

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH
STUDIÍ

Ioneskova Plešatá zpěvačka v Komorní scéně Aréna v Ostravě

Bakalářská práce

Autor práce: Lenka Skřečková
Vedoucí práce: doc. PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Ioneskova Plešatá zpěvačka v Komorní scéně Aréna* vypracovala samostatně, za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Olomouci 10. 4. 2014

Mé upřímné poděkování patří vedoucí práce doc. PhDr. Tatjaně Lazorčákové, Ph.D. za nezměrnou trpělivost, odbornou pomoc a věcné připomínky. Rovněž chci poděkovat všem, kteří mě psychicky podporovali.

NÁZEV:

Ioneskova Plešatá zpěvačka v Komorní scéně Aréna v Ostravě

AUTOR:

Lenka Skřečková

KATEDRA:

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

VEDOUcí PRÁCE:

PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se zaměřuje na inscenaci *Plešatá zpěvačka* v Komorní scéně Aréna z roku 2012. Seznamuje diváka jak s prvky absurdního dramatu, tak s postavou dramatika Eugène Ioneska a jeho přístupem k absurdnímu dramatu, který je dokazován na rozboru původní dramatické předlohy *Plešatá zpěvačka*.

Cílem mé bakalářské práce bylo dokázat žánrový posun *Plešaté zpěvačky* KSA, kdy se pod režijní koncepcí Gzregorze Kempinského proměňuje nejen prvotní Ioneskova myšlenka dramatického textu, ale také celkové vyznění dramatu. Na základě analýzy inscenace jsem došla k závěru, že z původního absurdního dramatu pod novým a originálním režijním přístupem a s využitím principu „divadla na divadle“ dochází k žánrové proměně na kabaret s prvky grotesky.

V rámci vymezení bakalářské práce se věnuji také inscenační tradici absurdního dramatu *Plešatá zpěvačka* na oficiálních českých jevištích. V kontextu politicko-kulturní situace osvětluji inscenaci prvního absurdního dramatu *Nosorožec* a následně prvního uvedení *Plešaté zpěvačky*.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Plešatá zpěvačka, absurdní drama, Eugène Ionesco, Komorní scéna Aréna.

TITLE:

The Bald Prima Donna by Ionesco in Komorní scéna Aréna in Ostrava

AUTHOR:

Lenka Skřečková

DEPARTMENT:

Department of theatre, film and media studies faculty of arts

SUPERVISOR:

PhDr. Tatjana Lazorčáková, Ph.D.

ABSTRACT:

This bachelor's work is focused on a production of The Bald Prima Donna in Komorní scéna Aréna from 2012. In the production the elements of absurd theatre are represented. Furthermore the production gets to know the audience with the character of playwright Eugène Ionesco and his approach to the Theatre of Absurd which was proved in the analyse of his original dramatic artwork The Bald Prima Donna.

The aim of my bachelor's thesis is to prove a genre shift of the production The Bald Prima Donna in Komorní scéna Aréna. Within the frame of this production, under a direction of Grzegorz Kempinsky, an original Ionesco's idea of dramatic text is changed as well as a general interpretation of play.

On the basis of the analyse of the production I came to the conclusion that, thanks to the original approach of director and usage of, so to speak, the principle "theatre in theatre", the genre transition gave rise to the original absurd drama transformed into a cabaret with grotesque elements.

In the terms of the accurate determination of my bachelor's thesis, I also focus on the production's tradition of the Theatre of the Absurd in The Bald Prima Donna in the others Czech theatres. In connection with a culturally political situation, I concentrate on the production of first absurd play, Rhinoceros, and consequently on the first staging of The Bald Prima Donna.

KEYWORDS:

The Bald Prima Donna, Eugène Ionesco, Komorní scéna Aréna.

OBSAH

ÚVOD	7
1 ABSURDNÍ DRAMA	9
1.1 Znaký absurdního dramatu	10
2 IONESKOVA PLEŠATÁ ZPĚVAČKA	15
2.1 Analýza dramatického textu	18
3 KULTURNĚ POLITICKÝ KONTEXT A ČESKÁ INSCENAČNÍ TRADICE PLEŠATÉ ZPĚVAČKY	22
3.1 Plešatá zpěvačka a její česká inscenační tradice	25
4 INSCENACE PLEŠATÁ ZPĚVAČKA V KOMORNÍ SCÉNĚ ARÉNA	29
4.1 Grzegorz Kempínský	31
4.2 Režijní koncepce Plešaté zpěvačky v KSA	32
4.3 Inscenační řešení Plešaté zpěvačky	40
ZÁVĚR	45
POUŽITÉ ZDROJE	47
SEZNAM OBRÁZKOVÝCH PŘÍLOH	54

ÚVOD

Hlavním předmětem mé bakalářské práce je inscenace Ioneskovy *Plešaté zpěvačky* v Komorní scéně Aréna v Ostravě (dále jen KSA) z roku 2012. Téma jsem si zvolila především na základě specifika režijního zpracování Ioneskova dramatu *Plešatá zpěvačka*, které se zcela vymyká dosavadní české inscenační praxi. V razantní scénické interpretaci Grzegorze Kempinského je vlivem aktualizačních proměn *Plešatá zpěvačka* intenzivně žánrově transponována, a zároveň dochází k tematickému posunu původních Ioneskových východisek.

Podstatou mé bakalářské práce budou dvě analýzy – původního Ioneskova dramatického textu a následně i jeho inscenace v KSA.

Bakalářská práce bude rozdělena do čtyř hlavních kapitol. V první kapitole se budu věnovat především vymezení základních teoretických východisek nezbytných pro mou odbornou práci: definici pojmu absurdní drama, respektive způsobu, jak jej ve svých slovnících určili Patrice Pavis a Petr Pavlovský a následné vymezení rysů a znaků absurdní dramatiky. Zde budu vycházet především z knihy Martina Esslina *The Theatre of the Absurd*. Protože Esslinova klíčová publikace bohužel nebyla dosud do češtiny komplexně přeložena, budu pracovat zejména s fragmentem přeloženým Liborem Štukavcem a rovněž i z vlastních pracovních překladů.

Dalším zásadně důležitým informačním zdrojem pro mou odbornou práci byla rovněž teoretická rubrika odborného periodika *Divadlo*, respektive články věnující se absurdnímu divadlu z let 1949–1970. Předem definované znaky absurdního dramatu následně aplikuji na tvorbě dvojice klíčových tvůrců absurdního žánru: zakladatele absurdního dramatu Samuela Becketta a nejdůležitějšího českého absurdního dramatika Václava Havla. Zde budu vycházet především z publikace *Cesty moderního dramatu* od Zdeňka Hořínka.

Ve druhé kapitole své odborné práce se budu zabývat především literární předlohou Kempinského inscenace, absurdnímu dramatu *Plešatá zpěvačka* i jejímu autorovi. Eugène Ionesco bude představen na základě knihy Martina Esslina i vlastních vzpomínek a poznámek z knihy *Strípky z deníku*. Zevrubně popsány rovněž budou specifika Ioneskovy verze absurdity. Také využiji elektronického zdroje „absurndidrama.wz.cz“ o absurdním dramatu a jeho představitelích. Dále provedu

strukturovaný rozbor dramatické předlohy *Plešatá zpěvačka*, při kterém se budu opírat o knihu *Drama jako struktura* od Artura Závodského a *Drama jako básnické dílo* od Jiřího Veltruského.

Ve třetí kapitole popíšu inscenační tradici *Plešaté zpěvačky* na českých oficiálních jevištích. V bádání ohledně inscenační tradice mi byla významným způsobem nápomocna badatelna v Divadelním ústavu v Praze. V rámci třetí kapitoly popíšu kulturně politickou situaci v Československu v 50. a 60. let 20. století, k čemuž využiji publikaci Vladimíra Justa *Divadlo v totalitním systému* a sborník Vladimíra Justa a kol. *Divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. Na informace o stavu kultury v souvislosti s politickou situací bezprostředně navážu zmínkou o prvním uvedení absurdního dramatu v Československu, jímž byla inscenace Ioneskova *Nosorožce*.

Ve čtvrté kapitole se budu zabývat inscenací *Plešaté zpěvačky* v KSA v Ostravě. Nejprve představím KSA, zde budu vycházet z bakalářské práce Zuzany Midleové, z vlastní divácké zkušenosti a internetových stránek KSA. Na základě načerpaných informací určím dramaturgická specifika KSA a její poetiku. Představím postavu režiséra Grzegorze Kempinského, informace o něm budu čerpat zejména z polských internetových zdrojů, jejichž překlady si zajistím sama. Na popisu profesního zaměření Grzegorze Kempinského definuji specifika režijního přístupu k inscenaci *Plešatá zpěvačka*. Analýzu *Plešaté zpěvačky* z KSA provedu na základě nastudování literatury Davida Drozda a Tatjany Lazorčákové, tedy na základě praktických analýz, dále z recenzí z internetových portálů, vlastního opakovaného zhlédnutí i z audiovizuálního záznamu inscenace.

Ve čtvrté kapitole představím čtenáři KSA, její poetiku a dramaturgii, na jejímž základě představím režiséra Grzegorze Kempinského. Následně s použitím rozboru původního dramatického textu zanalyzuji inscenaci KSA, abych na režijní složce Grzegorze Kempinského mohla dokázat žánrový posun, vymezit jej a definovat.

Cílem mé bakalářské práce je prostřednictvím teoretického vymezení, dobového kontextu a analýz definovat žánrový a tematický posun scénické režijní interpretace Ioneskovy *Plešaté zpěvačky* Grzegorze Kempinského v provedení KSA v Ostravě.

1 ABSURDNÍ DRAMA

Masarykův slovník adjektivum absurdní definuje jako „*protismyslný, nemyslitelný; přivést ad absurdum, vyvrátit úsudek poukazem na jeho nepřijatelné důsledky*.“¹ Naráží tedy na schopnost vědecké vyvratitelnosti tvrzení. Ve slovníku naučném² je pak termín aplikován na příkladu čtverhranného kruhu a následně určen jako nesmyslný a směšný. Martin Esslin nezapomíná na skutečnost, že „*slovo absurdní znamenalo původně disharmonický ve smyslu hudebním*.“³ Patrice Pavis ve svém *Divadelním slovníku*⁴ rozlišuje absurdní prvky v divadle od absurdního dramatu, v jehož kontextu lze označení absurdní vysvětlit jakožto jevy dramaturgicky, scénicky či ideologicky neuchopitelné.

Pojem drama „*označuje v mnoha evropských jazycích dramatické i divadelní dílo*.“⁵ Aristoteles ve své *Poetice* odvozuje drama „*od starořeckého slovesa drao, které znamenalo činit, jednat, konat (...)*“⁶ Spojením pojmů absurdní a drama vzniká jakési nemyslitelné jednání, respektive jednání beze smyslu. Petr Pavlovský absurdní drama označuje jako žánr dramatu, jehož cílem je „*zpracování metafyzické úzkosti pramenící z existenciální nejistoty, z absence hierarchizovaných hodnot*.“⁷

Za popularizaci absurdního dramatu vděčíme zejména anglickému kritikovi a teoretikovi Martinu Esslinovi,⁸ jenž se v počátcích 60. let 20. století snažil zejména ve své knize *The Theatre of the Absurd* popsat základní principy absurdního dramatu, vybádat jeho předchůdce a aplikovat svá východiska na tvorbě soudobých absurdních dramatiků. Esslin se zaobírá zejména dramatickou tvorbou Samuela Becketta, Arthura Adamova, Eugèna Ioneska a dalších. „*Kdybyste se zeptali dramatiků zařazených do tohoto označení, zda spadají do Absurdního divadla, rozhořčeně by odpověděli, že k žádnému takovému hnutí nepatří. Každý z těchto dramatiků se nesnaží vyjádřit nic víc*

¹ DVOŘÁČEK, Jan. *Masarykův slovník naučný*. 1. vyd. Praha: Nákladem československého kompasu, 1925. s. 13.

² RIEGER, František Ladislav. *Slovník naučný*. 1. vyd. Praha: Kober a Markgraf, 1860. s. 21.

³ ESSLIN, Martin. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966. s. 7.

⁴ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 8070081570

⁵ Tamtéž, s. 119.

⁶ PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, s. r. o., 2004. s. 82. I SBN.80-7277-194-9.

⁷ Tamtéž, s. 15.

⁸ Martin Esslin se narodil 5. 6. 1918 a zemřel 24. 2. 2002.

a nic méně než vlastní vizi světa.“⁹ Každý tvořil individuálně, většinou v ústraní a svým osobitým způsobem.

Za rodné město absurdního dramatu je možno považovat Paříž, kde počátkem 50. let 20. století, nezávisle na sobě, zahájili éru absurdního dramatu Eugène Ionesco a Samuel Beckett. Přestože za zakladatele absurdního dramatu je obvykle považován Samuel Beckett,¹⁰ první veřejně inscenovanou hrou absurdního žánru byla *Plešatá zpěvačka* Eugène Ioneska.¹¹ Beckettovo *Čekání na Godota* se své premiéry dočkalo až o tři roky později.¹² K zařazení Ioneska, Becketta a dalších autorů pod společné označení absurdní dramatici došlo až zpětně na základě specifických znaků.

1.1 Znaky absurdního dramatu

Vzhledem ke značné různorodosti tvůrčích přístupů jednotlivých absurdních dramatiků je velmi problematické vystopovat přesné definice prvků absurdního dramatu. Absurdní a iracionální jevy (tedy i drama) mají „*charakteristické rysy, které utvářejí zvláštní problematiku. Jestliže jejich dialektická existence znemožňuje absolutizaci, o níž usilují některé spekulativní tendence ve filosofii (např. existencialismus), znamená to také, že je nelze absolutizovat ani v psychologickém, socialistickém, estetickém nebo historickém smyslu. Jejich proměnlivost odpovídá různým významovým plánům, které se mohou změnit u jediného díla nebo jevu podle zcela vnějších a nahodilých okolností.*“¹³ Každý dramatik si vysvětluje absurditu jinak a diferenčně s ní i nakládá. Například Ionesco definoval své pojetí absurdity v eseji o Kafkovi: „*Absurdní divadlo je něco, co nemá cíl...je-li člověk odtržen od svého náboženského či metafysického kořene, pak je ztracen a všechno jeho počínání je nesmyslné, zbytečné, udušené.*“¹⁴ Z Ioneskovy definice tedy vyplývá skutečnost, že absurdní drama je v úzké koexistenci s absencí víry, což potvrzuje i Martin Esslin, jenž zmiňuje úzkou návaznost na víru, respektive její absenci, kterou zapříčinily hrůzné dějinné pohromy v první polovině 20. století. Ztrátou víry tak lidstvo hledá smysl žití. Do této doby byla prioritou příprava na posmrtný život a na shledání s Bohem, který je

⁹ ESSLIN, Martin. *Absurd drama*. 1. vyd. Harmondsworth: Penguin Books, 1965. s. 7.

¹⁰ Samuel Beckett své klíčové drama *Čekání na Godota* napsal v roce 1949.

¹¹ Premiérována v roce 1950.

¹² Tedy v roce 1953.

¹³ EFFENBERGER, Vratislav. *Realita a poesie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 16-17.

¹⁴ ESSLIN, cit. 3, s. 7.

láska. Při absenci této priority má člověk tendenci hledat vhodnou alternativu, nalézat smysl bytí.

Pojem *absurdní* je v úzkém spojení s normalitou, na kterou navazuje, reaguje, případně je vnímán jakožto její přímá opozice. Týká se to nejen užití tohoto slova v životních skutečnostech, nýbrž také v absurdním dramatu. Narušením normality lidského jednání a nelogičnosti myšlenkových pochodů vzniká absurdno.

Absurdní drama vychází dle Martina Esslina ze čtyř kategorií tradic:

- A) Čisté divadlo, kterým jsou myšleny abstraktní scénické efekty.
- B) Žerty klaunů a šašků.
- C) Slovní nesmysl
- D) Snová či fantastická literatura.

