

**Univerzita Palackého v Olomouci**

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Bakalářská diplomová práce

**ANALÝZA PROCESU ADAPTACE ODCHÁZENÍ**

Analyzing a process of Leaving film adaptation

Sarah Sofia Huikari

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Olomouc 2012

Místopřísežně prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma: Analýza procesu adaptace  
Odcházení vypracovala samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny.

V Olomouci 25. 4. 2012

.....

Sarah Huikari

Děkuji Mgr. Petrovi Bilíkovi, PhD. za ochotu a cenné rady při vedení mé bakalářské práce. Ráda bych také poděkovala Tereze Johanidesové z archivu Knihovny Václava Havla a PR manažerce Odcházení Uljaně Donátové za poskytnutí informací k tématu práce. Poděkování patří i mé rodině za podporu a zázemí, jež mi bylo poskytnuto během psaní této práce.

## OBSAH:

1. ÚVOD.....	5
1.1 Motivace a cíl .....	5
1.2 Literatura.....	5
1.3 Struktura a metodologická východiska .....	6
2. DIVADELNÍ DRAMA ODCHÁZENÍ .....	8
2.1 Václav Havel dramatik .....	8
2.2 Estetické principy absurdního dramatu.....	9
2.3 Odcházení .....	11
2.3.1 Bilanční hra.....	11
2.3.2 Politické fráze VR, VK a VH.....	14
2.3.3 Postavy .....	16
2.3.4 Mediální ohlasy .....	20
2.3.5 Odcházení v kontextu Havlovy dramatické tvorby.....	23
3. INTERMEZZO: FILMOVÝ SCÉNÁŘ ODCHÁZENÍ.....	26
3.1 Václav Havel scénárista.....	26
3.2 Od divadelního k filmovému Odcházení .....	29
3.3 Specifika filmového scénáře Odcházení .....	30
3.4 Adaptační úskalí Odcházení .....	32
4. FILMOVÁ ADAPTACE .....	35
4.1 Vznik filmu .....	35
4.1.1 Obsazení hlavních rolí a tvůrčího štábu .....	35
4.1.2 Natáčení a rozpočet .....	37
4.1.3 Distribuce, návštěvnost a tržby .....	37
4.1.4 Mediální reflexe .....	39
4.1.5 Filmové ocenění a filmové festivaly .....	41
4.2 Analýza vybraných narativních a stylových aspektů.....	42
4.2.1 Naratologická analýza .....	42
4.2.2 Stylistická analýza .....	44
4.2.2.1 Mizanscéna a vlastnosti filmového obrazu.....	44
4.2.2.2 Kamera a střih, zvuk a hudba .....	47
5. ZÁVĚR.....	50
6. SUMMARY .....	52
7. PRAMENY .....	54
8. ANOTACE.....	57
9. ANNOTATION .....	58

## 1. ÚVOD

„Považuji to sice za dost nepravděpodobné, teoreticky však nemohu vyloučit, že zítra dostanu nějaký báječný nápad a do týdne napíšu svou nejlepší hru. Právě tak je ale možné, že už nikdy nenapíšu vůbec nic.“

Václav Havel, *Šest poznámek o kultuře*, HRÁDEČEK, 11. srpna 1984

### 1.1 Motivace a cíl

Primární motivací, jež vedla k výběru předmětu analýzy, byla snaha o proniknutí k struktuře a k intertextuálním spojitostem, které by posléze měly být konfrontovány s mýty, které byly kolem *Odcházení* za intenzivního přičinění médií vytvořeny, jež také do značné míry ovlivnily diváckou recepci.

Cílem této práce je vytvořit transdisciplinární studii, propojující genezi Havlova *Odcházení* od původní dramatické podoby k jeho filmové adaptaci. Tato práce směřuje k analýze obou těchto podob a k jejich vsazení do pomezího kontextu.

Tato bakalářská práce by měla být přínosem především svými zpracovanými rešeršemi, popisujícími Havlův vztah k filmovému médiu, jenž se až do jeho režijního debutu (2011) jevil pouze jako platonický. Přínosná bude i naratologická a stylová analýza snímku, jež odhalí propojenost dramatu a filmu skrze jeho styl a stylizaci. Analýza dramatického textu poslouží v kontextu filmové analýzy, jako introspekce k odkrytí motivů a výchozích úskalí, které ovlivnily recepci filmové adaptace.

### 1.2 Literatura

Havlova dramatická tvorba byla již mnohokrát do detailů popsána v řadě jiných odborných a diplomových prací. Nejpodrobněji jsou fakta o vlastní dramatické kariéře popsány v knize *Dálkový výslech*, jenž je rozhovorem Karla Hvizďaly s Václavem Havlem. Velmi střízlivou monografií je nejnovější kniha Martina C. Putny *Václav Havel: Duchovní portrét v rámu české kultury 20. století*.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> PUTNA, M. C. *Václav Havel: Duchovní portrét v rámu české kultury 20. století*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2011. ISBN 978-80-87490-07-5.

Nejpřehlednějším shrnutím všech Havlových zásadních dramatických děl do roku 1988 je analytická publikace Evy Štěrbové *Modelové hry Václava Havla*.<sup>2</sup> Zásadním teoretikem, zabývajícím se moderním divadlem, je Zdeněk Hořínek, který se o Havlových dramatech zmiňuje v mnohých svých publikacích, např. v *Cestách moderního dramatu*, v *Knize o komedii* a v celé řadě svých článků.<sup>3</sup> Nejhlubší analýzou Havlových postupů, provedenou na *Zahradní slavnosti*, jsou texty Jana Grossmana: *Proč uvádíme Zahradní slavnost?*, *Uvedení Zahradní slavnosti* a *Slavnost mechanismu ovládajícího člověka*.<sup>4</sup>

Ačkoli vyšla řada publikací věnujících se Havlovi dramatickému odkazu o jeho scénářích nebo filmově esejistických pokusech, žádná ucelená studie vytvořena dosud nebyla.

Budu tedy pracovat zejména s primárními prameny v podobě Havlových esejů a článků, s rozhovory, osobní korespondencí a předmluvami či doslovy k jeho dramátům.

Rešerše mediálních reflexí byly zpracovány na základě denního tisku, týdeníků, odborných periodik, mediálních serverů a rozhlasových pořadů.

### 1.3 Struktura a metodologická východiska

Struktura této práce bude rozdělena do tří částí, zabývajících se separátně: dramatem, filmovým scénářem a filmem samotným.

První část sestává ze stručné analýzy dramatického textu, z přehledu předchozí Havlovy dramatické tvorby, z definice pojmu absurdní drama a jeho estetických principů. V části věnované dramatu bude zpracována analýza inspiračních zdrojů, politických frází, struktury a metodiky *Odcházení*.

V části druhé, věnované filmovému scénáři, budou shrnuty všechny Havlem doposud napsané scénáře a budou zde vytyčeny změněny, ke kterým došlo přepisem dramatu do podoby filmového scénáře. Výchozí teorie a metodologické postupy, aplikované v části věnující se adaptační problematice *Odcházení*, se v některých momentech shodují s těmi, jež aplikoval Petr Bubeníček ve své studii *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*.<sup>5</sup>

---

2 ŠTĚRBOVÁ, A. *Modelové hry Václava Havla*. 1.vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. ISBN 80-244-0379-X.

3 HOŘÍNEK, Z. *Cesty moderního dramatu*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995. ISBN 80-900066-8.X.

4 GROSSMAN, J. *Texty o divadle*. První část. 1. vyd. Praha: Pražská scéna, 1999. ISBN 80-86102-09-2.

5 BUBENÍČEK, P. *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010. ISSN 0862-397X.

V části věnované samotné realizaci filmu je pracováno s vědomím konceptu Barbary Klingerové, jenž stojí na základě recepce tisku, která ovlivnila i recepci diváckou, návštěvnost a do značné míry i neúspěch filmu. V části věnující se naratologické a stylové analýze filmového díla, vycházím z neoformalistické metodologie Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, popsané v *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Přeložili P. Dominková, J. Hanzlík, V. Kofroň. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6

## 2. DIVADELNÍ DRAMA ODCHÁZENÍ

### 2.1 Václav Havel dramatik

Tato podkapitola poslouží jako stručné shrnutí faktů o dramatické kariéře Václava Havla. Pro naše účely jsou podstatné jen některé konkrétní hry a skutečnosti, na něž bude dále odkazováno, a jež nějakým konkrétnějším způsobem ovlivnily *Odcházení*, ať už na základě modelové výstavby, podobností osudů postav, či přímými citacemi těchto her.

Havlův tvůrčí zájem o divadlo a počátky jeho dramatické tvorby datujeme do doby po jeho návratu z vojny, kde poprvé spoluvytváří divadelní hru a divadelní soubor. Po všech neúspěšných pokusech o přijetí na vysokou školu humanitního zaměření je Havel nucen najít si zaměstnání. To nakonec získal (díky rodinným známostem) u Jana Wericha v Divadle ABC. Jednu divadelní sezónu zde pracuje na pozici jevištního technika; v téže sezóně, která byla i Werichovou poslední.

*„Tam jsem pochopil a mohl „zevnitř“ denně pozorovat, že divadlo nemusí být jen podnikem k předvádění her, respektive mechanickým součtem her, režisérů, herců, biletářek, sálu a publika, ale že může být něčím víc: živoucím duchovním ohniskem, místem společenského sebeuvědomování, průsečíkem silokřivek doby a jejich seismografem, prostorem svobody a nástrojem lidského osvobození; že každé představení může být živou a neopakovatelnou sociální událostí, přesahující dalekosáhle svým významem to, čím se na první pohled zdá být.“<sup>7</sup>*

V roce 1960 se Havel skrze svůj článek *Na okraj mladých pražských scén*, publikovaný časopisem *Kultura 60*, seznámil s Ivanem Vyskočilem, který toho času vedl činohru *Divadla Na zábradlí*. Z tohoto seznámení vyplynula nabídka zaměstnání s vidinou tvůrčí účasti na vytváření profilu tohoto divadla. Podstatným zvratem Havlovy dramatické kariéry je sezóna 61/62, kdy je angažován jako šéf činohry Jan Grossman. Ten Havla následně učinil svým nejbližším uměleckým spolupracovníkem a uvedl Havlovy nejúspěšnější hry *Zahradní slavnost* (1963 v režii Otomara Krejčí), *Vyrozumění* (1965) a *Ztížená možnost soustředění* (1968). Rokem 1968, kdy Havel z *Divadla Na zábradlí* odchází, končí jeho nejdůležitější éra tvůrčí divadelní práce. Doba strávená na této jeho tzv. mateřské scéně byla jedinou dobou, kdy se mohl divadlu věnovat

---

<sup>7</sup> HAVEL, V. *Dálkový výslech: rozhovor s Karlem Hvižd'alou*. Praha: Torst, 1999, str. 16. ISBN 80-7215-090-1. [online] <[http://archive.vaclavhavel-library.org/kvh\\_search/itemDetail.jsp?q=d%C3%A1lkov%C3%BD+v%C3%BDslech&submit=&todo=archive&offset=10&id=835](http://archive.vaclavhavel-library.org/kvh_search/itemDetail.jsp?q=d%C3%A1lkov%C3%BD+v%C3%BDslech&submit=&todo=archive&offset=10&id=835)>



na plno.

Po srpnu 1968 se čím dál tím více zapojuje do veřejného života a začíná se politicky angažovat. O rok později je v návaznosti na své nedivadelní aktivity obviněn z podvracení republiky, jež má za následek oficiální publikační zákaz a ztrátu přímého kontaktu s divadlem. Pod vahou těchto okolností napíše v roce 1971 svou nejméně vydařenou hru, politickou frašku *Spiklenci*. Tu následuje divadelní adaptace *Žebrácká opera* (1972), jejíž nastudování amatérským divadlem *Na tahu* Havlova dobrého přítele Andreje Kroba vyvolá v roce 1975 rozsáhlou mediální a zejména policejní štvanici proti všem účastníkům této komorní premiéry v Horních Počernicích.<sup>8</sup>

V druhé polovině 70. let píše Havel své tři nejoblíbenější jednoaktovky, kterým se posléze začalo souhrnně říkat vaňkovky: *Audience* (1975), *Vernisáž* (1975) a *Protest* (1978).

V 80. letech po návratu z vězení píše celovečerní hru *Largo desolato* (1984), jež je silně ovlivněna jeho vlastními disidentskými zkušenostmi. Moralistní hra *Pokoušení* (1985) je pak jeho svébytným zpracováním faustovského motivu vsazeného do soudobých reálií. V druhé polovině 80. let sepsal Havel další hru *Asanace* (1987), kterou v této práci časově i analogicky řadíme ke dvěma předešlým.

Vzhledem k prezidentské funkci, kterou vykonává od roku 1989 do roku 2003, píše svou poslední hru *Odcházení* (2007), a to po devatenáctileté pauze.

## 2.2 Estetické principy absurdního dramatu

Abychom mohli analyzovat strukturu *Odcházení* a všimnout si i dílčích absurdních atributů v jeho dramatické i filmové podobě, bude zapotřebí definovat si *absurdní drama* a stručně charakterizovat jeho estetické principy.

Sám Havel, jak jej popsal v *Dálkovém výsledku*, považuje absurdní divadlo za: „nejvýznamnější úkaz v divadelní kultuře dvacátého století, protože demonstrovuje soudobé lidství tak říkajíc v jeho ‚krizovitosti‘. Ukazuje totiž lidství člověka, který ztratil základní metafyzické jistoty, zážitek absolutna, vztah k věčnosti, pocit smyslu. Čili: pevnou půdu pod nohama. Je to člověk, kterému se všechno hroutí, jehož svět se rozpadá, který tuší, že cosi nenávratně ztratil, není však schopen si svou situaci přiznat, a skrývá se tudíž před ní. Čeká, neschopen pochopit, že čeká zbytečně. Čekání na Godota. Je sužován potřebou sdělit to hlavní, ale nemá, co by sdělil. Ionescovy Židle. Hledá svůj pevný bod ve vzpomínce a neví, že není, na co si vzpomenout.

---

<sup>8</sup> Andrej Krob (1938) - divadelní scenárista a (i televizní) režisér, od roku 1963 působil jako jevištní technik v *Divadle Na zábradlí*. V roce 1975 založil *Divadlo Na tahu*, kde se specializoval na režii her Václava Havla.

*Šťastné dny. Obelhává sebe i své okolí iluzí, že dojde kamsi a nalezne cosi, co mu vrátí jeho identitu. Pinterův Správce. Myslí si, že zná své nejbližší i sebe sama, a ukazuje se, že nezná nikoho. Pinterův Návrat domů. Jak patrně, modelové situace propadajícího se člověka.*<sup>9</sup>

Hovoříme-li o *absurdním dramatu*, nemluvíme jen o žánru, o teatrologickém, či literárněvědném termínu, ale i o uměleckém směru se svébytnými estetickými kodexy. Jeho vznik datujeme do 50. let 20. století. Termín *absurdní drama* se uchytil na přelomu 50. a 60. let, přičemž za jeho popularizaci vdčíme Martinu Esslinovi,<sup>10</sup> jenž termín *absurdno* či *absurdismus* vyložil jako „pocit metafyzického strachu před konečností lidské existence“.<sup>11</sup> V běžném slovníkovém významu bývá tento termín vykládán jako něco, co odporuje rozumovému myšlení, jako nesmyslnost a vnitřní spornost. V hudební terminologii jde pak o disharmonii.<sup>12</sup>

Jan Grossman v textu sepsaném u příležitosti uvedení *Zahradní slavnosti* v *Divadle Na zábradlí* píše: „Absurdita není totožná s iracionalitou, s libovolnou, chimérickou fantazií: nepřichází z „noční poezie“ a nemá kořeny romantické. Absurdita vzniká nadsázkou. Ale nadsazovat je možné jen to, co je nejprve přesně posazeno. V tom smyslu má absurdita spíš kořeny realistické: rodí se vystupňováním reality velmi konkrétní současné a ‘obyčejné’.“<sup>13</sup>

Podle Martina Esslina je *absurdní drama* provázeno charakteristickými jevy, jakými jsou: nedějovost, situačnost, devalvace jazyka, absence vyprávění a účelového jednání. Jeho struktura vyvolává rozklad tradičního pojetí fabule, absurdita v tomto pojetí fabuli přímo determinuje. Vyznačuje se antipsychologismem; ponechává stranou psychologickou motivaci postav i kresbu charakterů. *Absurdní drama* upřednostňuje asociace, využívá specifických kompozic témat a motivů. Jedním z nejčastějších motivů je automatismus, se kterým pracuje tak, že běžné situace přivádí do extrémů. Zaobírá se zejména fenoménem neidentity a v neposlední řadě se snaží o maximální mnohoznačnost.

Jan Grossman dodává: „*Absurdní divadlo se v podstatě zabývá jedním základním fenomenem: uniformovaností, zbanalizováním, zglajchšaltováním a standardizací moderní civilizace – fenomenem, který se paradoxně pojí k světu, označovanému jako svět společenských přestaveb a vědeckých a technických objevů.*“<sup>14</sup>

V Havlově pojetí absurdity je citelné jemu vlastní humanistické vnímání existence: absurdní je to, co ztrácí lidský kontext.<sup>15</sup> Alena Štěrbová zdůrazňuje fakt, že ačkoliv se u svých

---

9 HAVEL, cit. 7, s. 22.

10 ESSLIN, M. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadlo: kapitoly z knihy Absurdní divadlo*. 1. vyd. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1966.

11 Cit. Dle ŠTĚRBOVÁ, A.: *Modelové hry Václava Havla*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002, str. 86. ISBN 80-244-0379-X.

12 ŠTĚRBOVÁ, cit. 2, str. 86.

13 GROSSMAN, cit. 4, str. 138.

14 Tamtéž, s. 138.

15 Parafraze dle ŠTĚRBOVÁ, cit. 2, s. 88. HAVEL, V. in *Anatomie gagu*.

her vždy snažil o velkou míru obecnosti, společenské mechanizmy, které vystavuje prostřednictvím svých her kritice, jsou neodmyslitelně spjaty s českým prostředím. Modelové situace, na kterých jeho hry stojí, jsou natolik ambivalentní, že se dají snadno aplikovat na jiné společenské systémy a přesto zůstat srozumitelné a inscenovatelné i v zahraničí. Vděčí za to autorově neutuchající snaze vyhýbat se ryze povrchním aktualitám.<sup>16</sup>

Jeho hry jsou modelové ve smyslu struktury i v pojetí modelovosti (a schematizace) postav a situací. Ústředním tématem Havlových dramát je konfrontace s mocí: ve svých hrách vypráví o cestě k moci či o snaze si nabytou moc udržet. Zprostředkovávají rozklad lidské identity a odkrývají mechanismy odlidštěné moci. Mají silně apelativní, až moralistní ráz. Jeho postavy jsou často úředníci a lidé spoutaní přemírou byrokracie. Prostřednictvím častého kombinování smysluplných a nesmyslných výroků, frází a řečnických postulátů, postupně demaskovává své kvaziintelektuální postavy. Často proti sobě klade učesanou, školsky spisovnou mluvu a její pravý opak.

Štěrbová zdůrazňuje potřebu uvědomit si, že Havel ke své tvůrčí dramatické tvorbě vždy přistupoval jako „vzdělaný a neustále se teoreticky připravující intelektuál.“<sup>17</sup> Svým přístupem a svou tvorbou se etabloval po bok Samuela Becketta, Eugena Ioneska, Slawomira Mrożka, aj.<sup>18</sup>

## 2.3 Odcházení

### 2.3.1 Bilanční hra

V této kapitole si orientačně nastíníme základní tematické okruhy, inspirační a intertextuální odkazy, které se vyskytují v textu *Odcházení*. Tato kapitola by měla fungovat i jako jakýsi stěžejní informační pilíř, který by nám měl usnadnit také analýzu filmové adaptace.

