sup>

„Divadlo totiž nefunguje, dokud v něm není pravda. Až teprve tehdy, když ty lidi v sobě objeví pravdu a připustí si ji, můžeš začít na divadle něco vyprávět,“<sup>19</sup> říká v rozhovoru pro Nový Prostor Líza Urbanová. Tyto věty znějí poněkud lacině a zjednodušeně. Dále připomíná: „Kdybych to viděla ve filmu, tak si říkám, že je nechutný, co si ten scenárista navymýšlel. A tady [v divadle] to byla realita.“<sup>20</sup> A já se ptám, jaký je v tom rozdíl? Ona sama seskupila pro divadelní představení určité typy lidí, se kterými hledala společný prvek, bod zlomu, který jejich život významně poznamenal. První věc, která napadne většinu lidí, je ta, že si i ten člověk-herec dané situace mohl vymyslet, přikládat jim nepatřičnou váhu, nadinterpretovat je. Druhým zamyšlením je práce samotné „režisérky“, jež touží vytvořit obraz pravdivosti, nefalšovanosti, který by předala divákům, posluchačům. Byť se jedná o tzv. divadlo utlačovaných, které a priori útočí na city recipienta, Urbanová tuto metodu představuje jakoby z pohledu terapeutky, která se snaží rozluštit a opravit *rozhašené duše*.

V eseji *Pravda života a pravda jeviště* Havel říká: „[P]ředstavme si situaci, že by v divadle musel některý divák – ať už z jakéhokoli důvodu – z ničeho nic vystoupit z příšeří hlediště a ocitnout se na jevišti, před stovkami pohledů. Představme si k tomu, že bychom – ať už jakkoli – byli přinuceni brát ho ve všem, co by dělal, co by dělal *ze sebe a za sebe*, jako dramatickou postavu, – tento divák by prostě náhle na několik minut *hrál sebe*. Nastal by zajímavý paradox: nemohli bychom na jedné straně pochybovat o pravdivosti, reálnosti a současnosti této postavy – vždyť by byla zcela autentická –, nemohli bychom se však na druhé straně vyvarovat ve většině případů asi pocitu, že tento člověk na jeviště nepatří, že tam je cizí, falešný, nedivadelní a nedramatický, svým způsobem vlastně nepravdivý.“<sup>21</sup> Zde Václav Havel načrtl koncept umělecké pravdy. V jiném textu tuto problematiku popisuje ve vztahu k úspěchu divadelního představení jako tu situaci, kdy „přestaneme být sami sebou, aniž se nám podaří stát se někým jiným. Jinak řečeno: ztratíme svou autenticitu, protože to, k čemu se hlásíme jako k sobě, nebude mít nic společného s tím, čím opravdu jsme.“<sup>22</sup>

---

<sup>18</sup> NĚMEČEK, Zdeněk, 1969. *New York: zamlženo*, s. 327.

<sup>19</sup> URBANOVÁ, Líza, 2019. Takovej ostřejší dramaťák. *Nový Prostor*. (531), s. 26.

<sup>20</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>21</sup> HAVEL, Václav, 2012. *O divadle*, s. 136.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 208.

Uvědomění si pravdy jako reality vstupuje na jeviště kromě již zmíněných aktů v momentech náhody, nečekanosti, jsou to situace překvapení, které nás vytrhnou z pouhého konzumování hry. Když například herec zapomene text a nastane dlouhá pauza, když Vaněk nemůže otevřít pivo (hra *Audience*) nebo když se zatáhne opona před koncem představení. To v textu není možné, tam jsme odkázáni autorovi buď věřit, nebo nevěřit.

## Okleštění člověka

V dopise Gustavu Husákovi, napsaném v roce 1975, Václav Havel píše: „Oč hlubší je rezignace člověka na možnost obecné nápravy poměrů a vůbec na všechny nadosobní hodnoty a cíle, tedy na možnost působení směrem ‚ven‘, o to víc se jeho energie obrací tam, kde se jí kladou relativně nejmenší překážky: směrem ‚dovnitř‘. Lidé myslí daleko víc na sebe, na svůj domov, na svou rodinu, na svůj dům, tam nalézají klid, tam mohou zapomenout na všechnu hloupost světa, tam mohou svobodně uplatňovat svou tvořivost. Shánějí domů vybavení, hezké věci, chtějí pozvednout úroveň svého bydlení, zpříjemňují si život, budují si chaty, pečují o svá auta, věnují větší pozornost svému jídlu, ošacení, domácímu pohodlí, prostě orientují se především na materiální parametry svého privátního živobytí.“<sup>23</sup> Zde jako by Havel popisoval postavy ze své hry *Vernisáž*, Michala a Věru.

Fokusací na primární, základní fyzické potřeby člověka se zaplňuje kapacita pro potřeby vyššího řádu, které nás odlišují od zvířat a nahrazují čistý dionýský princip apollinským. Tyto dva elementy mezi sebou bojují o kontrolu nad lidskou existencí. Z mnoha výkladů pravdy je mi zde pravda vystoupením z pod závoje Májina, tedy ze závoje iluzí, představ, které nám brání překročení okruhu individuace (řečeno Nietzscheovou terminologií).

Stejně tak jako Věra s Michalem ve *Vernisáži* ze svého bytu vytvořili výstavní skříň, do které se uzavřeli, aby tím odvrátili pozornost od ne příliš harmonického vztahu, my se vydáváme do továrny věcí, které by nás měly zachránit před vlastní odpovědností a zření sebe sama jako tvora mnoha dimenzí.

Gotická madona ve výklenku, nové desky ze Švajcu, loupač mandlí nebo groombles s woodpeakem mohou být sice hezké a příjemné věci, ale jejich neustálé shromažďování a přistupování na hru trhu, který tyto věci produkuje, tvoří společnost konzumentů, pro které je cílem pouhá sebezáchova a sebe prezentace.

Herbert Marcuse tvrdí toto: „Výrobky pronikají lidmi a manipulují jimi, podporují falešné vědomí, které je vůči své falešnosti imunní. A tím, že se tyto výhodné produkty stávají přístupnými většímu množství individuí ve větším počtu společenských tříd, přestává být s nimi spojená indoktrinace reklamou; stává se životním stylem, a to dobrým – mnohem lepším než dříve –, a jako dobrý životní styl se staví na odpor kvalitativní

---

<sup>23</sup> HAVEL, Václav, 1990. O lidskou identitu: úvahy, fejetony, protesty, polemiky, prohlášení a rozhovory z let 1969–1979, s. 26.

změně. Tak vzniká vzor jednorozměrného myšlení a chování, v němž jsou ideje, snahy a cíle, které svým obsahem transcendentují existující univerzum řeči a jednání, buď odpuzovány nebo redukovány na pojmy tohoto univerza.“<sup>24</sup>

To, co je praktikováno v Havlových hrách a předváděno na jevišti, je z většiny teoretizováno v jeho esejích o divadle, ale ani v *Moci bezmocných* se různým aluzím či možným podobnostem Havel-dramatik nevyhne. Nejen u Michala a Věry, ale i dalších, o kterých lze říci, že k nim Václav Havel neměl příliš mnoho respektu, charakterizoval danou osobu jako „[č]lověk propadlý konzumní stupnici hodnot, rozpuštěný v amalgámu civilizační stádnosti a nezakotvený v řádu bytí pocitem vyšší odpovědnosti je člověkem demoralizovaným; o tuto jeho demoralizaci se systém opírá, ji prohlubuje, jejím je společenským průmětem.“<sup>25</sup> I v tomto lze spatřit onoho zelináře, který je hybatelem, obětí i strůjcem života ve lži a komunistické ideologie.

„V záplavě svobodně šířených informací, nepřeborných názorů a postojů je takřka nemožné se na pravdě shodnout. A přitom je zřejmé, že na ni nelze rezignovat. Pravdu v dnešním složitém světě již nelze jednoduše uplatňovat proti moci – morální disent, pokud není obsažený v samotném politickém procesu, nemá v současnosti žádný nebo jen minimální vliv. O pravdu je třeba nadále usilovat, jakkoli je to těžší než v časech dominantní lživé ideologie. Předmětem zůstává adekvátní pojmenování skutečnosti a kritériem vlastní svědomí, ovšem otevřené a vystavené kritice.“<sup>26</sup>

Ano, „svobodně šířené informace“, kterých je nespočet, a té svobody se zneužívá, neboť lež a nenávisť se staly zajímavějšími a lehce přijímanými, není potřeba je nijak dokazovat, prostě s tím nesouhlasím nebo se mi to nelíbí, to jsou časté důvody, vůči kterým lze těžko něco namítat. Rezignovat na pravdu je jedním z hesel Václava Havla, znamená totéž, co život ve lži, možná i samý příklon k sigetice (od slova sigon – „přebývání v tichu“).

K vystoupení ze života ve lži musí dojít k odmítnutí těch rituálů, které režim nejen zocelují, ale taktéž ho znovuoživují. Vzdát se práva na pokoj a klid, který mu byl poskytován za občanskou poslušnost. Jde znovu o překonání okruhu individuace, zřeknutí se části vlastního pohodlí. I když člověk dokáže všechny tyto imperativy přijmout,

---

<sup>24</sup> MARCUSE, Herbert, 1991. *Jednorozměrný člověk: studie o ideologii rozvinuté industriální společnosti*, s. 39.

<sup>25</sup> HAVEL, Václav, Alexander TOMSKÝ a Vilém PREČAN, 1990. *O lidskou identitu: úvahy, fejetony, protesty, polemiky, prohlášení a rozhovory z let 1969–1979*, s. 78.

<sup>26</sup> SUK, Jiří a Kristina ANDĚLOVÁ, 2016. *Jednoho dne se v našem zelináři cosi vzbourí: eseje o Moci bezmocných*, s. 14.



nedokáže tím eliminovat násilí, a to ani za přispění víry, která z člověka, jenž onoho překonání není schopen, neboť věří nejvíce sám sobě a svému rozumu, utváří někoho, kdo ví, že jeho činy nejsou nevinné a je si vědom určité nadosobní mravní autority. Tento relativně nový člověk neznehodnocuje metafyzické otázky a nepovažuje každodennost za vše, co je mu poskytováno. Nespokojil se s pouhou reprodukcí a pasivním následováním svých předchůdců, ale snažil se obměnit zažité rituály, slova a vnímání.

Ideologiemi nejsou jen nacismus, fašismus nebo komunismus, ale jejími znaky jsou i způsoby a schémata, která mohou být plná paradoxů, tak jak naznačuje Havel níže. Ideologie je ale i sdílený a zpravidla vnitřně koherentní systém myšlenek. Antonymie ideologie vrcholí ad absurdum především v přepisování hodnot, a tak „[v]láda byrokracie se nazývá vládou lidu; jménem dělnické třídy je zotročena dělnická třída; všestranné ponižení člověka se vydává za jeho definitivní osvobození; izolace od informací se nazývá jejich zpřístupněním; mocenská manipulace veřejnou kontrolou moci a mocenská svévole dodržováním právního řádu; potlačování kultury jejím rozvojem; rozšiřování imperiálního vlivu je vydáváno za podporu utlačovaných; nesvoboda projevu za nejvyšší formu svobody; volební fraška za nejvyšší formu demokracie; zákaz nezávislého myšlení za nejvědeckější světový názor; okupace za bratrskou pomoc. Moc je v zajetí vlastních lží, proto musí falšovat. Falšuje minulost. Falšuje přítomnost a falšuje budoucnost. Falšuje statistické údaje. Předstírá, že nikoho nepronásleduje. Předstírá, že se nebojí. Předstírá, že nepředstírá.“<sup>27</sup> Selský rozum, ať už to je cokoli, je zaměňován za vědeckou práci, zastrasování lidí za jejich ochranu, okrádání státu za jeho ekonomický růst, ekologičnost za ekoterorismus, manipulace a populismus za naslouchání lidu. I dnes je někdy známá okupace nazývána bratrskou pomocí; vrazi a zločinci jsou oběťmi, rasismus je nejvyšší forma vlastenectví; zničení kulturního dědictví, podkopávání důležitosti státních orgánů až po devalvaci vzdělání, toť jedny z klasických modelů manipulace.

Pokud pravdu, tedy pravdivé argumenty, které jsou obecně platné a téměř nevyvratitelné, nelze uplatňovat proti moci, respektive pokud si to myslíme, přitakáváme současné ideologii. Tudíž nynější situace není o nic horší než „v časech dominantní lživé ideologie“. Užívání represivních státních aparátů (jak je definoval Louis Althusser<sup>28</sup>) jako je policie, soudy nebo jakákoli státní správa šly a jdou ruku v ruce s tzv. ideologickými

---

<sup>27</sup> HAVEL, Václav: Moc bezmocných. In: TÝŽ: *Spisy, sv. 4. Eseje a jiné texty z let 1970–1989. Dálkový výslech*, s. 235.

<sup>28</sup> Louis Althusser byl francouzský filozof, který je považován za jednoho z nejvýznamnějších marxistických filosofů druhé poloviny 20. století. Mimo jiné byl učitelem např. Michela Foucaulta nebo Jacquese Derridy.

státními aparáty, které stojí částečně mimo oficiální instituce, kterými jsou například rodina, škola, církev a další. Zvláště tyto nás celý život formují. A vštípené normy a hodnoty, tedy něco, co je v nás bytostně zakořeněno, už nepotřebují další kontrolu zvnějšku, člověk se stává strojem a dané instituce nahrazuje.

## Vyrozumění bez porozumění

*Vyrozumění*, hra napsaná v červenci 1965 pro Divadlo Na zábradlí, začíná četbou dopisu, který obdržel ředitel ústavu Josef Gross. Jak se později dovídáme, jedná se o text psaný v jazyce ptydepe, co v něm ale stojí, to nám je ukázáno až v samém závěru. Aniž by došlo k přečtení celého dopisu, do kanceláře vstupují další neméně výrazné postavy, Baláš a Kubš, jejichž mluva jako by byla mluvou jedné osoby, která se stále dožaduje pouhé afirmace svých slov a činů. Každopádně tento incipit stačí divákovi (recipientovi) pro vytvoření si dojmu absurdní situace. Jestliže je toto schéma specifické pro většinu Havlových dramát, ve *Vyrozumění* se stává těžištěm hry.