Prolínání těchto kategorií je základním krokem k absurdnímu dramatu. Absurdní drama využívá rovněž prvků antických mimů, komedie dell'arte, grotesky, středověkých moralit apod.

Absurdní dramata narušují klasickou logiku příběhu. Tradiční dramatické situace, které se posunují na základě motivací a racionálních rozhodnutí postav zde téměř absentují. Walter Kerr ve svém článku *Mnohoznačnost absurdního divadla*¹⁵ poukazuje na tzv. nejasnost dramatu. Aplikuje pojem *nejasnost* na několika notoricky známých dramatech: na Shakespearově Hamletovi, Learovi a Sofoklově Antigoně. Přestože jsou tato dramata oblíbená, vyvěrá z nich spousta nejasností a mnoho otázek zůstává nezodpovězených. Je Hamlet mužem činu, nebo opakem? Byl Lear špatným otcem? Jde Antigoně o osobní pýchu, nebo chce uctít památku svého bratra Polyneika? Právě tento nezodpovězený prostor skýtá možnost pro dramaturgii. V absurdních dramatech je tato mnohoznačnost či nejasnost mnohem intenzivnější, neboť se jedná o repliky, které se vzájemně vylučují, mají jednu, dvě či žádnou odpověď a vysvětlení. Židle Eugène Ioneska kladou čtenáři otázku, zda manželé mají syna, či nemají, jednou o něm mluví, pak to vyvracejí. Stejnou otázku si můžeme klást v *Plešaté zpěvačce*, když manželé Smithovi rozmlouvají o ovdovělé paní Watsonové. V jedné replice potvrzují fakt, že neměla děti, a ve druhé zdůrazňují, že měla syna a dceru.

¹⁵ KERR, Walter. Mnohoznačnost absurdního divadla. *Divadlo* 6, 1965.

Dalším znakem žánru je zejména neschopnost postav komunikovat, jež je absolutní či velmi obtížná. „*V mnohých hrách se dialogy zvrhávají v nesmyslné blábolení.*“¹⁶ Do příchodu absurdního dramatu bylo drama tvořeno zejména dialogem, který „*většinou vyjadřoval a vyjadřuje nějaký vztah – lásku, nenávisť, lhostejnost, pohrdání, výsměch atd. Dramatický dialog vytváří dramatické vztahy.*“¹⁷ V absurdním dramatu jsou tyto vazby a vztahy kvůli nesrozumitelnosti dialogů těžko čitelné.

Dalším prvkem je neschopnost samostatného jednání, to vyvěrá z výchovou vštípených reakcí nejen v myšlení, ale také v jednání, jež jsou lidstvu vtoukávána od narození formou společenských norem chování, zákazů, pravidel, dovolených komunikačních témat apod. Těmito podmíněnými reflexy chování ztrácí člověk sám sebe. Nejedná dle svého uvážení a svědomí, nýbrž dle očekávání a platných společenských norem.

Očekávání je dalším rysem absurdního dramatu, do člověka je vkládáno od narození, ať již přáním dospělosti, vztahu, kariéry. Jedinec tak často v nespokojenosti vytrvává v přesvědčení, že něco/někdo přijde a život bude lepší, bude mít smysl. Jenže život ani absurdní drama nebude mít nikdy absolutní smysl, ten lze nalézt ve fragmentech, ale nikoliv v celku.

Čtenářský šok je způsoben právě jednoduchostí v mnohosti, absurdní drama je plné otázek, ale podstata bývá samozřejmá a až dětsky jednoduchá. „*Hromadění ad absurdum zůstane jedním ze základních komických (a vůbec dramatických) principů Ioneskovy technologie. Hromadit lze stejně dobře a stejně absurdně slova jako činy, představy jako realie.*“¹⁸ Uvedme na příkladu Ioneskova dramatu *Židle*, v kterém jsou stále přinášeny židle pro neviditelné hosty, či drama *Nový nájemník*, v němž je do pokoje přinášen nábytek tak dlouho, až je v něm nájemník zastavěn. Druhý stupeň ad absurdum je „*kombinace kvantitativního hromadění nebo růstu s momentem překvapení nebo zklamaného očekávání fungující jako absurdní pointa.*“¹⁹ V *Plešaté zpěvačce* se jedná o scénu, kdy zvoní několikrát zvonek, ale za dveřmi nikdo není. Až na čtvrté zazvonění se za dveřmi objeví velitel požárníků.

¹⁶ ESSLIN, cit. 9, s. 7.

¹⁷ PORUBJAK, Martin. Absurdní dialog v absurdním dramatu a společnosti. *Divadelní noviny* 3, 1994, č. 1, s. 1 + 4. ISSN 1210-471X.

¹⁸ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995. s. 86. ISBN 80-900066-8-X.

¹⁹ Tamtéž.

Jedním z prioritních aspektů absurdního dramatu je slovní komika, kterou oživilo dadaistické hnutí a „*upozornilo na jazykové paradoxy a rozvinulo vnitřní absurdnost a protiklady, skryté pod každodenním mechanismem slov, nepřístupné laxnímu uživateli jazyka. Dada splnilo – se všemi extrémny – první předpoklad každého smíchu: totiž nebrat věci – i jazyk – vážně.*“²⁰

Absurdní drama je vnímáno jakožto tragikomický žánr, neboť „*postavy patří k lidovým i aristokratickým vrstvám, takže se hranice mezi tragédií a komedií stírají. Jednání je vážné, dokonce i dramatické, ale nekončí katastrofou.*“²¹ Absurdními texty jsou nazývána díla Dürrenmattova, Pinterova, Adamovova, Beckettova, z českých autorů díla Václava Havla či dokonce Franze Kafky.

Mezi nejvýznamnější světové dramatiky absurdního žánru patří Ir Samuel Beckett, jenž je považován i za zakladatele. Nejproslulejším absurdním dramatem i zahajovacím mezníkem tohoto žánru je Beckettovo *Čekání na Godota*. Na něm můžeme velmi dobře ukázat prvky absurdního dramatu i Beckettův specifický přístup k němu: jak už sám název hry napovídá, klíčový prvek absurdity je u Becketta založen na čekání. Hlavními postavami příběhu jsou dva tuláci Vladimír a Estragon, kteří čekají na Godota. Nevíme, kdo Godot je, jen víme, že je jakýmsi prvkem naděje pro oba tuláky. Druhou linií je příběh Pozza, člověka takzvaně na úrovni a jeho sluhy Luckyho, který je svým pánem týrán. V druhém dějství se však setkáváme s Pozzem, který oslepl, a Luckym, který je němý. Těžká životní situace je posunula na stejnou úroveň a jsou si vzájemnými pomocníky. Nevzpomínají si na setkání s Vladimírem a Estragonem a odcházejí. Tuláci vyčkávají na Godota, ten ale nepřijde. „*Godot je zákonitě otevřená hra: naděje se umenšuje, pocit zoufalství a marnosti vzrůstá, ale ortel zůstává nevyřčen. Zní to až paradoxně, ale Čekání na Godota je hra o naději.*“²² Tuto myšlenku podtrhuje zkušenost z roku 1957, kdy divadlo Actor's Workshop v San Franciscu vybralo drama *Čekání na Godota* pro představení vězňům odsouzeným na doživotí. Herci se obávali diváckého nepřijetí zbytečně, kdo jiný než právě vězni by měl pochopit pravou podstatu čekání.²³

Výrazným prostředkem Beckettovy absurdity je prvek smrti, chátrání. Nejedná se o smrt hrdinskou, vášnivou, ale dlouhou a vysilující. Postavy žijí v očekávání

²⁰ SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 1. vyd. Brno: Krajské nakladatelství, 1963. s. 11.

²¹ PAVIS, cit. 4, s. 411.

²² HOŘÍNEK, cit. 18, s. 66.

²³ ESSLIN, cit. 3, s. 5.

blížího se konce, neboť „Beckett pojímá smrt jako rub života, jako nezadržitelný proces probíhající souběžně s procesem žití.“²⁴

V českém divadelním kontextu je nejvýznamnějším absurdním dramatikem Václav Havel. Jestliže se Beckett soustřeďuje na existencionalní smysluplnost člověka, tedy jedince blížího se celoživotně k smrti, pak Václav Havel do epicentra děje svých her staví postavu jedince podřízeného systému.

První celovečerní Havlovou hrou a jedním z jeho nejdůležitějších děl vůbec, je *Zahradní slavnost*.²⁵ Zde protagonista Hugo plní funkci oživlé mrtvoly, skrze kterou jsou zkoumány vztahy ostatních postav. Hugo Pludek přichází na zahradní slavnost, aby našel člověka, který by mu měl pomoci nasměrovat jeho budoucí život. Tajemník a tajemnice společně komunikují pouze na základě frází. Nakonec takto dopadne i Hugo. V závěru je protagonista pohlcen kariérismem, respektive systémem natolik, že jej nepoznávají vlastní rodiče. Postava Huga funguje jako paralela k mrtvole z Ionescovy hry *Amadée aneb Jak se ho zbavit*. „Mrtvola funguje mezi oběma živými lidmi jako prostředek jak navázat kontakt. Absurdní metafora dává dramatikovi možnost prověřit realitu skutečných vztahů lidí. Hugo Pludek v *Zahradní slavnosti* plní funkci oživlé mrtvoly. Je vzkříšen, aby se jeho přítomností mohly prověřit vztahy ostatních lidí k sobě a ke skutečnosti.“²⁶ Neschopnost komunikace je výrazným rysem absurdní dramatiky, objevuje se téměř u všech dramatiků. Nejvýznamněji se problémem frázovitosti ve společnosti a neschopnosti dorozumět se, zabývá ve svých dramatech Eugène Ionesco, jenž své drama *Plešatá zpěvačka* nazval tragédií jazyka.

²⁴HOŘÍNEK, cit. 18, s. 68.

²⁵ Premiéra v roce 1963 v Divadle Na Zábradlí, kde v této době působil Václav Havel jako dramaturg.

²⁶ UHLÍŘOVÁ, Eva. K autorské metodě Havlovy *Zahradní slavnosti*. *Divadlo* 15, č. 1, 1964. s. 46-51.

2 IONESKOVA PLEŠATÁ ZPĚVAČKA

Plešatá zpěvačka je první Ioneskovou jednoaktovkou, napsal ji v roce 1948. Ke světové premiéře došlo o pouhé dva roky později, tedy v roce 1950, v pařížském Théâtre des Noctambules v režii Nicolase Bataille.²⁷ „*V Théâtre de la Huchete se hraje již od roku 1957 a jen do konce 80. let zde bylo odehráno 11 200 repríz této hry.*“²⁸

Autorovou inspirací byla jazyková učebnice angličtiny pro samouky, ze které se sice angličtině nenaučil, ale „*zato jsem se dozvěděl překvapující pravdy: například, že týden má sedm dní, což jsem nakonec věděl už dávno, nebo že podlaha je dole a strop nahoře – skutečnost, která pro mě také nebyla novinkou, ale o níž jsem doposud nikdy vážně nepřemýšlel anebo jsem na ni dokonce zapomněl a náhle se přede mnou zjevila s ohromující jistotou.*“²⁹ Z této učebnice načerpal i jména hlavních postav, manželů Smithových a Martinových. Osobně vnímal Ionesco *Plešatou zpěvačku* jako tragédii řeči a nazval ji „antihrou“, neboť odporuje všem základním požadavkům dramatu. Nemá děj, zápletku, logicky navazující dialogy, absentuje psychologie postav, což zařazuje Ioneska mezi absurdní dramatiky. Pro lepší pochopení Ioneskovy tvorby si představme profil tohoto dramatika.

Eugène Ionesco byl francouzský dramatik a básník rumunského původu. Narodil se 26. 11. 1909 v Slatině v Rumunsku. V dětství bydlel střídavě v Rumunsku a Francii. Ioneskovo dětství nebylo idylické, rozvod rodičů a proměny zázemí, včetně několika měsíců strávených v dětském domově nedaleko Paříže, jej naplňovaly neustávající nejistotou a smutkem. Až tragikomickou shodou okolností se právě na tomto místě poprvé setkává s divadlem v podobě místního ochotnického souboru. Studoval na Filozofické fakultě Bukurešťské univerzity francouzštinu a literaturu. Ioneskova první vydaná publikace v roce 1930 byla sbírka básní *Elegie pro malé bytosti*. Jednalo se o dvacet elegií ve francouzském jazyce. Od téhož roku začal publikovat své články v časopisu *Zodiac*. O čtyři roky později vychází Ioneskovi soubor kritických esejí pod

²⁷ Nicolas Bataille, chtěl původně inscenovat *Plešatou zpěvačku* jako parodii, v průběhu zkoušek, ale zjistil, že hra bude smysluplná pouze tehdy, bude-li se hrát smrtelně vážně. Scénografovi Noëlovi zadal dekoraci, aniž by mu dovolil přečíst hru a jako požadavek vyslovil salón Hedy Gablerové.

²⁸ HOSNEDLOVÁ, Hanka. *Plešaté zpěvačky se ujali jihočeští herci poprvé*. Výstřižek z obálky *Plešatá zpěvačka* v Jihočeském divadle. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

²⁹ PORUBJAK, cit. 16, s. 4.

názvem *NE!*, jež byl dokonce oceněn cenou pro mladé spisovatele. Jedná se o první Ioneskovu publikaci v Rumunsku, kterou se razantně dostává do povědomí literátů, neboť ostře kritizoval rumunskou literaturu, spisovatele z neschopnosti překvapit čtenáře a celkově literární styl. Prvně si začal formulovat svůj autorský přístup a svá specifika.

Coby dramatik debutoval Ionesco právě jednoaktovkou *Plešatá zpěvačka*, jejíž první uvedení se setkalo s odmítnutím běžného diváctva i odborné kritiky. Autor předmluvy k Prvnímu svazku Ionescových her Jacques Lemarchand vzpomíná na nepřičetné reakce diváků po premiéře *Plešaté zpěvačky*, kteří byli nejvíce pohoršeni nepřítomností této postavy v inscenaci. Druhou, taktéž jednoaktovou hrou, byla *Lekce*, která se dočkala premiéry o rok později. Jedná se o příběh žačky, která přichází suverénně k nesmělému profesorovi, během lekce dochází k přelévání psychické i fyzické energie a profesor nakonec dívku zavraždí. *Lekce* se odehrává ve světě, kterému žačka nerozumí, proto musí zemřít, neboť žijeme právě proto, abychom zemřeli. V tom vidí autor podstatu své tvorby, nesmyslné jednání postav v nesmyslném světě. S dalšími dramaty si autor postupně vytváří okruh obdivovatelů a stává se významným francouzským dramatikem, jehož díla se hrají v několika malých divadlech najednou. „*V roce 1957 hrály se dokonce čtyři Ionescovy hry současně v několika pařížských divadlech – přesně řečeno ve čtyřech z devíti malých, dnes takzvaně avantgardních divadélků na levém břehu Seiny a na Montmartru (...).*“³⁰

V roce 1970 byl Ionesco zvolen členem Francouzské akademie,³¹ a stal tak prvním spisovatelem rumunského původu, který toto ocenění získal.

Podstatu přístupu Eugèna Ioneska k absurdnímu dramatu, respektive k charakteristickým vlastnostem, se snaží zachytit Eva Uhlířová ve svém článku *K prvnímu svazku Ionescových her*. Člověk neustále podléhá nánosům okolního světa v podobě politických, společenských a jiných požadavků, tímto dochází k upozadění podstaty lidství.

„*Společnost, kterou se pokouším popsat například ve hře Plešatá zpěvačka, je společnost dokonalá, tj. společnost, kde jsou vyřešeny všechny správní, hospodářské i politické problémy. Za těchto předpokladů mohou vyplout na povrch problémy*

³⁰ UHLÍŘOVÁ, Eva. K prvnímu svazku Ionescových her. *Divadlo* 4, 1959, s. 257.