Divadelní hru *Odcházení* Havel rozepsal již na konci 80. let, první verze dramatu byla v roce 1989 ze dvou třetin napsaná, avšak posléze byla autorem posouzená jako neaktuální a odložená stranou. Po konci své prezidentské funkce, se k tomuto rukopisu v roce 2006 navrácí a odjíždí do USA, kde původní podobu hry kompletně přepisuje.<sup>19</sup> Na základě předchozího biografického popisu jeho dramatické kariéry je třeba si uvědomit, že *Odcházení* je první hrou po čtyřiceti letech, na jejíž světové premiéře a přípravách se mohl podílet a vidět samotný výsledek.

---

16 ŠTĚRBOVÁ, cit. 2, str. 88-89.

17 ŠTĚRBOVÁ, cit. 2, str. 24.

18 Martin Esslin přidal do své encyklopedické knihy *The Theater of the Absurd* samostatnou kapitolu věnující se Havlovi.

19 Knižně vychází 22.11.2007 v nakladatelství *Respekt publishing a.s.* 11.12.2007 vychází *Odcházení* v 8. svazku spisů Václava Havla obsahující *Projevy z let 1999-2006* a pokračování rozhovoru *Dálkový výsledek* s Karlem Hvižd'árou: *Prosím stručně* v nakladatelství *Torst*.

Archetypálním motivem hry je odcházení, nabyté všim kontextem metafyzického slova smyslu. Odcházení je míněno jako obecné a existenciální téma pojednávající o nenávratnosti času, činů, i lidského života. Hra pojednává o odchodu jedné epochy (Višňový sad) a ztrátě mocenského postavení (Král Lear), se kterým se ústřední postava hry Dr. Vilém Rieger neumí vypořádat.

*„Po roce šedesátém osmém jsem měl možnost vidět zblízka bývalé politiky, kteří byli vyhozeni z funkcí a museli dělat skladníky. Mohl jsem pozorovat, jak to začasť těžce nesli a přestože se tvářili, že je to legrace, žádná legrace to pro ně nebyla. Moc, jak jsem tehdy pozoroval, má zvláštní přitažlivost, kterou zřejmě jiná zaměstnání nemají. Ale ztráta funkce a tím pádem i politického postavení zpřítomňuje zároveň i témata širší.“<sup>20</sup>*

*Odcházení* nám představuje hroutící se svět, hroutícího se vladaře a při tomto pádu se postupně vyjevují pravdy o jeho vlastním dvoře a rodině. Vilém Rieger odchází ze své politické funkce kancléře, a tím pádem musí opustit i svůj domov – vládní vilu. V této situaci se snaží s místním bulvárním plátkem vést, pro něj veledůležité, bilanční interview a vyzdvihnout své politické kvality a názory, které už ale nikoho nezajímají. Ztrátou moci ztrácí smysl života a finálně i kus sebe sama, což podtrhne neschopností žít jinak než „politickou službou“ a přijetím degradující pozice poradce jeho nástupce, vicepředsedy Vlastíka Kleina.<sup>21</sup> Absurdnost jeho motivací je tímto ukotvena (pro Havla naprosto typickým) kruhovým modelem dramatu: zacykleností času (drama končí víceméně tam, kde začíná, ale ústřední postava sama sebe dostává do ještě překérnější situace), replik a postav jakoby přeskakujících z jedné hry do druhé.

I sám Havel o své hře hovořil jako o hře bilanční. Aby navodil kýžený pocit kontinuity s předchozími dramatickými texty, pokoušel se v prvních verzích této hry vkládat do promluv (zejména Viléma Riegera) repliky ze svých předchozích her.<sup>22</sup> V konečné verzi hry najdeme těchto citací předchozích her méně. Ze své první vlastní celovečerní hry (*Zahradní slavnost*) si vypůjčil šachový motiv, který naznačuje souboj dvou králů. Ne náhodou tedy Vilém Rieger v pátém dějství pronese na konci svého dlouhého monologu, obhajujícího jeho přijetí pozice poradce vicepředsedy šachovou repliku Šach.<sup>23</sup> Vítězný tah zakončující šachovou partii (a repliku Mat) však vykoná jeho nástupce Vlastík Klein.

Při psaní *Odcházení* se autor musel vypořádat s dlouholetou dramatickou prolukou,

---

20 TICHÝ, Z. (2008): *Václav Havel: Moc má zvláštní přitažlivost*. Divadelní noviny. [online, cit. 22.4.2012] <<http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=16922>>

21 „VLASTÍK KLEIN: náměstek a později vicepředseda.“ HAVEL, V. *Odcházení*. Praha: Respekt publishing a.s., 2007, s. 7. ISBN 978-80-903766-0-1.

22 Srov. CIESLAR, J. (2007): *Režírují samé absurdity*. Katolický týdeník. [online]

<<http://www.katyd.cz/index.php?cmd=page&type=11&article=5647&webSSID=2999a5d246f5d1414f2a73b20a62bfd>>

23 V šachové terminologii zn. ohrožení krále.

kteřou se snažil prolomit jakousi návazností na hry z 2. poloviny 80. let, konkrétně na *Pokoušení* a zejména na *Largo desolato*, ve kterém je mimo jiných podobností také využito parafrází z knihy *Dopisy Olze*.<sup>24</sup> Návaznost na jiná absurdní dramata naznačuje například i citaci Estragonových kalhot ze hry Samuela Becketta *Čekání na Godota*.<sup>25</sup>

Na následujícím úryvku *Odcházení* si názorně ukážeme aplikaci motivů výchozích inspiračních zdrojů, zde primárně Shakespearova *Krále Leara*.

HANUŠ	Vy tady, pane? V noci jako tahle i noční tvorové se třesou strachy a šelmy zalézají do doupat!
RIEGER	Na vás si nestěžuju, živly! Vám jsem nedal království! Tlučte do mě, když se vám to líbí! Stát je tu kvůli občanovi, nikoli občan kvůli státu. Jsem člověk, jemuž ukřivdili víc, než on kdy křivdil jiným. Prší. Píšeš básně?
HANUŠ	Nemáte nic na hlavě, můj pane! Tady je nějaká salaš. Před bouří vás trochu ochrání –
RIEGER	Máš pravdu, chlapče. Ved' mě do salaše – Duj, větře, ať ti puknou tváře! Ať bije hrom a zaoblenou zem jedinou ranou zkuje v placku! Ty pukni, přírodo, a utrať sémě, z něhož se rodí nevděčníci!
OSVALD	Kde je můj pán?
HANUŠ	Tady. Ale nech ho. Klid zkonejší mu potřhané smysly, jinak by se už nedal dohromady –
OSVALD	Večeře stydne –
HANUŠ	Ať!
RIEGER	Dej psovi úřad a hned je z něj pán. Velcí zloději věšejí ty malé. Kozich a talár skryjí všechno! O zločin obrněný zlatem si vyláme zákon zuby, do hřichu v cárech však projede jak nůž!
HANUŠ	V tom nesmyslu je smysl!
RIEGER	Rodíme se s pláčem. Jak poprvé si loknem vzduchu, hned je z toho křik a pláč. Náš celý svět je velké jeviště bláznů. To proto pláčem, když se rodíme! Méně státu! <sup>26</sup>

Jak vidno, Havel nevyužil jen archetypálního tématu z *Krále Leara*, ale i přímých citací, které umně přizpůsobil svému příběhovému konceptu. Tyto citace však na sebe svou nesounáležitostí strhávají pozornost, jakoby nesly břímě kýžené absurdity celého textu. Na druhou stranu se jim zdárně daří patetizovat hlavního hrdinu a jeho sebelítostivou povahu.

Využití Čechovovského motivu se svou analogií atmosfér jeví příznačněji. Motiv

---

24 Zejména pedantické promluvy postavy dlouholeté kancléřovy přítelkyně Ireny.

25 „Padají mi kalhoty!“ HAVEL, V. *Odcházení*. Praha: Respekt publishing a.s., 2007, s. 69. ISBN 978-80-903766-0-1.

26 Tamtéž, s. 64 – 66.

opouštění vily s odkazy na *Višňový sad* nabývá dalšího kulturně urbanistického významu, který Havel zpracovává už ve své hře z roku 1987 *Asanace*. Z této Čechovovy hry si vypůjčuje mnohé: višňový sad přiléhající k vile, ruský metrický systém, město Charkov, nepřítomnou rodinu Ragulinových stejně tak jako Jepichodova a jeho tágo. Postavy *Odcházení* svou tlachavostí připomínají ty z *Višňového sadu*. V *Odcházení* je jasně však určena ústřední postava, kolem které se celý děj točí a která je neustále vystavována nějakému nátlaku a trochu i oné pověstné smůle, která ve *Višňovém sadu* provází Jepichodova. Čtenáře, popřípadě diváka snad může napadnout, zdali těch višní a Jepichodovů (a dalších externích odkazů) není v textu *Odcházení* přespříliš, zdali se nejedná jen o jakousi eklektickou postmoderní skrumáž motivů vsazených do 5 dějství. Jde však o rozsáhlou variaci Havlových postupů a metod shrnutých do jedné hry; takových postupů, které můžeme vyčíst nejen z jeho předešlých dramát, ale i esejistických publikací typu *Prosím stručně* atp.

Havlovi byla často vytýkána složitost a jakási nepřístupnost jeho textů, tímto metrem by se snad s nadsázkou dalo *Odcházení* označit za Havlovu hru pro „pokročilé“. Na druhou stranu se autor zcela pro něho netypickým postupem snaží se čtenáři a diváky komunikovat skrze komentující Hlas. Na otázku redaktora z Divadelních novin, co jej inspirovalo k jeho novému postupu jakéhosi „*dramatika ex machina*“,<sup>27</sup> k jeho autorským poznámkám, glosám, úvahám i připomínkám k hercům odpověděl, že: „*Po celou dobu psaní divadelních her jsem pociťoval na jedné straně potřebu komentovat, co dělám a proč to dělám a klást si otázky a zaznamenávat sled svých myšlenek, ale na druhé straně i potřebu to všechno tajit. Různě jsem mezi tím balancoval, až jsem se rozhodl myšlenky, které přicházely během psaní, do hry vložit. Bylo to vůbec poprvé, před tím jsem to nikdy nepoužil, protože jsem nevěděl jak. Je to záznam myšlenek autora a lze tedy předpokládat, že to jsou mé myšlenky, ale zároveň to není nikde přímo řečeno. Měla by to být jedna ze stovek nejasností a mlhavostí kolem hry.*“<sup>28</sup> Tato výpověď nám naznačuje autorovu snahu znesnadnit rozklíčování těchto dílčích postupů a motivů.

### 2.3.2 Politické fráze VR, VK a VH

V předchozí části jsme si ukázali variaci Havlových motivů a naznačili postupy, na nichž svou poslední hru vystavěl. Další neodmyslitelnou složkou jeho (celoživotního) díla je jazyk, konkrétněji fráze, v tomto textu satiricky, ale o to víc apelativně poukazující na současnou politickou a mediální frázovitost. Havlovy hry jsou antiautoritativní, tato hra skrze sebe

---

27 K dalším zásadním inspiračním zdrojům, které ovlivnily vznik dramatu, patří texty Jana Kotta z 60. let, zabývající se Shakespearem. Rovněž i hostování *Royal Shakespeare Company* v Praze (Král Lear: Paul Scofield).  
28 TICHÝ, cit. 12.

tematizuje moc a s ní i její mocenské okruhy idejí, slov a frází. Jak však podotkl Vladimír Just v pořadu *Kritický klub Jana Rejžka*, fráze není frází „an sich“, ale stává se jí absencí skutků a především tím, že za ní není požadovaný lidský postoj, který by ji naplnil. *Odcházení* si hraje s promiskuitou slov, čímž skrze fráze tyto postoje kritizuje.<sup>29</sup>

Za inspirační zdroj pro tyto fráze mu posloužily bohaté zkušenosti z jeho polistopadového postu, které však znesnadnily a zamlžily přístup k interpretaci textu. Mnozí čekali přímo politickou satiru z prostředí, ve kterém se Havel léta pohyboval, a proto ve výsledku usilovně hledali onen „*primitivní kontext*“,<sup>30</sup> k němuž by se dal přiřadit reálný předobraz. Po vzoru lidového moudra *kdo hledá, najde*, kolem textu vznikly rozsáhlé dohady (které ještě více vystupňoval mediální ohlas filmové adaptace), neodbytně se točící kolem demaskování fikčních postav (V. Klein = V. Klaus popřípadě S. Gross, V. Rieger = V. Havel, Irena = D. Havlová, atp.). Tyto dohady se však Havel v rozhovorech na téma *Odcházení* neustále pokoušel vyvracet: „(...) *mou ambicí nebylo napsat publicistickou hru. Že všelijaké dohady budou, se dalo předpokládat a přežijeme to, konec konců jsem tam jakési své zkušenosti z politiky přece jen musel uložit, samy se vlastně vnutily. Jako například dělení erárního majetku od soukromého – to když se dělo na Hradě, to jsem teprve koukal. Jistý pan Herda, zaměstnanec Správy Pražského hradu, měl rozhodující razítko. Když jsem dostal dárek, třeba sochu Ghándího, tak pokud na něj dal razítko, pak dárek patřil skrze mě státu, neodmyslitelně, a byla by to krádež, kdybych si ho odvezl. A když tam to razítko nebylo, tak to bylo moje. Všechno odviselo od razítka pana Herdy, byl jsem zcela v jeho rukách. Uznejte, že by byl hřích tuhle proceduru ve hře nepoužít.*“<sup>31</sup>

Politické repliky hry jsou vystavěné na ideovém základu demokratického establishmentu. Ne náhodou hlavní postava nese jméno českého politika a vůdčí osobnosti *Národní strany* (staročecha) Františka Ladislava Riegera. Však i kancléřova (a posléze i Kleinova) replika: „*Stát je tu kvůli občanovi, nikoli občan kvůli státu,*“<sup>32</sup> je větou definující demokratický princip státu (*cílem státní moci je sloužit státu, stát je tu pro lidi, nikoli lidi pro stát*) a otevřeně naznačuje zprofanovanost naší soudobé ideokracie, aneb Liessmanovy slovy: „*Skutečnost se vzdává své ontologické důstojnosti ve prospěch obecného potlesku pro zdání.*“

Antonín Kostlán do týdeníku *Respekt* napsal, že v některých proklamacích má Rieger blízko k dikci a liberální frazeologii Václava Klause, např.: „*Dobrý lídr má ovšem kolem sebe i*

---

29 Srov. REJŽEK, J. *S Vladimírem Justem o filmu Václava Havla*. Kritický klub Jana Rejžka. Český rozhlas 6. [online, cit. 24.3.2011] <<http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2292903>>

30 Tamtéž.

31 ŠVAGROVÁ, M, MACHALICKÁ, J. (2008): *Havel: Bude to spíš událost*. Lidové noviny. [online, cit. 21.5.2008] <[http://www.lidovky.cz/havel-bude-to-spis-udalost-dcn-/ln\\_kultura.asp?c=a080520\\_195736\\_ln\\_kultura\\_fho](http://www.lidovky.cz/havel-bude-to-spis-udalost-dcn-/ln_kultura.asp?c=a080520_195736_ln_kultura_fho)>

32 HAVEL, cit. 25, s. 64-65.

*dobrý network think-tanků... Slušnost a mravní zásady jsem vždycky považoval za veledůležitý doplněk trhu...". Zdůrazňuje však, že v jiných proklamacích připomíná zcela odlišné politické předobrazy. Popisuje také Riegerovu politickou funkci: „kterou Havel obepisuje výrazem 'kancléř' (tedy výrazem, který v české politické tradici je de facto nezatižený, byť někdy takto bývá neoficiálně titulován vedoucí prezidentské kanceláře); o jejím významu si můžeme učinit nepřímo názor z faktu, že jejímu držiteli byla automaticky poskytnuta reprezentativní vila („kancléř" je tedy zřejmě krycím jménem pro funkci významu ministerského předsedy či prezidenta).“<sup>33</sup>*

Toto tvrzení je ve filmu podpořeno i fiktivním nakladatelstvím knih, které Rieger a posléze Klein podepisují s Bee, totiž nakladatelstvím *Hrad*. Postavy hojně citují reálné politiky: švédskou královnu, Tonyho Blaira, V. M. Molotova, Václava Havla, ale zmiňují se i o paní Putinové, Papandreouvi, Čankajšekovi, Jacku Langovi, či Indíře Gándhí. Čímž se dostáváme zpět k politické frázi. Nejvýrazněji je do hry vsazen a zainterpretován Havlův nejslavnější výrok, který je na úplném konci hry přidělen Hlasu z reproduktoru: „*Děkuji hercům, že se nepitvořili. Divadlo děkuje divákům, že měli vypnuté mobilní telefony. Pravda a láska musí zvítězit nad lží a nenávistí! Zapněte si telefony! Dobrou noc a hezké sny!*“<sup>34</sup>

### 2.3.3 Postavy

V této kapitole si představíme charaktery vedlejších postav ve vztahu k ústřední a pokusíme se rozčlenit je do jednotlivých podskupin. Vlastnosti a osudy těchto postav, povede-li to k hlubší analýze, budeme komparovat s postavami z *Krále Leara*, *Višňového sadu*, popřípadě s postavami z jiných Havlových her.

Jak již bylo řečeno v úvodní části kapitoly, autorovým dramatickým zvykem je reprezentovat postavy v rámci svrchované a svazující společenské systematizace. To znamená, že postavy jsou (nebo posléze postupně budou) v těchto fikčních světech mechanicky zakotveny skrze svou ctižádost, názorové postoje nebo činy. Motivace a psychologické odůvodnění těchto postojů v Havlových hrách nenalezneme.

---

33 KOSTLÁN, A. (2007): *Havel ex machina*. Respekt. [online, cit. 26.11.2007]  
<<http://kostlan.blog.respekt.ihned.cz/c1-46025070-havel-ex-machina>>

34 HAVEL, cit. 25, s. 88.



## Riegerova rodina

Dr. Vilém Rieger, relativně kultivovaný, avšak citelný ješita, sám sebe postupně demaskuje jako tzv. pouhého politického *fachidiota*, který se neumí realizovat jinak než v politice. Když Havel zamýšlel napsat hru s touto ústřední postavou, tematizoval skrze ni vlastní otázku: „*Jak to, že moc má pro někoho takové zvláštní charisma? Jak to, že někdo, kdo ztrácí moc, může ztratit i smysl života, že se mu svět zhrouť?*“<sup>35</sup> Moc, která má sílu nenávratně proměnit téměř jakýkoliv charakter, má nakonec za výsledek Riegerovo popření sebe sama (a destruktivní rozpad jeho identity).

Kancléřova postava pochopitelně nese i analogické rysy s postavou žvanivého Gajeva z *Višňového sadu*, více společného má však s Learem. Král Lear se sice moci vzdává dobrovolně, ale ambivalentní, možná i nevděčné postoje jeho dcer a jeho bývalého dvora jsou obdobné i v případě Riegera.

