



# protřepat, nemíchat!

mezi literární vědou a kulturními studii

David Skalický, Jan Wiendl (eds.)

# Motivy feministického hnutí #MeToo v dramatech Václava Havla

Jan Čulík

University of Glasgow

Nikdo se dosud nezabýval skutečností, že Václav Havel v celé řadě svých dramát docela systematicky tematizuje a vlastně paroduje značně problematické úsilí stárnoucích vlivných nebo mocných mužů udržovat si vedle manželky i milenku a dostat snad každou mladou dívku do postele. Je to paradoxně téma, které je v poslední době, kdy se konečně ženám podařilo prosadit svůj hlas, především na Západě, ale do určité míry snad i v České republice, značně aktuální. Možná se může zdát překvapivé, že se toto téma znovu a znovu objevuje v Havlových hrách už od šedesátých let. Přítomnost tohoto tématu lze interpretovat jako součást Havlovy analýzy úsilí mocných či vlivných jedinců utlačovat své spolubižní k vlastnímu, požívačnému prospěchu.

Čas oponou trhnul a změněn svět. Politolog Ondřej Slačálek v nedávném televizním *Rozhovoru Britských listů* upozorňuje, že se v některých ohledech v poslední době hodně změnil hodnotový systém mladé generace Čechů, kteří nyní kladou daleko větší důraz na rovnost pohlaví a na potřebu toho, aby muži považovali ženy za svěbytné lidské bytosti, nikoliv jen za sexuální materiál do postele (viz Slačálek 2021). Podíváme-li se ze zpětného pohledu na dramata Václava Havla, uvidíme, že byl Havel v této věci před mnoha desetiletími v podstatě věstec. Nikdo si dosud kupodivu této skutečnosti nepovšiml, nicméně je faktem, že skoro od samého začátku své dramatické tvorby Václav Havel ve svých hrách tematizuje velmi problematický vztah (stárnoucích) mužů vůči ženám.<sup>1</sup>

1 Možná to je ve společnosti takřka jíc ve vzduchu. Absolutně šokující podřízenosti žen mužům a množstvím partnerství mladých dívek s muži často staršími o mnoho desítek let se zabývá velká část českých postkomunistických hraných filmů. Více o tom Čulík 2007, s. 24–49.

Mnoho komentátorů během let poukázalo na skutečnost, že Havlova dramata jsou v první řadě analýzou a kritikou jazyka. Od *Zahradní slavnosti*,<sup>2</sup> která je brutální a pozoruhodně kritickou analýzou ideologické novořeči, kterou používal komunistický režim, Havel ve svých hrách upozorňuje, že ideologického, nepřírodního jazyka zneužívají vlivní a mocní jako nástroje k negaci skutečnosti a k posilování své moci. Cílem je téměř vždycky osobní prospěch mocných a jejich naprosto primitivní sobectví a požívačnost.

Nikdo však během dlouhých desetiletí od vzniku Havlových her nepoukázal na skutečnost, že tentýž mechanismus nefunguje v Havlových dramatech jen v politické sféře, ale i ve vztazích mezi pohlavími. I muži ve vztahu k ženám, které jsou téměř vždy vůči nim v situaci podřízenosti, zneužívají jazyka k manipulaci žen, aby z toho měli vlastní, sobecký, tvrdě sebestředný, požívačný a mocenský prospěch.<sup>3</sup>

Z bedlivého čtení Havlových textů usuzuji, že mnoho z toho, čím se Havel ve svých hrách zabýval, vychází z autopsie, z jeho osobní zkušenosti. Havel ironizuje strojený, přesložitý způsob vyjadřování: víme však dobře, že občas tomuto způsobu psaní sám propadal,<sup>4</sup> takže vlastně dobře ví, o čem mluví. Havel ironizuje sobecké a požívačné chování stárnoucích mužů vůči mladým ženám, je však o něm známo, že on sám praktikoval promiskuitní sex.

Václav Havel je autorem třinácti dramát,<sup>5</sup> z nichž dvanáct, vzniklých před pádem komunismu, tematicky a vazbou na určitou éru tvoří čtyři relativně samostatné celky. V každém z nich je trojice her. Každá z těchto trojic dramát v každé jednotlivé éře uvádí na scénu určitá zásadní témata, která jsou pak v Havlových hrách z pozdějších dob často obměňována a doplňována, nebo v nich na ně vznikají další variace. Postupně tak vzniká v proudu Havlových dramát polyfonická interakce řady témat.

2 Premiéra v prosinci 1963, v roce 1964 hra vyšla tiskem.

3 Michel Foucault (1978, s. 5): „Jsme informováni, že jestliže je represe už od antiky zásadní vazbou mezi mocí, věděním a sexualitou, je zjevné, že se od ní nedokážeme osvobodit bez podstatné ceny: není tím nic menšího než porušování zákona, rušení zákonů, rozvracení projevů, navrácení potěšení do skutečnosti. Bude zapotřebí úplné nové ekonomika mechanismů moci.“

4 Srov. např. *Dopisy Olze*. Vznikaly v letech 1979–1982, česky je poprvé vydalo nakladatelství '68 Publishers v Torontu roku 1985.

5 Kromě toho napsal ještě několik raných či příležitostných dramatických textů.

V první trojici dramát ze šedesátých let (*Zahradní slavnost* [1963], *Vyrozumění* [1965] a *Ztížená možnost soustředění* [1968]) poukazuje Václav Havel na roli ideologického jazyka jako výtahu k moci a k bohatství. Marxistická ideologie, šířená nepřirozeným jazykem (satirizovaným v *Zahradní slavnosti* i ve *Vyrozumění*) slibovala, že povede k rovnosti všech občanů. Paradoxně došlo k patologickému zvrácení tohoto cíle. Ideologického jazyka je naopak využíváno jako nástroje k utlačování lidí, k vytváření překážek v jejich životě, bránících jejich realizaci, k získávání moci a bohatství. Zásadním rysem v těchto hrách je požívačnost. Text na to poukazuje tím, že ideologického jazyka je často používáno v souvislosti s nákupem a obědmi („Mohu si dojít pro housky?“ „Tady je ta cibule, kolegyně předsedkyně.“ „Je to pravda, že je dnes k obědu husa?“ [Havel 1966, s. 188, 193 a 157]). Je to signál, že uživatelům ideologického jazyka jde jen o vlastní hmotný prospěch. Ve dvou z těchto prvních tří her (*Vyrozumění*, *Ztížená možnost soustředění*) nalezneme poprvé i mocenské zneužívání žen ku prospěchu vlivných mužů.

Druhá série Havlových dramát vznikla v první etapě normalizace po invazi Varšavského paktu do Československa v srpnu 1968, kdy se stal Havel zakázanou osobou a ztratil kontakt s diváckou obcí v pražském Divadle Na zábradlí, kde mohl v šedesátých letech pozměňovat text svých her a včleňovat do nich gagy podle diváckých reakcí. Vznikly poněkud teoretické hry *Spiklenci* (1971) a *Horský hotel* (1976), v nichž Havel dále rozvíjí svou analýzu jednnáti jedinců snažících se získat moc a uvádí nové téma manipulativního „lhaní na kvadrát“ jako další metody získávání moci. I ve *Spiklencích* se objevuje téma sexu v souvislosti s mocí, spiklenkyně Helga je ochotna mít poměr s každým mužem, který má moc. Živější než předchozí dvě teoretické hry byla Havlova verze *Gayovy Žebrácké opery* (1975), kde je manipulativní lhaní v úsilí kdo s koho přivedeno k takové dokonalosti, že už opravdovému nevíme, kam zmizela fakta. *Žebrácká opera* také výrazněji tematizuje motiv idealisty, který je vždy nakonec potrestán. Ten se poprvé objevil ve *Vyrozumění* a pak se opakovaně vyskytuje v celé řadě dalších Havlových her. Je pozoruhodné, že ironickým uvedením tohoto motivu (idealistický zloděj Filch je popraven) byl Havel možná blízko názorům vládnoucím v jeho společnosti. Jak bylo zjištěno analýzou českých postkomunistických hrách, česká společnost podle nich reaguje značně zuřivě a záporně na hrdinské chování svých členů (např. film *Želary* [viz Čulík 2007, s. 158]). Téma nevraživosti vůči hrdinům – disidentům se pak objevuje i v Havlových jednoaktovkách z druhé poloviny sedmdesátých let.