³¹ Francouzská akademie byla prioritně založena za účelem dohlížení na čistotu francouzského jazyka. Mezi její další úkoly patří oceňování literárních děl a podpora studentů při studiu jazyků v zahraničí.

*základní.(...).*³² Jakmile jsou všechny materiální problémy ve společnosti vyřešeny, nastává nuda a následně i duchovní úpadek.

Nejpřirozenějším duševním rozpoložením člověka je strach ze smrti a s tím spojené bolesti a smutku. Ionesco se ve svém díle snaží zrcadlit tragikomičnost žití. Představuje nám postavy, které vyplňují čas od narození do smrti rozhovory o nulové výpovědní hodnotě. Tragikomičnost života vyplývá zejména z jeho nepochopení. „*Nedovedu pochopit, jak je možné, že se lidé po staletí, staletí, staletí smiřují s životem nebo umíráním za těchto nepřijatelných podmínek. Přijmout život s utkvělou představou smrti (...). Jak se lidstvo mohlo naprosto bez vysvětlení smířit s tím, že tu je, že sem bylo vrženo? Jsme chyceni v jakési hromadné pasti a nebouříme se, dokonce ani trochu.(...)*“³³

Pasivitu lidstva zrcadlí Ionesco ve svých postavách, které stále čekají na něco většího, než jsou oni, něco významnějšího, než je jejich život. Jsou tedy doslova vláčeny životem, kterému nerozumí, v naivním očekávání něčeho smysluplného. Nejvíce se bojí, aby jim nebylo ublíženo, z čehož vychází i jejich nelogické pohnutky. Zároveň se u těchto postav setkáváme s neschopností jednat, což je právě ten důvod, proč jen laxně přihlížejí svému ubíhajícímu životu. Sám Ionesco se s tímto pocitem snažil bojovat. „*Život, to je pro mě je, musí být, přítomno, přítomnost, naplnění. Tolik jsem honil život, až jsem ho ztratil.*“³⁴

Postavy Ioneskových dramát většinou žádný životní cíl nemají, a pokud ano, tak se nenaplní. Příkladem je drama *Židle*, kde cílem postav bylo existencionální sdělení světu, které ovšem sdělili jen hluchoněmému řečníkovi.

Mnohé postavy vyznívají jako hloupé, lehce ovlivnitelné. Uvedme si příklad z *Plešaté zpěvačky*, kde se manželé Martinovi poznávají až na základě dlouhého rozhovoru. Zde se samozřejmě nejedná pouze o hloupost postav, nýbrž o jakousi slepotu, která nám zamezuje plně vnímat lidi v našem nejbližším okolí. Stejně tomu je v dramatu *Amédée aneb Jak se ho zbavit*, kdy manželé žijí s mrtvolou ve vedlejších pokojích a manžel už ani neví, kým mrtvola byla, zdali se jednalo o milence, dítě či jen náhodného kolemjdoucího.

Ioneskova dramata tedy popisují a názorně ukazují bezcílnou nelogičnost života. V těchto dramatech nám Ionesco nenabízí řešení prázdnoty života, jak se tomu

³² IONESCO, Eugène. *Strípky deníku*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997. s. 49. ISBN 80-7203-150-3.

³³ Tamtéž, s. 45.

³⁴ IONESCO, cit. 32, s. 30.

pokoušeli existencialisté, pouze názorně ukazuje nesmyslnost světa, bytí. Ve svém prvním dramatu *Plešatá zpěvačka* nesmyslnost aplikují zejména na komunikaci postav, které neustále mluví, ale nikdo ve skutečnosti neví o čem.

2.1 Analýza dramatického textu

Text dramatu má 43 stran a je rozdělen do jedenácti scén. Nejdelší jsou scény, které čtenáře seznamují s hlavními postavami. Jedná se o úvodní scénu, která seznamuje s manželi Smithovými, scénu čtvrtou, v níž do děje vstupují manželé Martinovi, a scénu sedmou, v níž se objevuje velitel požárníků. Tyto scény mají 7–10 stran, a jsou uvedeny vedlejším textem s označením postav, které ve scéně budou vystupovat. Repliky jsou označeny prefixem.

První scéna je uvedena explicitním vedlejším textem s detailním popisem prostoru a rekvizit. Důraz je kladen na anglický původ postav, věcí i prostoru.

„Anglický středostavovský interiér s anglickými klubovkami. Anglický večer. Pan Smith, Angličan, sedí v klubovce a má na nohou anglické pantofle, kouří svou anglickou dýmku a čte anglické noviny u anglického krbu. Má anglické brýle a malý šedivý anglický knírek. Vedle něho v jiném anglickém křesle paní Smithová, Angličanka, spravuje několik anglických punčoch. Dlouhá chvíle anglického mlčení. Anglické hodiny odbíjejí 17 anglických úderů.“³⁵

Vedlejší text ve zbytku dramatu je minimální, zdůrazňuje zejména odbíjení hodin či jiné nelogické jevy a jednání postav.

„Dosti dlouhá chvíle ticha. Hodiny bijí devětadvacetkrát.“³⁶

„POŽÁRNÍK: Omluvte mě, ale nemohu se dlouho zdržet. Rád si sundám přilbu, ale nesesedu si, nemám čas. (Sedne si, ale nesundá si přilbu)“³⁷

V dramatu vystupuje celkem šest postav, které lze rozdělit do dvojic. Manželé Smithovi, manželé Martinovi a služebná s hasičem, kteří měli v mládí poměr. Manželé Smithovi jsou rodiče tří dětí. Jednoho chlapce a dvou dívek – věkově prostřední Heleny a nejmladší Peggy. Jméno nejstaršího dítěte, chlapce, není ve hře zmíněno. Manželé žijí poblíž Londýna a celý děj se odehrává v prostoru jejich obývacího pokoje. Na návštěvu přichází manželé Martinovi. Elisabeta Martinová pochází z Manchesteru. Do Londýna

³⁵ IONESCO, Eugène. *Plešatá zpěvačka*. Překlad Jiří konůpek. Praha: DILIA, s. 7.

³⁶ Tamtéž, s. 18.

³⁷ IONESCO, cit. 35, s. 28.

se přestěhovala před třemi týdny a má dvouletou dceru Alici. Donald Martin také pochází z Manchesteru, stejně jako Elisabeta se do Londýna přestěhoval před třemi týdny a také má dvouletou dceru Alici. I když vše nasvědčuje tomu, že jsou Donald a Elisabeta manželé, nejsou.

„MÁRY: (...) Alžběta není Alžběta a Donald není Donald. Dokážu vám to: dítě, o němž mluví Donald, není Alžbětina dcera, ty děti nejsou jedna a táž osoba. Donaldova dceruška má jedno oko bílé a druhé červené, docela jako dceruška Alžbětina. Ale zatímco Donaldovo dítě má bílé pravé oko a červené levé oko, Alžbětino dítě má červené pravé oko a bílé levé oko! Tak se celý systém Donaldových vývodů zhroutil, když narazil na tuhle poslední překážku, která ničí celou jeho teorii.“³⁸

Postavy až do konce dramatu vystupují jako manželé, přestože je tento fakt hned na začátku vyvrácen postavou služebné Máry, jejíž skutečné jméno je Sherlock Holmes.

Poslední postavou je požárník, kapitán místní jednotky. Máry byla jeho první milenkou, kontakt již dlouho neudrží. Postava plešaté zpěvačky, podle níž je drama nazváno, se vyskytuje v textu jen jednou a to v replice, kdy se na ni dotazuje hasič.

„POŽÁRNÍK (jde ke dveřím, pak se zastaví): A mimochodem, co Plešatá zpěvačka? Všeobecné mlčení, rozpaky.“

PANÍ SMITHOVA: Češe se stále stejným způsobem.“³⁹

O postavě plešaté zpěvačky se tedy nic nedozvídáme, zároveň nám vedlejší text označuje mlčení a nervozitu postav, z čehož lze vyvodit, že právě v tomto okamžiku došlo k narušení komunikační konvence. V okamžiku dotazu na pravou podstatu dramatu, respektive na pravdu, reagují postavy nervozitou a mlčením. Dotaz vyznívá nanejvýš drze a opovážlivě, neboť pravda zde nemá co dělat.

Hlavním tématem dramatu je prázdnota slov. Manželé Smithovi si vzájemně potvrzují fakta a hned nato je vyvracejí. Z bezdětného páru Watsonových je pár se synem a dcerou.

„PANÍ SMITHOVÁ: (...) Je to pro ni smutné, že ovdověla tak mladá.“

PAN SMITH: Ještě štěstí, že neměli děti.“

PANÍ SMITHOVÁ: To byla jediná věc, která jim chyběla! Děti! Ubohá žena, co by si s nimi počala!“

PAN SMITH: Je ještě mladá. Může se snadno znovu vdát. Smutek jí tak sluší.“

PANÍ SMITHOVÁ: Ale kdo se postará o děti? Víš dobře, že mají chlapce a děvče.“

³⁸ IONESCO, cit. 35, s. 19.

³⁹ IONESCO, cit. 35, s. 38.

Jakpak se jmenují?

PAN SMITH: Bobby a Bobby. Jako jejich rodiče. (...)“⁴⁰

Rozhovory postav nemají logiku, vzájemně si fakta potvrzují a v okamžiku vyvrací. Případně situace z běžného života označují jako fantastické a nové.

„PAN SMITH: Kdybyste to nebyla vy, nevěřil bych tomu!

PAN MARTIN: Proč ne? Člověk vidí, když tak chodí, ještě zvláštnější věci. Tak dnes jsem sám viděl v podzemní dráze sedět muže, který klidně četl noviny.

PANÍ SMITHOVÁ: Jaký výstředník!

PAN SMITH: Byl to možná týž člověk.“⁴¹

Na této ukázce můžeme zřetelně vnímat jeden z nejvýraznějších prvků absurdního dramatu. Jedná se o prázdnotu slov. Postavy tímto nic neříkajícím rozhovorem vyplňují prázdny prostor tiché, místy až trapné návštěvy.

Syžet nás v první scéně zavede do obývacího pokoje manželů Smithových. Nejprve mluví paní Smithová, o večeři, o dětech. Pan Smith nereaguje, pomlaskává a čte si noviny, přidá se až svou reakcí na doktora Churchilla, který než předepíše lék, tak ho sám na sobě vyzkouší. Manželé konverzují o rodině plné Bobby Watsonů. Ve druhé scéně se seznamujeme se služkou Máry. Ta ve třetí scéně přivádí manžele Martinovy. Tito manželé se teprve seznamují, zjišťují odkud kdo pochází a kde bydlí, aby na konci rozhovoru došli ke společnému závěru, že jsou manželé. Manželské páry komunikují velice povrchními frázemi. Ionesco zde brilantně ironizuje vžitou představu o rituálech čajových dýchánek.

V dialogích, jež překypují přívalem klišé a slovního balastu, je setkávání tematizováno nikoli jako zpříjemnění samoty, nýbrž jako pouhá nutnost a společenská konvence. Když se v příběhu objeví velitel požárníků, působí zde jako zdroj zábavy a informací. Baví ostatní postavy bizarními bajkami, z nichž ovšem v žánrovém rozporu neplyne žádné ponaučení.

V *Plešaté zpěvačce* zcela absentuje psychologizace postav, motivace, cíle, postoje či stanoviska. V průběhu dramatu se postavy vnímateli neotevřou blíže, což je také jedním z prvků absurdního dramatu. Čtenář k žádné z postav nemůže přilnout. Jedinou motivovanou postavou je velitel požárníků, jehož motivací je touha hasit

⁴⁰ IONESCO, cit. 35, s. 11.

⁴¹ IONESCO, cit. 35, s. 23.

požáry. Proto přichází do domu Smithových, chce se zeptat, zda u nich doma nehoří. Scénu opouští ve chvíli, kdy musí spěchat k požáru, který má vypuknout.

„HASIC: (...)... A pak mi to připomíná, že už musím jít. Když vy nevíte, kolik je hodin, a já mám přesně za tři čtvrtě hodiny a šestnáct minut požár na druhém konci města. A tak si musím pospíšet. I když to není nic velkého.“⁴²

V závěrečné scéně dramatu narušují postavy veškeré zbytky logiky, tedy vzájemnou návaznost dialogů. Postupně se postavy mají překřikovat nesmyslnými tvrzeními a v závěru se sjednotit do chórového křiku.

„VŠICHNI DOHROMADY: Proč tam stojí tamta pumpa! Proč tam stojí tamta pumpa! Proč tam stojí tamta pumpa! Proč tam stojí tamta pumpa!“⁴³

Vedlejší text nás upozorní, že po ukončení tohoto křiku se ocitneme opět v první scéně, jen s tou obměnou, že místo manželů Smithových se seznamuje s manželi Martinovými. Zde můžeme vyčíst opět prvek mnohosti, který Ionesco využívá v mnoha svých dramatech, *Plešatá zpěvačka* se může číst znovu jen s prohozením postav manželů Martinových a Smithových a tím se absurdně variovat do nekonečna.

Nesmyslný a bezcílný způsob komunikace, potažmo žití je důvod, proč drama *Plešatá zpěvačka* bylo v totalitním Československu uvedeno jen jednou. Je na snadě představit si kulturně politickou situaci Československa v období, kdy byla ve Francii premiérována díla Ioneskova a Beckettova.

⁴² IONESCO, cit. 35, s. 38.

⁴³ IONESCO, cit. 35, s. 43.

3 KULTURNĚ POLITICKÝ KONTEXT A ČESKÁ INSCENAČNÍ TRADICE PLEŠATÉ ZPĚVAČKY

Kulturní dění v Československu bylo od února 1948 úzce spjato s politickou situací, stalo se důležitým nástrojem vládnoucí mocenské struktury. „*Poprvé ve své historii se tak česká divadelní kultura jako celek ocitá v postavení hluboké systémové závislosti na režimní politice a ideologii. Tato závislost a toto vzájemné sepětí jsou trvalým znakem situace českého divadla v následujících čtyřech desetiletích, bez ohledu na to, zda divadlo a jeho tvůrci tento fakt přijímají souhlasně, či zda se mu vzpírají.*“⁴⁴ Tehdejší dramaturgie byla direktivně orientována především na původní hry se současnou a historickou tematikou, přehodnocování českého a slovenského dramatického dědictví. Dalším významným inspiračním zdrojem byla ruská a sovětská dramatická literatura, hry lidových demokracií, přehodnocování světové klasiky a pokrokové hry západní. Cílem dramaturgie bylo „*i přebudování lidských charakterů, výchova i převýchova nejširších vrstev, formování člověka socialistického, jeho správného myšlení, jež se má nakonec odrážet nejen v práci, nýbrž i soukromém životě.*“⁴⁵

Výrazným mezníkem, jenž odstartoval radikální proměnu politického i kulturního dění nejen v kontextu tehdejšího Československa představuje rok 1953, v němž postupně došlo k úmrtí čelných představitelů vládnoucích režimů J. V. Stalina⁴⁶ a K. Gottwalda.⁴⁷ Následně dochází k postupnému uvolnění v kultuře, tzv. období tání. V únoru 1956 měl na XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu tajný projev Nikita Sergejevič Chruščov⁴⁸ na téma *Kult osobnosti a jeho důsledky*, v kterém kritizoval zejména kult J. V. Stalina. Postupně se Chruščovovo prohlášení dostalo k široké veřejnosti a na jeho základě dochází také v Československu k destalinizaci. Evidentní je uvolňování ve všech sférách, v denním tisku se začínají objevovat pravdivé zprávy i negativního charakteru, tedy skandály, tragédie, kriminální delikty i sexuálního

⁴⁴ JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. s. 53. ISBN 978-80-200-1720-8.

⁴⁵ ORNEST, Ota. Československá dramaturgie a pětiletý plán. In *Československá dramaturgie*. Praha: Divadelní ústředna, 1949. s. 26.

⁴⁶ Josif Vissariovič Stalin zemřel 5. 3. 1953.

⁴⁷ Klement Gottwald zemřel 15. 3. 1953.

