

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
Katedra romanistiky



**K problematice intertextuality
v dramatickém díle Jeana Anouilhe**

**On the problematic of intertextuality
in the dramatic works of Jean Anouilh**

Jiřina Matouřková

Dizertační práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Marie Vořdová, Ph.D.

Olomouc 2015

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci na téma „K problematice intertextuality v dramatickém díle Jeana Anouilhe“ vypracovala samostatně s použitím uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 30. 1. 2015

Jiřina Matoušková

Děkuji tímto své vedoucí práce doc. PhDr. Marii Voždové, Ph.D. za odborné vedení, cenné rady a čas, který mi při zpracování této práce věnovala.

OBSAH

ÚVOD.....	7
I VYMEZENÍ POJMU INTERTEXTUALITA.....	11
I.1 VZNIK A FORMOVÁNÍ POJMU.....	11
I.2 INTERTEXTUALITA V POJETÍ GÉRARDA GENETTA.....	14
I.3 TEORIE INTERTEXTUALITY VYCHÁZEJÍCÍ Z GENETTOVA ODKAZU.....	19
I.3.1 Nathalie Piégay-Gros.....	20
I.3.2 Tiphaine Samoyault.....	21
I.3.3 Anne Claire Gignoux.....	24
I.4 INTERTAXTUALITA V OBLASTI DRAMATU.....	25
II ANOUILHOVO DRAMATICKÉ DÍLO.....	31
II.1 SPECIFICKÉ RYSY ANOUILHOVY DRAMATICKÉ TVORBY.....	32
II.1.1 Tematika.....	32
II.1.2 Tragično a komično.....	35
II.1.3 Postavy jako typy a hrdinové „na útěku“.....	37
II.1.4 Čas a prostor.....	38
II.1.5 Jazyk.....	39
II.2 ANOUILH V KONTEXTU KOMEDIÁLNÍHO DIVADLA.....	43
II.2.1 Commedia dell'arte.....	43
II.2.2 Bulvární divadlo.....	44
II.3 ANOUILHOVY LITERÁRNÍ VZORY.....	45
II.3.1 Vzory antické.....	46
II.3.2 Dva stěžejní vzory klasické literatury.....	47
II.3.2.1 Molière.....	47
II.3.2.2 William Shakespeare.....	50
II.3.3 Anouilhovi současníci.....	51
II.3.3.1 Luigi Pirandello.....	51
II.3.3.2 Jean Giraudoux.....	53
II.3.3.3 Roger Vitrac.....	54
III ANOUILHOVY INSPIRACE DÍLY JINÝCH AUTORŮ.....	56
III.1 INTERTEXTUALITA.....	56
III.1.1. Divadlo na divadle.....	56
III.1.1.1 Zkouška aneb Potrestaná láska.....	57

III.1.1.2. <i>Colombe</i>	61
III.1.1.3 <i>Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář</i>	64
III.1.1.4 <i>A hlavně neprobud'te madam</i>	67
III.1.1.5 <i>Kalhoty</i>	76
III.1.2 „Poezie na divadle“	80
III.1.3 „Román na divadle“	86
III.1.4 Ostatní reference a citáty	88
III.2 ARCHITEXTUALITA NA PŘÍKLADU „FRAŠKOVITÝCH“ HER	95
IV ANOUILHOVY INSPIRACE VLASTNÍM DÍLEM.....	102
IV.1 TYPY POSTAV.....	102
IV.1.1 Hlavní mužská postava	103
IV.1.1.1 Julien Paluche	104
IV.1.1.2 Antoine de Saint-Flour	111
IV.1.1.3 Léon de Saint-Pé.....	117
IV.1.2 Hlavní ženské postavy	122
IV.1.2.1 Postava manželky	122
IV.1.2.2 Postava milenky.....	124
IV.1.3 Postavy dětí.....	129
IV.1.3.1 Toto.....	129
IV.1.3.2 Marie-Christine.....	132
IV.1.3.3 Dospělé dcery	134
IV.1.3.4 Vnoučata	137
IV.1.4 Další postavy z kruhu rodiny.....	138
IV.1.4.1 Postava zetě	138
IV.1.4.2 Postava příživníka.....	141
IV.1.4.3 Postava lékaře	143
IV.2 KONSTELACE POSTAV	148
IV.3 POSTAVY V PROSTORU	151
IV.3.1 Scénický prostor	151
IV.3.2 Mimoscénický prostor	153
IV.4 INTERTEXTUÁLNÍ CHARAKTER MLUVY POSTAV	155
IV.4.1 Aluze.....	155
IV.4.1.1 Aluze jednoslovné	155
IV.4.1.2 Aluze větné	158

IV.4.2 Plagiát	162
IV.4.3 Citáty a autorská řeč	164
ZÁVĚR	170
RÉSUMÉ	175
BIBLIOGRAFIE.....	179
PŘÍLOHY	183
ANOTACE	196

ÚVOD

Jean Anouilh je jedním z nejznámějších a nejhranějších francouzských dramatiků dvacátého století. Jeho tvůrčí období pokrývá časové rozmezí od roku 1929 do roku 1987, během něhož napsal více jak čtyřicet divadelních her. Řadí se tak mezi nejplodnější dramatiky své doby. Charakter jeho díla je natolik rozmanitý, že ho lze jen stěží přiřadit k jednomu určitému směru. Studiu jeho díla byla věnována řada monografií a dílčích statí jak v samotné Francii, tak i ve světě. Zmíníme alespoň nejzásadnější z nich. Robert de Luppé je autorem díla *Jean Anouilh*¹ (1959), které vyšlo v rámci série *Classiques du XX^e siècle*. Přibližuje Anouilhovu dramatickou tvorbu z hlediska stěžejních témat - pozornost je postupně věnována tématu chudoby, paměti, snu a reality, manželského soužití, dětství a ve hrách pozdějších tématu rozkoše. Jacques Vier v díle *Le théâtre de Jean Anouilh* (1976) přináší stručný obsah jednotlivých her a vyčleňuje obsesivní motivy a témata objevující se napříč celým Anouilhovým dílem, jako je například komplikovaný vztah syna k matce, čistota dětství nebo karikatura buržoazie a aristokracie. Pol Vandromme se v díle *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages* (1965) zaměřuje výhradně na postavy Anouilhových dramát, stejně jako Thérèse Malachy v díle s názvem *J. Anouilh. Les problèmes de l'existence dans un théâtre de marionnettes* (1978), která přináší jejich typologii. Bernard Beugnot je autorem díla *Les critiques de notre temps et Anouilh* (1977), které je tvořeno souhrnem kritických studií vztahujících se k jednotlivým Anouilhovým hrám. Samostatnou část pak tvoří kapitoly zaměřené na problematiku dramatických technik, ústřední témata a vývoj Anouilhovy tvorby. Všechna zmíněná díla byla vydána v době, kdy byl Anouilh stále v tvůrčím procesu, nemohou tedy přinášet pohled na Anouilhovo dílo jako uzavřený celek. Z pozdějších prací jmenujme dvě. Rachel Juan se ve svém díle *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh* (1993) zaměřuje na téma úniku v Anouilhových dramatech, a to jak v tematické, tak strukturní rovině děl. Marie Voždová je pak autorkou díla s názvem *Skřípavý smích Jeana Anouilhe* (2003), ve kterém analyzuje Anouilhův dramatický svět z pohledu teorie komiky.

Sám Anouilh je autorem několika autobiografických vyprávění, která vyšla posmrtně v roce 1987 pod názvem *La Vicomtesse d'Erival n'a pas reçu son balai mécanique* s podtitulem *Souvenirs d'un jeune homme*. Anouilh je psal až do roku 1986 a spíš než svůj soukromý život v nich zachycuje vzpomínky ze své profesní dráhy. Efrin Knight v roce 2000

¹ Celý název díla zní *Jean Anouilh. Suivi des fragments de la pièce de Jean Anouilh : Oreste* a obsahuje nedokončenou Anouilhovu hru *Oreste* z roku 1945.

sestavila a vydala knihu s názvem *En marge du théâtre*, která obsahuje jednak několik Anouilhových předmluv například k vydání díla Eugèna Labiche, Roberta Brasillacha nebo jeho vlastním adaptacím Shakespearových komedií, jednak více než devadesát Anouilhových článků, ve kterých se vyjadřuje nejenom k vlastní tvorbě a tvorbě ostatních tehdejších dramatiků, ale i k problematice divadla a literatury obecně. Přestože si Anouilh své soukromí střežil a byl spokojen s tím, že nikdy nevyšla žádná jeho biografie, několik let po jeho smrti vydala jeho dcera Caroline Anouilh vzpomínkovou knihu s názvem *Drôle de père* (1990). První a zatím i poslední Anouilhovou biografií je dílo francouzské spisovatelky a režisérky bulharského původu Anky Visdei s názvem *Anouilh, une biographie* (2012), která sestává jednak z dosud nevydané Anouilhovy korespondence a přepisu rozhovorů, jednak zachycuje vzpomínky Anouilhových příbuzných, blízkých přátel a spolupracovníků.

Přestože *intertextualita*² v Anouilhově dramatickém díle zdaleka není vzácným a zanedbatelným jevem a tvoří dokonce jeden z charakteristických atributů jeho tvorby, v odborné literatuře zaměřené na dílo Jeana Anouilhe nebyla doposud této problematice věnována větší pozornost. Chronologicky starší díla logicky tento rozměr nereflektují proto, že do konce šedesátých let intertextualita jako literární pojem vůbec neexistovala. Množství teoretických prací o intertextualitě je vzhledem k nejednoznačnému chápání pojmu nepřehledné. Přehled jednotlivých podob a pojetí intertextuálních jevů od antiky po současnost přináší dílo Sophie Rabau s názvem *L'Intertextualité* (2002) z edice *Lettres*. Z děl francouzské provenience, jejichž cílem je představit ucelenou typologii intertextuálních jevů, ze kterých lze vycházet při analýze konkrétních literárních textů, je to například dílo Nathalie Piégay-Gros s názvem *Introduction à l'intertextualité* (1996), dílo Tiphaine Samoyault nazvané *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature* (2001) nebo dílo Anne Claire Gignoux s názvem *Initiation à l'intertextualité* (2005).

Významnější skupinu děl, která se věnují problematice intertextuality ve francouzské literatuře, tvoří díla, která průřezově pojednávají o literárních modifikacích mýtů, ať už antických, tak i modernějších.³ Z děl, která se zároveň okrajově dotýkají i projevů intertextuality v díle Jeana Anouilhe, jmenujme dílo Georgese Steinera s názvem *Les Antigones* (1992), které přináší srovnání nejruznějších podob zpracování antického mýtu o Kreontovi a Antigoně od Aischyla a Sofokla až po jeho podoby v různých národních literaturách doby moderní, nebo dílo Mitsutaky Odagiriho *Écritures palimpsestes ou les*

² Literárněvědné pojmy uvádíme kurzívou pouze při jejich prvním výskytu v textu.

³ Jako zástupce děl zaměřených na zpracování mýtů moderních lze uvést například dílo Jeana Rousseta s názvem *Le mythe de Don Juan* (2012) charakterizující modifikace donjuanovského příběhu od poloviny sedmnáctého století do dneška.

théâtralisations françaises du mythe d'Œdipe (2003), které se zaměřuje na zpracování oidipovského mýtu výhradně v literatuře francouzské. Anouilhovu *Antigonu* (*Antigone*, 1946) v souvislosti s nejrůznějšími intertextuálními postupy, které jsou v ní užitě, několikrát zmiňuje Gérard Genette ve svém teoretickém díle *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982).

Jednomu z nejzákladnějších prostředků intertextuality ve francouzské dramatické literatuře, *divadlu na divadle*, se pak věnují především dvě díla. Prvním z nich je dílo Georgese Forestiera s názvem *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* (1996), které na základě analýzy korpusu čtyřiceti děl významných dramatiků sedmnáctého století – „zlatého věku“ divadla na divadle – s občasnými přesahy do moderní evropské dramatiky přibližuje tuto techniku jak z diachronního, tak i synchronního pohledu. Hledá moment jejího vzniku, pojednává o jejím postupném vývoji s důrazem na vývoj ve francouzském divadle, přináší vlastní podrobnou typologii, zamýšlí se nad funkcemi a významy hry ve hře a zkoumá, jaký má použití divadla na divadle dopad na charakter divadelní iluze. Dílo Tadeusze Kowzana s názvem *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle* (2006) je pak zaměřeno širěji na všechny projevy *metateatrality* a vedle divadla na divadle pojednává i o fenoménu divadla o divadle. Vedle stručného historického přehledu podob metadivadla v jednotlivých stoletích se autor věnuje podrobněji dílu deseti dramatiků dvacátého století, mezi nimi i Jeanu Anouilho, jejichž tvorba je z hlediska metateatrality nejmarkantnější, přičemž se zaměřuje především na analýzu struktury díla, kterou nespojuje s hlediskem významovým. Dosud jediným francouzským dramatikem dvacátého století, jehož dílo bylo zevrubně prozkoumáno v souvislosti s intertextualitou, je Jean Giraudoux. Sborník s názvem *L'Écriture palimpseste de Jean Giraudoux* (1997) ze stejnojmenné konference⁴ pod vedením Lisy Gauvin obsahuje teoretické i analytické příspěvky spojené s intertextuálním charakterem jeho tvorby.

Hlavním cílem naší práce bude proto zevrubně analyzovat relevantní díla Jeana Anouilhe prizmatem intertextuálních vztahů. Nejprve stručně představíme vznik a vývoj pojmu intertextualita a přiblížíme několik různých typologií intertextuálních postupů a pojmů s nimi spojených s důrazem na dodnes nepropracovanější teorii intertextuality, jejímž autorem je Gérard Genette a ze které budeme v analytických částech práce vycházet. V další části se zaměříme na některé vybrané charakteristické rysy Anouilhovy dramatické tvorby, a to jak z hlediska obsahu, tak i z hlediska formy. Budeme věnovat pozornost hlavním inspiračním

⁴ Konference pořádaná společností Société internationale des études giralduciennes v roce 1995 na Univerzitě v Montrealu.

zdrojům Anouilhovy tvorby, od antické literatury až po tvorbu jeho současníků, kteří ho nejvýrazněji ovlivnili.

Klíčová kapitola naší práce bude zaměřena na detailní analýzu Anouilhových dramát, která vykazují intertextuální charakter, přičemž předmětem zájmu budou ta díla, která obsahují vazby k literárním textům jiných autorů. Provedeme klasifikaci děl na základě konkrétních intertextuálních postupů a určíme jejich funkce. V poslední čtvrté části práce se budeme zabývat intertextuálními vazbami, které Anouilhova dramata vykazují mezi sebou. Zaměříme se jak na analogie na úrovni tematické, tak i na úrovni dramatických kategorií. Výsledky těchto dílčích analýz nám pomohou najít odpověď na otázku, jakou specifickou roli zaujímá intertextualita v celku Anouilhova dramatického díla. Zároveň se pokusíme zjistit, do jaké míry je identifikace intertextuálních vazeb nezbytná ke správnému pochopení Anouilhovy autorské výpovědi.

I Vymezení pojmu intertextualita

Intertextualita tak, jak je chápána dnes, existuje už od dob antické literatury. Jako literárněvědný pojem se ale objevila až v druhé polovině dvacátého století a jeho dosah nabyl takové šíře, že do sebe do jisté míry absorboval odvětví literární vědy zabývající se tzv. genetikou textů nebo kritikou pramenů. Obecně se termínem intertextualita⁵ označuje vlastnost literárních textů vztahovat se k jiným textům. Teorie intertextuality pak tyto vztahy popisuje, vysvětluje a systematizuje. V rámci teorie intertextuality se rozlišuje širší a užší pojetí intertextuality. Zatímco v užším pojetí je intertextualita chápána jako popis konkrétních vztahů mezi texty a její snahou je identifikovat záměrné narážky autora na jiné dílo (tzv. deskriptivní intertextualita), v širším pojetí je intertextualita považována za kvalitu veškerých promluv, které mají význam, a usiluje o rozbití představy autorské intence a autonomie díla.⁶ Problematika intertextuality tak výrazně zasáhla do klíčových témat literární vědy, jako je pojem autora, čtenáře, smyslu textu, literárního vlivu, literárního kánonu, charakteristiky literárních žánrů aj. V souvislosti s tímto širším pojetím intertextuality dochází i ke vzniku přesahů z literatury například k psychologii nebo jiným druhům umění.

I.1 Vznik a formování pojmu

Pojem intertextualita oficiálně zavedla do literatury francouzská literární vědkyně Julia Kristeva. Poprvé ho použila v článku s názvem „Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman“, který vyšel v roce 1967 v časopise *Critique*. Později problematiku intertextuality rozvinula například v dílech *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse* (1969) nebo *La Révolution du langage poétique* (1974). Odvolávala se na práce Michaila Bachtina a jeho koncepci *dialogického slova* a vycházela z tvrzení, že „každý text vzniká jako mozaika citací a každý text do sebe absorbuje a přetváří jiný text.“⁷ Na Kristevu v sedmdesátých letech dvacátého století navázal Roland Barthes, který se spíše než vznikem *intertextu* zabýval především jeho recepcí. V návaznosti na svou teorii o „smrti autora“, kterou představil ve

⁵ Intertextualita – lat. inter = mezi, lat. textus = tkanivo.

⁶ Srovnej NÜNNING, Ansgar (ed.), *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce, osobnosti, základní pojmy*, Host, Brno, 2006, s. 351.

⁷ „[...] tout texte se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformation d'un autre texte.“ (SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2010, s. 9).

stejnomením eseji z roku 1967, čtenáře staví v souvislosti s utvářením smyslu textu nad autora, který může tím, že si činí nárok na jedinou správnou interpretaci svého díla, smysl textu pouze limitovat. Cílené hledání hypotextů považuje za nepotřebné, protože citáty, které každý text tvoří, jsou podle něj jednak anonymního charakteru, jednak jsou v textu rozptýlené do té míry, že by jejich identifikace ani nebyla možná. V Barthesově pojetí se tak intertextualita stává fenoménem tak vágního charakteru, že je její literárněvědné zkoumání v podstatě vyloučeno.

Michel Schneider, který zkoumal problematiku intertextuality z pohledu psychoanalýzy, používal namísto termínu intertextualita pojmu *plagiát*, který podle něj lépe vystihuje charakter problému – v každém autorovi se spojuje jednak touha imitovat velké autory minulosti, jednak potřeba je něčím novátorským překonat. Označení intertextualita pak Schneider považuje za vznešený termín pro označení textů, které mají jednoduše charakter plagiátu: „Pomalou ale jistě se stal plagiát, rehabilitovaný pod vědeckým názvem intertextualita, něčím, co už není nešťastnou náhodou, ale jen jedním ze způsobů psaní, někdy prohlašovaným za jediný možný. A co se týče hanby z té podlosti, tak ta se někde rozplynula.“⁸ Zároveň se ale autora zastává, chápe totiž intertextualitu jako narcistický vztah jedince ke svému mateřskému jazyku, který se skrze intertextualitu přibližuje k důležitým a člověku přirozeným psychologickým procesům osvobození se od sebe sama nebo stavu zamilovanosti. Pozornost se tedy obrací čistě k osobě autora – špatné není dílo, ale autorovo ego. „Přenos“ mezi autorem a díly jeho předchůdců je pak podle Schneidera analogický s přenosem, který vzniká v psychoanalýze mezi pacientem a terapeutem, při kterém dochází k takovému splynutí myslí, že začne pacient považovat terapeutovy myšlenky za své.⁹

Podobně pojímá problematiku literárního vlivu a intertextuality americký literární teoretik Harold Bloom. Je autorem teorie *anxiety of influence* (*strach z vlivu*), ve které vychází z tvrzení, že si každý autor svou vlastní originalitu postupně vyvzdorovává v boji se svými literárními předchůdci, kteří na něho v jeho rané fázi zapůsobili a navždy zůstávají jeho konkurenty. Tento boj přirovnává k freudovskému boji mezi otcem a synem: aby nový autor přežil a byl schopen tvořit vlastní literární díla, musí strach z vlivu překonat. Tito literární otcové však přesto zanechávají v duši následovníků nerasmazatelné stopy, které se v procesu

⁸ „Peu à peu, le plagiat est redevenu, réhabilité sous le nom savant d'intertextualité, quelque chose qui n'est plus une fatalité mais un procédé d'écriture parmi d'autres, parfois revendiqué comme le seul. Quant à l'infamie elle-même, l'opprobre s'en est quelque peu dilué.“ (GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, Paris, 2005, s. 21).

⁹ Srovnej GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, op. cit., s. 20–23.

tvorby podvědomě podílejí na vzniku díla, takže jakýkoliv text se pak stává jen určitým přepisem již existujících textů.¹⁰

Až od druhé poloviny sedmdesátých let dvacátého století střídá čistě teoretické náhledy na intertextualitu nástup zkoumání, které k intertextualitě přistupují skrze poetickou a stylistickou analýzu konkrétních literárních textů. Zásahu na tom má především Laurent Jenny, který ve svém článku z roku 1976 s názvem „La stratégie de la forme“ redefinuje pojem intertextuality takto: „[...] navrhuje mluvit o intertextualitě pouze v případě, kdy je možné objevit v textu prvky vytvořené dříve [...], bez ohledu na stupeň jejich struktury. Tento jev je třeba odlišit od běžné aluze nebo reminiscence, tj. pokaždé, když se objeví výpůjčka určité textové jednotky vyňaté z jejího kontextu a vložené jako takové do nového textového syntagmatu.“¹¹ Pokud se v textu neobjeví tento strukturovaný prvek (ať už jde o téma, formu nebo pravidla literárních druhů), mluví Jenny o „slabé“ intertextualitě. Vymezuje se tak proti postojům Kristevy i Barthesa v tom smyslu, že nebere v potaz psychologické nebo sociologické aspekty vzniku intertextu.

V souvislosti s konkrétním zapojením cizích elementů do textu definuje Jenny tři operace, které jsou nutné, aby nebyla porušena integrita díla: *verbalizaci (verbalisation)*, *linearizaci (linéarisation)* a *zapojení (enchâssement)*. K verbalizaci dochází v případě, že daný text navazuje na dílo výtvarného či hudebního charakteru a daný element musí být převeden do systému slovesných znaků. Linearizace souvisí s nutností lineárního řazení jednotek textu při začleňování cizího prvku a konečně zapojení intertextového elementu pak musí probíhat jednak na rovině formální (sjednocení typografické a syntaktické), jednak rovině obsahové. V oblasti sémantických vztahů mezi textem a intertextem pak rozlišuje opět tři možné druhy vztahů: *metonymickou izotopii (isotopie métonymique)*, kdy je cizí prvek v textu určitým způsobem reflektován například postavami, *metaforickou izotopii (isotopie métaphorique)*, kdy je cizí prvek do textu zapojen na základě významové analogie, a *neizotopickou montáž (montage nonisotope)*, kdy cizí prvek nespojuje s textem žádné významové vazby.¹²

Michael Riffaterre rozšiřuje ve svém díle *La production du texte* (1979) a později v článku „L'intertexte inconnu“ (1981) Jennyho definici intertextuality v tom smyslu, že

¹⁰ Srovnej NÜNNING, Ansgar (ed.), *Lexikon theorie literatury a kultury*, op. cit., s. 39–40 a 78–79.

¹¹ „[...] nous proposons de parler d'intertextualité seulement lorsqu'on est en mesure de repérer dans un texte des éléments structurés antérieurement à lui [...], cela s'entend, mais quel que soit leur niveau de structuration. On distinguera ce phénomène de la présence dans un texte d'une simple allusion ou reminiscence, c'est-à-dire chaque fois qu'il y a emprunt d'une unité textuelle abstraite de son contexte et insérée telle quelle dans un nouveau syntagme textuel, à titre d'élément paradigmatique.“ (GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, op. cit., s. 37).

¹² Srovnej HOMOLÁČ, Jiří, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Karolinum, Praha, 1996, s. 15.

intertextualitu definuje jako „[...] čtenářovo vnímání vztahů mezi určitým dílem a díly předešlými nebo následujícími.“¹³ Význam intertextuálního textu se tedy podle něho dotváří až při procesu četby, přičemž je podle něj možné odhlédnout od chronologie vzniku textů a interpretovat například určitý obrat v textu Molièrovky komedie na základě podobného obratu z divadelních her vzniklých ve dvacátém století.

I.2 Intertextualita v pojetí Gérarda Genetta

Klíčový moment v intertextových bádáních představuje vydání díla Gérarda Genetta s názvem *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Genette navrhuje pro označení veškerých mezitextových vztahů pojem *transtextualita*, přičemž intertextualitu chápe jen jako jeden z možných typů mezitextových vztahů. Typologií mezitextových vztahů se zabývá už ve svém díle *Introduction à l'architexte* (1979), kde rozlišuje čtyři typy vztahů: *architextualitu*, *intertextualitu*, *metatextualitu* a *paratextualitu*. V *Palimpsestech* pak tuto svou teorii rozšiřuje a zpřesňuje, jako první přináší ucelený a podrobný popis mezitextových postupů a vytváří jejich klasifikaci. Dochází nakonec k dělení transtextuality na pět typů: intertextualitu, paratextualitu, metatextualitu, hypertextualitu a architextualitu. Transtextualitu definuje jako vše, co spojuje text s jinými texty, intertextualitu pak jako vztah spolupřítomnosti (*coprésence*) mezi dvěma nebo více texty, tj. jako faktickou přítomnost jednoho textu v druhém. Podle stupně doslovnosti a explicitnosti pak uvádí jednotlivé intertextuální postupy – *citaci*, *plagiát* a *aluzi*. Paratextualitou nazývá vztah, který má samotný text vzhledem ke svému paratextu, tedy titulu, podtitulu, předmluvě, doslovu, ilustracím atd. Jako metatextualitu označuje vztah textu k jinému textu, který o něm mluví, aniž by ho nutně citoval. Architextualita se jako nejimplicitnější a nejabstraktnější typ mezitextových vztahů týká taxonomické příslušnosti textu k určitému literárnímu žánru, na který může být poukázáno v titulu nebo podtitulu díla.

Největší pozornost však Genette věnuje typu, který nazývá hypertextualita a který definuje jako „každý vztah, který spojuje text B [...] s předchozím textem A [...], na který se váže jinak, než je tomu v případě komentáře.“¹⁴ Text A označuje jako *hypotext*, text B jako

¹³ „[...] la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.“ (SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, op. cit., s. 18).

¹⁴ „[...] toute relation unissant un texte B [...] à un texte antérieur A [...] sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.“ (GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982, s. 13).

hypertext, který vzniká z hypotextu odvozením (dérivation).¹⁵ Genette je zároveň teoretikem, který se problematice mezitextových vztahů vzniklých na základě odvozování zabývá zřejmě nejpodrobněji. Jak sám uvádí, obsahem téměř celých *Palimpsestů* je v podstatě velmi podrobný komentář následujícího zobecněného přehledu hypertextuálních postupů:

relation \ régime	ludique	satirique	sérieux
transformation	parodie	travestissement	transposition
imitation	pastiche	charge	forgerie

Tabulka převzata z GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., s. 45.

V rámci hypertextuality rozlišuje dva druhy vztahu mezi hypotextem a hypertextem, a to *transformaci* (*transformation, transformation simple*) a *imitaci* (*imitation, transformation indirecte*). Při transformaci dochází k obsahové nebo stylistické deformaci, v případě imitace je styl hypotextu zachován. Postupy transformace a imitace pak Genette kombinuje se třemi typy režimu – hravý (*ludique*), satirický (*satirique*) a vážný (*sérieux*). Pro potřeby naší práce zmíníme především případ transformace vážné, kterou Genette navrhuje označovat termínem *transpozice* (*transposition*). Jedná se o nejdůležitější a nejčastěji využívaný hypertextový postup, který nabízí nejširší možnosti. Rozlišuje transpozice formální, které se dotýkají změny smyslu jen minimálně, a transpozice tematické.

Nejběžnějším postupem transpozice formální je překlad, který může dále podstoupit buď proces verzifikace, prozifikace, transmetrizace nebo transstylizace. Z hlediska kvantity může text ve vztahu ke svému pretextu podstoupit dvě protichůdné operace: *zkrácení* (*réduction*) nebo *rozšíření* (*augmentation*). Nejjednodušším způsobem zkrácení je prosté vynechání určitých částí původního díla bez jakékoli další úpravy (*excision*), vynechání velkých ucelených částí díla označuje jako *odstranění* (*amputation*)¹⁶, průběžné vynechávání kratších částí pak *průřez* (*élagage* nebo *émondage*), vynechání určitých částí díla z morálních důvodů *zcenzurování* (*expurgation*). Většinu těchto změn provádí editoři v souladu s potřebami určitého druhu vydání díla (například pro děti a mládež, pro didaktické účely aj.).

¹⁵ Srovnej GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., s. 8–16.

¹⁶ Genette uvádí jako příklad vydání příběhu *Robinsona Crusoe* pro děti, které z původního díla obsahují pouze části od samotného ztroskotání po jeho záchranu.

Pro případy, kdy dílo jakýmkoliv výše zmíněným způsobem zkrátí sám jeho autor, zavádí Genette pojem *autozkrácení* (*auto-excision*)¹⁷, popřípadě *autocenzura* (*auto-expurgation*). Od vynechání je třeba rozlišovat *zestručnění* (*concision*), při kterém se nevynechá žádná tematicky důležitá část, přičemž z původního textu nemusí zůstat stejné ani jediné slovo. *Auto-zestručnění* (*auto-concision*) pak znamená zestručnění určitého textu samotným autorem. Třetím typem redukce je pak *kondenzace* (*condensation*), která na rozdíl od zestručnění nerezumuje každou dílčí část textu, nýbrž jeho celek, má tedy formu určitého résumé hypotextu.

Opačný postup se může dít prostřednictvím *rozšíření* (*extension*), což je postup využívaný především ve francouzském klasickém dramatu sedmnáctého a osmnáctého století, kdy se autoři snažili doplnit obsah řeckých tragédií tak, aby bylo dost materiálu pro pět dějství. A protože z her navíc odstraňovali výstupy chóru, v klasickém dramatu nežádoucí, bylo nutno přidat další epizody nebo postavy. Pokud se v takovém případě v hypertextu objevují dva nebo více hypotextů, nazývá se takový postup *kontaminace* (*kontamination*). Druhý postup rozšiřování textu je opakem výše popsaného zestručnění, spočívá tedy v prodlužování jednotlivých vět hypotextu, a nazývá se *expanze* (*expansion*). V praxi se pak nejčastěji setkáváme zároveň s rozšířením tematickým a expanzí stylistickou, což Genette označuje klasickým termínem *amplifikace* (*amplification*). Amplifikace pak byla jedním z hlavních postupů klasického divadla až do konce osmnáctého století, kdy autoři přepisovali a rozšiřovali známé náměty antických her. Originální náměty se objevovaly velice vzácně.

Kvantitativní modifikace hypotextu	
redukce	rozšíření
<ul style="list-style-type: none"> • zkrácení/autozkrácení • amputace • průřez • zcenzurování/autocenzura • zestručnění/autozestručnění • kondenzace 	<ul style="list-style-type: none"> • kontaminace • expanze • amplifikace

¹⁷ Genette připomíná, že jedním z nejčastějších případů autozkracování je úprava divadelních her za účelem jejich scénického provedení. Tyto upravené texty ale zpravidla nejsou vydány a unikají tak pozornosti literárních historiků a kritiků. Přesto existují texty tohoto charakteru, které byly pečlivě uchovány a tvoří legitimní součást díla určitého autora, například Claudelova hra *Saténový střevíček* (*Soulier de satin*, 1943). (Ibid., s. 326).