Havlovy jednoaktovky *Vernisáž* (1975), *Audience* (1975) a *Protest* (1978) se zabývají vztahem většinové normalizační společnosti vůči disidentům a zaznamenávají spíše především to, co je, aniž by nutně explicitně vyjadřovaly kritický postoj vůči nedidentským občanům, kteří žijí „ve strukturách“. *Audience* lze dokonce do jisté míry interpretovat jako hru, která sympatizuje s „obyčejným člověkem“ žijícím v normalizační společnosti, sládkem, který není celebrita jako disidentský spisovatel Ferdinand, a není tedy chráněn před zlovůli úřadů. (Sládek: „Ty se jednou vrátíš mezi ty své herečky – budeš se tam na ně vyťahovat, že jsi koulel sudy – budeš hrdina – ale co já?“ [Havel 1977, s. 266].)

V předposlední éře Havlovy tvorby, od období jeho návratu z vězení začátkem osmdesátých let, vznikly další tři dramatické texty: *Largo desolato* (Havel 1985), *Pokoušení* (Havel 1986) a *Asanace* (Havel 1988), v nichž autor ve srovnání s počátky své tvorby v šedesátých letech už zcela ztratil svůj původní optimismus.<sup>6</sup> Příběh ztraumatizovaného disidenta Leopolda Kopřivy ve hře *Largo desolato* stejně jako *Protest* tematizuje znovu motiv disidentství jako profese, na niž si společnost zvykla, a stejně jako *Asanace* kreslí deprimující pohled na rozkládající se komunistickou společnost v poslední fázi své existence.

V *Largo desolato* a v *Pokoušení* se mužské postavy opět skoro automaticky uchylují k svádění mladších žen, tentokrát jako únik z jejich problematické existence. Zajímavý je v *Largo desolato* důraz na okamžitý stav tělesných funkcí Leopolda Kopřivy jako jakási hmotná, nesexuální variace na motivy požívačnosti vyskytující se v ranějších Havlových hrách.

Postskript, Havlova postkomunistická hra *Odcházení* (2007), podle níž Václav Havel natočil i celovečerní film,<sup>7</sup> je opět o boji o moc, o lhaní a o ochromujícím strachu ze ztráty vlivu a majetku. Pokračuje v ní pesimismu z předchozího období, tentokrát je založený na vystřízlivění z života v postkomunistické éře. Také v *Odcházení* se Havlovy postavy během

6 Václav Havel: „Na svém vnitřním rozcestí jsem stánu ve chvíli hluboké proměny celého okolního světa: srpen 1968 nebyla totiž jen obyčklá výměna liberálnějšího režimu za režim konzervativnější, [byl to] konec jedné éry, [...] zhroutil se celý dosavadní svět, ten svět, v němž jsme byli už tak dobře zabydleni, [...] totiž poklidný, trochu komický, trochu rozložený a hodně biedermeierský svět šedesátých let“ (Havel 1977, s. 306).

7 Premiéra filmu *Odcházení* byla 15. listopadu 2011, měsíc před Havlovou smrtí 18. prosince 2011.

vzletných (čti: frázovitých) rozhovorů úzkostlivě vracejí k jídlu, je pro ně zřejmě klíčová otázka vaření brambor.

Jak se ale vyvíjelo a jakými proměnami procházelo téma #MeToo v Havlově tvorbě?

Poprvé se – zatím ještě relativně slabě – objevuje motiv #MeToo v Havlově *Vyrozumění*, v němž ředitel Gross, vnímající podprahově možnost sexuálního vztahu se sekretářkou Marií, která je mu nakloněna, využije této její sexuální náklonnosti k tomu, že ji přiměje, aby porušila předpisy a přelozila mu nesrozumitelné vyznění psané v jazyce pydepe. Jde o vztah nadřazeného k silně podřízené zaměstnankyni a ten je vždycky problematický, protože jde o zneužívání moci. Sekretářka Marie je zároveň první Havlovou slušnou, etickou a idealistickou postavou, která proto musí být zničena. Když náměstek Baláš rozhodne, že bude Marie za neautorizovaný překlad propuštěna, ředitel Gross se jí nezastane, nechá ji na holičkách. Zde se vyskytne první z havlovských alibistických supermonologů, vysvětlujících, proč nejde udělat nic: „Drahá Marie! Žijeme ve zvláštní, komplikované epoše! [...] Hlavně teď nesmíš ztratit naději, úsměv, lásku k životu a víru v lidi. [...] Víím, že je to absurdní, drahá Marie. Ale musím teď na oběd. Nazdar!“ (Havel 1966, s. 217–218). V závěru alibistického monologu tedy Gross otevřeně přizná i svou požívačnost a přiřadí se k ostatním postavám této hry, usilujícím všemi prostředky o vliv a moc.

Ztížená *možnost soustředění* je opět Havlovou brutální kritikou zneužívání nepřirozeného jazyka k vlastnímu konzumnímu a požívačnému prospěchu. Terčem kritiky tentokrát nejsou „úředníci“, fungující jako metafora režimních politiků, ale parazitující tzv. „vědci“ a jejich banální a mnohohlavné blábol, údajné výstupy vědecké práce, přestože jde o chaotickou verbální směs hloupostí. Hra signalizuje, že Huml a jeho tým jsou parazitní. Dokládá, že originální vědecká práce absolutně není náplní životů Humla a jeho „vědeckého“ týmu. Jsou to lidé naprosto neschopní: vyprodukovali jen zcela nepoužitelného, náladového robota Puzuka, který jim slouží jako výmluva, že něco dělají. V zájmu jejich pozornosti je však něco zcela jiného: v první řadě jde opět o jídlo („Máme med?“ „Vy rád ovoce?“ „Máme ve špajzu zásoby?“ „Budeš pivo?“ „Vem si k tomu hořčici.“ [Havel 1969, s. 9, 10, 13 a 15]). A pak sexuální vztahy. Ty jsou ve hře nepokrytě ironizovány, neboť v téměř identických dialogích vědec Huml přesvědčuje jak svou

8 „SLÁDEK: O čem byly ty vaše hry? VANĚK: Hlavně o úřednících“ (Havel 1977, s. 246).

manželku, tak svou milenkou, že se s tou druhou ženou co nejdříve rozejde, přitom vždy sděluje druhé partnerce intimnější podrobnosti ze setkání s její konkurentkou: „HUML: Víš dobře, že s ní nespávám často, nemáme přece kde. Většinou to končí jen líbáním, nejvýš nějakým tím saháním na nádra. Podej mi housku!“ (tamtéž, s. 19).

