

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Diplomová práce

Mgr. Minami Toyoshima

Motivy psaní a podepisování v hrách Václava Havla

The motifs of writing and signing documents in Václav Havel's plays

Praha 2024

Vedoucí práce: Doc. Martin Pšenička, Ph.D.

Poděkování

Chtěla bych poděkovat svému vedoucímu práce Doc. Martinu Pšeničkovi, Ph.D., za odborné vedení, cenné připomínky a vstřícnost a pomoc při psaní této diplomové práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Obsah této práce je založen na stati se stejným názvem, která bude vydána v japonštině v 27. ročníku *Slavugaku rondžú* [Sborníku japonské slavistiky] v březnu 2024. Většina částí této práce se shoduje s touto původně japonsky psanou statí.

V Praze dne 14. ledna 2024

Minami Toyoshima

Klíčová slova (česky)

Václav Havel, divadelní hra, psaní, podpis, autobiografické postavy

Klíčová slova (anglicky):

Václav Havel, play, writing, signature, autobiographical characters

Abstrakt (česky)

V hrách Václava Havla se často vyskytují motivy zápasu hlavních postav o psaní či podepisování. Charakteristikou těchto motivů je to, že se postavy tváří v tvář záplavě zacyklených projevů, které postrádají obsah sdělení, bezradně a marně snaží nalézt autentický jazyk v psané podobě. Také stojí za zmínku fakt, že postavy, které zápasí o psaní či podepisování, mají autobiografické rysy: Eduard Huml v *Ztíženě možnosti soustředění*, Vaňek v *Audienci* a Leopold Kopřiva v *Largo desolato* čelí situaci, v níž se snaží psát a podepisovat, nebo naopak obojí odmítají. Tyto motivy zřejmě pocházejí z autorovy zkušenosti. V této diplomové práci bude autorka analyzovat motivy zápasu o psaní či podepisování ve třech výše uvedených hrách. Cílem analýzy není jen objasnit, jaké aspekty činnosti psaní a podepisování slouží poetice her, nýbrž i ukázat souvislosti mezi motivy v hrách a autorovými životními zkušenostmi v pozadí vzniku her.

Abstract (in English):

Václav Havel's plays often contain motifs of main characters' struggle to write or sign documents. These motifs are characterised by the fact that the characters, faced with an overload of repeated cycle of speeches that lack the content of communication, seek helplessly and in vain to find authentic language in written form. It is also worth to note that the characters who struggle to write or sign documents have autobiographical elements: Eduard Huml in *The Increased Difficulty of Concentration*, Vaňek in *Audience* and Leopold Kopřiva in *Largo desolato* are confronted with a situation in which they struggle to write and sign or, conversely, refuse both. These motifs seem to come from Havel's own experience. In this thesis, the author will analyse the motifs of the struggle to write or sign documents in the three plays. The aim of the analysis is not only to clarify what aspects of the activity of writing and signing serve the poetics of the plays, but also to show the connections between the motifs in the plays and the author's life experiences behind the creation of the plays.

Obsah

Předmluva	8
Úvod.....	12
1. Záplava mluvených projevů v Havlových hrách	16
2. Psaní a podepisování v Havlově životě	19
2.1 Apel skrze psaní – v pozadí vzniku <i>Zahradní slavnosti</i>	19
2.2 Hledání možnosti <i>apelu</i> v různých formátech – v pozadí vzniku <i>Audience</i>	21
2.3 Zkoumání vlastní zkušenosti a slabosti skrze psaní – v pozadí vzniku <i>Largo desolata</i>	22
3. Tři dimenze psaní a podepisování.....	25
3.1 Zprostředkovanost	25
3.2 Manipulace.....	30
3.3 Absence pisatele.....	33
4. Analýza motivů psaní a podepisování	39
4.1 <i>Ztížená možnost soustředění</i> – zprostředkovanost komunikace	39
4.1.1 Záplavy mluvených projevů	40
4.1.2 Obsah psaného či podepsaného textu	45
4.1.3 Situace psaní či podepisování	47
4.1.4 Metatextová situace: vztah mezi autorem Havlem a jím napsaným textem	49
4.2 <i>Audience</i> – psaní sloužící k mocenské manipulaci	51
4.2.1 Záplava mluvených projevů.....	51
4.2.2 Obsah psaného či podepsaného textu	53
4.2.3 Situace psaní či podepisování	54
4.2.4 Metatextová situace: vztah mezi autorem Havlem a jím napsaným textem	56
4.3 <i>Largo desolato</i> – absence identity	56
4.3.1 Záplava mluvených projevů.....	58
4.3.2 Obsah psaného či podepsaného textu	60

4.3.3 Situace psaní či podepisování	64
4.3.4 Metatextová situace: vztah mezi autorem Havlem a jím napsaným textem	65
Závěr	68
Seznam použité literatury	72

Předmluva

Výzkumem her Václava Havla se zabývám od té doby, co jsem v rámci výměnného studijního programu v roce 2018 začala studovat na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy. Tehdy jsem začala studovat český jazyk a literaturu a v průběhu různých předmětů na fakultě jsem se opakovaně setkávala s dramaty Václava Havla. Jeho díla mě lákala proto, že tematizují disfunkci jazykové komunikace a manipulaci prostřednictvím jazyka, což pro mě, řečeno Havlovými slovy, mělo z různých důvodů jistý „apel“. Jako cizinku začínající se studiem češtiny a českých reálií mne upoutalo rozklíčování „disfunkcí“. Naučila jsem se frazeologii, dobová rčení, reálie z doby komunismu atd. Prostřednictvím vtipného „vykloubení“ těchto věcí, a zejména díky jejich „disfunkci“ jsem jako cizinka dokázala lépe porozumět tomuto typu poetiky ve srovnání s poetikou, jež vyžaduje cit pro jemné významové nuance jednotlivých slov, který mají rodilí mluvčí. Rovněž to, co se tematizuje v Havlových hrách, je též platné pro současné Japonsko. Obzvlášť v naší společnosti je stále silný tlak na jedince, aby se chovali stejně jako ostatní. Manipulace chování, jazyka, vzhledu apod. se odehrává jak v sociálních skupinách, jakými jsou školy nebo firmy, tak v soukromých skupinách – v rodinách i mezi přáteli. Navzdory univerzálnímu „apelu“ a významu Havlových her byly dosud do japonštiny přeloženy převážně jen jeho esejistické texty. Chtěla bych do Japonska uvést více Havlových her a zároveň vnést novou perspektivu z pohledu cizinky do jejich výzkumu v rámci divadelní vědy. To jsou moje cíle výzkumu a překladatelské činnosti¹ her Václava Havla.

¹ Spolu s profesorem bohemistiky Keničim Abem jsem do japonštiny přeložila *Výrozumění*. Tento překlad byl společně s *Audiencí* vydán v roce 2022 nakladatelstvím Šóraiša. Jedná se o čtvrtý překlad Havlových her po dříve v japonštině vydaných překladech *Zahradní slavnosti*, *Žebrácké opery* a *Vernisáži*.

Téma „Motiv psaní a podepisování v hrách Václava Havla“ vzniklo během mého dlouhodobého uvažování o zvláštnosti jazyka v Havlových hrách. Předpokládám, že důvod, proč Havlovy hry nejsou, ve srovnání s jeho esejistickými texty, více překládány do japonštiny, spočívá v tom, že je kvůli absurdně zhroucenému stavu jazyka obtížné uchopit jeho poetiku. Příznačná opakování, zvláštní spisovnost řeči, proklamační dlouhé monology hrdinů typické pro závěrečné scény, přeskokování z jednoho tématu dialogu do druhého, intriky mezi vskutku neromantickými páry apod. by čtenáři znesnadňovaly porozumět tomu, o co vlastně ve hře vůbec jde. Na druhou stranu, zaměříme-li diskuzi pouze na „obsah hry“, čili na to, co se děje, hrozí nám, že zredukujeme poetiku hry na pouhý abstrakt Havlových esejů. Abychom při porozumění jeho hrám tyto dvě překážky překonali, našli jsme pro rozbor jeho her východisko: znak „havlovštiny“.

Čtení „havlovštiny“ vyžaduje nový způsob vnímání jazyka, protože tento jazyk nespĺňuje funkci jazyka v běžném slova smyslu. „Havlovština“ neslouží ke komunikaci a nemá detailní nuance, které by bylo možno předpokládat pro přirozený lidský jazyk. Zjednodušeně ji můžeme začít determinovat „negací“ různých aspektů dosavadních jazyků. Determinace pojmů pouze pomocí negace však není dostačující. Je třeba přihlídnout k tomu, jaké nové aspekty „havlovština“ má a jakým způsobem je můžeme pojmenovávat. K objasnění znaků „havlovštiny“ slouží tato diplomová práce společně s mou druhou diplomovou prací na téma „Alternativní jazyk ve hrách Václava Havla – rytmus ve hrách *Ztížená možnost soustředění a Largo desolato*“, kterou píše na Ústavu bohemistiky pro cizince a komunikace neslyšících Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Tato druhá diplomová práce analyzuje, co a jakým způsobem nám rytmus ve struktuře a jazyce hry jakožto „alternativní jazyk“ sděluje. V této diplomové práci, kterou

píši na Katedře divadelní vědy, bych chtěla ukázat, jak se motivy psaní a podepisování promítaly do Havlova života i do jeho her, jejichž prostřednictvím psaný jazyk symbolizuje různé věci, a to bez ohledu na obsah psaní. Konkrétně anulování obsahu psané komunikace odráží existenciální krizi v moderním světě. Touto analýzou se pokusíme vyložit negací determinovaný stav jazyka v hrách – nevážnost obsahu psané komunikace, nepřítomnost pisatele atd. – z různých perspektiv tak, abychom našli jeden pohled na aspekt „havlovštiny“. Za tímto účelem jsme vybrali tři hry: *Ztíženou možnost soustředění*, *Audienci* a *Largo desolato*, protože tyto tři hry sdílejí společné motivy: zápas o psaní a podepisování, nebo o jejich odmítnutí.

Práce se skládá ze čtyř kapitol, úvodu a závěru. V úvodu nastíníme předpoklady našeho výzkumu: postoj vůči multi-žánrovosti Havlových děl a nutkání odkazovat se na různé druhy textů. V první kapitole se zaměříme na již diskutovanou problematiku stavu jazyka v Havlových hrách, což pojmenujeme jako „záplavu mluvených projevů“, která tvoří pozadí psané komunikace. V druhé kapitole budeme nahlížet na události, které jsou spojeny s činností psaní a podepisování. Právě tyto činnosti byly pro Havla pravděpodobně podstatné a nezbytné. V této kapitole se budeme prostřednictvím tématu psaní a podepsání snažit zdůraznit vztah mezi jeho životem a dílem. Ve třetí kapitole uvedeme tři charakteristiky psaného jazyka, které se v humanitní vědě diskutovaly: zprostředkovanost, manipulace a absence pisatele. Tyto tři prvky, jež jsou v této kapitole objasněny, slouží k rozboru her ve čtvrté kapitole jako teoretický rámec analýzy. Analýzy tří her začínají popisem „záplavy mluvených projevů“, která se stává pozadím úsilí o psaní či podepisování, dále pak následují analýzy psaného či podepsaného textu a situace této komunikace. Na závěr se zaměříme i na

metatextovou rovinu, čili budeme zkoumat, jaký vztah měl Havel-autor s texty her, které sám „napsal“.

Metodologie našeho výzkumu je kombinací více přístupů. V části, která se odkazuje na Havlův život, se budeme zabývat historickými fakty, přičemž důležitou roli v analýze jeho děl zde hraje výklad autobiografických událostí. Pro rozbor her provedeme textovou analýzu. Jako zdroj textů dramát používáme texty ze *Spisů* nakladatelství Torst. V rámci analýzy her jsou rovněž důležité odkazy na filozofické diskuze, které souvisejí s činností psaní a podepisování.

Upozorňuji, že jsem provedla změnu názvu práce v češtině i v angličtině oproti názvu, jenž je zadaný ve Studijním informačním systému.

Úvod

Činnost Václava Havla je široká a zaujímá nejrůznější oblasti: od divadelníka a spisovatele, přes disidenta, po politika. Vůči rozmanitosti Havlových činností zaujímají výzkumníci dvě protikladná stanoviska: Jedno je reprezentované např. monografií Aleny Štěrbové *Modelové hry Václava Havla* (2002), která záměrně omezuje předmět analýzy na jednu oblast, tedy pouze na divadelní hry, čímž autorka potvrzuje fakt, že „dramatický text je samostatným literárním artefaktem“.² Druhé je reprezentované např. monografiemi Davida Danahera *Číst Václava Havla* (anglicky vyšla v roce 2015 a česky v roce 2016)³ nebo Michala Žantovského *Havel* (2014), které naopak respektují promítání Havlových činností do nesčetných oblastí a zabývají se co nejrůznorodějšími poli působnosti. Které stanovisko je při analýze Havlových her smysluplnější? Následující pasáž z *Dopisů Olze* nám poskytuje inspiraci.

[...] divadlu jsem se věnoval jen potud, pokud mi umožňovalo dělat něco, co mne baví, a pokud se mi zdálo, že má práce v něm má nějaký smysl, a zajímalo mne jen potud, pokud mne mělo čím oslovit. [...] Divadlo a drama – jak já je chápu a jak já jim rozumím – mi tedy sice dávají z důvodů, o nichž budu ještě psát, velmi dobrou příležitost být sám sebou, nicméně fakt, že jsem se setkal právě s touto příležitostí a nikoli s jinou (možná stejně příhodnou) a že jsem u ní setrval, není dílem žádného

² ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002, s. 7–10.

³ Danaher věnuje první kapitulu kategorizaci různých žánrů Havlových činností, přičemž jich uvádí celkem deset. Zároveň ovšem konstatuje, že juxtapozice více žánrů v jednom textu je u Havla charakteristickou strategií (viz DANAHER, David S. *Číst Václava Havla*. Přeložil SEGI, Stefan. Praha: Argo, 2016, s. 27–81.).

specificky divadelního nutkání.⁴

Havel v korespondenci, která byla napsána během jeho druhého uvěznění, takto retrospektivně analyzuje svůj vztah k divadlu. Divadlo, jímž se dlouho zabýval, ho přitahovalo proto, že právě ono sloužilo nejlépe k tomu, čemu se Havel doopravdy chtěl věnovat. Jinými slovy tedy lze říci, že Havel měl větší ambice – takové, které by překračovaly hranice žánrů. Co tedy bylo cílem, jehož se Havel během svého života snažil dosáhnout? Následující pasáž ze stejného díla vypovídá toto:

Spisovatelství je činnost povýtce samotářská, a je tudíž trochu paradoxní, že se mu věnuji právě já. Jsem totiž člověk v podstatě společenský, ba řekl bych dokonce politický (ne přirozeně v tom smyslu, že bych se chtěl věnovat politice jako svému povolání, ale v tom smyslu, že se zajímám o věci obecné, tj. o věci polis – obce). Divadlo mne svého času upoutalo (mimo jiné) asi i proto, že je to útvar, který má v sobě ze všech uměleckých disciplín nejvíc předpokladů k tomu, aby byl fenoménem vpravdě sociálním.⁵

Z tohoto citátu je jasné, že Havel nahlížel na činnost psaní jakožto na komunikaci se společností či *apel* k ní. Psaní pro něj znamenalo nikoliv jen jakési zaujetí vlastním fikčním světem, jenž je oddělený od skutečného světa, ale především prostředek pro zahájení kontaktu se čtenáři a následně se společností,

⁴ HAVEL, Václav. *Spisy. 5, Dopisy Olze*. Praha: Torst, 1999. s. 397–399.

⁵ Tamtéž, s. 402.

a to i přes všelijaké okolnosti a překážky – v malém divadle vzdorujícím cenzuře, v období normalizace bez možnosti svá díla publikovat i ve vězení.

Výše uvedené citáty ukazují, že diskuze nad Havlovými díly, která se neomezuje na jednu oblast, by nedokázala postihnout celistvost záměru, který chtěl Havel realizovat napříč oblastmi svých činností, tudíž apel k společnosti. V této práci se proto zabýváme různými žánry Havlových textů, konkrétně divadelními hrami, komentáři k nim, programy představení a eseji, přičemž budeme analyzovat divadelní hry s klíčovými slovy „psaní“ a „podepisování“, které pronikají všemi oblastmi Havlových činností.