Jednorozměrný jazyk se manifestuje v díle Václava Havla jako určitý typ žargonu. Ten, kdo ho nejlépe ovládá, vítězí. Právě tak jako Newspeak v Orwellově románu *1984*, je havlovské ptydepe způsobem manipulace, avšak manipulovaný většinu času neví, že je manipulován aneb jak říká Lockit v *Žebrácké opeře*, „[k]do neví, že slouží, slouží vždycky nejlíp!“<sup>29</sup> Cestou z područí je uvědomění si své poddanosti, závislosti na systému. Institucionalizovaný jazyk, tedy nějaký jasně ustanovený, je a priori jednoduchý, zkratkovitý, antidialektický a pro nezainteresované nelogický. Ne ve své formě a „vzhledu“, ale tak, jak se bezprostředně předkládá, ve své nesoudržnosti promluv dovedené ad absurdum.

Jak tvrdí Pierre Bourdieu, „instituce má monopol na hromadnou výrobu producentů-konzumentů, a tedy na reprodukci trhu, na němž závisí společenská hodnota jazykové kompetence a její schopnost plnit roli jazykového kapitálu.“<sup>30</sup> Způsob, jak jazyk může ovládat jednání, jak jsme sami jeho účastníkem, je pro *Vyrozumění* signifikantní. Tento umělý jazyk narušuje ovšem celý chod tamního úřadu, lidé fungují v závislosti na druhém, neboť jedna funkce vyžaduje druhou, ta je ale bezprostředně vázána na další, která není v souladu s tou první a tak dále, celý systém se jednoduše rozpadá. Možnou havlovskou logickou chaotičnost lze spatřit například v této situaci:

GROSS: Dobrý den.

MAŠÁT: Dobrý den.

GROSS: Jdu se seznámit s provozem překladatelského střediska. Jsem ředitel tohoto úřadu.

---

<sup>29</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 206.

<sup>30</sup> BOURDIEU, Pierre, 2014. *Co se chce říct mluvením: Ekonomie jazykové směny*, s. 32.

MAŠÁT: Vy jste kolega ředitel?

GROSS: Ano, Gross.

[...]

MAŠÁT: Přeložíme na počkání jakýkoli ptydepový text každému zaměstnanci našeho úřadu, který je občanem našeho státu a má povolení k překladu ptydepového textu.

GROSS: K tomu je třeba nějaké zvláštní povolení?

KUNC: Nazdar, Zdeňku. Je to pravda, že je dnes k obědu husa?

MAŠÁT: Cože? Dnes má být husa?

KUNC: Říkali to kluci ze sekretariátu. Až půjdu, stavím se pro tebe, ju?

MAŠÁT: Ale brzy, doktore! Husa, to je totiž moje. O čem jsme to mluvili?

GROSS: Říkal jste, že k překladu je třeba jakési zvláštní povolení –

MAŠÁT: A jo! No tak podívejte: my, úředníci, sice ptydepe používáme, nejsme však v této věci odborníky. Nejsme prostě jazykovědci. A využití a rozvoj ptydepe nemůže být tedy pochopitelně jen v našich rukách, vedlo by to k živelnosti a ptydepe by se nám mohlo docela dobře proměnit pod rukama v normální živý jazyk, čímž by samozřejmě ztratilo svůj smysl – Pardon –

HELENA: Honza tu nebyl?

GROSS: Nevím, kdo to je.

HELENA: Ty nejsi vodsad'?

GROSS: Naopak, jsem tu ředitelem.

HELENA: To seš ty? Musíš se, člověče, nějak zasadit o ten bufet, fakt! Vždyť je to hrozný, když musejí holky bůhvíkam pro svačinu! Myslí se tady vůbec na lidi?

GROSS: A vy jste – prosím – kdo?

HELENA: Dělán tady předsedkyni, ale můžeš mi říkat Helčo.

GROSS: Čeho předsedkyni, že jsem tak smělý?

HELENA: Ještě nevím, dnes o tom máme poradu.<sup>31</sup>

Nový jazyk ptydepe měl být určitým experimentem, který „má prý zpřesnit úřední korespondenci a zavést do její terminologie pořádek.“<sup>32</sup> Rozumí se tedy, že nejlépe by ho měli ovládat vedoucí ústavu, kteří mají o jeho chodu přehled. Přehled ani povědomí o možném překladu dopisu ovšem nemá jedině ředitel, který je momentálně napadán za

---

<sup>31</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 57–58.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 49.

bezplatné poskytnutí evidenčního sešitu. Celý děj hry provází snaha dobrat se obsahu daného dopisu. Tato snaha je ovšem neustále narušována odváděním řeči, a to zejména k problematice vztahů nebo dostupnosti jídla.

K porozumění nedochází, respektive ho v sobě nenachází asi sám ředitel Gross. V oněch delších monolozích si sám sobě snaží vysvětlit situaci, do které se dostal, během toho ale musí sledovat proces proměny ústavu, který by v normálních podmínkách sám vedl a rozhodoval o něm. Tento proces je ale samovolný a s každou větou dochází k jeho obměnám, kterým lze hůře a hůře porozumět. Prvním problémem je nejasnost sdělení, obsah již zmíněného psaní. Co je ale stěžejní, je vytvoření příslušných zařízení, které tento výdobytek podporují, a to už jen svojí aktivitou. Ať už to je uměle vytvořené pydeповé učiliště, nebo překladatelské středisko, jedná se o nástroje stvrzující působnost tohoto prvku jako mechanismu zaštiťujícího chaotičnost promluv a neřešitelnost úkolů.

Ředitel je izolován od pracovníků úřadu, spousta lidí ho nezná a nerespektuje. Dochází zde k matení slovem i prostorem, děj se odehrává v kancelářích, které jsou téměř totožné, vždy disponující dveřmi. Dveře zde (i v jiných hrách) ale nejsou symbolem možného odchodu, opuštění, jsou jistou aporií veškerého systému. Celá hra je prošpikována alibismem a nevyslovenými intrikami, které zabraňují rozumnému dialogu. Právě tyto aspekty jsou ale typické pro způsoby manipulace; nemožnost orientovat se ve světě, v situacích, které nám byly jednou tak blízké. Dalším způsobem jsou emotivní reakce, kterým se ani zmatený Gross nevyhne, a to například v řeči se sekretářkou Marií: „[O]vládneme rozpad atomového jádra, ale rozpadu své osobnosti zabránit neumíme; budujeme skvělé komunikace mezi kontinenty[,] a přitom je pro nás stále větším problémem vybudovat komunikaci člověka s člověkem! Jinými slovy: náš život ztratil jakýsi vyšší úběžník a my se nezadržitelně rozštěpujeme – stále hlouběji odcizeni světu, lidem i sobě samým.“<sup>33</sup> V těchto emotivních pasážích je ale jakási reflexe vybudování obrazu divadelních postav, jakýsi vnitřní popis jejich vlastností, který nám ovšem nabízí protagonista hry: „Manipulován, z fetišizován a zautomatizován, ztrácí člověk zážitek své vlastní totality: zděšen hledí jako cizinec na sebe sama, bez možnosti nebýt tím, čím není, a být tím, čím je.“<sup>34</sup>

Na předchozí ukázce uvedu několik prvků manipulace, která začíná již samotným oslovením „kolega ředitel“. Nepopírám, že toto spojení a vzájemný vztah jsou v rozporu, ale při prvním seznámení se s nadřizovaným je toto jednání nejen neomalené, ale i

---

<sup>33</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 103.

<sup>34</sup> Tamtéž.

manipulativní způsob, jak člověka pojmenovat a přiřadit mu určitou funkci dle své vlastní rozvahy. Taktéž nadužívání slova *naš*, *naše* je manipulačním prvkem, který má působit na člověka tak, aby se cítil být součástí daného společenství, a naopak vymezení se vůči něčemu nebo někomu neznámému. Dalším neméně vhodným způsobem je Kuncův příchod do kanceláře a jeho neoslovení, ignorování přítomnosti ředitele. Co vede k postupnému uvedení do chaosu promluv je již zmíněné odvádění řeči k víceméně přízemním otázkám, které narušují zavedený dialog, a tudíž brání vyřešení projednávaného problému. Mašát Kunce, tedy „pouhého“ ptydometu, zdraví jako doktora, kdežto ředitele nazývá úředníkem. Stejný princip pojmenování uplatňuje Helena, předsedkyně úřadu, která taktéž nepozdraví, Grossovi tyká, jejím kontaktním prostředkem je „čoveče“. Klasickou manipulační otázkou je, zda vůbec někdo myslí na lidi, tedy na ty prosté občany se „zdravým rozumem“, tvrdě pracující, právě na takové jako jsou holky, které *musejí bůhvíkam pro svačinu*.

Zaměstnanci úřadu mezi sebou mluví střídavě živým jazykem a ptydepe, to Grosse ostrakizuje, neboť jazyku ptydepe nerozumí a musí se neustále dožadovat překladu nebo je napomínán z nesprávného užití adjektiv, koncovek a dalších nejasností. I v Grossových větách jsou ale znatelné aspekty manipulace, a to například ve vztahu k Marii, sekretářce, kterou důvěrně oslovuje jako kolegyni, poté Mařenku a nakonec brouku.

Za zajímavý vztah z bourdieovského hlediska považuji postavu Grosse a Baláše, tedy ředitele a náměstka. Jazyková směna, tj. komunikační vztah mezi emitentem (někým, kdo něco nabízí) a recipientem (někým, kdo něco přijímá) se zde neustále proměňuje. Jinými slovy je komunikace i otázkou ekonomickou, nejedná se o pouhý přenos informací, ale o určitý symbolický zisk, určité vítězství nebo bohatství.

Když už se Gross snaží vést smysluplnou rozpravu s Mašátem o konečném zrušení ptydepe, výhružně říká, že o celém případě podá zprávu nahoru. Ono by to bylo výhružkou, kdyby to neříkal sám ředitel úřadu; on tedy podlehl myšlence, že ti, co ovládají ptydepe, mají evidenční materiály nebo jsou pozváni na *slezinu do vedlejší kanceláře*, jsou jeho nadřízenými. A vpravdě tomu tak i bude, neboť jsou to právě oni, jež rozhodují o postavení a roli člověka-zaměstnance, která se zde výrazně proměňuje, ba dokonce mu je možnost rozhodování odňata a rozptýlena mezi jiné pracovníky úřadu. Ve *Vyrozumění* se i dále vyskytují více či méně skryté manipulační prostředky, a to jak ve formě lexikální, tak v činech, které mají po slovech následovat (tzv. performativech).



## Odpovědností do blázince

Po intenzivním, silném zážitku pravdy člověk není schopen dál setrvávat v nehybnosti a lživém světě režimu. Tyto pocity disidentů (a nejen jich) se manifestují v *Šamanovi* Egon Bondyho, kde šaman říká, že „pravda se dosahuje poznáním. Dbát o pravdu znamená usilovat o poznání. [...] Kdo jde po této cestě, může se mýlit. Může se i velmi mýlit. Ale tím, že usiluje o poznání, dbá o pravdu. Bůh chce být poznán.“<sup>35</sup> Nejen spěním k Bohu, ale i bondyovským nepolitickým východiskem „dbání o pravdu“, se Havel od Bondyho šamana liší. Odvaha se mění v obětavost, kterou politika musí disponovat.

Jedná se o řadu prvků, které jsou pro člověka hodnotnější; zda pevné a neměnné ukotvení ve společnosti, opora v podobě nějaké instituce, rovnost a daná pravidla, nebo svoboda, ale s ní nesoucí pocit odpovědnosti (pro Havla tak důležitý) a možnost vyčlenění na samý okraj společnosti. Ideologie v Havlově pojetí se rovná určité „hypnóze“, „katatonii“, jejíž nutností je určité vodítko, mechanismus, který myslí za nás.

Barbra J. Folk píše: „Podle Havla odpovědnost spočívá jak v povinnosti plnit závazky, tak v *jednání*. Je založena na svobodné vůli, kantovském soudu, schopnosti lidského jednání a jeho účinku bez ohledu na překážky.“<sup>36</sup> Svobodná vůle a kantovský kategorický imperativ jsou ale a priori v rozporu, naopak Nietzscheho stanovisko se mi zdá Havlově pojetí bližší. Osobodit se znamená vyjít z té nahodilosti, fragmentárnosti a dosáhnout pravdy, jistoty či reprezentace. Pro Nietzscheho být autentický znamená unést svoji jinakost, což vyžaduje permanentní snahu, podobně jako absolutní reflexivita, bytí neustále ve střehu i před sebou samým. Individualita a vyspělost jedince je vítězstvím nad zbytkem světa.

Esenci kategorického imperativu Václav Havel představil v děkovné řeči při udělení Erasmovy ceny v Rotterdamu: „Všichni můžeme přijmout ten zvláštní, logický a zároveň záhadný imperativ, který říká, že člověk by se měl chovat tak, jak si myslí, že by se měli chovat všichni.“<sup>37</sup> Toto sdělení ale není ovšem řídicím prostředkem Havlových úvah o *životě v pravdě*.

K tomuto pojmu Jan Patočka řekl: „Je důležité, že si lze představit člověka, který nikdy nelže, ale přesto nežije ‚v pravdě‘. Kdo totiž nikdy nelže? 1) Ten, kdo neumí rozlišit mezi pravdou a nepravdou, kupř. dítě do určitého věku; 2) ten, kdo nepromlouvá, kdo

---

<sup>35</sup> BONDY, Egon, 2006. *Šaman*, s. 87.

<sup>36</sup> SUK, Jiří a Kristina ANDĚLOVÁ, 2016. *Jednoho dne se v našem zelináři cosi vzbuří: eseje o Moci bezmocných*, s. 41.

<sup>37</sup> HAVEL, Václav, 1990. *Do různých stran: eseje a články z let 1983–1989*, s. 93–94.



mlčí, kdo se zřekne odpovědi v situaci, kdy by mohl či musel lhát; 3) ten, kdo se rozhodl za všech okolností mluvit pravdu.“<sup>38</sup>

První dva případy nelze nazvat životem v pravdě. K těmto třem bych přidala další osoby, které nejsou s to činit rozdíl mezi pravdou a lží a nejsou jimi jen malé děti, ale i ti, kteří mohou trpět různými mentálními onemocněními, které jim brání orientovat se světe, ve světě, který definuje většina. Jsou tu ale také ti, kteří si myslí, že mluví stále pravdu, jež koresponduje se skutečností, ale jedná se pouze o jejich nevědomost. Druhý případ jsme z definice *života v pravdě* vyřadili, neboť se dotyčný zřekl odpovědnosti, která je pro Havla stěžejní. Naopak ten, kdo je ochoten čelit konfliktu se společenskou, politickou mocí, žije v pravdě. Václav Havel tak specifikuje disidenta jako někoho, kdo nedává přednost pohodlí nebo se každému konfliktu urputně vyhýbá. V tom vidím paralelu k Patočkovu pojetí života v pravdě, který ho charakterizuje jako neskrytost.