Pro poslední typ čistě formální transpozice zavádí Genette pojem *transmodalizace*. Může jít buď o *transmodalizaci intermodální*, tedy změnu jednoho způsobu ztvárnění literárního díla na druhý, a to *dramatizaci (dramatisation)* nebo *narativizaci (narrativisation)*, nebo *transmodalizaci intramodální*, která se týká změn v rámci jednoho způsobu. V rámci dramatické tvorby je historicky nejběžnější odstranění role chóru, který v antickém dramatu představoval pozůstatek narativity, ze které veškeré dramatické umění vzešlo. Odstranění chóru je nejtypičtějším znakem transpozic antických látek (nejen) francouzskými dramatickými autory období klasicismu. U některých moderních autorů lze ale vysledovat opětovnou emancipaci prvků typických pro antické drama za účelem zdůraznění divadelní iluze. Brecht pak tento návrat k částečné narativizaci dramatu zachycuje ve svém pojetí „epického divadla“. Dalším prvkem transmodalizace v rámci dramatu lze spatřovat v redistribuci prologů jednotlivých postav nebo změn v tom, co je předváděno na scéně a k čemu je pouze odkazováno v řeči postav. Genette v souvislosti s transmodalizací intramodální v oblasti dramatu podtrhuje důležitost mimotextových prvků – obsazení rolí, kulisy, scénická hudba nebo konkrétní nastudování určité hry – které více či méně přetváří smysl textu.

Transpozicemi v pravém slova smyslu jsou pak *transpozice tematické*. Těch lze dosáhnout dvěma způsoby, *transpozicí diegetickou (transposition diégétique, transdiégétisation)*, při které dochází ke změně diegeze¹⁸, a *transpozicí pragmatickou (transposition pragmatique)*, spočívající v modifikaci příběhu a následném změněném vyústění děje, přičemž pragmatická transpozice bývá zpravidla logickým průvodním jevem transpozice diegetické. Prostřednictvím transpozice diegetické tak může být děj umístěn do jiné epochy nebo jiného místa. Zároveň může docházet k *transpozici heterodiegetické* a *transpozici homodiegetické*. Transpozice heterodiegetické jsou založeny na tematické analogii mezi hypotextem a hypertextem, transpozice homodiegetické naopak na svobodě tematické interpretace. Homodiegetické transformace jsou takové, které zachovávají identitu postav ve shodě s hypotextem, tedy jeho pohlaví, rodinné vztahy, národnost atd. Nejčastějším znakem homodiegetické transformace bývá zachování stejného titulu, které je zpravidla tvořeno jménem hlavního hrdiny (například Giraudouxova *Elektra*, Cocteauův *Král Oidipus* aj.). Při heterodiegetické transformaci hrdinové nabývají nové identity a děj je situován do jiného rámce (například Joyceův Odysseus se mění v Leopolda Blooma). Ty samé postavy se mohou v hypertextu objevit jako omládlé nebo zestárlé, především v *transpozicích analeptických*,

¹⁸ Diegezi zde Genette v odkazu na autora pojmu Étienna Souriaua rozumí fiktivní nebo historicko-geografický časoprostorový rámeček, ve kterém se odvíjí určitý příběh.

kteřé evokují minulost (nejčastěji dětství) hrdiny, nebo *proleptických*, ve kterých je hrdina zachycen naopak v budoucnu. Dalším možným prvkem diegetické transpozice je změna pohlaví hrdiny (*transexuation*) za účelem přizpůsobení díla jinému publiku, což ovšem bývá vždy spojeno i s transpozicí pragmatickou. Těmito postupy vzniklé hypertexty slouží k aktualizaci látky a přiblížení díla určitému druhu publika. Od takového diegetické modernizace, při které se určitý příběh zasadí do jiné doby nebo místa, je nutné odlišovat prostý anachronismus, kdy jsou do příběhu vsazeny nepříhodné detaily věcné nebo stylistické.

Transpozice tematická		
transpozice diegetická		transpozice pragmatická
homodiegetická	heterodiegetická	změna/y děje
zachování identity postav	změna identity postav	

Jak transpozice tematická, tak pragmatická vyúsťují v *transpozici sémantickou* (*transposition sémantique*). Ta ovšem může vzniknout i bez nich, jen prostřednictvím *transmotivace*, která může mít tři podoby. Zaprvé se může jednat o *motivaci prostou* (*motivation simple*), která spočívá v zařazení motivu do hypertextu tam, kde se v hypotextu žádný motiv neobjevuje; takový postup je běžným prostředkem k amplifikaci. Druhý postup, který je označován jako *demotivace* (*démotivation*), je založen na opačném principu, tedy na odstranění původního motivu. Třetí postup spočívá v nahrazení původního motivu motivem jiným a je označován jako *transmotivace* v pravém slova smyslu.¹⁹

Transmotivace		
motivace prostá	transmotivace	demotivace

Na úrovni charakteru postav Genette zavádí pojem *transvalorizace* (*transvalorisation*), který definuje jako operaci axiologického charakteru, při které se proměňují hodnoty určité postavy a tím také jeho pocity a jednání v určitých situacích. Pojmem valorizace Genette označuje proměnu pozitivního charakteru, kdy je postavě přiřknuta sympatičtější role, než jakou měla postava v hypotextu. Pokud se jedná o postavu hlavní, jde o *valorizaci primární* (*valorisation primaire*), pokud je přiřknuta pozitivnější a zároveň důležitější role postavě, která v hypotextu hrála vedlejší roli, jde o *valorizaci*

¹⁹ Srovnej GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., s. 457–458.

sekundární (*valorisation secondaire*). Opačný postup pak označuje pojmem *devalorizace* (*dévalorisation*), kdy se postava hypertextu stane v porovnání se svou variantou v hypotextu nositelem zápornějších vlastností. Existuje ale také komplexní proměna hodnot bez pozitivního nebo negativního směřování – v tom případě Genette mluví o *transvalorizaci* v pravém slova smyslu.²⁰

Transvalorizace		
valorizace primární/sekundární	transvalorizace	devalorizace

I.3 Teorie intertextuality vycházející z Genettova odkazu

Přestože bývá Genettova teorie mezitextových vztahů v mnohém kritizována, jeví se jako nejvhodnější východisko ke zkoumání konkrétních textů a mnohé současné typologie intertextuálních postupů vytvořené v desetiletích následujících od vydání *Palimpsestů* vycházejí především právě z ní. S téměř každým novým pojetím nebo rozšířením problematiky intertextuality se zároveň objevují nové literárněvědné termíny, které v mnoha případech označují jev již dříve pojmenovaný, popřípadě dochází i k postupu opačnému, kdy je pro již existující termín zavedena nová definice. Proto v sobě teorie intertextuality nese značné terminologické rozpory. Termínem s nejšířší platností bývá *intertext*. Označuje jakýkoli text, ve kterém lze rozpoznat vztahy k jinému textu či textům. *Intertext* pak může být v pozici *posttextu*, tedy textu, který se odvolává na text předcházející, nebo *pretextu*, tedy textu předcházejícího, přičemž vztah mezi *pretextem* a *posttextem* nemusí být nutně vázán na časovou následnost. Pro tyto dva typy textů, tedy text výchozí, a text, který se na výchozí text odvolává, existuje řada termínů, které mají do značné míry stejný význam. Gérard Genette zavádí pojmy *hypotext* a *hypertext*²¹, zástupci tzv. Nitranské školy pro tytéž jevy pojmy *prototext* a *metatext*, německá literární teoretička Renate Lachmannová rozlišuje *referenční text* a *manifestovaný text* (jinak též *aktuální text*, tedy text, který je právě čten a který obsahuje intertextuální vazby) a navíc zavádí pojem *referenční signál* pro označení místa v textu, které signalizuje přítomnost vztahu k jinému textu.

²⁰ Srovnej GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, op. cit., s. 483–502.

²¹ Pro potřeby naší práce budeme nadále používat právě těchto Genettových termínů, neboť se jeví jako nejméně příznakové.

I.3.1 Nathalie Piégay-Gros

Nathalie Piégay-Gros ve svém díle *Introduction à l'intertextualité* vyděluje v návaznosti na Genetta dvě základní skupiny intertextuálních postupů: skupinu založenou na základě spolupřítomnosti jednoho textu v druhém a skupinu založenou na odvození. Do první skupiny řadí citaci, plagiát a aluzi a nově také *referenci*, která v Genettově typologii intertextuality nefiguruje; do druhé pak *parodii* a *pastiš*.

Spolupřítomnost	Odvození
<ul style="list-style-type: none">• citát• reference• aluze• plagiát	<ul style="list-style-type: none">• parodie• pastiš

Co se týče intertextuálních postupů založených na spolupřítomnosti jednoho textu v druhém, pro potřeby naší práce považujeme za nejpříhodnější využití právě této typologie vycházející z klasifikace Genettovy doplněné o postup reference. Zároveň uvádíme stručnou charakteristiku jednotlivých jevů tak, jak s nimi budeme dále pracovat. Citace jakožto emblematická forma intertextuality spočívá ve vložení části určitého časově staršího textu do druhého. V textu bývá vyznačena typograficky - uvozovkami nebo odlišným typem písma (nejčastěji kurzívou). Jako jediná forma intertextu je tak čtenářem jasně rozpoznatelná, zatímco rozpoznání a pochopení plagiátu, aluze a reference vyžaduje určitou míru sečtělosti čtenáře a rozhled v oblasti literatury a kultury obecně. Plagiát jako nepřiznaná doslovná citace pak může být čtenářem detekována buď vynikající znalostí plagovaného textu nebo například lexikálními, syntaktickými nebo stylistickými odlišnostmi, jimiž se původní text liší od textu citujícího. Aluze je narážka v textu, která implicitně odkazuje na jiný text.²² Na rozdíl od citace a plagiátu nepředstavuje doslovné uvedení paratextu, její vnímání a interpretace je často subjektivní a i v případě, že zůstane neobjevena, nedochází k vážnému nepochopení celku díla. Další forma, která bývá do typologie intertextuálních praktik založených na

²² Anne Claude Gignoux poukazuje na fakt, že mnohem častější než aluze literární jsou v literatuře aluze historické, kulturní, biblické, mytologické, umělecké, politické nebo osobní a navrhuje proto dělení na aluze intertextuální, jejichž referentem je text, a aluze extratextuální, které neodkazují k textu. (Srovnej GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, op. cit., s. 60).

spolupřítomnosti zpravidla zařazována, se nazývá reference.²³ Bývá charakterizována jako nedoslovná explicitní výpůjčka. Jedná se o uvedení jména autora, názvu díla nebo například jména určité fiktivní postavy. Reference může představovat buď doplňující informaci k citátu, nebo v textu stojí samostatně. V takovém případě se její významové pole se značně rozšiřuje, jelikož odkazuje nikoli k určitému citátu, ale k celému textu. Reference tak může být a bývá využívána k mystifikaci čtenářů tehdy, když autor například uvede k existujícímu citátu jiného nebo neexistujícího autora, nebo naopak smyšlený citát vydává za autentický.

I.3.2 Tiphaine Samoyault

Tiphaine Samoyault pokládá za hlavní atribut intertextuality nespojitost (discontinuité). Typologie intertextuality, kterou na základě toho přináší svém díle *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, pak kromě výše zmíněných dvou skupin zohledňuje existenci operací, které jsou založeny na *integraci (intégration)* a *koláži (collage)*. Od skupiny postupů založených na derivaci jednoho textu z druhého se liší tím, že klade důraz na postihnutí faktorů *textové různorodosti (hétérogenité textuelle)*, které se podle ní například u parodie či pastiše neobjevují. V první řadě tedy rozlišuje operace integrační, mezi které řadí tzv. *integraci-usazení (intégration-installation)*, *integraci-vnuknutí (intégration-suggestion)* a *integraci-pohlcení (intégration-absorption)*. V rámci první skupiny rozlišuje tzv. *označenou citaci (citation marquée)*, tj. citaci, která je v hypertextu typograficky vyznačena uvozovkami nebo kurzívou a v lepším případě je opatřena i informací o zdroji, a tzv. *přesnou referenci (référéncie précise)*, která označuje případ, kdy se v hypertextu objeví reference na titul nebo jméno postavy určitého díla a jméno autora, přičemž je tato reference opět doprovázena uvozovkami nebo změnou typu písma. Přejídným typem operací co do stupně integrace hypotextu do hypertextu jsou založené na principu pouhého naznačení. Autorka do této skupiny řadí tzv. *prostou referenci (référéncie simple)*, tj. zmínění jména autora, postavy, názvu mýtu nebo titulu, která může odkazovat k většímu množství textů (intertext se tak stává téměř nekonečně široký), a aluzi (allusion), jejíž rozpoznání v textu záleží na míře sečtěllosti daného čtenáře, neboť je naznačena například jen stylisticky. Třetí skupina pak obsahuje postupy, kdy text absorbuje intertext bez jakýchkoli indicií, které by čtenáři pomohly intertext identifikovat. Patří sem tzv. *impli-citace (impli-citation)*, tj. citace,

²³ Antoine Compagnon vnímá aluzi i referenci jen jako určité modality citace, Gérard Genette referenci do své typologie intertextuálních praktik nezařazuje vůbec.

kteřá je vložena do textu bez jakéhokoli označení, přičemž její přítomnost v textu autor přece jen určitým způsobem přiznává (například uvedením seznamu autorů, z jejichž děl bylo v textu citováno, na konci knihy), a plagiát jako nepřiznaná citace.²⁴

Hypertext vzniklý na principu koláže pak už intertext neintegruje, nýbrž ho řadí vedle sebe tak, aby byla zdůrazněna fragmentárnost a různorodost výsledného textu. Využití tohoto postupu bývá motivováno spíš než obsahem vloženého fragmentu funkcí takového přiřazení. U čtenářů má podněcovat hledání odpovědi na otázku, jaký vztah vytváří přidružený materiál se zbytkem textu a jaké nové možnosti nabízí. Samoyault rozlišuje zařazení intertextu „nad text“ (au-dessus du texte) a „v textu“ (au-milieu du texte). Intertext „nad textem“ má podobu motto, které se skládá z citace a odkazu autora, dílo nebo obojího. Intertext je tedy v tomto případě z hypertextu jasně vyčleněn, ale zároveň si jeho prostřednictvím autor v jistém smyslu přivlastňuje kvality autora motto. Intertextem „v textu“ je pak myšleno zařazení takových prvků, které zůstanou záměrně vizuálně oddělné od hypertextu. Může se jednat o ilustrace, úryvky z novin, pohlednice apod. a koláž těchto prvků se může v textech objevovat do té míry, že se stane samotnou strukturou textu. Do stejné skupiny lze řadit i text vystavěný na principu montáže vícero oddělených vyprávění, mezi kterými se vytváří intertextuální vztahy, jak je tomu například v případě Boccacciova *Dekameronu* (1353) nebo *Heptameronu* (*L'Heptaméron*, 1558)²⁵ Markéty Navarrské.²⁶

Integrace	Koláž
Integrace-usazení: <ul style="list-style-type: none"> • označená citace • přesná reference 	„nad textem“ <ul style="list-style-type: none"> • motto
Integrace-vnuknutí: <ul style="list-style-type: none"> • prostá reference • aluze 	„v textu“ <ul style="list-style-type: none"> • koláž textových materiálů • koláž netextových materiálů
Integrace-pohlčení: <ul style="list-style-type: none"> • impli-citace • plagiát 	

Tabulka intertextuálních postupů podle SAMOYAULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, op. cit., s. 116.

²⁴ SAMOYAULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, op. cit., s. 43–46.

²⁵ Název díla v originále a rok jeho prvního vydání uvádíme pouze u děl francouzských autorů.

²⁶ Ibid., s. 45–50.

Problematiku intertextuálních postupů založených na odvozování vztahuje Tiphaine Samoyault k rovině literárních žánrů. Upozorňuje na obecně platný fakt, že hlavním přáním literatury je být literaturou, z čehož logicky vyplývá, že jejím hlavním modelem a referenčním polem je právě opět literatura, popřípadě oblast veškerého umění. Připomíná, že v literatuře antického Řecka je jen málo látek, které by byly zpracovány pouze jedním autorem, stejně tak autoři středověkého románu zpracovávali stejné příběhy se stejnými postavami a málokterá látka se může vázat k jedinému autorovi. Samoyault tak dochází k tvrzení, že jsou určité literární žánry „intertextovější“ než jiné. Považuje za ně především tragédii, bajku nebo morální portrét vycházející z orální tradice nebo lidové moudrosti, které si přes literární zpracování antickými autory a filozofy osvojují mnozí autoři šestnáctého až osmnáctého století. Tento fakt zdůvodňuje jednak tím, že žánry vznikaly v době, kdy pojem originalita nebo autor nehrály v literární produkci důležitou roli, jednak látkou, která v případě těchto žánrů vychází vždycky ze společné národní slovesnosti nebo lidové moudrosti a předávají tak určité obecně platné myšlenky a ponaučení. Proto je třeba tyto látky zpracovávat stále znovu ve větších či menších obměnách v souvislosti s charakterem publika, které se s postupem dějinných epoch proměňuje. Z oblasti francouzské literatury pak uvádí jako příklad Ezopem inspirované La Fontainovy *Bajky (Fables, 1668–1694)*, Euripidem inspirované Racinovy tragédie nebo La Bruyèrovy *Charaktery (Les caractères de Théophraste, 1688)* navazující na Theofrasta.²⁷

Intertextualita zakládá těsný vztah díla se čtenářem. Předpokládá čtenáře s velkou čtenářskou zkušeností, dobrou pamětí a důvtipem. Samoyault v souvislosti s tím definuje tři typy čtenářů, přičemž v jedné osobě se můžou spojovat všechny tři typy: *čtenáře hravého (lecteur ludique)*, *čtenáře hermeneutického (lecteur herméneute)* a *čtenáře uchronního (lecteur uchronique)*. Hravý čtenář ochotně přistupuje na pravidla hry, která intertextuální text nabízí, a se zapojením své čtenářské kultury, paměti a schopností pozorně sleduje všechny indikátory prozrazující přítomnost intertextu. Hermeneutický čtenář se nespokojuje s objevováním referencí, ale snaží se zaobírat jak smyslem citovaného textu, který v novém prostředí dostává jiný rozměr, tak dalšími souvisejícími aspekty, jako je například vymazání pojmu literárního vlastnictví aj. Tzv. uchronický čtenář pak vnímá literaturu jako různorodý celek bez časového uspořádání, a s každou další knihou, kterou vnímá jako zcela novou, si svou literární paměť aktualizuje, aniž by se obával anachronismů.²⁸ Protože je ale vyloučena

²⁷ Srovnej SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, op. cit., s. 54–55.

²⁸ Srovnej SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, op. cit., s. 70–72.

absolutní duševní identifikace čtenáře s autorem, stává se pochopení a interpretace intertextuálního díla vždy silně subjektivní záležitostí.

I.3.3 Anne Claire Gignoux

Anne Claire Gignoux v díle *Initiation à l'intertextualité* rozlišuje intertextuální jevy na ty, které se nachází uvnitř samotného textu (citace, reference, aluze, pastiš, parodie, plagiát, *mise en abyme*), a na ty, které text obklopují (vztahy paratextuální, metatextuální, architextuální a intersémiotické). Intersémiotickými jevy Gignoux rozumí odkazování na umělecká díla z jiné oblasti umění (výtvarného umění, hudby aj.). Jevy v rámci textu pak dále dělí na jevy na úrovni mikrostrukturální (citace, aluze, reference), které jsou menšího rozsahu, makrostrukturální (parodie, pastiš, plagiát), které se týkají textu jako celku, a postup označovaný jako *mise en abyme*, který se dotýká jak úrovně mikrostrukturální, tak úrovně makrostrukturální.

Intertextuální jevy v textu	Intertextuální jevy vně textu
Mikrostrukturální úroveň: <ul style="list-style-type: none"> • citace • aluze • reference 	<ul style="list-style-type: none"> • paratextové jevy • metatextové jevy • architextové jevy • intersémiotické jevy
<ul style="list-style-type: none"> • <i>mise en abyme</i> 	
Makrostrukturální úroveň: <ul style="list-style-type: none"> • parodie • pastiš • plagiát 	

V oblasti intertextuálních jevů vzniklých na základě odvozování se Gignoux detailně zabývá především postupem, který označuje jako *přepis* (*récriture*), a navrhuje jeho typologii. Rozlišuje *přepis intertextuální* (*récriture intertextuelle*), *intratextuální* (*récriture intratextuelle*) a *makrotextuální* (*récriture macrotextuelle*). Intertextuální přepis představuje nejčastější způsob přepracování textu a spočívá v přepisu díla určitého autora jiným autorem. Gignoux za přepis považuje jednak literární překlad, neboť každý překladatel překládaný text

do jisté míry sám přetváří, jednak *označenou citaci (citation indexée)*, která se v případě přepisu může lišit od klasické intertextuální citace v tom smyslu, že může být v textu přítomná v mnohem větší míře a slouží především ke konstituci nového textu.²⁹ Přepis intratextuální spočívá v přepisu určité části textu v rámci jednoho literárního díla. Může se jednat buď o přeepsané pasáže díla (*passages récrits*), kdy autor v rámci jednoho díla zopakuje část textu (například text první a poslední strany díla je identický), nebo o tzv. *leitmotiv*, tedy opakovaný návrat určitého tématu, který se v textu objevuje buď ve zcela nezměněné podobě, nebo je prezentován podobnými slovy. Podtrhuje tak koherenci díla a nabývá významu, který převyšuje významy jednotlivě zmíněných motivů. Přepis makrotextuální je přepis autora sebou samým, nikoli však v rámci jedné knihy, nýbrž v rámci celého autorova díla. Nejčastěji se jedná o zpracování určité látky ve dvou různých literárních žánrech (například přepis románu do podoby divadelní hry). Gignoux však upozorňuje na nebezpečí vidět makrotextuální přepis všude, kde se objeví jakékoli tematické opakování, a zdůrazňuje, že o makrotextuální přepis se jedná pouze v případě textového opakování (doslovného nebo téměř doslovného).³⁰

Přepis		
intertextuální	intratextuální	makrotextuální
<ul style="list-style-type: none"> • literární překlad • označená citace 	<ul style="list-style-type: none"> • přepis pasáží hypotextu • leitmotiv 	<ul style="list-style-type: none"> • změna žánru při zachování příběhu

I.4 Intertextualita v oblasti dramatu

V dramatické tvorbě bývá zdaleka nejčastějším způsobem vyjádření intertextuálních vztahů technika nazývaná divadlo na divadle. Ve francouzské literatuře se technika divadla na divadle objevuje v porovnání s literaturou ostatních evropských zemí s poměrně velkým zpožděním, zato ale ve velké míře. Prvním dílem, které této techniky využívá, je tragikomedie Balthasara Bara s názvem *Célinde* z roku 1628. Daleko známějšími metadivadelními díly

²⁹ Gignoux v tomto případě uvádí dva literární postupy – *centon* a *koláž*. Jako centon se označuje zpravidla veršovaná skladba, složená z úryvků díla jednoho nebo i více autorů, kdy je polovina určitého verše doplněna na základě určitého významu druhou polovinou jiného verše. Koláž je pak inspirovaná postupem užívaným ve výtvarném umění 1. pol. 20. stol. a je v podstatě synonymem centonu, neboť se jedná o text složený z úryvků různých textů.

³⁰ Srovnej GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, op. cit., s. 127–147.

sedmnáctého století, která jsou vysoce ceněna a uváděna dodnes, jsou ale *Magická komedie* (*L'illusion comique*, 1635–1636) Pierra Corneille, *Pravý Saint-Genest* (*Le véritable Saint-Genest*, 1645–46) Jeana Rotroua a především Molièrovo dílo *Versailleské impromptu* (*L'impromptu de Versailles*, 1663). Století osmnácté je co se týče používání techniky divadla na divadle o poznání chudší. Prvky metadivadla objevují především u Marivauxe, a to v jeho dílech *Dvojitá nestálost* (*La double inconstance*, 1723) a *Improvizace* (*Les acteurs de bonne foi*, 1757), nebo u Denise Diderota v díle *Je dobrý? Je zlý?* (*Est-il bon ? Est-il méchant ?*, 1782). Drama období romantismu stejně jako drama realistické a naturalistické ve své snaze o co nejvěrnější zachycení skutečného života metadivadelními technikám, které narušovaly divadelní iluzi, nikterak nakloněno nebylo. Přesto má francouzská dramatická tvorba první poloviny devatenáctého století autora celého tuctu metadivadelních her – je jím neplodnější francouzský dramatik té doby, Eugène Scribe. Také v druhé polovině devatenáctého století se metadivadelní hry objevují ve francouzském prostředí jen velmi zřídka. Důležitým impulzem pro dramatiky (nejen) první poloviny dvacátého století se stává „trilogie divadla na divadle“ italského autora Luigiho Pirandella - *Každý má svou pravdu* (1917), *Šest postav hledá autora* (1921), *Dnes večer improvizujeme* (1930). Tadeusz Kowzan se ve svém díle *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle* věnuje deseti dramatikům dvacátého století, v jejichž díle je metadivadlo dominantním prvkem. Z francouzských dramatiků je to Sacha Guitry, Jean Giraudoux, Michel de Ghelderode a Jean Anouilh.

Pod pojmem *metadivadlo* se obvykle rozumí dvě odlišné věci. Jednak technika divadla na divadle, tedy postup, kdy je do hry rámcově vložena hra vnitřní, jednak divadlo o divadle, tedy hra, která divadlo tematizuje, odehrává se v divadelním prostředí, zobrazuje osudy herců atp. Nezřídka se ale oba postupy prolínají. Z hlediska teorie intertextuality je relevantní především technika divadla na divadle. Základní podobou intertextuality při použití postupu hry ve hře je tzv. *dramatická citace* (*citation dramatique*), tedy vložení části nebo částí určitého dramatického díla do textu dalšího dramatického díla. Dramatická citace má pak dvě základní formy, zkoušku nebo divadelní představení, popřípadě se obě formy objevují v jednom díle zároveň. Od sedmnáctého století se pak samotné slovo „zkouška“ objevuje buď přímo v titulu, nebo v podtitulu mnohých dramat.³¹ Formu zkoušky jako metadivadelního rámce pak mají i nejreprezentativnější metadivadelní díla dvacátého století: již zmíněné Pirandellovo drama *Šest postav hledá autora* a Giraudouxovo dílo *Pařížské impromptu*

³¹ *Přerušená zkouška* (*La répétition interrompue*, 1735) Charlese-Simona Favarta, *Generálka aneb Dramata v módě* (*Une répétition générale ou Les drames à la mode*, 1833) Eugène Scriba, *Zkouška* (*Une répétition*, 1876) Guy de Maupassanta aj.

(*L'Impromptu de Paris*, 1937). Právě divadelní jeviště je místem, kam autoři her metadivadelního charakteru obvykle situují děj.

Kowzan ve svém díle rozlišuje pět modelů hry ve hře. První variantou je hra ve hře v úzkém slova smyslu, tj. případ, kdy je hra vnitřní (*pièce intérieure*, *intra-pièce*, *pièce encadrée*) ohraničena hrou vnější (*pièce extérieure*, *pièce principale*, *pièce encadrant*). Jako příklad „par excellence“ tohoto typu uvádí Shakespearova *Hamleta* (1604), kde hra vložená svým ztvárněním hraje klíčovou roli v zápletce hry vnější. Druhá možnost spočívá v postupu, kdy vnitřní hra následuje po hře hlavní, třetí variantou je případ, kdy naopak rámcová hra vnitřní hrou začíná. Čtvrtý model formálně převrací vztah hry vnější a vnitřní a paradoxně dochází k tomu, že hrou vnitřní rámcová hra začíná i končí. Poslední pátá varianta spočívá v několikerém střídání částí hry vnější a vnitřní. Speciální případ pak tvoří hra, kde hra vnější neexistuje a metadivadelní rozměr je zajištěn pouze zásahy určité postavy mimo scénu. Vložená hra přitom nemusí být jen jedna, Kowzan uvádí příklady her obsahujících až sedm různých vnitřních her, které lze graficky znázornit takto:³²

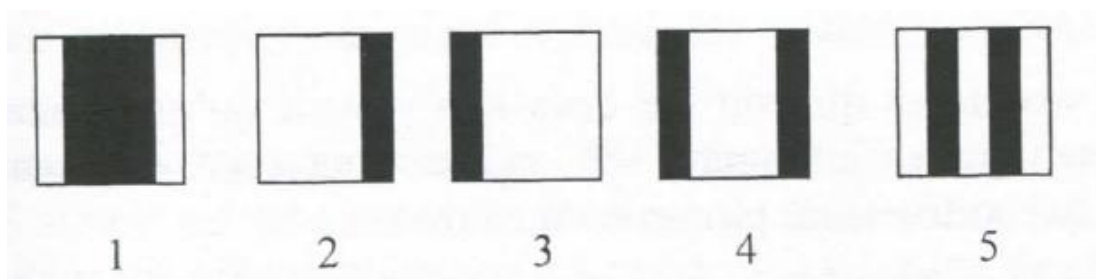


Schéma převzato z KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, op. cit., s. 153.

Georges Forestier zabývající se zevrubně technikou divadla na divadle v dramatické tvorbě sedmnáctého století ustanovuje strukturní typologii této techniky na základě způsobu zakomponování hry vložené do hry rámcové. Rozlišuje tak *vložení dokonalé* a *nedokonalé* (*enchâssement parfait / imparfait*), *vložení monolitické* a *několikanásobné* (*enchâssement monolithique / multiple*) a *vložení rozložené* (*enchâssement décomposé*). Dokonalé vložení může vzniknout pouze v případě, že je hra vložená původu chorálního nebo vznikla zdivadelněním intermedií, tzn. dramatická akce hlavní hry je v určitém místě přerušena, část postav dočasně přijímá roli herců hry vložené a druhá část tvoří její diváky, kteří jsou po

³² Srovnej KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, L'Harmattan, Paris, 2006, s. 150–156. Bílou barvou je označena základní rovina hry, černou barvou hra vložená / hry vložené.

celou dobu trvání vloženého představení přítomni na scéně a případně vnitřní hru komentují. V případě divadla na divadle původu prologálního, kde hra vložená jednoduše následuje po hře rámcové, není vztah sledující-sledovaný patrný, jelikož se s koncem hry vložené hra rámcová už nepokračuje, nanejvýš je tento návrat redukován na několik málo slov určité postavy hry rámcové. Vložení monolitické znamená, že je hra vnitřní autonomní, je odehrána najednou, není přerušena návraty do hry rámcové, zatímco vložení několikanásobné spočívá v několikerém střídání hry rámcové a hry vložené / her vložených. Vložení rozložené je strukturálně podobné vložení několikanásobnému, jen s tím rozdílem, že návraty ke hře rámcové jsou motivovány potřebou komentáře postav ohledně kvality hry vložené, výkonu herců atp. Tyto návraty tak mají charakter zdramatizovaných přestávek.³³

Funkci vloženého představení ovlivňuje míra jeho integrace do hry rámcové: čím je míra integrace vložené hry větší, tím je zpravidla její obsahový přínos ve vztahu ke hře rámcové podstatnější. Forestier v tomto smyslu definuje tři stupně. Prvním je případ, kdy obsah hry vložené nemá se zápletkou hry rámcové žádnou souvislost. Vložené představení je zde jakýmsi přirozeným doplňkem, slouží například k pobavení postav hry rámcové. Vzhledem k zápletkě hry rámcové tedy nemá jinou funkci než uměleckou a vynechání takového vloženého představení by pro obsah hry rámcové nepředstavovalo větší ochuzení. Forestier mluví v tomto případě o *nulovém stupni strukturace (degré zéro de structuration)*. Druhý stupeň tvoří vložené představení, které sice se zápletkou souvislost má, ale jeho přítomnost ve hře rámcové je jen jakýmsi prodloužením hlavního děje, neposouvá ho vpřed. Hra rámcová ani vložená neztrácí svou autonomii a stejně jako v předchozím případě by absence hry vložené děj hry rámcové nijak významně nenarušila. Forestier zde mluví o *relativním stupni strukturace (degré relatif de structuration)*. Ve třetím případě tvoří hra vložená neoddělitelnou součást hry rámcové, jejíž děj by bez vloženého představení ztrácel smysl. V tomto případě Forestier mluví o *maximálním stupni strukturace (degré maximum de structuration)*.³⁴

Samotná funkce vnitřních her je spojena právě s mírou integrace do hry rámcové. Mění dějovou linii rámcové hry nejen jejím samotným přerušením, ale i svým obsahem, který je od toho okamžiku nutné brát na vědomí ve vztahu k obsahu hry rámcové. Vložená hra nemusí vyjadřovat žádnou tematickou paralelu k obsahu rámcové hry, v takovém případě má vložené představení *funkci ozdobnou (fonction décorative)*. Nemá jiný smysl než zmnožit

³³ Srovnej FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre*, Droz, Genève, 1996, s. 89–94.

