



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

Bakalářská práce

Hry Egona Bondyho

Vypracovala: Kateřina Fraňková
Vedoucí práce: Mgr. Martina Halamová, Ph.D.

České Budějovice 2016

Mé poděkování patří paní Mgr. Martině Halamové, Ph.D. za odborné vedení bakalářské práce, cenné rady, věcné připomínky, důvěru a vstřícnost, jichž se mi od ní dostalo.

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě – v úpravě vzniklé vypuštěním vyznačených částí archivovaných pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích 01. 05. 2016

.....
Kateřina Fraňková

ANOTACE

Předkládaná bakalářská práce se věnuje interpretaci opomíjených divadelních her Egon Bondyho z let 1968–1971. Teoretická část osvětluje nejvýraznější metody a principy využití v divadelních hrách, dále historický kontext vzniku her a jejich uplatnění na divadelních prknech. Při interpretaci je na hry nahlíženo jako na paralely dobového politického, sociálního či kulturního systému. Pro rozpoznání těchto paralel bude nutné pojmenovat principy zobrazování fikčního světa, jimiž jsou zejména antiutopie, satira, nadsázka, absurdita, surrealistická snovost, trapnost a obscénnost, či variování principů autorova totálního realismu. Pojmenování těchto principů má pomoci rozkrývat estetický účinek textu a vést tak čtenáře k porozumění textu samotného.

ANNOTATION

The present bachelor thesis is devoted to the interpretation of neglected plays which were written by Egon Bondy in the years 1968-1971. The theoretical part explains the most significant principles and methods used in plays, as well as historical context of those plays and their use in theatre. The plays are seen as parallels to the contemporary political, social or cultural system. To recognize these parallels will be necessary to identify the principles of imaging fictional world, which are primarily antiutopia, satire, hyperbole, absurd, surreal dreaminess, awkwardness and obscenity, or variation of the principles of the author's total realism. Naming these principles should help to uncover the aesthetic effect of the text and lead the reader to understand the text itself.

OBSAH

Úvod.....	8
1 Receptní teorie	9
1.1 Rozhraní mezi textem a kontextem a mezi textem a čtenářem	9
2 Vztah autor a text – čtenář – historický a literární kontext	13
2.1 Egon Bondy v čase.....	13
2.2 Metody a principy uplatňované v dílech Egona Bondyho	17
2.2.1 Surrealismus.....	17
2.2.2 Totální realismus.....	19
2.2.3 Trapná poezie.....	22
2.2.4 Dadaismus a nonsens	23
2.2.5 Pseudoprimitivismus.....	24
2.2.6 Vulgarita a hovorovost.....	25
2.2.7 Intimismus	26
2.2.8 Autostylizace	29
2.2.9 Provokace (satira)	30
2.2.10 Intertextualita	31
2.2.11 Antiutopie	32
2.3 Historický a společenský kontext.....	34
2.3.1 Totalitní jazyk	37
3 Divadelní hry Egona Bondyho	39
3.1 Satirické hry	40
3.1.1 Nic jsem si nemyslel	40
3.1.2 Otec v restauraci	45
3.2 Absurdní satirické hry	48
3.2.1 Ministryně výživy	48
3.2.2 Návštěva expertů.....	51
3.2.3 Kdekoliv v současnosti	53
3.3 Revoluční hra	56
3.3.1 Na dvoře Ludvíka XVI.	57
3.4 Postapokalyptické antiutopické hry	58
3.4.1 Jednoho odpoledne	59
3.4.2 Jednou v noci	61
3.5 Existenciální hry.....	63
3.5.1 Devatenáct set padesát	63

3.5.2	Pozvání k večeři.....	66
3.6	Obscenní hra.....	69
3.6.1	První večer s maminkou	69
3.7	Inscenace her.....	72
Závěr	74
Použitá literatura	76

Úvod

V bibliografii Eгона Bondyho vyniká zejména jeho tvorba básnická a prozaická. Dramatická tvorba je opomíjena především pro krátkou dobu, po kterou se divadelním hrám autor věnoval (léta 1968-1971, tedy v době politického uvolňování a následné normalizační éry), a pro ne příliš rozsáhlé dílo. I tato divadelní tvorba se však honosí jistou kvalitou autorova umu a zároveň podává obrázek o tehdejších dobovém dění. U většiny her se jedná o aktovky, které mají komický ráz a tematizují kritiku moderního světa, společnosti a politického systému totalitní moci. V textech je vyobrazováno dění 20. století v Československu vycházející z myšlenky: „*Nevím o žádný absurditě, která by se nebyla ve 20. století realizovala.*“¹ V textech jsou tak užívány určité principy a metody pro autora typické, zejména satira, absurdita, obscénnost, antiutopie, provokace, nadsázka, trapnost, autostylizace samotného autora, čerpání ze surrealismu, dadaismu a využívání autorova konceptu totálního realismu.

K interpretaci her bude využívána metodologie Wolfganga Isera a jeho pojetí reprezentace, jež je obsažené v souboru literárních teorií *Jak se dělá teorie*. Dle této metodologie je do literárního textu zakomponován určitý výběr z dobových historických, politických, sociálních či kulturních systémů. Cílem interpretace tedy bude odhalování tohoto kontextu, který se v textech objevuje, a pomocí jakých metod a principů je do textu zakomponován. K plnému pochopení autorových dramát bude nejdříve nastíněn jeho vlastní život, jeho postavení ve společnosti a postoje vůči politického systému. Dále budou odhaleny metody a principy, které autor ve svých dílech využíval a jsou tedy charakteristické i pro jeho divadelní tvorbu. Pro porozumění historickému kontextu, jenž existuje vně textů, bude nastíněno dobové dění vzniku her v prostředí Československa, kde se autor vyskytoval. Dále budou nastíněny okolnosti vzniku her, jejich inscenace na divadelních prknech, následně samotná interpretace a rozdělení podle nejvýraznějších rysů, kterými se vyznačují. Na každou hru bude tedy nahlíženo jako na paralelu tehdejšího dobového dění a zároveň bude poukázáno na hlavní principy v textu se objevující, které vnášejí čtenáře do kontextu, v němž text vznikl. To všechno má napomoci k odhalení estetického významu díla, který je vytvářen samotnou čtenářskou recepcí.

¹ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 32.

1 Recepční teorie

Recepční teorie Wolfganga Isera pojednává o tom, co se děje s textem při jeho čtení a jaký význam čtenář textu předkládá. Tato teorie na interpretaci literárních děl nahlíží triadicky – jako na vztah mezi autorem, textem a čtenářem, přičemž texty vnímá jako reprezentaci dobového dění a myšlení. Rozhraní text – kontext a text – čtenář bude užíváno jako metodologie při interpretaci Bondyho her.

1.1 Rozhraní mezi textem a kontextem a mezi textem a čtenářem

Za předpokladu toho, že literární text má na čtenáře nějaký vliv, se lze ptát po tom, jak moc určují struktury literárního díla čtenářovo zpracování a kolik prostoru pro výklad má sám čtenář. Jaký je vztah literárního textu k jeho soudobému sociohistorickému kontextu, pokud jsou do díla samotného přenášeny určité sociální a kulturní fenomény?

Podle Wolfganga Isera totiž každý text obsahuje výběr z různých historických, sociálních, kulturních či literárních systémů, které vně textu existují. „*Musíme mít na paměti, že se literární texty nevztahují k nahodilé realitě jako takové, nýbrž k systémům, v nichž je nahodilost a složitost reality redukována na smysluplné struktury. Když se však vybrané rysy znovuobjeví v textu, jsou ony smysluplné struktury rozbity a přebudovány.*“² Toto přebudování pak dostává samotné systémy do středu zájmu, lze je tedy chápat jako takzvané referenční pole textu. Pozorovatelnost těchto polí se proměňuje tím, že se každé pole rozpadá na jednotlivé prvky, které buď text aktualizují, nebo nechávají netečný. Vnímány jsou pak nejen prvky nové a to, jak proměňují samotný text, ale i ty prvky, které byly vyloučeny. Vše, co je v textu přítomné, je zároveň podmíněno tím, co v textu chybí. Tak literární text představuje reakci na mimotextové systémy, které jsou do textu začleněné.³

Literatura má snahu čelit problémům jednotlivých systémů a zaměřuje tak pozornost na tyto nedostatky vyňaté z jednotlivých systémů. Poukazuje na problémy, které soudobé dominantní systémy ignorují nebo se snaží zakrýt. Pokud literární text pochází z kulturního a společenského prostředí čtenáře, pak může sloužit jako prostředek oddělující převládající normy od jejich funkce. Čtenář tak může vypožorovat, jak společenské prostředí funguje a jakým vlivem může působit na lidi, kteří mu podléhají.

² ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009, s. 77.

³ Tamtéž, s. 76 – 77.

Zároveň může nově pohlédnout na síly, jež ve společnosti vládou a jiné jevy, jež předtím přijímal bez otázek. Pokud jsou již literaturou představované normy ze společnosti pryč, dekodování systémů v literatuře umožní čtenáři nejen náhled do historického rámce, ale též zakusit nedostatky doby a poznat určité odpovědi na nedostatky jednotlivých systémů, jež jsou v textu implicitně obsažené. Tato rekonstrukce má tedy v recepční teorii Wolfganga Isera dvě funkce – pro soudobé čtenáře umožňuje všimnout si toho, čeho si v každodenní rutině nemohou povšimnout, a generacím následujícím umožňuje náhled do reality, v níž nežily.⁴

Teorie ukazuje, že text svým kontextem reaguje na situaci, v níž vznikl, tedy na své socioekonomické okolí, ale zároveň reaguje na své čtenáře. V tomto ohledu je text pouhým prototypem a musí být čtenářem zpracován a vytvořen samotným aktem čtení. Spisovatel si netroufá domýšlet vše, a tak přenechává čtenáři stejnou moc představivosti a výkladu onoho díla, což vytváří prostou dualitní asymetrii. Mezi čtenářem a autorem zde nefunguje společný kód, který by určoval, jak má být text zpracován. Tato neurčitost zvyšuje čtenářovo zapojení do vytváření výkladu, kde je kontrolován a korigován samotným textem. Svou roli zde zastávají nejen konkrétní výroky v textu, ale důležitost je kladena především na nevyřčený implicitní obsah. A jelikož se struktura textu sestavuje z obou těchto segmentů, jedná se v rámci interpretace o interakci mezi implicitním a explicitním, odhalovaným a zakrývaným, vyjádřeným a nevyjádřeným. Při aktu čtení tak čtenář neustále aktualizuje ono nevyjádřené, čímž se text přeměňuje v závislosti na jeho vlastní mysli.⁵

Žádný literární příběh také nemůže být úplný. V textu se objevují prázdná místa – mezery, které se zaplňují při čtení. Kdykoli čtenář překoná nějakou mezeru, začíná komunikace, interakce mezi čtenářem a textem. Tyto mezery nebo strukturovaná prázdná místa tak fungují jako osa, kolem níž se otáčí celý vztah mezi čtenářem a textem. Prázdná místa působí na čtenáře jako stimul, aby se pustil do procesu vytváření představ a idejí.

V textovém systému existuje i další místo, kde se sblíží text se čtenářem, a tím jsou různé typy negace. Negace vzbouzí známé a ustálené procesy v určité části vědomí

⁴ Tamtéž, s. 77–80.

⁵ Tamtéž, s. 80.

a následně je ihned vymaže, toto vymazané však zůstává implikováno ve vědomí a modifikuje tak čtenářovo vnímání a čtenář je znovu nucen zaujmout pozici k textu.⁶

V aktu čtení čtenář neustále osciluje mezi jednotlivými segmenty textu, které si vzájemně propojuje. Čtenář tak může například oscilovat mezi perspektivami vypravěče, postavami, dějem či dokonce fiktivním čtenářem vepsaným do textu. V konkrétní moment se čtenář zaměří na určitý segment, čímž se stává tématem, které je aktualizováno ve chvíli, kdy naráží na další segment. Perspektiva fikčního čtenáře slouží zejména k zobrazení přístupů a hodnocení k určitým událostem v textu, avšak přístup fiktivního čtenáře přeměňuje čtenář skutečný. Podobně je tomu i z vypravěčovy perspektivy, ale vždy, když se při procesu vytváření tématu vypravěč setká s jinými perspektivami, pak vypravěč neřídí jednotlivé kroky, ale zdá se být zmaten. I přes tuto oscilaci a vytváření vlastního postoje k textu, si příběh zadržuje plynulé pokračování, ale zároveň se očekávaná podmíněnost dějové linie dělí do nepředvídatelných větví. Zatímco čtenář řeší všechny tyto neviditelné spoje textu, vzniká určitý celkový vzorec, jímž je samotná nezměřitelnost individuality.⁷

Kdykoli reagují čtenáři na prázdná místa v textu, je zapotřebí jejich přezkoumání pomocí vlastní obrazotvornosti tak, aby byla zachována návaznost dějové linie, „*neboť prázdná místa vedou ke střetům mezi jednotlivými utvořenými idejemi, a zabraňují tak plynulému pokračování, jež je předpokladem porozumění.*“⁸ Tyto ideje, jež se střetávají, se v průběhu čtení vzájemně podmiňují. Tento řetězec idejí vznikající v mysli čtenáře představuje prostředek, pomocí něhož se text přenáší do imaginace. „*Tento proces mapují strukturovaná prázdná místa; lze jej označit jako syntagmatickou osu čtení.*“⁹

Naproti tomu existuje paradigmatická osa, jež je předurčena negacemi v textu. Zatímco prázdná místa poukazují na to, kde se mají zřídít spojení; negace nastiňují motivaci pro odstranění určitých prvků. Negace požadují introspekci, aby byly nalezeny samotné negované prvky, které se stávají izolovanými od kontextu a žádají si nové přeskupení. Čtenář je tak nucen utřídit si skryté příčiny, které negaci ovládají a zformulovat si to, co zůstalo nezformulováno.

Nyní lze vidět, jaký je dopad fungování negace na komunikaci. Komunikace by nebyla vůbec zapotřebí, pokud by to, co je komunikováno, nebylo do jisté míry neznámé. Literatura tak vnáší do světa něco, co v něm není. Chce-li tomu čtenář rozumět, musí

⁶ Tamtéž, s. 81–82.

⁷ Tamtéž, s. 80–83.

⁸ Tamtéž, s. 83.

⁹ Tamtéž.

to odhalit. Jelikož se ale neznámé prvky nemohou jevit ve vztahu k již známým či existujícím konceptům, pak to, co literatura přináší do světa, může být odhaleno jen poukázáním na to, co literatura ze světa reprodukuje. Reprodukované vzniká právě rozložením mimotextových systému. Jinak řečeno vše, co umělecké dílo obsahuje, se do něj přeneslo z vnější reality a nabylo tak realitu vlastní. Negace je tudíž skrytá struktura, která se objevuje na pozadí manifestované skutečnosti. Je tedy neformulovanou základní složkou textu.¹⁰

Jak bylo ukázáno, prázdná místa a negace jsou základními složkami komunikace. Jedná se o struktury, které vyžadují od čtenáře proces určení, čímž se vytváří subjektivní zabarvení významu textu. Jelikož ale text nenesení jeden konkrétní význam, může se zdát, že tu chybí produktivní půda, jež by dodávala textu smysluplnost v historicky měnících se kontextech. Recepční teorie *„pomáhá osvětlit, proč a jak může tentýž literární text v různou dobu znamenat pro různé lidi různé věci, neboť bere v úvahu dvoustrannost literárního díla a jeho dvou pólů: uměleckého a estetického.“*¹¹ Umělecký pól poukazuje k textu, který je vytvořen autorem, naopak estetický pól poukazuje k realizaci provedené čtenářem a až interakce těchto dvou faktorů plně odkrývá potenciál díla.¹²

¹⁰ Tamtéž, s. 83–84.

¹¹ Tamtéž.

¹² Tamtéž.

2 Vztah autor a text – čtenář – historický a literární kontext

2.1 Egon Bondy v čase

Egon Bondy (1930–2007) působil v druhé polovině 20. století zejména jako básník, prozaik, dramatik a filosof, ale také jako politický buřič, duchovní vůdce českého undergroundového hnutí, či jako „patriarcha“ maoismu ve střední Evropě. Pohledy na to, jaká byla jeho hlavní role při vytváření děl, jsou různorodé. Někdy může být vnímán jako prorok, vizionář, na druhé straně ale i jako pouhý notorický kverulant. V historii našich dějin je však nepopíratelné jeho postavení politické – jakožto bojovník proti mocným, vládnoucím vrstvám levice či pravice; filosofické – jako historik indické a čínské filosofie a buddhismu; marxistické – jako revolucionář marxismu, ale nakonec i jako tajný spolupracovník *Státní bezpečnosti*,¹³ a samozřejmě – literární. Avšak literární zařazení je o něco komplikovanější, a tak ať už si budeme pomáhat kategoriemi surrealismu, totálního realismu, undergroundu či edice *Půlnoc*, stejně bude třeba brát v potaz Bondyho dílo v celistvém pojetí.¹⁴

Zbyněk Fišer započíná svou literární dráhu již na novoměstském gymnáziu, kde se také setkává s Ivem Vodseďálkem a zakládá surrealistický kroužek.¹⁵ V této době nabývá jistoty, že chce být básníkem a orientuje se na marxisticko-surrealistickou vizi duchovní, kulturní a společenské revoluce.¹⁶ Tato vize ho v roce 1947 přivádí ke Karlu Teigemu, Zbyňku Havlíčkovi či Karlu Hynkovi. Karel Teige jemu a jeho partě mladých obdivovatelů nakonec neříkal jinak než upřímně s odporem „Fišer a jeho banda grázlů“, za to, že byl neustále přespříliš iniciován, až ho tím obtěžoval.¹⁷ V té samé době Bondy naslouchá jazzu, účastní se dobových polemik, píše. V roce 1948 se ale setkává s historikem a žurnalistou Závišem Kalandrou, který mu otevírá oči k levicovému, antisovětskému a trockistickému pohledu.¹⁸ Roku 1949 již vydává na protest proti antisemitismu sborník *Židovská jména*, z něž pochází i jeho pseudonym.

¹³ MACHOVEC, Martin: *Egon Bondy*, in: *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 2008 [cit. 2016-03-05]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=915>

¹⁴ MACHOVEC, Martin: *Náčrt života a díla Egona Bondyho*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 11.

¹⁵ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 68.

¹⁶ MACHOVEC, Martin: *Náčrt života a díla Egona Bondyho*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 11–12.

¹⁷ BONDY, Egon. *Prvních deset let*. Vyd. 1. Praha: Mat'a, 2002, s. 32.

¹⁸ MACHOVEC, Martin: *Náčrt života a díla Egona Bondyho*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 13.

Po šoku z politických praktik stalinismu 50. let se jeho názory mění, začíná se potloukat po Praze, nechává studia a sdružuje se s lumpenproletariátem.¹⁹ Poprvé je také hospitalizován na psychiatrické léčebně.²⁰ V této dekádě se setkává s Vladimírem Boudníkem a utváří se tak Bondy, jak ho známe z *Něžného barbara* Bohumila Hrabala. Nastupující stalinistický socialismus se svou neuvěřitelností se projeví v básnickově vnímání, které aplikuje i na svá díla.

V 50. letech tak vytváří vlastní poetistický program totálního realismu, jímž se odklání od dobového surrealismu. Čiperně nastavuje zrcadlo dobovému dění a vytváří tak téměř naivní reflexi světa. Ze svého totálně-realistického období si Bondy ponechává něco po celou dobu tvorby, ale zároveň je zaujat surrealistickým kouzlem obludnosti a způsobem avantgardního hledání a experimentování. „*Bondy objevuje kouzlo primitivistické, detabuizační poetiky, stylizace básně do výpovědi opilcových, výpovědi člověka na dně, jímž se také na příštích deset let de facto stává.*“²¹

Stálá nespokojenost s vydobytými tvůrčími možnostmi nutí Bondyho obracet se k filosofii, zejména indické a čínské. Zároveň studuje Marxe, Hegela, Nietzscheho nebo Kanta a čím dál více vnáší do svých děl filosofická témata a úvahy (např. v díle *Filosofické básně*). V 60. letech navíc svou poetiku obohacuje o proslulou deníkovou poezii v podobě dlouhé litanické zpovědi (např. *Kádrový dotazník*).²²

Díky svému ustavičnému zájmu o filosofii si udělá maturitu a započne studovat filosofii na univerzitě, zároveň pracuje v muzeu, kde hlídá tamější nejznámější exponát, čímž je kostra velryby. Po studiích je zaměstnán v oddělení bibliografie státní univerzitní knihovny. V této době se mu také narodí jeho jediný syn.²³ V 60. letech započíná publikovat filosofická pojednání pod svým jménem, z nichž nejvýznamnější *Útěcha z ontologie* z něj udělala pro některé respektovanou postavu české filosofie.

Po několika dalších hospitalizacích na psychiatrii je Bondymu roku 1967 přiznán invalidní důchod. V této době se setkává s osobnostmi západní Evropy, *Nové levice* i *Frankfurtské školy*. Velkého porozumění se mu dostalo zejména s Erichem Frommem, jehož jednu knihu i přeložil. V naší společnosti se kriticky staví proti tehdejším „komunistům s lidskou tváří“ a snaží se přesvědčovat společnost pro marxistickou,

¹⁹ Tamtéž, s. 12–13.

²⁰ BONDY, Egon. *Prvních deset let*. Vyd. 1. Praha: Maťa, 2002, s. 35.

²¹ MACHOVEC, Martin: *Náčrt života a díla Egona Bondyho*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 15.

²² Tamtéž, s. 16–17.

²³ Tamtéž, s. 17.

ale protisovětskou levici, avšak neúspěšně.²⁴ Vypovídají o tom i jeho politologické práce, kde kritizuje stalinistický socialismus, například *Dělnické samosprávy a revoluční strana*.²⁵

V této době se básník Egon Bondy již objevuje v dílech Bohumila Hrabala a jeho básně se také stávají předmětem recitace Radima Vašíčky v divadle *Orfeus*. Okouzlen tímto malostranským sklepem přetvořeným na divadlo, píše Bondy svá dramata, z nichž Vašíčka zinscenoval pouze hru *Nic jsem si nemyslel*.²⁶

V době Husákovy normalizace se z Bondyho stává invalidní důchodce zbavený možnosti být oficiálně společensky hodnocený. Naštěstí Bondy na jakýkoli útlak vždy zareagoval protiútokem.²⁷ Staví se do opozice vůči oficiálnímu systému a ve svých dílech ho záměrně zesměšňuje. Jeho obžaloby jsou znatelné například ze sbírky *Deník dívky, která hledá Egona Bondyho*. V této době se také setkává s Ivanem Martinem Jirousem, který ho s patrným entuziasmem předkládá spolu se skupinou *The Plastic People of the Universe* undergroundové komunitě. Nyní se Bondy, uznáván mladší generací a celým podzemním společenstvím, stává přímo ceněnou legendou. Nebyl to však jen Magor²⁸, s nímž se setkal, ale blízcí se mu stali i básník Milan Koch a básník a hudebník Josef Vondruška. Inspirován životem podzemního společenství vydává sbírku za sbírkou (*Sbírečka, Mirka, Zbytečné verše, Příšerné příběhy* a další),²⁹ ale i filosofická pojednání. Začíná působit také jako prozaik, významně kupříkladu ve své antiutopii *Invalidní sourozenci*, ve svých evokacích minulosti, v nichž hledá klíč k pochopení současné krize společnosti, jako jsou *Mníšek* či *Šaman*, či v textech autobiografického zpovědního charakteru jako jsou *Sklepní práce*. Zároveň se podílí na kultuře undergroundové komunity, účastní se koncertů, recituje, ba dokonce zpívá.³⁰

V roce 1976 dochází husákovským normalizátorům trpělivost a „*Plastici*“ jsou posláni před soud, někteří dokonce odsouzeni. Vyslýchán policií je i Bondy. Tento otřes

²⁴ Tamtéž, s. 19.

²⁵ MACHOVEC, Martin. *Bibliografie Egona Bondyho (se soupisem rukopisné pozůstalosti a archivované korespondence)*. Praha: 2014 [cit. 2016-01-15]. Dostupné z: http://www.libpro.cz/docs/bibl_bondy_egon.pdf

²⁶ JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Bondyho cesta do národního*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 279.

²⁷ MACHOVEC, Martin: *Náčrt života a díla Egona Bondyho*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 20.

²⁸ Jedná se o přezdívku Ivana Martina Jirouse.

