

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav české literatury a literární vědy

Diplomová práce

**Absurdní drama v české literatuře 60. let  
20. století**

Iva Janečková

(Český jazyk a literatura)

Praha 2006

Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně  
a použila jsem jen pramenů uvedených v seznamu literatury.

V Praze dne 15. dubna 2006

*Na zámělná!*

Děkuji doc. PhDr. Pavlu Janouškovi, CSc. za laskavost, trpě-  
livost a cenné připomínky při vedení této práce.

## Obsah:

<b>Hra na druhou aneb Třikrát proti smyslu .....</b>	<b>5</b>
<b>Malé scény pro velkého diváka .....</b>	<b>6</b>
<b>Absurdní drama - naléhavé vyjádření reality .....</b>	<b>9</b>
<b>Tři osobnosti - 3 linie absurdity šedesátých let.....</b>	<b>12</b>
Přímá a nepřímá konfrontace absurdity .....	13
Shoda v neshodě .....	15
Absurdita z normality .....	21
Princip zmnožování a pohyb v kruhu .....	22
Tragikomika příběhu .....	25
Vyskočilova snová fantazie .....	27
<b>Svět naruby.....</b>	<b>28</b>
Řád v chaosu .....	28
<b>Pomocný život aneb Ztráta identity.....</b>	<b>30</b>
Dvojitá partie šachisty Huga .....	35
<b>Absurdní realita totalitního světa.....</b>	<b>39</b>
Večírek jako místo formálně neformální .....	39
Organizovaná intimita sterilního života .....	40
Centrální úřad .....	43
Pseudočinnosti .....	54
Protekce, korupce, oportunismus a kontrola .....	55
<b>Hrdinové? Loutky.....</b>	<b>62</b>
Aktivní hrdina nebo pasivní komentátor? .....	65

<b>Všeobecná hluchota</b> .....	<b>67</b>
<b>Jazyk jako hra i nástroj moci</b> .....	<b>72</b>
Tak nějak na rovinu si pošprechtit .....	78
Rozumím - Mám na to docela hutput zexdohyt! .....	80
Ivan Vyskočil chytá jazyk za slovo .....	81
<b>Závěrem...</b> .....	<b>85</b>
<b>Literatura</b> .....	<b>91</b>
<b>Prameny</b> .....	<b>91</b>
<b>Literatura</b> .....	<b>92</b>

## Hra na druhou aneb Třikrát proti smyslu

Všechny velké ctnosti mají absurdní tvář, řekl Albert Camus. Kolik tváří má absurdní hra? Mnohohrstevnost obrazu, který absurdní drama vytváří, by mohla být přímou úměrou k mnohovýznamnosti pojmu hra. Propracovává-li se čtenář rovinou absurdního textu, stává se součástí nové reality, partnerem podivného dění, spoluhráčem hry s pravidly absurdními, nikoli však nesmyslnými.

Podle jakých osobitých pravidel hrají klíčoví autoři české varianty absurdní dramatiky 60. let minulého století - Václav Havel, Ivan Vyskočil a Milan Uhde? Jsou jejich světy takové, jako světy zahraničních autorů absurdního divadla? V čem se liší Havlovi hráči od Vyskočilových herců? Co je podstatou nonstop světa Milana Uhdeho? Uplatňují čeští autoři obdobné postupy jako jejich kolegové ve světové literatuře? Jedná se tu o příběhy, osudy, nebo jen o hravé neodůvodněné počínání? Hovoří tu spolu hrdinové skutečně, nebo si pouze pohrávají se slovy? O co běží, co je v těchto hrách ve hře? Jak funguje pseudorealita života 60. let 20. století?

A jak je možné, že spolu s každým novým pohledem na mnohohrstevný obraz podivného světa, s každým dalším příběhem a novou tváří absurdity vnímá divák stále silněji plíživý pocit, že všechny ty Hugy, partáky, Sanory, úřady a lejstra odněkud zná...

## Malé scény pro velkého diváka

Šedesátá léta 20. století bývají nazývána šťastnou dobou české literatury po 2. světové válce. Cenzura sice trvala až do roku 1967, působila však ve snesitelné míře. Směry a cesty literatury se spolu s uvolňováním poměrů různily. V poezii se prosazovala intimní lyrika i epická věcnost, erotika a nešťastná láska přestávaly být tabu. Pro prozaiky se staly naléhavými problémy osobní a společenské morálky, oproti nedávné minulosti byli jejich hrdinové živými, pochybujícími tvory, bylo možno zaznamenat i další vlnu prózy válečné. Žánry se v průběhu šedesátých let diferencovaly, v próze se šířila hravost, satira, fantastika, reflexivnost i drsná věcnost.<sup>1</sup>

Pro drama byly v šedesátých letech příznačné malé scény. Podle Jana Grossmana<sup>2</sup> se v 50. letech velké divadlo rozešlo se současností. Velmi všeobsáhlé koncepce realismu 50. let považovaly za podružné to nejdůležitější, čím se člověk formuje – soukromé vztahy. Divák byl ale tvorem individualizovaným a musel řešit smysl života. Divadlo se však obracelo k obecnostem, něčemu vyššímu, než byl člověk konkrétní. Na konci 50. let se proto začala prosazovat potřeba opustit omezenost předešlého období, obnovit přerušovaný vývoj, navázat na podněty a dohnat, co se zameškalo. Po roce 1956 došlo k obnově vyjadřovacích prostředků moderního jevištního

---

<sup>1</sup> Holý, J.: *Léta šedesátá*. In: *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha, Lidové noviny 1998.

<sup>2</sup> Grossman, J.: *Svět malého divadla*. In: *Analýzy*. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 286–308.

umění v předchozí době likvidovaných. Mizela představa univerzálního divadla a univerzálního diváka.<sup>3</sup>

Léta šedesátá znamenala intenzivní vědomí příslušnosti k evropské komunitě. Díky iniciativě překladatelů, vydavatelů, teoretiků a dramaturgů pronikala do českého divadla díla do té doby tabuizovaných západních autorů, jako byl například Tennessee Williams, Thornton Wilder, Friedrich Dürrenmatt, Harold Pinter, Eugene Ionesco nebo Samuel Beckett. Vydávání a seznamování se s dosud neznámou tvorbou podporoval časopis *Divadlo*, který rovněž spolupracoval s překladateli. Přeložené texty byly publikovány knižně, v rozmnoženinách agentury *Dilia*, v edici *Divadlo nakladatelství Orbis* nebo v "pětkách" her nakladatelství *Odeon*.<sup>4</sup> Díky Janu Grossmanovi a Ludvíku Kunderovi se čeští divadelníci seznamovali s různými způsoby myšlení o divadle, zejména s divadelní teorií Bertolda Brechta.

Velká divadla reprezentovalo Národní divadlo s osobností režiséra Otomara Krejči a brněnská činohra s režiséry Sokolovským, Hynštem, Hajdou a Kalochem. Krejča kladl důraz na psychologicky prohloubené zpodobování života, individuální lidské osudy a problémy, činohra v Brně rozvíjela koncepci velkého politického divadla. Společná byla oběma divadlům vnitřní opozičnost a kritičnost k uspořádání společnosti.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Pömerl, J.: *Divadlo v době politického "tání"*. In: *Česká divadelní kultura 1945-1989*. Praha, Divadelní ústav 1995, s. 49-62.

<sup>4</sup> Hořínek, Z.: *Šedesátá léta*. In: *Česká divadelní kultura 1945-1989*. Praha, Divadelní ústav 1995, s. 64-73.

<sup>5</sup> Hořínek, Z.: *Šedesátá léta*. In: *Česká divadelní kultura 1945-1989*. Praha, Divadelní ústav 1995, s. 64-73.



Vedle velkých scén se ke slovu hlásila i divadla malá. Vznikala nikoli z možnosti či povinnosti, ale z vnitřní potřeby hrát. Divadelnost znamenala názor, způsob argumentace, bezprostřední odhalení konkrétní skutečnosti, položení otázky, ofenzivnost myšlení. Malé scény pracovaly s látkami a žánry, které často nebyly primárně určeny pro divadlo. Šlo o propojení tvorby mimické, výtvarné, hudební - prózy, písničky, vyprávění, montáže a náznaky, pantomimu nebo černé divadlo. Výpůjčky z oblastí a žánrů, které v daném okamžiku shrnují nejvíc zkušeností, podle Grossmana<sup>6</sup> nejcitlivěji souzní s mentalitou a senzibilitou člověka, a proto mají největší sdělnost. Autoři sahalí k pružným časově prostorovým kombinacím, metaforickým zkratkám, sugesci náznaku, rozbití portálového omezení jevištního prostoru. Herec nastupoval z hlediště a jeho hra byla přerušována deziluzivními triky. Tyto metody nebyly formálním experimentem, ale přirozeným prostředkem k vyjádření záměru. Nerozhodovalo, zda byl postup už někdy použit, rozhodovala intenzita, síla, která ho učinila nositelem nového obsahu a nového sdělení.<sup>7</sup> Základem divadel nebyli profesionální divadelníci, a právě amatérská neoficiálnost byla zdrojem osobitého estetična. Místo divadla získával divák dojem hry na divadlo, představení si aplikoval, konfrontoval se svou zkušeností.

Takovou malou scénou pro velkého diváka bylo například Divadlo Na Zábradlí, Večerní Brno, Semafor nebo liberecké Studio Y. Umění se tu podle Grossmana stávalo diagnózou,

---

<sup>6</sup> Grossman, J.: *Svět malého divadla*. In: *Analýzy*. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 286-308.

<sup>7</sup> Grossman, J.: *Svět malého divadla*. In: *Analýzy*. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 286-308.

řešilo problematiku tím, že ji analyzovalo, obnažovalo, demonstrovalo tak, aby vyprovokovalo nutnost řešení. Malé formy byly analytické, měly schopnost vidět realitu z mnoha stran a v pohybu. Klíčová byla aktivizace diváka, zintenzivnění dialogu mezi jevištěm a hledištěm, představení dostávalo smysl teprve v kontaktu s publikem. Byla to jevištní tvorba ve stavu zrodu. Právě z myšlenky divadla ve stavu zrodu, procesu vznikání textu a nepřeberných možností jeho dalšího vývoje vychází tvorba Ivana Vyskočila. S malými scénami šedesátých let jsou spojeny i osobnosti dalších výrazných autorů, dramatiků Václava Havla a Milana Uhdeho. V jejich textech, okrajově i v dramatech I. Klímy a J. Topola, spatřujeme specifickou podobu žánru absurdního dramatu.

### **Absurdní drama – naléhavé vyjádření reality**

Za předchůdce světového absurdního dramatu bývá považován francouzský dramatik Alfred Jarry a jeho groteska Král Ubu (1896). Groteskní divadlo se, svými příznačnými rysy – nadsázkou, hrou s paradoxy – ujímá zároveň poslání komedie i tragédie. Není to divadlo absurdní, předjímá však postupy autorů absurdního divadla, přesahuje do ireálna, aby mohlo lépe uchopit realitu. Absurdno je plodem hluboko zasahujících převratů, výrazem zhroucení ideologií a systémů etických hodnot. Na aktuálnost Jarryho látky upozornil na sklonku čtyřicátých let i Josef Kainar. Jeho variace na Krále Ubu (Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou, 1947–1948), jejímž hlavním tématem je uzurpátorství, zneužití prostředky verbální

demagogie<sup>8</sup> a tvrdosti v degenerované demokracii, předjímá českou absurdní dramaturgii. Její rysy a postupy se však objevují už dříve, ve 20. letech 20. století u Jana Bartoše v expresionistické grotesce *Krkavci* (1920) nebo *Pelikánu obrovském* (1923).

Jako absurdní drama je charakterizována tendence světové literatury uplatňovaná v dramatické tvorbě 2. poloviny 20. století. Dramatikové nazírali život a svět v kategoriích absurdity - groteskního zpracování metafyzické úzkosti, která pramenila z existenciální nejistoty, z absence hierarchizovaných hodnot.

Teorii tohoto žánru se věnoval v Maďarsku narozený anglický kritik a teoretik Martin Esslin. Zkoumal zejména díla Samuela Becketta, Eugena Ionesca, Arthura Adamova a Jeana Geneta. Absurdní drama podle něj vychází z tradičních dramatických postupů, jako jsou abstraktní scénické efekty, cirkusovní mimové, akrobati, žerty klaunů, ztřeštěné scény, slovní nesmysly nebo snová a fantastická literatura s alegorickými složkami.

Český literární teoretik Oleg Sus<sup>9</sup> rozlišuje několik druhů absurdity - existenciální, koordinovanou (relativní) a případkovou. Existenciální absurdita vyjadřuje totální absurditu lidského údělu (většina her Beckettových), existovat tu znamená žít absurdně, žít k smrti. Život je v této absurditě životem beze smyslu, naděje a víry. U koordinované absurdity existuje moment vztažnosti. Absurdita je nějakým

---

<sup>8</sup> Hoffmann, B.: *České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století*. Praha, Blug 1996, s. 15-19.

<sup>9</sup> Sus, O.: *Teorie absurda a absurdní komika*. Divadlo 12, 1963, s. 1-9.

způsobem usouvztažněna k oblasti neabsurdního, je přiřazena k souřadnici zlidštěného světa, kde existuje jistá smyslnost. Případková, jevová absurdita (nonsens) je charakterizována svými vnějšími, do očí bijícími projevy, bývá světem malých alogismů, vyznačuje se hravě nesmyslným spojováním slov a představ, ale nemíří k vyjádření pocitu životní absurdity. Nejde přirozeně o kategorizaci vyhraněnou, hranice mezi typy absurdit se stírají, jejich prvky se prolínají a prolínají se i případné typy komiky s nimi spojené. "Socialistická" absurdní dramatika, kterou produkoval například také všestranný polský satirik Sławomir Mrożek má zřejmě nejbliže ke kategorii absurdity koordinované, která staví na napětí rozumné - nerozumné, smysluplné - nesmyslné. Tento protiklad je charakteristický i pro tvorbu českých absurdních dramatiků 60. let, Václava Havla a Milana Uhdeho, své místo má i ve specificky hravém absurdní světě Ivana Vyskočila.

Jako groteskní aréna je světovými autory zobrazována krize hodnot po 2. světové válce. Specifický rozměr však získává také zobrazení absurdity v socialistickém Československu.

Zdeněk Hořínek v *Knize o komedii*<sup>10</sup> hovoří o dvou způsobech tzv. "zabsurdňování", tedy dovádění věcí ad absurdum.

U prvního způsobu je východiskem normální situace, která se v průběhu děje "zabsurdňuje", druhý typ vrhá člověka přímo do absurdní situace, která je nemotivovanou, reálně neodůvodněnou a nevysvětlitelnou daností. Funguje naprosto samozřejmě

---

<sup>10</sup> Hořínek, Z.: *Knihy o komedii*. Praha, Scéna 1992.

a dobře navzdory své reálné nemožnosti. Snaha o její pozdější racionální vysvětlení vede ke znásobení absurdity.

### **Tři osobnosti - 3 linie absurdity šedesátých let**

Klíčovými osobnostmi české absurdní dramatiky 60. let byli, jak už bylo řečeno výše, Václav Havel, Ivan Vyskočil a Milan Uhde.

Všichni tři jsou nejen autory her divadelních, ale také rozhlasovými dramatiky, Ivan Vyskočil představuje osobnost pohybující se mnohdy na hranici žánru, jeho dramatická tvorba se prolíná s prózou. V pražské Redutě realizoval své text-appealy, spoluzaložil v roce 1958 Divadlo Na Zábradlí. Podílel se spolu s Milošem Macourkem, Pavlem Koptou a Václavem Havlem na několika původních představeních divadla, jeho texty začaly v šedesátých letech vycházet časopisecky a knižně (Vždyť přece létat je snadné, 1963; Kostí, 1965; Malé hry, 1967). V roce 1963 se Vyskočil vrátil do Reduty, kde byl uveden jeho Poslední den (1964), Blbá hra (1965) nebo Meziřeči (1966).

Dvorním autorem Divadla Na Zábradlí se stal Václav Havel. Přišel sem v roce 1960, kdy už měl za sebou práci kuliséka v divadle ABC a publikaci prvních teoretických spisů v revue Divadlo. Jeho Zahradní slavnost měla v režii Otomara Krejčí premiéru v roce 1963, Vyrozumění v roce 1965 a Ztížená možnost soustředění o tři roky později.

Milan Uhde úzce spolupracoval především s divadlem Večerní Brno, kde byl v roce 1964 uveden jeho nonstop-nonsense Král Vávra. V té době už byly známy jeho sbírky básní Lidé

z přízemí (1962), povídková sbírka Hrách na sněhu (1964) nebo rozhlasová Komédie s Lotem (1963). Spolupracoval také s brněnským Divadlem X, v rozhlase byli pak v roce 1965 uvedeni jeho Svědkové a o rok později Výběrčí.

Ačkoli jsou Vyskočil, Havel a Uhde v šedesátých letech spojování s pojmem absurdní divadlo společně, cesty jejich tvorby se ubírají jinými směry. Dalo by se říci, že spolu se třemi výraznými osobnostmi českého literárního dění máme před sebou sice podobné, zároveň však také tři různé "světy naruby", tři různé linie absurdity.

### **Přímá a nepřímá konfrontace absurdity**

Absurdní dramata, která neusilují o přímý obraz nebo výsek skutečnosti, ale zmocňují se tématu jako modelu, podobenství, bývají charakterizována také jako hry "modelové". Jako taková jsou označována i dramata Václava Havla a Milana Uhdeho. Zdeněk Hořínek<sup>11</sup> charakterizuje cíl soudobé modelové tvorby ne jako zesměšnění lidských nectností, nýbrž jako demonstraci deformací uvnitř společenských systémů, institucí a mechanismů. Prostředkem této demonstrace je parabolický model, divadelní mikrosvět, jehož umělá realita je k realitě společenské ve vztahu volné, hyperbolizované analogie. Nejde o vidění jednotlivostí a jevů, ale o zobrazení celků a podstat. Důležité je analyzovat, nejen registrovat. Výsledkem nemají být žánrové scénky, nýbrž modelové demonstrace. Modelová dramatika nepotřebuje zdání pravdivosti, používá postup tzv. "konvence upřímnosti". Osoby s naprostou upřímností odhalují své myšlenky, motivy, záměry. Nejednají za

---

<sup>11</sup> Hořínek, Z.: *Podíl modelu na uměleckém povýšení satiry. Divadlo, 1966, č. 2, s. 1-5.*

sebe, ale za ideu, instituci, systém. Podle Hořínka modelová dramatika povýšila pouhé satirické zobrazení odvahou domýšlet události a situace do nejkrajnějších důsledků. Nejde tu už o pouhou situační komiku. Modelová dramatika přinesla smysl pro kompoziční a strukturální kázeň a řád, výrazně české drama intelektualizovala.

Ačkoli jsou témata a některé principy třem klíčovým autorům české absurdní dramatiky společné, zobrazením, pojetím absurdity se liší. Jak už bylo řečeno v předchozí kapitole, Oleg Sus rozlišuje trojí typ pojetí absurdity, z nichž nejbližší má tvorba českých autorů k absurditě koordinované.

Existuje tu vždy moment vztažnosti absurdity k oblasti neabsurdního, přiřazení k souřadnici zlidštěného světa. Je to moment, kdy se subjekt střetává s objektem. Podle Suse je zásadním prostředkem vyjádření absurdity paradox. Existuje zde však podstatný rozdíl mezi typem paradoxní a absurdní komedie. Co je paradoxní, nemusí být ještě absurdní. Sus staví do protikladu tvorbu Friedricha Dürrenmatta a Slawomira Mrożka. Dürrenmattovy hry představují koordinovaný paradox, Mrożkovy jsou vyjádřením koordinované absurdity. Paradoxní komedie dürrenmattovského typu je přepisem situace, v níž se nachází moderní svět. Mrožek nelíčí mravy a obyčeje, nechce zrcadlit život. Konfrontace se u něj děje výhradně cestou nepřímou, srovnávací model není uvnitř hry přítomen. Metoda domýšlení ad absurdum sahá nad kritiku jednotlivin, dobových faktů, není exprese, není dobrozdání, není pointy. Absurditu světa dotváří ne symbolizace, alegorizace, ale právě domýšlení reálna ad absurdum. Podstatné je, zda jde o koordinaci přímou, či nepřímou. Tvorba Milana Uhdeho je Dürrenmattem ovlivněna,

stejně jako u německého autora je Uhdeův srovnávací model přítomen uvnitř hry, zatímco Havel ho staví vně dramatu.