³⁴ Srovnej FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre*, op. cit., s. 125–133.

počet představení uváděných před divákovými očima a glorifikovat tak divadelní umění jako takové. *Funkci demonstrativní (fonction démonstrative)* dělí Kowzan na tři druhy.

První nazývá tzv. *rolí denegace (rôle de la dénégation)*. Efekt denegace spočívá v uvědomění si nereálnosti představovaného. I v případě, že se herec naprosto identifikuje s postavami, denegace zde funguje, neboť se herec nachází na divadelním jevišti. Postup divadla na divadle charakter denegace mění, a to v závislosti na stupni začlenění vnitřní hry. V případě nulového začlenění vnitřní hry do hry rámcové, kdy obsah vnitřní hry nemá žádný vliv na děj hlavní, se denegace přesouvá na vnitřní hru, neboť vložené představení nijak zvlášť neusiluje o věrohodnost. Komplikovanější je situace v případě maximálního zapojení. Pokud hraje vnitřní hra důležitou roli v celku, zejména pak když tvoří tematické zdvojení hlavní akce nazývané *mise en abyme*, denegace zůstává v hlavní linii hry a do vloženého představení se může dočasně přesunout jen na jejím začátku, neboť následně začne být vnímána jako součást děje hlavního. V případě relativního stupně zapojení má hra vložená souvislost s dějem hry hlavní, ale zachovává si zároveň svou autonomii. V momentě vložení hry vnitřní, která zde slouží jako ukázka divadelního umění, se denegace přesouvá na ni a hra hlavní začíná budit dojem skutečnosti. Tento případ se vyskytuje především v dramatech o divadle, kdy je autor nechává postavy hry hlavní, většinou divadelní herce, demonstrovat tímto způsobem svoje umění. V témže okamžiku už publikum nevnímá postavy jako postavy, ale jako skutečné herce, a rámcová hra tím víc nabývá charakteru skutečného života. Pokud hra vložená nevykazuje žádné shodné tematické prvky s hrou rámcovou, může být označována jako tzv. *hra-pretext (pièce-prétexte)*, jejíž funkce spočívá v tom, vyvolat u diváků dojem, že hra hlavní není divadlo, tedy posílit iluzi skutečnosti. Z této funkce vychází i obvyklý charakter vložených her – banalita témat a absence věrohodnosti, aby ke hře hlavní tvořila co možná největší kontrast. Třetí druh demonstrativní funkce představuje tzv. *hra-svědék (pièce-témoin)*. V tomto případě je hra vložená vnímána jako jediné místo, kde může herec ukázat své herecké schopnosti a kvality. Tento typ her má nejčastěji formu divadelní zkoušky, kde je možné při zásahu postavy-režiséra sledovat pokrok ve ztvárnění vloženého představení.³⁵

Vedle funkce ozdobné a demonstrativní Forestier rozlišuje *funkci instrumentální (fonction instrumentale)*. Vložené představení s instrumentální funkcí přirovnává k roli adjuvanta v Greimasově aktantním modelu. Tato funkce se objevuje u vložených představení, které jsou do rámcové hry integrovány do nejvyšší možné míry, a odráží se buď v rovině

³⁵ Srovnej FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre*, op. cit., s. 137–146.

tematické, nebo v rovině struktury děje. V tomto druhém případě slouží ztvárnění vnitřní hry jako záminka k určité události, která se objeví ve hře rámcové, aniž by mezi oběma dramatickými ději byla jakákoli tematická analogie. Událost tak vychází ze hry rámcové, ale hra vnitřní napomáhá k její realizaci. V případě analogie tematické je situace opačná. Děj vnitřní hry rozvíjí děj hry rámcové zobrazením podobných situací a tematický vztah mezi hrou vloženou a rámcovou tvoří základ celého díla. Za v tomto smyslu nejkomplexnější lze považovat hry, kde je tematický vztah hry vnitřní a rámcové obohacen o vztah analogie a vytváří tak efekt zrcadlení.³⁶ Jedná se o postup, který je od roku 1893, kdy ho poprvé pojmenoval André Gide, označován jako *mise en abyme*.

Funkce vložené hry			
ozdobná	demonstrativní	instrumentální	mise en abyme
vložená hra bez spojitosti s hrou rámcovou	<ul style="list-style-type: none"> • role denegace • hra-pretext • hra-svědék 	zdvojení buď tematické, nebo strukturní	zdvojení tematické i strukturní

Tadeusz Kowzan pak v rámci odkazování zavádí navíc pojem *autoreference* (*autoréférence*) pro případy, kdy se v textu určitého díla objevuje jméno samotného autora nebo titul jeho díla/děl. Příklady autoreferencí, prostřednictvím kterých autoři vnášejí do svých děl prvky komiky nebo autoironie, pak nalézají v dílech mnohých dramatiků, od Plauta přes Molièra a Goldoniho až k Pirandellovi nebo Dürrenmattovi. Rozlišuje několik možných variant, od pouhé zmínky názvu díla přes narážky na celé dílo autora až po případ, kdy se ve hře objevuje extradiegetický komentátor, který na začátku hry stojí na scéně, uvádí název hry, jméno autora a osob, které se na konkrétním uvedení díla podílejí, čte úvodní scénické poznámky, ohlašuje konec jednání, délku trvání přestávky aj.³⁷

Typologie intertextuálních postupů, které navrhuje Anne Claire Gignoux a Tadeusz Kowzan, vhodně rozšiřují teorii hypertextuality Gérarda Genetta a doplňují některé aspekty, kterými se Genette nezabývá. Pro potřeby naší práce proto považujeme za užitečné vycházet z teoretických poznatků právě těchto tří autorů a využívat jejich terminologie.

³⁶ Srovnej FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre*, op. cit., s. 147–149.

³⁷ Srovnej KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, op. cit., s. 225–228.

II Anouilhovo dramatické dílo

Část dramatických autorů první poloviny dvacátého století charakterizuje především snaha experimentovat, hledat nový způsob řešení životních problémů současného jedince i společnosti, nový smysl pro aktuální dramatické postupy a novátorské divadelní formy. Po druhé světové válce nastává v oblasti dramatu oživení podmíněné novou historickou situací a novými životními pocity. Charakter této poválečné dramatiky v sobě odráží mnohotvárnost tehdejší společnosti a obsahuje tak široký rejstřík pohledů na skutečnost: heroický, tragický, poetický, emocionální, komický či groteskní.³⁸

V Anouilhově divadle jako by se všechny tyto tóny spojovaly. Větší část dlouhého seznamu svých děl rozdělil na hry „černé“, „růžové“, „nové hry černé“, hry „brilantní“, „skřípavé“, „kostýmové“, „nové hry skřípavé“, hry „barokní“, „tajné“ a „fraškovité“.³⁹ Podle něho samotného je toto dělení pouze svévolné: „Rozdělení mého díla na hry černé, růžové, brilantní atd. ve skutečnosti neodpovídá vůbec ničemu. Lidé mají rádi klasifikace, tituly, je potřeba jim je dát. [...] Bernard Shaw shrnul své hry pod název „Hry utěšené a neutěšené“. Uvažoval jsem tedy o „hrách růžových“ pro ty, které skončí šťastně, a o „hrách černých“ pro ty ostatní. Nakonec jsem byl nucen důvtipně vymyslet titul každé nové sbírce.“⁴⁰ Přestože sám Anouilh tvrdil, že byla označení skupin her vymyšlena uměle⁴¹ a nevyjadřují ve skutečnosti vůbec nic, mnozí za výběrem adjektiv odhalují základní charakteristické rysy Anouilhových dramát – černé a skřípavé vyjadřují pesimismus, kostýmové, tajné, fraškovité a barokní zase téma klamného zdání a maskování pravdy, brilantní (nebo také zářivé), černé a růžové zase dichotomii dobra a zla, světlých a temných životních okamžiků.

Ať už je Anouilhova tvorba dělena jakkoliv, jedno mají všechny hry společné: stejnou lidskost, stejné postavy, na které číhá zlo a které v případě, že mu podlehnou nebo se proti

³⁸ Srovnej studii PAŠTEKA, Július, „Nové obzory současného divadla“, in: *Moderná svetová dráma*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava, 1964, s. 357.

³⁹ Později si pro sebe Anouilh zavedl ještě další kategorii, kterou označil jako „mé propadáky“ („mes fours“). Říkal tak hrám, které se nedočkaly více jak stovky repríz. V své době tak označil hry *Byl jsi tak milý, když jsi byl malý*, *Zatčení* a *Scénář*.

⁴⁰ „Le découpage de mon œuvre en pièces noires, roses, brillantes, etc. ne correspond en réalité à rien du tout. Les gens aiment les classifications, les titres, il faut leur en donner. [...] Bernard Shaw avait groupé ses pièces sous les titres ‘Pièces plaisantes et déplaisantes’. Alors j’ai pensé à ‘pièces roses’ pour celles qui avaient un dénouement heureux et ‘pièces noires’ pour les autres. Après, j’étais condamné à trouver d’astuce un titre pour chaque nouveau recueil.“ (JUAN, Rachel, *Le thème de l’évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, Nizet, Paris, 1993, s. 36).

⁴¹ Anouilh přiznává, že nabídl svému příteli, zaměstnanému v Éditions Calmann-Lévy, aby buď vydal jeho dosavadní dílo celé, nebo nic. Hned na místě tedy vymyslel názvy sbírek – Hry růžové, Hry černé atd. (ANOUILH, Jean, „Jean Flory“, in: *En marge du théâtre. Textes réunis et annotés par Efrin KNIGHT*, La Table Ronde, Paris, 2000, s. 117–118).

němu postaví, čeká jen opovržení a neúspěch. Mění se však nádech, se kterým Anouilh své soudy o životě v jednotlivých hrách formuluje: jednou je hořký, podruhé nostalgický, výsměšný nebo zábavný. Právě tento měnící se nádech, se kterým Anouilh přináší svůj pohled na svět, ho zachraňuje od monotónnosti, kterou by bylo lze v jeho díle sledovat.⁴²

II.1 Specifické rysy Anouilhovy dramatické tvorby

II.1.1 Tematika

Anouilh hledá ve svých dílech odpověď na otázku, zda existuje způsob, jakým dosáhnout životního štěstí. Neustále se opakují a vrací ta samá témata: nostalgická touha po ztraceném ráji dětství, odmítání světa založeného na přetvářce a lži, revolta proti bohatství, touha po absolutním štěstí, nemožnost absolutní lásky. Konflikty staví zejména na protikladech chudoby a bohatství, mládí a stáří, věrnosti a pomíjivosti, iluze a realistického pohledu, seberealizace a nesvobody, odvozených z pout rodinných, společenských a historických. Zachycuje rozpory mezi čistotou, láskou, ideály a banalitou, rutinou, všednodenností, sobectvím. Tyto protiklady ztělesňují kontrastní postavy.

Lze zde sledovat určitý vývoj jak v tématech, tak i celkovém ladění her: „Anouilh začínal žertovnými komediemi, krutými a něžnými zároveň, nebo moderním zpracováním slavných mýtů z řecké tragédie po způsobu Giraudoux. Později se postupně nechal ovládnout svou nevraživostí k politice, a to natolik, že začala vznikat hořká, sociálně-kritická díla, hnaná vervou šansoniéra. Od té doby o vznešeném tématu čistoty lidské bytosti, charakteristické pro jeho raná díla, předmětem zábavných a laskavých divadelních hříček, které autorovi zajišťují přízeň jeho věrných diváků, vděčných, že v nich autor nijak nevyjadřuje přetváření moderního světa.“⁴³

Anouilhova tvorba pokrývá převážnou část dvacátého století a do jisté míry je jejími událostmi poznamenána.⁴⁴ V celku jeho díla dominuje v různých podobách téma úniku.

⁴² Stručný autorův životopis viz Příloha č. 6.

⁴³ „Anouilh a commencé par des comédies cocasses à la fois cruelles et tendres ou par la modernisation des grands mythes de la tragédie grecque, à la manière de Giraudoux. Puis il se laissa peu à peu envahir par ses rancunes politiques, jusqu'à produire des œuvres de critique sociale amères, désabusées et animées d'une verve de chansonnier. Dès lors, le grand thème de la pureté, qui était la source des premières œuvres, n'inspira plus guère que des plaisanteries assez complaisantes qui valent à l'auteur la fidélité d'un public partisan, heureux de voir exprimer sur scène ses réticences devant les transformations du monde.“ (*Dictionnaire du théâtre*, Encyclopædia universalis et Albin Michel, Paris, 1998, s. 58).

⁴⁴ Dílo *Cestující bez zavazadel* je ovlivněno následky první světové války, *Antigona* okupací, *Chudák Bitos* a *Tržiště za pět prstů* důsledky politických změn na konci druhé světové války.

Hrdinové se snaží uniknout především monotónní všednodennosti nebo těžkému životu, a to různým způsobem: pomocí snu, převleku, hry (nejčastěji divadelní), hledáním čistoty dětství, umělých rájů, v krajním případě smrti, to když život ztratí svůj smysl a nenabízí už žádnou naději.

Hlavním tématem raných Anouilhových dramát je osamocení hrdiny, který se staví proti společnosti. Příkladem takových her je především *Antigona*, z pozdější doby pak drama *Skřivánek (L'Alouette, 1953)*. Antigona čelí moci státní, Jana z Arku moci církve. Aby autor lépe vystihl propast mezi jedincem a společností, do hloubky se věnuje jemu, zatímco ostatní postavy vykresluje v karikované podobě.

Velice často se u Anouilhe objevuje téma dětství. Jak trefně porovnává Robert de Luppé: „Proust, to je dětství znovu nalezené a autorův styl tlumočí tento akt rozpoznávání. Baudelaire, to je dětství ztracené a trochu trpké chvění z toho, co se už nikdy nevrátí. Anouilh, to je dětství trvalé, které si, netknuté, zachovává svou příchut' v koutku duše postavy, kam pohled žádného dospělého nikdy nepronikl a které odmítá zemřít.“⁴⁵ Návrat hrdinů do dětství se tu zdá být důsledkem jejich potřeby uchýlit se tam, kde je vše čisté a kde jedinec není nucený spokojit se s univerzálním a pokrytecky přijímaným morálním řádem.

Nejmarkantnějším tématem je téma lásky, kterou Anouilh zobrazuje ve dvou podobách. Čistou a opravdovou lásku dvou zamilovaných staví do opozice s jakousi její karikaturou, kdy je jedinec svázán zákony přírody a zvířecími instinkty, ze kterých není schopen se vymanit. Tato síla přírody, která se vysmívá jakékoli věrnosti, je karikovanou protiváhou neustálé lidské snaze zažívat lásku čistou. Téměř až děsivá konfrontace lidské lásky s působením přírody na jedince je zachycena ve hře *Ardela neboli Kopretina (Ardèle ou La Marguerite, 1948)*. V Anouilhově světě se ale také setkáváme s opozicí mezi pravou láskou a láskou, která „žije“ už jenom ze setrvačnosti, se kterou je spojeno téma manželského soužití. Často jsou manželé zachyceni v době, kdy si po letech manželství začnou bolestivě uvědomovat, jak je jejich život nenaplněný a stereotypní, a snaží se z tohoto „vězení“ uniknout, většinou však neúspěšně.

Anouilh své hry s oblibou lokalizuje do historických kulís. Jedná se převážně o dramata s politickou tematikou, která mají formu originálního převyprávění významných momentů francouzské historie. Objevují se v nich postavy jako Jindřich IV. Navarrský,

⁴⁵ „Proust, c'est l'enfance retrouvée, et le style de l'écrivain traduit cet acte de reconnaissance. Baudelaire, c'est l'enfance perdue et la vibration un peu acide de ce qui ne reviendra pas. Anouilh, c'est l'enfance demeurée, qui garde intacte sa saveur dans un coin de l'âme du personnage, où nul regard d'adulte n'a jamais pénétré – et qui refuse de mourir.“ (LUPPÉ, Robert de, *Jean Anouilh. Suivi des fragments de la pièce de Jean Anouilh : Oreste*, Éditions Universitaires, Paris, 1959, s. 96).

Ludvík XVI. a Marie Antoinetta, Robespierre nebo Napoleon Bonaparte. Jejich historický rámec ale slouží pouze jako kulisa ke skryté kritice tehdejší francouzské společnosti a politiky. Do historie se Anouilh obrací především ve svých hrách kostýmových – *Skřivánek, Becket aneb Čest boží* (*Becket ou L'Honneur de Dieu*, 1959), *Tržiště za pět prstů* (*La Foire d'empoigne*, 1960), ale i v dalších hrách, jako je například *Pekař, pekařka a jejich učedníček* (*Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron*, 1968), *Chudák Bitos* (*Pauvre Bitos ou Le Dîner des têtes*, 1956) nebo *Ať žije Jindřich IV.! aneb Galigai* (*Vive Henri IV ! ou La Galigai*, 1976).

Postupem času se Anouilh stává z hlediska tematického více autobiografický, ve svých hrách vyhrazuje větší prostor satirickým prvkům a jeho postavy se staví čím dál víc ironicky ke svému osudu a bytí. V dramatech se objevují témata jako absolutní touha, tíha minulosti, ztroskotání manželství, nespokojenost v manželském životě. V pozdějších hrách, jako je *A hlavně neprobuďte madam* (*Ne réveillez pas Madame*, 1970) nebo *Drahý Antoine aneb Promarněná láska* (*Cher Antoine ou L'Amour raté*, 1969), je hlavním hrdinou dramatik. Od padesátých let je stěžejním tématem celé řady Anouilhoých her divadlo samo. Jeho zaměření na svět divadla evokují už samotné názvy některých dramát – *Zkouška aneb Potrestaná láska* (*Répétition ou L'Amour puni*, 1950), *Scénář* (*Le Scénario*, 1976), *Ředitel opery* (*Le Directeur de l'Opéra*, 1972). Anouilh vyhrazuje tolik místa světu divadla, aby divákovi naznačil své pojetí života jako hry.

Přes tuto zdánlivou heterogenost dílčích témat a ladění her bývá Anouilhovo dramatické dílo označováno jako přepis stále jedné a téže hry: „Anouilhovo divadlo je něco jako zásobárna nejrůznějších způsobů, jak sehrát svůj život, protože život je vytvořený špatně, jak změnit svou roli, protože člověk se ve své kůži cítí špatně, jak smíchat různé dějinné epochy, protože má člověk pocit, že do té své doby nepatří, jak se stále znovu vracet na začátek jedné a té samé interpretace, protože s ní člověk není nikdy spokojený, jak přepsat text načisto, protože koncept je plný zbytečností. Lítost, nostalgie, neschopnost, nespokojenost, to jsou pocity, které se drží na hladině a které udávají směr tomuto dílu k vyváření jeho východiska.“⁴⁶

⁴⁶ „Le théâtre d'Anouilh, c'est quelque chose comme le répertoire des différentes façons de jouer sa vie parce que la vie est mal faite, de changer de rôle parce qu'on se sent mal dans sa peau, de brouiller les époques parce qu'on ne se trouve pas bien dans la sienne, de recommencer une interprétation parce qu'on n'en est pas content, de remettre un texte au net parce que le brouillon est parsemé de trop de scories. Le regret, la nostalgie, l'inaptitude, l'insatisfaction, ce sont les sentiments qui surnagent et qui entraînent le cours de cette œuvre vers le bouillonnement de sa source.“ (VANDROMME, Pol, *Jean Anouilh et ses personnages*, La Table Ronde, Paris, 1965, s. 27–28).

II.1.2 Tragično a komično

Anouilhův přínos divadlu spočívá především právě v této směsici kontrastů – tragického s groteskním, realistického s romantickým, závažného s malicherným, které jdou ruku v ruce napříč celým autorovým dílem. Anouilh objevuje nové dramatické rejstříky díky hře kombinující protikladné ladění. Hry označené barvou jsou všechny tragikomedie. Pouze důraz na rysy kladné nebo záporné potvrzuje „barvu“ té či oné hry. Pol Vandromme nalézá úzkou spojitost her růžových a černých: „Co jsou to vlastně hry růžové? Sen, který je živen realitou her černých. [...] Mezi těmito dvěma formami divadla je vzájemný vztah. [...] Nic není jen černé nebo jen růžové. Barva je méně čistá, méně určitá než ta, kterou jí dal autor. Ve své podstatě je hra růžová hrou černou, která není dopracovaná, ve které nejsou scény, které mají vzniknout, téměř nikdy dotvořené. [...] Růžová hra není hra černá s dobrým koncem. Je to hra, která končí včas. [...] Odpověď na otázku, která se váže k rozuzlení her, je ve hrách černých.“⁴⁷ Přesto u Anouilhe není nic neurčité. Do svých her černých nebo skřípavých Anouilh vnáší témata politická, zatímco ve hrách růžových nebo brilantních je atmosféra mnohem víc odlehčená. Autorovým záměrem není skrze ně nijak moralizovat.

Anouilh sám se označil za autora hluboce pesimistického: „Mé hry černé, růžové, brilantní i skřípavé jsou vlastně všechny černé. Žádná není ve skutečnosti růžová. Ani pro ty, které končí zdánlivě dobře, to neplatí.“⁴⁸ Jediné místo, kde může jedinec dosáhnout štěstí, je sen, iluze, často iluze divadelní, tedy umělý paralelní svět ke světu skutečnému. Anouilh je často označován za „dramatika odmítání“. Ve hře *Cestující bez zavazadel* (*Voyageur sans bagages*, 1937) jde o odmítání vlastní minulosti, v *Antigoně* vede touha po svobodném vyjádření svého „ne“ až k odmítnutí vlastního života, v dramatu *Kruté štěstí* (*La Sauvage*, 1938) o odmítání štěstí. Neschopnost být šťastný je ostatně jedním z hlavních témat Anouilhových her, zejména těch pozdějších.

Tragika Anouilhových dramát vychází z jeho pojetí života: „Pro Anouilhe je lidský život tragický. Ne ale pro důvody existenciální. [...] Drama je, že trvá a že v něm svým samotným trváním všechny věci vadnou. [...] Tragické není život ztratit. Závažné je život

⁴⁷ „Qu'est-ce en effet que les pièces roses ? Un rêve qui s'alimente à la réalité des pièces noires. [...] Entre ces deux formes de théâtre, un va-et-vient s'effectue. [...] Rien donc n'est tout à fait rose ni tout à fait noir. La couleur est moins nette, plus indécise que celle annoncée par l'auteur. Au fond, une pièce rose est une pièce noire qui n'est pas traitée, où les scènes à faire ne sont presque jamais faites. [...] Une pièce rose n'est pas une pièce noire qui finit bien. C'est une pièce qui finit à temps. [...] La réponse à la question qui escorte le dénouement des pièces est dans les pièces noires.“ (VANDROMME, Pol, „Qu'est-ce qu'une pièce rose ?“, in: BEUGNOT, Bernard, *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, Garnier Frères, Paris, 1977, s. 162–164).

⁴⁸ „Mes pièces noires, roses, brillantes ou grinçantes sont toutes noires. Aucune n'est une vraie pièce rose. Même pour les pièces qui se terminent apparemment bien, ce n'est pas vrai.“ (JUAN, Rachel, *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, op. cit., s. 36).

promarnit. Anouilhovy postavy nežijí proto pro existenci samotnou, žijí pro hodnoty. [...] Opravdové drama existence je stárnutí.“⁴⁹

Nezanedbatelnou roli v Anouilhově díle hraje komično, které se s tragičnem neustále prolíná. Komické prvky se objevují ve většině jeho her, výjimkou jsou pouze hry s historickou tematikou, jako je *Skřivánek*, *Becket aneb Čest boží* nebo *Médea* (*Médée*, 1953). Naopak ve hrách jako *Němý Humulus* (*Humulus le muet*, 1939), *Pozvání na zámek* (*Invitation au château*, 1948) nebo hrách „skřípavých“ komické prvky převažují. Hra *Zlodějský ples* (*Le Bal des voleurs*, 1938) bývá označována za jedinou Anouilhovu opravdovou komedii.

Anouilh využívá jak komiku situační, tak i jazykovou. Marie Voždová objevuje některé opakující se motivy, postupy a situace, které jsou v Anouilhových dramatech zdrojem komiky.⁵⁰ Upozorňuje na fakt, že komické prvky v Anouilhových hrách nejen odlehčují atmosféru, ale především vytvářejí ostrý kontrast k tragickému a tím ho ještě umocňují. Anouilhovo komično tak označuje jako komično „hořké“: „[...] jeho prostřednictvím odhaluje autor svou filozofii. Vyjadřuje jím hořkou komiku lidského údělu, svou životní moudrost a svůj autorský odkaz čtenářům a divákům. Jean Anouilh svým dílem navazuje na francouzskou tradici frašek a díky charakteru tragického komična, šíří tematického záběru a vůbec celému životu úzce spjatému s osudem divadla si plně zaslouží být nazýván novodobým Molièrem.“⁵¹

Jakkoli je ale Anouilh ve svých dílech sžíravě ironický nebo sarkastický, nikdy není necitlivý, chladný a lhostejný. Dává najevo své sympatie k těm postavám, které jsou posedlé čistotou, i když s ní v životě neuspějí a soucítí s nimi, ačkoli vypadají komicky. Z vaudevillu bere tón, rytmus a nenucenost, z tragédie vážnost a patos, obě polohy se ale mísí. Nejedná se ani tak o inspiraci z dvou opačných divadelních žánrů, jako spíš o dvojí pohled na jedinou skutečnost.

⁴⁹ „Pour Anouilh, la vie humaine est tragique. Mais elle ne l'est pas pour des raisons existentielles. [...] Le drame est qu'elle dure et que, par sa durée même, toutes choses en elle se fanent. [...] Perdre la vie n'est pas tragique. Ce qui est grave, c'est de la gâcher. Les personnages d'Anouilh ne vivent pas pour l'existence, il vivent pour la valeur. [...] Le drame véritable de l'existence est le vieillissement.“ (BERGER, Gaston, „Le temps“, in: BEUGNOT, Bernard, *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, op. cit., s. 109).

⁵⁰ V oblasti jazykové jsou to například různé slovní hříčky nebo důvěrná oslovení založená na aliteraci, výrazy ze světa zvířat používaná k oslovení (ne)milovaných postav, opakující se nadávky atd. Komiku vyvolávají také určité typy postav - ve hrách „černých“ především vedlejší postavy představující životní ztroskotance, kteří k hlavním vznešeným hrdinům tvoří ostrý kontrast, jedna například příživníci, zaneprázdnění rodiče, vychovatelky, nebo děti, které jsou v Anouilhově divadelním světě vždy předčasně dospělé, napodobují dospělé, a to jak chováním, tak i vzhledem. Komicky působí také nepravděpodobné opakující se situace, kdy se například v jedné hře postupně tři postavy neúspěšně pokusí o sebevraždu. V několika hrách se objevuje motiv dopisu, většinou dopisu milostného nebo dopisu na rozloučenou, který se dostává do rukou jiné postavě, než které byl určen.

⁵¹ VOŽDOVÁ, Marie, *Skřípavý smích Jeana Anouilhe*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2003, s. 90.

II.1.3 Postavy jako typy a hrdinové „na útěku“

Všechny vážné Anouilhovy postavy jsou dříve nebo později oběťmi své nedůvěry v lásku, v život nebo sebe sama. Beznaděj a nedůvěřivost se objevují ve všech hrách, vše je redukováno na beznadějný svět jedince. V Anouilhových pozdějších hrách už hrdinové nevěří na nic, pouze na svou vinu a samotu. Situace ve hrách jsou stejného charakteru, hrdinové řeší stejné problémy, jen jsou pokaždé individualizovaní, každá z postav řeší a prožívá podobné situace svým způsobem a pokaždé jinak.

Anouilh staví celou svou tvorbu na základním konfliktu lidské povahy, proto se postavy jeho dramát dostávají do neřešitelných situací. „Existují dvě pravdy – pravda nevinnosti a pravda zkušenosti, které se nemohou nikdy spojit. První je čistá, nesmlouvavá, krásná, „růžová“, druhá je cynická, zkažená, odmítavá, „černá“. Konflikt mezi těmito dvěma pravdami lze vyřešit pouze nějakým podvodem, protože je ve své podstatě neřešitelný.“⁵²

Především ve hrách „černých“ se setkáváme s revoltujícími hrdiny, kteří se potýkají se svou minulostí. Rozlišit pak můžeme dva typy hrdinů: ty, které jejich minulost tíží a snaží se jí uniknout, a ty, pro které minulost znamená především ničím nezkažený svět dětství, jehož obraz se snaží zachovat si v mysli nedotknutý. Anouilhoi hrdinové jsou neschopni zbavit se své minulosti, jsou „prokletí“, jako by byli vězni své minulosti, své pozice ve společnosti, chudoby a nenalézají žádné jiné východisko než útěk nebo smrt. Dosáhnout štěstí je pro ně nemožné, protože minulost ovlivňuje přítomnost. Není to ani tak proto, že člověk opustí dětský svět, jako spíše proto, že byl zkažen dospělými. Jejich zlo je nenapravitelné a rodiče ho přenášejí na děti. Děti se pak stávají kopii svých rodičů a vzniká tak nekonečný, stále se opakující proces.

Přestože Anouilhovy hry vzbuzují často dojem, že sledují určitý vzorec a vycházejí z určité filozofie, nejsou to nikdy dramata tendenční. Anouilh je především dramatik, ne filozof nebo politik. Jeho největší kvality jsou divadelní. Přesto lze v Anouilhoi díle objevit stopy existencialismu, a to v tom smyslu, že mnozí z protagonistů jeho dramát jsou zhnuseni přirozeným chodem života, nutností přijímat kompromisy a odmítají svět takový, jaký je. Jejich revolta je pak více či méně úspěšným hledáním cesty ke svobodě. Spojitost Anouilhoi díla s existencialismem má ale své limity. Satira týkající se buržoazní společnosti nikdy

⁵² „Il y a deux vérités – la vérité de l'innocence et la vérité de l'expérience – qui ne pourront jamais se réconcilier. La première est pure, intransigeante, belle, „rose“; la seconde cynique, corrompue, repoussante, „noire“. On ne peut résoudre le conflit que par une tricherie quelconque, parce qu'il est, par définition, insoluble.“ (MARSH, Edward O., „Le contraste des tons“, in: BEUGNOT, Bernard, *Les Critiques de notre temps et Anouilh*, op. cit., s. 81).

nevede Anouilhe k tomu, aby zaujal jakékoli politické nebo sociální stanovisko. Nesdílí ale ani Sartrovy myšlenky týkající se nutnosti angažovat se, jednat. Nechává své postavy odevzdat se nakonec osudu. Svoboda Anouilhových hrdinů ale neznamená rezignaci. Je to spíš revolta proti zaběhnutým lidským normám a odmítání zaujmout své místo ve ztuhlém světě, odmítání ztratit svou tvárnost a zabřednout do ideálů buržoazní společnosti.

Anouilhovy postavy jsou směsicí přirozeného s něčím navíc, co je právě látkou divadla, a jsou představovány se záplem, hodnověrností a sebejistotou, která diváka nebo čtenáře postupně přivede za nimi do dramatického světa, který vytvořil. Anouilh je příliš věrný sám sobě, jeho pohled na člověka se nijak nemění, pouze postupně klade důraz na různé stránky života.

II.1.4 Čas a prostor

Anouilh je často nazýván klasikem a novátorem v jedné osobě. Novátorský rozměr jeho tvorby spočívá mimo jiné především i v umění spojit tradiční dramatické techniky s citem pro maximální využití všech možností, které nabízí scénický prostor. V Anouilhově díle můžeme sledovat tendenci převracet tradiční postupy.