²⁹ MACHOVEC, Martin. *Bibliografie Egona Bondyho (se soupisem rukopisné pozůstalosti a archivované korespondence)*. Praha: 2014 [cit. 2016-01-15]. Dostupné z: http://www.libpro.cz/docs/bibl_bondy_egon.pdf

³⁰ MACHOVEC, Martin: *Náčrt života a díla Egona Bondyho*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 19–21.

ho nutí k další činnosti, dále komunikuje s ostatními undergroundovými přáteli, stává se spoluzakladatelem prvního undergroundového časopisu *Vokno*, pouští se do psaní dějin filosofie, na počest vězňených přátel vydává sbírky (*The Plastic People of the Universe, Chcípaní*).³¹ V počátcích 80. let je jeho dílo objeveno také exilovými vydavateli a za své *Invalidní sourozence* získává exulantskou *Cenu Egona Hostovského*.³² V této době se stává Bondy jakýmsi undergroundovým klasikem navštěvovaným řadou mladých básníků, kupříkladu Jáchymem Topolem, J. H. Krchovským, ale například i Václavem Havlem.³³ Zároveň se stává takřka legendou, zejména mezi tehdejší československou mládeží, jak později i on sám prohlašuje.³⁴

Po roce 1985 publikuje na stránkách časopisu *Vokno* a *Revolver Revue*, kde nově vystupuje jako publicista, autor polemik a recenzent. Po listopadu 1989 spoluzakládá *Občanské fórum*, načež je z revolučního vývoje rozčarován, kritizuje Václava Havla a najednou je dokonce ochotný se nabídnout do služeb KSČ. Tyto postoje se objevují i v porevolučních sbírkách *Dvě léta*, či *Ples upírů*. Po zveřejnění jeho spolupráce se *Státní bezpečností* ho řada přátel začíná kritizovat, Bondy se tak stahuje do soukromí a pobývá na našem území čím dál tím méně. Navštíví například New York, kde se účastní schůze o české literatuře a také setká s Allenem Ginsbergem, Francii, Norsko, dokonce i Austrálii. Posléze začíná působit v Bratislavě jako hostující profesor orientální filosofie a marxismu v jeho pojetí³⁵.³⁶

Od roku 1995, tedy po smrti jeho družky Julie Novákové, Bondy mlčí. Napíše už jen pár próz, ale více se zabývá korekturami svých prací. V této době mu vychází spousta knih, ale jedná se spíše o jakousi rekapitulaci. Začíná být překládán do němčiny, italštiny, francouzštiny, polštiny a angličtiny. Čím dál více se ale stahuje do ústraní a těší

³¹ MACHOVEC, Martin: *Egon Bondy*, in: BONDY, Egon. *Bezejmenná*. Vyd. 1. Brno: Zvláštní vydání, 2001. Česká radost, sv. 21. s. 142–143.

³² MACHOVEC, Martin: *Egon Bondy: Invalidní sourozenci (1974)*, in: HOLÝ, Jiří. *Český Parnas: Vrcholy literatury 1970-1990 : Interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. vyd. v GLX. Praha: Galaxie, 1993, s. 90.

³³ MACHOVEC, Martin: *Náčrt života a díla Egona Bondyho*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 22.

³⁴ BONDY, Egon: *The Roots of the Czech Literary Underground in 1949-1953*, in: MACHOVEC, Martin (ed.). *Views from the inside: Czech underground literature and culture (1948-1989) : manifestoes - testimonies - documents*. 1st ed. Praha: Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2006, s. 52.

³⁵ Marxismus považoval Bondy za východisko a pevný základ pro myšlenkový rozvoj lidstva. Beztrždní společnost by měla na jedince vyšší nároky, aby byli samostatnými mysliteli, jelikož již nebudou „opíjení rohlíkem“. Největší prioritou této společnosti by nebyl veřejný život, dělnické pracovní nasazení a společné vlastnictví, jak bylo vykládáno za socialismu, ale zbavit se vlastního odcizení se společností. (FIŠER, Zbyněk. *Útěcha z ontologie: substanční a nesubstanční model v ontologii*. 1. vyd. Praha: Academia, 1967, s. 257–258.)

³⁶ MACHOVEC, Martin: *Náčrt života a díla Egona Bondyho*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 23–24.

se pouze z práce na historii čínské filosofie či z interpretace *Tao te t'ing*. V roce 2007 umírá, legendou však zůstává nadále.³⁷

2.2 Metody a principy uplatňované v dílech Egona Bondyho

2.2.1 Surrealismus

Surrealismus je literární a umělecký směr vzniklý ve dvacátých letech ve Francii. Tento směr je „založený na snaze spontánně a bez rozumové kontroly vypovídat o tom, co se děje v podvědomí člověka. Usiluje o bezprostřední záznam představ a snů v podobě tzv. automatického textu.“³⁸

V surrealistických literárních dílech je využíváno metod psychického automatismu (bezprostřední zápis myšlenkových pochodů a představ bez racionálních zásahů) či paranoicko-kritické metody (umělec kriticky zachycuje iracionální vize a asociace, které zažívá v narušených stavech vědomí). Dále se operuje se surrealistickým objektem (předmět zakládající se na fantazii a je schopen určitých mechanických činností a pohybů), se surrealistickou hrou (účastník hry odpovídá na otázky, aniž je zná), zkoumáním snu, koláží či frotáží.

Tato poetika využívá negování logické výstavby básně, využívá automatismu a asociování, čímž literaturu zevnitř destruuje a vytváří novým způsobem. „*Individuálně osvobozující stránka surrealismu měla velký význam zvláště pro mladší surrealisty, a to jako vzpoura proti společnosti a jako experimentování se skrytými vrstvami vlastní osobnosti.*“³⁹

Egon Bondy se začínal o surrealismus zajímat ještě na gymnáziu, kde založil surrealistický literární kroužek (1945), načež gymnázium opustil, aby se mohl literárnímu bádání a básnění věnovat naplno. V této době Bondy surrealismu nekriticky podléhal a napsal tak mnoho básní v surrealistickém duchu, jež později vyšly pod názvem *Fragmenty prvotin a Churavý výtvar*.⁴⁰ Většinou se jedná o automatické texty plné

³⁷ MACHOVEC, Martin: *Náčrt života a díla Egona Bondyho*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 24–25.

³⁸ KARPATSKÝ, Dušan. *Labyrint literatury*. 4., rozš. a upr. vyd. Praha: Albatros, 2008, s. 464.

³⁹ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 66–67.

⁴⁰ Tamtéž, s. 68–70.

snových a fantaskních prvků psaných volným veršem pomocí gramaticko-automatické metody či asociační hry.⁴¹

Bondy využívá hravé absurdnosti názvů básní, libidinózní a bizarní tematiky, ironického odstupu, prolínání fantazie a smyslové reality, montáže pomocí zaslechnutých promluv, cizojazyčných výroků či dobových hesel. Dále si hraje s nedořečenými výroky, které zdůrazňuje pomocí interpunkce, se spojováním opačných témat, jako je smrt a láska, milenecké vyznání a opilecké láteření, splývajících v sobě rovném absurdním vyznění.⁴²

V roce 1948 napsal manifestní text *Poznámky k situaci umění 1948*, v němž formuloval své teoretické názory na umění a navrhl program moderního umění. Hlavním tématem umění by měl být život a jeho prožívání svobodným člověkem ve svobodné zemi, ovšem nic lyrického, pouze konkrétní vyjadřování našich pocitů.⁴³ Surrealismus zde považuje za uměleckou revoluci, jež předstihla revoluci společenskou a až se dostihnou, destruktivní prvky surrealismu se stanou konstruktivními. Tento manifest obsahuje i některé prvky typické pro Bondyho tvorbu obecně, zejména: „*zdůraznění prvků teď a tady, bezprostřednost vnímání a představ, touha po svobodě, odmítnutí socialistického realismu a výrazné sebevědomí.*“⁴⁴

Bondyho surrealistickou inspirací je patrně básník Karel Hynek. Bondy také využívá jeho metodu gramatického automatismu, která je založena na principu opakování poslední hlásky slova v počátku slova následujícího. Metoda automatického psaní autorovi umožňuje zprostředkovat své vnímání světa a zároveň je touto metodou potírán rozdíl mezi textem výsostně uměleckým či amatérským, čímž do jisté míry mizí hranice mezi autorem a čtenářem.⁴⁵

V okruhu edice *Půlnoc* byla také oblíbená paranoicko-kritická metoda Salvadora Dalího, jež propagovala, a Bondymu představila, Jana Krejcarová. Tato metoda je manifestována provokativním požadavkem, že svět musí být podřízen vůli umělce, což Bondymu umožňovalo grandiózně zachytit rozpor sociální reality a ideálu stalinismu. „*Activité paranoïque-critique, tedy paranoïcko-kritická metoda, spočívá v tom, že se umělec plánovitě uvádí do stavu transu, stavu halucinačně-hysterického, v němž zažívá*

⁴¹ Tamtéž, s. 70.

⁴² MAINX, Oskar a Egon BONDY, MACHOVEC, Martin (ed.). *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Vyd. 1. Ostrava: Protimluv, 2007, s. 17–18.

⁴³ PILAŘ, Martin. *Underground: (kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Vyd. 1. Brno: Host, 1999, s. 34–35.

⁴⁴ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 72.

⁴⁵ MAINX, Oskar a Egon BONDY, MACHOVEC, Martin (ed.). *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Vyd. 1. Ostrava: Protimluv, 2007, s. 16., 24–26.

neskutečné vize a asociace, které se na závěr snaží kriticky zachytit a zaznamenat s fotografickou přesností.⁴⁶ Realisticky je tedy zobrazováno něco, co se odchyluje od reality empirické. Avšak zatímco Salvador Dalí spatřoval v této metodě možnost zobrazení ireálna, Bondy v ní spatřil možnost zobrazení reality, která nesla rysy cizí, neskutečné, nesrozumitelné až absurdní, jako byla totalita německá nebo česká národně socialistická.⁴⁷

Tuto metodu využil Bondy v souboru *Für Bondy's unbekannte Geliebte*, znatelná je díky střídání stylů, tvůrčích poetik a metod gramatického automatismu a paranoicko-kritické metody.⁴⁸ Zároveň se tento soubor vyznačuje užíváním různorodých témat, strukturací do několika oddílů s různými postupy a prozaizací verše.⁴⁹

Postupně se Bondy začal názorově rozcházet s Karlem Teigem a surrealistickou skupinou pro jejich neustálé setrvávání na předválečných surrealistických postupech. Bondymu se navíc zdálo, že poetika surrealismu, která byla založená na přílišné disciplíně surrealistické skupiny a autoritě André Bretona, již není schopná být revoluční.⁵⁰ Zlomovou událostí pro odklon od surrealismu byla poprava Závaře Kalandry, díky níž Bondy nepokračoval ve svém plánu emigrovat a zůstal tak nadále na území Československa.⁵¹

2.2.2 Totální realismus

Pojem totální realismus má nutnou spojitost právě s Egonem Bondym. Jedná se o jeho sbírku z roku 1951, ale zároveň toto pojmenování označuje básnický koncept z této sbírky odvozený, který lze použít i pro ostatní autory na počátku 50. let. Výslovně se na tento Bondyho program odvolává Bohumil Hrabal se svým textem *Jarmilka*.

Gertraude Zandová vykládá totální realismus jako protiklad dvou skutečností. Název realismus tak vyzývá, aby byl čtenáři záměrně recipován jako literatura reprezentující skutečnost. Tato „totálně realistická“ skutečnost je určována pomocí oblasti osobní a politické. „*Oblast politických podnětů se odehrává ve vnějším okolí*

⁴⁶ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 152–153.

⁴⁷ Tamtéž, s. 153–155.

⁴⁸ MACHOVEC, Martin: *Od avantgardy přes podzemí do undergroundu*, in: BITRICH, Tomáš, ALAN, Josef (ed.). *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 159.

⁴⁹ MAINX, Oskar a Egon BONDY, MACHOVEC, Martin (ed.). *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Vyd. 1. Ostrava: Protimluv, 2007, s. 33–34.

⁵⁰ Tamtéž, s. 34–35.

⁵¹ BONDY, Egon. *Prvních deset let*. Vyd. 1. Praha: Maťa, 2002, s. 55.

lyrického ‚já‘; je to socialistický svět se svou vlastní estetikou a mytologií, s emblémy a symboly stalinismu a se svou politickou každodenností: poprava soudruha, politické procesy, transporty zbraní do Svazu sovětských socialistických republik, vyvlastňování bytů politických odpůrců, výročí Říjnové revoluce nebo setkání Československého svazu mládeže, to vše určuje realitu roku 1950.⁵² Ve sbírce *Totální realismus*, z níž program vychází, jsou tedy zachycovány dojmy z politické Prahy – vojáci, důstojníci, členové Svazu mládeže, plakáty – na druhé straně z Prahy pokojné, mimočasová – tramvaje a trolejbusy, milenci, vlaštovky, řeka Vltava. V opozici vnějšího politického světa stojí osobní podněty – většinou láska. Tato láska bývá většinou neopětována, což lyrický subjekt přivádí k výlevům vnitřního podráždění. „Nevinné milostné laškování střídají deprese, pocit osamělosti a nudy.“⁵³ Tyto dva protikladné světy jsou podle Zandové vyjádřeny v původním titulu *Rok 1950 – Ich und Es – totální realismus*, kde je *Ich* zastupováno vnitřní skutečností básníka a *Es* vnější skutečností roku 1950. Další možností interpretace by mohlo být v metapsychologických pojednání Sigmunda Freuda, přičemž *Ich* by bylo osobou vnímající, racionální a *Es* emocionální, pudovou, avšak tomuto výkladu se sám Bondy bránil ve své dopise, v němž uvádí, že *Ich* chápal jako lyrický subjekt a *Es* jako vnější realitu.⁵⁴

V každém případě tuto tematickou dualitu charakterizuje neslučitelnost obou oblastí, stojí vedle sebe nezúčastněně a působí jako nepřekonatelné protiklady. Proti velkým dějinám i politické všednosti stojí lyrické já, které události nijak nekomentuje, nezaujímá k nim žádné osobní stanovisko, neinterpretuje je (snad po vzoru Karla Marxe, který říkal, že dějiny byly vykládány příliš dlouho), čímž zanechává distanci mezi oběma světy. Básně tak mají spíše charakter karikující než moralizující a vnější svět vystupuje jako kulisa.⁵⁵

„*Totální realismus se pokusil o přehodnocení základních atributů umění a zejména o jeho schopnost vytvářet iluzi, která svou věrohodností supluje realitu.*“⁵⁶ I když se Bondy snažil vymanit z dobového ovzduší, napodobováním, parodií a kritikou estetických prostředků mytologické doby se s ní zároveň trochu sblížoval.

⁵² ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 100–101.

⁵³ Tamtéž, s. 102.

⁵⁴ Tamtéž, s. 103.

⁵⁵ Tamtéž, s. 104–105.

⁵⁶ MAINX, Oskar a Egon BONDY, MACHOVEC, Martin (ed.). *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Vyd. 1. Ostrava: Protimluv, 2007, s. 38.

Totální realismus je výrazem určitého lyrického subjektu situovaného v určité době a zároveň polemikou s oficiálním socialistickým realismem, autorem je tedy uplatňována zřetelně subjektivně a přitom realisticky. Lyrický subjekt se citově neangažuje, neúčastní, je pouhou nadúčastí v pohledu na skutečný svět.⁵⁷ Účastní se ale výběrem a kladením různých kontextů událostí nebo motivů vedle sebe, čímž vznikají nové významy, jež vyznívají děsivě a groteskně zároveň. Současně je pro totální realismus vždy charakteristické potlačování emocionality, ale vyzdvihování zdánlivě neosobního záznamu, v čemž právě spočívá osobitost totálně realistických textů.⁵⁸

Bondy sám vytušil, že nepoužíváním metafory nezbaví poezii uměleckosti, ale právě „využití ‚nulové metafory‘ v politické i kulturní atmosféře počátku 50. let v sobě skrývá estetické možnosti, které byly dosud jen částečně využity některými dadaisty a surrealisty, a to spíše výtvarníky než literáty.“⁵⁹

Sbírka reprezentující metodu totálního realismu se vyznačuje krátkými texty o jedné strofě s většinou postrádajícím názvem. Namísto interpunkce jsou užívány řádkové přesahy a velká počáteční písmena. Jazyk koresponduje s obsahem, objevuje se všednost, vědomá neuměleckost, hra s oficiálním jazykem doby a narážky na ní. V duchu soudobého oficiálního úzu jsou poetické figury Egona Bondyho často těžkopádné, což způsobuje zejména nepravidelný rytmus či nepravý rým. Pro záznam vnějšího světa užívá politické floskule, naproti tomu pro vnitřní stavy užívá hovorové výrazy s expresivním příznakem. Sémantické možnosti jsou redukovány na skutečnost, která je představována v celé své banalitě.⁶⁰ „Dojem významově oslabeného slova je zesilován poeticky vyprázdněným jazykem: Bondy se omezuje na lapidární konstatování a zřiká se uměleckých stylistických prostředků či poetických figur. Skrze tuto vědomou depoetizaci dosahuje Bondy nulového bodu poezie, jenž jako by negovala magickou moc jazyka, kterou komunistická moc zneužila pro své účely.“⁶¹ Tyto básně, které jsou zdánlivě bez záměru, nutí čtenáře k znovu zpochybnění a k dekodování vlastně nekódovaných básní, což může mít následek sklon k „nadinterpretaci.“⁶² Jedná se o překročení hranic umění, o cílené provokování společnosti.

⁵⁷ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 113–114.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ PILAŘ, Martin. *Underground: (kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Vyd. 1. Brno: Host, 1999, s. 44.

⁶⁰ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 104–107.

⁶¹ Tamtéž, s. 109.

⁶² Tamtéž.

Avšak metoda totálního realismu, ale i trapné poezie Iva Vodseďálka, je neustále znovu reinterpretována a přehodnocována. Jiří Trávniček tak například vnímá totální realismus jako metodu zobrazující skutečnou realitu v opozici stalinské ideologie.⁶³ Jiří Pelán považuje totální realismus za apolitický, nedidaktický a neideologický, zároveň ale i amorální.⁶⁴ S amorálností však nelze podle Oskara Mainxe souhlasit, jelikož totální realismus programově ignoroval pojmy jako morálnost případně amorálnost,⁶⁵ ostatně jak sám Bondy uvádí: „Z této poetiky jsme⁶⁶ striktně vyloučili nejen didaktičnost a moralizování, ale také humor a jakoukoli konečnou pointu.“⁶⁷

V totálně realistických textech je tak přítomen kontext doby i vlastní autorovo soukromí, přičemž při popisu těchto dvou světů básník odstupuje od poetičnosti, interpretace, hodnocení a vášně, čímž nechává promlouvat vlastní fakta.

2.2.3 Trapná poezie

Trapná poezie je především způsob, jakým tvořil Ivo Vodseďálek, ale později jím tvořil i Egon Bondy. Trapnost v této literatuře je uplatňována jako zobrazení bezmocného a nesprávného jednání v nepříjemné situaci a také jako individuální pocit zklamání z určitého chování či jednání a jak na něj reaguje okolí. Trapná literatura je poetikou antiliterární, neguje a depoetizuje konvenční literaturu. Původním záměrem, se kterým trapné básně vznikaly, je reakce na trapnost oficiální stalinské estetiky. Jedná se tedy o způsob básnění se zklamaným literárním očekáváním, se studem a bezradností, v níž se společnost nacházela.⁶⁸

Pro trapnou poezii a totální realismus je společný prostředek depoetizace, užívání jednoduchých krátkých básní a autostylizace. Zdrojem trapnosti jsou megalomanské stalinistické propagandy a samotná realita období počátku 50. let.⁶⁹

⁶³ NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006, s. 837.

⁶⁴ PELÁN, Jiří. *Bohumil Hrabal: pokus o portrét*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2002, s. 13.

⁶⁵ MAINX, Oskar a Egon BONDY, MACHOVEC, Martin (ed.). *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Vyd. 1. Ostrava: Protimluv, 2007, s. 39.

⁶⁶ „My“ ve smyslu Egon Bondy s totálně realistickou metodou a Ivo Vodseďálek s trapnou poezií.

⁶⁷ BONDY, Egon: *The Roots of the Czech Literary Underground in 1949-1953*, in: MACHOVEC, Martin (ed.). *Views from the inside: Czech underground literature and culture (1948-1989) : manifestoes - testimonies - documents*. 1st ed. Praha: Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2006, s. 54. Původní znění je následující: *We strictly excluded from this poetics not only didactics and moralizing, but also humor ("esprit") and any final point.*

⁶⁸ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 126–127.

⁶⁹ PILAŘ, Martin. *Underground: (kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Vyd. 1. Brno: Host, 1999, s. 47.

Metoda trapné poezie se u Bondyho dostává nejprve do sbírky *Trapná poesie*, následně i do pozdějších Bondyho prací. Bondy využívá hry s řečí, asociace, dodržování rýmu, hry s grafickými úpravami textu a celkového vyzdvižení samotné poetiky oproti obsahu. Na rozdíl od Vodsed'álka jsou básně a rýmy spíše vtipné než trapné či křečovité. Pomocí trapnosti Bondy rád zesměšňuje trapnost stalinismu – politické slogany, propagandy, ideál dělníka a zemědělce, Stalinův kult či radostné budování lepší budoucnosti. Trapnou poezii Egona Bondyho zvláště ocenila kapela *The Plastic People of the Universe* a Radim Vašínska při svých experimentálních dramatických inscenacích v divadle *Orfeus*.⁷⁰

2.2.4 Dadaismus a nonsens

Na počátku 50. let byl Egon Bondy velmi ovlivněn dílem Christiana Morgensterna, jehož v té době překládal, díky čemuž se nakonec stal i jedním z Bondyho nejoblíbenějších básníků a vzorů.⁷¹ Dílo původně překládal pro své a Vodsed'álkovy potřeby „a tak oba dva básníci jako point de départ měli inspiraci v dada a absolutním humoru.“⁷² Dokonce je i velmi možné, že název edice *Půlnoc*, již Bondy spoluzakládal, byl inspirován sbírkou *Šibeniční písně*, jelikož časem Morgensternových básní je právě noc, měsíční čas, půlnoc.⁷³

Práce s dílem Christiana Morgensterna se také projevila u vlastních prací překladatele. Teno vliv je patrný zejména ve sbírce *Für Bondys unbekannte Geliebte aneb Nepřeberné bohatství*. Po vzoru Morgensterna užívá Bondy některé symboly, konkrétní jména, starobylé výrazy, ale i rodný Morgensternův jazyk – totiž němčinu. Básně se vyznačují jednoduchým rýmováním, nechybí ani princip překvapení, absurdita, hra s představami, groteskní humor, osamostatňování předmětů, napětí, ani nové, mytické bytosti. Bondy zaujímá nový postoj ke skutečnosti oproti totálnímu realismu, získává cit pro jazyk, humor, hravost. Stejně jako u totálního realismu se objevuje realita všedního dne socialistické společnosti, nyní je však hravě prostupována fantastickými prvky.⁷⁴

⁷⁰ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 132–134.

⁷¹ Tamtéž, s. 135.

⁷² PILAŘ, Martin. *Underground: (kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Vyd. 1. Brno: Host, 1999, s. 34.

⁷³ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 88.

⁷⁴ Tamtéž, s. 138–139.

Inspirace je také patrná ve sbírce *Dagmara aneb Nademocionalita*, kde je ona „nademocionalita“ manifestována právě absurdní dadaistickou hrou. Jedná se o nonsensové krátké příběhy založené (jako u Morgensterna) na pseudovědě a vynalézání.⁷⁵

Bondy tak ve svých absurdních sbírkách naprosto znamenitě ruší zákony logiky a kompenzuje je subjektivním stylem myšlení. „*Vlastní kreativita se pojí s naivitou lidového umění, s epigonskými výpůjčkami z Morgensterna, s dadaistickými postupy, jako například hrou se slovy.*“⁷⁶ Bondy také využívá komunistický jazyk, hraje si s ním, staví ho do logicky nesouvislých absurdních kontextů a nechává ho tak promlouvat sám za sebe. Zároveň využívání jednoduché až infantilní hry s jazykem provokuje mínění o vážnosti a ušlechtilosti literatury. Tato dadaistická metoda však neslouží pouze k destrukci, zároveň provokuje nejen tradiční umění, ale i nepružný zaostalý svět založený na materialismu a s ním spjaté společenské odcizení. Dadaismus zahrnující určitou roli aktivismu a anarchismu skýtá pro básníky socialistického režimu možnost se zviditelnit, prosadit, což je právě Bondyho doména.⁷⁷

Nonsens je přítomen i v pohádkových souborech *Legendy a Příšerné příběhy*. Celý tento koncept humoristických, fantasticko-filosofických textů pak Bondyho řadí k tradici satiry, nonsensu a dadaismu v českém prostředí.

2.2.5 Pseudoprimitivismus

Pseudoprimitivismus staví na tom, že k dosažení poetického účinku slouží nejen tradiční literární techniky, ale i vědomé obsahové a stylistické zjednodušení.⁷⁸ V tomto smyslu čerpá Bondy, ale i Ivo Vodsed'álek, z lidové poezie a především z versologie k výběru, jaký literární žánr použijí. Dávají přednost písňovým formám, rýmovanému čtyřverší, ale i jiným tradičním jednoduchým rýmovým schémátům a metrickému systému, jako je čtyřdobý daktyl či čtyřdobý trochej. „*Používání lidových veršových a rýmových schémat odpovídá tomu, že autoři sami sebe považovali za české lidové básníky, i jejich záměru udržovat tradici českého verše a české lidové poezie, i když poněkud jiným způsobem, než bylo obvyklé.*“⁷⁹

⁷⁵ MAINX, Oskar a Egon BONDY, MACHOVEC, Martin (ed.). *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: kapitoly z básnické poetiky Egon Bondyho*. Vyd. 1. Ostrava: Protimluv, 2007, s. 45–46.

⁷⁶ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 140.

⁷⁷ Tamtéž, s. 140–141.

⁷⁸ Tamtéž, s. 141.

⁷⁹ Tamtéž.

