

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

DIPLOMOVÁ PRÁCE

2019

David Zdařil

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Prvky absurdity v českých dramatických
textech po roce 1989**

Bc. David Zdařil

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

Studijní program: Filmová, divadelní, televizní a rozhlasová
studia

Olomouc 2019

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Prvky absurdity v českých dramatických textech po roce 1989 vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou vyjádřil poděkování Mgr. Martinu Bernátkovi, Ph.D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé diplomové práce. Rovněž bych chtěl poděkovat své rodině za vstřícnost a pomoc při dokončení práce.

Obsah

Úvod.....	6
1. Zhodnocení literatury a metodologie.....	9
2. Absurdní drama.....	17
2.1. Historická východiska	18
2.2. Camusovo absurdno	19
2.3. Esslinovo pojetí absurdity	21
2.4. Absurdita dle Hořínka, Pavise a Suse	25
2.5. Bennettovo přehodnocení absurdity.....	27
3. Absurdní drama v českém kontextu.....	32
3.1. Zrod českého absurdního divadla a dramatu	32
3.2. České drama po roce 1989	36
4. Absurdní postava	45
4.1. David Drábek: Hořící žirafy (1993)	45
4.2. David Drábek: Jana z parku (1994).....	48
4.3. David Drábek: Švédský stůl (1999)	50
5. Jazyk absurdity	53
5.1. Václav Havel: Odcházení (2007)	53
6. Absurdní syžet a fabule.....	63
6.1. Jan Kratochvíl: Vladimirova děvka (2012).....	64
6.2. Petr Zelenka: Příběhy obyčejného šílenství (2001).....	68
6.3. Desémantizace sdělení Egona Tobiáše: Vojcev (1995)	77
7. Absurdita času.....	84
7.1. Ivana Kraus: Poker bez esa (1995).....	84
Závěr	89
Zdroje	93
Primární literatura.....	93
Sekundární literatura	93
Anotace	96
Annotation.....	97

Úvod

Tato diplomová práce má za cíl charakterizovat podobu a proměnu prvků absurdity v českých dramatických textech vzniklých po roce 1989. Jako mezník poslouží rok 1989, a to díky několika změnám: došlo ke změně politického režimu, z toho plynoucím změnám ve společnosti, a pro práci nejdůležitější – změně v divadelním provozu a dramaturgii. Mnou zkoumané období mě bude zajímat až do současnosti, aby vyhovovalo naplnění záměru postihnout prvky absurdity od geneze vzniku v celé jeho velikosti.

Práce je pokusem uchopit fenomén absurdního divadla a dramatu prostřednictvím odkazu teoretiků jako Albert Camus, Martin Esslin, Zdeněk Hořínek či Michael Y. Bennett. Ti nahlíželi tento svébytný druh dramatiky buďto převážně z tematického hlediska nebo ve vztahu k historii divadla a tedy k tomu, co této divadelní éře předcházelo. Na začátku práce proto představím předchůdce absurdního dramatu, v nichž upozoruji jistá historická východiska, která posléze absurdní drama asimiluje. Budou shrnuty si hlavní myšlenky a tendence zakladatelů absurdního divadla, Alberta Camuse, potažmo Martina Esslina, také zmíněny i někteří autory, kteří se podíleli na formování absurdního dramatu, zejména Samuela Becketta a Eugèna Ionesca. Aby byl obraz absurdního dramatu ucelený, podívám se také na práci Michaela Y. Bennetta, který přehodnocuje náhled na absurdní drama a divadlo s odstupem téměř půl století.

Co je absurdita? A co to znamená, že je dramatické dílo absurdní? Obecná rčení o absurdním dramatu jednoduše stanovují absurdní životní pocit nebo absurdní životní klima, nikterak nevysvětlují a nejsou s to vysvětlit, jak vznikají konkrétní absurdní projevy, situace či děje.

Zásadní potíže spočívá v tom, že si každý pod označením absurdní drama vybaví něco do jisté míry odlišného - například specifické autory, které vnímá jako svébytné představitele této dramatiky, či konkrétní divadelní tituly. Poněkud matoucí se může zdát nepřeborné množství autorů, kteří po roce 1989 publikují své divadelní hry. Matoucí z jednoho prostého důvodu – že specifické prvky absurdního dramatu se asimilují do nových žánrů, kterým je od 90. let zejména groteska.

Ale proč se budu zabývat jen některými autory využívající absurdní prvky, zatímco jiné budu opomíjet? Absurditou se někteří autoři inspirovali více, zatímco jiní méně, jiní pouze v případě určité fáze své tvorby, další pak jen u zcela konkrétních titulů, přičemž zbytkem své tvorby se z okruhu této dramatiky vymykají.

Ze světového pohledu se můžeme přiznat, že určité autory vnímáme jako představitele absurdního dramatu především proto, že je do své významné studie o této dramatice zařadil Martin Esslin.¹ Když se však zabývám Esslinovou studií o absurdním divadle, paradoxně zjišťuji bizarní situaci – že totiž absurdní divadlo by vlastně v tomto pojetí nemělo existovat, protože neexistuje žádný spolehlivý klíč, na němž bychom se společně dohodli, abychom podle něj mohli zodpovědně rozhodnout, které autory do okruhu této dramatiky řadit a které ponechat stranou.

Esslinovi a jeho teorii se budu zabývat v jedné z kapitol. Nyní se naskytuje příležitost k předeslání, že snahou je v této studii odhalit, jak absurdní prvky vstupují do českých dramatických textů. Mým cílem tedy nebude postihnout „esslinovský“ výčet všech autorů, kteří byli a jsou po roce 1989 ovlivněni absurdním dramatem a z jakých důvodů.

Na analyzovaná dramata budu nahlížet různými náhledy z více úhlů zároveň, abych odhalil očekávanou podstatu absurdních vlivů. Ovšem nebudu analyzovat konkrétní inscenace zkoumaných dramatických textů, neboť mým zájmem je zůstat v oblasti dramatické tvorby zvolených představitelů, jimiž je následující šestice:

David Drábek, Václav Havel, Egon Tobiáš, Jan Kratochvíl, Petr Zelenka a Ivan Kraus.

Z tvorby každého z šestice výše uvedených autorů jsou zvoleny dramatické texty, které jsou založeny na výraznějším výskytu absurdních prvků. Klíčem k tomuto výběru byla skutečnost, jakým způsobem autoři pracují s absurdními prvky, a také mi šlo o jistou různorodost, abych zdůraznil projevy absurdity v různých úrovních textu. V práci se budu soustředit na hlavně na sémantickou analýzu

¹ ESSLIN, Martin. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla: kapitoly z knihy Absurdní divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966. 81 s.

vybraných textů, přičemž se zaměřím na konstrukci absurdity prostřednictvím postav, zajímat mě bude práce s jazykem, výpověď a desémantizace sdělení a také tematicko-motivická strukturou her. Má pozornost bude věnována i politickému a společenskému kontextu daných textů.

Pokusím se nastínit souvislosti v pojetí absurdity, přičemž budu vycházet ze samotných dramatických textů, z jejich analýzy a vzájemné souvztažnosti, což může být cestou, jak lépe a přesněji pochopit to, co se nazývá „absurdním dramatem“.

1. Zhodnocení literatury a metodologie

Absurdní drama předvádí svět nebo některé jeho stránky jako nesmyslné, absurdní. Pojmu absurdity se budu podrobně věnovat v další kapitole, kde si představíme myšlenky Alberta Camuse, na které navážu koncepcemi především Martina Esslina a Michaela Y. Bennetta.²

V českém prostředí se výzkumu absurdní dramatiky věnoval teatrolog Zdeněk Hořínek. Ve své studii *Cesty moderního dramatu* se zabývá českým a světovým dramatem, přičemž se soustředí na vývojové tendence divadla a dramatu za posledních sto let.³

Hořínek zde analyzuje a interpretuje díla jak zahraničních autorů, Henrika Ibsena, Augusta Strindberga, Luigiho Pirandella, Bertolta Brechta, Paula Claudela a Friedricha Dürrenmatta, tak domácích – Ladislava Smočka, Václava Havla, Ivana Vyskočila či Jana Schmida, jakožto klíčové jevy, které ovlivnily vývoj moderního dramatu. Neopomíná také fenomén absurdního dramatu, přičemž skrz tvorbu autorů Samuela Becketta a Eugèna Ionesca analyzuje technologii absurdity. Hořínek neopomíná ani přínos absurdního dramatu pro vývoj českého divadla.

Tento přínos dále rozvíjí i v publikaci *O divadelní komedii*, kde se zabývá žánrovými otázkami především komedií, jejich zákonitostí, znacích, historii, postavách a situacích, komickém jednání a herectví. Dle Hořínka můžeme v zásadě mluvit o dvou způsobech absurdity. Prvním východiskem je normální situace, která se v průběhu děje zabsurdňuje. Druhým způsobem je vržení dramatického hrdiny do absurdní situace.⁴ Zmíněné způsoby absurdity se uplatňují jak v makrostruktuře her (jako kompoziční řád), tak i v jejich mikrostruktuře – v kompozici jednotlivých epizod, dílčích situací, dialogů i monologů.

Hranice absurdity jsou podle Hořínka kolísavé. Na jedné straně inklinuje k satiričnosti a grotesce, na druhé straně k tragikomedii. Hořínek tragikomedii vymezuje jako komickou degradaci tragického. Podle něj vzbuzují tragikomické příběhy ambivalentní pocity, které jsou důsledkem křížení dvojího úhlu pohledu.

² BENNETT, Michael Y. *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. Palgrave Macmillan, 2011, 190 s.

³ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, 163 s.

⁴ HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. Praha: Pražská scéna, 2003, s. 116.

Jeden představuje ztotožnění s hrdinou a jeho zážitky, druhý z nich znázorňuje kritický odstup.⁵

Nad neschopností tradičních teorií postihnout moderní drama, zejména na rozdělení na tragédie a komedie, se zamýšlí také John Styan v publikaci *Černá komedie*. Styan zastává myšlenku, že čistá tragédie vycházející ze své tradice dnes již neexistuje. Připomíná některé dramatiky minulosti, kteří tvořili navzdory všem teoriím, ať to byl Shakespeare nebo Molière. Styan nazývá „černou komedii“ hry, které v sobě mísí komiku s tragičnem, absurdita je podle něj česný humor.

Podle Styana můžeme o tragikomedii znovu mluvit až ve 20. století v podobě absurdního dramatu. Absurdita zobrazuje skutečnost jako nesmyslnou, deformuje a devaluje jazyk. Tyto hry měly motivy, které byly velmi vážné, někdy tragické, ale byly prezentovány pomocí absurdity a komedie. Časté jsou groteskní prvky a černý humor.⁶

Ve své studii se Styan skrz celé divadelní dějiny zabývá rozborem her několika dramatiků, u nichž se skloubí komické a tragické prvky: antické drama, Molière, William Shakespeare, George Bernard Shaw, Luigi Pirandello, Bertolt Brecht, Jean Anouilh, Tennessee Williams, Samuel Beckett a Eugène Ionesco atd. Tragédii a komedii považuje za umělé formy, které ve svém nitru mají pravý opak. Dramatik, který použije spojení dvou protikladných forem, je schopen vyvolat a využít vzniklé napětí.

Absurdní divadlo zkoumá Pavel Trtílek v teatrologické studii *Specifika francouzského absurdního divadla*, věnuje se tudíž francouzskému absurdnímu divadlu.⁷ Trtílek vymezuje pojem „absurdní dramatika“ a postihuje počátky světového absurdního divadla. Trtílek se také zabývá rytmem dramatických textů, následují analýzy děl pětice francouzsky píšících absurdních dramatiků (Jean Tardieu, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Robert Pinget a Roland Dubillard) z hlediska jejich práce s rytmem. Trtílek se také zamýšlí nad přínosem francouzské absurdní dramatiky, pro náš výzkum je publikace přínosná ve svém ukotvení

⁵Tamtéž, s. 123.

⁶STYAN, John Louis. *Černá komedie*. Praha: Orbis, 1967, s. 232–238.

⁷TRTÍLEK, Pavel. *Specifika francouzského absurdního divadla*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, 182 s.

absurdního divadla, které čerpá z Esslinova pojetí. Trtílkova práce také přináší stručnou situaci českého absurdního divadla (od 60. let do cca 80. let).

Absurdnímu divadlu, tentokrát na Slovensku, se v publikaci *Slovenská absurdná dráma* věnuje Miloš Mistrík.⁸ Mapuje aspekty, které měly vliv na tvorbu absurdní dramatiky od druhé poloviny 20. století po současnost, od prvních „průkopníků“, přes nonsensy Lasici a Satinského až po absurditu v čase postmoderny. Máme zde tudíž ucelenou studii o slovenském absurdním divadle, která je inspirací pro naši samostatnou práci.

V české teatrologii nevznikla dosud žádná ucelená studie zabývající se českým absurdním dramatem, vyskytují se zde pouze dílčí publikace zachycující díla jednotlivých autorů, jedním z nejvíce zastoupených spisovatelů je Václav Havel. Například monografie Libora Vodičky *Vyjádřit hrou: podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla* představuje ucelenou dramatickou tvorbu Václava Havla, kterou zároveň dává do kontextuálních souvislostí.⁹

Této mezeře v českém bádání z velké pravděpodobnosti napovídá fakt, že se absurdní dramatika v devadesátých letech transformovala do nově vzniklého typu dramatických děl, nazvaných „cool drama.“ Tomu se věnuje Tatjana Lazorčáková v článku *Groteskní záznam světa (Zpráva o české dramatice devadesátých let 20. století)*,¹⁰ která tvrdí, že cool drama vychází z absurdního dramatu a sdílí s ním podobné prvky. Autorka se pokouší o stručný přehled některých klíčových postupů a znaků dramatické tvorby a naší práci poskytuje dobrá metodologická východiska.

Výchozím prvkem pro cool drama se stává princip destrukce, který se projevuje jak v kompozici, jazyku a ději her, tak také ve smyslu záměrného rozbíjení stereotypních modelů světa, rodinných vztahů a morálních pravidel. V důsledku toho se dramatické postavy potýkají s problémy, jako je omezená či zcela absentující mezilidská komunikace, citová prázdnota, dominance násilí, sexuality atp. Autoři cool dramatu často volí kompoziční skladbu koláže, v níž dochází k vzájemnému prolínání několika rovin (útržky reality, sny, mystifikace, symbolika)

⁸MISTRÍK, Miloš. *Slovenská absurdná dráma*. Veda, 2002, 254 s.

⁹VODIČKA, Libor. *Vyjádřit hrou: podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*. Praha: Brkola, 2013, 218 s.

¹⁰LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. Groteskní záznam světa. (Zpráva o české dramatice devadesátých let 20.století). *Česká literatura*, 51, 2003, č. 1, s. 13 – 25.

na úkor hlavní zápletky. Postavy ztrácí svou identitu, často nenesou konkrétní jména, následkem čehož plní v dramatech zejména symbolickou funkci a nesou znaky charakteristické pro aktuální společnost. Jazyk se stává svébytným prvkem, umožňující pestrou škálu výrazových prostředků, např. od poetických metafor přes ryze expresivní výrazy až po vyprázdněné obsahy. Autoři těchto dramát také záměrně kombinují vážné prvky s prvky komickými, často využívají ironii, vévodí zde groteskní nadsázka.

Všechny výše zmíněné prvky, jimiž Lazorčáková vymezuje cool drama, se vyskytují také v absurdním dramatu. Celou naší prací bude ostatně procházet kontinuita a provázanost absurdního dramatu se žánry, které se v české dramatické literatuře objevují po roce 1989, jimiž jsou zejména groteska a výše zmíněné cool drama.

V českém prostředí se nenajde moc publikací, které pojednávají o naší porevoluční dramatice, často se jedná o tituly, jejichž zaměření se orientuje na jistou část dané problematiky nebo v nich autoři selektivně prezentují pouze vybrané zástupce české dramatiky.

Původní českou dramatiku představuje stručnou formou popularizační publikace *České drama v letech 1989-2010* od dvojice autorů Lenky Jungmannové a Libora Vodičky.¹¹ Autoři se snaží charakterizovat dobovou divadelní strukturu a dramaturgii, jakož i přiblížit publikační kontext, divadelní ceny a festivaly, které se k dramatu té doby vztahovaly. Publikace ovšem nabízí spíše souhrn základních informací o dramatu v letech 1989 až 2010, představená díla nejvýznamnějších poddruhů (hry pro loutkové divadlo) a žánrů tohoto druhu literatury (dramata obracející se k minulosti, dramata se současnou tematikou, postmoderní groteska, komediální tvorba, „nové drama“ a „nová groteska“) jsou zde spíše jen nastíněna, aby se čtenář dokázal zorientovat v české porevoluční dramatice.

Polistopadovou „novou vlnu“ původní české dramatiky prezentuje také monografie divadelní a literární vědkyně Lenky Jungmannové *Příběhy obyčejných*

¹¹JUNGMANNOVÁ, Lenka, VODIČKA, Libor. *České drama v letech 1989-2010*. Praha: Středisko společných činností AV ČR, 2016, 19 s.

*šilenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989.*¹² Autorka, která se dlouhodobě orientuje na české drama po roce 1989, zkoumá dramatiku v širších souvislostech evropského kontextu, všímá si jejích počátků (britské, německé dramatiky) a uměleckých vlivů (literatura, film, televize). Autorka se snaží o ambiciózní zavedení moderního pojmu „nová vlna“, který ovšem, možná kvůli jistému rozkročení mezi tématy, vychází do všeobecné definice téměř jakéhokoliv dramatu. Ovšem na každém nezdaru se dá stavět, proto využijeme tohoto menšího neúspěchu autorky o definování „nové dramatiky“, a budeme se držet co nejvíce v mezích absurdního dramatu.

Jungmannová se v publikaci zabývá především současnou groteskou, která, jak již víme, sdílí mnoho prvků s absurdním dramatem. Žánrové vymezení a historické charakteristiky můžeme následně uplatnit ve vystižení absurdnosti v české polistopadové dramatice. Publikaci využijeme díky esejím, které představují analýzy Davida Drábka, Petra Zelenky a dalších. Jungmannová zde fundovaně představuje hry uvedených autorů, přičemž nám přináší komplexní analytické rozbory s charakteristickými rysy tvorby. Ve studii Jungmannové zejména schází výraznější společenský kontext dramatu, pro ten se proto budeme muset obrátit zejména do dvou publikací, které zmiňujeme na konci výkladu o literatuře.

Tvorbě českých dramatiků se věnují také Jan Kerbr ve studii *Krajina s akvabelami a černým domem: pokus o vymezení české polistopadové dramatiky*¹³ a Radim Kopáč v publikaci *Nové české drama (2000 – 2013)*.¹⁴ Kerbrova publikace má spíše charakter příručky, ve které se nám autor snaží představit co nejpočetnější plejádu autorů píšících pro divadlo. Ačkoliv práce využívá četných kritických odkazů a informativnosti, postrádá hlubší analýzy či interpretace. Kerbr, jenž ostatně sám v práci přiznává, že zde podává spíše jen svůj subjektivní přehled, se soustředí spíše na obecné rysy uvedených autorů. Publikace nám proto poslouží spíše jen jako divadelní průvodce v polistopadové dramatice. Jako přehledovou studii bychom mohli označit i práci Radima Kopáče, která obsahuje velmi stručný

¹²JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šilenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989*. Praha: Akropolis, 2014, 243 s.

¹³KERBR, Jan. *Krajina s akvabelami a černým domem: pokus o vymezení české polistopadové dramatiky*. Praha: Pulchra, 2013, 119 s.

¹⁴KOPÁČ, Radim. *Nové české drama (2000 – 2013)*. Praha: Ministerstvo kultury České republiky, 2014, 185 s.

vhled do situace v dramatu po roce 2000 a také padesát medailonů vybraných autorů. Medailonky, podobně jako v Kerbrově knize, obsahují krátké koncepty dramatiky u každého autora, kterým ovšem také chybí širší analýza.

Publikace *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*¹⁵ a *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*¹⁶ se v širším kontextu věnují české dramatice i obecné situaci v divadle.

V souřadnicích volnosti je díky své charakteristice jedna z nejucelenějších publikací o české literatuře v české literární historiografii. Autoři si dali za cíl zmapovat 90. léta v české literatuře z pohledu prózy, poezie i dramatu. Oddílu dramatu se věnuje Libor Vodička, který studované období zkoumá jak institucionálně, tak i přes díla jednotlivých autorů, Vodička vytyčuje hlavní tendence českého divadla, jež následně přebírají i autoři výše uvedených publikací. Pokud problematiku vztáhneme přímo na absurdní divadlo, nemáme zde ovšem explicitně nastíněnou situaci. Absurdita se asimilovala do nových žánrů, zejména do grotesky, proto vidíme, že při jakékoli metodě psaní o dějinách zůstane vždy nějaké téma opomenuto. O absurditě se zde mluví jen okrajově, a to zejména v analýzách vybraných dramatiků – absurdita se zde ovšem zmiňuje jen jako jeden z prvků tehdejší dramatiky, nikoliv jako samostatný literární žánr.

Pro naši práci bude ovšem publikace *V souřadnicích volnosti* představovat jeden z hlavních historicko-metodologických zdrojů, stejně jako tematicky navazující publikace *V souřadnicích mnohosti*. Divadelní kultura je podána v podobných souvislostech a interpretacích, jako předchozí díl. Největší prostor zde zaujímají hesla k literárním dílům, kterým dominují analytické pasáže. Pro naši práci jsou nejdůležitější analýzy díla Petra Zelenky, Davida Drábka a Václava Havla, kteří ve svých hrách, jak sami zjistíme, umně pracují s prvky absurdity.

¹⁵FIALOVÁ, Alena ed.. *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014, 817 s.

¹⁶HRUŠKA, Petr. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008, 738 s.

V naší práci si nejdříve představíme samotný pojem „absurdity“, přičemž jej uchopíme do historických i filozofických souvislostí. Z historického hlediska absurdita prochází dějinami společnosti od jejich základů. Jak zjistíme, prvky absurdity se objevovaly již v literárních dílech v antickém Řecku. Ovšem až ve 20. století můžeme mluvit o absurdním dramatu, kterému dal průchod nový filozofický směr existencialismus s hlavními představiteli Albertem Camuse a Jean-Paul Sartrem. Vytyčíme hlavní filozofické ideje existencialismu s důrazem na literární činnost.

Institucionálně se absurdní drama a divadlo zavedlo až s Martinem Esslinem, který poprvé označil určitou skupinu autorů za „absurdní dramatiky“. Skrz jeho publikaci si vytyčíme hlavní myšlenky absurdního dramatu, přičemž je následně dáme do souvislostí s názory českých vědců Olega Suse, Zdeňka Hořínka a francouzského profesora Patrice Pavise. Důležitým přehodnocením absurdní poetiky bude pro nás dílo anglického vědce Michaela Y. Bennetta, který se absurdnímu dramatu věnuje současným pohledem.

Skrz tyto teoreticko-historické pasáže se dostaneme na české území, kde se nejdříve přehledově podíváme na začátky absurdního dramatu v 50. letech, abychom se následně dostali do polistopadové dramatiky. Tato kapitola bude referovat o vzniku dramatu po roce 1989. Také si ukážeme, jak se absurdní drama asimilovalo do nových žánrů a které prvky a znaky můžeme identifikovat jako absurdní.

Tím se přeneseme do druhé části naší práce, kde se budeme věnovat analýzám divadelních her vybraných autorů. Jako první budu analyzovat postavy Davida Drábka, přičemž se zaměřím na jeho hry z 90. let, kdy psal zejména apokalyptické tragikomedie a kabaretní frašky.

Když se píše práce o absurdním divadle, nikdy se nesmí zapomenout na jejího průkopníka a nejznámějšího absurdního dramatika u nás – Václava Havla. Proto se i já budu věnovat jeho divadelní hře *Odcházení* v kapitole Jazyk absurdity.

Dalším zkoumáním budou absurdní prvky z pohledu fabule i syžetu, přičemž v těchto kapitolách se budu věnovat hrám Jana Kratochvíla *Vladimirova děvka* a *Příběhům obyčejného šílenství* Petra Zelenky.

Dramatický text *Vojcev* od Egona Tobiáše je natolik svébytným tvarem, že jsem mu vyčlenil samostatnou podkapitulu s názvem Desémantizace sdělení, ve které se pokusím proklouznout do jádra této postmoderní hry.

A posledním autorem (ne však nejméně důležitým) bude poněkud zapomenutý Ivan Kraus, přičemž mě bude zajímat jeho hra *Poker bez esa* a s ní spojené absurdní téma času.

Zde se naskytuje možnost, zdůvodnit výběr dramatiků v esejích.

Dle Esslinovy teorie neexistuje klíč ani určitá pravidla, která by striktně stanovila, kteří autoři patří k absurdním dramatikům. Pokud si uvedeme příklad – americký dramatik Edward Albee sám sebe za absurdistu nepovažuje, i přes Esslinovo zařazení jej do seznamu. Různé postupy a prostředky absurdního dramatu se staly neodmyslitelnou a dosud produktivní součástí soudobé dramatické technologie.

Prvky absurdity se prolínají mnoha znaky dramatu, proto se pokusíme v analýzách u každého autora najít absurdní znaky, abychom si ukázali, jak se u nich projevuje vliv absurdního dramatu. Absurdní znaky jsou u analyzovaných autorů dominantní, proto jsme je zařadili do seznamu. Nejedná se ovšem o konečný soupis, jelikož absurdní prvky ve svých dílech využívají např. i Arnošt Goldflam, Jan Pitínský či Roman Sikora. Využívají je ovšem jen jako prostředek k ozvláštňení situací, ne jako jeden z dominantních prvků svých her. Jak jsme již uvedli v úvodu naší práce, nejde nám o vyčerpávající výčet všech autorů, kteří se inspirovali, píšou, či u nich najdeme absurdní rysy. Nýbrž chceme charakterizovat prvky absurdity na uvedených autorech, což nám dopomůže zjistit, jak se absurdita proměňuje v návaznosti na jednotlivé autory, poetiky či ostatní stýlotvorné prvky.