Riegerův vztah ke své dlouholeté přítelkyni Ireně by se dal příznačně demonstrovat jeho replikou: „*Velmi mě miluje, takže jsou s ní občas potíže.*“<sup>36</sup> Irena je loajální partnerka pečovatelského typu. Tato její pečlivost často hraničí až se stíháním hlídaného objektu. Láskyplně ho ostřeluje četnými dotazy, kterými ho (spolu s přičiněním dotazů jeho matky) vyčerpává a často i znemožňuje. V jejím pedantickém způsobu vedení domácnosti a zadávání drobných úkolů je znatelná sebeironická reflexe samotného autora.<sup>37</sup>

Riegerovy dcery, nevážíc se příliš k vlastním rodinným příslušníkům, jsou zvláštním elementem hry. Vlasta, jeho starší dcera, má snahu se od těchto rodinných vazeb odpoutat a vytvořit si vlastní. Pakliže však z její původní rodiny vyhlíží jakýsi benefit, neváhá se k němu otevřeně hlásit. Z otcovy situace se snaží vytěžít, co se dá, a žádá po něm převedení majetků pouze na rodinné příslušníky: „*(...) pro případ, že by to či ono vlastnictví někdo zpochybňoval -*“.<sup>38</sup> Její pohnutky jsou zřejmé, nechce dopustit, aby se jednoho dne musela o otcovy majetky dělit s jeho dlouholetou partnerkou a tím riskovat, že by se od nich *odklonily* směrem k ní. Irena se k tomuto necitlivému požadavku Vlasty postaví důstojně a naznačí, že o Vilémovy majetky nestojí, majíc své vlastní úspory. Zde Rieger charakterově selže a místo toho, aby podpořil práva své partnerky, poděkuje jí se slovy: „*Jsi hodná, Ireno -*“, netušíc ránu, kterou jí tím mohl uštedřit.

Motiv tendenčně starostlivé dcery Vlasty je v porovnání s motivem jeho *blazeované*

---

35 TICHÝ, Z. (2008): *Václav Havel: Moc má zvláštní přitažlivost*. Divadelní noviny. [online, cit. 22.4.2012] <<http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=16922>>

36 HAVEL, cit. 25, s. 32.

37 Obdobnou tendenci lze vypožorovat z knihy *Dopisy Olze*.

38 HAVEL, cit. 25, s. 27.

mladší dcery rozsáhlejší. O to víc je ve finále hry překvapivé, že na rozdíl od slibované pomoci ze strany Vlasty, se dostaví konkrétní akt pomoci od Zuzany, která se celou hru jeví velmi nenápadně a odcizeně.

### Riegerovy zaměstnanci

Staříčkový Osvald,<sup>39</sup> více než pomocník v Riegerově domácnosti, spíše člen rodiny, spolu s Riegerovou matkou tvoří (ačkoliv to nikdy v textu není explicitně řečeno,) nejstarší generaci dramatu. Osvaldova retrospektivní postava ztvárňuje memento éry 19. století a je pomyslnou lávkou do čechovovského světa. Většina jeho zásadních replik, které podmiňují i jeho bizarní chování, je z *Višňového sadu*. Typově ztělesňuje staříčkého komorníka Firse („*Odjeli! Zapomněli na mě! Že si milostpán zase nevezl kožich a jel jen tak v kabátě?*“)<sup>40</sup> Chvíli na sebe bere roli extra blazeovaného mladého sluhy Jašy („*Jepichodov zlomil tágo!*“)<sup>41</sup> podruhé mladé panské Duňasy, okouzlené Jašovým „světáctvím“ („*Se mnou? Mám jít k Ragulinovým. Starat se jim o domácnost. Něco jako hospodyně -*“)<sup>42</sup>

V kontrapunktu k této staromilské postavě z jiného dramatického světa tu stojí zahradník Knobloch – hnací motor dramatického děje. Jedná se o zprostředkovatele mimo-vilového-dění, který pro Riegera ztvárňuje tak významný *vox populi*:

- KNOBLOCH      Když jsem byl malý, višně se sušily, zavařovaly, nakládaly, dělala se z nich zavařenina. Sušená višeň bývala tenkrát měkká, šťavnatá, sladká, voňavá -<sup>43</sup>
- RIEGER          Nejste sám, pane Knoblochu, kdo si to pamatuje. Povězte raději, co je nového. Jak o mně lidé mluví? Cítí tu ideovou propast mezi mnou a dnešním vedením? Tady páni novináři o tom totiž budou psát -
- KNOBLOCH      Lidem se líbí vicepředseda Klein -<sup>44</sup>

Riegerovými nejbližšími politickými spolupracovníky a rádci byli jeho tajemník Hanuš a Hanušův tajemník Viktor. Hanuš, jeho nejvěrnější spolupracovník, je ztělesněním dalšího Havlova oblíbeného motivu - byrokrata, potažmo byrokracie. Přepečlivě dělí erární a soukromý majetek svého zaměstnavatele, a tím mu přikládá další útrapy spojené s odchodem z funkce a funkcionářské vily. Další Riegerova necitelnost se ve vztahu k tomuto loajálnímu pracovníkovi

---

39 Shoda jména s postavou Osvalda z Krále Leara, jež je správcem prostřední Learovy dcery.

40 HAVEL, cit. 25, s. 87.

41 HAVEL, cit. 25, s. 50.

42 HAVEL, cit. 25, s. 63.

43 V tomto momentu je autorem Knoblochovi přisouzena Firsova, čili Osvaldova replika.

44 HAVEL, cit. 25, s. 50.

ukáže při scéně jejich vzájemného loučení:

HANUŠ	Promiň, Viléme, ale kdybys někdy něco ode mne potřeboval, víš, kde mě hledat -
RIEGER	Díky za všechno Hanuši, ale mám dojem, že bude teď nejen pro mne, ale koneckonců i pro tebe lepší, když nebudeme pořád a všude vídání jen a jen spolu jako nějaká thajská dvojčata -
HANUŠ	Tak ahoj - <sup>45</sup>

Hanušův tajemník Viktor je spíše přitakávající patolízal, než dobrotivý byrokrat. Dokáže velmi dobře odhadnout situaci a přiklonit se na výhodnější stranu. Zpočátku se sice jeví jako lepší rádce, než Hanuš, neváhá však zneužít přístupu k Riegerově citlivé osobní korespondenci a kariéristicky se postavit na protilehlou Kleinovu stranu.

### **Kancléřovi protivníci**

Do této podskupiny kromě Vlastíka Kleina můžeme zakomponovat i novinářskou dvojici, publikující v bulvárním plátku *Fuj*, s vypovídajícími světáckými jmény Jack a Bob. Tyto postavy vnášejí do hry další element v podobě nerovného mediálního boje. Plátek *Fuj*, současný zkondenzovaný bulvární marast, je prezentován jako politicky poplatný a senzace generující zdroj překroucených pravd, v jehož čele stojí mocná rodinná kaňkovská frakce. Bilancovat svoji politickou kariéru před vyslanci tohoto plátku, se ukáže jako do nebe volající pošetilost, která bude záhy ztrestána mediální „nejapnou tečkou“ za jeho kariérou.

Vlastík Klein je oproti odcházejícímu kancléři pragmatičtější politik moderního progresivnějšího stíhu s megalomanskými vizemi,<sup>46</sup> připomínajícího Čechovova Lopachina. Takový politik má ty nejvýhodnější známosti, spoustu majetku (např. vil) a větší vliv, než politik řadový. Proto se může chlubit tak strmým kariérním růstem, aneb jeho vlastními slovy: „*Jak si kdo ustele, tak si lehne.*“<sup>47</sup> Na jeho politický charakter bylo poukazováno i samotným Riegerem, který se tímto faktem oháněl během zmiňovaného interview: „*Tvrdý boj jsem vedl s korupcí. Všichni přece pamatují na případ Klein.*“<sup>48</sup> Klein ho ponejprv za přičinění mafiózního klanu Kaňkových zkompromituje (intimní korespondence: mezirezortní komise pro dějiny mladé

---

45 Tamtéž, s. 82.

46 „*Tady, kde je teď nevýdělečný sad, postavíme středně velké společensko-obchodní centrum. Budou tam tři kina, pět prodejen, masážní salon, holičství, butik, redakce Fuje, řezník, benzinová 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. Nebo snad ne, Viktore?*“ HAVEL, cit 25. s. 75-76.

47 Tamtéž, s. 77.

48 Tamtéž, s. 19. Replika se taktéž vyskytuje v *Žebrácké opeře*.

Kaňkové – vydírání a výslech: generál Kaňka – medializovaná intimní korespondence: art-director-manager pan bakalář Kaňka junior a PR agentka paní magistra Kaňková seniorka) a pak mu nabídne novou, degradující politickou pozici ve svém týmu. Ačkoliv se Rieger sám během rozhovoru usvědčuje z politické neschopnosti a vyprázdněnosti svých ideálů, nenaplněnými konkrétními činy, přece jen je důležitou morální instancí, jehož podpora by novému politickému vedení zaručila poklidnou kontinuitu tohoto demokratického řádu. Z toho chce ve svůj prospěch a zřejmě i pro svou větší důvěryhodnost Klein těžit. Využívá Riegerova ideového politického konceptu a osvojuje si ho:

- KLEIN Chceme v budoucím období navázat na všechno, co bylo v předchozím období dobré, a zároveň se oprostit od všeho, co bylo v předchozím období špatné. Je to jasné?
- VIKTOR Moc hezky řečeno!
- JACK *(čte)* A v čem je hlavní cíl vaší politiky?
- KLEIN Stát je tu kvůli občanovi, nikoli občan kvůli státu. Chceme, aby tato země byla bezpečným místem pro svobodného a všestranně vzdělaného člověka. A nejen pro něj! I pro jeho rodinu!<sup>49</sup>

Postava Kleina přebíráním původních proklamací znázorňuje ambivalentnost jejich prvotních významů. Dvojakost motivů se primárně neskrývá jen za zdvojováním postav (viz přítelkyně přítelkyně Monika, tajemník tajemníka Viktor, dvě dcery, dva novináři, dva strážníci atp.), ale i sekundárně za zdvojením samotných významů. Každá postava má svůj dichotomní charakter, který má tendenci se nečekaně obrátit z rubu na líc.

### 2.3.4 Mediální ohlasy

Tato podkapitola si klade za cíl, stručně představit kritické přijetí posledního Havlova dramatického textu. Je důležité si vedle sebe postavit dva momenty literární a později filmové kritiky. Způsob přijetí tohoto textu by částečně mohl předjímat přijetí jeho filmové adaptace. Značná mediální pozornost, ohlašující divadelní událost roku (či dokonce desetiletí) provázela už proces vzniku tohoto textu a kulminovala ve velká očekávání jeho výsledku. Po jeho samostatném publikování a především během příprav divadelního uvedení tomu nebylo jinak.

Kritiky, které doprovázely první samostatné publikování *Odcházení* pod nakladatelstvím *Respekt publishing a.s.*, jež o půl roku předběhlo divadelní premiéru, odhalily velkou názorovou

---

49 Tamtéž, s. 79.

rozkolisanost a ambivalentnost. Většina negativních kritik hlásala zklamání a poukazovala na banálnost poselství a překombinovanost textu.<sup>50</sup> Zmiňované banality byly jinými kritiky vnímány jako jeden z nosných, z reality převzatých motivů, s nimiž se dle knihy *Prosím stručně* musel Havel ve své prezidentské funkci vyrovnávat. Nejčastěji byl Havlův text kritizován skrze jeho nově využitou metodu přímých autorských vstupů do děje hry.

*„Ač nemám proti zcizení či ozvláštnění jevištní akce, obzvláště v případě, kdy autor přiznaně operuje čechovovskou „iluzivní“ dramatickou poetikou, a tedy rovněž konvencí inscenování tohoto typu her, a ani proti přímému zvnějšnění autorského subjektu na scéně zhola nic, způsob, jakým tak činí Václav Havel, vyznění textu téměř ničím neobohacuje, ba škodí mu a působí dojmem, jako by vsuvky byly do hry vkomponovány až dodatečně po zjištění, že text a jeho celková dramatická situace svůj nakročný rozměr samy o sobě neunesou.“<sup>51</sup>* Ve

čtrnáctideníku A2 se dokonce recenzentka Marta Ljubková autorovým hlasem cítí být dotčena: *„A také ze čtenáře – a potenciálního interpreta – často dělá hlupáka: že má Havel rád ve svých hrách odchody a dveře, víme, to nám nemusí zdůrazňovat.“<sup>52</sup>* Zdeněk Hořínek ve své studii *Přicházení a odcházení* tyto názory uzavírá tvrzením: *„(...) podstatnější se mi jeví chápání Hlasu jako prostředku relativizace dramatických postupů a řešení, jako projevu autorské nejistoty a snahy dále zamlžit vztahy mezi autorem, dramatickým hrdinou a jeho reálným předobrazem.“<sup>53</sup>*

Zastánci autorského Hlasu kvitovali jeho *„(...) ironický nadhled a sebereflexi, čímž se (tyto momenty) dostaly do zajímavého kontrastu k vlastnímu ději hry“<sup>54</sup>*. A obhajovali Havlovu pozici demiurga: *„Domnívám se, že autorskými promluvami ve své hře chce Václav Havel připomenout funkci dramatického textu a tím i jevištního děje. Umělosti divadla a umění dramatu. (...) na divadle postavy strnou v nehybnosti, když mluví autor, protože kdyby autor svou promluvou hru ukončil, jsou mrtvé. Za koncem hry není nic – jak autor ve hře *Odcházení* sám říká. Hra Václava Havla *Odcházení* je perfektně dotažená, všechno v ní má své místo, a pokud inscenátoři chtějí a najdou skryté významy, mají široké pole pro jejich uplatnění. Možná to až trochu irituje, jakoby nebylo místo pro režijní a hereckou fantazii. Tak ovšem Václav Havel*

---

50 „Ale největší prohrou *Odcházení* je to, že Havel za obrovského mediálního humbuku oznamuje, co už v této zemi všichni alespoň trochu uvažující dávno vědí. Ze zemi vládnu zločinci a individua (havlovsky krotce řečeno Kaňkové) značně zkorumpovaná a bezzásadová, u nichž je ústřední prioritou osobní prospěch.“ SIKORA, R. (2009): *Odcházení, návrat, rozpaky*. Literární noviny. [online, cit. 3.4.2009]

[http://www.literarky.cz/index\\_o.php?p=clanek&id=4692&rok=2007&cislo=50](http://www.literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=4692&rok=2007&cislo=50)

51 Tamtéž.

52 LJUBKOVÁ, M. (2007): *Návrat v Odcházení*. A2. [online, cit. nevedena]

<http://www.advojka.cz/archiv/2007/49/navrat-v-odchazeni>

53 HOŘÍNEK, Z. (2007): *Přicházení a odcházení*. Divadelní revue. [online, cit. 20.11.2007]

[http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2008\\_4/003-007\\_Horinek.pdf](http://host.divadlo.cz/revue/pdf/2008_4/003-007_Horinek.pdf)

54 JANOUŠEK, P. (2008): *Václav Havel: Odcházení*. Respekt publishing, Praha 2007. Tvar. [online, cit. 10.1.2007]

[http://www.itvar.cz/prilohy/83/01TVAR\\_08.pdf](http://www.itvar.cz/prilohy/83/01TVAR_08.pdf)

píše.<sup>55</sup> Zasazovali tento Hlas do kontextu Havlovy dramatické profesní kariéry: „*Havel se touto hrou a těmito svými „forbínami“ vrací daleko před svou politickou i disidentskou kariéru, až někam k text-appealovým počátkům malých divadel, kde byly podobné postupy samozřejmé. Konkrétně k dobám, kdy pilně analyzoval Horníčkovy + Werichovy předscény v ABC, kdy připravoval první verze Zahradní slavnosti, kdy psal své Nejlepší rocky paní Hermanové a hlavně svůj (a Vyskočilův) Autostop, to vše v Divadle Na zábradlí (...)* Je paradoxem, hodným Havlovy poetiky, že právě za to – tedy za chvályhodnou schopnost sebereflexe a ironie – bývá teď Havel nejčastěji humoruprostými kritiky peskováán.“<sup>56</sup>

V kritikách převládala tendence dokazovat, že *Odcházení* zdaleka není - „*jak by si některé zbožné duše chtěly přát - vrcholem Havlova dramatického díla*“.<sup>57</sup> Z autorova rukopisného hlediska nepřináší nic překvapivého, v hlavní roli zůstává jazyk a fráze, k důležitým postavám lze nalézt typologické předobrazy v jeho předešlých hrách a ani v tomto případě nemůžeme očekávat kladného hrdinu.<sup>58</sup> Absurdní tónina textu však u pozitivních ohlasů byla hodnocena stejně významně, jako u starších textů. „*Ano, jsou tu absurdní gagy, které přinášejí kouzlo momentu, kdy vám v hledišti nezbyvá než pokrčit rameny a zasmát se sám sobě, protože právě absurdita nás dokáže jako nic jiného upozornit, že člověk je tvor tak zoufale schematický a že všichni žijeme v gumovém vězení vlastních navyklých myšlenkových postupů, stereotypů.*“<sup>59</sup>

Ačkoliv se, až na výjimky vyzdvihující opak,<sup>60</sup> kritické hlasy jednotí v tvrzení, že se nejspíše nejedná o nejlepší Havlův divadelní text, návrat do role dramatika považují za úspěšný.<sup>61</sup>

Vladimír Mikulka, který pro *Divadelní noviny* vytvořil souhrn britské kritiky hodnotící *Odcházení* inscenované Londýnským *Orange Tree Theater* (v režii Sama Walterse),<sup>62</sup> svým výběrem doložil obdobné zahraniční zklamané reakce. Michael Billington z *The Guardian* napsal: „*Nová hra bývalého prezidenta je rozverně kousavá fraška o opouštění úřadu. Ale současně tak trochu neforemné monstrum, při jehož sledování jsem se těšil na formální*

---

55 ZEMANČÍKOVÁ, A. (2008): *Ještě slovo k Odcházení*. Literární noviny. [online, cit. 3.4.2009]

<[http://www.literarky.cz/index\\_o.php?p=clanek&id=4863&rok=2008&cislo=3](http://www.literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=4863&rok=2008&cislo=3)>

56 JUST, V. (2007): *Češi, Němci, Adina a Havel*. Literární noviny. [online, cit. 3.4.2009]

<[http://www.literarky.cz/index\\_o.php?p=clanek&id=4773&rok=2007&cislo=52](http://www.literarky.cz/index_o.php?p=clanek&id=4773&rok=2007&cislo=52)>

57 HOŘÍNEK, cit. 52, s. 7.

58 Srov. NĚMEC, J. (2007): *Obcházení Odcházení*. Respekt. [online, cit. 16.11.2007] <<http://respekt.ihned.cz/c1-36315350-obchazeni-odchazeni>>

59 VLASÁK, Z. (2008): „*Takové politické harašení*“ Dobrá adresa. [online, cit. 26.7.2008]

<[http://www.dobraadresa.cz/2008/DA07\\_08.pdf](http://www.dobraadresa.cz/2008/DA07_08.pdf)>

60 ODAHA, T. (2009): *Václav Havel: Odcházení*. Odaha.cz. [online, cit. 2.2.2009] <<http://www.odaha.com/tomas-odaha/recenze/cetba/divadelni-hry/vaclav-havel-odchazeni>>

61 Srov. NĚMEC, cit. 58.

62 Srov. MIKULKA, V. (2008): *Očima britské kritiky*. Divadelní noviny. [online, cit. 25.11.2008]

<<http://host.divadlo.cz/noviny/clanek.asp?id=17898>>

*ukázněnost starších Havlových her (...)*“ Navzdory tuzemské chvále čechovovského leitmotivu, se tento princip britské kritičky Fioně Mountford z *Evening Standard* jeví neumně. „*Havel se snaží své nesourodé figury – z nichž některé mají komicky málo co říci – seřadit do čechovovského průvodu sestupujícího dolů po spirále života; násilné srovnání s klasikem však průměrnost jeho hry jen ještě více zdůrazní...*“ V těchto vybraných částech britských kritik se často objevují slova jako *únavné, triviální, či zklamání*. Nutno však zdůraznit, že se jedná o kritiky konkrétního inscenačního výkladu, jehož prizmatem posuzují text samotný.