Při tomto popisu se jeví vše tak jednoduché, kdo by nechtěl být svobodný, i když to s sebou nese takovou námahu, ale jak píše Nietzsche v díle *Tak pravil Zarathustra*: „[K]do cítí jinak, jde z vlastní vůle do bláznince.“<sup>39</sup> Jedině ale „šileneček“ může narušit strukturu moci; třeba tím, že nerespektuje stanovená pravidla a normy. „Být šílený znamená – podle současného světa – upadnout do pasti zúžené reality plné osamění. Být podle týchž měřítek normální znamená být v pasti reality, jež je sice neméně úzká, zato daleko zabydlenější. Existuje však také jakási vyšší duševní normalita, která nesměruje ani ke konsensu, ani k nějakému novějšímu kompenzačnímu výstřelku. Její normalitou je osvobození se od všech pastí; jejím znakem je znalost mnoha realit.“<sup>40</sup> Svůj idealismus Havel neskryl ani v oné děkovné řeči v Rotterdamu, kdy se odkazoval na Erasmovu *Chválu bláznovství* a vyzýval k tomu stát se bláznem, „bláznem v tom nejkrásnějším slova smyslu.“<sup>41</sup>

Ke vztahu jedince ke společnosti a jejich psychickému zdraví se širěji vyjadřuje Mirek Vodrážka: „[...] že společnost potřebuje výjimky, protože živena strachem z veřejnosti tíhne ke konformismu a zakládá tyranii veřejnosti, v níž musí být všichni jako ostatní. A právě emoce vášnivého vztahu k sobě, vnitřního zápasu, pocit štěstí a radosti ze sebenalézání, konstituují niternost jako ‚druh vědomého bláznovství‘, které se stává

---

<sup>38</sup> REZEK, Petr, 1991. *Filosofie a politika kýče*, s. 56.

<sup>39</sup> NIETZSCHE, Friedrich, 1995. *Tak pravil Zarathustra*, s. 14.

<sup>40</sup> VODRÁŽKA, Mirek, 2013. *Filosofie tělesnosti dějin*, s. 219.

<sup>41</sup> HAVEL, Václav, 1990. *Do různých stran: eseje a články z let 1983–1989*, s. 94.

obranou proti tyranii vnějškovosti. Společnost potřebuje ‚antisociální‘ výjimky, lidi, kteří si jsou vědomi své odpovědnosti a nemyslí na to, jak jejich nasazení dopadne.“<sup>42</sup>

Tyto spojitosti, které v Havlově díle nacházím, neznamenají, že na ně Havel explicitně odkazuje, i když v oblasti filosofie, zdá se mi býti Havel spíše eklektikem než svébytným filosofem, natož *nejpodnětnějším českým filosofem*, jak ho nazval Erazim Kohák.<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> VODRÁŽKA, Mirek, 2013. *Filosofie tělesnosti dějin*, s. 174.

<sup>43</sup> REZEK, Petr, 1991. *Filosofie a politika kýče*, s. 15.

## *Largo desolato* jako široká lítost nebo pomalá omluva?

*Largo desolato* [dále Ld] se poprvé objevila ve vídeňském Burgtheateru 13. dubna 1984, dále v Bristolu v roce 1986 a v Los Angeles s Janem Třískou v hlavní roli. V Česku poprvé až v Divadle Na zábradlí 9. dubna 1990 v režii Jana Grossmana.

Ld, hra napsaná v r. 1984, je, jak řekl Václav Havel v rozhovoru s Karlem Hvizďalou, zřejmě nejosobnější hra.<sup>44</sup> Ovšem poznamenávám, že lyrický subjekt se nerovná autorovi; následující Havlovo tvrzení by bylo možno být nazváno podporou textocentrického přístupu a vzestupu interpretačních „metod“, jak tomu bylo u nové kritiky. Havel o Ld říká, že „to není hra autobiografická v tom smyslu, že by byla o mně a jen o mně jako takovém. Chce být především obecně lidským podobenstvím, je tak říkajíc ‚o člověku vůbec‘. Jak moc byla inspirována mými osobními zkušenostmi, není přitom důležité, důležité je jedině, jestli lidem říká cosi o jejich vlastních lidských možnostech.“<sup>45</sup>

Tomáš Koloc v článku Václav Havel v kontextu české a světové kultury<sup>46</sup> říká, že „název je variací na hudební termín, který v doslovném překladu znamená Široká lítost či Pomalá omluva.“ Toto je pravda pouze z části. *Largo* je opravdu hudební termín, který se z italštiny překládá jako *velký, široký, otevřený* nebo i *velkorysý*, ve španělštině *largo* je překládáno pouze jako příslovce, a to *dlouze* nebo *obšírně*. *Desolato* je překládáno jako *bezútěšný, sklíčený nebo opuštěný*, sloveso od *desolato* je *desolar* (ve španělštině), tedy *trápit se, zarmoutit někoho*. Spojení *essere desolato* doslova znamená *velice litovat*, z toho tudíž možná autor vytvořil *širokou lítost*. Ovšem jak se slovo omluva dostalo do možného překladu *Larga desolata*, je mi stále nejasné. Mým dosavadním laickým překladem více méně bez sledování jeho klasického přeložení byla slova jako například pomalý rozklad (osobnosti), dlouhotrvající rozpad já.

Po návratu z vězení se doktor filosofie uzavírá ve svém vlastním bytě, v sobě. Návrat, ať už z vězení, z psychiatrické nemocnice, je vždy náročnější než sám nástup do daného zařízení, o kterém Havel v *Dálkovém výslechu* říká, že „situace vězně je situací dítěte, vše za něho rozhodují jiní.“<sup>47</sup> Jedná se o strach ze svobody, z nadcházejících povinností. Většinou jde o potřebu pohodlí (vnitřního i vnějšího), která často právě spěje k úniku ze života v pravdě, k přimknutí se k věcem či lidem, k závislostem. V Ld je tento

---

<sup>44</sup> HAVEL, Václav a Karel HVÍŽĎALA, 1989. Dálkový výslech, s. 135.

<sup>45</sup> Tamtéž, s. 60.

<sup>46</sup> Václav Havel v kontextu české a světové kultury, 2011. In: *Britské listy* [online]. [cit. 2019-03-15]

<sup>47</sup> HAVEL, Václav a Karel HVÍŽĎALA, 1989. Dálkový výslech, s. 137.

tísnivý pocit vyvolán nároky partnerek, ale i lidmi, kteří stáli při Leopoldovi v době jeho odporu k politickému dění, angažovanosti, a jejich tlak neustává. Může se jednat o banální situace, které ovšem ale v člověku zanechávají pocit marnosti a stupňují chvíle napětí, například tato:

ZUZANA: Čím jsi je jedl?

LEOPOLD: Lžičkou přece –

ZUZANA: Stříbrnou?

LEOPOLD: Nevím – asi –

ZUZANA: Kolikrát jsem ti říkala, abys na vajíčka stříbrné lžičky nebral, že potom nejdou umýt –

LEOPOLD: Aha, zapomněl jsem, promiň. Po obědě jsem se snažil číst – no a před chvílí přišel tuhle Olda –

ZUZANA: Takže nic zvláštního –<sup>48</sup>

Za více svazující ale považuji případy, které nastávají při návštěvě Ládi a Ládi, dvou *pánů z papírny*, kteří pravidelně za Leopoldem docházejí a požadují po něm další kroky, kterými by změnil situaci, poměry ve společnosti a další věci, které nelze lehce definovat, neboť o nich sami nevědí, pouze žádají nějakou transformaci nynějšího stavu. Nastává klasická fáze slov o obyčejném člověku, která by zde měla vyvolat efekt povzbuzení někoho jiného, tady Leopolda, aby se snažil, on jako filosof, moudrý člověk, k nějakému činu. Ovšem všechny tyto promluvy nejsou prostředkem ani tak prosby nebo přání, ale jasného apelu na to, co se má dít a udělat. Signifikantní jsou pro to třeba tyto repliky:

PRVNÍ LÁĎA: Jsem rád, že jsme zajedno. Kdo jiný by měl dát věci zas trochu do pohybu než vy?

LEOPOLD: No tak pokud jde o mne –

DRUHÝ LÁĎA: Víme, že to teď nemáte asi lehké. Jenomže respekt, který jste si vydobyl, vás zavazuje –

LEOPOLD: Chápu –

PRVNÍ LÁĎA: Formu už najdete sám, jste přece filozof, já jsem jen obyčejný člověk, prostě nula. Do ničeho vás samosebou nenučíme, k tomu nemáme právo,

---

<sup>48</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 324.

nemůžete taky dělat všechno a za všechny, přesto si ale myslíme, nezlobte se, že to řeknu tak na rovinu, přesto si myslíme, že by se dalo dělat na vašem místě víc

LEOPOLD: Budu o tom uvažovat –

PRVNÍ LÁĎA: Říkáme to, protože vám fandíme – a nejen my –

LEOPOLD: Děkuji –

DRUHÝ LÁĎA: Pro moc lidí jste opora i naděje –

LEOPOLD: Děkuji –

PRVNÍ LÁĎA: Hlavně nesmíte couvnout – věříme vám a potřebujeme vás –

LEOPOLD: Děkuji –<sup>49</sup>

Obě strany, a sice státní policie či osoby mu nejbližší, Leopolda vidí jako barda lidu, jako hlasatele či tlumočnicka idejí. Až obsedantní kontrolou špehýrky ve dveřích sleduje, zda si pro něj už nejdou, nazývá je „oni“, avšak nezmíní, že se jedná o policii. Byť se jedná o opakované návštěvy a Leopold pouze krátký čas tráví sám, vedou tyto a jiné události k pocitu ještě většího osamění. Každé setkání je pro něj neustálým rozhodováním se o dopadu na jeho vlastní já, na zřeknutí se vlastní identity, či její posílení. Jeho jméno se zde stává reprezentací disentu, lidí, jejichž svoboda měla být absolutní, avšak za předpokladu poskytnutí své osoby k prostředkům ostatních.

Jednotlivé abstraktní situace se promítají a zbytnují v každodenních případech, kdy se mění v existenciální frustraci. Konečný výkřik: „Dej mi pokoj! Dejte mi všichni pokoj,“<sup>50</sup> kterým hra vrcholí, je buď hlasem bezmoci a naprosté beznaděje, nebo vzepřením se všemu, co ho provázelo, ovšem za předpokladu, kdyby tomuto výkřiku nepředcházela situace Leopoldova zhroucení, prosbách na kolenou a touhy po zatčení.

## K poznámkám

Pro Havla jsou typické poznámky psané pro inscenátory jeho divadelních her, zde rozeberu tu, která je věnovaná Ld. Mluví v ní o zkušenosti jako námětu psaní svých děl. Je si ovšem vědom, že zkušenost nezaručuje vědomost a argumentace podložená pouze zkušeností je již několikrát zmíněným argumentačním faulem, který může sloužit k nesprávnému ovlivňování osob. U uměleckého díla je tomu ale jinak, každopádně i tak nelze nikdy s jistotou říci, co v díle odpovídá skutečnosti, tedy tomu, co autor opravdu

---

<sup>49</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 327.

<sup>50</sup> Tamtéž, s. 367.

zažil. Havel zde ale ona slova jako *já* a *své* píše kurzivou, tedy pravděpodobně proto, aby došlo k tomuto zvýraznění subjektivního soudu.

O svém díle říká, že by byl rád, kdyby naopak bylo platné obecně, kdyby se týkalo všech. Pokud by jeho hry byly chápány jako něco speciálního, odlišného, považoval by to za selhání. Kdyby se jednalo o *zprávu o člověku* nebo *o světě*, bral by to jako úspěch. Havel mluví o věčném *hoři z rozumu*, přesně tak Ld vnímám, jako potřebu vykřičet do světa ušlapávanou myšlenku, že častou cenou za inteligenci je silné psychické napětí a rozporuplný vztah k sobě i ke světu.

Sám píše, že by nerad hru jakkoli vykládal, tedy radil, jak kdo má hře rozumět. Ano, přesně tento styl předávané interpretace ze strany autora by byl považován za manipulativní, i když, přiznejme si, ony poznámky k realizaci podoby inscenace jsou určitým způsobem tak trochu výkladem hry, resp. výkladem toho, jak by rád Havel hru viděl. I tak si Havel neodpustí touženou definici protagonisty, „hlavní postava – Leopold – je 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; ví lépe než všichni ostatní, jak na tom je, a zároveň je schopen méně než kdokoli jiný sám se sebou něco udělat; je to oběť svého prostředí a osudu a zároveň jejich tvůrce; je to chudák štvaný svým prostředím, svou rolí, společenskou mocí, klimatem doby, ale zároveň člověk dosti blátivého charakteru, který by měl vyvolávat nejen soucit, ale zároveň i odpor.“<sup>51</sup> Dále popisuje osobnost jiných postav, ovšem neříká, jak k tomuto obrazu dospět. Havel mluví o postavách v Ld jako o paradoxních, jsem si vědoma, že to není jenom Leopold, Markéta nebo Lucy, ale i Filch a Peachum v *Žebrácké opeře*, Hugo a Plzák v *Zahradní slavnosti* nebo Vaněk a sládek v *Audienci*.

Prosí inscenátory, aby „*necpali jednotlivé postavy do žádných jednorozměrných šablon* a aby je nepřizpůsobovali nějakým apriorním a jednoznačným mravním soudům nad nimi, ale aby je nechali tak říkajíc žít po *svém* – to znamená jednat z konkrétní logiky jejich úmyslů, povah, snah, postavení a vzájemných situací – jediné tak *vykvetete* posléze na jevišti celá mnohovrstevnatost a bludnost věci.“<sup>52</sup> Tento popis by alespoň částečně seděl na tzv. Stanislavského metodu, která poukazuje na silné pouto mezi hercem a divákem a jež měla za cíl právě jedinečnost, spontaneitu v otázce hereckého výkonu a neuzívání tradičních způsobů výchovy herců.