Ve třech divadelních hrách *Ztížená možnost soustředění* (1968), *Audience* (1975) a *Largo desolato* (1984) protagonisti zápasí o „psaní“ či „podepisování“ nebo naopak odmítání těchto činností. Tyto motivy jsou v kontrastu se stavem mluvených komunikací postav, které vypadají buď jako mechanické opakování jistých frází, nebo pouhé manipulační hry s ostatními, a je tak možné považovat boj protagonistů o psaní či podepisování za zápas o autentický jazyk. Když překročíme hranici světa divadelních her, stojí za pozornost skutečnost, že tyto postavy zápasící o psaní a podepisování obsahují autobiografické rysy. Pokládáme-li tyto postavy za pouhé duplikáty autora, riskujeme, že budeme ignorovat podstatu Havlovy tvorby,⁶ a z hlediska propojení mezi Havlovou činností spisovatelskou a činnostmi ostatními je důležité tento fakt vzít v úvahu. Hlavní důvod, proč tyto postavy připomínají autorské identity, spočívá zejména v motivech psaní a podepisování, do nichž Havel sám vložil největší úsilí. Z toho

⁶ Havel sám varuje před takovým zužujícím výkladem aktovek „Vaňkovky“ a zdůrazňuje, že Vaněk není Havlem, ale je „dramatickým principem“, skrze který mohou čtenáři či diváci zkoumat „svět vůbec“ (viz HAVEL, Václav. O vaňkovských aktovkách. In: *O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 531.).

vyplývá, že objasnění významu psaní a podepisování v Havlově životě nám umožní přehlednější pochopení jeho děl.

1. Záplava mluvených projevů v Havlových hrách

Jedním z nejčastějších a nejpodstatnějších témat v Havlových hrách je disfunkce jazyka a z toho vyplývající selhání komunikace mezi lidmi. Například Jan Grossman, který v 60. letech spolupracoval s Havlem v Divadle Na zábradlí, v eseji „Uvedení *Zahradní slavnosti*“ (1964) upozornil na převažující výskyt „frází“ v Havlových hrách: totiž postavy pouze opakují zafixované fráze, jež zaujímají dějotvornou roli. Fráze zde „zjednodušuje a schematizuje vrstevnatou a rozmanitou skutečnost do několika příhrádek: třídí jedinečné jevy podle několika jejich společných znaků, často vnějších a nepodstatných“.⁷ Takové tendence lze najít též ve třech hrách, které budeme analyzovat v této práci. Postavy opakují repliky své i jiných postav jako zafixované šablony a tato opakování jsou nezřídka tak intenzivní, až znesnadňují plynutí děje. Dochází i k situacím, v nichž se opakují již jinde uvedené promluvy, avšak ve zcela jiném kontextu, z čehož vzniká komický prvek. Příliš častý výskyt opakovaných frází vede k řešení vztahu ke skutečnosti „ne věcně, subjektivně a angažovaně, ale aplikací vyzkoušené myšlenkové nebo jazykové šablony, běžné konverzace, frekventovaného klišé“.⁸ Paul I. Trensky popisuje takový jev pomocí metafor jako „shromáždění prefabrikovaných klišé“ a „perfektně fungující jazykový počítač“.⁹ Mluvené komunikace v Havlových hrách, které jsou zprostředkované frázemi a působí jako továrenský běžící pás skládající prefabrikované fráze, ztroskotávají.

Na zvláštnost jazyka v Havlových hrách poukazuje Vladimír Just – označuje ji výrazem „experanto“. Slovo „experanto“ je Justův autorský

⁷ GROSSMAN, Jan. Uvedení *Zahradní slavnosti*. In: *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991, s. 309.

⁸ Tamtéž.

⁹ TRENSKY, Paul. I. Václav Havel and the Language of the Absurd. *The Slavic and East European Journal*, roč. 13 (1969), č. 1. s. 44. Z angličtiny přeložila autorka této práce.

neologismus, jenž se skládá ze slov „expert“ a „esperanto“. Just používá slovo „expert“ ve smyslu „profesionál bez osobního ručení a svědomí, bez odpovědnosti za smysl, za možné důsledky a souvislosti, za kontext, za celek“¹⁰ a konstatuje, že jeho typická charakteristika je to, že „jeho ‚objektivní‘ hledisko je vlastně ‚hledisko nikoho‘“¹¹. O druhém kořenu slova „esperanto“, tedy o „esperantu“, se Just ve své stati jasně nezmiňuje, lze však předpokládat, že umělost, ideologičnost, zjednodušenost a nelidskost jazyka esperanta se shoduje se znakem „experanta“, který je univerzálním jazykem v Havlových hrách.

A všichni – s výjimkou introvertního Vaňka z „Vaňkovek“ [...] a snad i s výjimkou Kuzmy Plechanova z *Asanace* (1987), jedné z mála Havlových postav se skutečným „osobním ručením“ – se tu opět vyjadřují **experantem**, tj. nikoli individualizovaným slovníkem dramatických osob, nýbrž slovníkem jakýchsi tiskových mluvčích dramatických osob. Slovníkem překladatelů individuality do banality. Banalita, jež je překladem jejich životů do obecné přijatelnosti, jim umožňuje přenést se podivuhodně lehce přes jakýkoli životní zádrhel, karambol či mravní vinu.¹²

Shrneme-li podstatu „experanta“, jde o jazyk „expertů“, kteří nezaujmají ničí hledisko. Ironie tohoto pojmu spočívá v tom, že pod pokličkou objektivity a anonymity se uživatel tohoto jazyka pedanticky vyhýbá odpovědnosti a překládá

¹⁰ JUST, Vladimír. Příspěvek k jazyku esperanto aneb Dramatické neosoby Václava Havla. *Divadelní revue* 15, č. 3 (2004), s. 4.

¹¹ Tamtéž.

¹² Tamtéž, s. 7.

rozmanitou realitu do banality. Just potvrzuje, že esperanto se „významně podílí na korupci řeči“¹³.

K patrným rysům esperanta v Havlových hrách patří upovídánost. Jeho uživatelé se vyznačují svou talentovanou výmluvností a velice často citují výrazy nebo užívají slovní zásobu, kterou se někde naučili jako šablony, díky čemuž jsou životem protřelí a vytvářejí záplavu mluvených projevů. Například aktovka *Motýl na anténě* obsahuje metaforický obraz takového stavu, tj. záplavu. Manželé se hlásí k intelektuálnímu okruhu a mechanicky a prázdňě uvádějí jména kulturních osobností či pronášejí fráze, které někde slyšeli, a postarší tchyně vypravuje na první pohled nesmyslný, absurdní příběh. Na pozadí hyperbolicky vtipné diskomunikace mezi manželi a tchyní je ze zákulisí slyšet zvuk tekoucí vody. Ve skutečnosti ve vedlejší místnosti tekla voda z kohoutku a na závěr se téměř zatopí jejich dům. Tento obraz lze interpretovat jako příklad situace, v níž se „esperanto“ vlévá do domácího soukromého prostoru jako záplava a každodenní život se utápí v monotónním klišé.

Protagonisté tří her se tváří v tvář „záplavě mluvených projevů“ brání proti rozrůstání esperanta a zápas o psaní a podepisování slouží jako prostředek tohoto protestu.

Před tím, než začneme analýzu jednotlivých her, se budeme v následující kapitole věnovat významu psaní a podepisování v Havlově skutečném životě a objasníme jejich vztah k tvorbě jednotlivých děl.

¹³ Tamtéž, s. 4.

2. Psaní a podepisování v Havlově životě

Jak jsme nastínili citáty z *Dopisů Olze* v úvodu, činnost „psaní“ byla v životě Václava Havla nezbytná. V této kapitole ukážeme souvislost mezi vznikem her s motivem psaní a podepisování a životními zkušenostmi autora vykonávajícího tyto činnosti.

2.1 Apel skrze psaní – v pozadí vzniku *Zahradní slavnosti*

Po debutu *Zahradní slavnosti* v roce 1963 působil Havel jakožto dramaturg a dramatik v Divadle Na zábradlí, kde se spolu s Janem Grossmanem věnoval nejrůznějším divadelním pracím. Směřování divadla zde bylo udáváno konceptem *apelativního divadla*, což znamenalo provokování a kladení otázek divákům skrze představení, která by u nich ideálně aktivizovala intelektuální myšlení. Takové představení není pouhým zobrazováním předem zafixované podívané s ukotvenou výpovědí, jež divákům poskytuje povrchní zábavu, ale společenským prostorem ponoukajícím k diskusi nad problematikou obklopující diváky, čímž se stává katalyzátorem hlubšího přemýšlení o realitě.¹⁴ K tomuto cíli se Havel a Grossman věnovali, přičemž se jejich zaměření postupně přiklánělo k absurdnímu zpracování námětů.¹⁵ Různé vrstvy představení – například

¹⁴ O pojmu „apelativní divadlo“ píše Grossman a Havel v různých esejích. Viz GROSSMAN, Jan. *Malé formy – velké myšlenky*. In: *Mezi literaturou a divadlem II*. Praha: Torst, 2013, s. 1114–1118; HAVEL, Václav. *Václav Havel píše Alfrédu Radokovi: Jaké vlastně divadlo chceme dělat*. In: *O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012, s. 67–77.

¹⁵ Havlovy hry jsou často označovány jako absurdní dramata, a to díky tomu, že Martin Esslin ve třetím vydání své knihy pojmenované *Theatre of the Absurd* zahrnoval Havla mezi reprezentanty tohoto žánru (viz ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. 3. vyd. London: Penguin books, 1983, s. 325.). Ovšem Havel sám v jednom rozhovoru popírá pro svou tvorbu příliš zjednodušující kategorizaci pojmu absurdní drama.

„[...] *Vyrozumění* jsem vědomě koncipoval jako absurdní divadlo. Jakmile mne však kritika do téhle kategorie zařadila, začal jsem se od takové katalogizace distancovat. Píšu, jak chci, je mi lhostejné, je-li to absurdní, realistické, tragické, komické či satirické, čím méně to půjde zařadit, tím budu raději.“ (LIEHM, Antonín. *Václav Havel*. In: Týž. *Generace*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 309.)

i programy – obsahovaly hříčky apelující na diváky. V tomto období bylo pro Havla „psaní“ prostředkem kladení otázek a iniciování dialogu, který by transcendoval hranici mezi jevištěm a hledištěm a který by dosáhl do společnosti.

Přestože si Havel, ve srovnání se svou činností po sedmdesátých letech, v šedesátých letech držel odstup od patrně protirežimních aktivit, postupně se díky členství v redakční radě časopisu *Tvář* a podpisové kampani proti zrušení tohoto časopisu začal zabývat i politickou oblastí. Hra *Ztížená možnost soustředění* byla napsána v období, v němž se Havel sám snažil balancovat mezi kariérou jakožto dramatik a politickou činností. Podle Michala Žantovského tato hra tematizuje vnitřní dilema autora, které vzniklo z rozporu mezi morální ideou a jeho vlastním chováním, například jeho nemanželskými vztahy.¹⁶ Z tohoto hlediska se jedná o první hru, v níž se vyskytuje autobiografický rys u hlavní postavy. Lze to interpretovat tak, že Havel prostřednictvím psaní hry pokládal otázku i sám sobě, přičemž tentokrát pro dosažení apelu vtáhl nejen diváky, ale i sebe jakožto autora.

Po vydání *Ztížené možnosti soustředění*, která měla premiéru uprostřed pražského jara, byl Havel donucen odejít z veřejné kulturní oblasti stejně jako ostatní spisovatelé, divadelníci, umělci atd. Invaze vojsk Varšavské smlouvy a brutální potlačení hlasů vyžadujících, aby vedení strany provedlo demokraticky směřující reformy, vedly k různým druhům protiokupačních aktivit. Mezi ně patřila i zkušenost související s podepsáním v Havlově životě. Byl to podpis „Deseti bodů“, které sepsal Luděk Pachman v srpnu 1969. Protest odsoudil invazi vojsk do Československa v předešlém roce jako porušení mezinárodního práva, vyžadoval stažení okupačních vojsk, odmítl obnovení cenzurního řádu a vyslovil nesouhlas s monopolním vládnutím komunistické strany. Havel sám nebyl výrazně ochoten

¹⁶ ŽANTOVSKÝ, Michael. *Havel*. Praha: Argo, 2014, s. 113–115.

přidat se k podpisům kvůli příliš radikálním požadavkům protestu, nakonec se však stal jedním ze signatářů a byl obžalován z podvracení republiky. Jeho proces byl ovšem odložen z důvodu nedostatku důkazů a nebyl mu sdělen ani nový termín procesu, ani vysvětlení.¹⁷ Je možné, že tato zkušenost se stala námětem ke hře *Largo desolato*, v níž se objevuje motiv „odložení na neurčito“.

2.2 Hledání možnosti *apelu* v různých formátech – v pozadí vzniku *Audience*

První polovina sedmdesátých let byla obdobím, v němž pod heslem normalizace zesílilo potlačování protivládních skupin. Docházelo k drastickým čistkám uvnitř strany, zpřísnila se cenzura a mnoho osobností, které byly považovány za „nepřátele“, bylo zbaveno možnosti zveřejnit svá umělecká díla. I Havlovi bylo zakázáno vydávání textů a inscenování jeho her, a kvůli konfliktu s ostatními členy opustil Divadlo Na zábradlí. Všechny tyto okolnosti ho dovedly k umělecké krizi, neboť jak sám popisuje, psaní pro něj bylo prostředkem komunikace se světem a ztráta konkrétních diváků a čtenářů způsobila prudký pokles motivace k psaní.¹⁸ Havel byl v tomto období velice často nucen zůstat na chatě na Hrádečku či se jinak toulal po různých večírcích v Praze, kde se stýkal se svými přáteli. Ovšem v únoru 1974 došlo k obratu: Havel začal pracovat v pivovaru v Turnově, a tím vyšel z ústraní. Zkušenost práce v pivovaru znovuoživila jeho sebevědomí a motivaci k psaní a Havel, který během let ztratil pouto se společností, v následujícím roce napsal aktovku *Audience*. Ta byla původně koncipována ke čtení v soukromém kruhu přátel, ale nakonec se stala jedním z nejreprezentativnějších děl autora a její ohlas dosáhl až do zahraničí.

¹⁷ Tamtéž, s. 132–133.

¹⁸ Tamtéž, s. 136–137.

Havel rovněž v roce 1975 zveřejnil text jiného žánru – *Dopis Gustávu Husákovi*. Formátem je sice „veřejný dopis“ adresovaný generálnímu tajemníkovi KSČ, svým obsahem se však přibližuje spíše eseji, který analyzuje zkorumpovanou společnost pod normalizačním režimem a upozorňuje na jistý druh neviditelného „strachu“, jenž se v ní rozšiřoval. Je jasné, že bylo Havlovým záměrem text zveřejnit pro širokou společnost¹⁹ a tímto dopisem se snažil realizovat apel v jiném žánru než v divadle. David Danaher uvádí, že multi-žánrovost Havlovy tvorby a mísení žánrů jsou autorovou záměrnou strategií.²⁰ Lze předpokládat, že tyto Havlovy složité přístupy k různým žánrům odrážejí jeho snahu najít vhodný prostředek pro realizaci apelu v omezených podmínkách normalizačního období.

2.3 Zkoumání vlastní zkušenosti a slabosti skrze psaní – v pozadí vzniku *Larga desolata*

Ve druhé polovině sedmdesátých let došlo u Havla k oživení nejen psaní, ale i politické angažovanosti. Na pozadí potlačování undergroundové kultury, obzvláště nespravedlivého zatčení členů rockové kapely Plastic People of the Universe, vzniklo hnutí Charta 77, v němž Havel zaujímal roli hlavního mluvčího. Charta 77 po vládě požadovala dodržování lidských a občanských práv na základě Závěrečného aktu Konference o bezpečnosti a spolupráci v Evropě (KBSE) v Helsinkách, a zároveň sloužila k organizování a seznamování disidentů v různých profesích a sociálních vrstvách s odlišným ideologickým zaměřením. Organizaci

¹⁹ Důkaz najdeme například v efektivním přesunu zájmen v poslední části dopisu: vyskytují se zde „my“ a „vy“, oproti převážnému užití třetí osoby v předchozí části (viz HAVEL, Václav. *Dopis Gustávu Husákovi*. In: *Spisy 4, eseje a jiné texty z let 1970–1989, Dálkový výslech*. Praha: Torst, 1999, s. 107–108.), a tím naznačuje autorovu reprezentativnost velké skupiny společnosti. Ve skutečnosti byla kopie dopisu odnesena Pavlem Landovským na Slovensko a přes undergroundový kanál čtenářů se dopis rozšířil po celé republice. (ŽANTOVSKÝ. *Havel*, s. 158.)

