

W zapętleniu władzy i sztuki.

Twórczość Václava Havla w świetle filozofii Jana Patočki

MAGDALENA BRODACKA

Uniwersytet Jagielloński
magdalenabrodacka@gmail.com

Wprowadzenie

Nazwisko Václava Havla jest znane niemal każdemu (Środkowo)europejczykowi – to czeski intelektualista, dysydent i więzień polityczny w okresie tak zwanej normalizacji w Czechosłowacji, jej późniejszy prezydent i pierwszy prezydent Republiki Czeskiej. Jednak Havel był również (a może przede wszystkim) utalentowanym pisarzem, który stworzył kilkanaście dramatów, liczne eseje, a pod koniec życia wyreżyserował swój pierwszy film. Dzięki tłumaczeniom i redakcji Andrzeja S. Jagodzińskiego polski czytelnik może zapoznać się z większością dramatów pisarza zamieszczonych w tomie *Havel. Utwory sceniczne*, który został wydany w 2016 roku nakładem Wydawnictwa Krytyki Politycznej. Jak pisze sam tłumacz: „Niniejszy tom jest więc pierwszym w Polsce tak pełnym wyborem dramaturgii Václava Havla, zawierającym wszystkie jego najważniejsze, autorskie sztuki, zarówno pełnospektaklowe, jak i jednoaktowe” (Jagodziński 2016: 662). Z kolei w 2014 roku ukazała się polska biografia Havla, zatytułowana *Zemsta bezsilnych*, autorstwa Aleksandra Kaczorowskiego, w której autor opracował chronologicznie zarówno twórczość literacką, jak i działalność polityczną byłego prezydenta Czech.

Przypomnienie twórczości Havla jest swoistym dopełnieniem politycznego kontekstu, w którym zwykło się sytuować pisarza. Jego dramaty i eseje pomagają zrozumieć i – co najważniejsze – przepracować środkowoeuropejski los drugiej połowy dwudziestego wieku. Havel oscylował między działalnością artystyczną i polityką, choć, jak sam wielokrotnie podkreślał, prezydentem został przez przypadek, zrzędzeniem losu, twórcą natomiast czuł się zawsze¹. Choć nie zawsze mógł tworzyć. W 1969 roku, po stłumieniu wydarzeń związanych z Praską Wiosną przez wojska Układu Warszawskiego, Havel został oskarżony o działania sprzeczne z interesem kraju i objęty zakazem publikacji (Gruša 2014: 10). Jego aktywność koncentrowała się wówczas wokół czeskiego undergroundu, założył nieoficjalne wydawnictwo „Expedice” oraz został jednym z pierwszych rzeczników (obok Jana Patočki i Jiřego Hájka) Karty 77, za co był wielokrotnie więziony.

W Polsce Patočka nie jest szczególnie dobrze znany, choć sam filozof był pilnym uczniem Edmunda Husserla i słuchaczem Martina Heideggera. Przeżył dwie wojny światowe oraz komunistyczny reżim, który zawładnął jego ojczyzną i uniemożliwił pracę na Uniwersytecie Karola w Pradze. O jego biografii pisał między innymi Mariusz Surosz:

Od uzyskania habilitacji w 1937 roku przez niespełna dziewięć lat mógł wykładać na uniwersytecie. W 1972 roku władze [...] przeniosły go na emeryturę. Zaczął wtedy wykładać w prywatnych mieszkaniach. Te seminaria nazywano „Latającym Uniwersytetem Patočki” (Surosz 2018: 213-214).

Najważniejsze dzieła czeskiego filozofa, czyli *Świat naturalny jako problem filozoficzny* (1936), *Wstęp do fenomenologii Husserla* (oficjalnie wydany w 1993 roku) oraz *Eseje heretyckie z filozofii dziejów* (samizdat 1975) doczekały się należytego docenienia zwłaszcza wśród zachodnich intelektualistów. U podstaw niniejszego rozdziału stoją dwa zbiory esejów Patočki: *Eseje heretyckie z filozofii dziejów* oraz powiązany z nimi tematycznie zbiór esejów *Kim są Czesi?* (pisany w latach siedemdziesiątych, wydany w 1992 roku), który powstał „na kanwie

¹ „Myślę, że w polityce znalazłem się trochę przez kaprys historii. Byłem takim produktem nadzwyczajnych czasów. [...] Jestem człowiekiem może zbyt grzecznym i niezdecydowanym. Nie jestem szczególnie pewny siebie, i w pewnym sensie – ale to proszę brać w cudzysłów – przyjąłem funkcje polityczne przez grzeczność w stosunku do tych, którzy mi je proponowali” (Havel & Gruša 2014: 14-15).

prywatnej korespondencji z Niemką mieszkającą w RFN” (Baluch 1997: 9). Według Jacka Balucha celem Patočki „jest zarysowanie głównych tendencji rozwojowych czeskiego narodu i państwa oraz formujących je idei, a także ukazanie problematyki czeskiej tożsamości narodowej i świadomości politycznej ukształtowanej w procesie historycznym” (Baluch 1997: 9).