---

<sup>51</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 369.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 370.

## *Zahradní slavnost aneb sám sobě hostem*

*Zahradní slavnost* je Havlova první samostatná hra, která byla uvedena v roce 1963 v Divadle Na zábradlí, taktéž je i jednou z nejznámějších. Jan Grossman říká, že „fráze je hlavním ‚hrdinou‘ hry.“<sup>53</sup> Za vedlejší postavy bych považovala alibismus, oportunismus a podlézavost.

Na začátku se netrpělivě čekalo na Frantu Kalabise<sup>54</sup>, kterého se Hugo po delším čekání vydal hledat, zpět domů se nevrací ale ani Franta, ani Hugo, respektive pro nás jako recipienty se vrací Hugo jako postava, ne Hugo jako osobnost. V nespočtu možných jednání, ve kterých Hugo přejímá vlastnosti těch, se kterými vede dialog, se jeho osoba stává pouhou imitací a amplifikací, mravně a lidsky se rozpadá. Výsledkem je absolutní depersonalizace. Hra končí klasickým dlouhým monologem protagonisty, kde dochází k sumarizaci proběhnuvších událostí a k dalšímu rozjímání nad existenciálními tématy.

Možným spouštěčem tohoto rozpadu jsou krátké úsečné věty, fráze a klišé, které Hugo postupně nasává a v příhodných okamžicích jich využívá; do jaké míry a zda vůbec jim Hugo věří, se nedozvíme. Na začátku hry sledujeme Huga při hraní šachu, který ovšem hraje sám se sebou. Na otázky, jak mu to jde, odpovídá otci i matce různě. Zajímavou otázkou ale může být, jestli v určitých pasážích vědomě lže, či nikoli.

Jsou jimi nesmyslná rčení, která v průběhu rozhovoru vyznívají směšně a rádoby intelektuálsky: „Kdo ví, kde má čmelák žihadlo, tomu nejsou kalhoty nikdy krátké!“<sup>55</sup> I mezi tajemníkem a tajemnicí při nuceném tlachání dochází ke komickým situacím:

TAJEMNÍK: Tak, tak. Máte vlasy – hezké – zlaté – jako padouchy – totiž blatouchy –  
– a nos jako rudou růži – respektive pomněnku – bílou –

TAJEMNICE: Podívejte – vrabec!

TAJEMNÍK: Co?

TAJEMNICE: Letí –

TAJEMNÍK: A ňadra máte –

TAJEMNICE: Já vím!

TAJEMNÍK: Jako dvě – dva – jako dva ty – dvě studánky – totiž promiňte, míče –  
jako dva míče jsem chtěl říct – promiňte –

---

<sup>53</sup> HAVEL, Václav a Jan GROSSMAN, 1964. *Zahradní slavnost*, s. 61.

<sup>54</sup> Podobnost s *Čekáním na Godota* Samuela Becketta.

<sup>55</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 9.

TAJEMNICE: To je dobrý –

TAJEMNÍK: A oči jako dva – dvě – jako dvě ty – dva míče – totiž ne míče – ale blatouchy<sup>56</sup>

Od imitace frází dochází až ke změně jazyka, a to z češtiny na slovenštinu, kterou okamžitě začne používat i další promlouvající. K rychlému osvojení si řeči dochází i při obdržení telegramu, který je a priori bez diakritiky. Na konci hry se ale taktéž objeví telegram, který je psán s diakritikou a ony promluvy mezi tím jsou psány bez.

AMÁLKA: (*čte*) MILY OLDRICHU; NEMUZU K TOBE PRIJIT, MUSIM DNES VECER NA ZAHRADNI SLAVNOST LIKVIDACNIHO URADU. Máte to, Aničko? Není vám zima? Proč? Aha. V půl osmé, ale určitě! Můžu dál? MRZIME TO A DOUFAM, ZE SE SEJDEME JINDY. Moc! Dělají vám krásnou postavu! Jak vždycky vystupovala paní Kantůrková, na tom rohu. Věčně zpívají lesy. A v neděli bychom mohli do Nespek na borůvky, co říkáte? ZDRAVI TE TVUJ – No tak! Přece nejste z porculánu! – FRANTA KALABIS.

PLUDEK: Neprijde! To je nas konec! Bozka, nikdo nas nema rad!<sup>57</sup>

Mezi časté prvky manipulace patří neustálé opakování, jehož cílem je jasné si zapamatování a reprodukování slov, která byla užita. V *Zahradní slavnosti* se často setkáváme s lichocením, které je jasně podbízivé, někdy ironické. Tajemník Plzákovi říká: „Hned, jak jste si vzal slovo, poznali jsme, že jste odborník na slovo vzatý!“<sup>58</sup> Pludek se nelibě vyjadřuje o bohatých, intelektuálech nebo o buržoazii, což jsou víceméně témata, která jsou napadána neustále, jak jsem uvedla výše. Jedním z manipulativních prvků je naopak kladení důrazu na lidovost, autentičnost, která by měla být zárukou pravdivosti: „Ten lidovej tón jsem si ovšem nezvolil – je mi prostě už tak nějak dán. Nesnáším totiž fráze a ostře se stavím proti každému planými řečnění. Jde to tak nějak už z mýho založení: jsem totiž docela obyčejnej člověk z masa, krve a mlíka – prostě, jak se říká, jeden z vás!“<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 18–19.

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>59</sup> Tamtéž, s. 15.



Plzák je určitou podobou mechanismu na vytváření frází a manipulativních prostředků, kterými mohou být i sami zaměstnanci, kteří jeho mluvu a činy napodobují, a tak se zase stávají oním aktivním hybatelem manipulace. Tajemník s tajemnicí se perfektně doplňují a povýšenecky odpovídají, ovšem s pomocí klasických argumentačních faulů. Dalším neméně známým manipulačním prostředkem je důraz na postavení pracovníků, na jejich dobu sloužení. Ta jako by byla v přímé úměře se zkušeností, výkonností a úspěšností.

TAJEMNICE: Z čeho ostatně usuzujete, že Velký parket A je větší než Malý parket C? Proč si pořád něco nalhávat?

TAJEMNÍK: Kolegové z organizačního výboru jistě dobře věděli, proč zábavu s rozmarnými rekvizitami omezili právě na prostor Malého parketu C!

TAJEMNICE: Nebo snad nemáte důvěru k usnesením organizačního výboru?

TAJEMNÍK: Složeného z předních pracovníků Likvidačního úřadu?

TAJEMNICE: Starých, zkušených kolegů, kteří už v době, kdy vy jste nebyl na světě, obětavě likvidovali?

TAJEMNÍK: Za podmínek, o kterých vaše generace nemá ani tušení?<sup>60</sup>

Za manipulační považuji Plzákovo rádobí starání se o chod slavnosti, jeho obyčejnost, na druhou stranu ale jasnou povýšenost. Hovorová mluva, vulgarismy a tykání jsou také znakem lehké manipulace. Z nadužívání frází dochází k jejich matení, například když tajemník říká, „abychom nevytili s dítětem i vaničku.“<sup>61</sup> Poté se snaží zavést řeč na témata *umění, impresionismu, techniky* nebo *chemizace likvidační praxe*, která ovšem v jejich podání a v daném kontextu jsou spíše kvazi intelektuální. Častý je také druh familiárnosti, která znovu vrcholí absurdními situacemi. Hugo jakožto zaměstnanec nabízí svému nadřízenému tykání, i přesto, že je výrazně mladší.

HUGO: Že? Jsem rád, že si rozumíme!

ŘEDITEL: Já jsem taky moc rád!

HUGO: Vždycky jsem rád, když se setkám s někým, kdo je tak nějak názorově i pocitově příbuzný! Klidně mi tykejte! Kouříš?

ŘEDITEL: Ne, děkuji. A ty?

---

<sup>60</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 15.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 20.

HUGO: Ne, děkuji, taky ne. A ty?

ŘEDITEL: Ne, děkuji. A ty?

HUGO: Není zač. Víš, klidně mě chápej tak nějak jako svého tátu!

ŘEDITEL: A ty mě zase jako svou mámu!

HUGO: Mami – <sup>62</sup>

Vynucené zřizování nových úřadů nebo školení připomíná situaci z *Vyrozumění*, kde pracovníci museli podstoupit kurzy ptydepe, bylo potřeba vystavět ptydepové překladatelské středisko apod. „A proto bude nutné uspořádat zvláštní zahajovačské školení likvidačních úředníků,“<sup>63</sup> říká Hugo řediteli.

Fráze paralyzuje a umrtvuje řeč, jejíž vlastností je v normální podobě jistá dynamičnost. Opakující se věty se stávají klišé, kterých už i tak je v *Zahradní slavnosti* kvantum. V počátku se s tímto fenoménem setkáváme pouze u Oldřicha Pludka, otce, ten mluví například o životě jako nepopsané knize nebo o životě jako boji. Tyto tendence přebírá rychle i matka, nakonec, a v největší míře, se jejich nositelem stává Hugo. Nalézám zde podobnost s utvářením slovníků, které byly ovlivněny dobovými událostmi, ať už to jsou války, revoluce nebo migrace. Člověk je skrze slova sám definován, popisován a stejným způsobem tak zachází s ostatními, tudíž i jednotlivé osobní posuny a změny se podepisují na podobě naší řeči.

---

<sup>62</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 30.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 31.

## Pokoušení vědecké i erotické

V *Pokoušení* se setkáváme s postavami, jako je vědec Jindřich Foustka, invalidní důchodce Fistula, primář oddělení, vědkyně Vilma, sekretářka Markéta a další spolupracovníci vědeckého ústavu. Nelze se vyhnout aluzím na Goethova Fausta, zde ztělesněného Foustkou, Mefistofela, pojmenovaného Fistula a Markétu, Faustovu-Foustkovu milenku. Tuto komparaci ovšem vynechám a budu se věnovat pouze Havlově *Pokoušení*.

I zde se nacházíme, respektive bychom se nacházet měli, pokud se držíme Havlových rad, v prostoru s dveřmi, jak je pro Havla typické. Ovšem narozdíl od her předešlých jsou zde pouze jedny, a to vstupní dveře od Foustkova bytu. Další scény se odehrávají na nespécifikované zahradě, kde probíhá večírek. Ve scénické poznámce Havel píše: „Zařízení místnosti není otiskem nějakých specifických zájmů nebo dokonce něčí osobnosti, ale odpovídá neurčitému poslání celého ústavu; kombinace předmětů různorodého určení i vzhledu zdůrazňuje erární anonymitu prostoru, kam různé věci svedla dohromady spíš nahodilost provozních dějin této místnosti než nějaký účel.“<sup>64</sup> Tedy ona nekonkrétnost předmětů, depersonalizace nebo unylost prostor slouží k Havlově prosbě o co nejširší pojetí díla, jeho univerzální platnosti.

Toto stanovisko stvrzují i běžné starosti o jídlo, jak tomu bylo například ve *Vyrozumění*, kde se Hana ptá, zda si může dojít pro mléko, pro citróny a další potraviny.<sup>65</sup> V *Pokoušení* tímto typem je vědkyně Vilma, která je neustále omlouvána z pozdních příchodů. Další spojitostí mezi *Vyrozuměním* a *Pokoušením* je přítomnost večírků nebo oněch *slezin ve vedlejší kanceláři*. V obou hrách vystupuje žena v roli sekretářky nebo společnice, každopádně vždy je objektem touhy. Foustka omamuje Markétu svým povídáním o kosmických proměnách, které nejsou nepodobné lidským vztahům, o hlubším významu bytí nebo o pestrobarevnosti života. Podobné sentimentální repliky (s trochou vědeckého zaměření), jako byly ty u *Vyrozumění*, zde nabízí Foustka v řeči s Markétou:

FOUSTKA: Uvědomte si například jen to, že z nekonečného počtu možných rychlostí si vybralo rozpínání vesmíru přesně tu jedinou, která dovolila, aby vůbec vznikl vesmír takový, jaký ho známe, totiž s dostatečným časem a jinými

---

<sup>64</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 375.

<sup>65</sup> Klasické odklonění se od tématu k otázkám jídla je zde ale ve větší míře zastoupeno vyzváním k tanci.

*předpoklady k tomu, aby se v něm utvořila pevná tělesa a aby na nich – nebo aspoň na jednom z nich – mohl vzniknout život! Není to pozoruhodná náhoda?*

MARKÉTA: To je velmi zvláštní.<sup>66</sup>

Foustka si pohrává s frázemi a novinářskými obraty, které střídají onen vědecktější nádech a začíná mluvit o Bohu a víře v člověka. Markéta slepě naslouchá, je okouzlena Foustkovými slovy, až ze sebe dostane větu *miluji tě*. V menší míře se objevuje v *Pokoušení* pojem pravdy, a sice v patetické promluvě Markétině: „Raději záhubu s tebou a v pravdě, než život bez tebe a ve lži!“<sup>67</sup> Nebo: „Pravda musí zvítězit, padni komu padni.“<sup>68</sup> Pravda jako konečné řešení, pravdivá slova kopírující realitu, kterou, řečeno nadneseně, všichni přece musejí vidět. Tyto rádobý filosofické dialogy by bylo možno s přivřením jednoho oka nazvat dialogy sokratovskými. Proč s přivřeným okem? Sokratovské dialogy se vyznačují dvěma fázemi, a sice tou elenktickou (elenchos = vyvracení) a maieutickou, první spočívá ve vyvracení jistých myšlenek s častou dávkou ironie, druhá fáze (techné maieutiké = technika/umění porodnické)<sup>69</sup> je konstruktivní, je plná otázek a pomáhá tzv. rodit myšlenky. Ona první fáze ale ve Foustkových promluvách chybí. Sokratovou snahou nebylo poražení protivníka, nýbrž dobrání se stanovisek, které promlouvající předkládá, a nahlédnutí skutečnosti, o níž se při jednání hovoří. Podobným případem s náznakem výslechu by mohly být tyto repliky:

PRIMÁŘ: Nikdo z nás, pane kolego, nepochyboval o tom, že přesně takto na položenou otázku odpovíte. Nikdo z nás ale zatím neví, jak hodláte vysvětlit šokující fakt, že jste sám magii údajně praktikoval –

FOUSTKA: Moc jsem ji neprotikoval, spíš jsem to jen o sobě šířil –

ZÁSTUPCE: Proč?