Ochromující je cynická věcnost, s níž svým ženám Huml referuje o druhé partnerce, stejně jako jeho stereotypní pokusy o emocionální manipulaci ženy, kterou chce Huml dostat do postele: („Renato, Brouku! Vzpomínáš na Beskydy?“ [tamtéž, s. 16]). Absolutně nejde o žádný cit, pouze o zcela mechanické, konzumní uspokojení fyzických potřeb. Signálem podřízenosti manželky i milenky je skutečnost, že obě ženy Humlovi vysvětlování, že má zároveň poměr i s druhou ženou, tolerují, i když občas mírně, bezmocně zažálí. Zatímco tedy Huml cynicky a věcně ubezpečuje svou manželku i milenku, že se s nimi co nejdříve rozejde, při diktování svých banalit „pro rozhlas“ Huml na sekretářku, která mu jeho „řeči“ stenografuje, sexuálně zaútočí, a to přesně tak, jak to posléze po desítkách let v USA u soudů popisovaly dívky účastníci se protestního hnutí #MeToo. Je Havel prvním českým autorem, který takovými „kancelářskými“ útoky zaznamenává?

*Dejší pauza, pak najednou Huml přiskočí k Blance, rychle vedle ní poklekne, padne jí za ramena a pokouší se jí políbit; Blanka se lekne a vykřikne, následuje krátký zápas, Huml se snaží Blanku obejmout a líbat, Blanka se brání, posléze strčí do Humla, který se svalí na zem. Blanka vyskočí: Že se nestydíte, pane doktore! Blanka vylekaně odběhne pravými dveřmi* (tamtéž, s. 35, 45).

Děje se to vícekrát, mezitím Huml dává Blance intimní otázky, ptá se jí na jejího milence, dotazuje se, co si o něm myslí, a jde přímo k věci:

„Jste panna?“

„Prosim?“

„Jestli jste panna –“

„No dovoďte!“

„Nemyslím tím nic zlého, ptám se vás jako váš kamarád –“  
(tamtéž, s. 44)

Nikdo se tehdy nezabýval tím, jak nepřijemné musí být pro Blanku to, že je nucena pracovat v takovémto prostředí. Pohled z hlediska oběti chybí, nicméně Havel tyto výmluvné scény alespoň zaznamenává. Humlovy eufemistické výmluvy „ptám se jako váš kamarád“ a nesplněná prohlášení typu „Slibte mi, že se to stalo naposledí!“ – „Máte mé slovo“ (tamtéž, s. 22 a 43) jsou absurdní.

Ano, Havel ve *Ztížené možnosti* proměňuje parazitické, nesmyslné a stereotypní životy svých protagonistů nakonec v závratný vír směsice chaotických a útržkovitých výroků, podtrhujících absolutní degradaci lidsví a ztrátu osobní identity. Nicméně důležité je zdůraznit, že už v šedesátých letech Havel začal zaznamenávat téměř dokumentárně násilí (stárnoucích) mužů vůči ženám. Je nutno znovu zdůraznit, že ženské postavy neměly proti tomuto násilí možnost jakkoli se bránit.

Zajímavé je pohlédnout do literatury. Autoři zásadních studií o českém dramatu Paul I. Tremsky a Marketa Goetz-Stankiewicz interpretují *Ztíženou možnost soustředění* jako drama o stereotypizaci a bezsmyslnosti lidského života, což hra vyjadřuje neustálým opakováním fragmentárních výroků a téměř totožných scén. Podle Tremského je Humlovo bezděčné manželství „v pokročilém stavu sterility“, a tak si Huml našel mimomanželský vztah, který se však brzo propadá do téže sterility jako jeho manželství. Tak se Huml zaměřil na „svůdnou, ale resistantní“ sekretářku. I Tremsky situaci interpretuje výlučně z hlediska mužské postavy, tedy z mocenského hlediska, nikoliv z hlediska oběti. Zmínka o nerovném mocenském vztahu mezi Humlem a třemi ženami v Tremského textu vůbec není, autor ani nevnímá postoje a pocity postižených žen, snad až na to, že konstatuje, že „Humlovy lži obě ženy přijímají jako jakousi zvrácenou verzi jeho náklonnosti“ (Tremsky 1978, s. 120).

Marketa Goetz-Stankiewicz zaznamenává, že Vlasta, Humlova manželka, a Renata, jeho milenka, na Humla vyvíjejí tlak a Huml se snaží udržovat rovnováhu mezi jejich požadavky (Goetz-Stankiewicz 1979, s. 57). Sekretářku Blanku Goetz-Stankiewicz vůbec nezaznamenává a z jejího textu jako by nepřímo vyplývalo, že Humlova manželka a milenka jsou něčím vinny, že ho vůbec obtěžují. Pocity žen kolem Humla se autorka také kupodivu vůbec nezabývá. Pro Tremského i pro Goetz-Stankiewiczovou je Humlovo chování implicitně neproblematické, zásadním tématem hry je něco jiného. Konec konců obě knihy vyšly v letech 1978 a 1979, v jiném éře.

*Horský hotel* (1976) byl sice dokončen až po *Žebrácké opeře* (1975), ale má zřejmě silnější vazbu na předchozí hru *Ztížená možnost soustředění než Žebrácká opera*. Proto se o této hře zmiňme nejprve. Podle autora jde o experimentální „scénickou kompozici pohybů a promluv“ (Havel 1977, s. 309). Havel zde znovu experimentuje s analýzou ztráty individuální lidské totožnosti tím, že po ustavení postav na jevišti se začínají jejich schematické fráze odpoutávat od jejich osobností a všechny postavy opakují na přeskáčku všechno, co už bylo řečeno. Důležité je, že požívačné sexuální vztahy jsou pro Havla v této hře další známkou prohlubující se nelidskosti a ztráty lidské identity. Novou variací na sexuální interakce nacházíme ve *Ztížené možnosti soustředění*, kde vědec Huml poněkud komicky říká totéž manželce i milence. V *Horském hotelu* je tomu obráceně: Postava stárnoucího muže Pechara se rozdvouje. Zatímco ve vztahu k manželce je to bezmocný penzista, jemuž manželka vnucuje vestu, měří mu teplotu a nutí ho bezdůvodně polykat aspirin, ve vztahu k servírce Mileně se proměňuje ve dva velmi aktivní milence, kteří na sebe žárlí a vztah k své druhé inkarnaci Mileně důrazně vyčítají. Havel i zde postupně rozvíjí motiv ze *Ztížené možnosti soustředění* (nebo vlastně už i z *Vyrozumění*, kdy se zlikvidovaná idealistka, sekretářka Marie, dojírá nad Grossovým alibistickým projevem: „Tak hezky tady se mnou ještě nikdo nepromluvil!“ [Havel 1977, s. 218]), totiž motiv neuvěřitelné tolerance žen vůči šokujícímu chování mužů. Ve *Ztížené možnosti soustředění* manželka Humlovi jeho milenkou vlastně toleruje. V *Horském hotelu* jde tato ve *Ztížené možnosti soustředění* ještě neochotná manželčina tolerance nevěry daleko dál: Pecharova manželka ho k nevěře s Milenou aktivně povzbuzuje. Tentýž motiv se pak ironicky objevuje i v *Žebrácké opeře*, kdy Pecharova přítelkyně jako kamarádka-majitelka bordelu, tak i jeho vlastní žena, že by měl pro dobrou pověst mít milenkou. Zajímavé je, že v *Horském hotelu* kromě milostných a mimomanželských afér se neděje skoro nic jiného. Že by toto bylo pro Havla ohnisko lidské existence?