Co se týče kritiky konkrétních tuzemských inscenací, situace zde nabývá téměř opačné tendence. Světová premiéra v režijním podání Davida Radoka sklidila značný úspěch.<sup>63</sup> Vytýkána jí však byla operní *zatěžkanost* a přemíra vážnosti. „*Zjednodušeně by se dalo říci - příliš mnoho intelektu a příliš málo emocí.*“<sup>64</sup> Kritika tohoto typu se vyhnula zdařilému Hradeckému pojetí dvorního Havlova inscenátora Andreje Kroba. „*Krobovo Odcházení není aktuální politickou satirou ani plakátovou fraškou, ale podobenstvím, citlivou analýzou i gogolovským zrcadlem dobrovolně přijatých mechanismů současného lidského konání.*“<sup>65</sup>

Zbývá domácí uvedení Havlova *Odcházení* byla přijata také velmi vstřícně. V recenzi k inscenaci uskutečněné v Plzeňském divadle *J. K. Tyla* zaznělo: „*Umět včas odejít je někdy stejně složité jako umět se v pravou chvíli vrátit. Václavu Havlovi se v uplynulých pěti letech povedlo obě tyto dovednosti skloubit způsobem přímo obdivuhodným.*“<sup>66</sup>

Na všech těchto konkrétních pozitivních i negativních kritických posudcích je vidět jeden nezlomný fakt, který také poznamenala kanadská televizní stanice *CBC*, a to ten, že Václav Havel neztratil schopnost vyvolávat kontroverze.

### 2.3.5 Odcházení v kontextu Havlovy dramatické tvorby

Další otázkou, kterou je třeba v analýze tohoto divadelního textu zodpovědět, je, jaká je jeho pozice v kontextu předešlé autorovy dramatické tvorby. Řazení *Odcházení* do tohoto kontextu je značně ovlivněno a relativizováno či subjektivizováno tím, se kterými konkrétními díly je porovnáváno a ke kterým dílům je řazeno. Tento fakt můžeme demonstrovat na následujících podskupinách:

---

63 David Radok (1954) – syn režiséra Alfréda Radoka, operní režisér (Kodaň, Stockholm, Göteborg, ...)

64 TŘEŠŇÁKOVÁ, M. (2008): *Odcházení příliš mnoho intelektu, příliš málo emocí*. Ceska televize.cz. [online, cit. 31.5.2008] <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/16974-recenze-odchazeni-prilis-mnogo-intelektu-prilis-malo-emoci/>

65 MAREČEK, P. (2008): *Krob udělal z královehradeckého Odcházení hořkou tragikomedii*. MF Dnes. [online, cit. 14.10.2008] <[http://kultura.idnes.cz/krob-udelal-z-kralovehradeckeho-odchazeni-horkou-tragikomedii-p75-/divadlo.aspx?c=A081013\\_180839\\_divadlo\\_jaz](http://kultura.idnes.cz/krob-udelal-z-kralovehradeckeho-odchazeni-horkou-tragikomedii-p75-/divadlo.aspx?c=A081013_180839_divadlo_jaz)>

66 TICHÝ, P. (2009): *O trpkých odchodech a triumfálních návratech*. i.divadlo.cz. [online, cit. 27.2.2009] <<http://www.i-divadlo.cz/recenze/odchazeni/o-trpkych-odchodech-a-triumfalnich-navratech/>>

- 1) 60 léta: *Zahradní slavnost – Vyrozumění – Ztížená možnost soustředění*
- 2) 2. polovina 70. let: *Audience – Vernisáž – Protest*
- 3) 80. léta: *Largo desolato – Pokoušení – Asanace*

Zdeněk Hořínek, řadící se mezi divadelní teoretiky vyzdvihující první skupinu her z 60. let, se ve své studii *Přicházení a Odcházení* zabývá komparací debutového a posledního Havlova dramatu a jejich ústředních hrdinů: „*Dokonalé přizpůsobení bezcharakterního (tj. osobní charakter postrádajícího) Huga Pludka v Zahradní slavnosti bylo logickým vyústěním dramatického procesu a tedy svého druhu vítězstvím. Porážka charakterního Viléma Riegera má svou logiku: osobnost pozitivně angažovaná se rozkládá bezmocí vůči systému, který chtěla změnit.*“<sup>67</sup> Ve své studii zdůrazňuje rozdíl mezi přísně funkčními figurami *Zahradní slavnosti*, jejichž schematizaci považuje za významotvornou a stavbu díla za promyšleně pevnou, a početným personálem *Odcházení* s rozbíhavým dějem a s rozpadavou kompozicí. Logickou cestu od frázovitosti, nejnoseněji aplikované na prvním dramatu, k jeho poslednímu využití frází v *Odcházení*, vidí jasně: „*Uváděla-li počáteční Zahradní slavnost frázi záměrně ad absurdum, konečně Odcházení do ní bezděčně ústí. Oblouk se uzavírá.*“<sup>68</sup>

*Odcházení* nebylo uspokojivé ani pro teoretiky a kritiky nejvíce si cenící tzv. *vaňkovky* z druhé skupiny Havlových her. V těchto jednoaktovkách nacházíme dramatické specifikum ovlivněné disidenstvím autora v podobě autobiografických motivů, a tím pádem i vyšší míru autentičnosti. Mnohými teoretiky (např. Alena Štěrbová) je *Audience* považována nejsoudržnější Havlovo dramatické dílo, které často bývá označováno, za jeho nejúspěšnější hru. Budeme-li však porovnávat dramatickou postavu Ferdinanda Vaňka s Vilémem Riegerem, neuspějeme. Ačkoliv je Vaněk plošně považován za autoportrétní postavu, Havel vždy zdůrazňoval, že přes všechny podobnosti zůstává pouhou postavou dramatickou. Ferdinand Vaněk by se dal charakterizovat, jako zásadový člověk, s někdy až komicky slušnou povahou. Vilém Rieger (ke kterému byl autor hojně přirovnáván) by se nedal označit za kladnou postavu, není slušný ani ke své partnerce (ať už je jakákoliv), ani ke svému nejbližšímu tajemníkovi („kterého pošle „k šípku“), ani k občanům, kterým mentorsky hlásá své neuskutečněné politické ideály, jež nestihl uvést v realitu, nemaje na to dost času (15 let). Rieger není zásadový a postrádá vlastní integritu, drží ho po hromadě jen jeho vlastní moc. Přese všechny dohady a paralely, nezdá se, že by Václav Havel do své postavy vtiskl svou osobu. Ani modelová stavba *vaňkovek* se nepodobá *Odcházení*. Proto se domnívám, že není žádoucí jeho poslední hru řadit k této skupině.

S poslední skupinou je tomu logicky jinak. Mezi těmito hrami a *Odcházením* funguje

---

67 HOŘÍNEK, cit. 3, s. 6.

68 Tamtéž, s. 5.



časová (vývojová) i modelová příbuznost. Nejvíce patrné to je na postavách Kopřivy (*Largo Desolato*) a Foustky (*Pokoušení*). Ústřední postava faustovské adaptace *Pokoušení* je obdobným způsobem vystavena mocenským a politickým tlakům, v tomto případě tlakům vědeckého ústavu, ve kterém pracuje. I zde bychom mohli analogicky najít velké množství fragmentů z Havlova reálného života, motivu pokoušení i duchovní a především spiritualistický rozměr, který vycházel z jeho rodiny. Ústřední hrdina *Larga Desolata* dospěje, stejně jako Rieger, k šílení, vnitřnímu rozpadu a popření sebe sama. Ve všech těchto hrách je mimo jiné přítomen motiv mladé dívky, jíž jsou hrdinové oslněni a o níž se pokoušejí.

*Odcházení* bylo nejednou přirovnáváno ke *Spiklencům*, Havlově nejméně vydařené hře ze 70. let. Domnívám se, že *Odcházení* pozbývá takových vnitřně soudržných kvalit, jakých dosahuje *Pokoušení* nebo *Largo desolato* ale je s těmito hrami vnitřně spojeno. *Odcházení* má ovšem oproti těmto hrám jinou přednost a tou je její lehký ironický humor, mírně příbuzný tomu z *Audience* či *Žebrácké opery*, více však tomu ze *Zahradní slavnosti*. *Odcházení* nejvíce koreluje s dávným Havlovým výrokem o druhu divadla, ke kterému má nejbliže: „Nevím přesně proč a budu se nad tím muset někdy zamyslet, ale k tomu typu divadla, k němuž po celý život tíhnu, neodmyslitelně patří přidech obskurnosti, pokleslosti, frivolnosti či jak to nazvat; divadlo má být, myslím, lehounce podezřelé.“<sup>69</sup>

---

69 HAVEL, cit. 7, str. 17.

### 3. INTERMEZZO: FILMOVÝ SCÉNÁŘ ODCHÁZENÍ

V první části se tato práce věnovala Václavu Havlovi jako dramatikovi, v následující části věnované přerodu divadelního textu ve filmový scénář si postupně představíme Havla jako filmaře. Začneme poměrně zešíroka popisem jeho výchozích zkušeností s filmem. Následovně si nastíníme cestu, která vedla od dramatického textu *Odcházení* k jeho filmové adaptaci. Porovnáme původní text s jeho scénáristskou podobou a zaměříme se na klíčové změny v textu, a také poukážeme na adaptační úskalí textu.

#### 3.1 Václav Havel scénárista

Václav Havel se za svůj život opakovaně snažil dostat na filmovou fakultu AMU.<sup>70</sup> Kvůli jeho původu mu však studium na tomto (i na jiných humanitně zaměřených oborech) byl odepřen.<sup>71</sup> Již v 50. letech začíná publikovat v periodikách (*Květen, Tvář, Kultura, Filmové a televizní noviny, Host do domu, Listy, Literární noviny, Sešity pro mladou literaturu, Zítřek*, atp.) články a eseje, z nichž se některé zaobírají filmovou tematikou (*K problému Shakespear a film, Pan profesor Hannibal, Několik poznámek o filmech Marcela Carné, Vlčí jáma, ...*) Psal a spolupracoval na několika filmových scénářích, z nichž však většina nikdy nebyla zrealizována.

Svůj první pokus o scénář ke středometrážnímu hranému filmu sepsal Havel během vojny v roce 1958 se svým kolegou Karlem Bryndou. Film se měl jmenovat *Ta vojna*. Jedná se o spleť milostný příběh Evy a Pavla, rozdělených Milanovým výkonem vojenské prezenční služby. Milan má za sebou rok vojny: z „bažanta“ se stává „mazák“, při večerní vycházce s dalšími vojáky zavítají do místní kavárny, kde se seznámí s mladou dívkou Vlastou a protančí s ní večer. Mezitím je v Praze jeho přítelkyně pozvána svým ex-partnerem do filmového klubu. Oba se tak dostávají do situace ohrožující jejich vztah. Ačkoliv je Milanovi často vmlouváno, že ženám se za těchto okolností nedá věřit, že zkrátka nejsou schopné dva roky vojny ustát a zůstat svým partnerům věrné, nakonec selže Milan sám a během večera poplete mladé Vlastě hlavu. Eva oproti tomu musí během večera čelit nostalgickým atakům svého bývalého přítele, který ji dožene až k slzám. A stejně, jako v případě Milana a Vlasty, dojde mezi Evou a Pavlem k polibku; Eva jej však rezolutně odmítne a odmění jej políčkem.

---

70 V roce 1957 nebyl z politických důvodů přijat, téhož roku nastupuje vojenskou službu.

71 Až v roce 1962 byl díky snaze a kontaktům jeho přátel přijat na dálkové studium divadelní fakulty AMU, obor dramaturgie.

Dopis, ve kterém Evin bratr Milanovi referuje o její podezřelé noční návštěvě, vyvolá logickou reakci: rádcům je dáno za pravdu a Milan získá irelevantní alibi pro své záletnické tendence. Eva se však rozhodne vše uvést na pravou míru a vyrazí za ním do kasáren. Dochází k usmíření, později však mladý pár narazí na Vlastu, které pohled na Milana s jeho družkou uštědří znatelnou ránu.

Teta, u které Vlasta přebývá, převezme situaci do svých rukou a s mladým vojáčkem, který její svěřenkyni popletl hlavu, si to chce vyříkat osobně. U kasáren se střetne s Evou a té po chvíli jejího vyprávění dochází, že obě čekají na téhož vojáka. Eva prchá zpět do Prahy. Milanovi se však záhy podaří rozhněvané tetě obratně vysvětlit situaci. Mezitím však stačí zjistit, že Eva odjela. Ta ve vlaku narazí na Milanova kolegu z vojny, který se ho zastane a podaří se mu Evu ukonejšit. Vše tedy končí v nejlepším pořádku a aktérům nezbyvá než lakonicky zkonstatovat: „*No jo, ta vojna...*“<sup>72</sup>

Stejně jako u dramatické spolupráce Václava Havla a Karla Bryndy,<sup>73</sup> se jedná o příběh z jimi důvěrně známého vojenského prostředí. Z Havlových poznámek ke hře *Largo desolato*, psané pro inscenátory hry, se dovídáme, že: „*Ve svém psaní jsem vždycky vycházel z toho, co znám: ze své zkušenosti s tím světem, v němž já žiju, a ze své zkušenosti se sebou samým. Vždycky jsem psal zkrátka o tom, čím žiju, co vidím, co mne zajímá a trápí, – vycházet z něčeho jiného bych snad ani neuměl. Vždycky jsem ale při svém psaní doufal, že svědectvím o určité konkrétní zkušenosti světa se dotknu čehosi obecně lidského, že to „konkrétní“ je jen cestou a způsobem, jak vypovídat o lidském bytí vůbec, o člověku v dnešním světě, o krizi soudobého lidství – tedy o něčem, co se tak či onak týká všech. Kdyby mé hry byly považovány za pouhý dokument o určitém speciálním prostředí nebo společenském systému, považoval bych to za autorský neúspěch; pokud jim bylo naopak rozuměno prostě jako „zpráve o člověku“ nebo „zpráve o světě“, považoval jsem to za svůj úspěch.“<sup>74</sup>*

Již v tomto scénáři můžeme spatřovat výše citovanou tendenci tíhnout ke koncepční obecnosti. Ještě se zde naplno neprojevuje Havlovo pozdější lnutí k struktuře *absurdního dramatu* a jeho nedějovosti, avšak je třeba si uvědomit, že *absurdní dramatika* proniká do českých divadel až v 1. polovině 60. let a až v těchto letech byl v „*atmosféře kritické reflexe inscenací absurdního divadla*“<sup>75</sup> formován svébytný rukopis Václava Havla. Co však rozvíjí již tento scénář, je pro *absurdní drama* zcela signifikantní vlastnost - nenabízet postavám v ději východiska. Vše se točí v kruhu, kde příběh začíná i končí. Zbývá jen povzdechnutí a živná půda

---

72 HAVEL v., BRYNDA, K.: *Ta vojna*. Scénář středometrážního hraného filmu. Knihovna Václava Havla – archiv, 1958.

73 V roce 1958 spolu píšou Havlovi první divadelní hru: *Život před sebou*.

74 Z poznámek Václava Havla, psaných pro inscenátory hry *Largo desolato*. HAVEL, V. *Hry (1983-1988)*. Praha: Artforum, 1990.

75 ŠTĚRBOVÁ, cit. 2, s 87.

pro alibismus. V Havlově pozdější dramatické tvorbě často nalézáme momenty, kdy postavy pomocí čistě logických argumentů docházejí k nelogickým, až absurdním závěrům, kterými omlouvají veškeré své budoucí amorální konání.

Dalším nerealizovaným filmovým scénářem, který napsal, je scénář k jeho *Zahradní slavnosti*. Sám Havel se v *Dálkovém výslechu* svěčuje, že naštěstí nebyl realizován, jelikož ho měl na Barrandově natáčet režisér, který měl k jeho vlastní poetice údajně dosti daleko. Kdo jím měl být, se mi však nepodařilo v žádných materiálech ani v archivu *Knihovny Václava Havla* dohledat.

V 70. letech spolupracoval s Janem Němcem na scénáři k filmu *Heart Beat*, jenž nemohl být realizován za normalizace. Jeho přepracovanou verzi Němec nakonec natočil až v roce 2010, jako první český celovečerní hraný 3D film.

Havel za svou literární kariéru napsal i televizní scénáře. Jedním z nich je televizní jednoaktová hra, napsaná pro *Československou televizi*, *Motýl na anténě* z roku 1968. ČST tuto hru ocenila speciální cenou, ale sama ji po srpnu 1968 natočit nemohla. Nakonec, byla uvedena západoněmeckou televizí a až v roce 1990 ji u nás natočil Ladislav Smoljak. Dalším televizním scénářem je groteska *Osudná noc*, která byla napsána na základě úryvků z paměti komunistického politika Vasilu Bil'aka a kterou v roce 2002 zrealizoval Andej Krob.

První filmovou adaptací Havlových divadelních her se stala *Žebrácká opera*, natočená roku 1990 Jiřím Menzelem.

Za zmínku rozhodně stojí i Havlovo letité přátelství s Milošem Formanem. Ti dva se seznámili již na internátní škole Krále Jiřího v Poděbradech, kam se Forman dostal jako válečný sirotek a Havel pro změnu jako prominentní syn z mocné kapitalistické rodiny.

Zajímavé je, že Havel, jehož literární tvorba je s takovou oblibou přirovnávaná ke Kafkovi, jehož dílem byl od raného mládí silně zaujat, se s Formanem v 60. letech pokoušel sepsat filmový scénář, konkrétně inspirovaný Kafkovým Zámekem, potažmo soudobou *kafkománií*.

*„Já musím říct, že tento sklon moderní doby jsme předvíдали a s Milošem Formanem jsme v hlubokých 60. letech pracovali na námětu k filmu, který nikdy nebyl natočen. Tehdy přišel do módy Kafka. Sířem je vesnice za Prahou, ve který psal Kafka svůj Zámek. A tam je opravdu kopec, na kterej se nikudy pořád nedá dojít a tam jakoby byl ten zámek, ona tam je ve skutečnosti stodola jakási. A je to pozoruhodná vesnice, která patřila k německy osídleným oblastem, ačkoliv je kousek od Prahy, a my jsme měli takový námět – jak přišel Kafka do módy a stal se turistickou atrakcí – že přišel zeměměřič do této Sířemi a měl tento prostor zmapovat z hlediska budoucího*

kafkovského turistického využití.,<sup>76</sup>

Miloš Forman v roce 2011 ve vzpomínkovém rozhovoru pro *Českou televizi* o Havlovi řekl: "On byl nesmírný filmový fanda. Já si myslím, že ze všeho nejvíc chtěl být filmařem, a ne divadelníkem. Ale pochopitelně na FAMU ho studovat nepustili. (...) Kvůli scénáři k plánovanému filmu *Zámek* jsme odjeli do Siřemi, kam za svou sestrou Kafka jezdil a psal tam. Když jsme se ptali, kde ta jeho sestra bydlela, nikdo nevěděl, že by tam nějakí Kafkové někdy byli. Ale nakonec nás stejně s tím námětem hnali a nikdy jsme film nenatočili."<sup>77</sup>

Dalším společným jmenovatelem těchto dvou osobností byla spolupráce s Alfrédem Radokem. Václav Havel této nepostradatelné osobnosti českého divadelního prostředí dělal asistenta režie u jeho dvou inscenací *Švédská zápalka* a *Zlodějka z města Londýna* v *Městských divadlech pražských*. Publikoval o něm několik esejistických prací, např. *Radok dnes* a *Radokova práce s herci*, *O Laterně magice* a *Alfréd Radok. Nekrolog*. Miloš Forman se podílel na Radokově a Svobodově projektu *Laterny Magiky* pro bruselský veletrh *Expo 58*, kde byl angažován jako scénárista projektu. Alfréd Radok zemřel v roce 1975 ve Vídni, kam odjel režirovat dvě Havlovy aktovky do *Burgtheatru*.

