

LIBOR MARTINEK*

Uniwersytet Wrocławski — Slezská univerzita v Opavě (Polska, Czechy)

Václav Havel v Polsku

Václav Havel in Poland. The article focuses on the reception of Havel's personality and his works in Polish academic circles. For the Polish intelligentsia Václav Havel, the president of Czechoslovakia and the Czech Republic, undoubtedly appears as an outstanding intellectual, playwright and essayist who promoted moral attitudes and was, thanks to his works, an undisputed authority both intellectual and moral. He was not only a symbol of political changes in Czechoslovakia and Central Europe, but primarily a thinker, enjoying a similar interest of the Polish intellectual circles to that once enjoyed by T.G. Masaryk, who gave Polish intelligentsia his highly valuable thoughts about Europe and Russia.

Keywords: Václav Havel, personality, work, dramaturgy, essays

Václav Havel w Polsce. Artykuł ukazuje Václava Havla oraz recepcję jego prac w polskich kręgach akademickich. Inteligencji polskiej Václav Havel, prezydent Czechosłowacji oraz Republiki Czeskiej, jawi się jako wybitny intelektualista, dramaturg oraz eseista, który szerzył postawę moralną, a dzięki swojej twórczości stał się bezapelacyjnym autorytetem, zarówno intelektualnym, jak i moralnym. Był nie tylko swoistym symbolem przemian politycznych w ówczesnej Czechosłowacji oraz Europie Środkowej, lecz także przede wszystkim myślicielem cieszącym się zainteresowaniem podobnym do tego roztaczanego wokół osoby T.G. Masaryka w polskich kręgach intelektualnych, którym przekazał cenne przemyślenia o Europie oraz Rosji.

Słowa kluczowe: Václav Havel, osobowość, dzieło, dramaturgia, eseje

Referenčním rámcem našeho příspěvku není mediální obraz Havla v Polsku, ale recepcje jeho osobnosti a díla pouze na stránkách literárních a teatrologických ča-

* **Adres do korespondencji:** Zakład Bohemistyki IFS Uwr, Pocztowa 9, 53-313 Wrocław, Polska; Slezská univerzita v Opavě, Ústav bohemistiky a knihovnictví, Masarykova tř. 37, 746 01 Opava, Česká republika. **E-mail:** martinek.libor@centrum.cz, libor.martinek@fpf.slu.cz.

sopisů, popřípadě ve sbornících z literárněvědných konferencí. Určité zúžení na tyto prameny bylo nutné, jelikož neanalyzujeme havlovskou ikonografii u našich severních sousedů, zajímá nás ohlas či recepce jeho díla v literárněvědném a teatrologickém diskursu (a v tom také spočívá podle našeho názoru hodnota příspěvku). Východiskem pro nás budou ohlasy na Havlovy hry v polských překladech v tisku, popřípadě komentáře překladatelů či jiných odborníků k nim, a také Havlova esejsatika a její recepce v Polsku.¹

Rádi bychom začali náš výklad o recepci Havlových her v Polsku od 60. let. Překlad Havlova *Vyrozumění* vyšel v teatrologickém časopise „Dialog“ (*Powiadomienie*, říjen 1966). *Ztíženou možnost soustředění* uvedl v polské premiéře Stary Teatr v Krakově v r. 1968 (*Puzuk*,² *czyli Uporczywa niemożność koncentracji*) v režii Bohdana Hussakowského, překlad vyšel tiskem v časopise „Literatura na świecie“ až v r. 1989 (č. 8–9). Rozhlasovou hru *Anděl strážný* z r. 1968 pak otiskl časopis „Scena“ (*Anioł stróż*) v r. 1990 (č. 1–3). Televizní hru *Motýl na anténě* (*Motyl na antenie*) odvysílala polská televize v programu Divadlo televize (Teatr Telewizji) v r. 1968. Velmi významnou událostí byla premiéra inscenace *Audience*, *Vernisáže* a *Protestu* v režii Felixe Falka v Teatrze Powszechnym ve Warszawie 23. listopadu 1981. Koncem 80. let byly uvedeny další hry. Opět na scéně Všeobecného divadla (Teatr Powszechny) ve Varšavě, pak krakovského Teatru 38, který měl v únoru 1988 na repertoáru *Audienci* v režii Piotra Szczerského.

Další překlady Havlových her vznikaly a byly vydávány zřejmě až v samizdatu (tzv. drugi obiegi) během 80. let. Politická fraška *Spiklenci* z r. 1971, ve které se Havel pokusil reagovat na novou politickou situaci ve společnosti, vyšla v r. 1984 v polském druhém oběhu jako *Spiskowcy i inne utwory dramatyczne* (Oficyna WE: Niezależna Oficyna Wydawnicza). *Žebrácká opera*, Havlova osobitá adaptace Beggars-opery Johna Gaye ze stejného roku, se dočkala polské premiéry (*Opera żebracza*) v r. 1990, knižně vyšla v r. 2011 v překladu Andrzeje S. Jagodzińskiego (prodávala se spolu s filmem Jiřího Menzela *Žebrácká opera* i na DVD). Další premiéry Havlových her v Polsku jsou realizovány zejména po r. 1990.³ Kromě toho některé Havlovy hry byly

¹ Zároveň se čtenářům omlouváme za určitou předvídatelnost našich závěrů, neboť neusilujeme být v tomto textu za každou cenu originální, daleko víc nám záleží na rigorózním dodržení zvolené metodologie až do konce příspěvku. Stejně tak nám opravdu neběží o přílišné problematizování děl, postav nebo událostí, což je jeden z dalších nešvarů současného literárněvědného diskursu, který opouští tradici strukturalismu, a tedy i poetiky, ve prospěch metodologického chaosu.