²⁰ DANAHER. *Číst Václava Havla*, s. 68–70.

protirežimních aktivit provázely následky. Po vyšetřování v lednu 1978 byl Havel zatčen a ve vězení zůstal až do května. Byl sice na zatčení připravený, protože ho léta sledovala tajná policie, avšak fyzické a psychické zatížení bylo natolik velké, že nakonec režimu ustoupil: byl donucen odstoupit z funkce mluvčího Charty 77 a veřejně musel prohlásit, že k tomuto rozhodnutí došel čistě ze své vlastní vůle. Zkušenost z vynuceného kompromisu vůči moci v něm hluboce zakořenila a zpětně své slabosti litoval.²¹

Po propuštění z prvního vězení se Havlovo pronásledování doma zpřísnilo, a ten tak byl nucen opět přesunout své hlavní bydliště na Hrádeček, kde napsal esej *Moc bezmocných a Protest*. Zároveň zorganizoval se signatáři Charty 77 Výbor na obranu nespravedlivě stíhaných (VONS), jehož vznik se stal příčinou Havlova druhého zatčení. Proces byl velice jednoduchý a vypadal jako inscenace předem domluveného scénáře. Havel byl odsouzen k odnětí svobody na čtyři a půl roku. Po zkušenosti z prvního vězení byl Havel nyní lépe připraven: protože poznal hranice své odvahy v krajních podmínkách, snažil se upevnit fyzické a psychické zdraví, aby nesnadnou situaci překonal. Začal pravidelně číst knihy a psát dopisy své ženě Olze, které měl i během vězení povoleno psát. Ve skutečnosti se však nejednalo o pouhou korespondenci mezi partnery. Obsahově byla mnohem bohatší – včetně záznamu denních režimů, zpráv blízkým přátelům, rozjímání nad svým životem a filozoficko-uměleckých úvah. Postupně se dozvěděl, že se čtenáři jeho dopisů stal i širší okruh – rodiny, přátel a kruh intelektuálů – a přišel s nápadem dopisy vydat. Opět, i přes omezující podmínky vězení, se psaní stalo prostředkem hlubokého uvažování o sobě a též spojení autora se světem.

Hra *Largo desolato*, která byla napsána po propuštění z druhého vězení,

²¹ KRISEOVÁ, Eda. *Václav Havel*. Praha: Práh, 2014, s. 148–150.

reflektuje řadu hořkých zkušeností, strachu a vlastní zažitou depresi. V tomto díle je zobrazen úděl člověka, jenž byl negativně zasažen kvůli činnosti psaní a podepisování. V této hře je psaní a podepisování dvojsečným mečem. Psaní zajisté poskytuje moc, protože skrze psaní může pisatel docílit ohlasu ve společnosti, apelovat na lidi a občas také může změnit realitu. Zároveň však může moc psaní skýtat opačný účinek, totiž podřízení pisatele vůči psanému a podepsanému textu, což mocenskému aparátu umožňuje zásah do života individua.

3. Tři dimenze psaní a podepisování

V předchozí kapitole jsme shrnuli epizody z Havlova života, které souvisejí s psaním a podepisováním, a ukázali jsme jejich vztah s jeho hrami. Tři hry obsahují motivy psaní či podepisování, tyto motivy však symbolizují odlišné věci. Ve *Ztížené možnosti soustředění* se akademický výzkumník Huml snaží poznat svět a uvažovat o něm skrze psaní, resp. diktování svého filozofického textu sekretářce, protože mluvený jazyk v jeho okolí není vůbec autentický. Jeho psaní ovšem neustále ruší různé návštěvy a jeho pokusy o získání Blančiny přízně. Ačkoli je psaní pro Humla jediným způsobem, jak ustanovit vztah se světem, činnost psaní v jeho případě spíše odkazuje na *zprostředkovanost* jeho myšlenek. *Audience* vykazuje rozměr *manipulace*, která je přítomna v činnosti psaní a podepsání. V *Audienci* je pracovník pivovaru Vaněk Sládkem donucen psát o sobě referát pro tajnou policii, snaží se však tuto žádost neuposlechnout. V *Largo desolato* je tematizovaná *absence pisatele*, což je podstatný znak psané komunikace, a zneužití této podmínky mocenským aparátem. Filosof Leopold Kopřiva je pronásledován kvůli své dosavadní disidentské činnosti a zejména popření autorství jeho vlastního problematického textu se stává klíčovým při vyjednávání s režimem.

V této kapitole ukážeme teoretický rámec výše uvedených tří dimenzí psaní a podepisování – jsou to *zprostředkovanost*, *manipulace* a *absence pisatele*, které budeme následně při analýze her využívat.

3.1 Zprostředkovanost

Zprostředkovanost psaní byla již od antické filozofie pojímána jako znak psaného jazyka. Například Platón v eseji *Faidros* vyjadřuje obavu o proměnu lidské mysli, kterou přináší vznik psaného jazyka.

Když pak je [obsah; dodala autorka práce] jednou napsán, povaluje se všude každý napsaný výklad stejně u těch, kteří věci rozumějí, jako u těch, kteří s tím nemají nic společného, a neví, ke komu má mluvit a ke komu ne. A když se s ním neslušně jedná a neprávem je potupen, vždy potřebuje pomoci svého tvůrce; neboť sám není schopen ani se ubránit ani si pomoci.²²

Sokrates pocítuje zneklidnění nad tím, že by psaný jazyk mohl přeměnit výpověď sdělení, protože by se na komunikaci mohla podílet širší škála příjemců, což by vedlo k volné interpretaci. Navíc pojmenovává mluvený jazyk jako „[t]en [jazyk], který ve spojení s věděním se píše do duše učícího se člověka“²³. Faidros s tímto souhlasí a rovněž chválí mluvený jazyk jakožto „živou a oduševnělou řeč člověka vědoucího“²⁴. Naproti tomu psaný jazyk považuje za pouhý „stín“ mluveného jazyka.²⁵ Sokrates se domníval, že ve srovnání se situací v mluvené komunikaci je pouto mezi účastníky psané komunikace a jejím obsahem komunikace slabší.

Obava z psaného jazyka kvůli ohrožení „pravé“ komunikace přetrvávala v evropské filosofii po dlouhou dobu. Ve dvacátém století se o charakteru psaného jazyka začalo uvažovat kladně. Jedním z takovýchto reprezentantů je Paul Ricœur, jenž díky vynálezu psaného jazyka pokládal za výhodu vznik zprostředkované

²² PLATÓN. *Platónovy Dialogy Svazek 5: Faidros*. Přeložil NOVOTNÝ, František. Praha: Oikoymenth, 2014. s. 70.

²³ Tamtéž.

²⁴ Tamtéž.

²⁵ Tamtéž. V českém překladu této části je použito slovo „obraz“, ale v japonském překladu je „stín“ (viz Platón, *Platon ženšú* ([Spisy Platóna]. Přeložili Fudžisawa, Norio a SUZUKI, Teruo. Tokio: Iwanami-šoten, 1974, s. 258.). Vzhledem ke kontextu budeme preferovat pojem „stín“, který se spojuje s druhotností vůči bytí.

komunikace a možnost proměny obsahu sdělení. Podle něj psaný jazyk umožňuje absenci pisatele v komunikační situaci, což s sebou přináší autonomii psaného textu nezávisle na „vůli“ pisatele, „kulturní situaci a sociálních podmínkách při vzniku textu“ a „prvním příjemci“ textu.²⁶ Jinými slovy lze říci, že psaný text je vypuštěn z řetězce, jenž v mluveném jazyce omezoval obsah a interpretaci sdělení.

[...] text je podle mne něčím mnohem víc než jen speciálním případem mezilidské komunikace; je totiž paradigmatem odstupe v komunikaci; tím obsahuje zásadní rys samotné dějinnosti lidské zkušenosti, a sice že lidská zkušenost je komunikací v odstupe a skrze odstup.²⁷

V této pasáži Ricœur zdůrazňuje, že „odstup“, který je charakteristický pro psaný jazyk, je spíše podstatou lidské komunikace než okrajovým případem. Text v psané komunikaci totiž propojuje ty, které navzájem odděluje časový či prostorový odstup, a umožňuje tak lidem, kteří nejsou v bezprostředním kontaktu, aby komunikovali. V tom lze najít jádro zprostředkovanosti v psané komunikaci.

Zejména pojem zprostředkovanost vysoce souvisí s problematikou vztahu mezi člověkem a světem v moderní době, které se Havel ve svých esejích věnoval. Například esej z osmdesátých let *Politika a svědomí* (1984) tematizuje existenciální krizi lidstva, která je přítomna v „duchovní struktu[ře] moderní civilizace“²⁸. V tomto eseji upozorňuje, že v moderní době se člověk odcizil od individuálního

²⁶ KUME, Hiroši. Tekisuto kaišaku ni okeru „sokaku“ no kinó – Ricœur to Gadamer no deai (Funkce „odstupe“ v interpretaci textu – setkání Ricœura a Gadamera). *Hitocubaši rondžú* 77, č. 2 (1977), s. 185. Citovaná slova přeložila do češtiny autorka práce. Kume shrnuje, že psaný jazyk získává „trojitou autonomii“ vůči zde uvedeným bodům.

²⁷ RICŔUR, Paul. *Úkol hermeneutiky: eseje o hermeneutice*. Přeložila KOUBOVÁ, Alice. Praha: Filosofia, 2004, s. 27.

²⁸ HAVEL, Václav. *Politika a svědomí*. In. *Spisy 4*, s. 422.

světa a je nemožné dosáhnout bezprostředního vlastního prožitku, a zvažuje kritérium pravdy vztahující se k třetím osobám pod pojmem „objektivitu“ nebo „vědeckosti“ apod. Výsledkem je, že reálný vztah mezi lidmi ztrácí váhu a odpovědnost, která jej doprovází, začíná chybět. Takové období je podle Havla

epoch[ou], která popírá závazný význam osobní zkušenosti – včetně zkušenosti tajemství a absolutna – a na místo absolutna osobně zakoušeného jako míra světa staví absolutno nové, lidmi stvořené a už nikterak tajemné, absolutno osvobozené od „rozmarů“ subjektivity, a tudíž neosobní a nelidské, totiž absolutno takzvané objektivitu, objektivního rozumového poznání, vědeckého rozvrhu světa.²⁹

Jinými slovy, v moderní civilizaci je vztah mezi člověkem a světem determinován spíše zprostředkovaným popisem jakožto „objektivitou“ nebo „vědeckostí“ než bezprostředním zážitkem individua.

Jiný výskyt slova zprostředkovanost v Havlových esejích nalezneme v *Poznámkách o polovzdělanosti*, které Havel napsal v roce 1964. Havel kriticky analyzuje stav rozpadu vzdělanosti, který byl všudypřítomný obzvlášť v tehdejší kulturní sféře, a pojmenovává ho jako „polovzdělanost“. Podle Havla je „polovzdělanec“ takový člověk, jenž slepě zbožňuje jistou kulturní hodnotu nebo naopak fanaticky odsuzuje opačnou kulturní hodnotu, přičemž se na povrchu tváří jako vzdělanec, ačkoliv hodnota, k níž se přiklání, na něj nemá hlubší vliv.³⁰ Pro takový postoj je typické, že „i když se na jedné straně za hodnotami pachtí, touží

²⁹ Tamtéž, s. 420.

³⁰ HAVEL, Václav. Poznámky o polovzdělanosti. In: *Spisy. 3, Eseje a jiné texty z let 1953–1969*. Praha: Torst, 1999, s. 631.

po nich, přepíláci je, na straně druhé jimi nikdy nezůstává skutečně vážně zasažen a tvůrčím způsobem natrvalo ovlivněn: procházejí jím jako pasáží, beze stopy, vyvrhovány stejně náhodně, jak byly pohlceny“³¹ a má k duchovním hodnotám „zprostředkovatelský“³² vztah. „Zprostředkovatelský“ vztah Havel dále definuje jako přenášení jisté kulturní hodnoty na jiné podle konvence společnosti, přičemž člověk sám o této hodnotě vůbec svébytně nepřemýšlí.³³ Havel tehdy měl obavu z úpadku vzdělanosti charakterizovaného zprostředkovaností, která umožňuje rozšiřování hodnoty, aniž by se uskutečnilo přímé pouto mezi obsahem hodnoty a jeho nositelem.

Zprostředkovanost, která ovlivňuje vztah mezi člověkem a světem, nám poskytuje klíč k interpretaci úvahy Davida Danahera o Havlových dílech, která tematizuje dva protikladné postoje k světu: *vysvětlování* (explaining) a *chápaní* (understanding). Danaher pojmenovává dvojici těchto pojmů jako zásadní problematiku v Havlově myšlence. Podle Danahera je „vysvětlování“ hlediskem moderní vědy zakládající se na faktech, statistikách nebo vzorcích a vidí jevy ve světě jako něco, co má být „vyřešeno“ technickými prostředky. Naproti tomu je „chápaní“ založeno na poznání světa skrze příběhy, mýty nebo emoce a ve svém základě pojímá „lidský obsah“. Danaher poukazuje na to, že v Havlových dílech napříč různými žánry (například v eseji *Politika a svědomí* nebo v *Žebrácké opeře*) zaznívá varování před situacemi moderní doby, v nichž převládání modu „vysvětlování“ ztěžuje ustanovení vztahu mezi člověkem a světem prostřednictvím modu „chápaní“.³⁴ Když uvažujeme o tom, co tvoří rozdíl mezi dvěma mody

³¹ Tamtéž, s. 638.

³² Tamtéž.

³³ Tamtéž.

³⁴ DANAHER. *Čtení Václava Havla*, s. 106–107.

(způsoby) poznání, tj. „vysvětlováním“ a „chápáním“, najdeme odpověď zejména v pojmu zprostředkovanost – jedná se o to, jestli ve vnímání světa existuje kromě vlastní zkušenosti nebo vlastního citu něco, co „zprostředkuje“ vztah mezi člověkem a světem.

Z výše uvedené diskuze lze vyvodit, že zprostředkovanost, která je obsažena v modu poznání světa v moderním období, je klíčovou problematikou Havlovy tvorby. Ve *Ztížené možnosti soustředění* „odcizení“, které je podstatné pro činnosti *psaní*, metaforicky zdůrazňuje a popisuje zprostředkovanost v lidském vztahu a poznání.

3.2 Manipulace

Psaní napříč dějinami celého světa sloužilo k upevnění vlády. Americký politolog a antropolog James C. Scott ve své monografii *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia* pojednává o tom, že fenomén odmítání psaní etnickými menšinami, které přechají před státem, jako strategie odporu proti státu, byl pozorován po celém světě. Jak Scott uvádí na začátku, hlavní oblastí analýzy v této studii je území před druhou světovou válkou známé jako „Zomia“, která se rozkládá od centrální náhorní plošiny Vietnamu až po severovýchodní Indii, ovšem zejména v kapitole 6 a 1/2 „Orality, psaní a texty (Orality, writing and texts)“³⁵, která se zabývá především vztahem mezi ústní a písemnou komunikací a civilizací, jsou uvedeny také příklady ze starověkého Řecka, Římské říše a od Romů, což naznačuje širší rozsah důsledků. Pro náš zájem o vztah mezi psaním a mocí je zvláště důležité, jak státy dosahovaly nadvlády a jak

³⁵ SCOTT, James C. *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*. New Haven & London: Yale University Press, 2009, s. 220–237. Překlad citací z této monografie do češtiny provedla autorka práce.

ji legitimizovaly prostřednictvím vytvoření písemných dokumentů. Scott cituje pasáže *Smutných tropů* od Clauda Lévi-Strausse: „[p]ísmo je podivnou věcí. [...] Jediný jev, který toto objevení veřejně provázal, je utváření měst a říší, tj. vřazení značného počtu jednotlivců do určitého politického systému a jejich rozvrstvení v kasty a třídy. [...] [D]říve než osvícení lidí podporuje, zdá se, jejich vykořisťování.“³⁶ Scott pojednává o „spojení mezi písmem a státním útlakem“³⁷ a konstatuje, že „bylo písmo nezbytné pro reprodukci centralizovaného a hierarchického státu“³⁸. Po praktické stránce se psaný jazyk používal ke kontrole obyvatelstva a vytvářel základ pro zdanění a odvody, založené na obyvatelských registrech a průzkumech domácností. Kromě toho písemné dokumenty přispívaly k cíli uchovat v neměnné podobě legitimní a standardizované narativy o státu přecházející z generace na generaci, což poskytovalo ospravedlnitelný základ pro vládnutí. Toto je dáno povahou stálosti, která je vlastní psaným textům, na rozdíl od ústní tradice.³⁹ Tímto způsobem „má písemná tradice důležitou hodnotu jako nástroj trvalé centralizace politiky a správy“⁴⁰.