⁴⁸ Nikita Sergejevič Chruščov zastával v letech 1953 – 1964 funkci prvního tajemníka ústředního výboru Komunistické strany Sovětského svazu.

charakteru. V hudbě se objevil jazz a rock'n'roll. V rámci uvolněné atmosféry se mění i poetika Národního divadla, do kterého v březnu 1956 nastupuje Otomar Krejča a razantním způsobem proměňuje profil místní činohry. Krejča se v úzké spolupráci s dramaturgem Karlem Krausem⁴⁹ začal věnovat tvůrčí dramaturgii, kromě psychologicko-realistických dramát na repertoáru nechyběly starší české texty, ale prioritou byla jejich aktualizace. Proměňují se také dosavadní témata, autoři se více orientují na současný život, dochází ke zpracovávání tabuizovaných témat, např. zneužívání moci Komunistické strany Československé, stesk emigrantů po domově, existencionální otázky jedince, konflikty svědomí. Začíná se uvádět dílo Bertolda Brechta, čímž je definitivně ukončena éra socialistického realismu na českých jevištích.

Změnou témat se mění i samotná funkce divadel, která byla v 50. letech striktně výchovná, ke slovu se dostávají i funkce zábavná, apelativní, což následně dává prostor ke vzniku divadel malých forem, v kterých mladá generace kriticky reflektuje společnost, tvoří autorské projekty, experimentuje se žánry, obnovena je satira a kabaret. *„Hnutí malých divadel začalo v letech 1957/1958 text-appealy v pražské Redutě.“*⁵⁰

Významným představitelem satiry se stalo Divadlo satiry pod vůdčí uměleckou osobností Jana Wericha.

Divadla se tedy začínají specificky profilovat. Divadlo Na zábradlí se pod vedením Jana Grossmana soustředí na divadlo absurdity. Vzniká pražský Činoherní klub, který se prioritně orientuje na herecké možnosti člověka. Divadlo Za branou pod vedením Otomara Krejči je spjato s malými žánry, v kterých dochází k střetávání velkých snů s malou realitou. Soustředí se na znakovou a mnohovrstevnatou strukturu. Semafor se orientuje na autorské hudební divadlo. Divadla si hledají dramatiky, s kterými spolupracují.⁵¹

S proměnou dramaturgie se proměnila i pozice režiséra, který byl součástí repertoárového výběru. V divadlech se objevuje způsob týmové práce např. výše zmíněný Krejčův kolektiv v Národním divadle. Nastává změna přístupu k herectví, zejména v divadlech malých forem se jedná o autorské herectví, využívá se běžná mluva. *„Zcela nové požadavky na herce kladly také nové typy modelových či*

⁴⁹ S nímž posléze v roce 1965 založil Divadlo Za branou.

⁵⁰ JUST, cit. 44, s. 82.

⁵¹ V Divadle Na zábradlí se jedná o dramatika Václava Havla, v Divadle Za branou o Josefa Topola.

*absurdních her, jejichž postavy nebyly utvářeny tradičními psychologickými a realistickými postupy a zmocnit se jich nebylo možné ani brechtovským herectvím.*⁵²

Roste i význam divadelní kritiky, jejímž prioritním hodnotícím měřítkem již nebylo ideologické dodržení témat, ale skutečný umělecký přínos. S tímto souvisí založení Divadelních novin v roce 1957 a následně i dalšího odborného časopisu Divadlo, v jehož příloze vycházely rovněž překlady nových dramát.

Výše uvedené změny nepřímo připravily české divadelní publikum na invazi absurdního dramatu na zdejší jeviště. Prvním absurdním dramatem inscenovaným v Československu byl Ioneskův *Nosorožec*, premiérován na jevišti pražského Divadla E. F. Buriana⁵³ 3. 7. 1960 v režii Karla Nováka. Shodou okolností proběhl ve stejný den v Praze spartakiádní průvod. Ač noviny hlásaly, že člověk „*měl možnost v jediném dnu pocítit, jaký rozdíl je mezi naším zdravým životem a hrůzyplnou existencí západních intelektuálů,*“⁵⁴ vyvstává na povrch otázka, zda spartakiáda, tak úzce spjata s ideologií vládnoucí strany, byla opravdu primární propagací zdravého životního stylu či právě naopak brutální manipulací lidskými masami, tedy negativním jevem, před kterým se Ionesko snažil v *Nosorožci* varovat. Zároveň je stejně důležité zamyslet se, zda byly v inscenaci ještě hmatatelné Ioneskovy myšlenky, neboť dramaturgicko-režijní koncepce Karla Nováka byla naprosto razantní. „*Stačí mu škrtnat v textu, „odionescovat“ všechna místa viděná stále ještě v absurditě převráceného pohledu. Nejsou to škrty velké, zato zásadní*“⁵⁵ Inscenace podtrhuje myšlenku davové psychózy fašismu, tento jediný výklad je také zvýrazňován jak ve stylizaci hlasového hereckého projevu, kdy postavy křičí hesla, tak ve vnějším zobrazení například Hitlerova projevu. Snahou bylo nechat co nejmenší prostor pro jiný výklad. Nejvýraznější byla myšlenková interpretace v poslední scéně, kdy Bérangér, poslední člověk neproměňivší se v nosorožce, dochází k zjištění, že je jakožto člověk obludný a touží se stát také krásným nosorožcem. Karel Novák místo názorově vratké postavy představuje Bérangera, který v opozici k ošklivosti nosorožčích hlav představuje Beethovenovu podobiznu jako symbol lidských hodnot. Jak vypovídá již název článku kritika Jindřicha

⁵² JUST, cit. 44, s. 85.

⁵³ Dnešní Divadlo Archa.

⁵⁴ *Nosorožec*. Výstřížek z obálky *Nosorožec* v Divadle E. F. Buriana. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

⁵⁵ GABRIEL, Vladimír. *K sporům o Ionesca*. Výstřížek z obálky *Nosorožec* v Divadle E. F. Buriana. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

Šulce *Nosorožec, aneb všude vyprodáno jen...*⁵⁶ Nebyl Novákem režírovaný *Nosorožec* divácky ani kriticky přijat nikterak pozitivně, oproti světovým divadlům, která měla toto představení obvykle vyprodána. Kritika odsoudila zejména herecké ztvárnění hlavního představitele Václava Švece a také vyslovila požadavek, „aby každé umělecké dílo člověka zdvihalo, povznášelo, naplňovalo ho pocitem, že život má smysl a že je o co a ve jménu čeho v něm zápasit.“⁵⁷ Jde tedy zřetelně o absolutní nepochopení absurdního dramatu, jeho podstaty a odsouzení absurdního žánru zejména z ideologických důvodů.

3.1 Plešatá zpěvačka a její česká inscenační tradice

Inscenační tradice dramatu *Plešatá zpěvačka* do revolučního roku 1989 nelze označit za příliš významnou. Na profesionální scéně se totiž inscenovala pouze jednou, a to v roce 1964 v pražském Divadle Na zábradlí v režii Václava Hudečka. Premiéra proběhla 17. 12. 1964. Profesionální Divadlo Na zábradlí bylo založeno v roce 1958, v průběhu šedesátých let se začalo dramaturgicky i umělecky profilovat a bylo označeno za československou avantgardu. S příchodem Jana Grossmanna do uměleckého vedení se začíná orientovat na absurdní poetiku. V divadelní sezoně 1963/1964 byly v Divadle Na zábradlí premiérovány hry *Král Ubu*⁵⁸ a Havlova *Zahradní slavnost*.⁵⁹ Václav Havel v Divadle Na zábradlí začínal v roce 1960 jako jevištní technik, ale postupně se vypracoval až na dramaturga divadla. Jeho dramata jsou označována jako „domácí varianta absurdního dramatu, používající fiktivní absurdity k demaskování absurdit společenského a politického života.“⁶⁰ Což vysvětluje důvod, proč se Václav Havel necítil být dramatikem absurdním, ale dramatikem který popisoval pouze absurdní společenskou realitu. Ze specifické poetiky divadla tedy logicky vyvěrá jeho prvenství v inscenování *Plešaté zpěvačky* na českých jevištích. Dvoudenní program Divadla Na zábradlí představil Ioneska a Becketta, v prvním večeru se jednalo o Eugèna Ioneska a jeho jednoaktovky *Plešatá zpěvačka* a *Lekce*, druhý den pak o Beckettovo *Čekání na Godota*. V první den bylo navíc mezi představení vloženo pantomimické vystoupení

⁵⁶ ŠULC, Jindřich. *Nosorožec, aneb všude vyprodáno jen...* Výstřižek z obálky *Nosorožec* v Divadle E. F. Buriana. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

⁵⁷ MACHONIN, Sergej. *Nosorožec na scéně*. Výstřižek z obálky *Nosorožec* v Divadle E. F. Buriana. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

⁵⁸ Premiéra 16. 5. 1964.

⁵⁹ Premiéra 3. 12. 1963.

⁶⁰ JUST, cit. 44, s. 94.

Ladislava Fialky⁶¹ na Ionescova *Nového nájemníka* a druhý den na motivy Beckettovy *Hry bez slov*.

Absurdní dramata, včetně Ioneskových, byla u nás považována za nepřipustný žánr, neboť se naprosto vymykala jak těžko definovatelnou formou, tak svými negativními postoji ke společnosti a společnému socialistickému duchu. K povolení Ioneska došlo až díky výkladu Elsy Trioletové, která „*Vystoupila na obranu Ionesca proti kritice zleva a vyložila Nosorožce – jehož příběh je tak bizarní, že očividně nemůže být chápán doopravdy bez jinotaje.*“⁶² V Divadle Na zábradlí byla absurdní poetika tolerována, neboť se prezentovala „*nikoli k vyjádření nesmyslnosti a bezvýhodnosti lidské existence, ale k vyhrocenému, nadsazenému ozvláštnění takových skutečností, které se dostávají do příkrého rozporu se zdravým vývojem naší společnosti a s jejími cíli a které jsou proto vzhledem k nim absurdní. Příčiny takových deformací je možné umělecky poznat a analyzovat, a tedy působit k jejich zrušení.*“⁶³

Režie *Plešaté zpěvačky* se ujal hostující Václav Hudeček a pojal ji jako „*pamflet na bezcíllost a prázdnotu maloměšťáckého života.*“⁶⁴ Inscenace byla vnímána jako výsměch zbytečné existence nic neříkajících, přesto neustále mluvících jedinců, pro zvýraznění absurdity bylo herectví stylizováno do loutkovité strnulosti jak v pohybu, tak v monotónní mluvě. Manželský pár Smithových tvořila Helena Lehká a Jan Přeučil, velitelem požárníků byl herec Jan Libiček. Dle dochovaných recenzí nebyla cítit nepřirozenost z nového typu herectví, ale naopak postavy vypadaly věrohodně. Nové herecké požadavky však nesplnili herci ztvárňující manžele Martinovy Václav Mareš a Hana Smrčková s Márií Málkovou v roli Máry.⁶⁵ Inscenace, ostatně jako všechny dosavadní tuzemské *Plešaté zpěvačky*, vychází z překladu Jiřího Konůpka.

Z dochovaných fotografických archiválií lze usuzovat, že scénografie i kostýmy odpovídají popisům ve scénických poznámkách i hlavním textu.

Po tzv. „sametové revoluci“ v listopadu 1989 se *Plešatá zpěvačka* dočkala šesti inscenačních zpracování. V Divadle Petra Bezruče v Ostravě byla *Plešatá zpěvačka* uvedena v premiéře 20. 1. 1995 v režii Josefa Janíka. Nejvýraznější byla kostýmní

⁶¹ Ladislav Fialka je jeden z nejvýznamnějších českých mimů, zakladatel Pantomimy Na zábradlí, je považován také za jednoho ze zakladatelů československé školy klasické a moderní pantomimy.

⁶² GABRIEL, cit. 55.

⁶³ OPAVSKÝ, Jar. *Ionesco a Beckett po patnácti letech*. Výstřížek z obálky *Plešatá zpěvačka* v Divadle Na zábradlí. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

⁶⁴ Tamtéž.

⁶⁵ Přeloženo z článku *Ionesco a Beckett*. Výstřížek z obálky *Plešatá zpěvačka* v Divadle Na zábradlí. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

složka inscenace. Marta Roszkopfová v ní manželský pár Smithových oblékla do županů a negligé, oproti tomu manželé Martinovi stylizovala do období baroka. Do ostravského divadelního prostředí se *Plešatá zpěvačka* vrátila až v sezoně 2012/2013 v podání KSA.

V Praze byla po roce 1989 *Plešatá zpěvačka* poprvé inscenována v Žižkovském divadle T. G. Masaryka v premiéře 23. 10. 1995, a to v režii Václava Tomšovského. V této inscenaci se aktualizace soustřeďuje zejména na scénografii, která je složena z rámu polepených novinami. Kostýmy postav jsou civilní, absurdita je v přesně v souladu s původními autorovými východisky zdůrazňována vrstvením replik a situací.⁶⁶ O tři roky později uvedl *Plešatou zpěvačku* divadelní spolek Kašpar v Divadle v Celetné v režii Jakuba Špalka.⁶⁷

Katedra alternativního a loutkového divadla v Praze v režii Bereniky Dobiášové v roce 2002 inscenovala *Plešatou zpěvačku* ve foyeru divadla DISK „na malém improvizovaném jeviščíátku. Skleněný průhled na ulici, za nímž defilují náhodní kolemjdoucí, kteří se občas zastaví a s překvapením hledí, co že se to děje, jako by symbolizoval, že celá ta absurdita je ukotvena v našem každodenním životě.“⁶⁸ Významným dramaturgicko-režijním posunem byla hra ve spodním prádle, která vznikla improvizovaně z nepříjemné situace, kdy studentům byly ukradeny kostýmy. Zároveň částečná nahota podtrhovala Ioneskuv text, neboť fyzicky dokazovala prázdnotu člověka.

V roce 2003 se *Plešatá zpěvačka* dočkala dvou uvedení, 26. 4. 2003 ji uvedl Andrej Krob v Divadle v Řeznické a zároveň 31. 10. 2003 Jihočeské divadlo České Budějovice na půdě Malého divadla v režii Jaroslava Janečka.

Andrej Krob obnovenou premiéru uvedl v Divadle na tahu 26. 4. 2012 s jednou hereckou obměnou. Velmi jednoduchá scénografie je tvořena malým pódium, v jehož zadním plánu jsou dveře, většina akce se odehrává na pódium nebo před ním. Manželé Smithovi jsou stylizováni stejně jako v inscenaci *Plešaté zpěvačky* v Divadle Petra Bezruče, do županů. Manželé Martinovi jsou oblečeni společensky, ale moderně do kostýmku a obleku. Andrej Krob navazuje touto inscenací na Divadlo Na zábradlí, kde začal pracovat na popud Václava Havla v roce 1963 jako kulisák. Zde se Krob začal orientovat na absurdní dramaturgii a inscenování Havlových her.

⁶⁶ Výstřížek z obálky *Plešatá zpěvačka* DIK – v Žižkovském divadle T. G. Masaryka.

⁶⁷ Divadelní spolek Kašpar se změnou obsazení vrátil *Plešatou zpěvačku* do repertoáru v roce 2008.

⁶⁸ Výstřížek z obálky *Plešatá zpěvačka* na DAMU. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

Divadelní spolek Kašpar⁶⁹ inscenoval *Plešatou zpěvačku* již dvakrát. První premiéra proběhla 31. 10. 1996, obnovená 29. 11. 2008 a je stále na repertoáru. Jakub Špalek zůstal věrný dramatické předloze a inscenaci situoval do anglické střední vrstvy, úpravy textu byly minimální. Hudební složka podtrhuje kauzalitu dramatu, jedná se o jazzové melodie evokující detektivní atmosféru, tedy pátrání po samotném smyslu.