Dalším projektem, na kterém spolu pracovali Forman a Havel, byl scénář k Formanovu chystanému filmu *Mnichov*. Ten je úpravou románu francouzského autora George Marca Benamoua *Mnichovský přízrak*, jenž je reflexí mnichovské konference z perspektivy americké novinářky. Ta vede rozhovor s Daladierem,<sup>78</sup> který je časově situován k přelomu 60. a 70. let. Film by se měl natáčet ve francouzské produkci.

### 3.2 Od divadelního k filmovému *Odcházení*

Uveďme si, kde všude bylo *Odcházení* inscenováno. Ještě před světovou premiérou v *Divadle Archa* předvedla brněnská *Husa na provázku* vůbec první inscenované scénické čtení prvního dějství hry, a to pod vedením Vladimíra Morávka. *Odcházení* bylo dále inscenováno v *Jihočeském divadle* v Českých Budějovicích v režii Martina Glasera, na plzeňské scéně *Divadla J.K.Tyla* v režii Jana Buriana. Velmi očekávaným podáním byla inscenace Andreje Kroba v *Klicperově divadle* v Hradci Králové, která byla uvedena také v Rusku. Pokud je mi známo, tak se inscenování této hry ujali i dva amatérské soubory, oficiálně jako první byl *Divadelní soubor Domu kultury Krupka*. Neoficiálně pak fakticky soubor složený ze studentů a pedagogů

---

76 PUTNA, cit. 1, s. 75.

77 TŘEŠŇÁKOVÁ, M. (2011): *Miloš Forman: Havel byl pořád ten stejný kluk*. ČT 24. [online, cit. 22.12.2011] <<http://www.ceskatelevize.cz/ct24/kultura/157979-milos-forman-havel-byl-porad-ten-stejny-kluk/>>

78 Édouard Daladier (1884-1970) – byl zástupcem Francie při Mnichovské dohodě.

Wichterlova gymnázia.

V zahraničí se *Odcházení* hrálo na scénách *The Orange Tree Theatre* v Londýně (r. Sam Walters), německé uvedení proběhlo v Cáchách v *Theater Aachen* (r. Nicolai Sykosch) a slovenské na *Slovenském národním divadle* v režii Petera Mikulíka. V USA měla hra premiéru ve Filadelfii v *The Wilma Theater* v režii Jiřího Žižky. *Odcházení* bylo uvedeno i na scénách *Těšínského divadla* (režie Józef Czernecki) a v *Teatr Ateneum im. Jaracza* ve Varšavě, kde jej poprvé režírovala žena - Izabella Cywińska. Dalšími destinacemi, kde byla tato hra inscenována, jsou namátkou Chorvatsko, Turecko a Izrael, o nichž se mi nepovedlo dohledat bližší podrobnosti.

Dalším zásadním faktem podtrhujícím úspěšnou expanzi *Odcházení* do zahraničí je, že se dílo stalo nejprekládanější českou hrou posledních 25 let.

S nápadem převést tuto divadelní hru na filmové plátno přišel filmový režisér Jaroslav Brabec. Havel se však rozhodl, že se režie ujme sám. Ke svému rozhodnutí poznamenal, jak velkou roli hrálo i to, že se jedná o jeho poslední hru. Tím k ní měl blíž, než k hrám, které napsal ještě před revolucí. Technický scénář k filmu si Havel vypracoval sám. První asistent režie Jiří Kačírek ml. mu pro rychlejší orientaci v oborové terminologii dokonce vypracoval slovník filmařských pojmů, které se však (dle privátní e-mailové komunikace, do níž jsem měla možnost nahlédnout v *Knihovně Václava Havla*) Havel ostýchal používat. Technický scénář *Odcházení* je ukázkou Havlovy velké vizuální fantazie, experimentální odhodlanosti a promyšlené spojitosti stylových a narativních aspektů.

### 3.3 Specifika filmového scénáře *Odcházení*

Pro lepší orientaci v rozdílech mezi divadelní předlohou a její filmovou adaptací, si představíme krátký přehled změn. Je na místě zodpovědět si otázku, nakolik filmovou podobu ovlivnily Havlovy divácké zkušenosti z různých divadelních inscenací *Odcházení*, které měl možnost vidět. Z citací z filmového presskitu lze vyčíst, že tyto inscenace byly podle Havla velmi rozdílné, přiznává však zaujetí a možnou inspiraci tísnivou atmosférou divadelního finále, kterou vytvořil David Radok v závěru své inscenace. Na druhou stranu se kriticky vymezil k jeho kostýmnímu konceptu: „*Leccos mne ovšem inspirovalo tak říkajíc negativně, uvědomil jsem si například, jak snadno si člověk může plést navzájem postavy, když jde o podobné herecké typy, v podobných kostýmech a když ještě navíc samotné aranžmá to pletení podporuje. Nedivím se v takovém případě divákovi, který nic nechápe a na protest bručí. Bručení jsem sice*

*u Odcházení nezažil, ale někdy se stalo, že jsem chtěl zabručet já.*<sup>79</sup>

Dále se pak vyjadřuje k nutně rozdílnému přístupu divadelního a filmového zpracování. Zdůrazňuje diváckou perspektivu - divadelní divák neustále vidí celek, který může být maximálně měněn tím, že je některý herec divákovi blíží. Film má samozřejmě výhodu stříhu a detailu, které jsou dle Havla ztíženy tím, že jeho hry jsou esenciálně vystavěny na jazykovém základu. Nevýhodou Havlových her je dle jeho vlastních slov fakt, že jim nesvědčí škrty: „*Jenomže, když se to v mém textu neodříká přesně tak, jak je to napsáno, v celé někdy až nesnesitelné délce, ztrácí to paradoxně smysl a začíná přerůstat v bezměrnou nudu. Je to divné, ale je tomu tak. Mé hry se hrají čtyřicet let a vím tudíž, o čem mluvím.*“<sup>80</sup> I přesto byly dialogy *Odcházení* místy zkráceny.

K největším zásahům do divadelní předlohy patří vyškrtnutí autorského Hlasu, které bylo tak negativně kriticky reflektováno. Tyto tak říkající přímé vysvětlivky by narušovali kontinuitu narativního toku, příliš by dovysvětlovaly dění a strukturu, navíc by nekorespondovaly s filmovými prostředky. I když je tento škrť logický, připravuje diváka o primární zdroj ironického nadhledu a spoustu přímo zprostředkovaných faktů. Tím se absurdity, jež se ve filmu hojně vyskytují, stávají ještě hůře interpretovatelné.

Do vizualizace prostředí přibyly nástrahy, ztěžující Havlovy oblíbené příchody a odchody, v podobě kamene a louže. Ve filmu se dokonce rozrůstá plejáda původních postav, přibývá Kleinův osobní strážce, tři další strážníci, dav „čumilů“ a paparazziů, kočí, spáčilové a kněžna Zaháňská. Změny a škrty se, jak bylo řečeno výše, nevyhnuly ani dialogům, ale kupodivu ani dějovému vyústění týkajícího se vily, kam se mají obyvatelé přestěhovat. Páté dějství divadelní předlohy končí takto:

- KLEIN           Přijď se podívat, až to tady bude hotové. Erotické kluby jsi měl přece vždýcky rád. Vzpomínáš na Bangkok před patnácti lety?
- RIEGER           **Sbohem, dome, sbohem, sade, sbohem, altánku –**  
*(Rieger sebere ze země čepici s nápisem „I love you“, nasadí si ji, aby ji vzápětí rozmáchle smekl a zároveň se obřadně uklonil Kleinovi. Čepici si pak opět nasadí, do náručí vezme ještě sochu Gándhího a odejde. Přiběhne Knobloch s hráběmi a volá na Kleina)*
- KNOBLOCH      Nechcete ty višně do krbu? Báječně hoří –
- KLEIN           Můžete mi hodit fůru do vily!
- KNOBLOCH      Do které?
- KLEIN           Třeba do té, jak bydlel ten Francouz, kterého dnes Kaňka vyhostil ze země –

<sup>79</sup> *Odcházení Presskit.* (2011) s. 6.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 6.

*(Knobloch odběhne. Z altánku se vynoří rozespálý Oswald s prázdnou lahví od piva v ruce. Za scénou zařehotá kůň a pak je slyšet už jen drkotání odjíždějícího kočáru)*

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 –**

*(Osvald ulehne za keř. Klein a Viktor opustili houpačku. Náhle znehybní)*

HLAS (z reproduktoru) Jeden přítel mi doporučoval, aby tady hra skončila. Jako Čechovův Višňový sad. Mně se ale zdá, že tu ještě něco musí být, aby to bylo úplné. Tak se příteli poradci omlouvám.

*(Klein a Viktor ožijí)*

VIKTOR Není vám zima, pane vicepředsedo?

KLEIN Trochu. Asi si vezmu kožich –

*(Viktor odejde. Za ním zvolna kráčí Klein. Vtom si všimne, že nedaleko od něj stojí Bea s knihou v ruce. Zastaví se)<sup>81</sup>*

Z této ukázky ve filmu zbyly jen vyznačené repliky, Riegerovo obřadné poklonění, pak děj poskočí až k příchodu Bey. Poslední replika Hlasu znějícího z reproduktoru je přenesena na postavu spáčila, v tomto případě samotného Havla, který ji pronese do kamery. Jednou ze zajímavostí je, že podle technického scénáře (dubnová verze) měl tuto repliku pronést fotograf Bob, který na konci všechny organizuje k hromadnému fotografování. Místo děkovačky následuje hurónský smích všech postav.

### 3.4 Adaptační úskalí Odcházení

Není pověřenějšího člověka, který by mohl vytvořit filmovou adaptaci literárního textu, než jeho autor sám, jak je tomu v tomto případě. Na rozdíl od literatury však pracuje samotná látka adaptace - dramatický text s předpokladem jeho vizuálního ztvárnění. „*Hry jsou, jak známo, určeny na hraní, nikoli na čtení. Text hry je vlastně polotovar, který bývá dokonce někdy až nepřehledný a nesrozumitelný.*“<sup>82</sup> Havel také poznamenává, že autor hry má pokorně snášet rozmanité režijní interpretace. Pakliže toho není schopen, má raději psát romány. Je tedy svým způsobem paradoxní, že za desetiletí, během kterých byly jeho hry nesčetněkrát hrány, pocítil potřebu interpretovat sám sebe, a to prostřednictvím filmu.

Teoretička filmových adaptací Julie Sandersová ve své knize *Adaptation and Appropriation* analyzuje pro nás naprosto příhodný film *Ran*. „*Král Lear zůstává v Kurosawově*

81 HAVEL, cit. 25, s. 86-87.

82 Tamtéž, s. 5



filmu *Králem Learem*, byť je převeden do nového média, kulturně zásadně odlišného kontextu, interpretován herci, přináší nové čtení Shakespeara v době studené války.<sup>83</sup> Sandersová v této publikaci ustanovuje dva rozdílné termíny *adaptaci* a *přisvojování*. V prvním případě „*adaptace vždy vysílají signály, jež nás dovedou k originálnímu textu*“, zatímco „*přisvojování takové signály zásadně otupuje a hledání zdrojů je přinejmenším náročnější*“.<sup>84</sup>

Další specifický příklad *adaptací*, který uvádí ve své studii Petr Bubeníček, jsou takové, které si za svůj inspirační zdroj často kladou užívané motivy, narativní vzorce a autorské stereotypy konkrétního spisovatele, a tím pádem nevycházejí pouze z jedné knihy.<sup>85</sup> V případě *Odcházení* Havel takto adaptuje nejen *Krále Leara* a *Višňový sad*, ale i sebe samého. Filmové *Odcházení* se tak stává adaptací adaptace, čili metaadaptací.

V tomto faktu dlí i základní problematika filmové adaptace *Odcházení*, která vychází z jeho postmodernistického dramatického předobrazu. V *Odcházení* se stejně jako v jiných Havlových dramatech zrcadlí tendence po vytváření antividadelní iluze, korespondující s postupy *absurdního dramatu*. Tato tendence se sekundárně, ale o to výrazněji, přenesla i do jeho filmové podoby. Tento film můžeme tedy přeneseně označit za antifilmový pastiš,<sup>86</sup> operující s divadelními postupy, které samy o sobě narušují časoprostor adaptovaného i adaptujícího díla.

Právě proto je tento snímek v porovnání s jinými filmovými adaptacemi divadelních předloh veskrze odlišný a specifický. Michaela Malíčková se ve své publikaci *Hra(nie) len ako estetický fenomén* trefně pozastavuje nad problematičností filmové adaptace (na příkladu filmu *Prosperovy knihy*) dramatu: „*(...) když se film zmocní divadelního představení jako tématu, fabulačního principu i kompoziční složky, máme před sebou autotematizační studii v tom nejlepším smyslu slova. Recepční předpoklad, který vyplývá z povahy divadelního představení, je, že sledujeme fikci - inscenovanou událost, tedy událost, v které by předměty, věci, objekty, postavy, jevy, měli být jen symbolickým vyjádřením významu, měli by být v pozici znaků, které jsou díky svému mimetickému potenciálu schopné vyvolat iluzi opravdového, reálného.*“<sup>87</sup>

Jelikož filmové *Odcházení* nepracuje s obdobným principem divadla ve filmu jako právě *Prosperovy knihy*, nebylo by tak přínosné jej srovnávat s filmy, jakými jsou například *Karamazovi*, *Poslední metro* či *Garderobiér*, a to i přesto, že jsou nositeli podobné divadelně filmové estetiky. *Odcházení* explicitně nevyužívá motivu divadelního prostředí, implicitně se však ukazuje v prostorovém ukotvení (v kulisách) filmu a jeho mizanscéně. Funkčnější přirovnání je přirovnání k filmům transformujících celý fikční svět původních dramát do

---

83 SANDERS J. (2006): *Adaptation and Appropriation*. Oxon: Routledge 2006, s. 26.

84 Cit. Dle BUBENÍČEK, cit. 5, s. 11.

85 Srov. BUBENÍČEK., cit. 5.

86 Pastiš (z francouzského *pastiche*) je ntertextuální umělecká forma, či napodobenina jiného uměleckého artefaktu.

87 MALÍČKOVÁ, M.: *Hra(nie) len ako estetický fenomén*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta 2008, s. 71.

filmového kontextu, jak je tomu u filmů *Šašek a královna*, *Bílá nemoc*, *Petrolejové lampy*, *Ucho*, nebo u konkrétních Learovských adaptací *Klár Lear* či již zmiňovaný *Ran*.

Dále je, podle Petra Bubeníčka, v rámci současných adaptačních teorií častou tendencí hledat vlivy kulturního průmyslu na samotné adaptace. „*Určující tendencí je dnes – řečeno s Robertem Stamem – estetický mainstreaming.*“<sup>88</sup> Tato tendence má za výsledek potlačování původní „*rozporuplné myšlenky, nejistotu prožívajícího subjektu a filozofická témata, ale i komplikovanou narativní strukturu literárního díla*“. *Odcházení* tato nežádoucí témata má ve své látce obsažena, ale nabourává konvence současného mainstreamového českého filmového průmyslu především svou estetikou. Přesto je nezbytné tento film porovnávat s nejúspěšnějšími tuzemskými mainstreamovými filmy roku 2011 (podle *Unie českých distributorů* jsou jimi *Muži v naději*, *Perfect Days – I ženy mají své dny*, *Lidice*, *Nevinnost*), protože byl nejen točen s nadprůměrným rozpočtem, ale i produkován a distribuován obdobným způsobem. Přesto se však svou nekonvenčností řadí spíše ke klubovým, než k mainstreamovým filmům. Tato vyčleněnost předznamenává i jeho následné rozporuplné přijetí v rámci společenské i filmové kritiky.

Se svéráznou teorií přišel Peter Brooker ve své studii *Postmoderní adaptace: pastiš, intertextualita a změna funkce*, kde zdůrazňuje zejména technologicky zapříčiněnou smrt autora. Podle Brookera se běžný divák nezajímá o režiséra, natožpak o autora předlohy a zdůrazňuje dominantní převahu hereckých osobností. Je zajímavé, jak se *Odcházení* povedlo tuto teorii naprosto popřít. Tento fakt dokazují jak společenské, tak odborné, a dokonce i politické reakce na film.

---

88 BUBENÍČEK, cit. 5, s. 16.

## 4. FILMOVÁ ADAPTACE

### 4.1 Vznik filmu

#### 4.1.1 Obsazení hlavních rolí a tvůrčího štábu

Velmi reflektovaným aspektem filmu bylo jeho herecké obsazení a obsazení tvůrčího štábu, v médiích se o něm psalo jako o záchranné misi filmových profesionálů, kteří měli za úkol zachránit debutujícího režiséra. Nehledě na to měl Václav Havel již během psaní hry jasnou představu o tom, kdo by měl ztvárnit jeho postavy. Hlavní role Viléma Riegera byla údajně napsána pro Jiřího Ornesta, herce *Divadla Na zábradlí*. Postava Ireny pak byla napsána pro Dagmar Havlovou, která jí měla ztvárnit v rámci světové premiéry v *Divadle Archa*, ale ze zdravotních důvodů byla nucena od role odstoupit a hrála ji až ve filmové adaptaci. Rieger, kterého se na Havlovu prosbu v *Arše* herecky ujal Jan Tříska, byl ve filmu nahrazen Josefem Abrahámem. Abrahám měl vynikající předpoklady i díky tomu, že měl již za sebou dvě hlavní role v Havlových hrách (Ferdinand Vaněk – *Audience*, Macheath - *Žebrácká opera*), v divadelních i následných televizních inscenacích Jiřího Menzela.

Havel uvedl v rozhovoru pro hospodářské noviny, že si nepřál, aby ve filmové verzi *Odcházení* hráli tíž divadelní herci, kteří mají za sebou již několik desítek repríz a tím získané herecké manýry, které by filmu neprospěly. Proto se herecké obsazení Radokovy inscenace a Havlovy adaptace naprosto liší.

Za herecké představitele Riegerovy rodiny byli vybráni: Tatiana Vilhelmová do role jeho starší dcery Vlasty (kterou měla původně hrát Ivana Chýlková), Ivana Uhlířová do role mladší dcery Zuzany. Senilní babičku si zahrála Vlasta Chramostová, jediná členka hereckého obsazení převzatá z divadelní verze. Jiří Lábus a Oldřich Kaiser se představili jako duo Riegerových tajemníků. Moniku, Ireninu přítelkyni se záhadným úsměvem Mony Lisy, ztvárnila Eva Holubová. Stanislav Zindulka představoval staříckého pomocníka v domácnosti a zahradníka Knoblocha Miroslav Krobot. Do role Riegerova soka Kleina byl obsazen Jaroslav Dušek.

V neméně důležitých rolích se ve filmu objevily Barbora Seidlová, jako Riegerova a posléze Kleinova ctitelka, Jan Budař v roli Albína, mlčenlivého partnera Vlasty, a Jiří Macháček, jako lehce retardovaný a potlučený novinář Jack.

Ve vedlejších rolích strážníků se pak objevila další výrazná jména, jakými jsou Jiří Bartoška, či Marián Labuda.<sup>89</sup>

Nejzáhadnějšími postavami filmu jsou takzvaní spáčilové, které ztvárnili Ivan M. Havel, Martin Palouš a Václav Havel sám. V dodatcích ke scénáři jsem našla informaci, že je měli původně ztvárňovat Miloš Forman a Jiří Bartoška.<sup>90</sup> Spáčilové se poprvé objeví v Obrazu č. 13,<sup>91</sup> během kterého probíhá doplňující rozhovor s novináři. Irena nejprve pošeptá něco Monice, ta to zas pošeptá Osvaldovi, mezitím je prostřih na balkón vily, kde si zrovna neslyšně povídají tito spáčilové, Osvald posléze odchází do vily, pravděpodobně za nimi, aby jim něco vyřídil. Na první pohled se nezdá, že by v rámci děje měli nějaké opodstatnění a pravděpodobně mají posloužit jen jako zcizovací efekt, nahrazující autorský Hlas. Není však vyloučeno, že mají zástupnou roli jakési spojnice mezi fikčním světem a jeho demiurgem a režisérem, který se v závěru vynoří z bazénu a protrhne svou replikou časoprostor snímku. Další takovou postavou je Kateřina Vilemína, vévodkyně Zaháňská (Květa Ležovičová), známá jako ratibořická kněžna z knihy Boženy Němcové Babička, která se ve filmu étericky objeví na úplném začátku a konci, a tím uvozuje filmový děj. Tuto postavu bychom mohli interpretovat jako jakýsi přízrak spojený s vilou (panstvím), zároveň memento bývalých dob (19. století) a jeden z četných odkazů na české národní kulturní bohatství.

