IN MARGINE HAVLOVY ŽEBRÁCKÉ OPERY[1]

PETR STEINER

IN MARGINE OF *THE BEGGAR'S OPERA* BY VÁCLAV HAVEL

Václav Havel's adaptation of John Gay's *The Beggars' Opera* had its premiere on November 1, 1975, in Horní Počernice—a remote suburb of Prague. Following the occupation of Czechoslovakia in 1968, the author was blacklisted and staging his plays (even if only by amateur groups) was perceived by the authorities as serious provocation. The essay points out how Havel's text deviates from the original and focuses on the characters' dialogues exhibiting a peculiar communication disorder for which Gregory Batson coined the label "double bind": when the object language (the content of communication) becomes entangled with the metalanguage (the social setting in which it takes place) and an assertion made at the primary level contradicts one made at the secondary one. In this respect the linguistic behavior of Havel's protagonists resembles the discourse of his compatriots—"living within the lie"—forced by the oppressive regime into an endless chain of pretending. The purpose of the play, however, is not merely mimetic but above all political. By communicating a communicative disorder Havel reframes double bind dramatically and presents it to his audience, familiar with it from their everyday life, for inspection. It is an invitation to his viewers to step out of the trap in which they are caught, to scrutinize how they interact and, if they don't like what they see, to change it accordingly. To cease "living within the lie" choosing "life within the truth" instead.

Keywords: Václav Havel, John Gay, Andrej Krob, Beggar's Opera, Czechoslovak dissent, normalization in Czechoslovakia, life in a lie

1 Text vyšel původně jako úvod anglického překladu *Žebrácké opery* Václava Havla, viz Havel, Václav, *The Beggar's Opera*, přel. Paul Wilson (Ithaca, NY: Cornell University Press, 2001), s. ix–xxxi, dále jako doslov japonského překladu, viz Havel, Václav, Kojiki opera (Tokyo: Shohakusha, 2002), s. 129–164. Pro aktuální publikaci byl revidován, krácen i doplněn.

LOCKIT: Lvi, vlci a supi nežijí pohromadě ve
stádech, houfech a hejnech. – Ze všech dravých zvířat
jenom člověk je společenský tvor.[2]
John Gay, *Žebrácká opera*

Lockitův[3] ironický postřeh připodobňující člověka k šelmě výstižně ilustruje škarohlídský pohled na lidský druh prostupující celým dramatem Johna Gaye, aby zároveň vypíchl i to, čím se ti dva od sebe navzájem liší. Ač je člověk – stejně jako vlk, lev nebo sup – nadán pudem dravce, je na rozdíl od nich zároveň tvorem společenským. Z tohoto pohledu se tak lidský život jeví být osobitým paradoxem, případem jakési bipolární poruchy, jež neustále žene jedince od individualismu ke kolektivismu a zpět. Dějiny západní civilizace od antiky až po současnost věrně kopírují pohyb tohoto zvláštního kyvadla. Vždyť to byl právě svár dvou axiologických systémů – soutěživosti a spolupráce – propuknuvší v antickém Řecku na sklonku pátého století před n. l., jenž, jak uvádí Arthur Adkins, vedl ke zrodu politické filosofie (Adkins 1960). S rozmachem měst a obchodu bylo soupeření a boj, tvořící až doposavad dominantní hodnoty homérského věku, doplněno o „měkké" ctnosti podporující společenské stmelování v duchu Platónovy *Ústavy*.

Nazírána z tohoto úhlu je Lockitova metafora návratem k předplatónskému agonistickému modelu chování: člověk je především dravcem, jakkoli zároveň zcela zvráceně touží po společnosti své možné kořisti. Tato Gayova zaujatost má do značné míry co do činění s rozkladem britské společenské struktury na počátku osmnáctého století i s autorovou vlastní svízelnou situací s touto krizí spojenou. Slovy E. P. Thompsona:

2 John Gay, *Žebrácká opera*, překlad Jiří Valja (Praha: Městská knihovna v Praze, dle vyd. z r. 1964), s. 59. Dostupné z www.mlp.cz. (Pozn. překl.)

3 Jiří Valja ve svém překladu *Žebrácké opery* jména postav počešťuje (např. *Lockit* – „Lapák"). Jelikož text Václava Havla naopak využívá jazyk Gayova originálu, pro přehlednost ponecháváme jména z obou her v angličtině. (Pozn. překl.)

> „Politický život Anglie dvacátých let osmnáctého století v lecčems připomínal chorou ‚banánovou republiku'. Byla to ona známá fáze komerčního kapitalismu, kdy spolu dravci soupeří o svou mocenskou kořist, aniž by byli ochotni podvolit se racionálním nebo byrokratickým pravidlům a formám. Každý politik soustřeďoval kolem sebe pomocí nepotismu, podílů i koupí sítě loajálních vazalů […]. I důležité komerční zájmy (ať už obchodní nebo finanční) závisely na přízni politiků nebo armády a byly rovněž k mání za vysokou sazbu." (Thompson 1975: 197–198)

Gay sám neměl s rozvíjející se tržní ekonomikou právě ty nejpříjemnější zkušenosti: poté co v roce 1721 splaskla spekulativní bublina vyvolaná společností South Sea Company, přišel o své peníze a v následné politické vřavě ztratil i finanční podporu královského dvora, takže mu nakonec nezbývalo než se spolehnout jen na své vlastní pero jako jediný zdroj příjmů (viz Nokes 1995: 288–321, 401–408). Téma autorovy ekonomické závislosti rámuje i celou *Žebráckou operu*: v předposledním výstupu musí Básník, uvedený na scénu jako Žebrák, omilostnit Macheathe, aby „vyhověl londýnskému vkusu", a nepřišel tak o chleba (Gay 1964: 96).