FOUSTKA: Protože to byl jediný způsob, jak vzbudit důvěru v lidech tak nedůvěřivých, jakými jsou dnešní magici –

PRIMÁŘ: Tak vy jste toužil po jejich důvěře? Zajímavé, zajímavé! Jak dalece se vám podařilo ji získat?

---

<sup>66</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 388.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 394.

<sup>68</sup> Tamtéž, s. 403.

<sup>69</sup> Sokratova matka byla porodnickou bábou.

FOUSTKA: Zaznamenal jsem zatím jen úspěch poměrně skromný v podobě jistého individua, které mě dvakrát navštívilo a o němž jste byli informováni –

PRIMÁŘ: Řeklo vám, proč vás vyhledalo?

FOUSTKA: Ví prý o mém zájmu o praktickou magii a je ochotno mě do ní zasvěcovat –

PRIMÁŘ: Přistoupil jste na to?

FOUSTKA: Výslovně ne, ale zároveň jsem to výslovně neodmítl. Je to tak říkajíc ve stavu vzájemného ohledávání –

ZÁSTUPCE: Co za to od vás chce?

FOUSTKA: Abych mu v případě potřeby dosvědčil, že se dalo k dispozici vědě –

ZÁSTUPCE: Slyšíte to, pane primáři? Ti jsou ale mazaní!

PRIMÁŘ: Tak se mi zdá, pane kolego, že čas uzrál k naší stěžejní otázce: jak vysvětlíte, že na jedné straně údajně máte vědecký názor na svět, a víte tudíž, že magie je čiré šarlatánství, a na druhé straně se snažíte získat důvěru magiků, a když vás jeden z nich skutečně vyhledá, nejen že ho nevyhodíte a nevysmějete se mu, ale naopak se chystáte s ním spolupracovat, ba dokonce ho snad i krýt? Vědecko-kritickým zájmem takové obskurní styky a aktivity věru už těžko vysvětlíte

[...]

ZÁSTUPCE Vy byste tedy byl, rozumím-li tomu dobře, ochoten o každém svém setkání – ať už s tím vaším individuem nebo s jinými – pořídit pro naši potřebu určitý záznam –

FOUSTKA: Samozřejmě! Vždyť proto to vlastně dělám –

ZÁSTUPCE: To by nebylo k zahození, jak řekl výstižně už pan primář. Jedna věc mi ale není jasná: proč jsme se o vaší chvályhodné iniciativě museli dozvědět až teď, na základě jistých – jak se ukazuje nespravedlivých – obvinění proti vám? Proč jste nás o svém rozhodnutí a prvních krocích neinformoval hned od počátku a sám?

[...]

PRIMÁŘ: No nic, abychom to tedy nějak uzavřeli: přesvědčil jste mě, že tu šlo o pouhé nedorozumění, a jsem rád, že se zavčas vysvětlilo. Vašeho smělého rozhodnutí si pochopitelně velice vážím a zaručuji vám, že tato vaše práce navíc

bude po zásluze oceněna, zvláště až si zvyknete na nutnost pořizovat si o ní průběžnou dokumentaci a průběžně nám ji předávat.<sup>70</sup>

Onen sokratovský požadavek, který naznačil například Radim Palouš, když cituje Platóna, zní, aby „každý účastník hovořil z hloubi svého vlastního přesvědčení: nikdo v rozhovoru nesmí si vést tak, že svoje niterné přesvědčení vzdá ve prospěch toho, co říká druhý – dejme tomu chytřejší, obratnější a výmluvnější. Hovořící má být věren svému přesvědčení, nesmí věřit partnerovi a nesmí dát všanc bezprostřednost vlastního intimního náhledu.“<sup>71</sup> Nevědouc, že Palouš mluví o Sokratovi, přiřkla bych tato slova k definici onoho života v pravdě. Co naopak otevírá dveře zlu, jest rezignování na vedení diskuze a stání se „misologem“. Jak se dále od Palouše dozvídáme, „výsledkem není uchopení pravdy, nýbrž zpochybnění předsudečné přesvědčenosti o bezvadné pravdivosti původního mínění. [...] Sokrates s řečí nemanipuluje, je naprostým služebníkem logu, je mu oddán a vydán a vydává téže věčnosti i ostatní.“<sup>72</sup>

Co naopak u Havla manipulací je, jsou známá hesla typu *jsme jako vy, obyčejní lidé*, tvrzení, že korektnost není potřeba, a užívání hovorové mluvy. Naopak rádo by spontánní pořádání večírků a různých sešlostí, kde by se pracovníci měli více poznat, odpoutat se, vytvořit si těsnější pouto mezi sebou samými, a tak dát sbohem přemýšlení o tom, co se vlastně kolem nich děje, čím a kým jsou obklopováni. Co před chvílí bylo obrovským problémem, jako by vymizelo. Problém se ale nevyřešil, jen se odsunul.

KOTRLÝ: Dobré jitro, pane zástupče –

ZÁSTUPCE: Buďte zdraví, přátelé! A posaďte se, prosím, víte přece, že ani já, ani pan primář si na tyhle formality nepotrpíme!

[...]

ZÁSTUPCE: Tak jak se těšíte na večírek? Doufám, že všichni přijdete –

KOTRLÝ: Já přijdu určitě –

LORENCOVÁ: Všichni přijdeme –

ZÁSTUPCE: Výborně! Já osobně považuji naše ústavní večírky za skvělou věc – hlavně pro jejich kolektivně psychotherapeutický efekt. Jak dobře a rychle se daří

---

<sup>70</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 412–414.

<sup>71</sup> PALOUSH, Radim, 2010. *Faustování s Havlem: úvahy o archetypu Fausta nad evropskými kulturními dějinami a nad Havlovou hrou Pokoušení*, s. 56.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 62.

v jejich neformální atmosféře řešit například různé ty mezilidské problémy, které se mezi námi čas od času objevují! A jedině díky tomu, že se tam jako jednotlivci vždycky tak nějak uvolníme, jako komunita se tam vždycky tak nějak upevníme!

Nemám pravdu?

KOTRLÝ: Já to cítím přesně tak –

ZÁSTUPCE: Nehledě k tomu, že by byl vyložený hřích tak hezké zahrady aspoň občas nevyužít!<sup>73</sup>

Jazyk je jiný, koherentní, vyskytují se často velice dlouhé repliky, které jsou pro Havlovy hry velmi netypické, ostatně to i sám Havel-Foustka-Fistula zmínil:

FOUSTKA: Poslyšte, pane Fistulo, rád bych vám řekl dvě věci. První věc: na mé gusto mluvíte dost redundantně a měl byste se přece jen rychleji blížit k tomu, co vás sem přivedlo a o čem jste zatím neřekl téměř nic, ačkoli jsem vás už před drahnou chvílí žádal o vážnou, přímou a stručnou odpověď na otázku, co vlastně chcete. Druhá věc: je pro mne velkým překvapením, slyším-li od vás, že spolu máme na něčem spolupracovat. K tomu je totiž třeba dvou –

FISTULA: Vaše replika měla osmdesát slov. V poměru k její sémantické hodnotě to není číslo právě malé, a na vašem místě bych tedy nikomu redundanci moc nevytýkal –

FOUSTKA: Žvanivost je, jak známo, infekční –

FISTULA: Doufám, že si časem osvojíte i některé mé významnější dovednosti!<sup>74</sup>

Souvětí nejsou jen dlouhá, ale i velice složitá, respektive užívající nepřeborné množství cizích slov, která mají za účinek podtrhnout onu vědeckost: „Z tohoto mého zneklidnění se posléze zrodil úmysl napsat brožuru, v níž bych se pokusil demonstrovat právě na ezoterismu, tomto nesourodém konglomerátu pokroucených fragmentů z různých kulturních okruhů, v jak frapantním rozporu jsou různé idealistické a mystické nauky minulosti se soudobým stupněm poznání světa.“<sup>75</sup> Neustálé zmiňování svého postavení, důraz na slovo *věda*, *vědecký*, které je spojováno v nepříliš srozumitelné celky jako *vědecké svědomí*, *vědeckost vědy*, *vědecká morálka* nebo *vědecká důvěryhodnost*.

---

<sup>73</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 377.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 384.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 412.

Nejen v oblasti politické, ale i sociální, pokládáme stále větší míru manipulace za normální, standardní. Takto vidím Foustkovy sexuální hrátky, jejichž cílem je vyvolání nevěry a rehabilitace zadupaných citů vůči Vilmě. V *Pokoušení* více než kde jinde panují erotické motivy, otázka sexuality, nevěry a žárlivosti. Vyskytuje se zde velké množství scénických poznámek.<sup>76</sup> Mezi pasážemi, kdy Markéta je zvána muži na taneční parket, u Foustky se vždy nápadně objeví primář ústavu. Po návrhu na možnost stát se jeho zástupcem nastává fáze lehkého flirtování mezi dvěma muži, ovšem pouze jednostranné.

Jako dokonalé popsání člověka podává Foustka při rozhovoru s Markétou: „O to tragičtější je, že moderní člověk popřel v sobě všechno, co ho jakkoli přesahuje, a vysmál se představě, že by mohlo být cokoliv nad ním a že by vůbec mohl mít jeho život a svět nějaký vyšší smysl! Za nejvyšší autoritu prohlásil sám sebe, aby pak s hrůzou pozoroval, kam se pod touhle autoritou svět žene!“<sup>77</sup>

---

<sup>76</sup> Scénické poznámky vynechávám s ohledem na jejich délku.

<sup>77</sup> HAVEL, Václav, 1992. *Hry: soubor her z let 1963–1988*, s. 390.



## Ideologie skupin jako dvou paralelních vesmírů a pravda polovzdělců

Jak ošidná je fráze o nalezení pravdy, tak lze i těžko věřit těm, kteří tvrdí, že si jsou vším jisti. Oni pouze nejsou s to vytvářet nové paralelní přístupy, spokojili se s ohlasem a reakcemi, které jim byly poskytovány (pokud nějaké existovaly). Václav Havel říká, že „jistota (bez ohledu na to, zda je falešná či nikoliv) nenutí zvídat, poznávat, problematizovat, analyzovat.“<sup>78</sup> Jsem si vědoma, že teprve kvůli nejistotě a pochybnostem může nastat fáze (sebe)reflexe.

Lidé manipulující a manipulovatelní se uzavřeli spolu s jinými do prostoru, který nic nemůže ohrozit, natož „pravda“ zdánlivé opozice. Tím poskytli přístřeší dalším, kteří se rozhodli rezignovat na onen „život v pravdě“. A takto se dál mezi sebou utvrzují a distancují se nejen od přítomného dění, ale tím více od dění budoucího a nového. Toto je posilováno možností bezprostředně reagovat na internetu, zejména na sociálních sítích. Devalvování vzdělání a elit se opět ukazuje jako živý problém; každý má pocit, že ke všemu se nutně musí vyjádřit a na všechno mít názor, takto se jedinci zhmotňují v garanty a šířitele svých „pravd“ a neuvědomují si, že se tím stávají aktivními hybateli tzv. doby post-faktické.

Václav Havel vztahuje *polovzdělance* pouze ke kultuře, která, zdá se, být jejich neodlučitelnou součástí. Jejich honba za vším, co se, byť minimálně, dotýká kultury či je kulturou nazýváno, je umělá a silně neautentická, hodlám tvrdit i vyprázdněná. Tento postoj, jak tvrdí sám Havel, je svázán se snobismem a nutností ony znalosti hrdě ukazovat.

Polovzdělancecké stanovisko ale nelze považovat za hloupé nebo méněcenné, polovzdělanci nemají poloviční vzdělání, někdy i naopak, vynikají přemírou znalostí. Ty ale nevycházejí z jejich vlastního popudu, totiž nenabyli dojmu, že je potřeba individuálního a originálního přístupu, nejsou jednoduše schopni pracovat jinak než s konvencemi, kterých se urputně drží. Ke svému (často vysokému) sebevědomí nepřišli díky kvalitě vzdělání, ale jeho kvantitě.

Falešná zvídavost *polovzdělců* se vyznačuje postrádající touhou po poznání, která přesahuje naši každodennost, vytrhává nás z apriorních a navyklých módů chování či jednání. Toho nemůže být nikdy dosaženo, pokud se pohybujeme ve stejných vodách

---

<sup>78</sup> HAVEL, Václav, 2012. *O divadle.*, s. 187.

a nenutí nás vnitřní potřeba ani vnější okolnosti k vystoupení ze své konformity, neboť ta je epicentrem nehybnosti a ustrnutí.

Eva Uhlířová ve stati *Třikrát o Zahradní slavnosti* tvrdí, že v „antidramatech“ Václava Havla je budována „filosofie nenávisti a boj proti české charakterové křivici,“<sup>79</sup> navíc ji přirovnává ke způsobu zpracování Kunderových *Majitelů klíčů*. Pokusím se vysvětlit, a to spíše z psychologického hlediska, svoji domněnku o neschopnosti nenávisti u Václava Havla nebo minimálně o mé nedůvěře k vědomému koncipování jeho díla tak, jak ho Uhlířová vidí (k rozboru *Zahradní slavnosti* více v kapitole níže).

Pocit nenávisti se často dává do protikladu k pocitům lásky. Hodlám tvrdit, že tomu tak není a že láska s nenávistí má k sobě naopak velice blízko. A co je horší než nenávist? Lhostejnost. Sám Havel píše: „Lhostejnost k druhým a lhostejnost k osudu celku je přesně tím, co otevírá dveře zlu.“<sup>80</sup> U stavu lhostejnosti není přítomna žádná potřeba se k druhému člověku nebo ke skupině nikterak vztahovat, působit na ni nebo její existenci reflektovat. Tato pasivita způsobuje naprosté zanedbání jejího vlivu, opomíjí přítomnost ve společnosti, čímž přehlíží možné důsledky i v čase budoucím. Právě Havel si více než kdo jiný uvědomoval, že pasivita není řešení.

Zdá se mi, že nenávidějící cítí určitou křivdu ke společnosti, že je vynechala, že je přehlíží a nedokáže je ocenit jako osobnosti, ať jejich činy či schopnosti jsou jakékoli. Ač Havel by měl spoustu důvodů různé skupiny či jednotlivce nenávidět, vždyť strávil několik let ve vězení a byl pod neustálým dohledem, nemstil se či se jakkoli nepovyšoval.