Václav Havel herecké obsazení, na němž se sám výrazně podílel, komentoval slovy: „*Já jsem ocenil, že herci, kteří musí nejednou odmítat i hlavní role, byli ochotni z přátelství přistoupit na praktický pokus, že není malých rolí, a přijmout i role vskutku mikroskopické.*“

Působivý je i tvůrčí štáb, který se na natáčení filmu podílel. Kameraman Jan Malíř<sup>92</sup> propůjčil filmu dynamickou obrazovou estetiku, byl také kameramanem filmové adaptace *Šašek a královna*, ale nejvíce se proslavil jakožto dvorní kameraman Jana Hřebejka. Další významnou osobností tuzemské kinematografie, která spoluvytvářela obrazovou tvář *Odcházení*, je nejvíce oceňovaný český střihač Jiří Brožek.<sup>93</sup> Architekt filmu Ondřej Nekvasil<sup>94</sup> je znám svými spolupráci na filmech *Protektor*, *Výchova dívek v čechách*, *Pasáž* či *Díky za každé nové ráno*. Kostýmní výtvarnicí filmu byla známá divadelní výtvarnice Zuzana Ježková. Hudbu pro film složil Michal Pavlíček, o zvuk se postaral Viktor Ekrt a Pavel Rejholec. K pohybové spolupráci byl přizván Jiří Kylián,<sup>95</sup> významný světový choreograf. Konkrétním přínosem těchto jmen k

---

89 Marián Lasica je Havlovým překladatelem do slovenského jazyka.

90 Interní archiválie *Knihovny Václava Havla*.

91 Dle technického scénáře z dubna 2010: záběr 68-70.

92 Film Jana Hřebejka *Musíme si pomáhat*, jehož kameramanem byl Jan Malíř, byl nominován na cenu Oscara.

93 Jiří Brožek (1947) za svou kariéru získal osmkrát cenu Český lev. A to za filmy *Krvavý román*, *Je třeba zabít Sekala*, *Anděl Exit*, *Nuda v Brně*, *Sluneční stát*, *Hezké chvílky bez záruky*, *A bude hůř* a *Odcházení*.

94 Ondřej Nekvasil je, mimo jiných cen, držitelem EMMY 2001 (outstanding art direction) za americkou minisérii *Deník Anne Frankové*.

95 Jiří Kylián (1947) významný český, ale především světový taneční choreograf, který je držitelem řady

celkovému stylovému vyznění *Odcházení* se budeme zabývat v kapitolách konkrétně zaměřených na stylovou analýzu.

#### 4.1.2 Natáčení a rozpočet

První část přípravných prací *Odcházení* (červen až prosinec 2009) byla zadána producentce Radce Kadlecové (*Radka production*),<sup>96</sup> kterou Havlovi doporučil Miloš Forman. V prosinci došlo k personální výměně a producentského postu se ujal Jaroslav Bouček (*BUC Film*), který měl před sebou nesnadný úkol sehnat během tří měsíců finance na realizaci tohoto filmového projektu. Výsledný rozpočet činil 44 miliónů korun. Nakonec se producentovi podařilo dát většinu rozpočtu dohromady k 1. květnu, a tak natáčení plánované na léto 2010 mohlo proběhnout bez odkladu a dle plánu.

Koproducenty filmu byli *Česká televize*, *Michaela & Zdeněk Bakalovi*, *Bontonfilm, a.s.* a *Centrum rozvoje Česká Skalice o. s.* a společnost *RWE*. Generálním partnerem filmu se stala *Československá obchodní banka, a.s.* a realizaci podpořil i *Státní fond České republiky pro podporu a rozvoj české kinematografie*. Největším (a v médiích nejdiskutovanějším) koprodukčním vkladem přispěli manželé Bakalovi, ti se vyjádřili k finanční účasti na *Odcházení* takto: „*Naše země stále potřebuje osobnosti, jako je Václav Havel. Lidi, kteří pochybují, přemýšlí o hlubším smyslu a o souvislostech, formulují naléhavé otázky, občas provokují a burcují svědomí. Lidi, kteří jsou tvořiví a není jim naše země lhostejná. Postoje a kredit Václava Havla respektujeme dlouhodobě. Hra Odcházení nás nadchla už na jevišti divadla.(...)*“<sup>97</sup>

Natáčení probíhalo v červenci a srpnu 2010 v památkově chráněném objektu vily Čerych v České Skalici. Poslední záběry (odjezd, pole za vilou) se natáčeli na zámku v Ploskovicích.

#### 4.1.3 Distribuce, návštěvnost a tržby

*Odcházení* bylo v distribuci společnosti Bontonfilm uvedeno do kin 24. března 2011. Producent Jaroslav Bouček v různých médiích potvrdil, že měl se snímkem velké ambice. Jeho odhady týkající se návštěvnosti filmu se údajně pohybovaly v širokém rozmezí mezi sto tisíci a půl miliónem diváků. Ačkoliv očekávání distributorů bylo mnohem vyšší a film se promítal v 78 kinosálech, po prvním týdnu jej shlédlo pouhých 16 tisíc diváků. V celoročním přehledu

---

významných světových ocenění (např. Outstanding Achievement of Cultural Merits Award (Tokio), Decoration of the Royal Dutch order of Oranje-Nassau/Rytíř řádu Oranje-Nassau (Haag 1995), Westend Theatre Award (Londýn), Premio Danza a Danza (Milán) a mnohých dalších).

<sup>96</sup> Radka Kadlecová je Formanovou agentkou pro Českou republiku.

<sup>97</sup> *Presskit Odcházení* (2011) s 12-13.

*Unie filmových distributorů*, která zpracovala statistické údaje z období od ledna do prosince 2011 do podoby dokumentu *TOP 50 filmů podle počtu diváků za rok 2011*, se snímek s návštěvností 48 900 diváků umístil na posledním 50. místě. Tato výsledná návštěvnost filmu vydělala pouhých 4,5 miliónů korun.

Pokud tento snímek srovnáme s hojně oceňovaným dokumentárním filmem *Občan Havel* z roku 2008, který dle statistik *Unie českých distributorů* dosáhl divácké návštěvnosti 159 392, dojdeme k závěru, že nízká návštěvnost *Odcházení* nemohla být zapříčiněna nezájmem veřejnosti (především mladé generace) o Václava Havla, jak podotýkala česká média.

Podle portálu týden.cz *Odcházení* silně konkuroval (v hlavním městě) *Febiofest*, který začínal ve stejném období, kdy film vstupoval do kin. V rámci kinodistribuce mu silnými konkurenty byli snímky *Rango* a *Králova Řeč*.

Další (lehce vágní) statistické údaje ohledně diváckého nezájmu přinesla agentura Approximate Truth, s jejímiž výsledky přišel portál reflex.cz. Na kladenou otázku „Proč na *Odcházení* nepřišel ten, koho ani nenapadlo, že by přišel“ respondenti nejčastěji odpovídali: „protože se nechal odradit recenzemi v novinách“ (168 lidí / 13 %), „protože je to ,umění““ (227 lidí / 18 %) a téměř polovina odpověděla tak, že „150 korun za statický film je hodně“ (636/ 49 %).<sup>98</sup>

V den úmrtí Václava Havla (18. prosince 2011) Česká televize zařadila do mimořádného vysílání i film *Odcházení*, který toho dne sledovalo podle zdroje *ATO-mediaresearch* 769 tisíc diváků a tím získalo 19 % podíl na sledovanosti pořadů věnovaných Václavu Havlovi na českých televizních stanicích.<sup>99</sup> Stalo se tak nejsledovanějším pořadem vysílaným v prime-timu po 8. hodině večerní. Podle informačního bulletinu portálu media-master.cz: „60% diváků tvořily ženy, silně nadprůměrně byly v divácké obci zastoupeny osoby s vyšším vzděláním a socioekonomickým statutem.“<sup>100</sup>

30. května 2011 *Odcházení* oficiálně vyšlo na DVD, vyrobeno bylo, podle informací od distributora, téměř 6 000 kusů. Bontonfilm, a.s. mi bohužel z interních důvodů odmítl poskytnout informace ohledně prodejnosti.

---

98 TESAŘ, T. (2011): *Přišel, viděl, odešel: Proč nechodíme na Havlovo odcházení?* Reflex. [online, cit. 5.5.2011] <<http://www.reflex.cz/clanek/kultura/41591/prisel-videl-odesel-proc-nechodime-na-havlovo-odchazeni.html>>

99 Podíl na sledovanosti: cílová skupina „15+“

100 ŠIRL, M. (2011): *Odcházení Václava Havla*. Media-master.cz. [online, cit. 12.2011] <[http://www.media-master.cz/files/Bulletin/Media-Master\\_Bulletin\\_A4\\_nahled\\_prosinec.pdf](http://www.media-master.cz/files/Bulletin/Media-Master_Bulletin_A4_nahled_prosinec.pdf)>

#### 4.1.4 Mediální reflexe

Díky analýze mediálního ohlasu filmové premiéry, kterou vypracovala společnost *Newton Media* pro ČT24, existují statistické údaje zpracované do podoby grafů. Na jejich základě si můžeme přehledně demonstrovat reakci médií vztahující se k období 1. 1. až 29. 3. 2011.<sup>101</sup> Jako analyzovaný vzorek byly použity články z celostátního tisku, týdeníků a vybrané televizní a rozhlasové pořady.

Z grafu (*Jak bylo Havlovo Odcházení hodnoceno v médiích?*)<sup>102</sup> vyplývá naprostá převaha neutrálních (74 %) a ambivalentních (8 %) příspěvků a převážení ryze pozitivních ohlasů (14 %) nad těmi ryze negativními (4 %). Tuto převahu jistě ovlivnilo započtení ohlasů a reakcí jiných filmařů a herců, kteří se na filmu podíleli.

Kladné přijetí filmu bylo mezi kritiky denního tisku v první řadě zastoupeno Vladimírem Justem, Janem Rejzkem, či Janou Machalickou; ti všichni jsou i kritiky divadelními. V týdeníku *Respekt* se *Odcházení* zastal Jan Gregor, zdůraznil vnitřní filmový svár řádu s anarchií, v podobě dramatikovi snahy o přesnost snoubící se se sympaticky podvratnou hravostí filmařského začátečníka. „*Někoho odradí grotesknost, někoho přiznaná divadelnost. Ale Havlovi se podařilo svou vlastní poetiku převést na plátno velmi funkčně a nad očekávání zábavně.*“<sup>103</sup>

Dle serveru *media.info* bylo nejvíce rozpačitě přijatá divadelní stylizace snímku. Média mluvila o „jiném, „solitérním“ filmu, návratu do 60. let, absurdním dramatu, jež na rozdíl od poměrů v minulém režimu již nefunguje, ba dokonce zpochybňovali, že jde vůbec o film (...) Tam, kde jedni oceňovali absurdní rozměr a zdařilou fraškovitost, spatřili druzí pouze „blbnutí před kamerou“ v podání Havlových kamarádů. Nechyběly silné výrazy jako „sebevražda“ (Mirka Spáčilová v *MF Dnes*), „zahradní smutnost“ (E 15), „filmový průšvih“ (Haló noviny), *Časopis Týden* pak dokonce Václava Havla podezíral z toho, že tak nepodařený film natočil záměrně, aby byla větší legrace.“<sup>104</sup>

V recenzi Jany Machalické v *Lidových novinách* zaznělo: „*Je úplně jedno, že filmu ponechal divadelní stylizaci, ona tu má svůj význam a hlavně je nositelem stylu a výpovědi. Asi to každému nebude vyhovovat, ale Havlovy hry nejsou akčními příběhy nabitými dramatickými zvraty. Pomalost, grotesknost i melancholie, typické opakování, absurdní hra s komickými detaily, všechny ty obřady, na něž dbá hlavní postava i jeho "dlouholetá přítelkyně" Irena, tu*

---

101 Do tohoto období spadá i mediální propagace filmu, reakce na novinářské projekce, které proběhly 14. a 15. 3., reakce diváků na slavnostní premiéru 22.3., první vlna kritik, která následovala uvedení filmu do kino distribuce, ale i reakce neodborného publika.

102 Viz grafy [online, cit 4.4.2011] <<http://www.newtonmedia.cz/odchazeni-ohlas-v-mediich>>

103 GREGOR, J. (2011): *Potouchlé Odcházení*. *Respekt*. [online, cit. 13.3.2011] <<http://respekt.ihned.cz/c1-51115190-potouchle-odchazeni>>

104 (Autor neuveden.) Připravila společnost NEWTON media (2011): *Režisérská premiéra Václava Havla: Jaké mělo Odcházení ohlas v médiích?* *mediainfo.cz*. [online, cit. 4.4.2011] <<http://www.mediainfo.cz/temata/1828.html>>

dostávají zase jiné významy než na jevišti.“<sup>105</sup>

Velmi hojně se v médiích přetřásalo, že *Odcházení* se svou návštěvností divácky propadlo.<sup>106</sup> Začalo se diskutovat o antipatiích vůči Havlovi, které do značné míry ovlivnily kritické reakce. Ke konci března se diskuze stočila směrem k samotným kritikám.<sup>107</sup> Tato diskuse o diskusi měla rostoucí tendenci, v měřeném úseku se zvýšila do té míry, že na grafu zachycujícím míru publicity zabrala 13 % veškeré publicity filmu a po ukončení měření rostla dál. Jan Rejžek a Vladimír Just ve svém rozhlasovém *Kritickém klubu Jana Rejžka* komentovali recenzi Kamila Fily na serveru aktualne.cz, na které exemplárně posuzovali bídny stav české filmové kritiky.<sup>108</sup> Lidové noviny přizvali několik kritiků (Jiřího Peňáse, Vladimíra Justa, Jana Gregora, Janu Machalickou a Kamila Filu) k hromadné debatě, z níž vzešel přínosný polemický článek s titulkem *Hrr na Havla*. Vladimír Just na tento článek, na Filovy reakce a další obdobně napsané recenze dokonce dále reagoval článkem s názvem *Odcházení a česká mediální pavlač (Fila, Spáčilová a spol.)*.

Kamil Fila se těmito reakcemi na svůj článek a své názory publikované v *Lidových novinách* cítil do té míry nepochopen, že měl tendenci se obhájit v dalším článku *Kdo nakonec odchází s filmem Václava Havla?*, kde se mimo jiné odvolává na „velmi jedovatý text Jana Rejžka v *Lidových novinách*, naplněný až groteskně stařeckou nenávistí vůči mládí a taky ženám (titulováni jako „nedovaření mudrlanti“ či „slečny od plotny“) lze těžko brát vážně, když neobsahuje to, po čem volá: argumenty. (...) Právě zde je možné vidět letitou slabinu Rejžkova fejetonistického psaní: beze snahy o logickou návaznost vršit jmenovačky, často jen ve snaze exhibovat encyklopedickými znalostmi, které nezužitkovává k interpretačnímu výkonu.“<sup>109</sup>

Tuto mediální vřavu vystihnutou slovy Petra Fishera jako věčný boj o Václava Havla - o jeho lidskou a uměleckou velikost a naši lidskou a uměleckou malost, o jeho světovýznamnost a naši provinčnost, o jeho genialitu a naši malost, o život v pravdě (jeho) a život ve lži (náš) a vice versa - pokračuje tentokrát v souboji o hodnocení jeho filmového debutu“,<sup>110</sup> překrývající se se spory Jana Rejžka a Kamila Fily reflektovalo i odborné filmové periodikum *Cinepur* článkem s

---

105 MACHALICKÁ, J. (2011): *Havel ve filmovém Odcházení s potěšením plave proti proudu*. Lidové noviny. [online, cit. 15.3.2011] <[http://www.lidovky.cz/havel-ve-filmovem-odchazeni-s-potesenim-plave-proti-proudu-pov-/ln\\_kultura.asp?c=A110314\\_221928\\_ln\\_kultura\\_ani](http://www.lidovky.cz/havel-ve-filmovem-odchazeni-s-potesenim-plave-proti-proudu-pov-/ln_kultura.asp?c=A110314_221928_ln_kultura_ani)>

106 PEČÁK, Z. (2011): *Nepovedený film, nebo antipatie k Havlovi? Odcházení propadlo*. Parlamentní listy. [online, cit. 24.5.2011] <<http://www.parlamentnilisty.cz/rss/zpravy/Nepovedeny-film-nebo-antipatie-k-Havlovi-Odchazeni-propadlo-197946>>

107 Podle grafu *Jaký dojem zanechala diskuze o filmu?* Bylo 36 % příspěvků negativních, 51 % neutrálních, 13 % ambivalentních. Z toho vyplývá, že pozitivně na tuto diskusi nereagovaly žádné příspěvky.

108 FILA, K. (2011): *Havlovo Odcházení terorizuje svou absurditou*. aktualne.cz. [online, cit. 16.3.2011] <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/recenze/clanek.phtml?id=694181>>

109 FILA, K. (2011): *Kdo nakonec odchází s filmem Václava Havla?* aktualne.cz. [online, cit. 8.4.2011] <<http://aktualne.centrum.cz/kultura/film/novinky/clanek.phtml?id=696492>>

110 FISHER, P. (2011): *Havlovo Odcházení koktá a třese se. Ale má smysl se na něj podívat*. Lidové noviny. [online, cit. 21.3.2011] <[http://www.lidovky.cz/havlovo-odchazeni-kokta-a-trese-se-ale-ma-smysl-se-na-nej-podivat-pw3-/ln\\_kultura.asp?c=A110321\\_103318\\_ln\\_kultura\\_pks](http://www.lidovky.cz/havlovo-odchazeni-kokta-a-trese-se-ale-ma-smysl-se-na-nej-podivat-pw3-/ln_kultura.asp?c=A110321_103318_ln_kultura_pks)>



názvem *Kritici, nechte se být!*,<sup>111</sup> ve kterém Oto Horák píše: „*Těžko rozsuzovat, co je trapnější, zda "odborné" chytání za slovo a překrucování soupeřovy argumentace, či otevřené převádění sporu do osobní roviny. (...) Každopádně si myslím, že minimálně 80% sporů tuzemských kritiků je pro osobní předpojatost zúčastněných veskrze neužitečných.*“

Jiří Peňás vyjádřil svůj názor na rozporuplnost reakcí a tendenci po vytrhování *Odcházení* z jeho kontextu slovy: „*Jen Marťan v této zemi nemá s Havlem spojené nějaké představy a city, racionální či iracionální, soudy a předsudky. Výrazně to souvisí nikoli s objektem, tedy Havlem, ale s jejich naturelem. Ale Marťan na ten film stejně nepůjde. Představa objektivního, „bezkontextového“ hodnocení je mýtus. Bez kontextu se nebudeme smát Allenovi, natož Havlovi. Ten film natočil člověk, který je nejvýznamnější žijící historickou postavou, co po naší republice chodí. Bylo by absurdní, kdyby se to nějak neprojevalo na vnímání té věci. Myslím, že už na téhle skutečnosti je něco velmi zajímavého a cenného.*“<sup>112</sup>

Havel české filmové (a kulturní) kritice představil film, na kterém se obnažila její stávající úroveň. Těžko posoudit, do jaké míry měla tato zveličená mediální pozornost vliv na diváckou percepci a především na diváckou návštěvnost. Naštěstí se mediální poselství kritiků Havlova *Odcházení* dá zrelativizovat Riegerovo-Havlovou replikou: „*Ale jak mi jednou řekl Havel: obliba není vše –,*“<sup>113</sup>

#### 4.1.5 Filmové ocenění a filmové festivaly

Kompletní přehled festivalových uvedení a získaných cen nejsou na neaktualizovaných stránkách produkční společnosti *BUC Film* k dispozici, za zdroj informací nám poslouží mediální webové zdroje a informace zprostředkované Uljanou Donátovou, PR managerkou *Odcházení*, a informace od distributora filmu společnosti *Bontonfilm*. Svou festivalovou premiéru si *Odcházení* odbylo na plzeňském Festivalu *Finále* a další projekci v rámci českých festivalů mělo na *MFF v Karlových Varech*. Producenti filmu usilovali o jeho zařazení do hlavních programů prestižních světových festivalů *Festival de Cannes*, *Sundance Film Festival*, *Venice Film Festival*, *Locarno Film Festival*, *Berlinale*, či *Lumiere Festival*. *Odcházení* nakonec bylo prezentováno ukázkami na *Festival de Cannes* a na *Berlinale* v rámci filmového trhu.