Podtitul vlivného rozboru Gayova dramatu od Williama Empsona „Kult nezávislosti" věrně zachycuje individualistický étos, jenž je základem celé hry. Podle Empsona – zjednodušeně řečeno – jedinec může uniknout nevítané kontrole druhých jen dvojím způsobem: buď svým původem, anebo podnikáním. Co tak *Žebrácká opera* staví proti sobě tváří v tvář, jsou hodnoty typické pro šlechtu na straně jedné a pro třídu obchodníků na straně druhé. Ve srovnání s Macheathovým aristokratickým kodexem cti merkantilní manýry představitelů vzmáhající se buržoazie Peachuma a Lockita vyhlížejí krajně odpudivě. Gayovi však rozhodně nejde o to velebit ctnosti vytříbené šlechty na úkor plebejských kapitalistů; všudypřítomnou ironií na druhou (Empsonovými slovy „komickou upjatostí" [Comic Primness]) jsou veškeré hodnoty obráceny vzhůru nohama, aby byly současně jak potvrzeny, tak i vyvráceny, a tato třaskavá směs se stává materiálem společenské satiry. Lapkové přirovnaní k aristokratům nejsou o nic méně k smíchu než samotní šlechtici k pláči. Zároveň však drama dává jasně najevo, že

vznešené zásady, jimiž se Macheath řídí, nejsou než přetvářkou, již lze přehlížet, kdykoli to okolnosti vyžadují. Mutatis mutandis, nad Peachumovým a Lockitovým cynickým přesvědčením, že každý nezištný cit vůči druhým, ať už je to oddanost nebo láska, je jen zbožím, a tedy možným zdrojem zisku, můžeme sice zoufat, ale naše bědování by rozhodně nemělo skončit jen u těchto dvou postav. Text Gayovy hry divákům mnohokrát jasně naznačuje, že zde jsou i jiní – největším prominentem mezi nimi je tehdejší britský ministerský předseda Robert Walpole –, kdo pojímají správu věcí veřejných právě tímto kořistnickým způsobem. A z druhé strany, navzdory veškerému našemu pohrdání neskrývaným sobectvím Peachuma, nelze nevidět, že i tento „těžce pracující" zločinec má přece jen něco do sebe, viz například jeho odzbrojující upřímnost, se kterou hovoří o tom, co motivuje jeho počínání.

Uvážíme-li ohromující složitost kulturních a politických souvislostí, z nichž *Žebrácká opera* vzešla, není od věci se tázat, jak nebo zda vůbec je možné tuto hru přesadit do naprosto odlišného prostředí, například socialistického Československa sedmdesátých let. K této otázce ostatně vyzývá i Empsonův poněkud snobský soud završující rozbor Gayova dramatu: „Je skvělé, že hra je stále populární, jakkoli hloupé mohou být důvody její oblíbenosti." (Empson 1935: 250) Dlužno však podotknout, že se našli i kritikové, jež možnou přenositelnost *Žebrácké opery* nevylučovali. Gayův přítel Jonathan Swift jí například už v době její první inscenace připisoval robustní satirický potenciál, dalece přesahující původní historický kontext: „Tato komedie obsahuje *i satiru* týkající se nejen našich časů, ale užitečnou rovněž pro dobu minulou, ba možná i pro tu, která ještě přijde. Mám na mysli to, když se autor chápe příležitosti porovnat *běžné zloděje* se *zloději okrádajícími veřejnost* a jejich rozmanité strategémy zrad, podrazů a věšení se navzájem s podobnými dovednostmi *politiků* v časech korupce." (Swift – Sheridan 1992: 64–65)

Nenechme se však chytit do hermeneutické pasti čtenářsky orientované kritiky. Vždyť otázka, zda literární text může mít výklad pouze jeden, nebo je-li každá čtenářská konkretizace nevyhnutelně jen jeho misinterpretací, není zcela případná, jedná-li se spíše o problém pisatelský než

čtenářský. Ačkoli se Havlovo drama jmenuje *Žebrácká opera*, svým podtitulem „Hra o 14 obrazech na téma Johna Gaye“ dává autor jasně najevo, že se neostýchal zacházet se ctihodnou předlohou poněkud volněji. Mění se struktura hry (Gay se spokojil pouze se třemi obrazy, jež sestávají ze třinácti až sedmnácti výstupů) a mizí balady, jejichž zpěvem hlavní postavy zároveň napodobovaly i parodovaly tehdy tolik populární soudobou italskou operu. Též se vytrácí metadivadelní rámec, kde Básník coby Žebrák nejprve uvádí své dílo a potom, v souladu se žánrovým očekáváním diváků, omilostňuje Macheathe. O tom, proč Havel navzdory tolika podstatným změnám zvolil název totožný s Gayovým, bude řeč později. Stejně tak Havel namísto původního happy endu – příslibu sňatku Polly s Macheathem – zvolil závěr, který jakoby obratem ruky rázem změnil to, co se jinak zdálo být přímočarým rozuzlením.

Pomineme-li další, méně výrazné odchylky od předlohy, jedné z nejzásadnějších změn doznává stránka jazyková. Přinejmenším Havel sám zde vidí svůj autorský přínos, jak uvedl v dopise režiséru premiéry Andreji Krobovi, v němž hodnotí právě zhlédnutou zkoušku hry: „jak víš, šlo mi o to – a na tom je vlastně celá hra založena, s tím stojí a s tím padá – vytvořit jakési zvláštní napětí mezi ‚nízkostí‘ toho, o čem se mluví, a vysokým jazykem, kterým se o tom mluví – totiž že zloději a kurvy mluví jako psychologové a sociologové.“ Avšak Havel neusiloval svou úpravou Gayova textu jen pobavit obecenstvo nepatřičnou dikcí svých hrdinů. Jak dále objasňuje Krobovi: „vtip této adaptace totiž není v tradičním příběhu, ba není vyčerpán ani tím, jak je tradiční příběh převrácen, interpretován a travestován, je skutečně v tom, jakým dialogem je rozvíjen.“[4]

Co je tedy na dialozích Havlových postav tak výjimečného? Zaprvé pohotovost, s jakou jsou schopny odůvodnit jakýkoli ze svých činů bez ohledu na jeho zjevnou amorálnost. A zadruhé ochota znova a znova bryskně popírat sebe sama, tedy bez nejmenší prodlevy zaujmout stanovisko zcela protiřečící tomu předchozímu. Společně pak tyto dvě tak nápadné charakteristiky jejich

4 Václav Havel píše Andrejovi Krobovi ke zkoušce *Žebrácké opery*, nepublikovaná korespondence z 29. září 1975, archiv Andreje Kroba. Dostupné z https://archive.vaclavhavel-library.org/Archive/Detail/39383?q=krob

jazykového chování činí z protagonistů *Žebrácké opery* krajně nevyzpytatelné, rozporuplné mluvčí, kteří nikdy neníní to, co říkají, a jejichž společný dialog není než absurdní komedií. Divák se může jen domýšlet, proč se protagonisté vůbec obtěžují opětovně vysvětlovat své bezskrupulózní chování, mění-li své postoje tak krkolomným tempem. Proč se, dejme tomu, Jenny cítí povinována objasnit uvězněnému Macheathovi důvody, pro které jej už dvakrát vydala do rukou policie? Má to snad být ona špetka společenskosti, kterou Lockit připisuje lidským dravcům? Patrně ne – daleko pravděpodobnější je, že jde o obratný manévr: Jenny jen usiluje o to znovu si získat Macheathovu náklonnost a vyzvědět pro Lockita, jak ho chce Mack potajmu podvést, aby mohl být tento plán předem překažen. Promluvy Havlových hrdinů jsou tedy vedeny především strategickými zájmy.