V *Žebrácké opeře* Havel zdokonalil téma „lhaní na kvadrát“, tedy živé manipulace všech všemi do takové míry, že se v důsledku mnohonásobných lží dostáváme až do závrat působící situace, kdy vlastně nikdy nevíme, kde je pravda. Skoro všechny postavy usilují neustále o moc a součástí tohoto mocenského přetahování se přirozeně podle Havla stávají i sexuální vztahy. Znovu jde jen o podřízenost a nadřízenost, o „užívání si“ a o „vynikající pověst“, která prý z nezřízené promiskuity u mužů vzniká,

nikdy o lásku – ta je zdegenerována a zdiskreditována. Moci v této hře zaprodávají rodiče i sexuální vztah svého dítěte. Dítě bylo však už doma vyceповáno lhaním, a tak podvádí i je. Havel tuto deprimující, odlišující cí situaci tentokrát prezentuje s ironií a s jazykovým humorem, zábavně. I proto patří *Žebrácká opera* k jeho populárnějším dramatickým dílům, přestože Menzelův film, který vznikl na základě této hry, nebyl úspěšný, je jaksí příliš mnohomluvný.

Zneužívání jazyka je v *Žebrácké operě* traktováno ironicky. Ironicky prezentuje Havel i vyjadřování majitelky bordelů Diany, která je absolutně bez morálky. Nevidí, že její „podnikání“ je eticky nepřijatelné. Diana ho-voří o svém podniku, jako by šlo o normální firmu:

Představte si, že můj salon objevila šlechta. Angažovala jsem před časem několik noviněk, vesměs tak mezi šestnácti a dvaceti, nějak se to rozkřiklo, a teď se u mě netrhnu dveře. Hned jsem pochopitelně zvýšila taxu [...] Změněná sociální struktura mého zákaznictva klade [...] i nové nároky na vybavení mého salonu. [...] Inu doba se mění, pane Peachume, žijeme v druhé polovině osmnáctého století, s tím se nedá nic dělat! Dříve si páni získávali popularitu a úctu prostého lidu udatnými činy na bojištích, dnes to dělají v dámských ložnicích a salonech! [...] Když vidí prostý muž z ulice, že nějaký ten věvoda je vlastně ve skutečnosti člověk jako on – z masa a krve, se svými vášněmi, neřestmi a starostmi – zmocní se ho nutně pocit jakési spřízněnosti a hned si ho víc oblíbí. Cosi jako podvědomá identifikace, chápete? Ostatně překvapuje mě, že právě vy – takový dobrý psycholog – jste si toho ještě nepovšiml a nevyvodil z toho pro sebe důsledky (Havel 1977: s. 110–111).

Jazyková ironie, jejímž cílem byla dříve kritika politicky-mocenského, ideologického jazyka, je nyní zaměřena na sexuální téma. Diana předsvědčuje Peachuma, aby v zájmu své vlastní popularity měl sám milenku, a nabízí mu, že mu to zařídí. Jak jsme se zmínili už výše, vyvrcholením tolerance nevěry u manžela je skutečnost, že Peachumova manželka Peachuma v získání milenky podporuje. I v otázkách sexu používají protagonisté *Žebrácké opery* novodobého, pseudovědeckého, racionálního žargonu. Pod eufemistickým pláštěm jeho mlhavé oficiality se však skrývá skutečnost, kterou by divák nebyl ochoten akceptovat, kdyby byla pojmenována přímo.

V *Žebrácké operě* se nevysskytují stárnoucí pánové usilující o sex s mladými dívkami – Macheath je atraktivní muž v rozpuku svých sil. I v této hře je účel sexu však čistě utilitární, mocenskou záležitostí, zneužívanou buď k získávání popularity, anebo k mocenské manipulaci, a to muži i ženami. Takto se například Macheath vytahuje svými sexuálními úspěchy: „Nezapírám, že jsem jako děvkař skutečně velmi úspěšný. Z deseti děvčat, po nichž zatoužím, jich obvykle devět dříve nebo později dostanu do některé ze svých postelí. Přitom ještě mnohý z těch, které nedostanu, jen proto, že nemohu věnovat více času na jejich svádění“ (tamtéž, s. 115).

Mocenskou roli sexu v zobrazované společnosti podtrhuje i to, že Peachum je ochoten zneužít ryzí city samotné své dcery Polly a nutí ji, aby naoko měla s Macheathem poměr, třeba si ho i vzala, aby mohla v Macheathově táboře působit pro svého otce jako špion. Ve hře nalezneme i typické havlovské, „vysoce přesvědčivé“ alibistické monology, například projevy prostitutky Jenny, která mnohokrát Macheathe zradí policii, a pak ho pokaždé výmluvně přesvědčí, že to tak vůbec nemyslela. Stejně jako když se Huml ve *Ztíženě možnosti soustředění* snaží u milenky vyvolat zájem připomínkami údajných romantických scén, které oba prožili v minulosti (v *Horském hotelu* to dělá mladé dívce Líze hrabě Orlov), v *Žebrácké operě* tato emocionální manipulace naprosto rozkvete:

Kdybys věděla, co jsem se na tebe namyslel! Denně jsem si v duchu představoval takový menší venkovský zámek z červených cihel, porostlý břechtanem a obklopený zelenými loukami a bukovými háji, a nás dva, jak v něm spolu hospodaříme, jak se honíme po těch loukách s chrty, projíždíme se na koních, lovíme vzácnou zvěř, koupeme se v nedaleké říčce, chodíme na houby, vaříme si staroanglická jídla, pořádáme večírky pro okolní venkovskou šlechtu, pěstujeme slunečnice – a jak potom večer sedáme u velkého renesančního krbu, hledíme do ohně, vyprávíme si o svém dětství, čteme spolu staré knihy ze zámecké knihovny, popijíme medovinu – a pak lehce opojeni – odcházíme do zámecké ložnice – oknem tam proudí voňavý letní vzduch, z luk tam doléhá hlas tisíců cikád a z nebe tam dopadá bledé světlo milionů hvězd – a my se omámeně svlékáme a uléháme spolu do velké gotické postele s nebesy, a tam se nejprve hrozně dlouho něžně líbeme a pak se milujeme a milujeme – naše horká opálená těla se proplétají v divokých milostných křečích – a pak konečně – mnohonásobně šťastni a sladce vysílení usi-

náme – aby nás druhý den ráno probudilo jiskřivé letní slunce, zpěv ptá-  
ků a komorník, nesoucí nám šunku s vejci a kakao – (tamtéž, s. 138–139).<sup>9</sup>

Typickým alibistickým monologem vysvětluje Macheath zuřivým dív-  
kám Polly Peachumové i Lucy Lockitové, proč se s nimi oběma oženil  
a spáchal tak bigamii:

Děvčata! Respektuji váš hněv a chápu vaši bolest, protože vím, že jevo-  
vá stránka mého jednání může opravdu svádet k tomu výkladu, který mu  
váše rozrušená mysl dává. Avšak právě proto, že vám rozumím, a tím  
spíš, že sám vím nejlépe, kolik mám chyb, musím se rozhodně hájit ve  
všem, kde mi prokazatelně křivdíte jen proto, že vám váš zápal zne-  
možňuje spatřit pod povrchem mých činů jejich skutečný lidský obsah.  
Přede vším není pravda, že vás nemiluji. [...] Čeho jsem se tedy vlastně  
dopustil? Bylo snad mou chybou, že jsem si vás vzal? Ale co jsem měl ji-  
ného dělat, když jsem vás miloval? Samozřejmě: obvyklejší, protože pro  
společnost přijatelnější a pro muže pohodlnější, je dnes poněkud jiný  
postup, totiž ten, že muž pojme za manželku pouze jednu z milovaných  
žen, a tu druhou – vymlouvaje se na ohled ke své legitimní choti – od-  
káže do deklasujícího postavení tak zvané milenky, to jest jakési lepší  
kurtizány, jejíž povinnosti jsou sice skoro shodné s povinnostmi man-  
želky, jejíž práva jsou však ve srovnání s manželkou výrazně okleštěna...  
(tamtéž, s. 160–161).