2. Absurdní drama

Absurdní (termín „absurdní“ má původ v latinském slově *absurdus* = nesmyslný, nejasný; původně pochází z hudebního kontextu, který znamenal „mimo harmonii“) drama je žánr dramatu, lokálně a historicky omezený na Evropu a Severní Ameriku druhé poloviny 20. stol. Souhrnným termínem „absurdní drama“ se označuje tvorba poválečných dramatiků, kteří nahlíželi na život a svět v kategoriích absurdity - groteskního zpracování metafyzické úzkosti pramenící z existenciální nejistoty, z absence hierarchizovaných hodnot.¹⁷

Po druhé světové válce, kdy se naplno odkryly hrůzy holocaustu, byla evropská společnost ve veliké krizi a rozčarování z humanistických představ. Podstatným podnětem pro vznik absurdního dramatu byla pramenící nejistota v poválečných letech, kdy si lidé téměř zvykli na každodenní přítomnost smrti, s tím související ztráta smyslu bytí a absurdní postavení lidí ve světě.

Sotva skončila druhá světová válka, nastala krize víry, kterou lze aspoň zčásti vysvětlit nacistickými vyhlazovacími tábory a hrozbou zničení světa atomovými zbraněmi; ta živila zájem o existencialismus a absurdismus. Tuto krizi víry snad nejzřetelněji definoval Albert Camus: „*Svět, který dokážeme vysvětlit, byť falešnými důvody, je důvěrně známý svět. Naopak ve vesmíru náhle zbaveném iluzí a světla se člověk cítí jako cizinec. Toto vyhnanství je neodvolatelné, protože je zbaveno vzpomínek na ztracenou vlast nebo naděje na zaslíbenou zemi. Tato roztržka mezi člověkem a jeho životem, mezi hercem a jeho dekoracemi, to je ten pravý pocit absurdity.*“¹⁸

¹⁷HOŘÍNEK, Zdeněk. Absurdní drama. In PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha Libri – Národní divadlo, 2004, s. 15.

¹⁸CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Svoboda, 1995, s. 17.

2.1. Historická východiska

V dramatu se ovšem absurdní prvky neobjevují až ve druhé polovině 20. století, nýbrž vychází ze staré tradice, nová je pouze kombinace vzorů a stylů.¹⁹ Avantgardní hnutí nejsou totiž téměř nikdy absolutně nová a bez předchůdců. Absurdní prvky se nalézají také v dramatech již od antiky (např. v Aristofaovi, v Plautovi), v komedii dell'arte, v komických intermezzech Williama Shakespeara, či v období romantismu (např. *Vojcek* Georga Büchnera, Johann Nepomuk Nestroy, Christian Dietrich Grabbe). Autoři, kteří anticipovali žánr absurdního dramatu, působili na přelomu 19. a 20. století a vycházeli zejména z expresionismu, dadaismu nebo surrealismu (např. August Strindberg, Franz Kafka, Guillaume Apollinaire), za předchůdce absurdního dramatu je všeobecně považován Alfréd Jarry (*Král Ubu*).²⁰ Král Ubu je inovativní především metodou tzv. patafyziky: „*Místo, aby se kritika samolibé společnosti rozvíjela z fotografického zobrazení jejího povrchu, pronikl Jarry přímo do oblasti toužebných snů a pudů: neukázal, jak si měšťák počíná navenek, nýbrž uvedl přímo na jeviště hlubší skutečnost, obsah jeho potlačených přání.*“²¹

Můžeme argumentovat, že jak Alfred Jarry, tak i Franz Kafka jsou součástí absurdního literárního kánonu. Na jedné straně tvoří tyto spisovatele jasnou linii vlivu na absurdní dramatiky, na druhou stranu však může být anachronické zpětně tyto spisovatele označovat jako absurdisty. Tito spisovatelé tvořili částečně izolovaně a vzájemně se neovlivňovali. Absurdní drama je ovlivněno Jarrym i Kafkou, z jejichž vlivu vychází, tudíž jsou tyto spisovatele nepochybně předky absurdního dramatu.

Dle Bennetta lze říci, že absurdisté padesátých až sedmdesátých let kombinují významné prvky z určitých oblastí těchto spisovatelů. Stručně řečeno, každý z těchto autorů přispěl klíčovým prvkem do absurdního světa dramatu. Alfred Jarry se vzepřel proti realismu, byl to první avantgardní dramatik a vytvořil patafyziku, která ovlivnila dadaisty a surrealisty a působí až ke Genetovi a Ionescovi. Franz Kafka vytvořil „podivnou“, „absurdní situaci“, ale vyprávěl velmi přímočaré příběhy a neexperimentoval s jazykem. Ovšem navzdory těmto vlivům

¹⁹ ESSLIN, op. cit., s. 81.

²⁰ BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 543.

²¹ ESSLIN, op. cit., s. 85.

by bylo chybou kategorizovat je nebo seskupit je s absurdním dramatem, protože oba dva spisovatelé také ve svých literárních dílech zobrazují plno jiných prvků, proti kterým se absurdní dramatika bouřila.²²

Absurdní drama tedy má bohatou a rozmanitou tradici, vyvinulo se jako protipól jak klasickému dramatu, tak působí i proti brechtovskému epickému divadlu. Skutečně nový je v něm pouze nezvyklý způsob, jímž spojuje různé myšlenkové proudy a literární postupy. Hlavní myšlenka absurdního dramatu rozvíjí otázku komunikace a problémy z ní vyplývající. Absurdní hra se tudíž stává metadivadlem nebo dialogem o divadle na divadle.

2.2. Camusovo absurdno

Za „duchovního otce“ absurdního dramatu je považován Albert Camus (1913 – 1960), i přes to, že jeho hry (např. *Caligula*, *Nedorozumění*) formálně nespádají do absurdní dramatiky. Camus je, společně s Jean-Paul Sartrem (1905 – 1980, napsal například divadelní hru *S vyloučením veřejnosti*), představitelem filozofického proudu existencialismu.

Sartre vycházel z koncepce fenomenologie Edmunda Husserla, jehož jádrem byla filozofická metoda umožňující analyzovat lidskou zkušenost a popsat fenomény, které se v ní ukazují. Cílem této metody je poznávání věcí a událostí samých. Jako nejobecnější vymezení tohoto filozofického programu se uvádí Husserlova teze „zpět k věcem samým“. Fenomenologie dle Husserla měla být jen zvláštní formou nahlížení na svět, jakousi metodologií evidence reality. Sartre navazoval na Husserlovu filozofii pozdního období, tj. jeho transcendentální fenomenologii a také filozofii existence. Sartre se nejvíce soustředil na otázku subjektivity. Husserl i Sarte dopomohly Camusovi k vytvoření absurdity existencialismu.²³

Existencialismus filozofický směr vznikl po druhé světové válce ve válkou zdrčeném světě. Společnost se musí v rozklížené době řídit svými vlastními hodnotami, jelikož Sartre zpochybňuje existenci Boha, který dříve platil za nejvyšší

²² BENNETT, Michael Y. *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*. Cambridge University Press, 2015, s. 24.

²³ SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018, s. 210.

morální princip. Bez Boha je člověk odpovědný sám za sebe a za své volby. Dle existencionalistů je absurdnost neodmyslitelnou složkou lidského bytí. Neboť existovat znamená žít absurdně. Být k nebytí- žít k smrti.²⁴

Albert Camus ve své eseji *Mýtus o Sisyfovi* (1943) předkládá pojem „absurdna“, které představuje ve formě absurdního uvažování, absurdní tvorby a v absurdním člověku. Jeho „absurdita“ dala jméno celému absurdistickému hnutí. Zdeněk Hořínek dokonce mluví o tom, že ve sféře umění by bylo možné identifikovat celou estetiku absurdity a mohli bychom teda hovořit nejenom o žánru, ale také o uměleckém směru (podobně, jako je tomu například v případě expresionismu nebo verismu).²⁵ V tomto eseji Camus dokazuje, že lidská situace je absurdní, protože mezi nadějami člověka a iracionálním univerzem, do něhož se rodí, zeje propast. Jediný lék je podle Camuse v tom, že si jedinec najde svůj systém měřítek (který ovšem nemá žádný objektivní podklad), jenž mu dovolí z tohoto chaosu vytvořit řád. Absurdní člověk je dle Camuse Sisyfos a jeho úděl, skrz něj Camus zajímá otázka smyslu života. Pro absurdního člověka je základem nedůvěra v absolutní význam skutečností, svým jednáním se odklání od Boha, tudíž je přesvědčen o vlastním uvažování a jednání. Zdrojem absurdity je ztráta metafyzických a etických hodnot, pocit vyhnanství a roztržka mezi člověkem a světem. Absurdního člověka naplňuje současný svět, nejdůležitější je pro něj přítomnost a svobodné bytí bez existence Boha.

Přítomný život bez hlubokého smyslu věcí je plný pocitů absurdna. Absurdní situace vznikají z ustavičné orientace na budoucnost, touhy po zítřku, i napříč tomu, že by jej měl člověk svou podstatou zavrhnout. Absurdní situace vyvěrá z porovnání reality a skutečného stavu. Absurdno dle Camuse obklopuje celý náš život. Spousta lidí na světě žije shodný život, jako Sisyfos – každodenně vstává ráno do práce, odpoledne chodí domů, večer jde spát – podobný životní ráz opakuje po zbytek života, na jehož konci na něj čeká smrt.

Esslin říká, že „*Albert Camus klidně položil otázku: proč, když život ztratil veškerý význam, hledá člověk útěk v sebevraždě?*“ To vede Esslina (dle Bennetta) k velmi bezútešnému čtení absurdního dramatu. Nicméně celá Camusova kniha

²⁴SUS, *Oleg. Metamorfózy smíchu a vzeku*. Brno: Krajské nakladatelství, 1963, s. 43.

²⁵HOŘÍNEK, 2004, op. cit., s. 15.

Mýtus o Sisyfovi byla výslovně o tom, proč bychom neměli spáchat sebevraždu, protože prostřednictvím vzdoru proti naší absurdní situaci si můžeme učinit smysl bytí.²⁶

Sartre i Camus sice odmítali racionalistický světonázor, ale dramata odlévali do tradičních dramatických forem. Začínali sice od premisy, že svět je iracionální, poté však tvořili z chaosu řád, takže se jejich hry vyznačovaly takovým dramatickým dějem, který se vyvíjí lineárně jako řetěz příčin a následků. Proti tomu absurdisté sice z větší části přijímali Sartrovy filozofické názory, ale soustřeďovali se především na iracionalitu lidské zkušenosti, aniž z ní viděli nějakou cestu ven. Tvořili sled epizod, spojených pouze tématem či atmosférou, a tak dospěli ke kompozici odpovídající chaosu, který byl obvyklým předmětem jejich dramatiky.²⁷

Jako přibližné datum zrodu absurdního divadla se uvádí rok 1950, jelikož uběhlo pět let po druhé světové válce, v Pařížských divadlech se začaly hrát hry od Arthura Adamova a Eugèna Ionesca, a Samuel Beckett, právě dokončivší *Godota*, hledal divadlo, které ho uvede.²⁸

2.3. Esslinovo pojetí absurdity

Samotný pojem „absurdní drama“ zpopularizoval anglický divadelní kritik, teoretik divadla, novinář a překladatel Martin Esslin (1918 – 2002) ve studii *The Theatre of the Absurd* (1962). Tato publikace byla přeložena do několika jazyků, do českého jazyka je přeložena studie *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*, která nese podtitul *Kapitoly z knihy Absurdní divadlo*.²⁹

Esslin do absurdního dramatu zahrnul především hry Samuela Becketta (*Čekání na Godota*) a Eugèna Ionesca (*Nosorožec*, *Židle*), dále Arthura Adamova (*Pingpong*), Jeana Geneta, Fernanda Arrabala, Harolda Pintera, Edwarda Albeeho, Václava Havla aj. V novějších vydáních některé představitele odstranil (např. Amos Kenan), zatímco jiné doplnil (Jack Gelber, Arthur L. Kopit, Sławomir Mrożek, Tadeusz Różewicz, Václav Havel), Harolda Pintera vyjmul z kapitoly *Současníci a*

²⁶ BENNETT, 2015, op. cit., s. 128.

²⁷ BROCKETT, op. cit., s. 633 – 634.

²⁸ BENNETT, 2011, op. cit., s. 7.

²⁹ ESSLIN, op. cit., 81 s.

proselyté a učinil z něj samostatnou kapitolu, čímž ho přidal ke čtveřici hlavních představitelů této dramatiky - Beckettovi, Adamovovi, Ionescovi a Genetovi. Absurdní drama neobsahuje ucelený manifest, přesto se u jednotlivých autorů objevují signifikantní témata i rysy.

Přesto Esslin nebyl prvním vědcem, který charakterizoval poetiku Becketta, Ionesca, Geneta, Pintera a dalších a jejich díla jako „absurdní“. Prvním akademickým článkem o absurdním dramatu je zřejmě práce o Beckettovi od Edith Kernové v roce 1954, kde popsala Čekání na Godota jako vyličení „*Absurdně komické situace lidského místa ve vesmíru*“. Filozofický svět Becketta, jak tvrdí Kernová, stojí v ostrém kontrastu s míněním, které si představoval Esslin. Esslinův Beckett si znázorňuje svět bez Boha a z toho vycházejícího života bez údelu. Beckett dle Kernové vidí lidskou něhu jako něco, co nejen dává lidem význam, sílu a vůli jít dál, ale jako něco, co samo o sobě nahrazuje Božího spasitele.³⁰ Můžeme sami vidět, že absurdní drama se už od svých počátků snaží vypořádat s různými pohledy a stanovisky.

Esslin určuje charakteristické znaky, které jsou pro díla absurdního divadla příznačné. Podle Esslina předvádí divadlo absurdity obraz rozpadajícího se světa, který ztratil svůj jednotící princip, svůj význam a účel. Charakteristické rysy absurdního dramatu jsou pocit osamělosti jedince ve světě, nemožnost poznat pravou podstatu světa, změnit jej, nemožnost poznat podstatu svého já, nemožnost se dorozumět, vědomí nesmyslnosti existence.

Absurdita života, jenž je zpodobněna samotou a problémy společnosti, životem, který končí smrtí, se střetává s konkrétní lidskou společností. Tato společnost vyplývá z pocitu krize společnosti. Autoři těchto dramát promítají do svých děl svůj vlastní svět, stavy své mysli a sny, nastavují zrcadla společnosti v tématech, jako je obtížnost komunikace, přičemž nabízejí čtenářům své vlastní vidění světa a své vlastní poznání života, svůj vlastní pocit bytí, nepředkládají obecně oceňované pravdy. Dramatici neukazují jen absurditu života, ale ukazují svět, ve kterém ztráta náboženské víry vzala lidem jejich jistoty. Přes ztráty jakýchkoliv jistot nabádá absurdní drama čtenáře k hledání „nových“ náboženských pravd moderní doby. Drama chce čtenáři předložit samotnou lidskou existenci v její

³⁰ BENNETT, 2015, op. cit., s. 128.

nejčistší podobě, ukázat mu prvotní realitu bytí, snaží se o ztvárnění něčeho nehmatatelného, vyvolat v čtenáři pocit beznaděje a podnitit jej z opuštění všedního, povrchního živobytí, bez iluzí, které přinášejí jen deziluzi. Absurdní drama ovšem není odrazem beznaděje, nýbrž „*vyjadřuje úsilí moderního člověka vyrovnat se světem, v němž žije. Snaží se ho konfrontovat s lidskou existencí takovou, jaká skutečně je, chce ho osvobodit od iluzí, které přinášejí jen zklamání a překážejí, aby se skutečnosti přizpůsobil.*“³¹

Absurdní drama i divadlo se pohybuje na pomezí poezie, grotesky a tragédie, je výrazem strachu a zoufalství člověka, který si je plně vědom nesmyslnosti své existence. Groteskno u absurdních dramatiků se jeví „*jako obecně estetický fenomén vzniká úzkým spojováním prvků navzájem výrazně heterogenních (protikladných a protismyslných), a to jak reálných, tak fantastických nebo až do absurdního paradoxu deformovaných. Z takto kontrastní a zdánlivě nesmyslné jednoty vyrůstá zvláštní perspektiva v nazírání skutečnosti jako nepřehledné a nesmyslné, popřípadě nepřátelské.*“³²

Absurdní divadlo konfrontuje diváka s absurditou lidského údělu a učí ho vidět situaci člověka v celém jejím zoufalství a smutku. Strach je konstatován a pojmenován, takže ztrácí nad člověkem vládu.³³ Význam je tedy odvozený z našich vlastních pozorování. A když se setkáme s rozpor, když se setkáme s absurditou, musíme učinit racionální vzpouru a přemýšlet o naší situaci. Camusovo chápání absurdity je v podstatě paradoxní, přesněji řečeno, rozpor mezi našimi touhami a tím, co svět nabízí, nás nutí pochopit paradox. Teprve když přemýšlíme o paradoxu, můžeme vytvořit smysl pro náš život. To je v podstatě to, co dělají hry absurdního divadla.

V dramatické struktuře absurdní hry postrádají děj nebo zápletku v tradičním pojetí. Esslin tvrdí, že absurdní dramatici vykreslují nesmyslný, absurdní svět. Tato absurdní myšlenka je vyjádřena ve filozofii i estetice her, a to

³¹ ESSLIN, op. cit., s. 67.

³² VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha 1984, s. 130.

³³ ESSLIN, op. cit., s. 59.

tím, že se neshoduje jednání na jevišti s tím, co je řečeno. To představuje koncept nesouladu v konvenci absurdního divadla.³⁴

U postav je dominantní antipsychologismus, absence racionálního jednání. U dramát často nenajdeme motivované jednání postav, hry jsou často vystavěny na bázi žánrového synkretismu, kdy mizí rozdíl mezi tragikou a komikou. Dramatici využívají satiru, parodii i společenskou kritiku, skrz které poukazují na ironii života. Jedním z příznačných znaků vykreslení reality je parabola, které vytváří absurdní paradigmaty základních lidských situací a vztahů.³⁵ Hry také často zintenzivňují výchozí situaci tím, že jim schází srozumitelný a jasně vymezený začátek nebo konec, tzn., že se odehrávají v kruhu.

Absurdní drama nepracuje s postavami jako s charaktery, nýbrž se jedná o neurčité typy nebo „loutky“. Hlavní hrdina je velmi často osamělý člověk, který stojí v jiném sociálním postavení, mnohdy jeho život závisí na základní existenciální situaci. Tento hrdina stojí mimo historické spojitosti i mimo spojitosti sblížení se s ostatními lidmi. Absurdní člověk se snaží vyrovnat s okolním světem, načež stojí sám a je obklopen zoufalstvím a neprostupnou temnotou, přičemž mu rozřešení nemůže dát nikdo jiný a ani on sám svou opravdovou povahu a úděl nikdy nepochopí.

Absurdnímu divadlu nejde ani o sdělování informací, ani o zobrazení lidských problémů a osudů existujících mimo vnitřní svět autorův, nejde mu ani o hlásání tezí, ani o ideologické diskuze a proto ani nepopisuje události, ani nezobrazuje osudy a dobrodružství jednajících osob. Je obrazem základní situace jednotlivce. Chce vyjádřit pocit života, ne zkoumat nebo řešit problémy jednání nebo morálky. Absurdní drama je pohled do hloubky, teoreticky tedy musí zachycovat jeden jediný okamžik.³⁶

V absurdním dramatu se práce s jazykem stává jedním z nejdominantnějších prvků, skrz které se formuje absurdita. Absurdní drama představuje radikální devalvaci jazyka, který sice stále hraje důležitou úlohu, avšak to, co se na jevišti

³⁴ BENNETT, 2011, op. cit., s. 6.

³⁵ HOŘÍNEK, 2004, op. cit., s. 15 – 16.

³⁶ ESSLIN, op. cit., s. 53.

děje, mluví více než slova plynoucí z úst jednajících postav a dokonce jim často protirečí.³⁷

Jazyk přestává sloužit jako funkce komunikace a vyjadřování. Drama se odklání od jazyka jako prostředku sdělení významu, jazyk se místo toho stává prostředkem nedorozumění. Charakteristickým prvkem nedorozumění je jazykový nonsens, jenž nejen že podporuje rozpor jazyka a logiky, ale skrz „nesmyslné tlachání“ též znázorňuje zesměšňování a shazování situací. *Ve své podstatě znamená slovní nesmysl metafyzickou odvahu, úsilí rozšířit a překročit hranici materiálního světa a jeho logiky.*³⁸ Samotný dialog je často v opozici proti probíhané akci (která postrádá zápletku), jazyk supluje alegorické a asociativní významy, kterým dominují snové a fantaskní prvky. Jazyk v hrách podporuje jednání postav, které se projevuje nesrozumitelností, jež brání čtenáři ztotožňovat se s postavami i dramatickými situacemi.

2.4. Absurdita dle Hořína, Pavise a Suse

Absurdní má dlouhou a komplikovanou linii, s mnoha různými verzemi a definicemi absurdity a pojetí. Výrazové prostředky sahají od osobitě modifikovaného naturalismu (zejména v hrách anglického dramatika Harolda Pintera) až k prvkům fantaskním a snově vizionářským. Například Beckett a Ionesco využívají rozmanitých scénických metafor poukazujících k absurdní situaci.³⁹

Tradiční dramatickou zápletku suplují nové způsoby. Pracuje se zde například s variacemi tématu i děje, který není doveden k řešení – není li zápletky, není ani rozuzlení (Beckett a jeho *Čekání na Godota*). Proces čekání se tak stává šifrou lidské existence a napětí mezi nadějí a opakovanou frustrací se promítá do kompozice příznačných motivů: akčních i slovních, pozitivních i negativních. Jean Genet oproti tomu kombinuje pirandellovské postupy skutečnosti a iluze, tváře a masky, principu zrcadelní s ritualizací. Eugène Ionesco přivádí situace ad absurdum kvantitativním hromaděním slov a akcí, argumentů a předmětů, živého a mrtvého.

³⁷Tamtéž, s. 8.

³⁸Tamtéž, s. 19.

³⁹HOŘÍNEK, 2004, s. 16.

Satiricky vrší banality konverzace a zpochybňuje zákon kauzality, případně převádí absurditu nekonečného množení.⁴⁰ Uvidíme, že rozdílné pojetí absurdity se bude projevovat i v českém kontextu, kdy každý z autorů přistupuje k absurditě jiným způsobem.

Podle Patrice Pavise existují tři typy absurdity. Prvním je absurdita nihilistická, která téměř znemožňuje jakoukoli informaci vztahující se k představě světa či k filozofickým implikacím textu a herectví. Představiteli tohoto typu jsou zejména Ionesco a Hildesheimer. Druhým typem je absurdita jako strukturální princip, v němž se odráží všeobecný chaos, rozpad jazyka a absence harmonického obrazu lidstva. Tuto absurditu vykazují ve svých dílech Beckett, Adamov nebo Calaferte. A konečně třetím typem je absurdita satirická, která zobrazuje svět poměrně realistickými prostředky, přičemž satira vyvěrá ve způsobu formulace i v záplectce. Představiteli jsou Dürrenmatt, Frisch, Grass, nebo Havel.⁴¹

Také český estetik, literární vědec a kritik Oleg Sus rozlišil trojí typ absurdity. Existenciální, relativní a případkovou. Existenciální pojetí absurdity vyjadřuje absurditu lidského údělu a je přítomné ve většině her Beckettových i v některých Ioneskových hrách. Absurdita relativní, založená na dialektice absurdního a rozumného, se uplatňuje v mnohých Ionescových aktovkách, kde absurdní komika slouží jako hyperbolický prostředek satiry. Pro představu se tento typ dá implikovat i na dílo Edwarda Albeeho, jenž ve hře *Kdo se bojí Virginie Woolfové* (česky též *Kdopak by se Kafky bál*, 1962) využívá absurdní techniky k zobrazení krutých manželských „her“.⁴²

Do sféry relativní absurdity spadají i díla socialistické absurdní dramatiky, jak ji zejména v šedesátých letech produkovali polský satirik Slawomir Mrožek a český dramatik Václav Havel. Umělá absurdní komika je prostředkem k demaskování absurdity života v socialistickém režimu. Mrožek přivádí ad absurdum byrokratické instituce, společenskou manipulaci a zásahy do soukromého života, Havel míří svými fiktivními modely ke komplexnímu postižení absurdních zákonů, podle nichž funguje, respektive nefunguje společenský systém. Například ve *Vyrozumění* (1965) předvádí na jednom typickém úřadu principy řízení

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 23.

⁴² HOŘÍNEK, 2004, op. cit., s. 15 – 16.

totalitního režimu, kde reforma systému není možná, a tak se charakteristickým směrem děje stává pohyb v kruhu. Dostává-li se u Havla do zorného pole i problematika existenciální, je absurdní úděl člověka opět viděn v relaci ke společenským podmínkám, kde jsou hlavní témata nesvoboda, konformismus, manipulace, redukované lidství „člověka systematizovaného“. Případkový typ absurdity značí nonsens, který souvisí s absurdismem hravě nesmyslným spojováním slov a představ, ale nemíří k vyjádření pocitu životní absurdity.⁴³

2.5. Bennettovo přehodnocení absurdity

Významné zkoumání provedl ve dvacátém prvním století profesor angličtiny a současného dramatu Američan Michael Y. Bennett, který ve své publikaci *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter* (2011) přehodnocuje Esslinovu tezi o absurdním dramatu, přičemž tvrdí, že Esslin založil své porozumění absurdních her na dvou významných chybách.⁴⁴

Zprvé, podle Bennetta Esslin mylně vykládá Eugena Ionesca, jenž využívá k definování absurdního divadla. Druhý Esslinův omyl plyne z nepochopení existencialismu Alberta Camuse. Bennett se domnívá, že pokud budeme číst Camuse ne jako existencialistu, ale jako někoho, kdo se vzpírá proti existencialismu, pak můžeme znovu pochopit absurdní divadlo.⁴⁵

Dle Bennetta nezáleží skutečná definice absurdity na pochopení absurdního divadla. Ať už pochází z nihilistické perspektivy nicoty nebo spíše z Camusova paradoxního pohledu, kde realita světa nesplní naše touhy, absurdní divadlo se podle něj touto skutečností nezabývá. Na druhou stranu Bennett souhlasí s Esslinem v tezi, že se dramatici absurdního divadla nepokoušejí argumentovat, zda je svět absurdní, či nikoliv, a také se nesnaží definovat tento smysl absurdity: pouze ji prezentují takovou, jakou ji vidí.⁴⁶

Bennett se ve své studii snaží vyhnout slovu „absurdní“ ze dvou důvodů: jednak je to kvůli variacím, které se vážou ke slovu „absurdní“, ale také označení

⁴³ Tamtéž.

