

Univerzita Pardubice

Fakulta filozofická

Analýza výstavby Havlova Odcházení

Petr Jeníček

Bakalářská práce

2010

Prohlašuji:

Tuto práci jsem vypracoval samostatně. Veškeré literární prameny a informace, které jsem v práci využil, jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

Byl jsem seznámen s tím, že se na moji práci vztahují práva a povinnosti vyplývající ze zákona č. 121/200 Sb., autorský zákon, zejména se skutečností, že Univerzita Pardubice má právo na uzavření licenční smlouvy o využití této práce jako školního díla podle § 60 odst. 1 autorského zákona, a s tím, že pokud dojde k využití této práce mnou nebo bude poskytnuta licence o užití jinému subjektu, je Univerzita Pardubice oprávněna ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložila, a to podle okolností až do jejich skutečné výše.

Souhlasím s prezenčním přístupem své práce v Univerzitní knihovně.

V Pardubicích dne 25. 3. 2010

Petr Jeníček

Chtěl bych poděkovat paní doc. PhDr. Janě Bartůňkové, CSc., za její pomoc při psaní práce, její podnětné názory a rady.

ANOTACE

Práce se věnuje Havlovi poslednímu dramatu Odcházení. Nejprve seznamuje s Havlovou dramatickou vývojovou linií. Ústřední část práce popisuje a vykládá jednotlivé motivy hry Odcházení a role některých postav. Na tuto část navazuje kapitola o intertextových vztazích mezi dramaty Odcházení, Král Lear a Višňový sad. Závěr práce hodnotí, nakolik Havlovo poslední drama navazuje na jeho předcházející dramatickou tvorbu.

KLÍČOVÁ SLOVA

Absurdita, prostory, postavy, srovnání, intertextovost

TITLE

Structural analysis of Havel's play Leaving

ANNOTATION

The thesis deals with Havel's last play Odcházení. First it introduces the development of Havel's dramas. The central part analyses and interprets specific motifs in Odcházení and roles of some characters. This part is followed by a chapter on intertextual relations between Odcházení, King Lear and The Cherry Orchard. The last section assesses to what degree Havel's last play builds on his previous dramatic work.

KEYWORDS

the absurd, space, characters, comparison, intertextuality

Obsah

Úvod.....	8
1 Přehled dramatické tvorby Václava Havla.....	9
2 Dílo Václava Havla v kontextu absurdního dramatu	17
3 Charakteristika prostorů a pohybů v nich	21
3.1 Višňový sad	21
3.2 Vystěhování z vily.....	22
3.3 Pohyby v prostoru scény	23
3.4 Schodiště – místo střetů.....	25
3.5 Úloha zvuku	25
3.6 Titul Odcházení	26
3.7 Narážky na současná témata	27
3.8 Scénické poznámky.....	29
4 Prvky absurdního dramatu a další výrazné rysy hry	30
5 Postavy-charakteristika a další prvky absurdního dramatu	36
6 Intertextovost v divadelní hře Odcházení, srovnání s Višňovým sadem a Králem Learem	49
6.1 Král Lear	49
6.2 Višňový sad	52
7 Odcházení na domácích a zahraničních jevištích.....	57
8 Místo Odcházení ve vývojové linii Havlovy dramatické tvorby	58
Závěr.....	59
Resumé	60
Použitá literatura.....	62

Úvod

Za téma bakalářské práce jsem si vybral hru *Odcházení*. Na tuto myšlenku mne přivedla vyučující při jedné zkoušce, kterou jsem u ní skládal. Od té doby mi tento nápad připadal stále víc reálný a zároveň blízký. Divadelní hra v sobě skrývá nezměrné množství variant, jak si jednotlivé scény představit a zároveň obsahuje prvek tajemna.

O Václavu Havlovi bylo napsáno mnoho životopisů a monografií¹ (mezi něž patří i kniha autora Johna Keana²) Mým cílem zde není vytvořit další takovou monografii. Chtěl bych vyzdvihnout především Havlovu dramatickou tvorbu.

Stěžejní částí celé práce bude rozbor divadelní hry *Odcházení*, její zhodnocení a srovnání s dvěma dramaty, na která se autor ve hře odkazuje.

Abychom mohli co nejlépe porozumět Havlovu dramatu *Odcházení*, bude pro nás důležité se nejprve seznámit s Havlovým dramatickým dílem celkově. Z čeho jeho drama vychází, kde autor čerpá inspiraci, nebo které životní momenty autora určitým způsobem ovlivnily. Projdeme tedy Havlovu literární (zejména dramatickou) tvorbu od naprostých začátků. Na chvíli se vždy zastavíme a ukážeme si některé mezníky, které autora ovlivnily (nebo mohly ovlivnit) v jeho tvorbě. V závěru celé práce se k této první části vrátíme a zhodnotíme, nakolik divadelní hra *Odcházení* navazuje na předešlou dramatickou tvorbu.

¹ Jan Bauer-Václav Havel, necenzurovaný životopis; Václav Havel-Dálkový výslech; John Keane-Václav Havel-Politická tragédie o šesti dějstvích

² John Keane-renomovaný britský novinář a profesor politických věd.

1 Přehled dramatické tvorby Václava Havla

Začal bych možná zdánlivě zeširoka. Věřím ale, že to bude mít smysl. Považuji za podstatné říci, že před rokem 1948 (s počátky v roce 1926) mělo na našem území velkou roli Osvobozené divadlo se svými asi nejznámějšími představiteli Voskovcem a Werichem. Jejich velkou doménou byly satirické hry. Mezi satirou a absurditou (absurdním dramatem) není těžké vidět silné pouto. Není náhodou, že Havel spatřoval krásu právě v divadle ABC (které „navazovalo“ na Osvobozené divadlo). Avšak po roce 1948, kdy se na našem území ujali vlády komunisté, se satirický žánr dostal do značné nelibosti této vládnoucí strany. Politická satira byla zakázána. I přesto se na scéně objevoval určitý druh satiry – satira komunální. Taková satira kritizovala nejvíce nešvary běžného života.

Z mnoha učebnic o literatuře známe vývoj alespoň té nejznámější Havlovy dramatické tvorby. Rozhodl jsem se, že půjdu co nejhlouběji to bude možné a zmíním dramatikovy naprosté začátky. Na ty jsem narazil v knize *Dálkový výslech*³. Zde se Havel svěřuje Karlu Hvížd'alovi: „*Vlastně jsem psal od doby, kdy mě naučili písmenka. Psal jsem básničky, seriály, ve třinácti jsem dokonce psal filosofickou knihu. Když jsem se stal laborantem, nedalo mi to a napsal jsem populární brožurku o stavbě atomů a sestrojil do té doby neexistující prostorový model periodické soustavy prvků. V patnácti jsem už soustavněji psal poesii...Poesii jsem psal až do vojny...*“⁴. V šedesátých letech měl Havel velmi blízko k Jiřímu Kolářovi. Ve svých básních se nebál experimentovat a rozhodně se neomezoval ani slovem, ani technikou. Důkazem jsou jeho kaligrafy, které byly shrnuty ve sbírce *Antikódy*. Jeho chuť experimentovat je viditelná i v dramatické tvorbě, kde také často narazíme na experiment. Ve své podstatě je i jedním z měřítek absurdního dramatu (jak se později více zmíním) určitá experimentálnost.

V roce 1957 nastoupil Havel na povinnou vojenskou službu, kde strávil dva roky života. A právě na vojně se Havel dostal snad poprvé k divadlu a psaní divadelních her. Během své vojenské služby byl přidělen k PTP (pomocný technický prapor), kam komunistické vedení přiřazovalo občany tehdejšímu režimu „nevhodné“. V té době bylo ovšem žádané, aby se vojáci určitým způsobem kulturně „projevovali“ a tak byl založen amatérský divadelní soubor. Zde Havel s Karlem Bryndou nastudovali hru *Záříjové noci*⁵, jejímž autorem byl

³ Kniha, ve které vede novinář Karle Hvížd'ala rozsáhlý rozhovor s V. Havlem

⁴ HAVEL, Václav. *Dálkový výslech*. 2. vydání. Praha, 1990. s. 25.

⁵ Hra z vojenského prostředí, patrný odvrát od tehdejší komunistické ideologie.

Pavel Kohout. O rok později již Havel s Karlem Bryndou píše vlastní hru s názvem *Život před sebou*; hra je taktéž z vojenského prostředí. S hrou měli nejprve velký úspěch. Po určité době jeden z vojenských představených zjistil, že hra je veskrze protiamádní a hru zakázal.

Po návratu z vojny se Havel znovu, ale marně pokoušel o přijetí na pražskou Akademii muzických umění. Do laboratoře, ve které dřív pracoval, se vracet nechtěl. Měl však veliké štěstí; jejich rodinný přítel byl Jan Werich, který mu nabídl místo kulisáka v divadle ABC. „*Před Václavem Havlem se tehdy otevřel svět, který doposud zblízka nepoznal, a byl zde pracoval v podřadné technické profesi, byl tímto světem naprosto okouzlen. Každý večer mohl sledovat improvizované dialogy Jana Wericha a Miroslava Horníčka na předscéně, do nichž oba protagonisté čas od času vpašovali drobnou vtípnou narážku na politické poměry.*“⁶ Na tomto příkladu můžeme vidět, kde Havel v mládí spatřoval své vzory, které ho formovaly, směřovaly určitým směrem a měly pro něj zásadní význam. Humornost a narážky na politickou situaci můžeme velmi zřetelně vidět v mnoha Havlových hrách, stejně jako u Wericha a Horníčka. Václav Havel ve svém nadšení tehdy napsal do časopisu *Divadlo* článek o Werichovi a Horníčkovi, za který dostal pochvalu od samotného Jana Wericha. Havel v této době psal jak odborné články, tak i divadelní recenze.

Řekli jsme si, že Havel psal básně, byl spoluautorem divadelní hry z vojenského prostředí a psal odborné články. Po setkání se s „opravdovým“ divadelním prostředím na scéně divadla ABC, se Havel pustil do psaní vlastní divadelní hry. Podíváme-li se do knihy *Dálkový výslech*, dočteme se v jedné výpovědi Václava Havla, že k dramatické tvorbě ho přivedl právě Jan Werich se svým divadlem ABC.⁷

Podle knihy *Václav Havel, necenzurovaný životopis* zjistíme, že dalším hybatelem, který přispěl k Havlovi rozhodnutí zaměřit se na drama a to právě drama absurdní, byl francouzský autor (původem z Rumunska), Eugene Ionesco. Určitých souvislostí a podobností si můžeme povšimnout mezi Ionescovými dramaty a dramaty Václava Havla. Na internetové encyklopedii Wikipedia se můžeme dočíst: „*Na jeho (Ionesca) prvních dílech je patrný vliv dadaismu, kdy bojuje proti logice světa a řeči. Později Ionesco došel k názoru, že svět je plný utrpení a fanatismu, proto se v jeho hrách objevuje tragická a bezradná vize světa. Svět se pro*

⁶ BAUER, Jan. *Václav Havel: Necenzurovaný životopis*. Praha, 2003. s. 33.

⁷ HAVEL, Václav. *Dálkový výslech*. 2. vydání. Praha, 1990. s. 37.

něj stal jakýmsi gigantickým strojem, který ničí člověka a z tohoto stavu je jediným východiskem humor. To ho vedlo k tvorbě tzv. „antiher“ a absurdnímu dramatu⁸.

Havel se následně pustil do psaní a výsledkem byla jednoaktová hra *Rodinný večer* z roku 1959 (Jednoaktové drama, ve kterém hraje prim prostá konverzace na pozadí triviálních každodenních situací).

V této době byla velice oblíbená tzv. malá divadla. Jedním z prvních takových divadel bylo Divadlo Na zábradlí založené roku 1958. Za jeho zakladatele se dá pokládat Ivan Vyskočil. Havlovo působení v divadle ABC zhruba po jednom roce skončilo a bylo na čase si hledat jinou práci. Tu našel právě v Divadle Na zábradlí, ve kterém strávil osm let. Zde pracoval nejprve opět jako kulisák, zanedlouho ale už jako autor-dramatik. A jeho prvním počinem na této scéně bylo spoluautorství s Ivanem Vyskočilem na pořadu *Autostop*.

Havel na jednu otázku Karla Hvízdaly, která se týkala estetiky „malých divadel“ odpověděl: *„Do výkladu světa jsme se nepletli, teze nás nezajímaly, poučovat jsme nemínili. Všechno to byla spíš jen hra – jenže ta „hra“ se nějak zásadně dotýkala nejhlubších nervů doby, lidské EXISTENCE, společenského života...Říkalo se tomu humoru, že je čistý, lartpourlartistický, dadaistický, samoučelný, jenže tento humor, zdánlivě nijak nesouvisející se „žhavým děním“...vyjadřoval kupodivu – byť zvláště, nepřímou, oklikou – to vůbec „nejžhavější“:čím člověk vlastně je. ...A co považuji za nejdůležitější: byla tu zpřítomněna zkušenost absurdity.“⁹*

Asi nejslavnější období Divadla Na zábradlí je spjato s režisérem Janem Grossmannem. Po jeho nástupu v roce 1962 byl Havel jmenován pomocným dramaturgem. S Grossmannovým příchodem došlo ke změnám v repertoáru divadla. Začali se hrát autoři jako Jarry, Kafka, Beckett a Ionesco. Tato změna byla pro Havla velice příznivá. Ti všichni byli přeci jeho oblíbení autoři, ve kterých měl své vzory a inspiraci. V roce 1963 měla v Divadle Na Zábradlí premiéru Havlova hra *Zahradní slavnost*. *„Zahradní slavnost je jazykem frází, idiomů, frazeologismů, přísloví, sloganů, rčení, jež ovšem nepomáhají hlubšímu porozumění světu a zpřesnění komunikace, ale naopak jsou nástrojem nedorozumění a odcizení. Protože mají ovšem také podobu jazykových gagů a hříček, jsou i zdrojem groteskního a absurdního humoru.“¹⁰* Havel tuto hru údajně napsal během tří týdnů, což je

⁸ Wikipedia. *Eugène Ionesco*. [cit. 2010-23-3]. URL: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Ionesco>>.

⁹ HAVEL, Václav. *Dálkový výslech*. 2. vydání. Praha, 1990. s. 48.

¹⁰ HOFFMANN, Bohuslav. *České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století: Ukázky s komentáři*. Praha, 1993. s. 67.

velice pozoruhodné. Snad v každém trochu rozsáhlejším rozhovoru se Václav Havel přiznává k faktu, že pro něj nikdy psaní nebyla a není snadná záležitost. V rozhovoru s Karlem Hvížd'adou to komentoval takto: „*Hry jsem psal vždycky dlouho a těžce, novou hru jsem měl obvykle až dva tři roky po předchozí, každá měla několik verzí, mnohokrát jsem to vždycky přepisoval, překomponovával, velmi jsem se nad tím trápil a co chvíli propadal beznaději, spontánní autorský typ rozhodně nejsem.*“¹¹ Hra *Zahradní slavnost* byla pro Havla velkým úspěchem. Z neznámého kulisáka se stal významný autor českého dramatu. *Zahradní slavnost* je považována za vůbec první českou absurdní hru. Ve hře hlavní hrdina, Hugo Pludek, postupuje na společenském žebříčku jen díky tomu, že bezchybně zvládá obsahově prázdné fráze. Hlavním tématem je zde tedy jazyk a jeho význam, hodnota a znehodnocení.

Následnou Havlovou hrou bylo drama *Vyrozumění* (1965), rovněž inscenované v Divadle Na zábradlí. Autor ovšem tuto hru začal psát již v roce 1960. Velkým tématem hry se stal opět jazyk a jeho následné odcizení. Havel zde přichází s umělými jazyky-ptydepe¹² a chorukor, které mají zpřesnit a usnadnit komunikaci mezi byrokraty. Ve skutečnosti dochází k paradoxní situaci, kdy nové jazyky vytváří nepřekonatelnou bariéru v komunikaci. Následovala hra *Ztížená možnost soustředění* z roku 1968, opět hraná v Divadle Na zábradlí. V této době Havel napsal ještě jednu rozhlasovou hru, jmenovala se *Anděl strážný*. Rozhlas ji uvedl v inscenaci s Josefem Kemrem a Rudolfem Hrušínským. Havel ji prý nikdy neslyšel. Kromě působení v divadle Na zábradlí v šedesátých letech Václav Havel zároveň pracoval jako asistent světově proslulého režiséra Alfréda Radoka v Městských divadlech pražských. (Havel zde měl možnost učit se od opravdového mistra.)

Počátkem let sedmdesátých převažuje poetika absurdního dramatu a dramatu lyricko-existenciálního. Existencialismus hraje v této době velký význam a právě existencialismus úzce souvisí s absurdním dramatem.

Sedmdesátá a osmdesátá léta byla nejen pro spisovatele velmi těžkým obdobím. Režim téměř doslova decimoval domácí dramatickou tvorbu. Autor, který nechtěl jít na ruku režimu, měl jen velice malou naději na uvedení svých her. Většina významných autorských osobností byla vyřazena z veřejného kulturního dění (Topol, Uhde, Havel, Kundera a mnozí jiní). Tito autoři své hry vydávali buď samizdatově, nebo se jejich hry inscenovaly v zahraničí. Byla tu však ještě jedna alternativa. V této době nabírala na síle tzv. bytová divadla. Autoři se však

¹¹ HAVEL, Václav. *Dálkový výslech*. 2. vydání. Praha, 1990. s. 57.