Myśl filozoficzna Patočki znalazła swoje refleksy w twórczości Havla. Czasem są to zbieżności celowe, innym razem zupełnie niezamierzone. Jednakże obaj twórcy żyli i tworzyli w samym sercu Europy – miejscu wyjątkowo okrutnie doświadczonym kolejnymi wydarzeniami polityczno-historycznymi, a ich nadmiar dopominał się przepracowania – również literackiego. Przywołane w dalszej części rozdziału dramaty Havla – *Garden Party* (1963), *Audien-cja* (1975) i *Odejścia* (2007) – zobrazują ewolucję społeczno-politycznej myśli pisarza, począwszy od dehumanizującego wpływu reżimu na jednostkę, przez dialog ze swoim sumieniem, aż do surowej oceny kondycji współczesności. Utwory sceniczne Havla warto czytać równoległe z jego esejami i to właśnie jednemu z nich – *Sile bezsilnych* (1978) – jest poświęcona druga część niniejszego tekstu. Wszystkie te rozważania zostaną zestawione z tezami Patočki, dzięki której myśl Havla jest osadzona w głębokiej tradycji filozoficznej.

Na kartach dramatu

W latach sześćdziesiątych XX wieku narodził się środkowoeuropejski dramat absurdu. W opinii Bogusława Bakuły można z całą pewnością mówić o jego specyficznych cechach, do których należą: ścisły związek historii i estetyki, silne poczucie egzystencjalnego absurdu, analiza mechanizmów totalitarnej władzy oraz problem „pustego” języka. Według Bakuły: „Literatura zachodnia karmiła się abstrakcyjnymi problemami etycznymi i estetycznymi, podczas gdy w Europie Środkowej chodziło o przetrwanie i o tożsamość w cichej walce przeciwko siłom narzucającym jednostce nieistotność” (Bakuła 2014: 50). Badacz do twórców dramatu środkowoeuropejskiego zaliczył między innymi Sławomira Mrożka, Pavla Kohouta, György'ego Spiró, Petra Zelenkę i Václava Havla.

Havel debiutował w 1963 roku sztuką *Garden Party*. Dedykował ją Janowi Grossmanowi, nowemu kierownikowi artystycznemu Teatru na Balustradzie w Pradze, w którym Havel zaczął pracę jako montażysta dekoracji (Kaczorowski 2014: 95-119). Z czasem został asystentem Grossmana, a zimą 1963 roku razem udali się na trzytygodniowy pobyt twórczy w Karkonosze.

To właśnie tam Havel napisał graną do dziś sztukę, której głównym bohaterem jest Hugo Pludek. Młody człowiek na polecenie rodziców ma znaleźć sobie posadę w Urzędzie Likwidacyjnym i w tym celu pojawia się na tytułowym przyjęciu. Podporządkowując się retoryce rozmówców, Hugo Pludek bardzo szybko zyskuje sobie sympatię prominentnych osób i robi błyskawiczną karierę: zostaje pracownikiem Urzędu Likwidacyjnego, następnie przechodzi do Urzędu Inauguracyjnego i wreszcie awansuje na stanowisko szefa Centralnej Komisji do Spraw Inauguracji i Likwidacji.

Premiera *Garden Party* w reżyserii Otomara Krejčy miała miejsce w Teatrze na Balustradzie trzeciego grudnia 1963 roku. Dramat ten od razu docenili krytycy i widzowie nie tylko w Czechosłowacji, ale i za granicą. Już w październiku 1964 roku *Garden Party* zostało wystawione w Berlinie Zachodnim. Jak twierdzi Aleksander Kaczorowski, dzięki tantiomom z praw autorskich Václav Havel w latach sześćdziesiątych stał się niezwykle zamożnym człowiekiem.

Za błyskawicznym sukcesem debiutanckiej sztuki Havla stoi przede wszystkim język, a konkretnie komunistyczna nowomowa – puste frazesy, które pozbawiają tożsamości każdego, kto je wypowiada. Elżbieta Zimna tak komentuje język Pludka:

Hugo zrobił wielką karierę tak, jak sobie życzyli rodzice. Jednak, gdy wraca do domu, rodzice nie poznają go. Wraz ze zmianą języka zmienił tożsamość. Wybierając drogę nieautentyczności, stracił ostatnie indywidualne rysy. Przestał być tożsamy sam ze sobą (Zimna 2014: 78).