Co tím mám na mysli? Za normálních okolností je úspěšná konverzace, alespoň podle filosofa jazyka Herberta Gricea, společným podnikem jejích účastníků. Mluvčí sdílejí stejný cíl nebo mají shodné zájmy, a tudíž považují vzájemnou výměnu informací za oboustranně užitečnou. Jejich spolupráce je možná, protože se při rozhovoru řídí několika nepsanými maximami: promluvy mají být pravdivé, relevantní, jednoznačné a co do množství poskytované informace vyvážené (Grice 1975: 41–58). Vzhledem k výše řečenému je očividné, že dialogy Havlových dramatis personae jsou vším, jen ne otevřenou konverzací mezi rovnocennými partnery, z níž by oběma plynul prospěch. Namísto toho jsme na jevišti svědky sémiotického zápolení, v němž je jazyk především nástrojem nátlaku, svádění a manipulace, tedy skrývání, odhalování, nebo dokonce i falešného odhalování, abych zmínil jen ty nejzjevnější postupy.[5] V situaci, kdy je jakákoli spolupráce již předem podezřelá, bylo by navýsost bláhové držet se sdílených konverzačních maxim. Jak kapsář Filch sezná na vlastní kůži, relevance je irelevantní, pokud není alespoň přesvědčivá nebo z ní pro mluvčího neplyne nějaká výhoda. Dušezpytné monology, ve kterých

5 Erving Goffman popisuje „falešné odhalování" jako záměrné podsouváni informace nic netušícím soupeřům, kterou se *tito* snaží „odhalit". Avšak poskytovaná informace je jen předstíraná a jejím pravým účelem je mást: „Subjekt má největší prospěch z toho, když vzbudí v protivníkovi mylný dojem, že výhody dosáhl on – to je pravá podstata podfuku [short con]." (viz Goffman 1969: 20)

protagonisté odhalují druhým své nejniternější myšlenky, jsou tak sáhodlouhé patrně jen proto, aby znemožnily kladení dotěrných otázek, jež by mohly zpochybnit jejich pravdivost. Dialog manželů Lockitových, jímž vrcholí závěrečná scéna, jen dokazuje, že každé slovo musí zůstat dvojznačné. V šalebném světě Havlovy *Žebrácké opery* není privilegovaného hlediska, z jehož vševědoucí perspektivy by bylo možné objektivně vyhodnotit všechny postranní úmysly jednotlivých postav, proniknout mnohovrstevnou texturou jejich vzájemných klamů a podvodů a jednoznačně určit vítěze této dechberoucí soutěže o nadvládu nad světem a podsvětím.

Podobně jako její předloha se i Havlova *Žebrácká opera* zaměřuje na individualistickou, soutěživou stránku lidské přirozenosti, kterou zveličuje do rozměrů vskutku groteskních. Jedná se jen o jakousi čistě uměleckou etudu v duchu poetiky absurdního divadla, nebo se Havel – jako potvrzení Swiftovy jasnozřivosti – pokusil využít satirického potenciálu Gayova textu k angažované kritice poměrů v normalizovaném Československu? Havel sám se z pochopitelných důvodů takovémuto výkladu bránil; například v eseji z dubna 1976 „Fakta o představení *Žebrácké opery*“ vehementně trvá na tom, že „v textu mé hry nelze najít cokoliv, co by bylo namířeno proti našemu státu, jeho zřízení nebo veřejné morálce“ (Havel 1999a: 116). Podobně jako Gay, který o dvě stě padesát let dříve ještě před premiérou své hry ubezpečoval Swifta: „Jsem si jist, že jsem nenapsal nic, co by mohlo být zákonem zakázáno.“[6] Ať už oba autoři o svých hrách prohlašovali cokoli, hněvu mocných se přesto nevyhnuli. Což bylo celkem pochopitelné v Gayově případě. Kousavé narážky ad hominem rozhodně nepotěšily již zmiňovaného Roberta Walpolea a podobně zapůsobilo i výmluvné přirovnání „běžných zlodějů“ ke „zlodějům okrádajícím veřejnost“ na whigský politický establishment. Co však mohlo pobouřit orgány státní moci v tehdejším Československu na textu, který se podobným přímým výpadům vyhýbá? Především již sama okolnost, že Havlova hra byla uvedena pro veřejnost.

6 „Gay to Swift,“ 2. prosince 1728, in Gay 1966: 78.

Invaze vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 znamenala v československém společenském i politickém životě zásadní přeměnu. Jak Havel připomněl o osm let později, „srpen 1968 nebyla [...] jen obvyklá výměna liberálnějšího režimu za režim konzervativnější, nebylo to jen tradiční utužení po uvolnění – to bylo něco víc: konec jedné éry; rozpad jednoho duchovního a společenského klimatu; hluboký mentální zlom“ (Havel 1999b: 151). Sovětskému vedení sice chvíli trvalo, než dosadilo na klíčová stranická a vládní místa spolehlivé kádry, avšak již od dubna 1969 mohla být normalizace spuštěna na plné obrátky. Systematické čistky těch, kdo „bratrskou pomoc“ otevřeně označovali za okupaci, plošná destrukce kulturní oblasti a nijak neskrývaný cynismus nových mocipánů, toto vše šokovalo a paralyzovalo československou veřejnost. Havel se podobně jako tisíce dalších umělců, novinářů nebo vědců stal vyděděncem: jeho knihy zmizely z knihoven, hry z jevišť a jméno ze sdělovacích prostředků.

Žebrácká opera byla druhým dramatem, které Havel napsal za těchto skličujících okolností. Avšak na rozdíl od jeho předchozích her „[j]e to nové zpracování klasické látky, které vzniklo na objednávku: jisté pražské divadlo si u mne novou verzi Gayovy hry objednalo ještě v době, kdy se mu zdálo, že by ji snad mohlo – nějak – uvést“ (ibid.: 154). Okolnost jejího vzniku odpovídá na mou výše položenou otázku, proč Havel ponechal hře její původní název, ačkoli v ní zcela chybí hudební složka nebo postava Žebráka. Pod rouškou „adaptace“ klasického autora mohl totiž český dramatik uniknout bedlivému oku cenzury. V roce 1972, kdy *Žebrácká opera* vznikla, sice tento pokus selhal, ale lest se vydařila o tři roky později díky iniciativě Andreje Kroba.