*Odcházení* prošlo výběrem do hlavní soutěžní sekce v rámci prestižního *MFF v Moskvě*,

---

111 HORÁK, O. (2011): *Kritici, nechte se být!* Cinepur. [online, cit. 26.7.2011]

<<http://cinepur.cz/blog.php?article=178>>

112 TORR, J. (2011): *Hrr na Havla*. Lidové noviny. [online, cit. 8.6.2011] <<http://www.kukatko.cz/clanky/hrrr-na-kritiky-havlova-odchazeni/>>

113 HAVEL, cit. 25, s. 33.

kde bylo publikem přijato vstřícně, médií už vlažněji, ruský filmový web cinematheque.ru uvedl: "*Kdyby autorem snímku nebyl Václav Havel, možná by se nedostal do hlavní soutěže, ale například do okrajového programu Ruská stopa kvůli návaznosti na Čechova.*" Cenu však v Moskvě film nezískal.

K Italskému publiku se snímek dostal prostřednictvím festivalu *Trieste Film* a také byl vybrán do programu *Sofia Film Festu*. Nejlépe bylo *Odcházení* přijato na oficiální slovenské premiéře v rámci *Art Film Festu* v Trenčianských Teplicích, kde bylo, jak to prezentoval slovenský tisk, paradoxně přijato vlídněji než doma.

Velmi silné mediální reakce vyvolalo 12 nominací filmové akademie na cenu *Českého lva*, v kategoriích nejlepší film, režie, scénář, kamera, hudba, střih, zvuk a nejlepší ženský herecký výkon v hlavní roli, nejlepší mužský herecký výkon v hlavní roli, nejlepší ženský herecký výkon ve vedlejší roli, nejlepší mužský herecký výkon ve vedlejší roli a za nejlepší výtvarný počin. Tolik nominací filmového díla, jež bylo většinou kritikou a diváckou obcí přijato velmi ambivalentně bylo označeno za velkou kontroverzi a někteří komentátoři to v médiích označili za přehnanou pietu zesnulému režisérovi. *Odcházení* se nakonec podařilo získat České lvy jen za nejlepší scénář a střih.

Další ocenění získal Václav Havel *in memoriam* za adaptaci literárního díla od *Českého filmového a televizního svazu* (FITES) v podobě ceny Josefa Škvoreckého za „*důsledné dodržení karnevalové poetiky v horce groteskní výpovědi o světě moci a za důkaz, že absurdita zůstává realitou dneška ve filmu Odcházení.*“<sup>114</sup>

## 4.2 Analýza vybraných narativních a stylových aspektů

### 4.2.1 Naratologická analýza

Pokusit se o žánrové zařazení filmu *Odcházení*, jež vykazuje postmoderní mix motivů a emocí, je obtížné. Na stránkách distributora filmu, je *Odcházení* označeno za komedii. Většina recenzujících serverů tento snímek označila za drama. A na portálu *Česko-slovenské filmové databáze* nalezneme schizofrenní označení drama/komedie, které se pravdě blíží zřejmě nejvíce. Ve filmu je přítomná neustálá relativizace jednoho žánru druhým, celkový koncept dramatického příběhu je ironizován komediálním vyzněním.

Dramaturgicky má *Odcházení* jednoduchou fabuli, jejíž syžet je v procesu narace

---

114 Tiskové materiály *Trilobit Beroun 2011* [online] <<http://www.fites.cz/index.php?novinka=54>>

zprostředkován třemi liniemi: konec člověka, konec epochy a konec lásky. Konec člověka kauzálně zapříčinil konec epochy a konec lásky je zapříčiněn koncem člověka. Tento film se vyznačuje omezenou narací, jež divákovi upírá možnost vědět více, než kterákoliv z postav. Ty si většinu svých motivací a zkušeností nechávají pro sebe. Ústřední postava děje má privilegium subjektivní narace, její pocity jsou divákovi odhaleny nejen vizualizací jejích vnitřních procesů, ale jsou prezentovány i za pomoci auditivních efektů. Jelikož je příběh vystaven na pádu ústředního hrdiny, ostatní postavy jsou divákovi přiblíženy objektivní narací. Tento fakt ve filmu ospravedlňuje mnohé nediegetické motivy a nereálné segmenty. Míněny jsou konkrétně nediegetické zvuky doprovázející vybrané repliky, náhlé změny počasí či scénu tzv. *Balábile*, šíleného tance všech postav na hladině vody, doprovobené rockovou úpravou *Ódy na radost*, jež zdůrazňují rozpoložení mysli ústřední postavy.

Vypravěč není v narativní struktuře filmu přítomen. Události se dozvídáme skrze obrazovou složku. První událostí fabule, o níž nás film informuje, je příchod novinářů za účelem rozhovoru pro deník *Fuj*. Tato událost uvede kauzálně do pohybu další v momentu, kdy se novinář Jack položí poslední otázku rozhovoru vztahující se k vile, kde se děj filmu odehrává. „*A neobáváte se, pane bývalý kancléři, že se budete muset odtud vystěhovat? Ta vila je přece vládní.*“ Tento dotaz vyvolá v postavách obývajících vilu nejistotu jejich budoucího setrvání na místě, které považují za svůj domov. Na Riegera začne být vyvíjen emotivní nátlak jeho rodiny po opatřeních, která by všem zajistila domov nový. Člověk, který tuto situaci velmi pravděpodobně vyvolal, Riegerův sok Klein, se této příležitosti chopí a hodlá jí zneužít ke svým potřebám, čímž se tlak na hlavní postavu zvyšuje. V následujících situacích se projeví jistý princip klasické narativní struktury filmu a tou je uzavřenost příčin a následků. Každá událost má svou logickou příčinu. Kleinovy pohnutky nejsou ani v nejmenším náhodné, Riegerovi se mstí za to, že kdysi (mimo naraci filmu) poukázal na jeho korupční manýry. Kleinovi se podaří Riegera naprosto zničit, z příběhu vyplývá, že má dost svých vil a tuto nikterak existenciálně nepotřebuje, přesto však o ní hlavního hrdinu připraví a díky čemuž ho dostane do krajní pozice, ve které získá výhodnou pozici pro vydírání. Nakonec Riegera dostane do degradující pozice svého vlastního poradce, čímž dokoná jeho zmar. A nejen to, celý film vyznívá ve svém konci ještě hrozivěji, protože dům, do kterého se rodina má přestěhovat, se Klein chystá zabavit také. To už je však jen další z momentů fabule, který si divák musí vyvodit sám, jelikož ve filmu není explicitně ukázán. Film totiž končí odjezdem kočáru z vládní vily. Tento závěr v podobě odjezdu se vztahuje k začátku filmu, kdy je obyvatelům řečeno, že se z této vily budou muset vystěhovat. Zároveň funguje i jako *deadline* filmového času vyprávění, což je víceméně jediná klasická filmová konvence, ve filmu dodržená. Samotná časová posloupnost bývá ve filmu různým způsobem podvrácená, například v situacích, kdy se nápoje (v záběru) objevují ještě

dřív, než si je kdo objedná. Z mnoha rozhovorů víme, že se jedná o čistě autorský záměr. Temporytmus filmu je rozvláčněn tímto jediným *deadlinem*, který jakoby neměl sílu utáhnout dramatické tempo, na které jsme u konvenčních filmů přivyklí; až se zdá, že celý tento filmový mikrosvět existuje v podivuhodném bezčase, oscilujícím mezi odchodem z funkce a vily a odchodem jisté časové éry. Film má pomalé tempo zřejmě proto, aby více zdůraznil samotné plynutí času. Dramatické pauzy, kterých bývají Havlovy dramatické texty plné, nejsou pro film tolik únosné. Tak byly zkráceny na míru, o které se tvůrci domnívali, že může být pro diváky snesitelnější.

## 4.2.2 Stylistická analýza

### 4.2.2.1 Mizanscéna a vlastnosti filmového obrazu

Ve stylové složce *Odcházení* nalzáme velké množství aspektů ve kterých je konfrontována divadelní a filmová vizuální stylizace. Ve filmu je často v kontrastu se stylovými postupy klasické kinematografie nakládáno neautenticky a stylizovaně divadelně. Jedním z hlavních nositelů divadelní stylizace filmu je mizanscéna.

Svět filmu *Odcházení* je vymezen a ohraničen jediným prostředím, do kterého je situován celý děj. Tato izolace je demonstrována i výjimkou, jíž jsou záběry mimo tento prostor v podobě příchodů či odjezdu. Takto uzavřený svět je definován a vychází ze scénických poznámek divadelní předlohy: „*Na scéně je sad u Riegerovy vily. Vila je v pozadí, u vchodu do ní jsou schůdky. Na jedné straně scény je menší přilehlé stavení, na druhé altánek. Uprostřed je souprava zahradního nábytku. Někde visí na větvi houpačka.*“<sup>115</sup> Ve filmu přibyl pouze okrasný bazén a náznak světa mimo tento vymezený prostor v podobě zdi, která je posprejovaná omšelými nápisy typu: „*Havel na Hrad!*“ A jeho aktuálnějšími verzemi: „*Dost už bylo Havla!*“

*Odcházení* je specifické svou barvitou karnevalovou vizualizací, které byl podřízen především kostýmní koncept filmu. Na svědomí ho má Zuzana Ježková, která byla autorkou kostýmů i pro inscenaci Davida Radoka v *Divadle Archa*. Ke kostýmům však bylo na základě velmi jasných instrukcí Václava Havla přistoupeno ve filmu zcela odlišně. I zde je citelná vysoká míra divadelní stylizace, jež je mimo jiné ovlivněna i tím, že Zuzana Ježková je autorka především divadelních kostýmů, a film *Odcházení* byl její první spoluprací na celovečerním hraném filmu. Hlavní výtvarnou inspirací byly obrazy Gustava Klimta, jež se různými způsoby přenášely na širokou škálu materiálů prostřednictvím detailů. Byly však přeneseny i do formy

---

115 HAVEL, cit. 25, s. 11

secesních šperků. Každá z postav měla ve svém kostýmu tento prvek obsažený. Nejvýrazněji je to viditelné na kostýmech babičky, či na postmodernisticky pojatém kostýmu Albína, jenž měl na svém triku potisk Klimtova obrazu, který překrývá logo kapely *Rolling stones*. Vladimír Just, kostýmní koncepcí vytkl přílišnou doslovnost v případě novinářské dvojice. Jejichž vizuální koncept je až zbytečně výrazně pojat ve smyslu „z venku fuj, uvnitř fuj.“<sup>116</sup> Z technického scénáře vyplývá málo postřehnutelná nuance, že Jack má zlomenou pravou rukou a píše levou a Bob zas dopadá na nohu levou.

Kostýmy na sebe strhávají velkou pozornost svou barevností i výtvarnou kvalitou a připomínají atmosféru přelomu 19. a 20. století. V případě tohoto filmu nemluvíme o autenticitě kostýmů, ale o velké míře jejich stylizovanosti, které výrazně podtrhují charaktery postav, za jejichž pomocí je divákovi zprostředkovávána míra kauzality mezi nimi (Klein je oděn nevkusně a zbohatlicky, nosí lesklé materiály a zlaté řetězy, Vlasta má zálibu v černé, nosí vojenský pásek, atp.). Výtvarná stylizace není v žádném případě nahodilá a pracuje nejen s intertextuálními odkazy předlohy (*Višňový sad* a *Král Lear*), ale jsou u společensky lépe přizpůsobených postav sladěné i s prostředím secesní vily, v kterém žijí. Zaměříme-li se na účesový koncept, nalezneme také v něm několik momentů přenášejících svár současnosti a minulosti na vizuální stránku postav. Například již to, že má postava Viktora do vlasů zapletený malý copánek (se kterým si po celou dobu neustále neesteticky hraje), naznačuje, že ve skutečnosti vnitřně nesounáleží k obyvatelům vily. Kostýmní koncept postav odkazuje k záměrnému nevkusu postmoderního mixu, pramenícího z velké časové a stylové škály, která v některých případech jakoby odrážela nevkus stylu 90. let, u jiných zas secesní složitost detailních prvků.

Co se týká svícení, většina scén je nasvícena za pomocí tříbodového osvětlení, které propůjčuje každému záběru jasnou kompozici. Toto tříbodové světlo se využívá pro *high-key osvětlování*, jež se řadí k postupům klasického hollywoodského filmu. Tento druh svícení eliminuje kontrasty a stíny. Osvětlovači a kameraman pochopitelně při natáčení v exteriérech co nejvíce využívali denního osvětlení, přičemž přirozené stíny, které na postavy vrhají okolní stromy, přispívá míře autenticity. Záměrná barevná stylizace filmového obrazu je analogická s kostýmní přebujelostí.

V příhodných momentech jsou však ve snímku postavy nasvíceny odlišně, jedná se především o Beu a Knoblocha. Tyto postavy byly zezadu nasvíceny tak, aby se kolem nich vytvořil lehce rozpoznatelný efekt na způsob aury či svatozáře.

Vizuální koncept scény *Balábile*, jež má odrážet vnitřní i vnější chaos okolo ústřední postavy, vytváří k ostatním civilním scénám výrazný kontrapunkt. Tyto scény jsou za pomocí

---

116 REJŽEK, J. *S Vladimírem Justem o filmu Václava Havla*. Kritický klub Jana Rejžka. Český rozhlas 6. [online, cit. 24.3.2011] <<http://prehravac.rozhlas.cz/audio/2292903>>

*low-key osvětlení* (ostré svícení, které vytváří efekt extrémně tmavých a světlých oblastí obrazu) a zelených a modrých filtrů osviceny do výsledné rusalkovské estetiky filmových barev.

Inscenování prostřednictvím hereckého výkonu a pohybu je v ze všech složek mizanscény nejvíce divadelní. Vstup do děje a první záběr na rodinu před vilou je nápadný svou frontální orientací směrem k divákovi. Dr. Vilém Rieger je v těchto scénách vždy situován do centra filmového obrazu, alespoň dokud ho na tomto místě nenahradí Vlastík Klein. Evokuje to jakýsi vtíravý pocit, že v centru vlastní politiky jsou oni sami. Jejich politické deklamace typu: „Stát je tu kvůli občanovi, nikoli občan kvůli státu“, jsou také často orientovány k divákovi. Jakmile je děj filmu uveden do pohybu, i postavy se rozpohybují a komunikují mezi sebou; už nejen přímo na kameru, potažmo k divákovi.

Prostorovou překážkou, která také odhaluje rozpoložení a charaktery postav, je kaluž, s níž se musí každá postava (až na Beu, Babičku a zahradníka Knoblocha) podle svého vyrovnat. V technickém scénáři *Odcházení Havel* napsal: „*Zatímco vila je produktem panským, přilehlé stavení a jeho okolí je produktem služebnického šlendriánu, nevkusu a ledabylosti. Proto by například mezi přilehlým stavením a keřem, tedy v místě, kudy se nejvíce chodí, měla být velká kaluž, kterou přicházející či odcházející postavy různě obcházejí či přeskakují. Kaluž je na místě, kde vůbec nejvíce vadí, a nikdo neví, proč tam je a proč je právě tam. Je to plebejský protějšek panského bazénu.*“<sup>117</sup> Nejkomičtější se s louží vyrovnávají tajemník Viktor svými infantilními přeskoky, novinář Jack, který se Viktorem nechá louží provést, a Klein svým rozšafným překročením. I samotný Rieger je touto louží odvléčen k výsledku. Nejelegantněji se s louží popasuje Monika, naproti tomu Irena se v situaci, kdy odchází od Riegera naposledy a údajně i na vždy, louží projde způsobem, který zanechává dojem lhostejnosti s jejím dalším osudem. (Podobně tak jí projde i posmutnělý Hanuš.) Výrazná stylizace záběru, kdy Irena odchází z vily směrem do pole, je zdůrazněna jejich nepřírozeně vlajícími šátky.

Dále se v technickém scénáři vyskytuje poučka ke stylu herectví i výpravy, které má obsahovat několik malých podivností, absurdit, zvláštností, tiků, surreálních prvků či záhad, které mají spoluutvářet atmosféru filmu. Vše má zůstat velmi nenápadné a nepřiliš viditelné. Konkrétně se u Riegera projevují jeho zvláštními obličejovými grimasami, hlasitým smíchem nebo divokým třením rukou. Vlasta má zase ve zvyku plácát se oběma rukama do stehů a má prazvláštní nutkání si posazovat Albína na klín, případně ho nosit.

Ve výpravě filmu se tyto podivuhodnosti projevují i v prostoru zahrady a před vilou. Jsou jakousi zahradnickou a panskou exhibicí, „multikulturní“ skrumáží odkazující se na různé doby a kouty světa, což je analogické s pojetí kostýmů. V prostoru před vilou se vyskytují takové

---

117 HAVEL, V. *Odcházení*. Technický scénář. Praha: Kňohovna Václava Havla, 2010.

předměty jako trpaslík Kurta Gebauera, Masarykova busta, socha slona, koně, Peruna a mnohé další kontroverzní artefakty. Kromě sochy Gándhího a rozmanitého nádobí se postavy nejvíce potýkají s bludným kamenem, který musejí stejně jako louži nějakým způsobem překonat. Neustále o něj zakopává Osvald, není však jediný. I Hanuš o něj zakopne ve chvíli, kdy je vyzván k tomu, aby si odpočinul. Tato nepříjemnost v závěru potká i Riegra, který po dvorní úkloně novému vladaři prchá ze scény s bustou Ghándího v náručí a o tento kámen zakopne také.

#### 4.2.2.2 Kamera a střih, zvuk a hudba

Co se rámování týče, je valná část *Odcházení* založena na tradičním záběrování. Je třeba zdůraznit odlišnou práci s barevností, světlem a využití filmových předsádek symbolizujících momenty Riegerových duševních výkyvů. Nejvýrazněji se změna barevnosti projeví u zásadního zvratu v sekvenci, kdy se ujme obhajoby vlastního degradujícího postu, čímž se, jak již bylo řečeno, vnitřně zlomí. Podstatou je upozornit diváka na změnu Riegrova postavení tím, že se uvrhne (silným kontrastem: hromem a ztmavením obrazu) do neslunné nové reality. Tento moment je navíc zdůrazněn i odpoutáním herce a kamery od země (zvednuté rámování). Záběry na Riegera přednášejícího svůj nejzásadnější projev jsou najednou protkнутy velkou škálou kamerových pohybů, švenků, přibližování, jízd a vychýlení rovnovážného rámování obrazu.