Přesuneme-li se k období, kdy *Audience* vznikla, tedy k období normalizace v Československu, je souvislost mezi „psaným“ dokumentem a státní mocí, v tomto případě vládou komunistické strany, stále nepřehlédnutelná. Například po invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa v roce 1968 byli Dubček a další reformisté ve straně odvezeni do Moskvy a donuceni podepsat dokument ospravedlňující vojenskou invazi a souhlasící s dočasnou sovětskou

³⁶ LÉVI-STRAUSSE, Claud. *Smutné tropy*. 2. vyd. Přeložil PECHAR, Jiří. Praha: Rybka Publishers, 2011, s. 338–339.

³⁷ SCOTT. *The Art of Not Being Governed*. s. 229.

³⁸ Tato část je úvodní částí citace v uvozovkách z Lévi-Strausse, kterou jsme citovali výše, ale která nebyla nalezena v originále *Smutných tropů*. Pravděpodobně Scott omylem vložil tuto větu do uvozovek, avšak ve skutečnosti se jedná o Scottovo konstatování (viz Tamtéž, s. 228.).

³⁹ Tamtéž, s. 220–237.

⁴⁰ Tamtéž, s. 237.

vojenskou přítomností. Písemný dokument, který předznamenal začátek normalizační éry, *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ* (1970), vyjadřoval názor, že vojenská invaze byla ospravedlnitelná jako „pomoc“. Dokument byl zpřístupněn široké veřejnosti, a to i v dětském vydání. Kromě toho, jak ukazuje téma *Audience*, skryté dopisy a referáty u tajné policie tvořily síť každodenního sledování obklopující životy občanů.

V *Audienci* tento tlak státní moci vrhá stín na mikrospolečnost mezi nadřízeným a podřízeným v pivovaru. Divadelní kritik Zdeněk Hořínek v eseji zabývající se vztahem mezi systémem a jednotlivcem, který je Havlovým hrám společný, píše: „Vaněk si však dobře uvědomuje, že Sládek nejedná z vlastní vůle, že je pouhým nástrojem systému (který ovšem svou vlastní přizpůsobivostí spoluvytváří).“⁴¹ Keniči Abe, překladatel *Audience* do japonštiny, také upozorňuje, že jak Sládek, tak Vaněk „čelí nechtěné situaci a snaží se z ní nějak dostat“⁴². V této bezvýhodné situaci je návrh, aby Vaněk napsal svou vlastní zprávu, čímž zde vzniká jakýsi proces, jímž se systém moci pokouší jedince začlenit.

Má-li člověk dovolit moci o něm „psát“ nebo má-li „psát“ o sobě pro moc znamená mnohem víc než jen podvolit se režimu. V eseji *Příběh a totalita* Havel poukazuje na to, že v totalitních režimech je možnost „vyprávění“ založeného na rozmanitosti subjektů a obsahujícího nepředvídatelnost a náhodu odňata a svět je zahalen zvláštním stavem nehybnosti, tak jako „ne-dění“, „ne-příběh“, „ne-život“, nebo „ne-čas“,⁴³ jako by se na povrchu nic nedělo. Vzniká tak monotónní, homogenní, banální svět, v němž je potlačena individualita. Stejným problémem se

⁴¹ HOŘÍNEK, Zdeněk. Člověk v systému a mimo systém. *Divadelní revue* 7, č. 3 (1996), s. 6.

⁴² ABE, Kenichi. Komentář překladatele. In: HAVEL, Václav. *Cútacu/Ekken* (Vyrozumění/Audience). Přeložil ABE, Keniči a TOYOSHIMA, Minami. Tokio: Šóraiša, 2022, s. 243.

⁴³ HAVEL. *Příběh a totalita*. In: *Spisy* 4, s. 932.

zabývá i *Dopis Gustávu Husákovi*, v němž popisuje stav, ve kterém se namísto toho, aby jednotlivci mohli vyprávět příběh, nabízí „pseudoudálost“⁴⁴. Jde o „pořád[ek] pseudodějin, jehož autorem ovšem není život společnosti, ale úřední plánovač“.⁴⁵ Je to kalendář, který se vyznačuje pouze výročími, oslavami, přehlídkami, jednomyslnými sjezdy, volbami atd., v němž nezůstává žádná stopa po životě jednotlivce.

Spolčení mezi mocí a psaním tak lidi zbavuje možnosti vyprávět své vlastní příběhy a nutí je čelit existenciální krizi. Vaňek v *Audienci* odmítá podávání zpráv na základě vlastního morálního principu. Je to forma odporu proti moci, která využívá „psaní“ a „podepisování“ jako nástroj k uchopení jednotlivce a zbavení ho subjektivity.

3.3 Absence pisatele

Veronika Ambros ve stati „Poetika absence v *Zahradní slavnosti* Václava Havla“ analyzuje proces, ve kterém „absence“ sama o sobě získává „význam“ a něco v tomto dramatu „znamená“. Například událost „zahradní slavnost“ se ve hře nikdy neodehraje, přestože titul její existenci naznačuje. Protagonista Hugo postrádá osobnost a zejména „absence“ jeho identity přináší kariérní úspěch. Odesílatel dopisu, který zasahuje do osudu Huga, se na jevišti nikdy neobjeví.⁴⁶ Je to jenom několik příkladů, přičemž „absence“ různých prvků tvoří celkovou poetiku hry. Tato „poetika absence“ není v *Zahradní slavnosti* zdaleka zvláštní, ale jak Ambros sama potvrzuje,⁴⁷ lze najít podobné rysy v dalších

⁴⁴ Tamtéž, s. 97.

⁴⁵ Tamtéž. Kurzívy jsou v originále.

⁴⁶ AMBROS, Veronika. Poetika absence ze *Zahradní slavnosti* Václava Havla. *Divadelní revue* 26, č. 1 (2015), s. 109–114.

⁴⁷ Tamtéž, s. 114.

hrách Václava Havla. V *Largu desolatu* je zvláště příznačná *absence pisatele*.

Vztahem mezi „absencí (nepřítomností)“, psaní a podepisování se zabýval Jacques Derrida v teorii o psaném jazyce (*écriture*). Derrida ve stati *Signatura událost kontext* analyzuje znaky psaného jazyka. Obsah jeho polemiky můžeme shrnout takto:

- (i) Podstatnou podmínkou psané komunikace je absence adresanta (odesílatele) či adresáta (příjemce) sdělení.
- (ii) Je třeba, aby psaná sdělení byla „opakovatelná (répétable)“ a „iterovatelná (itérable)“⁴⁸ i při absenci adresanta.
- (iii) Psaná komunikace je otevřena vůči možnosti vytržení z řetězce daného kontextu, citace a „naroubování“⁴⁹ do nového kontextu.
- (iv) Výše uvedené znaky psaného jazyka nejsou zdaleka okrajové, ale spíše odkazují na podstatný rys komunikace ve všemožných podobách.

Derrida odkazuje na teorii řečového aktu J. L. Austina a kritizuje v ní obsažené notorické tradice v Evropě – naivní důvěru v logos, posedlost vůlí a nadřazení mluvené komunikace vůči psané. Derrida se naopak snaží vykládat psanou komunikaci spíše jako podstatu lidské komunikace. Těžištěm jeho polemiky je „nepřítomnost (absence)“ pisatele, a právě s tímto motivem, resp. motivem textu odtrženého od rukou pisatele, se hojně setkáváme v Havlových hrách.

Rozdíl mezi „opakováním (répétition)“ a „iterováním (itération)“ je

⁴⁸ DERRIDA, Jacques. *Signatura událost kontext*. In: *Texty k dekonstrukci: Práce z let 1967–72*. Přeložil PETŘÍČEK, Miroslav. Bratislava: Archa, 1993, s. 285.

⁴⁹ Tamtéž, s. 288.

detailně vyložen v překladu Derridova eseje do japonštiny,⁵⁰ kde jsou oba termíny přeloženy slovy se stejnou výslovností – „hampuku“ – ale s jinými kandži. Kandži je jedním ze tří druhů japonského písma, které vychází z čínských znaků, a jednotlivý znak má sémantický význam. Pomocí zvukové totožnosti a sémantického rozdílu překlad těchto pojmů do japonštiny jasně ukazuje podobnost i odlišnost obou termínů. „Opakování“ je přeloženo do slova hampuku s dvěma znaky 反復, přičemž první znak 反 znamená „opak“ a druhý znak 復 „znovu“. Podle překladatelů „反復 (opakování)“ znamená pouhé opakování stejné věci a odkazuje na úzký smysl. „Iterování“ je přeloženo do slova hampuku s odlišným druhým znakem 反覆, přičemž druhý znak 覆 znamená „převracet“. Z toho vyplývá, že iterování 反覆 má širší smysl a toto slovo odkazuje kromě pouhého opakování na „zradu“, „převrácení“ či „obrácení naruby“, nebo „kolísající vůli, chování nebo řeč“. Derrida sám v textu upozorňuje na etymologii slova „iterability“ v uvozovkách takto: „[I]ter, ‚znovu‘ pochází z *itera*, ‚jiný‘ v sanskrtu; vše další lze číst jako využití této logiky, která opakování spojuje s jinakostí, alteritou.“⁵¹

Můžeme to shrnout tak, že „iterování“ odkazuje k situaci, v níž jsou psaná sdělení v různých kontextech opakovaně citována, případně jsou ponechána napospas proměně či převrácení původního obsahu, a umožňují tak vznik jiného kontextu a jiné interpretace. Tento stav Derrida pojmenovává termínem „naroubování“. Jak následující analýza ve čtvrté kapitole ukáže, příznačná

⁵⁰ DERRIDA, Jacques. *Júgensekiningaiša* (Společnost s ručením omezeným). Přeložil TAKAHASHI, Tecuja, MASUDA, Kazuo a MIYAZAKI, Júsuke. Tokio: Hósédaigaku šuppankjoku, 2002, s. 56.

⁵¹ DERRIDA. *Texty k dekonstrukci*, s. 285. Tučná písmena jsou v originále.

opakování promluv v *Largu desolatu* lze chápat jako hry s „iterováním“ v Derridově smyslu, což občas probouzí „naroubování“.

V poslední části stati se Derrida zmiňuje o podpisu, ve kterém „iterabilita“ psaného jazyka dosahuje až na okraj paradoxu.

Aby mohl podpis fungovat jako podpis, tj. aby mohl být čitelný, musí mít opakovatelnou, iterovatelnou, imitovatelnou formou; musí se moci odloučit od jedinečné intence přítomné při jeho vytvoření. Avšak právě tato jeho totožnost, která falšuje jeho identitu a jeho jedinečnost, láme jeho pečeť. Princip této analýzy jsem již naznačil výše.⁵²

Podpis je klíčovou součástí širšího procesu identifikace osob a předpokládá se, že je reprodukovatelný a opakovatelný pouze samým podepisovatelem. Ovšem, protože podpis je také napsaný znak, který je doprovázen časovým i prostorovým odstupem podepisovatele, paradoxně zaručuje opakovatelnost i iterabilitu. V krajním případě cizí člověk může rukopis napodobit a podpis reprodukovat, to však ohrožuje jedinečnost podpisu. Lze říci, že podpis je založen na pravidle identifikace, která obsahuje paradox. Toto stanovisko nám poskytuje inspirující pohled na motiv podepisování v *Largu desolatu* – Leopold zápasí o autenticitu podpisu čili autorství svého textu s mocenským aparátem, přičemž je nucen k podpisu, jímž vlastní podpis popírá (popírání ztotožnění se s autorem textu).

Derridovo uvažování o psaném jazyce a podepisování nám tak umožňuje nahlížet na důležitý motiv v *Largu desolatu*. Není to náhoda, protože Derrida

⁵² Tamtéž, s. 303.

a Havel sdílí společnou problematiku: úzkost z jazyka. Na začátku knihy *Gramatologie (De la grammatologie)* Derrida popisuje krizi jazyka v moderní době a zejména s ním spojenou úzkost.⁵³ Podle Jónosukeho Katajamy zde Derrida termínem „inlace znaku ‚jazyk‘ (inflation du signe «langage»)“⁵⁴ míní to, že „se ztrácí váha sémantického obsahu jazyka“ a že „směnná hodnota, která má být sama o sobě sekundární, tedy znak ‚něčeho‘, se stává samostatným a nezávislým na jeho obsahu“⁵⁵.

Taková „inlace znaků“ byla pozorována v moderní době, zejména v Evropě, která se po druhé světové válce rozdělila na Východ a Západ. V Havlově eseji *Slovo o slovu* z července 1989 krystalizuje pocit krize v soudobém stavu jazyka. Tento esej se zaměřuje na aspekt jazyka jako „úkaz tajemný, mnohoznačný, ambivalentní, zrádný“.⁵⁶

Žádné slovo, aspoň v onom poněkud metaforickém smyslu, v jakém tu slovo „slovo“ používám, – neobsahuje jen to, co mu přisuzuje etymologický slovník. Každé v sobě obsahuje i osobu, která ho vyslovuje, situaci, v níž ho vyslovuje, a důvod, proč ho vyslovuje. Totéž slovo může jednou zářit velkou nadějí, podruhé vysílat jen paprsky smrti.⁵⁷

Havel varuje před zásahem moci, kvůli němuž slova opouštějí svůj kontext a jsou vystavena iterování a naroubování. Tento text implicitně odkazuje na

⁵³ DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967, s. 15.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ KATAJAMA, Jónosuke. Gengo no fuan: Saussure to Derrida (*Zneklidnění z jazyka: Saussure a Derrida*). *Sborník statí Fakulty humanistiky Ibaraki univerzity* 25 (1992), s. 3. Z japonštiny přeložila autorka této práce.

⁵⁶ HAVEL. *Slovo o slovu*. In: *Spisy* 4, s. 1133.

⁵⁷ Tamtéž, s. 1135.

vojenskou intervencí vojsk Varšavské smlouvy v období Pražského jara, která byla provedena pod záštitou slova „mír“, přičemž je tato událost označena za proces „systematického vyprazdňování slova“⁵⁸. Havel pojmenovává proces, v němž je význam slov manipulován tak, aby sloužil moci na pozadí „nepřítomného“ odesílatele znaku a otevřenosti vůči citování a naroubování do nových kontextů, jako „mocensko-jazykov[ý] rituál“.⁵⁹ Stojí také za povšimnutí, že samotný „rituál“ má aspekt posilování konvencí prostřednictvím opakování. Podle Havla je úkolem intelektuálů rychle rozpoznat takové nebezpečí a varovat před okamžikem, kdy se „slovo pokorné proměn[í] ve slovo pyšné“.⁶⁰

V následující kapitole budeme analyzovat *Largo desolato* pomocí klíčového pojmu „absence“, která je pro činnosti psaní a podepisování podstatná. Ve hře potom příležitost i krize způsobené „absencí“ slouží poetice.

⁵⁸ Tamtéž, s. 1138.

⁵⁹ Tamtéž, s. 1136.

⁶⁰ Tamtéž, s. 1141.

4. Analýza motivů psaní a podepisování

V této kapitole se budeme zabývat rozbořem tří her ze tří hledisek souvisejících s psaním a podepisováním – z hlediska *zprostředkovanosti*, *manipulace* a *absence identity*. Analýzy jednotlivých dramát začínají popisem záplavy mluvených projevů (i), která vytváří pozadí hry. Další části jsou věnovány rozboru motivu psaní a podepisování; obsahu psaného či podepsaného textu (ii) a situace psaní či podepisování (iii). V závěru rozboru her budeme zkoumat metatextovou situaci: vztah mezi autorem Havlem a jím napsaným textem (iv). Prostřednictvím analýzy skládající se ze čtyř fází se pokusíme uchopit význam motivu psaní a podepisování v jednotlivých hrách.