Většina Anouilhových her je, co se týče kategorie času a místa, neurčitá. Autor často užívá anachronismů, dnešní postavy představuje v historických kostýmech nebo se naopak v jeho historických hrách objevují prvky z doby moderní.⁵³ Ve snaze vystihnout především člověka hledajícího svou pravdu Anouilh tvoří postavy nadčasové, čas a místo pro něj tudíž nejsou směrodatné a může si dovolit využívat všech možností, které nabízí divadelní žánr.

Anouilh pojímal divadlo jako absolutno. Ve svých hrách tedy vytvářel svůj vlastní čas a svůj vlastní prostor jakoby v uzavřeném kruhu, bez spojitostí se skutečnými zákonitostmi a běžným lidským chápáním těchto dvou elementů. Anouilhovy hry tak často začínají koncem (například *Becket aneb Čest boží*) nebo naopak končí začátkem (například hra *Colombe*, 1951). Své pojetí času možná vyslovuje ústy našeptávače Tontona ze hry *A hlavně neprobudte madam*: „Protože čas není, vše se děje naráz. Když se vypráví o životě, nikdy nechronologicky. [...] Nehýbat se – v tom spočívá veškeré tajemství. Když se člověk pohybuje

⁵³ Například ve hře *Antigona* se mluví o pohlednicích, cigaretách, kalhotách, barech, autech nebo papírové růži, postavy jsou oblečené do moderních šatů apod.

v prostoru, promíchá čas.⁵⁴ Anouilh pak často zachycuje své hrdiny v různých etapách jejich života bez ohledu na časovou posloupnost.

V šedesátých letech se Anouilh v možnostech využívání a zobrazování časoprostoru inspiroval tehdy novými literárními tendencemi – absurdním divadlem a tzv. novým románem. Inspirace absurdním dramatem je u Anouilhe patrná především v tendenci k porušování pravidel věrohodnosti příběhu, splývání skutečnosti a snu. Po vzoru autorů tzv. nového románu, ve kterých se skrze rozsáhlé vnitřní monology dostává do středu zájmu podrobné zkoumání individuálního duševního časoprostoru, začíná Anouilh tento nový rozměr vnášet i do svých dramatu v podobě sekvencí snového charakteru, které dávají čtenáři či divákovi možnost nahlédnout do duše postavy.

Anouilh tvořil svá dramata především pro předvádění, nikoli pro četbu. Prostor byl pro něj látkou, kterou je třeba objevovat a organizovat. Kladl tedy důraz na pohyb, který tuto látku utváří a oživuje. Zatímco stylu se Anouilh učil od Giraudoux, využití scénického prostoru se učil od Pitoëffa a Barsacqa. Oba byli součástí Kartelu⁵⁵, jehož hlavním přínosem bylo vytvořit z režiséra tvůrce. Anouilh se tak zaměřil na „prodloužení“ svého textu prací se scénickým prostorem, který text doplňoval. Divadelní styl Anouilhe se vyprofiloval právě spoluprací s Pitoëffem. Prostor se tak stal prvkem, který neodmyslitelně spolukonstituoval celek díla. Právě v prostoru – vnější formě díla – se dotvářela psychologická témata týkající se nejhlubších zákoutí lidského vědomí.

II.1.5 Jazyk

Sám Anouilh přiznává, že byl, co se týče jazyka, ovlivněn svým vzorem Giraudouxem: „Můj pravý šok u divadla, to byl Giraudoux. Nedělal jsem, myslím, nic, co by se mu podobalo. Byl to ale on, kdo mě naučil, že v divadle může být poetický a umělecký jazyk, který přesto zůstane skutečnější než stenografická konverzace. Neměl jsem o tom

⁵⁴ „Car il n’y a pas de temps, c’est tout en même temps. Une vie, cela se raconte, mais pas dans l’ordre chronologique. [...] Le secret, c’est de ne pas bouger. Si l’on bouge dans l’espace, on brouille le temps.“ (VIER, Jacques, *Le théâtre de Jean Anouilh*, Sedes, Paris, 1976, s. 105).

⁵⁵ Kartel byla asociace založená v roce 1927 čtyřmi režiséry a řediteli pařížských divadel - Louisem Jouvetem, Charlesem Dullinem, Gastonem Batym a Georgesem Pitoëffem. Jejich cílem – uměleckým a obchodním zároveň – bylo bránit avantgardní divadlo proti monopolu divadla bulvárního. Byli zastánci přirozenějších her, propagovali uvádění současných autorů a důraz kladli především na text, nikoli na situační humor, na kterém je založeno právě divadlo bulvární.

potuchy. Byl to můj objev.⁵⁶ Anouilhova věta je věta divadelní, je určena především k tomu, aby byla vyslovena, poslouchána. Stravitelný a srozumitelný je text, který diváka pohltí svou melodií a dynamičností, proto se Anouilh snažil, aby si jeho slova právě takovou melodií přivlastnila. Neřídil se tolik gramatickými pravidly, ale především melodičností. O Anouilhově mluvě se soudí, že je to vrchol jednoduchosti a dovednosti zároveň.

Podle Thérèse Malachy je to v případě Anouilhových her právě jazyk, který přetváří realitu v umělecké dílo a určuje ráz Anouilhova divadla. V souvislosti se svým pojetím Anouilhových postav jako loutek Malachy zkoumá mluvu jednotlivých hrdinů a objevuje jevy, které loutkový charakter postav potvrzují. U velkého množství postav odhaluje slovní tiky, ať už jde o nadávky či klení⁵⁷, nebo věty, které dané postavy v průběhu hry neustále opakují.⁵⁸ Často se také setkáváme s aliterací ve výčtu, zejména výčtu familiárních oslovení milované osoby,⁵⁹ nebo s konverzační komikou: ve hře *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* (*Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, 1970) dochází například k situaci, kdy spolu dvě dámy rozvíjejí rozhovor, přičemž jedna mluví o ztrátě manžela, zatímco druhá o ztrátě deštníku.

S jazykovou stránkou souvisí i užití vlastních jmen postav. Malachy rozlišuje dvě skupiny jmen. Jednak jsou to jména postav, které se objevují ve více hrách a stávají se tak typy Anouilhova repertoáru: například Antoine v hrách *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*, *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*, *Ředitel opery*, Julien v hrách *Colombe* a *A hlavně neprobudte madam*, Generál de Saint-Pé ve hře *Ardela neboli Kopretina* a *Valčík toreadorů* (*La Valse des toréadors*, 1952), jednak jména mající komický nádech (hrabě Pipi, Pericoloso Sporgersi, Impossibile, Poltrone) nebo nádech preciozní (Adonard, Aglaé).

Jako svérázný podtyp jmen s komickým nádechem by bylo možné vydělit komické aluze na reálné literární autory (například ruský autor Tchilov – Čechov, autoři „antidramatu“ Popopief a Popescu, „prezidentka Komise svobodných žen 16. pařížského okrsku“ Simone de Beaumanoir). Kromě prvně jmenovaného souvisí tato jména postav s historicko-

⁵⁶ „Mon vraie choc au théâtre, ce fut Giraudoux. Je n'ai rien fait, j'espère, qui lui ressemble. Mais c'est Giraudoux qui m'a appris qu'on pouvait avoir au théâtre une langue poétique et artificielle qui demeure plus vraie que la conversation sténographique. Je n'avais pas idée de ça. Ce fut ma révélation.“ (VANDROMME, Pol, *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*, op. cit., s. 41).

⁵⁷ Postavy stárnoucích hereček, Alexandre z dramatu *Colombe* a Carlotta z díla *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*, používají zkomoleninu „marde“. Generál ze hry *Valčík toreadorů* nebo Generál z dramatu *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář* užívají nadávek „crénom“, „sacrebleu“, „saperlipopette“, „mille diables“, „tonnerre de Brest“, „foutre“ atd.

⁵⁸ Postava Ledadu ze hry *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář* dokola opakuje své „Ledadu présent“ („Ledadu zde“), otec a syn Dupont-Dufortové ze hry *Zlodějský ples* opakují „Soyons aimables“ („Buďme milí“).

⁵⁹ Například ve hře *Ardela neboli Kopretina* oslovuje hlavní mužská postava hry svou milenkou takto: „Grenache, grounière, goulune, guenon, gros gâteau doré“ („Hrozničko, hltounko, holčičko, holátko, kulatý zlat'ouneký koláčku“).

společenským kontextem doby vzniku daných dramát a odkazují na reálně žijící osoby a jejich dílo. Například Anouilhoým dílem se ale odkazuje na řadu autorů jejich pravým jménem (Beckett, Sartre, Aragon, Pirandello a další). Můžeme se tedy domnívat, že je tento způsob modifikace jmen autorovým prostředkem k vyjádření osobního postoje k dílu jeho spisovatelských kolegů: narážky některých Anouilhoých postav, které až přehnaně adorují absurdní drama - David ve hře *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář* (*L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux*, 1959), manželka v dramatu *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*, Gaston v dramatu *Pupek* (*Le Nombriil*, 1981) - vytvářejí prostor pro to, aby skrze ironické reakce postav dramatiků ve svém díle Anouilh vyjádřil, že bezmezné nadšení z této novátorské literární tendence nesdílí.

Dalším typem jmen, která mohou tvořit samostatnou skupinu, nejsou jména v pravém slova smyslu, neboť se jedná jen o obecná pojmenování, která konkrétní jméno postavy nahrazují: Autor v dramatu *Epizoda ze života jednoho autora* (*Épisode de la vie d'un auteur*, 1959), Matka a Babička v dramatu *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* nebo Herec v díle *A hlavně neprobuďte madam*. Přestože je tento postup charakteristický zejména pro absurdní drama, které si zakládá na odosobněných anonymních postavách, u Anouilhe ukazuje tento postup na určitou pirandellovskou šablonovitost postav a na jeho zálibu v zobrazování postav, jejichž charakterové vlastnosti jsou dány předem a děj dramatu na ně nemá vliv.

Třetím typem jsou jména „vypůjčená“ z děl jiných autorů, které však Anouilhoým postavám přinášejí kromě tohoto jména samotného i některé atributy původní postavy. Tak je tomu například ve hře *Cécile aneb Škola otců* (*Cécile ou L'École des pères*, 1951). Hlavní hrdinka připomíná Cécile z Laclosových *Nebezpečných známostí* (*Les Liaisons dangereuses*, 1782) nejen jménem, ale i svým věkem, společenským postavením nebo charakterem. V téže hře se zároveň objevuje postava jménem Araminthe, jmenovkyně hlavní ženské postavy Marivauxova díla *Falešné našeptávání* (*Les Fausses confidences*, 1737). K Marivauxově divadlu ale odkazuje nejen jméno jedné z hlavních hrdinek dramatu, ale také dramatické postupy, zejména převleky a následná záměna postav. Služka jménem Flipote ze hry *Kalhoty* (*La Culotte*, 1978) je pro změnu dvojnicí služebné z Molièrova *Tartuffa*.

Anouilh měl ostatně právě s užitím již zažitých literárních postav problémy. V momentě, kdy chtěl nechat kvůli autorským právům zaregistrovat své dílo *Ardela neboli Kopretina* u *Société des auteurs et compositeurs dramatiques* (SACD), byl upozorněn na fakt, že má jeho hra stejný titul jako hra Armanda Salacroua, která vznikla o sedm let dřív. Anouilh v dopise adresovaném generálnímu sekretáři této organizace reaguje stylem sobě vlastním:

„Vážený pane, o existenci hry Armanda Salacroua s názvem *Kopretina* (žena) jsem věděl, když jsem svou hru nazval *Kopretina* (květina). Jistě vás nemusím poučovat o tom, že se slova ze slovníku v žádném případě nemohou stát vlastnictvím žádného spisovatele, pokud v sobě jejich užití nenese nějakou autorovu vlastní invenci. A tady žádná invence není ani v případě Salacroua, ani u mě... A protože mluvím jednoduše o květině, mám na ten název ještě o trošku větší právo než on, protože on ho přiřkl křestnímu jménu. [...] Ponechám tedy dramatu název *Kopretina*, jeho změna by dílu hodně uškodila [...]. PS: Dovolte mi, abych vaši komisi ještě upozornil, že před tou Salacrouovou už dvě *Kopretiny* existovaly. A kromě toho existovalo 7 Šarlot, 10 Zuzan, 2 Madelony [...] atd. Což je snad důkazem, že lze křestních jmen užívat libovolně.“⁶⁰ Anouilh však titul hry nakonec změnil a jméno *Kopretina* odsunul do podtitulu, a to proto, že se obával, aby z důvodu identického názvu nedocházelo k nechtěné záměně obou her při vyplácení autorských poplatků. Anouilhova hra se totiž od počátku těšila velké oblibě, zatímco Salacrouovo drama se prakticky vůbec neuvádělo.⁶¹

Markantní je ale ještě další rozměr Anouilhovy mluvy, který ke zmíněné poetičnosti tvoří ostrý kontrast. Jak už bylo řečeno, Anouilh postupem času obrací ve výsměch a ironii to, co je mu drahé, a neváhá tak používat věty nebo výrazy čím dál hrubější. Uchýlení se k této jazykové skatologii je způsobem revolty.⁶²

Tajemství Anouilhovy mluvy tkví tedy v tom, že mluva postavy prodlužuje její bytí, doplňuje její charakter. V replikách můžeme pozorovat určité uvolnění, autor používá mluvu přímou, smyslovou, která by ztratila svůj šarm, kdybychom ji chtěli převést do vybranější francouzštiny. Je zde určitá moc slov, nezávislá na jejich uspořádání. Anouilhův jazyk je také nazýván „poezií všednosti“. Používá jen jednoduchá a srozumitelná slova, které posluchač nebo čtenář ihned pochopí. Není to mluva vznešená, ale tajemně citlivá, schopná postihnout kouzlo obyčejných a prchavých okamžiků.

⁶⁰ „Monsieur, Je connaissais l'existence de la pièce d'Armand Salacrou intitulée *La Marguerite* (une femme) lorsque j'ai intitulé ma comédie *La Marguerite* (la fleur). Je ne vous apprend pas que les mots du dictionnaire ne peuvent en aucun cas devenir la propriété d'un auteur, si leur utilisation ne présente pas une part d'invention. Il n'y a ni dans le cas de Salacrou, ni dans le mien, invention... J'ai simplement, parlant d'une fleur un tout petit peu plus droit à l'article que lui, qui l'a ajouté au prénom. [...] Je maintiens donc mon titre *La Marguerite* dont le changement serait très préjudiciable à ma pièce [...]. PS: Je vous prie de bien vouloir signaler à la commission qu'il y a eu, avant celle de Salacrou, deux Marguerite. Il y a eu, en outre, 7 Charlotte, 10 Suzanne, 2 La Madelon, [...] etc. Ce qui semble prouver que les prénoms sont libres.“ (VISDEI, Anca, *Jean Anouilh. Une biographie*, Éditions de Fallois, Paris, 2012, str. 177).

⁶¹ VISDEI, Anca, *Jean Anouilh. Une biographie*, op. cit., s. 178.

⁶² Ve hře *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* se akt vymočení se do akvária s červenými rybkami stává symbolickou manifestací svobody, nezávislosti. Podobně ve hře *Draží Ftákoví* je jakoby naschvál několikrát opakovaná věta „Les oiseaux font caca partout“ („Ptáci serou všude“). Autor ji dokonce původně zamýšlel použít jako titul.

II.2 Anouilh v kontextu komediálního divadla

II.2.1 Commedia dell'arte

Ve svých raných hrách je Anouilh ovlivněn modelem *commedie dell'arte*. Často se zde stejně jako v italské komedii objevuje osamocený hlavní hrdina obklopený groteskními figurkami, které k němu tvoří kontrast. Stejně jako například Marivaux si ale Anouilh přetváří ustálené postavy podle svých potřeb: protože svá dramata situuje do moderní doby, namísto originálních postav *commedie dell'arte* u něho najdeme převážně obdobné modelové postavy z doby dnešní.⁶³ Na rozdíl od *commedie dell'arte*, která se soustředila především na postavy mužské, se však Anouilh snaží propracovat ženské i mužské postavy stejně detailně. Tyto konvenční typy postav přestává Anouilh používat po hře *Pozvání na zámek*, zůstávají tak „uzavřené“ pouze ve hrách „ružových“, „černých“ a jedné „brilantní“. Posléze tuto koncepci opouští a postavy svých dramát tvoří s větší jemností, přestože například postava vévodkyně jako symbol bohatství se vyskytuje i v jeho pozdějších hrách.

Anouilhovy postavy postrádají jakýkoli psychologický vývoj, jejich povaha, chyby a přednosti jsou od začátku do konce dané a neměnné. Tyto dané postavy pak Anouilh staví do různých situací a zaměřuje se na jejich reakce. Ne proto, aby ukázal psychologický vývoj postav, ale aby podtrhl to, co je jak na postavách, tak na situacích absurdního, směšného nebo smutného: „Anouilhovo divadlo je divadlem situací a jeho hry jsou dialogickým komentářem těchto situací.“⁶⁴

Často bývá Anouilhovo divadlo nazýváno divadlem loutkovým. Na první pohled je patrné, že opakovaně uvádí na scénu pouze omezený počet postav. Jsou to postavy typizované, jejich povaha, profese, sociální postavení nebo věk zůstávají ve všech hrách neměnné. Tyto různé typy postav jsou v jednotlivých hrách snadno rozpoznatelné, v několika

⁶³ Thérèse Malachy dochází ke zjištění, že hlavní hrdinové Anouilhoých raných her jsou buď mladý muž, nebo mladá žena. Dále rozlišuje čtyři opakující se typy mužských postav: hazardér („le jusqu'aboutiste“), čestný muž („l'honnête homme“), vysloužilce („le retraité“) a snilek („le rêveur“), postavy jednorozměrné se stálou funkcí (otcové, vévodkyně, důvěrníci, příživníci, darebáci, králové, děti, milenci, tluchubové, pokojské, figuranti – obchodníci a stráž) a nakonec charakterizuje archetyp ženy a muže v anouilhovském světě. (Srovnej MALACHY, Thérèse, *J. Anouilh. Les problèmes de l'existence dans un théâtre de marionnettes*, Nizet, Paris, 1978, s. 31–54).

⁶⁴ „Le théâtre d'Anouilh est un théâtre de situations et ses pièces sont un commentaire dialogué de ces situations.“ (JOLIVET, Philippe, „Le personnage remplace le caractère“, in: BEUGNOT, Bernard, *Les critiques de notre temps et Jean Anouilh*, op. cit., s. 96).

případech mají i stejné jméno.⁶⁵ Anouilhovo pojetí hrdiny se tak nese v duchu pirandellismu: hrdina je vždy předem determinován svou rolí, kterou musí odehrát až do konce, role tedy bývá nadřazena bytí: „[...] to, co se zdá být psychologií jedince, je ve všech případech psychologií role.“⁶⁶

Charakter postav bývá ovlivněn také postavením a postoji hlavního hrdiny. Vedlejší postavy bývají karikované, tedy groteskní, životnými se stávají pouze do té míry, do jaké je hlavní hrdina bere na vědomí. Vedlejší postavy se tak stávají loutkami nebo symboly, pokud je hlavní hrdina odmítá považovat za lidské bytosti. Karikatury tedy vytváří protagonista podle toho, jak s ostatními postavami jedná. Přítomnost neutrálních a karikovaných postav pak působí komicky.

II.2.2 Bulvární divadlo

Velice často se v Anouilhově díle poukazuje na prvky bulvárního divadla, stejně často je ale Anouilhova opravdová příslušnost k bulvárnímu divadlu zpochybňována. Anouilh s používáním tradičních prvků tohoto žánru nijak nešetří, hojně zařazuje například bonmoty, záměny postav, živé dialogy, téma peněz, milostné trojúhelníky, na scénu uvádí ustálené typy postav nebo postavy karikované. S bulvárním divadlem ho spojuje také jednoduchost výstavby a rozvíjení děje (symetrie, kontrast, paralelismus), výchovný charakter díla nebo fakt, že přisuzuje nejdůležitější roli syžetu.

Jednoznačně Anouilhe k bulvárnímu divadlu zařazuje například Pierre Voltz ve svém díle *La Comédie* (1964), který za příslušností Anouilhe k tomuto druhu divadla vidí vliv Anouilhova přítele Vitra. Upozorňuje přitom na jeden zásadní rozdíl mezi tvorbou těchto dvou autorů: zatímco Vitrac předkládá vaudevillovou situaci divákovi, aby tak do dramatu vnesl absurditu, u Anouilhe je takováto situace pocíťovaná skrz postavy, jako situace, kterou zažívají, jako sled absurdit, kterých si jsou postavy vědomy a který poznamená jejich osud, nikoliv osobnost. Vitrac zařazuje tyto vaudevillové situace za účelem rozrušení tradičních forem, Anouilhovi dávají možnost podat osobní drama postav s komickým nebo skřípavým nádechem. Znovu tak zavádí tradiční struktury komedie (zákony iluze, svébytnost postav),

⁶⁵ Malý Toto se objevuje například ve hrách *Ardela neboli Kopretina*, *Pekař, pekařka a jejich učedníci*, *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*, *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*, Antoine ve hrách *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*, *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*, Vicomte de Lépaud v hrách *Zatčení a Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*, Julien v dramatech *Colombe* a *A hlavně neprobud'te madam* atd.

⁶⁶ „[...] ce qui semble psychologie individuelle est dans tous les cas psychologie du rôle.“ (MALACHY, Thérèse, J. Anouilh. *Les problèmes de l'existence dans un théâtre de marionnettes*, op. cit., s. 18).

kterých využívá bulvární divadlo.⁶⁷ Za pravý vaudeville pak považuje Anouilhovu hru *Zlodějský ples*, která je podle něj zároveň jedinou opravdovou Anouilhovou komedií.

Prvky bulvárního divadla ale v Anouilhově díle nemají pouze funkci zábavnou. Jejich použití má funkci výchovnou, autor se tak staví do pozice moralisty: „Skřípavým tónem dává divákovi lekci chování a vybízí ho k přehodnocení jeho vztahu k ostatním a k pravomocem, které určují jeho chování.“⁶⁸ Používá rejstřík prostupů charakteristických pro bulvární divadlo jen ke kritice temných stránek lidí a společnosti. Výsledkem je vždy tragično nebo výsměch,⁶⁹ které se jen těžko dají označit jako bulvární zábava. Stejný názor zastává i Michel Corvin ve svém díle *Le théâtre de boulevard* (1989), podle něhož je Anouilhovo dramatické dílo na to, aby mohlo být řazeno k bulvárnímu divadlu, příliš prochnuto pesimismem a tragikou.

Sám Anouilh se bránil tomuto označení, navíc prohlašoval, že je třeba si s námětem hrát, nikoli se mu podřizovat. Také v tomto smyslu se bulvárnímu divadlu vymyká. Protože však jeho prioritou bylo líbit se, nešlo mu ani tak o originalitu jako spíš o působivost a jako „výrobce“ her, jak sám sebe označoval, se mohl uchýlit k různým postupům. Ve skutečnosti nelze jednoznačně zařadit Anouilhovu tvorbu k bulvárnímu divadlu, není totiž tolik „stravitelný“ jako hry, jejichž jediným cílem je pobavení diváka. Vždycky u něj najdeme záblesk určité filozofie, poezie a estetiky.

II.3 Anouilhovy literární vzory

Během své téměř šedesátileté literární kariéry objevuje Anouilh celou řadu spisovatelských idolů, od Sofokla přes Molièra nebo Musseta až po některé ze svých

⁶⁷ Srovnej VOLTZ, Pierre, *La Comédie*, Paris, Armand Colin, Paris, 1964, s. 170.

⁶⁸ „Sur un ton grinçant [...] il livre au spectateur des leçons de conduite, et l'invite à reconsidérer son rapport aux autres et aux pouvoirs qui déterminent sa conduite.“ (BRUNET, Brigitte, *Le théâtre de Boulevard*, Armand Colin, Paris, 2005, s. 86).

⁶⁹ Daniel Couty vidí za bulvárním rozměrem některých Anouilhových her jistý druh záměrného výsměchu, typického pro absurdní drama. Podle Coutyho se postavy absurdního dramatu, které žijí ve společnosti, kde se dorozumění stává nemožným, oddávají směšným a nesmyslným aktivitám, které podtrhují prázdnotu a absurditu lidského života: „Tato směšnost někdy vyvolává smích. [...] Ve hře *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* je dítě jménem Heřmanka, které svým opakovaným pláčem nenechá rodiče v klidu spát. Banalita situace je karikovaná, protože pláč se ozve vždycky přesně v momentě, kdy si rodiče myslí, že dítě spí: z toho vzniká efekt komického opakování, které diváka rozesmívá. [...] Obecněji vzato, taková parodie zvětšuje propast mezi divadlem a životem: člověk prost svého lidství je přeměněn v předmět.“

„Cette dérision suscite parfois le rire. [...] Dans *Les Poissons rouges ou Mon Père, ce héros*, un bébé, Camomille, par ses cris répétés, refuse à ses parents le sommeil. La banalité de la situation est caricaturée, car les pleurs ne se déclenchent qu'au moment précis où les parents croient l'enfant endormi : d'où un effet de comique de répétition qui provoque le rire du spectateur. [...] Plus généralement, la parodie élargit la faille entre le théâtre et la vie : l'homme, vidé de son humanité, est transformé en objet.“ (COUTY, Daniel, *Histoire de la littérature française*, Bordas, Paris, 2004, s. 756).

současníků. Jako mladý napodobuje Henriho Bataille, postupně objevuje dílo George Bernarda Shawa nebo Luigiho Pirandella a velmi oceňuje své současníky, Jeana Cocteaua nebo Paula Claudela: „Šťastní ti mladí lidé, kteří měli nějaké vzory! [...] Vyrůstal jsem bez učitelů a okolo roku 1928 jsem nosil Claudela ve svém srdci a zmenšeného Pirandella s Shawem po kapsách, a přesto jsem byl sám. Sám s tou úzkostí, že mi bude brzy dvacet let, s láskou k divadlu a celou tou nešikovností.“⁷⁰

II.3.1 Vzory antické

Od začátku dvacátého století se ukazuje, že si kanonická díla klasické literatury zachovávají svou působivost a uměleckou sílu pouze tehdy, když v nich autor otevírá prostor k interpretacím, které rezonují s problémy současné společnosti. Ožívování klasických děl se tak začíná stávat jedním z charakteristických rysů tehdejšího dramatického umění. Modernizuje se jejich forma, aby se zároveň s tím zaktualizoval obsah.⁷¹ Anouilh z nich vytváří díla moderní, kde historie už nehraje hlavní roli. Tyto hry od začátku šokují svou familiárností a mluveným, někdy až vulgárním jazykem na hony vzdáleným vznešenému stylu, který je vlastní klasickým tragédiím. Zároveň v nich Anouilh hojně používá anachronismů: mluví zde o pohlednicích, kavárnách, barech, cigaretách, střelných zbraních, filmu, autech, nákupech atd. Vystupující postavy jsou navíc oblečené v šatech z dvacátého století.

Jean Anouilh společně s Jeanem Giraudouxem bývá v tomto směru označován za pokračovatele Jeana Cocteaua, iniciátora této tendence ve francouzské dramatické literatuře. K mytologickým tématům se Anouilh poprvé přiklonil v době druhé světové války a vytvořil během ní postupně tři hry, kde je jasná intertextuální vazba patrná už ze samotného titulu: nejprve vzniká drama *Eurydika* (*Eurydice*, 1941), o rok později *Antigona*, parafráze na stejnojmennou Sofoklovu antickou tragédii, a následně nedokončená hra *Orestés* (*Oreste*, 1945). Po válce pak následuje drama *Médea* a *Byl jsi tak milý, když jsi byl malý* (*Tu étais si gentil quand tu étais petit*, 1972) inspirovaná Eišchylovou trilogií *Oresteia*. Snad nejvýznamnější mytologický příběh, osudy krále Oidipa, zpracovává Anouilh až ve své

⁷⁰ „Heureux les jeunes gens qui ont eu des maîtres ! [...] J'ai grandi sans maîtres et vers 1928 je portais bien Claudel dans mon cœur, Pirandello et Shaw écornés dans mes poches, mais pourtant j'étais seul. Seul avec cette angoisse d'avoir bientôt vingt ans, cet amour du théâtre et toute cette maladresse.“ (GINESTIER, Paul, *Jean Anouilh, Théâtre de tous les temps*, Seghers, Paris, 1969, s. 154).

⁷¹ Srovnej studii PAŠTEKA, Július, „Nové obzory současného divadla“, in: *Moderná svetová dráma*, op. cit., s. 359–360.

poslední hře tohoto druhu *Oidipus aneb Kulhavý král (Œdipe ou Le Roi boiteux)* v roce 1978.⁷²

Eurydika, Antigona i Médea jsou původně prokleté navěky, ale více či méně podporované bohy. Stejně hrdinky u Anouilhe jsou samy a před našima očima si vytvářejí svůj bídný osud, který ale patří jenom jim. Anouilh vytváří drama pozemské, které přisuzuje tragickému hrdinovi svobodnou volbu. V případě *Antigony* Anouilhův přínos oproti původní Sofoklově tragédii spočívá navíc v charakteru postavy Kreonta, jehož úlohu Anouilh přehodnocuje, těžištěm hry se stává střet Kreontem absolutizovaného řádu s Antigoninou potřebou svobodného jednání, hlavním tématem se pak stává svoboda vůči sobě samému.

II.3.2. Dva stěžejní vzory klasické literatury

II.3.2.1 Molière

Anouilh označoval sedmnácté století přívlastkem „černé“. V Molièrovi pak viděl autora, který psal „nejčernější divadlo veškeré literatury všech dob“⁷³, které u diváků způsobuje „zvláštní smích, šťastný a černý zároveň“⁷⁴. Tento zvláštní smích podle Anouilhe pramení z toho, že Molière nabízí lidem možnost hořce se zasmát své vlastní absurditě, malosti a ošklivosti, ale zároveň jim smířlivě a přátelsky podává ruku. Právě v tomto smyslu je Anouilh považován za dědice Molièrova odkazu: snaží se diváky především pobavit, spojuje vážné s fraškou a mistrně zachycuje lidské charaktery. „Možná dokonce přináší víc než Molière, protože se nespokojuje s pouhým vykreslením charakteru, ale dává nám poznat jeho vývoj tak, že zachytí v jediném obraze kořen i plod.“⁷⁵

Anouilh obdivoval Molièra především jakožto dokonalého pozorovatele lidského druhu: „Molière přišpendlil tvora-člověka jako hmyz a jemnou pinzetou ho nechal předvést všechny jeho reflexy. A tento hmyz-člověk má pouze jeden jediný reflex [...], a to egoismus.

⁷² Rozšiřuje tím tak řadu spisovatelů dvacátého století, kteří už danou látku zpracovali před ním - André Gide v dramatu *Oidipus (Œdipe)*, 1932) nebo Jean Cocteau v dramatu s názvem *Pekelný stroj (La Machine infernale)*, 1932). Vychází ale z původního zpracování, čemuž napovídá dodatek k titulu hry, „Podle Sofokla“ a v porovnání s předešlými Anouilhovými přepisy antických látek zůstává až překvapivě věrné své předloze.

⁷³ „le théâtre le plus noir de la littérature de tous les temps.“ (ANOUILH, Jean, „Présence de Molière“, in: ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, op. cit., s. 85).

⁷⁴ „un curieux rire heureux et noir“ (ANOUILH, Jean, „Eugène Labiche, „Œuvres“, tome 5“, in: ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, op. cit., s. 264).

⁷⁵ „Peut-être même apporte-t-il quelque chose de plus que Molière, puisqu'il ne se contente pas de dessiner le caractère, mais qu'il nous en fait comprendre la genèse, en peignant, dans le même tableau, la racine et le fruit.“ (LUPPÉ, Robert de, *Jean Anouilh*, op.cit., s. 89).