⁴⁴ BENNETT, 2011, op. cit., 190 s.

⁴⁵ Tamtéž, s. 3.

⁴⁶ Tamtéž, s. 5.

tohoto divadla divadlem „absurdním“ klade důraz na jistou, podle Bennetta, nesprávnou část. Bennett tvrdí, že absurdní divadlo není primárně o absurditě, ale o existenci smysluplného života v naší absurdní situaci.

Podle Esslina se absurdní divadlo nezřiká argumentů o absurditě lidského jednání, pouze tuhle absurditu představuje v konkrétních obrazech absurdity existence. Jinými slovy, tito dramatici nediskutují ani neuvažují o možnosti absurdního světa, berou ji jako fakt a pouze nastavují zrcadlo této skutečnosti. Konec konců pokud je realita absurdní, jak tvrdí Esslin, estetika bude také absurdní. Absurdní divadlo nemusí nutně komentovat bezúčelnost života. Absurdní dramatici mají možnost se zabývat otázkou smyslu bytí, na rozdíl od odmítání významu života ve světě.

Bennett navrhuje, že smysl života, ne jeho nesmyslnost, je nedílnou součástí her, které jsou charakterizovány jako absurdní. Kvůli parabolické povaze her – metafoře, paradoxu a posunu k chaosu – je čtenář nebo divák nucen čelit svému vlastnímu světonázoru, aby si sám vytvořil pořádek z chaosu prezentovaného ve hrách. Kromě společných strukturálních prvků, které vycházejí z Camusova tvrzení, že absurdita je jen daná, a že lidský rozum je nutný k tomu, aby v tomto světě byl smysl, je podobenství žánrem, ve kterém má význam absurdní situace.⁴⁷

Bennett ve své eseji znovu posuzuje Camusovu esej *Mýtus o Sisyfovi*. Když je člověk odříznut od svých náboženských, metafyzických a transcendentálních kořenů, pak je člověk ztracen, všechny jeho činy se staly nesmyslnými, absurdními, neúčelnými. Camus argumentuje, že přijmeme-li naši situaci jako absurdní a nebudeme se snažit uvěřit, že je nějaký smysl a účel, kde žádný není, pak se můžeme vzpamatovat proti absurditě a vytvořit pro sebe smysl a účel. Camus se obrací k mýtu o Sisyfovi, dle kterého získává název celá jeho esej. Jako trest za rozhněvání bohů je Sisyfos odsouzen k tomu, aby neustále houpal na skále kopec, který se druhý den ráno vždy vrátí na dno. To je absurdní trest v tom, že jeho touha zvrátit skálu nahoru je vždy v rozporu s realitou situace, protože se vždy vrací na dno. Jak Camus uzavírá: „*Boj sám proti výšinám stačí k naplnění lidského srdce. Je třeba si představit, že Sisyfos je šťastný.*“ Sisyfos je spokojen se svou situací každodenním každodenním „boje“. Zde Bennett tvrdí, že tahle věta tedy pro

⁴⁷BENNETT, 2011, op. cit., s. 8.

Camusene znamená jen to, že je Sisyfos šťastný, ale jemně se dotýká čtenáře tím, že ho činí aktivním při vytváření smyslu nejen pro čtenáře, ale i pro Sisyfa. Tudíž dle Bennetta Esslin chybně interpretuje Camusovu filosofii absurdnosti jako bezúčelnou filosofii, která prosazuje nesmyslný život. Esslinův pohled na Camuse byl dobře odůvodněný, stejně jako on, mnozí jeho tehdejší teoretici považovali Camuse jako existencialistu. Nicméně v poslední době se na Camuse začíná obracet pohled a dochází se k závěru, že Camus se vlastně vzbouřil proti nihilistickému existencialismu.⁴⁸

Dle Aristotelovy *Poetiky* musí mít celek začátek a konec. Začátek je to, co samo o sobě nenásleduje žádnou kauzální nezbytnost, ale po kterém něco přirozeně je nebo přijde. Naopak konec je to, co samo přirozeně následuje nějakou jinou věc. Střední část vzniká ze začátku a směřuje k jasnému konci. Dobře postavený děj proto nesmí začínat ani končit náhodně, ale musí odpovídat těmto zásadám. Existuje určitý oblouk, didaktický směr, kterým chce dramatik zaujmout své publikum. Dramatik si přeje, aby diváci začali bez znalostí hry a pak je nasměroval určitým směrem, s určitými přirozenými závěry, které následují. Absurdní divadlo si zahrává s očekáváním diváků, že je dramatik dovede směrem k závěru a poskytne divákovi konečné rozuzlení. Nicméně Bennett konstatuje, že dramatici absurdního divadla se vědomě zbavují konce hry (jako čistý příklad slouží *Čekání na Godota*). Bez konce přetrvávají otázky, je ponechán paradox bez závěru. Publikum čeká na (didaktickou) zprávu; dramatik však nechává paradox otevřený pro diváky. Dramatici absurdního divadla věřili, že život může mít význam, pokud je vypracován paradox. Vytvořili heterotopické světy, které postrádaly závěr a měly přetrvávající paradox. A protože Bennett argumentuje, že tito dramatici navrhují způsoby, jak jednat, i když většina úsilí, která zahrnuje způsob, jak jednat, musí být prováděna diváky. Přirozeným návrhem, jak se hodnotit tyto hry, je podívat se na ně z pohledu dramaturgických podobností, protože výše uvedené naznačuje, že tyto hry mají formální charakteristiky s podobnostmi.⁴⁹

Co tedy máme dělat s absurdním divadlem, když máme nyní lepší představu o Camusovi? Esslin měl pravdu v tom, že absurdní dramatici se nedotazují, zda je život absurdní, ale ve skutečnosti ho jen prezentují jako absurdní. Esslin si všiml, že

⁴⁸Tamtéž, s. 13.

⁴⁹BENNETT. 2011, op. cit., s. 20.

všichni tito dramatici podobně zacházejí s jazykem a gestem. Pro Esslina pochází význam her z estetické nesouladnosti, která znamenala filosofický nesoulad života. Nejednoznačné závěry a spoléhání se na metaforu (nyní spojené s aktuálnějším čtením Camuse) však naznačují, že publikum musí pochopit současné rozpory, aby zjistilo, jak žít tak, aby byl život smysluplný. V Camusových očích tudíž bylo něco, co je v tomto světě dobrého.

Bennett nakonec tvrdí, že tematické označení „absurdní divadlo“ je omezující by mělo být odsunuto a jako jedna a alternativ by měl být nabízen termín „drama podobenství“ (v originále „parabolic drama“), který naznačuje pouze strukturální čtení. Bennett dále definuje, co nazývá „drama podobenství“. V absurdních hrách zacházíme s myšlenkou, co je morální? Tváří v tvář těmto rozporům jsou hry absurdního divadla v tomto smyslu etickými podobenstvími. Bennett pak navrhuje, aby bylo etické podobenství mnohem lepší metodou, jak pochopit hry absurdního divadla.

Drama podobenství je tvořeno metaforou. Stačí se podívat na tituly některých z nejvýznamnějších her, abychom viděli, jak metafora prostupuje celou hrou: je nedílnou součástí *Čekání na Godota*, *Nosorožců*, *Pokoje*, *Konce hry* i v *Poslední Krappově pásce*. Drama podobenství je také performativní v tom, že má souhrn transformací. Hry často využívají gestikulační a lingvální metonymní paradoxy, kde pohyb probíhá směrem k nesouladu, který má za následek měnící se dilema, které je třeba interpretovat publikem. Bennett také zastává názor, že příběh nejprve orientuje publikum a pak ho dezorientuje, přičemž úloha přeorientování je ponechána na publiku. Bennett nabízí drama podobenství, jelikož argumentuje, že pokud využívat nejnovější poznatky o Camusově uvažování, bude se dramatický svět v těchto hrách prezentovat nejen jako svět absurdní, ale namísto toho nám nabízí, že uvažováním o rozporech ve hrách a v našich životech budeme jako lidé lépe vybaveni k tomu, abychom věděli, jak žít a jak učinit svůj život smysluplným.

50

Ovšem jak sám Bennett několikrát připouští, přemýšlení o absurdním divadle jako o divadle podobenství není ve skutečnosti jeho původní myšlenkou a lidé to dělají už desítky let.

⁵⁰BENNETT, 2011, op. cit., s. 23.

Bennett se k absurdnímu dramatu vrací znovu ve své práci *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd* z roku 2015, kde se zamýšlí nad otázkou, zda existuje něco jako post-absurdismus? Dle Bennetta je absurdní všechno kolem nás. Je to také díky tomu, že vliv absurdity na drama je tak velký, že je velmi těžké jej změřit. A zatímco některé linie vlivu jsou stále značně bezprostřední tím, jak se mnozí současní spisovatelé dívají na Becketta, Pintera a Albeeho jako na jejich hlavní anebo primární inspirace, celkový absurdní vliv je ohromný. A pokud bychom k tomuto seznamu přidali i například Franze Kafku, dadaismus, surrealismus, případně až Jamese Joyce, jak zase tito spisovatelé ovlivňovali Becketta, Pintera, a Albeeho (atd.) jedním nebo jiným způsobem, pavučina vlivu by se stala absolutně (nabízí se označení „absurdně“) rozsáhlá.⁵¹ Je snadné zjistit, jak těsně navinutá je pavučina blízko středu, ale jak se budeme pohybovat dále od centra, mezery mezi vlákny se budou rozšiřovat a vnější strana pavučiny by byla téměř neviditelná pouhým okem. A přesně takový je vliv absurdního divadla a dramatu.

Lze tedy navrhnout, že tento literární žánr, který byl na počátku experimentální, měl modernistické a/nebo postmoderní sklony (experimentoval s formou, jazykem a obsahem), se asimiloval do běžných literárních technik. Podobné prolínání můžeme v moderním dramatu sledovat i např. ve vztahu mezi tragickým a komickým. I samotné absurdní hry jsou laděny tragikomicky, využívají groteskních prvků či černý humor. V následující kapitole se podíváme na vývoj absurdního dramatu u nás a přesvědčíme se, jak se absurdní prvky přizpůsobily dramatickým žánrům, které k nám přišly s pádem komunistického režimu.

⁵¹ BENNETT, 2015, op. cit., s. 115.

3. Absurdní drama v českém kontextu

Počátky absurdního divadla u nás jsou spojené se satirou a ironizující hrou. Na konci 50. let se v Československu po rozchodu se stalinismem uvolnila omezující nařízení, takže mohlo dojít k rozkvětu experimentální tvorby. Vedle divadel malých forem v 60. letech začala existovat také malá studiová divadla, divadla, která se snažila nově pojmout a interpretovat „tradičnější“ činoherní podoby divadla a pevného dramatického textu. Tato divadla se stala zázemím pro původní dramatiky hlásící se k programu absurdního dramatu.⁵²

3.1. Zrod českého absurdního divadla a dramatu

Počátky absurdního dramatu jsou spojeny s novou nastupující dramatikou na sklonku 50. let, jedná se o jedinečnou dramatickou a inscenační linii propojení autorů a konkrétních divadel, zejména Divadlo Na zábradlí a Činoherní klub. Tato divadla byla předními scénami 60. let, uváděly se zde i klasické texty světové dramatiky i texty s filozofickými východisky (zejména Beckett, Ionesco). Absurdní drama se tedy v Československu výrazně rozvíjí až od 60. let, čímž se odlišuje od západoevropského absurdního dramatu evropského, jenž se, jak jsme se již zmínili dříve, rodí téměř ihned po skončení druhé světové války. Tento mírný časový skluz v české dramatické produkci neznamena nižší kvalitu českých spisovatelů, nýbrž ukazuje na dva souběžné a vzájemně se prolínající proudy. První přináší pocity životní absurdity, přičemž objevuje smysl, skrz který může nabýt nesmysl, a objevuje frázi a jazykový stereotyp, který nejenže boří schopnost mezilidské komunikace, ale formuje také samostatné mechanismy ovládající lidské osudy. Druhý proud využívá absurdnosti divadelní situace k utváření podobenství, vyjadřujících se k současné společnosti.

Obeznámenost světové absurdní dramatiky můžeme vystopovat v tvorbě téměř všech divadelních scén 60. let., rozsah i množství těchto vlivů se ovšem měnila v odlišnostech inscenačních přístupů a poetikou jednotlivých dramatiků. Musíme si ovšem uvědomit, že zatímco v západoevropské absurdní dramatice reagovali spisovatelé na hrůzy druhé světové války a jejich hry vyvěraly

⁵² JANOUŠEK, Pavel. *Dějiny české literatury 1945-1989. III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. s. 439.

z existenciálních nejistot, autoři v Československu nekladli takový důraz na existenciální a filozoficky rozměr absurdity a paradoxu. Dramata reagovala na absurditu ideologických, společenských a jazykových mechanismů a měla možnost prostřednictvím absurdna na jevišti utvářet nesmyslné mechanismy lidského fungování. Obdobně jako dalším autorům v zemích východního bloku zaujímali autoři potřebu vyjádřit se k nesmyslným mechanismům totalitního politického systému. Přinejmenším zpočátku se tak české dramatice soustřeďovalo na komediálně satirické možnosti dramatických modelů a na hyperbolu jako konstitutivní prvek vypovědí o konkrétní situaci.

Již dobová kritika nicméně zdůrazňovala, že se nejedná jen o komedie, jejichž cílem je zesměšnění konkrétních lidských chyb. Upozorňovala na fakt, že v této dramatice jde o demonstraci deformací uvnitř společenského systému a že umělá realita divadelního mikrosvěta je k realitě společenské ve vztahu značně hyperbolizované analogie.⁵³

Poetika absurdity pronikala do českého dramatu a divadla postupně a v několika vlnách. První náznak nového trendu spadá již do konce 40. let, kdy měla v Novém divadle satiry premiéru variace Josefa Kainara na Jarryho *Krále Ubu* s názvem *Ubu se vrací aneb Dršťky nebudou* (1949). Za první vlnu zájmů o absurdní divadlo a dramatiky však lze pokládat až teoretické reflexe zejména francouzsky psané absurdní dramatiky v časopisech *Divadlo* a *Světová literatura* na konci 50. a na přelomu 60. let. Zároveň se však prvky absurdity objevovaly i v dílech Souběžně však můžeme prvky absurdity pozorovat u domácích českých autorů, kteří tvořili nezávisle na vývoji absurdního dramatu u nás. Tyto absurdní znaky můžeme pozorovat zejména v aktivitách Ivana Vyskočila.

Tato orientace dramaturgické i původní dramatické tvorby na absurdní dramata provází uvádění představitelů světové absurdní dramatiky na českých jevištích. Za první kontakt se zahraniční absurdní dramatikou se považuje česká premiéra Ionescovy hry *Nosorožec* v Divadle E. F. Buriana (1960). Rozhodující přelom nastal v letech 1963 a 1964, kdy na české scéně razantně vstoupila dramatika Sławomira Mrożka, Edwarda Albeeho, již zmíněného Eugena Ionesca či Samuela Becketta. Za nejvýraznější inscenace můžeme pokládat uvedení Albeeho

⁵³JANOŠEK, op. cit., s. 440-442.

hry *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* (též *Kdopak by se Kafky bál?*) v Divadle S. K. Neumanna v roce 1963 a především řadu velice úspěšných inscenací Divadla Na zábradlí, kde měly premiéru hry *Král Ubu* od Jarryho (1964), hry *Plešatá zpěvačka* a *Lekce Eugéna Ionesca* (1964) a Samuelovo Beckettovo *Čekání na Godota* (1964). Velký rozvoj absurdního dramatu podporovala také knižní nakladatelství, která v polovině šedesátých let vydala hry předních absurdních dramatiků k dispozici širokému čtenářstvu (absurdním dramatikům se věnovalo zejména nakladatelství Orbis).⁵⁴

V 60. letech bylo v Československu asi 56 scén, nejnámější však (kromě pražského Národního divadla) byla skupina malých pražských divadel, vznikajících spontánně od konce padesátých let. Z malých pražských scén vynikaly zvláště tři. Prvním bylo Divadlo zabranou, jež roku 1965 založil Otomar Krejča, dramaturg Karel Kraus, dramatik Josef Topol a herci Marie Tomašová a Jan Tříska. Jeho repertoár tvořily především herecky a interpretačně náročné inscenace her Josefa Topola a díla světové dramatiky (Michel de Ghelderode, A. P. Čechov, Jean Giraudoux, J. N. Nestroy aj.), která proslula imaginativními inscenačními postupy a nejednoznačnými interpretacemi.

Druhým byl Činoherní klub, založený roku 1965 a u jehož zrodu stali dramatik a režisér Ladislav Smoček a divadelní teoretik a dramaturg Jaroslav Vostrý. K nim se záhy připojil režisér Jan Kačer, který s sebou přivedl umělce z Ostravy (režiséra Evžena Němce, scénografa Luboše Hřůzu, herce Ninu Divíškovou, Petra Čepka, Jiřího Hrzána, aj.), přičemž se kladl primární důraz na ansámblové herectví. Dramaturgie se orientovala na moderně pojatou činohru, ze světové dramatiky tvořily významnou součást repertoáru mimo jiné i inscenace z oblasti divadla absurdity (Edward Albee, Harold Pinter).⁵⁵

A konečně třetím bylo Divadlo Na zábradlí, založené roku 1958 a původně směřované spíše na kabaretní text-appealy. Činoherní soubor začal vést v letech 1962-1968 Jan Grossman, který začal důsledně uplatňovat svoji koncepci apelativního, problémového a analytického divadla s prvky absurdity. Divadlo Na zábradlí navázalo inscenačními postupy na českou i světovou divadelní avantgardu

⁵⁴JANOŠEK, op. cit., s. 440.

⁵⁵JANOŠEK, op. cit., s. 439.

a stalo se hlavním domovem absurdního divadla v Československu. V tomto období byly v divadle představeny klíčově postavy světové absurdní a dramatiky (Alfred Jarry, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Friedrich Dürrenmatt, Sławomir Mrożek). Z domácí dramatiky byla mimo jiné uvedena i Grossmanova dramaturgická *Procesu* Franze Kafky (1966),⁵⁶ jeho stálým dramatikem byl Václav Havel, jehož sžíravě satirický obraz byrokracie v *Zahradní slavnosti* (1963), ve *Vyrozumění* (1965) a dalších hrách došel pozornosti i obdivu na celém světě.⁵⁷ Po Grossmanovu Havlovu odchodu v roce 1968 v nastoupené dramaturgické linii víceméně pokračoval také jeho nástupce Jaroslav Gillar, který zde mimo jiné inscenoval v roce 1969 hru *Ptákovina* Milana Kundery.

Po invazi vojenských jednotek varšavské smlouvy, které měly zmařit proces liberalizace v Československu v roce 1968, byla životaschopnost českého divadla, potažmo i absurdního dramatu, vážně narušena. Řada divadelních režisérů přišla o místo, bylo zakázáno tisknout či provozovat řadu her. Od roku 1969 byla fakticky obnovena cenzura, Grossman a Havel museli odejít ze svých míst v Divadle Na zábradlí, Havlovy hry byly zakázány a Činoherní klub musel do značné míry změnit profil. Roku 1971 byl Krejča zbaven řízení Divadla za branou a roku 1972 bylo Divadlo zabranou zrušeno. Roku 1979 byl Havel zatčen a vězněn až do března 1983. Řada dramatiků a jiných divadelních umělců opustila zemi. V sedmdesátých letech se pozornost od pražských divadel přesunula do regionálních divadel. Ohromnou změnu znamenala sametová revoluce a demokratické reformy roku 1989. Havel, krátce předtím opět vězněný, se stal prezidentem republiky. Cenzura byla zrušena, divadla se předháněla v inscenování her Václava Havla a jiných disidentů.⁵⁸

Prvky absurdnosti se objevují v řadě děl u autorů, jejichž dramatika nebývá označována primárně za absurdní, např. Ladislava Smočka (*Podivné odpoledne Dr. Zvonka Burkeho*), Ivana Vyskočila (*Cesta do Úbic*), Ivana Klímy, Pavla Kohouta, Milana Uhdeho, již zmíněného Josefa Topola (*Slavík k večeři*), Jiřího Dienstbieranebo Pavla Landovského. Poslední dva jmenovaní jsou mimo jiné autory takzvaných „vaňkovek.“ Jedná se o krátká dramata, většinou aktovky, ve

⁵⁶Tamtéž.

⁵⁷ BROCKETT, op. cit., s. 669.

⁵⁸ BROCKETT, op. cit., s. 690.

kterých často nacházíme řadu absurdních prvků. Duchovním otcem vaňkovek je Václav Havel, jenž použil postavu Ferdinanda Vaňka (Havlovo alter ego) ve své aktovce *Audience* roku 1975 poprvé.⁵⁹

3.2. České drama po roce 1989

Divadelní prostředí se po roce 1989 velmi proměnilo. Po tzv. „sametové revoluci“ nastaly nové podmínky divadelního provozu a s tím souvisela i proměna vztahu divadel se společností. Divadelní tvůrci očekávali, že z divadelní sítě (která byla vytvořena pro zpřístupnění divadel širokým vrstvám a zároveň také pro ideologické působení na tyto vrstvy), zřízené státem v roce 1948 a po roce 1989 zrušené, se díky svobodné společnosti a moderní zákonitostí trhu vyvine nový odpovídající a fungující systém. Divadla se však v roce 1991 stala příspěvkovými organizacemi zřizovanými obcemi. Stát (ne)zasahoval do provozu divadel nedostatečným financováním, nevyhovující legislativou či chaotickou kulturní politikou. Klesající dotace, snižující příjmy i celková nekonceptnost ze strany zřizovatelů měly za následek častou rezignaci hledání nových uměleckých vyjadřování a orientaci na klasický repertoár a na populární tituly. Současně se v té době začal rozvíjet soukromý divadelní sektor a začaly vznikat nové divadelní komerční i nezávislé soubory.⁶⁰

Po porevoluční stabilizaci poměrů se očekávalo, že v dramatických textech autorů bude docházet ke kritické reflexi minulého režimu. Narážky a jinotaje měly být nahrazeny uměleckou analýzou života v komunistickém systému. Divadelní společnost čekala především na dříve zakázané autory, kteří se za dřívějšího režimu nemohli objevit a prosadit, také dramaturgové divadel takové autory považovala zprvu za nejatraktivnější. Velká očekávání byla spojena zejména s autory Václavem Havlem, Josefem Topolem, Ivanem Klímou, Pavlem Kohoutem a Milanem Uhdem.⁶¹

⁵⁹HAVEL, Václav et. al. V hlavní roli Ferdinand Vaněk. Praha: Academia, 2006. 404 s.

⁶⁰JUNGMANNOVÁ, VODIČKA, op. cit., s. 1.

⁶¹KERBR, op. cit., s. 9.

Po roce 1989 měly největší úspěchy Havlovy hry, kdy se mu dostalo dokonce většího publika než v době jeho největších úspěchů v 60. letech. Tato situace ovšem netrvala dlouho.⁶²

Čtenářský a divácký zájem o starší autory ovšem brzy opadl, původní drama začalo mít problémy se schopností formulovat otázky týkající se dynamických proměn ve společnosti. Pro divadlo byla svobodná doba po dlouhých letech útlaku paradoxně časem velké krize, české drama na začátku 90. let pouze obtížně hledalo nové obsahy. Dramaturgové ovšem potřebovali současná témata a náměty, proto i přes nemohoucnost dramatických textů rostl tlak na autory.

Významným impulzem pro původní dramatickou tvorbu se roku 1992 stala anonymní soutěž o Cenu Alfréda Radoka. U jejích počátků stály časopis Svět a divadlo, později organizační štafetu převzala divadelní a literární agentura Aura-Pont. Vliv této soutěže na vznik nové dramatiky je stále podstatný, v podstatě lze konstatovat, že poměr her vzešlých z této soutěže a textů vznikajících v napojení na konkrétní divadlo a tvůrce je vcelku srovnatelný.⁶³ Mnoho autorů se etablovalo díky umístění v této soutěži, mimo jiné i většina dramatických textů, které budou uvedeny v analytické části mé práce.

Zatímco postmoderní tendence se v západním myšlení i umění začínaly rozvíjet již od šedesátých let, v českém prostředí je jejich otevřený nástup spojen až s počátkem let devadesátých. V dílech začala vystupovat mnohoznačná a rozplývavá neurčitost, nahodilá absurdita světa, který je nazírán prostřednictvím paradoxu, ironie a grotesky. Došlo k rozrušování hranic mezi žánry a styly, k základním znakům postmoderny patřilo i úsilí o novou interpretaci světa i k destruování klasických narativních schémat. Nebezpečím postmoderny je ovšem inklinace k nezávazné, samoúčelné hříčce a formální i obsahové entropii, které může zastírat tvůrčí bezradnost a prázdnotu.⁶⁴

V české dramatice po roce 1989 zastává hlavní proud žánr postmoderní grotesky, která se některými prvky inspiruje právě absurdním divadlem. Jak ovšem připomíná Zdeněk Hořínek, pokusit se přísně odlišit grotesku od manýrismu,

⁶² PATOČKOVÁ, Jana, 2012. Nejen o filmovém odcházení. In: ŠPIRIT, Michael (ed.). *Čtení o Václavu Havlovi: autor ve světle literární kritiky*. Vyd. 1. Praha: Institut pro studium literatury, 2013. s. 150.