V tomto smyslu se Uhdeovy hry blíží spíše satirám, komediím dürrenmatovským, Havel vnějším srovnávacím modelem náleží spíše linii Mrožkově.

I Zámek Ivana Klímy (1965) představuje mikrosvět s absurdními pravidly, jeho absurdita je však postavena do kontrastu se světem "venku". Ze světa "reálného" přichází mezi badatele a vědce do světa sama pro sebe vyřešit vraždu vyšetřovatel, na reálný svět se přichozího Jozefa Kána dychtivě vyptává Filipa. Srovnávací model absurdity je tedy přítomen uvnitř hry.

### **Shoda v neshodě**

S tématem, výpovědí hry, má v absurdním dramatu korespondovat i jeho forma, vědomí nesmyslnosti existence se odráží i v proměnách dramatické struktury a techniky: objevuje se rozplývavost charakteru, vědomé porušení ustálené stavby dramatu, smazávání hranic mezi tragičnem a komičnem a s ním související likvidace dramatického příběhu v tradičním smyslu. Skutečnost má být v absurdním dramatu postižena v celém svém polyfonním charakteru, čemuž napomáhá i kompozice.

Novému obsahu dávají absurdní dramatikové i novou formu, v tom vidí Esslin odlišnost např. Ionesca od Sartra a Camuse, u nichž můžeme rovněž pozorovat prvky absurdity, nový obsah u nich však naplňuje starou formu.

Stěžejní autoři českého absurdního dramatu se liší formálním zpracováním podobných témat.

Téměř v žádném z textů nedochází k nějaké zásadní události, nejde o příběhy klasicky dějové.



V roce 1961 vznikl spoluautorstvím Ivana Vyskočila a Václava Havla volně řazený sled tří aktovek Autostop. Byla to satira, parodie na adaptabilitu. Šlo o tři variace na stejné téma - přizpůsobivost. Celek byl dramatickým komentářem ústředního tématu, jednotu aktovek tvořilo důsledné promítnutí tématu do všech tří částí. Výsledkem byla proměna člověka ve stroj, lidské zpředmětnění, které mechanicky reaguje na podněty zvenku podle předepsaných, naučených schémat bez projevení vlastní účasti. Autostop byl typem hry, kde je kladen důraz na předvádění, demonstraci, která v několika podobách ilustruje podobu téhož jevu. I. Vyskočil<sup>12</sup> uvádí, že jde o scénický útvar skládající se jednak z vyprávění, přímého hovoru s diváky a k divákům, z "demonstrací" scénických příkladů, které mají názorně zpřítomňovat a dokumentovat obsahy hovoru. Jde o divadlo apelující, žádající si aktivní účast diváků, obracející se k jejich názorům a jejich představitosti a směřující k otevřenosti diváků. Samotné demonstrace mají být příběhy, nikoli příběhy ze života, ale příběhy o životě. To, co bylo v Autostopu výsledkem procesu, bylo dovedeno do konce v Zahradní slavnosti. Tam už je člověk-stroj předpokladem pro další vývoj situace, výsledkem je domyšlení celé proměny do konce - ztráta lidské identity.

Na Autostopu se Havel s Vyskočilem autorsky podíleli, cesty jejich další tvorby se pak ale začaly ubírat jinam. Společná jim nadále byla témata, koncepce textů se však začala podstatně lišit. Havel zůstal autorem zachovávajícím klasickou

---

<sup>12</sup> Vyskočil, I. - Havel, V.: *Autostop*. In: *Humorem i satirou*. Praha, Orbis 1963.

formu dramatu, jeho hry jsou tematicky sevřenější, koncepce systematičtější.

Vyskočil dále prohlubuje spolupráci s divákem (čtenářem), formálně se začíná pohybovat na hranici žánru, jeho tvorba dále osciluje mezi dramatem a prózou, krátkými povídkovými útvary. Klade důraz především na proces vzniku textu, jeho vývoj a variantnost. Je zde patrný vliv redutovských text-appealů, zkazů zaměřených na mluvenost, monology, vyprávění, názorné předvádění, komentář. Podobné rysy charakterizují pozdější Vyskočilovo Nedisadlo, "chudé" disadlo rezignující na jevištní výpravu, zaměřené na těsný, intimní kontakt s publikem, zpředmětnění lidských stavů, prožitků, koncentraci, zkratku, nadsázku, uvažování o příčinách, možnostech příběhů.

Podstatou Vyskočilovy tvorby je hra, kterou chápe ve smyslu "hrát si", uskutečňovat proces tvorby textu na základě improvizace, rovnocenné spolupráce více "hráčů" - autora i diváka (čtenáře). Klíčovou roli má v jeho hrách práce - hra - s jazykem, která mnohdy dění motivuje, posunuje, vytváří. Hra s jazykem je stále podstatnější, vrcholí pak v textech mladších (Malý Alenáš, 1990). I mnohovýznamnost samotného pojmu "hra" koresponduje s mnohovrstevností absurdních textů. Svět absurdních příběhů, jeho fungování, tragika, absurdita situací by se dala nazírat jako manipulace, krutá hra vyšší moci s lidskými osudy.

Václav Havel zachovává klasickou koncepci dramatu, v tomto směru je jeho tvorba bližší Milanu Uhdemu. Objevují se zde dialogické i monologické pasáže a u obou autorů střízlivé scénické poznámky. Uhdemův text Král-Vávra doplňuje jedna

hudební mezihra a devět písní, které hru ozvláštňují a které s myšlenkami hry textově korespondují.

Tematizovanému sterilnímu prostředí úřadu u Havla odpovídá i strohá koncepce hry. Ústředním tématem jeho her je mechanizace člověka, ze které autor odvodil a rozvinul svou techniku. V souvislosti s tématem šachové partie je Havlova Zahradní slavnost (1963) koncipována jako hra v šach. Repliky postav jsou zakončovány výrazy "šach", "mat". Pludkovi je v Zahradní slavnosti dopřáván prostor k vyjádření s tím, jak se svou taktickou hrou propracovává na další políčka své životní šachovnice, jak postupuje ve společenské hierarchii. Jeho repliky jsou stále rozsáhlejší, končí monologem, závěrečným tahem, vítězným "matem", který však dává Hugo sám sobě.

Monologická forma Uhdeova Výběrčího vystihuje absolutní moc, kterou hrdina nad situací má. Stereotyp, automaticnost, mechaničnost dění podporuje opakování replik, jejich rychlý sled.

Opakované, překotné absurdní dotazy klade i robot Puzuk v Havlově Ztížené možnosti soustředění. Tytéž otázky začnou klást také ostatní postavy. Repliky se zrychlují, střídají, nelogicky se mísí kousky výpovědí a střídají se mluvčí. Prolínají se i dialogy, postavy přicházejí a odcházejí, scéna znázorňuje několik místností, několik okamžiků najednou. Postavy se prolínají dějem, je nutné sledovat, kdo je kdo, někdy se hlavní hrdina Huml objevuje jakoby najednou ve více situacích. Vzniká nepřehledný stav, a ztížená možnost soustředění diváka na dění na scéně tak záměrně prohlubuje jeho vnímání komplikovanosti, zmatečnosti situace a vztahů ve hře. Přes gradaci hry - opakování, zrychlování tempa řeči

a stupňující se nepřehlednost - končí i tato situace mechanicky tam, kde začala - úvodním dotazem Humlové "Tak co?".

Ivan Vyskočil se pohybuje na pomezí žánru. Jeho texty jsou spíš krátkými prózami než dramatem, jsou hranými příběhy. Souvisejí s texty tzv. text-appelů - s předváděním textů, živým setkáním autora a diváka/čtenáře z očí do očí. Vyskočil považuje za klíčový moment tvorby činit čtenáře aktivním účastníkem tvůrčího procesu. Je tu důležitý proces sám, nikoli hledání jednoznačných odpovědí, ale otázek. Podstatný není děj, ale dění, situace. Klade se tu důraz na relativnost, příčiny a možnosti příběhu. Vyskočilovy příběhy mají často několik variant, autor domýšlí různé směry a cesty, kterými se mohly ubírat. Vychází z improvizace. Je pro něj charakteristická hravost, hravé zacházení s předmětem, demontování, dekonstrukce předmětu a jeho následná rekonstrukce. Hravé fiktivní světy fantazie se prolínají s analýzami reálných deformovaných systémů. Příběhy provázejí komentáře, úvahy o okolnostech vzniku příběhů. Čtenář (divák) je znova a znova zapojován do procesu tvorby, provádí například praktická cvičení situací, je vyzýván, aby si dělal poznámky, některé části vyprávění jsou koncipovány jako přednášky, školení chování v jednotlivých situacích.

Mnohovrstevnost textů je podpořena jejich členěním na oddíly a pododdíly, jednotlivé části jsou odlišeny graficky, typem písma, bývají poznámkami pod čarou, komentáři. Čtenář je veden bezpočtem vysvětlivek a návodů, jak je možné situaci chápat. Je upozorněn, že existuje mnoho variant situací, dovídá se, "co by se stalo, kdyby...". Samotné názvy kapitol bývají vysvětlením, zpřesněním:

Tohle se jmenuje *MALÉ HRY*, kde hláska há ve slově hry je neznělá, takže se tento název vyslovuje a taky znamená *MALÉRY*, což napsal za vydatné účasti pana Jana Schmida z Liberce Ivan Vyskočil.<sup>13</sup>

Kosti jsou zase prózou pojatou jako dopis redaktorce, jehož součástí jsou jednotlivá vyprávění.

I texty, které jsou formálně spíše dramaty, jsou epizovány, objevují se zde různé vsuvky či vysvětlivky. V *Blbé hře* je už na samém začátku u výčtu postav vysvětlena jejich sociální role a charakter, v *Cestě do Úbic* jsou mezi replikami popsány myšlenkové pochody postav. Vyprávění se kombinuje s názorným předváděním a interpretací, interpretací vyprávěného a předváděného.<sup>14</sup> Všechno směřuje ke kontaktu s publikem (čtenářem), dialogu s ním. Jde o důslednou metahru, hru o hře, hru se hrou.

Zajímavá je i Vyskočilova hierarchizace textu. Jeho texty jsou opatřeny důmyslnými odbočkami, komentáři, poznámkami pod čarou. Někdy jde však význam textu, důležitost sdělovaného proti této formální hierarchizaci. Podstatné je uvedeno v poznámce pod čarou, nepodstatné v základním toku textu. Někdy není důležitá informace uvedena vůbec, je v poznámce pod čarou pouze okomentována:

---

<sup>13</sup> Vyskočil, I.: *Malé hry*. Praha, Mladá fronta 1967.

<sup>14</sup> Hořínek, Z.: *Ivan Vyskočil*. In: *Nedivadlo*. Praha, Český spisovatel 1996.

"...A tak jsem to dotáh...<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Tady spolužák Pincl uvedl, kam až to dotáhl. "<sup>15</sup>

V souvislosti s důrazem na proces tvorby Vyskočil "přiznává" i formální postupy tvorby, komentuje vlastní myšlenky, cesty, kterými se příběh ubírá. Upozorňuje na nové možnosti. Je zde akcentován moment přítomnosti, improvizace. Jedna kapitola končí úvahou o tom, o čem by se dalo dále vyprávět a kapitola následující už o tom vypráví. Tak jako člověk přeskakuje v myšlenkách, Vyskočil přeskakuje i v textu. Odbíhá, zase se vrací, vysvětluje, doplňuje, nebo zcela náhle myšlenku ukončuje. Upozorňuje, kde je začátek a kde konec.

Formální koncepce je proto záměrně nesourodá, rozmělněná, členitá. Havlovy i Uhdeovy celky působí daleko sevřeněji, jasněji, Vyskočilova tvorba má v porovnání s nimi více vrstev i formálně.

### **Absurdita z normality**

"Smysl jevu je určován vztahem, který člověk svazuje s jinými jevy, tedy s lidským kontextem. Absurdním se stává to, co ztrácí lidský kontext, to, co by mělo mít z hlediska člověka nějaký smysl a co ho z jeho hlediska nemá. Předpokladem absurdity je tedy vždycky nějaké kritérium smysluplnosti."<sup>16</sup>

V absurdním dramatu vniká absurdita přímo do fabule a tvoří fabuli. Vzniká situace, která sama o sobě nabývá na intenzitě, absurdita se rodí vystupňováním velmi konkrétní reality,

---

<sup>15</sup> Vyskočil, I.: *Blb.* In: *Kosti.* Praha, Mladá fronta 1993, s. 56.

<sup>16</sup> Havel. V.: *Anatomie gagu.* In: *Protokoly.* Praha, Mladá fronta 1966.

současné a obyčejné. Na první pohled nesmyslná, nepřijatelná skutečnost je legalizována, zkonvenčňuje se a normalizuje, postava pro ni vytváří reálnou rovinu. Absurdita představuje napětí protikladů, na jedné straně jev, který přirozeně považujeme za nepřirozený, na straně druhé racionální a logický systém, který tuto nepřirozenost zhmotňuje, opravňuje, zdůvodňuje a zařazuje do našeho života. Absurdita není totožná s iracionalitou, s libovolnou chimérickou fantazií, vzniká nadsázkou.

Čeští autoři podle Z. Hořínka představují osobitou formu absurdního dramatu. Havel technologickou alternativu "zabsurdňování normality - vrženost do absurdity"<sup>17</sup> ruší. Předvádí do sebe uzavřené absurdní systémy, v nichž absurdní myšlení plodí absurdní systém s absurdními zákonitostmi, které podmiňují absurdní konání.

Stejně jako jazyk jsou i absurdní situace u Havla, Vyskočila a Uhdeho postaveny na reálném základě. Čeští dramatikové vycházejí z reálného prostředí, reálných situací, reálných vztahů. Ty jsou pouze zveličeny, nadsazeny a domyšleny do absurdního konce.

### **Princip zmnožování a pohyb v kruhu**

Jak již bylo řečeno výše, jedním ze způsobů přivádění situací ad absurdum, tvorby absurdního světa, je i princip tzv. zmnožování, který uplatňoval E. Ionesco.

Intenzifikace, postupné přibývání, narůstání poukazuje na relativitu absurdity, na bytostnou zakořeněnost absurdity

---

<sup>17</sup> Hořínek, Z.: *Kniha o komedii*. Praha, Scéna 1992.

v normalitě. Jde o kvantitativní hromadění nebo růst akcí i slov, argumentů i předmětů, živého i mrtvého. Prvky tohoto hromadění, narůstání můžeme pozorovat i u autorů českých. Tento postup použil už v první polovině 20. století Jan Bartoš ve svém Pelikánu obrovském (1923). Obyčejný holub tu postupně před zraky úředníků nabývá hrozivých rozměrů obřího pelikána.

Jistou formu intenzifikace můžeme pozorovat i u Havla, Vyskočila a Uhdeho. Vyskočilův Otto Zábel (Malé hry, 1967) se s každým dalším vysvětlením cíle a účelu své cesty propadá do dalšího nedorozumění a místo toho, aby se z absurdního postavení vymanil, naopak do něj zabředá stále hlouběji. Milanu Uhdemu (Svědkové, 1964) se vynořují stále noví a noví svědkové, jejich svědectví však nepřináší řešení případu, nýbrž další a další, totožné, opakující se zločiny. Zmnožování zde vyjadřují i jména postav (Drittermann, Viertermann) tvořená z řadových číslic po sobě jdoucích. Kvantitativní růst se promítá i do formální koncepce her, objevuje se opakování totožných replik, jejich hromadění vede nejen ke zrychlenému tempu řeči postav, ale evokuje také stereotypnost, mechaničnost a bezvýchodnost situace.

Hromadění absurdit se často pojí s tzv. děním v kruhu, které nespěje k rozuzlení zápletky, ale stává se součástí koloběhu, směřuje k závěru bez konce. Absurdní hry končí tam, kde začaly nebo zintenzivňují výchozí situaci. Nevěří v motivované jednání, děj se nevyvíjí odněkud někam, ale pozvolna vytváří mnohvrstevnou strukturu obrazu. Není zde jasně vymezen konflikt, problém, který je na začátku vyložen a na konci vyřešen, hry jsou většinou nedějové, chybí rozuzlení i sama zápletky. To souvisí s tématy stereotypu, odlidštění, mechanického, zautomatizovaného chování. Děj ubírající se



kruhem naznačuje i podtitul Uhdeova Krále-Vávry – "nonstop-nonsens". Tady se navzdory stálému debatování o změnách neudálo nic nového, všechno nakonec dospělo opět na začátek. Žádnou proměnou neprocházejí světy, systémy, o jejichž reformě se mluví, jejichž reforma měla být dokonce cílem veškerého dění. Tak je tomu ve Vyrozumění, Zahradní slavnosti, Králi-Vávrovi i v textech Ivana Vyskočila.

Pohyb v kruhu je charakteristický jak pro dění veřejné, tak pro dění privátní. Na oficiálních místech jsou prováděny reformy, které mají vést ke zdokonalení systému. Likvidační činnost se střetává se zahajovačskou (Zahradní slavnost, 1964), jazyk ptydepe má být postupně nahrazen dokonalejším jazykem chorukor (Vyrozumění, 1965). Zavádějí se nová pravidla, nové vyhlášky, systém se zdánlivě zdokonaluje, předělává, výsledek je ale naprosto totožný se situací výchozí.

Výběrčí, postava ze stejnomenné hry M. Uhdeho, podniká nejrůznější kroky k tomu, aby dosáhl svého. Výsledkem složitého propočítávání, vybírání poplatků, úředních manévrů a postupu podle všech absurdních pravidel je však to, že na dveře neplatičů zaklepe Výběrčí II. a vše začíná nanovo.

Huml se ve Ztížené možnosti soustředění (1968) pohybuje v začarovaném kruhu svého osobního života, manželka ho žádá o ukončení vztahu s milenkou, milenka ho žádá o ukončení vztahu s manželkou. Huml zdánlivě řeší oba vztahy, ve skutečnosti však k oběma přistupuje stejně pasivně, oběma ženám namlouvá totéž, situace se nijak neřeší, nekončí ani jeden ze vztahů, Huml se v závěru hry ocitá zase tam, kde byl na začátku.

I Zámek (1965) Ivana Klímy zobrazuje koloběh společenského mechanismu, v němž člověk funguje jako bezmocná součástka. Zámek je světem sám pro sebe, jeho obyvateli jsou vědci a badatelé, kteří sice už léta na nic nového nepřišli, jsou však hluboce přesvědčeni o svých mimořádných schopnostech a poslání. Jozef Kán zde není vítán, tím spíš, že přichází v okamžiku, kdy na zámku dochází k vraždě. Ke zločinům zde dochází opakovaně, viník se však nikdy neodhalí. Ani zde, stejně jako v ostatních absurdních dramatech, není situace na konci příběhu vyřešena. Vyšetřující Hába se pokouší přijít případu na kloub, provádí výslechy, situaci "prošetřuje", své vyšetřování prohlásí za uzavřené a případ za vyřešený, vysvětlení však chybí. U Klímova příběhu je zřetelný vliv Franze Kafky, svědčí o tom motivy, název hry, jméno hlavního hrdiny i fakt, že je postava synem zeměměřiče K.

Spravedlnosti se marně dovolávají i svědkové Milana Uhdeho (Svědkové, 1964). Oznámení zločinu vraždy na policejním komisařství, jeho netypické vyšetřování i "rozuzlení" se opakuje několikrát dokola.