Doposud se všichni inscenátoři *Plešaté zpěvačky* opírali zejména o Ioneskův text. Scénografický přístup byl různorodý, od klasické podoby, kterou uvádí Ionesco, až přes experimentální kusy nábytku či prázdný prostor. Taktéž kostýmní řešení vykazuje prvky experimentu, zejména v inscenaci Divadla Petra Bezruče.

V současnosti můžeme *Plešatou zpěvačku* vidět v Komorní scéně Aréna v Ostravě, v pražském Divadle v Celetné a v Divadle Na tahu. Jedná se o tři rozdílná představení. Na základě vlastního zhlédnutí záznamu inscenace *Plešatá zpěvačka* divadelního spolku Kašpar mohu zhodnotit, že odpovídá plně Ioneskovým původním požadavkům, dominantní prvek scénografie Karla Špindlera je složen ze čtyř barevně odlišených, avšak jinak zcela identických křesel. V zadním plánu jeviště je náznakově vytvořen krb s blikajícími žárovkami, nad kterým se při odbíjení hodin pohybuje kyvadlo. Jakub Špalek zachoval nejen nelogické odbíjení hodin, ale rovněž i jevištní akce uvedené v původní Ioneskově dramatické předloze, například první scéna, kdy pan Smith pokuřuje anglickou dýmku. Kostýmní složka zůstala taktéž zachována, včetně zasazení do středověš'anského prostředí, nezměněn zůstal i kostým velitele požárníků, který je složen z vysokých černých hasičských bot, žlutých kalhot a hermy a černé hasičské bundy. Nejvýraznějším složkou inscenace je jazzová hudba Daniela Fikejze, která akcentuje pseudodetektivní nádech hry. Celkový přístup k Ioneskovu dramatu v Divadle v Celetné je založen na práci s textem, kostýmní či scénografická složka není nikterak výrazná. Příímým protipólem dosavadní inscenační tradice *Plešaté zpěvačky* v kontextu českého divadla je inscenace Grzegorza Kempinského v KSA, jež ovšem vychází ze specifík této progresivní komorní scén, jejichž široké spektrum hodlám ozřejmit v následující kapitole.

⁶⁹ Nezávislý divadelní spolek Kašpar byl založen v roce 1990, sídlí v Praze v Divadle v Celetné, kde ročně premiéruje čtyři inscenace. Dramaturgie má široký záběr soustředí se od klasických dramát (Romeo a Julie, Othello), přes současná dramata (Tetování, Kodaň) až po rodinná představení (Mikulášovi patálie). Režijní základnu tvoří Jakub Špalek, Filip Nuckolls a Alexandr Minajev.

4 INSCENACE PLEŠATÁ ZPĚVAČKA V KOMORNÍ SCÉNĚ ARÉNA

Nejprve je potřeba přiblížit si KSA a její dramaturgická specifika, abych mohla následně přejít k inscenačnímu zpracování *Plešaté zpěvačky*. KSA vznikla v roce 1992. Z počátku se jednalo o skupinu čtyř herců pod názvem Aréna. Klíčovou osobností KSA byl v prvních sezonách režisér, scénárista, dramaturg a herec Pavel Cisovský. Jedním ze specifík uskupení Aréna byla úzká a bezprostřední spolupráce nejen mezi tvůrčími osobnostmi inscenačních týmů, ale také mezi členy hereckého souboru a jejich publikem. Někdejší prostory ostravského Divadla hudby,⁷⁰ v němž našla KSA své první přístřeší, disponovala komorní kapacitou pouhých 60 míst k sezení a skrovnými jevištními rozměry 3x7x6 metrů. Stoupající přízeň diváků nejmladšího profesionálního souboru v kontextu ostravské divadelní subkultury postupně logicky vygenerovala nutnost přesunu divadla do lépe vyhovujících prostor. Tato ambice byla naplněna roku 2005, kdy KSA získala do užívání městem zrekonstruované lukrativní prostory v ostravské budově na ulici 28. října, v bezprostřední blízkosti mostu Miloše Sýkory, v níž se o prostory dělí s ústřední Knihovnou města Ostravy. Nová divadelní scéna je zařízena komplexním vybavením moderní techniky i naprosto evropským standardům vyhovujícím zázemím. Hledištní kapacita je 96 míst k sezení v elevacích. Tento způsob uspořádání odkazuje jednak na antické arény, jejichž prioritou byla dobrá viditelnost pro všechny diváky, a rovněž i na název a poetiku KSA. Dále je nabízena možnost rozšíření kapacity hlediště o tzv. přistýlky, tedy sezení na polštářcích v uličkách mezi sedadly. Vstupenky na tato polo-improvizovaná místa jsou cenově dostupnější, což vítá zejména početné studentské publikum, které je dominantní diváckou skupinou KSA.

Komorní scéna je od počátků své existence nakloněna poetice komorních činoherních a studiových scén,⁷¹ jež byla od druhé poloviny 20. století postupně definována řadou divadelních subjektů, v čele s legendárním pražským Činoherním klubem, jenž se pro umělecké směřování KSA postupně stal klíčovým zdrojem inspirace. Primární důraz v dramaturgické koncepci je kladen na kvalitní dramatickou předlohu, a proto repertoár KSA setrvale inklinuje k pečlivě vyrovnanému poměru

⁷⁰ Divadlo hudby oficiálně zaniklo 30. 6. 1994.

⁷¹ Prvky studiového divadla je vnímání divadla jako kulturního hnutí, divadelní autorství, dialog s divákem. Studiové scény vnímají divadlo jako komunitu.

dramat z fondu prověřené klasiky světové i domácí, k aktuálním dramaturgickým objevům i ryze autorským projektům. Pozornost je kladena na spojovací prvek inscenací, jenž vybrané dramatické předlohy posléze propojí do zvoleného tematického rámce konkrétní divadelní sezóny. Proklamací této snahy jsou originální názvy, jimiž KSA své divadelní sezony v posledních letech označuje. Pro téma mé bakalářské práce je klíčovou sezonou sezona 2012/2013, která byla označena jako Sezona sladkých pokušení. KSA představila KSA inscenační kvarteto následujících dramatických předloh:

Plešatá zpěvačka Eugena Ionesca, *Hráči* Nikolaje Vasiljeviče Gogola, *Ženy a panenky* Arnošta Goldflama a *Ruská zavařenina* Ludmily Ulické.

V souladu s formulací slovníku cizích slov, jenž definuje pokušení coby touhu něco získat nebo vlastnit, lze za zásadní spojovací motiv inscenací nastudovaných v sezoně 2012/2013 označit permanentně problematizovanou cestu dramatických postav k naplnění osobního štěstí. Uspokojení jedince je zde nezřídka představováno jako sobecká snaha, jež namísto kýženého blaha ústí v prázdnotu a beznaděj.

Inscenace proslulé jevištní morality Nikolaje Vasiljeviče Gogola *Hráči* lze v námi určeném jmenovateli označit za pokušení rozbitého banku. Ožívá v něm domněle zašlý svět profesionálního karbanu, na jehož atraktivním půdorysu se prostřednictvím brilantní souhry pánské části souboru představuje ústřední téma sezony coby animální touha po bohatství a slávě.

V evidentním dramaturgickém protipólu Sezony sladkých pokušení stojí tragikomedie Arnošta Goldflama *Ženy a panenky*, která představuje pokušení zmizet. V popředí jsou zdánlivě banální touhy ženských hrdinek po samostatnosti, svobodě i lásce. V cestě za naplněním jejich ambicí však stojí disfunkční rodinné vztahy napříč generacemi.

V inscenaci *Ruské zavařeniny* Ludmily Ulické lze hovořit o pokušení změnit svět, kdy proklamovaná tendence k radikální proměně je neustále zadupávána do prachu pasivitou (ne)jednajících postav.

V absurdním dramatu *Plešatá zpěvačka* se nám nabízí pokušení vypadat chic, není podstatné, co postavy říkají, nýbrž to, jak u toho vypadají. Touha působit na vnější svět lépe než ve skutečnosti. K režii této inscenace byl pohostinsky pozván polský režisér Grzegorz Kempínský. Abychom plně pochopili specifikum režijní kopce *Plešaté zpěvačky*, musíme poznat profil režiséra a jeho profesní zaměření.

4.1 Grzegorz Kempínský

Grzegorz Kempínský se narodil 3. července 1965 v Lodži. Střední školu vystudoval ve Švédsku, kde také ve studijním roce 1984/1985 nastoupil na Stockholmskou univerzitu na obor Filmová studia. Velmi záhy si uvědomil, že se chce věnovat filmu spíše prakticky, z tohoto důvodu se vrátil do rodného města, kde posléze od roku 1985 do roku 1991 na zdejší Národní filmové škole vystudoval obor Televizní a filmová režie. Dlouholetý pobyt ve Švédsku vybavil Kempínského perfektní znalostí švédštiny, velmi záhy se proto etabloval i jako překladatel, jenž v polském literárním kontextu představil mj. některá díla Augusta Strindberga, Henninga Mankella a Bengta Ahlforse. Od roku 1994 do roku 1997 byl zaměstnán jako přednášející na Odborné škole herecké; souběžně byl zaměstnán jako koordinátor pomaturitního studia projektování a reklamy a také vypracoval didaktický plán pro herce a vyučoval základy hereckého umění. Během zaměstnání pracoval jako asistent profesora Henryka Kluby.⁷² Od roku 1996 do roku 2002 byl přednášejícím na Státní vysoké škole filmových, televizních a divadelních studií Leona Schillera v Lodži.⁷³

Vedle své kontinuální pedagogické a divadelní umělecké činnosti se Grzegorz Kempínský intenzivně věnuje filmové tvorbě. V roce 2002 spolupracoval s Tomaszem Solarewiczem na scénáři k filmu režiséra Mariana Terleckého *Dělej si své, riziko je tvé* (Rób swoje, ryzyko jest twoje). V televizní tvorbě se orientuje zejména na seriály. Jako režisér a scénárista se podílel na vzniku serií *Čeho se bojí kluci aneb sex na malém městě* (Czego boją się faceci, czyli seks w mniejszym mieście) a *Zůstat Miss* (Zostać Miss).

Roku 2004 se Grzegorz Kempínský stal ředitelem Slezského divadla v Katovicích, v následujících letech je jeho stoupající umělecké renomé oficiálně potvrzeno kritiky, mj. několikanásobným ziskem Zlaté Masky.⁷⁴ Kempínský byl postupně oceněn za režie inscenací *Push Up 1-3* (Push Up 1-3 - Ostatnie Piętro, 2005; Roland Schimmelpfennig; Zlatá maska 2006, Slezské divadlo v Katovicích), *Bůh* (Bóg; 2007; Woody Allen; Divadlo Zagłębia v Sosnowcu, Zlatá maska 2008) a *Plešatá zpěvačka* (Łysa Śpiewaczka; 2010, Divadlo Zagłębia v Sosnowcu, Zlatá maska 2011).

⁷² Henryk Kluba je významný polský filmový režisér, herec, producent a také pedagog.

⁷³ KEMPINSKY, Grzegorz. *Curriculum Vitae. Grzegorz Kempínský* [online]. [cit. 15. 1. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.kempinsky.pl/curriculum-vitae/cv/>>.

⁷⁴ Zlatá maska je prestižní polské divadelní ocenění, v českých poměrech srovnatelné s Cenou Alfréda Radoka.

Grzegorz Kempínský dále spolupracuje mj. se Studentským divadlem v Lodži, Divadlem Wybrzeże v Gdańsku, Dramatickým divadlem v Elblągu, Polským divadlem v Poznani, Divadlem Zagłębia v Sosnowci, Novým divadlem v Zabrze, Divadlem v Lublině, Městským divadlem v Gdyni a v poslední době rovněž s Komorní Scénou Aréna v Ostravě, kam v roce 2012⁷⁵ s drobnými úpravami převedl svou režijní koncepci Ioneskovy *Plešaté zpěvačky* (Łysa Śpiewaczka) z divadla Zagłębia, která sklídila úspěch i uznání nejen u diváků, ale i u odborné veřejnosti, když byla v roce 2011 odměněna již zmíněnou Zlatou maskou za nejlepší režii.

Z dostupných audiovizuálních pramenů jasně vyplývá, že *Plešatá zpěvačka* v KSA je de facto replikou inscenace ze Zagłębia, samozřejmě s výjimkou některých dílčích rozdílů, jež primárně vyplývají z logických rozdílů národnostních popkultur i tvůrčího naturelu zvoleného hereckého obsazení inscenace.

V divadelní sezoně 2013/2014 se Grzegorz Kempínský na půdu ostravské KSA režijně vrací inscenací textu Williama Mastrosimoneho *Krajní meze*,⁷⁶ v němž jsou opět zřetelně viditelné postupy z filmového a televizního prostředí. Jevištní poetika Grzegorze Kempínského je typická právě svou setrvalou inklinací k filmově-televizním postupům. Pravidelně využívá principů filmového střihu, kdy pomocí světelného předělu ukončuje a zahajuje další hereckou akci, lineární proud děje narušuje retrospektivou apod.⁷⁷

4.2 Režijní koncepce *Plešaté zpěvačky* v KSA

Hlavním režijním posunem Kempínského vize absurdního dramatu *Plešatá zpěvačka* je prostorová transpozice. Zatímco v původní dramatické předloze se po celé trvání dramatického děje nacházíme v obývacím pokoji manželů Smithových, v inscenaci se jedná o prostor televizního studia. S vymezením scénického prostoru úzce souvisí i další specifikum Kempínské koncepce, kterým je narušení čtvrté stěny a z něho logicky plynoucí přímá komunikace s divákem, jež se následně stává sugestivním odkazem na první seriály, sitcomy a talk shows, v nichž bylo živé publikum nedílnou součástí vysílání i žádoucím zdrojem jeho živelnosti.⁷⁸ V *Plešaté*

⁷⁵ Premiéra 17. 11. 2012.

⁷⁶ Premiéra 18. 1. 2014; Překlad Marta Ljubková.

⁷⁷ V inscenaci *Krajní meze* je lineárně dramatický děj přerušován retrospektivou, ve které dochází k osvětlení současného stavu dění.

⁷⁸ V dnešní televizní praxi se od tohoto principu z finančních důvodů razantně upouští.

zpěvačce v KSA se divák stává součástí inscenace, postavy jej konfrontují po celou dobu představení, což podtrhuje i přítomnost režijně přiznané nápovědy, která sedí mezi diváky. Inscenace je tedy jasným příkladem komplexního využití principu „divadla na divadle“, respektive televizního vysílání na divadle. Duplikace plynoucí z tohoto principu se týká jak herecké, tak divácké složky. Herecká akce je realizována na dvou úrovních. První úroveň jsou herci, ztvárňující postavy Ioneskovy *Plešaté zpěvačky*. Druhou úrovní jsou herci ztvárňující herce hrající postavy Ioneskovy *Plešaté zpěvačky*. Většina představení je zdánlivě odehrávána pro dvě publika, jedná se o publikum televizní a divadelní, nicméně diváctvo televizní zcela absentuje, neboť přímý přenos je pouze fiktivní. Postavy pracují s filmovými postupy, mají minimální vzájemný oční kontakt, jevištní akce je fragmentována dle očekávaného postavení kamer apod. V přestávkách mezi vysíláním může divák nahlédnout do zákulisí přímého přenosu, jedná se o přestavbu scény, líčení postav, zkoušky textu, případně rozveselení (přítomného) publika, coby další parafráze pokleslých praktik typických pro komerční televizní vysílání.

Inscenace tvoří jeden kompaktní celek, který je složen z děje dramatického a děje televizního. Samotný začátek inscenace není divákovi zcela čitelný, neboť na jevišti probíhají drobné úpravy pomocí vrtačky. Muž, který úpravy provádí je samozřejmě herec Vladislav Georgiev. Děj dramatický sice začal, ale děj televizního vysílání je oznámen až odpočítáváním času, jenž zbývá do zahájení fiktivního živého přenosu.

