

ЧОВЕКЪТ В СИСТЕМАТА И ПРОТИВ СИСТЕМАТА. ОБРАЗИТЕ НА ЖЕРТВИТЕ И БУНТАРИТЕ В ЧЕШКАТА ДРАМАТУРГИЯ ОТ 60-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ ВЕК

Давид Кроча
Масариков университет, Бърно

Давид Кроча. Человек в режиме и против режима: образы жертв и бунтовщиков в чешской драматургии шестидесятых годов ХХ века

В статье рассматриваются характеры действующих лиц в пьесах чешского театра абсурда шестидесятых годов ХХ века, главным образом, в творчестве Вацлава Гавела, Ивана Климы, Павла Когоута, Милана Кундеры, Милоша Мацоурека и Милана Уде. Основное внимание уделяется анализу обезличенных персонажей, психологическая характеристика которых сводится к выполнению определенного действия или социальной роли. Они приспособляются к условиям бесчеловечного механизма, заставляющего их принять абсурдные нормы. С точки зрения структуры драматического текста, примечательны образы так называемых бунтовщиков, которые сопротивляются системизации человека, обличают пороки абсурдной системы и находятся в оппозиции по отношению к бездействию своего окружения.

Ключевые слова: театр абсурда, образы, образы жертв и бунтовщиков

David Kroča: The Man in the System and Against It: Victim and Rebel Characters in the Czech 1960s Dramas

The study focuses on the characterisation of the characters in the Czech absurd theatre of the 1960s, mainly in the plays by Václav Havel, Ivan Klíma, Pavel Kohout, Milan Kundera, Miloš Macourek and Milan Uhde. The characters are most frequently depersonalized and their psychological characteristics are weakened to the advantage of fulfilling a mere function or a social role. They adapt to conditions of a dehumanized mechanism forcing an individual to accept its absurd norms. From the point of view of the composition, especially notable characters are the so-called rebels who defy the systemization of man, convict the absurd system of its mistakes, and oppose the serenity of their surroundings.

Key words: theatre of the absurd, characters, victim and rebel characters

През 60-те години на ХХ век поетиката на чешката драматургия следва тенденцията от илюзорно пресъздаване на реалността и тематизация на делничните проблеми към постигане на определен модел на изображение, който предлага на авторите възможност посредством

прилагане на постиженията на модерната наука да освободят театралната пиеса от идеологическите пластове и от схематизацията при конструиране на персонажите. Този тип драматургия не желае нито да дава рецепти как да се живее, нито да прави директна критика на действителността, а предпочита да създава фикционална драматургична ситуация, която да разкрива непредвидими човешки потребности. Изразяваната през 60-те години опозиция срещу традиционните форми на реалистическо отражение на обществени проблеми извежда във водеща позиция преди всичко концепцията на абсурдисткия театър и драма.

Специфичните особености на това театрално и литературно направление се проявяват в структурата на абсурдисткия персонаж, както отбелязва в своята книга *Театърът на абсурда* (*The Theatre of the Absurd*, 1961¹) английският театрален теоретик и продуцент Мартин Еслин. Във връзка с философията на екзистенциализма, с която това понятие е в идейна кореспонденция, авторът подчертава, че абсурдисткият театър отказва да дискутира абсурда на човешката екзистенция, представяйки го само като обикновен факт посредством конкретни сценични образи:

Не показва на зрителя социалната действителност, нито дава примери от политическия живот, а му представя образа на един разпаднал се свят, в който липсва обединяващ принцип.

(Еслин 1966: 57)

Липсата на обединяващ принцип се проявява според Еслин включително и в това, че абсурдисткият театър игнорира характеристиката на персонажите, които не преживяват типичните „изпитания и приключения“, а са белязани от чувството на отчужденост.

В чешката абсурдистка драматургия от 60-те години на XX век се появяват и персонажи, които нарушават спокойствието на заобикалящата ги среда, и такива, които постепенно – най-често под влияние на рискови обстоятелства – се приспособяват към нея. Тази среда по правило има характера на дехуманизиран механизъм, който принуждава индивида да приеме неговите абсурдни норми. Още през 60-те години театралният критик Зденек Хоржинек предлага за такъв тип индивиди да се въведе терминът „системизиран човек“² (Хоржинек 1995: 127).