Gross (Vyrozumění) se poslušně snaží splnit svůj úkol, přesto je systémem, kterému se snaží vyhovět, jeho snaha zmařena stejně jako se svého práva - vypravení vlaku do Úbic (Cesta do Úbic, 1967)- nedovolají ani cestující hromadící se v čekárně vlakového nádraží.

### **Tragikomika příběhu**

Absurdní drama nelze pojmut do kategorie komedie a tragédie, protože spojuje smích s hrůzou. Jak již bylo řečeno, tato dramatika čerpá také z žertů klaunů a šašků, ztřeštěných scén, slovních nesmyslů. Pocit směšnosti vyvolává něco, s čím se

divák nemůže ztotožnit. Ztotožnění brání nepochopitelnost pohnutek jednání, nevysvětlitelná a záhadná počínání účinkujících. Šaškové a klauni byli jak známo ve skutečnosti smutní, často to také byli právě oni, kdo objevovali pravdu, nazývali věci v podstatě pravými jmény. Situace a jednání postav jsou hyperbolizovány, dováděny ad absurdum, ale vše má kořeny v reálném základu. Proto je případná směšnost her spojena spíše s hrůzou. To je případ textů Havla a Uhdeho. Situace, ve kterých se hrdinové ocitají, zruďná mašinérie systému, který postavy ničí, představuje do extrému domyšlenou mrazivou, tragickou realitu života v socialismu. Ta je přítomna i u Ivana Vyskočila. Vyskočil však výrazně uplatňuje také tvořivou hru s jazykem, a proto jeho texty proniká i prvek komiky v pravém slova smyslu. Jakkoli je například téma úředníků v *Prožluklosti* (Kosti) zakotveno v hroživé realitě, Vyskočilova evokace představy úředníků ukazujících máslo zpod klobouků nebo šéfů přijíždějících do kanceláří na lešeníčkách úsměv na tváři čtenáře jistě vyvolá. Jan Grossman v předmluvě k *Protokolům* napsal: "Byl jsem nejraději, když lidé po představení Vyrozumění říkali, že se smáli a zároveň jim běhal mráz po zádech. To je, myslím, ta nejlepší situace: neboť smích a mráz, spojení 'hry' s 'hlubším významem' jsou nejvýhodnějšími předpoklady pro opravdový dialog, který otvírá člověka člověku a člověka světu."<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Grossman, J.: *Předmluva*. In: Havel, V.: *Protokoly*. Praha, Mladá fronta 1966, s. 13.

## Vyskočilova snová fantazie

Vyskočil, Havel i Uhde vycházejí ve svých příbězích ze specifických prvků života v socialismu. Deformace mezilidských vztahů, nefungující komunikace, člověk jako spolutvůrce a oběť mašinérie světa postrádajícího morální hodnoty - to vše je neúprosně domyšleno do konce. Výsledkem bývá dojem chladné alarmující hrozby. Na tvorbě Ivana Vyskočila se však stejnou měrou podílí i snová fantazie, hřejivá hravost s motivy, jazykem i kompozicí. Jeho sny nejsou vždycky noční můrou, ale představují také naději, víru v příběh a jeho možnosti. Svědčí o tom i osud Leopolda Druma, který na konci bludiště svého života, v momentě, kdy se mu zdá, že se řítí do nicoty, pochopí, že létat je přece snadné:

*... Tak, naplněn úžasem a touhou, stoupl si na práh otevřené kabiny, rozpřáhl zširoka paže a odrazil se. Velikánským obloukem letěl dolů. V pádu zamával rukama, párkrát zastříhal nohama, vyrovnal let a začal nabírat výšku. za chvíli už jen tmavý bod mizel v tom nekonečném modru...<sup>19</sup>*

Jako "hru ve snu" označil svého Slavíka k večeři (1967) i Josef Topol. Jde o mnohovrstevný obraz, který je však narozdíl od povznášejších hravých snů Ivana Vyskočila spíše noční můrou o majetnické existenci bez nezávislosti, svobody a autentičnosti lidského prožitku.

---

<sup>19</sup> Vyskočil, I.: *Vždyť přece létat je snadné*. Praha, Mladá fronta 1964, s. 122.

## **Svět naruby**

Podle Esslina předvádí divadlo absurdity obraz rozpadajícího se světa, který ztratil svůj jednotící princip, svůj význam, účel a cíl. Neexistuje tu dostatečnost racionálních forem nazírání na svět, racionální procesy jsou záměrně odmítány. Lidé trpí pocitem osamělosti tam, kde není možné poznat pravou podstatu světa, změnit jej, kde není možné poznat podstatu vlastního já. V takovém světě se nelze dorozumět. Člověk je odtržen od svého náboženského či metafyzického kořene, je ztracen, všechno jeho počínání je nesmyslné, zbytečné, udušené. O absurditě lidské existence se nediskutuje, je znázorněna jako fakt. Zatímco v klasickém dramatu existuje předpoklad, že smysl a pravidla lidského jednání lze odvodit, absurdní drama neklade v expozici racionální problémy, nevede, jak už bylo řečeno, k jednoznačnému řešení. Je výrazem strachu a zoufalství člověka, který zjistil, že je obklopen neproniknutelnou temnotou, že svou skutečnou povahu a poslání nikdy nepochopí, že mu nikdo nemůže dát jednou pro vždy platný návod k jednání. Absurdní drama zobrazuje úsilí člověka vyrovnat se se světem, v němž žije. Zabývá se psychologickou skutečností, stavem mysli, úzkostí, sny, vnitřními konflikty autora.

## **Řád v chaosu**

Postavy absurdních dramát se pohybují v nezvyklém světě, dostávají se do situací, které odporují běžnému chápání reality. Věci se dějí nesmyslně, naopak, napřeskáčku, lidé mluví zdánlivě z cesty, snová fantazie se prolíná se skutečností. Vše je manipulováno lidmi či silami, kterým není možné porozumět. Čtenář nahlíží do světa zvláštního chaosu.

Je však svět absurdních textů světem bez pravidel? Nikoli, Hugo Pludek, Otto Zábel, cestující do Úbic, ani Uhdeův Výběrčí se zde nepohybují náhodně. Absurdní svět má svou vnitřní logiku, svůj systém, svůj řád. Jeho fungování není dílem náhody, je naopak přesné, spolehlivé. Existuje zde soubor absurdních pravidel, kterými se svět řídí. Nikdo se nad nesmyslností tohoto systému nepozastavuje, systém je brán jako danost. Nepřipouští žádné odchylky. Pravidla hry jsou bezmyšlenkovitě přijímána bez ohledu na skutečnost. V Cestě do Úbic se čekárna vlakové stanice plní lidmi, kteří se dožadují spojení do Úbic. Rozčilují se, že byli vysazeni z vlaku na konečné, přestože měli všichni jízdenky až do Úbic. Nikoho z hořekujících nenapadne, že konečná, kde byli vysazeni, je skutečně zastávka, do které dojet potřebují - Úbic. Lidé přizpůsobují své chování osvědčeným šablonám, situaci. Nespokojení cestující si vybudují v nádražní čekárně základnu a trpělivě čekají, až bude jejich spoj vypraven. Díky své dokonalé adaptabilitě zdánlivě pronikají do systému a získávají nad situací kontrolu, ve skutečnosti jsou však systémem pohlčeni a zničeni.

Likvidace - proces tajemný, blíže nevysvětlený - se v Zahradní slavnosti děje naprosto samozřejmě a plynule, není jasné, co přesně se likviduje, není to však ani podstatné. Totéž prožívá, resp. pasivně registruje a přijímá Hugo ve Vyskočilově Návštěvě (Malé hry, 1967). Na první pohled nesmyslná, nepřijatelná skutečnost je legalizována, zkonvenčňuje se a normalizuje - postava pro ni vytváří reálnou rovinu. Okolí tato na první pohled nesmyslná pravidla ale přijímá, považuje je za normální. Hugo ztrácí svůj diář

s poznámkami o tom, kam se má dostavit, neví, kam jde, přesto jde a dojde na místo, kde ho všichni znají a vítají.

Stejně mechanicky reaguje na pokyn "shora" hlavní postava v Havlově Vyrozumění i Josef Kán v Klímově Zámku.

Systém nerespektuje žádné morální zásady, nerozhodují zájmy člověka. Největší hodnotu tu má systém, který je naprosto dokonalý, funguje bez poruch.

### **Pomocný život aneb Ztráta identity**

Hlavními tématy světového absurdního dramatu je nevyhnutelnost smrti, bezúčelnost lidské aktivity, nedostatek vzájemného spojení mezi lidmi, nefungující komunikace, postavení jednotlivce ve světě bezduchých konformistů, duševní prázdnota.

Autoři her se zabývají uniformovaností, zbanalizováním, zglajchšaltováním a standardizací moderní civilizace, tím, co se paradoxně pojí se světem společenských přestaveb a vědeckých a technických objevů. Absurdní drama směřuje od zevně velkých dějů k všedním epizodickým příhodám. Vše, co se odehrává ve sféře privátní, má obecný dosah.

Tématem absurdních dramát českých autorů je především deformace života člověka žijícího ve světě totality, rozklad lidských vztahů, mechanizace člověka, nefungující komunikace, absence morálních hodnot a ztráta vlastní identity.

Ivan Vyskočil v Kostech (1965) definuje tzv. "pomocný život". Je to podle něj *"zařízení pro vykuky, pro ty, co se vyznají, z kterých něco bude a kteří to někam dotáhnou (...)* Umožňuje jim vlastnit něco, co jim není vlastní. Žijí pomocný život místo vlastního života (...)

*A co se stane s jejich vlastním*

životem? No, ten se někam schová! Ti pečlivější ho možná uloží do almary na ramínko. (...) Ti pečlivější, kteří vědí o tom, že ho svlékli (...) Jiní, méně pečliví, ani nevědí, kde ho mají. Někteří už zapomněli, že ho převlékli. A někteří dokonce o tom, že někde mají odložený vlastní život a že žijí pomocný, vůbec nevěděli a nevědí."<sup>20</sup>

Pomocný život, nová, odlišná, cizí identita se stane výnosným povoláním ženicha z povídky Zelený strom života (Kosti) i Pincla z povídky Blb (Kosti). Tito "pomocní lidé" žijí své pomocné životy proto, aby se stali formálními viníky skutků, ze kterých je nutno v absurdním byrokratickém světě někoho obvinít. Je potřeba učinit někoho za tyto skutky odpovědným, označit ho a zanést do příslušných formulářů a lejster.

Pomocný ženich vytváří nevěstám iluzi svatby, aniž by si je pak doopravdy vzal.

Pincl funguje jako "kontrastní osoba", jako pomůcka hloupých úředníků, jejichž projevy, myšlenky a skutky se na pozadí Pinclovy totální nezvratné blbosti jeví jako inteligentní a produktivní činy.

Příběhy o ztrátě, absenci identity nalezneme u všech tří autorů. Proces ztráty sebe sama, domyšlení tohoto procesu do všech důsledků, jeho vrchol v podobě vlastní "neidentifikace" je popsán a detailně rozveden u Havla a Vyskočila důsledněji, než je tomu v hrách Milana Uhdeho. Rada Oster v Prožluklosti (Kosti) odmítá smýt ze sebe žluklé máslo v obavě, že pod ním nezbyde vůbec nic, že přišel o své tělo, fyzickou identitu, že se stal prožluklostí samou. Vyskočil domýšlí téma ztráty identity až do zpředmětnění, zvěcnění člověka. Člověk se

---

<sup>20</sup> Vyskočil, I.: *Kosti*. Praha, Mladá fronta 1993, s. 14.



ztrátou svého já, prostoupením sebe sama nějakým stavem, stává předmětem, věcí, stavem samotným (Takové torzo, to by si teprv žilo, Prožluklost, Vždyť přece létat je snadné, Monolog muže nad cizí lebkou).

Člověk v absurdním odlidštěném světě ztrácí skutečný kontakt se sebou samým. Pracuje jako stroj, dokonale se adaptuje na vzniklé situace, které vyhodnocuje a řeší podle naučených šablon chování. Je schopen měnit okamžitě své postoje, ztotožní se s jakýmkoli stanoviskem, s jakýmkoli člověkem, dokáže se stát imitací kohokoli. Nikdy nezastává žádný názor, ten by byl ostatně překážkou. Vyskočilův Albert Uruk (Vždyť přece létat je snadné) dostává od svého spolužáka příležitost stát se režisérem Velkého divadla. Spolužák Albertovi řekl, že *"by snadno mohl vzít někoho, kdo se v tom vyzná, ale u takových lidí prý nemůže vyloučit, že budou mít nějaký názor, a to je nebezpečné, z názoru vznikají vždycky různice a neklid v souboru a to si nemůže dovolit."*<sup>21</sup> Absurdní hrdinové se projevují tak, jak se to zrovna hodí. Snaží se "zařadit" do systému, vědí, že v opačném případě se nemohou dostat do společnosti, do které se dostat chtějí, touží "být někým", tzv. "se udělat".

Ztráta identity je také tématem Stínohry (Malé hry). Lidé jsou tu nuceni ztotožnit se s chováním vlastních stínů. To je jim v první chvíli proti mysli, ale o jiné možnosti než nepřizpůsobit se vůbec neuvažují. Adaptují se na chování někoho cizího, zároveň však vlastně na jednání sebe samých. Na

---

<sup>21</sup> Vyskočil, I.: *Vždyť přece létat je snadné*. Praha, Mladá fronta 1964, s. 96-97.

ztrátě vlastní identity se stejně jako hrdinové ostatních absurdních příběhů, ač vlivem systému, podílejí sami.

Také postavy Zrcadlového bludiště (Malé hry) se staly po návštěvě labyrintu někým jiným, identitu si "vyměnily". Motiv zrcadla se v souvislosti se ztrátou vlastního já objevuje v absurdních textech často. Člověk v něm sám sebe zkoumá, hledá, nalézá, ale naopak ztrácí. Zrcadlo se stane osudným Tajnému tajemnému (Malé hry). Ten vlastní tvář v odraze nepoznává, dívá se na ni proto, aby zjistil, komu tvář patří, kdo člověk v zrcadle - on sám - je. Nedůvěra a nevědomost vlastní identity vede k řadě podezření, která motivují kroky jeho dalšího života.

Úplné, reálné odstranění osobnosti - vražda - probíhá v Uhdeově dramatu Svědkové. Zde je podstatné popření jakékoli individuality, objevuje se tu naopak myšlenka nahraditelnosti člověka v systému. Svědkové jsou likvidováni jeden po druhém, jejich snadná "postradatelnost" je podpořena jmény. Hrdinové se jmenují Drittermann, Viertermann, dalo by se říci, že jsou tedy pouhými čísly, po jejichž zmizení bude následovat řada čísel dalších. Jména řadových úředníků Keinmanna a Niemanda naznačují jak postavení těchto úředníků, tak jejich lidskou hodnotu. Niemandi, Niemani a Keinmanni se v absurdních hrách vyskytují často, a bývají nikým i v případě, kdy se tak přímo nejmenují. Ani identita člověka, který má zaplatit množství poplatků Hlavní správě (Výběrčí, 1966), není podstatná. To dokazuje svým monologem Výběrčí, kterému jeho zákazník nestojí ani za to, aby si zapamatoval jeho jméno, ačkoli ho s chutí oslovuje v každé druhé větě svého obsáhlého monologu.

V absurdním světě nejde o člověka, jde o jednotku systému, kterou může být kdokoli, nebo někdo jiný. Huml (Ztížená

možnost soustředění, 1968) je vědec, psycholog, odborník na lidské nitro. Náplní jeho práce je zkoumat lidskou individualitu. Huml sám je však prázdná bytost bez vlastní identity, odvolává se stále na "hlas srdce", nikdy však podle něj nejedná, pronáší naučené fráze o lidském citu a jeho vlivu na život, sám však emocí schopen ani v nejmenším není. Má vyřešit svůj milostný trojúhelník, a ač jedná bezohledně a lhostejně, označuje své chování za ohleduplné. Huml, který se prezentuje jako znalec lidské duše, tedy i jako empatický a taktní člověk, v zájmu klidného řešení celé věci pověřuje manželku, aby sama oznámila jeho rozchod s milenkou milence. Zároveň žádá milenkou, aby totéž, tedy jeho rozchod s manželkou, oznámila manželce: *"Ty bys to s ní celé nevyřídila sama? Nejsi přece jen do toho vztahu tak zaangažovaná..."*<sup>22</sup>

Bez identity, dokonce té nejpřirozenější biologické, bez specifikace, zda se jedná o muže či ženu, je Lid obojího pohlaví (Kráal-Vávra).

Jakákoli konkrétní lidská povaha, odlišnost, vzácnost, individualita, jakékoli lidské specifikum se vylučuje už primárním postojem lidí. Ti jsou chápáni nikoli jako jednotlivci, ale jaksi globálně, kolektivně, obecně. Jejich další "rozlišování" se, pokud je vůbec potřeba, děje pomocí čísel či jmen čísla připomínající.

Vlastní identitu nemají ani členové rodiny v dramatu Slavík k večeři Josefa Topola (1967). Otec, Matka a Dcera žijí na hřbitově, který si sami vytvořili na vlastní zahradě, mimo

---

<sup>22</sup> Havel, V.: *Ztížená možnost soustředění*. In: *Hry*. Praha, Torst 1999, s. 297.

čas. Nemají identitu, nemají jména. Zásadní skutečností naplňující jejich život je to, že "mají Slavíka k večeři". Situace je v tomto dramatu opět silně motivována jazykem. "Mít Slavíka k večeři" pro rodinu znamená "mít hosta na večeři", ale podstatným principem je tu zároveň primární význam vlastnictví slovesa "mít". *"Mít hosta je lepší než mít gramofon"*. Pro rodinu je podstatou jejich života něco vlastnit. Situace však nakonec vyústí v doslovný význam spojení "mít Slavíka - hosta k večeři". I Slavík pozbývá identity, autenticity pocitů. Absurdita veškerého konání je tu všemi zúčastněnými brána jako samozřejmá, v Topolově hře není přítomna konfrontace se světem reality.

### **Dvojitá partie šachisty Huga**

Dokonalá adaptabilita postav končí postupnou destrukcí osobnosti a ztrátou identity. Cizím svému okolí, rodině, sám sobě se stává i šachista Hugo Pludek ze Zahradní slavnosti Václava Havla. Ta byla uvedena Divadlem Na zábradlí v prosinci 1963, Hugo Pludek však svou životní šachovou partii rozehrál už dříve - jako Hugo Houk v povídce Ivana Vyskočila. Zahradní slavnost vznikla z Vyskočilovy povídky pro jeviště Návštěva čili návštěva. Tato "kapitola pod čarou" je součástí souboru Malé hry (1967).

Zahradní slavnost a Návštěva mají společná témata. Oba texty pracují právě s problémem lidské bezzásadovosti, oportunistu, destrukce osobnosti, ztráty identity a nefungující komunikace. Hugo Pludek (Zahradní slavnost) odchází na zahradní slavnost Likvidačního úřadu, nejmocnější instituce řídící veškerý život Hugova světa. Osvojuje si specifickou frazeologii likvidátorů, díky níž se krok za krokem, tah za tahem propracovává až na

vedoucí místo nejvyššího úřadu. Jeho kariéra, jeho šachová partie vrcholí získáním funkce nejvyššího šéfa, hlavního zahajovače.

Pro Huga Houka (Návštěva) je šachovou partií rovněž cesta za kariérou. Uskutečňuje ji sbíráním konexí, vyhledáváním a navštěvováním vlivných osob, které mu mají dopomoci k tomu, aby "někým byl, aby se udělal". Houk nakonec získává obálku s kontaktem na svou zásadní, dosud neznámou, protekci. Oba šachisté, Hugo Houk i Hugo Pludek, sice zdánlivě končí svou partii vítězně, dosáhnou postavení, o které jim šlo, zároveň pro ně oba hra končí matem. Posledním tahem totiž vrcholí proces jejich absolutního přizpůsobení, proces destrukce vlastní osobnosti, ztráty sebe sama. Po otevření poslední obálky Hugo Houk získává to nejpodstatnější, co mu k závratné kariéře chybí - jméno své zásadní konexe. Že je jí on sám, si však už Hugo neuvědomuje:

*Hugo Houk? Hugo Houk? říká si, a to jméno mu připadá jaksi povědomé, velice povědomé, podstatné.<sup>23</sup>*

Také Pludek vyhledá sám sebe jako někoho, kdo mu má v jeho postavení zásadně prospět.