² Puzuk je elektronický mozek, jeden z hrdinů této Havlovy hry.

³ *Audiencia* (Teatr Dramatyczny im. A. Mickiewicza, Częstochowa, 1990, rež. Krzysztof Galos; Centrum Sztuki — Teatr Dramatyczny, Legnica, 1994, rež. Tadeusz Pliszkiwicz), *Audiencia*, *Protest* (Teatr Powszechny, Warszawa, 1989, rež. Feliks Falk; Teatr im. S. Jaracza, Olsztyn, 1989, rež. Józef Skwark; Teatr im. J. Osterwy, Gorzów Wielkopolski, 1990, rež. Wiesław Nowicki; Stary Teatr im. H. Modrzejewskiej, Kraków, 1990, rež. Tomasz Obara), *Audiencia*, *Wernisaż* (Teatr im. C. Norwida, Jelenia Góra, 1998, rež. Andrzej Krob), *Opera żebracza* (Teatr Dramatyczny Miasta Stołecznego Warszawy, 1999, rež. Piotr Cieślak; Teatr im. C. Norwida, Jelenia Góra, 2000, rež. Andrzej Krob), *Wernisaż* (Bałtycki Teatr Dramatyczny im. J. Słowackiego, Koszalin, 1989, rež. Adam Orzechowski), *Largo desolato* (Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego, Kraków, 1988, rež. Piotr Szczerski;

upraveny pro rozhlasové vysílání⁴ a spolu s tím také *Dopisy Olze*⁵. Polská televize také odvysílala několik záznamů divadelních představení Havlových her na scénách polských divadel.⁶

V polovině 70. let našel Havel novou inspiraci v osobní a politické situaci disidentů. Prostřednictvím postavy Ferdinanda Vaňka, hrdiny aktovek *Audience*, *Vernisáž* (obě z r. 1975) a *Protest* (1978), konfrontoval nekonformní společenský postoj s chováním těch, kteří se přizpůsobili podmínkám tzv. normalizace.⁷ *Audience*, *Vernisáž* a *Protest* se dočkaly polského vydání v druhém oběhu v r. 1981. Hra *Chyba*, která byla publikována v časopise „Obsah“ (květen 1983) vyšla v polském překladu (*Jego brocha*) v emigračním pařížském časopise „Zeszyty Literackie“ v r. 1984 (č. 6). *Pokoušení*, které vyšlo v samizdatové Edici Petlice v r. 1985, bylo vydáno ve varšavském nezávislém nakladatelství Niezależna Oficyna Wydawnicza o dva roky později, v r. 1987.

Soubor Havlových her v polském překladu A. S. Jagodzińskiego (*Audienca*, *Wernisaż*, *Protest*), doplněný o *Largo desolato* (č. 1984; pol. 1987), *Pokoušení* (č. z r. 1985; pol. *Kuszenie*, 1987) a *Asanace* (č. 1987; pol. *Rewaloryzacja*, 1989), vyšel oficiálně pod titulem *Teatr* v r. 1991 v nakladatelství Pomorze v Bydhošti (Bydgoszcz).

Vedle tzv. „vaňkovek“, groteskně realistických „obrazů ze života“ (*Audience*, *Vernisáž* a *Protest*), představuje Havlova hra *Horský hotel* (1976) krajní bod Havlova dramatického experimentátorství, kdy téma rozpadu lidské identity je promítnuto do zrušení kauzálně chronologického řádu děje, do překračování hranic charakterů a rozpadu dialogu, komunikace. *Horský hotel* vyšel v polském překladu (*Górski hotel*) v r. 1984.

Largo desolato, v níž se disidentský hrdina jeho nejosobnější, nikoli však autobiografické hry, obtížně vypořádává s údělem-úkolem, který mu přiřkl okolní přátelský i nepřátelský svět, mělo polskou premiéru ve zmíněném varšavském divadle Teatr Powszechny v r. 1989. Složitě komponovaná a divadelně efektní hra *Pokoušení*, která je moderní transpozicí faustovského mýtu s důrazem na etický moment smlouvy se zlem, měla polskou premiéru v krakovském Divadle Słowackého (Teatr

Teatr Powszechny, Warszawa, 1989, rež. Maciej Szary), *Kuszenie* (Teatr im. J. Słowackiego, Kraków, 1990, rež. Krzysztof Jędrysek; Teatr Nowy, Łódź, 1990, rež. Jacek Zembrzusi; Teatr Powszechny im. J. Kochanowskiego, Radom, 1990, rež. Zygmunt Wojdan), *Audienca*, *Wernisaż*, *Protest* (Teatr Polski, Szczecin, 1989, rež. Zbigniew Wilkoński), *Puzuk*, czyli *uporczywa niemożność koncentracji* (Teatr im. S.I. Witkiewicza, Zakopane, 1990, rež. Andrzej Dziuk).

⁴ *Anioł Stróż* (Polský rozhlas dále PR 3, 28. 2. 1993, 30'), *Audienca* (PR 2, 25. 1. 1998, 55'; PR 2, 4. 4. 1993, 40'; adapt. a rež. Wojciech Markiewicz), *Rewaloryzacja* (PR 1, 9. 7. 1990, 60'; adapt. a rež. Jan Bratkowski).

⁵ *Listy do Olgi* (PR 2, 22.–26., 29.–31. 3., 1.–2. 4. 1993, každá část 10').

⁶ *Audienca*, *Protest* (Telewizja Polska [dále TVP] 1, 4. 2. 1991, 115'; rež. Feliks Falk), *Górski hotel* (TVP 1, 26. 8. 1996, 70'; rež. Urszula Urbaniak), *Wernisaż* (TVP 2, 13. 4. 1991, 42'; rež. Irena Wollen).