Proč ale lidé nenávidí elity, vzdělance nebo filosofy? Protože jim nerozumějí, jejich myšlení je jim cizí, a proto se ho obávají jako možného nepřítele nebo narušitele, který proti nim bojuje pseudonadřazeností. Přesně tento můj dojem o jazyce těch „obyčejných lidí“ či „polovzdělanců“ stvrzuje Martin Heidegger v díle *O pravdě a Bytí*: „Prostý lidský rozum se ve své nouzi nutně k něčemu obrací; prosazuje své právo zbraní, které jedině může použít. Je to odvolání na ‚samozřejmost‘ jeho nároků a pochyb. Filosofie však nemůže prostý rozum nikdy vyvrátit, protože je k její řeči hluchý. Filosofie by jej ani neměla chtít vyvrátit, protože prostý je slepý vůči tomu, co ona bytostně určitému pohledu předkládá.“<sup>81</sup>

---

<sup>79</sup> ŠPIRIT, Michael, 2013. *Čtení o Václavu Havlovi: autor ve světle literární kritiky.*, s. 15.

<sup>80</sup> HAVEL, Václav, 1990. *O lidskou identitu: Úvahy, fejetony, protesty, polemiky, prohlášení a rozhovory z let 1969–1979*, s. 188.

<sup>81</sup> HEIDEGGER, Martin, 1993. *O pravdě a Bytí*, s. 13.

Nehodlám zde provádět sociologicko-historickou analýzu české společnosti, spíše bych ráda poukázala na jev, který je v poslední době často diskutován, a sice rozdělená společnost. Je důležité zmínit, že rozděleností myslím pouze dvě velké skupiny, a to „pražská kavárna“ nebo „demokratická žumpa“ a ti druzí, kterým (co já tuším) nedal nikdo název. I když co se nejvíce podobá takto obecnému zařazení, je název „zemanovci“, rozhodně ale není hojně užíván, v porovnání s tím prvním.

Obě společenství nabízejí totéž, druhý názorový domov. Domov, kde se cítíme bezpečně, kde nás nikdo příliš nepoučuje, kde nejsme vystaveni nátlaku nutnosti obhajovat nebo zdůvodňovat své postoje. Jak jsme ale zjistili, přejímání cizích slov bez potřeby odkazování se na dané zdroje není ani v nejvyšších vrstvách politiky problém, navíc máme zase střechu nad hlavou, lidi, kteří věří v naši pravdu nebo ji minimálně hájí. A Havel dodává: „Ale nejen to: kolektivní nenávisť, sdílená, šířená a prohlubovaná lidmi schopnými nenávidět, má zvláštní magnetickou přitažlivost a je tudíž schopna do svého trychtýře vtáhnout i bezpočet dalších lidí, kteří se původně nezdáli nadání schopností nenávidět. Jsou to jen lidé morálně malí a slabí, sobečtí, lidé líného ducha, neschopní samostatného myšlení a náchylní proto podlehnout sugestivnímu vlivu nenávidějících.“<sup>82</sup>

Atraktivnost k následování skupin a k jejímu vtělení je obrovská již z mnoha důvodů, které jsem zmínila výše. I dávná křivda, jak jsme ji mohli pociťovat, nebo bezmoc a opuštěnost se stane pohonným motorem pro zrod nenávisť. Individuální projevy jsou vždy trochu hazardem, a tak si utváříme komunity, kde se vzájemně podporujeme, utváříme tzv. komnatu ozvěn a vyrážíme do ulic nebo šíříme další nenávisť prostřednictvím médií. Vytváříme si své teorie, své způsoby odporu, svá „fakta a pravdy“, ať už úmyslně, nebo neúmyslně, každopádně tím hrajeme hru matení pojmů a podobně jako drama nebo divadlo, jsme eklektiky. Drama z toho důvodu, že vybírá z mnoha různých žánrů, směrů a druhů umění; komunity tak, že odhalují pouze určité informace, čerpají ze zdrojů, u kterých si jsou jisty, že jim nabídnou ty zprávy, které chtějí slyšet. Tím vším otevíráme dveře ideologii skupin, oddílů nebo bratrstev. Divadlo ale vytváří paralelní způsoby k životu, kdežto předávání nepravdivých či neúplných informací má za cíl pouze utvrzovat své jedince.

Často slyším, že se nebere dostatečný ohled na „obyčejné lidi“, znevažování jsou vesničané (nebo vesnice obecně). Toho s radostí využívají mnozí politici, jejichž hesla v předvolebních kampaních zní přibližně nějak takto: Jsem jeden z vás. My

---

<sup>82</sup> Konference o nenávisti, 1990. In: *Vaclavhavel-library* [online].

nezapomeneme na dolních deset miliónů. Stojíme za slušnými lidmi, ne za nepřizpůsobivými a nepracujícími menšinami. A tyto výkřiky fungují, neboť oběti manipulace nejsou schopny demytizovat ona sdělení a cítí se konečně součástí společnosti, která o ně stojí a bude se za ně i prát. Možná proto tak silně brojí proti politickým stranám a hnutím, které těchto slov neužívají a připadají jim povýšenecké. I když, jak můžeme sledovat, rozvržení na pravici a levici mizí a rozdíly mezi zastávanými prioritami se stávají mēlčými a mēlčými, což otevírá dveře tzv. populistům, kteří do své sítě lapí různé typy voličů, ale často i těch, kteří volit nikdy nebyli.

Tyto skutečnosti mohou být důvodem, proč Václav Havel byl a je nenáviděn, nejen kvůli svému „buržoaznímu“ původu, a tak prý vyššímu postavení a množství privilegií, ale nakonec kvůli svému politickému postavení ve funkci prezidenta, kde už ono jiné politické, lidské místo nelze popřít. Tím se nakonec prý sám ostrakizoval a vědomě vyčlenil ze společnosti, zklamal ale tím i mnohé představitele undergroundu (i když se za člena nikdy nepovažoval), kteří se na rozdíl od disidentů vůči politice ani ne tak vymezovali, ale snažili se od její působnosti distancovat. Bezpochyby udělal velké množství chyb a jeho odpůrci je nezapomenou několikrát zmínit, na druhou stranu je i spousta jeho přívrženců, kteří k jeho osobě ztrácejí kritické postavení a vnímají ho jako svého bůžka, jenž se nikdy nemýlil.

„Poznání dějinné pravdy, byť jakkoli tvrdé, má pro nás tedy, jak patrně, dvojnásobně očistný význam: odkrytím našich selhání nás varuje před sebevražednou krátkozrakostí postojů, založených na pouhé přizpůsobivosti, sobectví či dokonce pozdní zlobě, ale zároveň poukazem na všechny velké činy minulosti je nám zdrojem naděje, hrdosti a inspirace.“<sup>83</sup> Zde Václav Havel vidí pravdu jako možné poznání historie, jako její nezbytnou podmínku. Lze ale zase tušit, že ne všichni mají stejné informace nebo zkušenosti, které se na výsledku podílejí. První část souvětí nás má přesvědčit o tom, že ať se snažíme jakýmkoli způsobem historii popírat či relativizovat, existuje určitá transcendentální pravda, kterou nelze opomíjet. Rozumím Havlově postoji, ale je potřeba si uvědomit, že ony zmiňované skupiny následují svoji „pravdu“, a ta je v opozici k té většinově uznávané, kterou se snaží všemi možnými praktikami narušit. Jako příklad bych uvedla popírání holokaustu nebo tvrzení, že soudní procesy v Československu padesátých let nebyly vykonstruované.<sup>84</sup>

---

<sup>83</sup> HAVEL, Václav a Jan ZELEŇKA, 1999. *Projevy a jiné texty z let 1992-1999*, s. 98.

<sup>84</sup> Nyní se o tzv. hoaxech nebo fake news hovoří jako o slovech roku 2017. Na rozdíl od *deepfakes* se dva zmíněné pojmy liší svojí snadnou rozpoznatelností, pokud máte alespoň minimální vůli se k ně

V dalších textech onu nemožnost předání své zkušenosti či pocitů, které pravdu formují a rozvíjí, aplikuje na prostředí divadla. Taktéž je potřeba zmínit, že argumentace na základě citů je komunikačním faulem, a tak snaha onu „pravdu“ vyvrátit je o to těžší, neboť se nás přímo dotýká a je často založena pouze na sdílené víře daného společenství. Tato „pravda“ je něco nám přináležejícího, vlastního a neoddělitelného, stejně jako zkušenost.

---

pravdivostní hodnotě dostat, což, přiznejme si, akribie mnohým schází. Právě pohodlnost zdá se být pro ně jediným přijatelným řešením.

## Uvěznění dějinnosti a nemožnost příběhu

V jakémkoli totalitním režimu se klade důraz na jednotu bez možných odchylek, která zaštiťuje stálost a neměnnost interpretace úkonů a situací. V tomto prostředí je odlišnost a pluralita non grata. Změnou byla tato věta: „Mé verše mají ten smysl, který se jim připíše,“ (Mes vers ont le sens qu'on leur prete) řekl Paul Valéry.<sup>85</sup> Tím se maže teleologie ve smyslu završení díla a jeho jediného možného výkladu, interpretace. Tento požadavek absolutní pravdy a jednoznačnosti nedává možnost vzniku dalších příběhů. Uzavírá se prostor pro konfrontaci, končí křížovatky politických, náboženských a dalších cest, kde byl přístup pro svobodná rozhodnutí tvořící osobnost, tím pádem společenství.

Havlovy hry, jež se označují jako tzv. absurdní dramata, vynikají právě silným ozvláštněním slovníku, jehož naplnění nebo nenaplnění bylo často hodnotícím prvkem kvalit a vůbec možnosti vydávání děl, zejména v 50. letech 20. století. Stejně tak jako žargon v Havlových hrách, zvláště ve *Vyrozumění* (jazyk ptydepe a chorukor); kdo ho nejlépe ovládá, má a priori předpoklady pro to stát se uznávaným, nebo alespoň tolerovaným. Kdo nesplňuje požadavky, a sice netvoří podle pravidel, nevyužívá témat a motivů, která jsou pro daný diskurz nutná a nepostradatelná, nemá téměř možnost svá díla vydávat, pokud není autorem silně etablovaným nebo pro obraz režimu důležitým. V situacích, kdy dochází k naprosté devalvací řeči, je znatelná nejen absurdita, ale v řadě jednání také ironie, o které Richard Rorty říká, že „vyplývá z vědomí moci nového popisu. Většina lidí však nechce být nově popisována. Chtějí, aby byli bráni tak, jak sami sobě rozumějí – bráni vážně přesně tak, jací jsou a přesně tak, jak mluví.“<sup>86</sup> A právě novým popisem se mohou odkrývat nové reálné vlastnosti, které mohly být podvědomě i vědomě vynechávány nebo zahlazovány.

Každá obměna slovníku utváří nový příběh, který si přivlastňujeme a věříme v něj, (naopak ustáleným vzorcem narativu je zde pojem *formula* Johna G. Caweltiho.) Když Hugo Pludek (hra *Zahradní slavnost*) hraje sám se sebou šachy a zvolá „mat“, když ředitel likviduje Likvidační úřad, v obou případech proměňují slovem situaci, jedná se tedy o performativní akt. Řeč je variabilním nástrojem, s nímž uživatelé zacházejí. Nejedná se o pouhou deskripci, kde stěžejní jsou tzv. tvrdá fakta (*brute facts*), která jsou víceméně naší řečí nenarušitelná, zde nám jde o slovník proměňující se s časem, prostředím, společností. Každý uživatel jazyka si je vědom, že tím, co říká a jak to říká, se vyslovuje o svém

---

<sup>85</sup>Aluze, 2002. 6(2), s. 103.

<sup>86</sup>RORTY, Richard, 1996. *Nahodilost, ironie, solidarita*, s. 99.

přesvědčení pravdivosti a jednoznačnosti předmětů, které mu jeho rozhled nabízí. Svým slovníkem nám ukazuje věci tak, jak je on bezprostředně vnímá.

„Klíčové je ovšem to, že uniknout odpovědnosti nemůže *nikdo*: všichni jsou v různé míře spolupodílníky na systémové lži. Dokonce lze být obětí systému, a svým jednáním jej zároveň podporovat. A přece lež, stejně jako stíny na stěně jeskyně [Platónovo *Podobenství o jeskyni*, pozn. B. D.], netvoří realitu, nebo alespoň ne jedinou možnou realitu.“<sup>87</sup> Nemožnost vystoupení ze systému je tu ztělesněna slovníkem, kterým tvoříme svět. Nebo je to naopak? Je to svět, jenž dělá slovník?

Jean-Paul Sartre v rozhovoru se Simone de Beauvoir říká, že „[l]iterární dílo je někdo, kdo rekonstruuje svět, tak jak ho spatřuje, prostřednictvím příběhu, který se netýká přímo světa, ale vymyšlených postav nebo děl.“<sup>88</sup> Zájem mocných i bezmocných spočívá právě v reorganizaci myšlení, které se stane tak jednotným, že žádné literární a jiné dílo ho nebude moci narušit. Při tomto pohledu na umění a jeho vlivu se mi jeví Václav Havel jako výrobce příběhů, a tudíž i možných (byť pro leckoho idealistických) světů.

S příběhem jako paralelním způsobem bytí to může být i takto. Když příběh nemá možnost z čeho vyrůst, a tak to v totalitním režimu bývá, jak jsem naznačila výše, čas se stane paralyzovaným a nuda se přepíše „z učebnic dějepisu do reálného osudu národa.“<sup>89</sup> Není zde místo pro náhody, konfrontaci a tajemství, které jsou téměř meritem každého příběhu, protože ideologie je zaměřena na uniformitu, přehlednost a stručnost. Respektive je tu narativ jediný, a to ten institucionalizovaný. Proto Václav Havel definuje vězení jako nepřeborné množství příběhů, neboť vězeň je ten, kdo se nedržel toho jednoho správného výkladu.<sup>90</sup> Není možné, aby ostatní lidé žijící mimo vězení neměli své příběhy, jenom se zahalili do tmy totality a není je vidět, neboť režim si je nepřeje vidět. Jedná se o znehybnění času, děje, který utváří kolektivní pseudoživot. Padesátá léta, byť jsou jakkoli děsivá, jsou plná příběhů, kdežto léta sedmdesátá jsou holým přežíváním. Tím nechci říci, zda je jedno lepší než druhé, jenom poukázat na to, co onen narativ doby způsobuje. Když jsme součástí určitého děje, sami svoji pozici lépe konstituujeme, dokážeme demystifikovat různá sdělení, kdežto při nehybnosti nejsme schopni téměř ničeho než pouze setrvávat a přistupovat na tuto hru ne-dění.