Oběma jsou jejich vlastní jména povědomá, oba přemýšlejí, odkud sami sebe znají a kdo jsou, ale oba na cestě za úspěchem svou totální adaptabilitou na okolní svět ztrácejí vlastní identitu natolik, že se nepoznávají. Pludka nepoznávají dokonce ani jeho vlastní rodiče, které přichází navštívit.

---

<sup>23</sup> Vyskočil, I.: *Návštěva*. In: *Malé hry*. Praha, Mladá fronta 1967, s. 121.

Nepoznává se ani Hugo sám a se svými rodiči se o svém vlastním příchodu baví:

(...)

(ozve se zvonek)

PLUDEK: Hugo je tady!

(...)

HUGO: Tak váš Hugo nelikviduje jen Likvidační úřad, ale i Zahajovačskou službu?

PLUDEK: A má recht! Oba úřady by se měly zlikvidovat co nejdřív, protože oba jsou přežitkem minulosti! Nebo ne?

HUGO: Notak chápejte - všichni v této bouřlivé době teprve tak nějak hledáme své stanovisko - nezvonil někdo?

PLUDEK: Ne!

(ozve se zvonek)

Hugo je tady!<sup>24</sup>

Oba texty, Vyskočilova Návštěva i Havlova Zahradní slavnost, mají, jak už bylo řečeno výše, stejné téma - kariérismus, oportunismus, ztrátu identity. Zásadně se však liší formou. Havel zachovává klasickou koncepci dramatu, Vyskočil se pohybuje na hranici žánru prózy a dramatu, důraz klade na přiblížení autorova tvůrčího procesu čtenáři. Sám svůj text charakterizuje jako "poznámku pod čarou", která s tímto označením v souboru Malé hry koresponduje i graficky. Ani v jednom z textů nedochází k nějaké zásadní události, nejde o příběhy klasicky dějové. Vše se odehrává ve velmi krátkém časovém úseku jednoho dne. Motiv šachu se objevuje v Návštěvě

---

<sup>24</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Protokoly. Praha, Mladá fronta 1966, s. 62.

i v Zahradní slavnosti několikrát a v několika rovinách. Svět, ve kterém Houk a Pludek žijí, je šachovnicí, kde jsou lidé zaměnitelnými a manipulovatelnými figurkami. (*"Pludková: Hugo! Život, to je vlastně taková velká šachovnice."* <sup>25</sup>) Obě hlavní postavy jsou sice figurkami, zároveň však zkušenými hráči, vyznačují se vynikající schopností dokonale danou situaci analyzovat, adaptovat se na ni a kombinací kroků (tahů) situaci řeší. Hugo Houk je například představován jako *"poučený zaměstnanec, který neprojevoval sám sebe a který se nechtěl projevit a podniknout v životě nic dříve, dokud by úspěch jeho podniku nebyl stoprocentně zajištěn, zasichrován"*.<sup>26</sup>

Oba hrdinové hrají svou životní partii. Opatrně, systematicky, podle osvědčeného schématu uskutečňují další a další kroky, přibližují se svému vítěznému tahu, v závěru však oba dávají mat sami sobě. Přenesený výraz slova tah ve smyslu krok se v této souvislosti v textu přímo objevuje: *"...Proto jako přípravu pro ten svůj kdovíjaký rozhodující životní tah, kterým by se naráz udělal..."*

U Havla hraje podstatnější roli jazyk, na něm je hra postavena, hybnou silou je tu fráze, s jejíž svébytnou logikou autor dokonale pracuje. Naléhavost, apel hry stupňují absurdní dialogy, zasazování do různého kontextu, parodování. Ačkoli Vyskočil narušuje pravděpodobnost situací více než Havel, nejde tu o iracionalitu, pouze o nadsázku, posunutí významů, jejich domyšlení ad absurdum. Reálný základ mají

---

<sup>25</sup> Havel, V.: *Zahradní slavnost*. In: *Hry*. Praha, Lidové noviny 1992, s. 12.

<sup>26</sup> Vyskočil, I.: *Návštěva*. In: *Malé hry*. Praha, Mladá fronta 1967, s. 110.

u obou autorů i situace, ve kterých se postavy nacházejí. Zvláště v Zahradní slavnosti se objevují narážky na specifické reality života v socialistickém Československu. Zahradní slavnost je obohacena o vedlejší postavy rodiny Pludků, zaměstnanců Zahajovačské služby a Likvidačního úřadu.

Zahradní slavnost tvoří především díky své klasické formě uzavřenější celek než Návštěva.

### **Absurdní realita totalitního světa**

Jak píše Jan Grossman<sup>27</sup> ve své studii Uvedení Zahradní slavnosti, absurdita v této hře není totožná s iracionalitou, absurdita vzniká nadsázkou, rodí se vystupňováním reality velmi konkrétní, současné a obyčejné. Rovněž ostatní texty českého absurdního dramatu jsou postaveny na reálném základě.

Jan Werich<sup>28</sup> řekl, že absurdní divadlo v Československu v soudobém společenském klimatu je vlastně hole realistickým divadlem, protože zrcadlí pravdivou realitu. Uniformovanost, užívání klišé a politických frází, zamlžování skutečného významu slov a vyslovování polopravd - témata, se kterými Havel a Vyskočil a Uhde pracují, nejsou absurdní, nýbrž hrozivě reálná.

### **Večírek jako místo formálně neformální**

Povrchní zábava, účelná vstřícnost, potřeba zviditelnit se, prosadit, "někam se dostat", potkat "správné, vlivné lidi" a ukázat se v potřebném světle, uplatnit vhodný pomocný

---

<sup>27</sup> Grossman, J.: Uvedení Zahradní slavnosti. In: *Analýzy*. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 308-326.

<sup>28</sup> Hoznauer, M.: *Václav Havel*. Praha, Komenium 1991, s. 8.



život... Existuje snad k tomuto účelu příhodnější místo, příhodnější akce než podnikový večírek? Právě večírky, slavnosti, setkání abiturientů bývají druhým domovem absurdních postav, prostředím, které je živnou půdou pro jejich konání.

*"Takových večírků bývá v každém podniku několik do roka. A mají nemalou důležitost. Nezřídka se při nich projevují podnikové i zaměstnanecké prasíly..."*<sup>29</sup> Oportunismus, přetvářku, vypočítavost, zjištění sledování vlastních zájmů, kariérismus - to vše pod maskou upřímnosti, spontánního, přátelského chování nalezneme na večírcích a podnikových slavnostech nejen v absurdním světě. Právě zde jde, při tzv. neformálních setkáních a organizované zábavě nadřízených i podřízených, o všechno. V životě absurdních hrdinů se pracovní život překrývá s životem soukromým. Dalo by se říci, že v tomto neosobním uniformním světě soukromí neexistuje, a proto se na zahradních slavnostech, návštěvách a večírcích děje vše, čím postavy žijí. Přetvářka, oficiality, společenská kliše a pózy charakterizují způsob myšlení postav, zosobňují jejich (ne)hodnoty. Oficiální večírky jsou paralelou životů postav. Motiv této organizované zábavy se proto v hrách objevuje často.

### **Organizovaná intimita sterilního života**

Chlad, cizota, nehostinnost, neutrálnost, nedostatek opravdového zájmu o člověka, nedostatek čehokoli osobního, tak působí dějiště absurdních dramát. Jsou to místa plná lidí, zároveň však prostředí prázdná, anonymní, pustá, místa čpící

---

<sup>29</sup> Vyskočil, I.: *Tajný tajný*. In: *Malé hry*. Praha, Mladá fronta 1967, s. 125.

lhostejností. Většinou jde o instituce, nádraží, čekárny. Nedostatkem intimity se však vyznačují i soukromé byty, které lze stěží nazvat domovy. Prázdnota vztahů, absence důvěrnosti vytváří domácnost bez rodinného tepla, domácnost, kterou by si člověk mohl snadno splést s úřadem.

Organizován je běh úřadu, organizován je sám život. V Zahradní slavnosti nalézáme ad absurdum vyhnanou snahu o stmelování kolektivu ("PLZÁK: (...) Nebojte se, zatím skutečně nejde o nic jiného, než abyste se v první fázi tak nějak vopravdu lidsky uvolnili, vytvořili mezi sebou takový nějaký hezký, teplý lidský vztahy a dali prostě tak nějak na rovinu hlavy dohromady, jak by se to dalo tam u vás proluftovat."<sup>30</sup>) i o násilné osobní sbližování lidí. Plzák například nutí k intimnímu vztahu Tajemníka a Tajemnici:

*...Nelezte mi na oči, dokud se lidsky nesblížíte!*

*Chuligáni!*<sup>31</sup>

Ti se pak na jeho příkaz sbližují, ovšem jen do té míry, jak jim dovoluje jejich úřednická strohost a formálnost: "TAJEMNÍK: Už jsme se sblížili - říkali jsme si různá fakta ze svého soukromí - házeli po sobě šiškami - lechtali se - já tahal kolegyni likvidační tajemnici za vlasy - kolegyně

---

<sup>30</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Protokoly. Praha, Mladá fronta 1966, s. 28.

<sup>31</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Protokoly. Praha, Mladá fronta 1966, s. 36.

likvidační tajemnice mě zas kousala...a nakonec jsme si dokonce několikrát tykli!"<sup>32</sup>

Prostředí absurdního světa je natolik odlidštěné, chladné a sterilní, že výraz "intimita" je už sám o sobě výrazem nadsazeným. Soukromý život v podstatě neexistuje, jeho náznaky se stávají až vulgárními. Likvidačnímu úřadu i Komisi pro zahajování (Zahradní slavnost) jde především o kolektivní blaho:

PLZÁK: Jak se bavíte? Nevázne hovor? Zahradní slavnost patří všem!<sup>33</sup>

Vehementně je propagována lidovost:

PLZÁK: Četli jste mou brožuru "Za lidový charakter zahradních slavností, pořádaných našimi úřady"?

(...)

PLZÁK: Ve své knize jsem rozvinul tézi, že každá zahradní slavnost by měla být především platformou zdravé, lidové a přitom ukázněné zábavy všech úředníků.<sup>34</sup>

Důstojný průběh slavnosti nemá být "narušován nějakým dadaistickým žertováním", parket nemá být otevřen "nezávazným

---

<sup>32</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Protokoly. Praha, Mladá fronta 1966, s. 40.

<sup>33</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Protokoly. Praha, Mladá fronta 1966, s. 29.

<sup>34</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Protokoly. Praha, Mladá fronta 1966, s. 30.

intelektuálštinám". Zahajovač Plzák chce být především lidský, familiérní, lidový, bodrý:

*(...) To víte - najel jsem na to tak nějak prostě lidsky, abych to tady trochu rozhýbal. Ten lidovej tón jsem si ovšem nezvolil - je mi prostě tak nějak dán.<sup>35</sup>*

Objevuje se tu další specifický znak z dob komunismu - tykání mezi členy Strany. Plzák všem okázale tyká a tykání záhy nabídne Hugovi. Otec Pludek poučuje Huga o třídním postavení:

*...jedině střední vrstvy procházejí dějinami nedotčeny, protože žádné jiné vrstvy se nesnaží zaujmout jejich postavení a střední vrstvy si tudíž nemají s kým co vyměňovat, a zůstávají tak jedinou skutečně trvalou dějinnou silou.<sup>36</sup>*

### **Centrální úřad**

Obecnost, jedna univerzální společná moc prostupuje příběhy absurdních hrdinů. Viditelné i skryté úřady, šéfové i praktické bezpečnostní či energetické systémy, to vše je, ať to již přímo vyplývá z názvu či nikoli, řízeno centrálně. U Havla, Uhdeho i Vyskočila jsou všechny tajemné úřady a instituce řízeny "shora", přicházejí vyrozumění, vyhlášky, nařízení, jsou udíleny pokyny, to vše nejlépe písemně.

---

<sup>35</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 15.

<sup>36</sup> Havel, V. : Zahradní slavnost. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 11.

Jozef Kán (Zámek, 1965) je srozuměn s tím, že "byl vybrán" a dostane pokyn dostavit se do zámku. Stejně jako Hugo Houk nezná ani místo své návštěvy, a přesto bezpečně a automaticky dojde, na určené místo se dostaví.

I mimo instituce se vše děje podle zaběhnutých pravidel s respektem k centrální moci, nikdo po jejích aktérech nepátrá, její existence se bere jako samozřejmá a daná. Nikoho ani nenapadne uvažovat o příčinách, původu a účelnosti celého systému. Jednotlivá kolečka, dílčí součástky - situace a lidé - do sebe zapadají a dál a dál vytvářejí obří mašinérii samoučelnosti do té doby, než jsou soukolím vlastní činnosti "centrálně" zničeni. Na dílčích úkolech za účelem "centrálního zapojení" pracují dělníci v Partě, centrálně je řízen chladicí systém másel na hlavě úředníků v Prožluklosti (Kosti), automaticky, centrálně je řízena i střelba ve válce v povídce Zítřa (Vždyť přece létat je snadné). V těchto případech se nabízí otázka, zda je přítomnost člověka na centrálně řízených místech nutná. Člověk se tam zpravidla vyskytuje proto, aby bylo učiněno zadost předpisům, aby byla obsazena všechna předepsaná místa a vyplněny všechny kolonky. Při tom všem je však nutné "mít vědomí něčeho", a to přísluší člověku. Tak to alespoň vysvětluje pověřený mladík Wolframovi (Zítřa):

*Ukázal na knoflík na pouzdře.*

*"Ostatní nechte na nás. Manipulujeme s tím centrálně. Kdybyste snad zapomněl stisknout knoflík, no, na tom nezáleží."*

*"Nezáleží? Ale pak tady nemusím vůbec být?"*

*"Ne? A kdo bude mít vědomí nepřítelů, kdo bude mít vědomí vítězství? Od toho jste tady. To zbraně zatím samy nesvedou."*

*A pak. Je to takový zvyk. I nepřítel se chce trefit. Mějte se dobře! Nashledanou!"<sup>37</sup>*

Situaci uvedené v ukázce předcházela výzva úředníku Wolframovi, aby se následující den dostavil na určené místo. Byl poslán bojovat do války. Ani Wolfram, ani jeho žena Ida se nepodivovali absurditě takového náhlého a významného příkazu.

Šlo o mezní životní situaci, šlo pravděpodobně i o Wolframův život, úředníka i Idu však nejvíce zajímalo, že Wolfram nestihne v úřadě uzávěrku a bude si zřejmě muset na válčení vybrat zimní dovolenou. Ad absurdum je zde domyšlena oddanost úředníka svému úřadu. Extrémní, absurdní je posun jeho hodnot. Nepozastavuje se nad válkou, nad smrtí, nad náhlostí příkazu. Bez obav se do války dostavuje, vítá možnost přispět si oproti běžné pracovní době. Manželka Ida postupuje podle obvyklé šablony svého jednání v případě manželova odjezdu kamkoli - uvažuje, které oblečení, jaké jídlo a co ke čtení Wolframovi s sebou zabalí.

Pokud v absurdních hrách existuje jedna osoba jako představitel veškeré moci, může být známa, ale i nemusí. Lidé jsou zvyklí na šéfa na nejvyšším postu, na to, že pokyny přicházejí od něj, nepozastavují se však nad tím, kdo systém řídí a zda tato osoba skutečně existuje. Pochybující Mladej (Parta) se po neustálých odvoláváních partáků na osobu šéfa zeptá. Kdo je vlastně šéf? Jeho dotaz je kolegy považován za vrchol drzosti:

---

<sup>37</sup> Vyskočil, I.: *Zítřka*. In: *Vždyt' přece létat je snadné*. Praha, Mladá fronta 1964, s. 95.

MLADEJ: Já se vás ale vážně ptám, kdo je to ten váš šéf.

DĚDEK: Tak ty se ptáš vážně, jo? Tady se podívej, vidíš?

PARTÁK: Pořádně.

MLADEJ: Co mám vidět?

DĚDEK: Ty ho nevidíš?

(...)

MLADEJ: Přece nejsem malej. Vidím tebe a dědka, co dál?

(...)

DĚDEK: Nevidí šéfa...A já sem to čekal. Dyt' von mladej dneska na šéfa skoro nepromluvil...To je marný, partáku. Já to znám. Začíná to remcáním, pokračuje to štiftama a končí to tím, že se hodí špína na projektanty a nevidí se šéf.<sup>38</sup>

Lidé narážejí na systém absurdních, zbytečných, samoučelných úředních nařízení, která motivují řadu dalších nesmyslných pravidel a skutečností.

Velmi výstižný je Vyskočilův termín "popracované papíry". Hlavní pracovní náplní úředníků v Prožluklosti (Kosti) je kromě "choulení se" před vtrháváním rozčilených šéfů "popracovávat" papíry. Lejstra jsou popracována, poté odvezena do sběrný a zničena jako starý nepotřebný papír. Jejich popracovávání je sice zbytečné, avšak nutné k tomu, aby mohl být papír zničen.

Vyskočilův hrdina projeví náznak snahy dopátrat se podstaty a účelnosti tohoto postupu. Vysvětlení se mu dostane opět jen jaksi "papírově". Je totiž dokonale odzbrojen absurdní logikou jazyka:

---

<sup>38</sup> Uhde, M.: Parta. In: Desítka her. Brno, Atlantis 1995, s. 109.

Zapisovač řekl: Moment, prosím, abych se trochu orientoval. Proč vy jste vlastně všechny ty formuláře a popisy tak pracně a důmyslně vypracovávali?

Erstl: No, přece proto, aby byly vypracované, ne?

Zapisovač: Aha.

Hunt řekl: A my jsme to tak pečlivě vypracovávali i proto, a to je důležité, že jsme lidé pracovití, že, a pečliví, ne? Vždyť někteří z nás měli dokonce i školy!

Zapisovač: Ano, jistě. Ale jestli jsem vám dobře rozuměl, tak to všechno šlo do starého papíru, ne?

Erstl řekl: No, samozřejmě, ano áno, nepotřebný papír přece nesmíme jen tak zničit. Nepotřebný papír přece musíme dát do starého papíru, aby z něho přece v papírnách pro nás vyrobili nový, potřebný papír.

Zapisovač řekl: Ano, jistě. Ale já jaksi nechápu, proč jste ty formuláře a popisy, které stejně vzápětí šly do starého papíru, proč jste je tak pracně vyplňovali a ukládali, proč jste je nedali rovnou do starého papíru a místo toho pracného popracování jste nedělali radši něco jiného?

(...)

To dá rozum, že nepopracované papíry jsme přímo do starého papíru dát nemohli, protože do starého papíru patří jenom nepotřebný papír, a nepopracované formuláře a čisté papíry jsou ještě stále potřebný papír. Proto jsme je museli nejdřív popracovat, aby byly nepotřebné a patřily do starého papíru, to je jasné, ne?

Zapisovač: Ano.

(...)



*Hunt zazpíval: Úřadovali jsme hodně, to je pravda. A jak by ne! Ale, a to je důležité, nikdy, opakuji, nikdy jsme nebyli byrokratičtí!*<sup>39</sup>

Všudypřítomná a všemocná byrokracie je specifickou a výraznou realitou života v socialismu. Nepřekonatelná síla její obří mašinerie, na jejímž fungování se podílí člověk sám prostupuje texty Havla, Vyskočila i Uhdeho. Všechny dokumenty jsou pečlivě charakterizovány, roztříděny, je jim přiřazen název, funkce, číslo. Existuje tak škála materiálů osobních, evidenčně-osobních, které musejí projít řadou schválení, inventurami, podléhají vysokému stupni utajení, nelze je zveřejňovat ani používat, pokud k tomu nejsou předložena speciální povolení.