⁷ Charakteristiky Havlových her přebíráme z internetového *Slovníku české literatury* (autory hesla byli Zdeněk Hořínek, Libor Vodička a Michal Příbání), srov. <http://www.slovníkeskcliteratury.cz/show-Content.jsp?docId=317> [dostup: 30.12.2014].

im. Słowackiego) v r. 1990. Konečně *Odcházení* (2007), dramatickou studii ze života mocných, zveřejnil v polském překladu (*Odejścia*) časopis „Dialog“ (červen 2008); polskou premiéru si tato hra odbyla v divadle Ateneum ve Varšavě v 14. listopadu 2008 v režii Izabelly Cywińskiej. O rok později, v r. 2009, byla v polském Zelově, kde žije česká menšina, otevřena výstava Scénografické ztvárnění her Václava Havla.

Věnujme nyní pozornost problematice uvádění Havlových her v polském druhém oběhu. Maria Bobrownicka při zhodnocení stavu výzkumu slovanského divadla ve 20. století konstatovala, že informace o jeho předmětu jsme nuceni čerpat z rozptýlených esejistických publikací, které jsou sice cenné, ale metodologicky nesourodé, z kritik a recenzí v tisku, příležitostných článků, úvodů nebo doslovů. Téměř úplně chybí základní práce příručkového typu, které by poskytovaly přehled celé dramatické tvorby daného národa v jeho historickém vývoji, analyticko-interpretací monografie o jednotlivých dramaticích apod.⁸ Jak konstatuje olštýnský polonista Miłosz Babecki, jehož výkladu se dále přidržíme,⁹ v případě polských samizdatových publikací dramát Václava Havla je situace ještě horší. Nemůžeme mnohdy počítat ani s autorskými úvody nebo stručnými komentáři překladatelů s ohledem na technické a bezpečnostní podmínky nebo skutečnost, že některá Havlova dramata nebyla v druhém oběhu vůbec překládána. Přepisování textů na psacích strojích v několika exemplářích výtisků nemohlo počítat s recenzemi v tisku, i kdyby neexistovala cenzura. Co se týče příležitostných článků, ty se objevovaly velmi zřídka a omezovaly se jen na zveřejnění úryvku dramatického textu, s výjimkou *Vyrozumění* (*Powiadomienia*) v časopise „Dialog“, kde vyšel celý text.¹⁰ Zjišťujeme-li (ne)přítomnost Havlovy tvorby v Polsku před rokem 1989, jsme nuceni čerpat pouze ze stručných informací v existujících předmluvách samizdatových edic, popřípadě orientovat výzkum na jiné než dramatické žánry, zejména na esejistiku, která byla polskému čtenáři více známá, například otevřené dopisy. (Dopis Gustávu Husákovi vyšel v souboru *Eseje polityczne*, obsahujícím dále texty *Rozhovor s Ledererem*, *Moc bezmocných* a *Kundera o Havlovi*, v rámci edice Knihovna politického čtvrtletníku Krytyka ve varšavském nakladatelství Krag v r. 1984 v překladu Piotra Godlewského; za zmínku stojí, že tento první poválečný nezávislý polský politický čtvrtletník vycházel v letech 1978–1994 a v r. 1979 měl náklad 2–3 tisíce exemplářů; V. Havel byl členem redakce). Dále byly k dispozici informace obsažené v zahraničních materiálech, vycházejících na západě, hlavně anglojazyčných zemích a stručné, jednověté zmínky v materiálech vydávaných oficiálně pod dohledem vládnoucí PZPR (Polské sjednocené dělnické strany). Uvedme příklad. V r. 1985 Lesław Eustachiewicz publikuje první vydání svazku *Dramaturgia współczesna 1945–1980* (*Současná dramaturgie 1945–1980*). Jedná se o přehled aktuálních trendů a směrů dramaturgií různých národů, evrop-

⁸ M. Bobrownicka, *Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku*, Wrocław 1979, s. 10.

⁹ Odkazujeme na Babeckého konferenční příspěvek *Václav Havel. Dramaturg drugiego obiegu (nie)obecny w literaturze polskiej*, [w:] *Česká a polská samizdatová literatura — Czeska i polska literatura drugiego obiegu*, red. L. Martinek i M. Tichý, Opava 2004, s. 227–235. (CD-ROM)

¹⁰ V. Havel, *Powiadomienie*, tłum. I. Bołtuć, „Dialog“ 1966, nr 10, s. 40–76.

skými zeměmi počínaje, černou Afrikou konče. V krátkém úseku věnovaném současnému českému dramatu u jména Václava Havla najdeme stručnou poznámku: datum narození a „Absurdalną groteskę jako maskę dla konfliktów współczesnych wybiera Václav Havel; jego satyra na biurokrację »Powiadomienie« jest atakiem w wielu kierunkach“¹¹. Ani vysokoškolští studenti slovanských jazyků, češtinu nevyjímaje, se o Havlovi mnoho nedozvěděli (jak je patrné ze skriptu Jacka Balucha *Literatura czeska 1918–1968 (wykłady)*). S jazykem také souvisí problém krize identity, takže se naskýtal i pole pro komparaci Havlových her s dramaturgií Sławomira Mrożka.¹² Situace se samozřejmě od té doby změnila, Havel se stal součástí učebnic české literatury, z nichž se učí polští studenti bohemistiky. V souvislosti s faktem, že jedna z nejlepších kateder bohemistiky v Polsku existuje na Vratislavské univerzitě, není bez významu fakt, že v říjnu 2002 pojmenovali radní této dolnoslezské metro-pole jedno z rond jménem Václava Havla.