Je důležité si uvědomit, že ačkoliv Bondy nacházel inspiraci v lidové poezii, jeho poezie rozhodně lidová není, jak ostatně říká i Petr Placák: „*Bondyho texty, které se — ač plné vulgarismů — nikdy nesnížily k lidovosti, o to víc září dnes v moři myšlenkového primitivismu, hlouposti, těžko uvěřitelné intelektuální, etické i estetické pokleslosti, která poté, co jí to bylo v listopadu 1989 shora povoleno, má prě.*“⁸⁰

Pseudoprimitivní básně jsou jednoduché, rýmované, snadno zapamatovatelné, což z nich dělá moderní deklamovánky⁸¹, které jsou určeny pro nevzdělané publikum a zobrazují každodenní osobní a rodinné starosti, zatímco napomáhají rozšíření českého národního vědomí, jak je tomu i u Bondyho. Je ale nutno připomenout, že Bondyho adaptace pseudoprimitivní poezie je poněkud hrubšího ražení, díky čemuž se stala některá čtyřverší velmi populární.⁸²

Jednoduché verše jeví se jako primitivní a naivní umožňují básníku ironizovat intelektuálnost moderního umění, ale i socialistický realismus. Totiž požadavek na oficiální literaturu, aby byla lidová, je nyní provokativně převrácen v onen pseudoprimitivismus, což dílo dělá po obsahové a formální stránce satirou na socialisticko-realistickou poetiku. Toto vyznění je navíc u Bondyho podpořeno nepovedenými rýmy, citacemi politických propagand a lapidárním líčením určitých událostí.⁸³

Při navazování na žánry devatenáctého století, si Bondy také pohrával s žánrem lyricko-epické poemy (*Jeskyně divů aneb Prager Leben*), ale i s eposem, baladickou básní či lidovou pohádkou, ovšem s vlastním originálním absurdním koncem.⁸⁴

2.2.6 Vulgarita a hovorovost

Oblíbenost užívání hovorového jazyka se v českém prostředí objevila v próze od 20. let, jelikož umožňovala zachycení ústních projevů antihrdinů či vedlejších postav. Oproti tomu lyrika stále směřovala spíše k užívání estetického jazyka, z prostého důvodu:

⁸⁰ PLACÁK, Petr. *Bondyho boží lamentace: Jeho veličenstvo Bondy*. Časopis Host: měsíčník pro literaturu a čtenáře. Brno: Spolek přátel časopisu Host & Host, 2006, roč. 22 (č. 1), s. 33–55 [cit. 2016-01-15]. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2006/1-2006/jeho-velicenstvo-bondy>

⁸¹ Deklamovánka – básnický žánr lyrické či lyrickoepické formy s dramatickými prvky příznačný pro první polovinu 19. století určený pro recitaci a touto svou funkcí utvářený po stránce jazykové i tematické. Většinou plní funkci zábavně didaktickou či národně uvědomovací. „*Navozuje iluzi ztotožnění vnitřního subjektu textu s reálným deklamátorem a adresáta se skutečným publikem.*“ (MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 95.)

⁸² ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 141–142.

⁸³ Tamtéž, s. 142–143.

⁸⁴ Tamtéž, s. 143–144.

totiž pokud epický vypravěč používá postavy z nižší společenské a jazykové vrstvy, které užívají hovorového a vulgárního jazyka, není s postavami identický a nepůsobí mu to takové vnitřní překážky, jako pro básníka, který využívá lyrický subjekt, jenž se vztahuje nejvíce k němu samému.⁸⁵

Bondy a jiní autoři edice *Půlnoc* překonávají tyto bariéry a odvážně vystupují se svými lyrickými subjekty ve prospěch autentičnosti každodenního hovorového a nespisovného jazyka, čímž tuto odtabuizovanou češtinu rozšiřují do veškerých oblastí života a poetický jazyk vulgarizují na všech úrovních.⁸⁶ Martin Pilař považuje užívání vulgárního, hovorového a slangového jazyka za zdůraznění autentičnosti zejména proto, že tito básníci, nacházejíce se na okraji společnosti, často vykonávali dělnické práce a psali po celou dobu socialistického režimu zejména pro sebe navzájem.⁸⁷ Nicméně ona autentičnost není myšlena ve smyslu svědectví každodennosti, jak tomu bylo u *Skupiny 42*, ale k samotnému provokování okolí, burcování etických a morálních pravidel socialistické společnosti, jejich strnulosti a prudérnosti.

S oblibou tak například Bondy rád užívá slova synonymická vyměšování. V práci s tabuizovaným jazykem pracuje Bondy nejen s užíváním vulgárních a obscénních lexikálních výrazů, ale využívá i fonologických a morfologických odchylek pražského hovorového jazyka oproti spisovné češtině. Například tak užívá koncovek *-ej* namísto *-ý*, *-ý* místo *-é*, protetického *v-* nebo sloves třetí osoby plurálu bez koncovky, čímž je například hovorové *'maj'* namísto *'maji'*.⁸⁸

Vulgárnost v umění sice odporuje náhledu na umění tradičně estetické, plné duchaplných témat, zato ale umožňuje vyjádřit úplnost lidské existence, jež obsahuje i jevy pudové a primitivní.

2.2.7 Intimismus

Zejména v 50. letech představovala sexualita a individuální intimní prožitky možnost, jak uniknout před nesmyslností a všudypřítomností komunistické moci. Mimoto byl sexuální život protipólem totalitního světa. Byla to samozřejmě psychoanalýza,

⁸⁵ Tamtéž, s. 144.

⁸⁶ Tamtéž, s. 145.

⁸⁷ PILAŘ, Martin. *Underground: (kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Vyd. 1. Brno: Host, 1999, s. 27.

⁸⁸ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 145–146.

která přivedla autory k zájmu o teze Sigmunda Freuda, že je důležité nevědomí, pudová stránka a jednotlivé vývojové fáze člověka.⁸⁹

Pro intimismus 50. let je nejdůležitější jméno Jany Krejcarové, ale byl to právě Bondy, který pod název její sbírky *V zahrádce otce mého* přidal podtitul „intimismus“, čímž podpořil zvyk autorů edice *Půlnoc* vydávat každý literární počín jako určitý program.⁹⁰

Využívání erotismu v básních Egona Bondyho, ale i Jany Krejcarové, Zbyňka Havlíčka nebo Karla Hynka, slouží k ironické nebo cynické polemice s dobou. „*Zálibu ve vypjatém dekadentním individualismu lze považovat za pochopitelnou reakci na násilně implantovaný kolektivismus sovětského typu.*“⁹¹ V kontrastu s dobou jsou tedy pomocí pokleslého slovníku líčené určité scény tematické tabuizovanými milostnými způsoby, exhibicionismem, polygamií, sodomií či incestním chováním.⁹² Erotizující dílo se navíc vyznačuje kolísáním mezi sexuální posedlostí a filosofickým bádáním, čímž odmítá existencialismus – jelikož sama pudová sexualita popírá pojem lidské individuality.⁹³

Poté, co surrealismus opouštěl českou literární scénu, přišli autoři edice *Půlnoc* s novým stylem ironicky znevažujícím, karikujícím řeč a mýty socialistického režimu. Společnou bází jim byla revolta, odboj romantického jedince proti společnosti, poezie, jež má bouřit a to i v tématu lásky. U Bondyho sbírek vyznačujících se intimismem je tak možné spatřit reakci na měnící se řeč doby, na přicházející stalinistický jazyk, který narušoval smysl komunikace, aby byla společně sdílena skutečná realita. Zároveň se intimita v Bondyho dílech objevuje vždy s narážkami na ženy vyskytující se v jeho životě.

A tak Bondy pravděpodobně pod vlivem Jany Krejcarové, zařadil už do sbírky *Židovská jména* sexuálně provokativní témata. K jejich zobrazení využil nejen metodu gramatického automatismu po vzoru Karla Hynka, ale také oživil surrealismem

⁸⁹ KOPÁČ, Radim (ed.). *Létavice touhy: erotismus v dílech Zbyňka Havlíčka, Jany Krejcarové a Egona Bondyho*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2011, s. 6–7.

⁹⁰ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 146.

⁹¹ PILAŘ, Martin. *Underground: (kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Vyd. 1. Brno: Host, 1999, s. 51.

⁹² KOPÁČ, Radim (ed.). *Létavice touhy: erotismus v dílech Zbyňka Havlíčka, Jany Krejcarové a Egona Bondyho*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2011, s. 8.

⁹³ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 147.

opěvovaný přízrak hermafroditního člověka, či nahlédl na motiv paralelních vztahů a potraceného dítěte.⁹⁴

Erotickou látku zpracovával Bondy různými způsoby. Užíval ji v obrazech nahého těla se všemi sexuálními funkcemi líčené expresivním slovníkem, jelikož právě „*milostná tematika představuje nejcitlivější a emočně nejbohatší oblast lidské existence, kde nejostřeji vynikne kontrast mezi tupostí a absurdností doby a křehkým vnitřním světem jednotlivce.*“⁹⁵ Také slouží k filosofickému uvažování o funkci lásky v běžném životě a její nutné potřebě, ale zároveň k uvažování o marném úsilí o získání ideální lásky ve skutečném světě, která nutí k neustále pochybovačnosti.⁹⁶ Zároveň autor užíval erotično k reflexi jeho vztahů ke konkrétním ženám – nejprve k Janě Krejcarové, později k Julii Novákové.

Poetika inspirovaná vztahem k Janě Krejcarové vyjadřuje nezávaznou, dekadentní, bohémskou či divošskou sexuální podstatu pomocí exploze emocí, vulgarismů ze sexuální až skatologické oblasti. Naproti tomu poetika inspirovaná Julií Novákovou je milostná, romantická a lyrická, velmi příbuzná Zbyňku Havlíčkovi, plná cudných, zamilovaných veršů stavěných na sentimentalitě a patosu a směřující k naivistickému vyznění.⁹⁷

Vyústění erotična v dílech Egona Bondyho je ve sbírce *Deník dívky, která hledá Egona Bondyho*. „*Jde o dílo, které využívá obrazy lidské sexuality znovu ke kritice, a nejen aktuálně společenské, tedy k ironickému komentáři čerstvě „normalizovaných“ českých dějin, na jejichž vesnickém pozadí se příběh odehrává, ale také ke kritice nadosobní, k filosofickému rozkladu lidské situace ve světě zbaveném mýtů.*“⁹⁸ V díle má hlavní roli vitální, nezávazně založená dívka podobná Krejcarové, která se seznamuje s možnostmi i mezemi využívání vlastní sexuality k účelu naplnění vlastního osvobození a návratu „k pravému smyslu bytí.“

Podobně jako je tomu u Karla Hynka i Bondyho literární erotika vyznívá nakonec tragicky. Podstatná je ale samotná prvotní autorská odvaha zobrazovat touhu po lidském

⁹⁴ KOPÁČ, Radim (ed.). *Létavice touhy: erotismus v dílech Zbyňka Havlíčka, Jany Krejcarové a Egona Bondyho*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2011, s. 20–21.

⁹⁵ MAINX, Oskar a Egon BONDY, MACHOVEC, Martin (ed.). *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Vyd. 1. Ostrava: Protimluv, 2007, s. 55.

⁹⁶ KOPÁČ, Radim (ed.). *Létavice touhy: erotismus v dílech Zbyňka Havlíčka, Jany Krejcarové a Egona Bondyho*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2011, s. 20.

⁹⁷ Tamtéž, s. 21.

⁹⁸ Tamtéž, s. 23.

životě v celistvém pojetí její sexuality a ducha. Jedná se o zobrazení touhy po nedostižném ideálu, romantické touhy, která zaniká ve svém opaku.⁹⁹

2.2.8 Autostylizace

Lyrický subjekt v Bondyho dílech v sobě zahrnuje stylizační charakteristické rysy svého autora, avšak v zjednodušené přesto výrazné podobě. Tato Bondyho autostylizace je přítomná ve všech jeho dílech, nicméně do jaké míry se jedná o skutečnou podobu autora či fikci, se můžeme dovědět z jeho výpovědi: „*Je to zakaždým autoštylizácia, a pretože mojich tvári je viac, autoštylizácie nevytvárajú tú istú podobu. Ale zakaždým som tam prítomný a nejaká z tých stránok mojho života tam je, samozrejme ve veľmi štylizovanej forme.*“¹⁰⁰ Význam této konstrukce autora do lyrického subjektu spočívá především v zařazení sebe samého do společnosti, ze které je ve skutečném světě vyřazován na okraj. Stylizace autora v textech je dvojího typu: Bondy nejenže uplatňuje určitou heroizaci, stylizaci do velkého básníka, sebezbožšťování, na druhé straně své lyrické já vědomě primitivizuje až k bezmocnému společenskému vydědenci. Skutečná autorova osobnost vystupuje právě z napětí mezi dvěma extrémy.¹⁰¹

„*První způsob je spojen s aktivní tendencí jazyka na sebe upozorňovat, stát ve středu zájmu, zdůrazňovat vlastní imaginativní a obrazotvornou funkci; jazyk nás neustále vzrušeně a sebevědomě o něčem přesvědčuje (toto je typické zejména pro Pražský život).*“¹⁰² Naopak jazyk díla, kde je subjekt stylizovaný do role outsidera, je vázán na pasivní, upozaděný postoj a text se omezuje na pouhý nezúčastněný popis událostí bez jakéhokoli emočního nebo hodnotového komentáře.¹⁰³

V uvědomělém sebepřeceňování si Bondy přisuzuje tolik úctyhodnosti, kterou mu společnost rozhodně nepřiznávala. Ve stylizaci do společenského vydědence autor využívá protikladu společnosti proti osamělému izolovanému „já“. Třetí role Bondyho stylizovaného „já“ je do osoby revolucionáře, který se objevuje v pasážích apelujících, agitujících bojovnost, kritizujících socialistickou současnost, jíž představují ideály

⁹⁹ Tamtéž, s. 24.

¹⁰⁰ BONDY, Egon, Jana JANČÍKOVÁ, Mejla PELÁNOVÁ a Radim ŠAŠINKA. Zájem lidí mě přílišně obtěžuje. In: *Egon Bondy*[online]. Bratislava, 2001 [cit. 2016-04-02]. Dostupné z: <http://egonbondy.info/31-rozhovory/21-jancikova-jana-palanovamejla-sasinka-radim-zajem-lidi-me-priserne-obtezuje/>

¹⁰¹ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 157.

¹⁰² MAINX, Oskar a Egon BONDY, MACHOVEC, Martin (ed.). *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Vyd. 1. Ostrava: Protimluv, 2007, s. 46–47.

¹⁰³ Tamtéž.

revoluce apelované Bondym aneb „marxistou levým“, jak se nazýval. Vzorem ke stylizaci do rebelujícího subjektu mohl Bondymu být oficiální ruský básník Vladimir Vladimirovič Majakovskij, který ve svých dílech sjednocoval poezii a revoluci. Bondy užíval i podobné mluvy: tabuizovaných slov či kakofonických kombinací hlásek.¹⁰⁴

Další podobou Bondyho osoby v jeho dílech je typ povaleče a alkoholika, který byl v době normalizace velmi oblíbený v prostředí českého undergroundu. Znáť ho tak můžeme zejména z tvorby undergroundové kapely *The Plastic People of the Universe*.

Příznačné pro veškerou Bondyho autostylizaci je uvádění vlastního jména, což je v represivní době možné jedině pod pseudonymem. Do literárních postav stylizuje i své nejbližší přátele, pro něž užívá také pseudonymních jmen.¹⁰⁵

2.2.9 Provokace (satira)

Provokace provází díla Egona Bondyho po celou dobu tvorby. „*Provokace je výrazem ofenzivního postoje, vymezujícího se vůči skutečnosti.*“¹⁰⁶ Jedná se o způsob, jak se vyrovnat s oficiální totalitní společností a kulturou a jak proti ní také aktivně vystoupit. Typickými Bondyho prostředky pro vyjádření provokace jsou konkrétnost, srozumitelnost a jednoduchost jazyka.

Autoři vyjadřující ve svých dílech ofenzivní postoj vlastně odmítají surrealistický útěk do vlastního nevědomí, snů nebo obranný útěk k oficiálním postojům. Ale právě snaha udržet si svébytný literární postoj a vytvářet vlastní programy svědčí o aktivním postoji ke skutečnosti, ať už je jakkoli nepohodlná.

Pro Egona Bondyho je vždy typická priorita myšlenky před slovem – není tolik podstatná estetika jazyka, stavění se do role básníka bytostného, naslouchajícího – ale právě ono buřičství, provokátérství a myslitelství. Zaujímá postoj nonkonformního a anarchistického aktéra doby, aktivně utvářejícího život v rozporu s požadavky sociálního realismu.¹⁰⁷

K provokaci využívá autor ve svých dílech velmi často satiru. Nastavuje tak zrcadlo absurdní totalitní moci pomocí kritiky a zesměšňování, přičemž zesměšňovány

¹⁰⁴ ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 158–159.

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 160–162.

¹⁰⁶ Tamtéž, s. 163.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 162–166.

jsou nejen praktiky totalitního světa a společnost, ale i samotný totalitou zmanipulovaný jazyk.¹⁰⁸

2.2.10 Intertextualita

Bondy si rád pohrává s citováním různých literárních směrů, děl či autorů, nebo je napodobuje a upravuje. Vypovídá to zejména o jeho sečtěllosti, ale i o jeho zájmu v literatuře a úctě k minulosti. Pomocí úcty, ale třeba i ironie směřuje k tradičním hodnotám v českém umění, k lidové poezii a zároveň v minulosti nachází spřízněné duše básníků, jako byl pro něj například Christian Morgenstern, Ladislav Klíma nebo Franz Kafka.¹⁰⁹

„*Intertextovost tvořila hlubší znakové a kulturotvorné vazby, lze říci, že ironie a společná hra s texty vytvářely dojem jakési soudržnosti.*“¹¹⁰ Intertextualita navíc vytváří nejen kontakt mezi dvěma texty, ale i interakci mezi textem a společností či textem a dějinami. Mezi pretextové skupiny patří texty české literatury 19. století, které jsou často ironizované, zesměšňované a zároveň reinterpretované. Jde samozřejmě zejména o texty Karla Jaromíra Erbena, Karla Hynka Máchy nebo Boženy Němcové. Básník tak vlastně pátrá v minulosti po jeho uměleckém rodokmenu, což byl především zájem surrealistů. Další oblastí pretextů jsou texty soudobé, buďto neoficiální – vydané v samizdatové edici *Půlnoc*, nebo oficiální – psané v duchu socialistického realismu. Zejména na ty Bondy ve svých dílech naráží, groteskně je parodizuje, zobrazuje jako pouhé mýty či legendy.¹¹¹

Básník si rád pohrává i s narážkami na německou nacistickou propagandu a protektorátní písně či slogany, které byly v padesátých letech v povědomí, zatímco dnes už pro čtenáře může být taková narážka nesrozumitelná. Tak tomu může být například u užívání židovských pseudonymů, zejména v surrealistickém sborníku *Židovská jména*, či používání němčiny, pomocí níž básník odsuzuje oficiální protiněmecké nálady, které v padesátých letech ve společnosti panovaly.¹¹²

Užití jiných textů nevypovídá o samotné nenápaditosti autora, ale naopak kombinace předloh a úryvků, jež jsou flexibilně znovu použity, vypovídá o básníkově

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 140.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 155–156.

¹¹⁰ MAINX, Oskar a Egon BONDY, MACHOVEC, Martin (ed.). *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Vyd. 1. Ostrava: Protimluv, 2007, s. 159.

¹¹¹ Tamtéž, s. 160–161.

¹¹² ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002, s. 156.

originalitě a kreativitě. Navíc kombinací vážných a ctěných témat s úpadkovými, či kombinací poetik starobyklých a moderních vzniká osobité napětí. „*Předpokladem takového přístupu je pozorný a pohotový, ale také ofenzivní vztah ke skutečnosti. Je to samotný autor, v němž všechny vjemy sbíhají a který si skládá subjektivní skutečnost z panoptika historie i současnosti.*“¹¹³

2.2.11 Antiutopie

Utopie je „*Žánr fantastické literatury líčící alternativní model společenského uspořádání v pomyslné zemi.*“¹¹⁴ Jedná se o pomezí žánr vůči literatuře krásné a naučné, který je málo beletrizován, zato obsahuje jakýsi výklad světa určité ideologie. Ideální společenství je filosoficky a sociální kritikou vysvětleno jako jediné možné řešení společenských poměrů. Typickým místem je odlehlý ostrov.

Pro 20. století je příznačná antiutopie vycházející z historické zkušenosti utopických totalitních myšlenek. Jedná se o varovně laděnou negativní utopii, která projektuje možná rizika společenského a technologického vývoje budoucnosti. V moderní antiutopii se objevuje odlidštěná civilizace technického světa, nebo naopak primitivní společenství ovládané pudy vysmívající se technickému světu. Mizí ostrá hranice mezi reálným a utopickým světem, přičemž utopický svět předjímá či karikuje současnou společenskou realitu.

V českém prostředí 70. let se dystopie hojně objevuje v ineditní próze, v níž se autoři vyrovnávali s normalizačním režimem právě pomocí smyšlených společenství s absurdními zákony, bizarní scénérií či s násilnou povahou.¹¹⁵ V tomto období se antiutopii věnoval i Egon Bondy. Významné bylo zejména jeho dílo *Invalidní sourozenci* odehrávající se v roce 2600 na posledním kousku pevniny obklopené odpadky.

Prózy Egona Bondyho, nesouce prvky antiutopického žánru, se dělí do dvou linií: na jedné straně jsou utopické sci-fi¹¹⁶ podobné dílům George Orwella či Kurta Vonneguta a reprezentované například texty *Invalidní sourozenci*, *Afghanistan*, *Nepovídka* či *Bezejmenná*; druhá linie má dost společného s první, nejedná se však o vizi budoucnosti, naopak se autor obrací do minulosti, aby poukázal na současnou

¹¹³ Tamtéž, s. 157.

¹¹⁴ MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 666.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 666.

¹¹⁶ Science fiction – žánr zobrazující fikční svět budoucnosti, který je logicky uspořádán pomocí využití poznatků z vědecké moderní techniky. (MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 621.)

společenskou a politickou situaci. Typické je to například u děl *Šaman*, *Mníšek*, 667, *Bez názvu*, *Nový věk* či *Gottschalk*, *Kratés a Jao Li*.

Podobnost děl první linie lze spatřit v tématu vyhynutí lidstva, jež se vyhubí samo, společné je též využívání roviny snu a pohádkových motivů. Celá tato tragédie vyúsťuje v II. díle *Bezejmenné*, kde autor poukazuje na to, že ani po smrti není možné nalézt klid a ospravedlnění. Díla druhé linie se často odehrávají v prehistorické době, kde básník uplatňuje své znalosti z období paleolitu a neolitu a kontrastně je porovnává „se snově-realistickou vizí doby,“¹¹⁷ v níž dílo vznikalo.

V obou liniích se objevují prudké přechody mezi jednotlivými časovými rovinami – mezi přítomností a budoucností či přítomností a minulostí nebo jednotlivými historickými epochami. V dílech se mísí reálie, což vytváří nový svět podobný snu. To vše je spojováno básníkovou potřebou poetizovat to, co je zdánlivě mimoestetické.¹¹⁸

Za nejvýznamnější prózu Egon Bondyho oceněnou roku 1981 *Cenou Egona Hostovského* je považován román *Invalidní sourozenci*, který se stal jakousi biblí českého undergroundu. Bondy zde využívá i vlastní sebeprojekci do „národního básníka“. Dílo pomocí antiutopie paroduje „pseudohodnoty“ raného socialismu a zároveň varuje před jakousi ekologickou katastrofou. Jde o poslední chvíle historie lidstva zastoupené několika hrdiny, v hlavní roli společenských vyděděnců sestřenice A a bratrance B. Lidstvo v textu zastupuje socialistickou společnost – buduje ji, je oddané vlasti, avšak „veškerá jeho činnost, a to i ta zdánlivě vážně pojímaná, se tak stává hrou, předstíráním života, hrou, jejímž cílem je sebeklam.“¹¹⁹ Naopak invalidé žijí ve svobodě, distancují se od ostatních, mají vlastní hodnoty a zájmy. Bondyho antiutopie je kombinována s prvky snovými, pohádkovými, mytickými a zároveň s realitou normalizační éry. Tragikomicky jsou karikovány prvky doby, například pracující rituálně chodí do zaměstnání na pracovní dobu, aniž by pracovali, a důstojníci tvrdí, že je mír a sami si nechávají budovat podzemní kryty apod.

Dílo ani tolik neslouží k předvídání a varování před budoucností, jako spíše k podobenství doby současné a jejího sociálního, politického a psychického vývoje, které vytváří pomocí humoru, parodie, pohádkové idyly či rozsáhlých filosofických úvah. Autor upozorňuje na to, že „lidstvo, odmítající po staletí přijmout břemeno svobody a s ní

¹¹⁷ MACHOVEC, Martin: *Příznačný svět Egona Bondyho*, in: BONDY, Egon. *Cesta Českem našich otců: pikarský román - obžaloba*. Praha: Česká expedice, 1992, s. 177.

¹¹⁸ Tamtéž, s. 174–177.

¹¹⁹ MACHOVEC, Martin: *Egon Bondy: Invalidní sourozenci (1974)*, in: HOLÝ, Jiří. *Český Parnas: Vrcholy literatury 1970-1990 : Interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. vyd. v GLX. Praha: Galaxie, 1993, s. 87.

spjaté odpovědnosti, deleguje, ba přímo vnucuje svá práva a povinnosti vládám, které jsou konsekvantně dříve či později přivedeny k totalitnímu manipulátorství. ¹²⁰ Právě tato konfrontace společnosti se svobodou, se kterou neumí zacházet, je také podle Martina Machovce oním poselstvím tohoto díla.¹²¹

2.3 Historický a společenský kontext

Egon Bondy si jako provokatér socialistického systému rád ve své tvorbě pohrává se zobrazováním dějinných událostí a mechanismů socialistického režimu. Pro porozumění kontextu zahrnutém v Bondyho divadelních hrách je tedy důležité znát dobové dění v období 60. let, zejména události obrodného procesu a rané normalizace po roce 1968. „*Bondyho hry totiž vznikaly od podzimu 1968 do jara 1971 a rodily se v jednom tahu, jakoby rovnou z vřící atmosféry politického přelomu,*“¹²² a tak velmi reflektují společenské klima a zároveň zobrazují a odsuzují jakoukoli totalitu.