Roman Madecki z kolei zwraca uwagę, że „na plan pierwszej samodzielnie napisanej i profesjonalnie wystawionej sztuki *Festyn* (1963)² wysuwa się kod językowy w postaci typowego dla nowomowy pustosłowia” (Madecki 2014: 93). Badacz do cech nowomowy, która występuje w tym dramacie, zalicza jej aksjologiczny charakter, kiedy absurdalne połączenia językowe dominują nad ich znaczeniem. Nie mają one związku z rzeczywistością, są rytualne i magiczne. Uniemożliwia to komunikację, a dialog między bohaterami zostaje, według Madeckiego, wykluczony (Madecki 2014: 95-99). Język wskazuje sam na siebie, to on staje się głównym bohaterem dramatów, zatem forma dominuje nad treścią wypowiedzi.

² *Festyn* to inny tytuł dla *Garden Party*.

Garden Party kończy się dialogiem rodziców z Hugonem, którzy nie rozpoznają w nim własnego syna:

Pludek (do Hugona): Proszę pana, kim pan właściwie jest?

Hugo: Ja? Kim jestem? No, wie pan, ja nie lubię tak jednostronnie postawionych pytań. [...] Żeby nie wiem jak odpowiadać na takie pytanie, to nigdy nie da się ująć całej prawdy, a zawsze najwyżej jakąś jej ograniczoną część. Człowiek to coś tak skomplikowanego, zmiennego, wielokształtnego i trudnego do opisanego, że nie istnieje słowo, zdanie, księga ani nic innego, co byłoby w stanie w pełni go wyrazić. W człowieku nie ma niczego trwałego, wiecznego, absolutnego – jest on nieustającą zmianą, ale dumną zmianą! (Havel 2016: 48).

Wypowiedź głównego bohatera wskazuje na problem, z którym Havel mierzył się we wszystkich swoich dramatach – jak zachować twarz i własną wyjątkowość w reżimie, który redukuje indywidualizm do jednolitej masy. Jego bohaterowie nie walczą o ocalenie autentyczności, wprost przeciwnie, chętnie zakładają kolejne maski.

W jednej ze swoich najlepszych jednoaktówek, *Audiencji* (1975), Havel posługuje się znanym motywem sobowtórowego odbicia. Jak sugeruje Kaczorowski, *Audiencja* przypomina skecz, bohaterami dramatu są bowiem Waniek i Browarnik, którzy w trakcie trwania rozmowy spożywają coraz więcej piwa (Kaczorowski 2014: 244). *Audiencja* po raz pierwszy została wystawiona w stodole, gdzie Wańka zagrał sam Havel, a Browarnika jego przyjaciel, Pavel Landovski. Fabuła sztuki sprowadza się do dialogu coraz bardziej pijanego Browarnika z Wańkiem, byłym pisarzem i dramaturgiem. Browarnik, zmuszony do składania regularnych donosów na swojego pracownika, informuje go o tym i prosi, aby on sam – skoro jest literatem i inteligentem – pisał na siebie donosy i zamieszczał w nich tylko to, co uzna za słuszne. Ferdynand Waniek nie wyraża zgody na taką propozycję, a swoją odmowę argumentuje faktem, że nie może brać udziału w praktykach, które są mu zupełnie obce. Monolog Browarnika obrazuje relacje między dysydentami a ludźmi niezaangażowanymi w działania społeczne:

No wy! Inteligenci! Panowie! Przez cały czas gładkie słówka, tylko że wy możecie sobie na to pozwolić, bo wam się nic nie może stać, wami się wszyscy interesują, wy sobie to zawsze załatwicie, zawsze jesteście górą – choćbyście nawet byli na dole. [...] O mnie nikt się nie postara, mnie się nikt nie boi, o mnie nikt nie napisze, mnie

nikt nie pomoże, mną się nikt nie interesuje! [...] Ty kiedyś wrócisz do tych swoich aktorek i będziesz się tam popisywał, jak toczyłeś beczki – będziesz bohater! Ale ja? Dokąd ja mogę wrócić? Kto mnie zauważy? (Havel 2016: 382).

W zakończeniu sztuki Browarnik zasypia, a kiedy budzi się, niczego nie pamięta z rozmowy z Ferdynandem. Waniek ponownie do niego podchodzi, bierze kufel piwa, którego wcześniej nie chciał pić, a akcja sztuki zaczyna się od nowa. Elżbieta Zimna zauważa, że Ferdynand Waniek jest „postacią uważaną powszechnie za *alter ego* autora. [...] Jest to dziwna postać charakteryzująca się odruchową i szczerą grzecznością i uprzejmością, skromnością, wyrozumiałością wobec ludzkich słabości, uczciwością i trzymaniem się zasad moralnych” (Zimna 2014: 84). Warto podkreślić, że sam Havel w 1974 roku pracował fizycznie w browarze.