Poslední trojice Havlových dramát vzniklých za komunistické éry je  
z osmdesátých let, z doby po Havlově téměř pětiletém věznění, a jsou to  
hry nesmírně deprimující. *Largo desolato* (1984) je portrétem rozloženého  
disidenta-filozofa Leopolda Koprívy, který se neustále bojí příchodu tajné  
policie. Tajní policisté, když nakonec opravdu přijdou, ho chtějí přesvěd-  
čit, aby podepsal papír, že jakýsi podvatrný filozofický esej nenapsal on.  
Ke konci hry se estébáci vrátí do Koprívova bytu znovu s tím, že takového  
prohlášení už není zapotřebí, protože je zjevné, že Koprívova identita už  
je zcela rozvrácena.

9 Mimo chodem „koupeme se v nedaleké řídce“, „naše horká opálená těla“ – Havel ne-  
měl zrovna ponětí o tom, jaké je v Anglii v létě počasí.

Věnujme se ale „milostným“ poměrům v Koprívově středostavovské  
domácnosti a v jeho relativně výstavném bytě. Poměry jsou to podivné.  
A je to opět rozpracování vztahových situací z předchozích Havlových her.  
Už jsme zaznamenali tu zvláštní skutečnost, že mužské postavy v před-  
chozích Havlových hrách intimně informují svou manželku i milenku  
o tom, co přesně dělají s druhou ženou při milostných hrátkách, připad-  
ně že manželka může povzbuzuje k získání milenky nebo k prohloubení  
ní vztahu s milenkou. Velmi podobná situace je i v *Largu desolato* a nabízí  
se mírné podezření, nakolik je situace v této hře odrazem poměrů v sa-  
motné Havlově domácnosti. Konec konců Havel sám v „Poznámkách pro  
inscenátory“, v doslovu k mnichovskému vydání *Larga desolata*, píše: „Ve  
svém psaní jsem vždycky vycházel z toho, co znám, ze své zkušenosti  
s tím světem, v němž já žiju a ze zkušenosti se sebou samým. Vždycky  
jsem psal zkrátka o tom, čím žiju, co vidím, co mě zajímá a trápí – vychá-  
zet z něčeho jiného bych snad ani neuměl.“ (Havel 1985, s. 93).

Kieran Williams ve svém nedávném životopise Václava Havla vyjadřuje  
názor, že situace v oblasti vztahů ve hře *Largo desolato* je přímým odrazem  
poměrů v Havlově domácnosti po jeho návratu z vězení. Jeho manželka  
Olga Havlová totiž měla během Havlova věznění poměr s mladším mu-  
žem, fotografm Janem Kašparem, kterého Havel dobře znal. Williams  
píše: „[Olga Havlová] nechtěla rozvod, zamýšlela se o Havla dále starat  
mateřským nebo sesterským způsobem, ale měla nyní svůj vlastní okruh  
přátel a disidentských činností“ (Williams 2016, s. 146).<sup>10</sup> Havla to podle  
Williamsa dezorientovalo, měl vlastní mimomanželské vztahy“ a skuteč-

10 Citace pocházejí ze životopisů Václava Havla od Pavla Kosatika (2008, s. 235–250)  
a Michaela Žantovského (2014, s. 245).

11 O poměrech v Havlově domácnosti svědčili autorovi tohoto článku také dramatik Alex  
Koenigsmark (1944–2013). Zakázaný herec Pavel Landovský dostal pozvání na premiéru  
své hry v polském Krakově, tak se tam rozhodl jet svým autem a vzal s sebou Koe-  
nigsmarka. Cestou se stávají u Havli na Hrádečku, kde hodlali přespát. Večer se Havel  
rozhodl, že pojedou do Trutnova a „přivezou holky“. Skutečně si přivezl taxikem zpátky  
na Hrádeček tři mladé dívky. Olga Havlová na to reagovala velmi nevstřícně a zavřela se  
ve svém pokoji. Koenigsmark svědčil, že situace byla velmi trapná. Pointou jeho příběhu  
však bylo něco jiného. Když s Landovským posléze dojeleli do Krakova, ukázalo se, že diva-  
dlo je zavřené a nikde nikdo. Landovský ukázal pozvánku, kde byl uvedeno datum pre-  
miéry jeho hry v městci zvaném Kwiecień. Ani Koenigsmark, ani Landovský tehdy netu-  
šili, že Kwiecień polsky znamená duben.

nou krizi ve vztahu s Olgou Havlovou způsobilo až těhotenství jeho milenky Jitky Vodňanské.

Vztahová situace v Koprřivě domácnosti ve hře *Largo desolato* je skutečně zvláštní. Manželka Zuzana tam sice žije a o Koprřivu se stará svými náklady (sehnala jednou játra, podruhé kvěťák, stará se o každodenní konzumní drobnosti, například jí vadí, že Koprřiva s Lucy vydrhli telefonovou pánev drátěnkou [Havel 1985, s. 58]), má však samostatný život s Oldou, s nímž chodí do kina či na bál a ignoruje Koprřivovy návrhy, aby spolu povečeřeli či probrali různá témata. Koprřiva má milenkou Lucy, která má zcela přátelský vztah s jeho manželkou, se Zuzanou se Lucy objímá. Zuzanin partner Olda v bytě vede s Koprřivou také zcela přátelské hovory, především o jeho zdravotním stavu, prá se ho na různé intimní fyziologické projevy jeho organismu – zájmem o nákupy a o tyto fyziologické projevy se tu zřejmě znovu objevuje, tentokrát hodně pozmeněné, téma hmotatství, které je přítomné v Havlových dramatech už od *Vyrozumění*.

V *Largo desolato* se také znovu po *Protestu* objevuje téma disidentství jako instituce: jedním z hlavních problémů hry je, že od rozloženého Koprřivy všichni pořád něco chtějí a mají na něho těžké nároky. Jak marná je v pokročilé normalizaci osmdesátých let veškerá tato snaha, signalizuje výrok jednoho z dvou „Láďů“, obdivných „obyčejných lidí“, kteří pro Koprřivu ukradli v papírně, kde pracují, velké množství čistého papíru a dožadují se od Koprřivy – jako všichni – politické akce. Láďa se tragikomicky při odchodu s Koprřivou – v roce 1984, celých šestnáct let po porážce Pražského jara, loučí heslem „Jsme s vámi, buďte s námi“ z dramatických dní léta 1968, kdy národ proti tlaku od Ulbrichta a od Brežněva podporoval tímto heslem dubčekovské vedení KSČ. Po Koprřivovi pořád něco chce i jeho milenka Lucy, dožadující se otevřených projevů náklonnosti. Toho však Koprřiva není schopen. O lásku nejde, jen o sex. „Nepůjdeme radši do postele?“ (tamtéž, s. 42) navrhuje Lucy Koprřiva v reakci na její požadavky. Emoce jsou od požívačské touhy po sexu zcela odděleny. Stejně jsou odděleny i v závěru hry, kde se objevuje mladická obdivovatelka Leopolda Koprřivy, studentka filozofie Markéta. Koprřiva si jí sice stěžuje, že je psychicky zcela rozložen, nicméně jí – dost proti její vůli – tvrdě nalévá rumem (dívka se vždy po napití otrěse), aby ji dostal do postele. Sex jako požívačské potěšení, o něž se stárnoucí muž snaží za každých okolností, bez jakéhokoli individuálního zájmu o osobu, kterou chce dostat do postele, je prioritní. V *Largo desolato* také pokračuje „meme“ z předchozích Havlových her, to-

tiž že mužským postavám nestačí jen manželka a milénka, z nichž obou jsou muži brzo znudění, ale je nutno snažit se dostat neosobně do postele další a další oběti.