Před rokem 1968 se totalitní situace uvolňovala díky vlně kritiky stalinismu v Sovětském svazu a hospodářské krizi v Československu. V roce 1965 při sjezdu KSC strana dokonce odmítla chápání umělecké tvorby jako jakéhosi souboru předem vymezených tvůrčích postupů a estetických norem, pouze vybízela k ostražitosti před vlivy, které jsou v rozporu s politikou strany, či zlehčují marxistickou ideologii. Nicméně cenzura fungovala nadále, v roce 1967 pod institutem *Ústřední publikační správy Ministerstva vnitra*.¹²³ Zároveň v této době byly čtenější občanské projevy nespokojenosti, ve kterých vystupovali i sami reformní komunisté.

Na IV. sjezdu *Svazu československých spisovatelů* v roce 1967 zaznívala kritika režimu zejména z úst Milana Kundery a Ludvíka Vaculíka. Na celý sjezd byly následně uděleny sankce a Vaculík byl dokonce obviněn z trestného činu za hanobení republiky. V tomtéž roce se udála i demonstrace studentů ze strahovských kolejí v Praze kvůli dodávkám světla, což si díky zvolávaným heslům policisté vyložili jako politický protest a průvod brutálním způsobem napadli, což vedlo k dalším nepokojům.

Následovalo uvolnění, tzv. *Pražské jaro*, Antonín Novotný byl zbaven funkce prvního tajemníka a na jeho místo nastoupil Alexander Dubček, který byl mnohem

¹²⁰ Tamtéž, s. 88.

¹²¹ Tamtéž, s. 86–90.

¹²² JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Bondyho cesta do národního*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 281.

¹²³ LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. [i.e. 4. vyd.]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2013, s. 772–773.

přístupnější diskusi i reformám a věřil v nutnost nahradit dosavadní režim tzv. socialismem s lidskou tváří. Cenzura byla zrušena, měla nastat rovnoprávnost Slováků, připravovala se federalizace, uvolnily se hranice západním směrem, byl odstraněn ideologický dozor ve vědě a kultuře. Velkou roli na uvolňování měl tisk, rozhlas či televize. *Literární listy* se staly žurnálem s nákladem více než 300 000 výtisků, což bylo nejvíce v Evropě. Zakládaly se i spolky nekomunistů jako *KAN* či *K 231*. Sítil i chtíč po svobodných odborech či svobodných volbách, formovaly se rady pracujících, náboženské organizace bez dozoru, dokonce se připravoval i vznik sociální demokracie. V *Literárních listech* vyšel manifest Ludvíka Vaculíka *Dva tisíce slov, která patří dělníkům, zemědělcům, úředníkům, vědcům, umělcům a všem*, který se dočkal podpisu 120 000 občanů.¹²⁴

Avšak před mimořádným sjezdem KSČ a před volbami došlo k vojenské invazi. „*Když v noci z 20. na 21. srpna 1968 začala vojska Sovětského svazu, Polska, NDR, Maďarska a Bulharska obsazovat Československo, asi málokdo ze současníků pochyboval o tom, že je svědkem velmi významné události, která na mnoho let dopředu ovlivní československou historii. Dubčekova tvář a tanky v ulicích českých a slovenských měst sytily celé měsíce televizní zpravodajství po celé zeměkouli a díky němu se překvapivý noční přepad proměnil v jedno z prvních celosvětově vnímaných dramát.*“¹²⁵ Došlo k legitimizaci dočasné přítomnosti okupační armády a Sovětský svaz na nás vyvíjel čím dál větší tlak. „*V lidech znovu vznikl takzvaný mnichovský syndrom, přesvědčení, že jsme byli bez vlastní viny prodáni a vydáni napospas silnější velmoci.*“¹²⁶ Následoval odpor – stávka vysokoškoláků, upálení Jana Palacha a Jana Zajíce. Alexander Dubček byl nucen odstoupit a nahradil ho Gustáv Husák. Při výročí invaze dne 21. srpna 1969 se občané shromáždili na ulicích, načež na ně státní moc nasadila armádu s tanky, což vedlo k obětem na životech, zraněním a hromadnému zatýkání. Touto událostí končila naděje na uvolňování a demokratizace společnosti.¹²⁷

Faktickou náplní normalizace bylo postupné zrušení všech předcházejících reformních opatření a návrat k totalitním metodám ovládnutí společnosti podle sovětského

¹²⁴ Tamtéž, s. 835–837.

¹²⁵ HOPPE, Jiří. *Opozice '68: sociální demokracie, KAN a K 231 v období pražského jara*. Vyd. 1. Praha: Prostor, 2009, s. 13.

¹²⁶ LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. [i.e. 4. vyd.]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2013, s. 839.

¹²⁷ Tamtéž, s. 832–842.

vzoru.¹²⁸ Následovala změna v orgánech KSČ a nejvyšších orgánech státu a to jak v obsazení, tak i v možnostech jejich působení. Odpůrci normalizace byli vypuzeni vyloučením, nebo donuceni odejít dobrovolně. V roce 1970 měla *Státní bezpečnost* oproti roku 1968 již dvojnásobné stavy.¹²⁹ Autoři petice *Deset bodů* – Ludvík Vaculík a Václav Havel – požadující zachování demokratických zbytků *Pražského jara* byli trestně stíháni. Organizace, které odmítaly podřízení se normalizaci – jako byl i *Svaz českých spisovatelů* – byly rozpuštěny. A proti některým literátům se vedly pomlouvačné kampaně (např. proti Janu Procházkovi, Václavu Havlovi, Václavu Černému). Veškeré protisocialistické umělecké projevy byly pronásledovány. Rok 1971 přinesl zatčení a odsouzení za pobuřování několika ostravských literátů a divadelních herců – například Ivana Binara, Josefa Fraise, Petar Podhrázkého.

Tato doba přinášela značnou podobnost s dobou po únoru 1948, jen chybělo nadšení a naděje z nového systému. Literárně tato „*podobnost počátku let padesátých s počátkem let sedmdesátých byla ovšem právě pro umělce pokoušející se debutovat značná: ztráta svobodných publikačních možností a nastolení politické represe, která však v roce 1970 svůj precedens měla. Tehdy již bylo možné ohlížet se zpět a hledat příklady.*“¹³⁰ A tak podobně jako na počátku padesátých let měli potřebu nonkonformní básníci se družít – do edice *Půlnoc*, na počátku sedmdesátých let vyvstalo z politické situace hnutí českého undergroundu.¹³¹

Komunistická strana se zbavovala všech lidí, kteří se odmítali podílet na budování nového totalitarismu. Následovalo propouštění ve státních orgánech, na školách a univerzitách, v armádě, v redakcích či státní bezpečnosti. A tak se ponižujícím způsobem stávali z redaktorů, kritiků nebo vědců obyčejní noční hlídači, topiči, čističi oken. Koneckonců čím dál častěji u českých intelektuálů docházelo k emigraci na západ, a tak během let 1968 až 1988 odešlo až 300 000 občanů včetně mnoha významných spisovatelů (např. Josefa Škvoreckého, Ludvíka Aškenazyho, Věry Linhartové, Milana Kundery, Jiřího Koláře a spousty dalších).¹³²

¹²⁸ MAŇÁK, Jiří: *Proces tzv. normalizace a horní vrstva byrokracie v Československu v roce 1970*, in: KÁRNÍK, Zdeněk a Michal KOPEČEK. *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu Svazek V*. 1. vyd. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2005, s. 241.

¹²⁹ Tamtéž, s. 241–242.

¹³⁰ MACHOVEC, Martin: *Od avantgardy přes podzemí do undergroundu*, in: BITRICH, Tomáš, ALAN, Josef (ed.). *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 163.

¹³¹ Tamtéž.

¹³² LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. [i.e. 4. vyd.]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2013, s. 846–847.

Na svobodu slova mohla česká literární společnost zapomenout, docházelo k zákazům literárních časopisů – *Listy, Tvář, Sešity, Plamen, Orientace, Host do domu* – jež byly nahrazeny *Literárním měsíčníkem* oficiálních autorů. Stovky autorů bylo vyřazováno z knihoven – celkem se údajně jednalo o milion svazků. Významná díla vycházela ve směšně nízkých nákladech (např. *Odysseus*), zatímco díla oficiálně propagována zas v příliš vysokých.¹³³ Zakázána byla i literatura týkající se jakéhokoli náboženství a ideologie, dokonce i marxismu. Jedinou možností, jak vydat nepovolenou knihu, byl tedy samizdat, neboli „*ilegální mechanické rozmnoženiny*“, jak zněl právnícký termín.“¹³⁴

Jedinou životní funkcí občanů měl být klid a pasivita, ale ostatně většina komunistů také nevěřila v jistotu strany a rozkvět socialistického Československa. „*Ideologická hesla byla pronášena obřadně bezbarvým, takřka ospalým tónem, bez přesvědčení a ohně poúnorové doby.*“¹³⁵ Otevřeně se apelovalo na materiální výhody, což vedlo občany k předstírání souhlasu se systémem a k plnění předpisů jen proto, aby nepřišli „o chleba“.¹³⁶

2.3.1 Totalitní jazyk

K uplatňování totalitních idejí je zneužíváno jazyka, který musí být upraven tak, aby šel ruku v ruce s idejemi oficiální ideologie, přičemž hlavním cílem totalitního režimu je „*vytvořit ze společnosti jednolitou, apatickou a nepřemýšlející masu.*“¹³⁷ K přetváření jazyka dochází zejména v jeho redukci, jazyk má být jednoduchý, jednoznačný, snadno pochopitelný, podávat jasné odpovědi na veškeré otázky. Svět zobrazuje diametrálně, existuje pouze dobro nebo zlo, „my“ nebo „oni“. I slova tak mohou být pouze kladná nebo záporná. Pro totalitní režimy je typická také cenzura jazyka, která postihuje zejména texty složité, nepodporující redukci myšlení, jak je tomu u oficiálního jazyka, a jsou pro rozvoj totalitního režimu negativní.

Jazyk komunistického režimu v Československu se vyznačoval zejména paralelní existencí dvou odlišných typů – jazyka politicky oficiálního a jazyka běžně používaného

¹³³ Tamtéž, s. 848.

¹³⁴ MACHOVEC, Martin: *Od avantgardy přes podzemí do undergroundu*, in: BITRICH, Tomáš, ALAN, Josef (ed.). *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 167.

¹³⁵ LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. [i.e. 4. vyd.]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2013, s. 848.

¹³⁶ Tamtéž, s. 845–850.

¹³⁷ VÁŇA, Tomáš. *Jazyk a totalitarismus*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013, s. 80.

ve společnosti.¹³⁸ Nejužívanějšími slovy v tisku podle frekvenčního totalitního slovníku bylo například¹³⁹: *sovětský, nový, stát, národní, organizace, politický, pracující, síla, závod, svaz, rozvoj, soudruh, společnost, vláda, boj, společenský, zájem, pracovní, národ, výsledek, světový, revoluce, dělnický, ekonomický, lidový, výrobní, demokratický, hospodářství, družstvo, mírový, lidský, buržoazní* či *pokrokový*.¹⁴⁰ Nálepkování takovými slovy ztrácelo původní význam a naopak nabíralo nový, kterého se dalo v literatuře využívat, ale i zneužívat. Už v padesátých letech polský exilový básník Czesław Miłosz upozorňoval na to, že jazyk využívaný totalitou nemá funkci informační, ale pouze emocionální a hodnotící. Na tomto základě vzniká uzavřená ideální realita plná předem daných otázek a odpovědí, která je vydávána za realističtější než dennodenní empirická skutečnost.¹⁴¹

Tehdejší jazyk byl plný určitých fixních obrátů, klišé, například *boj za mír, pracující lid, nositel řádu práce, dělnická třída*.¹⁴² Využívána byla jasná a úderná propaganda pomocí sloganů a hesel, která vyobrazovala především masovou vůli, například *Proletáři všech zemí, spojte se!; Buduj vlast, posílíš mír!* či *Republice více práce, to je naše agitace!*¹⁴³ Pokřívován byl sémantický význam jazyka a jeho nejdůležitější funkcí již nebylo podávat co nejpřesněji informace o skutečnosti, ale funkce ideologická.

¹³⁸ Tamtéž, s. 87–88.

¹³⁹ Jedná se o vlastní výběr substantiv a adjektiv z prvních 330 nejfrekventovanějších slov, řazené jsou od nejužívanějších slov.

¹⁴⁰ ČERMÁK, František, Václav CVRČEK a Věra SCHMIEDTOVÁ (eds.). *Slovník komunistické totality*. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2010, s. 189–191.

¹⁴¹ LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. [i.e. 4. vyd.]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2013, s. 781.

¹⁴² VÁŇA, Tomáš. *Jazyk a totalitarismus*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013, s. 89.

¹⁴³ Tamtéž, s. 89–90.

3 Divadelní hry Eгона Bondyho

Egon Bondy napsal v letech 1968-1971 celkem 14 divadelních her, dochovalo se jich však pouze dvanáct a jedna z nich - *Hra XIII* zůstala zatím nevydána, jelikož se „žánrově, rozsahem i kvalitou odlišuje od ostatní autorovy dramatické tvorby.“¹⁴⁴ Zbylých 11 her vyšlo v souborném vydání pojmenovaném jednoduše *Hry*. Jedná se zejména o krátké aktovky, pouze hra *Nic jsem si nemyslel* je rozsáhlejší, čímž splňuje kritérium celovečerní hry. Řazení her v tomto souboru nesleduje chronologii dle doby jejich geneze, ale určitou žánrovou podobnost, jak ji vymezila Lenka Jungmannová. Při interpretování jednotlivých textů bude toto řazení zachováno. Rozřazení do společných žánrově tematických skupin je vlastní.

V rámci her se neustále prolínají jednotlivé přístupy, zejména satira, antiutopie, absurdita, nadsázka, intimismus a obscénnost, jazyková hra s jazykem oficiálního režimu, dále je využívána totálně realistická metoda a další přístupy a metody, o nichž bylo pojednáno výše, přičemž rozřazení her je na základě nejvýraznějších rysů. Veškeré hry jsou psány v duchu ostatních Bondyho děl, jsou tedy výrazně provokativní a kritické vůči tehdejší oficiální politické situaci, konkrétně vůči stalinistickému komunismu, kapitalistickému imperialismu, obrodnému procesu a následné normalizaci, ale také vůči veškeré vládní třídě, která disponuje mocí nad společností. Zároveň je kritizována moderní konzumní a pohodlná společnost. Hry jsou psány jednoduchým jazykem pomocí nepřiliš složitých kompozic a někdy až předvídatelných zápletek, přesto se nejedná o texty primitivní, jelikož za jednoduchou formou je skrytý hluboký a vážný obsah.

Ústřední jsou v jednotlivých hrách dialogy mezi jednotlivými postavami, v nichž se odehrává veškerý děj, což hry činí zajímavé pro uvědomění si politického a kulturního dění, na které autor poukazuje, nicméně se tím zároveň stávají pro inscenaci méně živými. Martina Musilová je tak ani nepovažuje za divadelní hry, ale spatřuje v nich spíše pouhý hospodský mužský dialog, „ve kterém jsou zpravidla řešeny ony ‚velké věci‘ tohoto světa.“¹⁴⁵

¹⁴⁴ JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Bondyho cesta do národního*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 289.

¹⁴⁵ MUSILOVÁ, Martina. Od racionality k vizionářství a zpět. A2 [online]. 2007(40) [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/40/od-racionality-k-vizionarstvi-a-zpet>

3.1 Satirické hry

Satirický přístup¹⁴⁶ je Bondymu velmi vlastní, avšak „*satiričnost v jeho podání není mírná a opatrná, jak tehdy bývalo zvykem, ale naopak je naprosto radikální.*“¹⁴⁷ Období obrodného procesu a následné období okupace si tedy nemohl svou kritikou nechat ujít, díky čemuž také vznikl soubor těchto her. Veškeré hry ale odsuzují nejen tyto konkrétní události, ale zejména totalitní režimy jako takové.¹⁴⁸

Tato kritika je nejvíce patrná právě u satirických her. Egon Bondy využívá jazykové hravosti, ironie, absurdity, groteska a to zejména vůči vládnoucí moci. Také využívá jazyka, jehož význam totalitní a socialistický režim pokřivil nebo zrušil a upozorněním na tyto výrazy se snaží znovunavrátit původní významy nebo je parodizovat.

3.1.1 Nic jsem si nemyslel

První hra souboru, která je zároveň i první hrou Egona Bondyho, je *Nic jsem si nemyslel aneb Nerozřešená záhada*, která je označována i jako *Hra I*. Datována je dodatečně autorem na podzim roku 1968.¹⁴⁹ Ve hře se ale neobjevují žádné narážky na okupaci Sovětskou armádou v srpnu 1968, proto se Lenka Jungmannová domnívá, že tato hra mohla být napsána už dříve.¹⁵⁰ Jedná se o nejrozsáhlejší Bondyho hru, čímž se stává také jedinou, kterou psal déle „*než dvě nebo tři odpoledne.*“¹⁵¹

Vystupuje zde deset postav se jmény herců divadla *Orfeus*, pro něž byla hra napsána takzvaně na tělo. Jeden z herců – Radim Vašínský – o této hře později říká: „*To byla hra, která se odehrávala v nějakém penzionu podivném a střetávala se ideově s ideologií toho osmašedesátého roku, kterou Bondy tehdy jako jeden z prvních, ba možná i jediný, v podstatě zesměšňoval [...], ale on to shazoval nikoli z pozic toho předchozího režimu, ale ze svých pozic levicového filosofa.*“¹⁵² Toto zesměšňování obrodného procesu

¹⁴⁶ Satira – pomocí komiky je vyjádřen kritický postoj vůči určitým nežádoucím jevům. Satira je tak velmi spjata se společenskými a morálními normami určité doby a reaguje na dobové ideologie. (MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 612.)

¹⁴⁷ JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Egon Bondy dramatik*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 27.

¹⁴⁸ Tamtéž.

¹⁴⁹ JUNGMANNOVÁ, Lenka a Radim KOPÁČ (eds.). *Ediční poznámka*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 290.

¹⁵⁰ JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Egon Bondy dramatik*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 26.

¹⁵¹ LOPATKA, Jan: *Divná sezóna*, in: týž: *Šifra lidské existence*. 1. vyd. Praha: Torst, 1995, s. 307.

¹⁵² *Fišer alias Bondy: první díl* [film]. Scénář a režie Jordi Nuubó. Česká republika, 1999.

se hercům nelíbilo, ba dokonce je to velmi pobuřovalo.¹⁵³ Předtím než tedy byla hra v *Orfeu* zinscenována, z ní Radim Vašínský vyškrtal politické narážky na obrodný proces a původní rukopis se už nikdy nenašel.¹⁵⁴ Přesto hra množstvím takových narážek doslova překypuje. Samotná inscenace v *Orfeu* měla kolem pěti repríz,¹⁵⁵ ačkoliv Bondy sám uváděl, že byla hrána šestadvacetkrát.¹⁵⁶

Hra je lokalizována do prostředí rekreačního hotelu na opuštěném ostrově uvnitř moře, čímž autor využívá rysy utopie. Osoby hry – rekreanti hotelu – jsou zde jedinými obyvateli.

Syžet hry je koncipován jako detektivka. V hotelu dochází k několika záhadným úmrtím, a jak již napovídá podtitul hry, k odhalení pachatele nedojde. Podezřelými jsou všichni. Navzájem tedy obviňují nejen ostatní, ale občas i sami sebe. V rámci rekreace si však s umíráním ostatních nedělají přílišné starosti, namísto toho holdují alkoholu a sexuálními hrátkám.

V kontextu doby zde Bondy výborně zachycuje mechanismy komunistického režimu. Na jakkoli záhadnou událost vždy existuje jednoduchá odpověď. Odpověď je podána na všechno, vše se jeví mezi účastníky jasně, pouze čtenář pořád dychtí po nalezení vraha. Tato skutečnost odpovídá období socialismu, kdy byl rozpor mezi oficiálním sdělením, které bylo často velmi obecné a nekonkrétní, podávalo však odpovědi na vše, přičemž ve skutečnosti panovala ve společnosti skepse. Tento rozpor mezi oficiálním světem tehdejšího režimu a skutečností prožívanou jednotlivci byl značný a tato manipulace s jazykem je v díle obsažena pokaždé, když dojde k některému ze záhadných úmrtí: „*Podívejte se, pan Knap se normálně utopil, pana Železného klepla mrtvička a slečna Rezková se udusila, jak spolkla tuhleto rybí kost.*“¹⁵⁷ „*Hm. Asi se nedá už nic dělat. Zakopla, upadla – a vidíte – tak nešťastně, že si zlomila vaz.*“¹⁵⁸ Viníkem smrti se tak pokaždé stává nějaká společností neovlivnitelná událost, za kterou si může pouze oběť sama. Jedinou možností, jak se co nejlépe vyhnout smrti, je tak paralelně život v kolektivu a přílišné nevybočování z davu. Za každou z vražd vždy stojí výpad elektřiny,

¹⁵³ Tamtéž.

¹⁵⁴ LOPATKA, Jan: *Divná sezóna*, in: týž: *Šifra lidské existence*. 1. vyd. Praha: Torst, 1995, s. 307–308.

¹⁵⁵ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Od Orfea ke Krytovému divadlu*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 38.

¹⁵⁶ LOPATKA, Jan: *Divná sezóna*, in: týž: *Šifra lidské existence*. 1. vyd. Praha: Torst, 1995, s. 307.

¹⁵⁷ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 7.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 20.

kdy se zhasne světlo a po rozsvícení je někdo mrtev. Navzájem se tedy vnitřně obviňují, a pokud jsou po rozsvícení světla sami u mrtvol, tak obviňují i sami sebe.

Jako odkaz na socialistickou dobu se zde objevuje motiv jídla a alkoholu, který jako by zacpával pusy těm, kteří chtějí vzdorovat. Jestliže ale mají pro sebe jídla dostatek, společenská situace je již tolik netrápí. V tomto ohledu je také důležité si uvědomit, že socialistický režim následoval po druhé světové válce, když tedy poté oficiální socialistické propagandy hlásaly občanům zaručení míru a dostatku výživy pro všechny, vytvářela se ve společnosti určitá naděje na lepší budoucnost, ke které však nedocházelo. Jídlo a alkohol se v textu objevuje ve vážné situaci, nad mrtvolou tak osoby holdují „salátkem a dortíčky“, při vážných politických tématech najednou dostanou chuť si zaplavat či dokonce zkusit vodní pólo. Namísto využívání vlastního ratia, individuálního smýšlení a postoje k záhadné situaci se stávají pouhými spotřebiteli, podléhají konzumerismu a od ostatních se odosobňují. Jak říká například Zelenka při objasňování smrti: „*Ale nesmysl, milostpaní, normální udušení, a i kdyby to byla cholera, tak to není žádnéj vrah, a vůbec co si máme kvůli tomu kazit rekreaci.*“¹⁵⁹ nebo: „*Já bych řek, jak jsem se tak na něj díval, že se přecpal. V tomhle vedru sníst čtyři porce a vypít jenom u večere dvě flašky...*“¹⁶⁰

V kontextu hry se dovídáme, že rekreanti byli na ostrov posláni kvůli známostem s jistým soudruhem Weisem předtím, než se měla „*prudce změnit politická linie,*“¹⁶¹ protože Weis se má stát jedním z nových politických reprezentantů. Potřebuje se tak zbavit svědků, kteří ho znali v politické pozici předcházející. Autor tím kriticky poukazuje na určité politiky obrodného procesu 1968, kteří byli paradoxně i politiky stalinistického režimu 50. let: „*Chtěl byste moc najednou! Obrodný proces, a ještě aby všichni uvolnili druhejm!*“¹⁶² Tento fakt jen zdůrazňuje moc slibů, propagand a frází, které jsou na občany uplatňovány, ať už při totalizaci či demokratizaci země, což z nich činí stejně marná revoluční snažení.

Jednotlivé postavy se s demokratizací vyrovnávají různě, především pociťují stud, že se proti předchozímu systému nikdy nepostavily a tvářily se spokojeně. „*Dozrávalo to v nás obou po léta, až jsme k tomu dorostli. Nikoho ani nenapadá, že by snad litoval něčeho z předcházejícího života, ale můžeme si klidně přiznat, že to často bylo o hubu.*“¹⁶³

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 8.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 11.

¹⁶¹ Tamtéž, s. 27.

¹⁶² BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 30.

¹⁶³ Tamtéž, s. 15.

Vyústění tohoto vyrovnávání se s politickou změnou ve vytouženou svobodu je v textu nakonec zobrazeno jako nedostižné. Dochází k uvědomění, že žít ve svobodném světě znamená skutečné prožívání, které je dobrodružné, ale i nebezpečné, a proto se jedná o „*dobrodružství jen pro ty nejschopnější*.“¹⁶⁴ O nastolení svobody je hovořeno jako o něčem nerealizovatelném, a tak si společnost hledá alespoň nějaká vítězství, kterými však paradoxně uznává pouze svou vlastní porážku.¹⁶⁵

Co se záhadných úmrtí týče, tak přestože se před vraždou často ozývají tajemné zvuky kroků z půdy, postavy si nepřipouští, že by tam s nimi mohl být někdo další, kdo je nad nimi. Jejich smýšlení je přízemní a nehledají tedy příčiny vražd ani v čemkoli transcendentním. I přesto, že se dozví, že byli na ostrov poslání v rámci politické mašinérie, aby nepřekáželi v budování nového systému, stále mají ve svůj režim a vládnoucí vrstvu důvěru, jelikož „*ty nás přece nenechaj padnout do nějakýho chaosu*.“¹⁶⁶

V díle se také objevují narážky na expanzivní imperialistickou politiku Sovětského svazu, který měl nad Československem moc, což je konfrontováno i s obrodným procesem, který je dle postav taktéž v rukou Sovětského svazu: „*V dnešní době musí všechno chodit jako na drátkách. Veškerá politika je v rukou velkejch centrál a ty mají vypracované plány na hodinu a na minutu v perspektivě přesně na pět let dopředu*.“¹⁶⁷ „*Zavedení svobody a demokracie je přece naplánovaná věc a jako taková se přece může provádět jen po konzultaci s našimi spojenci*.“¹⁶⁸

Objevují se zde i narážky na postoj oficiálního systému k samotnému autorovi, na jeho postavení ve společnosti: „*Tahle zotavovna je výmysl ministerstva zdravotnictví. [...] A ministerstvo kultury si ji hned najalo, protože má nejvíc nemocných lidí, kteří potřebujou úplnou zotavenou*.“¹⁶⁹ „*Stejně tu zbýváme ve světě bez opravdový radosti, ve světě náhražek za tvorbu*.“¹⁷⁰

Autor velmi využívá nedořečených výroků a prázdných míst. Některé dialogy jsou pak naprosto nekonkrétní a nic neříkající a je jen na čtenářích, popřípadě divácích, jak si prázdná místa vyloží a informace do textu dosadí. „*Tady byli – vidíte je – a stalo se to –*

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 15.