S extrémními rakursy, střídáním perspektiv, nakloněným a pohyblivým rámováním se nejvíce setkáme u snímání scény balábile, při opakování replik jinými postavami. To je navíc podpořeno zvukovým efektem v podobě ozvěny. Taneční část balábile si vystačila s využitím světelných reflektorů a zdynamizovaným rytmickým střihem.

Scény u stolu jsou doprovázeny pohyblivým snímáním kamery z kruhové kolejnice. Tento formální postup má vztah k duševnímu rozpoložení postav a za pomoci pohybu kamery odkrývá další postavy a překlenuje dialog. Na základě režijních pokynů byla kamera umístěna i do středu stolu, aby tím bylo umožněno opačné vnitřní snímání kruhového charakteru. Umístění kamery a její pohled či pohyb je v určitých situacích analogický. Viz celky, kdy Rieger sedí na svém místě u stolu, mlžné zjevení Bey na hladině bazénu, snímání Knoblocha vždy z pohledu atp.

Hloubka a kompozice záběrů je vystavěna na základě rozmístění herců. Názorně je to vidět u scén typu, kdy sedí Rieger v centru filmového obrazu a za ním stojí jeho dcera a za ní stojí její muž Albín. Některé postavy jako právě Albín, Monika a Osvald mají svoji pozici v rámci tohoto obrazu i jiných jasně danou, vždy stojí nebo chodí za, maximálně po boku

některých z postav, ke kterým náleží.

Enormně se ve způsobů snímání využívá změn ostrosti a rozostření, odvislého od významnosti pronášených replik a hereckých gest, čímž se prodlužuje délka trvání záběru.

Ústřední roli k dosažení takto temporytmicky specifického snímku hrál střih. Jiří Brožek zde pracuje s klasickým kontinuálním střihem, jenž zaštiťuje kontinuitu narace. Tím, že se film odehrává v dramatické jednotě místa, času i děje, není potřeba využívat prostorové či časové diskontinuity střihové skladby. Sekvence *Balábile* je uvozena a oddělena od lineárního příběhu filmovou interpunkcí v podobě stmívačky a následně prolínačky zpět do filmové reality. Tato scéna rozbíjí svým opakováním již řečeného (a smícháním kostýmních prvků) i časovou návaznost záběrů, má totiž být něco mezi blouzněním a vidinou Riegera, metaforou chaosu světa či chaosu v jeho duši, lze si ji vykládat i jako produkt dramatické logiky či místa, kde se látka filmu zauzčila na určitém místě.<sup>118</sup> Okrajovým porušením kontinuity jsou střihy na Zuzanu, která se až do konce nevměšuje do vývoje situace, ale musí být v prostoru přítomná.

Postmoderní vyznění filmového stylu stejnou měrou dotváří hudba a zvuk. Stejně jako ve výpravě a hereckém projevu i ve zvuku najdeme řadu abnormalit. Poklidnou atmosféru snímku vytváří motiv ptačího zpěvu, jenž je v dramatických okamžicích zahrán hromy. Mezi zvláštní nediegetické zvukové stopy patří třeba holubí vrkání, které doprovází Riegerovy prapodivné posunky, či zvuk padajících višní, jež dotváří význam Riegerova společenského a vnitřního úpadku. Dalším významným zvukovým motivem je přistávání vrtulníku, signalizujícího příchod Kleina. Za nediegetické je označuji proto, že nejsou věrohodné a nikterak nemůžeme dosvědčit, že vychází z reálného vrtulníku či holuba. Kromě kanárka totiž v rámci filmového obrazu tyto zdroje zvuků nespátříme. Velmi sugestivní je moment, kdy Rieger zapíchne jakýsi prapor do země a ozve se bolestivý výkřik, snad jeho nitra, ale divák si nemůže být jistý tím, koho tímto gestem zranil. Každopádně je příjemným zjištěním, že se divák (oproti divadelní předloze) ve filmu dočká Osvaldovy reakce na neustálé zakopávání o kámen, i když jen prostřednictvím myšlenky.

Jediné dvě diegetické hudební stopy filmu vychází z kšiltovky hrající notoricky známou melodií *Strýček Donald farmu měl*, druhá pak ze Zuzanina mobilního telefonu a sluchátek, z nichž zaznívá Beethovenova *Óda na radost*. Velmi nápaditý je hudební motiv Bey, při jejímž příchodu zaznívá nevtíravé kytarové zpracování Dvořákovy opery *Rusalka* a její nejslavnější árie *Měsíčku na nebi hlubokém*. Autorem hudebních aranží je Michal Pavlíček. Sám nazpíval i ústřední hudební motiv *Odcházení*, který zní např. když od Riegera poprvé odchází Irena, nebo během titulkové sekvence. Na rockové verzi *Ódy na radost*, která zní při *Balábile* a v posledním

---

118 Viz *Film o filmu: Noční Balábile Jiřího Kiliána* (Martin Kubala; ČR, 2011) a HAVEL, cit. 25, s. 67.



obrazu filmu pěvecky spolupracovali Klaudia Dernerová, Kamil Střihavka, Michael Kocáb a Daniel Hůlka. Zajímavostí je, že anglickou verzi textu vypracoval Michael Žantovský.

Kromě Bey mají své vlastní hudební motivy i Vlasta, Klein, ba dokonce i Gándhí. Film končí westernově, kočár odjíždějící do dále řídí kočí (Pavel Landovský) ve stylizovaném kostýmu za doprovodu westernové melodie na téma *Ódy na radost* a tím dává tušit nový svět, do kterého vjíždí.

## 5. ZÁVĚR

Základní motivací k analýze *Odcházení* byla snaha o potvrzení, či vyvrácení mýtů, které okolo něj v obou případech vznikly, a reflexe jejich vzájemných propojení. Na základě pramenů a především samotné analýzy nyní můžeme přistoupit k vyvození závěrů.

Z konkrétních mediálních (literárních a divadelních) reflexí vyplývá, že základní mýtus ohledně dramatu vzešel z politického motivu hry. Tato interpretace a propojování s politikou a jejími současnými čelními představiteli byla již v tomto momentu s *Odcházením* neodmyslitelně spojena. „*Už v první polovině šedesátých let Havel zdůrazňoval, že je třeba rozlišovat mezi apriorním politickým stanoviskem spisovatele a umělcovým politickým vnímání světa.*“<sup>119</sup> Na společenských reakcích se projevilo, že je to primárně nejlákavější a nejpřístupnější motiv. Ten odsunul na sekundární kolej tendence po analyzování vnitřního modelu, frazeologie a intertextuality. Není překvapením, že generační kritické spory, které na tomto základě vznikly, byly spory mezi generací těch, jež Havlovu tvorbu znali z doby před rokem 1989, a tudíž byli lépe obeznámeni s Havlovými postupy a poetikou, a těmi, jež měli poprvé možnost posuzovat jeho dramatické dílo. Zdá se, že Havlův přechod od kritiky předešlého systému ke kritice toho dnešního se zcela nevydařil. Můžeme to však na vrub více méně připsat i dnešní době, v níž je společenská a systémová kritika nepersekuována a stala se do té míry našim koloritem, že ztrácí na své efektivitě a oproti minulému režimu i na exkluzivnosti.

Opustíme-li však od posuzování vnějšího tématu hry a přistoupíme-li k dalším rovinám, tak se slovy Jany Machalické, jež poznamenala: „*že je Havel krotký, v tom tkví jeho rafinovanost. Směřuje k podstatě jevů, ale chytře to balí do slupek, a ty pak rozmotávat je skutečné potěšení. Používá prvoplánovost jako krycí manévr-*“, nelze než souhlasit, vždyť dílo, jež je do té míry mnohvrstevnaté, že přímo vybízí, k pestrosti interpretací se stává *otevřeným uměleckým dílem* (ital. *opera aperta*), jak jej definoval ve stejnojmenné knize z roku 1962 Umberto Eco. Nejen že u takového díla prakticky nelze stanovit žánr, protože se jich v něm mísí hned několik naráz, stejně tak u něj nelze dojít k jednoznačné interpretaci. To ovšem neznamená, že je možná interpretace zcela libovolná. Přijetí, či odmítnutí takového konceptu je velmi individuální a odvislé od vlastního estetického cítění.

Domnívám se, že základní problematika filmové adaptace tkví už ve výběru námětu. Menzelova filmová adaptace *Žebrácké opery* byla přijata lépe a bez kontroverzí, a to se stejně jako v případě *Odcházení* jedná o adaptaci adaptace. Havlova díla mají v sobě zakódovanou

---

119 ŠTĚRBOVÁ, cit. 2, str. 88.

takovou škálu strukturovaných absurdit, nemluvě o samotné spletité metodě, že se jen velmi těžko dají bez vypuštění některé z těchto rovin adaptovat do filmové podoby. Tím je každý tento pokus a priori odsouzen k neúplnosti nebo k přílišné divadelní stylizaci formálních postupů. Dalším ztěžujícím faktem je, že *absurdní drama*, a Havlovy hry obzvláště, jsou herecky velmi obtížné, a vůbec jsou zatěžkané v rámci činoherního kontextu: „*Dynamika a pohyb absurdního divadla jsou spíše v řečové a mimické gestice, v metamorfózách lidí a věcí, ve viditelné hyperbolizaci, jaké je spíš schopno loutkové divadlo.*“<sup>120</sup>

Havlův film byl opředen mýtem, že se vůbec o žádný film nejedná. Toto tvrzení vzniklo právě na základě jeho přílišné divadelní stylizace. Je pravdou, že narativní struktura opisuje jeho dramatický rukopis, a navíc pracuje s mnohými dalšími vypůjčenými divadelními rovinami, protože byl vzhledem k jazykové rovině své filmové narativní struktury označován za video záznam divadelního představení ve filmových kulisách. Na základě stylové analýzy je však třeba zdůraznit promyšlenou práci kamery, střihu, ale i zvuku a hudby, jež ho posouvá zpět k hodnotnému filmovému audio-obrazu. Kulisy i mizanscéna jsou sice divadelní, ale jsou zachyceny esenciálně filmovými postupy. Vztahy mezi narací a stylem jsou vnitřně provázané tak, že je nelze oddělit. Proto rozsoudit, zda je výraznější narace, čili divadelní styl, či stylová forma, čili filmový styl, je opravdu složité. Ať už je tomu jakkoliv, *Odcházení* je pro mne nejodvážnějším a nejpropracovanějším pokusem o spojení těchto dvou odvěkých rivalských uměleckých projevů (divadla a filmu) v českém kontextu české kinematografie.

---

120 GROSSMANN, cit. 4, s. 138.

## 6. SUMMARY

The primal motivation for Havel's *Leaving* analysis was an attempt to testify or disprove myths that came up as a reflection typical for most of Havel's political and theatrical steps. The approach tends to create a background of author's motivations, logical connection to drama and literary context and so provide a platform for possible interpretations.

From specific both literary and theatrical press reflections is obvious that the basic cluster of misinterpretations came up from a political motive of the script. These interpretations and their connection to a recent political scene and comparison of its representatives with certain movie characters appeared as a primal symptom of misleading and misunderstanding. As a result of such a superficial approach, most from the inner political statements along with stratified phraseology and intertextuality was sidelined and so the discussion turned into an intergenerational dispute of the critics. That divided the critics on those who has known Havel's work before breaking year 1989 and were more aware of his procedures, and to those who had been assessing his work for the first time.

The reflections were usually very contradictory. It seems that Havel's transition from criticism of communist regime to assessment of the new socio-political system did not turn well. We can consider it as feature of recent era, in which social and systematic criticism is not persecuted and became so typical, that it has lost its impact and its rank of opposition. Havel's latest political opinion, were not the main theme and therefore they would not be provided via the similarity of characters with active politicians.

When we leave such a misleading and superficial approach, we get an open field of possibilities and we can choose our way of interpretation and reading of the underlying structures. There is almost no possibility to categorize Havel's movie in the field of genres or determine a final and objective interpretation. We deal with such work, which Umberto Eco in his *Opera Aperta* (1962) defines as an open piece of art that has no limits while being interpreted with proper argumentation. To get a conclusion about quality or objective statement about a movie as such is almost unreachable according to personal aesthetical criterion.

The most distinctive problem of the *Leaving* film adaptation lies in its theatrical genuineness. The original play has a deep structure of encoded absurdities and methodological particularities typical for Havel's work, which can hardly be fully transformed into the film language that is completely different. That is a problem of many plays changed into a film script and we can say that such an act is predetermined for incompleteness or excessive theatrical

stylization.

Many reflections were based on an idea that we don't deal with a movie at all, which is a reaction on stylization consisting of exaggerated acting, narrative structure typical for other Havel's plays and other meaningful levels that are not characteristic for a film language. From this point of view it was categorized as a record of theatre play. As a result of style analysis in this paper there is obvious that Havel reflects these aspects and through elaborated work of camera, cut and music, reaches a new form on the edge of film and drama.

## 7. PRAMENY

### Primární zdroje:

HAVEL, V. *Anatomie gagu*. In HAVEL, V. *Protokoly*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1966.

HAVEL, V. *Dálkový výslech : (rozhovor s Karlem Hvižd'alou)*. Praha: Torst, 1999. ISBN 80-7215-090-1.

HAVEL, V. *Hry (1983-1988)*. Praha: Artforum, 1990.

HAVEL, V. *Občan Vaněk*. 1.vyd., Praha: Levné knihy, a.s., 2009. ISBN 978-80-7309-788-2.

HAVEL, V. *Odcházení*. Praha: Respekt publishing a.s., 2007. ISBN 978-80-903766-0-1.

HAVEL, V., LOPATKA, J. (ed.) *Dopisy Olze*. Praha: Torst, 1999. ISBN 80-7215-091-X.

HAVEL, V., PREČAN, V. (ed.). *Do různých stran: Eseje a články z let 1983-89*.

Scheinfeld-Schwarzenberg: ČSDS, 1989. ISBN 3-89014-055-6.

### Sekundární zdroje:

MALÍČKOVÁ, M. *Hra(nie) len ako estetický fenomén*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta 2008, s. 71.

BORDWELL, D., THOMPSONOVÁ, K. *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Přeložili P. Dominková, J. Hanzlík, V. Kofroň. 1.vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2011. ISBN 978-80-7331-217-6.

BUBENÍČEK, P. *Filmová adaptace: hledání interdisciplinárního dialogu*. Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu. 2010. ISSN 0862-397X.

ČECHOV, A. P. *Višňový sad*. Přeložil L. Suchařípa. 3. vyd. Praha: Artur, 2011. ISBN 978-80-87128-56-5.

ESSLIN, M. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla: kapitoly z knihy Absurdní divadlo*. 1. vyd. Brno: Universita J. E. Purkyně, 1966.

GROSSMAN, J. *Texty o divadle*. První část. 1. vyd. Praha : Pražská scéna, 1999. ISBN 80-86102-09-2.

HOŘÍNEK, Z. *Cesty moderního dramatu*. 1.vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995. ISBN 80-900066-8-X.

PAVLOVSKÝ, P. (hl. redaktor). *Základní pojmy divadla: Teatrologický slovník*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-194-9.

PUTNA M. C. *Václav Havel: Duchovní portrét v rámu české kultury 20. století*. Praha: Knihovna Václava Havla, 2011. ISBN 978-80-87490-07-5.

SANDERS, J. Christina. *Adaptation and Appropriation (New Critical Idiom)*. London : Routledge, 2006. 184 s. ISBN 0415311721.

SHAKESPEAR, W. *Král Lear*. Přeložil M. Hilský. 1. vyd. Praha: Evropský literární klub, 2002. ISBN 80-86316-36-X.

ŠTĚRBOVÁ, A. *Modelové hry Václava Havla*. 1.vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. ISBN 80-244-0379-X.

ZELINSKÝ, M. *Václav Havel: dramatik a esejista*. 2. vyd. Ostrava: Amosium servis, 1990.

**Webové zdroje:**

[www.bontonfilm.cz](http://www.bontonfilm.cz)

[www.csfd.cz](http://www.csfd.cz)

[www.mediainfo.cz](http://www.mediainfo.cz)

## Citované filmy:

- Deník Anne Frankové* (Robert Dornhelm; USA, 2001)  
*Bílá nemoc* (Hugo Haas; ČSR, 1937)  
*Audience* (Jiří Menzel; ČSR, 1990)  
*Díky za každé nové ráno* (Milan Šteindler; ČR, 1994)  
*Garderobiér* (Peter Yates; VB, 1983)  
*Heart Beat* (Jan Němec; ČR, 2010)  
*Karamazovi* (Petr Zelenka; ČR/PL, 2008)  
*Král Lear* (Grigorij Kozincev; SSSR, 1971)  
*Králova řeč* (Tom Hooper; VB, 2010)  
*Lidice* (Petr Nikolaev; ČR/SR, 2011)  
*Musíme si pomáhat* (Jan Hřebejk; ČR, 2000)  
*Muži v naději* (Jiří Vejdělek; ČR, 2011)  
*Nevinnost* (Jan Hřebejk; ČR, 2011)  
*Pasáž* (Juraj Herz; ČR/B, 1996)  
*Perfect Days – I ženy mají své dny* (Alice Nellis; ČR, 2011)  
*Petrolejové lampy* (Juraj Herz; ČSR, 1971)  
*Poslední metro* (François Truffaut; FR, 1980)  
*Prosperovy knihy* (Peter Greenaway; FR, 1991)  
*Protektor* (Marek Najbrt; ČR, 2009)  
*Ran* (Akira Kurosawa; JP/FR, 1985)  
*Rango* (Gore Verbinsky; USA, 2011)  
*Šašek a královna* (Věra Chytilová; ČSR, 1987)  
*Ucho* (Karel Kachyňa; ČSR, 1970)  
*Výchova dívek v českých* (Petr Koliha; ČR, 1997)  
*Žebrácká opera* (Jiří Menzel; ČR, 1997)



## 8. ANOTACE

**Autor:** Sarah Sofia Huikari

**Katedra:** Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**Fakulta:** Filozofická

**Název diplomové práce:** Analýza procesu adaptace *Odcházení*

**Vedoucí diplomové práce:** Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

**Počet znaků:** 130 840

**Klíčová slova:** *Odcházení*, Václav Havel, analýza, adaptace, geneze

Cílem této práce je vytvořit transdisciplinární studii, propojující genezi Havlova *Odcházení* od původní dramatické podoby k jeho filmové adaptaci. Tato práce směřuje k analýze obou těchto podob a k jejich vsazení do pomezního kontextu. Struktura této práce bude rozdělená do tří částí, zabývajících se dramatem, filmovým scénářem a filmem samotným.

Základními metodologickými přístupy aplikovanými na analýzu filmu *Odcházení* jsou neoformalistické postupy Davida Bordwella a Kristin Thompsonové, popsané v *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*, v části věnované adaptačnímu procesu se práce opírá o teorie, jež aplikoval Petr Bubeníček ve své studii *Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu*.

## 9. ANNOTATION

**Author:** Sarah Sofia Huikari

**Department:** Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**Faculty:** Philosophical

**Title of the thesis:** Analyzing a process of Leaving film adaptation

**Supervisor of the thesis:** Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

**Number of characters:** 130 840

**Key words:** The Leaving, Václav Havel, analysis, adaptation, genesis

The goal of this paper is to create transdisciplinary study, which connects the formation of Havel's Leaving from the original drama to a film adaptation. This paper leads to an analysis of both versions of the script and place them into a wider context. The structure of this work is divided into three parts dealing with drama, film script and the movie as such.

The basic methodological approaches used for an analysis of Leaving are based on neo-formalistic attitudes of David Bordwell and Kristin Thompson as are described in the Film Art: An Introduction. In the part considering the process of adaptation is based on theories of Petr Bubeníček from his study Film Adaptation: Seeking interdisciplinary dialogue.