Ještě horší situace byla s uvedením některých Havlových her v tzv. bytových divadlech — tedy v prostředí, které u nás bylo označováno jako bytové divadlo. K těmto aktivitám nepochybně docházelo, jsou na to i svědectví. Například Adam Michnik o Havlových politických esejích a hrách napsal: „W Polsce jego idee były publicznie dyskutowane, a sztuki pojawiały się w oddychających swobodą teatrach. Po ogłoszeniu stanu wojennego (13 grudnia 1981) eseje powróciły do podziemnych wydawnictw, a spektakle teatralne do prywatnych mieszkań“¹³ Eseje, byť často jednotlivě, zůstaly přeci jen na papíře. Mnohem horší situace byla s dramatickými texty, které sice byly přeloženy a vydány v polském samizdatu, ale prakticky postrádaly kritický ohlas, nevznikly o nich žádné kritické studie a odkazy na ně jsou velmi vzácné. Pokud jde o divadelní představení, divadlo žije tak dlouho, jak dlouho zůstává v paměti diváka. Atmosféra těchto úžasných inscenací v bytech ilegálních aktivistů a jejich přátel, plná obav o svou vlastní bezpečnost, je navždy pryč, byla ztracena a nezanechala po sobě žádné fyzické stopy.

Přestože soubor Havlových her *Teatr* vyšel v oficiálně v Polsku v r. 1991, Havlova slova obsažená v předmluvě k tomuto svazku dobře charakterizují jeho situaci spisovatele v jedné ze zemí komunistického bloku:

zawsze wprawdzie podkreślam, że sztuki teatralne są do grania, a nie do czytania; że większość ludzi nie potrafi ich czytać, że mało kto je kupuje. A mimo wszystko nie ukrywam, że strasznie się cieszę z tego polskiego wyboru sztuk. Nic dziwnego: przecież, o ile mi wiadomo, jest to pierwsza od dwudziestu lat oficjalnie wydana książka moich sztuk w jakimkolwiek kraju bloku radzieckiego! Pisanie sztuk zajmuję się od 1959 roku. Napisałem ich naturalnie więcej niż zawiera ta książka, ale nawet wybór może wnikliwemu czytelnikowi dać obraz tego, jak piszę, a zwłaszcza — jak piszę w ostatnich latach¹⁴.

¹¹ L. Eustachiewicz, *Dramaturgia współczesna 1945–1980*, Warszawa 1985, s. 123.

¹² Viz například magisterská práce M. Babeckého *Dramat polityczny Václava Havla, Pavla Kohouta, Sławomira Mrożka. Studium porównawcze* (Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, 2004, ved. práce dr. Zbigniew Stala).

¹³ A. Michnik, *Polityka i marzenie*, [w:] V. Havel, *Thriller i inne eseje*, tłum. P. Heartman, Warszawa 1988, s. 3–6.

¹⁴ V. Havel, *Teatr*, tłum. A. S. Jagodziński, Bydgoszcz 1991, s. 5.

Obraz Václava Havla jako dramatika absurdního divadla a disidenta spolupracujícího s polskou opozicí, s hnutím Solidarnita atd., byl pro drtivou většinu polských čtenářů i diváků polských divadelních scén spíše málo výrazný. Po r. 1989 byl doplněn, ne-li překryt či dokonce zaměněn výraznějším a také historicky ostřeji rámovaným obrazem vůdce sametové revoluce, čili demokratických změn v sousedním Československu, poté doplněn obrazem autora politických esejí a vystoupení Havla spravujícího úřad prezidenta Československé, posléze České republiky. Není divu, že po r. 1989 vycházejí v Polsku překlady souborů Havlových esejů, dopisů, rozhovorů a přednášek, které jsou také recenzovány v literárních časopisech.

Ještě v druhém oběhu vychází překlad eseje *Moc bezmocných* z r. 1979 (*Siła bezsilnych*, 1985), překlad rozhovoru Karla Hvižďaly s Václavem Havlem z r. 1986 *Dálkový výslech* (*Zaoczne przesłuchanie*, 1989) a již zmíněný soubor nazvaný *Thriller i inne eseje* (1988). Měsíčník „Literatura na świecie“ (1989, č. 8–9) přináší celý blok překladů z Havlovy sbírky *Antikódy* (*Antykody* v překladu Józefa Waczkówa), ukázkou z rozhovoru *Dálkový výslech* (*Zaoczne przesłuchanie*), úryvky dramat *Ztížená možnost soustředění*, *Vernisáž*, *Asanace* (*Puzuk, czyli Uporczywa niemożność koncentracji, Wernisaż, Rewaloryzacja*), divadelní studii — komentáře k vlastním hrám *Anatomie gagu* (*Anatomia gagu*), esej *Anatomie hlouposti* (*Anatomia głupoty*). Andrzej S. Jagodziński na závěr bloku připravil *Kalendárium Václava Havla* (*Kalendarium Václava Havla*).

V polském překladu jsou vydány *Dopisy Olze* z r. 1983 (*Listy do Olgi*, 1993). Překladu se dočkala kniha-koláž *Prosím stručně* (*Tylko krótko, proszę*, 2007), v níž další rozhovory s Karlem Hvižďalou doplňují autorovy reflexe, „deníkové“ záznamy i úryvky interních dokumentů prezidentské kanceláře. Knihu recenzoval v úvodu našeho příspěvku zmíněný M. Babecki v časopise „Portret“.¹⁵ Na této žánrově hybridní knize oceňuje mj. to, že se z těchto vzpomínek vynořuje nejen portrét vůdce mas, který svými aktivitami dovedl českou společnost k nekrvavé proměně systému z totalitního na demokratický, založeného na tržním hospodářství, ale jako prezidenta, jemuž se jako prvnímu ze středoevropských státníků podařilo v r. 2002 zorganizovat summit NATO v Praze, v hlavním městě kdysi satelitního státu zbaveného Sověty iluzí o svobodě země v srpnu 1968. Zároveň jde o materiál, který dobře charakterizuje Havla jako člověka, víc jako filozofa než politika, stále přejícího kultuře a umělcům, neboť z tohoto prostředí vzešel.