¹ В български превод част от книгата на Мартин Еслин е публикувана в сп. „Театрален бюлетин“ (1985/6). – Б. пр.

² Използваме този неологизъм, за да избегнем подвеждащата многозначност на определената „систематичен“ и „систематизиран“. Чешкият израз е „člověk systemizovaný“. Английският еквивалент е „истеблишмънт“ (establishment) в смисъл на политически елит на властимащите, както и на съвкупността от социални институции, чрез които функционира опре-

Става въпрос за човек, адаптиран към системата, който губи способността да мисли и да твори самостоятелно и започва да изпълнява единствено предварително поставени задачи.

Примери за такъв персонажен тип откриваме още в дебютната драма на **Вацлав Хавел** (Václav Havel, 1936 – 2011) *Градинско увеселение*³ (*Zahradní slavnost*, 1964, премиера през 1963 г.), която в театър „На забрадли“ (Divadlo Na zábradlí, бълг. „на парапета“) въвежда абсурдната гротеска на чешка сцена и заедно с това предначертава поетиката на следващите автори драми, изградени по определен модел за изобразяване на деформирани личности, съдби и междучовешки отношения. В драматургичното действие на пиесата Хавел реализира този принцип по начин, по който подобно на разказите за митичния Одисей или за някои приказни герои изпраща главния герой да си търси късмета в големия свят – така Хуго Плудек се озовава на градинско увеселение, организирано от неизвестна нему, но особено влиятелна институция, наречена Ликвидаторски институт.



Сцена от *Градинско увеселение* на В. Хавел,
постановка на бърненския театър „Хуса на провазку“, 2011 г.

делена обществена система. В случая тази качествена характеристика е отнесена към конкретен тип индивиди, т.е. явява се личностна характеристика. – Б. пр.

³ *Градинско увеселение* е играна на сцената на Младежкия театър през февр. 2011 г. Преведена е от Маргарита Кюркчиева. – Б. пр.

В продължение на четири действия се проследява кариерното издигане на Хуго от постепенното му вникване в тайните на демагогската фразеология през участието му в ликвидирането на Ликвидаторския институт (и на безсмислената Основателска дирекция) до триумфалното му завръщане въпреки като основател на нова влиятелна институция – Централната ликвидаторско-основателска комисия. Независимо че словесните манипулации му помагат да изгради завидна кариера, накрая те по парадоксален начин стават причина за разпадането на личността му. Тази деградация е ясно заявена в неговия финален монолог, в който на въпроса на своя баща кой е той всъщност, Хуго е в състояние да даде единствено уклончиви отговори:

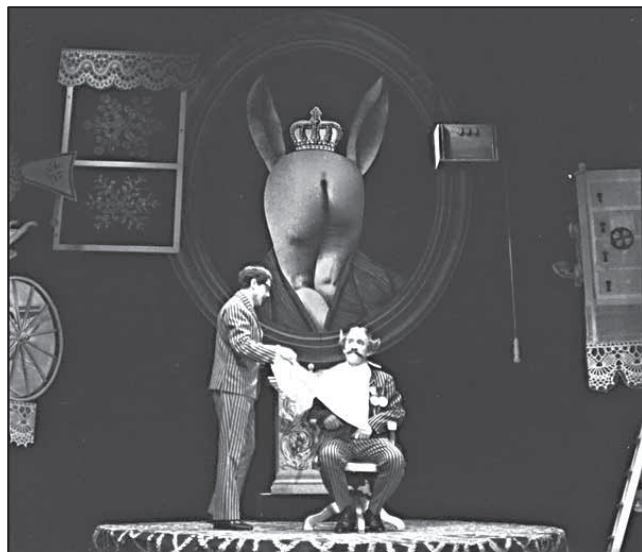
HUGO: Já? Kdo jsem já? Notak podívejte, já nemám rád tak jednostranně stavěné otázky, vážně ne! Copak se lze takto zjednodušujícím způsobem tázat?
(Хавел 1992: 42)

ХУГО: Аз? Кой съм аз? Ами вижте какво, не обичам еднозначно зададените въпроси, наистина! За какво може да се пита по такъв опростенчески начин?