4.1 Ztížená možnost soustředění – zprostředkovanost komunikace

Ve hře *Ztížená možnost soustředění*, která se skládá ze dvou dějství, je protagonista a vědecký pracovník Edvard Huml ve vztahu se třemi ženami – manželkou Humlovou, milenkou Renatou a sekretářkou Blankou – přičemž donekonečna opakuje bezobsažné rozhovory. Následně Humla nečekaně navštíví výzkumný tým z oboru „syntetické antropologie“, který sbírá osobní informace nahodilých individuí pro výzkum. Během jejich návštěvy Puzuk, nástroj podobný počítači, vysílá otázky a výzkumníci se snaží zaznamenat odpovědi, ale Puzuk, který je citlivý na otřesy nebo změny teploty při přenášení, se obtížně spouští. V této hře se interakce mezi ženami a Humlem a příchod výzkumníků na většině míst neodehrává současně, avšak celkem se paralelně odehrávají čtyři děje. Navíc v domě, kde se hra odehrává, zůstává po celou dobu pouze Huml, zatímco ostatní postavy vstupují a vystupují skrz několik dveří na jevišti, a různé příchody a odchody jednotlivých postav navzájem přerušují děj. Zápletky, které jsou

rozděleny do roztržitých scén, nezachovávají svou časovou posloupnost a jsou v rámci jednoho děje přeskládány. Tato struktura „ztěžuje“ divákům „soustředění“ na děj, jak naznačuje titul *Ztížená možnost soustředění*. V této části práce se pokusíme číst hru z hlediska „zprostředkovanosti“ psaní.

4.1.1 Záplavy mluvených projevů

Pro tuto hru je charakteristická bezcílnost opakovaných rozhovorů mezi ženami a Humlem a opakování stejných dialogů v různých scénách. Například scéna v prvním dějství, kdy se objeví Renata podruhé a žádá Humla, aby se rozešel se svou ženou, se odvíjí takto:

RENATA A nejsou to všechno jenom těšínská jablíčka?

HUML Nejsou. Chci to opravdu dořešit, musíš jen chápat, že to není celé jednoduchá záležitost: žijeme spolu deset let, má jenom mne, nedovede si beze mne svůj život představit – budeš pivo?

RENATA Trochu –

(Huml nalévá Renatě i sobě pivo, potom pokračuje)

HUML Perspektivně dokonce počítá s tím, že se s tebou rozejdu a budu žít zase jen s ní – však to znáš, ženské jsou v těchhle věcech hrozně citlivé, bude to pro ni v každém případě rána.

RENATA Nikdy jsem přece neřekla, že bys to neměl udělat ohleduplně, to je snad samozřejmé, ne? *(Pauza, pokračují v jídle)*⁶¹

Téměř totožný dialog se opakuje v polovině druhého dějství, tentokrát

⁶¹ HAVEL, Václav. *Spisy 2, Hry*. Praha: Torst, 1999, s. 267. Dále budeme označovat číslo stránky ze stejného díla Havlových spisů v závorce v textu.

s Humlovou manželkou, která na něj naléhá, aby vyřešil svůj vztah s milenkou Renatou.

HUMLOVÁ Poslyš, a nejsou to všechno jenom těšínská jablíčka?

HUML Nejsou. Chci to opravdu dořešit, musíš jen chápat, že to není celé jednoduchá záležitost: chodíme spolu přes rok, má jenom mne, nedovede si beze mne svůj život představit a slibuje si od našeho vztahu hodně – perspektivně dokonce počítá s tím, že se s tebou rozvedu a vezmu si ji – no však to znáš, ženské jsou v těchhle věcech hrozně citlivé, bude to pro ni v každém případě rána.

HUMLOVÁ Nikdy jsem přece neřekla, že bys to neměl udělat ohleduplně, to je snad samozřejmé, ne?

HUML A co mám říct, když se mě zeptá, proč jsem jí to neřekl hned, ještě než začla se mnou napevno počítat?

HUMLOVÁ Prostě řekni, aby se nezlobila, ale že jde o nedorozumění, žes to chápal jen jako nezávaznou avantýru. (296)

Takové opakování téměř stejného dialogu je v interakcích mezi Humlem, jeho ženou a Renatou časté. Až do konce hry není vztah mezi Humlem, jeho ženou, Renatou a sekretářkou Blankou nikdy definován ani jedním z nich. Rozhovory mezi Humlem a ženami tedy k ničemu nevedou, pouze se opakují nahraditelné a prázdné fráze, které vyplňují „pauzy“⁶² okamžiku.

Mezitím přijíždí výzkumný tým, který se pokouší použít stroj zvaný Puzuk.

⁶² V scénických poznámkách se „pauza“ vyskytuje velice často. V Havlových hrách se jedná o obecnou tendenci.

Huml, jenž tvrdí, že se zabývá sociologickým výzkumem, diskutuje s Balcárkovou, výzkumníci z týmu, o podstatě jejich práce. Balcárková vysvětluje, že obor jejich výzkumu, který se nazývá „syntetická antropologie“, si klade za cíl uchopit člověka jako celistvou bytost, kterou moderní věda roztříštila na různé objekty. Za tímto účelem se snaží popsat člověka takového, jaký je ve své komplexnosti, a nikoli v rámci zjednodušujících schémat. A stroj vyvinutý pro tento výzkum, známý jako Puzuk, vytváří model, jenž se liší od homogenizovaného konvenčního modelu člověka v moderní vědě, a je tak spíše souborem výjimečných částí údajů o jednotlivci (280–282, 306–307). Puzuk však při pokusu o zahájení výzkumu opakovaně selhává a nefunguje správně.

BALCÁRKOVÁ Doufám, že nezmrzla směs v kapilárách –

KRIEBL To by nefungovala siréna. Můžeme začít –

BALCÁRKOVÁ Výborně. Tak pište: *(Diktuje)* Eduard Huml, 1928 –
začátek rozhovoru 15,55 – první otázka. *(Zvolá)* Prosím ticho!

[...]

Zase červená!

(Kriebel rychle zmáčkne knoflík a zatočí kličkou. Světlo zhasne, vrčení ustane. Rozpačitá pauza)

Neměl být v lednici tak dlouho – (274–275)

Když se ke konci hry konečně aktivuje, začne Puzuk náhle náhodně opakovat dialogy, které se ve hře dosud objevily. A nejen to, postavy se náhle vynoří ze dveří, odříkají zmíněné repliky a pak neuspořádaně odejdou. Přitom se postavy a jejich dialogy také promísí a začnou pronášet dialogy různých postav.

KRIEBL Dejte mi horské blumy!

BALCÁRKOVÁ Pan doktor Huml?

PUZUK Který je váš oblíbený tunel? Kolikrát ročně větráte náměstí? Proč jste to neposlal dál? V čem je jádro? Čuráte veřejně, nebo občas?

(Huml běží k levým dveřím, v nich se objeví Blanka)

BLANKA Kde je pojistná závlačka od vlhkoměru? *(Blanka zmizí, Huml vyběhne ke dveřím od ložnice, v nich se objeví Machulka)*

MACHULKA Že se nestydíte, pane doktore! *(Machulka zmizí, Huml seběhne k zadním dveřím, v nich se objeví Renata)*

RENATA Jiš vůbec nějaká jablíčka?

(Renata zmizí, Huml běží k pravým dveřím, v nich se objeví Beck)

BECK Zítra odjedu na mrkev a bude!

(Beck zmizí, Huml běží k levým dveřím, v nich se objeví Humlová)

HUMLOVÁ A nejsou to všechno jen těšínské ryby? *(Humlová zmizí, Huml běží zpět ke stolu)*

KRIEBL Pan doktor Huml?

(Huml se obrátí k Balcárkové, ta vstane)

BALCÁRKOVÁ Dejte mi horské blumy! (312)

Stroj Puzuk, jehož cílem je shromáždit individualizované údaje o lidech z masa a kostí, aby zachytil komplexní celek lidských bytostí, nereflektuje správně každého jednotlivce, ale naopak tříští jeho existenci na náhodné útržky řeči a redukuje je na pouhé fragmenty, které tvoří mozaikovitý obraz „záplavy vyřčených slov“.

Opakování, prázdné rozhovory mezi postavami a dialogy s výzkumníky nad jejich výzkumem s pomocí Puzuka tak nepřinášejí žádné výsledky. Hra končí scénou večere Humla s jeho ženou. Úvodní scéna vypadá takto:

HUMLOVÁ Snídaně!

(Když je prostřeno, naleje Humlová do šálků čaj, pak se usadí a začne snídat. Zároveň se pomalu otevřou dveře od ložnice a přichází jimi Huml. Je v pyžamu, rozcuchaný, zřejmě právě vstal z postele. Pomalu schází dolů, usedá naproti Humlové, dává si na klín ubrousek a začíná také jíst. Delší mlčení přeruší posléze Humlová)

Tak co? (261)

Následující úryvek je závěrečná scéna.

HUMLOVÁ Večere!

(Když je prostřeno, naleje Humlová do skleniček víno, pak se usadí a začne večeret. Zároveň se pomalu otevřou dveře od ložnice a přichází jimi Huml. Přes kalhoty a košili má župan, je mírně rozcuchán, zřejmě odpočíval. Pomalu schází dolů, usedá naproti Humlové dává si na klín ubrousek a začíná také jíst. Delší mlčení přeruší posléze Humlová)

Tak co?

(Opona) (320)

Tento závěr naznačuje, že se celý příběh opakuje dál.

Komunikace postav prostřednictvím mluveného slova je tedy

neuspořádaná a neorganizovaná, podobně jako porucha Puzuka, a zdá se, že tato „záplava promluv“ pokračuje donekonečna.

4.1.2 Obsah psaného či podepsaného textu

Na pozadí výše zmíněné „záplavy mluvených slov“, tj. nepořádku, který spočívá v chaotickém prolínání časových linií, dějů a promluv, Huml po celou dobu hry sleduje jediný cíl: sepsání své filozofické úvahy tak, že ji diktuje své sekretářce Blance. Časové pořadí scén Blanky a Humla je drasticky přehozené. Pokud se pokusíme rekonstruovat pořadí na základě úryvku diktovaného textu a chování postav a očíslovat jejich šest výstupů podle časové posloupnosti, jejich scény jsou uspořádány v pořadí 2-5-1-3-4-6.⁶³ Ve scéně 1 (tj. třetí výstup Blanky v syžetu, s. 278 ze *Spisů*) Huml uvádí název „pátá kapitola – hodnoty – úvod“ a začíná diktovat sekretářce svůj esej. Přestože vkládání ostatních fabulí a skoky a přesuny

⁶³ O analýze struktury syžetu a časového pořadí ve *Ztížené možnosti soustředění* viz TOYOSHIMA, Minami. *Alternativní jazyk ve hrách Václava Havla —rytmus v hrách Ztížená možnost soustředění a Largo desolato*. Praha, 2024. Diplomová práce: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav bohemistiky pro cizince a komunikaci neslyšících. Vedoucí práce Barbara Topolová, s. 37–40. V této práci přiděluji jednotlivým dějovým liniím označení A, B, C a D. Dějová linie Humla a Humlové je označena jako A, linie Humla a Renaty je označena jako B, linie Humla a Blanky je označena jako C a linie návštěvy výzkumného týmu se strojem Puzuk je označena jako D.

„Roztříštěné kousky jednotlivých dějových linií jsou i časově přehozené, tj. neuspořádané podle časové posloupnosti. Pokusíme se rekonstruovat pořadí daných částí syžetu podle časové posloupnosti pomocí směru přicházení a odcházení postav, nošení a sundávání kabátu, obsahu dialogu, přípravy jídel a kávy apod. Když přidělíme do úseků jednotlivých dějových linií čísla odpovídající pozici dané části syžetu podle lineární časové posloupnosti (např: dějová linie A je rozdělena do celkem pěti částí a označíme nejdřívější výstup podle časové posloupnosti jako A1, druhý jako A2 atd.), dojdeme k následujícímu:

První dějství A1-B7-D1-B4-C2-A2-D2-C5-C1-B5-D3-

Druhé dějství A4-C3-B2-D'1-B3-A3-C4-B6-B1-C6-D'2 -* -A5

Protože časové pořadí mezi D v prvním a druhém dějství není jasné, označili jsme D ve druhém dějství jako D'. Na konci prvního dějství v D3, ve kterém se zřejmě Huml s výzkumníky již seznamoval, někdo mu zatelefonuje a slibuje mu návštěvu. Ve druhém dějství D'1 Balcárková říká, že Humlovi zavolala, a představuje se, jako by se setkali poprvé. Huml neví nic ani o Puzukovi, což naznačuje, že D'1 předchází D3 v prvním dějství, ale protagonista se v D'1 zmiňuje o telefonátu neznámé osoby ohlašující svou návštěvu, a proto má volání v D3 v prvním dějství předcházet D'1. Z tohoto důvodu není časová posloupnost mezi D'1 a D3 logicky vykladatelná, a nelze posoudit, zda linie D v prvním dějství předchází D' v dějství druhém, či naopak.“ (Tamtéž, s. 39.)

časových rámců brání Humlovi „soustředění“ na „psaní“ textu, text má smysluplný obsah, jenž lze shrnout do následujících tří argumentů.

(i) Není možné, aby lidé z různých sociálních postavení, prostředí a hodnot měli stejnou míru „štěstí“.

(ii) Paradox pojmu „štěstí“ spočívá v tom, že jakmile člověk dosáhne jednoho štěstí, hledá další „štěstí“, a tento proces tak nikdy nekončí.

(iii) O druzích „aktivit“ a „ambicích“ v honbě za „štěstím“. Obecně se „aktivity“ dělí na dva typy: pozitivní aktivita, jako je například boj za spravedlnost, a negativní aktivita, jako je snaha o získání moci. Existují také dva typy „ambicích“: „zdravé“ ambice pro záležitosti, které si člověk upřímně přeje realizovat v nějaké oblasti, a „nezdravé“ ambice pro seberealizaci v nějaké oblasti za účelem dosažení vnějších hodnot (moci, peněz, slávy atd.).

Zejména tyto analýzy zdůrazňují rozpor mezi tím, o čem Huml teoretizuje ve své úvaze, a morální dekadencí v jeho vlastním chování k ženám. Co se týče bodu (ii), následující úryvek tuto problematiku dobře demonstruje:

HUML [...] Jsou známy situace – že jsou – například v některých vyspělých západních zemích – uspokojeny všechny základní potřeby lidí – a lidé přesto nejsou šťastni – dostávají se u nich pocity deprese – nudy – marnosti a podobně – tečka. V takových situacích člověk začíná toužit po něčem – co třeba ve skutečnosti vůbec nepotřebuje – sugeruje si prostě určité potřeby – které nemá – nebo touží po něčem – a neví přesně po čem – a nemůže tedy o to usilovat – tečka. Takže sotva člověk uspokojil jednu

potřebu – dosáhl štěstí – už se rodí potřeba nová – dosud neuspokojená – takže každé štěstí je vždycky zároveň negací štěstí – protože – (288)

Situace, v níž si člověk „sugeruje“ „určité potřeby“ a „neví přesně po čem“, je zvláště přesným popisem rozpoložení Humla, který marně touží po různých milostných vztazích, aniž by byl alespoň s jedním z nich spokojen, a tak hledá další vztah. Bod (iii) kriticky popisuje situaci, kdy člověk usiluje o něco ne kvůli tomu, že by po tom v hloubi duše skutečně toužil, ale kvůli vnější hodnotě něčeho jiného, což lze spatřit v Humlově chování, jak uvidíme později, kdy přerušuje diktování svého textu a opakovaně se snaží navázat vztah s Blankou.

Ironické je, že text „napsaný“ Humlem je tedy kritikou, která přesně analyzuje Humlovo vlastní chování, avšak Huml sám si toho není vědom. Je to právě „zprostředkovatelský“ vztah mezi člověkem a obsahem jeho sdělení, který Havel pojmenoval v úvaze o „polovzdělanosti“.⁶⁴

4.1.3 Situace psaní či podepisování

Ve scénách, v nichž Huml diktuje svůj text, stojí za povšimnutí dvě věci. První je, že proces psaní je opakovaně přerušován přípravou kávy, Humlovými osobními otázkami, které pokládá Blance, a jeho pokusy o fyzický kontakt s ní. Například hned po dokončení výše uvedené pasáže o „nekonečném hledání štěstí“ Huml náhle zaútočí na Blanku takto:

(Huml se zastaví nedaleko Blanky a upřeně na ni hledí. Blanka o tom neví, domnívá se, že jen přemýšlí o správné formulaci. Delší pauza, pak

⁶⁴ Viz s. 28–29 této práce.

najednou Huml přiskočí k Blance, rychle vedle ní poklekne, popadne ji za ramena a pokouší se ji políbit; Blanka se lekne a vykřikne)

BLANKA Jé –

(Následuje krátký zápas, Huml se snaží Blanku obejmout a líbat, Blanka se brání, posléze strčí do Humla, který se svalí na zem. Blanka vyskočí)

Že se nestydíte, pane doktore!