---

<sup>87</sup> SUK, Jiří a Kristina ANDĚLOVÁ, 2016. *Jednoho dne se v našem zelináři cosi vzbouří: eseje o Moci bezmocných*, s. 43; zvýraznění kurzívou podle původního textu.

<sup>88</sup> SARTRE, Jean-Paul a Simone de BEAUVOIR, 1996. *Rozhovor s Jean-Paulem Sartrem*, s. 72.

<sup>89</sup> HAVEL, Václav, 1990. *Do různých stran: eseje a články z let 1983–1989*, s. 124.

<sup>90</sup> Tato logika by šla také aplikovat na prostředí psychiatrických nemocnic.

To je něco, co Havel neaplikuje na své hry, pokud nebereme Leopoldovy (hra *Vyrozumění*) depresivní stavy jako nehybnost. Naopak, zde je to naprostý chaos z běhu času a událostí, které se přetavily v tuto apatii. Stejně tak tomu není při pohledu z vnějšku, kdy se herec proměňuje v rekvizitu, je obětí fotoaparátu, filmu a další techniky, která ho modeluje. Můžeme říci, že zde mizí aura herce, taktéž ale za kamerou stojí člověk, který film ovládá, utváří realitu, je to bezpochyby obousměrný vztah působení.

O Havlových hrách lze s jistotou říci, že jsou narativní, ale jaký je onen příběh? *Zahradní slavnost*, *Vyrozumění*, *Ztížená možnost soustředění*, *Žebrácká opera* končí víceméně stejně, delším prolovem hlavní postavy, která, jak se může jevit, podá rozřešení na otázky padající v průběhu hry. Nádech těchto promluv by sám o sobě mohl být považován za filosofující a konečný, ale v kontextu promluv jiných je jakoby výbuchem emocí. Často má mravní charakter, často je útočný, ale hra jím samotným nikdy nekončí, totiž následují za ní krátké dialogy, jež rozehrávají další a další situace. Jsou to takové výkřiky k neslyšícím, výstražné znaky ke slepým, určitá mene tekel, která se ztratí v přemíře prázdných frází.



## Závěr

V mimouměleckých textech Václava Havla je přítomnost slova *pravda* daleko vyšší než v jeho hrách či vizuální poezii, byť jedna báseň je tvořena pouze slovem *pravda* (viz přílohy). Zkoumat ale sémantickou funkci bez kontextu považuji za zbytečné, pravděpodobně i nemožné. Právě souvislosti, ať už se jedná o texty o divadle, politické projevy a dopisy nebo filosofující eseje, ve kterých bylo pojmu *pravdy* užito a které jeho význam formují, se staly těžištěm mé práce, ač jsem se vzdala potřeby vztahovat je k historickému pozadí. Jazyk je něčím, skrze co a jedině kvůli čemu se *pravda* může manifestovat.

Mimo formulí, které samy sebe nazývají *pravdivými* proto, že ladí s věcí, o které vypovídají, tedy Heideggerově pojetí *pravdivosti*, se čteněji vyskytují jiné, a to ve smyslu *pravdy* jako *autentičnosti*, *pravdy* jako *stvrzení mého mínění*, tedy mé *perspektivy*, *příslušnosti k určitému táboru* nebo *pravdy* jako *konvence* či *tradice*. V jejím ideologickém pojetí jsou důsledky *tvrzení*, které skupiny (méně už jednotlivci) vidí jako *neměnné*, jsou něčím, co Havlovými slovy *otevívá dveře zlu*.

Aluze na Immanuela Kanta a Georga Wilhelma Friedricha Hegela sice u Havla nenajdeme, mně však přišlo příznačné některé jejich myšlenky připodobnit k Havlovým tvrzením. Rozhodně ale mezi těmito třemi autory nechci dělat rovnítko nebo Kanta a Nietzscheho dávat do protikladu, natož na ně uplatňovat zjednodušený vztah *pravda* vs. *lež*.

Po přečtení velké části díla Václava Havla a rozboru těch textů, kde se objevuje slovo *pravda*, mohu říci, že Havel nevytvořil novou paralelní teorii *pravdivosti*. Být je to pojem často zaznívající, jeho přesnou definici Havel v žádné své práci nepodal, což ale neznamená, že by si jeho významu a důležitosti nebyl vědom. Z Havlových esejů, her i proslovů jasně vyplývá, že nepřístupujeme už ani k volbám a politikům jako k demokratické polis, jejíž jsme součástí, ale vnímáme ji jako určité tržiště, kde vyhrává ten, kdo nejvíce křičí a nejvíce prodá.

Otázka *pravdivosti* ve vztahu k divadlu je doposud nevyřešená, respektive její důležitost pro uspokojivý zážitek diváka. Jednou z možností je přiklonit se k tvrzení, že divadlo může odkazovat na reálné situace, ale přesto inscenace prochází mnoha obměnami, a tudíž nikdy nemohou být *pravdivým zrcadlem*. Druhou možností bylo tzv. divadlo *otřesených*, jehož cílem je dosáhnout právě dokonalé *autentičnosti*, kde

vystupující nejsou profesionální herci, ale lidé, kteří na jeviště přicházejí za účelem svěření se a možné autoterapie.

Mou odpovědí na věc vztahu totality a narativu je bezpodmínečné stvrzení silného pouta mezi těmito dvěma záležitostmi. Totalita a manipulace se značně podporují ve snaze po zastavení vývoje a času, který je pro utváření příběhu tak důležitý, tudíž je možné je nazvat jako „protipříběhové“.

Havel tvrdí, že své hry psal *vždycky dlouho a těžce*, ale chvíli před propuštěním z vězení, v roce 1984, píše na objednávku pro večer solidarity ve Stockholmu aktovku *Chyba* a pak téměř pravidelně každý rok jednu *velkou hru* – 1984 *Largo desolato*, kterou napsal za čtyři dny, v roce 1985 napsal *Pokoušení* za deset dní a v roce 1987 přišel s *Asanací*. *Zahradní slavnost* a *Vyrozumění* se ukázaly jako skvělé materiály pro manifestování manipulačních prostředků.

V první hrách (*Zahradní slavnost*, *Vyrozumění*, *Vernisáž*) shledávám jasně ustanovený typ postavy reprezentující mravní a etickou normu, na které se odráží nesmyslnost režimu. Mimo určité jednoaktovky se Havel pouští do širšího pojetí jedince, kde od jasného mravního soudu odkazuje na obecnější metafyzické znejistění současného člověka zmítajícího se ve světě odosobněném, dehumanizujícím, amorálním.

Hry další (*Largo desolato*, *Pokoušení*, o trochu mladší *Ztížená možnost soustředění*) už více poukazují na vnitřní myšlenkové pochody jednotlivců, rozpolcenost, neutuchající niterný nepříjemný pocit, neklidnost. Dále poukazují na pochybnosti disidentů či vnitřní přesvědčení o tom, zda dané aktivity proti režimu mají smysl; zda se vzdát života v pravdě, usnadnit si bytí, nebo pokračovat dál i přes postupný rozklad vlastního já. Vystává otázka, zda jsme udoláváni pravidly dané doby, či jsme strůjcem onoho vězení sami.

## Literatura

- BOURDIEU, Pierre, 2014. *Co se chce říct mluvením: ekonomie jazykové směny*. Praha: Karolinum. Lingvistika (Karolinum).
- BROOKS, Cleanth, 2010. Před potopou. *Před potopou: kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970*. Praha: Revolver Revue.
- ELIOT, T. S., 1991. *O básnictví a básnících*. Praha: Odeon. Eseje (Odeon).
- FINK, Eugen, 1993. *Hra jako symbol světa*. Praha: Český spisovatel. Orientace (Český spisovatel).
- HAVEL, Václav a Jan GROSSMAN, 1964. *Zahradní slavnost*. Praha: Orbis. D (Artur).
- HAVEL, Václav a Jan ŠULC, 1999. *Eseje a jiné texty z let 1953–1969*. Praha: Torst.
- HAVEL, Václav a Jan ZELENKA, 1999. *Projevy a jiné texty z let 1992–1999*. Praha: Torst.
- HAVEL, Václav a Jan ZELENKA, 1999. *Projevy z let 1990–1992: Letní přemítání*. Praha: Torst.
- HAVEL, Václav a Karel HVÍŽĎALA, 1989. *Dálkový výslech: (rozhovor s Karlem Hvižd'alou)*. V Melantrichu 1. vyd. Praha: Melantrich.
- HAVEL, Václav a Karel HVÍŽĎALA, 2006. *Prosím stručně: rozhovor s Karlem Hvižd'alou, poznámky, dokumenty*. Praha: Gallery.
- HAVEL, Václav, 1993. *Antikódy*. Praha: Odeon.
- HAVEL, Václav, Alexander TOMSKÝ a Vilém PREČAN, 1990. *O lidskou identitu: úvahy, fejetony, protesty, polemiky, prohlášení a rozhovory z let 1969–1979*. Praha: Rozmluvy.
- HAVEL, Václav, FREIMANOVÁ, Anna, ed., 2012. *Václav Havel: O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla.
- HEIDEGGER, Martin, 1993. *O pravdě a Bytí*. Praha: Mladá fronta. Váhy (Mladá fronta). ISBN 80-204-0416-3. HEIDEGGER, Martin. *O pravdě a Bytí*.
- JEDLIČKA, Josef, 2009. *České typy a jiné eseje*. V Praze: Plus. Speculum. ISBN 978-80-00-02324-3.
- LIVINGSTON, Paisley a Ondřej LUKÁŠ, 2001. *Pentimento. Aluze*. Olomouc, 5(3).

MARCUSE, Herbert, 1991. *Jednorozměrný člověk: studie o ideologii rozvinuté industriální společnosti*. Praha: Naše vojsko.

NĚMEČEK, Zdeněk, 1969. *New York: zamlženo*. Praha: Československý spisovatel. Klíč (Československý spisovatel).

NIETZSCHE, Friedrich, 1995. *Tak pravil Zarathustra*. Olomouc: Votobia.

PALEK, Bohumil (ed.), C. K OGDEN, Charles Sanders PEIRCE, I. A RICHARDS a Haskell Brooks CURRY, 1997. *Sémiotika*. 2. přeprac. vyd. Praha: Karolinum.

PALOUŠ, Radim, 2010. *Faustování s Havlem: úvahy o archetypu Fausta nad evropskými kulturními dějinami a nad Havlovou hrou Pokoušení*. Praha: Knihovna Václava Havla. Edice Knihovny Václava Havla.

PETŘÍČEK JR., ed., 1993. *Myšlení o divadle*. Praha: Herrmann.

PLATÓN, 2014. *Faidros*. 7., opr. vyd. Praha: OIKOYMENH.

PUTNA, Martin C, 2011. *Václav Havel: duchovní portrét v rámu české kultury 20. století*.

RORTY, Richard, 1996. *Nahodilost, ironie, solidarita*. Praha: Pedagogická fakulta UK. Knižnice filozofických textů.

SARTRE, Jean-Paul a Simone de BEAUVOIR, 1996. *Rozhovor s Jean-Paulem Sartrem*. Olomouc: Votobia. Malá díla.

SUK, Jiří a Kristina ANDĚLOVÁ, ed., 2016. *Jednoho dne se v našem zelináři cosi vzbouří: eseje o Moci bezmocných*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.

ŠKLOVSKIJ, Viktor, 1948. *Theorie prózy*. 2. Praha: Melantrich.

ŠPIRIT, Michael, ed., 2013. *Čtení o Václavu Havlovi: autor ve světle literární kritiky*. Praha: Institut pro studium literatury.

VODRÁŽKA, Mirek, 2013. *Filosofie tělesnosti dějin*. Praha: Herrmann.

### **Internetové zdroje:**

ČTK, Výrazem roku jsou podle Collinsova slovníku fake news. In: *Novinky.cz* [online]. [cit. 2018-07-10]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/veda-skoly/453842-vyrazem-roku-jsou-podle-collinsova-slovníku-fake-news.html>

Konference o nenávisti, 1990. In: *Vaclavhavel-library* [online]. 1990 [cit. 2019-03-24]. Dostupné z: <https://archive.vaclavhavel-library.org/File/Show/156838>

Largo desolato, In: *Absurdní drama* [online]. [cit. 2019-03-15]. Dostupné z: [http://absurdnidrama.wz.cz/index.php?kam=dilo\\_detail&id=24](http://absurdnidrama.wz.cz/index.php?kam=dilo_detail&id=24)

Václav Havel v kontextu české a světové kultury, 2011. In: *Britské listy* [online]. [cit. 2019-03-15]. Dostupné z: <https://blisty.cz/art/61485-vaclav-havel-v-kontextu-ceske-a-svetove-kultury.html>

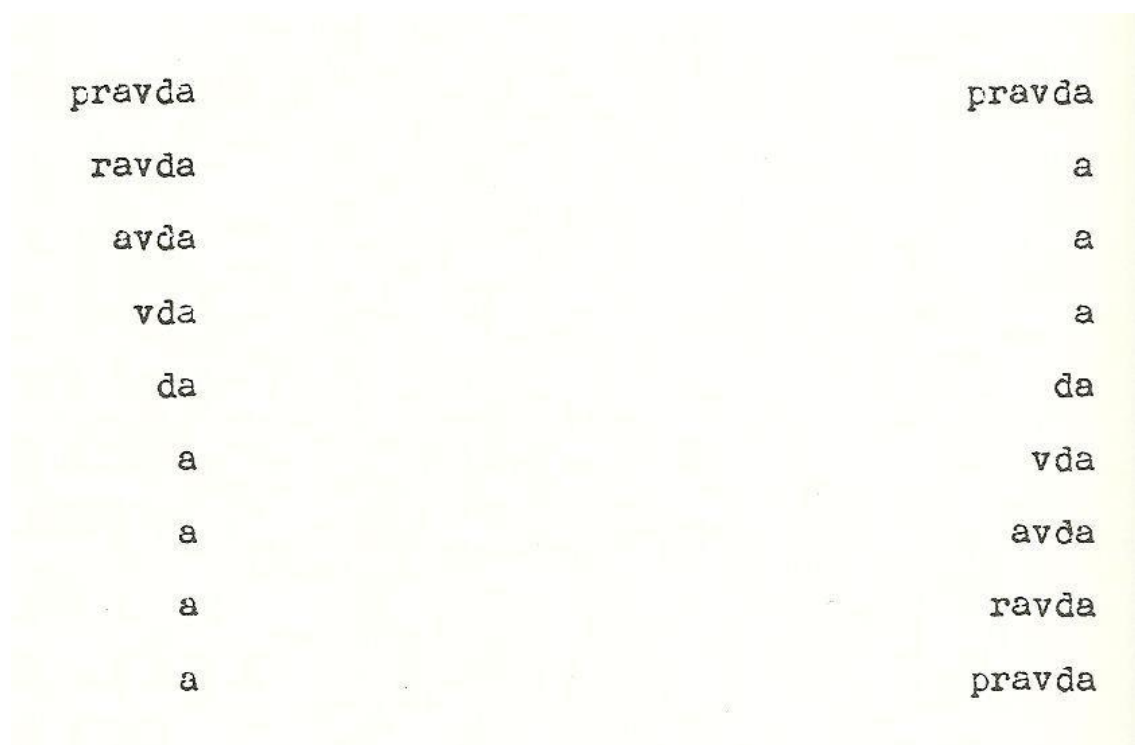
**Periodika:**

Aluze, 2002. 6 (2).