V *Pokoušení* se v nových variacích objevuje celá řada zavedených havlovských témat. Znovu tu máme vztahový trojúhelník až čtyřúhelník. Dr. Foustka a jeho spolupracovnice Vilma mají podivný, značně už unavený milostný vztah a Vilma opět, jako v *Largo desolato*, od svého partnera, z jeho hlediska únavně, něco pořád vyžaduje – přesně řečeno umělé scény žárlivosti, Foustka na ni dokonce vyžaduje i násilí, a to ji má vzrušovat k sexu. Co si máme pomyslet o kvalitě vztahu Foustky a Vilmy z tohoto popisu?

VILMA: Ahoj –

Tanečník odejde; VILMA zavře dveře, nejdě se usměje na FOUSTKU, fláky někam položí, přistoupí k FOUSTKOVÍ, obejmě ho a něžně ho líbe na čelo, ústa i tváře. FOUSTKA nehnutě stojí a dívá se chladně před sebe.

Miluji tě –

FOUSTKA nehne brvou, VILMA ho stále líbe. Po chvíli ji FOUSTKA náhle udeří brutálně do tváře; VILMA upadne na zem; FOUSTKA do ní kope. Opona padá. (Havel 1986, s. 51)

Druhý den ráno se Vilma objeví v zaměstnání s velkou modřinou pod okem. Říká Foustkovi: „Tak krásně jsme se už dlouho nepomilovali, vidíš?“ FOUSTKA: „Hm.“ Na dotaz spolupracovnice, co to má Vilma pod okem, reaguje Vilma slovy: „To víš, vášně.“<sup>12</sup>

Jenže Foustkovi samozřejmě jde o to dostat do postele mladou sekretářku Markétu, podivná postava Fistuly, který možná je, anebo není ďábel, mu nabízí, jako důkaz svých nadpřirozených sil, že se do Foustky Markéta zázračně, *nakrátko*,<sup>13</sup> zamiluje. („Co aby se do vás dnes na tom večírku – nečekaná a samozřejmě jen na krátkou dobu – zamilovala. To by šlo, ne?“

<sup>12</sup> Amy Mackinnon, někdejší studentka českých studií na University of Glasgow a nyní analytička zaměstnaná v americkém časopise *Foreign Policy*, se podívala nad tím, jak často se v českých filmech vyskytuje mnohdy zcela nemotivované násilí proti českým ženám. Zkontroloval jsem to, konstatuje autor tohoto článku. Myslete si o tom, co chcete, ale je to pravda.

<sup>13</sup> To je přece pro konzumní a mocenský vztah k ženám naprosto klíčové.



nou krizí ve vztahu s Olgou Havlovou způsobilo až těhotenství jeho milenky Jitky Vodňanské.

Vztahová situace v Kopřivově domácnosti ve hře *Largo desolato* je skutečně zvláštní. Manželka Zuzana tam sice žije a o Kopřivu se stará svými náklady (sehnala jednou játra, podruhé kvěťák, stará se o každodenní konzumní drobnosti, například jí vadí, že Kopřiva s Lucy vydrhli telefonovou pánev drátěnkou [Havel 1985, s. 58]), má však samostatný život s Oldou, s nímž chodí do kina či na bál a ignoruje Kopřivovy návrhy, aby spolu povečeřeli či probrali různá témata. Kopřiva má milenkou Lucy, která má zcela přátelský vztah s jeho manželkou, se Zuzanou se Lucy objímá. Zuzanin partner Olda v bytě vede s Kopřivou také zcela přátelské hovory, především o jeho zdravotním stavu, ptá se ho na různé intimní fyziologické projevy jeho organismu – zájmem o náklady a o tyto fyziologické projevy se tu zřejmě znovu objevuje, tentokrát hodně pozmeněné, téma hmotatství, které je přítomné v Havlových dramatech už od *Vyrozumění*.

V *Largo desolato* se také znovu po *Protestu* objevuje téma disidentství jako instituce: jedním z hlavních problémů hry je, že od rozloženého Kopřivy všichni pořád něco chtějí a mají na něho těžké nároky. Jak marná je v pokročilé normalizaci osmdesátých let veškerá tato snaha, signalizuje výrok jednoho z dvou „Láďů“, obdivných „obyčejných lidí“, kteří pro Kopřivu ukradli v papírně, kde pracují, velké množství čistého papíru a dožadují se od Kopřivy – jako všichni – politické akce. Láďa se tragikomicky při odchodu s Kopřivou – v roce 1984, celých šestnáct let po porážce Pražského jara, loučí heslem „Jsme s vámi, buďte s námi“ z dramatických dní léta 1968, kdy národ proti tlaku od Ulbrichta a od Brežněva podporoval tímto heslem dubčevské vedení KSČ. Po Kopřivovi pořád něco chce i jeho milenkou Lucy, dožadující se otevřených projevů náklonnosti. Toho však Kopřiva není schopen. O lásku nejde, jen o sex. „Nepůjďme radši do postele?“ (tamtéž, s. 42) navrhuje Lucy Kopřiva v reakci na její požadavky. Emoce jsou od požívací touhy po sexu zcela odděleny. Stejně jsou odděleny i v závěru hry, kde se objevuje mladická obdivovatelka Leopolda Kopřivy, studentka filozofie Markéta. Kopřiva si jí sice stěžuje, že je psychicky zcela rozložen, nicméně jí – dost proti její vůli – tvrdě nalévá rumem (dívka se vždy po napití otrěse), aby ji dostal do postele. Sex jako požívací potřebu, individuálního zájmu o osobu, kterou chce dostat do postele, je prioritní. V *Largo desolato* také pokračuje „meme“ z předchozích Havlových her, to-

tiž že mužským postavám nestačí jen manželka a milenka, z nichž obou jsou muži brzo znuděni, ale je nutno snažit se dostat neosobně do postele další a další oběti.

V *Pokoušení* se v nových variacích objevuje celá řada zavedených havlovských témat. Znovu tu máme vztahový trojúhelník až čtyřúhelník. Dr. Foustka a jeho spolupracovnice Vilma mají podivný, značně už unavený milostný vztah a Vilma opět, jako v *Largo desolato*, od svého partnera, z jeho hlediska únavně, něco pořád vyžaduje – přesně řečeno umělé scény žárivosti, Foustka na ni dokonce páchá i násilí, a to ji má vzrušovat k sexu. Co si máme pomyslet o kvalitě vztahu Foustky a Vilmy z tohoto popisu?