Naposledy vychází obsáhlý výbor Havlových esejů ve výběru A. S. Jagodzińskiego *Zmieniac świat, Eseje polityczne* (*Měnit svět, Politické eseje*; 2012) s předmluvou Tomáše Halíka *I prezydent, i dysydet* (*Prezident i disident*). Halíkův text je intencionálně zaměřen na polského čtenáře. V úvodu připomíná, že Havel měl k Polsku vždy vřelý vztah, úzce spolupracoval s polskými disidenty v době komunistické nadvlády a pak pozoroval, jak si oba národy dokázaly poradit s nešťastným

¹⁵ M. Babecki, „Niemał nic w moim życiu nie odbywa się normalnie“, „Portret“ 2007, nr 3, s. 199–202.

dědictvím totalitarismu. Pamatuje si dobře okamžik, kdy s úsměvem reagovali na velký transparent s nápisem „Havel na Wawel“. Halík rovněž připomíná, že archetyp prezidenta v českém povědomí navždy vytvořil Tomáš Masaryk, který také vědomě navazoval na autority, které po staletí pronikaly českou historií. Patří k nim sv. Václav a císař Karel IV., zakladatel nestarší univerzity ve střední Evropě. Nepochybně tady stojí v pozadí platonský ideál „filozofa na trůnu“. Také umělci, zejména spisovatelé, sehrávali v Čechách vždy důležitou politickou úlohu, ať už v časech národního obrození, v letech 1918, 1938, 1956 nebo 1968, kdy se svými politickými manifesty stali mluvčími svědomí národa. Do tohoto kontextu patří i manifest Charty 77, v němž Havel sehrál prvořadou úlohu. Kněz Halík rovněž připomíná fakt, že když se Havel poprvé objevil v listopadu 1989 před celou českou veřejností, kdy ho poprvé viděli i ti, kteří o něm věděli jedině z pomluv režimních médií, nemohl nabídnout mnoho z toho, čím disponoval Masaryk: pomníkovou postavu, akademické vzdělání, kvalitu univerzitních nebo lidových, táborových proslovů, parlamentní i vojenské zkušenosti. Havel tehdy reprezentoval jenom procentuálně nevýznamnou menšinu společnosti — aktivní disidenty. Přesto v několika důležitých bodech Havel na Masaryka jako zakladatele československé státnosti navazoval. Havel ukázal, že prezident není jenom první úředníkem ve státě, ale může reprezentovat zásadně jiný rozměr politiky než kdokoli z ostatních manažerů moci. Tajemství úspěchu každé společnosti podle Halíka spočívá především v pečlivém odlišení dvou rolí — role řízení a role vedení. Řízení státu patří vládě a premiérovi, kdežto úkolem prezidenta je vedení, čili vytyčování a pojmenovávání cílů, ukazování inspirujících vizí a mobilizování, získávání lidí pro jejich realizaci. Řadoví politici mohou jedině mobilizovat jedny proti druhým, prezident musí aktivizovat onen morální potenciál společnosti, v jedněch i druhých probouzet pozitivní síly, dodávat energii a posilovat naději. Masaryk vedl český národ, protože uměl interpretovat historický smysl chvíle a šanci české společnosti v daném okamžiku v širokém kontextu evropského a světového vývoje. Výsledkem takového spojení politiky a filozofie bylo daleko hlubší vepsání Masarykova jména a díla do historické paměti než prvoplánová aktivita politických pragmatiků. Podobně se choval i Havel, když se snažil ukázat spojení české cesty k demokracii s obecně světovými globálními tendencemi. Byl to on, kdo zahájil tradici velkých mezinárodních konferencí Fórum 2000 a znovu učinil z Prahy, města českých králů, místo inspirujícího setkání osobností a idejí. Díky jeho autoritě byla Praha nejednou arénou důležitých mezinárodních politických a ekonomických rozhodnutí. Právě proto, že byl člověkem dvou světů, světa kultury a politiky, mohl obohacovat onu často intelektuálně prázdnou a myšlenkově vykastovanou politiku, čerpající z ideologických schémat, v jejichž důsledku často vedla společnost do slepé uličky. Základním nástrojem Havlovy politické síly bylo slovo, ale takové, které nese cennou myšlenku, teprve pak může tiše měnit svět. Havel ostatně uvedl do politiky nový a nebanální jazyk, čímž rovněž vzbudil zájem světa. Jazyk politiků v dobách hlubokého totalitarismu zplesnivěl frázemi, dnes politické fráze slyšíme znovu nebo jsou zaměňovány za myšlenkově vyprázdněnou politickou novořeč (newspeak) tzv.

politických profesionálů. Havel ukázal, že politika je nejen technologií moci, ale na mnoha úrovních je politika především kulturou — kulturou komunikace. Jde o jeden aspekt toho, co měl na mysli Masaryk, když tvrdil, že politika je jenom skromnější částí duchovního života. Podle Tomáše Halíka Václav Havel dokázal splnit dva velké úkoly, které stály před českým prezidentem — důstojně reprezentovat naši zemi ve světě a doma neustále vést nekončící se boj o podobu veřejného života. Věděl, že bitvu s lidskou hloupostí, malostí a zlostí nelze vyhrát, ale není možné ji ani opustit. A v tomto boji vytrval až do konce.