(Blanka vylekaně odběhne pravými dveřmi; Huml za ní okamžik zahanbeně hledí, pak rychle vstane a utíká za ní, odběhne rovněž pravými dveřmi, za nimi slyšíme jeho vzdalující se hlas)

HUML *(volá za scénou)* Blanko! Blanko! Blanko, slyšíte – (289)

Tato pasáž se s naprosto stejnou promluvou a scénickým textem zase opakuje ve scéně mezi Blankou a Humlem, která následuje časově bezprostředně po ní (300–301). Před výše citovaným dialogem přerušuje diktování též rozhovor, v němž se Huml zeptá Blanky, jestli je panna. To, že se Huml sám nesoustředí na obsah textu a je neustále rozptylován jinými věcmi, naznačuje i častý výskyt pomlček („–“) v Humlových promluvách ve scénách diktování.

Druhým bodem, kterému stojí za to věnovat pozornost, je samotná povaha aktu diktování. Na rozdíl od klišovitých rozhovorů se ženami, které se skládají z opakování stejných replik nebo triviálních rozhovorů o jídle, je jazyk v Humlem diktovaných textech, v nichž nedochází k opakování, zdánlivě osobitý a individualizovaný, jako by se do něj promítaly vlastní myšlenky, a dokonce i slova působí lidštěji. Vskutku, v kontrastu k rozhovorům se ženami, které mají kruhovou strukturu a téměř postrádají progresi, má pouze Humlův text zřetelný progresivní charakter. Zdá se, že právě na pozadí situace „záplavy mluvených slov“ dochází

k hledání pravdivého slova prostřednictvím aktu psaní. Ve skutečnosti však Huml tento text nepíše sám, ale nechává si psaní zprostředkovat písařkou Blankou. Zde nacházíme metaforu „zprostředkovanosti“, která je zásadní povahou psaní. Jinými slovy, Huml, jenž již není schopen navázat spojení se světem prostřednictvím „mluveného“ jazyka, se snaží v „psaném“ jazyce najít pravdivý, bezprostřední vztah ke světu založený na vlastní zkušenosti, avšak i zde stojí v cestě bariéra zprostředkovanosti. Navíc, jak bylo zmíněno výše, je situace diktování textu přerušována nejrůznějšími životními a milostnými aférami, a kvůli rozsekání fabulí na krátké úryvky a převrácení jejich časové osy je Humlem „psaný“ text nakonec roztržštěn do podoby, která je obtížně přehledná, takže budování bezprostředního vztahu k Humlovu světu zůstává nedosažitelné.

4.1.4 Metatextová situace: vztah mezi autorem Havlem a jím napsaným textem

Nakonec je důležité upozornit i na zásadní skutečnost při uvažování o vztahu mezi Havlem-autorem a jím „napsaným“ textem. Jak již bylo zmíněno výše, Havel v šedesátých letech hledal v Divadle Na zábradlí pod heslem „apel“ způsob divadla, který by skrze divadelní představení kladl divákům otázky, a nutil je tak přemýšlet o svém okolí. V tomto ohledu jsou Havlovy hry z šedesátých let pevně spjaty s konkrétním prostorem divadelního představení a jsou textovým předpokladem, který slouží k realizaci představení.

Divadelníci v Divadle Na zábradlí, včetně Havla, používali i jiné prostředky kromě samotného představení, které měly divákům pomoci přemýšlet o tématech, jimiž se hry zabývaly. K doprovodnému programu k představením *Ztížené možnosti soustředění* v Divadle Na zábradlí filosof Josef Šafařík, který byl pro Havla jakýmsi guru filozofie, přispěl esejem. Lze říci, že text Havlem napsané

hry mohl díky „zprostředkování“, které poskytl Šafaříkův komentář, přinést účinnější apel na diváky.

Šafařík ve svém eseji hovoří o tom, jak v současné společnosti civilizace uchopuje svět nepřátelsky a snaží se ho ovládnout, upozorňuje na to, že v takovémto stavu nemůže existovat něco jako upřímný život. V jedné pasáži popisuje rozvoj komunikačních technologií, které si civilizace osvojila, a z toho vyplývající krizi lidské existenci. Jinými slovy tedy můžeme říci, že se toto týká doby, v níž s příchodem strojů, jako jsou dálnopisy, umožňující komunikaci na velké vzdálenosti, lze lidskou existenci „přetelegrafovat“ odkudkoli a kamkoli, a to vše v prvcích, jako jsou symboly, kódy, konzervované fráze a informace. Píše, že „[v] zliteráčtělém a zlingvističtělém věku, kdy se člověk – a s ním všecko jsoucí – seschne ve frázi a formuli, rozpadne v písmenka a hlásky, postačí telegraf jako ekvivalent jeho podstaty“.⁶⁵

Tato Šafaříkova obava je podobná úzkosti, kterou popsal Platón ve *Faidrovi* a která se týká pronikání písma do společnosti a má dopad na povahu lidské existence.⁶⁶ Prostřednictvím Šafaříkova komentáře si uvědomujeme, že zprostředkování skrze písmo získalo v naší době nový rozměr. Rozvoj telegrafní techniky totiž otevřel „písemnou“ komunikaci do vzdálenějších oblastí, širšímu a v důsledku toho i neurčitému počtu příjemců a její zprostředkovatelský potenciál dnes nemá obdoby.

⁶⁵ ŠAFAŘÍK, Josef. Program k premiéře hry *Ztížená možnost soustředění* v Divadel Na zábradlí 11. dubna 1968. *Dokumentační centrum Knihovny Václava Havla*, online verze [<https://archive.vaclavhavel-library.org/Archive/Detail/36675?q=The%20Increased%20Difficulty%20of%20Concentration>] (citováno 20. listopadu 2023).

⁶⁶ Viz s. 26 této práce.

4.2 *Audience* – psaní sloužící k mocenské manipulaci

Jednoaktovka *Audience* je hra s pouze dvěma postavami odehrávající se v pivovaru. Vaněk, bývalý dramatik, který začíná pracovat v pivovaru poté, co byl zbaven možnosti zveřejnit své hry, je předvolán Sládkem a navštíví jeho kancelář. Sládek nalije Vaňkovi pivo a snaží se s ním sblížit, vyptává se ho na jeho práci v pivovaru i na jeho osobní život a svou vstřícnost projevuje tím, že mu nabízí pracovní pozici skladníka, při níž se může ohřát a psát během práce. Vaněk v podstatě jen pasivně odpovídá na Sládkovy otázky a pokorně naslouchá, avšak není ochoten pít pivo tak moc jako Sládek. Během rozhovoru u piva, který skáče z jednoho tématu do druhého, se postupně ukazuje, že někdo Sládka v pivovaru často navštěvuje, aby získal tajný zápis sledování Vaňka. Sládek pak navrhně, aby Vaněk tuto zprávu napsal sám, protože Sládek neví, co má pokaždé hlásit, a především je Vaněk jako spisovatel mnohem více zkušenější v psaní než on. Vaněk však tento návrh odmítá, protože jde v podstatě o donášení, což je v rozporu s jeho mravním principem. Sládek pak Vaňkovi a ostatním „intelektuálům“ vynadá, že se nestarají o obyčejné lidi na okraji společnosti, jako je on, rozpláče se a nakonec opilostí usne. Na konci hry Vaněk znovu navštíví Sládka a Sládek se ho zeptá: „Tak co? Jak to jde?“ Vaněk pak vypije pivo jedním douškem a odpoví: „Je to všechno na hovno—,“ což se podobá Sládkovu chování, a hra končí. V *Audienci* se nucení k psaní zprávy, jejímž cílem je donášet, stává příčinou konfliktu mezi Sládkem a Vaňkem a rovněž zde se odráží aspekt mocenské manipulace, který je přítomen v činnosti psaní.

4.2.1 Záplava mluvených projevů

V *Audienci* se opakování dialogů vyskytuje především u Sládka, ale nepůsobí tak nepřírozeně jako ve *Ztížené možnosti soustředění* nebo *Largu desolatu*.

Je to proto, že celou dobu pije pivo a vypadá to, že opilost je důvodem jeho opakování. Mezi opakované promluvy patří banální řeči týkající se vztahu mezi herečkou „Bohdalkou“ a Vaňkem, povolení přestávky na svačinu, věta „Lidi jsou velký svině!“ a nabídnutí dalšího piva Vaňkovi. Opakování se navíc neobjevují jenom v jazykové stránce. Dialog je často přerušován tím, že si Sládek, který to přehnal s pitím, odskočí, zatímco Vaňk nalévá svoje pivo do Sládkovy sklenice. Toto neustálé opakování promluv a gest je prvek, jenž sdílí i *Ztížená možnost soustředění* a *Largo desolato*, ale v *Audienci* působí spíše komicky, kdežto v ostatních dvou hrách je cítit atmosféra napětí či deprese. Částečně to může být způsobeno „přátelskostí“⁶⁷ Sládky, na kterou upozorňuje překladatel této hry do japonštiny Keniči Abe. Je tomu tak proto, že Sládkova řeč se vyznačuje obecnou češtinou v kontrastu k Vaňkovým výrokům, které jsou pronášeny spisovným a skromným jazykem, a týká se, jak bylo uvedeno výše, vesměs světských záležitostí. Sládek je natolik opilý, že si neuvědomuje, že mu bylo nalito pivo, když si odskočil, což naznačuje, že se k Vaňkovi chová vřele. Předposlední scéna, v níž Sládek rozzuřeně kritizuje Vaňka, když odmítl napsat hlášení, svědčí o cynismu „obyčejného člověka“ vůči intelektuálům a ukazuje spíše na nedostatek sebedůvěry a ochoty něco se svým životem udělat než na agresivitu.

SLÁDEK No vy! Inteligenti! Páni! To jsou jen samý hladký řečičky, jenomže vy si to můžete dovolit, protože vám se nic nemůže stát, o vás je vždycky zájem, vy si to vždycky umíte zařídit, vy jste nahoře, i když jste dole, zatímco obyčejnej člověk se tady plahočí a má z toho prd a nikde se nedovolá a každéj se na něho vysere a každéj s ním zamete a každéj si na

⁶⁷ ABE. Komentář překladatele. In: HAVEL. *Cútacu/Ekken*. s. 240.

něho houkne a život žádnéj nemá a nakonec ještě o něm páni řeknou, že nemá principy! [...] budeš hrdina – ale co já? Kam já se můžu vrátit? Kdo si mě všimne? Kdo mý činy ocení? Co já mám ze života? Co mě čeká? Co?

(Sládek zhrouceně klesne na své místo, položí hlavu Vaňkovi na hrud a začne hlasitě štkát. Po chvíli se uklidní, vzhledne na Vaňka a tiše se ozve)

Ferdinande – (548–549)

Sládek měl být původně přeložen do pivovaru v Pardubicích, byl však křivě obviněn z krádeže piva kolegou v témže pivovaru, a tak byl přesunut do svého nynějšího malého pivovaru (530–534). Sládek nemá nikoho, s kým by se o takový malý osobní „příběh“ podělil, a není schopen proti tomu protestovat před společností, a tak se u mnoha piv svěruje Vaňkovi. Deprimovaný Sládek není schopen najít ve svém vlastním mizerném malém „příběhu“ hrdinství, a tak je jeho jedinou nadějí vtáhnout do děje Vaňka a s jeho pomocí alespoň jednou uskutečnit setkání s „Bohdalkou“.

4.2.2 Obsah psaného či podepsaného textu

Dokument, k jehož sepsání je zde Vaněk nucen, je zprávou o něm samém, kterou si vyžádala osoba jménem Tonda Mašků, Sládkův známý ze základní školy. Sládek také ví, že je požadována i zpráva o Vaňkově disidentské činnosti.

SLÁDEK Víš, co je na tom nejhorší?

VANĚK Co?

SLÁDEK Že já za boha nevím, co jim mám každěj tejdě říkat – vždyť já

o tobě dohromady nic nevím – do styku s tebou vlastně skoro nepřijdu – a těch pár blbostí, co zachytím – že se chodíš zašívát do laboratoře – že tě viděli párkrát ve městě s Maruškou z flaškovny – že ti kluci z údržby dělali doma něco na topení – co s tím? No řekni – co jim mám furt říkat? Co?

VANĚK Nezlobte se, ale v tom já vám můžu těžko pomoci –

SLÁDEK Ale můžeš! Jen kdybys chtěl –

VANĚK Já? Jak to?

SLÁDEK Jsi přece inteligent, ne? Máš přece politický přehled, ne? Píšeš, ne? Kdo jiný má vědět, co vlastně chtějí vědět, než ty?

VANĚK Promiňte, ale to snad – (546)

Je však zřejmé, že skutečným čtenářem dokumentu není jediná osoba – bývalý spolužák Sládka – ale neprůhledná a anonymní moc, která za ním stojí. Navíc, jak tomu v mnoha případech skutečně bylo, při nucení k sepsání zprávy je nabídnuta i nějaká výměna, například lepší zacházení. V *Audienci* Sládek nabízí Vaňkovi jako odměnu za napsání hlášení práci ve skladu, kde může sedět v teple a ještě mít čas na své psaní. V tomto vyjednávání je důraz kladen na funkci, kterou by přineslo „psaní“, tj. možnost trestu nebo příznivého zacházení, a nikoli na obsah tohoto psaní.

4.2.3 Situace psaní či podepisování

V *Audienci* nakonec Vaněk sepsat zprávu o sobě odmítne, přestože na něj Sládek neustále tlačí.

VANĚK Já jsem vám opravdu velmi vděčen za vše, co jste pro mne udělal

– vážím si toho, protože sám vím nejlíp, jak je takový postoj dnes vzácný
– vytrhl jste mi tak říkajíc trn z paty, protože já vážně nevím, co bych si
bez vaší pomoci počal – to místo ve skladu by pro mne znamenalo větší
úlevu, než si možná myslíte – jenomže já – nezlobte se – já přece nemůžu
donášet sám na sebe –

SLÁDEK Jaký donášení? Kdo tady mluví o donášení?

VANĚK Nejde o mě – mně to uškodit nemůže – ale jde přece o princip! Já
se přece z principu nemůžu podílet na –

SLÁDEK Na čem? No jen to řekni! Na čem se nemůžeš podílet?

VANĚK Na praxi, s kterou nesouhlasím –

(Krátká, napjatá pauza) (547–548)

Vaněk tedy odmítá „psát“ o sobě tak, jak to po něm chce moc. Stejně jako v příkladu, který uvádí Scott v *The Art of Not Being Governed*, kde menšinové etnické skupiny vyhnané na hranice velkých států odmítly psaní jakožto aktivní vyjádření odporu proti státu⁶⁸, je i zde „odmítnutí psaní“ aktivním prostředkem odporu proti režimu. To je také v souladu s metodou odporu, kterou obhajuje Havel v knize *Moc bezmocných*. V tomto eseji tvrdí, že „nedělat“ to, co režim požaduje, je jednou z praktických forem odporu proti automatismu režimu směřující k sebezáchově.⁶⁹ Nicméně závěr *Audience* se vyznačuje ambivalencí proměny Vaňkova chování. Hned po opětovném vstupu do kanceláře Vaněk vypije pivo jako Sládek a Sládek se ho zeptá, „jak to jde,“ jako na začátku aktovky, přičemž nyní Vaněk odpovídá „Je to všechno na hovno (550).“ Jak tomu lze rozumět? Jednak

⁶⁸ Viz s. 30–31 této práce.

⁶⁹ HAVEL. *Moc bezmocných*. In: *Spisy 4*, s. 283–288.

Vaněk, který se pravděpodobně naučil Sládkovu chování, si už může dovolit sloužit moci jako on, pokud ještě jednou zopakuje podobný dialog jako na začátku hry. Nebo se může navenek tvářit, že se Sládkovi podbízí, ale chytře a tvrdošijně znovu psaní odmítnout. Ať tak či onak, nejednoznačná závěrečná scéna naznačuje, že odpor vůči moci není jednoduchým procesem.