Charakterystyka Wańka, który jawi się zaskakująco dobrze na tle pozostałych antybohaterów dramatów Havla, koresponduje z głosem wielu krytyków podkreślających, że Browarnik i Waniek to tak naprawdę jedna osoba, która dyskutuje ze swoim sumieniem. Kaczorowski zauważa, że „Ono właśnie [sumienie – M.B.], choć nienazwane nigdzie wprost i spersonifikowane w osobie Wańka, jest nowym, przełomowym elementem w twórczości dramaturgicznej Havla” (Kaczorowski 2014: 248). Zimna z kolei zwraca uwagę na psychoanalityczną funkcję sumienia w strukturze dramatu:

Vaňek jest więc czymś w rodzaju lustra podsuwanego innym bohaterom, którzy patrząc na niego, widzą w nagłym błysku siebie i całą nagą prawdę o sobie. Nie jest to widok przyjemny. Nie jest miło przypominać sobie o sprawach, o których usilnie staramy się nie myśleć. Dlatego ten spokojny, grzeczny i uprzejmy człowiek wywołuje we wszystkich agresję (Zimna 2014: 84).

Ostatnią sztuką Havla są *Odejścia* wystawione w 2008 roku w praskim teatrze Divadlo Archa w reżyserii Davida Radoka. W Polsce w tym samym roku czternastego listopada wystawił ją Teatr Ateneum w Warszawie w reżyserii Izabeli Cywińskiej. Po dziewiętnastu latach zajmowania się głównie polityką, Havel zdecydował się na stworzenie ostatniego pięcioaktowego dzieła, którym tematycznie i stylistycznie nawiązuje do swojego wcześniejszego dorobku artystycznego. Główny bohater sztuki, Wilhelm Rieger, jest kanclerzem odsuniętym od władzy, który musi ustąpić miejsca nowym przywódcom politycznym. Choć - jak sugeruje Havel - zmiana władzy to tylko zmiana politycznej dekoracji

Odejsia są sztuką gorzką, ironiczną i rozrachunkową. Pisarz wyraża pogląd, jakoby to właśnie media – brukowce i nowe technologie (które w dramacie wykorzystuje córka Riegera) – dzierżyły władzę w państwie. Bohaterami sztuki są również dziennikarze i fotoreporter brukowca „Fuj”, którzy w rzeczywistości tropią romanse byłego kanclerza. W rozmowie z nimi kanclerz wygłasza swoje niezienne od lat poglądy polityczne, które w późniejszej publikacji dziennikarze pomijają:

Kładłem wielki nacisk na prawa człowieka. W imię wolności słowa w istotny sposób ograniczyłem cenzurę – szanowałem wolność zgromadzeń [...] i wolność zrzeszania się, o czym świadczą kilkadziesiąt organizacji, które powstały całkiem oddolnie (Havel 2016: 607).

Słowa Riegera brzmią jak puste slogany, które przetrwały komunizm w byłej już Czechosłowacji i na dobre rozpanoszyły się w świecie demokratycznej Republiki Czeskiej. Nuda i rozprężenie w kapitalizmie okazały się kolejną niewolą i ogromnym zagrożeniem dla środkowoeuropejskich państw. U progu nowego stulecia jarzmo wielkiej historii zwolniło swe pęta i bardzo niewielu Czechów zadało sobie świadomie pytanie, jak tę odzyskaną wolność należy wykorzystać.

Patočka w eseju *Czy cywilizacja techniczna jest schyłkowa i dlaczego* zwraca uwagę na to, że współczesny człowiek żyje w epoce technicznej, a technika oparta na nauce jest niemożliwym do poskromienia żywiołem. Według filozofa:

Najbardziej wyrafinowane wynalazki są nudne, jeśli nie prowadzą do pogłębienia Tajemnicy, jaka się ukrywa za tym, co jest ukazane, co jest dla nas odkryte. Ogromna przenikliwość ludzkiej myśli dokonuje odkryć w tempie, o jakim dotąd nikomu się nie śniło, ale natychmiast zapanowuje nad nią dzień powszedni i widzenie bytu jako w zasadzie całkowicie już odkrytego i jasnego – widzenie, które sprawia, że to, co dziś jest tajemnicą, od razu staje się powszechnie znaną plotką, a następnego dnia banałem (Patočka 1998: 155-156).