Tak jako v totalitní společnosti, je i v absurdních hrách evidován, řízen a schvalován také lidský život. Povolení je třeba k běžným úkonům, ke krokům, bez nichž by zcela logicky nemohly být provedeny kroky další. Učitel nového úředního jazyka ptydepe (Vyrozumění, 1965) má za úkol jazyk vyučovat, potřebuje však povolení k tomu, aby v rámci výuky použil ukázky textů z tohoto jazyka. Všechna povolení a stupně utajení jsou natolik propojená a závislá na dalších absurdních pravidlech, že způsobují začarovaný kruh, z kterého nevede cesta ven. To je případ ředitele Grosse. Ten dostává vyrozumění v novém úředním jazyce ptydepe, jemuž nerozumí. Existuje zvláštní metodik ptydomet, jehož úkolem je dohlížet, zda je ptydepe správně používáno. Ke každému překladu je

---

<sup>39</sup> Vyskočil, I.: *Prožluklost*. In: *Kosti*. Praha, Mladá fronta 1993, s. 117-118.

potřeba povolení ptydometa, to se však vydává jen na základě osobně evidenčních materiálů, k jejichž získání je třeba zase dalších povolení... Systém byrokratických nařízení tak vede k tomu, že Gross nemůže dosáhnout překladu svého vyrozumění, a nemůže tak rozkaz splnit. Bezvýhodnost situace si v závěru hry uvědomují i sami úředníci. Ředitel se octne v pasti systému, který sám vymyslel:

*BALÁŠ: Helčo! Proč nikomu nechceš vydat ty zatracené evidenční materiály?*

*HELENA: Můžu je vydat jedině, až budu vědět, zda nejsou v rozporu se závěry, obsaženými ve vyrozuměních, a tyto závěry se nemůžu dovědět, protože vyrozumění jsou psána v ptydepe a já, jak víš, nesmím překládat.*

*BALÁŠ: Proč jim to tedy nepřekládá Mašát?*

*MAŠÁT: Překládám jen na Kuncovo povolení.*

*BALÁŠ: Tak musí Kunc dát povolení!*

*KUNC: Nemůžu, když nikdo nemá materiály od Heleny!*

*BALÁŠ: Slyšíš to, Helčo? Musíš přeci jen vydávat ty materiály!*

*HELENA: Vždyť nesmím překládat!*

*BALÁŠ: Proč jim to tedy nepřekládá Mašát?*

*MAŠÁT: Překládám jen na Kuncovo povolení.*

*BALÁŠ: Tak musí Kunc dát povolení!*

*KUNC: Nemůžu, když nikdo nemá materiály od Heleny!*

*BALÁŠ: Slyšíš to, Helčo? Musíš přeci jen vydávat ty materiály!*

*HELENA: Vždyť nesmím překládat!*

*BALÁŠ: To by mě zajímalo, kdo si tenhle začarovaný kruh vymyslel!*

VŠICHNI (sborově): Ty, kolego řediteli!<sup>40</sup>

V Zahradní slavnosti vše podléhá všemocnému Likvidačnímu úřadu, který je nakonec nahrazen stejně všemocnou Zahajovačskou službou. Václav Havel ve své stati O dialektické metafysice<sup>41</sup> vysvětluje princip tzv. "dialektické syntézy". Ta likviduje dva cenné, byť jednostranné názory tím, že je spojí v názor jeden, ne jednostranný, ale zato bezcenný. Ve své dialektické struktuře se zdá tento výsledný názor výš než oba názory původní, sdělovací hodnotou je však hluboko pod nimi. Podle Havla všechno, ustrne-li to na schématu, odrodí se postupně skutečnosti a obrátí se ve svůj opak. Abstraktní princip se izoluje od skutečnosti, uzavírá se sám do sebe, myšlení se prakticky zastavuje a je nahrazeno narcisistním sebezbožněním.

Místo aby se potvzoval tím, že slouží realitě, má se princip potvzoval tím, že realita slouží jemu. Je zákeřnou zbraní, kterou uvádějí do chodu, často i nevědomky, sami jeho tvůrci.

A to je princip světa našich absurdních dramatiků.

Zaměstnanci dodržují striktně pravidla daná institucí, postupují podle šablon, nejsou přístupni žádnému kompromisu, změně, žádná forma reformy je ostatně ani nenapadá. Všechny věci i lidé mají své místo a číslo, přesné instrukce k tomu, kde, kdy a jak se mají pohybovat:

*Nalézáte se u hlavního vchodu B13. Můžete si zde zakoupit univerzální vstupenku, která vás opravňuje k volnému pohybu po*

---

<sup>40</sup> Havel, V.: Vyrozumění. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 90.

<sup>41</sup> Havel, V.: O dialektické metafysice. In: Protokoly. Praha, Mladá fronta 1966, s. 67-77.

celém areálu zahrady a k návštěvě takřka všech akcí, pořádaných v rámci zahradní slavnosti Likvidačního úřadu.<sup>42</sup>

(...)

Opatříte-li si povolení organizačního výboru, můžete si zatančit, a to na Velkém parketu A mezi půl dvanáctou a dvanáctou, a pak mezi tři čtvrtě na jednu a půl druhou. Předtím je totiž Velký parket a vyhrazen likvidačně metodické sekci, mezitím komisi likvidátorů z lidu a potom delimitační subkomisi.<sup>43</sup>

O všem jsou vedeny záznamy:

HUGO: Je tu kolega Kalabis?

TAJEMNÍK: Kalabis Josef, narozený 2. ledna 1940, Kalabis Václav, narozený 18.června 1891 nebo Kalabis František, narozený 4.srpna 1919?<sup>44</sup>

Nařízení jsou nepřírozená, na druhé straně tu však existuje logický systém, který tato pravidla legalizuje.

Občané (Výběrčí, 1966), podléhající centrálnímu úřadu Hlavní správa, musejí proniknout do série pravidel na zaplacení několika desítek poplatků. V systému je možno uplatnit slevy,

---

<sup>42</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 13.

<sup>43</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 14.

<sup>44</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 13.

kterých však nelze dosáhnout bez zaplacení další série poplatků. Výběrčí vysvětluje, že není radno se poplatkům vyhnout:

*...jedny si takhle pučovali kluka, aby dostali slevu na vodným a stočným. Ale to udělali děsnou chybu, protože co ušetřili, to zas vydali stravným, výživným, přívodným a vodvodným, nemluvě vo votočným, a dyž potom žádali vo vodpisný, dostali napařený takový vopravný, že jsme jim museli vodpojit plyn, aby to všecko zaplatili s eště zůstali dlužný za vodpojny a zdržný...<sup>45</sup>*

I ve Vyrozumění se opět setkáváme s typickou podobou života na socialistickém úřadě dohnanou ad absurdum. Nepostradatelnou osobu představuje sekretářka Hana. Má dokonalý přehled o dění na úřadě, je informována lépe než její nadřízený ředitel. Ten se teprve od ní dozvídá, že na úřadě, který sám řídí, bude zaveden nový úřední jazyk. Pro ředitele je tato zásadní informace novinkou, Hana ho však informuje o tom, že je ten poslední, kdo o ní ještě neví. Sekretářka - zvyklá plnit příkazy a adaptovat se mechanicky na jakákoli nová nařízení - nepovažuje situaci za znepokojující. Daleko více jí zajímá, zda si může v pracovní době vyřídit osobní pochůzky. Nepovažuje za nutné rozlišovat pracovní rozhovor od soukromého, a aniž by se pozastavovala nad adekvátností situace, uprostřed zásadního pracovního rozhovoru se svého šéfa ptá, zda si může dojít koupit mléko, housky... Když ředitel nereaguje, nerozpakuje se dotaz několikrát zopakovat,

---

<sup>45</sup> Uhde, M.: Výběrčí. In: Desítka her. Brno, Atlantis 1995, s. 85.

dokud jí nadřizený nevyhoví. Vedoucí pracovníci úřadů a institucí i jejich podřízení stále mluví o své dokonalé profesionalitě, běh úřadu a chování zaměstnanců je však dokonalým diletantismem. Na důležitých místech se ocitají lidé ne díky schopnostem, ale díky známostem. Pokud je něčí neschopnost evidentní, zamaskuje se přijetím další síly - Blba (Kosti), který kontrastem své blbosti dodá neschopnému kolegovi sebevědomí a zdání inteligence.

Na reálném základě je rovněž postavena komunikace mezi sekretářkou a šéfem. Projevuje se i v detailech, jakým je např. vzájemné oslovování. Hana oslovuje šéfa tradičním "Pane řediteli", ředitel na ni volá zdobně "Haničko". I pro ostatní podřízené ženy na úřadě je jejich oslovování zdobnělinami charakteristické.

Ad absurdum je dohnáno i vysoké postavení šéfů v Prožluklosti (Kosti). Ti vtrhávají na kontrolu svých podřízených na pojízdných lešeních, a shlížejí tak na své pracovníky z patřičné výšky. Podřízení mají naopak stále na hlavách máslo, která šéfům pokorně ukazují.

Ačkoli se na úřadech dějí dost podstatné změny (které ve skutečnosti změnami nejsou), řadoví úředníci je přijímají se samozřejmostí a bez zájmu. I v tak vypjaté situaci, která by měla zákonitě po tak zásadním nařízení v každé instituci nastat, nejenže nevykazují zvýšenou pracovní aktivitu, ale daleko více je zajímavá, ve které kanceláři se dnes bude něco slavit a co bude k obědu. Stravování je věnována velká pozornost. Oběd v závodní jídelně nelze za žádnou cenu zmeškat, i kdyby měl přerušit to nejzávažnější jednání. Vedou se důležité hovory o tom, kdy byla nejpropečenější husa, vedoucí posílá svou sekretářku, aby se zeptala, zda mu kolega

věnuje svou stravenku. Sekretářky si předávají zákulisní informace mezi jednotlivými odděleními, zásadní věci se ředitel dovídá nikoli z vyšších míst, ale díky klepům podřízených v mlékárně. Situace a poměry na úřadech jsou sice v absurdních textech nadsazeny, jejich základ však odpovídá reálné situaci v byrokratickém světě socialistického Československa.

### **Pseudočinnosti**

V absurdním světě se setkáváme s propracovaným systémem důmyslných technických, zejména stavebních oprav, množstvím speciálních pracovníků, pracovních postů, nářadí, nových absurdních postupů, rozmanitých pseudočinností. Speciální dělníci v Partě užívají nové metody k realizaci "centrálního zapojení" stejně jako Výběrčí, Ladík a Ludva (Bráškové) nebo Havlovi úředníci. Zbytky jídla se užívají k opravě potrubí, které v domě nikdy nebylo zavedeno, chladicí systém zabezpečuje chlazení másel na hlavách pokorných úředníků, likvidátoři systematicky likvidují a zahajovači zahajují. Nesmyslné úkony a jejich přesné, mechanické plnění vytvářejí dojem (pseudo)profesionality, která je podpořena hovory pseudoprofesionálním slangem, který postavy s naprostou samozřejmostí používají. Vyzdvihuje se vysoká odbornost pracovníků, která však paradoxně není podmíněna žádným speciálním vzděláním či schopnostmi. Důležité jsou jednak kontakty, jednak absolutní přizpůsobivost, hlavní je však dojem profesionality. Kdo vypadá, že věci rozumí, kdo mluví tak, aby vypadal, že věci rozumí, používá odborné termíny, má vyhráno. Na nejvýše postavená místa se může dostat kdokoli, nepodceňuje se však odbornost ani na místech nejnižších. Jsou

vytvářeny dokonce další pracovní pseudopozice, nová, nepostradatelná místa s důležitými úkoly. Takovým místem je například práce "blba" dodávajícího sebevědomí. Jeho pracovní náplní je kontrastovat svou blbostí s ostatními pracovníky (Kosti). Blb má, ačkoli je považován za totálního idiota, nejzodpovědnější úkol, je nejdůležitější součástí mašinérie, protože od jeho činnosti se odvíjejí všechna rozhodnutí:

*...Já jsem to kapánek přehnal. Oni si totiž zvykli na to, že všechno, co já udělám, je zaručeně a spolehlivě pitomost...Oni to berou jako blbosti jen proto, že to dělám a říkám já.*

*Rozumíš? Takovou já mám autoritu! Vždyt' já bych toho mohl zneužít. Já bych mohl nadělat pitomostí úplně ze všeho! Tím, že bych o tom mluvil. O čemkoli. Protože co já řeknu, je automaticky blbost. Oni by to brali, oni by to ve své chytrosti ještě obrátili v pravý opak, a tím by tomu dali korunu!<sup>46</sup>*

Instituce blba zřetelně demonstruje fakt, že místo aby se princip potvrzoval tím, že slouží realitě, potvrzuje se tím, že realita slouží jemu.

### **Protekce, korupce, oportunistus a kontrola**

Typickou nadsazenou realitou je i moc v rukou řadových úředníků. Bez potřebného razítka či schváleného povolení je cesta k úspěchu uzavřena. S tím souvisí i protekce a korupce,

---

<sup>46</sup> Vyskočil, I.: *Blb. In: Kosti. Praha, Mladá fronta 1964, s. 57.*



která je v absurdních textech rovněž tematizována. Výběrčí rád přijme úplatek od domácnosti, kterou přišel zkasírovat:

*...To bych vopravdu nemoh vzít. Děkuju teda. Děkuju zdořile, pane Albrecht...Ale jó, to víte že se to dá zařídit, nejste první, kterejm jsem to zařídil.(Počítá bankovky, potichu) jedna, dvě, tři, čtyři, pšt, no, moc ste se přes kapsu nepraštili, ale co s váma? (Nahlas) Skleničku něčeho vostřejšího byste tam neměla, paní Albrechtová?<sup>47</sup>*

Hugo Houk si na systému protekce založil celou svou kariéru. Demonstruje sám sebe jako konexe-homo, jako živoucí kalkulaci a zprostředkovanost. Na základě sítě konexí, které prostřednictvím návštěv vlivných osob získává, si systematicky buduje kariéru.

Být "dobře zapsán nahoře" musí každý, kdo to chce někam "dotáhnout". Také Tajný tajný (Malé hry, 1967) se snaží o přízeň "shora". Neví, kdo je jeho nadřízený, a tak pro jistotu podlézá všem: "Choval se ke každému tak, jako by to byl jeho nadřízený. Ale šikovně. Aby nikdo z jeho chování nepoznal, že on o svých nadřízených ví. Aby snad někdo z jeho chování nepoznal, že je jeho nadřízený."<sup>48</sup>

Rovněž cestující do Úbic se snaží zavděčit zaměstnancům nádraží, ve kterém čekají na svůj neexistující spoj. Kariéru si svérázným způsobem buduje i Kloheň z Jam (Kosti). V této próze najdeme podrobně vypracovaný návod, jak to někam

---

<sup>47</sup> Uhde, M.: Výběrčí. In: Desítka her. Brno, Atlantis 1995, s. 87.

<sup>48</sup> Vyskočil, I.: Tajný tajný. In: Malé hry. Praha, Mladá fronta 1967, s. 145.

dotáhnout. Kloheň založí svou kariéru na kopání jam: Z jam, které sám vykope, vytahuje coby hrdina zraněné lidi.

Hrdinové absurdních dramát jsou ztělesněným oportunismem. Jsou neutrální, nezastávají žádné názory, přiklánějí se vždy na tu stranu, jejíž postoj je pro jejich záměr v ten okamžik nejvýhodnější. Jak už bylo řečeno, v Uhdeově Králi-Vávrovi jsou lidé natolik neutrální a bez názoru, jejich identita je natolik potlačena, že se tu jedná o Lid obojího pohlaví. Ten mechanicky vykonává předepsanou činnost, projevuje předepsané emoce. Lid obojího pohlaví je rezignovaný, mechanicky plní zadané úkoly. Jde o stereotyp a rezignaci takových rozměrů, že je charakterizována jako spánek přerušovaný některou z mechanických činností:

*LID OBOJÍHO POHLAVÍ procitne a spustí unavený skandovaný potlesk.*<sup>49</sup>

Byrokratický svět, jeho instituce a zaměstnanci, papírování a pravidla, korupce a oportunismus jsou vyhnány ad absurdum, pracuje se zde s obrovskou nadsázkou, vše však stojí na reálném základě. V systému úřadů lze spatřovat narážku na instituce komunistické strany, její všudypřítomnou kontrolu všech a všeho včetně lidského myšlení. Na slavnosti se například bez povolení nemůžete bavit o tom, co jste zažili v práci:

(...)

---

<sup>49</sup> Uhde, M.: *Král-Vávra*. In: *Desítka her*. Brno, Atlantis 1995, s. 14.

*TAJEMNICE: Anebo vyprávění žertovných historek z likvidační praxe pátého oddělení, které zaznamenal a bude vyprávět přednosta pátého oddělení -*

*TAJEMNICE: A na kterém se můžete podílet i vy, odevzdal-li jste přesný text svého vyprávění, opatřený lékařským vysvědčením a souhlasem úsekáře, nejpozději dva měsíce před datem zahradní slavnosti na sekretariátu humoru a na ideově regulační komisi.<sup>50</sup>*

Kontrola se ale, jako všechny absurdní skutečnosti, bere jako něco zcela přirozeného. Pokud jde o sledování zaměstnanců, oceňuje se každý nový způsob, byť by byl sebezprizemnější a potupnější. Tak je tomu například s kontrolou dění v kancelářích štěrbinou ve zdi (Vyrozumění). Tento nápad se dokonce prezentuje jako opatření zohledňující obecně lidské dobro. O štěrbinách ve zdi se hovoří jako o technickém prvku, klíčovém zlepšováku, na který je třeba myslet už při stavbě:

*GROSS: To mě tu necháte samotného?*

*HELENA: Nejsi sám, ve zdi je štěrbinu, kterou tě pozoruje náš úřední pozorovatel -*

*GROSS: Proč štěrbinou?*

*HELENA: Kdyby byl uvnitř, nebylo by to výhodné, mohl by sledovat jen jednu kancelář, víš. Takhle jich obhlédne pět - jeho komůrka je totiž obklopena kancelářemi, každá má pozorovací otvor, a on jen přechází - samozřejmě nepravidelně - od štěrbin k štěrbině.*

---

<sup>50</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 14.

GROSS: Zajímavý nápad -

HELENA: Vid'? Přišla jsem na to já! Šlo mi o to, aby když zrovna nikdo není v kanclu, nemuseli návštěvníci prdelkovat na chodbě. I v takových maličkostech se musí myslet na člověka! Zatím čau!<sup>51</sup>

Člověk nikdy neví, s kým zrovna hovoří, zda ho nesleduje a nehodnotí nějaký "tajný", jímž může být kdokoli. Hrdina povídky Tajný, tajný (Malé hry, 1967) je ostražitý natolik, že tajného poznává sám v sobě. Podezřelé je mu celé okolí včetně jeho vlastního chování. Veškerou energii věnuje tomu, aby všechny včetně sebe obelstil, aby zůstal nepoznán, aby okolí nepoznalo, že ví, kdo jsou oni, že ví, kým je on sám:

"Nikdo na něm nic nepozoroval, ale on ostražitě sledoval chování každého a všech a připadalo mu podezřelé... Skutečně každý, každý to mohl být...Luštil, co znamená běžné chování, k jakým souvislostem poukazuje, co skrývá a co v sobě tají. Bylo zřejmé, že každý něco skrývá, něco tají a něco prozrazuje."<sup>52</sup>

Vše je kontrolováno i v království Krále-Vávry. To je v porovnání s ostatními absurdními světy asi nejvíce zakotvené v realitě. Totalita zde prezentovaná je nejjasnější paralelou života v socialistickém Československu. Prvky režimu, jeho systém je zde reálnější než ve světě Havla a Vyskočila. Výrazný rozdíl je v tom, že moc je soustředěna v rukou

---

<sup>51</sup> Havel, V.: Vyrozumění. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 63-64.