¹² Umělý jazyk, s kterým ovšem nepřišel Václav Havel, ale jeho mladší bratr, kybernetik Ivan M. Havel.

nacházeli ve velmi tíživé situaci, jelikož ztráceli přímou komunikaci s divákem. Tato ztráta následně omezovala jejich tvůrčí aktivitu. I tak vznikaly velice zajímavé a aktuální divadelní hry, které slavily úspěch dokonce v zahraničí (např. jen do r. 1988 je doloženo na 50 knižních překladů her Václava Havla). Mohli bychom si položit otázku, zda hry Havla, ale i jiných československých dramatiků, „ohraničených“ a „spoutaných“ komunistickým režimem, byly srozumitelné západoevropskému divákovi. Na tuto otázku Havel odpovídá v jednom ze svých rozhovorů: „*To je věc, kterou nedokážu – aspoň ve svém případě – nikdy předem odhadnout, ukáže to vždycky až praxe. ... člověk může psát jen o tom a tak, o čem a jak cítí potřebu psát – a pak už mu nezbyvá než jen doufat, že to, co považoval za podstatné on, budou za podstatné považovat i jiní.*“¹³ V Havlově případě, jak se sám svěčil, se objevily případy, kdy hry úspěch slavily, ale i kdy se hry nesetkaly s aplausem.

Poté, kdy Havel napsal v roce 1972 hru *Žebrácká opera* (ve které se objevují motivy zrady, udávání a zaplétání se s mocí), přichází se svojí „vaňkovskou trilogií“ – *Audience*, *Vernisáž*(obě 1975) a *Protest*(1978). V odborné literatuře bývá tento moment nazýván jako doba přelomu v poetice dramatu. Vaňkovky jako takové pokrývají širokou veřejnost a pro tamní dobu měly o to větší význam. Byl to fenomén doby, který stvořila sama doba. V jiné době vznikala jiná dramata, tato doba byla však stvořena pro „vaňkovky“. Byla to doba absurdní a taky se v ní děly absurdní věci, příhody a situace. Jakkoli by se komunistický režim snažil, aby udržel na uzdách domácí zakázanou literaturu, nemohlo by se mu to podařit. Právě tyto zákazy, jeho snahy lidi ovlivňovat a spoutat jen do přesně vymezených hranic, které si režim přál, ty utvořily Ferdinanda Vaňka. A lidi měli Ferdinanda Vaňka rádi, resp. hry, ve kterých vystupoval. Přitom se objevil jakoby „z ničeho nic“, snad téměř náhodou. Václav Havel měl totiž zvyk zvat si jednou za rok blízké přátele na svoji chalupu. Tam si četli své texty a diskutovali. Havel ale neměl, co by četl, a tak napsal hru *Audience*. Jde o hru o jednom aktu. Její kouzlo spatřuji mimo jiné v tom, že v ní vystupují pouze dvě (resp. velmi malý počet) postavy a vedou spolu dialog. V takovém rozhovoru mají možnost jednoduše diskutovat o dané otázce, mluvit spolu. Mohlo by se zdát, že absurdní situace vznikne lehčeji v prostředí s více možnostmi, více postavami, ale je tomu právě naopak. Na takovém jednoduchém dialogu mohou o to víc vyniknout prvky absurdního dramatu. Jde především o opakování jednotlivých replik, nastolení jednoduché až prosté situace, která je ale ve svém důsledku naprosto absurdní. Tak velká možnost manévrovatelnosti mě až překvapila. Dalším

¹³ PREČAN, Vilém (ed.). Václav Havel: *Do různých stran*. 2. vydání. Praha, 1990. s. 30.

znakem je, že v důsledku postupujícího rozhovoru, jakoby stoupá napětí atmosféry, která to celé „zastřešuje“. Postava Vaňka si celou dobu stojí za svým, např. ve hře *Audience* celou dobu Vaňek odmítá Sládkovu nabídku, aby si s ním Vaněk připil sklenkou piva. V úplném závěru se však Vaněk jakoby „proměnil“, jakoby byl z nějakého důvodu někdo jiný, a rád si se Sládkem připije.

V těchto hrách je velice silná autobiografičnost. Sám Václav Havel se nikdy veřejně příliš s Vaňkem neztotožňoval. I méně pozornému čtenáři však zřejmě neunikne, jak si je Havel s Vaňkem podoben. Už jen prostý fakt, že Ferdinand Vaňek v hrách vystupuje jako bývalý a nyní zakázaný spisovatel, disident, který pracuje v pivovaru (ve kterém skutečně Václav Havel pracoval), je do očí bijící. Havel k tomuto tématu sám řekl: „ ... *především bych zdůraznil, že Vaněk není Havel. Samozřejmě: uložil jsem do té postavy určité své vlastní zkušenosti, rozhodně zřetelněji, než jak autor obvykle sám sebe do svých postav ukládá, a nepochybně jsem té postavě dal i určité své osobní rysy, přesněji řečeno něco z toho, jak já sám sebe v určitých situacích vidím.*“¹⁴

Autobiografičnost je poměrně silný znak Havlových her a mluví se o ní i v doslovu knihy *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*. „ ... *motiv stylizované autobiografické postavy se proplétá celým dramatickým dílem Václava Havla. Přes již zmíněného Anděla strážného, v němž Vaváka přichází navštívit fízlovský pokušitel, můžeme rysy této figury (i situaci podivné návštěvy) nalézt též u Eduarda Humla ve Ztížené možnosti soustředění, po bankovkách pak zase v postavě disidenta Kopřivy v Largu desolatu a také trochu ve Faustkovi ze hry Pokušení, až dojdeme ke krátké Havlově hříčce Prase aneb Vaslav Havel's Hunt for a Pig, v níž již autor učinil postavu rovnou sám sebe ...*“¹⁵

Zmínil bych ještě poslední aspekt této „trilogie“. Ve všech třech hrách Havel zmiňuje skutečná jména reálných osobností. Jde zejména o Pavla Kohouta a Pavla Landovského. Mluvím o tom proto, že se chci dostat ještě k jednomu fenoménu, který s vaňkovkami úzce souvisí. Jde o pojem intertextuality. Postavou Ferdinanda Vaňka se po napsání *Audience* začali zabývat tři Havlovi přátelé Pavel Landovský, Pavel Kohout a Jiří Diensbier. Tito tři autoři si velice rychle osvojili téma Ferdinanda Vaňka a velice šikovně ho zapojili do své literární, resp. dramatické tvorby. Konec konců, téma disentu všem třem bylo velmi blízké a známé. Pavel Landovský napsal na toto téma hry *Sanitární noc* (1976), *Arest* (1983). Pavel Kohout postavil Ferdinanda

¹⁴ PREČAN, Vilém (ed.). Václav Havel: *Do různých stran*. 2. vydání. Praha, 1990. s. 303.

¹⁵ JUNGMANOVÁ, Lendka (ed.). *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*. Praha, 2006. s. 398.

Vaňka do her *Atest* (1978), *Marast* (1981) a *Safari* (1985). A konečně Jiří Dienstbier použil Vaňka pro hru *Příjem* (1984). Nutno dodat, že Ferdinand Vaněk se neztratil z dramatické scény ani po revoluci. Zřejmě zatím naposledy se Vaněk objevil v roce 2002 ve hře Toma Stopparda *Rock'n'roll* opět jako disident.

Velmi kuriózní počín se vydařil v říjnu roku 1989, kdy v jednom československém deníku vyšla gratulace Ferdinandu Vaňkovi k narozeninám. Stalo se tak 5. října 1989, v den narozenin Václava Havla.

Na přelomu let sedmdesátých a osmdesátých nastala kratší pomlka v Havlově dramatické tvorbě, podmíněné především jeho uvězněním komunistickou policií v letech 1979–1983. (Na konci sedmdesátých let byl Havel ovšem velice činný v mnoha jiných směrech, například v roce 1977 byl spoluzakladatelem Charty 77). Roku 1983 přišla Havlova hra *Chyba*, po které následovala roku 1984 hra *Largo desolato*. Drama *Largo desolato* je groteskní hra, která vyjadřuje a analyzuje vnitřní krizi člověka, člověka zosobňujícího společenský vzdor. Pro tuto postavu je typická ztráta schopnosti rozeznat rozdíl mezi dobrem a zlem. Takový člověk se následně ocitá v chaosu, osamocení a úzkosti. V posledních čtyřech předrevolučních letech napsal Havel hry *Pokoušení* (1985), *Asanace* (1987) a *Zítřka to spustíme* (1988). Ve hře *Asanace* je kritizováno bezhlavé ničení přirozeného lidského světa. Hra *Zítřka to spustíme* je Havlovou poslední předlistopadovou divadelní hrou. V tomto dramatu je lehce ironicky zobrazen historický příběh 28. října 1918. Hlavní hrdina, politik Alois Rašín, neustále telefonicky vyjednává s politiky o vzniku Československé republiky.

K otázce estetiky a poetiky svých her Havel odpověděl: „*Velice mne baví takové věci, jako je všelijaké symetrické a posléze symetricky asymetrické splétání a proplétání motivů, jejich fázované či rytmizované rozvíjení, zrcadlovité kombinování motivů s jejich antimotivy; vždy znovu tíhnu k analogické struktuře dialogů: vracení replik a jejich opakování, obměňování, přejímání replik jedné postavy postavou druhou a jejich vzájemná výměna, zpětné či protisměrně běžící dialogy, důraz na rytmické střídání konverzačních motivů a tedy na časovou dimenzi, to všechno lze ve větší či menší míře v mých hrách nalézt.*“ ... „*Už při prvním vnějším pohledu lze tedy zjistit, že mé hry jsou vědomě, záměrně a odkrytě konstruované, schématické, jakoby strojové. ... vplynulo to nějakou samo, z mých sklonů a zálib.*“ „*Další věc, kterou bych tu snad měl zmínit, je zájem o jazyk. Zajímá mě jeho*

ambivalence, jeho zneužití, zajímá mne jazyk jako strůjce života, osudů a světů, jazyk jako nejdůležitější dovednost, jazyk jako rituál a zaříkávadlo;...¹⁶

Ve stejném rozhovoru o svých hrách dále řekl: „*Co bych o nich ještě řekl? Snad to, že nejsou nikterak avantgardní. V tom jsem věren tradici absurdního divadla. Otevře se opona, na jevišti je pokoj s několika dveřmi (miluji tajemství dveří, této hranice prostorů, prostředníka příchodů a odchodů, brány divadelního bytí nebytí), někdo přijde, pozdraví a tak dál. Žádné vtahování diváků na jeviště nebo pronikání herců do hlediště, žádné čarování, žádné vystupování z rolí a tak podobně. Normální hra, v níž následující vyplývá z předchozího. Na začátku jsou přesná pravidla či konvence. Teprve poté, co jsou instalována, může pomalu začít proces jejich eventuálního pozvolného obracení a převrácení, travestování a porušování, porušování jejich porušování, jejich zneužívání. Vždycky jsem tvrdil, že kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí. Drama předpokládá řád. Byť třeba jen proto, aby mělo – porušujíc ho – čím překvapit.¹⁷*

Jako politik a hlava nově vzniklého státu měl Václav Havel po roce 1989 velmi málo času se věnovat své dosavadní dramatické tvorbě a tak není divu, že v době vykonávání prezidentské funkce nadešel čas, kdy přišla delší pauza v psaní dramát. Přestávka, která trvala bezmála dvacet let.

Doba, kdy vypršelo Havlovi poslední prezidentské období, přinesla s sebou mnoho změn. Jednou z nich, mnohými velmi očekávanou, bylo napsání další divadelní hry. V roce 2007 vyšlo první „poprezidentské“ drama *Odcházení*. Právě na toto drama bych se chtěl nyní zaměřit především. Byla to dlouhá autorská pauza. Bude Havel stále tím stejným „Havlem dramatikem“? Bude jeho nová hra srozumitelná pro dnešní, již tak jiné publikum? Respektive, má nám prostřednictvím dramatu stále co říct? A co prvky absurdity? Hodí se do dnešní doby? Na tyto otázky, ale i na mnohé jiné, věřím, že odpovím.

¹⁶ HAVEL, Václav. *Dálkový výslech*. 2. vydání. Praha, 1990. s. 171.

¹⁷ Tamtéž s. 170.

2 Dílo Václava Havla v kontextu absurdního dramatu

Abychom mohli zařadit Havlovu dramatickou tvorbu do kontextu absurdního dramatu, musíme se nejprve podívat, kdy absurdní drama vzniklo, jak se vyvíjelo a jaké znaky obsahuje. Poté budeme moci srovnat, na základě poznatků o Havlově dramatické tvorbě sepsaných v první části práce, nakolik zapadá Havlova dramatika do vývojové linie absurdních děl, zda byl již u samého zrodu absurdního dramatu či se připojil později.

Samotný název pochází z latinského názvu *absurdum* – nesmyslný. Sami pojem „absurdní“ nejspíš používáme v běžném životě. Často tak činíme, připadá-li nám něco „postaveného naruby“, nesmyslného, zbytečného a marného. Někdy tak ale nazveme situaci, která nám přijde doslova „směšná“. Ovšem smích je někdy jedinou obranou vůči situaci, proti které jsme již naprosto bezbranní, kdy můžeme jen bezhlesně přihlížet.

Absurdní drama samotné je jistým způsobem směrem avantgardním (v některých svých postupech) a vzniklo v padesátých letech. Mluvíme-li o letech padesátých, činíme tak jen proto, abychom odpověděli na neutuchající otázky těch, kteří potřebují co nejpřesněji vědět, kdy co vzniklo, kdy se která epocha započala. Nicméně, ve velké části případu nelze jednoznačně na takové otázky odpovědět. Nejinak je tomu v našem případě. Již před lety padesátými (dvacátého století) se objevují u některých autorů tendence absurdního dramatu. Nemůže nás to ani překvapit, jelikož jsme si řekli, že absurdní drama vychází z avantgardních směrů, které se objevily na přelomu devatenáctého – dvacátého století. Mezi „předchůdce“ absurdního dramatu můžeme považovat Georga Büchnera (D), Augusta Strindberga (SWE) a zejména pak Alfréda Jarryho (FR) se svojí hrou *Král Ubu* (1897). Jak jsem se již zmínil, tak především v Alfrédu Jarrym viděl Václav Havel jeden ze svých vzorů.

V padesátých letech přichází na řadu „opravdoví“ představitelé absurdního dramatu. Mezi nejvýznamnější můžeme považovat Samuela Becketta (Ir), Eugena Ionesca (Francouz Rumunského původu), Herolda Pintera (GB), Edwarda Albee (USA). Z tohoto opravdu nejužšího výčtu by se dalo tedy říci, že absurdní drama má svoji základnu v západní Evropě. Zanedlouho po nich se však dostávají ke slovu i středoevropští spisovatelé absurdního dramatu, mezi které bychom zařadili právě Václava Havla nebo polského dramatika Slawomira Mrozka. Z této dvojice jako první začal s absurdním dramatem Václav Havel. Za jedno z jeho prvních dramát, kde jsou patrné prvky absurdity, můžeme považovat *Rodinný večer* z roku 1959, ve kterém dochází k banální konverzaci, střídají se nesmyslná moudra

a celá hra se odehrává na pozadí absurdního životního stylu tehdejší doby. Naproti tomu Slawomir Mrozek napsal své první absurdní drama v roce 1964 (divadelní hra *Tango*).

Mluvíme-li o absurdním dramatu, měli bychom mít na paměti, že do této skupiny zahrnujeme i dramata s absurdními prvky. Možná bychom dokonce dospěli k výsledku, že převažují hry s prvky absurdního dramatu nad absurdními dramaty jako takovými. Zamyslíme-li se nad tím, můžeme dospět k názoru, že to je právě na absurdním dramatu tak zajímavé. Absurdní drama může být totiž naprosto „normální“ drama, ve kterém se vyskytuje více či méně prvků, které nazýváme absurdními. Autorovi se tak nabízí mnohem více prostředků a manévrovatelnosti při psaní těchto her. Pojdme si sepsat malý výčet oněch prvků, které z „normální“ hry vytvoří hru absurdní.