„začínáme za 5...4...3...2...1.“⁷⁹

Zatímco Ioneskova dramatická předloha vychází z prázdnoty frází, jež nám nabízejí jazykové učebnice pro samouky, režijní koncepce Grzegorza Kempinskeho přechází v razantní obžalobu povrchnosti komerčních televizních pořadů. Inscenace se stává jevištní prezentací komplexního televizního programu, jenž zahrnuje publicistické i zábavní televizní žánry. Ioneskova původní dramatická předloha je tak vlivem režijního záměru transformována na simulaci televizního programu, jež zahajuje technická příprava přímého přenosu, skládající se z kontroly televizního studia, jeho drobných úprav, zkoušení zvuku a spojení. Během této jevištní akce přichází do studia moderátor, jenž se za bílým moderátorským pultem rozmlouvá na přímý přenos zpravodajství. Ač se tato akce může jevit bezvýznamnou, opak je pravdou. Dochází zde

⁷⁹ *Plešatá zpěvačka* [DVD]. Audiovizuální záznam inscenace *Plešatá zpěvačka* z archivu KSA.

k explicitní narážce na žánrovou definici původní dramatické předlohy *Plešatá zpěvačka* v replice moderátora.

„*To je absurdní.*“⁸⁰

Moderátor Teodor Kružítka ztvárněný Josefem Kalužou kromě odkazu na původní dramatickou předlohu taktéž glosuje stávající situaci, v níž v rámci příprav před zahájením televizního přenosu komunikuje s Evženem, fyzicky nepřítomným režisérem. Jejich dorozumívání je založeno na mikroportu, do něhož Teodor Kružítka mluví česky a Evžen odpovídá nesmyslnými anglickými větami. Ač se může zdát, že si rozumí, každý mluví o něčem jiném. Prvek neporozumění odkazuje na snahu přejímání amerických zpravodajských konvencí evropskými stanicemi. Současně odkazuje na téma neporozumění v původním Ioneskově textu.

Fiktivní přítomnost postavy Evžena lze chápat jako odkaz na autora původní dramatické předlohy Eugena Ioneska.⁸¹ Výše zmíněnou repliku ve scénáři nenajdeme. Scénář inscenace v KSA má 31 stran a je rozdělen totožně jako původní dramatický text do 11 výstupů. Zcela identické je rovněž rozdělení do scén, kdy nejdelší jsou ty, ve kterých se seznamujeme s novými postavami. Úpravy Ioneskova textu jsou minimální, většinou se týkají scénických poznámek, např. odbíjení hodin a zvukových jinglů. Nejvýraznější úpravou textu, která zdůrazňuje publicistické zaměření první scény, je drobná, přesto významná úprava úvodní scénické poznámky.

„*Dobry večer. Anglický středostavovský interiér s anglickými klubovkami. Anglický večer. Pan Smith, Angličan, sedí v klubovce a má na nohou anglické pantofle, kouří svou anglickou dýmku a čte anglické noviny u anglického krbu. Má anglické brýle a malý šedivý anglický knírek. Vedle něho v jiném anglickém křesle paní Smithová, Angličanka, spravuje několik anglických punčoch. Dlouhá chvíle anglického mlčení. Anglické hodiny odbíjejí 17 anglických úderů. Zůstaňte s námi.*“⁸²

Pozdravem je naznačen přímý kontakt s divákem, zároveň závěr této scénické poznámky vyznívá publicisticky. Tento obrat se užívá v televizní praxi zejména před přerušáním televizního zpravodajství či před reklamní vsuvkou, která nastává i ve

⁸⁰ Tamtéž.

⁸¹ V ČSR bylo jeho křestní jméno v šedesátých letech dvacátého století počešťováno na Evžen Ionesco.

⁸² *Plešatá zpěvačka*, cit. 79.

scénáři, neboť televizní tok se snaží udržet si své diváky. Stejně tak je určena tato fráze divákům v KSA, neboť už nyní je jasné, že byl naprosto narušen původní Ioneskův koncept *Plešaté zpěvačky*. Z absurdity fráze se stává reálná absurdita televizního programu, kterou vystihuje navazující reklamní vsuvka.

„Gotalex je vynikající místně působící projímadlo, které po bakteriálním štěpení v tlustém střevě zvyšuje střevní peristaltiku a usnadňuje vyprázdnění při zácpě. Gotalex lze pravidelně při každodenním podávání užívat po dobu omezenou i neomezenou a to jak po konzultaci tak i bez konzultace s lékařem. Stejně jako všechny vynikající léky může mít i Gotalex některé nežádoucí účinky. Náhlé otěhotnění provázené prudkou bolestí hlavy, poruchy erekce provázené horečkou omladnic, srdeční záchvat a cévní mozková příhoda.“⁸³

Zaměříme-li se na vizuální podstatu této reklamy, je tvořena synchronizovaným tanečkem dvou dívek a jednoho travestity, v jehož průběhu nám moderátor doporučuje ono projímadlo. Pokud se snažíme vnímat logickým myšlením text, spadá nám do podstaty absurdního dramatu. Věty se vzájemně vylučují, lék nám může pomoci, nebo ublížit. Zároveň se jedná o běžnou realitu, kdy příbalové informace k léčivům obsahují tolik vedlejších účinků. Reklamy se prezentují právě oním využíváním šťastných a krásných lidí, kteří jsou šťastni díky tomuto výrobku.

Po reklamě je moderátorský pult odvezen a divák zjišťuje absenci moderátorových kalhot, čímž naprosto utrpěla serióznost pořadu i moderátora. Absence kalhot by mohla na první pohled odkazovat také na dřívější televizní praxi, kdy moderátoři z důvodů vysokých teplot ve studiu moderovali za pultem jen ve spodním prádle, avšak úšklebek moderátora, spojený s útekem ze scény, vypovídá spíše o jakési rebelii a snaze vzbudit skandál. Znělkou relace o počasí podtrhuje Grzegorz Kempínský vyznění dalšího bodu programu, kterým je soap opera,⁸⁴ v jejíž dějiště se studio během reklamní vsuvky transformovalo. Jedná se o obývací pokoj manželů Smithových. Stylizaci do soap opery odpovídá hned několik hledisek. Segmentace pořadu do kauzálně samostatně uzavřených a nenavazujících scén, snaha sugesce normálnosti

⁸³ Scénář inscenace *Plešatá zpěvačka*, s. 3. Dostupný v archivu KSA.

⁸⁴ Soap opera neboli mýdlová opera odkazuje zejména na původ, kdy sponzorem těchto televizních relací bylo spotřební zboží pro ženy v domácnosti. Tento žánr je charakteristický svou emocionalitou, zaměřenou zejména na ženské publikum.

a každodennosti, do středobodu dění jsou postaveny vztahové zápletky apod. Pointou simulace soap opery je zde usmíření partnerů, scéna je následně ukončena písní z českého seriálu.⁸⁵ Tok televizního pořadu je přerušen, ocitáme se v zákulisí, v němž si moderátor Teodor Kružítka ve spodním prádle pročítá porno časopis. Poslední zbytky serióznosti postavy se tímto aktem nenávratně vytrácí. Studioman oznamuje změnu programu a to obsazení Teodora Kružítka do postavy služebné Máry, kostymérky jej okamžitě obléknou do ženského kostýmu a pomáhají mu s textem. Z této situace se pomocí světelné změny dostáváme k období dokudramatu,⁸⁶ ve kterém se služebná přiznává k tomu, jak si užila odpoledne. Pomocí zvukové znělky počasí nastává prostor pro přestavbu studia, obrys pódia se mění ve výstražné červené světlo a v průběhu znělky zábavného pořadu s výrazným entréé pana Martina, kterého ztvárňuje Michal Čapka, se ocitáme ve večerní zábavné show, kterou moderuje společně s paní Martinovou, ztvárněnou Petrou Kocmanovou. Zábavným stylem zjišťují, že jsou manželé, po zjištění se večerní show překlene opět v dokudrama. Postavy ustrnou ve štronzu a Máry nám osvětluje situaci. Následnou znělkou detektivního či pátracího pořadu a krátkou pohybovou choreografií manželů Martinových se pomalu přeneseme zpět do zábavného pořadu, ve kterém manželé tančí na píseň *We no speak americano*,⁸⁷ jejíž název i text je opětovným připomenutím původního východiska Ionescova textu. Postavy tančit nechtějí, ale jejich těla jako by automaticky musela reagovat na spuštěnou hudební vsuvku, jedná se o zdůraznění skutečnosti manipulace s jedincem nejen za obrazovkou, ale i s účinkujícími.

Hazardní hrou je další část televizního programu, ve které Lote Bedýnková v podání Terezy Dočkalové losuje *Šťastných deset*, neustále si plete čísla, která jí jsou evidentně čtena do sluchátek. Vzniklá situace působí tragikomicky, neboť upozorňuje na manipulování a lehkou ovlivnitelnost diváka i moderátorky, což dovršuje následný přechod do přestavby studia a násilného roztleskávání publika. Zde se poprvé objevuje vlezlá postava, které se studioman zbaví zahrnutím do šaten. Do nově přestaveného prostoru přichází manželé Martinovi a Smithovi během písně *A night like this*⁸⁸ poznáváme skrze přístup k tanci charaktery postav. Ty se usazují na židle směrem

⁸⁵ Jedná se o Cesty domů, píseň má název *Zitřejší ráno*. Hudbu složil Michal Pavlíček a text Petr Kolečko. Píseň je nazpívána Lucií Bílou a Josefem Vojtkem.

⁸⁶ Docudrama neboli hraný dokument využívá na rozdíl od klasických dokumentů prvky herectví.

⁸⁷ Píseň *We no speak americano* Yolanda Be Cool.

⁸⁸ Píseň je nazpívána Carou Emeraldovou.

k divákům a vracíme se k žánru soap opery. Rozhovory o nepodstatných věcech a sexuální napětí mezi panem Smithem a paní Martinovou vyústí v příchod velitele požárníků. Jeho sexappeal je shozen reklamou na přípravek na erekci. Soap opera je přerušena zábavnou estrádou, kdy páry synchronizovaně tančí na píseň *How do you do*.⁸⁹

Příchodem velitele požárníků, postavu Alberta Čuby, se zcela proměňuje stávající situace. Velitel se stává moderátorem, jenž je vůdčí a významnou postavou ve všech následujících pořadech. Zbytek postav tvoří jakési křoví čekající na vyzvání k akci. Velitel požárníků mluví velmi zřetelně a hlasitě, svojí mluvu si frázuje na fragmenty, na jejichž konci nechává prostor pro smích a potlesk fanoušků. Každá věta má svou pointu, která je často doplněna mrknutím oka či jiným významným gestem. Pořad pokračuje znělkou *Sama doma*, rychlou přestavbu zajistí postavy a diváci se nacházejí na čtené zkoušce před přímým přenosem. V rámci této čtené zkoušky jsou postavy odkázány na pevně sepsaný scénář, včetně vtipů. V následném přímém přenosu slyšíme totéž. Grzegorz Kempinski touto formou poukazuje na tenkou hranici mezi lží a pravdou v televizních pořadech, kdy domnělá improvizace je často předem pečlivě nacvičenou iluzí.

Po pořadu *Sama doma* se velitel požárníků zhroutí a je pozván do pořadu *Pošta pro tebe*, kde se emočně nevyrovnaný jedinec zpovídá cizím lidem se svým trápením. Velitel požárníků sice nadále zůstává středobodem aktuálního dramatického děje, nicméně jeho charakter se zde radikálně emočně proměňuje. Ostatní postavy se jej snaží uklidnit a zjistit podstatu jeho trápení. Natáčení pořadu je přerušeno výpadkem elektřiny, během kterého dochází k vystoupení z postav a milostnému poměru mezi herci ztvárňujícími paní Smithovou a velitele požárníků, nastalé situační dusno se snaží Velitel požárníků rozptýlit vyprávěním anekdot. Další reklamní vsuvka na prezervativy je parodií na Karla Gotta a písně *Lady karneval*.

Program následně pokračuje scénickou simulací žánru stand up comedy. Velitel požárníků během pořadu odkazuje a parodizuje osobu, která jej ztvárňuje, herce Alberta Čuby, neboť se představí jako Albert z Frýdku-Místku. Vystupuje jako nesmělý a trémou trpící jedinec, ač má v ruce mikrofon, není téměř slyšet. Jeho umělecký výkon hodnotí zbylé dva páry, simulující komisi z talentové soutěže *X-factor*. Hlasový projev Velitele požárníků je velice tichý, pomalý. Vyjadřuje se s obtížemi. Samozřejmě tento

⁸⁹ Autor *How do you do* je The Beatles.

svůj hlasový projev doplňuje pro nervozitu tak typickými řečnickými chybami. Nadechuje se uprostřed věty a výrazně mění harmonii hlasu. Čím více si však získává svými vtipy publikum, tím hlasitější je i jeho mluvený projev. Kolísavá harmonie mluvy s výrazným důrazem na interpunkci však zůstala. Svou nervozitu přenáší jak na ostatní postavy, tak i na diváky. Odvahu mu dodává povzbuzování ženských postav. I přes nárůst sebevědomí se však nevyrovnal své dřívější suverénní poloze. V této části programu je v přední části jeviště parodováno použití znakové řeči, coby další odkaz k vlezlosti konzumu, jenž je mnohdy maskován bohulibými úmysly. Ve stand up comedy se nám postupně představí všechny postavy, odkazem na pozdní hodiny přecházíme v soutěžní noční pořad, který uvádí velitel požárníků. Do pořadu volá soutěžící Albert z Frýdku-Místku, jedná se tedy o rozhovor sama se sebou, po jehož skončení se nacházíme opět v soap opeře, do které vpadne Máry. Dochází k setkání milenců a ukončení epizody. Manželské páry zůstávají osamoceny a hlasitou překotnou proklamací nesmyslných frází, slov a definicí, jež finálně odkazují k prapůvodní podstatě dramatu.

Grzegorz Kempínský tedy scénář využívá v jeho komplexnosti, avšak fragmentárně výstupy rozděluje na samostatně fungující žánrové pořady. Do popředí se tedy oproti Ioneskově dramatické předloze nedostávají prázdné fráze, nýbrž forma jejich prezentace. Každý pořad je zahájen i uzavřen zvukovou znělkou, případně reklamou, skládající se ze zpěvu a tance. Pořady jsou spojovány stejnými postavami, avšak vždy svým jednáním a vystupováním odpovídají žánrovému zařazení pořadu. Kempínskému práce s fikčním televizním programem je nelogická, večerní pořady střídají dopolední show zaměřené na ženy v domácnosti apod. Avšak tato nelogičnost vyvěrá z praxe, v které jsou často reprízovány ranní programy v odpoledních hodinách, tato skutečnost vyvěrá z nedostatku pořadů začínajících televizních stanic. Těmito reprízami jsou vyplňovány programové mezery. „*Texty absurdního divadla jsou – co se týče míry své absurdnosti - „soběstačné“.* Cokoli, co ji zdůrazňuje zvenčí, je vlastně nadbytečné a umrtvující. Pokud se režisérům nepodaří rozkrýt je „zvenitř“, tj. obnažit jejich nerv a z něho pak vycházet, stačí je hrát tak, jak jsou.“⁹⁰

Primární specifikum Kempínského režijního přístupu k inscenaci Ioneskovy *Plešaté zpěvačky* v KSA tkví v žánrovém posunu od původního absurdního dramatu směrem k estetické symbióze kabaretu a grotesky. Evidentně kabaretní je inscenační

⁹⁰ Výstřižek z obálky *Plešatá zpěvačka* v DIK – Žižkovské divadlo T. G. Masaryka. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

struktura *Plešaté zpěvačky* v souladu s Pavlovského definicí, kdy „podobně jako u estrády, varieté či revue, bývají představení strukturována jako řada výstupů, čísel či skečů“⁹¹, na rozdíl od výše jmenovaných žánrů je však důraz kladen na komorní prostor, neexistenci bariéry mezi jevištěm a hledištěm, a především intenzivní kontakt s publikem. V souladu s tezí, že „Kabaret není vždy jenom jednostranně zábavný, může mít i nezpochybnitelné umělecké, společenskoapelační funkce“⁹² je i společensko-kritický aspekt inscenace, kdy se pod napohled nevázanou zábavou objevuje razantní odsudek konzumu komerčního televizního vysílání, jenž každodenně manipuluje s masami. Při hledání kabaretních rysů v Kempinského inscenaci *Plešaté zpěvačky* bychom přitom jen zdánlivě mohli narazit na absenci postavy konferenciéra, coby tradičního žánrového atributu. Funkci průvodce večerem si ovšem postupně předají takřka všechny zásadní postavy inscenace. Moderátorem Teodorem Kružítkem počínaje, přes travestitního muže z reklam a zúčastněné manželské páry, Velitelem požárníků konče.