В контекста на чешката абсурдистка драматургия персонажът, определен като „системизиран човек“, се отличава не само с това, че усвоява клиширания език и мислене, но и със загубата на своята индивидуалност и на способността си сам да взема решения и да поема отговорност за тях. Такъв тип персонаж създава и другият забележителен представител на драматургията от 60-те години **Милан Ухде** (Milan Uhde, 1936) в своята политическа сатира *Крал-Вавра* (*Král-Vávra*, 1965, премиера през 1964 г.). Прилагайки мотиви, познати от поезията на К. Х. Боровски⁴, той констру-

⁴ Карел Хавличек Боровски (1821 – 1856) – чешки поет и журналист. Заради активното си участие в обществено-политическото движение срещу Австрийската империя (преструктурирана през 1867 г. в Австро-Унгария) е осъден на заточение и скоро след това умира. С изданията от него хумористичен вестник „Шотек“ (*Šotek*, бълг. „палаво дуче“) и с поемите *Тиролски елегии* (*Tyrolské elegie*, 1852), *Кръщението на св. Владимир* (1854) и *Крал Лавра* (*Král Lávra*, 1854) е признат за създател на чешката политическа сатира. Към последното заглавие отправя споменатото произведение на Милан Ухде *Крал-Вавра*. Поемата на Боровски *Крал Лавра* представлява алегорическа сатира на чешката политическа ситуация след революцията от 1848 г. Основният персонаж има за митологичен прототип краля с магарешките уши (цар Мидас, също в ирландската митология). Кралят екзекутирал всеки свой бръснар, за да не оставя жив свидетел на пазената от него тайна, но се смилил над последния – Кукулин, при условие че не я споделя с никого. И тъй като младежът страдал много под тежестта на царската забрана, по съвет на горския отшелник я прощенал на старата върба. След време кралят организирал пиршество край старата върба и един от музикантите откъснал клонка, за да си направи ключ за настройване на струнен музикален инструмент. Когато прокарал своя лък по струните, се понесла песен за краля с магарешките уши. След като тайната става

ира хиперболизирана история за една страна, ръководена от директора на половината земна ос, който се държи като селяндур, има привички на чиновник и крие от хората своите магарешки уши. Крал-Вавра и неговите сътрудници – Кукулин, секретар и бръснар, и Върба Стари – „вуйчото на нацията“, създават сложна система за контрол, чиято цел е да прикрива истината. Паразитирайки върху изкуствено създадения образ на вражеските „енгличани“, които уж управляват другата половина на земната ос, те предизвикват напрежение в международните отношения. Системата за фабрикуване на фалшиви лозунги и аксиоми обаче постепенно се изплъзва от ръцете на своите създатели и накрая се превръща в самостоятелно действащ механизъм, който поглъща всяко индивидуално усилие за постигане на познание и промяна на действителността. Липсата на изход от порочния кръг е заявена чрез образите на двама млади журналисти – Червичек и Количек⁵, чийто стремеж да разбунтуват „народа от двата пола“ срещу равнодушното бездействие, завършва с фиаско – след предприетите превантивни мерки от страна на кралския секретар те са назначени за главни редактори и стават маши на режима.



Милан Ухде, *Крал-Вавра*, сцена от премиерата през 1964 г.

достояние на всички, хората преодоляват първоначалния си смут и не само свикват с магарешките уши на своя крал, но дори започват да смятат, че те му отиват и много добре крепят короната на главата му. – Б. пр.

⁵ Имената на Червичек и Количек означават съответно „червейче“ и „1. шипка за пране, 2. ключ за настройване на струнен музикален инструмент“. – Б. пр.