Krob se s Havlem seznámil na počátku šedesátých let, když nastoupil jako šéf jevištní techniky do Divadla Na Zábradlí. Havel sám v tomto divadle jako kulisák začínal, a přestože se v době Krobova působení už naplno věnoval kariéře dramatika, se Zábradlím úzce spolupracoval a před rokem 1968 tu také byly uvedeny všechny premiéry jeho her. Oba muže nicméně pojilo něco víc než jen pouhé profesní zájmy – na Hrádečku stály jejich chalupy vedle sebe a sousedé se hojně navštěvovali, zejména počátkem sedmdesátých let, kdy se sem Havel často uchyloval, aby unikl

nehostinné atmosféře hlavního města. Právě tady také Kroba napadlo – poté, co si přečetl rukopis *Žebrácké opery* – hru inscenovat. „Oslovil jsem své přátele kulisáky a šatnářky z Reduty [Krobova tehdejšího působiště, pozn. P. S.]. Ti přivedli své přátele: údržbáře, učitelky, úředníky, studenty. Většina z nich neměla s herectvím nic společného." (Klusáková 1990: 20) Zkoušky se odbývaly po různých bytech, stodolách, a jednou dokonce přímo u Havla na Hrádečku. V souboru panovala očividně skvělá nálada a z přibližně dvaceti herců jej za celou dobu kvůli obavám z možného postihu opustil jen jediný. Premiéra byla naplánována na 1. listopadu 1975 v Kulturním domě – známém spíš jako hostinec U Čelikovských – na pražské periferii v Horních Počernicích.

Neobvyklá lokalita měla několik výhod. Její odlehlost nejenže snižovala pravděpodobnost, že se akce dostane do hledáčku všudypřítomné tajné policie, ale především na ni měl vazbu představitel Macheathe Viktor Spousta, který zde už dříve pořádal ochotnická představení. Místní úřady jeho jméno znaly, a proto nebylo příliš obtížné získat povolení pro další inscenaci – zůstává ovšem poněkud nejasné, na základě jakých informací se nechaly obelstít. Spousta vzpomíná: „Šel jsem za nimi a řekl, že jsme s ochotnickým souborem nastudovali hru *Žebrácká opera* od Brechta[7] a že je trochu přepsaná, protože my bychom zpěvohru neutáhli. Pochopitelně jsem jim nevěšel na nos, kdo ji přepsal." (Kovářík 1990: 5) Vzpomínky Andreje Kroba se v tomto ohledu poněkud liší: „S naprostou samozřejmostí jsme se obrátili na MNV s žádostí o zapůjčení divadelního sálu [...] Uvedli jsme pravdivé údaje včetně autorova jména." (Klusáková 1990: 20) Když jsem se v lednu 2000 Kroba sám ptal, jak věc mohla projít, sardonicky se zasmál; informační embargo na Havlovo jméno prý fungovalo tak dokonale, že schvalovací komise neměla nejmenší tušení, o koho vlastně jde. Ať už byla skutečnost jakákoli, povolení mělo dvě podmínky: událost se nesměla nikde propagovat a vstup musel být zdarma. Divadelníci vděčně obě přijali.

7 Viktor Spousta odkazuje k přepisu Gayovy hry od Bertolda Brechta z roku 1928, známé pod názvem *Die Dreigroschenoper*, ke které hudbu složil Kurt Weill.

Dorazit na tak podivné místo konání nebylo pro tři stovky pozvaných diváků právě lehkým úkolem. Bylo komické, líčila mi Kamila Bendová, která se představení zúčastnila, jak za soumraku Horními Počernicemi kroužilo množství aut, jejichž řidiči se báli zastavit a zeptat se místních na cestu, aby nevzbudili nevítanou pozornost. Obav a nervozity obecenstva využil Andrej Krob pro svůj inscenační záměr, nezamýšlený autorem samým. John Keane s nádechem dramatičnosti popisuje Krobovu krátkou tvůrčí improvizaci, jež předcházela začátku představení:

Obrázek 1. Kulturní dům v Horních Počernicích, dějiště premiéry.

„Vysoký muž s výhružným výrazem tváře rozhrnul oponu a vyšel na jeviště. Pomalu a obratně si zapálil cigaretu, která jasně zazářila ve tmě improvizovaného divadla [...] Mlčící muž vyfoukl směrem k nim dým z cigarety a začal si je nestydatě prohlížet. Publikum bylo zaražené [...] Přejel pohledem celé hlediště a začal diváky důkladně zkoumat tak, jak seděli, od první řady zleva doprava a zepředu dozadu. Pak vyfoukl druhý kroužek dýmu a výhrůžným pohledem probodl diváky ve střední části hlediště. Když vypustil třetí obláček dýmu, všichni přítomní si začali myslet, že něco není v pořádku. Zdálo

se, že se schyluje k nějakému průšvihu; všichni totiž mohli doplatit na svou přítomnost [...] Muž skončil svou přísnou kontrolu a tiše zmizel za oponou. Zdálo se, že se čas zastavil a osud nyní sdělil své pochmurné poselství. Diváci se potili a byli přikováni do svých vrzajících křesel. Dusná atmosféra ještě zhoustla, protože si herci i diváci uvědomovali, jak je toto představení nebezpečné." (Keane 1999: 177–178)

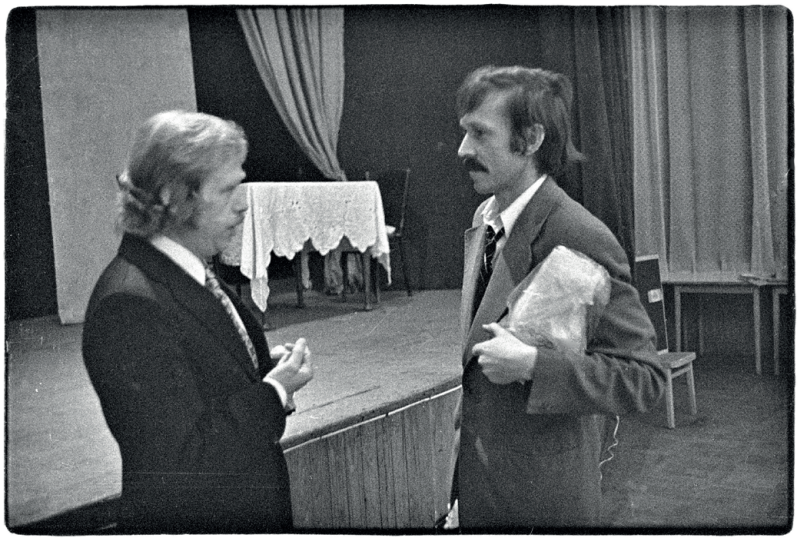
Obrázek 2. Václav Havel přijíždí na premiéru.