¹⁶⁵ Tamtéž, s. 17.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 31.

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 27.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 31.

¹⁶⁹ Tamtéž, s. 26.

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 57.

[...] Teda, na co my, na co jako vlastně, na co ty lidi...¹⁷¹ Občas prázdná místa slouží ke zvýšení čtenářovy pozornosti a místo toho, co čtenáři očekávají, je jim představeno něco naprosto jiného, neočekávaného, absurdního. Jak je tomu například u Kukuczko vyznávání lásky: „Poznal jsem Vás a velice si Vás vážím. V žádném případě bych vás neoslovoval s nějakou lehkomyšlností. Myslím, že jste si mohla všimnout, že jsem ... s vámi dosud nesouložil...“¹⁷² Určitá vyjádření jsou v textu zachována pouze v implicitním vyznění, především tím autor předcházet přílišnému užívání expresivních výraziv: „Martin každému lezl...“¹⁷³

V absurdní situaci neustálých úmrtí nabírá i jazyk postav nových absurdních konotací, tak je tomu například u frází typu „z toho by člověk vraždil“¹⁷⁴ či „nebo vás zabiju!“¹⁷⁵ Zároveň je využíváno groteskního humoru při prolínání dvou nezávislých dialogů, přičemž groteskní střet nastává ve chvíli, kdy situace může vyznít jako odpověď na otázku: „Ženy jsou daleko krásnější, co říkáte má milá?“ – „Mrchy, bestie, kurvy, hajzlové! Tohle mi udělali z léčebný rekreace!“¹⁷⁶

Ve hře je uplatňována i Bondyho metoda totálně realistická. Vysoké se mísí s nízkým, vážné s absurdním. A tak například ve chvíli, kdy spolu rozmlouvají dva členové rekreace o metafyzických tématech štěstí, lásky a společenském systému, najednou přijdou jiní členové a začnou se oddávat hromadným orgiím. Toto totálně realistické mísení, které je určitým výřezem reality z pohledu samotného autora směřuje veřejný život se soukromím, rozumovost s fyziologickou stránkou člověka, naději se skutečností: „Víte, někdy mi připadá, že je život krásný... ale hned zas vím, že stojí za hovno.“¹⁷⁷

V textu je uplatňována i intertextovost – na filosofa Immanuela Kanta, na dílo Karla Meye *Vinnetou*, na časopis *ABC vědy a techniky* nebo film *Jamese Bonda*. Ve hře je také znatelný jistý autorský intimismus, zobrazení styku mezi muži a ženou, přičemž pohlavní styk je zde něčím neosobním, rozkoší přístupnou všem, stejně jako jídlo nebo pití, na rozdíl od možnosti individuálně smýšlet a vytvářet si vlastní životní postoje.

Závěr je plný narážek na společnost, která je manifestní souhlasem se vším shora, i když skrytě touží po změně. „Nic neriskujete, a tak taky budete oddělení jako volové.

¹⁷¹ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 20.

¹⁷² Tamtéž, s. 14.

¹⁷³ Tamtéž, s. 28.

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 35.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 42.

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 46.

¹⁷⁷ Tamtéž, s. 53.

*Proč byste měli být vůbec svobodní, když můžete mít bez rizika pohodlí? [...] Svět už se bez vás obejde, už vás odepsal.*¹⁷⁸ Zde tedy autor využívá vlastní stylizace do revolucionáře, jak ho známe i z jiných jeho děl. Ze závěru také vyznívá, že minulosti se nelze zbavit, ani ji nelze popřít. Na úplném konci se objevuje surrealistický výjev snově se pohybujících mrtvých postav, které si mezi sebou špitají milostná vášnivá slova a vyjadřují tak nevědomě svou pudovou stránku. Zničehonic se pak ale začnou hlasitě smát, což je výjev spíše expresionistický.

3.1.2 Otec v restauraci

Divadelní hra *Otec v restauraci aneb Žerty stranou, otče!* je plná skepsí vůči normalizační éře. Jedná se o mezigenerační dialog mezi otcem a synem o politické a společenské situaci socialistického světa. Střetává se zde až ortodoxní socialistické smýšlení s holým skepticismem. Veškerým děním je samotná řeč obou postav. Třetí postavou je servírka, která je tiše obsluhuje, otec po ní kouká a občas jí poplácá.

Hra by též mohla být považována za dokumentární drama,¹⁷⁹ jelikož se jedná o pouhý záznam dialogu, přičemž úloha otce bravurně dokumentuje společensko-politickou náladu i socioekonomické postavení: „*Když mi před třemi lety dali sedm set důchodu, tak jsme s mámou z toho ještě vyšli, když jsme nekupovali vepřový.*“¹⁸⁰ Syn zde naopak ztotožňuje nevěrohodný budovatelský elán, který svým nasazením působí směšně: „*Štěstí je pracovat a žít v SSSR!*“¹⁸¹ Zároveň kárá otce, aby přehodnotil svůj pohled: „*Naši otcové prolévali krev v boji proti fašismu společně se sovětskými vojáky, jen aby se nám žilo lépe, a nyní intelektuální koalice nás chce dostat zpět na úroveň Západního Německa – a ty přihlížíš?*“¹⁸² „*My mladá generace budovatelů socialismu, vás musíme naučit myslet jinak!*“¹⁸³ Střetávají se zde tedy dva fikční světy, jeden idealistický, socialistický, znázorňující mocenskou propagandu a ortodoxní vyznávání komunistické myšlenky jako jediné možné k nastolení ráje na zemi, a druhý individuální, skeptický, stranící se víry v předkládaná hesla. Intelektuální otec se nechce do těchto debat pouštět, jelikož jeho vlastní smýšlení a zkušenost se nekryjí se synovými

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 57–58.

¹⁷⁹ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Egon Bondy dramatik*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 29.

¹⁸⁰ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 63.

¹⁸¹ Tamtéž, s. 67.

¹⁸² Tamtéž, s. 63.

¹⁸³ Tamtéž, s. 66.

výroky. Tato určitá moudrost, zdrženlivost a vlastní intelektuální názor velmi připomíná samotnou autorovu osobnost, jedná se tak o určitou autorovu stylizaci.

Podobně jako v předchozí hře je zde také využíváno socialistického jazyka obecného obsahu s jednoznačnými a bezprostředními odpověďmi na veškeré otázky. Tato jednoznačná hesla většinou vybízí k určitému jednání a zobrazují svět v černobílém pojetí, tedy v opozici vůči nesocialistickému světu, který je zavrhován.

V rámci skepse se v dramatu také objevuje téma identity v protikladu západ – východ, jakožto socialistického východu a kapitalistického západu, přičemž syn je nepochybným socialistou, otec však nenachází východisko ani na jedné straně a na jakoukoli revoluční politiku rezignuje.

Totálně realistický je zde střet osobního s národním, individuální s celospolečenským. Zatímco otec řeší vlastní materiální a finanční nedostatky, syn poukazuje na bohatství socialistické společnosti a to nejen finanční, ale zejména morální, jelikož systém „*prohlubuje hloubku socialistického člověka.*“¹⁸⁴ Syn také neví o tom, že jeho matka je nemocná a leží v nemocnici, zatímco ví vše o dobru socialistického systému. Osobní a celospolečenské zájmy se zde také střetávají, když je otec svou finanční situací nucen prodat zuby a televizor, ale syn ho upozorňuje, že televizi mu poskytla naše společnost a on se chce dopustit zločinu proti devizovému hospodářství. Za totálně realistický by mohl být považován i rozpor mezi prostředím a tématem – restaurace IV. cenové skupiny a vážnost dialogu o „vysoké politice“, tato kombinace je samotnému autorovi velmi blízká a dochází k ní často i v reálném světě.

Uplatněním dialogu otce a syna a jejich zapojení do budování socialistické společnosti se Bondy staví do opozice vůči dílům, které v této době vycházely, ale měly opačné postavení svých hrdinů, čili mladá generace vyčítala té starší, že dopustila nástup další totality, jako je tomu například u *Sekyry* Ludvíka Vaculíka.

Vzhledem k tomu, že tato hra byla napsána 5. 8. 1969,¹⁸⁵ stává se tak satirou na tehdejší politickou a společenskou situaci, již zveličuje pomocí nadsázky a humoru. Patetické uznávání socialistické politiky ústí v komično, v zesměšňování oficiálního jazyka pomocí projevů syna, který je nadsazeným stranickým duchem a paradoxně opakuje: „*Žerty stranou, otče!*“¹⁸⁶ Jedná se tak o provokaci tehdejší vládnoucí moci a společnosti a o zobrazení doby plné mýtů a lží ze strany vládnoucí síly.

¹⁸⁴ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 64.

¹⁸⁵ JUNGMANNOVÁ, Lenka a Radim KOPÁČ (eds.). *Ediční poznámka*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 290.

¹⁸⁶ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 69.

Text je plný socialistických hesel „vyjděme bojovat proti pravicovým oportunistickým silám“; „spojme se“¹⁸⁷ či slibů plných iluze lepší budoucnosti, neboť „Štěstí je pracovat a žít v SSSR!“¹⁸⁸ Je přesycen socialistickými symboly, objevují se tak zde krumpáče, lopaty, *Veřejná bezpečnost*, *Lidové milice* či *Jednotné zemědělské družstvo*. Zmiňováno je ohrožení a nenávisť vůči revanšistům, kontrarevolučním silám, pravicovým oportunistickým silám, kapitalismu, noviny jsou charakterizovány jako necenzurovaný svobodný tisk a Sovětský svaz či spojenecká vojska si zasluhují bezpodmínečný obdiv. Zvláštní úlohu zde má také používání číslovek k vyjádření toho, jaké množství lidí a po jakou dobu se různými událostmi zapojili do budování státu, čímž je opět využíváno kolektivnosti, kdy každý, kdo s kolektivem nesouhlasí, se nachází na „špatné straně“ společnosti.

Veškerá Bondyho ironie je v textu implicitně skryta v synových promluvách, např. že není třeba vyplácet starobní důchody, protože za tak malou částku tak velká administrativa nestojí, a tak je lepší vrhnout tuto energii do produktivní činnosti. Zároveň tento výrok je možno považovat za přímou autorovu narážku, jelikož v době geneze hry sám důchod pobíral.

Narážky na oficiální socialisticky realistické umění si Bondy také neodpustil. Naráží tak na básně s tématem pohraničních psů, věrných pomocníků při ochraně hranic našeho státu, které syna dojmají, zatímco otec namítá: „*Psi na tebe udělali dojem? No to jsi mohl jít do Zverexu.*“¹⁸⁹ Objevují se také narážky na spisovatele A. J. Liehma, Iva Štuku, Milana Kunderu, Julia Fučíka, Ludvíka Vaculíka, Pavla Kohouta, jichž se oficiální systém různými způsoby dotýkal; na komunistické oběti Ottu Šlinga, Rudolfa Slánského, Jana Palacha či Marii Švermovou; na politické představitele Antonína Novotného, Alexandra Dubčeka či Františka Kriegla.

Mimo narážek na politickou a společenskou situaci v naší zemi obsahuje text i narážky na okolní svět. Čínští maoisté tak například nikdy nepoznají, jaké to je být vlastencem, neboť „*není, nebyl a nebude, není a není a nebude, nebyl a nebude vlastencem a není nikdo, kdo nemiluje Sovětský svaz.*“¹⁹⁰ Německo a uhlí (nejspíše narážka na *Evropské společenství uhlí a oceli*) náš stát nikdy potřebovat nebude, zatímco

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 63.

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 67.

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 67.

¹⁹⁰ Tamtéž, s. 68.

do USA budeme neustále dovážet lahve na pivo, jelikož se v těchto zemích ještě řádně nezbavili kapitalistů.¹⁹¹

3.2 Absurdní satirické hry

Následující dramata z reflexe totality a společenské situace konce šedesátých let a počátku let sedmdesátých také vychází, avšak jej naprosto přesahují. Tato dramata dovádějí politické mašinérie do absurdních výjevů a burleskně hyperbolizují důsledky totalitní moci. Autor zde pracuje s nacistickou totalitou Německa, s totalitou nastupujícího socialismu v 50. letech a zároveň s obdobím normalizačního procesu, v němž byla politická moc opět posílena. Absurdita je zde dvojitá – část si autor přebírá právě z totalitního světa (koncentrační tábory, vyslýchání pomocí násilí, plánovaná politika apod.) – část vytváří vlastní fantazií pomocí propojování oněch „příšerných“ výdobytků, jež si sama totalitní společnost vytvořila, čímž vytváří ještě absurdnější ohyzdně hyperbolizované výjevy. V obou dramatech je využíváno manipulace s živými bytostmi a jejich utrpení pro zachování státní moci nad společností. Sám autor ale nastiňuje, že čtenářská recepce nemusí být nutně tragická, upozorňuje tak herce v úvodu ke hře *Návštěva expertů*, že ji mohou hrát buďto „stoprocentně vážně, nebo jako crazy komedii.“¹⁹²

3.2.1 Ministryně výživy

Divadelní hra *Ministryně výživy aneb Výživa lidu* odehrávající se v kanceláři ministerstva pojednává o zajištění výživy pro populačně narůstající svět. Drama je věnováno Stanislavě Vránové, herečce divadla *Orfeus*.¹⁹³

Hra vychází z humanistického a komunistického cíle vytvořit pomocí centralisticky plánové politiky vládnoucí vrstvy takové podmínky na zeměkouli, aby byl uživen každý jedinec. V textu je tak plánovaná centrální politika kritizována, jelikož brání jedincům ve vlastním smýšlení a rozhodování a člověka si tak pouze zotročuje pro své

¹⁹¹ Tamtéž, s. 69.

¹⁹² BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 120.

¹⁹³ VAŠINKA, Radim. *Bondy a Orfeus*. In: *Orfeus* [online]. 2007 [cit. 2016-04-02]. Dostupné z: http://www.orfeus.cz/06zdivadla/clanky/070000_bondyaorfeus.htm

vlastní potřeby, což nám může také připomínat vládce v době feudalismu, kteří se honosili, kdo má více poddaných.¹⁹⁴

Ministerstvo výživy má za úkol nasytit lidstvo, k čemuž využívá životů zvířat. Tato zvířata postupně upravuje, aby se snížil jakýkoli úbytek na váze zvířete. Zvířata jsou tak napojena na hadice, kterými je krmí a zajišťují naprosto čisté hygienické vylučování. Postupně je jim vypícháváno jedno oko, což „zvýší pozornost chovaného objektu k alimentaci o celých 25%“,“¹⁹⁵ zaplombovány nožičky a začíná být užíváno *Conterganu* k odstranění nožiček, později dokonce mozku. Veškeré toto jednání je zdůvodňováno tím, že příroda potřebuje pomoci a že se jedná o jednání humanistické.

Satiričnost na dobu, v níž hra vznikla – rok 1970¹⁹⁶ v prostředí Československa zde poukazuje na období zprůmyslnění živočišné výroby. Jednalo se o krok, který zajistí „ještě větší blahobyt“ pro budoucí generace. Autor zde dovádí tuto myšlenku ad absurdum absolutní likvidace přirozeného světa a absolutní podrobení a zneužívání přírody zobrazuje jako zkázu lidstva. Plánovaná politika výživy obyvatelstva byla zřízena s představou budoucího zajištění komunistického ráje, dostatku pro budoucí generace. O době vzniku napovídá také užívání jména prezidenta pojmenovaného Caspar Luíz Libertas, jehož příjmení je latinským ekvivalentem svobody a odkazuje tedy k období, v němž byl prezidentem Antonín Svoboda. Z tehdejšího dobového dění jsou přebírány také možnosti ohlašování jakéhokoli drobného slovního provinění proti systému na *Státní bezpečnost*.

Hru lze interpretovat jako varování před skutečnou zkázou světa podpořenou technickým pokrokem a zároveň hra upozorňuje nejen na postupné zotročování zvířat, ale i samotných lidí. Jestliže je pro svět prvotním zájmem, aby všichni lidé byli nakrmeni, stávají se lidé opět pouhými zvířaty. Samotné zacházení se zvířaty, které jsou „otroky systému“ lze tedy přenést i na společnost, která totalitě přitakává. Jediným východiskem z takového systému je užívání vlastního rozumu a uvědomění si moci, která je na jedince vládnoucí třídou uplatňována, což bylo v socialistické totalitě neuznávané a lidé měli naopak zastávat pozici dělníků pro svůj stát. Postupná zkáza světa je ve hře zobrazována pomocí přírodního zákonu příčiny a následku. Jednotlivé motivy se tak ve hře vracejí osobám v takové podobě, jak si jej zaslouží, a tak například kvůli používání *Conterganu*

¹⁹⁴ KAGARLICKIJ, Julij Iosifovič. *Fantastika, utopie, antiutopie*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1982, s. 315.

¹⁹⁵ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 75.

¹⁹⁶ JUNGMANNOVÁ, Lenka a Radim KOPÁČ (eds.). *Ediční poznámka*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 290.

na mutování zvířat se vnučka ministryně narodí bez rukou, nebo ministryně milující zvířátka dostane od spolupracovníků štěňátko a na konci se sama stává potravou pro štěňátka.

Ve hře je ve velké míře užíváno absurdity. Vznikají zde absurdní nařízení, která svět proměňují do děsivé dimenze. V textu je také využíváno černého humoru, především ve vyobrazování absurdních zadostiučinění. Text zároveň vsazuje veškerou živou bytost do absurdního světa, kde „*se stává pouhým nástrojem technické civilizace i mocenských zájmů*“¹⁹⁷

Absurdní rozpory vznikají, když jsou zvířata neeticky mutována a ministerstvo se neustále chvástá, jak je humánní, jelikož „*Celým smyslem naší politiky je jediné blaho člověka, tedy čínorodý humanismus, který spočívá v práci a v péči o člověka.*“¹⁹⁸ Tento rozpor je zároveň paralelou socialistického světa, kde oficiální sdělení bylo plně neuskutečnitelných slibů. O hrůzných zohaveních, jež jsou zvířatům prováděna, je s absolutní přesvědčeností hovořeno v duchu pomoci, lásky a dobrého mravu a samotná ministryně je milovnicí všech zvířat, vyjadřující se o nich s láskou a něžností. Zajištění obživy lidu je zároveň vnímáno jako prostředek napomáhající udržení míru, což se ale nepodaří. V době válečné situace je ministerstvo zakopáno pod zemí, aby nemohlo dojít k porušení jejího snažení, a uvažuje nad zpracováváním nepřátelských vojenských obětí války do konzerv. Jelikož se každý totalitní režim vyznačuje jasným definováním přítele a nepřítele a bojem proti nepřátelským silám, v textu je tak nepřátelům odebrána jakákoli lidská hodnota.

I přes veškeré mutační snažení ministerstva vyprodukovat stále více potravy je jediné skutečné řešení spatřováno v „superhumánním“ procesu zpracování lidských exkrementů. Výzkum a výstavba velkopřemyslových zařízení by však trvala příliš dlouho, a tak je konečné řešení nakrmení lidstva uplatňováno v mutaci mravenců a členovců. Závěr hry však přináší zvrat v podobě naprosto nehumánního řešení výživné otázky, kdy lidstvo samo bude napojeno na hadice, jež je budou krmit a zaručovat vylučování, aby pak bylo zpracováno do konzerv pro psy přátelské mimozemské civilizace. Zde Bondy naráží na degradaci zvířat na evolučním žebříčku a naše postavení vůči nim a moc, jež je na zvířata uplatňována, obrací proti samotnému člověku. Zároveň je tím naráženo na imperialismus Sovětského svazu, který naši zemi ovládal a veškeré vlastní politické snažení je tak marné, což je odkazem právě k invazi vojsk *Varšavské*

¹⁹⁷ KARPATSKÝ, Dušan. *Labyrint literatury*. 4., rozš. a upr. vyd. Praha: Albatros, 2008, s. 9.

¹⁹⁸ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 77.

smlouvy, po níž veškeré snažení o demokratizaci bylo nahrazeno nařízenými „shora“ a systémem sovětského typu.

V promluvách postav se objevují prázdná místa nebo výrok zůstává nedořečený. Důvodem je zejména to, že schémata řeči, jež postavy používají, jsou typickými prázdnými politickými promluvy: „*Jelikož zde vystupujeme na vysoce odborném fóru, bude jistě stačit – hm hm, a tak dále.*“¹⁹⁹

Autor v textu také vyobrazuje své vlastní ekologické nazírání na svět a kritizuje podrobení přírody pro potřeby člověka. Jak sám píše tři roky před napsáním této hry: „*Příliš těžíme z vědomí, že jsme posledním a závěrečným článkem biologického vývoje na naší planetě, že mohou snad vznikat nové druhy hlodavců, ale že nás nepřeroste žádný novočlověk, a že v nejbližším vesmíru je zřejmě vývoj pod naší úrovní.*“²⁰⁰ Zároveň tímto literárním vyjádřením ekologického světonázoru téměř předbíhá dobu, jelikož toto téma je do té doby patrné pouze u dramatických děl Josefa Šafaříka a některých děl Václava Havla.²⁰¹

3.2.2 Návštěva expertů

Hru *Návštěva expertů*, jež byla psána 16. až 18. října 1968,²⁰² považuje Martin Machovec společně s *Výživou lidu* za horory první třídy a rád by našel divadlo, které by mělo odvahu je hrát.²⁰³ Takto odvážně se nakonec projevilo samo *Národní divadlo*. *Návštěva expertů* je nejdrsnější Bondyho hrou, mučení nepřátel totalitního režimu je zde dovedeno do absolutního extrému. Zároveň je „*doslova ztělesněním hororových pocitů ze života v totalitě.*“²⁰⁴

Hra se odehrává ve výzkumném ústavu ministerstva vnitra v nejmenované rozvojové zemi v 70. letech 20. století, kam přijíždějí vědci ze západní Evropy, podle narážek na koncentrační tábory sloužící k vyhlazení nepřátel systému pravděpodobně z Německa, poznat jejich praktiky při vyslýchání.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 73.

²⁰⁰ FIŠER, Zbyněk. *Útěcha z ontologie: substanční a nesubstanční model v ontologii*. 1. vyd. Praha: Academia, 1967, s. 17–18.

²⁰¹ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Bondyho cesta do národního*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 286–287.

²⁰² JUNGMANNOVÁ, Lenka a Radim KOPÁČ (eds.). *Ediční poznámka*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 290.

²⁰³ *Fišer alias Bondy: první díl* [film]. Scénář a režie Jordi Nuubó. Česká republika, 1999.

²⁰⁴ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Egon Bondy dramatik*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 28.

Plukovník, což je vedoucí výzkumného ústavu, nejprve považuje návštěvu profesora a docentky za nešťastnější den v dějinách ústavu, nicméně postupně se k nim začíná chovat drze a jeho vyjadřování sklouzává k nespisovnosti a vulgarismům a to zejména, když se vyjadřuje o lidech, kteří se provinili proti systému. Profesor a docentka jsou buržoazními přívrženci západní společnosti, žijí tak v individualizovaném světě a obávají se civilizačních chorob – nepijí kávu kvůli hypertenzi, nejedí sladké kvůli obavě z obezity. Výstavba textu je podobná hře *Ministryně výživy*, gradačně jsou líčeny hrůznější a hrůznější praktiky, které však stále neměly stoprocentní úspěch a „bohužel“ více zabíraly na kriminální zločince než politické, a na konci je představena ta nejspolehlivější ale zároveň nejobludnější metoda zajišťující 99% úspěch. Pro vyslýchaného to znamená zbavení všech smyslů, pohlavních orgánů a končetin a zavření do bedny. Navíc je tento člověk neustále udržován v bdělém stavu pomocí píchání jehel do zbylé části těla, polévání vařící a ledovou vodou, nebo vpouštěním mravenců a blech do bedny. Tomuto člověku tak zbývá pouze vnímat bolest a přemýšlet o svém životě. Z lidí se tak stávají pouhá torza, přičemž při líčení postupných úprav těl je využíváno surrealistické imaginace rozkládání na jednotlivé části, čímž je postupně poukazováno na to, jakou důležitost jednotlivé části mají.

Z totalitních propagand je přebíráno černobílé schéma světa, který je buďto přátelský nebo nepřátelský, přičemž nepřítel je třeba se zbavovat. Využíváno je nejhrůznějších metod vyslychání, které však neslouží k tomu, aby vyslychaná osoba sdělila vlastní pravdu, ale takovou, která je v duchu oficiálního totalitního režimu. Opět je zde spojována totalita nacistická a socialistická zejména v období 50. let. V tomto kontextu totalitního režimu je užíváno i stejné terminologie: vyslychanými tak jsou „protizákonné živly“ či „nepřátelé režimu“; vyslychání je nazýváno „pročišťovací akcí“ a slouží k „boji za obranu svobodné země“; profesor a docentka ani nesmějí podat expertům ruce, jelikož jsou „nižší rasou“ a experti by se tak mohli „pošpinit“.