Естествено, наред с персонажи, които се превръщат в покорни служители на този чудовищен механизъм, в чешката абсурдистка драматургия се среща и персонажният тип на бунтаря, чиято цел е да воюва срещу системата и да се освободи от нейната власт. Пример за такъв типаж, който, навлизайки в чужда среда, става опасен за нея, е Йозеф Кан от драматургичния дебют на **Иван Клима** (Ivan Klíma, 1931) *Замъкът* (*Zámek*, 1964). Няма как да negliжираме факта, че зад заглавието прозира инспиративното въздействие на Фридрих Дюренмат и Франц Кафка. Докато у швейцарския представител на абсурдистката драматургия Клима открива преди всичко завоалирания ефект на параболичния тип дискурс, за връзката му с пражкия немскоезичен писател свидетелстват редица конкретни алюзии, например не само заглавието на пиесата и името и социалният произход на главния герой („син на земемера Йозеф Кан“), но и кафкианската тема за празния и отчужден свят. Йозеф Кан пристига в Замъка точно в момента, когато един от неговите достолепни обитатели умира при странни обстоятелства. Йозеф влиза в нежеланата от него роля на детектив и с помощта на единствената жена там – Филипа, постепенно установява, че младият професор Иля не е умрял от инфаркт, причинен от преумора, а е бил убит. Различността на Йозеф въздейства провокативно върху останалите обитатели на Замъка и те решават, че той е дошъл, за да заеме мястото на Иля:

FILIPA (*Změní tón, objeví v něm trochu ironické upjatosti*): Jsi jako on. (*Ukáže k lůžku*). Byl také jiný než oni. A neměli ho za to rádi. Spílají každému, kdo je jiný! [...] I tobě budou spílat, že sis sedl s nimi ke stolu, že nosíš deštníček, že si ještě pískáš, že nevěříš tomu, čemu už oni taky nevěří!

(Клима 1965: 37 – 38)

ФИЛИПА (*с променен тон, в който има нотка на иронична надменност*): Ти си като него. (*Сочи към леглото.*) Той не беше като тях. И затова не го обичаха. Държаха се предизвикателно към всеки, който е различен! [...] И с теб ще се заяждат затова, че си седнал на масата с тях, че носиш чадър, че си подсвиркваш, че не вярваш в това, в което те също не вярват!

Дори фактът, че започва официално разследване на смъртта на професора, не носи надежда – след като става ясно, че всички са били съучастници в убийството на Иля, няма как Йозеф да не бъде следващата им жертва. В пиесата на Клима Замъкът се явява символ на изолирана от света институция, която някога е била отредена да служи за творческа среда, но в действителност е маска, която рафинирано прикрива празнотата и бездействието на своите обитатели. Всеки, който подобно

на Йозеф Кан пристига с намерение наистина да работи, но разбира, че е налице чиста мистификация, попада в рисково положение.

Друг знаков писател от 60-те години – **Милан Кундера** (Milan Kundera, 1929), прави частични опити в областта на абсурдистката драма още със своя драматургичен дебют – *Собствениците на ключове* (*Majitelé klíčů*, 1962), където на фона на Втората световна война противопоставя на еснафската низост в разбирането на „собствениците на ключове“ за охолол живот готовността на техните антиподи да напуснат уютния заслон на семейното огнище. До още по-остра конфронтация на субективните позиции авторът стига в пиесата *Празни приказки* (*Ptákovina*, размножена на циклостил през 1968 г. със заглавие *Dvě uši dvě svatby*, премиера през 1969 г.). Подобно на *Собствениците на ключове* и тук са разгърнати две взаимно допълващи се сюжетни линии, които разкриват атмосферата на раболепие и безгранична власт. Интригата на първата сюжетна линия, разиграваща се в едно посредствено основно училище, тръгва от скандална рисунка, на която Директорът тайно и от чист каприз изобразява сам себе си като женски полов орган. Председателят, разполагайки с неограничена власт, решава да издири нарушителя и заявява, че провинилият се ученик ще понесе тежко наказание – ще му бъдат отрязани ушите, а на неговия учител, който е виновен за това, че го е научил да пише, ще му бъде наложено наказание от десет изстрела с лешник. В края на това странно разследване обаче е наказан не само невинен ученик, но и приятелката на Директора, като нейното наказание е изпълнено от самия Председател.