Záhadným „inspektorem" nebyl nikdo jiný než Krob sám. Jestliže však dokázal v myslích diváků evokovat to, čeho se všichni podvědomě báli – přítomnost tajné policie v sále –, mohli si oddechnout. Jakoby zázrakem se toho večera v Počernicích žádný „tajný" neobjevil.

Obrázek 3. Hlediště před začátkem představení.

Obrázek 4. Renáta Wernerová v roli Ingrid (vlevo) a Zina Kusczinská jako Betty (vpravo) se připravují na představení.

Představení sklidilo obrovský úspěch a celý ansámbl včetně nadšeného Havla se přesunul na oslavu do hospody U Medvídků (co by kamenem dohodil od policejního sídla v Bartolomějské ulici). Několik následujících dní byl klid a nic nenasvědčovalo tomu, že by se příští sobotu nemohlo odehrát další představení. V úterý však mlčení o počernické premiéře prolomilo rádio Svobodná Evropa a bezprostředně po něm očitý svědek v západoněmeckém týdeníku *Der Speigel*. Státní bezpečnost i stranické vedení bylo upřímně zděšeno. A zcela oprávněně! Jestliže se tři stovky lidí, včetně několika pověstných disidentů, dokáží přímo v Praze sejít na představení zakázaného autora a úřady se o tom dozvědí až ze zahraničních médií, něco není v pořádku. Policie, která nemohla uvěřit tomu, že by ji přelstila tlupa ochotníků, začala vyslýchat pachatele této mimořádné události včetně „nevinného" obecenstva. Žádný protistátní komplot nicméně odhalen nebyl a „viníci" zcela oprávněně trvali na tom, že neporušili žádný zákon.



Obrázek 5. Václav Havel a Andrej Krob rokují před představením.

Situaci navíc komplikovala okolnost, že o pouhé tři měsíce dříve Československo ratifikovalo helsinskou dohodu, která jej (jakkoli formálně) zavazovala chránit základní lidská práva svých občanů. Pro Moskvu byl tento dokument cenný především proto, že Západ v něm konečně přistoupil na uznání západních hranic Sovětského svazu, a tak by patrně nebyla spokojena, kdyby jeden ze satelitních států otevřeně ignoroval tuto nelehce vyjednanou smlouvu jenom proto, že jacísi amatérští divadelníci inscenovali bůhvíkde adaptaci anglické hry z osmnáctého století. Místní aparátčíci si však byli dobře vědomi toho, že by si veřejnost jejich případnou pasivitu vykládala jako projev slabosti – a že to, co jim dává moc, není jejich oblíbenost, nýbrž schopnost držet společnost pod kontrolou. A proto museli konat.

Postih se však odehrával svérázným způsobem, pro nějž se vžila výstižná přezdívka „stalinismus s lidskou tváří". Špinavou práci strana svěřila svým přisluhovačům. Úkol zněl jasně: účastníky „počernické aféry" je nutno vyhodit z práce, ale bez udání pravého důvodu, proč se tak děje. Příkladným je v tomto ohledu případ Andreje Kroba, který od roku 1975 opět působil na Zábradlí jako vedoucí jevištní techniky. Ředitel divadla Jan Vodička jej hned na počátku skandálu propustil a zakázal mu i vstup do divadla. Krobova smlouva však zcela přesně stanovovala podmínky, za kterých může být jeho pracovní poměr zrušen (a žádná z nich, světe div se, nebyla ve skutečnosti naplněna). Navzdory nátlaku z různých stran Krob odmítal dobrovolně odejít, a tak byl přijat zpět, avšak jen na místo řadového kulisáka. To pak bylo v červnu 1976 zrušeno z důvodů „reorganizace" divadla – aniž by se nadbytečným ukázal kdokoli další z jeho spoluzaměstnanců. Na písemnou výpověď podepsanou Vodičkou a schválenou závodní organizací ROH Krob reagoval dopisem, jehož poslední odstavec nápadně rezonuje s významovou výstavbou *Žebrácké opery*. Ukazuje totiž, že manipulativní využití jazyka – stěžejní aspekt hry – nebylo jen samoúčelným uměleckým postupem, ale že si je mimo prkna, která znamenají svět, zdárně osvojilo i vedení divadla Na Zábradlí.

> „Nezajímá mě, kdo byl vlastně iniciátorem tohoto malého ‚honu na čarodějnice'. Není důležité, jak si ti, kdož mou výpověď podepsali a kdož s ní vyslovili souhlas, budou před jinými i před sebou svůj špatný krok vysvětlo-

> vat. Jsou lidé, kteří dokáží slabost a zbabělost vždy interpretovat jako snahu pomoci jiným, divadlu, podniku, jako nezbytnost, která přišla ‚seshora', jako bezmocnost proti tvrdohlavosti druhého. Prostě zmatou pojmy: ukřivděnému řeknou tvrdohlavý, zbabělost pojmenují taktikou a spásou pro jiné, slabošství nutností poslouchat rozkazy. Jenže to vše jsou pouze názvy, které stejně neobstojí, podpisy trvale zůstanou. A s nimi i zjevná křivda a zbabělost."[8]

Zbývá však zodpovědět ještě poslední otázku. Individualistický ráz Gayovy *Žebrácké opery* se zdál být přiměřený duchu Anglie počátku osmnáctého století s jejím právě se rodícím kapitalismem založeným na zcela sebestředném upřednostňování vlastních zájmů. Československo sedmdesátých let, alespoň z pohledu západního světa, by mělo být vzorem opačné, tj. kolektivistické společensko-výrobní formace. Co tedy sdílí vypjatý egoismus Havlových protagonistů s komunitární pospolitostí hrdou na to, že odstranila hospodářskou soutěž jako motor svého rozvoje? Nahlížena zevnitř, Havlova socialistická vlast zdaleka nepřipomínala šťastnou rodinu, ve které by nikdo nebyl utlačován a plody společné práce děleny spravedlivě podle zásluh každého jednotlivce. Stačí jen vzpomenout tehdy populární anekdotu, v níž se rozhlasový posluchač v pořadu otázek a odpovědí ptá redakce na to, jaký je rozdíl mezi kapitalismem a socialismem. Naprostý, dozví se obratem. V tom prvním přece vykořisťuje člověk člověka, zatímco v tom druhém je tomu právě naopak.