Patočka podkreśla wyobcowanie człowieka względem samego siebie, gdzie natychmiastowe poznanie (związane z władzą) skutkuje nudą przerywaną kolejnymi orgiastycznymi zrywami podporządkowywania sobie rzeczywistości. Wymazanie ze swojego horyzontu Tajemnicy i myślenia kategoriami transcen-

dencji niesie ze sobą coraz poważniejsze konsekwencje, głównie bezdomność, która charakteryzuje się brakiem relacji z zamieszkaną przez człowieka ziemią oraz z własną podmiotowością. Jedną z ostatnich scen *Odejsć* jest symboliczna wyprowadzka całej rodziny Riegera z zamieszkanego willi w celu zrobienia miejsca nowej władzy, która symbolizuje jednocześnie nowy porządek społeczny. Havel wyraźnie nawiązuje do sztuki Antoniego Czechowa *Wiśniowy sad* i wskazuje na bolesne wykorzenienie bohaterów *Odejsć*.

Na kartach eseju

Dramaty Havla, ich antybohaterowie i prezentowane przez nich antypostawy to tylko jeden z głosów literackich pisarza. Drugim są jego eseje dopełniające, a raczej tworzące trzon filozoficzny, który Havel w dramatach rozpisuje na głosy. Według Elżbiety Zimnej, „dramaty Václava Havla są jego esejami *au rebour*, a ich bohaterowie negatywnymi obrazami narratora z części eseistycznej” (Zimna 2014: 77). Najważniejszy esej – *Silę bezsilnych* – Havel napisał w 1978 roku i miał on wejść do wspólnego czeskosłowacko-polskiego tomu prac przedstawicieli opozycji demokratycznej³. W rozmowie z Jiřím Gruřą pisarz wyjaśnił, jaka idea kryła się za tym tekstem:

Dobrą nowiną było to [...], że takie działania, które nie przynoszą natychmiastowego efektu, mają sens. A także to, że efektu nie da się przekalkulować; że dobrej sprawie trzeba służyć po prostu dlatego, że jest dobra, a nie dlatego, że ktoś nam się może za to odwdzięczy i że za dziesięć lat zostaniemy prezydentami. To bardzo ważne i na pewno sam doskonale pamiętasz to uczucie wolności, którego doświadczał człowiek w czasie komunizmu, kiedy zachował się zgodnie z własnymi zasadami, bezkompromisowo. Zawsze był jakiś wybór (Havel & Gruřa: 17-18).

Wybór ten – czyli problem wolności w systemie posttotalitarnym – Havel kojarzy z filozofią Patočki, który również w latach siedemdziesiątych pisząc

³ „Przed dwudziestoma siedmioma laty [w roku 1978 – M.B.] w Karkonoszach doszło do konspiracyjnego spotkania czeskosłowackich i polskich dysydentów, podczas którego podjęto wiele decyzji. Jedną z nich było samizdatowe wydanie wspólnego almanachu, w którym znalazłyby się polskie, słowackie i czeskie teksty. Mnie powierzono napisanie wprowadzającego eseju, który nosił tytuł *Silę bezsilnych*” (Havel & Gruřa 2014: 11).

Eseje heretyckie z filozofii dziejów, opowiedział się za bezwarunkową postawą wolności. Krzysztof Środa tak definiuje filozofię wolności Patočki:

Patočka przez całe życie bronił prawa człowieka do widzenia siebie samego jako bytu wolnego i za tę wolność odpowiedzialnego – wbrew deterministycznym konkluzjom naturalizmu, wbrew technologicznie zorientowanej cywilizacji i wreszcie wbrew politycznej zachłanności totalitarnych formacji dwudziestego wieku (Środa 1997: 326).

Patočka za wybór wolności zapłacił życiem. Esej *Sila bezsilnych* został napisany na fali wydarzeń z 1977 roku, a konkretnie wiązał się z powstaniem Karty 77, której Václav Havel, Jan Patočka oraz Jiří Hájek (minister spraw zagranicznych w okresie Praskiej Wiosny) byli pierwszymi sygnatariuszami. Havel rok po powstaniu Karty tak określał jej rolę: „Najdonioślejszym wydarzeniem politycznym w Czechosłowacji od czasu dojścia do władzy ekipy Husáka w roku 1969 było bez wątpienia pojawienie się Karty 77” (Havel 2011: 109). Represje skierowane przeciwko członkom zespołu rockowego The Plastic People of The Universe, którym – jak pisze Havel – nie pozwolono działać w *undergroundzie* i grać muzyki, którą kochają, a zatem żyć w zgodzie ze sobą, stały się inspiracją do stworzenia deklaracji niezależnej Karty, łączącej różne środowiska w imię obrony praw człowieka.

Powstanie Karty 77 niepodobna sobie przecież wyobrazić bez silnego poczucia solidarności najrozmaitszych ugrupowań, jak i bez nagle ujawnionego zrozumienia, że nie można już dłużej czekać, że wreszcie trzeba głośno i wspólnie powiedzieć prawdę – bez względu na wszelkie sankcje, jakie to za sobą pociągnie, oraz na niepewność nadziei, że czyn ten w możliwym do przewidzenia czasie przyniesie namacalny rezultat.