Konec hry opět přináší zvrát, kdy docentka a profesor jsou obviněni, že chtěli spáchat atentát na jejich prezidenta a čeká je tentýž výsledek. Paradoxní zde je, že samotný prezident je v bedně a ve zruďném stavu také. Poukázáno je tak na držení moci, tedy jestli je skutečně moc v rukou politických představitelů, či vykonavatelů moci – *Státní bezpečnost*, vyslychající, vězeňští dozorcí apod. Udržení moci ve společnosti pak nedrží žádná společná idea, ale pouhý strach z provinění se vůči systému.

V tomto dramatu se také objevuje několik prázdných míst a nedořečených výroků a využívána je tak vlastní čtenářská představivost k pochopení, jaký obsah stojí za těmito

nesdělenými skutečnostmi. Zřetelné je to na dialogu „*Milostivá paní si snad myslela, že v naší zemi nemáme –*“ „*Ach nikterak, to vůbec ne*“²⁰⁵ nebo „*Tedy hodlal jste...*“ „*Tak pane profesore.*“²⁰⁶

Při líčení donucovacích a vyslyšacích metod je užíváno až naturalistického líčení. Drama také pracuje obrazností utrpení pomocí filmových ukázek tradičního mučení. Experti odkazují na praktiky sovětského svazu a uznávají sovětské radikální politiky Nikolaje Ježova a Genricha Jagodu. Tento odkaz upozorňuje čtenáře na hrůzné praktiky nejen totalitního Německa na konci 30. a počátku 40. let, ale i na praktiky Sovětského svazu, přičemž v tehdejší společnosti bylo Německo vyobrazováno jako nepřítel a jeho praktiky byli veřejně známy, u Sovětského svazu tomu tak ale nebylo. Ten nad námi měl ve druhé polovině 20. století moc a byl bezmezně opěvován, vyobrazován jako ráj na zemi, ač se také jednalo o totalitní režim se svými hrůznými praktikami.

I zde si Bondy neodpouští intertextové narážky, tentokrát na *Květy zla* Charlese Baudelaira a jeho zvolání „*Čtenáři pokrytče – můj bližní – a můj bratře!*“²⁰⁷ ve hře ve formě „*Čtenáři pokrytče, můj příteli, můj bratře!*“²⁰⁸ Experti se na něj odvolávají proto, že „*bez poezie by nám cosi chybělo!*“²⁰⁹ Je tedy paradoxní, že experti, kteří dokáží vykonávat na lidech tak absurdní zlo jsou milovníky poezie, a proto je záměrně použita právě tato dekadentní sbírka, jelikož se vyznačuje zobrazováním krásy v ošklivosti a bolesti, nemožností nalézt štěstí a vyznáváním kultu smrti.

3.2.3 Kdekoliv v současnosti

Hra *Kdekoliv v současnosti* ze září 1969²¹⁰ byla napsána poté, co se samotnému autorovi zdála ve snu. Tento fakt opět poukazuje na to, jaké děsivé pocity obnáší život v totalitě.²¹¹

Děj se odehrává v malém koncentračním táboře, který je eufemisticky nazýván pedagogickým institutem či převýchovnou institucí. Nachází se kdesi v pustině a vytvořit takové prostředí na jevišti by podle autora nemělo být náročné, jelikož, jak cynicky dodává, je veřejnosti známo z historie 20. století.

²⁰⁵ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 123.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 128.

²⁰⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Květy zla*. Vyd. v tomto uspořádání 1. Překlad Vítězslav Nezval. Praha: Československý spisovatel, 2013, s. 11.

²⁰⁸ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 139.

²⁰⁹ Tamtéž.

²¹⁰ Tamtéž, s. 152.

²¹¹ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Egon Bondy dramatik*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 29.

Dozorci se k vězněným chovají povýšeně, vyjadřují se vulgárně, nespisovně. Zatímco věznění k dozorcům přílišný respekt nechovají. Ústředními postavami jsou vězeňský dozorce Béd'a, který je zároveň homosexuálem a alkoholikem, a trestanci bolševik a filosof. Homosexuální orientace dvou z dozorců, kteří si navzájem podlézají, narušuje stereotyp, že věznění muži společně podléhají homosexualitě, zde jsou ale do této role postaveni sami dozorcí vykonávající moc oficiálního systému. Homosexualita však za socialismu byla tabu a oficiálně se jí opovrhovalo.

Ač mají dozorcí nad vězněnými moc, jsou představováni naopak poklesleji. Zatímco věznění jsou vzdělaní a disponují vlastním pohledem na politickou situaci, dozorcí si neustále stěžují, že slouží pouze k tomu, aby vykonávali moc, a nemají tak vlastní možnosti rozhodovat se v životě. Tento fakt si kompenzují zlem na vězněných a shazují je. Například dozorce Béd'a shazuje vzdělané, zejména filosofa, slovy jako „*bahno lidstva*“²¹² a považuje vzdělané za původce veškerého zla: válek, revolucí, politiky, ideologií, filosofie a náboženství. Jediným řešením podle něj je, že musí vzdělané v koncentračním táboře držet, avšak jen tu část intelektuálů, která zrovna nevládne, situace se ale časem obrací: „*jak vás tu tak držíme, tak vlastně nevím, jestli vy posloucháte mě, nebo já vás, dyž vy mě tu vlastně držíte, abych tu já vás držel. Ale voni se vyměňej, až se to změní, a já budu furt drženej v takových nelidských podmínkách, já se odsad' nedostanu, vy mě tu pořád budete držet, páč vždycky ste nahoře jenom vy, to je jedno který, všechny na jedno brdo.*“²¹³ S tímto tématem diktatury proletariátu Bondy nepřišel v dramatu první a typické je především pro dílo Václava Havla, jemuž se Bondy v této hře velmi přibližuje.²¹⁴ Podobné myšlenky jako u Bédi tak můžeme spatřit například u Sládka v divadelní hře *Audience*, jež je o šest let starší: „*No vy! Inteligenti! Páni! To jsou jen samý hladký řečičky, jenomže vy si to můžete dovolit, protože vám se nic nemůže stát, o vás je vždycky zájem, vy si to vždycky umíte zařídit, vy jste nahoře, i když jste vlastně dole.*“²¹⁵

V této hře je uplatňováno absurdní prostředí totalitního světa, tedy koncentrační tábor, není zde ale vyobrazováno žádné fyzické týrání, pouze psychické shazování. V táboře jsou všechny postavy nešťastné, ať ty, které jsou vykonavatelé moci, tak samotní vyvrženci, nepřátelé režimu a vězni. Dozorci, jakožto vykonavatelé totalitní moci, trpí

²¹² BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 155.

²¹³ Tamtéž, s. 158.

²¹⁴ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Egon Bondy dramatik*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 29.

²¹⁵ HAVEL, Václav. *Audience*, in: *Hry: soubor her z let 1963-1988*. Praha: Lidové noviny, 1992, s. 228

neustálými obavami z převratu, ani oni tak svému systému nedůvěřují. Dochází zde tedy k tomu, že vězněné jsou obě strany politického systému, který je nutí se vymezit, zařadit do společnosti, přičemž podle tohoto svého zařazení se řadí buďto na oficiální nebo zakázanou stranu, čímž získávají svou úlohu, proti které nemohou vzdorovat.

V kontextu doby vzniku textu nás téma hry nás zavádí do doby po srpnu 1968, kdy docházelo k politické perzekuci a odsouzení těch, kteří se nějak provinili proti oficiálnímu režimu či sovětské okupaci. Politici bojující za demokratizaci před srpnem 1968 byli poté opět vystřídáni radikálními politiky prosazujícími socialismus. Tento převrat, kdy je politik v jednu chvíli na „správné straně“ a najednou se ocitá na té druhé, aniž by sám změnil svůj postoj je v dramatu také zachycen. V textu tak dochází k státnímu převratu a vládnoucí vrstvou se má stát proletariát, čímž se mají role obrátit. Dozorci vědí, že je čeká trest za to, že podporovali minulý režim, a tak se rozhodnou tábor zapálit a utéct. Paradoxní situací je, že se snaží utéct z tábora, který sami zaopatřovali tak, aby nikdo utéci nemohl. Těší se na svobodný život a utíkají, načež je jim podáno hlášení, že jsou potvrzeni ve svých funkcích, stávající vězni budou propuštěni a do tábora nastoupí noví, kteří podporovali režim minulý. Tato zápleтка tak poukazuje na černobílý svět, kde každý kdo nejde v duchu oficiálního režimu, jde proti němu: „*Co je to za lidi? Jsou to naši?*“ „*Nevím, asi opační.*“²¹⁶ Zároveň je poukázáno na bezvýchodnost situace, v níž totalita střídá totalitu, z níž není úniku. Zavrhována je tak jakákoli revolučnost a radikálnost. Zároveň je opět poukázáno na to, že moc není v rukou politiků, ale nadnárodních centrál, a během krátké chvíle tak může dojít k převratu a proměně mezi vládnoucí mocí, jako tomu bylo v letech 1939 či 1948.

U dozorců je znatelný antisemitismus, který se v komunistickém režimu stále objevoval. Homosexuální dozorci, jejichž orientace je v době socialismu stavěla mezi utiskované skupiny, tak sami diskriminují další jedince systému nepohodlné. A tak bolševik, který vyznává židovské náboženství, musí déle pracovat než ostatní.

Zatímco dozorci sloužící oficiálnímu režimu jsou nuceni věřit v jeho myšlenky, věznění intelektuálové, kteří jsou nepřáteli režimu, se jeví realistickým pohledem na svět a uvědomují si zlo totalitní silou uplatňované. Jsou tak zde narážky na politiku Sovětského svazu, na Nikolaje Podgornyje, který se v této době podílel na sovětské moci, na pracovní tábory sovětských gulagů a jejich stavbu Bělomořského kanálu,

²¹⁶ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 164.

či na opěvovaného sovětského autora a revolucionáře Maxima Gorkého a jeho proslavenou frází „*člověk, to zní hrdě*“²¹⁷ z divadelní hry *Na dně*.

V tomto dramatu je také patrná projekce samotného autora do osob levicové marxistického bolševika a buddhismem ovlivněného filosofa. Bolševik však po převratu chce převzít moc a zneškodnit všechny, kteří se podíleli na zločinech svržené diktatury, čímž nemá ani filosofovu, ani autorovu podporu: „*Já si myslím, že násilím nic nezmůžeš. Jen budeš provokovat násilí, už se s tím jednou musí přestat.*“²¹⁸ Filosof je klidný a moudrý, a jeho postoj se tak jeví až idealisticky, na druhou stranu, když je bolševikem požádán, aby sepsal protokol o všech vraždách, které se v táboře staly, a kdo je udělal, „*filosof se k tomu má,*“²¹⁹ což u samotné osoby autora může připomínat jeho spolupráci se *Státní bezpečností*, ač se celý život stavěl proti socialistickému systému.

Drama je zajímavé i po stránce jazykové, jelikož pro absolutní autentičnost postav autor využívá u dozorců nespisovného a expresivního jazyka, zejména pro pojmenování vězněných osob: „*číman, čuba, cucák, chmaták, mukl*“; dále využívá nespisovných výrazů profesní mluvy: „*šacunk, zpytlíkovat, razie, cimra, apelplac, ordnunk*“; odborných výrazů „*ubikace*“ a ustálených slovních spojení: „*pro sichrhajt; klidný nervy a lotosů květy; posraný až za ušima; je jak tágo; mít v merku; kde není žalobce, není soudce; bud' rád, že seš rád; a je po vtákách.*“ Touto expresivností, kterou se vyznačují dozorcí jakožto příznivci oficiálního politického systému, je zesměšňován právě totalitní jazyk plný prázdných obecných výrazů, který byl v neoficiální sféře velmi obsáhlý právě slangismy, argotismy, expresivy apod.

3.3 Revoluční hra

Revoluční hra či revoluční fraška, jak ji sám autor označuje, se od ostatních her odlišuje svým historickým situováním do let 1789–1799 a lokalizováním do tehdejší Francie. Hra je krátkou aktovkou o nesmyslnosti každé revoluce, která obnáší spoustu obětí. Využíváno je historických postav, které se revoluce účastnily a ať už bojovaly za ní či proti, jejich osud skončil tragicky.

²¹⁷ Tamtéž, s. 163.

²¹⁸ Tamtéž, s. 166.

²¹⁹ Tamtéž, s. 169.

3.3.1 Na dvoře Ludvíka XVI.

Tato hra se svým syžetem odlišuje od ostatních her, avšak pojednává o podobné problematice, totiž té revoluční. Kontext hry nás zavádí na královskou půdu Francie v době Velké francouzské revoluce.

Tato hra z roku 1969²²⁰ vznikla podle autora pouze k pobavení a jako fraška se má také hrát.²²¹ Hlavním tématem je kritika revoluce. Ve hře je vytvářen fikční svět v dějinách Velké francouzské revoluce, v němž je zobrazena marnost revolučního snažení, paralelně k marnosti komunistického puče 1948, ale zároveň i marnosti jakékoli revoluce. Historie je zde totiž představována jako nekončící revoluční a politický boj plný lidských obětí, kdy jedna ideologie střídá druhou, přičemž koloběh života – od narození ke smrti – zůstává vždy stejný bez ohledu na okolnosti a důvod smrti.

Drama zobrazuje obyčejné každodenní promlouvání hrdinů Velké francouzské revoluce, kteří zatímco žijí svůj život, netuší, že budou popraveni. Veškeré postavy hry jsou tedy nositeli určitého tragického osudu. Při recepci díla je z historie patrné, jak osud hrdinů dopadne, vzniká tak pouhé napětí, jak si s historickou událostí poradí sám autor. Ten ale tuto předurčenost zachovává, čímž dává možnost prostoupit právě oné marnosti revolučního snažení. V díle je tak například zobrazena koupel Jeana Paula Marata netušícího následující smrt.

Hra se velmi opírá o znalosti francouzské historie, bez níž ztrácí svůj význam. Kdyby tato hra měla být inscenována v divadle, bylo by nutno jednotlivé postavy představit, jelikož z tak krátkého prostoru, kterou ve hře každá postava disponuje, by byl divák zmaten. Ve hře se tedy vyskytují osobnosti historického dění v době francouzské revoluce: od krále Ludvíka XVI., přes Jacquese-René Héberta, Maximiliena Robespiera, Charlottu Cordayovou, až k Napoleonovi Bonaparte. Svou roli zde mají také listy v této době vydávané, jako například *L'Ami du peuple*, *Père Duchense*, či autoři jako Markýz de Sade (ve hře využíváno jeho postavení tajemníka *Section des Piques*) či kat Sanson, který později sepsal své *Paměti pařížských katů*. Každý výstup zobrazuje soukromý dialog jednoho z hrdinů, který uvažuje nad francouzskou situací. V této každodenní běžné a zcela obyčejné situaci dochází k velkým historickým událostem – k odvedení krále Ludvíka XVI. do vězení v Templu a hlasování o jeho smrti; k odsouzení jeho manželky

²²⁰ JUNGMANNOVÁ, Lenka a Radim KOPÁČ (eds.). *Ediční poznámka*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 290.

²²¹ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 184.

Marie Antoinetty při patetickém hlásání: „*Bourbonská lilie nikdy nezvadne, já vám to prorokuju, a jestli se toho vůbec dožijete, tak na moje slova dojde, na to dám krk.*“ „*To taky dáte, občanko, suverénní lid vás odsuzuje k smrti*“²²² a k jejímu zavraždění katem Sansonem; k zabití Marata ve vaně či k zrovnoprávnění Korsiky s pomocí Napoleona Bonaparte. Vyobrazeny jsou i další dějinné události jako vedení *Národní gardy* Markýzem Marie de La Fayette, který měl zkušenosti z americké války za nezávislost: „*A ještě horší je ten Lafayette, proč jsi ho pouštěl do té Ameriky!*“²²³ výchova následníka trůnu Ludvíka XVII. ševcem Simonem, který ho fyzicky týral a nutil pít alkohol: „*Ševče, respektive občane Simone, nedávejte následníkovi trůnu kořalku*“²²⁴ diktátorská moc Maximiliena Robespiera a následně i jeho popravení či samotný vzestup Napoleona Bonaparte, který se ukázal „*jako přijatelnější, třebaže měl záhy na svědomí více životů než jakobínský diktátor.*“²²⁵

Opět je zde satiricky poukázáno na pouhé vyměnění moci mezi jednotlivými stranami ve společnosti černobílého světa, ze kterého je radikální revolucí těžko úniku. Text je paralelou k dějinám československým, především k době komunistického převratu, kde oproti době *Protektorátu Čechy a Morava* bylo násilí střídáno násilím, totalitní režim dalším totalitním režimem.

Znaky typické pro díla Egona Bondyho se v tomto textu příliš neobjevují, přítomná je pouze autorova jazyková lehkost a využívání hovorového jazyka, čímž jsou vážné situace humorně shazovány, například když Marat říká: „*Jsem odsouzen hnít ve vaně?*“²²⁶

3.4 Postapokalyptické antiutopické hry

Jedná se o hry, které mají společné situování v postapokalyptické budoucnosti, nesou podobné, ale zároveň opačné názvy *Jednoho odpoledne* a *Jednou v noci*. Dějištěm her je svět narušený z předcházejících katastrof, jež byly způsobeny zneužíváním vědeckotechnického pokroku vládnoucí mocí. Obě hry jsou antiutopického žánru a jako nejlepší možný svět se zde jeví svět původní, přirozený, nedotčený technickou revolucí, který je také jediným možným pro rozvoj osobního štěstí. Evoluční vývoj lidstva je zde

²²² BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 198.

²²³ Tamtéž, s. 194.

²²⁴ Tamtéž, s. 196.

²²⁵ BĚLINA, Pavel. *Dějiny evropské civilizace II.* 4., upr. vyd. Praha: Paseka, 2002, s. 93.

²²⁶ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 187.

zobrazen jako postupná degradace, jedná se tak o opak *Darwinovy teorie*. Tématem se hry velmi přibližují autorově próze *Invalidní sourozenci* z roku 1974.

3.4.1 Jednoho odpoledne

Hra *Jednoho odpoledne* je druhou Bondyho hrou a je datována začátkem srpna 1968.²²⁷ Jedná se o skutečně postapokalyptickou hru vědeckofantastického žánru. Hra nás zavádí do budoucnosti – do roku 2000, ve kterém není žádná civilizace, a vypráví o příčinách tohoto zániku. Jedná se o dialog mezi otcem, jaderným fyzikem, a synem v prostředí jeskyně. Společně rozpravují o předcházející době, kdy ještě byli na světě lidé, pivo, zbraně, střelný prach či letadla. Společně se vysmívají primitivním zbráním oproti zbráním nukleárním, avšak přesně tyto primitivní nástroje jim v současném životě chybí pro lov. Chybí jim také ženy, jelikož syn žádnou nikdy neviděl, a pivo, které nikdy nepil.

Otec civilizaci velmi odsuzuje, stejně jako systém, ve kterém se civilizace vynacházela: „*Poznal jsem kapitalismus, tak jak to po sobě šlo, prostě všechno – a všechno bylo totéž, vlastně pořád horší.*“²²⁸ Předcházející svět popisuje jako přelidněný a sociálně nerovný, kde stamilióny umíraly hladem, zatímco ten zbytek létal v tryskových letadlech a umíral na přejídání a konzumní způsob života. A čím rychleji buržoazie létala ve svých letadlech, tím rychleji proletariát umíral. Staví se proti shromažďování nukleárních zbraní a kritizuje veškerou vědu, v níž civilizace smýšlela (explicitně hovoří o politologii, teorii množin, setrvačnosti).

Jedná se tak o kritiku moderní doby a jejích politických a ekonomických systémů, kde společnost postupem času degraduje a stává se pouhými otroky zavedených systémů – konzumerismu nebo naopak tvrdé pracovní politiky. Věda a technika nemůže civilizaci zachránit před zkázou světa.

Když otec popisuje svůj život v předcházejícím režimu, kritizuje tím nejen socialismus, ale i kapitalismus: „*Nevěděli jsme, proč máme žít. Bylo nám hnusně na světě. Ráno do práce – odpoledne z práce. Nemuseli jsme to dělat pro jídlo. Dělali jsme to, že se nedalo nic jiného dělat, že to všichni dělali [...], natahovali jsme to co nejdéle, protože práce bylo stále víc a víc před námi [...]* – a věděl jsi, že čím víc pracuješ, tím víc je těch,

²²⁷ JUNGMANNOVÁ, Lenka a Radim KOPÁČ (eds.). *Ediční poznámka*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 290.

²²⁸ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 205.

*co chcípají hladem a co je mordují.*²²⁹ Kritizována je tak státní politika, která přerozděluje mezi obyvatele mzdy, které si zaslouží za svůj podíl na práci pro rozvoj státní politiky. Zároveň je kritizováno i kolektivní společenské smýšlení, kdy se lidé bezhlavě vrhají do davů namísto vytváření si vlastního postoje ke světu. Kritizován je stát, který si vše přivlastnil – práci, dílo, milování, vše, co člověk dělal, bylo podrobena zájmu společnosti, státu a úloha jedince se tak zmenšovala. Oproti tomu otec zastává ideál Marxe, Lenina, Trockého, Mao Ce-tunga, kteří chtěli, aby se „*člověk navrátil k člověku.*“²³⁰ Tyto ideály však zklamaly a člověk byl naopak méně a méně člověkem, ale nestával se ani zvířetem, místo toho „*visel mezitím v luftě, jako někdo, kdo vůbec není.*“²³¹ Otec sám hledá své postavení někde mezi zvířecím a civilizačním světem, přičemž zvířata mají dle něj harmonický svět, ve kterém vládne určitý řád, pokud by však člověk žil jak zvíře, čekala by ho pouze smrt. Svůj život tak nachází někde na pomezí, ve kterém spatřuje základ „*celé naší moudrosti světa.*“²³² Při tomto filosofickém přemítání otec paradoxně popíjí ve své jeskyni alkohol.

Východisko z předcházejícího stavu ve společnosti je spatřováno ve zkáze lidstva, a tak se otec přiznává, že s dalšími pěti lidmi, jedním z nich byl i profesor Ford, zorganizovali nukleární výbuch. Postava otce klanící se k myšlenkám přirozeného světa oproti světu modernímu, tak paradoxně využívá technického výtvarného ke svému uspokojení.

Závěr hry opět přináší zvrát – vše předcházející je znegováno a veškeré předchozí dění se ukáže jako vyfabulované. Dialog byl pouhou hrou mezi otcem a synem a na použití nukleární zbraně proti světu se společně s matkou teprve chystají. Teď se ale jedou najíst do hotelu a do kina na film, lístky na něj si zarezervují v autě po telefonu. Jejich postoj vůči modernímu světu se tak obrací, a ač jej kritizují, plně využívají jeho výtvarných. „*Anekdotický konec ovšem nezvrátil výpověď mrazivého čapkovského varování, že člověk při tvorbě dějin zklamal, neboť nedokázal zabránit násilí a bezpráví.*“²³³

Hra se tedy točí kolem postavy otce, který schizofrenicky uznává určité hodnoty, přičemž podléhá i hodnotám opačným. V textu je kritizováno vše, co vyspělá společnost stvořila včetně sama sebe. Kritizována je osvícenská idea pokroku, jelikož pokrok je

²²⁹ Tamtéž, s. 208.

²³⁰ Tamtéž, s. 211.

²³¹ Tamtéž, s. 211.

²³² Tamtéž, s. 203.

²³³ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Egon Bondy dramatik*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 27.

k člověku ničivý, dále sociální a ekonomická stratifikace uvnitř společnosti, politika zbrojení či konzumní způsob života. Dějiny jsou opět zobrazovány jako neustálý koloběh, který vede pouze k jejich konci a společnost je líčena jako kolektivum podléhající všemu „shora“. Veškerá politická situace a společnost je naprosto zpřimitivňována zejména oproti harmonické fauně. Východiskem je návrat „do jeskyně“ k samotné osobnosti člověka v naprosto svobodném světě, kde bude člověk majetkem pouze sám sebe.

Komično je zde obsaženo zejména v tom, co by si z moderního světa do jeskyně otec rád vzal: tedy pivo a ženy. Ve hře je tak užíváno autostylizace samotného autora tak, jak se představoval i v jiných dílech – jako filosof, marxista a zároveň i jako milovník piva a žen.

3.4.2 Jednou v noci

Drama *Jednou v noci* je též postapokalyptickou science fiction podobnou hře *Jednoho odpoledne*. Datována je rokem 1969²³⁴ a pojednává o existenci jedné osoby v dějinách budoucnosti. Tématem je tak postava ženy A v jejích budoucích podobách B, C, D, E a F. Autor se tak navrácí k jednofonémovým pojmenováním, jež byly užity v románu *Invalidní sourozenci* a objevovaly se také ve hře *Kdekoliv v současnosti*. Na hrdinčině životě se podepsaly určité události 20. století – předešlý obyvatel bytu byl popraven a jeho syn, stejně jako ženiny rodiče, byl poslán do koncentračního tábora během druhé světové války a ženin manžel se synem byli popraveni komunisty nejspíše v politických procesech 50. let. Nyní, patrně v době válečné, se žena ocitá sama v bytě, je zděšena a blouzní, protože minulý týden byl v blízkosti jejího bytu nálet a pod oknem zemřelo několik lidí.

Toto drama již má existenciální rozměr, a tak žena neustále polemizuje o smrti a vidí v ní jediné možné východisko. Hrdinskou smrt u lidí, kteří zemřeli při boji za určitou ideu, národ, lepší budoucnost, svobodu, však zavrhuje a vidí ji jako zbytečnou, mimo to, že oni sami „si mysleli, že ještě pro něco umírají.“²³⁵ Vývoj lidstva považuje za ztracený a boj za lepší budoucnost marný. Jediné, co by dodalo smysl jejímu žití, je láska k muži Martinovi. Podle ideologického postavení muže a boji proti systému se pravděpodobně jedná o jejího bývalého manžela.