Velmi častým jevem v absurdním dramatu je opakování dialogů. Takové opakování dělá z vět fráze a ty se následně stávají něčím naprosto bezvýznamným a nesmyslným, protože vyřčením takových frází se nic nezmění, děj se nikam neposune. Absurdní prvky dále převrací stávající, běžné hodnoty. Tyto hodnoty se postupem hry mění; původní krachují a utváří se nové. Taková změna je ovšem velmi radikální. Dalším velice silným prvkem absurdního dramatu je ztráta schopnosti komunikovat. V širším měřítku je to téma jazyka a slov. Mezi lidmi, postavami dochází k nepochopení, nemožnosti předat jeden druhému nějakou informaci a následuje vzájemné odcizení. S nástupem absurdního dramatu přichází převrat v divadelnictví a pojetí děje dramatu. Dříve souvislý děj, kdy jedna situace vycházela z předešlé, je nyní nahrazen nedějovou linií, tzn., v absurdním dramatu nejde o děj, ale o dialogy, fráze. Časté téma, které se v dramatu vyskytuje, je nesmyslnost existence. Postavy v hrách buď smysl existence úplně postrádají, nebo ho naopak mají, ale situace, ve které se ocitají, jim v žádném případě nedovoluje tento smysl uplatňovat. U absurdního dramatu a existencialismu nalezneme vztyčné plochy, které oba směry mezi sebou mají. Podíváme-li se na absurdní dramata z pohledu existencialismu, zjistíme, že některá důležitá témata, která jsou základem tohoto směru, se v absurdním dramatu vyskytují (viz. nesmyslnost existence). Nelogičnost je častým znakem, který se v hrách vyskytuje. Prvek nelogičnosti může mít mnoho tváří, ať už nelogičnost v dialozích, nebo nelogičnost situací a replik, které po sobě následují. Dochází tedy k spojování zdánlivě nespojitelného, avšak u absurdního dramatu to je možné a téměř až přirozené. A konečně, v absurdním dramatu (nejen díky absurdním prvkům) dochází k absurdním situacím. Jsou to ovšem situace, které nejsou pouze vymyšlené autorem dramatu, ale často vycházejí z reálných předloh. K tomuto tématu měl velmi blízko Václav Havel. Ten psal v době komunistického režimu, který byl často absurdním a požadoval

po lidech absurdní věci. Dalo by se tedy říci, že v některých situacích vychází absurdní drama z života samotného.

Nyní jsme si řekli asi nejčastější a nejviditelnější znaky absurdního dramatu, které nalezneme jak u představitelů zahraničního absurdního dramatu, tak u českých představitelů, a tedy i u Václava Havla. Když jsme se na začátku práce seznamovali s Havlovými dramatickými začátky, řekli jsme si, že na něho samotného měli vliv další činitelé. Myslím, že tyto prvky se odrážejí nejen v Havlově dramatické tvorbě. Existencialismus byl jedním z nich, ale dále jsem se zmiňoval o experimentální poezii. Experiment dle mého názoru je jedním ze základních kamenů tohoto druhu dramatu. Díky experimentům se mohlo přijít na některé postupy, které by jinak v literatuře nejspíš nevznikly a které tvoří základ absurdní dramatiky. Například mám na mysli experimentování se slovy a jejich uspořádáním. Takové experimenty se následně mohly použít v absurdních dramatech při zobrazení nemožnosti se dorozumět. Někdy to třeba byla jen pouhá inspirace experimentální poezií, která autorovi vnukla myšlenku, kterou následně začlenil do dramatu. Dále jsem se zmiňoval o paradoxech, které často provázely Havlův osobní život. Havel sám se myslím jednou zmínil o tom, jak sama doba komunismu byla plná paradoxů. Pro své náměty nemuseli autoři tedy chodit daleko. Nemůže nás překvapit, že v Havlových, a nejen v jeho, dramatech se setkáváme s paradoxními situacemi. Můžeme tedy říci, že se paradoxy staly jednou z hodnot absurdního dramatu.

Nakonec bych se chtěl zmínit o satíře. Zřejmě se vám bude ztát tento pojem vzdálený od absurdního dramatu, ale já zde vidím určité souvislosti. Havel sám měl k satíře blízko především ve svých začátcích, kdy působil v divadle ABC, vedené Janem Werichem. Můžeme se o tom přesvědčit v začátku mé práce, kde jsem se zmiňoval o jejich vztahu a spolupráci.

Ve Slovníku literární teorie nalezneme u definice slova satira – „... *literární dílo, které využívá humoru a vůbec estetického komična s konkrétním společenským záměrem kritiky.*“¹⁸

V určitém druhu kritiky společenské situace a režimu, ke které mají Havlova dramata velmi blízko, vidím ono pojítko mezi absurdním dramatem a satirou. Samozřejmě, kritizovat například režim se dá mnoha způsoby, ale styl, kterým se kritizuje, ten je podle mne mezi satirou a absurdním dramatem blízký.

Zhodnotíme-li Havlova dramata s důrazem na jeho poslední drama *Odcházení*, dojdeme k názoru, že v jeho hrách se výše uvedená specifika velmi často vyskytují a že již od samého

¹⁸ VLAŠÍN, Štěpán (ed). *Slovník literární teorie*. 2. vydání. Praha, 1984. s. 335.

počátku můžeme Václava Havla považovat za dramatika absurdních her, resp. her s prvky absurdity. Havel se svými hrami sice nastoupil o trochu později, než byl „skutečný“ zrod absurdních dramát a jejich autorů světového formátu, nicméně připojil se velmi brzy a svojí kvalitou mohl a může „konkurovat“ všem jejím čelním představitelům.

3 Charakteristika prostorů a pohybů v nich

3.1 Višňový sad

Významným prostorem, který se podílí na postupném vytváření smyslu textu, je višňový sad, který se rozprostírá v těsné blízkosti vily. Jak se později blíže zmíním, toto téma je úzce spjato s tématem hry *Višňový sad* od ruského dramatika Antona Pavloviče Čechova.

Višňový sad v dramatu *Odcházení* hraje důležitou roli. Role spočívá zejména v tom, že je obrazem času (možná stáří/zastaralosti), stability a následně změny. Višňový sad se skládá ze stromů, které zde rostou po mnoho desetiletí a vydávají každý rok své plody. Jde ale i prostor, který vytvářejí pro samotnou hru a její představitele. Je to prostor klidu, odpočinku a míru. To vše se má ale se změnou majitele, s příchodem jiné, nové doby, změnit. Ve hře se postupně setkáváme s náznaky, kdy nejprve jen tušíme, že by mohlo dojít k nějaké změně, k prodeji vily a tedy i sadu. Tato předtucha ale postupně nabírá čím dál jasnějších obrazů, které jsou zakončené zvukem motorové pily a padajícími větvemi a kmeny.

„Za scénou je slyšet zvuk motorové pily a padajícího stromu...“¹⁹

Tato scénická poznámka ke hře, se ke konci hry opakuje téměř na každé stránce a dotváří tak atmosféru určité naléhavosti, nevyhnutelnosti a odchodu.

Celkovou budoucnost sadu jasně vyřkl místopředseda Klein v jedné ze svých replik ke konci hry: *Tady, kde je teď nevýdělečný sad, postavíme středně velké společensko-kulturní centrum. Budou tam tři kina, pět prodejen, masážní salón, holičství, butik, redakce Fuje, řezník, benzínová pumpa, taneční sál, tetovací ordinace, kino, starožitnictví, řezník, redakce Fuje a tři restaurace, včetně thajské. Tamhle v přilehlém stavení bude kasino. Patří to neodmyslitelně k této době. ...“²⁰* Myslím, že v tom výčtu je jednoznačně cítí ten rozpor mezi višňovým sadem (určitou tradicí, kterou představuje) a vším novým a povrchním, co má na jeho místě vzniknout.

Když čteme výčet všeho, co má na místě sadu vzniknout, ptáme se, proč je ve výčtu „řezník“. Základ by mohl být v psychologii, v podstatě Kleina, jaký ve svém nitru opravdu je. Tím, že

¹⁹ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 73.

²⁰ Tamtéž s. 75.

opakuje slovo „řezník“ nám autor možná chtěl naznačit, že Klein, ač se chová poměrně společenský, neustále myslí na zničení a vykáčení višňového sadu.

3.2 Vystěhování z vily

Téměř od začátku hry nás autor připravuje na možnost, že bývalý kancléř Rieger se bude muset i se svými blízkými vystěhovat ze svého dosavadního bydliště, z vily, ve které po mnoho let bydlel. Popud k vystěhování dává náměstek Klein:

Knobloch *Chlapi v hospodě mluvili o tom stěhování –*

Rieger *Jakém stěhování?*

Knobloch *Náměstek Klein prý někde říkal, že si stát nemůže dovolit jen tak rozdávat vily –
(Z přilehlého stavení vyběhne Viktor)*

Viktor *Ted' to bylo v rádiu.*

Rieger *Co?*

Viktor *Náměstek Klein říkal na chodbě parlamentu, že si stát nemůže dovolit jen tak rozdávat vily –*

(V tom se strhne vítr a začne pršet.)²¹

Ovšem ještě dřív, než se objeví zpráva o vystěhování, řekne tuto myšlenku novinář Jack. Ten při svém rozhovoru s kancléřem Riegerem poprvé vysloví následující možnost. Ptá se Riegera, zda se nebojí, že se bude muset vystěhovat z vily (která je vládní). Rieger na to reaguje překvapeně a odpovídá snad až příliš sebejistě, že by si to (nově nastupující politici) nedovolili. Tato sebejistota a jistota v to, co do současné doby pro stát udělal, pomalu a postupně slábne. Čím víc se mluví mezi lidmi o vystěhování, tím víc se stává reálným i pro Riegera. Tomu nejprve nabízí jeho starší dcera, Vlasta, že by mohl bydlet i s babičkou u ní v bytě. To se ale po čase stane pro Vlastu nereálným a s svůj návrh bere zpět. Po návštěvě Kleina se však objevuje další možnost. Klein nabízí Riegerovi, že by mohl zařídit pronájem vily za „slušný“ obnos. Musel by však veřejně podpořit nastupujícího Kleina a jeho politiku

²¹ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 24.

(údajně navazující a podobnou té Riegerově). Rieger váhá, což ve skutečnosti znamená (prozatím) konec všech nadějí.

Knobloch *Tak je to tady, pane doktore! Byl tu kurýr s vystěhovávacím dekretem. Bydlíte tu prý ode dneška neoprávněně. Přidělili vám náhradní garsonku –*

Rieger *Kde?*

(Z přilehlého stavení přijde Viktor.)

Viktor *V nějaké vesnici asi sto verst²² odtud. Škoda, že jste byl tak neoblomný, leccos se dalo uhrát, teď je zřejmě už pozdě -²³*

S vystěhováním souvisí ještě jedno téma. Tím je chvílemi až zmatečné probírání všeho vybavení vily a hodnocení, co je Riegrovo (co si tedy odnést může) a co Riegerovi nenáleží (a musí to tedy nechat ve vile).

S vilou, ale i se sadem ke konci hry dojde ještě k dalšímu obratu. Vila i sad jsou prodány náměstkovi, resp. vícepředsedovi Kleinovi. Klein má veliké plány. Veškerou tradici a historii chce „smést“, vilu zbořit, sad vykácet, a na jejich místě vystavit obrovské nákupní centrum. Bourání a vlastně i devastace prostředí vily je obrazem nejen konce jedné doby, ale zároveň příchodem nového systému, změny vnímání a charakteru lidí, resp. Kleina.

3.3 Pohyby v prostoru scény

Hybnost, pohybování a přecházení jednotlivých postav, má ve hře velkou roli. Je pochopitelné, že o těchto odchodech, resp. příchodech, se dozvídáme v naprosté většině případů ze scénických poznámek. Postavy, velmi často jde o služebnictvo, přicházejí přes scénu, něco přinášejí nebo odnášejí. Někdy jen projdou například z vily do stavení stojícího vedle vily.

... Z přilehlého stavení přijde Hanuš, projde scénou a odejde do vily. ...²⁴

²² **Versta** (rusky верста) je stará ruská délková míra, někdy se pro ni používá výraz ruská míle. Je definována jako 500 sažení (sáhů), nebo 1500 aršínů (loktů), tj. 1066,781. Wikipédia. *Versta*. [cit. 2010-03-23]. URL: <<http://cs.wikipedia.org/wiki/Versta>>.

²³ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 58.

²⁴ Tamtéž s. 18.

Nebo:

*Z vily přijde Osvald s ohromnou náručí vlhkého prádla, které začne cpát do některého z kufrů. Z přilehlého stavení přijde Hanuš, projde scénou a odejde do vily.*²⁵

Mohli bychom si vysvětlit, proč v *Odcházení*, nebo obecně v divadelních hrách, dochází k takovým situacím, kdy některá z postav naprosto bezdůvodně projde z jednoho místa na druhé, aniž by něco řekla. Jedna z odpovědí by moha být taková, že jednoduše autor potřebuje, aby daná postava přišla v následující scéně například z vily a ne ze stavení vedle vily. Mohla by však následovat otázka, proč tedy autor neposlal danou postavu rovnou do vily. Vysvětlení může být takové, že těmito prostupy, přecházeními, autor dotváří atmosféru, kterou se jako autor snaží vytvořit. Nebo chce hry tímto způsobem dostat do pohybu, chce jim dát určitou dynamiku. *Hlas*, resp. autor sám nám na tuto otázku částečně odpovídá přímo ve hře:

Hlas (z reproduktoru) *Mám rád v divadle příchody, odchody a návraty, vstupy a výstupy ze zákulisí na jeviště a z jeviště do zákulisí, skoky z jednoho světa do druhého. A na jevišti brány, ploty, zdi, okna a samozřejmě dveře. Jsou to hranice světů, řezy prostorem a časem, zprávy o jejich zakřivenosti, počátcích a koncích. Každá stěna či dveře nám říkají, že je něco za. Připomínají tím, že za každým za je vždycky ještě nějaké další za. Nepřímo se vlastně ptají, co je za posledním za, čímž vlastně otevírají téma tajemství vesmíru a bytí vůbec. Aspoň myslím.*²⁶

Můžeme si všimnout pozoruhodné shody, když srovnáme tuto „repliku“ Hlasu s názorem Václava Havla, který vyslovit v *Dálkovém výsledku* s Karlem Hvízd'alu: „*Otevře se opona, na jevišti je pokoj s několika dveřmi (miluji tajemství dveří, této hranice prostorů, prostředníka příchodů a odchodů, brány divadelního bytí a nebytí),*“²⁷ Podobnost je v tomto případě opravdu markantní.

²⁵ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 69.

²⁶ Tamtéž s. 44.

²⁷ HAVEL, Václav. *Dálkový výsledek*. 2. vydání. Praha, 1990. s. 170.

3.4 Schodiště – místo střetů

Jak už jsem se výše zmínil, Václav Havel doslova miluje tajemství dveří. Vidí v nich nejen neobyčejné kouzlo, ale také cosi tajemného a neočekávaného. Ani ve svém posledním dramatu *Odcházení* neopomenul tuto svoji zálibu. Namísto samotných dveří máme na scéně schodiště do vily, resp. z vily, které je zakončeno vchodovými dveřmi. Těmito dveřmi postavy poměrně často přicházejí a odcházejí. Havel nenechal dveře dveřmi jako takovými, ale ještě tento model rozšířil. Nejenže tudy lidé přicházejí, ale často se zde také postavy míjejí. Autor tak divákovi (čtenáři) nechává prostor pro jeho představivost, fantazii k tomu, aby si mohl představit, co se při takovém „střetnutí“ může odehrát. Ve hře není řečeno, předepsáno, jestli se dvě míjející se postavy na sebe usmějí, udělají na sebe nějaké gesto, či si jakkoli něco sdělí.

„Střetů“ postav na schodišti jsem napočítal celkem sedm, přičemž v jednom případě se takto potkala jedna dvojice (Monika a babička) s jednou postavou (Osvald).

„Osvald se ukloní a odejde do vily. Na schůdkách se mine s Hanušem.“²⁸

3.5 Úloha zvuku

Dalšími prvky, které stojí za povšimnutí, jsou melodie a zvuky. Jednou z melodií je *Óda na radost* a ve hře zazní celkem pětkrát. Instrumentální verze *Ódy na radost* je v širším měřítku nejen hymnou Evropské unie, ale zároveň je hymnou Rady Evropy. V těchto institucích hymna zaznívá jen při slavnostních událostech a je symbolem sjednocené Evropy.

Ve hře v prvním případě melodie zazní ze Zuzanina mobilního telefonu (Zuzana je mladší dcera Riegera), která hned na začátku hry sedí nedaleko „hlavního dění“. Ničím se nenechává vyrušovat, pracuje na počítači a následně hovoří do telefonu. Je naprosto oddělená od ostatních, nevšímá si jich a po chvíli odchází. V druhém případě melodie zní za scénou, náhle ustane a z vily přijde Zuzana. Ta si opět ničeho kolem sebe nevšímá. *„Zuzana zastrčí mobilní telefon do kapsy, usedne na houpačku, rozloží si na klíně počítač, nasadí si sluchátka a začne s počítačem pracovat. Ničeho kolem si nevšímá.“²⁹*

²⁸ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 41.

²⁹ Tamtéž s. 44.

V třetím případě opět *Óda na radost* zní jako melodie Zuzanina mobilního telefonu. V tomto případě však Zuzana vystupuje do popředí a do telefonu odpovídá „No a?“. Je to právě v ten okamžik, kdy se v altánku za ní líbá Rieger s Beou. Ve čtvrtém případě melodie ustává ve chvíli, kdy Riegera nechají všichni ostatní na scéně samotného. Následuje scéna, kdy se vedle Riegera objeví dva strážníci a odvádějí ho do vězení. A konečně v posledním případě melodie zazní v úplném závěru při loučení se herců s diváky a zní do doby, než neodejde poslední návštěvník divadla.