Ke kritické reflexi Havlových dramát se Poláci dostávají až po r. 1989. Ve sborníku *Stosunki polsko-czeskie* (Częstochowa 1997) Irena Jokiel pojednává o Mrożkovi a Havlovi v okruhu absurdního divadla. Za základní vlastnosti stylu absurdního divadla považuje grotesknost situací a zpochybnění komunikační funkce jazyka. Mrožek a Havel představují dvě velké individuality současné dramaturgie, kteří se liší uměleckými výsledky a inspiracemi, ale jsou si podobné co do historicko-politického kontextu. Badatelka z Opolské univerzity si klade tři otázky, na které usiluje ve svém příspěvku odpovědět: 1. do jaké míry se tito spisovatelé ztotožňují s absurdním divadlem?; 2. v jaké míře využívají jeho dosažených výsledků?; 3. co nového do něj vnášejí? Irena Jokielová se domnívá, že víc než grotesknost situací pojí Havla s absurdním divadlem vztah k jazyku a ukazuje to na příkladu dialogů z *Audience* a *Ver-nisáže*. „W obu jednoaktówkach absurd rodzi się w warstwie językowej. Językowa interpretacja rzeczywistości staje się ważniejszą niż rzeczywistość. Człowiek manipulowany przez frazesy, banały i schematy językowe, przyzwyczajony do myślowych nawyków, traci swoją tożsamość.“¹⁶ Svou stať končí Jokielová zjištěním, že Mrożkova a Havlova tvorba měla reálnou oporu v absurdním světě ovládnutém ortodoxními dogmaty vládnoucí ideologie. Dualita významů, kterou vnesli do absurdního dramatu, napomohla k úspěchu těchto dramatiků v západní Evropě, kde byla jejich díla přijímána jako svědectví každodennosti nenormálního světa ve skutečnosti deformované totalitarismem.¹⁷

V současné době se Havlovým hrám věnuje spíš mladší, než starší generace badatelů. Ve sborníku *Transformacje rzeczywistości. Przejawy aktywizmu w kulturze, mediach i polityce* (Kraków 2013) v redakci Miłosze Babeckého (nar. 1979) a Filipa Pierzchalského (nar. 1978) se M. Babecki věnuje vybraným dramatickým textům Václava Havla a Pavla Kohouta — jde zejména o tzv. „vaňkovky“.¹⁸ Dle závěrů Babeckého, fiktivní disident Ferdinand Vaněk, který je odrazem složitých osudů autorů samých, symbolizuje mnohvrstevnatý boj s totalitárním režimem. Jeho zbraní je ne-

¹⁶ I. Jokiel, *Mrožek i Havel w kręgu teatru absurdu*, [w:] *Stosunki polsko-czeskie*, oprac. M. Lesz-Duk i R. K. Zawadzki, Częstochowa 1997, s. 31.

¹⁷ *Ibidem*, s. 33.

¹⁸ M. Babecki, *Literacki aktywizm jako oręż w walce z totalitarną czechosłowacką rzeczywistością na przykładzie wybranych tekstów dramatycznych Václava Havla i Pavla Kohouta*, [w:] *Transformacje rzeczywistości. Przejawy aktywizmu w kulturze mediach i polityce*, oprac. M. Babecki i F. Pierzchalski, Kraków 2013, s. 87–116.

zloinnost, neústupnost a krystalická morálka. Vaňkovy osudy soustřeďují pozornost nejen na situaci občanů žijících v režimní, deficitní a represivní skutečnosti, ale také jejich zápas se systémem vlády, který odebírá svobodu, dehumanizuje a zpředměťuje. Babeckého analýza osudů fiktivní postavy je zároveň analýzou literárních a skutečných podob literárního aktivismu.¹⁹ Małgorzata Sugiera ve své studii o Mrozkovi zahrnuje Havlovu dramatickou tvorbu do tzv. východního proudu absurdního divadla.²⁰ K Havlovi se vrací znovu redakce měsíčníku pro současnou (divadelní, filmovou, rozhlasovou a televizní) dramaturgii „Dialog“, na jehož stránkách se objevuje překlad Havlova proslovu *Teatr w polityce, polityka w teatrze*²¹ (*Divadlo v politice, politika v divadle*), předneseného u příležitosti udělení doktorátu *honoris causa* na Akademii múzických umění v Praze 4. října 1996 (text vyšel v časopise „Svět a divadlo“, 1996, č. 6), a také rozhovor s Adamem Michnikiem *Dramat dysydencki?*²² (*Disidentské drama?*) u příležitosti vydání *Antologie sztuk czeskich dysydentów* (*Antologie děl českých disidentů*, 2008), v níž se objevila dramata Václava Havla, Pavla Landovského, Pavla Kohouta a Jiřího Dienstbiera. V úvodu rozhovoru se Dorota Jovanka Čirlić snaží spolu s Adamem Michnikiem definovat pojem disidenta a později disidentské literatury. Na otázku zda je Ferdinandu Vaňkovi, který toho příliš nenamluví a nemnoho činí, navracena důstojnost faktem objevení se na scéně, Michnik odpovídá, že smysl této literatury je poněkud jiný. Nejde zde o navrácení důstojnosti těmto lidem, ale jde o to, aby byla důstojnost odebrána pronásledovatelům, čili tomu světu, který hrdiny disidentské literatury a jejich autory degraduje a to formálně, protože nikdo je nedokáže ponížit duchovně, čehož důkazem je právě tato literatura. V tomto smyslu ironie, žert, poskvrněný jazyk spolu tvoří dobrou literaturu, přející slušným lidem. Rozhovor je uzavřen nepochybně pozitivním konstatováním, že „Antologie děl českých disidentů“ se stále dobře čte. Znamená to, ptá se Čirlićová, že Vaněk je stále na správném místě, tak trochu jako dobrý voják Švejk? Michnik se rovněž domnívá, že se tato díla nejen dobře čtou, ale můžeme se z nich hodně dovědět nejen o tamté době, ale také je v nich všechno to, co by nás dnes mělo zajímat: zfalšovaná skutečnost, jazyk a mezilidské vztahy. V tematickém čísle „Dialogu“ „Czeski bunt“ („Česká vzpoura“) se kromě rozhovoru s Michnikiem objevil také překlad Havlova *Odejsia* (*Odcházení*) doplněný o esej překladatele četných Havlových her A. S. Jagodzińskiego *Paradoksy Wáclawa Havla*²³ (*Paradoxy Václava Havla*).