<sup>52</sup> Vyskočil, I.: Tajný tajný. In: Malé hry. Praha, Mladá fronta 1967, s. 153.

konkrétních osob, zatímco v ostatních textech bývá nástrojem moci většinou blíže nespecifikovaný úřad. Královi poddaní jsou si mnohdy vědomi, že jednájí proti svému přesvědčení ze strachu před ztrátou místa či uvězněním.

Za typickou realitu totality se dá považovat i "patent" Krále-Vávry na veškeré dění. V království existuje množství příruček, jichž je král autorem, např. kniha Král Vávra o umění. Náзор hlavy státu je ten pravý, jediný správný.

V soudobé společnosti mohl člověku kariéru poškodit nepřijatelně smýšlející příbuzný. Až komický je v Zahradní slavnosti moment, kdy Hugovi Pludkovi škodí jeho bratr Petr už pouhým vzhledem. Nestačí, že se Petr veřejně neprojevuje, na škodu je i jeho fyzická přítomnost. Petra, černou ovci rodiny, schovává rodina na půdě, ve špajzu či sklepě vždy, když má k Pludkům přijít významná návštěva. Petr totiž vypadá jako buržoazní intelektuál.

*PLUDKOVÁ: Petře, nešel bys na pár minut do sklepa?*

*(Petr odchází)*

*Každou chvíli přijde Kalabis, to by tak ještě scházelo, aby se tady potkal s Petrem! Všichni o Petrovi říkají, že vypadá jako buržoazní intelektuál - a nemáš přece zapotřebí, abys kvůli němu přišel do maléru!<sup>53</sup>*

*(...)*

*PLUDKOVÁ: Petře, do špajzu! Kalabis je tady!<sup>54</sup>*

---

<sup>53</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 7.

<sup>54</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 11.

Za prvek odkazující silně k realitě lze považovat klíčovou roli tisku v životě lidí (Král-Vávra). Tak jako v reálném světě skandály a nepravosti politické scény odhalují novináři, i zde je role hledače pravdy svěřena do rukou mladého idealistického novináře. A stejně tak, jako byl tisk nástrojem komunistické propagandy, i Šéfredaktorovy noviny mají podávat zkreslené informace o vývoji na politické scéně:

*KUKULÍN: (telefonuje) Redakce? Napište, že rozhovor probíhá v srdečném a přátelském ovzduší ve znamení naprosté shody ve všech projednávaných otázkách.*

*(...)*

*ŠÉFREDAKTOR: ...A vy si myslíte, že máme časopis na to, abychom v něm tiskli svoje názory?*

*ČERVÍČEK rozpolcen*

*Vy jste asi nikdy neslyšel o Anglii, co?*

*ČERVÍČEK mlčí.*

*Tam právě na takové články čekají. Máme jim je dávat, co? Máme střílet do vlastního hnízda a dělat nepříteli radost, co? Už tomu rozumíte?*

*ČERVÍČEK: Trochu.*

*ŠÉFREDAKTOR: Nezáleží na tom, jaká fakta vidíme, ale odkud je vidíme. Pak bude jasné, že některá prostě neuvidíme. poschovávají se nám za to, co vidíme.<sup>55</sup>*

---

<sup>55</sup> Uhde, M.: Král-Vávra. In: Desítka her. Brno, Atlantis 1995, s. 14.

## **Hrdinové? Loutky.**

Sterilní je v absurdním světě nejen prostředí, ale také vztahy mezi lidmi. Postavy nebývají charakterizovány, jsou většinou všeobecné, směřují k bezkonceptnímu cíli. Stejně jako prostředí, v němž žijí, jsou i lidé povahově neutrální, uniformní, nijací, s absencí autenticity lidského prožitku. Dají se snadno "zasadit" do systému. Nejsou to charaktery, ale loutky. Představují figurky pohybující se na hracím poli systému. Jsou manipulováni ostatními lidmi a silami bez vlastní vůle. Lidskost znamená vadu systému.

V absurdním světě je nejcennější člověk podobající se stroji. Je hodnocen kladně jen tehdy, plní-li přesně na svém místě to, co má. Ideální jednotkou bezchybného systému je člověk, který ničím nevybočuje, je plně nahraditelný, zaměnitelný. Člověk, který o systému nepřemýšlí, ten, který se mu přizpůsobí, na dané podmínky se rychle adaptuje, pracuje jako stroj, má dokonalou paměť a kombinační schopnosti a jedná podle šablony.

O svém počínání lidé nepřemýšlejí, konají pouze to, co mají konat, jdou tam, kam jít mají, aniž by se pozastavovali nad tím, proč. V absurdních hrách se často vyskytne situace, kdy je hrdina písemně vyzván, vyrozuměn, někam poslán, povolán. Neví kým, proč, někdy dokonce ani neví kam, ale pokynem se řídí a splní ho. Hugo Houk (Návštěva) je vyzván, aby se dostavil na návštěvu, uposlechne pokynu, jde, aniž by věděl kam a na návštěvu dojde. Jozef Kán (Zámek) je srozuměn s tím, že "byl vybrán" a dostane pokyn dostavit se do zámku, dostaví se tam tedy. Vyrozumění pro Grosse (Vyrozumění) je pokynem ad

absurdum, svému příkazu nerozumí, neboť je napsán v nesrozumitelném jazyce. Přesto se Gross usilovně snaží příkaz splnit.

Cení se uniformita, přesnost, škatulkování. Vše je dáno a stanoveno, člověku, jeho myšlenkám, závěrům, emocím, čemukoli osobnímu je ponechán minimální prostor. Člověk má "být zařazen, aby fungoval":

*(...) lidé, nemají-li nějaké vyhraněné mimoslužební - tedy osobní - zájmy, a to snad nepřipadá v úvahu, neboť tím už byla porušena jejich akurátnost, jsou téměř biologicky vybaveni pro úřad a úřadování, a to v jakémkoli zaměstnání...Tím, že svou činností realizují fungování aparátu, realizují také podstatně fungování sebe sama.<sup>56</sup>*

Výjimečnost, odlišnost, nadbytek, redundance čehokoli působí v běžném "fungování" nápadně, nepřírozně, jako poruchy rušící běh přístroje. Opakované prosby sekretářek Marie a Hany (Vyrozumění, 1965) o to, aby si mohly obstarat nákupy, v plynulém dialogu o důležitém pracovním problému skutečně vyvolávají dojem zadržuté gramofonové desky, stejně jako poznámky zaměstnanců o tom, co bude k obědu.

Skutečným robotem je Puzuk (Ztížená možnost soustředění, 1968). Ten má paradoxně zkoumat zvláštnosti lidské individuality. Robot však není strojem dokonalým, přejímá naopak lidské vlastnosti, je líný, unavený, vyžaduje pozornost. Jeho chování má paradoxně ze všech postav rysy

---

<sup>56</sup> Vyskočil, I.: *Tajný tajný čili Případ*. In: *Malé hry*. Praha, Mladá fronta 1967, s. 125.



nejlidštější, Puzuk je ve hře jediným člověkem. Z hlediska systému je velmi poruchový, vyžaduje značnou péči, něhu, lidské porozumění. Odhalit zvláštnosti lidské individuality však schopen není. Stejně jako ostatní postavy absurdního systému totiž poznatky pouze registruje, hlubšího poznání se nedobírá.

Absenci prožitku u postav dramát je možné pozorovat i v situacích, které se v reálném světě považují za mezní, v situacích, kde se projevy citu předpokládají. Postavy jsou bez náznaku emocí svědky vraždy, nebo se těchto zločinů samy dopouštějí. Velmi často se však o citech a pohnutích hovoří, hrdinové si berou do úst velká slova. V celkové sterilitě jejich světa je to však vždycky jen hromadění frází a odřikávání naučených formulí.

Nestandardní situace vraždy je přijímána bez emocí i v Klímově Zámku, přímo nad mrtvým se tu rozmlouvá tak, jako by tam nebyl, o vraždě se sice mluví, na zámku se však zároveň žije zcela "běžným, všedním" způsobem.

Hrdinové neprocházejí žádným vývojem, jsou statictí, dění neprožívají, spíše se ocitají v různých po sobě jdoucích situacích. Je u nich patrná úplná absence autenticity. Díky dokonalé schopnosti přizpůsobit se se chování postav mění: "*V člověku není nic trvalého, věčného, absolutního, člověk je neustálá změna, hrdě znějící změna ovšem!*"<sup>57</sup> Nejde však o změny, které by se děly v souvislosti se zráním, které by vycházely z nitra člověka, jde o změny chování podle šablony, o adaptabilitu na nastalou situaci.

---

<sup>57</sup> Havel, V.: *Zahradní slavnost*. In: *Hry*. Praha, Lidové noviny 1992, s. 42.

Absenci autenticity, skutečného prožitku suplovaného pronášením patetických frází při vytouženém návratu hrdiny domů lze pozorovat v *Blbé hře* (1965) Ivana Vyskočila. Zde je paradoxně v úvodních poznámkách u jmen postav detailně popsán jejich charakter, postavení, sociální role:

*OSKAR VÁVRA, předseda družstva, nejbohatší družstevník široko daleko v kraji, manžel, bratr, otec, švagr, milenec atd.*

*SOŇA VÁVROVÁ, Oskarova choť, neurotička, žena v předposledním rozpuku, matka, švagrová, milenka atd.*<sup>58</sup>

### **Aktivní hrdina nebo pasivní komentátor?**

Hrdinové-loutky existují v absurdní světě, přizpůsobují se absurdnímu systému, stávají se jeho součástí, bez údivu, bez názoru, bez jakékoli domněnky. Myšlenka na odpor, vzepření se systému neexistuje v mysli člověka-stroje, ten se zkrátka jen zařadí. Postavy bývají ztělesněním oportunistu, což by se tedy dalo nazvat jejich jistou pseudoaktivitou.

Hugo Pludek (*Zahradní slavnost*) podle Evy Uhlířové<sup>59</sup> svým způsobem aktivní postavou je, má zájem na své budoucnosti, byť je mu jedno, o jaké konkrétní zaměstnání jde. Hugova spoluúčast je však jen aktivitou vnější, nikoli vnitřní. Hugo - vnitřně statický, tvoří dynamický pohyb hry. Jen komentuje, vyslovuje "na jednu věc tři názory", hodnotí drama tím, že jím pouze prochází. Jeho spoluúčast je oportunistická, je to

---

<sup>58</sup> Vyskočil, I.: *Křtiny v Hbřbvích anebo Blbá kra*. In: *Nedivadlo*. Praha, Český spisovatel 1996, s. 67.

<sup>59</sup> Uhlířová, E.: *K autorské metodě Havlovy Zahradní slavnosti*. *Divadlo*, 1964, č.1, s. 46-51.

aktivita jdoucí ruku v ruce s adaptabilitou, nikoli aktivita bojující proti absurditě systému.

Na rozdíl od loutek bez názoru (Pludek, Houk, Gross, Baláš) Uhdeovi lidé svůj názor na věc mají, vědomě ho však tají. Učitel fyziky například přiznává, že ví, že Král-Vávra neřídí zemskou poloosu. Ze strachu z postihu však vyučuje všeobecně propagovanou lež a pro jistotu se chová tak, jako by jí věřil. Objevuje se zde i postava aktivního idealisty Červíčka, který se pokouší ostatní přesvědčit ke kritice systému. Červíčkovo jméno by se dalo chápat jako příznačné označení pro někoho, kdo má o věcech pochybnosti, v kom "hlodá červ". Snahy o odpor jsou však stejně jako v totalitní realitě umlčeny, zde absurdní logikou nadřazeného Šéfredaktora:

*ČERVÍČEK: Velmi se omlouvám, že se osměluji, ale vždyť to bylo...jaksi...není-liž pravda, trochu jinak.*

*ŠÉFREDAKTOR: Copak se vám nelíbí, mladíku?*

*ČERVÍČEK: To přece bylo úplně jinak. Vy píšete - velmi se omlouvám - citát: Z neutuchajícího nadšení vyhlásili účastníci besedy několik hodnotných závazků. Konec citátu.*

*ŠÉFREDAKTOR: Taky že vyhlásili, mladíku. A jestli nevyhlásili, tak vyhlásí, až se to tady dočtou.<sup>60</sup>*

Nástin aktivity, konfrontaci absurdity s reálnou skutečností lze spatřovat i ve zbytečných pokusech svědků (Svědkové) objasnit zločin. V další Uhdeově hře již jde o individuální odpor proti systému. Hrdina si zřetelně uvědomuje absurditu situace, zřůdnost systému. Mladej (Parta, 1969) kritizuje

---

<sup>60</sup> Uhde, M.: Král-Vávra. In: Desítka her. Brno, Atlantis 1995, s. 18.

nekalé praktiky a zločiny v řadách vlastní pracovní skupiny, pochybuje ale i o celkovém systému, kritizuje projekt "centrálního zapojení", společné věci, jejíž obecný zájem má ospravedlnit sebezávažnější prohršky party. Není beze smyslu, že k odporu proti nekalým praktikám party se zmůže právě Mladej, tedy člověk reprezentující novou, lepší, mladou generaci. Podle Z. Hořínka<sup>61</sup> tihne Parta nikoli k mnohoznačnému podobenství, ale k jednoznačnosti alegorie, při jejímž řešení se autor musel uchýlit k nepřesvědčivému mechanickému prostředku - Mladej dostane od partáků injekci, po jejíž aplikaci se stane k celé situaci dokonale konformním. Ačkoli jsou jeho snahy nekompromisně potlačeny, Uhdeova postava Mladýho zde představuje hrdinu aktivního.

Josef Kán (Zámek) se bez vlastního přičinění ocitá na místě, na které byl poslán, i zde se objevuje motiv pokynu, vyrozumění. V tomto smyslu je Kán hrdinou pasivním. Aktivitu však později vykazuje. Snaží se zasáhnout do absurdního vyšetřování, jeho snaha je však bezvýsledná, případ je bez vysvětlení prohlášen za uzavřený.

Aktivní hrdiny bojující proti absurditě systému představují i Petr a Julie v Klímově Cukrárně Myriam (1968). I oni jsou však systémem pohlceni, Petr platí za svou aktivitu životem a Julie je systémem donucena ke spolupráci.

## **Všeobecná hluchota**

---

<sup>61</sup> Hořínek, Z.: *Milan Uhde od ironie ke katarzi. Svět a divadlo 7, 1996, č. 2, s. 152-158.*

Deformované vztahy podmiňují deformaci komunikace. Ta je rovněž klíčovým tématem absurdních her. Naprostá neschopnost rozlišovat kvality vede k naprosté neschopnosti poslouchat a slyšet.<sup>62</sup>

Komunikace na úřadech se díky absurdním pravidlům stává komunikací bez výsledku. Instituce si zakládají na množství nařízení, vyhlášek, předpisů, vyrozumění. Ta však v rozporu s významem svého názvu bývají nejen nesmyslná, ale často i nesrozumitelná. Pokyny, vyhlášky, příkazy existují nejen na pracovišti, ale i v soukromí. Lidé jsou jimi manipulováni, bez náznaku odporu jsou příkazů slepě, hluše poslušni.

V souvislosti s mechanickým jednáním podle naučené šablony, s absencí vlastního postoje a názoru, postavy hovoří samostatně, nikoli dialogicky. Mluví jeden po druhém, mluví zároveň, nemluví však spolu. Jejich repliky na sebe navazují, ale oni nekomunikují. Účastní se vášnivých diskusí, které ve skutečnosti žádnými diskusemi nejsou. Nejen proto, že nikdo nevysloví žádný názor, a tudíž vlastně není o čem diskutovat, ale hlavně proto, že lidé hovoří, ale nenaslouchají si, místy působí, jako by byli hluší. Motiv hluchoty, a to hluchoty v pravém smyslu slova, se objevuje ve Vyskočilově povídce *Návštěva* (Malé hry, 1967). Dochází tu k absurdní komunikaci s hluchoněmou služkou, která Hugo Houka *"...přivítala a uvedla do pokoje. Paní říkala, že před služkou mohou klidně mluvit o všem, protože je hluchoněmá (...) ale o tom, že je*

---

<sup>62</sup> Havel, V.: *O dialektické metafysice*. In: *Protokoly*. Praha, Mladá fronta 1966, s. 67-77.

hluchoněmá, neví."<sup>63</sup> Návštěvy se též účastní herečka, která se proslavila jedinou věcí - monologem o mateřské lásce. Slavný monolog však ve skutečnosti nikdy nikdo neslyšel, herečka z něj nevyslovila ani slovo. Na nefungující komunikaci, tentokrát telefonické, ztroskotává i případná pomoc, na kterou se má Hugo spolehnout při hledání své hlavní konexe:

(...)

*A tady v té obálce máte telefonní číslo, na které můžete zavolat, kdybyste náhodou něco potřeboval. (...) A i kdybyste na to číslo zavolal, tak se vám tam stejně nikdo neozve.*<sup>64</sup>

(...)

*Jakmile obálku otevřete, číslo pozbývá platnosti, a vy nemáte právo na něj volat.*<sup>65</sup>

Robot Puzuk (Ztížená možnost soustředění) má zkoumat zvláštnosti lidské individuality. Vzhledem k předmětu svého zkoumání by se u něj dala předpokládat zvláštní vnímavost, pozornost k tomu, co mu lidé říkají, umění naslouchat a citlivě reagovat. Puzuk však dělá pravý opak, střílí své otázky nečekaně, nevhodně a zcela bez souvislosti:

---

<sup>63</sup> Vyskočil, I.: Návštěva. In: Malé hry. Praha, Mladá fronta 1967, s. 119.

<sup>64</sup> Grossman, J.: Uvedení Zahradní slavnosti. In: Analýzy. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 308-326.

<sup>64</sup> Vyskočil, I.: Návštěva. In: Malé hry. Praha, Mladá fronta 1967, s. 116.

<sup>65</sup> Vyskočil, I.: Návštěva. In: Malé hry. Praha, Mladá fronta 1967, s. 117.

*Který je váš oblíbený tunel? Máte rád hudební nástroje? Kolikrát ročně větráte náměstí? Kde jste zakopal psa? Proč jste to neposlal dál? Kdy jste přišel o nárok? V čem je jádro? Jakpak je dnes u nás doma? Čuráte veřejně, nebo občas?*<sup>66</sup>

Zvláště v Havlových hrách je výrazná neschopnost lidí rozlišovat mezi komunikačními situacemi. Postavy přerušují důležitý profesní hovor, vědeckou debatu, zcela soukromými, v tu chvíli nepodstatnými, rušivými dotazy, a poté se znovu vracejí k původnímu tématu:

*GROSS: Ptydepe? Co to je?*

*HANA: Nový úřední jazyk, který teď v našem úřadě zavádějí.*

*Mohu si dojít pro mléko?*

*GROSS: U nás se zavádí nějaký nový jazyk? Jak to, že o tom nic nevím?*

*HANA: Asi vám to zapomněli říct. Mohu si dojít pro mléko?*<sup>67</sup>

Emocionálně nejsou tyto dvě roviny komunikace rozlišeny, tón hovoru bývá stále stejný, neutrální, nikdo tato vyrušení za vyrušení nepovažuje.

Označení "vyrozumění" pro pokyn, který dostane v jazyce ptydepe Gross, je rovněž absurdní. Pokyn takto označený evokuje přesnost, srozumitelnost. Gross však obdrží lístek ve zcela nesrozumitelném jazyce, jeho obsah mu zůstává skryt.

Ještě dál jde v problematice nefungující komunikace Ivan Vyskočil ve hře *Poslední den* (1964). Lidé se zde dovídají

---

<sup>66</sup> Havel, V.: *Ztížená možnost soustředění*. In: *Hry*. Praha, Torst 1999, s. 311.