⁶³ KOPÁČ, op. cit., s. 24.

⁶⁴ HRUŠKA a kol, op. cit., s. 18 - 19.

absurdity a tragikomedie moc nevychází, jelikož přísné rozdělení odporuje jak umělecké praxi, tak její teoreticko-kritické reflexi, v níž se příznačně a zcela zákonitě operuje s pojmy jako satirická groteska (nebo groteskní satira), absurdní groteska (nebo groteskní absurdita), tragikomická groteska (nebo groteskní tragikomedie) nebo dokonce hybridní „tragigroteska“.⁶⁵

Groteska v českém dramatu pracovala zejména s žánrovým synkretismem, kdy se mísily tragické a komické prvky. Rovněž se uplatňovaly bohaté intertextové odkazování a různé autorské hry v rámci dramatického textu. Jako jeden z velkých inspirací pro autory začínala fungovat masmédiá, ve kterých dramatici viděli prostředek pokleslé zábavy a kýče. Autoři používali postupy odvozené z rozhlasových a televizních seriálů, sitcomů či jiných pořadů dohromady s vážnými situacemi, což mělo za následek kontrast a jisté zcizovací efekt mezi tématy a zpracováním.⁶⁶

Žánr grotesky v 90. letech vykazuje mnoho podžánrů a dílčích témat, přičemž se inspiruje absurdním dramatem, mimo jiné v tematizaci kýče, kolísání mezi tragédiemi a komediemi či hlavními postavami, které často tápou v hledání smyslu existence života.

Větší či menší podíl absurdity tudíž můžeme najít v drtivé většině her českých autorů, zejména v generaci začínající psát v devadesátých letech (Jan Antonín Pitínský, Jiří Pokorný, David Drábek, Tomáš Rychetský, Petr Zelenka ad.). Absurdita je jedním z prvků autorů, jako jsou Arnošt Goldflam, Karel Steigerwald, Iva Volánková, Roman Sikora, Lenka Lagronová atd.

Časté autorské úsilí bylo bilancovat životní prožitek v epoše tzv. budování socialismu, dramatici také chtěli vyslovit skeptickou pochybnost nad počínáním silných jedinců, kteří uplatňují svou moc na úkor okolní společnosti. V dramatických textech vzniklých po roce 1989, kdy se mohla konečně bez ideologických předsudků a perzekucí interpretovat historie, se autoři snažili promlouvat k současnosti prostřednictvím dějin a minulostí či s přispěním starších námětů a příběhů. Tento historický materiál znázorňoval jednu z čitelných témat dramatických textů. Autoři se povětšinou zaměřovali na apokryfy známých děl,

⁶⁵HOŘÍNEK, 2003, op. cit., s. 101.

⁶⁶JUNGMANNOVÁ, VODIČKA, op. cit., s. 8.

syžetů či mýtů, které více vyhovovaly potřebám postmoderní poetiky. Dalšími náměty byla soudobá společnost otvírající se novým podnětům, ovšem stále více zasahovaná globalizací a komercializací. Jinými motivy historických či historií inspirovaných dramatických textů bylo bilancování života za socialismu či vyslovení pochybností nad počínáním těch, kteří se kvůli komunistickému režimu zaprodali. Taková poetika byla vlastní dramatikům různých poetik i generací, ovšem nejvíce se k tématu věnovali dramatici starší generace (Steigerwald, Kohout atd.)⁶⁷

Autoři tehdy nejmladší generace usilovali (zejména Drábek, Pokorný, Zelenka ad.) o negaci současnosti a o zpochybnění některých nových frází a myšlenkových klišé.⁶⁸ Témata ze současnosti se pro ně stala prostředkem pro formulace kritiky společenských přeměn a také neutěšeného bytí v demokratickém státě.

V Česku přichází po roce 2000 deziluze z vývoje společnosti po demokratické revoluci v roce 1989. 90. léta, plná optimistických nadějí skončila. Arogance politiků, korupce, s tím spojená ztráta důvěry v demokracii, v uznávané elity – to jsou problémy, s nimiž se společnost potýká na začátku 21. století.⁶⁹

Odliv diváků z divadel se podařilo zastavit až na konci 90. let, kdy u nás nastala politická krize a i přes globální ekonomickou prosperitu i ekonomická recese. Tato situace se projevila jak v proměně uměleckých tématech, tak i (možná paradoxně) ve vyšším zájmu o kulturu.

Kolem roku 2000 se divadelní síť podařilo relativně stabilizovat. Zlepšila se grantová politika státu, v daných divadelních institucích etablovaly veřejnoprávní soubory. Stále se zřizovala komerční i nezávislá divadla, pro širší obecnost se zaváděly nové divadelní festivaly – např. plzeňské Divadlo (tento festival vznikl již v roce 1993), brněnský Divadelní svět či olomoucká Divadelní Flora (ta je od roku 1996). Stále zde ovšem brzdily rozvoj především správní problémy divadel, především ze strany zřizovatelů byla stále přítomná potřeba odlišného financování,

⁶⁷ JUNGMANNOVÁ, VODIČKA, op. cit., s. 6.

⁶⁸ HRUŠKA, op. cit., s. 569.

⁶⁹ AUGUSTOVÁ, Zuzana. *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Praha: Akademie múzických umění, 2017, s. 111.

příčemž novým vzorem se staly „obecně prospěšná společnost“ nebo „společnost s ručením omezeným“.⁷⁰

Mezi divadla, která se původní české dramatické věnují cíleně, patří například Divadlo Na zábradlí. Scéna, vedená až do roku 2013 Doubravkou Svobodovou, byla sice kritizována za problematiku inscenační výsledky a nevyjasněnou dramaturgii, a přitom se v posledních deseti letech plánovitě věnovala původní tvorbě a prezentovala v tomto směru několik dramaturgických cyklů s dílčími úspěchy. Divadlo uvedlo například hry Milana Uhdeho, odvážně se tu nasazovaly hry domácích autorů zavedených i začínajících, případně v divadle debutovali někteří prozaici (např. Miloš Urban, Radka Denemarková). Svě hry tu prezentovali talentovaní autoři i režiséři střední generace, jako Jiří Pokorný, Lenka Lagronová, Egon Tobiáš nebo Jáchym Topol. Přestože několikrát šlo o texty, které byly jednorázovou záležitostí a zjevně nemohly mít další jevištní život (např. Alice Nellis), šlo o úsilí, které své plody přineslo I nové vedení z roku 2013 chtělo své divadlo profilovat jako autorské.

Podobně pěstuje v regionálních podmínkách současnou českou dramaturgii Činoherní studio v Ústí nad Labem, které má dílem spřízněný okruh autorů, dílem pružně navazuje nové spolupráce (Jiří Pokorný, Lenka Lagronová atd.) a dílem tak činí z vlastních sil. Věnuje se rovněž tematice, která souvisí se severočeským regionem, tedy Sudety (např. Jaroslav Rudiš). Také Městské divadlo Kladno uvádí v posledních letech zvýšenou měrou původní české hry. Na tuto cestu se vydalo díky uměleckému šéfovi Tomáši Svobodovi, který sám píše dramatické texty a v kladenském divadle se je snažil v letech 2010-2012 realizovat několikrát v tandemu s Petrem Kolečkem. A konečně je třeba zmínit Divadlo Letí, které bylo dokonce programově založeno jako produkční jednotka pro uvádění současných domácích a zahraničních her a na poli původní tvorby vykonalo spoustu práce. Nové texty uvádí v regulérním inscenačním tvaru i jako scénická čtení. Dramaturgie divadla využívá zavedené okruhy a zároveň průkopnický uvádí méně známá jména (například Helena Eliášová).⁷¹

⁷⁰ JUNGMANNOVÁ, VODIČKA, op. cit., s. 1.

⁷¹ KOPÁČ, op. cit., s. 24.

Ke konci 20. století, v době ekonomické recese a následné politické krize se objevila nová vlna dramatických textů, které se od hravé postmoderní neurčitosti znovu přimkli k realistické popisnosti.

I přes jistou recesi se divadla po roce 2000 snažila zaujmout diváky programy, aby si zajistila příliv diváku, vzhledem k velkému množství jiných možností kulturního vyžití. Stejně tak i divadelní autoři se v novém tisíciletí snažili zaměřovat na různá sociální a politická témata a na rozmanitost způsobů umělecké formulace. Do inscenační tradice divadel se dostaly adaptace filmů, beletrie, komiksů či jiných původně nedramatických textů, příznačný rys dramatiky začátku nového tisíciletí se staly aktualizované prepisy známých příběhů. Dramatikové se stále více etablovali psaním jen pro jedno divadlo – rostla pozice kmenového autora. Také stále více autorů píše autorské drama na objednávku jednotlivých divadel, což snižuje produkci dramatických textů coby literárně plnohodnotných děl určených pro repertoárový život. Naopak roste počet her, jež mají vyšší míru nedokončenosti, která je dohotovována právě jednotlivými divadelními soubory.⁷²

Hry ve 21. století reagovaly na pocity společenského chaosu a ztráty hodnot. Tento typ her začal vznikat po celé Evropě a ustálilo se pro něj označení „nové (evropské) drama“, které znamenalo návrat dramatika a dramatického textu na jeviště.⁷³ Po roce 2000 začíná být upřednostňována režie a upřednostňován dramatik jakožto zásadní postava inscenačního týmu. Tematicky se díla dotýkají aktuálních problémů globální civilizace – genderová nerovnost, lidská práva, sociální vykořeněnost atd. Pokorný rozděluje společensko-kritický obraz na dvě skupiny. První se snaží vyrovnat s naší historií, druhá se vyjadřuje k současnému stavu společnosti, ke kterému se vyjadřuje s čím dál větší ironií a sarkasmem. Z formálního hlediska se drama pohybuje od drsného naturalismu po lyrický symbolismus. Častou technikou je užívání ostrých „filmových“ střihů, pro větší dynamičnost, a technika koláže, v níž absentuje ústřední dramatická situace a dochází tak k rozbíjení narace.⁷⁴

Dle Víta Pokorného čeští autoři spíše zůstávají věrní tradičním dramatickým kategoriím, jako je dramatická postava, příběh, dramatická situace atd., ale pod

⁷² Tamtéž, s. 1-2.

⁷³ FIALOVÁ, op. cit., s. 621.

⁷⁴ AUGUSTOVÁ, op. cit., s. 92.

vlivem nového evropského dramatu dochází k inovativnímu uchopování těchto kategorií.⁷⁵

S tímto fenoménem souhlasí i Lenka Jungmannová, dle které se v polovině 90. let a zejména na přelomu století etablovala nová generace dramatiků, jejichž tvorba se vymezovala proti předchozí dramatické produkci. Od realistické psychologičnosti, satirické absurdnosti či eklektické a hravé postmoderny se dramatici začali obracet k realistické popisnosti, k politickým a sociálním tématům, které zahrnovaly také etnické, kulturní či sexuální odlišnosti atd. Novou dramatickou vlnu charakterizuje surová, nelitostná tematizace negativních důsledků destrukce mezilidských vztahů a vyostřování sociálních, etnických či kulturních rozdílů v globalizující se společnosti. Nejčastějším tématem je realita konzumní společnosti, přesycenost z nadbytku hmotných statků, které však v důsledcích plodí nudu. Život je v těchto hrách zobrazován jako řada banálních úkonů končící až smrtí.⁷⁶

Tento typ her začal vznikat po celé Evropě, s tím se navázala i proměna tematického i kompozičního ustrojení českých dramatických textů, která byla ovlivněna zahraničními hrami zejména tzv. „in-yer-face“ (též „coolness“) dramatiky. Velký vliv na českou dramatickou poetiku měli zahraniční autoři a autorky Sarah Kane (*Crave*), Mark Ravenhill (*Shopping and Fucking*), Marius von Mayenburg (*Paraziti*), Roman Schimmelpfennig (*Arabská noc*) či Martin McDonagh (*Kráska z Leenane, Osířelý západ*), v jejichž hrách se nachází pocity zmaru, zvrácenosti, vzdoru a vyloučení ze společnosti.⁷⁷

Jungmannová charakterizuje „nové české drama“ následovně:

Česká „nová hra“ jako literární dílo představuje více či méně volný, nepravidelně koncipovaný celek, který je alespoň nějak členěn na menší oddíly (většinou na výstupy/obrazy – formálně uzavřené a významově relativně samostatné části, které se odehrávají na jenom místě), skládá se z libovolně dlouhé, ne vždy zcela ohraničené expozice, střední části a závěru a často také pracuje s hranicemi hlavního a vedlejšího textu, tedy s

⁷⁵ Tamtéž, s. 118.

⁷⁶ HRUŠKA, op. cit., s. 565.

⁷⁷ JUNGMANNOVÁ, VODIČKA, op. cit., s. 12-13.

*prolínáním dialogu a poznámek, případně na tuto strukturaci zcela rezignuje.*⁷⁸

Tato definice je ovšem velmi obecná a dá se vztáhnout v podstatě na jakékoli drama, samotné „nové drama“ není kodifikované označení dramatických textů, i proto jej Jungmannová uvádí pouze v závorkách. Nicméně i přesto se dá souhlasit s Jungmannovou i Pokorným v tvrzení, že nové dramatické texty „nového dramatu“ víceméně zachovávají tradiční dramatické kategorie, autoři často předkládají obraz násilí, prázdnoty života a neschopnosti komunikace. Trendem se stávají dramatické texty s drsným vyjadřováním a hyperrealistickým ztvárněním násilí, závislostí na sexu a podobných námětů.⁷⁹

Interpersonální konflikt, jak jej známe z dějin dramatu, se čím dál tím víc stává intrapersonálním. Dramatický dialog se tak v současných textech proměňuje ve fragmentární koláž promluv. Dramatická situace leckdy nedospěje k nějakému východisku. Postavy zůstanou uvězněné ve svém existenciálním tápání. Objevují se autoři, pro které je samo slovo ústředním tématem jejich tvorby (např. Egon L. Tobiáš, Pavel Trtílek). Často absentuje příběh nebo autorem určená dramatická postava. Texty jsou budovány skrze hru s jazykem.⁸⁰

Zatímco doba po roku 1989 představuje divadelní a dramaturgickou krizi, která spočívala v absenci kvalitních nových dramatických textů, ve 21. století se dá hovořit o nové vlně české dramatiky, o výrazném prosazení nové poetiky i o posílení vlivu dramatika v samotném divadelním provozu.

Z obecného hlediska lze za zastřešující žánr v dramatu 21. století považovat grotesku a coolness drama jakožto modelově vyhrocené zpodobení společenské situace vyrůstající z potřeby karikovat a vysmívat se. Současná groteska je ovšem velmi rozmanitá a vykazuje škálu podžánrů – v závislosti na tom, zda se přiklání spíše k tragédii, či ke komedii.⁸¹

Jak je již uvedeno, hranice grotesky jsou velmi kolísavé a absurdita je v ní značně přítomna. Z této kapitoly vychází, že absurdní drama, které ve svých

⁷⁸ JUNGMANNOVÁ op. cit., s. 22.

⁷⁹ JUNGMANNOVÁ, VODIČKA, op. cit., s. 14.

⁸⁰ AUGUSTOVÁ, op. cit., s. 118.

⁸¹ FIALOVÁ, op. cit., s. 628.

počátcích fungovalo jako divadelní experiment, se nakonec vyvinulo do samostatné podoby. Okraje absurdní dramatiky jsou ovšem velmi fluidní, proto se absurdní drama postupem času asimilovalo do nově vzniklých žánrů, jakými byla právě například groteska, či „nové drama“.

V následujících analýzách se budu soustředit na jednotlivé znaky absurdity v dramatických textech českých autorů. Jelikož jsem v dřívějších kapitolách vysvětlil, že se prvky absurdity prolínají mnoha znaky dramatu, proto budu na analyzovaná dramata nahlížet různými náhledy, abych se pokusil u každého autora najít absurdní znaky. Tím ukážu, jak se u nich projevuje vliv absurdního dramatu.

V této části se budu soustředit na hlavně na sémantickou analýzu vybraných textů, přičemž se zaměřím na konstrukci absurdity prostřednictvím postav, zajímat mě bude práce s jazykem, syžet i fabule dramatických textů, výpověď a desémantizace sdělení a pojem času v dramatu.

4. Absurdní postava

Postava se jako komická mnohdy představuje už svým zevnějškem, jenž slouží názorné, i když poněkud schematické charakterizaci komické postavy. Vnějšková komičnost ovšem v moderních dramatických textech ustupuje vnitřní komičnosti, jež je v postavě postupně objevována a odhalována.⁸²

Divák nazírá postavení dramatické postavy vzhledem k jejímu osudu, ale zároveň chápe širší souvislosti, jelikož má odstup a tedy i lepší přehled.⁸³

Postavy absurdního dramatu postrádají racionální, velmi často ani motivované, jednání, dominantní je zde antipsychologismus. Postavy se nejeví jako charaktery, nýbrž se dá hovořit o neurčitých „loutkách“ nebo typech.

David Drábek ve svých hrách používá absurdní a fantasmagorické postavy, které spojuje v asociativní konstrukty divokých zápletek. Skrz postavy satiricky a komicky zobrazuje jízlivé výsměšné typy. Jeho postavy často symbolizují lidské zlozvyky, úpadek moderní společnosti či temnou stranu současného konzumního světa.

4.1. David Drábek: Hořící žirafy (1993)

Apokalypticky laděný dramatický text *Hořící žirafy* (název hry je převzatý z označení stejnojmenného obrazu Salvadora Dalího) napsal David Drábek pro nově vzniklý divadelní sobor *Studio Hořící žirafy*, který založil David Drábek společně s Darekem Králem v roce 1992. Soubor vznikl původně jako studentský divadelní spolek na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, postupně se však dostal pod „hlavičku“ Moravského divadla Olomouc jako studiová scéna.⁸⁴ Drábkovy hry jsou prochnuty úzkostným pocitem, ve veškeré naše konání pozbylo v postmoderní době smyslu.

Pokud se podíváme na postavy Drábkovy první hry, můžeme si všimnout, že se postavy pohybují v absurdních situacích, přičemž signifikantním znakem jsou

⁸² HOŘÍNEK, 2003, op. cit., s. 143.

⁸³ Tamtéž, s. 156.

⁸⁴ LAZORČÁKOVÁ, Tatjana et al. *Fenomén studentského divadla na Filozofické fakultě UP v Olomouci*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, s. 121.

vyprázněné dialogy a jazyková komika. Drábek zde propojuje reálné věci s imaginativní poetikou, v příběhu vládne nepokojné bezčasí. Postavy se navzájem absurdně setkávají v apokalyptické poetice. Za absurdní můžeme označit nejen situace, ale také jazyk postav.

Pán: Pouliční prostáčku, tvůj mozek zahálí. Nebude lepší ho nacpat mezi dva chleby a sežrat k svačině? Haminky papinky, v metru sedí maminky!

Silniční dělník: Cože?

Pán: Frapantní vešky, marginální blešky, expedice do vojtěšky. Chápeš?

Silniční dělník: Hej, to je nějakej nonsens, ne? (s. 14)⁸⁵

Hlavní postavou ve hře Hořící žirafy je Pán, který cítí, že tento den zemře. Ve hře se tedy objevuje motiv smrti a umírání. Drábek však tento motiv shazuje do absurdních situací, kdy umírání je pro Pána nikoliv existenciálním vyvrcholením bytí, ale jen pouhou zábavou, kterou se chrání před (možná každodenní) nudou. Drábkovy postavy se místo rázných činů neustále zastavují nad neschopností něčeho v životě dosáhnout. Jejich katarze spočívá se smíření se s nevyhnutelnou smrtí, jen náš absurdní pobyt na tomto světě končí. Ostatně, ani ostatní postavy nevěnují Pánovu umírání větší pozornost, proto se Pánovo snažení o smrt mísí s absurdní teatralitou – když se Pán může utopit v kašně společně s Lukášem Lukemem Stázou, ti mu jeho smrt vymluví, nakonec je mu znemožněna i okázala smrt.

Motiv smrti je spojen i s další postavou dramatu, oddaným sluhou Zbyškem, jehož Pán zabije a vycpe. I přesto ovšem Zbyšek Pána doprovází na cestě za Pánovou Paní. Smrt provází i postavu Lukáše Lukema, jenž je dohnán nezájmem okolím a samotou k tomu, že se už poněkolkáté pokusil o sebevraždu, ovšem vždy neúspěšně. Nakonec mu jeho znovunalezený přítel, jediný kamarád na světě, dopomůže od jeho sebevražedných pokusů.

Lukem: „Všechno už teďka bude krásný. Žádná samota, žádná smrt. Půjdem ke mně domů, že jo? Kamaráde můj.“ (s. 42)

⁸⁵ Jelikož budu v analytické části práce citovat opakovaně z jednotlivých dramatických textů, odkazuji na texty přímo závorkou. Odkazy na literaturu se nachází v sekci Zdroje.

Postavy Pána a Paní jsou zahleděné do sebe a svých pseudoproblémů. Drábkovy texty pracují se slovními hříčkami a groteskním humorem. Drábek tematizuje soudobou banalizaci hodnot, jako je přátelství, láska nebo rodina. Drábkovi muži často zoufale zápasí s materialismem žen, což u něj představuje člověka v neřešitelné existenciální situaci. Drábek tematizuje ztrátu víry v hlubší partnerský i pracovní život. Paní je naplněna lhostejností, Pánovu zprávu o blížící se smrti zcela přejde, je pro ni nejdůležitější její silné líčení. Postavy nejsou schopné smysluplné komunikace ani morálního jednání – Pánův přítel z dětství Lukáš Lukem nikoho nezajímá, prostoduchá Stáza je promiskuitní žena s výraznými tělesnými proporcemi, nejoblíbenější činností služky Kubény je opíjení se.

Dle Vladislava Kracíka se v ději vyskytují dvě témata, přičemž obě se týkají hraní. První motiv hraní je hraní si na divadlo, což se v textu projevuje hrou uvnitř hry. Postavy si spolu pouze vyměňují prázdné vztahy, stejně jako samotné rozhovory mezi sebou postavy zároveň vedou a nevedou, jakoby hrály nějaké hry. Druhé téma hraní si souvisí s Drábkovou poetikou, která spočívá zejména v jeho inklinaci k populárním kabaretním formátům, v nichž se jednotlivé linie rozpadají na uzavřené výstupy s dominantními absurdními situacemi a humornými dialogy.⁸⁶

Konec hry naplňuje absurdní chování všech postav, kde smrt pozbývá smyslu. Skrz postavy Drábek ukazuje rozpad soudobé společnosti, jež zachrání už pouze apokalypsa. Smrt všeho lidstva na konci hry ovšem není zpodobněna historickým žalmem, ale jedná se jen o bezvýznamnou událost, která zapadne v šeru času.

Pán: Ale no tak bratří – rád bych zemřel v soukromí.

Někdo z davu: Všichni umíráme. Poslední chvíle!

Pán: Jak všichni? Tady umírám já! [...] Co to znamená? Já umírám, chci udělat šou a teď tahle pitomost. Vždyť si mě v tomhle bordelu ani nikdo nevšimne! (s. 58-59)

⁸⁶ KRACÍK, Vladislav. *Studio Hořící žirafy – pokus o zhodnocení autorské scény*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého, 2004, s. 23-25.

Skrz postavy Drábek ukazuje rozpad soudobé společnosti, apokalyptický chaos doplňuje postava Hlasu z amplionu, která původně postavám sděluje správný čas, ale jak postupuje hra, Hlas čím dál více hlásí nepřesný čas, až se odmlčí úplně. Hlas můžeme chápat jako indikátor nastávajících změn po nutné apokalypse ve společnosti.

Drábek reaguje na svět frází, předstíraných citů a banalitou moderní konzumní doby. Kritizuje soudobou společnost, kdy postavy vykresluje jako zkažené jedince, kteří se napraví pouze apokalypsou.

4.2. David Drábek: Jana z parku (1994)

Drábek v roce 1994 napsal divadelní hru *Jana z parku*, která vyhrála první hlavní Cenu Alfréna Radoka.

Alegorický příběh představuje dívku Janu, která se díky hlasům v hlavě vydává do největšího parku ve velkoměstě. Hlavní hrdinka přichází z venkova do oázy uprostřed mrakodrapů, kam přináší po vzoru legendární Johanky z Arku poselství, a kde na ni čeká život s dalšími různě zvláštními postavami, se kterými začne žít v idealizovaném světě mimo realitu.

Město v *Janě z parku* symbolizuje chaotickou společnost jako protiklad panenského prostředí parku. Nenormální postavy nachází v parku prostor pro návrat k dětským hrám, pohádkám, nevinnosti a čistotě. Park se stává jedinečným místem k setkání a komunikaci postav, přičemž se jedná o metaforu džungle uprostřed civilizace. Tato džungle ovšem oplývá vlastními zákony, jedná se o ohraničený izolovaný svět. Postavy se v parku, který symbolizuje svět iluzí a představ, snaží ukrýt před reálným světem. Jenž je plný technologických výtobyků a komunikačních šumů.

Drábek ve hře reaguje na soudobou společnost, která prožívá skepsi ze situace, která po roce 1989 nastala, proto člověk utíká do parku, i když ve velkoměstě.