Když shrneme všechny případy, zdá se, že ve hře není *Óda na radost* symbolem jednoty, ale naopak nesounáležitosti (Zuzana), osamocení (Rieger) až vyhnanství.

Druhou částí jsou zvuky. Na jedné straně slyšíme zvuk motorové pily, padajících větví a řehtání koně. Na straně druhé je to zvuk vichru a deště. V prvním případě nám zvuky znázorňují zánik jedné doby, epochy – neboli „odcházení“ (odchod z vily). V případě vichru a deště bych viděl dvojí význam. Za prvé vichr dopomáhá hře k jisté dynamice. Za druhé, bouře ve hře pokaždé přichází v situaci, kdy se něco radikálního děje. V prvním dějství se vichr a déšť strhne v naprostém závěru, právě když se Rieger dozvídá o možném vystěhování z vily. Ve druhém dějství je vichr s větrem vynechán. Třetí dějství je stejně jako prvé zakončeno vichrem a deštěm, a to v momentě, kdy Rieger s Beou odchází do altánku a líbá se s ní. Ve čtvrtém dějství začíná pršet hned zpočátku, avšak postupem závěrečného pátého dějství déšť slábne, až úplně ustane. Důvodem této odlišnosti může být to, že ve čtvrtém dějství převažuje určitá chaotičnost až experimentálnost.

3.6 Titul Odcházení

Podívejme se nyní na „*Odcházení*“ jako na název a na odcházení, která se ve hře odehrají. Samotný název lze chápat ve smyslu, který samo slovo v sobě nese – ODCHOD. Ve hře se objevuje mnoho odchodů. Asi nejvíce patrným bude odchod (bývalého) kancléře Riegera z jeho politické pozice, kterou přenechává svému nástupci Kleinovi. Rieger v minulosti svou práci v politice učinil mnoho dobrého pro „lid“. Lidé ho měli rádi a zajímali se o něj. Po jeho odchodu z funkce na něj velmi rychle zapomínají:

Rieger *Nejsem sám, pane Knoblochu, kdo si to pamatuje. Povězte raději, co je nového. Jak o mně lidé mluví? Cítí tu ideovou i mentální propast mezi mnou a dnešním vedením? Tady páni novináři o tom budou psát –*

Na ukázce je vidět, že lidé nevzpomínají na Riegera, ale rychle se přizpůsobili zdánlivě stejné, ale ve skutečnosti naprosto odlišné politice Kleina.

Dalšího odchodu si můžeme všimnout v motivu vystěhování Riegerovy rodiny z vily. Hned dva odchody vidíme u postavy Ireny. Poprvé odchází od Riegera, když Riegera přistihne, jak se líbá s mladou Beou. Po tomto odchodu se však k Riegerovi ještě vrátí a odpustí mu. Co mu však neodpustí, je vidina, jak se Rieger přizpůsobuje Kleinovi a jeho politice.

„Obelháváš se víc, než musíš, a víc, než snesu. I ten hnůj na vsi bych ti pomáhala kydat a jakousi brundihambu nést, kdybych věděla, že máš páteř a já mám proč si tě vážit. Odcházím. Odcházím na vždy. Hledej si kolíčky na prádlo sám, bal se do deky sám, vař si grog sám. Anebo ať ti to všechno dělá Weissenmütelhofová. Moniko, jdeme.“³¹

Velkým tématem je odchod jedné doby a příchod doby jiné, nové. Starou dobu představuje především Rieger a višňový sad. Tato doba však odchází v momentě, kdy se Rieger z vily odstěhovává a kdy začíná kácení višňového sadu. Nová doba je zřetelná v plánované stavbě kulturně-obchodního střediska na místě vily a višňového sadu.

3.7 Narážky na současná témata

Ve hře by se dalo najít mnoho náznaků a narážek na témata, která jsou pro dnešní dobu (jak pro oblast České republiky, tak v celosvětovém měřítku) velice aktuální. Nejsem si však jist, zda všechna témata, která bychom v textu našli, byla autorovým záměrem. Vybral jsem proto čtyři, o kterých si myslím, že byla autorem záměrně zobrazena.

Prvním tématem je technika, zobrazená prostřednictvím Zuzany, její prací na počítači a současně poslouchání hudby přes sluchátka. Zuzana toho ve hře příliš nenamluví. Častěji mluví do telefonu, než se svými příbuznými, respektive přítomnými postavami. Vidím v tom nejen obraz techniky, kterou sebou přinesla „nová“ doba. Je to obraz izolovanosti, znemožňování navázání kontaktu se svými blízkými, které máme kolem sebe. A právě technika je jedním z hlavních důvodů oné izolovanosti.

³⁰ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 50.

³¹ Tamtéž s. 83.

Druhým, a velmi častým tématem, je politika. Nejčastěji ji můžeme spatřit v Riegerových politických projevech, které téměř frázovitě opakuje v různých svých rozhovorech. Pro Václava Havla je typická frázovitost, kdy se ze zprvu smysluplných prohlášení a vět prostřednictvím jejich stálého opakování stávají pouhé fráze postrádající jakoukoli váhu a smysl.

Za třetí se ve hře vyskytuje téma korupce, které je velmi úzce spjaté s tématem politiky. Ve hře se jako hlavní představitel korupce představuje Klein, který byl v minulosti za korupci stíhán, avšak v současnosti mu v jeho profesním postupu nebrání. Dokonce chvílemi vidíme, že ke korupci stále silně tíhne a podléhá jí. Nicméně se zdá, že takováto korupce není postižitelná, ale naopak je všeobecně přijímána. S tématem korupce je spjata ještě jedno jméno, lépe řečeno jedna rodina. Tou se stala rodina Kaňkových. Kaňkovi se ve hře sice neobjevují, ale mluví se o nich. Její členové zastávají různé politické a úřední funkce a z dialogů následně vyplývá, že do svých funkcí se nemohli dostat jinak, než prostřednictvím korupce. Nedůvěryhodnost však nebrání k dalším a dalším postupům.

Posledním tématem je bulvár, který zobrazuje deník Fúj. Dle mého názoru autor bulvár vykreslil naprosto věrohodně a se znaky, které v sobě bulvár nese. Spolu s Fujem se na scéně objevují dva novináři bulvárních novin, Jack – novinář a Bob – fotograf. Bobovi, jakožto fotografovi, neschází vlezlost a dotěrnost. Neustále při rozhovoru s Riegerem fotografuje. Jistě čtenáře (diváka) nepřekvapí, že v následujícím čísle Fuje najdeme fotografie „překroucené“ a dvojsmyslné. Nejinak tomu je u novináře Jacka, který sice zprvu poměrně seriózně klade otázky, avšak v závěru hry se nevyhne ani otázkám choulostivým, osobním a čtenáři bulváru nejvíce vyhledávaným. Určitým ukazatelem, jaký je Jack ve skutečnosti novinář, nám může být i několikrát se opakující scéna, kdy se Jack zeptá na nějakou otázku, kterou má poznamenanou na špinavém, malém, pomačkaném papírku. Výsledkem rozhovoru, stejně jako tomu bylo u fotografií, je článek pojednávající naprosto o něčem jiném, než o čem byl rozhovor veden.

Viktor *Není to špatné –*

Rieger *Co?*

Viktor *Ten rozhovor –*

(Viktor odejde do přilehlého stavení. Přijde Knobloch s hráběmi a otevřeným Fujem v rukách.)

Knobloch *„Myslel jen na ženy“, to je hlavní titulek na první straně. „Lásku nevyznává, ale je velmi smyslný, naznačila jeho současná milenka“. „Neví se, zda jí je věrný“ –*

Rieger *To je dnešní?*

Knobloch *Pozitřejší –*

(Rieger vytrhne Fuj Knoblochovi z rukou a prohlíží ho. Z přilehlého stavení přijde Viktor s jiným výtiskem téhož čísla Fuje. Prohlíží si ho spolu s Babičkou, která k němu přistoupila. Vlasta a Albín obklopili Riegera a nahlížíjí mu do jeho výtisku přes rameno. Pauza.)

Rieger *Co to je za nesmysl? Je tam aspoň ten rozhovor celý?*

Viktor *Politické části tam nejsou –³²*

3.8 Scénické poznámky

K tomuto tématu bych chtěl říct jen pár slov. Po několikátém čtení hry *Odcházení* si můžeme všimnout, že právě tato hra má scénických poznámek více, než bývá u dramát obvyklé. Srovnáme-li *Odcházení* například s *Audiencí*, uvidíme veliký rozdíl. Pravda je však taková, že v případě *Audience*, kde jsou pouze dvě postavy a jedna malá místnost, tyto poznámky potřebné víceméně nejsou, jelikož kdykoli by jedna z postav odešla, druhá by zůstala na jevišti sama. Dostávám se tedy k tomu, k jakému účelu nejčastěji scénické poznámky ve hře *Odcházení* slouží. Tyto poznámky především říkají, kdy má který herce odejít, přijít, anebo něco přinést. A jelikož se ve hře vyskytuje na sedmnáct postav, stává se hra z tohoto hlediska velmi živou.

³² HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 60.

4 Prvky absurdního dramatu a další výrazné rysy hry

Václav Havel byl a je jedním z předních představitelů českého absurdního dramatu. Ani divadelní hra *Odcházení* není výjimkou a nalezneme v ní mnoho prvků absurdity. Na tyto prvky, ukazatele a znaky bych chtěl nyní poukázat především. V dalších částech práce se bezpochyby dotknu i jiných znaků absurdního dramatu.

Prvním výrazným znakem je opakování celých replik a nebo jednotlivých slov. Tento znak zde není tolik zřetelný, jako v jiných divadelních hrách Václava Havla, nicméně i tento prvek je zde zastoupen. Přesněji řečeno, například v jednoaktové hře *Audience* se naprosto stejně opakují některé repliky vždy po několika stranách textu. V případě *Odcházení* je tomu nepatrně jinak. Uvedu tři příklady. V prvním případě se naprosto stejně opakuje spojení dvou slov:

Rieger *Ach ano, promiň, to je Irena, má dlouholetá přítelkyně –*

Jack *Jack –*

Irena *Ráda vás poznávám, Jacku –*

Jack *(k Riegerovi) Máte sympatickou dlouholetou přítelkyni –³³*

Dle mého názoru tento druh opakování má svůj důležitý význam ve hře. Opakování nejen obyčejně něco zdůrazňuje, ale v takovém zdůraznění vidím určitou naléhavost, na druhou stranu zároveň jistý druh humoru.

Jiným druhem opakování, je opakování celé scény, respektive nepatrné události, která je popsána ve scénických poznámkách. V našem případě to vypadá následovně:

„Z vily přijde Hanuš se stohem stejných knih v náruči, zřejmě jde o nějakou encyklopedii. Projde scénou a odejde do přilehlého stavení. Přijde Knobloch s hráběmi.“³⁴

„Z vily přijde Hanuš se stohem stejných knih. Přejde scénou a odejde do přilehlého stavení. Přijde Knobloch s hráběmi a otevřeným Fujem v rukách.“³⁵

³³ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 15.

³⁴ Tamtéž s. 70.

³⁵ Tamtéž s. 71

Téměř přesně stejný popis se v této části hry odehrává ještě několikrát. Tento prvek ve mne opět vzbuzuje nádech absurdního humoru až groteskna.

Další příklad opakování chci uvést na následující ukázce:

Irena (volá) *Osvalde! Osvalde! Pálí se ti cibulka!*

(Osvald vstane, rozespale se rozhlédne, ukloní se a odejde do vily)

Uvědomuješ si vůbec někdy (mluví k Riegerovi – pozn. PJ), co vše jsem kvůli tobě ztratila? Byt. Místo vizážistky ve firmě Prcek a bratři. Rodinu. Byt. Chalupu. Kamarády. Byt. Nejlepšího přítele –³⁶

Tento druh opakování, kdy v jedné replice je při určitém výčtu opakováno jedno ze slov z výčtu, se ve hře několikrát opakuje. Nad důvodem opakování jednoho slova, bychom mohli dlouho přemýšlet. Proč se opakuje? Proč zrovna slovo „byt“ a ne jiné? Jedním vysvětlením by bylo, že opakování utváří jakýsi nádech humoru, respektive absurdity. Mohli bychom si však odpovědět podobně jako v případě Kleina, který opakoval slovo „řezník“. V hlouby Irenina nitra šlo především o samotný byt, kterého se kvůli Riegerovi vzdala a její oběť by tak nyní mohla přijít nazmar. A právě tímto velmi specifickým způsobem se dozvídáme o Ireniných skutečných pocitech.

Shrneme-li prvky opakování jako celek zjistíme, že největším důvodem jeho použití je vytvoření absurdního a humorného prostředí, ale zároveň pomocí opakování některých – cíleně vybraných slov autor poukazuje na něco hlubšího.

Druhým znakem jsou paradoxy. Myslím, že právě paradoxy jsou jedním z důležitých pilířů absurdního dramatu. Dovolil bych si malou odbočku od hry *Odcházení* jako takové. Myslím, že je v tuto chvíli dobré říct, že důvod zapracování paradoxů v divadelních hrách Václava Havla, není těžké rozeznat. V mnoha životopisech se o Václavu Havlovi píše, že zažil mnoho paradoxů. Vzpomeneme-li na dobu komunismu, ač nechci tu dobu jakkoli zlehčovat, byla plná paradoxů a to především díky mnoha nesmyslným příkazům komunistického režimu. Proto si myslím, že Václav Havel je pln paradoxů a tedy i jeho hry jsou plny paradoxů.

³⁶ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 57.

Ukažme si nyní konkrétní dva příklady přímo ze hry:

Osvald *Jepichodov zlomil tágo!*

Irena *Co tady má co dělat Jepichodov? Kdo mu dovolil hrát kulečnick? Já ty lidi nechápu –*³⁷

Zhruba o dvacet stránek později se dočítáme o paradoxní situaci (respektive záleží, jak se na situaci díváme, protože ta samá situace nám může připadat více absurdní, než paradoxní. Paradoxy a absurdita mají k sobě velice úzký vztah)

Klein *Mám dobrého člověka na řízení kulečnickového sálu, jmenuje se Jepichodov. ...*³⁸

Z tohoto příkladu zřetelně vidíme absurditu, kdy člověk, který je zprvu vyobrazen jako někdo nemotorný, kdo neumí ani zacházet s tágem, má nyní řídit kulečnickový sál.

Druhá paradoxní situace vychází z možnosti naprostého převrácení Riegerova postavení. Rieger, bývalý kancléř, který ze svého postavení měl k dispozici tajemníka a tajemníka pro svého tajemníka. Ke konci hry je mu nabídnuta následující pracovní pozice:

Klein *Měl bych jeden nápad. Nechtěl bys dělat poradce tady mému poradci Viktorovi? (Viktor byl poradcem Riegerova poradce, pozn. PJ)*

Rieger *Poradce?*

Klein *Jo –*

Rieger *Tvému poradci?*

Klein *Jo –*

Rieger *Tedy poradce bývalému tajemníkovi mého bývalého tajemníka?*³⁹

Naprostá převrácenost, byť jde o povrchní příklad, je význačná pro tvorbu paradoxů.

Vtip je velice důležitá složka absurdního dramatu, která by neměla chybět nikde, kde jde o absurdní tematiku. Je zde však jedno „riziko“. Možnost, že čtenář – divák takový vtip nepochopí. Myslím ale, že je to přirozené. Vtip absurdního dramatu je velice specifický

³⁷ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 50.

³⁸ Tamtéž s. 76.

³⁹ Tamtéž s. 77.

a vychází ze situací, které takový vtip vytvářejí. Proto se může stát pro některé obecnstvo nepochopitelným. Vtip a humor mimo jiné vyplývají z možnosti dialogů, kde každá postava může říkat něco jiného. Na jevišti taková situace nevytváří pocit chaosu, ale naopak přesně zapadá do koncepce hry.

Rieger *Posadíte se ještě?*

Vlasta *Tak na chvílku –*

Babička *Proč byly velké brambory nedovařené a malé rozvařené?*

Irena *(k Monice) Bud' tak hodná a uklid' mi ty šminky!*

(Monika začne skládat líčidla na ták)

Vlasta *(k Riegerovi) Tati –*

Rieger *Ano*

Vlasta *Rádi bychom si – Albín a já – s tebou o něčem popovídali –⁴⁰*

Takový druh humoru vyplývá také ze situace, kdy jsou kladeny vedle sebe repliky vážného charakteru a repliky naprosto banální.

Dalším příkladem (absurdního) vtipu – humoru je prosba Ireny:

Irena *Bud' tak hodná a přines mi pudřenku – tu novou – hřeben – ten starý – a rtěnku – tu tmavou. Všechno to je buď na levé policiče v mé koupelně, nebo v nočním stolku, nebo v první policiče shora v pravé skříni v hale, nebo někde jinde –⁴¹*

V této scéně spatříme komično v podrobném popisu, kde všude by mohly požadované předměty být. Výčet absurdně uzavírá dovětek, že vše by nakonec mohlo být někde úplně jinde.