4.2.4 Metatextová situace: vztah mezi autorem Havlem a jím napsaným textem

Jak sám Havel napsal v „O vaňkovských aktovkách“, v doslovu k vydání anglického sborníku her *The Vanek plays*, „Vaněk není Havel“, ale zároveň přiznává, že se jeho vlastní zkušenosti ve hrách s Vaňkem do velké míry odrážejí.⁷⁰ Ve hře zřejmě odkazuje na svůj skutečný život, a to nejen na práci v pivovaru, ale i na své přátelství se skutečnými herci, a dokonce i na svou profesi dramatika, který napsal „hru odehrávající se na úradě“. Když se po republice začala šířit audionahrávka *Audience*, v níž Havel sám hrál Vaňka, bylo možné, navzdory zákazu vydání jeho her, občas zaslechnout, jak citují pasáže z *Audience* hosté v hospodě, které Havel potkával, nebo stopaři, které náhodou svezl.⁷¹ Tímto způsobem došlo k vzájemnému „citování“ mezi Havlovým skutečným životem a jeho hrami způsobem, který sám autor nepředpokládal. Tím se Havlovi, jenž od počátku normalizace ztratil motivaci k psaní, vrátil tvůrčí elán. Důležitým podnětem byla zkušenost, že si své příběhy aktivně psal sám, místo aby mu je psala autorita, která o to usilovala.

4.3 *Largo desolato* – absence identity

Struktura hry *Largo desolato*, která se skládá ze sedmi obrazů, vykazuje

⁷⁰ HAVEL. O vaňkovských aktovkách. In: *O Divadle*, s. 531.

⁷¹ HAVEL, Václav. *Dálkový výslech: rozhovor s Karlem Hvižd'alou*. Voznice: LEDA, 2015, s. 133.

podobnost se *Ztíženou možností soustředění*. Protagonista a filozof Leopold Kopřiva je uzavřen doma a jeho činnost je omezena kvůli dosavadní disidentské aktivitě, zejména zveřejnění dokumentu s protirežimním obsahem, přičemž k němu neustále přicházejí různí „návštěvníci“. V *Largu desolatu* nedochází k časovému skoku jako ve *Ztížené možnosti soustředění*, avšak struktura prostorového aranžmá je stejná: Jeviště je obývacím pokojem Leopoldova bytu a obklopují ho různé dveře, mezi nimiž mají hlavní dveře od bytu špehýrku; hlavní postava nikdy neopouští svůj dům, kdežto další postavy přicházejí a odcházejí skrz různé dveře. Leopold, stejně jako Huml, nerozhodně pokračuje v milostném vztahu se svou ženou Zuzanou a milenkou Lucy a je z obou stran nucen druhý vztah ukončit. Navíc jeho přátelé Olda a Olbram, kteří Leopolda navštěvují, se ho pod rouškou přátelství a vlídných slov snaží povzbudit k dalšímu politickému aktivismu. Na rozdíl od těchto známých, kteří za svými milými slovy skrývají různé záměry, se Markéta, studentka filozofie, inspiruje Leopoldovými statěmi a zbožňuje ho. Leopold, který v ní nachází jedinou útěchu, se s ní ovšem snaží navázat další milostný vztah. Kromě těchto návštěvníků přichází jeden po druhém páry neznámých, kteří vznášejí různé požadavky. První dvojicí jsou První a Druhý Lád'a, kteří tvrdí, že jsou pracovníky papírny, a nepřímou ho nabádají, aby pokračoval v psaní protivládních prohlášení výměnou za to, že mu poskytnou papíry na psaní. Druhá dvojice, První a Druhý chlapík, tlačí na Leopolda, aby podepsal dokument odmítající shodu mezi Leopoldem samotným a autorem již vydaného politicky problematického eseje. Jinými slovy též nabízejí výměnu: svým podpisem popírajícím vlastní autorství se zbavuje hrozby uvěznění. Autorství Leopoldem napsaného textu ovlivňuje jeho osud a osoby kolem něj chtějí využívat jeho „psaní“ a „podepsání“ ve vlastním zájmu, kdežto Leopold sám zápasí o ochranu své identity skrze popření podpisu.

Při analýze této hry vycházíme z perspektivy „absence pisatele a podepisovatele“, která vyvolává celou obtížnou situaci a Leopoldovo zápolení.

4.3.1 Záplava mluvených projevů

Nejprve se podíváme na situaci mluveného slova v *Largu desolatu*, která tvoří pozadí Leopoldova zápasu o „podepisování“ a „psaní“. Důležitou složkou i této hry je opakování. Ve *Ztížené možnosti soustředění*, která se rovněž vyznačovala opakováním promluv, působilo opakování silně mechanickým dojmem, neboť různé postavy doslovně opakovaly tutéž promluvu a porucha stroje Puzuk způsobila opakování a přeměňování dosavadních promluv. Ve srovnání s touto hrou má opakování v *Largu desolatu* spíš charakter trapného opakování, které má vyplnit pauzu a zakrýt skutečné pocity. Například oba Lád'ové žádají Leopolda, aby znovu napsal implicitně protivládní dokument, ale váhají, než se dostanou ke své skutečné žádosti, protože jim připadá trapné začít o tom hovořit: „Nezdržujeme vás? [...] Skutečně ne? Když tak to klidně řekněte, a my vypadnem–“ (697, 699, 699–700, 740, 741, 742), „Říkáme to, protože vám fandíme – a nejen my– [...] Pro moc lidí jste opora i naděje–“ (697, 699, 738–739; na stranách 738–739 se opakují tyto repliky třikrát) apod. Konverzace mezi Leopoldem a jeho ženou Zuzanou, mezi nimiž je chladný manželský vztah, nejsou nic víc než pouhé zprávy o každodenním jídle a Leopoldově fyzickém stavu. Dialogy mezi postavami jsou tak téměř celé vystavěny na pouhém opakování povrchních rozhovorů.

Kamarád Olbram, jenž přichází Leopolda navštívit z obavy o jeho duševní a tělesné chřadnutí, je znepokojen jeho neschopností chodit ven a projevuje vůči němu zdánlivě větší starostlivost než ostatní postavy. Dokonce dlouze rozebírá Leopoldův duševní stav s vysoce stylizovaným výkladem.

OLBRAM [...] Přesto se nemohu zbavit tísnivého dojmu, jako by se v poslední době začlo v tobě cosi hroutit – jako by se v tobě začla najednou lámat nějaká osa, která tě držela pohromadě – jako by se ti začínala bořit půda pod nohama – jako by cosi v tobě chromlo a ty jako bys stále zřetelněji sám sebe spíš jen hrál, než sám sebou skutečně byl. [...] chybí ti nějaký pevný bod, z něhož by všechno v tobě rostlo a se rozvíjelo – ztrácíš sílu a snad i vůli uspořádat si své věci – těkáš – necháváš se zmítat nahodilostmi – propadáš se kamsi do prázdnoty a nejsi schopen se čehokoli už zachytit – vlastně jen čekáš, co se stane, a přestáváš tak být sebevědomým subjektem svého života a měníš se jen v jakýsi jeho pasivní objekt – [...] ty se vlastně už jen omezuješ na to, že bezmocně nasloucháš, jak plyne čas. Kde je tvůj někdejší nadhled? Tvůj humor? Tvá píle a výdrž? Břítost tvých formulací? Tvá ironie a sebeironie? Tvá schopnost se nadchnout, citově investovat, něčemu se oddat a třeba i obětovat? Bojím se, Leopolde, o tebe, bojím se o nás! Potřebujeme tě, ani nevíš, jak tě potřebujeme, potřebujeme tě takového, jaký jsi býval! Zapřísahám tě proto, nevzdávej se! Necouvej! Vydrž! Vzpamatuj se! Dej se dohromady! Vzchop se! Leopolde – (713–714)

Tento příhodný rozbor přítele bude později doslovně citován ve vyobrazení, v němž Leopold odmítá Lucyiny námluvy (717–718). Leopold tady namísto toho, aby popsal svůj duševní stav vlastními slovy, cituje výmluvnou analýzu svého kamaráda. Po filosofovi Leopoldovi, který oslovoval lidi psaním vlastními slovy, není ani stopy.

Opakování není příznačné jenom po jazykové stránce. Ve hře jsou časté scény, v nichž Leopold nepronáší žádné slovo a třikrát opakuje stejná gesta. Například v celém prvním a druhém obrazu a na začátku třetího obrazu není žádný dialog. Zaznívá pouze „vznosná symfonická hudba“ a Leopold na jevišti provádí pantomimu: dívá se pozorovací špehyrkou hlavních dveří ven a naslouchá, načež se otevře a zavře opona, což naznačuje hranici obrazů (689–691). Také na začátku pátého obrazu se pantomima třikrát opakuje: poté, co se Leopold špehyrkou podívá ven, vezme si lék a kloktá, zatímco mizí v zákulisí (729–730). Zdá se, že Leopold, který je zdrcen nebezpečím hrozícího zatčení a různým tlakem z okolí na disidentskou činnost, si dokáže zachovat klid jedině tím, že jako rituál opakuje stejná gesta.

Rozhovory a gesta v *Largu desolatu* se tedy vyznačují neúnavným opakováním, ale ve srovnání se *Ztíženou možností soustředění* se v nich na pozadí odráží cosi depresivnějšího, například duševní stav jedince v bezvýhodné situaci a trapné skrývání skutečných lstivých žádostí.

4.3.2 Obsah psaného či podepsaného textu

Leopolda obklopují různé situace, které souvisejí s psáním a podepisováním. V průběhu hry se různé postavy Leopolda vyptávají, zda v posledních dnech něco píše. Jako filosof a disidentský intelektuál měl Leopold za úkol psát, a právě to mu zaručovalo pouto se světem. Kvůli depresivnímu psychickému stavu, který se den co den zhoršuje, však už této činnosti není vůbec schopen.

LEOPOLD Vstal jsem dnes už kolem osmé – chtěl jsem něco dělat – měl

jsem v plánu napsat si pár poznámek – už jsem si přichystal papír – ale
nešlo to – nejsem dnes zase nějak ve své kůži – (693)

LEOPOLD Je to zvláštní, ale když už nemám žádnou záminku k tomu,
proč odkládat psaní, a odhodlám se začít, zakopnu o první banalitu – třeba
jestli psát tužkou, nebo perem – na jaký papír – a pak to už jede – (706)

Leopold se tedy snaží najít výmluvu, proč psaní oddaluje. Očekávání
z okolí, že psát bude, mu paradoxně způsobuje ještě větší pocity tísně.

Pro Leopoldův zhroucený duševní stav jsou i další důvody. Leopoldovy
texty s disidentským obsahem kolovaly v undergroundovém tisku, což upoutalo
pozornost policie, která Leopolda bedlivě sledovala. Právě kvůli této okolnosti
Leopold často vyhlíží kukátkem ven, aby zjistil, zda nepřišli lidé nazývaní
anonymním zájmenem „oni“. V pátém obraze přicházejí První a Druhý chlapík
a nabízejí výměnu.

PRVNÍ CHLAPÍK Jak víte, to, co vás má potkat, má vás potkat proto, že
jste pod jménem doktor Leopold Kopřiva sestavil jistou písemnost –

DRUHÝ CHLAPÍK Esej, jak vy tomu říkáte –

PRVNÍ CHLAPÍK Což jste nepopřel, a tím vlastně umožnil, že to dopadlo
tak, jak to dopadlo – pachatel byl prostě vašim přičiněním znám –

DRUHÝ CHLAPÍK A jako člověk, který má určitý přehled, zajisté víte,
že není-li pachatel znám, nelze přistoupit – s ohledem na takzvaný princip
známosti pachatele –

PRVNÍ CHLAPÍK Zkrátka a dobře: podepíšete-li nám teď tady krátké

prohlášení, že nejste doktor Leopold Kopřiva, autor předmětné písemnosti, bude celá věc posouzena jako zmatečná a bude upuštěno od předchozího rozhodnutí –

LEOPOLD Rozumím-li tomu dobře, chcete, abych prohlásil, že já nejsem já –

PRVNÍ CHLAPÍK To je interpretace hodná snad filozofa, nicméně právnicky nesmyslná. Nejde přece o to, abyste prohlásil, že vy nejste vy, ale jen o to, abyste prohlásil, že nejste identický s autorem té věci – v podstatě to je formalita – (724–725)

Podpis jména „Leopold Kopřiva“ přiložený k textu by měl zaručovat sebeidentifikaci s Leopoldem. Zásah mocenského aparátu se zde však chystá násilně přetřhnout řetěz autorské identity, který byl upevněn podpisem. Navíc je Leopold postaven do ironické situace, v níž je donucen podepsat dokument popírající platnost podpisu v textu. Text, jenž opustil ruce Leopolda, tj. pisatele, byl reprodukován v undergroundových publikacích a dostal se do rukou široké škály čtenářů včetně režimu. Celý tento jev můžeme popsat jako proces „iterování“, což způsobuje nejen „opakování“ čili pouhou reprodukci téhož textu, ale převrácení nebo zradu v krajní podobě – popření pisatele – a toto všechno umožňuje především podmínka absence pisatele, která otevírá možnost citování nebo „naroubování“ textu do jiného kontextu.⁷²

Leopold jednou odložil „podpis popření podpisu“, aby si to mohl sám rozmyslet. Nakonec se ale rozhodl, že nepodepíše, a to poté, co je povzbuzen nadšenou studentkou Markétou, která četla Leopoldem napsané filozofické stati.

⁷² Viz s. 34–36 této práce.

Nicméně První a Druhý chlapík, kteří ho znovu navštíví, mu sdělí překvapující rozhodnutí.

LEOPOLD [...] Jak jste zřejmě pochopili, ten papír vám nepodepíšu. Radši zemřu, než bych se vzdal sám sebe! Má lidská totožnost je to jediné, co mám!

[...]

PRVNÍ CHLAPÍK Však taky nic podepisovat nemusíte! Máte odklad na neurčito –

DRUHÝ CHLAPÍK A bez podpisu!

LEOPOLD Cože? Odklad?

[...]

LEOPOLD Nechápu, co to znamená – proč už nechcete ten podpis?

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

–

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

DRUHÝ CHLAPÍK To jste řekl vy!

(Krátká pauza; Leopold hledí vytřeštěně na Prvního a Druhého chlapíka, pak vykřikne)

LEOPOLD Nechci žádný odklad! Chci tam!

(Leopold náhle klesne před Prvním a Druhým chlapíkem na kolena a začne vzlykat)

Prosím vás – odved'te mě – prosím snažně – já už takhle žít nemůžu –

(757–758)

Leopold, který v předchozích promluvách mluvil váhavě a nejistě s ukončením řeči pomlčkou („–“) téměř pokaždé, mluví zřetelně odvázněji s vykřičníky a otazníky, když před chlapíky vyjadřuje odmítnutí podpisu. Jakmile je však zbaven i práva na sebeidentifikaci odmítnutím podpisu, jeho sebedůvěra se rozpadá, protože už nemůže mít vliv na svoje autorství při „psaní“ ani „podepisování“, tj. nemůže být autentickým „podepisovatelem/pisatelem“. Pro Leopolda, který je vyčerpaný neautentickým opakováním mluvené komunikace v okolí a jehož osud je zasažen vlastními „napsanými“ texty, je podpis poslední baštou seberealizace. Zbavení této možnosti pro Leopolda znamená smrt.

4.3.3 Situace psaní či podepisování

„Absence“ při psaní a podepisování se v *Largu desolatu* netýká jenom osoby, která (pode)píše, ale i samotného textu určeného k psaní a podepisování. Jak jsme viděli výše, Leopoldův osud byl zkomplikován jeho „psaním“ protivládního textu, ale jím napsaný klíčový text se fyzicky neobjevuje. Úryvky z jeho knihy recituje v šestém obrazu oddaná studentka filozofie Markéta a zdá se, že pravdivé komunikace prostřednictvím „psaní“ je zde nakonec dosaženo, avšak Leopold Markétě nalije alkohol a naváže s ní fyzický kontakt. Tím se jeho text stává pouhým prostředkem pro vznik dalšího nerozhodného milostného vztahu. Leopold se stále pokouší psát nějaké texty a Lád'ové přinášejí papíry z papírny, psaní se však nikdy neuskutečňuje a nové texty nevznikají. Také s dokumentem, který je Leopold nucen podepsat, je při první návštěvě chlapíků zacházeno nedbale: když První chlapík konečně najde dokument, který měl schovaný v zadní kapse kalhot, je potřísněný a pomačkaný (727). Při druhém příchodu chlapíků však tento dokument

o „odmítnutí autorství“ již ztratil svou platnost, ať už je fyzicky přítomen, nebo ne, a je Leopoldovi sděleno, že vše je vyřešeno bez „takové formality“ (758). Tato absence významného napsaného textu či absence účinnosti textu určeného k podepisování je pro hru příznačná a lze ji považovat za variantu „poetiky absence“, kterou pojmenovala Veronika Ambros.⁷³ Také možnost zatčení, již se Leopold vždy obával, je nakonec „odložena na neurčito“, čímž vzniká rovněž „absence“ události.