<sup>67</sup> Havel, V.: *Vyrozumění*. In: *Hry*. Praha, Torst 1999, s. 107.

o vyhlášce, která počínaje následujícím dnem ruší platnost lidské řeči. Zbývá několik málo hodin na to, aby si lidé sdělili všechno podstatné. Začíná absurdní snaha prezentovat se před ostatními v tom nejlepším světě. Účinkující sedí za stolem, postupně předstupují před publikum a vyprávějí o svém dětství. Odřikávají zážitky, o kterých se domnívají, že na ostatní zapůsobí. Navzájem se ale neposlouchají, nenavazují mezi sebou žádný kontakt. Do těchto monologů, které mají mít pro účinkující zásadní význam, opakovaně vstupuje žena s dotazem, zda si někdo dá kávu. Tento dotaz se několikrát mechanicky opakuje, je to jediná promluva, na kterou občas někdo zareaguje. Demonstruje se zde absolutní odcizení, vztahy-nevztahy, izolovanost postav. I zde je patrná absence jakéhokoli prožitku, postavy hovoří a jednájí bez autenticity. Nevyprávějí, ale odřikávají, jsou zticha, když hovoří ostatní, ale neposlouchají. Reagují na dotazy, ale neodpovídají. Ačkoli se každý snaží co nejlépe prezentovat sám sebe, obrátit na sebe pozornost v omezeném čase, nemohou dojít ani uznání, ani obdivu, nemohou ale ani vyvolat nevoli, konflikt. Postavy spolu nemohou souhlasit, ani si odporovat, jsou k sobě totiž hluché. Je jasné, že lidská řeč přestala platit dávno před vydáním absurdním vyhlášky. Je totiž pouze prostředkem styku, nikoli komunikace. Jde o prostředek naprogramovaný, bezmyšlenkovitý, mechanický. Řeč se stává nástrojem umožňujícím fungovat ve společenském systému. Je to prostředek moci, zbraň, kterou jsou lidé ovládáni.

Jazykem, nefunkční komunikací jsou manipulováni i hromadící se lidé v čekárně vlakového nádraží (Cesta do Úbic). Slepě se řídí logikou jazyka, aniž by přemýšleli nad jeho dalšími významy a dávali je do souvislosti s reálnou skutečností.



Proto je nenapadne, že v cíli své cesty, na který soustředí všechny své síly, kterému obětuji svůj čas, důstojnost, svůj život, dávno jsou. Slečna, která celou věc s konečnou stanicí v Úbic pochopí, dává vinu za utrpení cestujících přednostovi. Ten jí však dokazuje, že i on je obětí absurdní logiky zvrácené komunikace:

*CESTUJÍCÍ: ...Jak ti v čekárně se dřou a pachtí. Posluhují, podlézají, donášejí, aby se pánům od dráhy vlichotili do přízně! Jak jsou jim ty ženy po vůli...Ale proč?! Protože doufají, že s nimi budou mít děti! A skrze ty děti, že se tam jednou dostanou! Pan přednosta může všechno! Vypraví vlak! My tam s nima proklouznem! To je strašné svinstvo, pane!*

*PŘEDNOSTA: Že jo? Já to taky říkám! A kdo za to může? Oni. Oni! Tohleto je jejich hra. Že to takhle jde a půjde, to jsou jejich představy, jejich myšlení, ne naše. Protože my, blahorodí, my je tady nedržíme, my je k tomu nemáme, k ničemu je nenutíme. To oni tak vydírají, nebo spíš rádi by vydírali, kdyby mohli, nás. Ne my je.*

*(...)*

*Čekárna je jejich systém, čekárna je jejich hra.<sup>68</sup>*

## **Jazyk jako hra i nástroj moci**

---

<sup>68</sup> Vyskočil, I.: *Cesta do Úbic*. In: *Nedivadlo*. Praha, Český spisovatel 1996, s. 338.

V absurdních hrách hraje klíčovou roli jazyk. Ten zde ale neplní svou dorozumívací funkci, naopak, stává se prostředkem nedorozumění. Dochází k radikálnímu znehodnocení jazyka, tomu, co se děje na jevišti dokonce jazyk často protiřečí. Dialogy nedávají smysl, příznačné jsou fráze, vyprázdňená kliše, jazykový nonsens. Nejde o vybroušené repliky, ale o nesouvislé žvanění.

Stejně jako témata, motivy, situace a jednání postav, jsou i dialogy českých autorů postaveny na reálném základě. Není to však pouze prostředek k charakteristice postav nebo prostředí. Situace není jazykem popisována, je jím tvořena. Jazyk je hybnou silou textu, motivuje dění, vytváří příběh, je jeho tématem. Znamená tvůrčí hru i nástroj moci.

U Milana Uhdeho funguje i v jazykové rovině nadsázka, argumentace však pocházejí z reálných tvrzení, jde o karikaturu složenou z normálních projevů. Figurují zde idiomy, přísloví, slogany, fráze. Fráze se ve Vávrově království stávají zásadami, ovlivňují zdejší život jako zákony:

(...)

*Kde jste byl, když my jsem bojovali a razili zásady?...Přál bych vám být půl hodiny v mé kůži, když jsme razili zásadu Metla vyhání děti z pekla a o půlnoci přišel telegram Přeorientovat se okamžitě na zásadu Děti jsou květy života.<sup>69</sup>*

(...)

---

<sup>69</sup> Uhde, M.: *Král-Vávra. In: Desítka her. Brno, Atlantis 1995, s. 23.*

*Aplikujte na to zásadu Dávat přednost lepšímu před horším.<sup>70</sup>*

Uhdeho časté opakování replik, zrychlování tempa řeči, opakování celých pasáží podporuje princip pohybu v kruhu. Jazykem je pak navozen dojem hektičnosti, překotnosti, zautomatizování, mechaničnosti. Překotný sled replik je v dramatu Svědkové vystupňován až v nesrozumitelné štekání, které se opakuje ještě několikrát. Začarovaný kruh celé situace uzavírá závěrečný výkřik "Vražda!", kterým hra také začíná. I V Králi-Vávrovi se v souvislosti se zdůrazněním stereotypu výrazně uplatňuje mechanické opakování a zrychlené tempo řeči, mísení replik a mluvčích.

Uhde hojně používá také pseudoprofesní slang (Parta, Výběrčí), objevují se zde četné neologismy zasazené do stylistických obrátů, které pramení v reálném základu profesního slangu:

(...)

*PARTÁK: tak hele, dědku, já to votuď s mladým přidržím bandlou a ty nasadíš štingl, jasný?<sup>71</sup>*

(...)

*MLADEJ: Se mně zdá, že je to tady vedený glancnama.*

*DĚDEK: Glancnama? No těbůh, mladej, to si dáš. Na glancnách sem posledně v josefský strhla čtyry supráky a rajbl byl horkej jak žehlička. Glancny, to je holt stará poctivá práce.<sup>72</sup>*

---

<sup>70</sup> Uhde, M.: Král-Vávra. In: Desítka her. Brno, Atlantis 1995, s. 24.

<sup>71</sup> Uhde, M.: Parta. In: Desítka her. Brno, Atlantis 1995, s. 107.

<sup>72</sup> Uhde, M.: Parta. In: Desítka her. Brno, Atlantis 1995, s. 100.

Také Výběrčí ve stejnomenné hře používá profesního slangu. Jak se stupňuje agresivita jeho počínání, začíná ženě, k níž agresivita směřuje, tykat, jeho projev se vulgarizuje. Vnitřní nezúčastněnost Výberčího a řadovost, nahraditelnost lidí, u nichž vybírá, podporuje i jeho neschopnost zapamatovat si jejich jména. Výběrčí je mnohokrát oslovuje, pokaždé jméno však zkomolí, na konci hry pak vykřikuje již zcela jiné, bez jediné známky podobnosti s původním.

Výrazná je také Uhdeova práce se jmény postav. Havlíčkova krále Lávru mění v ředitele zemské poloosy Krále-Vávru, starou vrbu personifikuje ve Starého Vrbu, z muzikanta Červíčka a jeho ztraceného basového kolíčku jsou žurnalisté Červíček a Kolíček. Jména Keinmann, Niemand, Drittemann, Viertemann charakterizují, jak už bylo zmíněno v předchozích kapitolách, hodnotu těchto lidí, řadové číslovky podtrhují koloběh událostí. Název další Uhdeovy hry - Parta - připomíná slovo "partaj" a s ním model společenského systému.

Podle Havla "je jazyk nejdůležitější dovedností, slovo je nosičem dramatického pohybu".<sup>73</sup> Podle Aleny Uhlířové<sup>74</sup> narušením postulátů normální komunikace Havel záměrně zpochybňuje denotační možnosti jazyka. Pozornost čtenáře (diváka) se soustřeďuje na dění jazyka a posuny v oblasti denotace. Důraz se přesouvá ze vztahů postav na vztah promluv a dialog je autorem téměř matematicky přesně rytmizován významovými zvraty určenými především sféře promluv.

---

<sup>73</sup> Havel, V.: *Dálkový výslech*. Praha, Melantrich 1989, s. 167.

<sup>74</sup> Uhlířová, E.: *Modelové hry Václava Havla*. Olomouc, Univerzita Palackého 2002, s. 17.

Stejně jako u Uhdeho, i v hrách Havlových se objevuje řada hesel, prázdných formulí, frazeologismů. Fráze je hlavní postavou Zahradní slavnosti. Není prostředkem konání člověka, ale hlavním aktérem hry, fráze osnuje a komplikuje zápletku, posunuje příběh, vyrábí a prosazuje novou, vlastní skutečnost, lidé nepoužívají fráze, nýbrž fráze používá lidi.<sup>75</sup> Zahradní slavnost je vizí světa, v němž jazyk ztratil hodnotu lidského sdělení, působením fráze se vytrácí přirozený lidský smysl. Hra je postavena na dialozích, na tradičním navazování replik, nejde však o dialog v pravém slova smyslu. Slova neodkazují k významové skutečnosti, ale jen k dalším slovům a frázím. Stejně jako v jednání postav, ani zde není místo pro domyšlení významů, jejich přenesení. Absurdita je postavena na doslovném chápání výroků, na jejich chápání domyšleném až do konce, na chápání významů ad absurdum. Nelze říci, že by repliky nenavazovaly, navazují někdy pouze "příliš". Stereotypní opakování ukazuje neživost a strnulost systému, byrokracie je charakterizována hyperbolizovaným úředním jazykem. Některé frazeologismy jsou obměňovány, jsou vytvářeny nové:

*Žabinec bez brčka neusmažíš (...) Nebo si myslíš, že je možné střílet káňata a mít přitom v Berouně maštal...*<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Grossmann, J.: Uvedení Zahradní slavnosti. In: *Analýzy*. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 308-326.

<sup>76</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: *Hry*. Praha, Lidové noviny 1992, s. 11.

Fráze a idiomy jsou používány vedle normálních sdělení, čímž se jejich absurdita stupňuje:

*Dobrý den. Obrok je obrok a hrách je hrách. Je tu kolega Kalabis?*<sup>77</sup>

Jazykem, způsobem mluvy jsou charakterizovány jednotlivé postavy, stejně jako postoje, které zosobňují. Tajemník a Tajemnice mluví vystupňovanou podobou úředního jazyka, v naučených formulích, jako by odříkávali vyhlášky, každá věc i člověk jsou přesně evidovány, začleněny, je jim přiřazeno číslo, případně písmeno. Vše musí zapadat do přesného úřednického schématu, jehož odchylky jsou nepřípustné:

*TAJEMNÍK: Musíte ovšem respektovat frontu, která stojí už od odpoledne před Malým parketem C a která je bohužel nutná vzhledem k poměrně velkému zájmu o zábavu s rozmarnými rekvizitami a omezeným prostorovým možností Malého parketu C.*

*TAJEMNICE: Čím ukázněněji se zařadíte, tím dříve budete na řadě -*

*HUGO: Promiňte, ale Malý parket C je zřejmě menší než Velký parket A. Proč tedy nepřesunout zábavu s rozmarnými rekvizitami na Velký parket A a tanec sekcí na Malý Parket C? Nač strkat nos do dříví, když i konipas zpívá sám? Šach!*

*TAJEMNICE: Na první pohled to má logiku -*

---

<sup>77</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 13.

TAJEMNÍK: *Bohužel pouze formální -*

TAJEMNICE: *A vlastní obsah návrhu svědčí dokonce o neznalosti některých základních principů.*<sup>78</sup>

### **Tak nějak na rovinu si pošprechtit**

Výrazně působí jazyková charakteristika Ferdy Plzáka (Zahradní slavnost). Snaží se dokázat, že je schopen pohovořit fundovaně, bodře a lidově s kýmkoli na jakékoli téma. Mísí hovorové výrazy s odbornými, knižní výrazy s obecnou češtinou. Používá stále stejná "vycpávková" slova a obraty, o nichž se domnívá, že působí chytrým, přemýšlivým dojmem. "Vycpávkový" výraz "tak nějak", který se objevuje téměř v každé Plzákově replice, má zřejmě zmírnit přímočarost tvrzení, v jehož sousedství ho Plzák užije, zároveň má působit bodře a lidsky: *"To bychom si tak nějak nerozuměli (...) umění s technikou se bude tak nějak doplňovat (...) tak nějak na rovinu si pošprechtit (...)být tak nějak v rukou profíka."*

Plzákově vyjadřování silně kontrastuje s formálním vyjadřováním úředníků, Plzák je zpočátku také jediný, kdo ostatním tyká. Posléze nabídne tykání Hugovi, a to je impulsem k tomu, že oba začnou mluvit ještě familiérněji, začínají užívat stále důvěrnější a hovorovější výrazy:

PLZÁK: *Hele, kocoure, co kdybychom si spolu tak nějak od plic popovídali?*

---

<sup>78</sup> Havel, V.: *Zahradní slavnost*. In: *Hry*. Praha, Lidové noviny 1992, s. 14.

(...)

*HUGO: No jasně! Vždyť si tady celej večer říká jak by bylo fajn, kdybych si s tebou mohl tak nějak na rovinu pošprechtit! Tak co váš starej?*

Místo do té doby automaticky užívaných formálních výrazů Likvidační úřad a Zahajovačská služba používají slangového "Likviďák, Zahajovárna". K upřímnosti se vyzývají frázemi typu: "popovídat si jako člověk s člověkem, popovídat si od plic, poplkat si..." I ve fázi zdůvěrnění však stále používají fráze:

*HUGO: Tak, a teď se tu bav tak nějak beze mě -*

*PLZÁK: Chápu tě! Je bouřlivá doba - všechno je v pohybu-*

*HUGO: Odpočiň si -*

*PLZÁK: Všechno se překotně vyvíjí -*

*HUGO: Uklidni se -*

*PLZÁK: Co je dnes nové, bude zítra staré*

*HUGO: Uvolni se -*

*PLZÁK: Hledáme nové cesty -*

*HUGO: Udělej si pohodlí -*

*PLZÁK: Otevíráme okna -*

Na rozdíl od Plzáka hovoří úředníci vždy spisovně, což podtrhuje uniformitu byrokratického systému a úřednického jazyka:

*ŘEDITEL: Nechci se přít, ale kde byl ten sborník projednán?*



TAJEMNICE: Na letošním likvidačním aktivu.

ŘEDITEL: A kde byl pak odsouhlasen?

TAJEMNICE: Na loňské likvidační konferenci.

ŘEDITEL: A unesporně?<sup>79</sup>

Vznikají i specifické neologismy - např. "kolklempy" (komplexní kolektivy složené z jednoho klempíře a osmi zahajovačů), slovesa "klempit" nebo v ukázce uvedené "unespornit". Kontrastní je mísení jazyka psaného a mluveného (A jak tam budeme zorganizováni?).

### **Rozumím - Mám na to docela hutput zexdohyt!**

Jazyk a komunikace je hlavním tématem Vyrozumění. V instituci ředitele Grosse je zaveden nově vytvořený úřední jazyk nazvaný ptydepe. Jedná se o odborný jazyk s hluboko propracovaným systémem. Jeho smyslem má být absolutní přesnost sdělení, ptydepe má vyloučit jakékoli nedorozumění. Na úřadě existuje překladatelské středisko jazyka ptydepe, školicí středisko, kde v příznačném ovzduší pseudoprofesionality probíhají přednášky a výuka tohoto nového jazykového kódu. Úředníci se zde učí jak historickému vývoji ptydepe, tak jeho praktickému užívání. Jazyk je velmi systemizován, je tvořen slovy a podslovy s důmyslnou morfologií. Jedná se o jednoznačná sdělení, která mají vyjádřit i mimojazykové souvislosti, které se týkají konkrétního mluvčího nebo konkrétní jazykové situace:

---

<sup>79</sup> Havel, V.: Zahradní slavnost. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 27.

PERINA: (...) "Baf" se užívá v úřední praxi - obecně řečeno - když chce jeden úředník vyjádřit předstírané ohrožení jiného úředníka. Vyjadřuje-li předstírané ohrožení úředníka, který není skryt a ohrožení neočekává, úředník, který je sám skryt, řekne "baf" "gedynrelom". "Osonfterte" se používá ve zcela jiné situaci, pokud druhý úředník ohrožení očekává.<sup>80</sup>

Jazyk ptydepe se na jiných úřadech osvědčuje dobře. Tam, kde ale začal fungovat ve větší míře, automaticky přejal některé vlastnosti přirozeného jazyka, emocionální přídechy, nepřesnosti a mnohoznačnosti. Jazyk se údajně častým používáním znečišťoval. Ptydepe je nakonec nahrazen novým, dokonalejším jazykem chorukor.

### **Ivan Vyskočil chytá jazyk za slovo**

V práci s jazykem dochází ze všech tří autorů nejdál Ivan Vyskočil. Klíčem k jeho textům je hra, proces tvorby a spoluúčast adresáta, s čímž koresponduje i jazyková rovina jeho díla. Vyskočil vychází z improvizace, vyprávění, co nejtěsnějšího kontaktu s divákem (čtenářem). Jeho texty jsou často určeny i k předčítání, názornému předvádění, a proto je jejich výrazným znakem mluvenost. Objevují se oslovení čtenáře v textech prozaických, výzvy ke spolupráci v podobě cvičení.

---

<sup>80</sup> Havel, V.: Vyrozumění. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1992, s. 70.

Obecně je řeč u Vyskočila, stejně jako u jeho kolegů Havla a Uhdeho, hlavně prostředkem nedorozumění, dokonce negativní ničivou silou, která rozmělnjuje a likviduje realitu. Upozorňuje na nesoulad mezi jazykem a realitou, ke které poukazuje. Vyskočilův svět ovládá řeč frází, automatismů, metafor, které zasazuje do nezvyklých kontextů, nebo jim naopak přiřítá doslovný význam. Doslovný význam slov je často tvůrcem příběhu, vede ho zcela neočekávanými cestami absurdní logiky jazyka, která mívá daleko k obvyklému chápání slov a výrazů. Úředníci z Prožluklosti (Kosti) mají na hlavě máslo, jde však o máslo skutečná, nikoli o přenesený význam známého idiomu. Od doslovného chápání významu se odvíjí způsob života těchto úředníků, například chlazení jejich másel a s ním spojené pocity chladu. Sám název povídky nabývá svého původního významu ve chvíli, kdy máslo žluknou. Motiv zpředmětnění se u Vyskočila objevuje často, dochází tu také k personifikaci předmětů. Tak je tomu například s držadlem (Vždyť přece létat je snadné), jehož příběh se odvíjí na základě významu slovesa, ze kterého bylo slovo držadlo utvořeno:

*"A proč existuje takové držadlo?"*

*"Aby se lidé drželi."*

*"A u vás v čekárně se hodně lidí drží za držadlo?"*

*"V čekárně? Proč by se v čekárně měli lidé držet?"*

*(...)*

*Držadlo musí mít smysl. Nemá-li jej, musí být odstraněno.*<sup>81</sup>

Personifikován je i létající sen. Dostává dokonce jméno - Albert Kyška. Jeho personifikování se analogicky promítne v jazyce při práci s dalšími slovy:

*(...) Poslední čtyři roky jsem si horoucně přál mít létajícího sna.*<sup>82</sup>

*(...)*

*"A vy sny, když spíte, tak se vám snům také někdy zdají sny?"*

*"(...)nám snům , když spíme, se někdy sní lidé, víš vlastně lidí lidé, takové různí."*

*"Ach tak. poslyš, Kyško," povídám už v dřímotách, "mohl bys mi vyprávět někdy nějakého lida?"*<sup>83</sup>

Bohatá jazyková a stylistická charakteristika Vyskočilovy tvorby souvisí s mísením žánrů a specifickou koncepcí textů, jejich formální různorodostí. I v jazyce, a především v něm, vidí autor množství variant, možností tvorby. Také práce s tvary a významy je procesem tvorby, nekončící hrou s dalšími vrstvami smyslu. Vyskočil vytváří neologismy, nonsensy,

---

<sup>81</sup> Vyskočil, I.: *Vždyt' přece lézat je snadné.* Praha, Mladá fronta 1964, s. 14.