[...] Kdo je tedy u Molièra dobrý? Kdo miluje? Kdo dává jiným stejně jako sobě? Na tuto otázku není odpovědi. Molièrovy postavy se po sobě rozpačitě dívají a mlčí.⁷⁶ Za jedinou hru, která se tomuto tragikomickému charakteru Molièrova díla vymyká, považoval Anouilh *Doma Juana (Dom Juan ou Le Festin de pierre, 1665)*. Označoval ji jako hru, která byla autorovi „dána“⁷⁷, která byla plodem inspirace, která překračuje samotného autora (stejně jako byl dle Anouilhe Shakespearovi „dán“ *Hamlet*, Jarrymu *Král Ubu (Ubu Roi, 1896)*, Vitrakovi *Viktor aneb Dítka u moci (Victor ou Les Enfants au pouvoir, 1928)* nebo Ioneskovi *Plešatá zpěvačka (La Cantatrice chauve, 1950)*. Společně s *Tartuffem (Tartuffe ou L'Imposteur, 1664)* pak tyto dvě Molièrovy hry vnímal jako „dva černé skvosty“ francouzské literatury sedmnáctého století, které „září temným světlem“ a „umožňují nám odhadovat hloubku této noci“.⁷⁸

Díky Molièrovu umění začal vnímat drama jako literární druh nadřazený próze, jako nejefektivnější způsob uměleckého vyjádření: „Skrze jedno jediné slovo bylo umožněno bezprostředně poznat hmyz-člověka, jeho přirozený egoismus a jeho absurditu [...]. Výbušná síla repliky způsobila měla efekt stejně ničivý jako celá jedna kapitola z Montaigne; za mň než vteřinu jsme v tom záblesku věděli o člověku všechno – úplně všechno – a smáli jsme se“.⁷⁹

Molièrovu životu a osudům jeho divadelního souboru Anouilh ostatně věnuje dílo s názvem *Malá Molièrová (La Petite Molière, 1959)*. Nejedná se o divadelní hru v pravém slova smyslu, ale o scénář k filmu, který nebyl nikdy realizován.⁸⁰ Střídají se v ní části přibližující Molièrův život s úryvky z jeho děl, přičemž Anouilh nijak zvlášť nelpí na

⁷⁶ „Molière a épinglé l'animal-homme comme un insecte, et avec une pince délicate, il fait jouer ses réflexes. Et l'insecte-homme n'en a qu'un toujours le même [...], celui de l'égoïsme. [...] Qui donc est bonne chez Molière ? Qui aime ? Qui donne à un autre qu'à lui ? Pas de réponse à cette question. Les personnages de Molière se regardent gênés et se taisent.“ (ANOUILH, Jean, „Présence de Molière“, in: ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, op. cit., s. 85–86).

⁷⁷ Anouilh rozlišoval mezi „hrami, které člověk napíše“ (pièces qu'on écrit) a „hrami, které jsou autorovi dány“ (pièces qui vous sont données). (ANOUILH, Jean, „Cher Vitrac“, in: ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, op. cit., s. 123).

⁷⁸ „deux joyaux noirs“, luisent [...] d'un feu obscur“, „nous permettant de deviner la profondeur de cette nuit“ (ANOUILH, Jean, „Tartuffe“, in: ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, op. cit., s. 97).

⁷⁹ „En un seul mot, une connaissance immédiate de l'insecte-homme, de son égoïsme fondamental et de son absurdité, s'est imposée à nous [...]. La force explosive d'une réplique a produit le même effet destructif qu'un chapitre entier de Montaigne ; en moins d'une seconde, dans un éclair, nous avons su – tout su – sur l'homme et nous avons ri.“ (ANOUILH, Jean, „Eugène Labiche“, „Œuvres“, tome 5“, in: ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, op. cit., s. 264).

⁸⁰ V divadelní podobě byl pak nicméně tento scénář realizován v režii Jeana-Louise Barraulta na divadelním festivalu v Bordeaux 1. června 1959 a následně byla hra 12. listopadu téhož roku uvedena v pařížském divadle Odéon.

historické hodnověrnosti biografických faktů o hlavní postavě.⁸¹ V molièrovském duchu se nese rovněž Anouilhova hra *Miláček Ornifle* (*Ornifle ou Le Courant d'air*, 1955), která bývá považována za moderní přepis *Doma Juana*. Hlavní postava zde ve svém jednání spoléhá na svůj šarm, zůstávajíc pod povrchem cynická. Anouilhovo drama *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář* pro změnu vychází z Molièrova *Misanropa* (*Le Misanthrope ou L'Atrabilaire amoureux*, 1666). Anouilh jako by v nich od Molièra přebíral situace a postupy vytvářející komično, aniž by je však využíval ke společenské nebo politické kritice.

Obdiv k Molièrovi se u Anouilhe projevoval nejen v oblasti jeho spisovatelské činnosti. Adaptace *Tartuffa*⁸² a její uvedení v Anouilhově režii bylo vnímáno jako nejzdařilejší ze tří uvedení této hry v Paříži v té době a dokonce jako jedno z nejvýznamnějších divadelních představení v sezóně 1960–1961. Anouilh původní Molièrovu hru v jistém smyslu přetvořil ve stylu svých vlastních divadelních her a oblékl ji do „moderního hávu“. Nejmarkantnější změnou byl posun časového rámce hry do doby *fin de siècle* a této transpozici pak byly přizpůsobeny mimo jiné i některé vnější znaky postav (například z původního Molièrova Valéra se u Anouilhe stává technik, z Kleanta voják ve výslužbě apod.). Proti vlně kritiky, která se vůči tomuto způsobu uchopení Molièrové hry vznesla, argumentoval Anouilh takto: „(Molière) byl tak moudrý, že pochopil, že není možné vyjádřit měnící se pravdu života jinak než skrze hru konvencí. Nikoli těch prázdných pravidel našeho každodenního života, která nemají žádnou divadelní hodnotu..., ale dokonalými pravidly Umění... Člověk nemůže poznat ten pravý život, který žádnou formu nemá, jinak, než že mu nějakou formu dá. Umění divadla je jeden z prostředků, který mu ji dává, tak falešnou, tak vumělkovanou, jak je to jen možné, a vytváří pravdu pravdivější, než vůbec je.“⁸³

⁸¹ Dílu *Malá Molièrová* ani *Miláček Ornifle* se v práci dále nevěnujeme, neboť stejnou problematikou se zabývá například Alain Couprie ve studii s názvem „Anouilh et son Molière“ v knize *Jean Anouilh, artisan du théâtre* (Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013).

⁸² Premiéra hry se konala 5. listopadu 1960 v pařížském divadle Comédie des Champs-Élysées.

⁸³ „(Molière) avait eu la sagesse de comprendre qu'on ne peut traduire la vérité mouvante de la vie qu'à travers un jeu de conventions. Pas les conventions plates de notre petite existence de tous les jours, qui n'ont aucune valeur théâtrale..., mais les conventions idéales de l'Art... L'homme ne peut connaître la vraie vie, qui est informe, qu'en lui donnant une forme. L'art du théâtre est de lui en donner une, aussi fausse, aussi arbitraire que possible et de faire plus vrai que le vrai.“ (HOWARTH, W. D., „Jean Anouilh metteur en scène : à l'école de Molière“, in: BEUGNOT, Bernard, *Les critiques de notre temps et Jean Anouilh*, op. cit., s. 103).

II.3.2.2 William Shakespeare

Stejně jako návrat k tématům mytologickým je pro autory dvacátého století jedním z častých inspiračních zdrojů dílo Williama Shakespeara. Fascinace dílem „velkého Willa“ neminula ani Jeana Anouilhe. Ten s jeho dílem pracoval hned ve třech různých oblastech své tvůrčí činnosti: jednak několik Shakespearových děl adaptoval, některé z těchto adaptací následně uvedl ve své vlastní režii a jednak si propůjčoval shakespeareovská témata do svých vlastních dramát.

Adaptacím Shakespearových děl se Anouilh začíná věnovat v padesátých letech společně se svou tehdejší ženou Nicole Anouilh (která publikuje pod mužským pseudonymem Claude Vincent).⁸⁴ V roce 1952 vydávají v jednom svazku adaptace Shakespearových komedií *Jak se vám líbí* (1601), *Zimní pohádka* (1611) a *Večer tříkrálový* (1602) pod názvem *Tři komedie Williama Shakespeara: Jak se vám líbí, Zimní pohádka, Večer tříkrálový (Trois comédies de William Shakespeare : Comme il vous plaira, Un conte d'hiver, La Nuit des rois)*. Adaptovaná komedie *Večer tříkrálový* v režii samotného Anouilhe měla premiéru 28. února 1961 v pařížském divadle Théâtre du Vieux-Colombier. Společně s Rolandem Piétrim pak Anouilh režiruje Shakespearovu historickou hru *Richard III.* (1623), která je uvedena v roce 1963 v pařížském divadle Théâtre Montparnasse Gaston-Baty. Na divadelním festivalu ve Vaison-la-Romaine ve dnech 3.–5. 8. 1979 pak byla v režii Jeana Le Poulaina uvedena Anouilhova adaptace hry *Kupec benátský* (1597).

Čím se však Anouilh u Shakespeara inspiroval nejvíc, bylo pojetí divadla obecně. Shakespearův pohled na svět jako na divadelní jeviště a na lidi jako herce podnítil u Anouilhe chuť experimentovat s dramatickým žánrem a vedle díla Luigiho Pirandella to byl právě Shakespearův *Hamlet*, který Anouilhe přivedl na myšlenku divadla na divadle, na jehož principu pak vystavěl celou řadu svých děl. Ne nadarmo dvě svá stěžejní díla využívající této konstrukce nazval hrami „barokními“, byť nejrůznější metadivadelní postupy využíval v menší míře i ve svých hrách vzniklých dříve. Skrze obdiv k Shakespearovu dílu mají některé Anouilhovy hry charakteristické rysy alžbětinského dramatu: hru s divadelní iluzí, hledání odpovědí na otázku spojitosti divadla se skutečností nebo divadlo samotné jako téma divadelních her.

⁸⁴ Shakespeare však nebyl jediným anglickým autorem, jehož díla Anouilh adaptoval. Je dále autorem adaptace díla Eugèna O'Neillů s názvem *Touha pod jilmy* (*Le désir sous les ormes*, 1953) a společně s Nicole Anouilh autorem adaptace díla Oscara Wilda s názvem *Jak je důležité býti milován* (*Il est important d'être aimé*, 1954) nebo díla Grahama Greena s názvem *Shovívavý milenec* (*L'Amant complaisant*, 1962).

II.3.3 Anouilhovi současníci

II.3.3.1 Luigi Pirandello

Pirandellovy hry se ve Francii od počátku těšily veliké oblibě.⁸⁵ Na scénu je zde uváděli především tři divadelní režiséři, se kterými Anouilh posléze sám spolupracoval: Charles Dullin, Georges Pitoëff a Gaston Baty. Pirandellova přelomová hra *Šest postav hledá autora* byla ve Francii poprvé uvedena v roce 1923 v Comédie des Champs-Élysées v režii Georgese Pitoëffa. Anouilhovi bylo v té době teprve třináct let a hru četl a viděl až o několik let později.

„Nové divadlo“, jak Pirandello své dramatické dílo sám nazýval, bylo u francouzských diváků v meziválečné době přijímáno s nadšením. V repertoáru většiny francouzských divadel v té době figurovaly především vaudevillové komedie, které divákovi, zasaženému hrůzami první světové války a hledajícimu kritický pohled na realitu, ve kterém by bylo možné nalézt odraz jeho existenciální nejistoty, nepřinášely uspokojení. Navíc Pirandellem akcentovaná technika divadla na divadle oživovala francouzskou tradici využití této techniky v dílech velkých francouzských dramatiků sedmnáctého a osmnáctého století – Rotroua, Corneille, Molièra nebo později Diderota a Marivauxe – otvírající otázky o charakteru divadelní iluze. Tento univerzální charakter pirandellovské dramatiky, noetické, tragické a komické zároveň, přesně odpovídal situaci člověka ve dvacátém století, pro kterého tato „komedie bytí“ a s ní spojená potřeba hry v podobě přijetí určité sociální masky představovala nejpříhodnější prostředek, jak uniknout od života, který ztratil smysl a stal se absurdním.⁸⁶

Motiv člověka postaveného před zrcadlo cizích očí, konfrontace divadla a skutečného života, konflikt mezi postavami a jejich tvůrcem – to byly hlavní rysy charakterizující pirandellovské drama a jen málokterý francouzský autor zůstal v padesátých a šedesátých letech dvacátého století touto „novou“ dramatikou neovlivněn. Anouilh vliv Pirandellova

⁸⁵ Pirandellova dramata byla ve Francii od počátku přijímána s velkým nadšením. Vůbec poprvé se Pirandello na francouzské divadelní scéně objevil v roce 1922, kdy bylo v Théâtre de l'Atelier v režii Charlese Dullina uvedeno jeho drama *Rozkoš z počestnosti* (1917). Každý další rok následovalo uvedení jedné další Pirandellovy hry: v roce 1923 v Pitoëffově režii drama *Šest postav hledá autora*, v roce 1924 opět v Dullinově režii hra *Každý má svou pravdu* (1917), v roce 1925 v Pitoëffově režii drama *Jindřich IV.* (1922). V letech 1922–1940 bylo v paříži uvedeno šestnáct Pirandellových her. Do pomyslné „síně francouzské divadelní slávy“ vstoupil Pirandello v roce 1937, kdy byla jeho hra *Každý má svou pravdu* uvedena v Comédie-Française.

⁸⁶ Srovnej ORSINI, François, „Interférences culturelles : Pirandello et la France“, in: ALLAIN, Annie – ESSAMA, Gervais (eds.), *Libre échange et identité culturelle*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1998, s. 40.

dramatického díla na své vlastní dílo nikterak neskrýval. Při příležitosti uvedení dramatu *Šest postav hledá autora* v Comédie-Française na podzim roku 1978 označuje ve svém článku s názvem „*Les fils à papa*“ Pirandella za „duchovního otce“, nejen svého, ale všech dramatických autorů dvacátého století obecně: „Bude tomu brzy už šedesát let, co se v Římě 9. května 1921 udála podivná věc [...]. Od toho dne už nic nebylo jako předtím. Jeden starý tichý a nešťastný sicilský čaroděj [...] právě zcela jednoduše uškrtil příběh – stejně jako když puritán uškrtí prostitutku, znechucen jejím podbízením.“⁸⁷

Z pirandellovské dramatiky je v Anouilhově dramatické tvorbě patrné především pojetí člověka jako vězně své minulosti, motiv útěku, opozice iluze a reality a relativní charakter pravdy.⁸⁸ Anouilh viděl novátorský rozměr Pirandellova díla především ve zdůraznění role postav na úkor příběhu. V článku z roku 1940 napsaném k výročí Pitoëffova úmrtí Anouilh vzpomíná: „Postavy!... Vy jste věděl, že divadlo jsou především a hlavně postavy... Dokonce jste uvedl přelomovou hru, kde byly pouze postavy, žádné kulisy, žádná hra, šest postav v černém, které se najednou zjevily uprostřed divadelních maškar...“⁸⁹ Drama *Šest postav hledá autora* Anouilh přirovnával k výbuchu bomby, která rozbila příběh díla na jednotlivé atomy a otevřela dramatikům nové široké dveře k neznámému bohatství. Pokud moderní dramatikové mohli na scénu přinést něco nového, bylo to podle Anouilhe z velké části Pirandellovou zásluhou.

Řada Anouilhových děl bývá označována jako pirandellovské drama postav, které hledají samy sebe a od života utíkají do světa divadelní iluze. Anouilh však není pouhým imitátorem Pirandellových postupů: vtiskává těmto dramatům svou pečeť v tom smyslu, že jsou prodloužením jeho raných her, kde jsou vystupující postavy neskutečné a přesvědčivé zároveň díky svým vášním a chybám, a navíc nesou stopy jedinečné anouilhovské ironie a skřípavého humoru.⁹⁰

⁸⁷ „Le 9 mai 1921, il y aura bientôt soixante ans, il s'est passé à Rome une chose étrange [...]. De ce jour-là [...] rien n'allait plus être comme avant. Un vieux sorcier sicilien, timide et malheureux, [...] venait tout simplement d'étrangler l'anecdote – comme un puritain, écœuré de ses complaisances, étrangle une prostituée.“ (ANOUILH, Jean, „Les fils à papa“, in: ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, op. cit., s. 230).

⁸⁸ KNIGHT, Efrin, *La vision littéraire de Jean Anouilh à travers ses pièces*, Lulu, La Vergne, 2010, s. 44.

⁸⁹ „Les personnages !... Vous saviez, vous, que le théâtre, c'est d'abord et avant tout des personnages... Vous aviez même joué une pièce de génie où il n'y avait que des personnages, pas de décor, pas de pièce, six personnages vêtus de noir, jaillis d'un ascenseur au milieu de caricatures de théâtre...“ (ANOUILH, Jean, „Mon cher Pitoëff“, in: ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, op. cit., s. 22).

⁹⁰ Srovnej BISHOP, Thomas, „À l'école de Pirandello“, in: BEUGNOT, Bernard, *Les critiques de notre temps et Jean Anouilh*, op. cit., s. 91–92.

II.3.3.2 Jean Giraudoux

Kontakt s tvorbou Jeana Giraudoux byl pro Anouilh zásadní. Nejsilněji na něho zapůsobila jeho hra *Siegfried*, díky které se v roce 1928 Anouilh rozhodl pro dráhu dramatika: „Drahý Giraudoux, [...] to v ten večer, kdy jsem viděl *Siegfrieda*, jsem pochopil.“⁹¹ Anouilh v jeho díle obdivuje především poezii divadla, rozhodne se odmítat ve svých budoucích dílech veškerý realismus a hledat pravdu jinak, skrz nesčetné možnosti, které nabízí divadelní žánr. Giraudoux jako jeden z nejvýznamnějších dramatiků meziválečné francouzské dramatické literatury modernizuje klasická antická témata, ale zároveň má smysl pro aktuální skutečnost. Vyrůstá z ní, ale ubírá se jiným směrem, vytváří si svůj vlastní dramatický svět s charakteristickou poetikou a filozofií.⁹²

Toto odlišné vidění světa, které se logicky odráží i v dílech obou autorů, pramenilo jednak z toho, že je věkově dělilo téměř třicet let, jednak také odlišné sociální podmínky. Zatímco Giraudoux pocházel ze zámožné rodiny a nedostatek nikdy nepoznal, Anouilh jako syn krejčího a pianistky až do konce třicátých let, kdy začaly mít úspěch některé jeho hry, zakusil několikrát opravdovou materiální bídu. Po svatbě s herečkou Monelle Valentin a narození jejich dcery Catherine mu dokonce ze soucitu nechali vybavit jejich skromný byt několika kusy starého nábytku, který sloužil jako divadelní rekvizity paradoxně právě pro Giraudouxovu hru *Siegfried*. Anouilh tak v sobě nosil hořkou nenávist chudých k bohatým, která je ve velké míře přítomná i v jeho dramatickém díle, zejména v jeho raných hrách.⁹³

Anouilh ve skutečnosti kromě dramatu *Siegfried* zhlédl dále pouze Giraudouxovo drama *Amphitryon 38* (1929) a *Intermezzo* (1933). Jakýsi monopol na uvádění Giraudouxových dramát měl v té době totiž režisér a ředitel divadla Comédie des Champs-Élysées Louis Jouvet, pro kterého Anouilh pracoval jako sekretář a se kterým neměl dobré osobní ani pracovní vztahy. S pozdějšími Giraudouxovými dramaty se tak Anouilh seznamoval pouze skrze četbu. Vliv Giraudouxova díla je v Anouilhově tvorbě patrný i v oblasti výběru témat – stejně jako Giraudoux našel Anouilh zálibu v prepisech antických mýtů, které mu sloužily jako vhodný materiál k upozorňování na problémy společnosti první poloviny dvacátého století.

⁹¹ „Cher Giraudoux, [...] c'est le soir de *Siegfried* que j'ai compris.“ (ANOUILH, Jean, „Hommage à Giraudoux“, in: ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, op. cit., s. 31).

⁹² Srovnej PAŠTEKA, Július, „Nové obzory současného divadla“, in: *Moderná svetová dráma*, op. cit., s. 367–368.

⁹³ Srovnej VOŽDOVÁ, Marie, „L'apprenti et son maître – Anouilh et Giraudoux“, in: *Romanica Olomucensia XIX/2007*, Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, s. 203.

II.3.3.3 Roger Vitrac

Anouilh, narozený v roce 1910, byl vrstevníkem většiny hlavních představitelů francouzského absurdního dramatu⁹⁴ a autorem několika článků, ve kterých se ukazuje jako podporovatel nastupující nové formy dramatického vyjádření.⁹⁵ První pařížské uvedení Beckettova *Čekání na Godota* (*En attendant Godot*, 1952) přirovnával svým významem k prvnímu uvedení Pirandella v Paříži v roce 1923 a hru samotnou označil jako „mistrovské dílo beznaděje pro lidi obecně a pro dramatiky zvláště.“⁹⁶

Od roku 1937 pojilo Jeana Anouilhe přátelství s francouzským spisovatelem Rogerem Vitracem, často považovaným za jediného zástupce francouzského surrealistického dramatu. Oba literáty spojoval především obdiv k Molièrovi a jeho umění ironického pozorování měšťanské společnosti. Anouilh Vitracu označoval za „otce moderního divadla“ a jeho hru *Viktor aneb Dítka u moci* z roku 1928 považoval za první absurdní drama: „*Viktor* je jedna ze tří nebo čtyř her, pro které bych obětoval polovinu všeho, co jsem kdy napsal... To ona měla být zlomem. To ona byla moderní komikou. Lidé, kteří si toho nevšimli, nás připravili o třicet let, čekáním na Ioneska.“⁹⁷ Po uvedení Vitracovy hry *Viktor aneb Dítka u moci* v Paříži v roce 1947 Anouilh dokonce přiznal, že v něm hra zanechala dojem tak hluboký, že ji nevědomky plagoval ve své hře *Ardela neboli Kopretina*.⁹⁸ Ale i řada dalších Anouilhových her obsahuje více či méně skryté narážky na Vitracovu tvorbu, drama *Valčík toreadorů* pak Anouilh Vitracovi přímo věnoval. Zakomponoval do něj aluze na Vitracovu hru *Otcova šavle* (*Sabre de mon père*, 1951), která měla premiéru o rok dříve a která u diváků i kritiky propadla. Kromě této víceméně nepřímé pocty Anouilh publikoval několik článků, kterými se snažil upozornit na nedocenenost originality Vitracovy tvorby.⁹⁹ Ve snaze zabránit tomu, aby se na Vitracův přínos modernímu divadlu zapomnělo, uvedl Anouilh v roce 1962, devět let po

⁹⁴ Samuel Beckett byl ročník 1906, Arthur Adamov a Eugène Ionesco 1909, Jean Genet 1910.

⁹⁵ Hodnocení absurdního dramatu se věnuje především ve svých kritikách „*Godot*“ *ou le sketch des „Pensées“ de Pascal traité par les Fratellini* (Arts, 27 février–5 mars 1953), *Du chapitre des „Chaises“* (*Le Figaro*, 23. duben 1956).

⁹⁶ „chef-d'œuvre désespérant pour les hommes en général et pour les auteurs dramatiques en particulier“ (ANOUILH, Jean, „*Godot*“ *ou le sketch des „Pensées“ de Pascal traité par les Fratellini*“, in: ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, op. cit., s. 54).

⁹⁷ „*Victor* est une des trois ou quatre pièces pour lesquelles je donnerais la moitié de ce que j'ai fait... Elle aurait du être un tournant. C'était le comique moderne. Les gens qui ne l'ont pas entendue nous ont fait perdre trente ans, en attendant Ionesco.“ (*Revue d'histoire littéraire de la France*, „Jean Anouilh“, Octobre–Décembre 2010, 110^e année, n°4, PUF, s. 787).

⁹⁸ ANOUILH, Jean, „Cher Vitrac“, in: ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, op. cit., s. 124.

⁹⁹ Nedlouho po neúspěšné premiéře Vitracova dramatu *Otcova šavle* v roce 1951 publikoval Anouilh v časopise *Opéra* článek s názvem „Des ciseaux de papa au 'Sabre de mon père'“, ve kterém se snaží argumentovat proti kritikám, které dramatu vytýkaly roztržitost dějové linie. V roce 1962 pak u příležitosti uvedení Vitracovy hry *Viktor aneb Dítka u moci* publikuje články „Cher Vitrac“ a „Dans mon trou de souffleur pour la première fois j'ai eu peur du théâtre“, podtrhující přínos Vitracovy tvorby moderní dramatice.

Vitrakově smrti, ve své vlastní režii hru *Viktor aneb Dítka u moci* v pařížském divadle Théâtre de l'Ambigu, neboť právě v této hře viděl jedinečné molièrovské spojení skutečnosti a frašky, obohacené ironií odkrývající absurditu lidského života, tedy právě to, co bylo o několik desítek let později vnímáno u autorů absurdního dramatu jako zcela nové.

III Anouilhovy inspirace díly jiných autorů

III.1 Intertextualita

III.1.1. Divadlo na divadle

Jednou ze základních forem intertextových postupů je dramatická citace, tedy vložení určité části nebo částí již existujícího dramatického textu do jiného dramatického textu. Tato citace může být různého rozsahu – od několika slov až po dlouhé pasáže. Recitování úryvků dramatických textů postavami určitého dramatu je zcela běžný jev, se kterým se můžeme setkat v dílech napříč různými literárními epochami. Nezřídka se dokonce stává, že nemá tento recitovaný text žádnou významovou spojitost se zápletkou díla, ve kterém se objevuje.¹⁰⁰ S případem citací her, které nemají jasnou souvislost s hypertextem, se často setkáváme v dramatech využívajících postupu divadla na divadle nebo majících charakter divadla o divadle. Častěji však obsah citovaného díla vytváří s rámcovou hrou určitou významovou paralelu. Citovaný úryvek se tak stává prostorem, ve kterém se může určitým způsobem zrcadlit zápletku rámcové hry, napomáhá k pochopení motivace činů postav, jejich citů nebo přání. V krajním případě vzniká dramatické mise en abyme, a to tehdy, kdy se tato citace stane miniaturizovanou variantou samotné rámcové hry.

Citace z dramatického textu vložená do určité hry se objevuje nejčastěji ve dvou základních formách: jednak jako divadelní představení, jednak jako zkouška tohoto divadelního představení (popřípadě se v rámci jediné hry objevují obě tyto formy).¹⁰¹ Nejčastěji v těchto případech zaznívají citace z úst postav-herců (ale i amatérů), kteří si buď zkouší svou roli, nebo ve své roli přímo vystupují před diváky vnitřní hry. Zajímavé je sledovat, kolikrát a v jakých podobách se v Anouilhově dramatickém díle objevují postavy z divadelního světa: dramatik ve hrách *Jeskyně (La Grotte, 1962)*, *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*, *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*, herečky a herci v dílech *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*, *Colombe*, *A hlavně neprobud'te madam*, *Scénář*, *Dostaveníčko v Senlisu (Le Rendez-vous de Senlis, 1941)*, amatérští herci v dramatech

¹⁰⁰ Tadeusz Kowzan upozorňuje na fakt, že se tento jev hojně objevuje především ve francouzských vaudevillech devatenáctého století. Jako jeden z mnoha příkladů uvádí známé drama *Adriana Lecouvreur* (*Adrienne Lecouvreur*, 1849) Eugèna Labiche a Ernesta Legouvého, kde dochází k situaci, kdy si postava slavné divadelní herečky před vstupem na scénu opakuje text Racinova dramatu *Bajazet* (1672), ve kterém ztvárňuje jednu z rolí. (Srovnej KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, op. cit., s. 139).

¹⁰¹ Srovnej KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, op. cit., s. 143.

Léocadia (1940), *Chudák Bitos*, *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*, *Zkouška aneb Potrestaná láska* atd. V mnohých hrách dále většinou ve vedlejších rolích vystupují kostymérky, našeptávači nebo například kulisáři.

V následujících kapitolách se zaměříme na analýzu několika vybraných Anouilhových děl, kde se takovéto rozsáhlé dramatické citace v podobě divadelních zkoušek nebo přímo představení objevují v největší míře a zásadně tak ovlivňují a doplňují děj rámcové hry, a to na hry *Zkouška aneb Potrestaná láska*, *Colombe*, *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář* a *A hlavně neprobuďte madam*.

III.1.1.1 *Zkouška aneb Potrestaná láska*

Nejběžnější způsob vyjádření intertextuálních vztahů v dramatické tvorbě, postup divadla na divadle v pravém slova smyslu, se v Anouilhově tvorbě poprvé objevuje v „růžové“ hře *Zkouška aneb Potrestaná láska*, kde je metadivadelní charakter díla prozrazen už v jejím titulu. Nejedná se však o profesionální divadelní zkoušku, nýbrž o zábavu divadelních amatérů. Hrabě, který společně se svou manželkou zdědil zámek po manželčině tetičce, se rozhodne uspořádat velkou dobročinnou slavnost k příležitosti otevření sirotčince, jehož zřízení v zámku bylo podmínkou dědictví. Hrabě se k této příležitosti rozhodne nacvičit Marivauxovu hru *Dvojitá nestálost*, kterou se se svými přáteli chystá předvést během slavnostní večeře. Jak známo, zmíněná Marivauxova hra zobrazuje únos vesnické dívky Silvie, která si přísahala lásku s Harlekýnem, na zámek, kde se ji pro sebe snaží získat za oficíra převlečený princ. Za pomoci své důvěrnice Flaminie, která se snaží rozbít vztah Silvie a Harlekýna tím, že mu nejprve posílá do cesty svou mladší sestru Lisettu a poté se mu snaží učarovat sama, se chystaný plán zdaří. Oboustranným nedodržením dávného příslibu o věčné lásce tak vznikají dva nové šťastné páry, Silvie s princem a Harlekýn s Flaminíí.

Děj dramatu *Zkouška aneb Potrestaná láska* se odehrává několik málo dní před chystanou slavností. Hrabě se iniciativně ujímá role režiséra a rozděljuje role. Sám sobě přisuzuje roli prince, do role Silvie obsazuje schovanku rodinného právníka, chudou venkovanku Lucile, která se na zámek přijela coby vychovatelka starat o sirotky. Roli intrikánky Flaminie přisuzuje hrabě své oficiální milence Hortensii a hraběnce, své manželce, přiděluje roli Lisetty. Do hry mají být dále zapojeny i další čtyři muži. Pan Damiens, právní zástupce hraběnky, má představovat pletichářského komorníka Trivelina, role dalších tří mužských postav, hrabětova přítele Héra, hraběnčina milence Villebosse a zámeckého

komorníka, však nejsou blíže specifikovány a ani v průběhu děje není možné jejich role odhalit, neboť ke zkoušce scén, ve kterých mají vystupovat, v průběhu hry vůbec nedojde.

V roli herců Marivauxovy hry se objevuje pouze hrabě, Lucile, Hortensie a hraběnka. Hrabě vybírá záměrně ty scény, které jako by přesně kopírovaly situaci v základní rovině hry, podtrhovaly charakter vztahů mezi jednotlivými protagonisty a především odhalovaly to, co v této základní rovině zůstává nevyřčeno. „Život je roztomilá věc, ale nemá žádnou formu. Od toho je umění, aby ho vybrušovalo a všemožně se staralo, aby byl pravdivější než pravda sama“¹⁰², říká hrabě. Proto když ostatním uděluje rady k jejich rolím, zdůrazňuje, že pokud znají text, není třeba žádného velkého hereckého výkonu, neboť role přiděloval tak, aby všichni mohli zůstat v podstatě sami sebou.