„*Haš: Co dělá holka z vesnice sama v džungli?*“ (s. 73)

Postavy Drábkových her mají mnohdy nějakou úchytku nebo handicap, tudíž Jana potkává Haše, který je alkoholik, ovšem tento zlozvyk zastírá tím, že alkoholem bojuje proti amerikanizaci. Další postavou v parku je Milhaun, jenž vypadá jako bezdomovec. Jedná se ovšem o podnikatele, jenž si vtělováním do bezdomovce léčí své trauma, což je otrava informacemi. Drábek se v textu snaží uvést negativní vliv médií, která bulvarizují obyčejný život. Skrz jeho postavu autor ukazuje, jak zahlcenost médií dokáže rozvrátit lidský charakter, jenž se léčí tím, že svou identitu „převleče“ do někoho, kdo se ve společnosti pohybuje nejdále od medializovaných informací, tisku atd.

Jana také potkává chlapce Poseidona, jehož trápí skutečnost, že se již nikdy nevrátí do plodové vody, a také prostitutku Špejli. Pětici vyšinutých postav doplňuje Matyáš Gala, jež po parku běhá jako mops. Jednání postav charakterizuje groteskní realismus, v němž se sice divák poznává, ale přesto cítí, že autor charakter konstruuje ad absurdum.

Postavy v parku při jedné z her vytvoří Uchuchula, který se dá považovat za anděla apokalypsy (Drábek tu opět vyjevuje motiv her i apokalyptický námět, stejně jako v *Hořících žirafách*). Uchuchul, jenž se stylizuje do velkého motýla, je navzdory tomu postava, která ztotožňuje životní realitu mimo hranice parku. Vyvolání Uchuchula se může chápat jako vyvolání skutečnosti proti iluzi, jež zpodobňuje park. Tyto iluze a sny jsou bourány Uchuchulem, tedy realitou, před kterou se žádná iluze ani představa neschová.

Postavy ve hře nemohou pořádně komunikovat, jelikož naše komunikační schopnosti brzdí a ničí média, která se nám vkrádají do životů a říkají nám své pravdy. Drábek si pohrává s reklamními slogany jako s tématem vyprázdněného jazyka a neschopností se dorozumět. Ve formě i obsahu se Drábek hojně inspiruje pokleslými žánry. Drábek využívá těchto divácky vděčných žánrů k barvitému a jazykově vytríbenému vyjádření životního pocitu člověka medializované civilizace. Díky televizi a internetu jsme obklopeni množstvím agresivních vjemů, které nám čím dál tím víc nahrazují přirozenou lidskou komunikaci z očí do očí. V reálném světě se člověk nemůže vyznat, protože všude na něj vyskakují reklamy a různá chaotická média. Drábek se této problematice věnuje i v dalších svých děl (např. v *Akvabelách*).

V obou analyzovaných hrách Drábek využívá motivu apokalypsy, což je jeden ze znaků jeho tvorby. Drábek se pojednáním o apokalypse snaží nejen vylíčit společnost, ale i poukázat na budoucí možné problémy. Jeho hry se tudíž dají charakterizovat také jako jistý druh morality, jelikož zde vystupují postavy, které se můžou označit jako alegorické – ztělesňují totiž většinou nějaké obecné abstraktní typy, jež jsou obdařeny mravními vlastnostmi, např. neřestí. Morality mají tudíž stejné existenciální východisko, jako absurdní drama – realistické bytí hmotného života se slučuje se zosobněním víry ve vyšší smysl, přičemž se zde ukazuje absurdní konání světského bytí, jehož východiskem je smrt.

4.3. David Drábek: Švédský stůl (1999)

Drábek ve své další hře, nazvané *Švédský stůl*, učinil hrdiny jednohubkami, jejichž existenciální krize se vyřeší tím, že jsou všechny nemilosrdně pozřeny. Tento dramatický text nabízí groteskně nadsazený rozměr cynické úvahy o lidskosti. Pro Drábkovy hry jsou typické nelidské postavy, kterým dramatik dává lidské vlastnosti.

Na začátku Drábek předkládá čtenářům „rytířský epos“ o hrdinovi, který byl poslán do Říše obrů. Jak ovšem zjišťujeme, nejedná se o lidského hrdinu, nýbrž o postavu – jednohubku, a jím označování obří zde jsou lidé.

Účastníci děje jsou zde pochoutky – zákusek Špička rumová či vaječně koňaková, jednohubka Rytíř z Venkova Olivan, Salámic a Petrželce a Uzený losos – určené ke konzumaci, které se dopouštějí nevidění snobové a pseudointelektuálové.

Hra se dá označit jako absurdní parodie, jež je dle Hořínka „...osobitou aplikací ironického postoje. Její doména zahrnuje široký záběr, parodie se totiž nemusí vztahovat pouze k určitému dílu, nýbrž také k určité řadě děl, jejich jednotlivým příznakem přitom může být žánr, autor ba dokonce i ten či onen literární směr. Chce-li parodie zesměšnit určité dílo nebo určitou řadu děl společného

*autora, druhu nebo žánru, může postupovat jediné tak, že svůj předmět zároveň napodobí i zkarikuje.*⁸⁷

Drábek postavou rytíře paroduje rytířské romány, nejvíc zřejmě *Dona Quijota* od Miguela Cervantese. Celé jméno postavy je Rytíř z Venkova, Oliván, Salámic a Petrželce – přičemž tak, jako Don Quijote bojoval s obry, ze kterých se vyklubaly pouhé mlýny, Rytíř z Venkova vyráží také bojovat s obry. Ovšem i u Drábka obři nejsou tím, čím se na první pohled zdají. Stejný je i výsledek, kdy i Drábkův rytíř obry neporazí, jeho konání je absurdní a bezvýznamné. Absurditu konání lze spatřit v marném boji, kdy je rytíř, stejně jako Don Quijote, a stejně jako Sisyfos zbaven možnosti zvrátit svůj osud.

Postava Rytíře hovoří jazykem, jenž také odkazuje na středověké romány. Jedná se o jazyk vzletný, někdy až patetický. Jeho rytířské jednání se projevuje při konfrontaci s ostatními postavami, především se vyostřuje konflikt s cynickým Uzeným lososem. Nepopíratelnými odkazy na již zmiňovaného *Dona Quijota* či rytířské romány jsou i Rytířovy výkřiky „*Sang – froi*“ a „*Coup de grace*“ (s. 225), jež zde ovšem vyznívají v prázdné fráze postavy, která za bojovnými zvoláními není schopná nic vykonat.

Drábek ve *Švédském stolu* ironizuje téma lásky, jež propuká mezi Rytířem a Špičkou. Drábek zde vyznání lásky spojuje s kýčovitým jednáním, přičemž práce s kýčem se stane jedna ze signifikantních znaků tvorby Drábka a neopustí ho až do současnosti. Kýčovité počínání je projevuje také na konci hry v „*donkichotství*“ Rytíře, jenž je naivně a marně odhodlaný pomstít svou lásku. Jeho úděl je zde ovšem opět ovlivněn Sisyfem, kdy Rytířova snaha vyjde do ztracena a propadá se do absurdního prázdna.

Další postavou je Špička, která zde symbolizuje téma vznešené lásky, toto téma se objevovalo také ve středověkých románech (odkaz na středověk Drábek vkládá například na označení Špičky „*komtesou*“). O lásku následně musel rytíř vytrvale bojovat, což se naplňuje i v Drábkově hře, ovšem zde je boj proti obrům (= lidem) neúspěšný a Špička nakonec naplní svůj existenciální osud tím, že bude pozřena.

⁸⁷ HOŘÍNEK. 2003, op. cit., 193.

Třetí potravinou na hostině je Uzený losos, jenž je charakterizován svou cynickou povahou a očekávanou smrtí. Tato postava komentuje prožité události, přičemž oproti Rytíři využívá současný jazyk, který je plný vulgarismů a černého humoru. Tím staví hru do parodie. Technicky vzato je trojúhelník velmi vděčné dramatické schéma, jelikož obsahuje ostré a jednoduché konfliktní jádro. I v Drábkově hře lze nalézt jádro konfliktu mezi trojicí postav: Uzený losos je svým charakterem zcela jiný, než patetický Rytíř, proto dochází často k jejich dramatickým konfliktům. Tento konflikt by se dal označit za srážku starého a moderního světa, přičemž starý zde představuje Rytíř a moderní je zosobňován Uzeným lososem. Jejich vyhroceným střetnutím musí čelit i Špička, která zde představuje usmiřovací princip mezi dvěma světy.

Objevují se tu také další potraviny, ty ovšem pozbývají replik nebo jsou jen epizodní hlasy, je zde přítomen například Tchoří límec, skrz něj Drábek ironizuje hru a přeneseně i současnou společnost.

Lidé jsou ve *Švédském stole* charakterizováni jako obři, kolem nichž je přítomná neustálá hrozba smrti. Proto společnost zde u Drábka nevyznívá vůbec dobře – lidé se stávají buď obry, jež stále pojídají vše okolo sebe a nezáleží jim na ostatních, nebo jsou lidé jednohubkami, na kterých si okolní společnost smlsne, a proto lidé – jednohubky žijí s neustálým nebezpečím smrti.

U Drábkových postav nalezneme různé společenské stereotypy a kýče, v nichž moralizuje soudobou společnost. Zrcadlení nejrůznějších lidských neduhů se věnuje i ve svých dalších dílech s parodickými rysy, např. v *Kostlivci v silonkách* (1999) či *Akvabelách* (2001), v nichž také karikuje prostředí celebrit a kulturu médií.

5. Jazyk absurdity

V absurdním dramatu se práce s jazykem stává jedním z nejdominantnějších prvků, přičemž představuje radikální devaluaci jazyka, který sice stále hraje důležitou úlohu, avšak tu znehodnocuje různými prvky.

Jazyk přestává sloužit k funkci komunikace a vyjadřování, místo toho se stává prostředkem nedorozumění, supluje alegorické a asociativní významy, kterým dominují snové a fantaskní prvky. Charakteristickým prvkem nedorozumění je jazykový nonsens, jenž podporuje rozpor jazyka a logiky.

Samotný dialog je často v opozici proti probíhané akci, postavy si často protiřečí, to se projevuje nesrozumitelností, jež brání čtenáři ztotožňovat se s postavami i dramatickými situacemi.

5.1. Václav Havel: *Odcházení* (2007)

Absurdní drama prochází dílo Václava Havla (1936-2011) už od jeho debutu v Divadle Na zábradlí *Zahradní slavnosti* (1963). Velkým úspěchem u nás i v zahraničí byly i další Havlovy dramata *Vyrozumění* (1965), *Ztížená možnost soustředění* (1968), *Žebrácká opera* (1972), *Audience* (1975), *Vernisáž* (1975), *Protest* (1978), *Chyba* (1983), *Largo desolato* (1984) či *Pokoušení* (1985). Jazyk se stává hlavním hrdinou, skrz něj protagonista ztrácí svou identitu, jazyk pozbývá smyslu a do popředí se dostává téma mocenské manipulace.

Havel měl od psaní divadelních her nucenou přestávku, kterou ukončil až jeho odchod z prezidentského úřadu. Hra tím ovšem získala nový autorův pohled, neměli bychom ovšem vykládat postavy v *Odcházení* jako autobiografické. I přes velkou podobnost hlavní postavy, kancléře Riegra, s politikem Havlem, můžeme více pokládat autorovo ztotožňování s postavou v jeho „vaňkovkách“ (*Audience*, *Vernisáž*, *Protest*).

Dramatický děj *Odcházení* se rozprostírá pouze ve třech dnech a odehrává se pouze před vilou odcházejícího kancléře Riegera. Motiv odcházení je základní dramatickou situací hry. Rieger se společně se svými nejbližšími má vystěhovat z vládní vily, kam místo něj nastupuje nový politický vůdce Klein. Klein, bývalý

odpůrce Riegra, mu nabízí ponižující spolupráci. Rieger se chce stále udržet v politickém dění a proto i přes rozchod se svou ženou Irenou přijme místo jako poradce Kleinova poradce, jímž se stal tajemník Riegerova bývalého tajemníka.

Rieger: [...] Troufám si zkrátka říct, pane redaktore, že ve funkci poradce poradce budu mít možná větší vliv na uskutečnění svých ideálů, než jsem měl ve své předchozí funkci, která mě navíc zatěžovala mnoha čistě ceremoniálními povinnostmi, jež jsem plnil nejednou na úkor péče o to, aby v centru mé politiky byl skutečně člověk! (s. 85)

Havel zde dostává Riegera ze zdánlivě bezvýhodné situace, ovšem výměnou za to je ztráta etických hodnot. Motiv ambivalence morálky, etických rozhodnutí Havel uplatňuje ve většině svých děl. Obrat k nejhorsšímu je tíživý a bez možnosti očištění, Riegerův konec je nezvratný.

Hlavní postava kancléře Riegera prožila téměř celou svou kariéru ve vrcholné politice. Pro voliče a okolí se zprvu projevuje jako politik hájící demokratické principy, k čemuž mu napomáhá i jeho mediální obraz. Tento obraz se ovšem bortí jak kancléřovým jazykem, tak i okolím, jenž mu jej neustále poškozují. Portrét úspěšného muže mu bez přestání podrývá jeho přítelkyně Irena, která se o něj v jednom kuse stará a pečuje, jako o malé dítě nebo jako o senilního důchodce, kancléř potom rozhodně nevypadá jako vážená autorita a (možná) nejdůležitější osobnost ve státě. Seriózní podobu kancléře shazuje také stálé podlézání jeho „poddaných“, což je kancléři spíše na škodu, než aby to prospívalo.

Postava Riegera nepůsobí nerepresentativně pouze v politické činnosti, ale své blízké klame i v osobním životě. Pro veřejnost Rieger povídá, že miluje pouze svou přítelkyni Irenu, ovšem hned chvíli na to svádí mladou Beu. Při nevěře je ovšem přistižen, přičemž se snaží vymlouvat. Tyto výmluvy působí stejně skandálně, jako jeho politické fráze před novináři nebo jako jeho protirečení v celém průběhu hry. Rieger tu také naznačuje, že neměl poměr pouze s Beou, což prozrazují jeho privátní dopisy, které se objevily a jež chce Rieger spálit.

Přítelkyně Irena je obraz současné „medializované“ přítelkyně, která je s Riegerem zřejmě jen pro jeho moc, jejíž největší starostí je vlastní vzhled. Irena je ostatně jediná osoba, která v celém *Odcházení* opravdu viditelně odchází. Čtenář se

však může domnívat, že i tento odchod nebude nakonec platný, jelikož se Irena zatím vždy k Riegerovi vrátila.

Vztah bývalého kancléře s nastupujícím dlouholetým rivalem Kleinem je velice ambivalentní. Rieger pro veřejnost prohlašuje, že s novou politikou nechce mít nic společného už od začátku hry, přesto ovšem, když se oba političtí protivníci sejdou, nasazuje Rieger vřelou tvář, což – stejně jako jeho protiřečení – nasvědčuje na Riegerovu bezpáteřnost.

Nový místopředseda Klein představuje nový pořádek v politice. Ačkoliv se kolem něj vznáší aura korupce, stále nebyl ani obviněn a s největší pravděpodobností se to už ani nikdy nestane. Rieger vždy brojil proti Kleinovi a žádal o jeho důkladné prověření, ovšem neuspěl. Klein spolupracuje s rodinou Kaňkových, která by se dala charakterizovat jako rodina „kmostrů“ a lobbistů.

Jelikož Klein potřebuje podporu obyčejného lidu, chce si získat Riegera na svou stranu, aby jeho novou vládu podpořil – za prodloužený pobyt ve vile, ovšem Rieger si stále stojí za svými zásadami, tudíž se musí z vily vystěhovat a místo něj přichází do vily právě Klein.

Jak již bylo řečeno, Klein zastává politiku pokrokového druhu, což charakterizuje velmi protáhlým smíchem, to můžeme chápat jako jistou vševědoucnost, Klein ví o všech věcech, které se stanou.

Havel v *Odcházení* využívá sílu jazyka, kdy skrz bohaté slovní obrazy (které si ovšem mnohdy odporují) a prázdné fráze ukazuje prázdnotu chování, politickou zkaženost a zkorumpovanost postav. Riegerův jazyk se postupně mění ve fráze, které nereflektují realitu, demokracie se v kancléřových ústech mění v pouhou činnost zbavenou smyslu. Společnost bez významu je typická pro absurdní drama.

Postavy v *Odcházení* si často protiřečí a opakují se. Funkce jazyka pak neslouží k dorozumívání, nýbrž se stává nonsensem a šíří nepochopení. Riegerovo protiřečení pomáhá budovat jeho politický obraz, kdy se Rieger snaží před novináři upravovat skutečnost podle sebe. Mezi řádky však může čtenář sledovat jinou pravdu, než jakou kancléř předává veřejnosti a může pochybovat o jeho tezích.

„Rieger: Kladl jsem například velký důraz na lidská práva. Ve jménu svobody projevu jsem významně omezil cenzuru – ctil jsem svobodu shromažďovací – vždyť za mne nebyla rozehnána ani polovina konaných demonstrací!“ (s. 18)

Rieger si skrz tyto fráze buduje obraz zastánce humanity, ovšem tyto jsou pouze důsledkem devalvace jazyka. I přes Riegrovu snahu proklamovat je s vnitřním přesvědčením, brzy zjistíme, že se nezakládají na pravdě. Jeho přesvědčení o demokratických principech se postupně mění ze sofistikovaného hesla *„Stát tu je kvůli občanovi, nikoliv občan kvůli státu.“* (s. 17) v pouhý výkřik zvolání *„Méně státu!“* (s. 66), jenž představuje destrukci Riegerova přesvědčení o demokratické společnosti, do naučených frází se vkrádají vsuvky zpochybňující Riegerovu čistou politickou kariéru.

V *Odcházení* opět můžeme spatřovat Havlovu fascinaci nesrozumitelným úřednickým jazykem, který Havel využívá již ve své první hře *Zahradní slavnosti*. Jazyk se zde stává předmětem byrokracie, přehlídce nesmyslných zákonů a vyhlášek nemůžeme (a snad ani nechceme) rozumět.

„Rieger: Za druhé jsme jim chtěli povolit takzvané povolovací výjimky, včetně povolení nulového či záporného placení daní...“ (s. 48)

Havel ozvláštňuje hru vloženými komentáři Hlasu z reproduktoru, jež promlouvá jako samotný autor *Odcházení*. Havel tím hře také dává osobitou strukturu a napomáhá čtenáři interpretovat děj. Hlas nám vysvětluje například své dramatické myšlení.

„Hlas /z reproduktoru/: Uznávám, že zatím se toho moc nestalo. Chtěl jsem ale, aby se hra rozjížděla velmi dlouho a velmi pomalu. O to vděčnější by diváci mohli být za její mírné zrychlení.“ (s. 24)

Pro Havla jsou divadelní hry vždy určené k jevištnímu ztvárnění, proto i v *Odcházení* nabádá herce, jak mají uchopit své postavy.

„Hlas /z reproduktoru/: Prosím herce, aby hráli pokud možno civilně, přirozeně, bez groteskních gest či komických grimas, zkrátka aby se nepokoušeli učinit hru zábavnější tím, že se všelijak pitvoří.“ (s. 18)

Hlas z reproduktoru můžeme chápat jako autora hry, ovšem nemusí jím být nutně Havel. Hlas nemá funkci vypravěče ani neovlivňuje děj hry. Hlas pouze promlouvá k divákovi nebo komentuje herecké podání. Při promluvách Hlasu postavy zastaví své jednání i celý děj, ovšem následně navazují na předchozí části bez sebemenších změn.

Absurdní drama se snaží bořit zažitě divadelní zvyky, proto přítomnost Hlasu slouží jako narušování konvencí, Havel naplňuje podstatu absurdního dramatu tím, že postavy vybízí k nelogickému chování nahodile, bez většího smyslu.

Dle Vladimíra Justa je postava Hlasu z reproduktoru postmoderní obdobou takzvaného postupu parabáze, známé už od antického dramatika Aristofana, v níž autor komunikuje s diváky přímo, bez pomoci herecké postavy.⁸⁸

Havel v jazyku postav využívá nonsens, který nazývá baláblie, čtenář se postupně ztrácí v nahodilém opakování replik postavami, které proklamují nesouvisle na sobě. Tento zmatek také přispívá k absurdnosti a navozuje fantaskní atmosféru, vychází tedy z koncepce Esslinova pojetí absurdního divadla.

„Hlas (z reproduktoru): [...] takovýto lehce fantasmagorický či snový zmatek, sestavený z různých víceméně nahodile vybraných replik z předchozích scén, jejich obměňcí drobných nesmyslů, si sám pro sebe nazývám balábile.“ (s. 67)

Při balábile také postavy jen tak odcházejí a přicházejí. Hlas nám osvětluje komplikovaný proces psaní her.

„Hlas (z reproduktoru): Každou chvíli například zapomenu, kdo je na jevišti akdo odešel [...] Může se mi klidně stát, že někdo přijde a už nikdy neodejde, anebo naopakodejde hned na začátku a už nikdy nepříjde, anebo má přijít, ačkoli už je na scéně, nebomá odejít dvakrát za sebou, aniž mezitím přišel.“ (s. 41)

Politici využívají prázdná gesta, postavy jsou obdařené jen jedním typem jednání, čímž se z nich stávají jen typy a přibližující se komedii masek.

⁸⁸ FIALOVÁ, op. cit., s. 740.

Primitivními protiklady všední skutečnosti nám Havel absurdní výjev současné politováníhodné politiky. Jedná se o výjev zuboženého, neupřímného světa, jehož krása je převlečená bída.⁸⁹

Tématem se pro Havla stává ztráta moci, která je spojena se ztrátou jistot. Havel v *Odcházení* představuje krizi demokratické společnosti a představuje nám skeptickou vizi stavu světa. Tomu odpovídá zkorumpovaný Klein, jenž je nepokrytě spojován s tunelováním státu a s klientelismem. Proto se Klein dostává k moci i přes neschopnost vyslovit vlastní politický názor. Proto se uchyluje k Riegerovým frázím, čímž odhaluje nejen svou vyprázdňené mínění, ale i bezobsažnost Riegerových tezí, jež může ve výsledku využívat jak podporovatel Riegera, tak se stejným úspěchem i odpůrce. Riegerovy proslavy potom můžeme chápat jen jako mediální obraz politika.

„Rieger: [...] každý ví, že s korupcí bych býval pěkně zatočil, mít na to víc času. Vždyť v posledních patnácti letech to byla má priorita!“ (s. 49)

Motiv mediálnosti a moci médií Havel velmi propracovává, jelikož téměř každá Riegerova činnost je činnost dělaná pro kamery. Rieger se snaží o svůj pozitivní mediální obraz, proto souhlasil s rozhovorem pro bulvární deník *Fuj*. Jeho portrét je ovšem neustále bulvarizován dvojicí novinářů z deníku, které zajímají jen soukromé drby. I přes svou snahu se Riegerova mediální podoba hroutí, na povrch vyplouvají nekalná lobby i vyšetřování kvůli kancléřově intimní korespondenci. Není ovšem obvyklé, aby politik poskytoval rozhovory, zejména pokud jde o rozhovor poslední, do bulvárních periodik. Proto se čtenář nemůže divit otázkám novinářů mířících zejména do soukromí bývalého kancléře a do jeho vztahu s přítelkyní a k ostatním ženám. Riegerův rozhovor pro *Fuj* je spíše obrazem bulvarizace politiky, kdy společnost nezajímají politikovy názory, ale jen to, s kým a kde se stýká.

Krizi demokracie zobrazuje nejen Klein, nýbrž i Rieger, jenž se přes nesouhlas s politikou Kleina nedokáže smířit s vlastním odchodem. Proto své přesvědčení transformuje a stává se „bezpáteřním“ reprezentantem státní moci. Postava bývalého kancléře Riegera zde není reprezentantem pozitivního

⁸⁹PATOČKOVÁ, *op. cit.*, s. 146.

společenského řádu, který odchází, ale mnohem víc je představitelem prostoduché politické praxe. Krize demokratických hodnot skrz Riegerův osud se projevuje také v osobním životě odcházejícího kancléře. Vyprahlé manželství s Irenou si Rieger alespoň částečně kompenzuje flirtem s mladou obdivovatelkou Beou, ovšem po Riegerově souhlasu s vládou Kleina Irena Riegera opouští, zatímco Bea okamžitě přejde obdivovat nového kancléře Kleina.

Rieger: [...] služba vlasti je pro mne vyšší hodnotou než osobní postavení. Touto zásadou jsem se řídil, pane redaktore, celý život a nevím, proč bych z ní měl nyní slevit jen kvůli takové maličkosti, že mám mít - formálně vzato - o něco nižší funkci, než jakou jsem po dlouhou dobu zastával - (Za scénou je slyšet zvuk motorové pily a padajícího stromu) Důležitější přece je, co člověk reálně pro své bližní dělá a jaký má reálný vliv, než z jakého místa to dělá či jaký je zrovna název jeho funkce. [...] (s. 83)

Samotné odcházení v *Odcházení* je velmi absurdní a tragikomické. Rieger se sice musí odstěhovat z vily, ovšem kdyby podpořil novou vládu hned na začátku příběhu, mohl by ve vile zůstat a nic by se nezměnilo. Rieger ovšem (jak již víme) nejdříve s novou politickou garniturou nesouhlasí, proto mu stát vilu vezme a on se musí přestěhovat na venkov. Rieger ovšem nakonec politický svět neopouští, čímž se zpronevřuje svým zásadám a vilu přesto musí opustit.

Navzdory odcházení se postavy chovají pokojně, jako by jim nedocházel jejich konečný osud a z toho plynoucí důsledky odchodu. Rieger žije izolovaně ve vile, kde čas pouze plyne podle potřeb kancléře. I po příkazu k vystěhování se situace nijak nemění, Riegerovo chování je stále stejné, bývalý kancléř je se situací poklidně smířený. Jeho odhodlání zůstat se netýká ani tak moc samotné vily, jako touze po setrvání v nejvyšší politice. Rieger dokonce vypadá, že mu na vile ani moc nezáleží, jelikož klidně vzdá svých oblíbených předmětů z vily z doby působení v roli kancléře.