VILMA: Ahoj –

*Tanečník odejde; VILMA zavře dveře, nejdě se usměje na FOUSTKU, fláky někam položí, přistoupí k FOUSTKOVÍ, obejmě ho a něžně ho líbe na čelo, ústa i tváře. FOUSTKA nehnutě stojí a dívá se chladně před sebe.*  
Miluji tě –

*FOUSTKA nehne brvou, VILMA ho stále líbe. Po chvíli ji FOUSTKA náhle udeří brutálně do tváře; VILMA upadne na zem; FOUSTKA do ní kope. Opona padá.*  
(Havel 1986, s. 57)

Druhý den ráno se Vilma objeví v zaměstnání s velkou modřinou pod okem. Říká Foustkovi: „Tak krásně jsme se už dlouho nepomilovali, vidíte?“ FOUSTKA: „Hm.“ Na dotaz spolupracovnice, co to má Vilma pod okem, reaguje Vilma slovy: „To víš, vášně.“<sup>12</sup>

Jenže Foustkovi samozřejmě jde o to dostat do postele mladou sekretářku Markétu, podivná postava Fistuly, který možná je, anebo není dábel, mu nabízí, jako důkaz svých nadpřirozených sil, že se do Foustky Markéta zázračně, *nakrátko*,<sup>13</sup> zamiluje. („Co aby se do vás dnes na tom večírku – nečekaná a samozřejmě jen na krátkou dobu – zamilovala. To by šlo, ne?“

<sup>12</sup> Amy MacKinnon, někdejší studentka českých studií na University of Glasgow a nyní analytička zaměstnaná v americkém časopise *Foreign Policy*, se podívala nad tím, jak často se v českých filmech vyskytuje mnohdy zcela nemotivované násilí proti českým ženám. Zkontroloval jsem to, konstatuje autor tohoto článku. Myslejte si o tom, co chcete, ale je to pravda.

<sup>13</sup> To je přece pro konzumní a mocenský vztah k ženám naprosto klíčové.

[tamtéž, s. 31].)“ K čemuž samozřejmě dojde a Markéta se tím okamžitě stává typickou idealistickou postavou, která v prostředí všeobecného lhaní a manipulace musí být zničena, když se při vyšetřování dr. Foustky pro podezření, že se tajně nemarxisticky věnuje okultním vědám, svého idolu veřejně zastane před šéfem ústavu. Podobně jako Gross ve *Vyrozumění* pro Marii, ani pro Markétu Foustka nic neudělá, z ústavu je vyhozena, pokusí se o sebevraždu a skončí v bláznici. Typické je, že podobně jako všem (stárnoucím) mužům v Havlových hrách, Foustkovi je při „namlouvání si“ Markéty, úplně jedno, že už ve Vilmě jednu partnerku má. Je to podvod jak na Vilmě, tak na Markétě. Motivací je sobectví, ne láska. Konec konců se všechno odehrává v situaci útlu, cynismu a všeobecného lhaní a manipulace, takže jako obvykle se vůbec nedovíme, kde je pravda. Foustka nakonec ztratí i Vilmu, když před ní vysloví podezření, že ho udal. Šéfovi ústavu, a nepomůže ani typicky havlovský pokus o manipulaci připomenutím dávného společného romantického zážitku („Vzpomínáš, co jsme si kdysi řekli na té hrázi pod jilmu?“ [tamtéž, s. 86]). Novým jevem v oblasti sexuálních vztahů je v této hře skutečnost, že šéf výzkumného ústavu, primář, je homosexuál a zneužívá svého mocenského postavení k znásilňování mužských podřízených, nejprve se pokouší o Foustku, pak o jiného zaměstnance. Všichni to berou jako normální věc.

V *Asanaci*, parodickém vylíčení Gorbačovových „reform“ , jak se musely jevit Čechoslovákům koncem osmdesátých let, se sice snaží i výrokem „já mám také pohlavní pud“ (Havel 1988, s. 53) usilovat o mladou dívku Renatu postarší architekt Ulč, milostné vztahy jsou tu však zašmodrchány mezi několika postavami. Zbabělý hlavní architekt Bergman a jeho milenka Luisa trpí typickým okoralým partnerským vztahem, který Bergman kořeně svými neustálými výhrůžkami, že spáchá sebevraždu, které ovšem Luisa správně interpretuje jako pouhé vyvolávání pozornosti. Jako čtené havlovské postavy v předchozích dramatech, i Bergman se snaží vyvolat Luisin zájem o sebe – tentokrát velmi podrobným – připomínáním dávných romantických epizod, které spolu kdysi zažili. Jenže do Luisy je platonicky zamilován mladý idealista Albert – Luisa podobně jako předchozí postavy zcela nepokrytě sdílí jeho vyznání lásky s Berg-

14 Foustka samozřejmě ví, že jde jen o požívačnost, a protestuje: „Nejsem na tom tak špatně, abych si musel pomáhat k lásce magií! Nejsem ani slaboch [...] ani ničema, schopný provádět své experimenty na nic netušících nevinných děvčatech a ještě z toho pak sám smyslově těžit!“ (Havel 1986, s. 31–32, zdůraznil JČ).

manem (znovu se vrací motiv, známý už od *Vyrozumění*, že se partneri zcela otevřeně informují o podrobnostech milostného vztahu k druhé osobě), Bergman to pak proti Albertovi veřejně zneuzžije. A Alberta zase nešťastně miluje mladá Renata, o níž se pokouší stařík Ulč. Ve spleť směsí těchto milostných vztahů se objevují čtené motivy z předchozích Havlových her, avšak nejsou rozvinuty do takové míry jako v předchozích hrách, v dramatikové zájmu je nepokrytá a brutální politická moc, jíž jsou všechny postavy v *Asanaci* podřízeny a na jejíž proměny nemají žádný vliv.

Havlova poslední hra *Odcházení* měla zpočátku relativně záporné recenze (viz např. Spáčilová 2011). Kritikové poukazovali na to, že Havel rekapituluje svá stará témata. Do určité míry je to pravda: ve všech dalších svých hrách Havel prozrazuje svůj předchozí rukopis a používá tytéž motivy jako v předchozích hrách, i když je často pozměňuje a pohrává si s variacemi na ně. Zřejmě je každé další Havlovy hry nutno číst v interkulturním kontextu s jeho předchozími hrami, jako by šlo o jediné dílo a o jedinou literární-dramatickou strukturu. I Havlovo *Odcházení*<sup>15</sup> stejně jako jeho všechny předchozí hry, konstatuje, že ve společnosti se odehrává bezostyšný boj o majetek a moc, přičemž se bojovníci nestydí použít jakýchkoliv prostředků manipulace, lži i násilí. V předchozích Havlových hrách, napsaných do roku 1989, protagonisté usilující o moc a o zotročení okolí. K tomu používají komunistické ideologie jako nástroje moci; v *Odcházení* se k tomu využívá pravivová ideologie a představa bezbřehé svobody, v níž je dovoleno všechno.

I v *Odcházení* nalezneme motivy vážící se na nynější hnutí #MeToo, i když se zdají být ve srovnání s některými předchozími Havlovými hrami relativně oslabeny. Šedesátiletý bývalý kancléř Rieger má „asi čtyřicetiletou přítelkyni“ (Havel 2007, s. 11). Stojí za to zaznamenat, že je to od Riegera typický výraz sobectví: je s Irenou patnáct let, avšak nikdy se s ní neoženil. Proč? „Má dlouholetá přítelkyně“ je v této hře pro Irenu *epiteton constans*. Jako mnoho žen v předchozích Havlových hrách, i Irena se stará o běh Riegerovy domácnosti, a jako v předchozích hrách, už od *Vyrozumění* („Mohu si dojít pro housky?“ [Havel 1966, s. 188]), je i zde kladen pozoruhodný důraz na ty nejobyčejnější hmotaiské aspekty existence Riegerovy domácnosti.

15 Hra *Odcházení* je co do textu téměř doslovně totožná s Havlovým stejnojmenným filmem z roku 2011, až na to, že z ní až na jedno, poslední, byla odstraněna veškerá extempore autorského hlasu, v jevištní verzi šířené hlasem z reproduktoru, avšak vizuálně se zdá být filmová verze *Odcházení* důlem, které uchvátí divákovu pozornost.