Poprvé se intertext v podobě citovaných replik Marivauxova dramatu objevuje na začátku druhého jednání v momentě, kdy je na scéně hrabě o samotě s Lucilou. Pod záminkou nacvičování dialogu prince se Silvií se hrabě snaží získat Lucilinu přízeň. Protože vztah prince a Silvie dokonale odpovídá vztahu hraběte a Lucily, dochází k situaci, kdy hrabě několikrát odříká první repliku dané scény „Nu což, Sylvie, vy na mne vůbec nepohlédnete?“¹⁰³, přičemž mu Lucila, která se snaží odmítnout dvoření hraběte stejně, jako odmítala Silvie dvoření prince, odpovídá nikoli jako Silvie, ale sama za sebe:

Hrabě. – [...] Už jako chlapec jsem byl trochu zkažený svým bohatstvím a mám hodně špatných vlastností. Zapomeneme na všechno a budeme zkoušet. Máte pravdu. (*Začíná*) „Nu což, Sylvie, vy na mne vůbec nepohlédnete?“ (*Zarazí se*) Ještě slovíčko. Jsem ubožák, to se rozumí, a musí to být zázračně krásné být prostý a všechno umět dát. [...] Dala jste mi najevo, že způsob, či věc sama vás netěší. Dobrá. Jsem dobře vychovaný člověk, nebudu vás pronásledovat [...]. „Nu což, Sylvie, vy na mne vůbec nepohlédnete? Pokaždé, když se k vám přiblížím, zesmutníte. A mne jímá vždycky smutek, když pomyslím, že jsem snad dotěrný.“

Lucile (*se podívá a usměje se*). – Jste přece jen milý. [...] Jste ještě stále ten mladíček s bílými rukavicemi, s hůlčičkou a v novém tvrdášku, který si každého jitra vykračoval po avenue du Bois. [...] Vidím vás zřetelně. [...] Nehněvejte se. Je přece hezké zůstat opravdovým malým chlapcem.

Hrabě: Ale já nejsem malý kluk! [...] Ale dost už té vaší písničky, poslouchám ji jako had písťalku zaklínače. Zkoušejme. „Nu což, Sylvie, vy na mne vůbec nepohlédnete?“

¹⁰² „C'est très joli la vie, mais cela n'a pas de forme. L'art a pour objet de lui en donner une précisément et de faire par tous les artifices possibles – plus vrai que le vrai.“ (ANOUILH, Jean, *La Répétition ou L'Amour puni*, in: *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Tome II, La Table Ronde, Paris, 1963, s. 37), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Zkouška aneb Potrestaná láska*, Dilia, Praha, 1968, s. 46.

¹⁰³ „Eh quoi, Sylvia, vous ne me regardez pas ?“ (Ibid., s. 32, 34), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Zkouška aneb Potrestaná láska*, op. cit., s. 38, 40, 41.

Lucile (*se vrací poslušně na místo, chce zkoušet*). – To, co vám říkám, není důležité, vy to víte. Mladé dívky nemluví k věci a nemá smysl je poslouchat. Ano, berte mne takovou, jaká jsem. Neurazím se...¹⁰⁴

Nakonec však na Marivauxův text dojde a hraběti s Lucilou se část dané scény se podaří odehrát. Lucile alias Silvie v ní nahlas váhá, zda je správné kvůli uspokojení vlastního rozmaru podvést Harlekýna. Protože je obsah Marivauxovy hry tak podobný skutečnosti postav základní hry, předpokládá hrabě existenci muže, který by byl vůči Lucile ve stejném postavení jako Harlekýn k Silvii. Vpadne tak náhle Lucile do repliky a dožaduje se přiznání, že má milého, „nějakého mladíčka, který se také zabývá pedagogikou“¹⁰⁵, což Lucile rázně popírá.

Další scénou, kterou hlavní protagonisté základní hry zkoušejí, je dialog Silvie s Flaminii, tedy Lucily s Hortensii, milenkou hraběte. Flaminie prozrazuje Silvii, že lidé v paláci vidí rodící se vztah Silvie s princem neradi, a přitom Silvii falešně pochlebují. Hrabě do jejich dialogu několikrát vstoupí a libuje si, jak dokonale přirozeně Hortensiina nenávist k Lucile vyznívá: „Když jsem rozdělával role, věděl jsem velmi přesně, co dělám. Řekla jste svou repliku naprosto dokonale. [...] Nádherné: žluč pod úsměvem! Musela jste zkoušet celou noc, než se vám to tak podařilo, Hortensie!“¹⁰⁶

Ve třetí scéně, kterou hrabě vyžaduje přehrát, vystupují všichni čtyři, tedy hrabě coby princ, Lucile jako Silvie, Hortensie jako Flaminie a poprvé též hraběnka v roli Lisetty. Lisetta pod záminkou, že jde Silvii pozdravit, neboť je „zvědavá na tuto dívenku, která vzbudila tak

¹⁰⁴ Le Comte. – [...] J'ai été un garçon un peu trop gâté par le sort et j'ai d'assez mauvaises habitudes, c'est vrai. Oublions tout et répétons. Vous avez raison. (*Il commence.*) 'Eh quoi, Sylvia, vous ne me regardez pas...!' (*Il s'arrête.*) Un mot encore. Je suis un pauvre diable, c'est entendu, et cela doit être merveilleux d'être simple et de tout donner. [...] Vous m'avez fait savoir que la façon ou la chose ne vous plaisaient pas. C'est bien. Je suis un homme bien éduqué, je ne vous poursuivrai pas [...]. 'Eh quoi, Sylvia, vous ne me regardez pas. Vous devenez triste toutes les fois que je vous aborde. J'ai toujours le chagrin de penser que je vous suis importun.' / Lucile, *le regarde et sourit*. – Vous êtes gentil tout de même. [...] Vous êtes tout à fait ce petit jeune homme avec ses gants blancs, sa canne et son premier melon qui allait arpenter l'avenue du Bois tous les matins. [...] Je vous vois très bien. [...] Ne vous fâchez pas. C'est plutôt bien d'être resté un vrai petit garçon. / Le Comte. – Mais je ne suis pas un petit garçon ! [...] J'en ai assez d'écouter votre petite musique comme un gros serpent subjugué ! Répétons. 'Eh quoi, Sylvia, vous ne me regardez pas...!' / Lucile, *se met docilement en place pour répéter*. – Vous savez, ce que je dis, cela n'a pas trop d'importance. Si on se mettait à écouter les divagations des filles – on irait loin... Traitez-moi pour ce que je suis. Je ne m'en offenserai pas... (Ibid., s. 32–34), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Zkouška aneb Potrestaná láska*, op. cit., s. 38–40).

¹⁰⁵ „[...] quelque petit jeune homme qui s'occupe aussi de puériculture“ (Ibid., s. 35), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Zkouška aneb Potrestaná láska*, op. cit., s. 43.

¹⁰⁶ „Quand j'ai distribué la pièce j'ai très bien su ce que je faisais. Vous l'avez parfaitement dite votre réplique. [...] Fort bien, le fiel sous le sourire. Vous avez dû travailler toute la nuit pour mettre cela au point, Hortensia !“ (Ibid., s. 39), český překlad dle ANOUILH, *Zkouška aneb Potrestaná láska*, op. cit., s. 49, 51.

velikou vášeň“ a chce zjistit, „co je na ní tak rozkošného“¹⁰⁷, vede se Silvií ironický a povýšený dialog, který skončí naprostým nadšením hraběte z přesvědčivosti hereckých výkonů a znechucením hraběnky, která odmítá ve zkoušce pokračovat.

Poslední scénu Marivauxovy hry sehrávají opět hrabě s Lucilou, a to poté, co si v důvěrném rozhovoru slíbili lásku. Hrabě se deklamací své repliky snaží v ostatních, kteří právě přicházejí do místnosti, vzbudit dojem, že s Lucilou za jejich nepřítomnosti poctivě nacvičoval hru. Snad i proto volí jednu ze závěrečných replik Marivauxovy hry: „Ano, Sylvie, dosud jsem před vámi skrýval své postavení, abych vyzkoušel, vděčím-li skutečně za vaši náklonnost jen svojí lásce. Nechtěl jsem ztratit nic z blaženosti, kterou to může způsobit... A nyní, když mne již znáte, jste volná: přijměte mou ruku a mé srdce, nebo je zamítněte.“¹⁰⁸

Trefnou distribucí rolí tedy hrabě dosahuje toho, že se charakterly postav hry rámcové a vložené věrně podobají. A postavy si jsou této zvláštní paralely, kterou obsah vložené Marivauxovy hry vzhledem k základní rovině hry představuje, od začátku vědomy. Prozrazují to jak jejich samotná slova nebo gesta, tak scénické poznámky. Když například Lucile při scéně, kdy v rozhovoru s Flaminií mluví o lidech z paláce, říká „Vidím tu i ošklivé, které tak dokonale vládnou svým obličejem, že vás to dokáže zmást“¹⁰⁹, dívá se přitom na hraběnku, která ji podrážděně upozorňuje, aby se dívala na Flaminií, neboť ona v tu dobu na scéně není. Jiný moment podtrhující splývání vnitřní hry s hrou rámcovou se vyskytuje ve scéně, kdy hraběnka coby Lisette uráží Silvii. Poté, co jejich vypjatý dialog skončí a hrabě nadšeně pobízí ke zkoušení dalšího jednání, hraběnka „téměř tý[m]ž tón[em]“¹¹⁰ rázně jakékoliv pokračování odmítá. Dotčení žen, které nakonec nejsou z tohoto druhu zábavy nadšené, vysvětluje hrabě následovně: „Můj drahý Héro, ženy nikdy nepochopí, co je to divadlo. Jak musí nechat své vlastní komedie, přestává je to bavit.“¹¹¹

Z formálního hlediska se ve všech případech jedná o doslovnou, nijak neupravovanou citaci originálního textu Marivauxovy hry. Nutno dodat, že přestože je rozsah citovaného textu poměrně velký, veškeré nacvičování vnitřní hry se odehrává pouze v rámci druhého

¹⁰⁷ „[...] j'avais la curiosité de voir cette petite fille qu'on aime tant“, „ce qu'elle a de si aimable“ (Ibid., s. 42), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Zkouška aneb Potrestaná láska*, op. cit., s. 55.

¹⁰⁸ „Oui, Sylvia, je vous ai caché jusqu'ici mon rang pour essayer de ne devoir votre tendresse qu'à la mienne. Je ne voulais rien perdre du plaisir qu'elle pouvait me faire... À présent que vous me connaissez, vous êtes libre d'accepter ma main et mon cœur ou de refuser l'un et l'autre.“ (Ibid., s. 49), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Zkouška aneb Potrestaná láska*, op. cit. s. 70.

¹⁰⁹ „J'en vois ici de laides qui font si bien aller leur visage qu'on y est trompé.“ (Ibid., s. 39), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Zkouška aneb Potrestaná láska*, op. cit., s. 51.

¹¹⁰ „C'est presque le même ton.“ (Ibid., s. 42), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Zkouška aneb Potrestaná láska*, op. cit., s. 56.

¹¹¹ „Mon cher Héro, les femmes n'entendent rien au théâtre. Sorties de leur propre représentation, cela ne les amuse plus.“ (Ibid., s. 42), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Zkouška aneb Potrestaná láska*, op. cit., s. 57.

z celkových pěti jednání hry rámcové. Dle Kowzanovy klasifikace variant postupu hry ve hře, popsané v první části této práce, se tedy v tomto případě jedná o první, tedy nejzákladnější variantu tohoto postupu, tj. o hru ve hře v pravém slova smyslu, kdy je vložená hra „z obou stran“ obklopená hrou rámcovou. Jednotlivé úryvky scén sehrávané postavami Anouilhovy hry nejsou v souladu s chronologickým postupem pretextu. Výběr citovaných replik je motivován zápletkou hry rámcové. Oba dialogy prince se Silvií, kterým začíná i končí veškeré zkoušení, pocházejí až z předposlední scény posledního třetího jednání, dialog Flaminie se Silvií z první scény druhého jednání a tetralog prince, Silvie, Flaminie a Lisetty z druhé scény druhého jednání, přičemž pouze tato scéna je v rámcové hře sehrána celá od začátku do konce přesně tak, jak se objevuje u Marivauxe.

III.1.1.2. *Colombe*

Drama *Colombe* se odehrává přímo v prostředí divadla a kombinuje postup divadla na divadle s postupem divadla o divadle. Hlavní postavou je stárnoucí excentrická herečka Alexandra, které její syn Julien, se kterým nemá příliš dobrý vztah, svěruje před svým odchodem do vojenské služby svou mladičkou manželku Colombe. Ta ji uvádí do světa divadla a k Julienově velké nevoli ji ve svém divadle angažuje jako herečku. Kolem Alexandry, která je jakýmsi středobodem veškerého dění, se objevují nejrůznější vedlejší postavy spjaté s divadlem: její herecký kolega Du Bartas, ředitel divadla Desfournettes, dramatický autor a člen Francouzské akademie Émile Robinet přezdívaný Poète-Chéri, Alexandřin sekretář La Surette, kostymérka Paní Georges, kadeřník, rekvizitáři a další. Klíčovou postavou je také Julienův mladší bratr a mamčin miláček Armand, se kterým Colombe během Julienovy nepřítomnosti naváže milostný vztah, neboť v něm nachází vše, co jí po boku mrzoutského a zásadového Julienu, který si neumí užívat života, scházelo.

V průběhu děje se objevují citace celkem tří různých dramatických textů. Prvním z nich je dialog dvou milenců z blíže nespécifikovaného dramatu, který se Colombe snaží za pomoci Armanda nacvičit k přijímacím zkouškám na hereckou konzervatoř. Nacvičovaný úryvek však odráží skutečný vztah obou protagonistů, neboť se Armand Colombě dvoří i ve skutečnosti. Na repliky z citované hry místy zcela plynule navazují vlastní repliky obou postav. Hranice mezi oběma rovinami tak pomáhají určit jen uvozovky, kterými jsou citované pasáže vyznačeny. Colombe s Armandem zmíněný dialog opakuje dvakrát. Poprvé text dialogu, ve kterém jde o sblížení dvou lidí, mezi kterými vzniká milostný cit, přeríkávají s

mírnými rozpaky, ale velice věrohodně. Při druhém pokusu se však v tomto dialogu, který má rozsah zhruba deset replik, nedostanou dál než k druhé replice, neboť Armand, který cítí podobnost tohoto úryvku s „realitou“, naučený text přeruší, pokračuje vlastními slovy a poprvé otevřeně přiznává jejich rodící se vztah:

Colombe. – „Jak můžete vědět, co říkají mé oči? Nikdy se do nich nedíváte.“

Armand. – „Dobrá tedy. Už se do nich dívám.“ (*Vstane, vezme ji do náruče a náhle zašeptá.*)

Démone! Ztracený malý démone! (*Trochu rozpačitý ji pustí a s něčím dětinským a laskavým v hlase, co zůstalo po jeho cynismem, říká.*) Hlavně bude třeba, abychom Julienovi příliš neublížili.¹¹²

Citovaný dramatický text kopíruje skutečnou situaci a pocity Colomby, pro kterou Armandovy vlastnosti představují všechno to, co jí Julien nedává. Text úryvku vyjadřuje jejich opravdové pocity, je něčím, co odráží jejich emoce a napomáhá jejich sblížení. Colombe zahraje scénu dokonce tak přesvědčivě, že se Armand dožaduje přiznání, že si na jeho místě představovala Julienu. Colombe však tvrdí, že hraje vše tak, jak to cítí. Dvojice se při této „zkoušce“ nachází na prázdném jevišti, neboť využívá chvíle čekání na ostatní herce. Dochází tak k tomu, že ač se jedná o jasný postup divadla na divadle, chybí zde jeden jeho z konstituujících prvků, kterým je vnitřní publikum.

Druhá dramatická citace objevující se v této hře pochází z dramatu *Maršálka lásky* (*La Maréchale d'Amour*)¹¹³, smyšleného divadelního kusu, jehož reprízu právě uvádí zmíněné divadlo a ve kterém jako hlavní protagonisté vystupují postavy hry rámcové Alexandra, Du Bartas, Colombe a La Surette. Alexandra představuje lehkomyšlnou Maršálku, Du Bartas jejího milence, La Surette vojenského maršála Villardieua a Colombe Maršálčinu přítelkyni. K zařazení této staré známé hry, která měla a má vždy úspěch, se v divadle rozhodli poté, co Robinetova hra *Žena a had* (*La Femme et le Serpent*) zcela propadla. Jedná se o drama odehrávající se okolo roku 1900 v kulisách ve stylu doby Ludvíka XV. Kostymérka Georges

¹¹² Colombe. – 'Comment pouvez-vous savoir ce que disent mes yeux, vous ne les regardez jamais.' / Armand. – 'Hé bien voilà. Je les regarde.' (*Il se lève, la prend dans ses bras et murmure soudain.*) Démon ! Sale petit démon ! (*Il la lâche, un peu gêné et dit avec quelque chose d'enfantin et de gentil qui lui est resté sous son cynisme.*) Il faudra, tout de même, ne pas faire trop de mal à Julien. (ANOUILH, Jean, *Colombe*, in: *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Tome I, La Table Ronde, Paris, 1963, s. 967–968).

¹¹³ Titul hry *Maršálka lásky* (*La Maréchale d'Amour*) zároveň může odkazovat k historickému dramatu Alfreda de Vignyho s názvem *Maršálka z Ancre* (*La Maréchale d'Ancre*, 1830) zpracovávajícímu životní osudy Léonory Dori, řečené „Galigai“ nebo též „Maréchale d'Ancre“ (*Maršálka z Ancre*), soukojenkyně a později dvorní dámy Marie Medicejské. Drama se při svém prvním uvedení v roce 1831 dočkalo úspěchu především díky skvělému hereckému talentu Mlle George, což bylo umělecké jméno Marguerity-Josefíny Weimerové (1787–1867), tehdy nejocetovanější francouzské herečky.

si pochvaluje, že se při ní mění kostýmy jen třikrát, všechny jsou ale z doby Ludvíka XV. a jejich oblečení zabere minimálně deset minut.

Citovaný úryvek představuje závěrečnou část dramatu – scénu mezi milenci, kdy milencovo vyznání lásky Maršálce přerušuje vojenský oficír, který následně odvádí Maršálčina milence do války. Maršálka je zdrcena, ale ne z toho, že jí možná nezůstane věrný její milý, ale že by mu snad měla zůstat věrná ona, a útěchu hodlá nalézt v náruči jiných nápadníků. Na rozdíl od předchozího momentu, kdy šlo pouze o zkoušku dramatické scény, se zde jedná přímo o vložené divadelní představení v pravém slova smyslu. Přestože zde vnitřní publikum jako takové opět chybí, jeho přítomnost je naznačena aplausem.

Z formálního hlediska jsou v tomto případě hranice hry vložené a rámcové jasně patrné: text vnitřní hry je v textu vyznačen kurzívou. Zároveň přechod z divadelní iluze druhého stupně zpět do hry rámcové jasně signalizuje i počínání jednotlivých postav, které je velice detailně popsáno ve scénických poznámkách. Na jejich základě totiž vyniká propast mezi Alexandřinou „realitou“ ve hře rámcové a tou v dramatickém kusu *Maršálka lásky*. Popisují totiž proměnu, která se děje v zákulisí po posledním spadnutí opony. Vložená hra tak představuje jednak jistý obraz charakteru paní Alexandry, která rozhodně není prototypem spořádané ženy, jednak podtrhuje absurdní situaci, kdy Alexandra, která automaticky obsazuje hlavní ženské role ve všech uváděných hrách, po závěrečných ovacích a definitivním spuštění opony mrzutě hodí kytici po kostymérce, která jí přináší hůl, neboť stárnoucí herečka trpí revmatismem a z pódia se jen těžce odbelhává, ačkoli v dramatu představovala rozvernou dvacetiletou dívku.

V obou případech vložených dramatických citací se tedy Anouilh v dramatu *Colombe* uchyluje k citaci smyšlených textů. Vytváření vlastních pretextů mu na rozdíl od citací existujících textů dává možnost dokonale si tento citovaný text přizpůsobit obsahu hry, ve které ho použije. Dramatická citace je tedy v prvním případě prostředkem, jak naznačit rodící se náklonnost dvou postav rámcové hry, v případě druhém je pak vložený dramatický kus jakýmsi zhmotněním přání stárnoucí herečky Alexandry, která si svůj věk odmítá připustit, a do jisté míry zároveň karikovaným způsobem zobrazuje její chování v rámcové hře. Navíc situace v citovaném dramatu do velké míry koresponduje se vztahy v milostném trojúhelníku Julien-Colombe-Armand.

III.1.1.3 *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*

Anouilhovo drama *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář* je dalším případem hry, kde vložené dramatické citace nemají jasnou souvislost s hypertextem. Ústřední postavou hry je generál ve výslužbě, bývalý odbojář, patriot, konzervavec a antirepublikán v jedné osobě, žijící v malém provinčním městečku. Společně se svými čtyřmi přáteli - přítelem z dětství baronem Bélazorem, místním svůdcem Lebellucem, lékařem a farářem - si krátí svůj volný čas spřádáním jakéhosi utopického plánu na „ozdravení Francie“, spočívající ve znovuzavedení starých společenských hodnot. Do tohoto mikrosvěta Generálových přátel neustále proniká svět mnohem jednodušší a reálnější v podobě Generálových rodiny: dcera z prvního manželství Sofie, o mnoho let mladší manželka Aglaé a jejich malý syn Toto. Z iniciativy podnikavého nápadníka Sofie, mladého Davida Edwarda Medingalèse, který se neustále chlubí tím, jak dobře zná divoký pařížský život, se obě skupiny postav – Generálovi přátelé i rodinní příslušníci – setkávají při společné zábavě v podobě nacvičování divadelní hry.

Medingalès, syn zámožného továrníka, přijde s nápadem, aby při příležitosti svátku svatého Alfonse, patrona země, nacvičili všichni společně komedii, kterou uvedou v nepoužívaném přírodním amfiteátru v parku patřícím ke Generálově usedlosti. Představy jednotlivých postav o tom, jakou hru by měli vybrat, se však zcela zásadně liší, proto se veškerý děj namísto nacvičování točí spíše kolem diskuze nad výběrem nejvhodnější hry. Iniciátor celé akce, David Medingalès, navrhuje, aby uvedli „nějakou moderní hru“, „něco, co bude bomba!“¹¹⁴ Místní kněz je nadšen, že by místo každoročního nezajímavého a okoukaného programu na zmíněný svátek uvedli „komedii, do které by byly obsazeny významné osobnosti kraje“¹¹⁵ a vydělali spoustu peněz. Navrhuje hrát veršovanou sentimentální hru *Sirotsi z Ploubaly (Les Orphelins de Ploubala)*, hru, která „už není moderní, [...] ale kdysi moderní byla.“¹¹⁶ Pro představu recituje jako ukázkou začátek hry, kdy shrbená stařena se svým malým vnukem na pusté planině sbírá uschlé dřevo.¹¹⁷ Přestože

¹¹⁴ „une pièce moderne“, „quelque chose qui fera un gros boum !“ (ANOUILH, Jean, *L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux*, op. cit., s. 173).

¹¹⁵ „une comédie où les principales notabilités du pays tiendraient un rôle“ (Ibid., s. 183).

¹¹⁶ „n'est plus très moderne, mais elle l'a été“ (Ibid.).

¹¹⁷ Grand-mère, toi, qui sais la légende bretonne / Toi qui sais les secrets de la mer qui moutonne / Et les grands élan noirs des corbeaux assemblés / Sur la lande où le vent agite les genêts, / Dis à ton petit Louis pourquoi l'homme qui passe / Au long du chemin creux, courbé sous sa besace, / N'a pas, près du clavaire où Jésus meurt en croix, / Fait le signe sacré du bout de ses deux doigts. / La grand-mère. – Mon fi, c'est un méchant et si tu le rencontres / Détourne ton regard et prends garde... / ... Et prends garde... (*Il s'arrête confus.*) Il me manque une rime. (*Tout le monde attend gentiment. Il reprend.*) / La grand-mère. – Mon fi, c'est un méchant et si tu le

ostatní nejsou tímto návrhem nadšeni, trpělivě knězovu recitaci vyslechnou a taktně mlčí a čekají, když se v recitaci několikrát zadrhne a nemůže si vzpomenout, jak text pokračuje.

Poté, co je zamítnut návrh kněze, představuje svůj nápad David. Navrhuje hrát „antidrama“ s názvem *Bum! Bác! aneb odpadlík Julien (Zim ! Boum ! ou Julien Apostat)*, jehož autorem je „jeden z našich mladých francouzských autorů“ Popopief. Začne číst úvodní scénické poznámky a začátek dialogu:

Kulisy nepředstavují nic. [...] Vpravo dveře zatlučené prkny; vzadu okno příliš vysoko na to, aby jím bylo něco vidět. Uprostřed scény: bidet. [...] Na scéně Julien a Apophasie. Sedí na zemi, jeden vedle druhého. Neříkají nic. Nehýbou se. Ticho musí trvat tak dlouho, jak jen je to pro diváka únosné. [...] Až když se to napětí stane nesnesitelným, Julien se konečně pohne a poškrábe se.

Apophasie, *bezbarvým hlasem, monotónním přednesem*. – Je to blecha?

Julien. – Ne. (*Ticho.*) Není. (*Zase ticho.*)

Apophasie. – Myslela jsem, že je to blecha.

Julien. – To by bylo příliš krásné. (*Ticho.*)

Apophasie, *ptá se s nadějí v hlase*. – Vrací se to?

Julien. – Co?

Apophasie. – Tamto.

Julien, *zachmuřeně*. – Přichází to a mizí.

Apophasie. – Jen kdybychom si byli jisti, že to něco bylo.

Julien, *náhle křičí*. – Kurva!¹¹⁸

V tu chvíli se kněz zhrozí a trvá na tom, aby místo toho slova zaznělo jen počáteční písmeno. David nachází kompromis tak, že slovo nahradí slovem prostitutka:

Julien. – Prostitutka! Všechny stejné. Zhasni lampu.

Apophasie. – Jakou lampu?

Julien. – Tu lampu!

Apophasie. – Nikdy tu žádná lampa nebyla.

rencontres / Détourne ton regard et prends garde... / (*Il s'arrête encore. Le général, exaspéré, finit par lui crier.*)
Le Général. – „À ta montre“! Peut-être ? (Ibid., s. 183–184).

¹¹⁸ „Le décor ne représente rien. [...] À droite, une porte condamné par des planches ; au fond, une fenêtre trop haute pour qu'on puisse rien voir. Au milieu de la scène : un bidet. [...] En scène Julien et Apophasie. Ils sont assis par terre, accroupis l'un près de l'autre. Ils ne se disent rien. Ils ne bougent pas. Ce silence doit se prolonger jusqu'à la limite de résistance du spectateur. [...] Au bout d'un moment, quand l'angoisse est devenue insoutenable, Julien bouge enfin et se gratte. / Apophasie, *voix blanche, diction monocorde*. – C'est une puce ? / Julien. – Non. (*Un silence.*) Même pas. (*Un silence encore.*) / Apophasie. – J'avais cru que c'était une puce. / Julien. – Ça serait trop beau. (*Un silence.*) / Apophasie, *demande, lueur d'espoir*. – Ça revient ? / Julien. – Quoi ? / Apophasie. – La chose. / Julien, *morne*. – Ça vient et ça repart. / Apophasie. – Si seulement on était sûr qu'il y ait une chose. / Julien, *criant soudain*. – Putain !“ (Ibid., s. 186–187).

Julien. – Tak ji nezhášej. (*Napjaté ticho.*) Nic. Není tu nic. Nikdy tu nic nebylo. Nic se nikdy nikde nestalo a nikdy se nic nestane. Tak proč tedy pokračovat?¹¹⁹

Generál Davidovo nadšení hrou vůbec nesdílí a hru nazývá „volovinou“, „gulášem“ a „nesrozumitelnou slátaninou.“¹²⁰ K úvodním scénickým poznámkám, ve kterých je uvedeno, že na scéně vlastně žádné kulisy nejsou, ironicky poznamenává, že bude představení alespoň méně nákladné. Nakonec se všichni shodnou na hře s názvem *Lásky doni Ardèle a Rosaria* (*Les Amours de Doña Ardèle et de Rosario*), hře „adaptované ze staré andaluské literatury mladým Španělem, synem exulantů, kterému ještě nebylo ani dvacet.“¹²¹ Dojde však jen na zkoušku jediných dvou scén. Nejpilnějšími herci jsou dva Generálovi přátelé, Bélazor a Lebelluc, kteří si neustále zkoušejí svou scénu:

Bélazor. – [...] 'Co, pane?'

Lebelluc. – 'Co, pane?'

Bélazor. – 'Ne, pane.'

Lebelluc. – 'Ale ano, pane! Víte, že bych vás mohl vytahat za uši a utnout vám je mou velkou šavlí, pane?'

Bélazor. – 'Víte, pane, že bych zrovna tak mohl utnout já ty vaše?'

Lebelluc. – 'Raději se tedy udobřeme, pane!'

Bélazor. – 'Ano, pane!'

Lebelluc. – 'Ano, pane!'¹²²

Do druhé zkoušené scény této hry se už ale zapojí téměř všichni, kdo mají ve hře vystupovat. V obou případech se jedná o zcela smyšlené divadelní hry. Autor má tak neomezené možnosti vytvořit toto vložené představení přesně v takové podobě, v jaké potřebuje. Protože jsou navíc obě představení nacvičována amatéry, je jejich zkoušení doprovázeno komentáři k dramatickému umění. Například Bélazor si pochvaluje, jak se mu daří dostat se do role: „[...] myslím, že jsem se do toho dostal, do mého výstupu [...]

¹¹⁹ Julien. – Prostituée ! Toutes les mêmes. Eteins la lampe. – Apophasie. – Quelle lampe ? Julien. – La lampe ! Apophasie. – Il n'y a jamais eu de lampe. Julien. – Alors ne l'éteins pas. (*Un silence angoisée.*) Rien. Il n'y a rien. Il n'y a jamais rien eu. Rien ne s'est passé jamais nulle part, et il ne se passera jamais rien. Alors, à quoi bon continuer ? (Ibid., s. 187).

¹²⁰ „ânerie“, „ragoût de veau“, „bouillie de chat“ (Ibid., s. 188).

¹²¹ „adapté de l'ancien répertoire andalou par un jeune espagnol, fils d'exilé, qui n'a pas encore vingt ans“, (Ibid., s. 191).

¹²² Bélazor. – [...] 'Quoi, monsieur ?' / Lebelluc. - 'Quoi, monsieur ?' / Bélazor. - 'Non, monsieur.' / Lebelluc. - 'Si, monsieur ! Savez-vous que je pourrais vous tirer les oreilles et vous les couper avec mon grand sabre, monsieur ?' / Bélazor. - 'Savez-vous, monsieur, que je pourrais couper également les vôtres ?' / Lebelluc. - 'Raisonnons donc plutôt, monsieur !' / Bélazor. - 'Oui, monsieur !' / Lebelluc. - 'Oui, monsieur !' (Ibid., s. 199).

v druhém jednání. Hrát komedii je úžasné. Člověk je o tolik přirozenější než v životě. Asi proto, že nemusí tolik lhát.“¹²³

III.1.1.4 *A hlavně neprobud'te madam*

Drama *A hlavně neprobud'te madam* je bezesporu Anouilhovou „nejintertextovější“ hrou, a to jak z hlediska struktury, tak vzhledem k počtu a různorodosti využitých pretextů. Kombinují se v něm dramatické citace textů existujících autorů s texty smyšlenými, které nicméně formou pastiše vycházejí ze skutečných dramatických textů. Jedná se opět o drama z divadelního prostředí, celé se odehrává prakticky na jevišti, kde dochází ke zkouškám jednotlivých divadelních her. Ústřední postavou dramatu je divadelní režisér a herec Julien Paluche, který je obklopen jak dalšími herci, tak i osobami podílejícími se na chodu divadla (nápověda, kulisáci). Julien Paluche se svou hereckou skupinou se postupně snaží zkoušet ruskou divadelní hru jistého Tchilova, hru nejmenovaného skandinávského autora *Pastorova žena (La Femme du pasteur)* a Shakespearova *Hamleta*.