²³⁴ JUNGMANNOVÁ, Lenka a Radim KOPÁČ (eds.). *Ediční poznámka*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 290.

²³⁵ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 219.

Postupně se ženě zjevují její budoucí já, jež postupně degradují. Nejprve žena B, která pouze chce jít večer do kina, A jí nevěnuje pozornost. Později žena C, která je o dvacet let starší než A, zažila atomovou válku, ale A neustále informuje, že má znovu milence a bude tedy opět šťastná. Život je podle ní krásný, všichni žijí v blahobytu, tak za to oběti v podobě „tří miliard černochů“ a oběti „pár bomb“ rozhodně „stojí.“ Budoucnost vidí jako pacifikovaný ideál světa, kde bude žít pouze několik lidí, kteří budou pro sebe mít vše zajištěné, ale nemyslí tím rozhodně ideu komunismu, ta svět dokáže přivést pouze „*do všeobecného otroctví s chronickou podvýživou.*“²³⁶ Další žena D je od A šedesát let a zažila svržení nukleární bomby, při němž téměř všichni pomřeli, nic neroste, živí se tedy pouze chaluhami a její prací je vyhrabávání kamení na stavbu. Došlo totiž k imperialistické integraci a šťastnou budoucnost tak shledává za dvě stě let. Další E je „*deformovaný mrzák,*“²³⁷ která již „*dvacetkrát umřela*“²³⁸ od doby, v níž žila A. Budoucnost spatřuje nadějně a věří, že za 300 let bude svět lepší. F je imobilním torzem člověka, který se už pouze plazí, ale současnost jí přijde okouzující, protože „*máme vládu – vedeme válku – jsem zase s Martinem.*“²³⁹ Martin je také mrzákem. Je pronásledován, jelikož bojuje proti systému, usiluje o svržení utlačovatelů, kteří znovu zotročili lid, pobízí k boji za svobodu pro celé lidstvo a věří v novou společnost, která bude „*společností všeobecného štěstí.*“²⁴⁰ Budoucnost se tedy musí navrátit k původnímu stavu světa, kde budou lidé znovu zdraví a krásní, bude to „*tisíc let, než zase bude všechno, co už jsme znali a měli.*“²⁴¹

Paradoxně zde narušení, dobou postižení lidé překypují nadějí a ideály. Ve hře je opět užíváno gradace k horší a zkaženější budoucnosti, kterou revoluce nemůže vyřešit. Záměrně je využito ženské hrdinky a na ženě, jakožto bytosti něžné a křehké, je poukázáno na její sílu, odhodlání a naději. Ač je hrdinka hlavní figurou, kolem níž se hra odehrává, hlavní roli zde nemá ona, ale právě politické a sociální okolnosti doby. Hrdinka se ukazuje jako pouhá loutka, na níž se projevuje vládnoucí moc. Není hybatelkou vlastního života a nositelkou zodpovědnosti za své rozhodování, zbývá jí tak pouze reflektovat principy totalitního světa a doufat. Poukázáno je také na rozpor jedince a kolektivu, kde jedinec, vyznačující se národním smýšlením, neustále doufá, že jeho národ vyhraje válku, zatímco se právě kvůli těmto politickým okolnostem postupně

²³⁶ Tamtéž, s. 222.

²³⁷ Tamtéž, s. 225.

²³⁸ Tamtéž.

²³⁹ Tamtéž.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 227.

²⁴¹ Tamtéž, s. 228.

rozpadá. Toto tragické drama postrádá humor a je jazykově věcné, čímž dodává na vážnosti a napětí a vyznívá tak jako varování.

V této hře se autorem uznávaný marxismus mění v činorodou skepsi z vývoje lidstva. Ironicky shazován je státní kapitalismus a reálný socialismus a zároveň jakákoli nerovnost ve společnosti, kde určitá vládní skupina ovládá většinu. Dějiny jsou předkládány jako neustálý koloběh ideologií, otroctví, ze kterého se nelze vymanit a za které má odpovědnost pouze sama civilizace. Jediné, co člověka v takovém světě přežívá, je naděje, která je marná. Hra nabádá k obratu k přirozenému světu a vlastním hodnotám. Moderní civilizovaný svět vědeckotechnického pokroku naopak vede k většímu a většímu šílenství – na konci hry se A zjeví jako hlava Gorgony. Společnost nemůže v moderním světě najít štěstí, jelikož ty pravé hodnoty jako je láska, jsou zastírány hmotnými statky a pokrokem. Drama je tak velmi ovlivněno buddhistickým smýšlením, které se vyznačuje nadhledem nad životem i smrtí, nemožností nalezení vlastního „já“ a pohledem na dějiny jako na pouhý koloběh zrození a smrti.²⁴²

3.5 Existenciální hry

V těchto hrách je přítomné jakési „*filosofické zvážnění Bondyho groteskního šklebu*.“²⁴³ Rozebrána je zde konkrétní existence ve světě 20. století a polemika nad životem v tomto světě, hry tak nesou jisté známky existencialismu²⁴⁴. Pro tento žánr si Bondy vybral opět kontroverzní hrdiny – politického vězně 50. let 20. století a nymfomanku.

3.5.1 Devatenáct set padesát

Tato hra z roku 1969,²⁴⁵ jak již napovídá název, zobrazuje události kolem roku 1950 v pojetí židovského vězně Jakuba Weizmanna. Bondy zde naráží na antisemitismus konce 40. a první půle 50. let, kdy během politickým procesů bylo souzeno několik židů.

²⁴² PARTRIDGE, Christopher H (ed.). Lexikon světových náboženství. V Praze: Slovart, 2006, s. 199.

²⁴³ JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Bondyho cesta do národního*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 288.

²⁴⁴ Existencialismus – východiskem tohoto směru je osamělý člověk ve společnosti, který si uvědomuje svou konečnost, je vůči světu odcizen a nachází se tak v zoufalé a absurdní nicotě. Zaměřuje se tedy na vlastní poznání, seberealizaci, jelikož člověk je takový, jakým si učiní. (KARPATSKÝ, Dušan. *Labyrint literatury*. 4., rozš. a upr. vyd. Praha: Albatros, 2008, s. 135.)

²⁴⁵ JUNGMANNOVÁ, Lenka a Radim KOPÁČ (eds.). *Ediční poznámka*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 290.

Nejznámějším procesem je soud s tzv. „protistátním centrem v čele s Rudolfem Slánským“,²⁴⁶ při němž bylo popraveno osm židů. Mezi členy KSCĚ bylo židů velmi mnoho. Důvodem, proč tolik židů inklinovalo k levici, byla víra, že společnost založená na komunistických principech odstraní antisemitismus.²⁴⁷

Na téma antisemitismu 50. let Bondy ve svých dílech opakovaně naráží. Zároveň se jedná i o téma, z něhož samotný Egon Bondy vzešel, tedy jeho pseudonym převzatý ze sborníku *Židovská jména*, na kterém se podílel na počátku 50. let právě na protest proti diskriminaci židů. Tato židovská tematika v období 50. let se objevuje i ve hře *Jednou v noci*. O židovství hlavního hrdiny lze soudit podle zkušeností z koncentračního tábora a především podle jeho jména, jež také náleží sionistickému vůdci a prvnímu prezidentu Izraele, který zastával tuto funkci právě na počátku 50. let.²⁴⁸

Hra se odehrává v místnosti samovazby, kde čtyřicetiletý vězeň Jakub Weizmann nahlas přemýšlí nad svým životem a postavením ve společnosti a uvažuje o smyslu totalitního zřízení. Politické procesy, které začaly zejména na popud Sovětského svazu, považuje za „šaskárnu“. Hrdina se tak zmiňuje o Genrichu Jagodovi a Andreji Vyšinským, kteří se podíleli na procesech v SSSR. Život je pro Jakuba nekončícím utrpením kvůli vládnoucí moci – nejprve ve vězení před válkou, následně šest let v koncentračním táboře a nyní ve vězení znovu. Hrdina naráží na tehdejší stalinismus, který se velmi vzdálil ideálu marxismu, a ač se neustále považuje za levicového intelektuála, je ze socialistického světa zklamán. Zároveň upozorňuje na politické procesy, jež byly uplatňovány nejen na kritiky vládního systému, ale také na samotné představitele z řad vládnoucí moci. „*Ctnostný trockista*²⁴⁹, který bude viset pro čest a mravnost, když nemůže viset ani za vlast, ani za stranu, ani za Stalina jako ti ostatní.“²⁵⁰

Stejně jako v předchozí hře je tedy hrdina obětí systému a o jeho životě rozhoduje sama totalitní společnost. Hrdina přesto nepřestává věřit svým idejím, a tak chce praktiky a principy režimu, který nenávidí, sepsat do *Analýzy Sovětského svazu*, přičemž nejdůležitější částí by byla kapitola zvaná *Dialektika degenerace*. Toto svědectví je

²⁴⁶ PĚKNÝ, Tomáš. *Historie Židů v Čechách a na Moravě*. 2., přeprac. a rozš. vyd. Praha: Sefer, 2001, s. 353.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 353–354.

²⁴⁸ *Chaim Weizmann* [online]. Ministerstvo zahraničních věcí Státu Izrael, [cit. 2016-03-27]. Dostupné z: <http://www.mfa.gov.il/mfa/aboutisrael/state/pages/chaim%20weizmann.aspx>

²⁴⁹ Trockismus – varianta marxismu vycházející ze spisů Lva Davidoviče Trockého. V této ideologii je zachována oddanost dělnické revoluci, ale je kritizován stalinismus v Sovětském svazu a socialismus ve východní Evropě jako degenerovaný dělnický stát či státní kapitalismus. (COLEMAN, Janet, William E CONNOLLY, Alan RYAN a David MILLER (ed.). *Blackwelova encyklopedie politického myšlení*. Brno: Jota, 1995, s. 537)

²⁵⁰ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 235.

jediným, co chce před smrtí ještě udělat. Rozhodně ale nechce vypovídat a „usvědčit pravé viníky“. Na to s ním ale začnou dozorcí promlouvat jako s již mrtvým, čímž si hrdina uvědomí svou situaci, z níž není úniku, a rozhodne se zradit, jelikož chce žít. Myslí, že má právo na život, uvažuje však, jestli život zrádce může být ještě dobrým. Rozhodne se vypovídat, aby se zachránil, o jeho doznání už ale nikdo nestojí. Zde je tak poukázáno na skutečnou hodnotu lidského života oproti pouhému hrdinství. Boj jedince proti kolektivu se ukazuje jako zbytečný.

Hrdina se snaží vyrovnat se svým životem, který je marný a je tak pouhou cestou ke smrti: „*Život. – Revoluce. – Šaškárna... Budoucnost lidstva. – Lidi. – Šaškárna... Můj bože – i moje práce... Jsem příšera, že se prašivý pes o mě neotře... Tak tohle je život. – A já to nevěděl. Není v něm nic, co by mělo cenu. Všechno je šaškárna.*“²⁵¹ Jeho proces byl uzavřen, zbývá mu pouhá smrt. V bezvýchodné situaci se tedy hrdinsky vrací ke svým ideálům. „*Umíráme přece pro ideál lidstva – pro budoucnost [...] Ať žije světová proletářská revoluce!*“²⁵²

Do hry se tak dostává Bondyho marxistický světonázor, který prosazoval celý život jako filosofii budoucnosti.²⁵³ Zbabělost hrdiny, když chce vypovídat, však levicové postavení spíše ironizuje. Pro svůj marxistický postoj umírá hrdina paradoxně 21. prosince, tedy na Stalinovy narozeniny. Hrdina je osamělý, sám proti společnosti, čeká ho nevyhnutelná smrt a polemizování nad životem je jediné, co mu zbývá. Svou existenci nepovažuje za smysluplnou a může tak pouze zemřít pro vlastní ideál.

V dramatu se tak objevuje protiklad kolektivu a osamělého jedince a zároveň jsou konfrontovány vlastní rozumové ideály a fyziologický pud po přežití, čímž dochází ke střetu mezi osobním a veřejným a tato skutečnost odpovídá totálnímu realismu v Bondyho pojetí. Formou hry se jedná o pouhé svědectví bez jakýchkoli hodnotících kategorií, o záznam smýšlení ze společnosti vyvrženého intelektuála, jež je v opozici oproti oficiálnímu režimu.

²⁵¹ Tamtéž, s. 239.

²⁵² Tamtéž, s. 240–241.

²⁵³ FIŠER, Zbyněk. *Útěcha z ontologie: substanční a nesubstanční model v ontologii*. 1. vyd. Praha: Academia, 1967, s. 156.

3.5.2 Pozvání k večeři

Hra *Pozvání k večeři* z roku 1970²⁵⁴ je žánrovým experimentem. Skrze postavu vypravěče v prvním obraze jsou totiž uplatňovány poetické (jeho vyprávění je psáno volným veršem) a prozaické principy, zároveň však hra zůstává dramatem. Chování postav vypravěč zobrazuje pomocí prostého popisu: „*Povídá jí, že to tu nemá moc nóbl a že jí teda věří, že nemá stovku.*“²⁵⁵ o vášni a hloubce jejich vztahu se naopak vyjadřuje velmi poeticky a shovívavě a polemizuje tak nad důvody jejich shledání: „*Je to jako v novoromantické novele, šmrncnuté mystikou nekonvenčního sexu, v níž nachází útočiště literatura konce 20. století, [...] útočiště vzbuzující lítost jak nocleh pod mostem, nucený, ale útočiště teplé jako zvířecí doupě, do něhož zalézáme, abychom zírali na svět zadkem, čumák zarývající do zavázky, kterou chceme považovat za rovnou půdu, že prý prospívá našim předkům.*“²⁵⁶ Po celou první část prvního obrazu má vypravěč dění na jevišti ve svých rukou. Děj se odehrává v bytě pětimilionového města Jižní Ameriky, kde postavy – žena a muž, které se poznaly v nádražním bufetu, se oddávají nezávazným sexuálním hrátkám a vedou nedůležitý dialog známý z běžné každodenní komunikace.

Tato část hry je velmi originální právě míšením nejen literárních druhů, ale i primitivních dialogů mezi ženou a mužem a poetických komentářů vypravěče. Zároveň zatímco mezi mužem a ženou dochází k nezávaznému fyzickému sblížení, což je tématem spíše pokleslým, vypravěč toto téma reprodukuje poeticky, jako něco vznešeného. Situaci navíc dobarvuje popisem krásné přírody, která se skrývá za okny bytu, který je ve špatném stavu a dokonce má v rohu kbelík, do něhož muž během rozhovoru vylučuje.

Groteskní vyznění těchto scén je právě v komentáři vypravěče, jelikož se jedná o soukromou konverzaci mezi mužem a ženou v intimní chvíli, ač konverzaci absolutně neosobní, která je komentována, což je pro takovou situaci netypické. Vypravěčský komentář není ani v dramatu ničím běžným, často se totiž jedná o repliky, které by běžně byly jen poznámkou pro herce: „*Odpovídá mu bez zájmu.*“; „*Ptá se podezíravě.*“²⁵⁷

V druhé části prvního obrazu vypravěč ustoupí do pozadí a hlavním aktérem se stávají ženiny promluvy. Mladík je primitivní nevzdělanec, ženě příliš nerozumí, jeho zájmy jsou především hédonistické a materialistické. Žena se nachází v jakési

²⁵⁴ JUNGMANNOVÁ, Lenka a Radim KOPÁČ (eds.). *Ediční poznámka*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 290.

²⁵⁵ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 246.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 246–247.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 246.

existenciální krizi, o které filosoficky uvažuje. Svět lidí podle ní již nemá východisko a spěje tak pouze k zániku. Člověk je totiž ovládán biologickým způsobem existence, který nemůže překonat. Navěky je závislý na obživě, spánku a zároveň je bytostí pudovou. „*Biologický život není nic jiného než bludný kruh, žraní, sraní, bdění, spaní jenom za tím účelem, abychom mohli žrát, spát, bdít a zase znova. K tomu, prosím, ještě udržování druhu.*“²⁵⁸ To, že si skutečně takovouto existenční krizi sám autor připouštěl, můžeme už doložit z jeho vlastního filosofického pojednání, když říká: „*Moje existence má význam ‚pro mne‘. Přináší mi určité požitky. Lásku, jídlo, spánek, alkohol, estetické požitky apod. [...] Avšak s postupem věku jsou požitky najednou čím dál tím řidší a bývají pocíťovány stále více jako fádni a vulgární.*“²⁵⁹

V textu se tedy člověk točí v neustálém životním koloběhu jako ostatní živočichové, ti to ale vnímají jako samozřejmé, zatímco lidem tento primitivní koloběh nepřináší žádný smysl života a jsou tak nuceni ho hledat jinde. Bůh smysl lidem také nemůže dát, jelikož neexistuje (zde se Bondy opírá o filosofii Friedricha Nietzscheho) a tvůrčí činnost ho také nemůže přinášet, pokud jej nemá samotný život. Svět je špatný, protože lidé popírají svou biologickou stránku, čímž si ze světa, který by mohl být pro člověka příjemný, dělají peklo. Smrt je jediným bezpečným místem a zároveň útechem pro biologického člověka. Jediná možnost jak zachránit takovou marnou existenci, je vytvořit existenci novou, která nebude založená na biologické podstatě, a všechnu starou zničit. Zde se tedy Bondy od základní přirozenosti a návratu „do jeskyně“ odvrací a východisko života hledá pouze v metafyzické sféře.

Toto existenciální zamýšlení a kritické pojednání o člověku je následně shozeno opětovnou souloží muže a ženy, na scénu se vrací vypravěč, který situaci odlehčuje, až zesměšňuje obscénním humorem, když komentuje soulož muže a ženy: „*Podívejme, kolik je ještě dnes v druhu homo sapiens energie, i když je třeba uplatňována na nesprávném místě. (vstane, dívá se na jeviště) Ne, ne, na správném, už jsem se lekl.*“²⁶⁰

Ve druhém obraze se ze ženy stává Berta a z vypravěče její manžel. Děj je nyní z existenciální roviny převeden do naprosto konkrétní hry. Manžel toleruje návštěvu muže, jelikož se ukazuje, že jeho žena je nymfomanka. Během rozhovoru manžela s mužem, kdy se seznamují, se manželé oddávají aktu. Mladý muž nerozumí situaci, hrdinně chce Bertu odvést pryč, do svého gangu.

²⁵⁸ Tamtéž, s. 249.

²⁵⁹ FIŠER, Zbyněk. *Útěcha z ontologie: substanční a nesubstanční model v ontologii*. 1. vyd. Praha: Academia, 1967, s. 11.

²⁶⁰ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 252.

Najednou se ukazuje, že manželé jsou součástí revoluční organizace, unesli velvyslance a v blízkých hodinách pro ně má přijet policie. Snaží se zbavit fašismu ve svém státě, jelikož beztrždní společnost je nutným krokem, aby „*člověk mohl překonat sám sebe, aby se mohl dostat k možnosti překročit život, který jinak furt, furt, furt ho bude znova máchat v latríně biologické síly, přesily, násilí, pudu k moci, pudu k utlačování, všemu svinstvu, jež život prostě znamená.*“²⁶¹ Totalitní systém tak svazuje člověka a znemožňuje mu vlastní osvobození. Manželé vyzdvihují marxistického revolucionáře Che Guevaru a za jediné uskutečnitelné revoluční snažení považují revoluci „zdola“ pomocí volné samoorganizace občanů. Autor se tak zde opět vrací ke svým marxistickým ideálům a kritizuje socialismus tak, jak byl aplikován. Manželé odsuzující podléhání fyzickým pudům se nyní paradoxně vrhají do revolučního tažení, načež dochází k převratnému závěru, kdy intelektuální debata je opět shozena absurdní pudovou situací. Nyní se muž opět pokusí o znásilnění ženy, v čemž mu manžel zabrání, muž se tak vrhne na manžela a po následné potyčce uřízne manžel muži přirození (manžel je povoláním chirurg). To autor následně shodí scénou, kdy žena od manžela přebírá přirození a oznamuje: „*Výborně. [...] Udělám ti ještě večeri na pánvičce!*“²⁶² Závěrečná scéna poukazuje na to, že večeri mínila karbanátky nikoli přirození, každopádně tato konečná scéna objasňuje samotný název hry.

Ve hře jsou konfrontovány motivy fyziologické – pudovost, fyziologické potřeby, sexuální tematika – s motivy existencialistickými – touha po nalezení svého já, smyslu existence ve světě, který je cizí, absurdní, totalitní. Do intimního shledání jsou paradoxně vnášena politická a filosofická témata, která nedopřávají lidem uvolnění a neustále je pronásledují. Tento kontrast vypovídá o životě v totalitní společnosti, kde se jedinec snaží nějakým způsobem vyrovnávat s odcizeným světem a snaží se tak porozumět alespoň sobě samému. V dramatu je zároveň konfrontován motiv revoluce se sexuální činností, které spojuje společný pocit strachu. Oba dva motivy jsou navíc doprovázeny touhou po štěstí, extatickou pudovostí, ale i možným zárodkem nového světa. Dochází k vyrovnávání se s určitou existenciální krizí, se světem odsouzeným k zániku, a zároveň jsou vedle sebe kladeny motivy vysoké a nízké – tedy fyziologická, libidinózní stránka člověka a rozumová, filosofická stránka člověka, které si ve hře odporují.

²⁶¹ Tamtéž, s. 257–258.

²⁶² Tamtéž, s. 260.

3.6 Obscénní hra

Ač má poslední hra své samostatné zařazení, obscénní prvky jsou k nalezení už ve hrách *Nic jsem si nemyslel* či *Pozvání k večeři*. Obscénnosti a intimity Bondy využívá zejména k narušení konvencí v literatuře, ale i v lidském vědomí.

Jedná se o erotickou hru, jejímž tématem je sama lidská sexualita. Dominantní funkce hry však nespočívá ve „*smyslném vzrušení z obrazu sexuálních aktivit*“,²⁶³ ba v provokaci čtenářů. Hra je zároveň narážkou na populární triviální žánr pornografie, ať už literární či filmový. Téma je zobrazováno až lapidárně věčně, pomocí expresivního a vulgárního jazyka, čímž šokuje čtenáře a rozbourává konvenční společenské tabu.

3.6.1 První večer s maminkou

Hru *První večer s maminkou* napsanou „24. 3. 1969, když bylo velmi ošklivé počasí“²⁶⁴ autor označuje jako *Útěchu z pornologie* a staví ji tak do protikladu vůči svému filosofickému spisu *Útěcha z ontologie*, čímž zde opět konfrontuje rozumovou stránku člověka s jeho fyziologickými potřebami a pudy. Tato hra, máje charakter anekdoty, může být zároveň označována za obscénní frašku.²⁶⁵ Egon Bondy si provokatéřsky vybral tabuizované téma a zpracoval jej jako komickou hříčku, čímž je odlehčen celý soubor her. Svou provokativností v tématu ale působí při recepci naopak jako jedna z nejnepříjemnějších her souboru.

Totálně realistický rozpor této absurdní situace vzniká mezi líčením sexuálních hrátek jednotlivých aktérů a vážnými výchovnými a pedantskými dialogy. Mísí se zde tedy veřejná část člověka se svým vystupováním a lidské soukromí, intimita. Tento rozpor ale splývá pomocí surrealistické sadovské a incestní zvrácenosti vzájemného sexuálního sdílení.

Ve hře je zobrazováno tabuizované téma konvence první společenské lekce, která je představena dcerám jako dárek k šestnáctinám. Dcery jsou nevinné a něžné (svou oslavu si představují rodinně s polárkovým dortem) a k mamince chovají neustále obrovskou úctu. Matka se projevuje jako „zodpovědná,“ a proto musela první lekci

²⁶³ MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. Encyklopedie literárních žánrů. 1. vyd. Litomyšl: Paseka, 2004, s. 168.

²⁶⁴ JUNGMANNOVÁ, Lenka a Radim KOPÁČ (eds.). *Ediční poznámka*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 290.

²⁶⁵ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Egon Bondy dramatik*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 28.

dcerám zajistit: „*To víte, jsem matka, pánové, a to mi ukládá vysokou zodpovědnost.*“²⁶⁶ Strýčci jí také přisuzují úctu a výslovně jí obdivují: „*Jste zbožňováníhodná matka.*“²⁶⁷ Na vlastní rozhodování dcer není brán žádný ohled, po naslouchání výchovných frází typu: „*maminka to s tebou myslí dobře*“²⁶⁸ maminku napodobují a dělají vše, co si ostatní žádají. Jedná se tak o fikční hru, při níž si dcery postupně uvědomují svou sociální roli.

Ve hře je velmi zneužíváno typických frází v rodinných vztazích, například když nevinné děti říkají: „*my už jsme přece veliké!*“²⁶⁹ což se v této absurdní situaci stává až černohumorné. Maminka, jakožto dospělý vzor dětí, se jim snaží jít příkladem a dívky neustále instruuje. Na jedné straně je tak běžný výchovný vztah mezi dětmi a matkou a na druhé straně tabuizované dění, které ve spojení obou dohromady působí nepříjemně a absurdně. Tento rozpor je znatelný i v jazyce – něžný výchovný jazyk na jedné straně a na druhé straně fráze typické pro sexuální intimitu a fráze sexuálně vulgární.

Z rozhovorů mezi jednotlivými aktéry se recipient dovídá, že maminka s velvyslancem k sobě chovají skutečné city a touží je stvrdit je manželstvím. Do této situace je však stavěna myšlenka, že fyzická láska je přístupnější nežli psychická a jen ta psychická má skutečnou hodnotu lásky: „*Vždy jste byl svědkem, že jsem vám byla věrná. Nemilovala jsem od té doby, co jsem vás poznala, nikoho druhého.*“²⁷⁰ Takto vyznává svůj cit maminka velvyslanci, ačkoli je paradoxně v danou situaci dokonce těhotná s jiným účastníkem hry.