Z grotesky, coby „Žánru, který je neoddělitelně spjat s nástupem filmu, ačkoliv jeho tradice zasahuje do pantomimických a klaunských vystoupení ve varieté či cirkusových manéžích. Tam, kde je potřeba vnější akce, ryze situačního humoru, náhle objevujeme nečekané vztahy mezi lidmi a jejich vnějším světem“⁹³ přejímá Kempinský především brutální komiku, ani ta zde ale nefunguje samoúčelně, ale jako výrazný prostředek sloužící ke společenské kritice jako zásadnímu podtextu inscenace. „Groteskní výrazovou formou par excellence: záměrné přehánění, znetvoření přírody, zdůrazňování viditelné, materiální stránky forem.“⁹⁴

⁹¹ PAVLOVSKÝ, cit. 6, s. 135.

⁹² PAVLOVSKÝ, cit. 6, s.136.

⁹³ HERFURT, Ivan. *Zlatý fond světové kinematografie*. 1. Vydání. Praha, Horizont 1986.

⁹⁴ PAVIS, cit. 4, s. 166.

4.3 Inscenační řešení Plešaté zpěvačky

Plešatou zpěvačku vybral pro inscenování dramaturg Komorní scény Arény Tomáš Vůjtek⁹⁵ společně s uměleckým šéfem Ivanem Krejčím, jenž „ji viděl v provinčním divadle na předměstí Katovic: *“Na absurdní dramatikou, která byla hitem šedesátých let, přišel plný sál. Všichni řvali smíchy – a přitom je to Ionesco, jehož tvorba je často vnímána neprávem jako ušlechtilá nuda.”* Inspirací byla pro režiséra reklama na projímadlo, kterou náhodou zaslechl ve svém autorádiu.“⁹⁶ K režii tedy pohostinsky přizval Grzegorze Kempiského,⁹⁷ pro něhož se ostravská inscenace stala opětovným návratem k Ioneskově nejslavnější hře.

Významnou složkou inscenace je scénografie Barbary Wołosiukové,⁹⁸ která je v úzké návaznosti na režijní koncepci Grzegorze Kempinského. Scénografické pojetí výrazně zdůrazňuje model variabilního televizního studia, z jehož mnohostranné využitelnosti lze účelně vytvořit prostor pro několik pořadů pomocí jednoduchých přestaveb. Dochází tak k variacím jednoho prostoru do několika různých scénických aranžmá, jež evokují řadu na sebe volně navazujících televizních pořadů. Přínosnost scénografie pro inscenaci tkví ve flexibilitě a rychlosti přestaveb, což zřetelně zrcadlí neukojitelnost televizního média, fungujícího na továrním principu tvorby co největšího množství pořadů. Barbara Wołosiuková na jevišti vytvořila variabilní posuvné podium kruhového půdorysu, rozdělené na dvě poloviny plastovým předělem, jenž plní několik funkcí. Manželé Smithovi jej využívají jako dveře, v reklamním spotu plní funkci průhledného boxu pro tanečnice. Na začátku představení je vpravo před

⁹⁵ Tomáš Vůjtek vystudoval pedagogickou fakultu v Ostravě a začal vyučovat literaturu a kulturní dějiny na Janáčkově konzervatoři. V první polovině devadesátých let se dramaticky i dramaturgicky realizoval v amatérském divadelním souboru Ostravská pohoda. Po té začal dramaturgicky spolupracovat s profesionálními ostravskými scénami např. s Divadlem Petra Bezruče, Národním divadlem moravskoslezským. Od divadelní sezony 2006/2007 působí jako hlavní dramaturg KSA, v které se realizovala úspěšně jeho dramata *Brenipartija*, *Vánoční hra*, *S naději i bez ní* (získal Cenu Hvězd na vrbě 2012 Nadační fond Alfréda Radoka).

⁹⁶ *Aréna oslaví státní svátek inscenací*. Výstřižek z obálky *Plešatá zpěvačka* v Komorní scéně Aréna, Dostupné v divadelním ústavu Praha.

⁹⁷ Jedná se o spolupráci v rámci evropského projektu Partnerství, založeném na posilování společensko-kulturních styků. V tomto případě se jedná o spolupráci Komorní scény Aréna se Slezským divadlem v Katovicích.

⁹⁸ Vystudovala Akademii výtvarných umění ve Varšavě a také scénografii v Krakově. Spolupracuje s divadlem v Poznani, Gdaňsku, Katovicích a Krakově. Ve Slezském divadle v Katovicích začala spolupráce Barbary Wołosiukové s Grzegorzem Kempinským.

posuvným podiem umístěn moderátorský pultík, který slouží Josefu Kalužovi jako místo úvodního představení.

V předním plánu posuvného podia se nachází dvě bílé kožené sedačky a malý bílý dřevěný stůl. S těmito kusy nábytku se často manipuluje. Na základě aranžmá jsou kusy nábytku přesouvány do předních či zadních částí posuvného podia. Při přesunutí do zadní části podia plní sedačky funkci pohovek v talk show. Prostor je vybaven také třemi plastovými židlemi, na kterých manželé Martinovi sedí. Komická situace vzniká z chybějící židle pro pana Smitha, kterému studioman přináší malou stoličku, zároveň to může odkazovat ke zkušenostem z běžného života a společenské etice návštěv, kdy se vše podřizuje hostům, a hostitelé snášejí různá úskalí.

S typem pořadu, na který v dané chvíli inscenace odkazuje, se proměňuje kromě znělek také osvětlení posuvného podia, jehož okraj je potažen svítícím řetězem. Světlo vyzařující z řetězu vzbuzuje dojem zapnuté televizní obrazovky ozařující divácké tváře. Televizní pořady se snaží být součástí domácností, moderátoři se svým přátelským postojem snaží navodit atmosféru intimního až familiérního kontaktu mezi diváky a vystupujícími, z čehož plyne i narušení čtvrté stěny.

Typologie postav a s ní spojené kostýmy Barbary Wołosiukové odpovídají zařazení scén do podob určitých televizních pořadů. S manžely Smithovými se poprvé setkáváme ve scéně stylizované do anglické soap opery, s čímž souvisí i kostýmní zasazení do anglické měšťanské střední vrstvy čtyřicátých let dvacátého století. Paní Smithová je cílevědomá, spořádaná žena v domácnosti, má kratší bílé šaty nevýrazného střihu. Barva šatů odpovídá barvě pohovek, čímž je zdůrazněna spjatost této postavy s místem děje, které ji téměř pohlcuje. Avšak rudou barvou doplňků paní Smithové (lodičky, hodinky, korále, náušnice) je naznačen určitý prvek nenápadné průbojnosti a nebezpečnosti průměru. Rudá barva je spojovacím prvkem manželů Smithových, manžel má ve stejné barvě sladěnou vestu a motýlka, jinak je oděn do nenápadných tmavých kalhot a košile. Postava pana Smitha má ráda pohodlí domova, ale zároveň je fyzicky přitahován exotikou čišící z paní Martinové, která působí jako pravý opak jeho ženy.

Jako protipól k distingovanému páru Smithových působí manželé Martinovi. Pokud typově i stylově zasadíme manžele Smithovy do seriálu z anglické střední vrstvy, pak manželé Martinovi symbolizují pompézní americkou hard rockovou kulturu 90. let 20. století. Spojovacím prvkem manželů Martinových je nazlátlá nápodoba kůže, ze

keré je zhotovena jak dámská bunda s kožešinou, tak pánský dlouhý kabát. Lascivní oděv paní Martinové je složen z průhledného růžového topu, téměř zakrývajícího krátké tmavé kraťasy. Vzhled ženy prodávající své tělo dotváří vysoké kožené šněrovací kozačky a tmavé silonové punčocháče s výrazným vzorem. Doplnky jsou stejně výrazné jako kostým, několik druhů nesourodých korálů a velké peříčkové růžové náušnice. Explicitně sršící sexualitou si tato postava kompenzuje nižší inteligenci. Kostým pana Martina je o něco střídmější, jedná se o světlé kalhoty, tmavé tričko s lebkou a kožené boty na vyšším podpatku. Ve spojení oděvu a nevhodného chování pro anglického gentlemana a lady tak manželé Martinovi symbolizují v plnosti nevkus a nezdravý životní styl, čímž narušují anglické společenské konvence. Již samotné první setkání manželů Martinových působí jako ráno po velké párty, kdy si postavy nejsou jisté, s kým strávily noc. Postava velitele požárníků je stylizována do zpěváka Robbieho Williamse, neboť píseň tohoto interpreta s názvem *Bongo bongo*⁹⁹ je této postavě písní průvodní a „atribuční“. Oznamuje příchod, ale také odchod, jehož komika vychází z herecké akce, v níž se velitel požárníků Albert Čuba musí podvolovat této písni a reagovat na její spuštění chůzí, nehledě na okolnosti, které mu mohou bránit. Kostým je složen z ležerní bílé košile zastrčené do světlých kalhot a bílo-černého šátku. Uvolněnost a styl dodávají kostýmu dva doplňky. Prvním je kožený pásek s výraznou sponou, se kterou manipuluje při sexuálních gestech. Druhým jsou sluneční brýle, se kterými si taktéž pohrává. Kostýmem služebné jsou delší černé šaty s bílým límečkem, které odpovídají opět stylu anglické měšťanské vrstvy.

Přestože je ve scénáři vyjmenováno pouze šest postav, na jevišti se jich vystřídá více než dvojnásobek. Kromě výše zmíněných manželů Smithových a Martinových, velitele požárníků a služebné Máry se v inscenaci vyskytuje moderátor, studioman, girls, Lote Bedýnková a vlezlá postava, jedná se o typy postav dobře známých televizním divákům. Názvy připsaných postav jsou tzv. mluvící jména, která odkazují k charakteristice či činnosti postav. Lote Bedýnková pracuje jako hosteska v pořadu, kde losuje čísla, zároveň bedýnka může působit jako pejorativní označení nižší inteligence. Girls jsou dívky dnešní doby, které si v první řadě zakládají na dobrém vzhledu. Teodor Kružítko může odkazovat na schopnost opisovat kruh, aplikováno do prostředí televizního showbyznysu je tato postava schopna zaskočit za jakoukoli postavu, což se potvrzuje při scéně, kdy se z moderátora stává služka.

⁹⁹ Původním interpretem byl Manu Chao, v roce 2006 píseň přezpíval Robbie Williams.

Televizní moderátor Teodor Kružítko v podání Josefa Kaluži se snaží přenést přes televizní obrazovky co nejvíce pozitivní energie. Divák KSA, díky principu „divadla na divadle“, však moderátora zároveň vnímá i jako nevrlého alkoholika, který je za moderátorským pultem jen ve spodním prádle. Zbytek kostýmu odpovídá konvenci televizního zpravodajství, světlá košile, tmavé sako a kravata. Postavu studiomana divák z televizní obrazovky nezná, ale je si vědom, že k televiznímu vysílání bezprostředně patří. Muž, který upravuje podium, odpočítává začátek představení a stará se o plynulost a bezproblémovost přenosu. Jedná se o nenápadnou, ale podstatnou figuru fungování televizního vysílání. Nevýraznost této postavy podtrhuje jednoduchý kostým složený z tmavých kalhot, vesty a čepice. Ke komunikaci s Evženem¹⁰⁰ využívá sluchátka.

Dalšími postavami jsou girls, svůdné mladé dívky, fungující a reagující na stereotyp reklam, kdy se skrze mladou ženskou sexualitu propaguje téměř cokoli. V první reklamě (na projímadlo) jsou dívky kostýmně stylizovány do rolí zdravotních sester, avšak kontrastně působí délka oděvu a střapce od roztleskávaček. V reklamě podporující erekci se jedná o kožené mini šaty a bundy, odkazující na brutální sexuální praktiky. Poslední reklama se týká kondomů a dívky jsou stylizovány do sboristek vystupujících na koncertech Karla Gotta, což podtrhuje parodie písně *Lady karneval* od tohoto interpreta.

Lote Bedýnková je stylizována do předválečného období v Las Vegas. Jedná se o flitrované šaty, učesané vlasy ozdobené květinou a střevíčky na podpatku.

Vlezlá postava se objeví na scéně téměř kdykoli je možnost. Nikdy nepromluví, pouze se snaží upoutat pozornost. Postava je němým vzkazem lidské marnosti, toužící po nezaslouženém obdivu. Kostým je složen z tmavých kalhot a vesty. S každým příchodem na scénu má postava na sobě jeden výraznější prvek (dámské podpatky, flitrovaný klobouk), kterým chce zaujmout.

Výběr hudební složky si zajistil režisér Grzegorz Kempínský sám, neboť hudební předěly jsou výraznou součástí režijní koncepce inscenace. Televizní program, tedy každý jeho segment, je zahájen zvukovým jinglem odkazujícím na odpovídající reálný pořad, tedy znělkami ze zpravodajství, zábavných pořadů apod. Divák automaticky zařadí scénu do dané kategorie, z čehož vyplývá i předpokládané divácké očekávání následné stylizace. Špatný výběr hudebních úvodů by mohl způsobit zmatek

¹⁰⁰ Evžen je fiktivní režisér televizního programu.

v návaznosti pořadů a logického vysvětlení, neboť kostýmní složka zůstává po celou dobu představení neměnná a divák se orientuje zejména díky hudebním předělům. Hudební doprovod k reklamním vsuvkám, tedy k reklamě na projímadlo, prezervativy a prostředek pro podporu erekce, složil Vladislav Georgiev.

ZÁVĚR

Plešatá zpěvačka byla ve světovém divadelním kontextu inscenována jako první absurdní drama, avšak toto označení získala až zpětně zásluhou divadelního kritika a teoretika Martina Esslina, který se jako první začal v 50. letech 20. století aktivně věnovat vymezení žánru absurdního dramatu. V publikaci *The Theatre of the Absurd* vymezuje historický vývoj absurdního dramatu, samotnou problematiku pojmu a přístupy dramatiků spadající pod toto označení. Samuel Beckett s *Čekáním na Godota* aplikuje absurdno oproti Eugènu Ionescovi v přiznaném čekání. Ioneskovy postavy si své čekání na smrt oproti postavám Beckettovým nejsou schopny přiznat. Z českých absurdních dramatiků jsem stručně představila specifika prvotiny Václava Havla *Zahradní slavnost*.

Ve druhé kapitole jsem se zaměřila na rozbor původní dramatické předlohy, zároveň jsem představila dramatika Eugèna Ioneska a jeho způsob absurdní poetiky. Na základě popisu politicky kulturní situaci v 50. a 60. letech 20. století jsem popsala první zkušenost českého publika s absurdním dramatem, kterým byl Ioneskův *Nosorožec*. Dále jsem vystopovala inscenační tradici dramatu *Plešatá zpěvačka* na oficiálních českých jevištích.