Zkouška ruské hry je zobrazena ve dvou odlišných časových rovinách dramatu. Jednak vzhledem k základní časové rovině v minulosti, kdy hrál hlavní postavu sám Julien se svou první ženou Rosou, jednak nyní, kdy je Julien v roli režiséra hry a hlavní mileneckou dvojici hraje jeho druhá žena Aglaé a herec jménem Ambroisi. Zkoušená scéna zobrazuje svatební den ženy, která se má provdat za muže, kterého nemiluje. Bere si ho, protože „[...] Má tak smutnou a temnou duši [...]. [...] jeho žena mu před tím, než odešla s jedním francouzským vojákem, připravila veliké utrpení [...] Teď má právo na trochu štěstí a přísahala jsem, že to budu já, kdo mu ho dá.“¹²⁴ Milenec však oponuje, že je „stvořena, aby byla krásná, mladá, živá a lehoučká jako pírkó sýkorky – a aby milovala.“¹²⁵ Julien do scény zasahuje, neboť se mu zdá výkon Ambroisiho nepřesvědčivý, jeho roli ke značné nevoli Aglaé předehrává sám a nakonec se rozhodne, že Ambroisiho nahradí zcela.

V časové rovině, která se odehrává o deset let dříve, sehrává jiný úryvek z této ruské hry Julien s tehdejší manželkou Rosou. Scénu sehrávají bezprostředně poté, co Rosa přizná, že má poměr s Bachmanem a věrná mu po svatbě byla jen dva roky. Jde o dialog, ve kterém

¹²³ „[...] ma scène du deux [...], je crois bien que je l'ai trouvée. C'est merveilleux de jouer la comédie. On est tellement plus naturel que dans la vie. C'est peut-être parce qu'on a moins à mentir.“ (Ibid., s. 199).

¹²⁴ „Il a une âme triste et sombre [...].[...] sa femme l'a beaucoup fait souffrir avant de partir avec cet officier français [...]. Il a droit maintenant à un peu de bonheur et j'ai juré que ce serait moi qui le lui donnerai.“ (ANOUILH, Jean, *Ne réveillez pas Madame*, in: *Pièces baroques*, La Table Ronde, Paris, 2008, s. 150).

¹²⁵ „[...] faite pour être belle, jeune, vivante, légère comme une plume de mésange – et aimer.“ (Ibid.).

milenci přibližují jejich osudy po onom svatebním dnu. Roussia Titaina si odmítla Petrova Vladimiroviče Bulganina¹²⁶ vzít, Nicolaj Ignatjevič s ním svedl souboj a při cestě do Kyjeva, kam se milenci snažili následně uprchnout, došlo v jednom nevábém hotelu k jejich svatební noci. Hlavní ženskou roli se v té době učí i mladá Aglaé, kterou je Julien připraven Rosu nahradit, pokud by se mezi nimi vztahy ještě více vyostřily. Dochází tak k situaci, kdy je stejná scéna předváděna ještě jednou, tentokrát Julienem a Aglaé, kdy se chce Julien přesvědčit, jestli už Aglaé roli umí. Ve chvíli, kdy se v dialogu dostanou k popisu detailů svatební noci, Aglaé náhle konstatuje: „Až budu jednou milovat nějakého muže, nebudu dělat divadlo. Porodím mu děti, plno dětí, a vychovám mu je, zatímco na něj budu doma čekat, aby cítil teplo domova, až se vrátí a nejde mě vždy tam. A když na mě položí ruku, bude moct říct: to je moje žena...“¹²⁷

Vložená ruská hra představuje pastiš dramatické tvorby Antona Pavloviče Čechova. Anouilh do své „ruské hry“ zakomponovává jeden výrazný motiv Čechovových *Tří sester* (1900), totiž přání odstěhovat se z ruského venkova do Moskvy, která představuje vysněné místo, kde jediné je možné být šťastný. Anouilhova Aglaé alias Roussia Titaina Smelvelna vzpomíná na Moskvu a lituje, že tam nemůže odjet s milencem: „Než otec zemřel, také jsme bydleli v Moskvě. Sem jsme jezdili jen na léto. A když jsem se na konci září přišla jako dnes naposledy posadit na tuhle lavičku, říkala jsem si: „Zítرا už budeme v Moskvě!“ A byla jsem smutná, že opouštím své milé břizky, ale byl to smutek trochu falešný, protože jsem věděla, že na konci té dlouhé cesty bude Moskva a nový život, který mě děsil i lákal zároveň...“¹²⁸ Shodný je i motiv svazku bez lásky, respektive dobrovolné rozhodnutí vstoupit za účelem hmotného zajištění do manželství s někým, koho dotyčná osoba nemiluje. Náhodou jistě není ani fakt, že stejně jako je většina mužských postav *Tří sester* vojáky z povolání, je i hlavní mužská postava „ruské hry“ poručík. O Čechovových *Třech sestřích* je ostatně v Anouilhově dramatu přímá zmínka v momentě, kdy je třeba sehnat pro třetí jednání Tchilovovy hry kalhoty pro Julienu coby Nikolaje Ignateviče Smelova. Odhalujeme tak, že Julienův herecký soubor drama *Tři sestry* v minulosti již uváděl.

¹²⁶ Podobnost se jménem Nikolaj Alexandrovič Bulganin (1895–1975) byl sovětský politik, v letech 1953–1955 zastával post ministra obrany SSSR.

¹²⁷ „Si j’aime un homme un jour, je ne ferai pas de théâtre. je lui ferai des enfants, plein d’enfants et je les lui élèverai en l’attendant à la maison pour qu’il ait chaud quand il rentre et qu’il me trouve toujours là. Et quand il posera sa main sur moi il pourra dire : C’est ma femme...“ (ANOUILH, Jean, *Ne réveillez pas Madame*, op. cit., s. 212–213).

¹²⁸ „Avant la mort de mon père nous habitons aussi Moscou. Nous venions seulement ici à la belle saison. Et quand je venais m’asseoir sur ce banc à la fin du mois de septembre, pour la dernière fois, comme aujourd’hui, je me disais : „Demain ce sera Moscou ! ...“ Et j’étais triste de quitter mes chers boulevards, mais d’une tristesse un peu hypocrite parce que je savais qu’au bout du long trajet ... ce serait Moscou et une vie nouvelle qui me faisait peur et qui m’attirait à la fois...“ (Ibid., s. 148).

Kostymérka. – [...] Ale vaše modrá uniforma do třetího jednání mi dělá starost. [...] Pan Bellechasse jako Veršinin byl mnohem menší než vy.

Julien. – To jsou kalhoty ze *Tří sester*?

Kostymérka. – Ano.

Julien. – Podívej se spíš na Tuzenbachovy, byl větší. Ty mi jistě budou.¹²⁹

Několik významných podobností s další Čechovovou hrou, *Rackem* (1895), objevíme ne už ve vložené „ruské hře“, ale v základní rovině Anouilhovy hry. Nejenže se situace Julienu jakožto divadelního režiséra podobá situaci Konstantina Trepleva, který uvádí před přáteli svou vlastní divadelní hru, ale nápadnou paralelu lze objevit i na úrovni konstelace postav obou her. Milostný propletenec v dramatu *A hlavně neprobudte madam* ve složení Julien – jeho matka Rita – jeho první manželka Rosa – herec Bachman, milenec obou žen, přesně odpovídá vztahům hlavních postav v *Rackovi*: mladý dramatik Konstantin Treplev – Treplevova matka Irina Arkadinová – Treplevova milá Nina Zarečná – úspěšný spisovatel Boris Trigorin, milenec obou žen. Slova právě této Čechovovy postavy, mladého dramatika Konstantina Trepleva, o poslání dramatického umění jako by vysvětlovala motivaci výběru dramatu Anouilhova Julienu: „Nutno zobrazovat život ne takový, jaký je, ani takový, jaký má být, ale takový, jakým se jeví v našich touhách.“¹³⁰ Mimo to lze opět nalézt drobnou paralelu mezi *Rackem* a *A hlavně neprobudte madam* na úrovni vedlejších motivů, například motiv neustálého usínání jedné z postav: v *Rackovi* je to stárnoucí strýc hlavního hrdiny Sorin, v Anouilhově dramatu našeptávač Tonton, který se usazen ve své budce vyskytuje na scéně prakticky po celou dobu hry a opakovaně usíná.¹³¹

Drama *A hlavně neprobudte madam* je specifické tím, že je v něm víc než v jakékoli jiné Anouilhově hře tematizována literatura samotná. I v tomto ohledu je Anouilhovo drama podobné tomu Čechovovu. Jsou to právě Čechovova dramata *Tři sestry* a *Racek*, kde se v hojné míře odkazuje na velká jména světové literatury. Stejně jako Čechov ve *Třech sestrách* odkazuje na Gogola, Lermontova nebo Balzaka, v *Rackovi* se objevuje řada odkazů na Tolstého, Turgeněva, Dostojevského, Zolu, Maupassanta, nebo dokonce Shakespearova *Hamleta* a scénu s matkou, kterou si propůjčuje i Anouilh.

¹²⁹ L'Habilleuse. – [...] Mais c'est votre uniforme bleu du trois qui m'inquiète. [...] M. Bellechasse dans Verchinine, il était beaucoup plus petit que vous. / Julien. - C'est la culotte des *Trois Sœurs* ? / L'Habilleuse. – Oui. / Julien. – Vois plutôt celle de Tosenbach, il était plus grand. Elle m'ira sûrement. (Ibid., s. 207–208).

¹³⁰ ČECHOV, Anton Pavlovič, *Racek*, Artur, Praha, 2001, s. 12.

¹³¹ Opakovaně usínající postava, statkář Simeonov-Piščík, se objevuje i v Čechovově hře *Višňový sad*.

Součástí druhého jednání, které se zčásti odehrává v časové rovině Julienova dětství, je i zkouška scény blíže neurčené hry, ve které Julienova matka Rita se svým kolegou Albertem hrají milence. Alberto v ní představuje postavu elegantního svůdníka Norberta von Krantze, Rita mladou hraběnkou. Hraběnka se neustále obává, aby se nevrátil její manžel nebo aby je nevidělo služebnictvo, von Krantz všechny její obavy vyvrací přehnanými argumenty o podplacení služebnictva nebo likvidaci hraběte: „Věrnost je jen číslo! Můžu všechno. Koupit si lidi i svědomí. Jedním telefonátem můžu nechat padnout vládu. Dal jsem dnes večer pokyny svému makléři. Zítra prodám všechny drahé kameny, burza se zhroutí a tvůj manžel zbankrotuje. Ten muž tě trápil, doženu ho k sebevraždě!“¹³², na což hraběnka zasněně odpovídá: „Ty jsi tedy tak krutý? Jsi tak milý.“¹³³ Rita a Alberto spolu mají vztah i mimo jeviště a sehrávaná scéna je jen záminkou trávení společných chvil o samotě. O to víc jsou pak oba rozladěni, když je ve chvíli, kdy Rita alias hraběnka podléhá Albertovu-von Krantzovu naléhání, vyruší Julien, který jako malý chlapec přichází do divadla hledat svou matku, aby nebyl doma sám. Jak prozrazují scénické poznámky, hra se odehrává v kulisách salonu z roku 1910 a svým obsahem připomíná ráz bulvárního dramatu.

V momentě, kdy se zvedne opona ke třetímu jednání, probíhá na scéně zkouška nejmenovaného skandinávského autora s názvem *Pastorova žena*. Julien zde vystupuje jako pastor, Aglaé jako jeho žena. Zkoušená scéna představuje idylickou chvíli rodiny – pastor radí malému synkovi s latinou, manželka se věnuje dcerce, která cvičí na klavír. Klid naruší doktor, který vchází se slovy „Přicházím vám oznámit, že zemřela.“¹³⁴ Svou až karikovanou idyličností tvoří zkoušená scéna ostrý kontrast k manželskému vztahu Julienu s Aglaé a zároveň k jejich vztahu ke svým dětem ve zbytku hry. Aglaé s Julienem nemají čas se o své děti kvůli hereckému povolání a milostným avantýrám starat, děti jsou tak naprosto nevychované a nezvladatelné a Julienova péče o ně je omezena na sdělení několika drsných triků irské vychovatelce, kterou najali na jejich hlídání, jak je uspat. Matka dětí, Aglaé, je dokonce považuje za překážku, která jí zabránila v rozletu: „Já jsem je porodila, už to byla dost velká oběť! Byla jsem mladá, chtěla jsem se bavit a tančit, a místo toho jsem se ploužila s břichem, protože ty jsi nutně potřeboval děti. K čemu ti to bylo? Od rána do večera jsi

¹³² „La fidélité c’est un chiffre ! Je peux tout. Acheter les hommes, les consciences. D’un coup de téléphone je peux faire tomber le gouvernement. J’ai donné des ordres cette nuit à mon agent de change. Demain je vends tous mes sulfates, la Bourse vacille et ton mari est ruiné. Cet homme t’ai fait souffrir, je l’accuserai au suicide !“ (ANOUILH, Jean, *Ne réveillez pas Madame*, op. cit., s. 195).

¹³³ „Tu es donc cruel ? Tu es si doux.“ (Ibid., s. 195).

¹³⁴ „Je vais vous annoncer qu’elle est morte.“ (Ibid., s. 216).

v divadle, vůbec je nevidíš. Jsou tvůj egoismus [...].¹³⁵ Vyčítá mu, že po lidech požaduje víc, než čeho jsou přirozeně schopni, neustále ji obsazuje do rolí, ve kterých se ukazuje taková, jakou si ji vysnil, a „Paluchův herecký soubor je anonymní skupina nevinných s velkým srdcem.“¹³⁶ Několikrát navíc Julienu ironicky nazývá „knězem“.¹³⁷ Že je to pravda, dokládá fakt, že Julien smutně pozoruje demontáž kulis představujících pastorův dům.

Zároveň ale mezi scénou ze skandinávské hry a základní rovinou Anouilhova dramatu existuje důležitá paralela. Doktorova zpráva o onom úmrtí má svůj odraz v rámcové hře, neboť při následném rozhovoru Julienu s Fessardem, představitelem doktora, se dozvídáme, že to odpoledne zemřela Julienova matka. V souvislosti s tím se Julien rozhodne nacvičit Shakespearova *Hamleta*, aby svůj smutek z matčiny smrti vyjádřil prostřednictvím dramatu: „Musím uvést *Hamleta*... [...]. Kvůli scéně s matkou... Je to divadelní scéna, o které jsem nejméně přemýšlel. Je to snad nejtajemnější a nejkrásnější divadelní scéna vůbec. Zahraju ji nejspíš špatně... Znáš ji totiž příliš dobře...“¹³⁸

Role Hamleta se ujme on sám, Ofélii má představovat Aglaé, Polonia Bachman a klíčovou roli královny, Hamletovy matky, jistá slavná herečka z Comédie-Française. Nejprve zkouší část scény, která bezprostředně navazuje na nejslavnější Hamletův monolog o smyslu lidské existence. Má formu dialogu mezi Hamletem a Ofélií, kdy Hamlet předstírající šílenství sděluje Ofélii, že ji nikdy nemiloval, a posílá ji do kláštera. Julien hraje svou roli tak zaníceně a chová se k Aglaé tak hrubě, že Aglaé odmítne pokračovat a odchází se slovy: „Pokud to budeš hrát takhle, bude to směšné. To není žádné melodrama.“, na což Julien odpovídá: „Ale je! Je to melodrama! Všecko, co je pravdivé, je hloupé jako melodramata. *Hamleta* nevyjímaje!“¹³⁹ Po odchodu Aglaé Julien rozhodne přehrát klíčovou scénu s matkou. Jedná se o čtvrtou scénu třetího jednání, kdy je na scéně nejprve Hamletova matka královna Gertruda a Polonius, který se v momentě, kdy za matkou přichází Hamlet, schová za závěs. Hamlet ve vypjatém rozhovoru s matkou naznačuje, že ví, kdo zabil krále. Královnu volající o pomoc chce ochránit Polonius za závěsem, ale Hamlet ho probodne a královně vyhrožuje, že otce pomstí.

¹³⁵ „Je les ai faits, c'est déjà quelque chose ! J'étais jeune, j'avais envie de m'amuser et de danser, et je me suis entraînée avec mon ventre parce qu'il te fallait absolument des enfants. Pour quoi faire ? Tu es toute la journée au théâtre, tu ne les vois jamais. Ils sont ton égoïsme [...].“ (Ibid., s. 153).

¹³⁶ „La troupe de Paluche : l'anonymat des purs au grand cœur.“ (Ibid., s. 219).

¹³⁷ „curé“ (Ibid., s. 152, 219).

¹³⁸ „Il faudra que je monte *Hamlet*... [...]. Pour la scène de la mère... C'est la scène de théâtre à laquelle j'ai le plus pensé. C'est peut-être la scène la plus secrète et la plus belle du théâtre de tous les temps. Je la jouerai probablement mal... Je la connais trop bien...“ (Ibid., s. 225).

¹³⁹ „Si tu joues comme ça, ce sera grotesque. Ce n'est pas un mélo.“, „Si ! C'est un mélo ! Tout ce qui est vrai est bête comme les mélos ! *Hamlet*, compris !“ (Ibid., s. 243).

Na patrnou souvislost zkoušeného dramatu se základní rovinou hry upozorňují jednak scénické poznámky, jednak samotná řeč postav. Scénické poznámky upřesňují charakter hereckých výkonů postav a podtrhují fakt, že se rozčilení Julienu, zdrceného zároveň smrtí své matky a opakovanými konflikty s manželkou, projevuje i v interpretaci jeho role v *Hamletovi*. Originální repliky Shakespearova dramatu jsou během této scény několikrát přerušeny komentářem postav základní roviny hry, většinou k hereckému výkonu:

Julien, *který se vzdálil, křičí za scénou*. – *Moje matko, moje matko, moje matko!*

Královna, *podrážděně k Bachmanovi*. – Proč tak zdůrazňujete to 'moje'? Je to otravné.¹⁴⁰

Podobně kritický až zlostný je postoj Julienu k výkonu Královny. Dochází tak k prolínání replik Shakespearova *Hamleta* s vlastní mluvou postav, přičemž Shakespearovy repliky jako by přesně reagovaly na to, co se děje v základní Anouilhově hře:

Julien, *shodí ji do křesla celý rozdrážděný, není už poznat, zda kvůli ní, nebo roli*. – Tady si sedněte a sedněte, matko, dokud vám nenastavím zrcadlo, v němž nahlédnete do nitra své duše.

Královna, *povalená*. – Je opravdu nutné, aby do ní strčil?

Julien *jedním dechem křičí*. – Ano.

[...]

Julien. – [...] (*Zdvihne pomyslný závěs a odhalí Bachmanovo tělo*.) Ubohý čmuchale a blázne, sbohem. Já měl tě za lepšího. Máš, cos chtěl. Strkat nos do všeho je nebezpečné. (*Vrátí se ke královně*.) Přestaňte lomit rukama, no tak!

Stejným tonem dodá:

A hlavně s nimi nelomte takhle, vypadá to, jako byste ždímalá prádlo.

Královna. – Ach, tak to už je příliš! Tu roli vám vracím! ...

Julien, *znovu ji hrubě shodí do křesla a pokračuje stejným tónem*. – Klid! Chci vám zlomit srdce – pakliže ovšem se zlomit ještě dá a zvyk je neobrnit tak, že nepronikne do něj už ani sebemenší cit.

Královna, *zvolá příliš noblesním tónem*. – Co jsem to udělala, že se o mě takhle sprostě otíráš?

Julien *křičí*. – Ale ne! Takhle ne! Dobrý Bože! Ne tímhle tónem!¹⁴¹

¹⁴⁰ Julien, *qui s'est éloigné, crie du fond*. – *Ma mère ! Ma mère ! Ma mère !* / La Reine, *agacée, à Bachman*. – Pourquoi appuie-t-il sur le 'ma' ? c'est agaçant. (Ibid., s. 246).

¹⁴¹ Julien, *la jetant dans un fauteuil, exaspéré, on ne sait plus si c'est par elle ou par le rôle*. – Allons, Allons ! Asseyez-vous ! Vous ne bougerez pas, vous ne sortirez pas que je ne vous aie tendu un miroir où vous pourrez vous voir jusqu'au fond de votre âme ! / La reine, *bousculée*. – Mais est-il bien nécessaire qu'il la bouscule ? / Julien *crie dans le mouvement*. – Oui. [...] / Julien. – [...] (*Il soulève le rideau imaginaire sur le corps de Bachman étendu*.) Toi, pauvre sot brouillon et indiscret, adieu. Je t'ai pris pour plus grand que toi. Supporte ta fortune. Tu vois que trop de zèle a ses dangers. (*Il revient vers la Reine*.) Ah ! cessez de vous tordre les mains. *Il enchaîne sur le même ton* : Et surtout ne vous les tordez pas comme ça, on dirait que vous essorez votre linge. / La Reine. – Oh, c'en est trop ! Je vous rends le rôle !... / Julien, *continuant sur le même ton la rejetant brutalement sur son fauteuil*. – La paix ! Asseyez-vous, que je vous torde le cœur. Car je le ferait s'il est de

Veškeré zkoušení *Hamleta* končí v momentě, kdy Julien vybuchne zlostí, protože je nespokojený s výkonem herečky a nacvičování hry se rozhodne zastavit.

Mimo zmíněná čtyři dramata, která jsou předmětem zkoušek, se zde navíc objevuje několik částí textu Molièrovy komedie *Škola pro ženy* (*L'École des femmes*, 1662) a úryvek Racinovy tragédie *Andromacha* (*Andromaque*, 1667). Díky prolínání několika časových rovin se v úvodu druhého jednání odehrává scéna, kdy Julien přichází ke své matce, učitelce dramatického umění, posoudit talent malé Aglaé, své nynější manželky. Aglaé společně s mladým chlapcem, který se rovněž chce stát hercem, recituje naučené úryvky z Molièrova dramatu, konkrétně část s názvem *Zásady manželství aneb Povinnosti vdané ženy s cvičeními pro každý den*:

Aglaé začíná.

[...]

Zásada první:

Každá vdaná žena věz:

S vlastním chotěm můžeš spát

A je, jak je zvykem dnes,

Jiné na své lože brát!

Muž chce ženu pro sebe, nepůjčí ji nikdy rád!

Chlapec nepřesvědčivě odpovídá

Potom vám vysvětlím smysl těch skvostných řádků.

Nyní však čtěte dál, pěkně vše popořádku!

[...]

Aglaé pokračuje.

Zásada druhá:

Žena až se nastrojuje,

Jen jak jí to dovoluje

Ten, kdo smí ji zvátí svou.

V péči o vzhled dbáti má manželových pouze rad,

vedlejší je, jestli snad/jiným zdá se ošklivou.

[...]

matière malléable, si l'accoutumance ne l'a pas bronzé, s'il n'est pas une cuirasse à l'épreuve du sentiment. / La Reine, dans un grand cri trop noble. – Mais qu'ai-je fait pour que tu me parles ainsi ? / Julien hurle. – Mais non ! Mais non ! Bon Dieu ! Pas sur ce ton-là ! (Ibid., s. 246–247).

Zásada třetí:

Svůdné cviky očních víček,
Kelímečky pomádiček,
Masti, krémy, líčidla též,
Vše, co pleť tak pěknou dělá,
Pro ctnost vždycky zhoubné bývá.
Však to žena také mívá
Pro jiné, ne pro manžela.

[...]

Zásada čtvrtá:

Pod čepcem schována, ctnost jak káže, ať si kráčí!
Muže ať nevábí pohledem, tím méně slovy!
Zalíbí se manželovi,
Na ostatní když se mračí.¹⁴²

V kontextu toho, jak bylo zobrazováno nynější manželství Julienu s Aglaé, působí recitace těchto manželských zásad silně ironicky. Vše přeruší příchod Bachmana, herce Julienova souboru. Ke svému velkému překvapení Julien zjišťuje, že se Bachman s jeho matkou důvěrně zná. Bachman vysvětluje, že spolu kdysi hráli v Racinově hře *Andromacha*, přičemž začne deklamovat verše z této hry:

Zda, kněžno, hledáš mne? O kéž bych směl
se kojit takou krásnou nadějí.

Matka odpovídá:

Já šla na místo, kde mé dítě střejou,
vždyť dovolil jsi mi, že jednou za den
smím spatřit ten můj poklad jediný,
jenž z Troji mi a po Hektoru zbyl.
já chtěla si s ním chvilku poplakat,
ach, vždyť jsem ho dnes ještě neobjala.¹⁴³

¹⁴² MOLIÈRE, *Škola pro ženy*, Artur, Praha 2010, s. 45.

¹⁴³ Me cherchez-vous, Madame ? / Un espoir si charmant me serait-il permis ? / La mère, *enchaînant*. Je passais jusqu'aux lieux où l'on garde mon fils. / Puisqu'une fois le jour vous souffrez que je voie / Le seul bien qui me reste et d'Hector et de Troie, / J'allais, seigneur, pleurer un moment avec lui. / Je ne l'ai point encore embrassé d'aujourd'hui... (ANOUILH, Jean, *Ne réveillez pas Madame*, op. cit., s. 183), český překlad dle RACINE, Jean, *Andromacha*, I. L. Kober, Praha, 1873, s. 13–14.

Obsah deklamované části dialogu Pyrrha a Andromachy má své pokračování v realitě, neboť matka jde po těchto slovech políbit Julienu. Kromě těchto děl, z nichž je citována větší či menší část, se setkáváme i s pouhými zmínkami o hrách. Když se po smrti své matky Julien rozhodne jít na večeři do společnosti lidí, kterými se obklopovala, bere si na sebe večerní oblek z hry *Svatojánská noc* (1852), dalšího Ibsenova dramatu.

V dramatu se navíc objevuje kulisák Léon, neviditelná postava, která se po celou dobu nachází v provazišti nad jevištěm. Několikrát v průběhu děje se ozve jeho hlas, jak si při práci propěvuje písničku o lásce, přičemž tuto píseň doprovází údery kladiva. Vzhledem k tomu, v jakém momentě Léonova písnička zaznívá, působí její text ostrý kontrast k dané situaci na jevišti. Poprvé se popěvek objeví ve chvíli, kdy starý nápověda Tonton nahlas přemýšlí, že dnešní ženy už nejsou takové, jaké bývaly dřív, přičemž ve stejnou chvíli přes jeviště procházejí dvě mladé herečky a vedou přihloupilý dialog o příteli jedné z dívek. Podruhé se píseň dotýká dvou různých rovin příběhu. Zaznívá uprostřed Tontonova monologu o jeho neúspěšném lovení žen v mládí. Jeho monolog je však navíc neustále přerušován zoufalou kostymérkou, která se co chvíli Tontona ptá, jestli neviděl Julienovu manželku Aglaé, aby mohla začít zkouška. Nakonec se dotyčná objeví a sama přiznává, že byla v šatně s Ambroisim, hercem, který ve zkoušené hře představuje jejího manžela. Naposledy se Léon se svou písní ozve poté, co dojde mezi Aglaé a Julienem k ostré hádce kvůli jejich nezvladatelným dětem a kdy Aglaé odjíždí na večeři se svým milencem Ambroisim. Jakousi tečkou je Bachmanova poznámka, že „divadelní manželství by se měly na divadle zakázat.“¹⁴⁴

Drama *A hlavně neprobud'te madam* tak v sobě obsahuje šest různých vnitřních her, přičemž čtyři z nich mají charakter zkoušky s cílem uvedení dané hry v divadle - Tchilovova „ruská hra“ ve formě pastiše Čechovova divadla, „skandinávská hra“ ve formě pastiše Ibsenova díla, blíže neurčená hra ve formě satirického pastiše na bulvární divadlo obecně a Shakespearův *Hamlet*, dvě další jsou pak pouhými recitacemi dramatického textu - Molièrova *Škola pro ženy* a Racinova *Andromacha*. Všechny však mají úzkou významovou souvislost s osudy postav v rámcové hře. Buď více či méně explicitně odrážejí vztahy (rodičovské i milostné) mezi postavami, nebo naopak se situací v rámcové hře ostře kontrastují a odhalují tak skrytá přání hlavního hrdiny.

¹⁴⁴ „On devrait interdire les ménages au théâtre.“ (ANOUILH, Jean, *Ne réveillez pas Madame*, op. cit., s. 156).

III.1.1.5 *Kalhoty*

Specifický případ dramatické citace v sobě obsahuje předposlední Anouilhova hra, protifeministické drama *Kalhoty*. Hra přináší karikovaný obraz francouzské společnosti a od všech ostatních Anouilhových her se liší tím, že se odehrává ve „velmi blízké budoucnosti“. Hlavní hrdina, zasloužilý francouzský spisovatel a novinář Léon de Saint-Pé, člen francouzské akademie, se dopustil nevěry se služkou, kterou přivedl do jiného stavu, a je vyslýchán soudem, jemuž předsedá Simone de Beauvoir, předsedkyně ústředního výboru svobodných žen 16. pařížského obvodu. Poté, co soud dopadne v Léonův neprospěch a Léon je odsouzen k trestu v podobě kastrace, podaří se mu se zmíněnou služkou uprchnout z domácího vězení. Snaží se uprchnout do Švýcarska, které jako jediná evropská země nebyla feminismem ještě zcela zasažena.

Ve hře se objevují dvě dramatické citace z děl, které už Anouilh využíval i ve svých ranějších hrách – jednak Shakespearova tragédie *Hamlet*, jednak citace z Molièrovy komedie *Škola pro ženy*, tentokrát ovšem nikoli ve své doslovné podobě, nýbrž v určité komické obměně. Samozvaný vykastrovaný obhájce Lebelluc nachází mezeru v zákonech a chystá se založit Léonovu obhajobu na tvrzení, že Léon není pachatel, nýbrž oběť, která byla služkou znásilněna. Léon ho však za tento potupný nápad vyžene a v následném monologu přemýšlí, zda by kastrace všechno nevyřešila. Vypůjčuje si k tomu část Hamletova nejslavnějšího monologu, ve kterém Hamlet váhá mezi životem a smrtí:

Být, nebo nebýt – to je otázka:

Je důstojnější zapřít se a snášet

surovost osudu a jeho rány,

Nebo se vzepřít moři trápení

A skoncovat to navždy? Zemřít, spát –

A je to. Spát – a navždy ukončit

Úzkost a věčné útrapy a strážně,

Co údělem jsou těla – co si můžem

Přát víc, po čem toužit? – Zemřít, spát –

Spát, možná snít - , a právě vtom je zrada.¹⁴⁵

Léon si Shakespearův text přizpůsobuje situaci a úvahu nad tím, zda „být, či nebýt“, nahrazuje zamyšlením nad otázkou, zda „mít, či nemít“:

¹⁴⁵ SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Academia, Praha, 2009, s. 67.

Léon, *zamyšleně*. – To have or not to have?... That is the question!... Je pro lidskou duši důstojnější snášet ponižování a rány podřízených – nebo se chopit zbraní pro moři hlouposti a skoncovat s tím navždy? Vydat se do nemocnice a – při dnešních pokrocích v anesteziologii – spát, nic víc. A vědět, že jeden spánek může ukončit strážně srdce a tisíce zranění, které jsou údělem těla... Ach! Co víc si přát, než takovéto rozuzlení!... Přijít do nemocnice a spát... Spát? Možná snít? Ach! To je ta překážka! Neboť rozkoš snů... (a stačilo by, znám se, zadek sestřičky pod její sukní) – co přicházejí do spánku operovaných, právě když se ze sebe budete definitivně snažit vyhnat možnost zmatení smyslů – právě ta rozkoš vás může zastavit!...¹⁴⁶

Služka, se kterou Léon na konci hry ujíždějí na kolech do Švýcarska, při zastávce na odpočinek trvá na tom, že Léonovi přečte veršované *Maximy dobrého manžela* (*Maximes du Bon Mari*), které našla v časopise *Marie-Claire*. Léon po přečtení prvních řádků okamžitě poznává, že jsou to podivně upravené Molièrový *Zásady manželství aneb Povinnosti vdané ženy s cvičeními pro každý den* z komedie *Škola pro ženy*. Původní text Molièrový první zásady, která zní

Každá vdaná žena věz:

S vlastním chotěm můžeš spát

A ne, jak je zvykem dnes,

Jiné na své lože brát!