¹⁹ Pojem „aktivismus“ Babecki přejímá od expresionistického umělce Kurta Hillera a jeho názoru o úloze literatury jako nástroje vytváření postojů vůči jevům společenské, kulturní a politické povahy. Literatura a v jejich případě zejména dramatický text jsou nástroji sloužící k vyvolávání kritických postojů vůči totalitarismu, které spočívají v tendenci reflexivního chápání okolního skutečnosti nakažené zlem. (*Ibidem*, s. 87, 114).

²⁰ M. Sugiera, „Co mieliśmy do zaoferowania? Tylko jedno: nasze wschodnie doświadczenie“, [w:] *Dramaturgia Sławomira Mrożka*, Kraków 1996, s. 41–72.

²¹ V. Havel, *Teatr w polityce, polityka w teatrze*, „Dialog“ 1997, nr 7, s. 96–100.

²² I. Bołtuć, *Dramat dysydencki*, *Rozmowa z Adamem Michnikiem*, „Dialog“ 2008, nr 6, s. 162–167.

²³ A. S. Jagodziński, *Paradoksy Wáclawa Havla*, „Dialog“ 2008, nr 6, s. 160–161.

Další podněty k polské diskusi o Havlovi, jeho osobnosti a díle přinesl nedávno vydaný sborník z poznaňské konference *Václav Havel. Człowiek — Pisarz — Filozof — Polityk* (2014) v redakci Mieczysława Balowského a Bogusława Bakuły. Druhý ze zmíněných editorů přispěl do sborníku pro nás zajímavou studií *Rytualna degradacja. Wáclav Havel — Görgy Spiró — Sławomir Mrożek. W stronę porównawczej antropologii dramatu środkowoeuropejskiego* (Rituální degradace. Václav Havel — Görgy Spiró — Sławomir Mrożek. Ve směru srovnávací antropologie středoevropského dramatu).²⁴ Bakuła v úvodu ke srovnávací analýze Havlových dramát (zejména „vaňkovek“) a dalších her zmíněných autorů přijímá tezi, že lidská osobnost je ukotvena ve specifickém jazykovém chování, mezilidských situacích a kulturní symbolice, proto se setkává s donucováním. Chování, situace a symbolické prostory obsahují základní formy závislosti a oslabování postav, které je přímo vystrkují do sféry jinakosti. „Jinakost“ zde přitom není cizostí v etnickém nebo kulturním významu. Postavy jsou „jinými“ mezi svými, lidmi, kteří žijí kolem a podobným způsobem jako oni. Dramatici ukazují mechanismy vnucování jinakosti uvnitř stejné kulturní formace, což nejprve vede k degradaci člověka a umožňuje v jistém smyslu rituální a ve skutečném smyslu symbolickou vraždu nebo expropriaci, čili vyvlastnění ze sociální a kulturní (symbolické) formy. Tato antropologická perspektiva ukazuje na bezohlednou krutost prvotních vztahů obsažených v hlubší vrstvě zmíněných středoevropských dramatiků. Havel v sérii děl — *Audienci* počínaje a *Odcházením* konče — ukazuje podobné procesy degradace postav a jejich vyvlastnění z místa, které zastávaly ve společenském životě a také ze sféry hodnot. Děje se tak pomocí mechanismů, které obsahují hluboký, rituální smysl vyplývající ze specifické funkce užití jazyka. Nejde ovšem o magický nebo náboženský rituál chápáný jako komunikace s transcendencí. Jde o jiné rituální formy zachovávající základní zásady, které byly popsány Arnoldem van Gennepem v práci *Les rites de passage: étude systématique des rites* (1909; č. *Přechodové rituály. Systematické studium rituálů*, 1996). Jde především o rituál, jehož cílem je záměna (odebrání anebo přidání) určité vlastnosti předmětu obřadu; objektem je v tomto případě člověk, jenž může být tímto způsobem vržen do procesu ponižování, znevažování a degradování. Pokud mystické obřady přechodu označovaly uvedení do tajemství, do formy existence něčeho vyššího, pak středoevropské absurdní divadlo svedlo tento proces výhradně do nižších forem individuální a skupinové existence. Život jedince je ukázán v kleštích degradujícího procesu, který umožňuje jeho přenos do zásadně horších a odlišných podmínek. Tento proces připomíná rituály přechodu, ale jde o rituály výlučně negativní, degradující, temné, i když s tzv. zlými silami nemají nic společného. Pierre Bourdieu by je

²⁴ Kvůli úplnosti je třeba dodat, že sborník obsahuje mj. teatrologicky zaměřené příspěvky E. Zimné *Uporczywa niemożność koncentracji albo zgubiona tożsamość bohaterów dramatów Wáclava Havla* (s. 77–86), A. Tarnawské-Grzegorzycové *Wáclava Havla osadzenie w krainie absurdu* (s. 109–126), A. Firlejové *The Beggar's Opera Johna Gaya i Zebrácká opera Wáclava Havla: adaptacja jako przy-swojenie* (s. 145–154) nebo spíše na oblast literární komunikace (avšak demonstrovanou na materiálu Havlových her) studii Romana Madeckého *Komunikacja międzyludzka w dramatach Wáclava Havla* (s. 87–107).