Navíc, jak je pro Havlovy hry příznačné,⁷⁴ pisatel dokumentu, který rozhoduje o osudu hrdiny, je neznámý a nepřítomný. V *Largu desolato* přinesou prohlášení, které opravňuje Leopoldovo „odmítnutí autorství vlastního textu“, První a Druhý chlapík, ale kdo ho napsal, stále není známo. Když je „absence“ pisatele v písemné komunikaci spojena s mocí, je na jedné straně pisatel-individuum zbaven možnost sebeidentifikace skrze psaní, jako je tomu u Leopolda, a na druhé straně, jako v tomto dokumentu, moc dokáže anonymně zasahovat do života jednotlivce.

4.3.4 Metatextová situace: vztah mezi autorem Havlem a jím napsaným textem

Při vydání hry v Německu Havel napsal „Komentáře ke hře *Largo desolato*“, které byly určeny především divadelníkům podílejícím se na inscenaci hry. Komentář je rozdělen do šesti bodů.⁷⁵

(i) Hra je napsaná tak, aby se týkala lidstva obecně, přičemž vychází z reálných

⁷³ Viz s. 33–34 této práce.

⁷⁴ V *Zahradní slavnosti* Kalabis, odesílatel pozvánky na zahradní slavnost, která je doručena hlavnímu hrdinovi Hugovi, se nikdy neobjeví, tj. je „nepřítomný“. Ve *Výrozumění* je dokument psaný umělým jazykem ptydepe, který otřese osudem protagonisty Grosse a všech ostatních na úřadě, stále neznámý a jeho autor se také nikdy neobjeví.

⁷⁵ HAVEL. Komentáře ke hře *Largo desolato*. In: *O divadle*, s. 554–557.

a konkrétních zkušeností autora. Proto není ideální prostředí hry geograficky a chronologicky konkretizovat a zafixovat.

(ii) Kompaktní složka, co se týče počtu scén a herců, má diváky přimět k modelovému přemyšlení jako v mytologii. Proto požaduje, aby se neztratila ambivalence každé postavy, která v sobě spojuje kladné i záporné stránky.

(iii) Požaduje, aby se hra inscenovala „normálně“, jako v Čechovových hrách, aniž by se přeháněla komická nebo vážná charakteristika absurdity.

(iv) Aranžmá rekvizit a kulisy scény patří k poetice původní hry, proto by režisér v tomto ohledu neměl ukazovat svou unikátnost a dávat jim vlastní styl, ale ideálně by se měl „stáhnout do pozadí“.

(v) Původní struktura a rytmus hry, změny atmosféry, uspořádání času a prolínání děje by rovněž měly být dodrženy. Zejména časoprostor hry by měly být realizován podle návrhu.

(vi) Překladatelé by měli dbát na to, aby byl patrný rozpor mezi knižně kultivovaným stylem jazyka a banalitou jeho obsahu u promluv postav.

V souhrnu Havel žádá, aby se neproměnily struktura, jazyk, rytmus a uspořádání různých prvků a aby se neztrácely obecnost a abstraktnost díla, což by umožnilo co nejvíce divákům srovnávat a spojovat děj se svou vlastní situací. Množství požadavků v negativní formě naznačuje, že se Havel chtěl vyhnout „chybám“ v inscenaci, herectví a překladu na základě své zkušenosti dramatika. Kromě toho Havel dbal na preciznost do této míry, protože představení jeho hry bylo tehdy uvedeno mimo „kontext“, v němž se Havel sám pohyboval – tj. mimo jeho zemi, neboť tam nebylo možné toto drama uvést. Na první pohled se zdá, že dávat pokyny k inscenaci hry po jejím zveřejnění je čin, který překračuje pozici

„autora“ – tedy toho, kdo by měl být odpojen od již „napsaného“ textu. Je však důležité uvědomit si, že to, co zde Havel požaduje, je spíše záruka autonomie díla. Divadlo je uměleckou formou, na níž se může podílet nejen autor hry, ale také režisér, dramaturg, herci a mnoho dalších aktérů, a to do té míry, že dílo může být snadno „citováno“ a „naroubováno“ mimo svůj „kontext“. Havel se zde nesnaží fixovat interpretaci svých napsaných her. Jeho důraz na dodržení formální kompozice při inscenování spíše směřuje k zaručení svobody interpretace. Havel tak vytvořil formu komentáře, aby při inscenaci uskutečnil otevřený dialog mezi diváky a dílem.

Závěr

V této práci jsme se pokusili ukázat, jaký mají psaní a podepisování význam v životě a v divadelních dílech Václava Havla. Při výzkumu jsme vycházeli z předpokladu, že spojení mezi různými oblastmi Havlových činností je velice důležité a že je pro náš rozbor výhodné nahlížet nejen na texty her, ale i na jiné druhy textů.

V první kapitole jsme potvrdili, že v mnoha studiích zabývajících se Havlovými hrami byla zmíněna problematika týkající se stavu jazyka, příznačné frázevosti. Upozornili jsme, že tento jev se objevuje výhradně v mluvené komunikaci a pojmenovali jsme tuto charakteristiku jako „záplavu mluvených projevů“, která tvoří pozadí zápasu o psaní či podepisování hrdinů.

Ve druhé kapitole jsme nahlíželi na události v Havlově životě, které se týkají psaní a podepisování. V šedesátých letech, kdy Havel napsal *Ztíženou možnost soustředění*, hledal prostředky apelu divadla: divadlo mělo sloužit tomu, aby divadelní představení nejen ukázalo fikční svět, ale rovněž vtáhlo diváky do úvah o obecné problematice světa kolem. Prostřednictvím psaní této hry se Havel rovněž sám sobě pokusil položit otázku o rozporuplnosti mezi idejemi, které sám zastával, a svým chováním. V první polovině sedmdesátých let, v začínajícím období normalizace, došel Havel k tvůrčí krizi kvůli odnětí možnosti publikovat i inscenovat své hry. Psaní hry *Audience* a veřejných dopisů v něm tehdy znovu oživilo motivaci k tvorbě. V tomto období Havel hledal možnost uskutečnění apelu v různých prostředcích kromě divadla, jak tomu bylo v šedesátých letech. V druhé polovině sedmdesátých let Havel prošel prvním vězením, přičemž poznal svou slabost a hranici odvahy v krajní situaci. V první polovině osmdesátých let byl Havel vězněn podruhé a psal korespondenci *Dopisy Olze*. Tato zkušenost psaní

z vězení, které mu umožnilo komunikovat se společností za extrémně omezených podmínek, mu zřejmě dodala sílu. Na druhou stranu ovšem zažil i zásah moci do svého osudu, který psaní a podepisování způsobily. V tomto ohledu je v *Largu desolatu* reflektována vlastní zažitá lstivost a slabost a bezradná dvojakost psaní a podepisování: může jedincům poskytnout možnost apelovat na svět a změnit realitu, zároveň je však může psychicky a sociálně umrtvit, když mocenský aparát jejich psaní nebo podepisování využije.

Ve třetí kapitole jsme představili tři pojmy, které souvisejí s činnostmi psaní a podepisování: zprostředkovanost, manipulace a absence pisatele. Zprostředkovanost psaní je dána tím, že oproti mluvenému jazyku umožňuje psaný jazyk lidem účast na komunikaci i přes prostorový a časový odstup. V Havlově hře zprostředkovanost psané komunikace, která je způsobena tímto odstupem, symbolizuje způsob lidského vnímání světa v moderní době čili stav, v němž člověk nemůže získat bezprostřední vztah se světem skrze vlastní zkušenosti nebo city. Druhý klíčový pojem, manipulace prostřednictvím psaní, je historicky ověřena z etnografického hlediska. Psaní velice často slouží k upevnění a legitimizaci moci a občas se odmítnutí psaní stává prostředkem protestu vůči ní. Třetí pojem, absence pisatele, podmiňuje činnost psaní a podepisování. Pokud je nějaké sdělení psané, nutně má existovat situace, v níž buď odesílatel nebo příjemce není přítomen při psaní a podepisování. Navíc, když je text napsán nebo podepsán, opouští v tento okamžik ruce pisatele/podepisovatele a je otevřen k volnému citování. V průběhu citování může dojít i k situaci, kdy psaný text ztratí původní kontext a je zasazen do kontextu nového. Obzvlášť když při tom zasahuje moc, může pro její zisk dojít i ke zneužití psaní nebo podepsání jedince.

Ve čtvrté kapitole jsme aplikovali teoretické rámce, na které jsme

odkazovali ve třetí kapitole. *Ztížená možnost soustředění* byla analyzována z hlediska zprostředkovanosti psaní. V pozadí opakovaných dialogů mezi různými ženami a Humlem, což naznačuje nahraditelnost jejich vztahu, a roztržitých promluv postav pronášejících úryvky bez kontextu kvůli chybnému fungování Puzuka, se Huml pokouší psát svou filozofickou stat', aby našel autentický jazyk v psané podobě. Tento pokus ovšem selže, protože Humlovu pozornost neustále odvádějí nejrůznější důvody. Dokonce je ironické, že to, co Huml ve svém textu píše nebo resp. diktuje, přesně popisuje chování Humla, aniž by on o tom sám věděl. Je to důkazem toho, že ani skrze psaní nemůže Huml vnímat sebe a svět bezprostředně. Teoretizuje, vykládá, popisuje je, ale nikdy sám nechápe to, co píše.

V *Audienci* je psaní zprávy pro tajnou policii ohniskem konfliktu mezi Sládkem a Vaňkem. Sládek, který je na první pohled dobráckým šéfem pivovaru, poprosí Vaňka, aby sám o sobě napsal hlášení pro mocenský aparát. Zde je činnost psaní degradována na pouhý prostředek výměny, protože více záleží na samotném gestu Vaňkova psaní než tom, co je v něm napsáno, tj. na obsahu sdělení. Odmítnutí psaní u Vaňka lze vykládat jako vyjádření protestu vůči moci, ale jeho dopad není v závěrečné scéně jednoznačný.

V *Largu desolatu* se mluvené projevy opět vyznačují opakováními, která pod pokrývkou přátelství skrývají sobecké požadavky. Opakování gesta je rovněž příznačné u Leopolda, kde naznačuje jeho úzkostný a depresivní psychický stav. Leopold čelí ironické situaci: jeho osud je zasažen textem, který sám napsal. Jakmile text opustil jeho ruce, všichni, ať již jsou příznivci disidentství, nebo naopak součástí mocenského aparátu, chtějí jeho psaní využít. Leopold je nucen podepsat prohlášení popírající autorství jeho textu. Zkrátka je nucen podepsat popření podpisu na svém textu. Absurdní závěr ho trápí více, když ho moc zbaví

i možnosti odporu vůči aktu podepsání. Je to extrémně brutální případ, kdy moc využije „absenci pisatele“ pro vlastní zisk a zasáhne do osudu jednotlivce.

Jak výše uvedená analýza ukazuje, psaní a podepisování jsou ve třech hrách klíčové při uvažování o vztahu jedince se světem a mocí. Do těchto dramát se promítají Havlovy životní zkušenosti a lze říci, že Havel hledal možnost komunikace se společností prostřednictvím psaní textů za různých podmínek. Zvláštní funkce psaní a podepisování v Havlových hrách reflektují jednu stránku „havlovštiny“. Autorka práce by v dalším výzkumu chtěla pokračovat v analýze „havlovštiny“ z ještě ostatních pohledů.

Seznam použité literatury

- AMBROS, Veronika. Poetika absence ze Zahradní slavnosti Václava Havla. *Divadelní revue* roč. 26 (2015), č. 1, s. 109–114.
- DANAHER, David S. *Číst Václava Havla*. Přeložil SEGI, Stefan. Praha: Argo, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.
- DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci. Práce z let 1967–72*. Přeložil PETŘÍČEK, Miroslav. Bratislava: Archa, 1993.
- DERRIDA, Jacques. *Júgensekiningaiša* (Společnost s ručením omezeným). Přeložil TAKAHASHI, Tecuja, MASUDA, Kazuo a MIYAZAKI, Júsuke. Tokio: Hósédaigaku šuppankjoku, 2002.
- ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. 3. vyd. London: Penguin books, 1983.
- GROSSMAN, Jan. „Malé formy – velké myšlenky,“ in *Mezi literaturou a divadlem II*. Praha: Torst, 2013, s. 1114–1118.
- GROSSMAN, Jan. *Analýzy*. Praha: Československý spisovatel, 1991.
- HAVEL, Václav. *Spisy. 2, Hry*. Praha: Torst, 1999.
- HAVEL, Václav. *Spisy. 3, Eseje a jiné texty z let 1953–1969*. Praha: Torst, 1999.
- HAVEL, Václav. *Spisy. 4, Eseje a jiné texty z let 1970–1989*. Praha: Torst, 1999.
- HAVEL, Václav. *Spisy. 5, Dopisy Olze*. Praha: Torst, 1999.
- HAVEL, Václav. *O divadle*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2012.
- HAVEL, Václav. *Dálkový výslech: rozhovor s Karlem Hvižd'alou*. Voznice: LEDA, 2015.

HAVEL, Václav. *Cútacu/Ekken* (Vyrozumění/Audience). Přeložil ABE, Keniči a TOYOSHIMA, Minami. Tokio: Šóraiša, 2022.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Člověk v systému a mimo systém, *Divadelní revue*, roč. 7 (1996), č. 3, s. 3–10.

JUST, Vladimír. Příspěvek k jazyku esperanto aneb Dramatické neosoby Václava Havla. *Divadelní revue*, roč. 15 (2004), č. 3, s. 3–12.

KAISER, Daniel. *Disident: Václav Havel 1936–1989*. Praha; Litomyšl: Paseka, 2009.

KATAJAMA, Jónosuke. Gengo no fuan: Saussure to Derrida (*Zneklidnění z jazyka: Saussure a Derrida*). *Sborník statí Fakulty humanistiky Ibaraki univerzity*, roč. 25 (1992), s. 1–27.

KRISEOVÁ, Eda. *Václav Havel*. Vyd. 2. Praha: Práh, 2014.

KUME, Hiroši. Tekisuto kaišaku ni okeru „sokaku“ no kinó – Ricœur to Gadamer no deai (Funkce „odstupu“ v interpretaci textu – setkání Ricœura a Gadamera), *Hitocubaši rondžú*, roč. 77 (1977), č. 2, s. 176–192.

LÉVI-STRAUSS, Claud. *Smutné tropy*. 2. vyd. Přeložil PECHAR, Jiří. Praha: Rybka Publishers, 2011.

Platón, *Platon zenšú 5: Kjóen, Faidros* [Spisy Platóna 5: Sympózium, Faidros]. Přeložili FUDŽISAWA, Norio a SUZUKI, Teruo. Tokio: Iwanami-šoten, 1974.

PLATÓN, *Platónovy Dialogy Svazek 5: Faidros*. 7. vyd. Přeložil NOVOTNÝ, František. Praha: Oikoymenh, 2014.

RICŒUR, Paul. *Úkol hermeneutiky: eseje o hermeneutice*. Přeložila KOUBOVÁ, Alice. Praha: Filosofia, 2004.

SCOTT, James C. *The Art of Not Being Governed: An Anarchist History of Upland Southeast Asia*. New Haven & London: Yale University Press, 2009.

ŠAFARÍK, Josef. Program k premiéře hry *Ztížená možnost soustředění* v Divadel Na zábradlí 11. dubna 1968. *Dokumentační centrum Knihovny Václava Havla*, online verze [<https://archive.vaclavhavel-library.org/Archive/Detail/36675?q=The%20Increased%20Difficulty%20of%20Concentration>] (citováno 20. listopadu 2023).

ŠTĚRBOVÁ, Alena. *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002.

TOYOSHIMA, Minami. Alternativní jazyk ve hrách Václava Havla – rytmus v hrách *Ztížená možnost soustředění* a *Largo desolato*. Praha, 2024. Diplomová práce: Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Ústav bohemistiky pro cizince a komunikaci neslyšících. Vedoucí práce Barbara Topolová.

TRESNKY, Paul. I. Václav Havel and the Language of the Absurd. *The Slavic and East European Journal*, roč. 13 (1969), č. 1, s. 269–281.

ŽANTOVSKÝ, Michael. *Havel*. Praha: Argo, 2014.