Život ve vile i po Riegerově odchodu pokračuje tak, jako před kancléřovým odchodem. Repetice se objevuje při příchodu obdivovatelky Bei, která přichází za novým kancléřem Kleinem, jeden státník sice vilu opustil, ovšem s Kleinem se vše vrací do starých kolejí. Klein poráží Riegera, což se projevuje jeho zvoláním „*Mat!*“ (s. 88), což můžeme chápat jako vítěznou odezvu na Riegerův výkřik

„Šach!“ (s. 85) při jeho konečnému odcházení. Ani samotná výměna vlády nepůsobí jako výměna politických přesvědčení, neboť Klein přebírá Riegerovy myšlenky a bezmyšlenkově na něj navazuje. Jediná výměna spočívá v protočení lidí v politice, ovšem s novými lidmi nepřicházejí žádné nové myšlenky.

Dle Libora Vodička můžeme spekulovat, zda můžeme vůbec mluvit o odcházení, když téměř nikdo ve skutečnosti neodchází.⁹⁰ V čem tedy spočívají změny v odcházení? Existuje vůbec odcházení?

S odcházením jsou spojené také odchody a příchody postav. Ty často bez replik jen procházejí po okolí, nebo po své herecké akci dál nehnutě zůstávají v ději. Hlas z reproduktoru nám osvětluje takové chování postav.

„Hlas (z reproduktoru): Mám rád v divadle příchody, odchody a návraty, vstupy a výstupy ze zákulisína jeviště a z jeviště do zákulisí, skoky z jednoho světa do druhého. A na jevišti brány, ploty, zdi, okna a samozřejmě dveře.“
(s. 44-45)

Odcházení se odehrává jen před vilou na zahradě, interiér proto po celou hru nevidíme, pouze prostřednictvím postav si můžeme poskládat jeho obraz.

Jana Patočková mluví o vile jako o ireálném světě, „... jejíž interiér nevidíme, protože kdoví, jestli nějaké uvnitř vůbec existuje, a pokud ano, patrně není moc o co stát. Spíš je to jen fasáda, divadelní kulisa, Potěmkinova vesnice, zároveň skutečná i neskutečná, [...] zchátralost jen ledabyly zakrytá, spojená silou zvyku s atributy novější, rovněž zaniklé doby, která k archaickému přepychu luxusního sídla přilepila chatrné přístavky a bednění.“⁹¹

Nemůžeme ovšem vědět, co postavy ve vile dělají. Postavy neustále odcházejí a přicházejí na scénu z nejrůznějších důvodů.

„Hlas (z reproduktoru): Dnes jsou [postavy] různě složitě z jeviště odváděny, často tak, že musí připravit cosi k jídlu. Tím je zároveň zajištěno, že i jejich návrat, až k němu dozraje čas, bude přirozený.“ (s. 53)

⁹⁰VODIČKA, op. cit., s. 169–172.

⁹¹PATOČKOVÁ, op. cit., s. 146.

Havel ve hře spojuje a prolíná mnoho sofistikovaných intertextových citací a odkazů, především z Shakespearaova Krále Leara a Čechovova *Višňového sadu*. Odkazy ovšem neslouží jako zdroj ironie a odstupu, ale především jako zrcadlo světa. Samotný ovocný sad, jenž je během hry postupně likvidován, je symbolickým tématem zániku dosavadních demokratických hodnot. I Riegerova domácnost (jako metafora krize jedince i společnosti) se rozkládá díky čechovovsky banálním a všedním promluvám. Především skrz postavu sluhy Osvalda nám autor odkazuje na Čechova, přičemž například na závěr hry jej doslovně cituje.

„Osvald: Odjeli! Zapomněli na mě! Že si milostpán zase nevzal kožich a jel jen tak v kabátě? A život uteče, člověk ani neví jak. Natáhnu se. Není už ve mně žádná síla. Určitě odjel bez kožichu. Všechno je pryč, všechno.“ (s. 87)

Learovský motiv Havel využívá po vzoru Shakespeara k rozdělení království potomkům a následovníkům. O jeho dceři Zuzaně se v podstatě nic nedozvíme, ovšem dcera Vlasta odepře otci přístřeší, stejně jako dcery Leara v Shakespeareovi. Aluze na *Krále Leara* se nevztahuje jen k předání moci, ale zahrnuje i přímé citace ze Shakespeara. Rieger se v *Odcházení* nachází ve stejné situaci, jako Král Lear u Shakespeara, kdy také dochází k jeho pádu. Odkaz na *Krále Leara* také spatřujeme ve scéně „šilenství“ Riegera, kdy jeho výkřiky a prázdné fráze přehlušuje bouře a burácení větru.

Havel odkazuje také ke svým starším hrám (např. *Ztížená možnost soustředění, Horský hotel, Largo desolatoči Asanace*), a to chvilkovým přehozením rolí postav i neustálou péčí o hrdinovo zdraví. *Odcházení* se potom stává Havlovým završením dramatického díla.

Dá se souhlasit s Patočkovou, že: *„Ve svém závěrečném díle se chtěl autor svým vlastním způsobem vyrovnat se světem politiky, včetně vlastní zkušenosti, k níž patřilo i to, že musel sledovat, jak se původní myšlenky obracejí ve fráze, jež si může přivlastnit kdokoli a použít jich k čemukoli. Dokázal to dělat s humorem, se svými oblíbenými, někde až lacinými žertíky, ale to, co byla a zůstalo pod nimi, žertovné nijak není.“*⁹²

⁹² PATOČKOVÁ, op. cit., s. 150.

Dle Hořínka slouží absurdita Havlovi jako prostředek demaskování. Havel ruší technologickou alternativu „zabsurňování normality – vrženost do absurdity“ prostým způsobem, a to tím, že předvádí uzavřené absurdní systémy, v nichž absurdní myšlení plodí absurdní systémové zákonitosti a tyto zákonitosti podmiňují absurdní chování. Tím se jeho pojetí absurdity, která staví na napětí rozumné-nerozumné, smysluplné-nesmyslné a je ve svých důsledcích taktikou boje proti absurdnostem společenského života, rozlišuje mezi absurditou existenciální, mířící k absolutizaci absurdního životního pocitu.⁹³ Jako zástupce české existenciální absurdní dramatiky bych zařadil Ivana Krause a jeho hru *Poker bez esa*, které se věnuji níže.

⁹³ HOŘÍNEK, 2003, op. cit., s. 118.

6. Absurdní syžet a fabule

Dramatická situace jako časoprostorové akční kontinuum zahrnuje rozmístění, rozvržení, rozložení dramatických postav v toku dramatického děje, což je rámcová situace, a v jednotlivých fázích děje, což zosobňují jednotlivé, dílčí situace. Divák se při sledování konkrétní situace plně ztotožňuje jenom s jednou stranou konfliktu a druhou pouze registruje. Tento předmět ztotožnění se ovšem v průběhu děje mění nebo alespoň může měnit.⁹⁴

Absurdní dramata často nemají děj nebo zápletku v tradičním pojetí. Svět absurdního dramatu je nesmyslný, neustálá orientace a touha po lepším zítřku a následné porovnání s realitou a skutečností má za následek absurdní situace. Dramatické texty často zintenzivňují výchozí situaci tím, že jim schází srozumitelný a jasně vymezený začátek nebo konec, tzn., že se odehrávají v kruhu.

Jedinec ve světě absurdního příběhu je osamělý, neschopný poznat pravou podstatu světa, změnit jej, nemožnost poznat podstatu svého já, nemožnost se dorozumět, vědomí nesmyslnosti existence. Tento hrdina stojí mimo sociální postavení, mnohdy jeho život závisí na základní existenciální situaci, i mimo historické spojitosti i mimo spojitosti sblížení se s ostatními lidmi. Absurdní člověk se snaží vyrovnat s okolním světem, načež stojí sám a je obklopen zoufalstvím a neprostupnou temnotou, přičemž mu rozřešení nemůže dát nikdo jiný a ani on sám svou opravdovou povahu a úděl nikdy nepochopí.

Situace v komediálních dramatických textech jsou, podobně jako situace děl dramatických, založeny na dramatickém rozporu nebo konfliktu, přímém nebo nepřímém. Mají ovšem své specifické rysy, související s charakterem komediálních látek a komediálních postav.⁹⁵

⁹⁴ HOŘÍNEK. 2003, op. cit., 156.

⁹⁵ HOŘÍNEK. 2003, op. cit., 149.

6.1. Jan Kratochvíl: Vladimirova děvka (2012)

Vladimirova děvka je prvním uveřejněným divadelním textem Jana Kratochvíla (*1983) a hned jeho nejúspěšnějším, jelikož se jedná o vítězný text dramatické soutěže Cen Alfréda Radoka.

Jako podtitul hry je napsána formulace: *Vladimirova děvka* jako divadelní text i absurdní drama. Už od začátku tudíž dostává čtenář od autora návod, jak text číst. Hra ovšem není pouhou nápodobou již kanonických textů Becketta či Ionesca, ale svébytným tvarem, který si z absurdního dramatu půjčuje jen některé prvky.

Na úvod si shrňme příběh: Jedné studené zimy přišla do města děvka Anna, která s sebou měla malé dítě. Přišli do statku, kde se jich ujala Vladimirova žena Lota. Děvka ovšem zemřela, tak dítě zůstalo u Vladimira na statku, vyrostlo tam a žije tam dodnes. Nyní je z něj dospělý muž, Olav. Olav ovšem spal s Vladimirovou ženou a Vladimír ho zabil.

Tato jednoduchá fabule je ovšem v textu zkomplikována tím, že sám Olav je vypravěčem příběhu. Olav se nyní nachází v jedné, časově nezařaditelné, zapadlé hospodě a u hospodského Andreje hledá dávno ztracenou pravdu.

Situace a jejich gradace je postavena na relativitě času, přístup k dramatu je realizován na základě přístupu k syžetu typickému pro absurdní drama. Hra se přibližuje absurdnímu dramatu zejména kompozicí a strukturou syžetu. Děj propojuje realitu se snovou atmosférou, vzpomínky se překrývají s různými verzemi vyprávění z různých pohledů.

„Olav: Dost! (všichni ztuhnou)

Hospodský Andrej: Víš, co je tvůj problém, Olave? Že nevíš, co chceš.

Olav: Tak já nevím, co chci? Já... já ti ukážu, co chci (bere svojí plnou láhev a staví ji před Rasmusena, pak si znovu sedá).

Hospodský Andrej: Opravdu chceš?

Olav: Ano (všichni zase ožijí, Sven a Rasmusen pokračují v hovoru)“ (s. 51)

Hra by se dala také žánrově vymezit jako absurdní existenciální detektivka, kde se bojuje o to, mít pravdu, ale také o vlastní identitu. Každý vyprávějící podává

jinou variací příběhu, nejrůznorodější varianty se pak proti sobě střetávají. Objevují se zde ostatní postavy vesničanů, při každém Olavově vypravování se objevují retrospektivy, které se v malé změně vždy trošku varíjí. Vesničané doplňují atmosféru a fungují jako kompas amorálnosti, kdy ji naoko a na veřejnosti sice odsuzují, ale v realitě jsou oni sami tvůrci nenávisti.

Odhadnout můžeme i dva ústřední inspirační zdroje, těmi jsou některé z textů Václava Havla, hlavně *Ztížená možnost soustředění* s jejich skládankovou strukturou, repetitivností a volným nakládáním s časem. Druhým pak je Pirandello se svou relativitou pravdy. Jako by měl text formu autoterapeutického psychodramatu, kdy s pomocí různého „zastavování“ a „přetáčení“ času hrdina pátrá, jak to všechno bylo, přičemž se táže na něco, na co zná odpověď. Kratochvíl není ve srovnání s Havlem zcela racionálně důsledný a přesný. Jeho skládačka nefunguje bezzbytku, vazby mezi jednotlivými motivy či příznakovými předměty jsou budovány na základě asociací.

Olav sedí pořád za stolem uprostřed jeviště. Ze statku se ozývají hlasy Vladimira a Loty. [...]

Vladimir: Ty děvko, já tě zastřelím!

Do hlasů se ozve výstřel. Všechno ztichne. Po chvíli se Olav zvedá a odchází. [...]

Uprostřed jeviště stojí puška opřená o Olavův stůl. Hospodský Andrej stojí v rohu za pultem. Vchází Olav.

Hospodský Andrej: Bud' zdrav, Olave. Copak mi neseš?

Olav: (bere pušku ze stolu a nabíjí) Ty dobře víš, Andreji.

Hospodský Andrej: Nevím, hospodský nikdy nic neví, ale pamatuj si, že tady u nás se vrahové střílejí. (s. 67-68)

Dle hry nemusí existovat jediná objektivní pravda, ale každá z postav může mít svou pravdu. Půdorysu absurdnímu dramatu odpovídá i výstavba jednotlivých charakterů.

Přestože je Andrejovu hospodu možné zasadit téměř kamkoli (například může být někde na severu, kde je zima, zemitost a alkohol běžnou součástí životní každodennosti) její zobrazení je však jen průhlednou kulisou k nadčasovému příběhu, který konkrétní prostředí ani nepotřebuje. Především proto, že je obecně platný, ale především proto, že není tak úplně podstatný.

Situace jsou rozehrávané jako rozhovory dvou archetypálních postav. Hospodský Andrej, který se tváří, že neví nic, ale ví všechno, dokonale splňuje klasickou barmanskou odosobněnost toho, kdo jen nalévá. Andrej nechává Olava utvářet děj, který je ovšem od začátku postaven na nejistotě a může se jednat jen o jednu z několika dalších interpretací předchozích situací. Postava hospodského Andreje má tajemný charakter, nevíme nic nejen o jeho minulosti, ale ani o jeho motivacích. Hospodský Andrej má k postavám neutrální vztahy, na první pohled se může zdát, že postavami manipuluje, ovšem jsou to sami hrdinové, kteří si do Andrejových myšlenek promítají své vlastní nazírání.

„Hospodský Andrej: Protože jsem hospodský a hospodský ví jen tolik, co hosti. Vím jen, co mi řeknete. Ze sebe nevím nic. Takže si nemůžu představit, že jsem Vladimír a povídat ti, co mi včera povídal, protože o tom mi nikdo nikdy nepovídal.“ (s. 13)

Olav je postavou postupující celou hrou jako jakýsi hledač pravdy, který již nejspíš po smrti, to mu ovšem nebrání nacházet poznání skrze minulost, přítomnost i budoucnost, a to sice u Andreje v hospodě. Olavova fabule se skládá z náznaků, z otázek i odpovědí ostatních postav. Od začátku je zřejmé, že to je Olav, kdo je tazatelem, kdo skládá historii Vladimírovy děvky. Olav z absurdního časoprostoru skládá realisticky příběh, jehož účastníci překračují hranice mezi minulostí, současností a budoucností. Špatné vztahy mezi Olavem a ostatními postavami vnášejí do Vladimírovy děvky jasné existenciální téma odcizení světu.

K postavě se váže jedna z interpretačních možností. Můžeme hru také interpretovat tak, že se vše odehrává jen v Olavově hlavě, tudíž by postavy z minulosti, přítomnosti ani budoucnosti doopravdy neexistovaly. Příběh, čímž je rekonstrukce událostí, v nichž se hrála hlavní postava hry jednu z klíčových rolí, se možná odehrává pouze v hlavě této osoby, za asistence mefistofelského našeptávače (či „svědomí“), hostinského Andreje. Skrz postavu Olava můžeme

hledat znaky systému v současné změti odpovědí, které nás můžou velmi jednoduše svést na vlnu dezinformací. Hledání ztraceného řádu nasvědčuje také fatalismus hlavního hrdiny, jenž je i přes ustavičné hledání pravdy podbízivě pasivní.

V dramatu se hlavní hrdina dovolává pravdy, kterou on vidí jako objektivní a závaznou. Ovšem tím Olav nutí ostatní postavy a čtenáře k tomu, aby upřednostňovaly jeho názor jako jediný správný, ovšem který se nezakládá na subjektivní pravdě u ostatních postav. Proto je zde účinnějším nástrojem komunikace dialogy, kdy Olav konfrontuje svůj názor na pravdu s Hostinským Andrejem jako nestranným, nezajatým a stoickým soudcem, který možná ví víc, než se na první pohled zdá.

Podle Hostinského Andreje Olav svou pravdu potvrzuje, doplňuje či zamítá, tím se ovšem dostává do pomýleného stavu, kdy mu ani jeho vlastní vědomí, ani diskutující přízraky postav z minulosti jeho pravdu neschvalují ani nevyvrací – prostě ji řeknou a je na Olavovi, zda jí uvěří nebo ne.

„Hospodský Andrej: Vždyť se nic neděje, Olave. A až se začne dít, dostane Sven od Rasmusena po hubě tam tou flaškou, doktor mu to zítra slátá a Sven si bude moct vymyslet historku o tom, jak to dal Rasmusenovi židli. A bude to tu povídat letos na jaře.“ (s. 23)

Kratochvíl slovy vyjadřuje to, co si musí čtenář a postava ve hře sami poskládat a čemu ostatně oni sami věří či nevěří. Jelikož dramatik tvoří pouze polovinu díla, čtenář se tu tedy dívá Olavovým očima a hledá skrytou pravdu mezi řádky, kterou ovšem nikdy nemusí najít. Neboť co je pravda? Něco, na čem se dohodla většina nebo čemu věří osamělý člověk?

Dialogy v hospodě mezi Olavem a Hospodským Andrejem můžou působit význačným dojmem do té míry, že si čtenář může užít jen „hospodskou konverzaci“, která je v prvním plánu dostatečně reálná, autobiograficky vhodná ke ztotožnění se s atmosférou „hospodského tlachání“ (případné drobné nesrovnalosti v kauzalitě, tím spíše v hospodě, tak nejsou na překážku), a také velmi vtípná. Tím pádem nejsme nuceni hledat existenciální otázku ani sledovat absurdní znaky, můžeme si jen užívat samotnou situaci a jazyk.

„Hospodský Andrej: Žijeme v divný době.“

Olav: Divnej si ty.

Hospodský Andrej: Každý o každým říká, že je divnej. Mezi všema divnejma by byl ten jedinej opravdu normální.

Olav: A tohle ti řekl kdo?

Hospodský Andrej: Říká se to.“ (s. 55)

Dialogy jsou konstruované přesně tak, aby odpověď vycházela přímo z otázky, jakoby jí opisovala. I přes časté opakování, hraní si s opakováním slov i samotných situací, zůstává vše v sevřeném a homogenním tvaru umístěném do lokálu. Výjimku tvoří spíše snové scény a retrospektivy k hlavnímu příběhu odehrávající se na Vladimirově statku a odkazující k zásadním zlomům v příběhu.

Inspiraci *Vladimirovy děvky* můžeme vysledovat také z dramát Martina McDonagha či Antona Pavloviče Čechova. Z nich si bere Kratochvíl život bez hodnot, který souvisí s morálním úpadkem společnosti, z toho pramenící krutý humor, zastřešený absurdním smyslem.

6.2. Petr Zelenka: Příběhy obyčejného šílenství (2001)

Petr Zelenka (* 1967), jedna z nejvýznamnějších osobností polistopadové dramatiky, se před divadelní činností v devadesátých letech věnoval také kinematografii. Je podepsán jako režisér známých snímků *Knoflíkáři*, do dvacátého prvního století patří už *Samotáři* (jako scenárista), *Rok d'ábla*, *Karamazovi* či *Ztraceni v Mnichově*. Divadelní hra *Příběhy obyčejného šílenství* z roku 2001 je jeho divadelní debut, za který získal Cenu Alfréda Radoka.

Hra se stala nejčastěji překládanou a nejúspěšnější českou polistopadovou hrou v zahraničí. Na *Příběhy obyčejného šílenství* navazuje tvorba generačně spřízněných autorů, neboť fenomén „šílenství“ natolik vystihl soudobou společnost, že jím lze označit většinu produkce nové vlny českého dramatu. *Příběhy obyčejného šílenství* také znamenaly velké úspěchy pro Dejvické divadlo, na jehož jevišti byly poprvé hrany. Tento úspěch následně předznamenal rozmach Dejvického divadla jakožto jednoho z nejlepších tuzemských divadel v novém tisíciletí.

Typickým rysem Petra Zelenky je také skutečnost, že se jedná zároveň o dramatika a o autorského režiséra, který si píše předlohy k vlastním divadelním inscenacím. Zobrazené události se přitom snaží uchopit z perspektiv různých fikčních i skutečných kvalit. Na jevišti pak předvádí reality show, dokumentární film, rozhlasový rozhovor, koncert, dabing či divadlo na divadle, čímž ohledává možnosti umělecké výpovědi i otázky autenticity života.⁹⁶

Můžeme si povšimnout, že se divadelní hra svou poetikou propojuje se Zelenkovou filmovou tvorbou – Zelenka zobrazuje jedince, kteří touží po lásce od druhých lidí, ale zároveň bojují s neschopností normálního života. Zelenka v *Příbězích obyčejného šílenství* obrací chápání normality a abnormality, z čehož plynou bizarní absurdní situace, často prostoupené fantaskností a magičností, postavené na hledání smyslu žití v současném světě. Ve hře můžeme vidět inspirace na díla Woodyho Allena (neurotický hlavní hrdina je zasazen do světa, kterému příliš nerozumí) či autory „coolness“ dramatiky, zejména Sarah Kaneové nebo Patricka Marbera (motiv šílenství jako běžné součásti života). Sám Zelenka název své hry přejímá ze sbírky Charlese Bukowského *Erekce, ejakulace, exhibice a další příběhy obyčejného šílenství* (1972), jenž skrz absurdní zápletku odhaluje život Hollywoodských ztroskotanců, kde šílenství patří k zásadním existenciálním tématům.

Zelenka se v kompozici hry inspiruje svou filmovou profesí, kdy jednotlivé scény evokují filmové stříhy a časoprostorové změny. To je zřejmě dáno jak autorovým profesionálním školením, tak jeho smyslem pro hudební kombinatoriku a řád. Děj se odehrává v přítomnosti, syžet hry připomíná filmový scénář s načrtnutou hereckou akcí, dramatické linie se střídají a prolínají, stříhem mění svá dějiště. Scénické poznámky v *Příbězích obyčejného šílenství* slouží k přechodům mezi jednotlivými scénami, Zelenka skrz ně také rozvádí jednání postav, respektive dává čtenáři náhled do situace příběhu. Autor názvem hry již na začátku predestinuje celý děj dramatu – který je o příbězích obyčejného šílenství. Jednotlivé neoznačené scény propojuje Zelenka nezaujatým pohledem a objektivním popisováním děje, hra má přesně budovanou kompozici i motivickou síť. Čtenář si tudíž musí sám vyložit chování postav.

⁹⁶ ZELENA, Petr. *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014, s. 316.

Jiří: Mohli bysme na sebe bejt zlí, sprostě si nadávat a dělat si různý sviňárny. Ale nechce se nám do toho. Ukážeme ti, jak by to mohlo vypadat.

Jakoby filmovým střihem se Jiří a Alice změní: začnou po sobě házet věci a sprostě si nadávat. Jsou to stylizované nadávky.

Jiří: Tvoje máma žere marinovaný kočičí prdy.

Alice: A tvoje máma smrdí a tvý ségře visej kozy až na prdel.

Jiří: Moji mámu si do huby neber.

Alice: Tvoje máma je mi volná. Tvoje máma je mi volná jako kozy tvý ségry.

Jiří Alici škrtí, ona ho kopne mezi nohy a tak podobně. Takhle to chvíli probíhá. Pak se vše změní a jako mávnutím proutku se oba uklidní a sednou si na svá místa. Po dřívější nenávisti není ani stopy. Jiří dokonce začne uklízet věci, které při rvačce rozházeli.

Jiří: Takhle by to vypadalo, kdybysme věřili na násilí. Ale my na násilí nevěříme. (s. 20)

Příběhy obyčejného šílenství se dají žánrově zařadit jako komedie. Jak je ovšem napsáno výše, komedie se téměř vždy kombinuje s jinými žánry a podžánry komedie.

Zelenkův styl má blízko k černé grotesce, jelikož groteska představuje odcizený svět. Jak udává Hořínek, je to svět na první pohled důvěrně známý a domácí, ale náhle se odhaluje jako cizí a příšerný. K podstatě grotesknosti patří povědomý svět, jehož spolehlivost se ukazuje jako klamná. U grotesknosti nejde o strach ze smrti, nýbrž úzkost ze života. Jedním z nejnebezpečnějších fenoménů grotesky představuje člověk, který si uchoval vnější rysy lidství, ale ztratil přirozené lidské svědomí a vědomí – stal se z něj šílenec.⁹⁷ Šílenství postav stojících proti „normálním“ lidem se může vidět ve hře Zelenky velmi často. Ovšem hranice grotesky jsou, jak je již zmíněno výše, kolísavé.

Ve hře vidíme mnoho rysů absurdní dramatiky. Dramatická struktura, která je v *Příbězích obyčejného šílenství* v tradiční formě, vykresluje nesmyslný,

⁹⁷ HOŘÍNEK, 2003, op. cit., s. 98.

absurdní svět. Postavy se vykazují antipsychologismem a absencí racionálního jednání. Ve hře se prolínají reálné a snové prvky – viz obživlá figurína Mouchy.

Hlavní hrdina je velmi osamělý člověk, jehož život závisí na základní existenciální situaci. Postavy prožívají problémy sblížení s ostatními lidmi, proto raději stojí mimo sociální spojitosti. Postavy se snaží vyrovnat s absurdním okolním světem, načež stojí samy a jsou obklopeny zoufalstvím. Absurdní úděl člověka se zde jeví jako problematika existenciální, přičemž čtenářem může být viděna jako poměr k soudobým společenským podmínkám, kde jsou hlavní témata nesvoboda a nemožnost úspěšné komunikace. Proto se dají Příběhy obyčejného šílenství označit jako absurdní komedie, přičemž je zde patrný žánrový synkretismus, kdy Zelenka stírá rozdíl mezi tragickým a komickým.