„...Są sprawy, dla których warto cierpieć...” – napisał Jan Patočka na krótko przed śmiercią. Myślę, że sygnatariusze Karty uważają te słowa nie tylko za jego testament, ale także za najprecyzyjniejsze określenie powodu, dla którego robią to, co robią (Havel 2011: 112).

Patočka zmarł w marcu 1977 roku na skutek choroby, której nabawił się podczas licznych, wielogodzinnych i wyczerpujących przesłuchań w Urzędzie Bezpieczeństwa. Havel z kolei wówczas po raz pierwszy trafił do więzienia. Jego dysydencka działalność okupiona była licznymi aresztowaniami, przesłuchaniami i inwigilacją przez służby bezpieczeństwa.

Sitę bezsilnych uznać można za swoisty testament intelektualny Havla, choć z perspektywy czasu nawet samemu autorowi wydawał się on naiwny⁴. Havel – za Patočką – głosił absolutną i bezkompromisową odpowiedzialność zarówno za siebie samego, jak i za całe społeczeństwo. W okresie normalizacji obywatele przechodzili kryzys moralny, ponieważ znakomita większość wybierała odpowiedzialność za utrzymanie się przy życiu. Havel zobrazował ten stan przykładem kierownika sklepu warzywnego, który na wystawie między cebulą a marchwią umieścił hasło: „Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!”. Taką postawę pisarz nazwał „samototalizmem”, czyli zbyt prostą adaptacją obywateli do życia w kłamstwie (Havel 2011: 102). Lekarstwa na skarlenie moralne upatrywał w budowaniu tak zwanej równoległej *polis*.

Koncept ten zaczerpnął z pism Patočki, który wiele uwagi poświęcił studiom nad Platonem i Arystotelesem. Patočka uważał, że istota Europy opiera się na greckiej *polis* i tradycji filozoficznej, która została tam zrodzona. Wiele uwagi poświęcił problemowi troski o duszę, która w swej istocie nakierowana jest na prawdę, czyli na bycie w zgodzie z samym sobą. Patočka swoją współczesność scharakteryzował opozycją bycia prawdziwego i bycia fałszywego. Aby żyć prawdziwie, należy zadbać o duszę:

Ta ontologia jest dlatego filozofią duszy, która przez wejrzenie w różnicę między prawdziwym, transcendentnym, ze swej natury wiecznie niezmiennym byciem a naszą rzeczywistością ulotnego jedynie, zmiennego sądu zyskuje dopiero swój własny, jednolity rdzeń, zdolny stawić czoło naciskowi wszelkich możliwych problemów, które w przeciwnym razie miałyby duszę na wszystkie strony (Patočka 1998: 141).

Tylko troszcząc się o własną duszę, człowiek może troszczyć się o społeczeństwo, a następnie o całe państwo. Taki też cel Havel postawił działalności dysydentów, którzy żyjąc w prawdzie jednocześnie nie mogli wywierać żadnego wpływu na istniejące struktury społeczne, dlatego byli zmuszeni tworzyć struktury równoległe do tych oficjalnych: „Można powiedzieć, że »struktury równoległe« stanowią na razie najbardziej artykułowany przejaw życia w prawdzie i że

⁴ „Jeśli jednak chodzi o sam tekst, to muszę przyznać, że mam wobec niego ambiwalentne odczucia. Z jednej strony, kiedy ktoś przy mnie czyta urywki z tego eseju, wydaje mi się on teraz bardzo naiwny i czuję zawstydzenie, rumienię się. Z drugiej strony: muszę przyznać, że w pewnym sensie nadal myślę tak, jak to wtedy opisałem, z tym że teraz ująłbym to inaczej, użyłbym innych słów” (Havel & Gruša 2014: 11).

poparcie ich rozwinie to jedno z doniosłych zadań, jakie stawiają dziś przed sobą »ruchy dysydenckie« (Havel 2011: 141). Do „struktur równoległych” zaliczyć należy „drugą kulturę”, czyli nurty niezależne poczynszy od muzyki rockowej, alternatywnej sztuki, przez wydawnictwa samizdatowe, a kończąc na rozwoju nauki i humanistyki dzięki prywatnym seminariom. Havel podkreślał, że działalność ludzi pragnących życia w prawdzie, buduje jednocześnie struktury równoległej *polis*, ta z kolei „ukazuje perspektywę i ma sens jedynie jako akt pogłębienia odpowiedzialności wobec ogółu i za ogół, i to w miejscu najstosowniejszym, nie zaś jako uchylanie się od niej” (Havel 2011: 143).