Ve chvíli, kdy pánským účastníkům hry již dochází síly, přizve si maminka jakési černochoy, aby děj dali opět do pohybu. V té samé době jsou přítom obě dcery naprosto zděšené a vyčerpané z předcházející sexuální činnosti, pohybují se jako „*v somnambulním stavu*“²⁷¹ či jako „*pytel brambor,*“²⁷² přesto na ně maminka nebere ohled a vyčerpanost strýců považuje za nezodpovědnou vůči dětem. Hra je tedy opět obrazem koloběhu života, přičemž následující generace jdou ve šlépějích předcházejících, od kterých se učí. Dívky zde ztělesňují podřízené osoby, které nemají na výběr než naslouchat autoritám. Hra je zároveň polemikou nad tím, kde se v lidech bere zlo a stávají se z nich hříšníci.

²⁶⁶ BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 264.

²⁶⁷ Tamtéž, s. 269.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 265.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 264.

²⁷⁰ Tamtéž, s. 270.

²⁷¹ Tamtéž, s. 271.

²⁷² Tamtéž, s. 267.

Zajímavým využívaným motivem je zde pomeranč, který dávají strýcové dívkám vždy, když si s nimi chtějí něco začít. Tento motiv odkazuje nejspíše ke *Starému zákonu*, k zakázanému plodu ze stromu poznání dobra a zla, který symbolizuje prvotní hřích. Muži tak nabízejí dívkám pomeranče pro přesvědčení, že jsou připraveny „zhřešit“ a opustit tak svůj naivní dětský svět.

Autor se zde také vyjadřuje k současnému umění, které se sexuálním motivem zaobírá: „*Sexualizace je svérázným znakem moderního umění.*“²⁷³ Otevřenou sexualitu zároveň autor považuje za znak tehdejší doby, nejspíše pod vlivem amerického proudu Beat generation, rockové hudby či éry hippies. V díle také zazní věta, která dějově ani svým kontextem do děje příliš nezapadá, je to tedy jakési autorovo zvolání nad vlastním dílem, které vytvořil: „*Ten Bondy je ale kanec!*“²⁷⁴ Podobným způsobem opěvoval autor sám sebe i v jiných dílech, hojně například v *Invalidních sourozencích*.

Závěrečnou zápletkou, která se ke konci Bondyho her objevuje, je zde přístup tety Kláry, která je celou situací šokována: „*Ty nevíš, jak mě tvé jednání ponižuje? Já jsem tím tak poskvrněná, tak poskvrněná!*“²⁷⁵ načež si pak sedne do křesla „*a začne zuřivě onanovat.*“²⁷⁶ Na tabuizovanou situaci tak reaguje opět tabuizovaným gestem. Tato situace si mezi postavami vyslouží okomentování: „*Jo jo, to má z těch dnešních filmů.*“²⁷⁷ Narážka na sexuální motiv ve filmografii 60. let je zde skutečně na místě. V této době docházelo k celkové liberalizaci témat ve filmu a dostávala se tam tedy právě i erotika, která byla zobrazována explicitněji, a nejednalo se pouze o témata tabuizovaného milostného aktu, ale i nahoty, vyjadřování chůčce, vášně, sexuální volnosti či sexuální deviace.²⁷⁸

Tato závěrečná hra, ač se dobou vzniku jedná o třetí autorovu hru, vnáší do souboru her odlehčení a je také jedinou, která neobsahuje politické narážky. Jediným podobenstvím dobového dění je využívání motivu kolektivity, ztráty soukromí a vlastní intimnosti ve prospěch „štěstí“ pro všechny. Osobní se tak stává veřejným, vlastní kolektivním, a vše je přístupno každému. Jedná se tedy o přenesení komunistické ideje na soukromé a tabuizované téma.

²⁷³ Tamtéž, s. 273.

²⁷⁴ Tamtéž.

²⁷⁵ Tamtéž, s. 276.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 277.

²⁷⁷ Tamtéž.

²⁷⁸ LAUŠ, Jan. Erotika ve filmu: Od mravních zásad přes cenzuru až k rozbouřenému moři I. In: *Film a video: nejen pro milovníky filmů pro pamětníky* [online]. 2013 [cit. 2016-04-01]. Dostupné z: <http://www.filmavideo.cz/index.php/za-poznanim/455-erotika-ve-filmu>

3.7 Inscenace her

Jak již bylo zmíněno, první inscenace se uskutečnila v divadle *Orfeus* na Malostranském náměstí (prostor pozdějšího divadla *Rubín*) a to hry *Nic jsem si nemyslel*, která byla pro herce divadla napsána. Toto představení mělo kolem pěti repríz. Divadlo *Orfeus* se mělo stát oficiální platformou všech Bondyho her, přesto se realizovala pouze jediná, i když režisér Radim Vašinka chtěl ztvárnit i hru *Pozvání k večeři*. Roku 1971 byl soubor herců z prostor divadla vykázán pracovníky sovětského velvyslanectví. Soubor tak putoval po prostorách Prahy, až se usadil v *Domě kultury Na Dobešce* v Praze 4 roku 1981, kde vydržel až do listopadu 1989. Poté bylo divadlo na čtyři roky přesunuto do bytu principála Radima Vašinky a nyní jej nalezneme v Plzeňské ulici v Praze 5.

Důležité je, že po rozpuštění z původních prostor Malostranského divadla, Egon Bondy už žádnou hru nenapsal. Jednalo se tedy skutečně o projekt psaný přímo pro herce divadla, přičemž důsledkem inscenace *Hry I* je ale také její dramaturgická úprava a vyškrtání narážek na obrodný proces Radimem Vašinkou, ostatní hry zůstaly původní.²⁷⁹ Koneckonců z režiséra a autora se stali velcí přátelé, jak lze dosvědčit z dopisu, který Vašinka autorovi věnoval do *Sborníku Egonu Bondymu k šedesátinám*.²⁸⁰ Po zveřejnění Bondyho spolupráce se *Státní bezpečností* bylo toto přátelství ukončeno.²⁸¹

Na představení Bondyho hry do divadla *Orfeus* docházel i literární kritik Jan Lopatka. Hra ho natolik zaujala, že se dokonce stal editorem samizdatového vydání Bondyho her.²⁸² Zároveň byl prvním recenzentem těchto her a v roce 1990 tak napsal: „Byla to tehdy doba divná, bylo to provizorium.[...] Podivuhodnost toho, jak přesně uchopit zvláštnost takového bezčasí, Bondy tenkrát našel. [...] U Bondyho to byla zvláštní profetičnost nazírání. Jako by se byl tady už někdy objevil ten Afgánistán. Ne jako jeho text, ale ten vopravdickej v Ázii, jak se nám před deseti lety jedné noci vyjevil.“²⁸³

Když si v roce 1999 Martin Machovec povzdychl, že by se Bondyho hry měly hrát,²⁸⁴ dočkal se roku 2007 inscenace v *Národním divadle*. Sám Bondy se jí ale nedočkal,

²⁷⁹ JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Bondyho cesta do národního*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 279–281.

²⁸⁰ VAŠINKA, Radim: *Milý Zbyňku...*, in: MACHOVEC, Martin a kol. (eds.): *Sborník Egonu Bondymu k šedesátinám*. Praha: Pražská imaginace, 1990, s. 34.

²⁸¹ VAŠINKA, Radim: *Bondy a Orfeus*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 86.

²⁸² JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Bondyho cesta do národního*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007, s. 279.

²⁸³ LOPATKA, Jan: *Divná sezóna*, in: týž: *Šifra lidské existence*. 1. vyd. Praha: Torst, 1995, s. 308.

²⁸⁴ *Fišer alias Bondy*: první díl [film]. Scénář a režie Jordi Nuubó. Česká republika, 1999.

přestože by jako „národní básník“, do kterého se v některých dílech stylizoval, byl jistě poctěn. *Národní divadlo* pro tyto hry vystavělo originální architektonickou stavbu *Bouda IV*, ve které byly v červnu 2007 uváděny 3 z Bondyho her – *Návštěva expertů*, *Jednou v noci* a *První večer s maminkou* – a zkrácená Bondyho novela *Leden na vsi*. Tyto tituly se hrály paralelně na čtyřech jevištích. Každý titul byl určen třiceti divákům a každý trval 20 minut, poté následoval přesun na další představení. Na konci představení docházelo k odstranění stěn čtyř jevišť a 120 diváků se náhle sjednotilo před závěrečnou scénou apokalyptické homilie z *Lednu na vsi*.²⁸⁵

Režisérem inscenace byl Daniel Špinar, Viktorie Čermáková, Jan Nebeský a divadlo *Buchty a loutky*. Na inscenaci se podílel i režisér Radim Vašinka, který měl na starosti recitaci poezie ze sbírky *Bez paměti žilo by se lépe*. Jako herec se na představení podílel i představitel českého undergroundu, básník, vedoucí kapely *The Plastic People of the Universe*, a zejména přítel Egon Bondyho Ivan Martin Jirous, který obsadil roli charismatického vypravěče Zbyňka v *Lednu na vsi*.²⁸⁶ Inscenace obscenní hry *První večer s maminkou* byla uvedena pomocí loutkového divadla *Buchty a loutky*.²⁸⁷

Představení na scéně *Národního divadla* bylo odehráno celkem desetkrát a vysloužilo si rozporuplné reakce kritiky. „*Vesměs kladně se hodnotily jednotlivé režisérské přínosy či herecké výkony. Velmi vysoce byl ceněn Radim Vašinka, který četl Bondyho verše. Bouda Bondy jako ucelený projekt ale dráždil, stejně jako za svého života Egon Bondy.*“²⁸⁸

Představením v *Národním divadle* ale inscenace děl Egon Bondyho nekončí a na divadelní prkna se dostává i nadále. Próza *Šaman* tak byla například v prosinci 2014 uvedena ve *Švandově divadle* na Smíchově²⁸⁹ či *Cybercomics* v roce 2013 ve *Slováckém divadle* v Uherském Hradišti.²⁹⁰

²⁸⁵ KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egon Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007, s. 170.

²⁸⁶ Tamtéž, s. 196.

²⁸⁷ Tamtéž, s. 188.

²⁸⁸ NÁRODNÍ DÍVADLO. *Výroční zpráva o činnosti a hospodaření v roce 2007*. 2008, posl. akt. 30. 4. 2008, s. 11. [cit. 2016-02-18]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/uploads/assets/a3030f888ef64f1dbc7d371bb0499f17.pdf>

²⁸⁹ *Inscenace Šaman Egon Bondy*. Švandovo divadlo [online]. [cit. 2016-04-02]. Dostupné z: <http://www.svandovodivadlo.cz/inscenace/5/saman>

²⁹⁰ *Egon Bondy: Cybercomics – Světová premiéra dnes!*. Slovácké divadlo [online]. 2013 [cit. 2016-04-02]. Dostupné z: <http://www.slovackedivadlo.cz/novinka/egon-bondy-cybercomics-svetova-premiera-dnes>

Závěr

U divadelních her Egon Bondyho je velmi patrně znát kontext doby jejich geneze. To však neznámá, že by dnes již nebyly aktuální. V rámci děl lze vysledovat základní žánrové a tematické tendence – satirické, absurdní, revoluční, antiutopické, existenciální a obscénní, přičemž se jednotlivé tendence prolínají a opakují. Hry jsou plné absurdních zápletek a závěrečných zvrátů, pomocí nichž nesou společný cíl provokovat moderní civilizaci. Základním motivem her je dialog mezi postavami, který je někdy pouhou výměnou názorů (tak je tomu u hry *Otec v restauraci*) a pro inscenaci je tak nepřilíš živý.

Dle recepční teorie Wolfganga Isera a jeho rozhraní text – kontext a text – čtenář je v textu přítomen i autorský výběr z dobového politického, kulturního, ekonomického či sociálního systému. V divadelních hrách je tento kontext doby zachycen různými způsoby. U některých her je kontext skryt na pozadí, a je tak na čtenáři, aby jej odhalil a propojil si text do úplnosti (tak je tomu například u her *Ministryně výživy*, *Návštěva expertů*). V některých hrách tento kontext naopak vystupuje z pozadí a stává se dokonce hlavním tématem hry (*Devatenáct set padesát*). Jednotlivé systémy jsou do textu zakomponovány samotným autorem, nejedná se tak o komplexní historický studijní materiál, ale pouze o další obraz tehdejšího dobové dění.

V jednotlivých hrách je tak demonstrován autorův světonázor, který je značně ovlivněný zkušeností z komunistické diktatury. „Marxista levý“ Egon Bondy se v textech projevuje naprosto skepticky vůči hodnotám soudobého světa, kritizuje vědeckotechnický pokrok, vládní moc menšiny nad většinou, sociální nespravedlnost či společenskou přizpůsobivost totalitnímu režimu. Ruku v ruce s buddhistickou filosofií je svět předkládán jako nekončící utrpení, kde totalitní režim střídá opět další totalitní režim. Hry jsou tak obrazem rozvráceného světa, k čemuž je využíváno ošklivosti, absurdity, trapnosti či obscénnosti.

Dobové dění je reprezentováno z pohledu vyvržence společnosti, z pohledu filosofického intelektuála a marxisty Egon Bondyho. Reprezentována je doba normalizační éry, v níž dramata vznikala, a doba poúnorová. Postihována je tak nejen brutálnost stalinistického režimu v 50. letech, ale zároveň marnost a zklamání z let sedmdesátých. Nejvíce je možno spatřit paralelu totalitních principů komunistického Československa v hrách *Nic sem si nemyslel* a *Kdekoliv v současnosti*: konkrétní otázky jsou vždy zodpovězeny obecnou odpovědí, jednotliví politici hlásají teze úměrné

dobovému dění (např. politici *Pražského jara* se stalinistickou minulostí), stát podléhá internacionální moci Sovětského svazu, nepohodlní jedinci jsou odstraněni a další. Paralelní je také zobrazení protikladu totalitní masové společnosti hlásající kolektivitu a osamělého intelektuálního jedince, který si uvědomuje všechna totalitní rizika (nejvíce manifestní je to u her *Kdekoliv v současnosti* a *Devatenáct set padesát*). Naráženo je na negativní znaky, jimiž se totalitní režimy vyznačují – antisemitismus, nesvoboda slova, vyslýchání či věznění. Koneckonců se totalitní režim na jedinci podepisuje neschopností seberealizace a nutí ho k zamýšlení se nad existenciálními otázkami.

K vyobrazení dobového kontextu je velmi užíváno absurdity. Jedná se o absurdní jevy vyňaté z totalitního světa a autorem hyperbolizované k zdůraznění reality samé. Například je nenávist vůči nepřátelům režimu dovedena k absurdní myšlence jejich zpravování do výživy, jak je tomu i u *Ministryně výživy*, anebo je kolektivita uplatňována na veškerý soukromý život, jak je tomu u hry *První večer s maminkou*.

Užíváno je také autorovy metody totálně realistické, která umožňuje zachycení rozporu mezi osobním, soukromým a oficiálním, veřejným světem. V dramatech se tak mísí vysoká a nízká témata reprezentována filosofujícím a odborným jazykem a jazykem vulgárním, obecným či jednoduchým, jenž vychází z totalitní mluvy (tak je tomu zejména u her *Otec v restauraci* a *Ministryně výživy*).

Veškeré Bondyho hry jsou tak založeny zejména na satiričnosti, ironizování a hyperbolizování tehdejšího dobového dění s cílem napadat společnost, která je totalitní, konzumní, přírodě odcizená a namísto užívání vlastního rozumu podléhá oficiálním a „módním“ vlivům. Tímto vším jsou dramata neustále aktuální a živá, čímž si zasluhují i jejich uplatnění na divadelních scénách.

Použitá literatura

Primární literatura:

BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007. ISBN 978-80-86903-43-9.

Sekundární literatura:

BAUDELAIRE, Charles. *Květy zla*. Vyd. v tomto uspořádání 1. Překlad Vítězslav Nezval. V Praze: Československý spisovatel, 2013. ISBN 978-80-7459-092-4.

BĚLINA, Pavel. *Dějiny evropské civilizace II.* 4., upr. vyd. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-474-3.

BONDY, Egon. *Prvních deset let*. Vyd. 1. Praha: Maťa, 2002. ISBN 80-7287-062-9.

BONDY, Egon: *The Roots of the Czech Literary Underground in 1949-1953*, in: MACHOVEC, Martin (ed.). *Views from the inside: Czech underground literature and culture (1948-1989) : manifestoes - testimonies - documents*. 1st ed. Praha: Ústav české literatury a literární vědy, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2006. ISBN 80-7308-129-6.

FÍŠER, Zbyněk. *Útěcha z ontologie: substanční a nesubstanční model v ontologii*. 1.vyd. Praha: Academia, 1967.

HAVEL, Václav. *Audience*, in: *Hry: soubor her z let 1963-1988*. Praha: Lidové noviny, 1992. ISBN 80-7106-044-5.

HOPPE, Jiří. *Opozice '68: sociální demokracie, KAN a K 231 v období pražského jara*. Vyd. 1. Praha: Prostor, 2009. ISBN 978-80-7260-216-2.

ISER, Wolfgang. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum, 2009. ISBN 978-80-246-1672-8.

JUNGMANNOVÁ, Lenka a Radim KOPÁČ (eds.). *Ediční poznámka*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007. ISBN 978-80-86903-43-9.

JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Od Orfeje ke Krytovému divadlu*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007. ISBN 978-80-7258-992-0.

JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Bondyho cesta do národního*, in: BONDY, Egon. *Hry*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2007. ISBN 978-80-86903-43-9.

JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Egon Bondy dramatik*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007. ISBN 978-80-7258-992-0.

KAGARLICKIJ, Julij Iosifovič. *Fantastika, utopie, antiutopie*. 1. vyd. Praha: Panorama, 1982.

KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007. ISBN 978-80-7258-992-0.

KOPÁČ, Radim (ed.). *Létavice touhy: erotismus v dílech Zbyňka Havlíčka, Jany Krejcarové a Egona Bondyho*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2011. ISBN 978-80-87481-33-2.

LEHÁR, Jan. *Česká literatura od počátků k dnešku*. 2., dopl. vyd. [i.e. 4. vyd.]. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2013. ISBN 978-80-7106-963-8.

LOPATKA, Jan: *Divná sezóna*, in: týž: *Šifra lidské existence*. 1. vyd. Praha: Torst, 1995. ISBN 80-85639-55-6.307.

MACHOVEC, Martin: *Egon Bondy*, in: BONDY, Egon. *Bezejmenná*. Vyd. 1. Brno: Zvláštní vydání, 2001. Česká radost, sv. 21. ISBN 80-7287-018-1.

MACHOVEC, Martin: *Egon Bondy: Invalidní sourozenci (1974)*, in: HOLÝ, Jiří. *Český Parnas: Vrcholy literatury 1970-1990 : Interpretace vybraných děl 60 autorů*. 1. vyd. v GLX. Praha: Galaxie, 1993. ISBN 80-85204-07-X.

MACHOVEC, Martin: *Náčrt života a díla Egona Bondyho*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007. ISBN 978-80-7258-992-0.

MACHOVEC, Martin: *Od avantgardy přes podzemí do undergroundu*, in: BITRICH, Tomáš, ALAN, Josef (ed.). *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1945-1989*. Praha: Lidové noviny, 2001. ISBN 80-7106-449-1.

MACHOVEC, Martin: *Příznačný svět Egona Bondyho*, in: BONDY, Egon. *Cesta Českem našich otců: píkarský román - obžaloba*. Praha: Česká expedice, 1992. ISBN 80-85281-24-5.

MAINX, Oskar a Egon BONDY, MACHOVEC, Martin (ed.). *Poezie jako mýtus, svědectví a hra: kapitoly z básnické poetiky Egona Bondyho*. Vyd. 1. Ostrava: Protimluy, 2007. ISBN 978-80-254-0248-1.

MAŇÁK, Jiří: *Proces tzv. normalizace a horní vrstva byrokracie v Československu v roce 1970*, in: KÁRNÍK, Zdeněk a Michal KOPEČEK. *Bolševismus, komunismus a radikální socialismus v Československu Svazek V*. 1. vyd. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2005. ISBN 80-7363-033-8.

PĚKNÝ, Tomáš. *Historie Židů v Čechách a na Moravě*. 2., přeprac. a rozš. vyd. Praha: Sefer, 2001. ISBN 80-85924-33-1.

PELÁN, Jiří. *Bohumil Hrabal: pokus o portrét*. Vyd. 1. Praha: Torst, 2002. ISBN 80-7215-177-0.

PILAŘ, Martin. *Underground: (kapitoly o českém literárním undergroundu)*. Vyd. 1. Brno: Host, 1999. ISBN 80-86055-67-1.

VÁŇA, Tomáš. *Jazyk a totalitarismus*. 1. vyd. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2013. ISBN 978-80-7325-316-5.

VÁŠINKA, Radim: *Bondy a Orfeus*, in: KLESTILOVÁ, Iva (ed.). *Bouda Bondy: dramatické texty a poezie Egona Bondyho*. Praha: Národní divadlo, 2007. ISBN 978-80-7258-992-0.

VÁŠINKA, Radim: *Milý Zbyňku...*, in: MACHOVEC, Martin a kol. (eds.): *Sborník Egonu Bondymu k šedesátinám*. Praha: Pražská imaginace, 1990.

ZAND, Gertraude. *Totální realismus a trapná poezie: česká neoficiální literatura 1948-1953*. Vyd. 1. Brno: Host, 2002. Studium (Host). ISBN 80-7294-048-1.

Užité encyklopedie a slovníky:

COLEMAN, Janet, William E CONNOLLY, Alan RYAN a David MILLER (ed.). *Blackwellova encyklopedie politického myšlení*. Brno: Jota, 1995. ISBN 80-85617-47-1.

ČERMÁK, František, Václav CVRČEK a Věra SCHMIEDTOVÁ (eds.). *Slovník komunistické totality*. Vyd. 1. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-060-9.

KARPATSKÝ, Dušan. *Labyrint literatury*. 4., rozš. a upr. vyd. Praha: Albatros, 2008. ISBN 978-80-00-02154-6.

PARTRIDGE, Christopher H (ed.). *Lexikon světových náboženství*. V Praze: Slovart, 2006. ISBN 80-7209-796-2.

MOCNÁ, Dagmar a Josef PETERKA. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Litomyšl: Paseka, 2004. ISBN 80-7185-669-X.

NÜNNING, Ansgar, Jiří TRÁVNÍČEK a Jiří HOLÝ (eds.). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce - osobnosti - základní pojmy*. Vyd. 1. Brno: Host, 2006. ISBN 80-7294-170-4.

Internetové zdroje:

BONDY, Egon, Jana JANČÍKOVÁ, Mejla PELÁNOVÁ a Radim ŠAŠINKA. *Zájem lidí mě přílišně obtěžuje*. In: Egon Bondy[online]. Bratislava, 2001 [cit. 2016-04-02]. Dostupné z: <http://egonbondy.info/31-rozhovory/21-jancikova-jana-palanovamejla-sasinka-radim-zajem-lidi-me-priserne-obtezuje/>

Chaim Weizmann [online]. Ministerstvo zahraničních věcí Státu Izrael, [cit. 2016-03-27]. Dostupné z:

<http://www.mfa.gov.il/mfa/aboutisrael/state/pages/chaim%20weizmann.aspx>

Egon Bondy: Cybercomics – Světová premiéra dnes!. Slovácké divadlo [online]. 2013 [cit. 2016-04-02]. Dostupné z: <http://www.slovackedivadlo.cz/novinka/egon-bondy-cybercomics-svetova-premiera-dnes>

Inscenace Šaman Egon Bondy. Švandovo divadlo [online]. [cit. 2016-04-02]. Dostupné z: <http://www.svandovodivadlo.cz/inscenace/5/saman>

LAUŠ, Jan. *Erotika ve filmu: Od mravních zásad přes cenzuru až k rozbouřenému moři I*. In: Film a video: nejen pro milovníky filmů pro pamětníky [online]. 2013 [cit. 2016-04-01]. Dostupné z: <http://www.filmavideo.cz/index.php/za-poznamim/455-erotika-ve-filmu>

MACHOVEC, Martin. *Bibliografie Egona Bondyho (se soupisem rukopisné pozůstalosti a archivované korespondence)*. Praha: 2014 [cit. 2016-01-15]. Dostupné z: http://www.libpro.cz/docs/bibl_bondy_egon.pdf

MACHOVEC, Martin: *Egon Bondy*, in: *Slovník české literatury po roce 1945* [online]. 2008 [cit. 2016-03-05]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=915>

MUSILOVÁ, Martina. *Od racionality k vizionářství a zpět*. A2 [online]. 2007(40) [cit. 2016-04-20]. ISSN 1803-6635. Dostupné z: <http://www.advojka.cz/archiv/2007/40/od-racionality-k-vizionarstvi-a-zpet>

NÁRODNÍ DIVADLO. *Výroční zpráva o činnosti a hospodaření v roce 2007*. 2008, posl. akt. 30. 4. 2008. [cit. 2016-02-18]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/uploads/assets/a3030f888ef64f1dbc7d371bb0499f17.pdf>

PLACÁK, Petr. *Bondyho boží lamentace*, in: *Jeho veličenstvo Bondy*. Časopis Host: měsíčník pro literaturu a čtenáře. Brno: Spolek přátel časopisu Host & Host, 2006, roč. 22 (č.1). [cit. 2016-01-15]. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2006/1-2006/jeho-velicenstvo-bondy>.

VAŠINKA, Radim. *Bondy a Orfeus*. In: *Orfeus* [online]. 2007 [cit. 2016-04-02]. Dostupné z: http://www.orfeus.cz/06zdivadla/clanky/070000_bondyaorfeus.htm

Ostatní zdroje:

Fišer alias Bondy: první díl [film]. Scénář a režie Jordi Niubó. Česká republika, 1999.