Zelenka v *Příbězích obyčejného šílenství* líčí tragikomické peripetie životních outsiderů a osob, které se dostanou do neřešitelné situace, nebo je semilá životní realita. Tragikomedie zde vzniká komickou degradací tragického, existuje zde vysoké napětí mezi směšným a vážným, vyplývající z toho, že předmětem výsměchu jsou neřesti a nedostatky příliš nebezpečné, než aby je čtenář mohl brát na lehkou váhu.⁹⁸

„Tváří v tvář různým apologiím a adoracím smíchu, komična, humoru je třeba si dobře uvědomit, že lidé se smějí nebo jsou schopni se smát z různých důvodů a s různým oprávněním. Smějí se nejen zpátečníkům, ale i objevitelům nového, nejen omezenému, ale i myšlenkově odvážnému. Ani pochybené smíchové úkazy nelze z oblasti směšného exkomunikovat, lze je pouze vyložit jako projevy redukce, případně deformace smíchu, komična, humoru.“⁹⁹

Žánrově by se dala Zelenkova hra zařadit i mezi morality, neboť metaforicky kritizuje současný medializovaný, konzumní a simulovaný svět. Poetika hry si vystačuje s nejrůznějšími úchytkami, analogicky k tomu se dá autorovo kritické gesto zaměřit na individuální provinění, stejně jako na společenskou a politickou vinu.

⁹⁸ HOŘÍNEK, 2003, op. cit., s. 121.

⁹⁹ Tamtéž, s. 203.

Zelenka zde i zkoumá otázku morálky a etiky, kde jsou dnes mantinely morálky. Představuje nám devaluaci hodnot přenesených do absurdních lidských zvláštností. Osud tu není spjat a absolutními hodnotami a kritérii, ale je přeměněn do sérií malérů, nešťastných náhod a nehod.

Osudovost v *Příbězích obyčejného šílenství* je nesena fabulací, za níž čtenář cítí silnou autorskou ruku. Zelenka skládá fabuli tak, aby do ní lapil hrdiny a s ním i čtenáře. Čtenář se společně s hrdinou cítí zaskočen, ale zároveň se může trpce smát, jelikož hrdina prožívá situaci doopravdy, zatímco čtenář jen svou částí.

Zelenka ironizuje to, co sám předkládá, ovšem jedná se také o existenciální výpověď. Smutní hrdinové se pohybují v bludném kruhu a to, co prožívají, není prostou kritikou či obžalobou systému, ale jen dramaticky přesným postižením příčin a následků. Zelenka se na svět dívá optikou absurdního humoru, avšak postavy jsou uvěřitelné a jeví se nám jako důvěrně známé. Tragický lidský úděl čtenáře otrásá, ovšem nedeprimuje a neústí do zoufalství.

Ambivalentní pocity, které *Příběhy obyčejného šílenství* budí, jsou důsledkem křížení úhlů pohledu, přičemž jeden je dán ztotožněním s hrdinou a jeho situací, zatímco druhý poskytuje kritický odstup

Každá postava ve hře se vykazuje nějakým typem šílenství, ovšem Zelenka nám tohle podivínství podává jako zcela běžnou a normální věc. Postava Petra má ve hře úlohu hlavního pozorovatele, jenž je průvodcem hry a skrz něj čtenář poznává ostatní postavy. Nejedná se ovšem o psychologicky charakterizované postavy, ale spíše o figury či typy. Tyto typy ovšem mají vlastní motivace, díky nimž se skládá absurdní příběh.

Nad šílenstvím se ostatní postavy nepozastavují, berou ji jako samozřejmou charakteristiku, poněvadž celý svět ve hře trpí nějakou úchylnou. Postavy jsou neschopny vést normální život, v čemž jim brání jejich deviace a odchylky.

Postavy kolem Petra jej ovlivňují a postupně utvrzují v tom, že Petr si vlastní odchylky čím dál více uvědomuje a začíná kolísat nad možnostmi, zda za šílenství může jeho okolí či zda je šílený on sám. Petr jako pouhý pozorovatel je svědek činů ostatních postav, které jej velmi ovlivňují, až se nakonec z Petra

jakožto pasivního účastníka stane aktivně jednajícím postavou. Jeho jednání ovšem vyznívá do absurdního a tragického řešení.

Petr: Zkoušel jsem vést normální život, ale není to možné. Doposavad jsem se vším trápil. Teď chci zkusit brát to, co se kolem mě děje, jako inspiraci.[...] (s. 57)

Tato nemožnost se netýká jen mladší generace postav, ale i té starší. Ani ta najednou neví, co se svými životy a ocitá se v slepé uličce. Petrova hyperaktivní matka na začátku hry působí jako „životní poradce“, ovšem později se zblázní a musí být umístěna v psychiatrické klinice. Z postavy matky, jež propadně šílenství až v průběhu děje, vyplývá motiv odcházení starší generace, která té mladší již nemá, co nabídnout, proto končí v odloučení. Nová doba se již nepotřebuje potýkat s onou generací, která měla „své nejlepší roky“ za doby totality, proto pro ni v novém tisíciletí již není místo ani uplatnění.

„Matka: Víš, co mi udělali? Odmítli mi vzít krev. Chodím tam dvacet let a najednou ta sestra povídá: „Paní Hanková, už k nám nemusíte chodit. Vaše krev nesplňuje parametry pro odběr krve.“ (s. 49)

Opak zde představuje otec, jenž se dostává z osamělosti a depresí díky mladé sochařce Sylvii, přestane se stydět za svou minulost a včlení se do (normální) společnosti.

S rodiči Petr nedokáže smysluplně komunikovat, to je odrazem společenské a generační otázky identity žití. V ději se vzájemně zrcadlí soužití starší a mladší generace postav. Mladší generace, ačkoli se už jedná o třicátníky, není schopná najít sebe sama ani nějakého (natožpak vhodného) partnera. Generace třicátníků proto není schopna žádného postoje či činu. Starší generace, která prožila mládí v totalitě, má problém zorientovat se v nové společnosti, jelikož je silně ovlivněna komunistickým režimem a následnou změnou politického i společenského ovzduší. Otec trpí depresemi z čtení socialistických komentářů, matka zase obdarovává válkou postiženou zemi svou krví. Lidem, kteří vyrůstali za komunismu, chybí víra ve smysl života.

Jedním z nejsilnějších motivů hry je samota, která prostupuje celou hrou. Samota se u postav projevuje nemožností vytvořit fungující vztahy, ale postavy se

snaží svou situaci změnit. Mladší generace je neschopná najít si vhodného partnera, zatímco starší generace sice již partnera má, ale i přesto jsou i jejich vztahy nefunkční. Hlavní postava Petr žije po rozchodu se svou bývalou přítelkyní Janou, sám, přičemž se snaží získat ji zpět. I když se oba navzájem přitahují, sami zjišťují, že se k sobě nemůžou vrátit a žít spolu. Petr pomalu si pomalu začíná uvědomovat, že šílený není svět kolem něj, ale že šílený jen on sám.

Proto se Petr nehodlá se samotou smířit a na konci hry raději spáchá sebevraždu. Ta není sice ve hře explicitně podána, ovšem Petrovo zavření se do krabice a odeslání letadlem do Čechy se dá interpretovat velmi jasně. Petrovo šílenství se tu mění z neškodného komického bláznovství na tragickou nepřičetnost, kdy je jeho mysl nenávratně pomatená. S takovým osudem Petra souhlasí i sám Zelenka: *[Diváci]Přijdou a smějí se od začátku do konce. Já jsem se jich ptal: „Uvědomujete si, že hlavní hrdina na konci spáchá sebevraždu?“ A oni říkali: „Ne, to tak není. On se nechá zavřít do nějaký krabice.“*¹⁰⁰

Samotu prožívají i ostatní postavy, jenž si absenci sociálních vazeb často kompenzují zvláštními sexuálními úchytkami, které ovšem nemají za potřebu jakkoliv šokovat, ale chtějí působit maximálně přirozeně. Petrův nejlepší přítel Moucha ze strachu z neúspěchu u žen odmítá opouštět svůj byt, přičemž si nahrazuje pohlavní styk pomocí umyvadlové výlevky, vysavače či umělohmotné figuríny. Moucha se do figuríny postupně zamiluje a ta jako zázrakem obživne, Mouchova samota skončila a on konečně může začít vést spokojený život.

Postava figuríny se obživnutím promění na „plnohodnotnou“ postavu Evu, ovšem Zelenka předkládá tento nerealistický fakt jako samozřejmou součást fikčního světa, který bere čtenář jako zcela funkční prvek.

„Moucha: Dobře. Tak já se jdu taky projít a za hodinu se vrátím, a jestli tady Eva nebude, tak uvidíš.

Petr: Počkej, nenechávej mě tady. Já jsem v šoku. Já tady nemůžu bejt sám.

Moucha: Jo ty jsi v šoku?! Tys ji měl hlídat, a teď nevíš, kde je.

¹⁰⁰ FIALOVÁ, op. cit., s. 651.

Vtom vstoupí Eva. Usmívá se na Mouchu. Moucha ji pozná, ale chvíli mu trvá, než si připustí, že je něco takového možné.

Eva: Ahoj.

Moucha: Ahoj. Tys byla na procházce?

Eva: No

Pomalou se k sobě přiblíží, pak se políbí a odejdou. Moucha Petrovi zamává.“ (s. 53)

Tyto snové a magické prvky se v českých dramatických textech objevují velmi často. Vyjmenovávat, u kterých autorů se s nimi můžeme sekat, by zabralo prostor pro další vědeckou práci, jelikož fantaskní znaky využívá jak moderní česká groteska, tak i námi zkoumané absurdní drama, jako příklad můžou posloužit postavy Davida Drábka.

Moucha uvěří ve vlastní úchylku, čímž se z jeho šílenosti stane skutečnost, Mouchovo zbavení samoty je tudíž optimistické. Naproti tomu Petr tuhle skutečnost nepřijme, proto skončí tragicky.

Jinou sexuální úchylku představuje pár Alice a Jiří, kteří nedokážou mít sex bez přítomnosti jiné osoby. Proto si najímají Petra, aby je při milování pozoroval. Naopak Petrova bývalá přítelkyně Jana navazuje po jejich rozchodu silně promiskuitní vztahy.

Všechny sexuální deviace jsou ve hře zpodobněny jako zcela přirozené věci, které individualizují postavy. Nejvýstižnějším příkladem této teze je Petrův šéf, který se jen tak mimochodem zmiňuje o své pedofilní a homofilní úchylce.

„Šéf: [...] Jsem na malý kluky.

Petr: Prosím?

Šéf: No jo. Tak sedm až jedenáct let. Fascinujou mě ty jejich malý, čerstvě ochmýřené prdelky... [...] Radši bych byl na malý holky nebo na velký chlapy, nebo dokonce na velký holky, když už jsme u toho, ale jsem na malý kluky. Je to ta nejhorší kombinace“ . (s. 16)

Toto velmi pochybné a nezákonné jednání je ve hře vyslovováno bez pocitu studu a bráno s klidnou lhostejností. Absurdní situace nutí diváka uvěřit v řád světa, kde je cokoli povoleno, a všichni můžou vše.

Svět Petra Zelenky je plný absurdních situací a podivných existencí, přičemž autor představuje pocit devalvace hodnot do rozmanitých lidských zvláštností, které zapustil do víceméně normálních situací a vztahů. Šílenství u postav poznamenává svět bez řádu a boha, postavy ve svém zoufalství hledají nějakou vyšší hodnotu, nějaký chybějící řád v životě. Společným ukazatelem nastavení normálního života je hledání lásky (nebo také sexu), ovšem šílenství je výrazem nemožnosti najít tuto cestu.

Šílené jednání postavy dokonce vyhledávají, protože být šílený znamená být svobodný. Posunutí lidského konání za hranice normality a vyklenutím situací do nadsázky Zelenka ukázal, že takzvaně nenormální chování je dnes běžnou součástí existence. Ohledávání odlišného chápání normality se mu pak stalo prostředkem ke zkoumání autenticity a smyslu života. Otevřené a laskavé uchopení postav i zčásti realistické podání fabule pak nese ještě další společenskou výpověď, a takovou, že Zelenka nabourává myslně samozřejmou tendenci, že normalita je jasně daná.¹⁰¹

„Jiří: Spousta lidí tady chce bejt šílená, protože šílenství znamená absolutní svobodu. Mohli by se začít chovat upřímně. [...] Chtěl bych se zcvoknout a nemuset nést odpovědnost za to, co se chystám udělat. Ale asi to nevyjde. Skutečný šílenství je stejně vzácný jako genialita nebo absolutní sluch. Udělám šílenej čin, ale udělám ho při plným vědomí.“ (s. 53)

Zelenka v Příbězích obyčejného šílenství skrz absurdní fabuli vkomponovává společenský přesah. Autor v dramatickém textu reaguje na soudobou společenskou situaci, která vystihuje společnost v rozpadu mezilidských vztahů, nefunkční komunikaci a z toho plynoucí osamocení člověka v jeho existenciální nejistotě. Společnost na začátku 21. století se nachází v úpadku, proto zde roste nostalgie po dřívější době, kdy vládl komunistický režim a společnost v něm mohla nacházet alespoň nějaký řád. Nyní, ve svobodné – ovšem chaotické –

¹⁰¹ ZELENKA, op. cit., s. 314.

době narůstá atmosféra zmatenosti a nezakořeněnosti bytí, což vede svět hledání smyslu života.

6.3. Desémantizace sdělení Egona Tobiáše: *Vojcev* (1995)

Egon Tobiáš (* 1971), který absolvoval katedru scénografie na DAMU, napsal *Vojceva* ve svých jednadvaceti let. Tato „neklidná“ mladistvá léta se odráží v samotném dramatu (o čemž se sami přesvědčíme), jež se řadí mezi nejkontroverznější dramatické texty devadesátých let.¹⁰²

Samotná hra *Vojcev* je vsazena mezi prolog a epilog, které s *Vojcevem* tematicky sdílí postmoderní změť postav a promluv, ale mohou fungovat také jako samostatné hry. Prolog s názvem *Cizinec* je založen na absurdní zápletce na půdorysu telefonního hovoru, přičemž text nenabízí žádnou smysluplnou odpověď. Postavy mění své identity, které vzápětí iracionálně popírají, hra končí v zamotané směsi vztahů, a čtenář se jen nechá unášet „blábolením“ postav. Ztráta identity se stala hlavním tématem a metaforou pro nejistotu svobodného života, ve kterém vládne nemožnost komunikace a prázdné fráze.

On: Jmenuji se Dáglíš.

Alice: A co má být?

On: Můžu si přilehnout?

Alice: Dáglíš, říkáte? Vlastně znám také jednoho Dáglíše, jmenuje se Dáglíš.

[...]

(Vejde Dáglíš v pyžamu)

Dáglíš: Čau, myslel jsem, že už spíš a ty se taháš s nějakým slizounem.

Anonym: Nazdar, Alice.

Dáglíš: Jsem Dáglíš!

¹⁰² HRUŠKA, op. cit., s. 587.

na střídání ročních období. Dále starý doktor Mikuláš se svou mladou ženou Vlastou, první Wojcevova láska z konzervatoře Karmen, jezdec Hrabal, jehož kůň Ludvík na něj marně stále čeká před domem, nudná květinářka Anna, domovník Sled' vymáhající na Wojcevovi dluh. Nikým nepozván se zjevuje také záhadný Cizinec a občas se zjevující Matka.¹⁰³

Wojcev je rozdělen do dvou dějství, přičemž pro obě určuje Tobiáš totožnou základní dějovou situaci: věčirek a oslavu.

Tobiášův text rezignuje na identitu jednotlivých postav a destruuje platný model světa. Tobiáš se snaží vyrovnat s pocitem postmoderního světa, kde vládne chaotičnost, respektované autority ztrácí svou dominanci. Postmoderní doba pozbývá pocitu víry a životní jistoty. Hra Egona Tobiáše se projevuje svéráznou kompozicí témat a motivů, v níž se v ostrých střizích střídají prvky lyrické a dramatické s prvky komickými či tragikomickými. Střídání různorodých prvků a zde působí na první pohled nahodile, jde ovšem o konfrontaci stanovisek, přehodnocování a velmi často znehodnocování tematicky důležitých podnětů.

I přes absenci klasické struktury a motivace postav Tobiáš šifruje svébytný systém významů, které jsou roztrženy do mikrosituací v dramaticém světě jednoho pokoje. *Wojcev* se od počátku výrazně vymyká obvyklým dramatickým normám o vnitřních záležitostech dramatu. Ovšem taková metoda nespočívá v pouhém střídání vážného, komického a sentimentálního, ale spočívá se složité souhrě a konfrontaci jednotlivých postojů.

Wojcev odmítá jakékoliv konvence, což ho přivádí k dekonstrukci jazyka i fabule. Text je vystaven na poetice nonsensu, Tobiáš provokativně uplatňuje variace, asociace a opakování. Hra je směsicí žánrových stylů, kdy autor tvoří absurdní mikrosvět plný různých postav, který symbolicky odkazuje na soudobou společnost.

Jazykově hra osciluje mezi hravostí, zábavným nonsensem a úzkostí, pramenící z donekonečna opakovaných frází, které bolestně vyjadřují nefungující vztahy mezi postavami, i vztahy ve světě. Repliky lze chápat jako proud schválností nebo jako sled originálních poetických idiomů. Žádná dramatická situace se

¹⁰³ HRUŠKA, op. cit., s. 588.

nerozvíjí, neexistuje žádná následnost příčiny a důsledku, žádná vzniklá situace není závazná, nevyplývá nutně z předchozí a nenastoluje budoucí. Totéž se děje i s časem a dokonce i s prostorem.

Repliky jsou, stejně jako v prologu a epilogu, velmi expresivní a jsou pronášeny v atmosféře plné napětí. Takle atmosféra neklidu může zrcadlit společenský nepokoj 90. let, nebo pokud vztáhneme situaci jen na divadlo, může symbolizovat neklidnou situaci v porevolučním divadle. Postavy se cítí neustále ohroženy – kdokoliv může kdykoliv zemřít nebo se proměnit v něco nelidského, proto na sebe neustále křičí, reagují podrážděně a vždy s přexponovanou a přemrštěnou reakcí.

Vojcev: Bud' zticha!

Karmen: Pššt!

Sled': Ale vezmete mě mezi sebe?

Vojcev a Karmen: Nikdy!!!

Sled': Haló, haló, haló! (s. 76)

Situace jsou charakteristické trapnými nedorozuměními mezi postavami. Ve *Vojcevovi* nenajdeme motivace k jednání postav, které se odehrává v útržcích jednotlivých obrazů. Obrazy slouží jako výjevy zhuštěných mikrosituací nemnoho replik. Jednotlivé scény jsou často shazovány absurdními situačními zvraty nebo výroky, vkládanými do úst odosobněných postav. V mimoslovních akcích a významech lze identifikovat banální, někdy přímo pokleslé či absurdní motivy, a stejně tak lze tytéž motivy přijmout jako svébytné znaky odkazující skrze banalitu k vyšším souvislostem.

Postavy promlouvají útržkovitě, ve frázích. Tyto fráze se stávají nepochopeny ostatními postavami, které na ně i přes nepochopení reagují, a to většinou negativně a podrážděně. Dialogy jsou proto nedopovězené, postavám není umožněno vyřknout svou myšlenku. Úvahy se zkreslují, následuje trapné „žvatlání“ a směšné hovory bez obsahu. Neadekvátní reakce postav vždy vyvěrají z nedorozumění na předchozí dění. V celém schématu lze obnažit modelové principy zkratkovitého jednání: postavy jsou k sobě nevyzpytatelně puzeny a

zároveň odpuzovány. Tyto kolize se v různých variacích opakují a vrší, a tak určují specifický rytmus textu. Postavy často proklamují své repliky bez ohledu na ostatní, tyto repliky vyjevují jejich myšlenky, komplexy a traumata, která určují jejich budoucí vývoj.

Paustovskij: Myslíte... pořád dokola... jaro, podzim...

Vojcev: To je rána... těch lidí... Vlasta líbala psa?

Mikuláš: Pozor, pozor, pozor, pozor, pozor...

Vlasta: Miláčku, ty jsi ještě naživu, pse, ty pse, ty pse, psíku... naživu?

Anna: Jsem nudná, jsem nudná, je nutné, abych byla nudná a nudnější a nejnud...

Hrabal: Ludívku, nech toho, pořád se mi řehtáš, Anna? Co je s ní, neřehtej se! (s. 67)

Postavy jednají navenek jakoby nahodile, zkratkovitě, rozporuplně. Postavy šílí, blázní, jsou zesměšněny, nepochopeny, nejsou ztotožněny samy se sebou, natož s ostatními, proto si nemůžou být vůbec jisty, kým jsou. Na konci na sebe berou postavy zvířecí podoby – například Cizinec se stane rybou, Vojcev se promění v psa. Nesmyslný, absurdní dojem z hry je dotažen do konce, přičemž můžeme rezignovat na hledání hlubší struktury či kauzality.

Vztahy mezi postavami se neustále mění, přičemž postavy děj nekonstruují, ale narušují. Tobiáš se projevuje jako neúprosný analytik chronicky vadných reakcí a vztahů. Porušování dramatické logiky a vytváření absurdních situací se vyjevuje v prosakující hranici mezi životem a smrtí, kdy některé postavy (nejednou) umírají, ovšem stále zůstávají ve hře. Životy postav nekončí smrtí, u většiny postav jde o exhibici sebe sama.

Ve *Vojcevovi* se vedle výrazně komických postav vyskytují postavy (například Matka) s takovými rozpory ve vnitřním založení a v projevech, jejichž vyznění se bude měnit podle proměn atmosféry a významového kontextu. Postavy jsou díky svým pokřiveným promluvám neschopny navázat vztahy udržovat je šťastné. Navzdory tomu se postavy neustále snaží o vyslovování, o navazování

vztahů, z čehož pramení absurdní kruhová kompozice jednání postav. Postavy prožívají rozpory mezi povznesenou a patetickou rétorikou a mezi netečností, bezmocností či zbytečností.

Tobiáš znázorňuje zdeformovanou lidskou přirozenost. Východiskem postav se stává vypjatá redukce jejich zájmů na základní lidské úkony a na sex. Nikomu nevádí absence intimity, právě naopak, zůstane-li dvojice o samotě, je riziko komunikačního kolapsu o to větší. Partnery k sobě nepřitahuje vzájemná náklonnost ani pudový chtíč, nýbrž sobecký zájem urvat pro sebe to, co by mohlo patřit někomu jinému.

Vojcev, hlavní postava hry, je ostatními vnímán jako autorita. Můžeme ho chápat jako poradatele a organizátora večírku, ovšem organizace se mu od počátku vymyká z rukou. Je hlavním milostným cílem žen, zároveň disponuje větší dávkou sebezáchovy i sebereflexe. Vojcev má ambivalentní vztah s bratrem Paustovskim, kdy spolu oba bratři chvíli souzní a hned nato spolu zápasí.

Vojcev: Bratře! (Obejme Paustovského)

Paustovskij: Bratře! Přesně jako loni!

[...]

Paustovskij: Ale někdo ti pořád uniká...

Vojcev: Ano... ale kdo? Kdo to, zatraceně, je... Chci to vědět a ty mi to povíš, hlupáčku, né, fakt, řekni mně to, dělej, povídám

(Zápasí) (s. 82)

Postava Matky se v dramatu zjevuje jako tíživé tajemství (možná jako noční můra či halucinace) Vojceva a jeho bratra. Matka vždy přichází za syny, se kterými promluví pár replik, načež vždy odchází. I vztah s matkou se dá označit za ambivalentní, když ji synové zároveň urážejí a v její přítomnosti být nechtějí, ale zároveň po jejím odchodu vždy truchlí a touží po její přítomnosti. Vojcevovo setkání s Matkou vždy končí v krizi.

Paustovskij: Je pryč. Co budeme dělat. To je šílený. (s. 84)

Objevuje se tu motiv domova, útočiště, něčeho blízkého. Domov zde může představovat řád, tohle domácí prostředí se ovšem hroutí v blízkém společenství přátel. Rozpad řádu souzní s rozpadem světa. *Vojcev* je ve svém domě, obklopen přáteli, lidmi, kteří spíše připomínají literární postavy, jež opustily svůj původní kontext – nyní je jejich společnost zarážejícím způsobem schizofrenní.

Mikuláš: Tak se mi zdá, Vojceve, že jsme se stali oběťmi tohoto pokoje... (s. 109)

Samotný pokoj *Vojceva* je pocíťován, jako hrozba, což bychom mohli interpretovat jako symbol doby devadesátých let, popřípadě rozvolněné společenské situace. Takto bychom mohli interpretovat nejen motiv pokoje, ale celkovou atmosféru hry, kdy najednou nabytá absolutní volnost a s ní spojené otázky neurčité identity se odráží ve zmatených vztazích postav. Prostor venku neexistuje, vstup do pokoje stráží démonický kuň Ludvík.

Vojcevovým výsledkem je obraz bytí člověka jako absurdního stavu. Charakteristickým znakem hry je řád disharmonie, nefungování, nepatřičnosti: věci do sebe nezapadají, ušlechtilé záměry se nedaří uskutečňovat, svět nefunguje tak, jak by měl. Hra vypovídá o světě, v němž nic nemá smysl, a to, co by nám mohlo vnášet falešný řád, je potřeba rozbít. Tobiáš nám může skrz hru ukazovat svou nevíru v cokoliv, stejně jako absurdní drama, může vypovídat o rozpadu iluze o koherenci našeho světa. Soudobá společnost se dle Tobiáše charakterizuje nudou, pokleslou zábavou, konzumním životem, který ztrácí smysl. Kontinuita předchozích dekád je narušena rezignací na původní hodnoty, přičemž největší důraz se dává na absurditu životního bytí.