Ve třetí kapitole jsem představila stručně historii Komorní scény Aréna, její dramaturgické zaměření a poetickou inklinaci ke studiovým divadlům. Na základě rozboru dramatického textu jsem vysledovala přeměnu interpretace v inscenaci *Plešatá zpěvačka* z KSA. Oproti původní dramatické předloze je inscenace silně ovlivněna specifickým autorským režijním konceptem Grzegorze Kempinského a jeho profesním zaměřením, které je krom divadelního také televizní. Prostřednictvím analýzy inscenace v KSA jsem došla k závěru, že režijní koncepcí dochází nejen k prostorové transpozici, ale také k proměně vyznění základního tématu Ioneskova výchozího textu. Evidentní pohnutkou změny prostoru byla snaha nalézt ekvivalent k zašlé tradici anglických čajových dýchánek, na které právě Ionesko ve své *Plešaté zpěvačce* výrazně narážel. Jestliže anglická smetánka se před půlstoletím scházela po večeři k volné konverzaci, dnes se tato tradice díky příchodu televizního média eliminovala a proměnila v pasivní očekávání zábavy, kterou nám nabízí televize. Televizní médium se samozřejmě zabývá i intelektuálními pořady, avšak Grzegorz Kempinský se zaměřil právě na bulvární sféru,

na pořady oblíbené zejména mainstreamovým divákem. Takto vymezené prostředí přináší množství vizuálních zábavných prvků i hereckých výzev. Původní text upozorňoval na krizi jazyka a neschopnost komunikace, v inscenaci KSA se nám Ioneskovo téma proměňuje na mediální komunikační normu, v které není místo pro pravdu.

Zároveň se ale soustředěním na vizuální stránku upozaďuje myšlenka prázdných slov. Divák je doslova atakován širokým spektrem televizních pořadů, ruchů, přestaveb, písní a tanců s mladými dívkami, čímž dochází k menšímu soustředění na textovou složku. Tuto skutečnost dokazuje fakt, že divákovi v mysli nezůstane Ioneskův text, ale spíše text reklamy s podbízivou melodií.

Inscenace vyznívá jako apel na společnost, která je dennodenně otrokem mediálního světa. V rámci přenesení děje do televizního studia, tedy pomocí principu „divadla na divadle“ upozorňuje na manipulaci s diváky. S manipulací zdůrazňuje také fakt, že lež je přijímána jako právoplatný ekvivalent pravdy. Pod rouškou hezkých těl tanečnic v reklamách se ukrývají zdraví neprospěšné produkty. Solidní osoby prezentující zpravodajství jsou skrytými alkoholiky. Nejvýznamnější posun postavy se týká velitele požárníků. V předloze se jedná o tichého, spíše zakřiknutého hosta. V inscenaci KSA se razantně proměňuje v hybatele děje, téměř cokoliv říká je laděno sexuálníím podtextem a tak na něj také reagují postavy. Sexualita je vnímána v reklamních vsuvkách a to jak formou tanečnic, tak obsahem spotů, čímž se ještě více zdůrazňuje myšlenka konzumního života. Užívat si života, protože nic jiného nemá v tomto nonsensu smysl.

POUŽITÉ ZDROJE

Literatura

CREEBER, Glen. *The Television Genre Book*. 1. ed. London: BFI, 2001. p. 47-49. ISBN 0-85170-850-1.

DROZD, David. *Jak číst divadelní hru*. Brno, Olomouc, 2008. 28 s.

DROZD, David. *Příběhy dlouhého nosu*. 1. vyd. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2011. 235 s. ISBN 978-80-7460-005-0.

DUBSKÝ, Ivan. Co je absurdní? *Divadlo* 14, č. 10, 1963. s. 15 – 23.

DVOŘÁČEK, Jan. *Masarykův slovník naučný*. 1. vyd. Praha: Nákladem československého kompasu, 1925. 1089 s.

EFFENBERGER, Vratislav. *Realita a poesie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1969. s. 11 – 62.

ESSLIN, Martin. *Absurd drama*. 1. vyd. Harmondsworth: Penguin Books, 1965. 184 s.

ESSLIN, Martin. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966. 81 s.

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. 3. ed. London/New York: Bloomsbury, 2001. 480 p. ISBN 978-0-4137-6050-0.

HERFURT, Ivan. *Zlatý fond světové kinematografie*. 1. vyd. Praha: Horizont 1986.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995. 163 s. ISBN 80-900066-8-X.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 3. vyd. Brno: Janáčková akademie múzických umění v Brně, 2012. 204 s. ISBN 978-80.7460-026-5.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Zastavení na Zábradlí. *Divadlo* 16, č. 8, 1965. s. 11-17.

IONESCO, Eugène. *Střípky deníku*. 1. vyd. Praha: Argo, 1997. 217 s. ISBN 80-7203-150-3.

JUST, Vladimír a kol. *Česká divadelní kultura 1945 – 1989 v datech a souvislostech*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1995. 269 s.

JUST, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010. s. 52-102. ISBN 978-80-200-1720-8.

JUST, Vladimír. *Proměny malých scén*. 1. vyd. Praha: Mír, 1984. 302 s.

KERR, Walter. Mnohoznačnost absurdního divadla. *Divadlo* 16, 1965, č. 6, s. 11-18.

KORDA, Jakub. *Úvod do studia televize 1*. Olomouc, 2013. 26 s.

KOUŘIL, Miroslav. První rok plánované dramaturgie. *Československá dramaturgie 1950*, 1950.

KRAUS, Karel. Zábradlí jako typ. *Divadlo* 14, č. 7, 1963, s. 40-45.

LAZOŘČÁKOVÁ, Tatjana. *Depeše na kolečkách*. 1. vyd. Brno: Janáčková akademie múzických umění, 2011. 221 s. ISBN 978-80-7460-006-7

MILDEOVÁ, Zuzana. *Komorní scéna Aréna v Ostravě*. Olomouc 2006. Bakalářská diplomová práce, Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta, Katedra divadelních, filmových a mediálních studií.

MUKAŘOVSKÝ, Jan. Pokus o strukturní rozbor hereckého zjevu. *Literární noviny V*, č. 10, 1931.

ORNEST, Ota. Československá dramaturgie a pětiletý plán. In *Československá dramaturgie*. Praha: Divadelní ústředna, 1949. s. 26.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 8070081570.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy: teatrologický slovník*. 1. vyd. Praha: Libri, s. r. o., 2004. s. 82. I SBN.80-7277-194-9.

PORUBJAK, Martin. Absurdní dialog v absurdním dramatu a společnosti. *Divadelní noviny* 3, 1994, č. 1, s. 1 + 4. ISSN 1210-471X.

PŘIKRYLOVÁ, Miroslava; KNOPP, František. *Bibliografie časopisu divadlo 1949 – 1970*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 1998. 639 s. ISBN 80-7008-082-5.

RIEGER, František Ladislav. *Slovník naučný*. 1. vyd. Praha: Kober a Markgraf, 1860. s. 21.

SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 1. vyd. Brno: Krajské nakladatelství, 1963. 161 s.

SUS, Oleg. Teorie absurdna a absurdní komika. *Divadlo* 14, 1963, č. 10, s. 1-9.

UHLÍŘOVÁ, Eva. K autorské metodě Havlovy Zahradní slavnosti. *Divadlo* 15, 1964, č. 1, s. 46-51.

UHLÍŘOVÁ, Eva. K prvnímu svazku Ionescových her. *Divadlo* 10, 1959, č. 4, s. 257-266.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999. 168 s. ISBN 80-86055-60-4.

VODIČKA, Libor. *Úvod do studia divadla*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. 54 s. ISBN 978-80-244-1817-9.

ZÁVODSKÝ, Artur. *Drama a jeho výstavba*. 1. vyd. Brno: Krajské kulturně osvětové středisko, 1971. 111 s.

ZÁVODSKÝ, Artur. *Drama jako struktura*. 1. vyd. Brno: Krajské kulturní středisko v Brně, 1971. 100 s.

Prameny

GABRIEL, Vladimír. *K sporům o Ionesca*. Výstřížek z obálky *Nosorožec* v Divadle E. F. Buriana. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

HOSNEDLOVÁ, Hanka. *Plešaté zpěvačky se ujali jihočeští herci poprvé*. Výstřížek z obálky *Plešatá zpěvačka* v Jihočeském divadle. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

IONESCO, Eugène. *Plešatá zpěvačka, Židle*. 1. vyd. Praha: Akcent, 2006, 123 s. ISBN 80-86216-69-1.

IONESCO, Eugène. *Plešatá zpěvačka*. Divadelní program. Komorní scéna Aréna v Ostravě, premiéra 17. 11. 2012. Ostrava: Komorní scéna Aréna, 2012.

IONESCO, Eugène. *Plešatá zpěvačka*. Překlad Jiří Konůpek. Divadelní hra. Praha: DILIA, 43 s.

IONESCO, Eugène. *Plešatá zpěvačka*. Scénář. Komorní scéna Aréna, Ostrava, 2012. 31 s. Interní materiál Komorní scény Aréna.

Komorní scéna Aréna. *Eugène Ionesco - Plešatá zpěvačka* [online]. [cit. 22. 12. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.divadloarena.cz/repertoar/plesata-zpevacka>>.

MACHONIN, Sergej. *Nosorožec na scéně*. Výstřížek z obálky *Nosorožec* v Divadle E. F. Buriana. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

Nosorožec. Výstřížek z obálky *Nosorožec* v Divadle E. F. Buriana. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

Obálka s názvem: *Nosorožec Divadle E. F. Buriana*. Divadelní ústav v Praze.

Obálka s názvem: *Plešatá zpěvačka divadelního spolku Kašpar*. Divadelní ústav v Praze.

Obálka s názvem: *Plešatá zpěvačka v Divadle Na zábradlí*. Divadelní ústav v Praze.

Obálka s názvem: *Plešatá zpěvačka v Divadle T. G. Masaryka*. Divadelní ústav v Praze.

Obálka s názvem: *Plešatá zpěvačka v Jihočeském divadle*. Divadelní ústav v Praze.

Obálka s názvem: *Plešatá zpěvačka v Komorní scéně Aréna*. Divadelní ústav v Praze.

Obálka s názvem: *Plešatá zpěvačka v DIK – Žižkovské divadlo T. G. Masaryka*.
Divadelní ústav v Praze.

ŠULC, Jindřich. *Nosorožec, aneb všude vyprodáno jen...* Výstřížek z obálky *Nosorožec* v Divadle E. F. Buriana. Dostupný v Divadelním ústavu v Praze.

Recenze

Česká televize. *Komorní scéna Aréna uvádí Plešatou zpěvačku jako televizní show* [online]. [cit. 20.12. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.ceskatelevize.cz/zpravodajstvi-ostrava/kultura/203801-komorni-scena-arena-uvadi-plesatou-zpevacku-jako-televizni-show/>>.

HOFMANOVÁ, Jiřina. *Ost-ra-var 2012: den druhý: Plešatá zpěvačka* [online]. [cit. 5. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.rozrazilonline.cz/clanky/1046-Ost-ra-var-2012-den-druhy-Plesata-zpevacka>>.

LÍČKA, Milan. *Jak se češe plešatá zpěvačka* [online]. [cit. 5. 11. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://ostravablog.cz/kultura/divadlo/jak-se-cese-plesata-zpevacka/>>.

LOLLOK, Marek. *Eugène Ionesco – Plešatá zpěvačka z Celetné* [online]. [cit. 11. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.nekultura.cz/divadlo-recenze/eugene-ionesco-plesata-zpevacka-z-celetne.html>>.

SOBOTA, J. *Plešatá zpěvačka* [online]. [cit. 11. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.lacultura.cz/2013/09/plesata-zpevacka/>>.

SOPROVÁ, Jana. *Eugene Ionesco: Plešatá zpěvačka* [online]. [cit. 10. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.rozhlas.cz/mozaika/recenze/_zprava/524839>.

Audiovizuální prameny

BOČKOVÁ, Lenka, IONESCO, Eugène. *Plešatá zpěvačka*. Divadelní spolek Kašpar v Praze, záznam divadelního představení. Praha, 2008.

VŮJTEK, Tomáš, IONESCO, Eugène. *Plešatá zpěvačka*. Komorní scéna Aréna v Ostravě, záznam divadelního představení. Ostrava, 2013.

Elektronické zdroje

Absurdní drama [online]. Dostupné z WWW: <<http://absurdnidrama.wz.cz/>>.

All music [online]. Dostupné z WWW: <allmusic.com>.

Divadlo Na tahu [online]. Dostupné z WWW: <www.divadlonatahu.cz>.

Divadlo Petra Bezruče. *Eugène Ionesco / Plešatá zpěvačka* [online]. [cit. 1. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <http://www.bezrucy.cz/hra/plesata-zpevacka/#2_recenze>.

Divadlo V Celetné. *Plešatá zpěvačka* [online]. [cit. 16. 3. 2014]. Dostupné z WWW: <<http://www.divadlovceletne.cz/program/plesata-zpevacka/>>.

Jihočeské divadlo. *Plešatá zpěvačka* [online]. [cit. 2. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <<<http://www.jihoceskedivadlo.cz/archiv/porad/29-plesata-zpevacka>>>.

KEMPINSKY, Grzegorz. *Curriculum Vitae* [online]. Dostupné z WWW: <<http://www.kempinsky.pl/curriculum-vitae/cv/>>.

Kultura Lublin. *Barbara Wołosiuk* [online]. [cit. 5. 4. 2014]. Dostupné z WWW: <http://kultura.lublin.eu/osoby,1,1188,1,Barbara_Wo%C5%82osiuk_.html?locale=en_GB>.

O divadle. *Zatím jsem jen na dobré cestě* [online]. [cit. 4. 4. 2014]. Dostupné z WWW: < <http://www.odivadle.cz/jeviste/rozhovor/zatim-jsem-jen-na-dobre-ceste/>>.

OLSEN, Søren. 1997. *Eugene Ionesco's life*. [online]. [cit. 20. 12. 2013]. Dostupné z WWW: <<http://www.ionesco.org/vie-en.html>>.

Sosnowiecki magazín kulturalny. A propos, co z łysą śpiewaczką? [online]. [cit. 20. 12. 2013]. Dostupné z WWW: < http://sosnart.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=59:a-propos-zo-z-ys-piewaczk&catid=4:recenzje&Itemid=9>.

SEZNAM OBRÁZKOVÝCH PŘÍLOH

Plešatá zpěvačka v Divadle Na Zábradlí 1964

Obr. 1 – Helena Lehká, Jan Přeučil a Jan Libiček.



(Fotografie z archivu Divadla Na zábradlí.)

Plešatá zpěvačka v Divadle Petra Bezruče 1995

Obr. 2 – Danuše Ondráčková, Vítězslav Kryške a Věra Janků.



(Fotografie z archivu Divadla Petra Bezruče.)

Obr. 3 – Daniel Zaoral, Vítězslav Kryške.



(Fotografie z archivu Divadla Petra Bezruče.)

Plešatá zpěvačka v Jihočeském divadle 2003

Obr. 4 – Jan Dvořák a Bibiana Šimonová.



(Fotografie z archivu Jihočeského divadla.)

Plešatá zpěvačka Divadlo Na tahu 2012

Obr. 5 - Julie Válková, Ilona Semrádová, Ivo Bureš, David Bělohradský a Vítek Březka.



(Fotografie z archivu Divadla Na tahu.)

Plešatá zpěvačka divadelního spolku Kašpar (Divadlo v Celetné) 2008

Obr. 6 – Martin Hoffman, Jitka Nerudová, Lukáš Jůza, Petr Lněnička a Monika Zoubková.



(Fotografie z archivu Divadla v Celetné.)

Plešatá zpěvačka v Komorní scéně Aréna 2012

Všechny níže uvedené fotografie jsou z archivu KSA.

Obr. 7 – Tereza Cisořská, Marek Cisořský, Vladislav Georgiev.



Obr. 8 – Michal Čapka a Petra Kocmanová.



Obr. 9 – Tereza Cisořská, Marek Cisořský, Petra Kocmanová, Michal Čapka.



Obr. 10 – V předním plánu Tereza Cisořská a Albert Čuba, v zadním plánu Marek Cisořský, Petra Kocmanová a Michal Čapka.



Obr. 11 – Vlevo Zuzana Truplová, René Šmotek a Tereza Dočkalová. Vpravo Josef Kaluža.



Obr. 12 – Vladislav Georgiev a Josef Kaluža.