nazval rituály Jmenování.²⁵ Rituál vede k určení pozice a jmenování (nominace) člověka, vyznačení mu pozice, hodnoty, kategorizuje ho a dává mu pocit přináležitosti k určitému prostoru, skupině, souboru hodnot. Rituál je tedy formou jak uvolňující, tak znevolňující. V případě středoevropského absurdního divadla je právě ona druhá funkce ritualizace nejdůležitější. Bourdieu tvrdí, že každý člověk v kultuře zakouší „symbolické násilí“. Je to specifický, lidský způsob přiznávání sociální důstojnosti, hierarchizování, oceňování, ale i oslabování či znehodnocování. V tomto okamžiku jde o obrácení pozornosti na tak specifickou funkci rituálu, jakou je přidávání nebo odebírání sociální hodnoty (o čemž píše i van Gennep). A právě odebírání sociální hodnoty jednotlivci je tématem řady dramát V. Havla. Prováděn je způsobem, který v hlubší vrstvě díla připomíná rituál přechodu, ale můžeme ho také nazvat rituálem vyhnání. Připomeňme, že van Gennep se zmiňuje o třech fázích ritualizace: o fázi vyloučení (preliminální — předběžné), marginalizace (liminální — mezní či prahové) a opětovného zapojení (postliminální). Bakuľa se domnívá, že Ferdinand Vaněk, hlavní postava Havlových dramát, téměř v každém z nich zakouší rituál přechodu. Nejprve prožívá proces svého separování ze skutečnosti, pak existuje mezi nejméně dvěma skutečnostmi (například intelektuální identity a vnucené dělnické jinakosti), nakonec je touto novou skutečností chycen, dostává nový, degradující statut, z něhož se v podstatě již nevymaňuje.

Hlavními hrdiny Havlových her jsou sice intelektuálové, kteří měli do určité doby významné společenské postavení, ale autor je neidealizuje. Ukazuje jejich slabiny, pochyby, nejednoznačnost, předvádí je ve značně ironickém světle. Vaněk v *Audienci* nakonec souhlasí s vypitím piva, které dříve odmítal, Bedřich v závěru *Vernisáže* souhlasí s odebráním práva samostatně utvářet svůj život, Ferdinand je v *Protestu* neurčitou, slabou postavou, utíkající se do kruhu vlastní mytologie, za což musí zaplatit vystrčením do ponižující jinakosti oportunismu. A právě oportunismus, který dovoluje užití rituálu degradace, je důležitým postojem. Hrdinové dramát svým způsobem doznávají porážku, nejprve jsou degradováni společensky (snížením sociálního statutu), pak morálně (morálně rozbití, vnitřně slabí, prodávající duši) a obvykle s tímto posunem souhlasí. Tím ztrácí mnoho, možná všechno. Pokud něco získávají, pak je to v plánu nízkých hodnot a za cenu morálního vyvlastnění sebe sama z dříve zaujímané pozice (*Odcházení*) či smlouvy a dokonce zrady ideálů.

Poslední Havlovy hry ukazují, že analýza autoritářství v absurdních jazykových, sociálních a kulturních chováních nekončí rokem 1989. Havel, ale i ostatní zmínění středoevropští autoři (na prezentaci výsledků jejich komparace tvorby zde není místo, odkazujeme se proto na Bakuľovu srovnávací stať), sledují mentální, sociální a ideové změny současného systému, jenž také odhaluje své post-autoritářské vlastnosti. To umožňuje uvědomění si, jak hluboce je dosud autoritativní svět ritualizován.

²⁵ Bakuľa se inspiroje prací P. Bourdieua, která vyšla v polském překladu jako *Szkic do teorii praktyki, poprzedzony trzema studiami na temat etnologii Kabylów*, tłum. W. Kroker, Kęty 2007. (V orig. *Esquisse d'une théorie de la pratique, précédé de trois études d'ethnologie kabyle*, Paris 1972.)

Závěrem konstatujeme, že Václav Havel se díky tomu, co psal a co reprezentoval, stal důležitou postavou pro polské intelektuály, disidenty ještě před rokem 1989. Také později v 90. letech a po r. 2000 byl stále významnou autoritou. V posledních pětadvaceti letech polské historie se Havel stal symbolem občanského odporu pro všechny ty, kteří bojovali s různými typy restriktivních politických a administrativních systémů. Havel je přivoláván, když se projednávají otázky týkající se občanské aktivity, například angažovanosti v hudbě (je znám jeho postoj v souvislosti s procesem se členy hudební skupiny The Plastic People of the Universe). Coby politik, prezident republiky byl přijat v Polsku jako jedinec, který dokáže formulovat přesné úsudky o současné realitě. V Polsku bylo zdůrazňováno, že tento neobvyklý rys je dán jeho postavou humanisty, dramatika, který díky své empatii a porozumění, stejně jako stálému postoji, přináší do světa politiky, do veřejné diskuse něco, co činí jeho protivníky či soupeře otevřenějšími smysluplnému dialogu. Kromě toho je Havlova tvorba velmi zajímavou studií komunikace mezi lidmi. To platí zejména v oblasti komplikací a deformací při budování mezilidského porozumění.

Můžeme tedy hovořit a psát o recepcích Havla v Polsku v oblasti literatury, kultury a společnosti. Občanská angažovanost a rozvíjené občanské iniciativy Václava Havla jsou i nyní v Polsku stále důležité jako svědectví. Ve světě, kde tolik aktivit realizujeme prostřednictvím internetu, je nejdůležitější osobní kontakt a osobní angažovanost — pravdivá, někdy i nebezpečná, ale upřímná. V tomto ohledu Havlovy práce obsahují jakýsi druh projektu (vize světa), ve kterém můžeme pokračovat i v dnešní neklidné Evropě.