Velmi zajímavý mi přišel dialog Ireny s Riegerem, který se odehrává ve třetím dějství:

Irena *Miluješ mě?*

Riereg *Ano –*

Irena *Víc než tenhle dům?*

⁴⁰ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 26.

⁴¹ Tamtéž s. 17.

Rieger *Ano –*

Irena *Víc než tenhle sad?*

Rieger *Ano –*

Irena *Víc než politiku?*

Rieger *Ano –*

Irena *Víc než sebe sama?*

Rieger *Ano –*

Irena *Kdybys nepovídal!*⁴²

Dialog mezi Irenou a Riegerem se zdá dost odlišný od ostatních. Je velice osobní (přínejmenším ze strany Ireny). Snad plný očekávání (opět) ze strany Ireny, ale od Riegera uzemňující jeho strohými odpověďmi. Celý dialog Irena zakončuje prozíravou replikou, které si uvědomuje, že odpovědi na její otázky nemají takovou hloubku, kterou by očekávala.

Hra *Odcházení* se skládá z pěti dějství. Po přečtení, nebo shlédnutí, bychom mohli říci, že v každém z nich se dovídáme něco nového, jak děj, situace postupuje. Je zde jedno dějství, které se svým způsobem od ostatních liší. Čtvrté dějství ve větší míře obsahuje epičnost a určitou experimentálnost. Našel jsem pět bodů, které jsou důkazem mého názoru. Dějství začíná scénou, kdy Irena objeví Riegera líbajícího se s Beou. Následuje několik facek, které Irena ušetřila Riegerovi a Irena odchází. Poté se objevuje první zmínka, že článek ve Fuji je veden v naprosto jiném duchu, než ve kterém probíhal rozhovor. Zpráva, že Irena chtěla skočit ze skály a zabít se, je snad téměř šokující. Ke konci dějství se ke slovu dostávají experimentální postupy, kdy na jevišti vystupují jednotlivé postavy a každá z nich řekne cizí repliku, která ve hře již zazněla.

Celá epičnost dějství je zakončena zatčením Riegera dvěma strážníky a Riegerovým zvoláním:

*„(vzrušeně volá) Nespálil to! (Riegerovy milostné dopisy, pozn. PJ) Chci doktora! Prokleté dopisy! Mám něco s mozkiem! Hnusná mladá Kaňková! Ó bozi!“*⁴³

Sled událostí čtvrtého dějství ubíhá v rychlém tempu. Tím nechci říct, že ostatní dějství se líně vlečou. Nicméně kdybych měl použít přirovnání – celá hra (kromě čtvrtého dějství) klidně

⁴² HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 44.

⁴³ Tamtéž s. 68.

plyne jak řeka před bouří. Čtvrté dějství, v porovnání s ostatními, je rozbouřenou řekou, která se dere ven z koryta.

Možná nepříliš výrazným rysem hry je „neslyšení“, přehlížení druhého, když některá z postav klade otázku. Motiv přehlížení nám sděluje jednu důležitou informaci v mezilidské komunikaci. Říká nám, že ne o všem chceme mluvit, že se chceme něčemu vyhnout. Ke konci hry vedou postavy své jednotlivé dialogy. Irena v nevelkých intervalech zakončuje několik svých replik otázkou namířenou na Riegera. Ptá se ho: „*Jací brundibáři?*“⁴⁴ Rieger v žádné své replice nedá Ireně odpověď a ani do konce hry se v podstatě vůbec nic o jakýchsi „brundibárech“ nedozvíme. Tento faktor ve čtenáři může vzbuzovat pocit tajemna, naléhavosti. Zároveň, z hlediska lingvistického, je slovo „brundibáři“ jednak zvukomalebné, jednak jakoby vůbec nezapadalo do celkového slovníku hry.

Hned na začátku hry se setkáváme ještě s jednou situací. Novinář Jack chce začít interwiev s Riegerem, ale svoji otázku musí asi třikrát zopakovat, než se mu ji podaří vyslovit celou. Při předešlých pokusech mu totiž vždy skočil někdo do řeči. Takový člověk, kterému pořád někdo skáče do řeči, se jistě necítí nejlíp. Ve čtenáři tato situace opět může vzbuzovat naléhavost. Nejen naléhavost, kdy postava chce konečně dokončit svoji otázku, ale také naléhavost, kdy se čtenář – divák chce konečně dozvědět, na co se chce postava zeptat.⁴⁵

⁴⁴ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 73.

⁴⁵ Aposiopese – Významová i intonační neukončenost výpovědi buď z příčiny vnější (přerušeni jinou osobou), anebo vnitřní (např. z důvodu citového rozrušení). Aposiopese je příznačná především pro mluvené projevy. V literatuře se často uplatňuje při ztvárnění mluvené řeči (monology, dialogy), ale i mimo ni; využívá se např. k zamlčení okolností známých všeobecně nebo z kontextu, k vyjádření emocionality, citové hloubky nebo naopak primitivnosti; slouží též jako charakterizační prvek. VLAŠÍN, Štěpán (ed). *Slovník literární teorie*. 2. vydání. Praha, 1984. s. 27.

5 Postavy-charakteristika a další prvky absurdního dramatu

V této části práce bych se chtěl zabývat jednotlivými postavami. Ve hře se vyskytuje zhruba na osmnáct postav. Všemi se zabývat nebudu. Tím ale nechci říci, že by některá postava byla méně významná v rámci celé hry. Myslím, a u Havlova absurdního dramatu to platí dvojnásob, že každá postava má svoji roli. Hraje svoji důležitou roli ať už pro hru jako celek, nebo pro jednu konkrétní scénu či dialog. Někdy postava třeba ani nic neřekne, jen prostě je. Projde scénou. Upadne. Ale právě takové maličkosti dotvářejí hru a absurdní drama obzvlášť. Řekl bych tedy, že „malé“ role, které se na scéně téměř neobjeví (a jak si brzy ukážeme, v případě *Odcházení* dokonce vůbec neobjeví) můžeme považovat za znak absurdního dramatu.

Knobloch – zahradník

Zahradník Knobloch má jako jedna z mála postav jasně viditelný „úkol“, roli. Je „prostým“ zahradníkem, a aby se jeho statut zvýraznil, tak se na scéně často objeví držíce v ruce nějaký zahradnický nástroj, jako třeba hrábě. Na scéně se však ve velké většině případů objeví ve chvíli, kdy chce oznámit novou informaci, fakt nebo zjištění. Takovou informaci v prvním případě jen sdělí, projde scénou dál a jde za svou prací. V druhém případě řekne něco nového, udivujícího a všichni přítomní na scéně se shluknou kolem něho do kroužku a zvědavě naslouchají a nahlížíjí.

(Z vily přijde Hanuš se stohem stejných knih v náruči, zřejmě jde o nějakou encyklopedii. Projde scénou a odejde do přilehlého stavení. Přijde Knobloch s hráběmi.)

Knobloch *Proдали to!*

Rieger *Co prodali?*

Knobloch *Vilu i sad!*

Rieger *Vážně? Stát to prodal? To jde? A komu?*

Knobloch *Panu vícepředsedovi Kleinovi –⁴⁶*

⁴⁶ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 70.

Je zajímavé, že s těmito zprávami přichází právě zahradník. S tak podstatnými informacemi bychom čekali, že přijde buď někdo Riegerovi blízký, nebo člověk, u kterého bychom čekali, že je blízko zdroji informací. Samozřejmě, ne vždy to byly tak podstatné zprávy, s kterými zahradník přišel, nicméně faktem zůstává, že jeho výrazným rysem je oznamování nových zpráv.

Shrneme-li zahradníkovu charakteristiku a jeho roli ve hře, mohli bychom zahradníka nazvat hlasem lidu. Je člověkem, který de facto reprezentuje většinovou část populace a zlidšťuje tak celou hru.

Bea Weissenmütelhofová – politoložka a multikulturní psycholožka

Bea je mladá dívka, která si za téma své diplomové práce zvolila „Demokracie v pojetí Viléma Riegere“. Na začátku hry se dozvídáme, že zná snad naprostou většinou Riegerových politických projevů a názorů.

Bea *Byl byste ochoten mi podepsat knihu svých projevů?*

Rieger *Jistě –*

(Rieger naznačí Bee, že má jít dál a posadit se, což ona trochu rozpačitě udělá. Rieger se také posadí a vyndá si pero. Bea otevře knihu na titulní stránce a položí ji před Riegera)

Neříkejte, že jste to celé přečetla –

Bea *Četla jsem to dost důkladně, především proto, že mě to velmi zajímalo, ale i proto, že jsem o vás psala diplomovou práci. Vybrala jsem si váš sama. Má práce se jmenuje „Demokracie v pojetí Viléma Riegera“ –*

Rieger *A jak jste dopadla?*

Bea *Dostala jsem výbornou. Zabývám se vámi už léta. Víím o vás možná víc než vy sám. A čím déle se vámi zabývám, tím silněji na mne celá vaše práce působí⁴⁷*

Na této ukázce si můžeme všimnout dvou věcí. Nejprve jaký vztah Bea cítí k Riegerovi (alespoň navenek). Cítíme úctu a mírný odstup. Na konci ukázky Riegerovi, respektive nám, říká, že ho zná snad lépe, než on sám. Zde narážíme na jeden důležitý faktor divadelní hry jako takové. Jako čtenář tuto informaci můžu přijmout buď absurdně, nebo humorně. Záleží na

⁴⁷ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 29.

tom, jak větu herečka přímo na scéně pojme, jakou intonaci, druh projevu zvolí. Já jako čtenář mám také na výběr. Otevírá se před námi tedy určitá variabilita, kterou hra obsahuje.

V rozhovoru se dále dozvídáme, že by Bea chtěla napsat Riegerův životopis, což Riegerovi zřejmě dosti imponuje. Jejich vztah při následném společném setkání vrcholí. Společně zajdou do nedalekého altánku, kde se líbají. Přistihne je však Irena a Bea téměř jakoby nic odchází a s Riegerem se již na scéně neobjeví. Zato si můžeme povšimnout velké proměny Bey samotné. Na konci hry, kdy se již Klein stal místopředsedou a má blízko k dalšímu postupu, se na scéně objeví Bea s Kleinem. Opakuje se zde stejná scéna, kdy chce Bea podepsat knihu, tentokrát Kleinových projevů. Podle chování Bey vidíme, jak vzhlíží ke Kleinovi, stejně jako před nedávnem k Riegerovi. Bea však není jedinou postavou, u které bychom mohli použít známé české přirovnání „kam vítr tam plášt“, jak si můžeme všimnout u následující postavy.

Viktor – bývalý tajemník Hanuše

Ve hře *Odcházení* si můžeme všimnout určité hierarchie tří postav. Hierarchie, která se však po odchodu Riegera z funkce kancléře rozpadá. Rieger měl ve své funkci tajemníka Hanuše a ten měl zase svého tajemníka Viktora. Viktor se zprvu jeví jako oddaný Riegerovi. Pomáhá mu s urovnáváním jeho osobních i vládních věcí. Různými způsoby ho vychvaluje a říká, jak jeho politika byla dobře zaměřená na lidi. To vše se ale postupně mění. Nejprve pomalu začíná posluhovat Kleinovi. Ve Viktorovi vidíme vypočítavost člověka. Viktor si uvědomuje, že éra Riegera končí a že by si měl najít něco nového. Chopí se první příležitosti, kterou je pracovat pro Kleina. Nic na tom nemění, že Kleinova politika, zdánlivě blízké té Riegerově, je ve skutečnosti v naprostém rozporu s původní Riegerovou politikou. Na postavě Viktora je zdařile vykreslen člověk, kterého bychom i v dnešní společnosti ne příliš těžce hledali.

Viktor postupem hry čím dál více „lne“ ke Kleinovi a nenápadně mu slouží. V jedné chvíli dokonce odnáší Riegerovi osobní dopisy někam pryč, i když mu Rieger jasně řekl, aby je spálil. Na konci čtvrtého dějství se dovídáme, že zřejmě kvůli těmto nespáleným dopisům dochází k zatčení Riegra a jeho nočnímu výslechu. Aby byl obrat Viktora dovršen, tak v jedné chvíli nejen že Kleinovi podlézá, ale dokonce se snaží přemluvit Riegera, aby se přizpůsobil nové politice a dělal pro Kleina. Viktor je tedy představitelem člověka – zrádce.

Vlastík Klein – náměstek a později víceředseda

Klein představuje člověka, který se před ničím nezastaví. Zosobňuje takovou politiku, která se prezentuje jako politika pro lidi, ale ve skutečnosti je politikou chamtivou a zaměřenou jen na určitou vrstvu a lidi stejného ražení jako je sám Klein.

V průběhu hry si můžeme všimnout Kleinových politických povýšení a s jakým údivem je oznámení jeho dalšího povýšení vzato.

Knobloch *Lidem se líbí víceředseda Klein –*

Rieger *Cože? On už je víceředsedou?*⁴⁸

Z náměstka se velmi rychle stává víceředseda a je i naznačeno, že v brzké době bude z Kleina kancléř. Mohlo by nás udivit, jak je možné, aby Kleinovy politické postupy byly tak rychlé. Taková rychlost byla ale zřejmě autorovým záměrem a měla zvýraznit neodvratnost příchodu něčeho nového, jiného (ne však lepšího).

Můžeme si povšimnout ještě jednoho důležitého faktu. Klein od samého počátku, kdy prezentuje svoji politiku, ji úzce ztotožňuje s předcházející politikou Riegerovou. Jak hra postupuje, čtenáři či divákovi je stále víc zřejmé, že jejich politické názory se diametrálně rozcházejí (alespoň na začátku hry). Téměř až povýšeně Klein vše korunuje svým výrokem, kdy se vyjadřuje ve smyslu, že ve všem dobrém, co Rieger dělal, chce pokračovat a vše špatné, co Rieger učinil, chce utlumit. Je to politická hra, která se tu v pěti aktech odehrává, avšak karty má jen jedna strana a ta druhá je bezbranná.

Hanuš – bývalý Riegerův tajemník

Hanuš se v celé hře *Odcházení* stará především o Riegerovu pozůstalost z dob jeho působení ve funkci kancléře. Třídí nábytek, vybavení vily a různé drobnosti, které Rieger dostal při svých politických cestách po světě. Poměrně snadno dojedeme k názoru, jako by byl Riegerovi nejbližším člověkem, jeho přítelem. Chvillemi se až úzkostlivě o Riegera staral a rozhodoval, jak se všemi věcmi naložit. Jeho věrnost dosahovala takových mezí, že by se nechal pro Riegera i zavřít. Dobře jeho oddanost vidíme v následující ukázce.

⁴⁸ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 50.

Hanuš *Vím, že ti na té soše záleží –*

Rieger *Moc se líbila Mao Ce-tungovi, když u mne byl –*

Hanuš *Nechám ti ji. Vezmu to na sebe. Ať mě třeba zavřou. Morálně ti patří –⁴⁹*

V závěru hry se tato dvojice postav rozchází. Rieger sice Hanušovi děkuje za veškerou pomoc, kterou mu Hanuš poskytl, ale zároveň sebe a Hanuše přirovnává ke „thajským dvojčatům“, což dle mého názoru není příliš pochvalné.

Jepichodov

Postava Jepichodova mne zaujala svým způsobem skoro nejvíce. Je postavou, která není zapsaná na začátku hry v seznamu postav. Zároveň je postavou, kterou ani jednou neuvidíme, přesto je velmi blízko dějišti hry.

Pojďme se tedy podívat, jakou roli hraje postava Jepichodova ve hře *Odcházení*. Poprvé se o něm dozvídáme prostřednictvím sluhy Osvalda ve třetím dějství.

Osvald *Jepichodov zlomil tágo!*

Irena *Co tady má co dělat Jepichodov? Kdo mu dovolil hrát kulečnick? Já ty lidi nechápu –⁵⁰*

Jepichodov tedy hrál ve vile kulečnick. Mimo jiné se mi zde líbí představa, že postava Jepichodova byla tak blízko, v podstatě nás od ní dělily jedny dveře. Mohli jsme ho brát jako reálnou postavu hry, ale přesto jsme ho ani jednou neviděli. Taková představa ve mne budí absurdní dojmy.

Jepichodov byl zřejmě blízkým někoho z obyvatel vily. Cizí člověk by jen tak nešel do neznámé vily a ještě k tomu tam hrát kulečnick. Stává se tedy malou záhadou, kde se tam Jepichodov vzal. V jakém společenském (přátelském) vztahu s kým je. A k tomu všemu se o něm v žádném dialogu nikdo nezmiňuje. Nikdo ho nebere na vědomí, až na babičku, což působí trochu absurdně. Babička totiž, z ničeho nic, uprostřed naprosto jiného dialogu, řekne tuto repliku: „*Kde je Jepichodov?*“ Odpoví ji Osvald: „*Šel si zahrát k Ragulinovým.*“ Celkově postava Jepichodova na mne působila absurdním až komickým dojmem. V posledním případě,

⁴⁹ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 64.

⁵⁰ Tamtéž s. 50.

kdy byl Jepichodov ve hře zmíněn, byl navržen na post zřizovatele kulečnickového sálu. To celou absurditu postavy dovršilo.