Nový Prostor, 2019. (531).

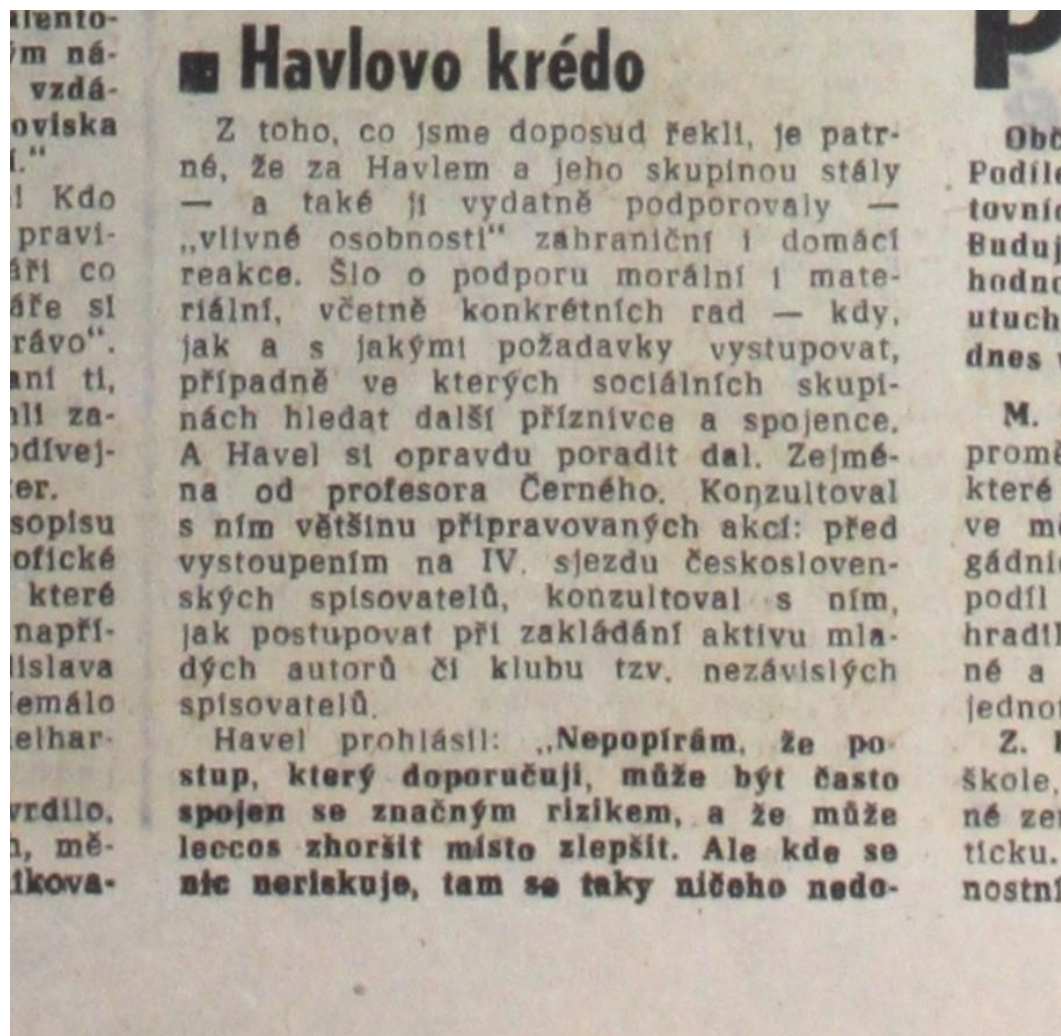
Práce, 1977. (5).

## Přílohy



Zdroj: HAVEL, Václav, 1993. *Antikódy*, s. 86.

Tato báseň se nachází pouze ve vydání z roku 1993, vydání z roku 1964 ji neobsahuje. Pravda je mi zde něčím mizejícím a rozpadajícím se, něco, co lze rozložit na malé částčky, které už pravdu ve své celistvosti nenabízejí.



Zdroj: ZŠ, 1977. Kdo nám to chce kázat o lidských právech a svobodě osobnosti. *Práce*. (5).

## K literárně-divadelní kritice Evy Uhlířové

Eva Uhlířová ve stati *Tříkrát o Zahradní slavnosti* komparuje tři představení, a to v provedení Otomara Krejči na scéně Divadla Na zábradlí, druhé v režii Rudolfa Jurdy v brněnském divadle a na konec Mikulíkovu inscenaci v prostorách Malé scény Slovenského národního divadla. Dále mluví o „antidramatech“ Václava Havla, kde je dle jejích slov budována „filosofie nenávisti a boj proti české charakterové křivici.“<sup>91</sup> Porovnává tyto tři inscenace, kdy jednou větou shrne témata v *Zahradní slavnosti* a v Kunderových *Majitelích klíčů*, postaví vedle sebe Havla s Eugènem Ionescem nebo i s Josefem Topolem a uděluje pomyslné ceny podle úspěšnosti. Otázkou je, zda by se její hodnocení nezměnilo, kdyby *Zahradní slavnost* viděla poprvé například v Brně, jednoduše v jiném pořadí. Zda právě nepřiliš kladné hodnocení Havlovy hry, kterou Uhlířová zhlédla na Slovensku, totiž s ročním odstupem od prvního uvedení, nemůže být ukázkou schématu, jak ho definoval S. C. Pepper, a sice oním „funding efektem“. Jestli navštívila tuto inscenaci ještě někdy poté, to už netuším, každopádně otevřeně a za všechny říká, že „opakovaný divácký zážitek *Zahradní slavnosti* nebude – nezávisle na její inscenační podobě – gradovat, ale naopak klesat úměrně s počtem zhlédnutých realizací.“<sup>92</sup>

„[H]lavními nástroji kritika jsou srovnání a analýza. Samozřejmě jsou to nástroje, s nimiž je třeba zacházet opatrně – nejsou od toho, abychom jejich prostřednictvím zjišťovali, jak často se v anglickém románu vyskytují zmínky o žirafách. Jen málo současných kritiků umí používat tyto nástroje dobře. Je třeba vědět, co srovnávat a co analyzovat,“<sup>93</sup> říká T. S. Eliot. Eva Uhlířová ve svém textu užila Havlovo jméno patnáctkrát, z toho ale explicitně pouze dvakrát ve spojení s autory jinými. Pragmatické hledisko je v tematizování kontextu – a to kromě již zmíněného Milana Kundery a Eugèna Ionesca pisatelka nehledá jiné souvislosti s díly napsanými v dané době nebo texty podobného charakteru.

Její kritika se mi v několika částech jeví více jako popisná komparace „reálné“ společnosti s tou havlovskou. Uhlířová ve svém textu nevyužívá ke kritice ani jednu informaci o Havlově životě. „Koneckonců je báseň výrazem mysli a senzibility člověka, který ji napsal, a může docela dobře odrážet jeho kulturní zázemí i ducha jeho doby. A

---

<sup>91</sup> ŠPIRIT, Michael, 2013. *Čtení o Václavu Havlovi: autor ve světle literární kritiky*, s. 15.

<sup>92</sup> ŠPIRIT, Michael, 2013. *Čtení o Václavu Havlovi: autor ve světle literární kritiky*, s. 21.

<sup>93</sup> ELIOT, Thomas, *Funkce kritiky*, in: *O básnictví a básnících*, Praha: Odeon, 1991, s. 36



přesto nás i soustředění na tyto záležitosti může odvést od básně – k psychologii autora, historii idejí nebo kulturní historii.<sup>94</sup> A tento postulát z velké části splňuje kritika Evy Uhlířové, i když se nejedná o kritiku poezie, ale dramatu. Taktéž nedošlo k úspěšnému naplnění jedné z Eliotových tezí, která říká, že „[š]patná kritika je naopak pouhým vyjádřením emocí.“<sup>95</sup>

Cleath Brooks nezabráňuje recipientovi studovat milníky autorova života nebo dobový diskurz, ale jak je pro novou kritiku signifikantní, tyto aspekty by se neměly stát stěžejními pro uměleckou kritiku. Analýza čtenářových reakcí může být přínosná a zajímavá, ovšem je zde riziko, že naše směřování k dílu bude zastřeno mlhou psychologizování. Eva Uhlířová se o reakcích publika zmiňuje, ale ty se nestávají meritem jejích kritik.

Svoji pozornost v první kritice autorka zaměřila na protagonistu, Hugo Pludka, kterého vidí jako stavební prvek hry, byť se mu věnuje spíše povrchně. Téměř nevyhnutelně se u kritik děl Václava Havla, a to i zde, objeví interpretace točící se okolo herců/literárních postav, které se stávají rekvizitou, jsou obětí fotoaparátu, filmu a další techniky, která je ovlivňuje nebo poznamenává jejich auru.

Kritika to není ani čistě literární, ani divadelní, ta by se zaobírala ve větší míře např. uspořádání prostoru, výstupům herců, tomu, jak představení odpovídá psanému textu, novátorství nebo hudbě a práci kostymérky. Z každé si vybírá pár aspektů, které jí zapadají do schématu dříve napsaných textů a rozlišují literární text od dané inscenace. Hodnotících přívlastků autorka příliš neužívá, málokdy narazíme na určitá „subjektivně“ laděná adjektiva jako je směšný, vynikající, zručný, originální či patetický.

Václav Havel kdysi řekl, že „ty hry, když se to vezme kolem a kolem, jsou založeny daleko víc než na jednání postav a pohybu děje na pohybu významů, motivů, myšlenek, znaků, argumentů, pojmů, tezí, slov. To vše jako by v nich oživalo a posléze neslo vlastní děj, dá-li se to ještě nazvat dějem, a bylo skutečným zdrojem dramatismu. Z toho ovšem nutně vyplývá, že to jsou všechno hry do značné míry znakovité, zkratkovité, schematické. Trochu to jsou loutkohry. Trochu takové oživené stromečky...“<sup>96</sup> A tento výrok zdá se mi být tím, k čemu Uhlířová ve svém textu dospěla. Kdyby to bylo možné, myslela bych si, že tato Havlova slova byla spíše něčím, z čeho Uhlířová vycházela, a toto si na začátku vytyčila splnit, tedy šla cestou od předem

---

<sup>94</sup> BROOKS, Cleath, 2010. *Před potopou: kapitoly z americké literární kritiky 1930–1970*, s. 205.

<sup>95</sup> ELIOT, Thomas, *Dokonalý kritik*, in: *O básnictví a básnících*, Praha: Odeon, 1991, s. 27

<sup>96</sup> HAVEL, Václav a Karel HVÍŽĎALA, 1989. *Dálkový výslech: (rozhovor s Karlem Hvižďalou)*, s. 169.

určeného cíle k vyhledávání důvodů, které by jej stvrdily. To je ale velice málo pravděpodobné, neboť Eva Uhlířová zemřela již v roce 1969 ve svých třiceti šesti letech, kdežto výše zmíněná slova byla vyslovena až mezi roky 1985 a 1986.

V závěru kritik-recenzí se vždy objeví krátké shrnutí. „Při hře<sup>97</sup> prožíváme zvláštní tvořivost, štěstí tvorby: můžeme být vším, všechny možnosti jsou otevřené, žijeme v iluzi svobodného, ničím neomezovaného počátku,“ řekl Eugen Fink.<sup>98</sup> Mimo hru jsme a priori svázáni minulostí a obecně časem, vývojem, který nelze nikterak výrazně přetvářet. I divadlo ale má své mantinely a při jeho skončení jsme nuceni z něj vystoupit a znovu realizovat možnosti, jež nám jsou nabízeny, žít pravidly, která nám jsou určena.

„Když začínáme číst knihu, vstupujeme do tohoto trvání, to znamená, že naše vlastní trvání začíná být determinováno takovým způsobem, že nyní má počátek, který je začátkem knihy a bude mít konec.“<sup>99</sup> Samozřejmě lze namítat, že jakýkoli nový kontakt s uměleckým dílem nás ovlivňuje, konfrontuje s již zažitými vzorci vnímání, ale to není podstatou tohoto sdělení, nýbrž ono vtělení se do příběhu a následné vystoupení z něj je nutné pro uvědomění si umění jako určitého ozvláštnění. Laicky lze říci, že pokud čteme Havlovo drama, po jeho dočtení (zhlédnutí) se nemůžeme do tohoto období přenést a postavy či autora oživit.

---

<sup>97</sup> Nejedná se o hru divadelní, ale o určitou činnost, kterou provádíme a která může například sloužit k zábavě nebo ke vzdělání. I tak si ale myslím, že hra a umění má v těchto aspektech k sobě velice blízko.

<sup>98</sup> FINK, Eugen, 1993. *Hra jako symbol světa*, s. 94.

<sup>99</sup> SARTRE, Jean-Paul a Simone de BEAUVOIR, 1996. *Rozhovor s Jean-Paulem Sartrem*, s. 70.