Teď však vážně – proč nepovažovali Čechoslováci svou socialistickou domovinu za maják osvíceného altruismu? Kolektivisticky osnovaná společenství obvykle integrují své členy do vnitřně pevně stmelené pospolitosti, v níž je o jedince postaráno od kolébky do hrobu výměnou za jeho nezpochybnitelnou skupinovou oddanost (Hofstede 1997: 51). Teoreticky vzato, společenská smlouva tohoto druhu platila i v ČSSR: politicky spolehlivým občanům režim sliboval plné hospodářské zabezpečení. V praxi však toto symbiotické uspořádání mělo své vážné trhliny. Nabízené zboží a služby byly často dostupné jen v omezeném množství, a navíc ve srovnání se

8 Krobova odpověď na dopis z 28. června 1976, chybně datovaná k 8. červnu; kopii laskavě zapůjčil Andrej Krob sám.

sortimentem západního trhu obvykle podřadné jakosti. A zdánlivě rozumnému nápadu vyrazit si na nákup do nedalekého Rakouska či Německa jen tak na vlastní pěst bránily ostnaté dráty a ostražití pohraničníci s prstem na spoušti. Kromě důvodů čistě ekonomických měla nechuť občanstva ztotožnit se se socialistickým režimem i svůj morální rozměr. Společnost byla do hloubky zkorumpovaná a bez systému protislužeb a úplatků byl normální život těžko představitelný. Vždyť ani opěvovaná bezplatná zdravotní péče pro všechny nebyla zcela zdarma: obálky s penězi či rozličné dárky lékařům a ošetřovatelům byly zavedenou normou.

Pro můj výklad Havlovy *Žebrácké opery* byla však patrně nejdůležitější nespokojenost politická způsobená krajně nerovnoměrným rozložením moci. Normalizace soustředila všechny rozhodovací kompetence do rukou poměrně malé vládnoucí hrstky a zbytek občanstva byl o svá politická práva zcela připraven. Volby, o nichž každý věděl, že jsou jen naoko, měly pak navodit dojem, že lid si své zástupce vybírá jen a jen na základě svobodného rozhodnutí. V takové situaci sjednotit národ pod vedením vlády dosazené tanky cizích mocností byl úkol vskutku nadlidský. A tak moskevským kompradorům nezbývalo než opentlit svou „vedoucí úlohu" otřepanými frázemi marxisticko-leninské utopie. Logika dějin je neúprosná a dočasná diktatura proletariátu (zosobněného komunistickou stranou) je jen prvním krokem ku konečnému nastolení zcela spravedlivé beztřídní společnosti, k níž bude každý přispívat podle svých možností a ve které se každému dostane podle jeho potřeb. Takovými a podobnými floskulemi bombardovaly všechny sdělovací prostředky dennodenně obyvatelstvo, aby tak dodaly loutkové vládě zdání legitimity. Mohl však vůbec někdo brát tuto natolik zjevnou propagandu vážně? Patrně ne, ale straně v poslední instanci vůbec nešlo o to, zda tomu všemu občané skutečně věří – stačilo jí totiž, pokud to jen zdárně předstírali. A mnohočetné mocenské orgány, které měla k dispozici, se již postaraly o to, aby nikdo nevybočil z řady.

Zcela jednostranný poměr moci mezi vládnoucí klikou a běžnými občany celkem věrně odpovídá podmínkám, ve kterých dochází k tomu, co Gregory Bateson nazval kdysi tak rozšířeným pojmem „dvojná vazba" [double bind] (Bateson 1972: 201–227). Podle této teorie v situaci, kdy nadřazená osoba nutí

na ní závislého jedince k určitému jednání a zároveň tvrdí, že toto jeho jednání je zcela dobrovolné, a navíc v jeho vlastním zájmu, dochází na komunikační rovině k důležité proměně. Předmětný jazyk (tj. obsah komunikace) k nerozeznání splyne s metajazykem (tj. společenským kontextem, v němž se komunikace odehrává). Tvrzení o určité skutečnosti se tak může dostat do přímého rozporu s tím, co sám mluvčí říká o svém výroku. Učebnicovým příkladem podobné logické aporie je tzv. paradox lháře – když Kréťan Epimenides zcela zmate své posluchače větou, že „všichni Kréťané jsou lháři". Jeho výrok je totiž současně jak pravdivý, tak i nepravdivý. Z této logické pasti lze podle Batesona uniknout pouze tak, že na takto rozporuplnou promluvu nahlédneme z perspektivy o stupeň vyšší abstrakce (metametajazyk), což nám umožní od sebe rozlišit vzájemně neslučitelné primární a sekundární roviny diskurzu. Ve skutečnosti je však takové řešení často nemožné, ať už kvůli určité psychické poruše (správnému vyhodnocování míry abstrakce může například bránit schizofrenie), nebo sociální patologii. Což mě přivádí zpět k Havlovi.

Ve své slavné eseji „Moc bezmocných", napsané zhruba tři roky po „počernické aféře", se Havel zaměřil na dvojné vazby v komunikačních situacích, se kterými se běžně setkával ve svém rodném městě. Proč vedoucí obchodu Ovoce a zelenina, táže se Havel, umisťuje ve své výkladní skříni mezi cibulí a mrkví plakát s heslem „proletáři všech zemí, spojte se!"? Takové jednání se nám bude jevit nesmyslné, dodává, jen do okamžiku, než pochopíme to, co je vystavením plakátu skutečně sdělováno. Zelináři jsou zásady historického materialismu nepochybně zcela cizí. Heslo samo je jen konvenční frází předem vybranou pro tuto příležitost stranickými propagandisty a vedoucímu je její obsah lhostejný. Jeho umístěním do výkladu však dává veřejně najevo svou bezmocnost a plnou kapitulaci před násilným systémem (jenž konec konců vlastní nejen jeho obchod, ale i všechny ostatní provozovny v celé zemi), aby si tak zajistil poklidnou, ničím nerušenou existenci. K podrobení se režimu byl sice donucen, což se mu samozřejmě nemusí nikterak zamlouvat, ale milosrdná strana mu jeho utrpení ulehčuje zázračným všelékem vědeckého světového názoru, marxisticko-leninským učením. Tento sociálněvědný elixír (kterým neradno třepat či jej míchat) umožňuje straně *předstírat*, že nic *nepředstírá*, a zelináři *předstírat*, že jí věří (Havel 1999c: 231–233).

Tato oboustranně užitečná dohoda, abych dále rozvinul Havlovu myšlenku, však pozbývá pro zelináře své přitažlivosti v okamžiku, když má vysvětlit svou ponižující povolnost ženě, dětem nebo přátelům. Kdo by si přál v očích svých nejbližších vyhlížet jako bačkora? Aby si zachoval tvář, musí jim vedoucí prodejny své konformní jednání nějak odůvodnit. V bezpečí domova tak ujistí kruh těch, jimž plně důvěřuje, že jeho okázalé projevy loajálnosti vůči režimu jsou jen *předstíraná předstírání*, obratná kamufláž, díky níž může v tichosti sledovat své ryze osobní zájmy, třeba odklánět část tržby do vlastní kapsy.