Celé scéna poukazuje na reálné situace, které se staly a stávají se stále. „Neznámí“ lidé se velmi rychle dostávají na významné posty jen proto, že někdo o nich něco řekl (byť to bylo smyšlené).

Irena – dlouholetá přítelkyně Riegera

Od samého počátku hry se Irena stará o Riegera. Jasně cítíme, že je mu naprosto oddaná, téměř bezmezně ho miluje a je ochotná pro Riegera cokoli udělat. Kdykoli se vyskytne příležitost, zdůrazňuje, kolik věci Rieger udělal pro lid prostřednictvím své politiky ve svém středu mající právě člověka.

Ve hře se objevují dva momenty, kdy je Irenina oddanost silně nerušená. Poprvé se tak stane, když Riegera přistihne v altánku, kde se líbá s Beou. Tato scéna zní velmi emotivně, což je ve hře *Odcházení* dosti ojedinělým jevem, a proto ji zde uvedu.

Irena *(volá za scénou) Viléme! Miláčku! Kde jsi?*

(Přichází Irena následována Monikou. Poblíž altánku se zastaví, zpozorní, pak do něj nahlédne a spatří Riegera s Beou.)

Viléme!

(Rieger a Bea rychle vyjdou, rozpačitě se upravují, Irena hledí chvíli na Riegera, pak mu dá políček)

Rieger *Au –*

(Krátká pauza, pak Irena podruhé udeří Riegera do tváře.)

Au –

(Krátká pauza, pak Irena začne rychle Riegera políčkovat, on pouze uhýbá.)

Rieger *Au – promiň – vysvětlím ti to – au!*

Irena *Co mi na tom chceš vysvětlit? Jsi stary, ubohý, směšný a samolibý prasák!
Nebo přesněji: parodie prasáka!⁵¹*

⁵¹ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 56.

Irena po této scéně od Riegera odchází pryč. Později se dozvídáme, že chtěla skočit ze skály. Tato představa ve hře působí téměř „romanticky“ a kontrastně oproti světu, ve kterém se celou dobu pohybujeme. Promítneme-li si postavu Ireny, skok ze skály ani nezapadá do koncepce její postavy. Navzdory tomu všemu se Irena k Riegerovi vrací. Později ovšem odchází od Riegra nadobro (pravděpodobně) z důvodu naprosto jiného. Irena se k takovému kroku rozhodne ve chvíli, kdy se Rieger velmi blíží k rozhodnutí, že se přizpůsobí a podřídí nové době a nové politice Kleina. Představa jít na ruku Klienovi je pro Irenu jednoznačně nemyslitelná. Od autora velmi prozíravé použití Ireny jako pomyslného, ale jednoznačného „vykřičníku“, který má čtenářovi či divákovi přesvědčivě ukázat, co se s Riegerem ve skutečnosti stalo. Irena tedy hrála ve hře jednu z nejdůležitějších rolí. Přinesla na scénu kontrast, který u absurdního dramatu plní velmi důležitou roli. Kontrast mezi trváním na svých hodnotách a přizpůsobení se hodnotám jiným.

Osvald – pomocník v Riegerově domácnosti

Postava Osvalda nás provází celou hrou *Odcházení*. Dlouho mne zaměstnávalo, jak tuto postavu charakterizovat a dospěl jsem k názoru, že ji nejde charakterizovat jednoznačně. Mám na mysli, že o Osvaldovi nejde říci, že má jednu „tvář“, protože se chová v různých situacích různě. Jednou vypadá jako téměř důstojný sluha, jindy se stává téměř komikem jak z nějaké komedie. V jednu chvíli jsem si téměř myslel, že mi připomíná sluhu Saturnina z románu Zdeňka Jirotky. I tento příklad je důkazem, že absurdní drama potřebuje tento prvek, komickou postavu, která některé situace zlehčí, jiné zesměšní a tím dodá divadelnímu dramatu správný náboj absurdní komiky.

Pojďme se nyní podívat na několik situací, které nám dotvrdí a upřesní předcházející tvrzení. Hned v prvním dějství mě zaujala scéna, ve které spatříme Osvalda podobného Saturninovi v jeho předvídavosti, která je v Jirotkově románu pro Saturnina tak typická. Osvalda v ní vidíme přicházet s podtáckem na kterém nese tři piva. Osvald pak stojí nepatrně stranou a vyčkává. V té době k Riegerovi přichází návštěva, novinář a fotograf z Fuje. Představují se, usedají a rozhodují se, co si dají k pití, když se všichni tři rozhodnou, že si dají pivo, tedy tři piva. Přesně tolik má Osvald na podnose. Situace, kdy postava udělá něco, co bude pro pozdější scénu jako ušité na míru, je dalším měřítkem absurdního dramatu. Že celou scénu zakončuje požadavek Jacka, který chce do piva nasypat skořici, kterou ovšem Osvald hbitě vytáhne z náprsní kapsy, nás v tuhle chvíli už téměř nezaskočí.

Osvald je sluha, který více méně beze slova plní veškeré požadavky, které mu obyvatelé vily kladou na jeho bedra. Možná by bylo lepší použít namísto „plní“ dvou slov – „jde plnit“. Často je výsledek jeho práce pro čtenáře matoucí a zdá se, že práci plní podle svých vlastních představ. Mnohokrát se v rozhovorech ostatních postav dovídáme, že Osvald nejspíš někde spí, což z něho pro tuto hru v našich představách může udělat notorického spáče a lenocha. Tento fakt je pro nás spíše komický, než cokoli jiného.

Irena *To je má přítelkyně. Moniko, nezkusila bys, prosím tě, vzbudit Osvalda?*

Monika *Jestli ho najdu –*

*(Monika odejde do vily.)*⁵²

Scéna nám ukazuje ještě jednu zajímavou informaci. Ostatní nikterak nepřekvapuje, že Osvald spí a berou jeho spaní „ve službě“ jako něco normálního.

Osvaldovo spaní má ještě jeden parametr. Tím parametrem je, že místo jeho spaní nebývá v posteli, ale „nahodile“ někde na scéně, nebo za scénou. Někdy dokonce spí v bezprostřední blízkosti převratné události pro celou hru a stává se tak „spícím svědkem“. *„Na scéně je sad u Riegerovi vily. Týž den o chvíli později. Déšť i vítr ustaly. V altánku se objímají a líbají Rieger a Bea. Nedaleko odtud spí za keřem Osvald, není vidět.“*⁵³

Dle mých poznatků se Osvald ve hře stává především komickou postavou. Jeho komika je ovšem velmi svérázná. Motiv jeho usínání, spaní a probouzení se, v nás může probouzet pocity flegmatickosti, která opět dotváří atmosféru hry.

Hlas – z reproduktoru

Hlas je velkým specifikem a provází nás divadelní hrou od počátku do konce. Nepředstavuje ho žádná fyzická postava, ale jen zvuk z reproduktoru. Po několikátém přečtení hry *Odcházení* jsem dospěl k zjištění, že Hlas má několik funkcí: Hlas – Komentátor; Hlas – Instruktor; Hlas – Václav Havel. Je důležité zmínit, že kdykoli má hlas promluvit, všichni přítomní na jevišti znehybní. Ožijí teprve ve chvíli, kdy Hlas domluví.

⁵² HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 35.

⁵³ Tamtéž s. 56.

U každého příkladu se nyní na chvíli zastavím a někdy uvedu příklad, jak daný případ ve hře vypadá. Začal bych paradoxně od konce, kdy jsem uvedl Hlas jako Václava Havla. Řekl bych, že tento motiv zaštiťuje všechny ostatní. V tomto typu se Hlas vidí jako autor hry a jako takovou ji celou řídí. Můžeme si například povšimnout, že se autor vnímá jako starší muž, který již začíná zapomínat.

Hlas (z reproduktoru) *Co chvíli se mi stane, že si vzpomenu na něco, na co jsem zapomněl, ale vzápětí zapomenu, na co jsem si vzpomněl. ...*⁵⁴

Tento příklad je i příkladem toho, že Hlas disponuje humornými prvky, ironií a sebeironií. U Václava Havla a jeho dramát je poměrně častá autostylizace (i když sám autor se k tomuto tvrzení ne vždy přikláněl). Autostylizace do „Hlasu“ je o to zajímavější, že v něm má téměř neomezené možnosti, jak některé věci komentovat. Jak se později dozvíme, autostylizace do „Hlasu“ nebyla jedinou autostylizací v rámci této hry. Proto bychom mohli mluvit o rozdvojené autostylizaci až schizofrenii. Řekl bych, že takový druh autostylizace je nevídaný prvek a dělá z *Odcházení* jedinečnou hru na poli nejen absurdního dramatu, ale dramatu jako takového.

Druhý příklad jsem nazval jako Hlas – Komentátor. V těchto případech nekomentuje jen to, co se děje na jevišti, ale zároveň komentuje své počínání jakožto dramaturga hry. Vysvětluje nám, proč má jít jedna postava pryč z jeviště a proč se například jiná postava chová tak neotřele.

Hlas jako Instruktor funguje naprosto jednoznačně. Přímo a nezakrytě říká hercům, aby například změnili svůj styl hraní.

Hlas (z reproduktoru) *Prosím herce, aby hráli pokud možno civilně, přirozeně, bez groteskních gest či komických grimas, zkrátka aby se nepokoušeli učinit hru zábavnější tím, že se všelijak pitvoří. Děkuji.)*⁵⁵

Je zajímavé, proč Havel tímto způsobem instruuje herce k tomu, jak mají jeho drama hrát. Prvním vysvětlením by mohlo být, že si přál, aby herci hráli přesně podle jeho představ. Proč by ale takové své představy komponoval přímo do hry? Václav Havel je bezesporu natolik dobrý dramatik, že dávno ví, že nelze do nejmenších detailů přikazovat hercům, jak mají přesně hrát. Každá nová inscenace, dokonce i každé zahrání hry je svým způsobem jedinečné

⁵⁴ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 41.

⁵⁵ Tamtéž s. 18.

a proto nelze takto „narovnávat“ herce. Proto důvod bude jistě jiný. Možná se tímto způsobem chtěl Havel přiblížit publiku. Z dřívějších zkušeností a názorů, které jsem četl, je však nadevše jasné, že Havel nebyl příznivcem přesahu hry směrem do publika. Hra podle něho má zůstat na jevišti a hlediště je pro diváka. Tento důvod to tedy zřejmě také nebude. Mohli bychom si tento jev však vyložit jako prvek určité absurdity, kdy se herci snaží hrát své role v rámci hry, ale jakýsi Hlas jim do jejich práce mluví. Herci přece vědí, jak mají hrát. Tímto způsobem se však z herců mohou lehce stát loutky, stejně jako se z některých postav ve hře stávají loutky, které čekají na svůj příkaz.

Hlas jako Komentátor je velice zajímavá „část“ Hlasu. Jak už z názvu vyplývá, tak komentuje některé věci, které se na jevišti odehrají. Komentář de facto reaguje na situaci, která mu předcházela. Například ke konci posledního dějství Irena opouští Riegera. Rieger na tento odchod oponuje replikou, že se Irena vrátí, „vždy se zatím vrátila“. Hlas této scéně dává svým komentářem nový rozměr.

Hlas (z reproduktoru) *Nevím, zda by bylo lepší, aby se Irena znovu vrátila, anebo naopak aby Riegera definitivně opustila. Ať tak či onak, muselo by se to stát či nějak naznačit už v průběhu hry, to znamená teď nebo v několika následujících minutách. ...*⁵⁶

Komentátor tedy nahlas uvažuje o dění na jevišti, naznačuje možnosti průběhu děje. Jak děj postoupí ve skutečnosti, se dozvíme až v průběhu hry.

Nechci, aby z mého rozboru „Hlasu“ vyznělo, že se ve hře vyskytuje několik odlišných Hlasů, nebo že každý typ „Hlasu“ má svoji specifickou funkci. Mluvil jsem zde o jednom jediném hlasu, který však zastává několik poměrně rozličných funkcí. Ve výsledku pro mne „Hlas“ asi vždy bude především autor (Václav Havel), který nás hrou provází a doplňuje zajímavé informace „ze zákulisí“.

Dr. Vilém Rieger – bývalý kancléř

Vilém Rieger, zřejmě ústřední postava, je postavou, okolo které se omotávají všechny ostatní postavy. Myslím, že s jistotou bychom mohli říci, že s každým, kdo ve hře vystupuje, má něco společného. A s Vilémem Riegerem můžeme spojit jedno z hlavních „Odcházení“ celé hry. Již

⁵⁶ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 84.

od začátku hry se seznamujeme s jeho odchodem z funkce kancléře. Motiv odcházení se nanejvýš zřetelně zobrazuje v osobě Viléma Riegera, který ukončil funkci na pozici kancléře a odchází ze své pozice.

Hned na začátku bych chtěl zdůraznit, že v postavě Riegera velice snadno nalezneme samotného Václava Havla. Ovšem srovnávání odchodu Viléma Riegera ve hře a odchodu Václava Havla v reálném světě již tak snadné nebude a to důvodu, že sám autor tento fakt poměrně přímo odmítá. Realitou zůstává, že ve většině případů si čtenář/divák za postavou Riegera představí Václava Havla (mimo jiné i kvůli médiím). Oba mají silné pojítko, kterým je odchod ze své dlouholeté politické funkce.

Pro Václava Havla je ovšem výhodou, že podobný odchod, který prožívá Rieger, prožil. Svoji zkušenost tak Havel mohl zobecnit a velmi reálně přenést na Riegera.

Jak už bylo naznačeno, Vilém Rieger zastával funkci politika a jako politik se ve hře velmi často projevuje ve svých vyjádřeních pro redaktory Fuje (připomínající politické projevy), ale i v jiných případech. Jeho politická funkce čtenáři jistě připomene Václava Havla samotného a stejně tak připomene odchod Havla z funkce prezidenta. Ve hře se dozvídáme, jak nesnadno Rieger své odstoupení z funkce přijímá; z funkce, ve které trávil tolik času a tolik let. Prozrazuje nám na sebe, že de facto na jinou práci už není zvyklý a tedy ani by jinou práci nemohl dělat. Otázkou zůstává, zda bychom vyjádření Riegera mohli ztotožnit s pocity Václava Havla, které pociťoval a pociťuje on sám po svém odchodu z funkce prezidenta. Na tuto odpověď bychom se museli zeptat přímo pana Havla. Nicméně, dle mého názoru autor ve svém díle může být jen stěží neovlivněn svými vlastními zkušenostmi. Na druhou stranu nesmíme opomíjet fakt, že hru *Odcházení* měl Václav Havel rozpracovanou již před revolucí.

Dalším tématem, které úzce souvisí s kancléřem Riegerem, jsou ženy. Rieger má až obdivuhodně věrnou přítelkyni Irenu, která při Riegerovi věrně stojí. Rieger se však pozná s mladou politoložkou Beou, která mu zřejmě imponuje svým hlubokým zájmem o jeho politiku a osobnost. Situace se vyvine až tak, že si Rieger kvůli Bee obarví vlasy, aby nevypadal tak starý. Už samo barvení vlasů u mužů mi přijde trochu absurdní a komické. Rieger se nakonec začne s Beou líbat v altánku, kde je přistižen Irenou. Následně Bea Riegera bez jakýchkoli problémů opouští se slovy „tak ahoj“. Irena sice Riegera opustí, ale vrátí se zpět a odpouští mu. Následně mu však neodpouští jeho příklon ke Kleinově politice a opouští Riegera definitivně. V průběhu hry spatříme ještě narážky na různé situace, především zahraniční cesty, kde pro Riegera údajně nebyl problém zajít k nějaké ženě s pochybnou

pověstí. Tato narážka podle mne vychází ze současné situace, kdy nejen v politice probíhají podobné praktiky.

Snad nejdůležitějším Riegerovým motivem je jeho proměna z politika, stojícího pevně na své politice a přesvědčeních, na politika, který se stává lehce ohebným a schopným se přizpůsobit novým nabídkám a nové politice. Rieger, původně pevně stojící na svých názorech, který se zastával všech lidí, postupně ztrácí jasnou mysl. Pomalu začíná přistupovat na návrhy Kleina, až mu naprosto podléhá a stává se jeho loutkou, která ale nevidí, že má nad hlavou loutkovodiče. Rieger nastupuje do funkce poradce poradce poradce ...

Rieger *Vždyť kdo vám vypočítá, jak snižovat daňové zatížení? Kdo rozhodne, kolik tisíc úředníků je třeba propustit, aby bylo méně státu? Kdo určí, kolik stíhaček nabízených tetou generála Kaňky udělá z naší země bezpečné místo? No přece poradci! A odkud vědí poradci s jistotou, jak to všechno je? No přece od svých poradců! Troufám si zkrátka říct, pane redaktore, že ve funkci poradce poradce budu mít možná větší vliv na uskutečnění svých ideálů, než jsem měl ve své předchozí funkci, která mě navíc zatěžovala mnoha čistě ceremoniálními povinnostmi, jež jsem plnil nejednou na úkor péče o to, aby v centru mé politiky byl skutečně člověk!*⁵⁷

Mohlo by se zdát, že se Rieger ve výsledku naprosto podřídil a přizpůsobil Kleinovi. Osobně bych se přikláněl k možnosti, že Rieger byl zaslepen, a nebo „omámen“ možností konat ještě lepší službu pro lid.