Z zaprezentowanych problemów eseju *Siła bezsilnych* zarysowuje się bardzo wyraźny horyzont myślowy Havla, który – podobnie jak Patočka – opowiadał się za aktywną formą odpowiedzialności zarówno z perspektywy jednostkowej, jak i zbiorowej. Zbiorowość Havla i Patočki wpisywana jest najczęściej w kontekst europejski. Havel był zdania, że zwłaszcza w Europie Środkowej „rozgrywają się wydarzenia stanowiące preludium do tych, które staną się wkrótce udziałem całej Europy, a może i całego świata” (Havel & Gruša 2014: 17).

Podsumowanie

Havel i Patočka uosabiali postawę odpowiedzialności, którą „nosili w sobie wszędzie” (Havel 2011: 143). Ta postawa życiowa u Havla objawiła się zarówno w sztuce, jak i w działalności społecznej oraz politycznej. Co ważniejsze jednak, te dwa światy – twórczości literackiej i powinności obywatelskich – wzajemnie się warunkowały i dopełniały. Na kartach dramatów Havel ukazał rzeczywistość, przed którą ostrzegał też czytelników w esejach: zraniony świat z okaleczonym językiem uniemożliwiającym międzyludzką komunikację. Bogusław Bakuła postawił tezę, że w dramatach Havla dominuje rytuał zaklinalnia w języku: „Wydaje się, że jest to podstawowa zasada alienująca postaci jego dramatów” (Bakuła 2014: 57).

Bohaterowie *Garden Party*, *Audiencji* i *Odejsć* odcinają się od własnego „ja”, zakładają przy tym liczne maski, zmieniają swój idiom i nie konfrontują się z wymogami życia w prawdzie. Paradoksalny jest również fakt, że dialogi dramatów Havla nie służą porozumieniu się bohaterów – wprost przeciwnie – podkreślają obcość drugiego człowieka i zewnętrznego świata. Bakuła wyraźnie stwierdza, że „W głębszej warstwie utworów widać to, czego Havel nie formułował wprost w dialogu postaci, a mianowicie że ten świat jest

w całości psychotyczny, nienormalny, właśnie – głęboko zraniony przez tych, którzy są jego uczestnikami” (Bakuła 2014: 36).

Havel przedstawił nurt życia posttotalitarnej Czechosłowacji w formie dramatu, bo jak sam tłumaczył: „[Doszedł – M. B.] do wniosku, że podstawową sprawą jest uporządkowanie, przejrzyste rozłożenie poczynań politycznych w czasie. A to już przecież nic innego, jak tworzenie dramatu. Dramat w swojej istocie jest odwieczną próbą dotknięcia struktury czasu” (Havel & Gruša 2014: 14). Antycypowanie pewnych wydarzeń politycznych i przewidywanie ich skutków, głównie psychologicznych, miało dla Havla niebagatelne znaczenie. Również tutaj można zauważyć inspirację filozofią dziejów Patočki. W eseju *Kim są Czesi?* filozof włączył się w trwającą od dziewiętnastego wieku debatę o sens czeskiego odrodzenia narodowego i pytał, jak Czesi usprawiedliwiają wobec świata istnienie własnego narodu. Patočka podzielił historię Czechów na małą i wielką: wielka jest wtedy, gdy Czeszy mogą dzielić się z Europą i światem wytwarzanymi wartościami, a mała wówczas, gdy zamykają się w swoim nacjonalizmie:

Czeskość dopóty posiadała wielkość, dopóki miała okazję oddania swojego partykularyzmu w służbę światowych zadań – tak właśnie było w późnym średniowieczu. Można powiedzieć, że wielkość ta trwała, dopóki czeskość pozostawała atematyczna. Nowoczesna, programowa czeskość natomiast uległa małości [...]. Stała się jedną z osobliwości, jakie w postaci szczątkowej zachowały się po rozpadnięciu uniwersalnych idei i uniwersalnych instytucji w ramach historycznych możliwości Europy (Patočka 1997: 18).

Jak zauważa Jacek Baluch: „Myślenie wyłącznie kategoriami narodu, a zaniedbywanie kwestii państwa, odbiło się – według Patočki – niekorzystnie na dwudziestowiecznej historii czeskiej” (Baluch 1997: 11). Patočka analizę historii Czech zakończył w 1938 roku, w którym Czechosłowacja utraciła niepodległość. Dziś można jedynie zastanawiać się, jak filozof oceniłby schyłek drugiej połowy dwudziestego wieku.