Jsou lidé, jež lze balamutit po jistou dobu, avšak stranu, obzvláště tak paranoidní, jakou byla KSČ, nikdy. A zde přicházejí na řadu bezpečnostní složky státu. Aby napomohla oddělit zrno od plev, StB vybudovala širokou síť tajných informátorů *předstírajících předstírat předstírání*, jejichž úkolem bylo vetřít se do důvěry všech zakuklených zelinářů a odhalit jejich pravou tvář.[9] Dopadený padouch, byl-li ovšem dostatečně prohnaný, se mohl trestu vyhnout tím, že se sám ujal nelehké role spolupracovníka StB. Donášením na jiné vedoucí prodejen Ovoce a zelenina, kteří své předstírání jen předstírají, mohl svou vinu odčinit, a tak přispět ke konečnému vítězství dělnické třídy.

Tím však řetězec klamů vlastní československé společnosti v době nedávno minulé zdaleka nekončí. Historické dokumenty skýtají množství příkladů předstírání tak mnohovrstevnatého a mnohoznačného, že ve srovnání s nimi se Havlova *Žebrácká opera* může jevit jako pohříchu realistické dílo. Dovolte mi uvést jen jeden za všechny. Je to případ „kapitána" Pavla Minaříka, redaktora české sekce rádia Svobodná Evropa v Mnichově, který se za oslavných fanfár linoucích se ze všech hromadných sdělovacích prostředků vrátil do Prahy v lednu 1976.[10] Tento uprchlík z roku 1968 byl podle oficiálních zdrojů „krtkem" údajně nasazeným Státní bezpečností, aby slídil v řadách zrádné

9 Vertikální strukturu vědomí času v souvislosti s „předstíráním", „předstíráním na druhou", „předstíráním na třetí" atd. rozebral Gaston Bachelard v 6. kapitole své práce *La dialectique de la durée* (Paris: Boivin et Cie, 1936), s. 105–128. Ta vyšla česky v r. 1967 ve sborníku, do kterého přispěl i Václav Havel. Viz *Podoby: Literární sborník*, usp. Bohumil Doležal (Praha: Československý spisovatel, 1967), s. 193–208. Sám Havel tematizoval takovéto umocňování předstírání (nazývané jím „chytračením") ve své skladbě „Složitá situace" (viz Václav Havel, *Antikódy*, in Spisy, sv. 1 [Praha: Torst, 1999], s. 337), ve které je „chytračení" umocněno na pátou.

10 Sbírku rozhovorů s touto podivnou figurkou v nákladu 50 tisíc výtisků vydalo v roce 1976 Federální ministerstvo vnitra pod názvem *Návrat rozvědčíka*.

emigrace. Avšak osobní důvody Minaříkova náhlého návratu do vlasti, na které upozornili jeho bývalí spolupracovníci ze Svobodné Evropy,[11] jakož i mizivé množství kompromitujících materiálů, jež byl schopen dodat, nasvědčovaly spíše tomu, že legenda o úspěšné špionážní operaci předkládaná veřejnosti byla patrně přemrštěná. Ač uvěřitelný jen zčásti, příběh Minaříkovy mise přece jen svůj účel do jisté míry splnil. Komunikační nejistota, kterou vyvolal, přiživila strach mezi kritiky režimu doma i v cizině a umocnila nepříjemný pocit, že skutečně není radno důvěřovat vůbec nikomu. Což bylo pro KSČ pojistkou, že opozice zůstane rozdrobena, neschopna jakkoli ohrozit její absolutní mocenskou nadvládu.

Obrázek 6. Václav Havel; za pár okamžiků jde opona nahoru.

11 „Minařík od jara 1975 věděl, že bude muset z práce odejít […] a bude stát před problémem, jak se na Západě uživit. Svou úlohu zřejmě sehrála i temná epizoda z jeho mnichovského života: jednu noc se v podnapilém stavu těžce nabourал s autem, ve kterém vezl jistou mnichovskou bardámu, kterou zmrzačil. Takové věci stojí v Německu velké peníze, dlouhý soud a často konec kariéry.“ In „První a poslední role ‚kapitána‘ Minaříka“, *Listy: Časopis československé socialistické opozice*, roč. 6, č. 2. s. 7.

Leč abych se vrátil zpět k Havlově hře. Jak vidno, vypjatý individualismus postav jeho *Žebrácké opery* nebyl pro společnost tak vysoce prosycenou nedůvěrou, v níž hra vznikla, ničím cizím. Domnívám se však, že Havlovi šlo o něco víc než jen uvést na scénu očividnou absurditu diskurzu založeného na dvojných vazbách, jíž byl ve svém životě neustálým svědkem (jakkoli toto mohlo být pro postmoderního autora[12] nevyčerpatelným zdrojem inspirace). Ať už tak, či onak, Havel byl vždy zapáleným politickým moralistou, jak jeho eseje i veřejné působení jasně dokazují. A „život ve lži", se kterým se drtivá většina jeho spoluobčanů v normalizovaném Československu dokázala smířit, považoval nejen za ponižující, ale především za sebezničující. Smlouvání s ďáblem (téma Havlovy hry *Pokoušení* z roku 1985), byť motivováno těmi nejlepšími úmysly, nemůže nikdy skončit dobře, protože naprostá nejednoznačnost dvojné vazby je nevyhnutelně pokřiví k nepoznání. Stálé převlékání kabátu vynucené ustavičně se měnícím kontextem v konečném výsledku zneplatní rozdíl mezi pravdou a (strategickou) lží, účelem a prostředkem, tanečníkem a tancem. Což vede k morálně bezvýchodné situaci tak důvěrně známé všem právě z tehdejšího Československa, kde, jak konstatoval Havel, „každý je svým způsobem [...] obětí i oporou [systému]" (Havel 1999c: 245). Havlova posedlost morálkou by nám však neměla zastínit fakt, že ve své divadelní praxi byl Havel vždy zavilým nepřítelem didaktičnosti jako služky ideologií. Jakým způsobem se mu tedy podařilo vyřešit odvěký svár mezi potřebou nezpronevěřit se uměleckosti, a přece vytvořit sociálně relevantní drama?

Klíčem k politickému výkladu *Žebrácké opery* je dle mého názoru závěrečný dialog manželů Lockitových, ke kterému jsem odkazoval již výše:

> LOCKIT: Tak, Mary, a od tohoto okamžiku má naše organizace pod kontrolou prakticky celé podsvětí.
> LOCKITOVÁ: Dalo to fušku, viď?

12 Mezi postmodernisty Havla řadí např. Manfred B. Steger a Sherri Stone Replogle v textu „Václav Havel's Postmodernism", *Contemporary Political Theory* 4, č. 3, 2005, s. 253–274. Viz též https://researchrepository.rmit.edu.au/esploro/outputs/journalArticle/Vaclav-Havels-Postmodernism/9921858446601341 (přístup 16.09.2022).