Riegerovy nevěry s ženami a jeho přizpůsobení se nové politice by se dalo celkové shrnout pod jedno označení – nevěry. Riger byl nevěrný jak Ireně, tak sobě, když se přiklonil ke Kleinově politice. Jak už jsme si výše řekli, Irena byla schopná ustát Riegerovu nevěru s jinou ženou, ale jeho nevěru vůči své vlastní politice nikoli.

U Riegera si můžeme všimnout ještě jedné proměny, která je viditelná v jeho vyjadřování. Ze začátku hry jsou jeho repliky krátké a strohé. Ani v případech, kdy Rieger vyjadřuje svá politická přesvědčení, není zdaleka tak výmluvný, jako ke konci hry. Jeho delší repliky, viditelné zejména v závěru hry, úzce souvisí s jeho celkovou proměnou.

⁵⁷ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 84.

Podíváme-li se na postavu Riegera jako na postavu absurdního dramatu, nalezneme u něj bezesporu některé rysy typické pro tento druh dramatu. Vyzdvihl bych jeho téměř až doslovné opakování svých politických názorů, které nezřídka připomínají slogany. Pravdou je, že Riegerovy názory byly opravdu odrazem jeho postojů, ale jejich opakování v takových intencích a situacích bude nezřídka na čtenáře/diváka působit absurdním dojmem.

Ve hře je spojena s postavou Viléma Riegera malá zajímavost. Sám Rieger v jedné své replice ve druhém dějství zmiňuje Václava Havla.

Rieger *Irena nepřehání. Ale jak mi jednou řekl Havel, obliba není vše* –⁵⁸

U Václava Havla a jeho dramát není tak velkou výjimkou, aby zmiňoval přímo ve hře reálné postavy. Často zmínky o reálných postavách měly svůj význam, byť třeba jen ryze přátelský (tzn. v kruhu přátel – spisovatelů bylo časté, že do svých literárních děl vkládali jména těch druhých).

⁵⁸ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 33.

6 Intertextovost v divadelní hře *Odcházení*, srovnání s *Višňovým sadem* a *Králem Learem*

V Havlově hře *Odcházení* se vykytují motivy, které se podobají dvěma divadelním hrám. Mohlo by nás napadnout, že to jistě budou dvě absurdní dramata. Opak je pravdou. Havel se při psaní nechal inspirovat hrami *Král Lear* od Williama Shakespeara a *Višňový sad* od Antona Pavloviče Čechova. Sám autor uvádí v poznámce na začátku *Odcházení*, že přímo ve hře cituje přesná znění některých replik z již zmíněných dvou her.

V situaci, kdy se autor nechá inspirovat ve svém díle např. jinou hrou, můžeme mluvit o intertextualitě a teorii intertextuality. *Lexikonn teorie literatury a kultury* nám podává tuto definici. „*Intertextualita označuje vlastnost zvláště literárních textů vztahujících se k jiným textům. Teorie intertextuality popisují, vysvětlují nebo systematizují vazby mezi texty.*“⁵⁹ Nejen v lexikonu, ale například i v knize *Šest procházek literárními lesy* od Umberta Eca, se můžeme dočíst, že žádné dílo nemůže existovat osamoceně, ale je ovlivněno nebo inspirováno dílem jiným a proto s ním vytváří intertextuální vztah. V díle *Odcházení* se setkáme s dalším druhem intertextovosti. Jednotlivé postavy si „vypůjčují“ repliky z předešlých scén, které řekl někdo jiný a téměř doslova je opakují. Děje se tak především v závěru čtvrtého dějství. Na scéně se vystřídají téměř všichni herci a promlouvají repliky jiných postav. Druhý příklad nalezneme u Ireny a Kleina. Oba v průběhu hry opakují Riegerova prohlášení týkající se politiky.

Nyní se podíváme na jednotlivé motivy a příklady, kdy je zřetelná inspirace *Králem Learem* a *Višňovým sadem*, a spatříme tedy i intertextové vztahy mezi všemi třemi hrami. Hned na úvod bych měl zdůraznit, že tato dvojí inspirace není rovnoměrná (alespoň co se týče viditelnosti). Motivы ze hry *Višňový sad* jsou zřetelnější. Tím ale nechci říci, že by inspirace *Králem Learem* byla jakkoli méně významná. Ostatně, jak to na nás bude ve výsledku působit, záleží na každém z nás.

6.1 Král Lear

U této hry si můžeme všimnout asi tří hlavních motivů, které se promítají do hry *Odcházení*. Jako prvního motivu si můžeme všimnout motivu sebevraždy, druhým je pak motiv staré

⁵⁹ NÜNNING, Ansgar (ed). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. s. 351.

chatrče a třetím bouře, kterou bych začal. Ve hře *Odcházení* se několikrát setkáváme s bouří, respektive se strhne víchř a začne pršet. Jak už jsem se výše zmínil, tento jev nás provází celou hrou *Odcházení* v poměrně pravidelných intervalech. Stejně jako v *Královi Learovi*, tak i v *Odcházení* dotváří bouře atmosféru k jednotlivým scénám, které se následně prostřednictvím deště a větru ještě víc zdůrazní.

Dalším shodujícím se motivem je jakási stará, snad polorozpadlá chatrč. V případě *Krále Leara* se jedná o situaci, kdy krále Leara od sebe odehaly jeho dvě dcery, venku zuří bouře a starý král se nemá kam schovat. Nedaleko něho stojí stará chatrč, kam se jde schovat před bouří. Ve hře *Odcházení* se objevuje zdánlivě podobná situace, alespoň na malou chvíli. Venku prší a Rieger prohlašuje velmi podobnou (shodnou) repliku jako král Lear. Oba, král Lear i Rieger, mají u sebe své věrné pomocníky, kteří taktéž prohlásí téměř shodné repliky. Ovšem v případě *Odcházení* nám do scény příliš repliky z *Krále Leara* nezapadají. Respektive, záleží, jak se na celou situaci budeme dívat. Budeme-li prostí (ale všímaví) konzumenti, postřehneme, že tyto citované repliky se stávají jaksí výstředními. Budeme-li se však dívat na hru z pohledu absurdního divadla, tato „vsuvka“ by nás neměla překvapit. Proč ale autor vkládá do nové hry staré repliky, ze kterých i na tak krátkém dialogu čtenář/divák pozná, že jsou „odjinud“? Dle mého názoru je to slovní hravost, kterou se mimo jiné absurdní drama vyznačuje, a tudíž i dovoluje autorovy prolínání s hrou jinou.

Motiv chatrče může mít ve hře *Odcházení* ještě jeden význam. Ve chvíli, kdy se Rieger dozvídá, že se bude muset vystěhovat z vily, je mu nabídnut byt někde na vesnici, kde by byl oddělen od veškerého dění. Není tedy těžké nalézt paralelnost mezi chatrčí a tímto bytem.

Třetí podobný motiv, který se v *Odcházení* objevuje, je motiv sebevraždy, konkrétně skok ze skály, útesu. V našich dvou případech se jednalo o skok osleplého Glostera a skok podvedené Ireny. Co ale tyto dvě postavy spojovalo, že byly obě přivedeny ke skále, ze které měly skočit? Podle mne to byla jejich slepost, která je spojovala. U Glostera to byla fyzická slepost, když mu byly vypíchnuty obě oči a předcházející, respektive následné zklamání. V případě Ireny tomu bylo jinak. Irena však neztratila zrak chvíli před svým pokusem o sebevraždu, ale zřejmě již dávno před tím. Jak už je z názvu postavy zřetelné, Irena byla dlouhý čas přítelkyní Riegera. V jiných částech *Odcházení* se ale dozvídáme, že Rieger míval na svých zahraničních cestách (a možná nejen na nich) různé pletky s ženami. Tudíž, Rieger s největší pravděpodobností Irenu podváděl již někdy v minulosti. Irena byla slepá tím, že ji nedošla Riegerova nevěra, která jiným byla pravděpodobně zřejmá. Přišla na to až ve chvíli, kdy přistihla Riegera líbajícího se s Beou. V ten moment prozřela, odešla od Riegera zklamaná,

zraněná a šla se zabít. To však neučinila a vrátila se „do života“, stejně jako Gloster neskočil z útesu a vrátil se.

Jako další příklad spojitosti mezi hrami *Odcházení* a *Král Lear*, bych rád uvedl konkrétní ukázkou.

Král Lear:

Lear *Duj větre, potrhej si tváře! Zuř! Vy přívaly a smršťe, tryskejte, až zatopíte věže po špice! Vy sirné ohně, hbité jako nápad, předzvěstí rozštípených dubisek, mou bílou hlavu popalte! Ty hrome, udeř a zplošti tlustou oblost země! Přírodě rozbij kadluby, znič sémě, z něhož se pěstí člověk nevděčník!⁶⁰*

Odcházení:

Rieger *Co se týče výslechu, jak to nazýváte, šlo jen o standardní podání vysvětlení, a co se týče archiválií, jak to nazýváte, šlo jen o standardní podvrhy. Ale to není důležité. Důležité je, že chci v tuto chvíli sloužit této zemi tam, kde to tato země v tuto chvíli nejvíce potřebuje a kde mohu této zemi v tuto chvíli nejvíce posloužit. Politika je služba. Chceme všestranně vzdělanou rodinu. Ať žije růst. Jde o budoucnost. Duj, větre, ať ti puknou tváře! Svět je jen velké jeviště bláznů. Padají mi kalhoty! Šach!⁶¹*

(nedoslovná přesnost shodné věty je dána rozdílnými překlady *Krále Leara*, pozn. PJ.)

Na tomto příkladě můžeme vidět, jak autor Václav Havel pracuje s texty, respektive jak zakomponovává repliku krále Leara do repliky Riegera. U obou našich případů mám dojem, že věta slouží jako zvolání, zvýraznění jejich vyjádření, které vyřkli. Jak už jsem se výše zmínil, v případě Riegera replika zní trochu nelogicky, ale i tak má zde své místo.

Kromě těchto několika jednoznačných příkladů, kdy se Václav Havel inspiroval ve hře *Král Lear*, si můžeme všimnout jiných motivů, které jsou oběma hrám velmi blízké. Jejich podobnost může být čistě náhodná, chtěl bych je i přesto zde uvést.

V *Králi Learovi*, stejně jako v Havlově *Odcházení*, se vyskytuje sluha, jakýsi správce domu. Tato postava nese jméno Oswald, resp. Oswald. V případě Shakespearovi hry se jedná o Gonerilina správce domu, v případě *Odcházení* jde o Riegerova pomocníka v domácnost.

⁶⁰ SHAKESPEAR, William. *Král Lear*. In Pět her. Praha, 1980. s. 541.

⁶¹ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 85.

Jiným blízkým tématem je odchod „staré doby“. Tento motiv se vyskytuje v obou hrách a v obou případech je ona „stará doba“ zobrazena v hlavních postavách, tj. v postavě krále Leara a bývalého kancléře Riegera. Obě postavy mají společné, že jejich předání „vlády“ je relativně poklidné a berou ho jako něco přirozeného a vyplývajícího z jejich životní situace. Oba se ovšem ke konci hry nějakým způsobem snaží opět chytit opratí moci.

Jak Shakespeare, tak Havel přiřkli hlavní postavě úděl staršího otce, který je v určité životní situaci více či méně odkázán na svoji dceru, resp. dcery. V obou případech se zprvu zdá, že se dcery rády a ochotně postarají o svého otce. Na konce se stává opak pravdou. V obou hrách zřetelně vidíme motiv nechuti starat se o otce (avšak v případě *Krále Leara* nakonec projeví o otce zájem zprvu zapuzená dcera Cordélie)

A konečně, v obou hrách probíhá boj o moc. Motiv usilování o moc je sice u *Krále Leara* zřetelnější, nicméně probíhá také ve hře *Odcházení*. Tento boj se stává opět pojátkem mezi oběmi hrami.

Shrneme-li těchto několik příkladů, vyjde najevo, že souvislostí mezi hrami *Král Lear* a *Odcházení* je poměrně velké množství. Osobně mám pocit, že pro oko čtenáře/diváka se stává viditelnější vliv převzetí jednotlivých motivů, než doslovné převzetí některých replik. Na druhou stranu některé převzaté repliky na sebe jasně ukazují svojí nesounáležitostí v porovnání s okolním textem.

6.2 Višňový sad

Podívejme se nyní na hru *Višňový sad* od ruského dramatika A. P. Čechova. Velmi rychle zjistíme hlavní, a posléze vedlejší motivy, které byly inspirací pro českého dramatika, Václava Havla.

Zřejmě prvního motivu, kterého si budeme moci všimnout, je višňový sad. Jak už z názvu ruského dramatu vyplývá, bude v něm sad hrát jednu z ústředních rolí. Nejinak je tomu v případě *Odcházení*. U obou her představuje višňový sad symbol tradice, stability, ale zároveň symbol stárí. Jak u *Višňového sadu*, tak v případě *Odcházení*, jakmile se mluví o višňovém sadu, tak nabýváme pocitu, že se mluví o něčem téměř posvátném. Uvažujeme-li o sadu jako o místu, o kterém se mluví s nádechem vznešenosti, můžeme si všimnout jedné paralely. Zpočátku hry se o bývalém kancléři mluví a následně vzpomíná s neskrytou úctou, stejně jako tomu je v případě sadu. V tomto ohledu si jsou tedy velmi blízcí.

Obě hry se postupně začínají rozbíhat, ale zanedlouho přijde velká rána. Objeví se možnost, že by mohl, nebo měl být sad pokácen a definitivně zničen. Taková zpráva samozřejmě šokuje a všichni se snaží přinejmenším slovy tento fakt buď oddálit, nebo dokonce úplně popřít. To se však ani v jednom případě nezdaří. Jak hra pokračuje, stává se tato možnost čím dál víc reálnější. Sad musí ustoupit nové době a na jeho místě má vyrůst něco nového. V této chvíli si nemusíme říkat co konkrétně. Podstatné je, že po vykácení višňů se v obou případech má z višňového sadu stát „zlatý důl“, který přiláká lidi a ti zde zanechají své peníze. Je to nepěkná budoucnost, která sad potkala.

S prodejem sadu úzce souvisí panství, či vila, která de facto navazuje na sad. Vila i panství jsou obrazem domova a vzpomínek. S takovými postoji se s nimi její stávající obyvatelé nechtějí rozloučit. Nicméně dojde k situaci, kdy v obou případech její obyvatelé musí odejít. U *Višňového sadu* je důvodem nedostatek financí, v případě *Odcházení* jde o politický tah. V samém závěru jak *Višňového sadu*, tak *Odcházení* dochází k loučení se hlavní postavy se svým domovem.

Višňový sad:

Raňevská *Ještě deset minut – a nasedáme... (Rozhlíží se po pokoji) Sbohem, můj milý, sbohem, staroušku. Zima uteče, přijde jaro, a ty už se nedočkáš, zbourají tě. Co všechno viděly tyhle stěny! (Vroucně líbá dceru) Zlatíčko moje, ty jen záříš, oči máš jako dva démanty. Jsi šťastná? Moc?*⁶²

Odcházení:

Rieger *Sbohem, dome, sbohem, sade, sbohem altánku –*⁶³

Myslím, že nám nebude dělat sebemenší potíže v těchto dvou ukázkách nalézt podobnost. Je velmi zajímavé, že ačkoli shodu rychle nalezneme, tak při hlubším zamyšlení nalezneme i rozdíl. V případě Raňevské zřetelně vidíme její city, které projevuje při loučení se s domem. U Riegera jde především o strohé loučení, které může být způsobeno celkovou Riegerovou proměnou v loutku.

⁶² ČECHOV, A. Pavlovič. *Višňový sad*. In. Dramata. Praha, 1988. s. 472.

⁶³ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 86.

Rieger ve svém loučení zmiňuje altánek a altánek je stavbou (dá-li se tak nazvat), která se znova vyskytuje v obou hrách. Je to obyčejná náhoda, či nikoli? Já sám jsem zastáncem názoru, že jen velice málo věcí se děje čistě náhodně. Proto bych si dovolil tvrdit, že ani v našem případě se promítnutí altánku do Havlovy hry neděje náhodně. Už jen z důvodu, že se Havel nechal inspirovat mnoha motivy, ať už z *Višňového sadu*, nebo z *Krále Leara*. Po přečtení obou her jsem nabyl názoru, že altánek představuje místo jakéhosi klidu, soukromí, či skryše. Tato představa je však poměrně paradoxní, představíme-li si dřevěný altánek v pravém slova smyslu. Spatříme nevelkou stavbu, která je téměř z jedné poloviny otevřená a ani nedisponuje dveřmi pro případné zavření, v jiném případě může být altánek dokonce průchozí. Na takovém místě bude někdo jen stěží hledat klid nebo dokonce soukromí.