Втората сюжетна линия на пиесата проследява любовните взаимоотношения между Председателя и Ружена – „жена на границата между антипатията и съблазнителността“. Председателят възлага на Директора да ухажва неговата годеница Ружена, за да провери дали му е вярна. Актът на съблазняване на жената на съперника – така, както се случва и в дебютния роман на Кундера *Шегата*, – е същевременно и акт на отмъщение. По този начин го разбира и унижената приятелка на Директора, когато театрално изкрещява: „Върви!“, изпрацайки своя годеник при Ружена. След серия от интриги и манипулации в крайна сметка Ружена се оказва победителка, тъй като, поставяйки си за цел да шантажира и да манипулира своя любовник, по време на любовната си среща с Директора успява да го предразположи към откровение и да запише на магнетофон това, което той в действителност мисли за Председателя. „Властта е най-сладка, когато е прекомерна. Когато глупакът има власт над мъдреца, силният – над слабия, уродливото – над красивото“, казва в края на пиесата Ружена и по този начин сякаш непредна-

мерено формулира идеята на пиесата за същината на социалистическата власт в Чехословакия от края на 60-те години. Двете сюжетни линии се вплитат в темата за търсене на истината в една дехуманизирана система, която функционира единствено на принципа на възнаграждението и наказанието. Някои персонажи могат да бъдат интерпретирани в духа на политическата сатира, особено този на Председателя – всевластния партийен функционер, който, ползвайки услугите на своите доносници, се намесва в живота на другите, както и персонажът на Директора – вътрешно противоречив, който в името на своето самосъхранение скрива добрата страна на своето лице зад маската на садистичен шеф, за когото най-важното е да не знае нищо.

По забележителен начин изобразява отношението между представителя на неограничената власт и неговата жертва **Павел Кохоут** (Pavel Kohout, 1928) в своята пиеса *Август Август, август* (*August August, august*, 1968, премиера през 1967 г.). Централният персонаж на тази драматургична алегория е наивният клоун Август, чиято най-голяма мечта в живота е да дресиращ осем бели ездитни коня. Инспекторът на манежа припомня на Август, че мечтаният от него цирков номер е по традиция привилегия на шефовете и поради това клоунът би трябвало да се прицели в директорския пост:

AUGUST: Pane řiditel, pane řiditel!

ŘEDITEL: No co je, August?

AUGUST: Pane řiditel, já se musím stát Panem Řiditelem!

INSPEKTOR: Hahaha!

ŘEDITEL: A pročpak, August?

AUGUST: Já potom budu smět frizírovat vosum bílejch lupicánů!

INSPEKTOR: Hahaha!

ŘEDITEL: Nač bys je chtěl drezírovat, August?

AUGUST: Protože je to krásný!

(Кохоут 1968: 14)

АВГУСТ: Господин директоре, господин директоре!

ДИРЕКТОРА: Какво има, Август?

АВГУСТ: Господин директоре, смятам да стана Господин Директор!

ИНСПЕКТОРА: Ха-ха-ха!

ДИРЕКТОРА: А за какво ти е, Август?

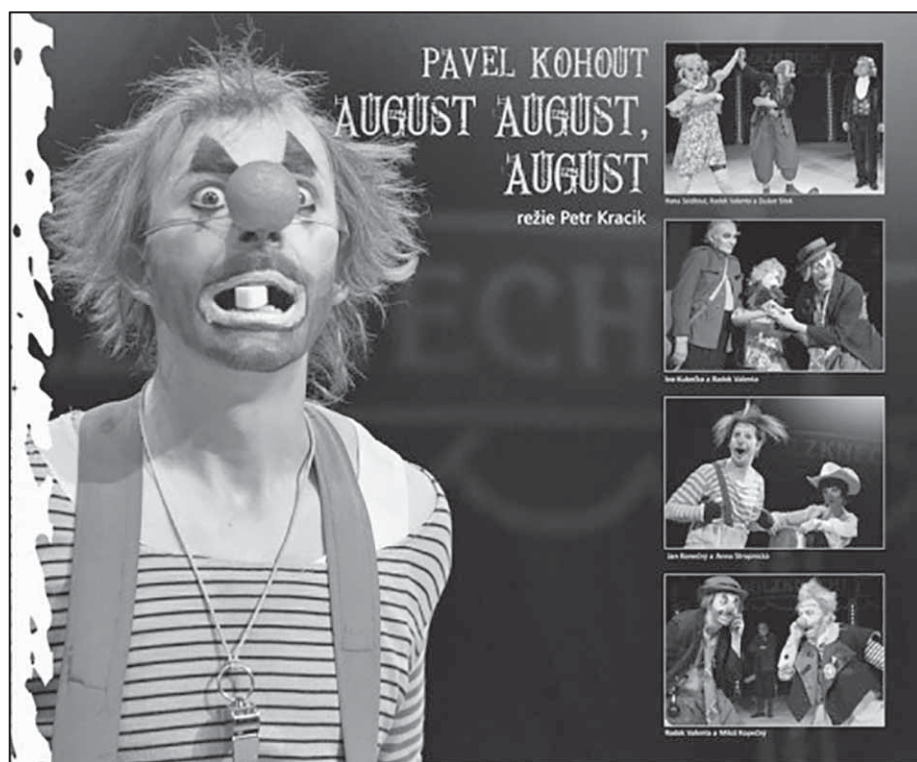
АВГУСТ: Ами след това ще мога да рѐша осемте бели ездитни коня!