LOCKIT: Získat kontrolu nad policií byla proti tomu hračka.
LOCKITOVÁ: Stejně je to zvláštní, Bille. Nikdo o naší organizaci neví, a všichni jí slouží.
LOCKIT: Kdo neví, že slouží, slouží vždycky nejlíp. Dobrou chuť!
(Havel 1999d: 518)

Co mne na tomto dialogu zaujalo především, není nečekané odhalení, že Lockit je zločinec vydávající se za policistu. Jakkoli je tato okolnost překvapivá, není než jen další rovinou neustále se stupňujícího předstírání, jakým se Havlovy postavy představují divákům. Daleko výmluvnějším shledávám samolibé uspokojení obou manželů, že konečnými vítězi této mámivé stínohry jsou právě oni, protože se jim vposled podařilo obelstít všechny své rivaly. Obzvláště, poměříme-li toto jejich zadostiučinění Lockitovým výrokem, kterým celá hra vrcholí. V nelítostném světě londýnských gangsterů, sděluje nám tento novodobý Francis Bacon, „vědění je moc". Avšak vědění krajně specifické: moc nad jinými získáváme především tak, že víme předem, jak hodlají jednat.

Tento poznatek by však měl Lockitovi přivodit především nechutenství a bolehlav. Vždyť jediný zdroj informací živící jeho pocit převahy – záměrně matoucí signály jeho úskočných protihráčů – je očividně nespolehlivý. A navíc, každá dvojná vazba ze své podstaty nemůže než navodit komunikační šum. Řečeno jinak, jak si Lockit může být tak jist, že nastalou situaci vyhodnocuje správně: zda je jeho triumf opravdový, nebo jen předpokládaný, je-li skutečným pánem jiných, nebo pouze nic netušícím sluhou těch, jež zdánlivě kontroluje? Finále *Žebrácké opery*, a zde vězí jádro pudla, nenabízí výsledné skóre strategické hry odvíjející se před zraky diváků, nýbrž jen další smyčku nekonečné spirály vzájemného klamání. A ač se z něj dovídáme, že policisté mohou být zloději, drama opouštíme s pocitem, že i opak je hodnověrný, a těmi skutečnými policisty jsou ve skutečnosti právě zloději, pakliže rozdíl mezi nimi dává vůbec ještě nějaký smysl.

Havlova *Žebrácká opera* nenabízí přímočarý závěr: Lockitova hybris – jeho neochvějná sebedůvěra předznamenávající hrdinův tragický pád – je sice naznačena, ve hře samé však zůstává netrestanou. Což ale nikterak nesnižuje

její katarzní potenciál. Drama o dilematech vyvolaných dvojnou vazbou bylo totiž určeno obecenstvu, které se ve svém životě s podobně pochybnými situacemi setkávalo na každém kroku. Hra o komunikativní poruše zasazuje dvojnou vazbu do abstraktně vyššího dramatického rámce a nabízí těm, kdož jsou v ní lapeni na primární úrovni, umělecky zprostředkovaný vhled zvenčí. Zachyceno ve své plné vnitřní rozporuplnosti, meta-předstírání je vykresleno coby bludný kruh, krysí závod, jenž nelze vyhrát, ať už jsou naše pohnutky k účasti v něm jakékoli. Takto viděna není tudíž *Žebrácká opera* jen pouhou uměleckou mimezí zavádějících komunikačních strategií bujících mimo divadlo, ale též i politickým gestem. Autor vyzývá diváky, aby pohlédli na jimi osobně tak často zažívanou patovou situaci dvojné vazby s odstupem a kriticky zhodnotili své vlastní chování. Pakliže jeho obojakost shledají nedůstojnou, aby ji zavrhli – přestali „žít ve lži“ a namísto toho ve shodě se svým svědomím nastoupili „život v pravdě“ (ibid.: 147).

Přeložila Eva Nováková

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2022_038).

The funding for the present publication/research paper/chapter was provided by the Czech Ministry of Education, Youth and Sports for specific research (IGA_FF_2022_038).

LITERATURA

ADKINS, Arthur W. H.
1960 *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values* (Oxford: Clarendon Press)

BATESON, Gregory
1972 „Toward a Theory of Schizophrenia"; in týž, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (New York: Ballantine Books), s. 201–227

EMPSON, William
1935 „The Beggar's Opera: Mock-Pastoral and the Cult of Independence"; in týž, *Some Versions of Pastoral* (London: Chatto & Windus)

GAY, John
1966 *The Letters of John Gay* (Oxford: Clarendon Press)

1964 *Žebrácká opera*; přel. Jiří Valja (Praha: SNKLU)

GOFFMAN, Erving
1969 *Strategic Interaction* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press)

GRICE, H. Paul
1975 „Logic and Conversation"; in Peter Cole, Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics: Speech Acts*, sv. 3 (New York: Academic Press)

HAVEL, Václav
1999a „Fakta o představení Žebrácké opery"; in týž, *Spisy*, sv. 4, *Eseje a jiné texty z let 1970–1989. Dálkový výslech* (Praha: Torst), s. 114–124

1999b „Dovětek autora ke knize *Hry 1970–1976*"; in týž, *Spisy*, sv. 4, *Eseje a jiné texty z let 1970–1989. Dálkový výslech* (Praha: Torst, 1999), s. 143–158

1999c „Moc bezmocných"; in týž, *Spisy*, sv. 4, *Eseje a jiné texty z let 1970–1989. Dálkový výslech* (Praha: Torst, 1999), s. 224–330

1999d *Spisy*, sv. 2, *Hry* (Praha: Torst)

HOFSTEDE, Geert
1997 *Cultures and Organizations: Software of the Mind* (New York: McGraw-Hill)

KEANE, John
1999 *Václav Havel: Politická tragédie v šesti aktech*; přel. Jiří Vaněk (Praha: Volvox Globator)

KLUSÁKOVÁ, Jana
1990 „Andrej Krob: Vším jsem byl rád…“; *Mladý svět* 32, č. 23, s. 20–21

KOVÁŘÍK, Vladimír
1990 „Světová premiéra v Horních Počernicích“; *Mladá fronta* 46, příl. *Víkend* 13, 31. 3., s. 4–5

NOKES, David
1995 *John Gay: A Profession of Friendship* (Oxford: Clarendon Press)

SWIFT, Jonathan – Sheridan, Thomas
1992 *The Intelligencer* (Oxford: Clarendon Press)

THOMPSON, Edward P.
1975 *Whigs and Hunters: The Origin of the Black Act* (New York: Pantheon Books)