Sluha Osvald musí vařit brambory na loupáčku, které bude rodina odcházejícího kancléře pojídat „s tvarohem a máslem“ (Havel 2007, s. 24).<sup>16</sup> Musí také vynést odpadky a pověsit prádlo, ale „správně“, jediné podle přesných Ireniných příkazů. Podobně jako v *Largu desolatu*, i v *Odcházení* se řeší připálená pánev: vydrhnout, nebo vyhodit? (tamtéž, s. 59). Kromě brambor s tvarohem a máslem se ve hře hovoří obsesivně i o ovoci (přinesla ho dcera Vlasta) a o všíních (je to odkaz na Čechovův *Višňový sad*, který zjevně do určité míry inspiroval průběh rozhovorů v tomto Havlově dramatu). Riegrova „dlouholetá přítelkyně“ má některé rysy ženských postav z předchozích Havlových her: podobně jako v *Horském hotelu* vnučuje manželka Pecharoví vestu, aby nenastýdl, Irena vnučuje Riegrovi deku. Oba muži péči odmítají. Babičku Irena posílá domů, protože „od země jde chlad“. Přesně tutéž větu říká Pecharová Pecharovi v *Horském hotelu* (Havel 1977, s. 193).

V *Odcházení* jde opět nepokrytě o vliv, moc a majetek. Riegrova dcera Vlasta se bývalého kancléře snaží donutit, aby na ní přepsal všechno, co vlastní. Bývalý kancléř s rodinou je novou vládní ekipou vystěhován ze své vily na venkov, „jen sto verst odtud“ a poražený Rieger se nakonec podrobí vydírání a stane se poradcem poradce poradce (atd.) nového mocipána Kleina.

I v *Odcházení* nalezneme potenciálně sexuální vztah stárnoucího Riegra s mladou dívkou. Podobně jako v *Largu desolatu* a v *Asanaci* je to vždy žena, která „hluboce odborně studovala“ život, názory a výroky stárnoucího muže, nebo se o ně nadšeně zajímá. V *Odcházení* však máme změnu: z hlediska stárnoucího Riegra jde stále o požívačny, sexuální vztah, dívka Bea Weisenmütelhofová, „politoložka a multikulturální sociopsycholožka“ však Riegra aktivně obdivuje kvůli jeho údajné moci a stejným způsobem se v závěru hry začne lísat k novému mocipánu Kleinovi. Je svým způsobem obdobou Helgy ze hry *Spiklenci*. Další změnou v *Odcházení* je postoj Ireny k Riegrově pokusu o nevěru, narozdíl od předchozích havlovských žen Irena Riegra při pokusech o promiskuitu nepodporuje, naopak propadne hysterickému záchvatu žárlivosti. „Nemáš ponětí, co je to láska! Jsi stejný cynik jako vy všichni!“ (Havel 2007, s. 57). V tom má ovšem samozřejmou pravdu.

Závěrem: spekulujeme trochu o motivaci Václava Havla: proč se rozhodl do většiny svých her začlenit téma později nazvané #MeToo, často desítky

16 Proč tak jednoduché jídlo? Zábrazňuje tím Havel obvyčejnost hmořařských aspirací Riegrovy domácnosti?

let předtím, než konečně začalo být v západních společnostech aktuální? Většina dramát Václava Havla je vůči životu v české společnosti ostře kritická. Modelují ji satiricky a groteskně. Nicméně v postojí Havlových her nacházíme určitou dvojnácnost, která vytváří napětí. Kromě společenské kritiky Havel často prostě jen zaznamenává to, co je, co zná ze své životní zkušenosti a ze svého prostředí. Tak je tomu, zdá se, i ohledně témat týkajícího se hnutí #MeToo: zdá se, že v těchto případech Havel pouze zaznamenává, co zná. Jako šokující to ovšem působí až z dnešního úhlu pohledu.

### Citované zdroje a odkazy

#### Prameny

**Havel, Václav:** *Asanace*. Obrys/Kontur-PmD, Mnichov 1988.

**Havel, Václav:** *Hry 1970–1976*. 68 Publishers, Toronto 1977.

**Havel, Václav:** *Largo desolato*. Obrys/Kontur - PmD, Mnichov 1985.

**Havel, Václav:** *Odcházení*. Respekt Publishing/Torst, Praha 2007.

**Havel, Václav:** *Pokoušení*. Obrys/Kontur-PmD, Mnichov 1986.

**Havel, Václav:** *Protokoly*. Mladá fronta, Praha 1966.

**Havel, Václav:** *Zhížená možnost soustředění*. Orbis, Praha 1969.

#### Literatura

**Čulík, Jan:** *Jací jsme: Česká společnost v hraném filmu devadesátých a nultých let*. Host, Brno 2007.

**Foucault, Michel:** *The History of Sexuality*. Penguin Books, Londýn 1978.

**Goetz-Stankiewicz, Marketa:** *The Silenced Theatre: Czech Playwrights without a Stage*. University of Toronto Press, Toronto 1979.

**Kosatík, Pavel:** „Člověk má dělat to, nač má sílu.“ *Život Olgy Havlové*. Mladá fronta, Praha 2008.

**Sláček, Ondřej:** Tyto volby byly totální zradou mladé generace. *Rozhovor Britských listů* 433 [online], 15. 10. 2021. <<https://youtu.be/oKKQH4fUWWc>> [cit. 24. 10. 2021].

**Spáčilová, Tereza:** *Odcházení: Jdou k sobě slova průměrný a Havel? Film odpovídá jasně*. *iDnes.cz* [online], 21. 3. 2011. <[88](https://www.idnes.cz/kul-</a></p></div><div data-bbox=)

Petr A  
\* 6. 4. 2021  
Literární  
popkult  
čestini  
Univerz  
Titul  
subjekt  
literární  
2003  
2008  
v Čes  
N  
literár  
literár  
1986  
funk  
příspí  
kom  
obor  
roku  
Bud  
Ústa  
Ústa  
V le  
v pr  
je ře  
200  
lite  
USA  
něl  
Un  
spi  
red  
ed  
ve  
a J  
(H  
T.  
sv  
Pi

tura/film-televize/recenze-filmu-odchazeni.A110320\_114435\_filmw  
deo\_it> [cit. 24. 10. 2021].

**Trensky, Paul I.:** *Czech Drama Since World War II*. M.E. Sharpe, New York  
1978.

**Williams, Kieran;** *Václav Havel*. Reaktion Books, London 2016.  
**Žantovský, Michael:** *Havel: A Life*. Atlantic Books, New York 2014.

## Český divoch Pátek

Jiří Hrabal

Filozofická fakulta Univerzity Palackého Olomoucké

17. 10. 1879 v 6:40 přijel na pražský nádraží a uvítací ovací vystoupil Etna Hrabal domů z cest po jižní Africe. O de, který o příjezdu referoval. V sání přivezi do Prahy osmileté děvče jméno „Bella“, dva živé africké sádkého psa“ (Anonym 1879, r. z.

České země nebyly nikh ká monarchie, již byli po dtem nepatřila. Přimá dčali označovat od publik Ataly (1804) příslušní nebyla velká, přesto j novin je dosti přimá člověk (ač osmileté si přiváží představného a nebezpečného spoluobčany po

Uvedená citací dáni tzv. „stano divochů, v nich nebo jinými libanou vlastní čili

Zdálek vatele zských a v uživate