<sup>82</sup> Vyskočil, I.: *Vždyt' přece lézat je snadné.* Praha, Mladá fronta 1964, s. 7.

<sup>83</sup> Vyskočil, I.: *Vždyt' přece lézat je snadné.* Praha, Mladá fronta 1964, s. 12.

novotvary se setkávají se slovy archaickými. Podle Michala Čunderleho hrou s nesmyslem vrací lidské řeči smysl.

Zrušení platnosti lidské řeči je tématem již zmiňovaného Posledního dne. I tady lidé pronášejí fráze, naučené texty, aniž by se navzájem poslouchali. Zcela nevhodně a nečekaně do jejich promluv vstupuje paní Gamová se stále stejným dotazem, zda si někdo nedá kafičko. Jednotlivé promluvy jsou označovány jako "mluvení". Je to automatické pronášení pseudozásadních myšlenek. Je tu důsledně uplatňována logika jazyka, objevují se dlouhá, složitá souvětí s množstvím vztažných vět a zájmen. Vše je vysvětlováno velmi důkladně, detailně, s mnohými odbočkami. Dojem vznešenosti mluvy postav vytváří užívání archaismů. V množství detailů a přesném pojmenování se však ztrácí význam vyprávění, ukazuje se, že platnost řeči vypršela dávno před tím, než začala platit absurdní vyhláška.

Vyskočil mísí styl mluvený a psaný, mísí stylistické roviny. Staví na paradoxech, vrší synonyma, používá novotvary. Zužuje sémantické významy slov, nebo je naopak rozšiřuje, stále vytváří napětí mezi realitou jazyka a realitou skutečnosti. Podle Michala Čunderleho Ivan Vyskočil "bere jazyk za slovo".<sup>84</sup>

---

<sup>84</sup> Čunderle M., Roubal, J.: *Hra školou*. Praha, Nakladatelství Studia Ypsilon 2001.

## Závěrem...

Absurdní texty Václava Havla, Milana Uhdeho a Ivana Vyskočila v šedesátých letech tematizují specifické reality socialismu. První hry Václava Havla i texty Vyskočilovy, jakkoli jsou s realitou života v totalitě spjaty, pracují s tématy obecně lidskými, jejich výpověď přesahuje dobový historický rámec. Hry Milana Uhdeho jsou naopak s historickou situací spjaty těsněji. Jeho rozhlasové hry z let sedmdesátých Zubařovo pokušení (1976), Pán plamínků (1977) a Hodina obrany (1978) jsou už reálnými příběhy socialismu. Uhde zde velmi naléhavě zachycuje procesy výslechů, udávání, podezřívání. Jeho hrdinové nemohou věřit ničemu a nikomu, záchranu může znamenat třeba i předstírání duševní choroby. Portrétem alibismu, kolaboranství, zvrácenosti mravních hodnot je Modrý anděl (1979). Velice tiché ave (1981) je příběh s rysy autobiografičnosti. Kvůli záchraně sebe i svého dítěte se za války matka zříká svého původu, vlastního otce. Matčiny činy po její smrti bilancuje syn, disident, který se po letech sám ocitá v ohrožení života.

Autobiografičnost začíná pronikat i do her Václava Havla, což naznačuje už postava Humla (Ztížená možnost soustředění). Ten pozbývá jednoznačnosti obludného člověka-stroje, lze u něj narozdíl od hrdinů předchozích Havlových her pozorovat některé prvky charakteru. Je to člověk-sketa, jeho povaha má však přes svou obludnost běžné, reálné, skutečnosti velmi blízké rysy. Humlovo sukničkářství je zde prezentováno s jistou dávkou lidskosti, zrnkem pochopení. Taková absurdita, kterou známe ze Zahradní slavnosti a Vyrozumění, ustupuje reálnému líčení poměrů v době normalizace. Dobová situace je zobrazena ve své "reálné absurditě". Definitivní přelom v Havlově poetice

znamená Audience (1975). Absurdní svět úředníků střídá disident - intelektuál Vaněk. Autobiografičnost postavy série her Audience, Vernisáž (1975) a Protest (1978) je více než zřejmá. Havlova tvorba nabývá dokumentárních, autentických prvků. K výrazné autentičnosti přispívá i zde velmi podstatná práce s jazykem. Spisovná, místy až knižní mluva Vaňka ostře kontrastuje s vyjadřováním Sládka:

(...)

SLÁDEK: *A v tom skladu by to bylo přece taky dobrý, ne?*

*Teplo - fůra času-*

VANĚK: *Bylo by to výborné -*

*(Pauza)*

SALÁDEK: *No - tak o co teda jde?*

*(Pauza)*

VANĚK: *Pane sládku -*

SLÁDEK: *Co je?*

VANĚK: *Já jsem vám opravdu velmi vděčen za vše, co jste pro mne udělal, vážím si toho, protože vím nejlíp, jak je takový postoj dnes vzácný - vytrhl jste mi takřikajíc trn z paty, protože já vážně nevím, co bych si bez vaší pomoci počal - to místo ve skladu by pro mne znamenalo větší úlevu, než si možná myslíte - jenomže já - nezlobte se - já přece nemůžu donášet sám na sebe -*

SLÁDEK: *Jaký donášení? Kdo tady mluví o donášení?*

VANĚK: *Nejde o mne - mně to uškodit nemůže - ale jde přece o princip! Já se přece z principu nemůžu podílet na -*

SLÁDEK: *Na čem? Na čem se nemůžeš podílet?*

VANĚK: *Na praxi, s kterou nesouhlasím -*

SLÁDEK: *Hm. tak ty nemůžeš. Ty teda nemůžeš. To je výborný!  
Teď ses teda vybarvil! Teď ses teda ukázal!...*<sup>85</sup>

Kontrast mluvy obou "kolegů" se stupňuje ve frekventovaných opakujících se replikách "Nebudte smutnej!" - "Já nejsem smutný." nebo "Budou mě ve sklepě shánět." - "Však oni se neposerou! Sedte tady a pijte!" a vrcholí závěrečnou replikou:

SLÁDEK: (...) *Á, pan Vaněk, pojďte dál! Posadte se -  
Tak co, jak to jde?*

VANĚK: *Je to všechno na hovno -*<sup>86</sup>

Téma Vernisáže se i po letech ukázalo být nadčasové. Není snad "kvartýr s ksichtem" odrážející rodinu, která duševní prázdnotu naplňuje materiálním snobstvím, stejnou realitou dnes, v 21. století jako v období normalizace?

Largo Desolato (1984) má být podle slov autora "hudební úvahou o tíži lidského bytí".<sup>87</sup> Doktor filozofie Leopold Kopřiva je postaven do role hrdiny, kterým ve skutečnosti není. I zde je přítomno téma ztráty lidské identity. Leopold je bez vlastní vůle člověkem, od kterého jsou očekávány velké činy, on sám je však není ochoten ani schopen provést. Tak jako hrdinové jeho prvních her je součástí systému, který neovlivní, očekává tajemnou návštěvu, tajemné prohlášení. Hra se dá interpretovat jako podobenství normalizační situace v Československu, Kopřiva může být disidentem a očekávaná

---

<sup>85</sup> Havel, V.: Vernisáž. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1991, s. 228.

<sup>86</sup> Havel, V.: Audience. In: Hry. Praha, Lidové noviny 1991, s. 230.

<sup>87</sup> Havel, V.: Poznámky ke hře "Largo desolato". In: Do různých stran. Praha, Lidové noviny 1990.



návštěva zatčením, situaci opět komplikují vztahy se ženami. Příběh má však obecnější dosah a stejně jako k prvkům socialistické reality a autobiografie odkazuje k obecným absurditám lidského bytí.

Postavy *Larga Desolata* nejsou ani kladné ani záporné, podle Havla "jsou to prostě postavy paradoxní, součástky, oběti i tvůrci paradoxního světa, v němž to všichni myslí tak trochu dobře a všichni mají tak trochu pravdu a přitom jsou všichni vedle, všechno kazí a zhoršují"<sup>88</sup>. Havlův záměr se tu shoduje s Grossmanovou představou recepce *Vyrozumění*: "Mým tajným ideálem je, aby se divák po celou hru tiše - tzv. pod fousy - smál, nicméně aby posléze odcházel dost otřesen."<sup>89</sup>

Významnou hrou v tvorbě Ivana Vyskočila byl *Haprdáns*, divadelní hra z roku 1980. Tady je už naplno rozvinuta poetika "Nedivadla". Vyskočil svým alternativním pojetím dramatiky beze zbytku naplňuje pojem "hra". Vychází z improvizace, otevřené dramatické hry, naplňování a objevování dalších možností. Podle M. Čunderleho<sup>90</sup> se herectví Vyskočilovi stává analogií jednání ve skutečném životě. Hra je hlavním předmětem tvorby, stává se radostnější. Jazyk tu hraje nadále podstatnou roli, není už však pocítován jako nástroj moci, ale jako předmět tvořivé hry. *Haprdáns* neboli *Hamlet princ dánský* ve zkratce je podle autora "zkrátka méně známá verze známého příběhu, kdy tragédie přijde zkrátka". Vyskočil *Haprdáns* označuje jako seminární cvičení. Vyzývá tu diváky/spoluautory,

---

<sup>88</sup> Havel, V.: *Poznámky ke hře "Largo desolato"*. In: *Do různých stran*. Praha, Lidové noviny 1990.

<sup>89</sup> Havel, V.: *Poznámky ke hře "Largo desolato"*. In: *Do různých stran*. Praha, Lidové noviny 1990.

<sup>90</sup> Čunderle, M.: *Hra školou*. Praha, Nakladatelství divadla Ypsilon 2001.

aby k Hamletovi přistoupili jako k současníkovi a zároveň slibuje názorné opakování:

*"Pan Shakespeare skutečně napsal tragédii. Přímou satirickou, jatkozni. Odstrašující mrtvolarium. (...) Co on, alžbětinec jedna, mohl v takové době napsat jiného? Ale my bychom s tím něco udělat měli, že (...) My teď musíme udělat opakování. A že je to pro vás, tak přímo kuchyňsky názorné! (...) Připravili jsme pro vás snadno stravitelný a výživný vývar Bujón Hamlet á la Shakespeare. /Vaříme za stálého míchání deset minut./<sup>91</sup>*

Postavy příběhu navíc prakticky demonstruje kuchyňské náčiní (vařečky, měchačky, šlehače). Seminární cvičení je skutečně doplněno o několik názorných demonstrací, komentářů a vysvětlení, proč k té které situaci a právě takovému vývoji děje došlo.

Šedesátá léta 20. století byla pro Havla, Vyskočila a Uhdeho etapou specifickou.

Havel podle vlastních slov chtěl, aby se lidé při představení smáli a zároveň jim běhal mráz po zádech.<sup>92</sup>

Ve své stati Příběh a totalita<sup>93</sup> píše o děsivé všudypřítomné smrti "ne-dění", "ne-příběhu", "ne-života" a "ne-času" života v totalitě. Člověk žijící ve světě, kde hodnoty ztratily

---

<sup>91</sup> Vyskočil, I.: *Haprdáns*. Praha, Dilia 1981, s. 3.

<sup>92</sup> Grossman, J.: *Předmluva*. In: Havel, V. : *Protokoly*. Praha: Mladá fronta 1966.

<sup>93</sup> Havel, V.: *Příběh a totalita*. In: *Do různých stran*. Praha, Lidové noviny 1990, s. 116-137.

smysl, si denně uvědomuje v různých souvislostech dvojsmyslnost společenského klidu, který je v podstatě jen viditelným projevem neviditelné války totalitního systému se životem.

Hrozba manipulace člověka člověkem i člověka systémem je přítomna v každé době. Hranice mezi ochotou přizpůsobit se a ztrátou vlastní identity je i dnes, v politicky relativně svobodné době, tenká. Ačkoli jsou technické možnosti komunikace stále větší, nebezpečí lidské hluchoty je neustálé, a možná i hrozivěji reálné.

Ivan Vyskočil chodí na všechny své Kloheně, Houky, Sanory a Zábely sám do sebe, ví, že takový je, že by se takovým mohl stát...<sup>94</sup>

Absurdní hry neukazují svět takový, jaký je. Demaskují zlo, které je nebezpečné, protože je zobyčejnělé, proniká do světa bez výstrahy a nenápadně... Havel, Vyskočil a Uhde chtějí šokovat a klást provokativní otázky. Svět by totiž jednou skutečně *mohl být* takový, jaký ho zobrazují...

---

<sup>94</sup> Vyskočil, I.: *Kosti*. Praha: Mladá fronta, 1990.

## Literatura

### Prameny

- Havel, V. : Hry. Praha, Lidové noviny 1992.
- Havel, V.: Protokoly. Praha, Mladá fronta 1966.
- Klíma, I.: Zámek. Praha, Dilia 1964.
- Klíma, I.: Cukrárna Miriam. Praha, Dilia 1968.
- Topol, J.: Slavík k večeři. In: Josef Topol a Divadlo za branou. Praha, Československý spisovatel 1993.
- Uhde, M. : Desítka her. Brno, Atlantis 1995.
- Vyskočil, I.: Malé hry. Praha, Mladá fronta 1967.
- Vyskočil, I.: Vždyť přece létat je snadné. Praha, Mladá fronta 1964.
- Vyskočil, I. : Kostí. Praha, Mladá fronta 1990.
- Vyskočil, I. : Cesta do Úbic. Praha, Dilia 1990.
- Vyskočil, I. : Cesta do Úbic. In: Rut, P.: Nedivadlo Ivana Vyskočila. Praha, Český spisovatel 1996.
- Vyskočil, I. : Křtiny v Hřbívích aneb Blbá hra. In: Rut, P.: Nedivadlo Ivana Vyskočila. Praha, Český spisovatel 1996.
- Vyskočil, I. : Poslední den. In: Rut, P.: Nedivadlo Ivana Vyskočila. Praha, Český spisovatel 1996.
- Vyskočil, I. - Havel, V.: Autostop. In: Humorem i satirou. Praha, Orbis 1963.

## Literatura

- Čunderle, M. - Roubal, J.: Hra školou. Praha, Nakladatelství studia Ypsilon 2001.
- Esslin, M.: Podstata, tradice a smysl absurdního divadla. Praha, SPN 1966.
- Grossman, J.: Svět malého divadla. In: Analýzy. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 286-308.
- Grossman, J.: Uvedení Zahradní slavnosti. In: Analýzy. Praha, Československý spisovatel 1991, s. 308-327.
- Havel, V.: Dálkový výslech. Praha, Melantrich 1989.
- Hoffmann, B.: České drama a divadlo ve druhé polovině 20. století. Praha, Blug 1996.
- Holý, J.: Léta šedesátá. In: Česká literatura od počátků k dnešku. Praha, Lidové noviny 1998.
- Holý, J.: Zahradní slavnost. In: Česká literatura 1945-1970. Praha, SPN 1992, s. 286-278.
- Hořínek, Z.: Člověk systemizovaný. In: Cesty moderního dramatu. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995.
- Hořínek, Z.: Hry s příběhy. In: Cesty moderního dramatu. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995.
- Hořínek, Z.: Kniha o komedii. Praha, Scéna 1992.
- Hořínek, Z.: Milan Uhde od ironie ke katarzi. Svět a divadlo 7, 1996, č. 2., s. 152-158.
- Hořínek, Z.: Podíl modelu na uměleckém povýšení satiry. Divadlo, 1996, č. 2, s. 1-5.
- Hořínek, Z.: Pokus o úvod do nedivadla. Scéna 13, 1988, č. 6, s. 145.
- Hořínek, Z.: Šedesátá léta. In: Česká divadelní kultura 1945-89. Praha: Divadelní ústav, 1995.

- Kosková, H.: Na pomezí prózy a divadla. In: Hledání ztracené generace. Jinočany, HaH 1996.
- Pömerl, J.: Divadlo v době politického "tání". In: Česká divadelní kultura 1945-1989. Praha, Divadelní ústav 1995, s. 49-62.
- Richterová, S.: Smysl nesmyslu. In: Ticho a smích. Praha, Mladá fronta 1997.
- Rut, P.: Nedivadlo Ivana Vyskočila. Praha, Český spisovatel 1996.
- Sus, O.: Teorie absurdna a absurdní komika. Divadlo, 1963, č. 12, s. 1-9.
- Štěrbová, A. : Metaforické hry Josefa Topola. Olomouc, Univerzita Palackého 2003.
- Štěrbová, A. : Modelové hry Václava Havla. Olomouc, Univerzita Palackého 2002.
- Uhlířová, E. : K autorské metodě Havlovy Zahradní slavnosti. Divadlo, 1964, č.1, s. 46-51.

**Vysoká škola:** Univerzita Karlova  
**Katedra:** Katedra české literatury a literární vědy

**Fakulta:** Filozofická fakulta  
**Školní rok:** 2004/2005

## Zadání diplomové práce

**Pro:** Ivu Janečkovou  
**Obor:** Český jazyk a literatura

**Název tématu:** Absurdní drama v české literatuře 60.let 20. století

### Zásady pro vypracování:

Diplomová práce se bude věnovat problematice poetiky českého absurdního dramatu 60. let 20. století. Bude vycházet z významové analýzy a interpretace děl Ivana Vyskočila a Václava Havla, jako dvou dominantních osobností, přihlédně však i k dramatické tvorbě dalších autorů, např. Milana Uhdeho, Josefa Topola či Ivana Klímy. Cílem práce je pojmenovat nejenom společné rysy české varianty absurdní dramatiky ale také osobité přístupy a odlišnosti jednotlivých dramatiků, a to v rovině tematické, motivické i jazykové. V této souvislosti bude důležité uvědomit si kontext dobové světové dramatiky a také souvislost mezi projevy poetiky absurdity v dramatické tvorbě a v ostatních literárních druzích, zejména v próze. Nezbytnou součástí práce pak musí být vědomí společenských a historických souvislostí této poetiky.

**Seznam odborné literatury:**


- Esslin, M.: Podstata, tradice a smysl absurdního divadla. Praha: SPN, 1966
- Esslin, M.: Smysl nebo nesmysl? Praha: Orbis, 1962
- Grossmann, J. : Analýzy. Praha: Československý spisovatel, 1991
- Holý, J.: Zahradní slavnost. In: Česká literatura 1945 - 1970. Praha: SPN, 1992
- Hořínek, Z. : Absurdní komedie. In: Kniha o komedii. Praha: Nakladatelství a vydavatelství Scéna, 1992
- Hořínek, Z.: Divadlo mezi modernou a postmodernou. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1998
- Just, V.: Česká divadelní kultura 1945 - 1989. Praha: Divadelní ústav, 1995
- Kosková, H. : Na pomezí prózy a divadla. In: Hledání ztracené generace. Jinočany: HaH, 1996
- Štěrbová, A.:Metaforické hry Josefa Topola. Olomoc: Univerzita Palackého, 2003
- Štěrbová, A.: Modelové hry Václava Havla. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002

**Vedoucí diplomové práce: Doc. PhDr. Pavel Janoušek, CSc.**



**Datum zadání diplomové práce: 28.5.2005**

**Termín odevzdání diplomové práce: leden 2006**



PhDr. Petr Bílek, CSc.  
vedoucí katedry

**V Praze dne 13. 6. 2005**