Z pomocą może przyjść twórcza odpowiedź Václava Havla i moc pozornie bezsilnych dysydentów, dzięki którym Czesi znowu będą mogli nazwać swoją historię wielką. Dzięki wybranym dramatom – *Garden Party*, *Audiencji* i *Odejściom* – czytelnik jest w stanie prześledzić rozwój filozofii Havla przy jednoczesnym zastrzeżeniu, że tematyka jego sztuk nie uległa wyraźnej zmianie. Pisarz natomiast inaczej stawiał akcenty, zauważyć można

zwrot myśli politycznej w stronę moralności konkretnego człowieka. I to właśnie konkretny człowiek ze swoją świadomie wypracowaną moralnością może budować świadome społeczeństwo i świadomy naród. Jest to „wolność »do« pojmowana jako prawo do działania, myślenia i mówienia, wyrażania własnego »ja« [...] oraz wolność »od«: uprzedzeń, zazdrości, antagonizmów” (Tarnawska-Grzegorzycza 2014: 110). A na pytanie, czy postransformacyjną historię Czech można nazwać wielką, odpowie kiedyś sama historia.

Źródła cytowań

- BAKUŁA, BOGUSŁAW (2014), 'Rytualna degradacja. Vaclav Havel – György Spiro – Sławomir Mrożek. W stronę porównawczej antropologii dramatu środkowoeuropejskiego', w: Mieczysław Balowski, Bronisław Bakuła (red.), *Václav Havel. Człowiek – pisarz – filozof – polityk*, Poznań: Wydawnictwo Pro, ss. 49-60.
- BALUCH, JACEK (1997), 'Wstęp', w: Jan Patočka, *Kim są Czesi?*, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, ss. 5-12.
- HAVEL, VÁCLAV, JIŘÍ GRUŠA (2014), 'Siła silnych czy siła bezsilnych? Rozmowa Jiřego Grušy z Václavem Havlem', przekł. Agata Firlej, w: Mieczysław Balowski, Bronisław Bakuła (red.), *Václav Havel. Człowiek – pisarz – filozof – polityk*, Poznań: Wydawnictwo Pro, ss. 9-19.
- HAVEL, VÁCLAV (2011), 'Siła bezsilnych', przekł. Agnieszka Holland, w: Andrzej Jagodziński (red.), *Václav Havel, Siła bezsilnych i inne eseje*, Warszawa: Agora, ss. 87-158 .
- HAVEL, VÁCLAV (2016), 'Audiencja', w: Václav Havel, *Havel. Utwory sceniczne*, przekł. Andrzej Jagodziński, Kraków: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 361-384 .
- HAVEL, VÁCLAV (2016), 'Garden Party', w: Václav Havel, *Havel. Utwory sceniczne*, przekł. Andrzej Jagodziński, Kraków: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 7 – 50.
- HAVEL, VÁCLAV (2016), 'Odejścia', w: Václav Havel, *Havel. Utwory sceniczne*, przekł. Andrzej Jagodziński, Kraków: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 601-650 .
- JAGODZIŃSKI, ANDRZEJ (2016), 'Kilka słów od edytora', w: VÁCLAV HAVEL, *Havel. Utwory sceniczne*, przekł. Andrzej Jagodziński, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, ss. 661-663.

- KACZOROWSKI, ALEKSANDER (2014), *Havel. Zemsta bezsilnych*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- MADECKI, ROMAN (2014), 'Komunikacja międzyludzka w dramatach Vaclava Havla', w: Mieczysław Balowski, Bronisław Bakuła (red.), *Václav Havel. Człowiek – pisarz – filozof – polityk*, Poznań: Wydawnictwo Pro, ss. 87-107.
- PATOČKA, JAN (1998), *Eseje heretyckie z filozofii dziejów*, przekł. Juliusz Zycho-
wicz, Elżbieta Szczepańska, Andrzej Piotrowski, Warszawa: Aletheia.
- SUROSZ, MARIUSZ (2018), *Filozof*, w: Mariusz Surosz, *Pepiki. Dramatyczne stu-
dium Czechów*, Wołowiec: Wydawnictwo Czarne.
- ŚRODA, KRZYSZTOF (1997), 'Kacířské eseje o filosofii dějin', w: Barbara Skarga
(red.), *Przewodnik po literaturze filozoficznej XX wieku*, tom 5, Warszawa:
Wydawnictwo Naukowe PWN, ss. 325-331.
- TARNAWSKA, AGATA GRZEGORZYCA (2014), 'Václava Havla osadzenie w kra-
inie absurdu', w: Mieczysław Balowski, Bronisław Bakuła (red.), *Václav
Havel. Człowiek – pisarz – filozof – polityk*, Poznań: Wydawnictwo Pro,
ss. 109-126.
- ZIMNA, ELŻBIETA (2014), 'Uporczywa niemożność koncentracji albo zagubio-
na tożsamość bohaterów dramatów Václava Havla', w: Mieczysław Ba-
lowski, Bronisław Bakuła (red.), *Václav Havel. Człowiek – pisarz – filozof-
polityk*, Poznań: Wydawnictwo Pro, ss. 77-86 .