S hrou se proslavil Petr Lébl, byla to jeho první profesionální režie inscenace. I díky Léblovi se *Vojcev* stal jednou z nejdiskutovanějších porevolučních her mladých tvůrců. Tobiášův *Vojcev* se díky sledu volných situací, odmítání zavedených konvencí, dekonstrukci jazyka i fabule a zařazování různých kulturních odkazů stal manifestem nástupu „nové vlny“ v dramatu.

7. Absurdita času

Čas v absurdních dramatech je spojen se zdánlivou nedějovostí, jež rezignuje na zápletku. Čas je spojen s destrukcí dějové struktury, to má za následek prolínání reality se snem či mystifikací. Postavy často při ukrácení bezbřehého času hrají mystifikační hry a využívají symbolické tvary, doslova při „čekání na konec hry“.

7.1. Ivana Kraus: Poker bez esa (1995)

Ivan Kraus (* 1957) působí jako herec, scenárista, spisovatel a loutkář. Herecké angažmá dostal v pražských divadlech, od emigrace v roce 1968 žije střídavě v zahraničí. Jeho divadelní hra *Poker bez esa* je jedna z jeho prvních dramatických her, ve kterých se často objevuje téma rodinných vztahů.

Hlavní postavy v *Pokeru bez esa* jsou Ona a On. Jedná se o tuláky (nebo chceme-li, bezdomovce), kteří se ovšem pro svůj život u dvou popelnic dobrovolně rozhodli. To, že nepracují, nebo přestali pracovat, není tedy následkem okolností, nýbrž věci vlastního rozhodnutí, osobní volby. Téměř každý den zůstává pro postavy stejný během téměř celého života, postavy tudíž psychologicky stagnují a postrádají nějaký hlubší smysl bytí.

Postavy se nenachází na žádném konkrétním čase ani místě, vše je podivně anonymní. Vystupující postavy za sebou nenechávají žádné následky ani stopy, jedná se o postavy bez minulosti i budoucnosti.

Do děje přichází aktivní tulák Zrzavec. Jeho život je naplněn absurditou, jelikož jeho praktičnost a neustálá touha se zlepšovat (např. snaží se udržovat v dobré fyzické kondici, chodí běhat) je v protikladu s jeho nesvobodou a snahou hromadit svůj malý majetek. Zrzavec je ztělesněním nepatřičnosti ve světě, jelikož ať udělá cokoli, ať se snaží jakkoli, vždy se to obrátí proti němu a pokaždé skončí na svém „osudovém“ místě tuláka.

„Zrzavec: Já právě kvůli tomu, abych neztrácel čas, mám tohle vozidlo. Kdybych měl třikrát za den přeběhnout město s taškama v rukou, tak bych to

nezvládl. Ale takhle udělám šups – a jsem tam – a šup a jsem zpátky a nenadřu se.“ (s. 18)

Postava Zrzavce touží po prosperitě, která se stala nejdůležitějším cílem moderní doby. Otázka, co je prosperitou chápáno – od dosažení co nejvyššího vzdělání přes společenské uznání až po představu nezměrného bohatství – zůstává jen v mysli Zrzavce, jelikož ani on se nedostane ze spirály moderního tuláctví.

Hrdiny navštěvuje také Socioložka, která nejdříve přichází provádět objektivní průzkum, ovšem postupně začíná tuláky obdivovat. Postupně se rozhoduje zříct se svého konzumního života a dobrovolně, i když s nechutí vzdát se civilizační techniky, se stává také tulačkou. Postava Socioložky byla velmi naivní ve své důvěře, že bude pracovat ve svém povolání do konce života. Doba 90. let počítá s povoláními, která vznikají a zanikají, najít si dlouhodobou práci na celý život je jev jen řídký. S tím souvisí nabyté vědomosti, které člověk sice včera získal, ovšem dnes se stávají neužitečnými.

„Zde dne na den. Rozhodla jsem se, že budu volná a svobodná jako pták. Že už nebudu otrok. Zatoužila jsem najednou po tom být... nezávislá na nikom a na ničem. Žít bez nerváků a stresu. Zbavit se všeho toho, co zatěžuje a co maří život, co ho zbavuje jeho podstaty.“ (s. 71)

Všechny vnitřní touhy postav jsou v *Pokeru bez esa* výrazem základního společenského rozporu – všechny osobní zájmy, touhy a sny postav se tříští a rozpadají, protože postavy nejsou v souladu se společenskými soudobými podmínkami. Ovšem jejich postoj se dovršuje gestem smíření, jelikož přes všechny nedostatky, deformace a zvrácenosti jim slouží humor jako životní postoj, skrz který postavy přijímají lidský úděl ve světě.

Hra velmi zručně pracuje s kategorií tuláka, který neřeší minulost ani budoucnost. Svět pro tuláka znamená šance, které se můžou, ale nemusí využít. Nejdůležitější je pro něj možnost volby, kterou si ovšem tulák nikdy neplánuje, plánování považuje tulák za ztrátu času v dnešní hektické společnosti. Smyslem bytí je pro něj život podle vlastní cesty, na které je tulák většinu svého času a kam se dostává díky vnitřní touze, jež nedokáže sám pojmenovat. Celý děj se ovšem line

v atmosféře svobody 90. let, kdy konzumní společnost občas vyvrhne slabší zástupce, ze kterých se posléze stanou tuláci.

Motiv snažení je silně spojen s tématem samotného bytí. Postavy neodkládají fakt, že hromadění statků je nevyhnutelné, ovšem jim nic neschází, jsou šťastní v neustálých opakujících se dnech. Vždy si najdu nějakou činnost, kterou se zabaví, např. pročitání telefonních stránek. Práce by pro ně mohla znamenat spásu z nudy jejich života, ale nemyslím si, že o tom takto přemýšlejí. Lepší je pro ně hrát slovní hry nebo filozofovat, aby zaplnili mezeru v každodenním „čekání na konec dne“. Pro zkrácení času vymýšlí hry nebo komunikují mezi sebou. Jejich existence na tomto světě není podmíněna žádným konzumem, nic pro ně není nejisté, jelikož je pro ně každý den totožný.

V klasickém dramatu hlavní hrdinové procházejí nějakou změnou a významnou a hlubokou transformací. Nicméně u Krause hlavní postavy zůstávají rezolutně statické a neměnné. Můžeme být aktivní, mluvit o tom, že někam odjíždíme, pohybujeme se z místa na místo a tak dále. Můžeme naše vytoužené „něco“ pokusit najít sami, nebo jen můžeme počkat, až přijde za námi. Pokud jsme v našem životě aktivní, máme tendenci zapomínat na tok času, ale pokud jsme jen pasivně čekali, času už pro nás nemá žádný význam a my máme tendenci zapomenout na věci, které jsme již udělali. Pokud budeme aktivní a budeme chtít možnost volby, stejně budeme pokračovat v životě až po utrpení nebo spácháme sebevraždu.

Ve hře je nepochybně velmi patrný dualismus. Máme dvě hlavní postavy – Ona a On, kteří se setkají se Zrzavcem a Socioložkou. Můžeme si všimnout, že dohody a nesouhlasy mezi hlavními postavami mají příznaky hry, která je zřejmě dalším rysem dualismu, protože je tvořena téměř rovnocennými činy. Vždy, když přijde k hlavní dvojici Zrzavec, On je ten, který se proti němu staví odmítavě, zatímco Ona Zrzavce hodnotí kladně.

„Zrzavec: Tak se mějte...“

Ona: Vy taky.

(Zvuk vrzavých koleček se vzdaluje.)

On: Ten mi jde na nervy.

Ona: Když vy na každým něco vidíte.“ (s. 21)

Místo lineárního fyzického času se zde uplatňuje cyklické opakování, které je charakteristické pro existenci a životní naturel tuláků. Na začátku jsou obě hlavní postavy v krabicích, nejsou v žádném konkrétním čase ani místě. Podle mého názoru je fyzický čas, kdy přemýšlíte o minulosti a budoucnosti je příliš dlouhý, pokud si člověk uvědomí, že na konci čeká smrt. Lidé tomu mohou uniknout tím, že vytvoří návyky a tím uniknout utrpení člověka. Moderní člověk ztratil víru v posvátné, které mu smysl života mohl poskytnout, proto se ocitá sám proti absurditě své i světa kolem sebe.

Čas ve hře plyne kontinuálně, přičemž sled epizod, které se v *Pokeru bez esa* vyskytují, se sice projevuje chronologicky, ale se stejným úspěchem by mohl probíhat i vedle sebe. Dosažený stav bytí je ovšem relativní a prozatímní, což postavy řeší odkládáním úkolů a vlastně i celého života na budoucnost a na neurčito.

Opakování, ať už situací či replik, můžeme vidět i v *Pokeru bez esa*. Vyskytuje se tu kompozice v kruhu, kdy se nám výchozí situace repetitivně vrací na konci hry. Ve hře se opakování vyskytuje především v jazykovém projevu postav. *Poker bez esa* využívá absurdní slovní komiku, díky jazykovými hrami pozorujeme zažité problémy komunikace soudobé společnosti.

„Ona: I jiné věci se musejí vyslovit, aby hezky zněly. (Zavrtí se.)

On: Ale ne moc často. Opakováním se to pěkný ztrácí.

Ona: Možná u čísel...

Ona: (vzdychne, pak nepřítomně čte) ... 21619.

On: Žádná fantazie.

Ona: 222 340

On: Hloupý...

Ona: Proč?

On: Tři dvojky. To je jako tři páry. (s. 24)

Fráze zde díky častému začínají postrádat sdělovací funkci. U postav nevidíme očekávání ani chuť cokoliv změnit. Změna vyznívá buď do ztracena (Zrzavec) nebo k nejasnému konci (Socioložka). Dialogy se tu mění v bezobsažné hovory, které postavy vedou stále dokola, nudící se tuláci vedou konverzace plné banalit, což vyvolává absurdní existenciální situaci.

Vyskytuje se zde i mlčení, které ovšem jen umocňuje absurditu, postavy nic podstatného nevyjadřují. Repliky jsou obvykle velmi krátké a připomínají slovní hry. Akce a opakování se často prolínají s rozloženým mlčením. Ticho se stává typickým rysem dramatu.

Jednou z nejdůležitějších prvků je jazyk v každodenní komunikaci. Pro mnoho autorů absurdního dramatického jazyka se stal prostředkem pro nesmyslné a stereotypní výměny mezi lidmi. Absurdní drama využívá inovace i v abstraktních scénických efektech, další jeho inspirace může být nalézána v němém filmu a grotesce, Kraus se zde zřejmě inspiroval dvojicí Laurel a Hardy, a také Vladimírem a Estragonem z *Čekání na Godota*.

V *Pokeru bez esa* se objevují témata plynutí času, kdy postavy neprochází žádným psychologickým vývojem, což má za příčinu plynutí bytí, přesněji řečeno monotónnosti života.

Je poněkud s podivem, že na rozdíl od předchozích dramatických textů se Krausovu *Pokeru bez esa* nejen, že nevěnuje žádná publikace o české dramatice 90., nýbrž ani samotný autor nebývá nikde zmiňován. Přitom, dle mého názoru, jde o hru, která se dá řadit jako jedna z nejlépe napsaných her inspirovaných světovým absurdním dramatem, jež velmi výstižně ilustruje nálady 90. let.

Závěr

Absurdní drama, za jehož vznik se sice pokládají 50. léta 20. století, ale absurdní prvky jsou přítomné už od antické dramatiky, ovlivňuje i současné moderní drama. Absurdní drama se v 50. a 60. letech setkala s nepopíratelným úspěchem a silně zapůsobilo na dramatiky především mladších generací. Nové divadelní prostředky, nový postoj k jazyku, k charakterizaci postav, k ději, zápletce a stavbě hry znamenaly nový precedens v psaní divadelních her. Generace dramatiků, která nastoupila poté, co absurdní divadlo začalo působit svým vlivem, nemohla jím zůstat nedotčena. Ať se jím mladí umělci dávají ovlivňovat, nebo ať vystupují proti němu, jisté je, že absurdní divadlo znamená pojetí dramatu, které muselo nezbytně zanechat stopy na divadle a rozšířit jeho možnosti.

Absurdní drama se v námětech i ve fabuli odvrací od zevně velkých dějů k všedním, jakoby epizodickým příhodám. Ale tento odvrát, jak dokazují nejlepší díla tohoto směru, neznamená únik od obecné problematiky k problematice privátní, ale naopak soustředěnou snahu dokázat, že všechno, co se odehrává ve sféře privátní, má obecný dosah. Absurdní drama je analytické, zásadně neposkytuje řešení. Ale tato zásadnost nevychází z jistoty, že řešení neexistuje, ale spíš z přesvědčení, že řešení nám nebude nikdy a nikde nikým dáno.

Esslinovo pojetí absurdity, které vychází z existenciální eseje Alberta Camuse, bylo prvním teoretickým stanoviskem o absurdním divadle. Esslin zde vnímá absurditu jako výsledek poválečné generace, která ztratila víru v Boha, a proto uvažuje o negativistickém pojetí světa zbaveného smyslu. Toto pojetí poněkud přehodnocuje Michael Y. Bennett, jenž tvrdí, že svět sice je absurdní, ale nemusí nutně zohledňovat bezúčelnost života, nýbrž zastává pozitivistickou myšlenku, že člověk je s absurditou smířený.

V práci jsme se snažili i vyložit historický kontext absurdního divadla, potažmo dramatu. Udělali jsme to proto, abychom mohli objasnit historické pozadí samotné absurdity, ze které autoři posléze vycházeli. Pokud bychom se nezabývali i historií absurdního dramatu, nemohli bychom posléze pochopit, co vedlo autory k bezútěšnému pocitu ve společnosti, a to jak v poválečných letech, tak následně i v českém kontextu po roce 1989. Rok 1989 pro nás byl vytyčenou hranicí, jelikož se po zhroucení komunistického režimu zásadně proměňuje role divadla i

dramatiky, která se musí vyrovnávat s novou svobodnou skutečností a s ní spojenými tématy.

Snažit se postihnout české absurdní drama je úkol velmi nesnadný. Nejen, že autoři světového absurdního dramatu netvořili jednotnou uměleckou skupinu, ale stejná problematika se týká i autorů česky píšících. Obtížné je proto i samotné teoretické zasazení českého absurdního dramatu do konceptu dějin divadla – můžeme zde mluvit v podstatě jen o spojovacích znacích a o náhledu na svět, ve kterém vidí absurdní dramatici smyslem zbavené bytí, ztrátu hodnot, proto je jejich svět absurdní.

V českých divadlech se absurdní dramatika oproti západní Evropě rozmohla pouze v malém zpoždění. Témata české absurdity souvisela se zahraniční dramatikou, ovšem přidávaly se zde také jinotaje a pocity absurdity, reagující na totalitní politický systém. Po roce 1989 v české dramatice vplynuly některé stránky absurdního divadla přirozeně a hladce do hlavního proudu divadelní tradice.

V naší práci jsme se pokusili charakterizovat podobu a proměnu prvků absurdity v českých dramatických textech vzniklých po roce 1989. Zjistili jsme, že jednotliví autoři se v zobrazování absurdity značně rozlišují, jak po formální stránce svých děl, tak i v tematických postupech svých divadelních her. Společné všem uváděným autorům je absurdní vidění světa, které je nejdůležitější charakteristikou jejich her. Tento absurdní pocit ze současného světa každý dramatik zobrazuje odlišnými výrazovými prostředky. U námi analyzovaných dramát můžeme sledovat rozpad formální i tematické stránky her. Námi sledovaní autoři buď ignorují psychologii postav, rezignují na „klasickou“ zápletku, narace je naopak často fragmentarizovaná.

David Drábek absurditu využívá především k nelogickému chování svých postav, z čehož vyplývá zabsurdňování všedních situací. Drábkovy postavy jsou lhostejné k okolí, znuděné v bezmyšlenkové společnosti, která ztratila všechny své hodnoty.

Václav Havel ve svých hrách hojně využívá prvky absurdního dramatu, ústředním tématem v Havlově *Odcházení* je vztah člověka a systému, autor nastoluje téma společenské a politické situace u nás. Stěžejním absurdním prvkem

se zde stává jazyk, který pozbývá svou dorozumívací funkci. Jazyk je plný prázdných frází politických představitelů, čímž Havel navazuje na svá předchozí díla, zejména na *Zahradní slavnost* a *Vyrozumění*.

Tobiášův *Vojcev* představuje svět, kde se vše navzájem popírá a mění svůj opak. Text se vyznačuje asociativními řetězci, komunikačními výpověďmi zbavenými smyslu a aluzemi na různá literární díla a vytvářením nové dramatické estetiky. Tobiáš se inspiroval čechovovskou atmosférou, která rozehrává těžkomyslnou konverzaci. Pozdější Tobiášova tvorba už poněkud ztrácí výraziva jeho opusů z 90. let a přelomu století.

V Kratochvílově *Vladimorově děvce* je přítomná stísněnost postav, která umocňuje napjatou atmosféru. Pozvolna se zde vynořují na povrch staré křivdy, postavy jen nerady odhalují své vlastnosti a motivy.

Petr Zelenka se snaží dívat na současného člověka optikou absurdního humoru, ovšem tak, aby byla zachována uvěřitelnost a jistá realističnost postav. Tuto realističnost promíchává s absurdními situacemi, ovšem zachovává tradiční dramatické normy.

Ivan Kraus využívá jazykových her, které doprovází kompoziční tvar do kruhu. Jeho postavy skrz jazykové hříčky podléhají nudě, jiné postavy se snaží proti bezútešné situaci postavit, jejich snaha ovšem nepřináší kýžený výsledek. Krausovy postavy v současné konzumní společnosti ztrácejí motivace pro kariéry a pro nějaký vyšší cíl.

V naší práci jsme mohli porovnat uvedené výrazové prostředky autorů, přičemž jsme se přesvědčili, že jednotlivé prvky absurdity se v textech doplňují a prostupují, tudíž je absurdita princip, který se projevuje na všech úrovních struktury textu.

Je vhodné připomenout, že samotná analyzovaná dramata jsou nejčastěji označována jako grotesky, tragikomedie či černé komedie. I díky tomuto přiznání se nám potvrdila naše domněnka, že se absurdní drama vplynulo do současné české dramatiky, se kterou sdílí mnoho důležitých prvků.

V práci jsme se nezabývali všemi autory, kteří ve svých divadelních hrách využívají absurdní prvky. Ostatně takový plán ani nebyl cílem této práce. Další dramatici, kteří by si zasloužili podobnou analýzu zaměřenou na absurdno v jejich textech, jsou například Arnošt Goldflam, Roman Sikora, Karel Steigerwald či Jan Antonín Pitínský.

I přes skutečnost, že se absurdní drama asimilovalo do jiných dramatických žánrů, můžeme vidět, že je absurdita stále velmi oblíbené a využívané téma pro vyjádření pocitů z dnešní doby. Proto můžeme chápat, že i soudobá společnost se stále nevyrovnala s existenciálními otázkami, naopak jsme svědky, že absurdita každodenního života je téma aktuální stejně, ne-li více, jako ve svých počátcích. V současné době sledujeme krizi hodnot, kdy pocit absurdity je stále přítomný. V dnešní konzumní společnosti se může každý člověk rychle vcítit do pocitů Sisyfa, kdy bezútešná každodenní rutina – ráno vstát, do práce, odpoledne z práce, večer spát – se přímo nabízí jako paralela k marnému sisyfovskému boji proti valícímu se kameni. Proto se často uchylujeme k novým náboženstvím, jako je například scientologie, která by nám pomohla se dostat z tohoto absurdního světa.

Také proto je absurdní estetika stále aktuální i na poli umělecké fikce a můžeme se domnívat, že v budoucnu přijde opět k jejímu rozvoji. Zavržení tradičního pojetí zápletky a charakteristiky postav v absurdním divadle, jeho devalvaci dialogu a jazyka vůbec sešrály nepochybně svou úlohu při formulaci mnohem radikálnějšího popření tradic u tvůrců takových převratných pojetí umění mimo samo divadlo, jako je například happening.

Z uvedených důvodů je tudíž důležitá i teoretická reflexe jak světového, tak i českého absurdního divadla a dramatu. Doufáme, že tato práce alespoň zčásti dopomohla k zaplnění mezery v české teatrologii.

Zdroje

Primární literatura

DRÁBEK, David. *Hořící žirafy; Jana z parku; Kosmická snídaně aneb Nebřenský Švédský stůl; Kostlivec v silonkách; Kostlivec: vzkříšení; Embryo, čili automobily východních Čech*. Brno: Větrné mlýny, 2003, 398 s.

HAVEL, Václav. *Odcházení: hra o pěti dějstvích*. Praha: Respekt Publishing, 2007. 88 s.

KRATOCHVÍL, Jan. *Vladimirova děvka: divadelní text - absurdní drama*. Praha: Togga, 2012. 74 s.

KRAUS. *Poker bez esa*. Brno: Větrné mlýny, 2007, 482 s.

TOBIÁŠ, Egon L. *Woyzef: Hry*. Praha: Český spisovatel, 1995. 285 s.

ZELENKA, Petr. *Obyčejná šílenství: divadelní hry 2001-2012*. Praha: Akropolis, 2014. 325 s.

Sekundární literatura

BENNETT, Michael Y. *Reassessing the Theatre of the Absurd: Camus, Beckett, Ionesco, Genet, and Pinter*. Palgrave Macmillan, 2011, 190 s.

BENNETT, Michael Y. *The Cambridge Introduction to Theatre and Literature of the Absurd*. Cambridge University Press, 2015, 173 s.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, 948 s.

CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Svoboda, 1995, 186 s.

ESSLIN, Martin. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla: kapitoly z knihy Absurdní divadlo*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966. 81 s.

FIALOVÁ, Alena ed.. *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia, 2014, 817 s.

HAVEL, Václav et. al. *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*. Praha: Academia, 2006. 404 s.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995, 163 s.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *O divadelní komedii*. Praha: Pražská scéna, 2003, 263 s.

HRUŠKA, Petr. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia, 2008, 738 s.

JANOUSEK, Pavel. *Dějiny české literatury 1945-1989. III. 1958-1969*. Praha: Academia, 2008. 4 sv.

JUNGMANNOVÁ, Lenka, VODIČKA, Libor. *České drama v letech 1989-2010*. Praha: Středisko společných činností AV ČR, 2016, 19 s.

JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství: "nová vlna" české dramatiky po roce 1989*. Praha: Akropolis, 2014, 243 s.

KERBR, Jan. *Krajina s akvabelami a černým domem: pokus o vymezení české polistopadové dramatiky*. Praha: Pulchra, 2013, 119 s.

KOPÁČ, Radim. *Nové české drama (2000 – 2013)*. Praha: Ministerstvo kultury České republiky, 2014, 185 s.

KRACÍK, Vladislav. *Studio Hořící žirafy – pokus o zhodnocení autorské scény*. Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta UP v Olomouci. Olomouc: Univerzita Palackého, 2004.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana. *Groteskní záznam světa. (Zpráva o české dramatice devadesátých let 20.století)*. *Česká literatura*, 51, 2003, č. 1, s. 13 – 25.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana et al. *Fenomén studentského divadla na Filozofické fakultě UP v Olomouci*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2013, 207 s.

- MISTRÍK, Miloš. *Slovenská absurdná dráma*. Veda, 2002, 254 s.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*, Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla: teatrologický slovník*. Praha Libri – Národní divadlo, 2004, 348 s.
- AUGUSTOVÁ, Zuzana, ed. al. *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Praha: NAMU, 2017. 331 s.
- SLÁDEK, Ondřej. *Slovník literárněvědného strukturalismu A-Ž*. Praha: Host, 2018, 834 s.
- STYAN, John Louis. *Černá komedie*. Praha: Orbis, 1967, s. 232–238.
- SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzeku*. Brno: Krajské nakladatelství, 1963, 161 s.
- ŠPIRIT, Michael (ed.). *Čtení o Václavu Havlovi: autor ve světle literární kritiky*. Vyd. 1. Praha: Institut pro studium literatury, 2013. 190 s.
- TRTÍLEK, Pavel. *Specifika francouzského absurdního divadla*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2011, 182 s.
- ÚSTAV PRO ČESKOU A SVĚTOVOU LITERATURU. Akademie věd ČR a VLAŠÍN, Štěpán, ed. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984. 465 s.
- VODIČKA, Libor. *Vyjádřit hrou: podobenství a (sebe)stylizace v dramatu Václava Havla*. Praha: Brkola, 2013, 218 s.

Anotace

NÁZEV TÉMATU:

Prvky absurdity v českých dramatických textech po roce 1989

AUTOR:

David Zdařil

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRAKT:

Cílem magisterské práce bude charakterizovat podobu a proměnu prvků absurdity v českých dramatických textech vzniklých po roce 1989. Práce se bude soustředit na hlavně na sémantickou analýzu vybraných textů, přičemž se bude zaměřovat na konstrukci absurdity prostřednictvím postav, práce s jazykem výpovědi a desémantizací sdělení a tematicko-motivickou strukturou hry. Pozornost je věnována i politickému a společenskému kontextu daných textů a způsobech jeho tématizace prostřednictvím prvků absurdity. V práci diplomant dále využije českojazyčnou i cizojazyčnou teoretickou literaturu, zabývající se estetickými a dramaturgickými otázkami absurdního divadla.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Drama, absurdní divadlo, české drama

Annotation

TITLE:

Components of absurdity in Czech dramatic texts after 1989

AUTHOR:

David Zdařil

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Martin Bernátek, Ph.D.

ABSTRACT:

The aim of the thesis will be to characterize the form and transformation of absurdity elements in Czech dramatic texts created after 1989. The work will focus mainly on semantic analysis of selected texts, while focusing on the construction of absurdity through characters, working with the language of utterance and desemantization of messages and thematic -motive structure of the plays. Attention is also paid to the political and social context of the texts and the ways of its theming through the elements of absurdity. The thesis also uses Czech and foreign language theoretical literature dealing with aesthetic and dramaturgical issues of the absurd theater.

KEYWORDS:

Drama, the theatre of the absurd, Czech drama