Jak jsem se již výše zmínil, v obou hrách dochází ke kácení višňového sadu, které započne již během hry. Kácení je doprovázeno zvuky, které ani jeden autor neopomenul a zařadil je jako zvukovou kulisu hry, která dodává hře naléhavost a neodvratnost. Snad jen jediný rozdíl shledáme. Hra *Višňový sad* se odehrává ve starší době, tudíž zvuková podmalba vypadá následovně:

*Z dálky je slyšet úder sekery o strom.*⁶⁴

Zatímco hra *Odcházení* se odehrává v modernější době, a tudíž by se dalo říci, že zvuková podmalba zní „moderněji“:

*Za scénou je slyšet zvuk motorové pily a padajícího stromu.*⁶⁵

Při rozboru hry *Odcházení* jako takové mne zaujala postava Jepichodova, která se na scéně ani jednou neobjevila, avšak Jepichodov ve hře zahrál specifickou roli, která měla svůj nemalý význam. Podíváme-li se na hru *Višňový sad*, zjistíme, že postava Jepichodova pochází právě odtud. A nejen to. Jepichodov a jedna scéna s ním spjatá, je jedním z pravých příkladů, kdy Václav Havel doslovně převzal repliku jedné postavy z jiné hry a zakomponoval ji do hry své. Ve hře *Višňový sad* je Jepichodov účetní, kdežto z hry *Odcházení* se nedovídáme, kdo Jepichodov ve skutečnosti je. Víme jen, že by se v budoucnu mohl stát vedoucím kulečnickového sálu.

Pro zajímavosti si ukážeme ony dvě shodné repliky:

⁶⁴ ČECHOV, A. Pavlovič. *Višňový sad*. In. Dramata. Praha, 1988. s. 471.

⁶⁵ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 84.

Višňový sad:

Jaša *(stěží zadržuje smích): Jepichodov zlomil tágo! ... (odejde)*

Varja *Co tady má co dělat Jepichodov? Kdo mu dovolil hrát kulečnick? Já ty lidi nechápu ... (odejde)*⁶⁶

Odcházení:

Osvald *Jepichodov zlomil tágo!!*

Irena *Co tady má co dělat Jepichodov? Kdo mu dovolil hrát kulečnick? Já ty lidi nechápu* –⁶⁷

Podíváme-li se na oba texty, všimneme si malé odlišnosti. Tou je poznámka u *Jaši* před její replikou – „Stěží zadržuje smích“. Tato malá odlišnost je ve hře *Odcházení* zastoupena v poznámce, která předchází oběma výše citovaným replikám. V této poznámce je mimo jiné napsáno, že „...Z přilehlého stavení přijde Osvald s novu lahví šampaňského. Otevírá ji a všem dolévá, přitom se pořád tiše směje.“⁶⁸ Připadá mi tedy zajímavé, že dokonce i poznámky ke hře jsou takovýmto způsobem důsledně zachovány stejné.

Další shody si všimneme ke konci hry, kdy prohlásil bývalý kancléř Rieger, ať si jdou třeba všichni k Ragulinovým. Jméno samo osobě mě přišlo až příliš nápadně odlišné od ostatních a na druhou stranu blízké hře *Višňový sad* (jelikož se jedná o hru ruského autora). Pátral jsem a rodinu Ragulinových ve hře *Višňový sad* opravdu našel. Nicméně myslím, že hlubší význam tato zmínka nemá. Snad má jméno tvořit jen další intertextové pojítka mezi hrami. (V tomto případě mohlo jít zároveň o druh humoru, jelikož Ragulin byl za dob minulého režimu slavný sovětský hokejista.)

V samém závěru obou her najdeme ještě jeden shodný motiv. Jak hra *Višňový sad*, tak *Odcházení*, končí odstěhováním se, odchodem obyvatel z jejich dlouholetého a milovaného obydlí. Rodiny si balí své věci, loučí se a odcházejí. V obou případech ale zapomenou v domě jednu osobu, resp. na někoho zapomenou. Ve *Višňovém sadě* tak v panství zůstane Firs, 87 let starý komorník. V případě *Odcházení* zapomenou na Osvalda, taktéž pomocník „pána domu“. Tyto dvě postavy spojují v poslední scéně dvě věci. Oba shodně zjistí, že všichni odjeli

⁶⁶ ČECHOV, A. Pavlovič. *Višňový sad*. In. Dramata. Praha, 1988. s. 461.

⁶⁷ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 50.

⁶⁸ Tamtéž s. 50.

z panství bez nich. Shodují se taktéž jejich reakce na zjištění, že je zapomněli ve vile. Toto zjištění se v nejpodstatnějších částech repliky naprosto shoduje.

Odcházení:

Firs i Osvald *Odjeli! Zapomněli na mě! Že si milostpán zase nevzal kožich a jel jen tak v kabátě? A život uteče, člověk ani neví jak. Natáhnu se. Není už ve mně žádná síla. Určitě odjel bez kožichu. Všechno je pryč, všechno –⁶⁹*

Firstovou replikou hra Višňový sad končí. V případě Odcházení po té samé replice následuje replika Hlasu, který říká, že mu přítel doporučil, aby v této fázi hru také ukončil. Hlasu se hra nezdá úplná a tak následuje ještě dialog mezi Kleinem a Beou. (Nebýt této poslední repliky ve hře *Odcházení*, tak by se obě hry svým koncem naprosto shodovaly.)

Poslední, respektive předposlední scéna působí velmi absurdně. Nikdo by se nedivil, kdyby obyvatelé vily při svém odchodu zapomněli hodinky na nočním stole, ale zapomenout svého sluhu zní téměř neuvěřitelně. Proto má celé scéna zřejmě ještě jiný účel a tím je charakterizovat bezvýznamnost některých osob a hodnot.

Našli bychom jistě více jak jednu shodu mezi všemi třemi hrami. Jedna je však nejvýraznější a tu obsahuje samotný název Havlovy hry. *Odcházení*. Odchod staré doby, starých věcí, poměrů, zvyků, tradic. To vše je pobouráno nástupem nové doby a nových lidí, nové moci. Vše dohromady to zní možná smutně, ale přinejmenším v případě *Odcházení* je hra vše, jen ne smutná.

⁶⁹ HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. s. 87.

7 Odcházení na domácích a zahraničních jevištích

Divadelní hra *Odcházení* si bezesporu zaslouží, abych se alespoň stručně zmínil o některých divadelních inscenacích této Havlovi poslední hry.

Uvedení hry na scénu českého divadla od začátku provázely nezdary. Nejprve byl Václav Havel asi ve třech divadlech odmítnut (mimo jiné v Národním divadle). Nezdary byly podmíněny také neshodami v obsazení některých rolí, zejména role Ireny. Mluvílo se o tom, že Havel tuto roli psal pro svoji ženu Dagmar. Právě snaha autora prosadit její obsazení do role Ireny činila různým divadelním scénám potíže. Nakonec se Havel dohodl s režisérem Davidem Radokem, že premiéru *Odcházení* nastuduje pražské Divadlo Archa, včetně obsazení Dagmar Havlové. Ta ovšem zřejmě přecenila své síly a nakonec musela odstoupit. Dalo by se říct, že se jedná o paradox, kdy se konečně vše podaří dohodnout, ale nakonec obsazení Dagmar Havlové nevyjde. Hra *Odcházení* měla premiéru 22. května 2008 a sklídila veliký úspěch.

O hru *Odcházení* a její inscenaci již od samého počátku projevovala nevídaný zájem média, která tak z Havlovy nejnovější hry udělaly hru dvacetiletí. Nutno podotknout, že do hlavní role bývalého kancléře Riegera byl na Havlův požadavek obsazen vynikající český herec Jan Tříska. Řekl bych, že je od Václava Havla úctyhodný výkon, že i po tolika letech zastávání funkce prezidenta, dokázal napsat hru, která vzbudila tak silné ohlasy a zároveň tento úspěch potvrdil, že Havel patří mezi světové dramatiky.

První zahraniční premiéry se ujalo Londýnské divadlo Orange Tree v čele s režisérem Samem Waltersem. O překlad hry se postaral Paul Wilson. Toto britské divadlo je také známé tím, že zde již dříve inscenovali Havlova dramata. Premiéra proběhla 19. září 2008 a jak v Londýně, tak v mnoha dalších zemích sklízí Havel a jeho *Odcházení* obrovský úspěch.

8 Místo Odcházení ve vývojové linii Havlovy dramatické tvorby

Na začátku práce jsme se seznámili s Havlovými začátky na poli dramatické tvorby a prošli celým jeho tvůrčím vývojem v této oblasti. Poté následoval rozbor jeho posledního dramatu *Odcházení*, abychom mohli zhodnotit, zda a nakolik navazuje jeho poslední hra na ty předešlé. Přesto bychom měli na začátek stručně zrekapitulovat jeho dramatickou tvorbu jako takovou.

Řekli jsme si, že jeho dramatické počátky by se daly najít na konci padesátých let, kdy Havel plnil povinnou vojenskou službu u PTP. Zde, možná částečně ze vzdoru vůči režimu, ale také z tvůrčí chuti, založil dramatický kroužek. Po skončení služby strávil jeden rok v divadle ABC po boku Jana Wericha, kde čile sledoval tvůrčí improvizaci přímo na jevišti. Po roce Havel přešel do začínajícího divadla Na Zábradlí. V této době, již ovlivněn světovými představiteli absurdního dramatu Eugènem Ionescem nebo Alfréden Jarrym, začal Havel sám psát absurdní dramata, resp. dramata s absurdními prvky. Těmto dramatům se věnoval až do revoluce v roce 1989. Byly to hry jednoaktové, ale i více aktové. Často v nich skrytě kritizoval režim a společnost obemknutou komunistickou totalitou. Dále v hrách upozorňoval na některá rizika, která takové společnosti hrozí. Velkou kapitolou v jeho dramatické tvorbě pak byla série Vaňkovek, které slavily mezi širokou veřejností skrytý úspěch a hlavní postava Ferdinanda Vaňka se velmi brzy objevila i v hrách jiných samizdatových autorů. V roce 1989 přišla revoluce, Václav Havel nastoupil do funkce prezidenta a s tím přišel na bezmála dvacet let naprostý útlum v jeho tvůrčí dramatické práci.

Měla tato spisovatelská pauza nějaký vliv na Havlovo současně poslední dramatické dílo? Jak ho tato pomlka ovlivnila? Na tyto otázky dle mého názoru nebude příliš těžké odpovídat. Každého z nás, ať chceme nebo nechceme, ovlivňují životní události, které se do nás více či méně vpisují a jsme-li spisovateli, tak se nějakým způsobem promítají do literární tvorby. Nejinak tomu zajisté bylo u Václava Havla. V případě *Odcházení* zde máme ještě jeden zajímavý prvek. Jak se jednou sám Václav Havel vyjádřil, téma „odcházení“ a určitou předlohu ke hře *Odcházení* měl rozpracovanou již několik let před revolucí. Čteme-li *Odcházení*, nezjistíme snad sebemenší náznak, že by základy hry pocházeli z let předrevolučních.

Celkově si tedy myslím, že i přes značný časový odstup, se Havlovo drama *Odcházení* v hlavních rysech neliší od jeho dramát předešlých. Havlovi se podařilo navázat na své předešlé hry i přes mnoho velkých změn, které se za dobu jeho prezidentské funkce udály.

Závěr

Václav Havel ve funkci prezidenta skončil v roce 2003 a hra *Odcházení* vyšla v roce 2007. Mám-li zhodnotit, zda poslední drama i přes poměrně značný časový odstup navazuje na dramata předešlá, řekl bych jednoznačně, že ano. V české společnosti se ale mnoho věcí změnilo. Na našem území již nevládne komunistický režim a s ním totalita. Nastoupila však jiná vláda, jiní politici, kteří mají, slušně řečeno, také své chyby. A Havel se nebál na některé tyto nedostatky v *Odcházení* poukázat. Dá se tedy říci, že v tomto ohledu se poslední drama od předešlých neliší. Stejně jako v předcházejících hrách se Havel dotýká aktuálních témat, která jsou společnosti známá a která se jí úzce týkají. Dále si myslím, že hra *Odcházení* obsahuje velké množství prvků absurdity a můžeme ji tak zařadit mezi absurdní dramata, stejně jako byly absurdními dramaty Havlovy hry předešlé.

V poslední Havlově hře se dle mého názoru ve větší míře „vyskytuje“ Václav Havel sám. I když Havel sám částečně odmítá, že by ve hře fungovala rovnice Rieger „rovná se“ Havel a že by se de facto jednalo o jeho odchod z prezidentské funkce, opět ve hře shledáme mnoho velmi blízkých rysů s Havlem samotným. Jako inovaci, kterou spatřuji ve hře *Odcházení*, je určitá interaktivita zprostředkovaná „postavou“ Hlasem. Hlas se stal naším průvodcem celou hrou a doplňuje některé informace. Dále se ve větší míře do hry promítají Havlovy zkušenosti, které získal nejen během svých prezidentských mandátů, ale během života celého. Můžeme vnímat větší nadhled, který do hry přináší. Možná není tak „hravá“ a jednoduchá, jako byly Vaňkovky, ale nabízí čtenáři/divákovi zase jiné prožitky.

Resumé

In my work I focus on the last play by Czech absurd drama author Václav Havel, *Odcházení*. In the first part of the work I recapitulate the development of Havel's dramatic work on the backdrop of the circumstances of the era. This introduction serves me to assess how Havel's last absurd drama fits into the overall line of development of his work.

Next, I take some time to consider absurd drama itself. In this section my goal was to briefly outline the development of absurd drama and introduce its leading representatives. Using this extract I evaluate how Havel's plays fit into the greater picture of absurd drama. I came to the conclusion that Havel, though perhaps a little later, also joined the main current of authors of the absurd and fulfils theoretical categories of absurd drama.

Introduction of the most distinctive values of absurd drama follows. This enumeration helped us to determine features of absurd drama in *Odcházení*.

The central part of the thesis focuses on analysis of *Odcházení* and its characteristic features. First, I deal with the role of space in the play and then with movement within it. In the following part I observe central and also secondary characters, I demonstrate their attributes and their roles in the play. Through this analysis it was relatively easy to find the most prominent features of the genre of absurd drama, represented in the play in great numbers. Gradually, also some less prominent features began to show, which in the end play a comparable role with the most prominent ones.

In the next chapter I deal with intertextuality in the play in comparison with *The Cherry Orchard* by Russian author Anton Pavlovich Chekhov and *King Lear* by William Shakespeare. There is a great number of intertextual relations in *Odcházení*, which is a very interesting element of the play and it also makes the play more lively.

Almost in the conclusion I evaluate how well Václav Havel managed to build on his previous dramatic work after almost a twenty year gap. I came to the conclusion that in *Odcházení* there is more of Václav Havel himself. In interviews the author more or less rejects the idea that Rieger stands for himself and that the play is a portrayal of his leaving the presidential office. However, in the play we can find many close connections to Havel himself, so willing or not we cannot avoid the idea of Rieger resembling Havel. An innovation in the play, as I see it, is certain interactivity represented by the character of Hlas (Voice). Hlas becomes the guide through the entire play and adds some information. Furthermore, Havel's experience not only

from the time of his presidency but from all his life is projected in this play in greater extent. Therefore we can see a broader perspective this brings into the play. *Odcházení* may not be as "playful" and direct as plays about Vaněk were but offers the reader or spectator other kinds of experience.

In Havel's last play there are many clear elements of the absurd to be found. Therefore, in conclusion we can say that Havel remained faithful not only to his distinctive style of writing but also to absurd drama in general.

Použitá literatura

1. HAVEL, Václav. *Dálkový výslech*. 2. vydání. Praha, 1990. ISBN 80-7023-042-8.
2. PREČAN, Vilém (ed.). Václav Havel: *Do různých stran*. 2. vydání. Praha, 1990. ISBN 80-7106-000-3.
3. BAUER, Jan. *Václav Havel: Necenzurovaný životopis*. Praha, 2003. ISBN 80-7181-852-6.
4. JUNGMANOVÁ, Lendka (ed.). *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*. Praha, 2006. ISBN 80-200-1467-5.
5. HAVEL, Václav. *Odcházení*. Praha, 2007. ISBN 978-80-903766-0-1.
6. ČECHOV, A. Pavlovič. *Višňový sad*. In. *Dramata*. Praha, 1988.
7. SHAKESPEAR, William. *Král Lear*. In *Pět her*. Praha, 1980.
8. HOFFMANN, Bohuslav. *České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století: Ukázky s komentáři*. Praha, 1993. ISBN 80-85635-12-7.
9. STYAN, John Louis. *Prvky dramatu*. Praha, 1964.
10. CHALIZEV, Valentin. *Drama jako umělecký jev*. Praha, 1983.
11. VLAŠÍN, Štěpán (ed.). *Slovník literární teorie*. 2. vydání. Praha, 1984.
12. NÜNNING, Ansgar (ed.). *Lexikon teorie literatury a kultury*. Brno, 2006. ISBN 80-7294-170-4.
13. JANOUŠE, Pavel et al. *Dějiny české literatury 1945-1989*. Praha, 2008. ISBN 978-80-200-1631-7.
14. LEHÁR, Jan et al. *Česká literatura od počátku k dnešku*. 2. vydání. Praha, 2006. ISBN 80-7106-308-8.