ИНСПЕКТОРА: Ха-ха-ха!

ДИРЕКТОРА: Защо искаш да ги дресиращ, Август?

АВГУСТ: Защото е нещо прекрасно!

Когато Август решава да стане директор, действащият шеф на цирка учудващо не се противопоставя. Напротив, привидно е съгласен и обещава да му съдейства за събждането на неговата мечта, но му поставя няколко на пръв поглед неизпълними задачи. За изненада на всички обаче Август успява да изпълни всяка от тях, и то благодарение на своето безгранично въображение и неконвенционално мислене, но в крайна сметка ще изгуби неравната битка с институцията, тъй като на мажежа по нареждане на директора вместо ездитни коне ще бъдат пуснати тигри, които ще го разкъсат.



Смешното и трагичното в образа на Август, чиято илюзия е унищожена пред очите на зрителите, са заложени и в избора на неговото име. След август 1968 г. това име придобива нови значения, тъй като някои рецепиенти погрешно го свързват с английското название на месеца (чешката дума е srpen – б. пр.), белязан от инвазията на войските на Варшавския договор в Чехословакия. Особено в чужбина се създава впечатление, че пиесата изобразява съветската окупация, което

впрочем авторът не опровергава, понеже подобно тълкуване съответства на неговото намерение да пресъздаде процеса на ликвидиране на човешкото въображение в условията на тоталитаризма. Пиесата и днес е актуална и режисьорите – в съзвучие с оценката на критиката след нейната премиера – я определят като интерпретативен модел на темата за непрестанната борба за постигане на благородните човешки копнежи, тоест като „притча за неизтребимостта на човешката мечта на мажежа на света“ (Махонин 1967: 4).

В хода на 60-те години чешката абсурдистка драматургия постепенно се отдалечава от сатирико-комедийното начало, заложено в образите, и се насочва към сферата на генерализиращия дискурс. Най-абстрактният драматургичен модел на житейските стереотипи в контекста на дехуманизираната система успява да създаде сътрудникът на театъра „На забрадли“ **Милош Мацоурек** (Miloš Macourek, 1926 – 2002) в *Игра за Зузанка* (*Hra na Zuzanku*, разпространена на циклостил през 1968 г., премиера през 1967 г.). Драматургичното действие не се придържа към някаква последователност, а се превръща в паноптикум на сцени от живота на главната героиня. Откъслечните образи улавят отделни моменти от живота на Зузана от нейното раждане, през детството ѝ, прекарано в странна семейна среда, училището, всевъзможните ѝ срещи с институциите, брака ѝ и грижата за децата, чак до старостта, чийто край приключва с погребението ѝ. В картината на един човешки живот се вмъкват коментарите на друг персонаж – Господ, който е в ролята на крайно неорганизиран създател: човешките съдби са в негови ръце, но той все се проваля в работата си. Вследствие на това персонажите реагират механично, без логическа мотивация, не изпитват нито чувства, нито съчувствие: бащата бие майката с точилка, чичото застрелва стринката заради това, че не му харесва вечерята, административните служители отрязват малкия пръст на Зузана, за да си има тя „своя запазена марка“, и т. н.

Основният персонаж в пиесата на Мацоурек е жертва на системата и отражение на конкретната политическа ситуация, но наред с това изобразява стереотипите в живота на средностатистическия малък човек. Според тогавашната критика тази посредственост, характеризираща героинята, „има претенцията да служи за обобщение“, тъй като „Зузана въплъщава спялата природа на човешката екзистенция, която винаги с наивна самонадеяност, с неизчерпаема енергия и с трогателна самоувереност в собствената си значимост крачи от нищото към нищото“ (Паточкова 1968: 58). Схематизацията на идеята за „спялата природа на човешката екзистенция“ прави възможно героинята да бъде пред-

ставяна в различни възлови ситуации, които показват човешкия живот като пасивно подчинен на обществените норми и на наложените от институциите наредби, като сляпо изпълнение на задълженията, наложени от системата.

Колкото и да са различни типажите в чешката абсурдистка драматургия от 60-те години, съществуват определени общи тенденции в персонажната им концептуализация. Най-често те са деперсонализирани и тяхната психологическа характеристика е приглушена, но затова пък изпълняват определена драматургична функция и социална роля. Целта на този подход е да направи авторовата интерпретация на образите по-открита и да акцентира върху тяхната амбивалентност и заменяемост. Независимо от слабо изразения психологизъм и забуленото в тайнственост минало на героите се откроява като тяхна обща характеристика поне в началото на драматургичното действие вярата им в традиционните човешки ценности – труда, любовта, отговорността. Вследствие на въздействието на агресивната среда върху тях персонажите губят своята идентичност и се поддават на конформизма.

В този смисъл в ролята на жертва се явява не само „системизираният човек“, но и бунтарят, който се противопоставя на превръщането на човека в част от системата (това се отнася особено за творчеството на Иван Клима). Бунтарят често се превръща в жертва вследствие на серия от манипулации (Ухде). Персонажът на жертвата при това има множество превъплъщения: губи своята индивидуалност и способността си да взема самостоятелни решения (Хавел), скрива своето безсилие зад прикритието на ръководния пост (Кундера), в стремежа си да постигне своите мечти, се оставя да бъде подведен (Кохоут) или пък изпълнява ежедневните си задължения съвсем механично (Мацоурек).

Средата, в която битуват жертвите и бунтарите в чешката абсурдистка драматургия от 60-те години, напомня на обезчовечен механизъм, който принуждава човека да приеме неговите абсурдни норми и да се приспособи към него. Чрез тези персонажи се разкрива и парадоксалната страна на системата, която функционира безотказно и умее да отстрани грешката, но всъщност не служи на своите ползватели, а на собственото си съвършено функциониране. Конфронтацията със системата не води до победен край, а служи преди всичко за изобразяване на модели на критични ситуации, акцентиращи върху идейното послание на пиесите, което се свежда до убеждението, че за идентичността и свободата на личността е необходима постоянна борба.

ЛИТЕРАТУРА

- Еслин 1961:** Esslin, M. *The Theatre of the Absurd*. New York: Doubleday, 1961.
- Еслин 1966:** Esslin, M. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*. Přel. Libor Štukavec. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966.
- Клима 1965:** Klíma, I. *Zámek*. Praha: Orbis, 1965.
- Кохоут 1968:** Kohout, P. *August August, august*. Praha: Orbis, 1968.
- Кроча 2019:** Kroča, D. *Česká problémová dramatika šedesátých let 20. století*. Brno: Masarykova univerzita, 2019.
- Кундера 1968:** Kundera, M. *Dvě uši, dvě svatby. Ptákovina*. Praha: Dilia, 1968.
- Махонин 1967:** Machonin, S. *Tříkrát August*. // *Literární noviny* 16, 1967, č. 20, 4.
- Мацоурек 1968:** Macourek, M. *Hra na Zuzanku*. // *Divadlo* 19, 1968, č. 2, 86 – 103.
- Паточкова 1968:** Patočková, J. *Ozvěna na zábradlí*. // *Divadlo* 19, 1968, č. 4, 57 – 61.
- Ухде 1995:** Uhde, M. *Desítka her*. Brno: Atlantis, 1995.
- Хавел 1992:** Havel, V. *Hry. Soubor her let 1963 – 1988*. Ed. Anna Freimanová. Praha: Lidové noviny, 1992.
- Хоржинек 1995:** Hořínek, Zd. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995.
- Яноушек, съст. 2008:** *Dějiny české literatury 1945 – 1989. III 1958 – 1969*. Janoušek, Pavel (ed.). Praha: Academia, 2008.

Превод от чешки: **Жоржета Чолакова**