*Muž chce ženu pro sebe, nepůjčí ji nikdy rád!*¹⁴⁷

je pro potřeby feministického časopisu upraven zcela banálně – všechna slova v ženském rodě, která se v originálním textu objevila (žena, ji aj.), jsou nahrazena rodem mužským bez jakékoli další úpravy:

Každý ženatý muž věz:

S vlastní ženou můžeš spát

A ne, jak je zvykem dnes,

¹⁴⁶ Léon, *méditant*. – „To have or not to have ?... That is the question !... Est-il plus noble, pour une âme, de souffrir les humiliations et les coups d’une condition subalterne – ou de prendre les armes contre un océan de bêtise et, révolté, d’y mettre fin ? Entrer à l’hôpital – avec les progrès actuels de l’anesthésie – et dormir, rien de plus. Et penser qu’un sommeil peut finir les souffrances du cœur et les mille blessures qui sont le lot de la chair... Ah ! c’est un dénouement ardemment désirable !... Entrer à l’hôpital et dormir... Dormir ? Rêver peut-être ? Ah ! c’est la l’obstacle ! Car la volupté des rêves... (et il aura suffi, je me connais, des fesses de l’infirmière sous sa blouse) – qui vous viendront dans le sommeil des opérés, quand vous serez en train de faire chasser définitivement de vous la possibilité du tumulte des sens – voilà qui peut vous retenir !“ (ANOUILH, Jean, *La Culotte*, in: *Pièces farceuses*, La Table Ronde, Paris, 2008, s. 163–164).

¹⁴⁷ MOLIÈRE, *Škola pro ženy*, op. cit., s. 44–45.

Jiné na své lože brát!

*Žena chce muže pro sebe, nepůjčí ho nikdy ráda!*¹⁴⁸

Dochází tak k tomu, že se jednotlivé verše přestávají rýmovat, na což si ostatně stěžuje i Léon, kterého služka nutí, aby recitoval zároveň s ní a naučil se tyto zásady nazpaměť tak, jak je to doporučeno v návodu v časopise. Druhá Molièrova zásada, která zní

Žena až se nastrojuje,

Jen jak jí to dovoluje

Ten, kdo smí ji zvatí svou.

V péči o vzhled dbáti má manželových pouze rad,

Vedlejší je, jestli snad

*Jiným zdá se ošklivou.*¹⁴⁹

je pak pozměněna i co do obsahu, čímž vzniká nejen nerýmovaný, ale i zcela primitivní text:

Muž ať dělá skopičiny

Jen jak mu to dovoluje

Ta, která smí zvat ho svým.

Zúčtování mužova počínání

Provádí výhradně Manželka

*Nemůže dělat vše, co se mu zlíbí!*¹⁵⁰

Kromě modifikací textu Shakespearova a Molièrova dramatu je do textu hry zakomponován ještě krátký úryvek La Fontainovy bajky *Havran a lišák* (*Le Corbeau et le Renard*, 1668). V průběhu soudního procesu s Léonem je jako svědek předvolána i jeho malá dcera Marie-Christine. Na otázky soudkyně však odpovídá nepřirozeně sofistickovaně a zcela jednoznačně ve prospěch matky Ady, že je jasné, že má své odpovědi předem naučené. Navíc to svým chováním sama matka prozrazuje, neboť dcerce ve chvílích, kdy si nemůže vzpomenout, nenápadně napovídá. Když tedy malou Marii-Christine soudkyně vyzve, aby popsala vztahy svých rodičů, začne Marie-Christine odříkávat evidentně naučený patetický

¹⁴⁸ Première maxime : Celui qu'un lien honnête / Fait entrer au lit d'autrui / Doit se mettre dans la tête / Malgré le train d'aujourd'hui / Que celle qui le prend ne le prend que pour elle. (ANOUILH, Jean, *La Culotte*, op. cit., s. 247).

¹⁴⁹ MOLIÈRE, *Škola pro ženy*, op. cit., s. 45.

¹⁵⁰ Deuxième maxime : Il ne peut batifoler / Qu'autant que peut le désirer / La femme qui le possède / La comptabilité des coups de son mari / C'est madame qui y procède / Tous les coups ne sont pas permis ! (ANOUILH, Jean, *La Culotte*, op. cit., s. 247).

text na obranu své matky, ovšem některé části vět opakuje, aby si mezitím vzpomněla, jak text pokračuje:

„[...] Když ji vidíte, jak lituje svého ztraceného mládí, lepších sňatků, které se jí nabízely, kdyby ji nepostihlo to neštěstí, že potkala mého otce; kdy ji já, malá nevinná dívka, vidím, [...] zanedbanou v nejlepším věku... v nejlepším věku... a její tvář ještě bez vrásek – s tělem ještě... ještě krásným... Tělem krásným, ještě krásným...[...] ...jejím krásným tělem...“¹⁵¹

Přestože jí její matka Ada napovídá, Marie-Christine se v tuto chvíli zarazí. Pak - jako by si náhle vzpomněla – radostně, ale přesto trochu nejistě svůj projev dokončí. Ovšem nikoli tím, co by měla správně říct, nýbrž dvěma verši La Fontainovy bajky *Havran a lišák*, neboť ve francouzštině jsou první slova verše (corbeau) homofonní s posledními slovy jejího naučeného textu (corps beau):

„Pln studu havran přísahá,
byť i se zpožděním, že už si pozor dá.“¹⁵²

Drama *Kalhoty* v sobě navíc obsahuje i jev, který je možný kvalifikovat jako intersémiotickou intertextualitu. Během závěrečné scény, kdy se Léon služkou ujíždí na kole směrem ke švýcarským hranicím, zaznívá totiž na pozadí děje *Píseň k odjezdu* (*Chant du départ*, 1794). Tato původně revoluční píseň oslavující svobodu, často označovaná také jako „sestra Marseillaisy“¹⁵³, se váže k dané situaci nejen v tom smyslu, že v ní jde stejně jako ve hře o odchod, ale také tím, že je to píseň, která vzešla z Velké francouzské revoluce a stylově doplňuje dialog Léona s La Ficellem, sluhou, který vedle Léona a sluzky běží, neboť nemá kolo, a navíc jim na vozíku táhne zásoby jídla. Dialog se točí okolo otázky rovnosti a svobody, výdobytků právě francouzské revoluce. Zařazení písně do této hry je ale zároveň narážkou na politiku tehdejšího francouzského prezidenta Valéryho Giscarda d'Estainga, který si tuto píseň zvolil jako hymnu své prezidentské kampaně před svým zvolením v roce 1974 a i jako prezident ji pak při různých státních příležitostech i přes nevoli části francouzského národa nechával hrát vždy společně s Marseillaisou.

¹⁵¹ „[...] En la voyant regretter sa jeunesse perdue, les mariages plus brillant qu'elle aurait pu faire, si elle n'avait pas eu le malheur de rencontrer mon père ; en la voyant, moi petite fille innocente, tordre ses jolis bras à sa toilette, devant la glace de la salle de bains... délaissée dans la fleur de l'âge... dans la fleur de l'âge... avec son visage encore sans rides – son corps encore... [...] ...encore beau... son corps beau, encore beau... son corps beau...“ (Ibid., s. 209–210).

¹⁵² „Son corbeau... honteux et confus / Jura mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus !“ (Ibid.), český překlad dle LA FONTAINE, Jean de, *Bajky*, Mladá Fronta, Praha, 1979, s. 12.

¹⁵³ Ve francouzštině „frère de La Marseillaise“, tedy „bratr Marseillaisy“, neboť slovo „chant“ je mužského rodu.

III.1.2 „Poezie na divadle“

O poznání menší množinu vložených citací tvoří v Anouilhově dramatickém díle texty z oblasti poezie. Přesto však tento typ citací není zanedbatelný. Nutno poznamenat, že množina textů, které si Anouilh vypůjčuje, aby je nechal z úst svých postav zaznít, obsahuje výhradně francouzské básníky, zato však z nejrůznějších období, od Villona přes Musseta až po Rimbauda. Z formálního hlediska jsou poetické citace v Anouilhoových textech různého rozsahu a aplikujeme-li klasifikaci funkcí vložených dramatických textů, využívanou v případě postupu divadla na divadle, docházíme ke zjištění, že se dílo od díla různí i jejich funkcí.

Villonovu *Baladu o tlusté Margot* (*Ballade de la grosse Margot*, 1456) najdeme v Anouilhově dramatu *Pupek*. Hlavní hrdina, spisovatel Léon, který se rozhodl napsat divadelní hru *Bídníci*, „drama o egoistech“, vypráví o svém záměru příteli Gastonovi, který je taktéž spisovatelem. Protože se ale ambiciózní Gaston zabývá literaturou, která je právě v módě, tj. literaturou existencialistickou nebo absurdním dramatem, Léonovi jeho nápad rozmlouvá s tím, že se takovou pokleslou literaturou znemožní. Léon však v následné plamenné řeči argumentuje tím, že hanba ještě nikoho nezabila, že na rozdíl od Gastonových děl bude jeho dílo čtenářům bližší, na autorských poplatcích vydělá spoustu peněz a výsledný úspěch knihy tak případnou veškerou hanbu přebije. Jako důkaz toho, že se strefí do vkusu francouzských čtenářů, začne recitovat tyto verše Villonovy *Balady o tlusté Margot*:

Vichr nás nezlomí. Známe své hranice.

I smilník jsem a ona smilnice.

Neb oba, jdoucí klidně z ulice

do pajzlu, který je nám domovem?¹⁵⁴

Jedná se pouze o první, druhý a šestý verš poslání a refrén. Když Léon dorecituje, pokračuje svými slovy: „Do nevěstince! Do nevěstince! Oba jdeme klidně z ulice! A hlavně, takový paroháč! Paroháč je postava ze zlata. Neotřesitelná francouzská tradice!“¹⁵⁵

¹⁵⁴ Vente, gèle, grêle, j'ai mon pain cuit ! / Je suis paillard, la paillarde me duit / Nous défuyons honneur, il nous défuit / Danc ce bourdeau où tenons notre estat ! (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, in: *Pièces farceuses*, op. cit., s. 366), český překlad dle VILLON, François, *Malý a Velký testament*, Garamond, Praha, 2010, s. 144. Text celé básně viz Příloha č. 1, citované verše označeny tučným písmem.

¹⁵⁵ „Au bordel ! Au bordel ! Défuyons l'honneur, puisqu'il nous défuit ! Et d'abord, le cocu ! C'est un personnage en or celui-là. L'inébranlable tradition française !“ (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 366).

Převážnou část citací poetických textů v Anouilhově tvorbě však tvoří citace z děl francouzských básníků devatenáctého století. Alfred de Musset byl podle slov samotného Anouilhe jedním z jeho prvotních vzorů a dle mnohých kritiků je Mussetův vliv na Anouilhovo dílo dokonce jasnější než vliv jakékoli jiné osobnosti literárního života. Inspiraci Mussetem vidí například ve způsobu zobrazování „čistých“ hrdinů v Anouilhoových raných dramatech, jako je *Kruté štěstí*, *Dostaveníčko v Senlisu* nebo *Eurydika*: „U Anouilhe stejně jako u Musseta pučí láska ve dvou srdcích spřízněných už od dětství, aby si zachovala svou svěžest a jednoduchost; a její svěžest je tak čistá, že očišťuje všechny, kterých se dotkne, a prozařuje svět okolo nich.“¹⁵⁶ Dle jiných je romantické „mal du siècle“ právě to, co jeho dílo dělá komickým jen zdánlivě a vzdaluje ho od komiky Molièrovy: „[...] Anouilhovo komično v sobě v žádném momentu nenese přímost komiky klasické – té Molièrovy, Courtelinovy, něku-li dokonce Feydeauovy. Jeho komika je v jistém smyslu zasažena – někteří by řekli nakažena – jakýmsi romantickým pesimismem, čímž nabývá té své ostrosti.“¹⁵⁷

Zaměříme-li se však pouze na explicitní narážky na Mussetovo dílo, můžeme hned v několika Anouilhoových hrách objevit odkaz na alegorii obětujícího se pelikána z Mussetovy básně *Májová noc* (*La Nuit de Mai*, 1835). Poprvé se objevuje v již výše analyzovaném dramatu *Colombe*, kde je jednou z hlavních postav Julien, zásadový a zahořklý mladý muž, který se nemůže smířit s tím, že ostatní nežijí podle jeho představ. Po neustálých Julienových výhradách k chování své manželky, která má chuť si užívat života jako každá mladá žena a která se proti manželově vůli dá na dráhu divadelní herečky a je neustále obklopena nápadníky, ho v závěru hry jeho matka, taktéž slavná divadelní herečka, která už nemůže snést jeho zklamaný výraz a ujišťování, že by pro ostatní udělal vše, označuje za sobce, jehož sebeobětování pro druhé je jen obětováním zdánlivým:

Madam Alexandra. – [...] Budeš vždycky sám, stejně jako tvůj otec... Budeš vždycky sám, protože stejně jako on myslíš jenom na sebe. [...] Ti praví egoisti, to nejsou ti, kteří si dennodenně vydupávají svoje malé potěšení. Ti nejsou nebezpeční, nežádají víc, než dávají. [...] Pochybní jsou ti, kteří brání zemi, aby se točila, ti, kdo chtějí stůj co stůj obětovat svoje vnitřnosti... Rozpárají si břicho, naberou z něho a všechno tím pokryjí: je to nechutné! A čím víc je to bolí, tím jim to způsobuje větší slast,

¹⁵⁶ „Chez Anouilh comme chez Musset, l’amour éclate en des cœurs assez proches de l’enfance pour en avoir conservé la fraîcheur et la simplicité ; et si pur est son éclat qu’il purifie ceux qu’il touche et illumine le monde autour d’eux.“ (SIMON, Pierre-Henri, „Personnages : les ganaches et les purs“, in: BEUGNOT, Bernard, *Les critiques de notre temps et Jean Anouilh*, op. cit., s. 89).

¹⁵⁷ „[...] le comique d’Anouilh n’a, à aucun moment, la franchise du comique classique – celui de Molière, de Courteline, disons même de Feydeau. Il est, en quelque manière, affecté – certains diront infecté – par un pessimisme romantique qui lui confère sa qualité stridente.“ (MARCEL, Gabriel, „La vision tragique“, in: BEUGNOT, Bernard, *Les critiques de notre temps et Jean Anouilh*, op. cit., s. 141–142).

s hroznými bolestmi jich hrst naberou a nabízejí nám je, ať už je chceme, nebo ne. A my se do nich zamotáme, uškrtíme se těmi jejich vnitřnostmi... Jsme jako mláďata pelikána. Ale tolik těch vnitřností nechceme. Už nemáme hlad!¹⁵⁸

V dramatu *Ředitel opery* se k pelikánovi hlavní postava, Antonio di San-Floura, přirovnává sama. Pelikána jakožto symbolu obětování se pro druhé využívá ve svých úvahách ve stejném smyslu, jako to dělala Alexandra v dramatu *Colombe*. Je totiž otcem rodiny a neustále řeší pouze žádosti své manželky a dětí o peníze. Když se pak zamýšlí nad egocentrismem členů své rodiny, dochází k názoru, že ani on jim nerozdává peníze kvůli nim, nýbrž kvůli sobě:

Antonio. – [...] Ti, kteří vypadají, že se obětují, jsou jednoduše ještě o trochu větší pokrytci [...]. Jen volnomyšlenkáři [...] jsou upřímní! Proč bychom pak ty nebo já, kteří je pokládáme za sobce, měli být v tom systému výjimkou? Co když jsme taky nikdy nemysleli na nikoho jiného než na sebe? Co jsem vlastně já dal téhle nenažrané rodině, na kterou si stěžuji, až se budou skládat účty?¹⁵⁹

Antoniův dobrácký a věrný sluha ve skryté narážce na Mussetovu báseň odpovídá, že jim dal Antonio své vnitřnosti, tedy peníze. Antonio narážku pochopí a pokračuje ve své úvaze takto:

Antonio. – A co kdyby se pelikánovi rozpárání svého břicha sobecky líbilo, co když by to byla jeho hrůzná rozkoš? Co když jsou filantropové nakonec ještě nechutnější než ostatní lidi? Když nechá stará pánbičkářka svoje dvě liry chudákovi v neděli u kostela, komu myslíš, že je dává? Co kdyby to byl námět hry, *Impossible*, že nikdo z nás nemůže vystoupit ze sebe a dávat druhým?¹⁶⁰

¹⁵⁸ M^{me} Alexandra. – [...] Tu seras toujours seul, comme ton père... Tu seras toujours seul parce que tu ne penses qu'à toi, comme lui. [...] Les vrais égoïstes, ce n'est pas ceux qui monnaient leur petit plaisir au jour le jour. Ils ne sont pas dangereux ceux-là, ils ne demandent pas plus qu'ils ne donnent. [...] Ceux qui sont redoutables, c'est ceux qui empêchent que cela tourne rond sur la terre, c'est ceux qui veulent absolument les donner, leurs tripes... Ils s'ouvrent le ventre, ils puisent là dedans et ils en couvrent le monde : c'est dégoûtant ! Et plus cela leur fait mal, plus cela leur fait plaisir, ils en reprennent à poignée, avec d'horribles souffrances, pour nous les offrir, qu'on le veuille ou non. Et nous, on s'y empêtre, on s'y étouffe dans leurs tripes... On est comme les enfants du pélican. On ne leur en demande pas tant. On n'a plus faim ! (ANOUILH, Jean, *La Colombe*, op. cit., s. 1015).

¹⁵⁹ Antonio. – [...] Ceux qui ont l'air de se dévouer sont simplement un peu plus hypocrites [...]. Il n'y a que les libertins, [...] qui sont francs ! Mais alors toi et moi, qui les traitons d'égoïstes, tous, pourquoi serions-nous des exceptions au système ? Si nous n'avions jamais pensé qu'à nous, nous aussi ? Cette famille dévorante, dont je me plains, que lui aurai-je donné, moi, au juste, quand on fera les comptes ? (ANOUILH, Jean, *Le Directeur de l'Opéra*, in: *Pièces baroques*, La Table Ronde, Paris, 2008, s. 286).

¹⁶⁰ Antonio. – Et si le pélican adorait égoïstement s'ouvrir le ventre, si c'était son sombre plaisir à lui ? Si les philanthropes étaient, tout compte fait, encore plus dégoûtants que les autres ? La vieille dévote, quand elle lâche ses deux liras à son pauvre du dimanche, sur le parvis, à qui crois-tu donc qu'elle les donne ? Et si c'était cela le sujet de la pièce, *Impossible*, l'impossibilité pour chacun de sortir de lui-même et de donner ? (Ibid.).

Narážky na francouzskou romantickou literaturu se neomezují jen na toto Mussetovo dílo. V dramatu *Drazí Ftákovi (Chers Zoiseaux, 1977)* bohatý podnikatel Duplessis-Morlet v souvislosti se svými životními postoji zmiňuje Alfreda de Vignyho:

Duplessis-Morlet. – To já jsem si, můj milý, vzal za své jedno motto od Vignyho. Znáte ho?

Rosa, která okolo prochází se skleničkou. – Vignyho, Alfreda? Toho, co napsal *Chanson du Loup*? Slyšela jsem to jednou v televizi recitovat Polnareffa, zbožňuju to!

Duplessis-Morlet, se směje. – Ano, to je přesně ono! Tak tedy, Vigny říkával – a teď recituji z paměti: 'Od své vlády vyžadují stejné kvality jako od svého kočího: umět řídit a ani slůvkem mě neobtěžovat.'¹⁶¹

Tato citace slouží jako součást charakterizace jednak Duplessise-Morleta, jednak Rosy, která se do rozhovoru zapojuje poznámkou, která prozrazuje úroveň jejích znalostí francouzské literatury.

Podtitul Anouilhovy hry *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* sestává z incipitu básně Victora Huga *Po bitvě (Après la bataille, 1877)*.¹⁶² Báseň přináší obraz scény z jedné z napoleonských válek, tzv. Španělské války na nezávislost, která probíhala v letech 1808–1814, a vyzdvihuje hrdinství a lidskost Hugova otce, vysoce postaveného důstojníka napoleonské armády, který dává ze soucitu napít raněnému nepříteli, španělskému vojákově, a to i přesto, že po něm voják předtím zákeřně vystřelil.¹⁶³

V Anouilhově dramatu je tato báseň recitována Totem, malým synem hlavního hrdiny Antoina, přičemž tyto recitační výstupy jako by netvořily přímou součást děje dramatu. Toto báseň recituje dvakrát v průběhu hry, a to před spuštěnou oponou, přičemž ani jednou báseň neodrecituje celou, neboť si nemůže vzpomenout na text. Poprvé jeho výstup uzavírá první jednání a předznamenává děj druhého jednání, ve kterém dochází k časovému posunu do minulosti, kdy byl Antoine se svým kamarádem La Surettem ve válce. Podruhé se recitující Toto objevuje v průběhu třetího jednání, a to záhy poté, co služka Antoinovi přichází oznámit, že je u nich v garáži schovaný La Surette. Tentokrát se Toto v básni zadrhne o pár veršů dál,

¹⁶¹ Duplessis-Morlet. – Moi, mon cher, j'ai fait mienne la devise de Vigny. Vous connaissez ? / Rosa, qui passait par là avec un verre. – Vigny, Alfred ? Celui qui a écrit la *Chanson du Loup* ? J'ai entendu à la télé par Polnareff, j'adore ! / Duplessis-Morlet, riant. – C'est cela ! Eh bien, Vigny disait, je cite de mémoire : 'Je demande à mon gouvernement les qualités que je demande à mon cocher : savoir conduire et ne pas m'adresser la parole.' (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, in: *Pièces farceuses*, op. cit., s. 62).

¹⁶² Tato Hugova báseň je zařazena do básnické epopoje *Legenda věků (La Légende des siècles, 1859–1883)*. V rámci třídílného cyklu spadá do oddílu s názvem *Le temps présent*, skupiny básní inspirovaných událostmi autorovy současnosti, tedy počátku a první poloviny devatenáctého století.

¹⁶³ Text celé básně viz Příloha č. 2, citované verše označeny tučným písmem.

načež ho kulisákova ruka rázně zatáhne zpět za oponu. Obsah Hugovy básně tak odráží vztah Tota ke svému otci, kterého obdivuje a ke kterému vzhlíží.

Ve hře *Jeskyně*, která je inspirovaná Pirrandelovým dílem *Šest postav hledá autora* a vzniká tedy až přímo na jevišti, vystupuje postava označená jen jako Autor. Jedná se o postavu dramatického autora, který se snaží svou hru *Jeskyně*, kterou „nemohl napsat“, inscenovat před zraky diváků. Místy komentuje svou tvůrčí práci a prozrazuje některé detaily z přípravy na sepsání této hry. Hrdinové mají jakousi dvojí podobu – jednak vystupují jako herci, kteří ztvárňují divadelní roli, která jim byla určena, jednak se chovají tak, jako by byli přímo onou divadelní postavou i ve „skutečnosti“, tedy v první, základní rovině hry. V souladu s tím kolísá i Autorův vztah a chování k nim. Protože je jeho hra *Jeskyně* plná nešťastných lidí, s některými z nich upřímně soucítí. Prozrazuje, že postavou, která mu přirostla k srdci nejvíc, je kuchařka Marie-Jeanne, které dal jméno podle Rimbaudovy básně *Ruce Jany Marie (Les Mains de Jeanne-Marie, 1872)*: „[...] měl jsem tuhle ženu rád. Ve svých poznámkách jsem jí říkal „Naše matka země“. Hned se dozvíte proč. Taky jsem si k ní poznamenal „Ruce Jany Marie“. Určitě si vzpomenete na první verše Rimbaudovy básně...“¹⁶⁴, načež Autor začne recitovat vybrané verše tohoto Rimbaudova díla:

Jeanne-Marie má své ruce pevné,
Ruce jak smutné letní dny...
Jsou to snad sametové stíny
Na kalužinách radosti?
Nebo jsou stíny měsíčními
V hlubinách vodní čirosti?...
Ruce, hmyz pronásledující...
Ruce prolévající jed?...
Ty ruce neprávaly pleny
Nemocných dětí ubohých.
Nejsou to ruce sestřenice,
Ani dělnic, majících strach...
A jsou to léčitelky hřbetů,
Ruce, vědoucí, co je zlo,
Jež, silné jako stroje světů,

¹⁶⁴ „[...] je l’aimais cette femme-là. Sur mes petites notes, je l’appelais 'Notre Mère la terre'. Vous verrez pourquoi. J’avais aussi noté à son sujet 'Les Mains de Jeanne-Marie'. Vous vous rappelez le poème de Rimbaud dans les premiers vers...“ (ANOUILH, Jean, *La Grotte*, Flammarion, Paris, 2008, s. 61).

Řídí to lidské divadlo!¹⁶⁵

Záhy po recitaci těchto veršů Autor dodává: „Jak je to krásné!... Tím, jak jsem si své poznámky neustále pročítal, jsem si dokonce začal představovat, že jsem to napsal sám. (Znovu se podívá do svých poznámek a komicky vzdychne :) Ale ne. Napsal to Rimbaud!“¹⁶⁶

Začátek prvního jednání hry *Miláček Ornifle*, která je moderní variací na donjuanovský mýtus, je uvozen citací veršů Arthura Rimbauda.

Zahálko mladosti,
jež ke hříchu svádí,
u přílišné jemnosti
ztratil jsem své mládí.¹⁶⁷

Prozpěvuje si je hlavní hrdina, zahálčivý a příživnický Ornifle, rádoby básník, který je všemi obdivován za to, že je schopen na povel sypat z rukávu verše. Ne vždy jsou ovšem tyto verše tak zcela původní, jedná se spíš o více či méně zastřené modifikace básní velkých autorů, které Ornifle vydává za své. V tomto případě se jedná se o úvodní verše Rimbaudovy básně *Píseň nejvyšší věže* (*Chanson de la plus haute Tour*, 1872). Po obdivném zvolání jeho sekretářky, která ho při deklamaci veršů doprovází na klavír, se Ornifle přiznává a zároveň lituje, že autorem veršů není on sám: „To je bohužel od Rimbauda. [...] Vždycky je smutné, když někdo nemá talent.“¹⁶⁸ Vzápětí však dodává: „Ale to není koneckonců zas tak vážné, jak by se mohlo zdát. Stačí, že ostatní věří, že ten talent máte.“¹⁶⁹

¹⁶⁵ Jeanne-Marie a des mains fortes / Mains sombres que l'été tanna... / Ont-elles pris les crèmes brunes / Sur les mares des voluptés ? / Ont-elles trempé dans des lunes / Aux étangs de sérénités ? / Mains chasseresses des diptères... / Mains décanteuses de poisons... / Ces mains n'ont pas lavé les langes / Des lourds petits enfants sans yeux. / Ce ne sont pas mains de cousine / Ni d'ouvrières aux gros fronts... / Ce sont des ployeuses d'échines, / Des mains qui ne font jamais mal, / Plus fatales que des machines, / Plus fortes que tout un cheval !... (ANOUILH, Jean, *La Grotte*, op. cit., s. 61–62), český překlad dle RIMBAUD, Arthur, *Cestou bez konce*, Vyšehrad, Praha, 2008, s. 43–44. Text celé básně viz Příloha č. 3, citované verše označeny tučným písmem.

¹⁶⁶ „Ce que c'est beau !... À force de relire mes notes, j'avais même fini par me figurer que c'était de moi. (*Il vérifie ses notes et soupire comiquement* :) Mais non. C'est de Rimbaud !“ (Ibid., s. 62).

¹⁶⁷ „Oisive jeunesse / À tout asservie / Par délicatesse / J'ai perdu ma vie...“ (ANOUILH, Jean, *Ornifle ou Le Courant d'air*, in: *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Tome II, op. cit., s. 377), český překlad dle RIMBAUD, Arthur, *Já je někdo jiný*, Československý spisovatel, Praha, 1962, s. 79. Text celé básně viz Příloha č. 4, citované verše označeny tučným písmem.

¹⁶⁸ „Malheureusement : c'est de Rimbaud. [...] C'est toujours dommage de ne pas avoir de génie.“ (ANOUILH, Jean, *Ornifle ou Le Courant d'air*, op. cit., s. 377).

¹⁶⁹ „Mais c'est moins grave, en fin de compte, qu'on ne se l'imagine. Il suffit que les autres croient qu'on en a.“ (Ibid.).

III.1.3 „Román na divadle“

Drama *Drazí Ftákovi* představuje v rámci intertextuality v Anouilhově dramatickém díle specifický případ. Je v něm využito postupu, který bychom mohli nazvat „román na divadle“, neboť motiv psaní románu hraje v díle velmi důležitou roli. Léon, hlava rodiny a spisovatel, který v dramatu vystupuje pod označením Šéf, je obklopen svou rodinou – manželkou, třemi dospělými dětmi a několika vnoučaty, která se ve finančním zajištění rodiny spoléhá pouze na Léona. Protože jim finance ale právě docházejí, jeho syn Artur ho přesvědčí, aby ještě naposled napsal knihu a ze zisků pak finančně uspokojil potřeby rodiny. Léon se nechá přesvědčit a za pomoci mladé Němky, která přijíždí do jejich rodiny jako au-pair a která se uvolí román podle jeho diktátu zapisovat, začne tvořit román s názvem *Ptáci serou všude* (*Les oiseaux font caca partout*), přičemž nejprve dívku zasvěcuje do některých tajemství literární tvorby: „Posaďte se tamhle. A napište vždycky nejdřív titul. Tituly, to je něco úžasného. Je to krátké, nevyžaduje to žádnou námahu a člověk má dojem, byť iluzorní, že už je za vodou. (*Chvilí trochu přemýšlí a pak začne chodit a diktovat:*) 'Ptáci serou všude'. [...] To je titul. Víte, v detektivkách je to jako v kinematografii. Prodává se to díky titulu. A vůbec nezáleží na tom, jaký má ten titul vztah k obsahu.“¹⁷⁰ Tato replika do jisté míry odráží Anouilhovy tvůrčí trable, které při psaní tohoto díla měl. Víc než dva roky nemohl najít ten správný konec hry. Původně jí zamýšlel dát právě titul *Ptáci serou všude*, ale takový název byl pro její uvedení v divadle Comédie des Champs-Élysées příliš odvážný. Anouilh tedy zvolil jiný titul, nicméně původní název dramatu se objevuje alespoň uvnitř textu jako název posledního detektivního románu, který píše hlavní protagonista dramatu.¹⁷¹ A dále dodává ze své spisovatelské zkušenosti: „Prozradím vám tajemství svého úspěchu, musíte být hloupý a mířit nízko. Jsem velice inteligentní, takže jsem to pochopil už jako mladý a vydělal jsem spoustu peněz. *Tajemně dodá:* A zároveň promarnil svůj život...“¹⁷²

Román *Ptáci serou všude*, který vzniká v rámci hry, může být v jistém smyslu satirickou aluzí na Hitchcockův filmový horor *Ptáci* (1963), popřípadě na jeho literární předlohu, stejnojmennou povídku britské spisovatelky Daphne du Maurierové z roku 1952.

¹⁷⁰ „Asseyez-vous là. Et écrivez toujours le titre. C'est merveilleux, les titres. C'est court, cela demande un peu d'effort et on a l'impression, d'ailleurs illusoire, qu'on est déjà tiré d'affaire. (*Il cherche un peu et dicte en marchant:*) 'Les oiseaux font caca partout.' [...] C'est le titre. Vous savez, dans les policiers, c'est comme au cinéma. On vend sur le titre. Son rapport avec le sujet n'a aucune espèce d'importance.“ (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 16).

¹⁷¹ Srovnej VISDEI, Anca, *Jean Anouilh. Une biographie*, op. cit., 345–346.

¹⁷² „Je vais vous dire le secret de la réussite, il faut être bête et viser bas. C'est parce que je suis très intelligent que j'ai compris cela tout jeune et que je me suis mis à gagner beaucoup d'argent. *Il ajoute mystérieux:* Et à rater ma vie d'ailleurs...“ (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 21).

Šéf se ve svém románu chystá navodit hororovou atmosféru a než začne diktovat první kapitolu, plánuje, jaké prvky do díla zařadí – pustý drsný ostrov v Irsku, starý dům, kde bydlí osamělý muž a jednu mrtvolu nebo tajného agenta. Motiv, který evokuje titul díla, se objevuje hned v úvodních větách románu: „Slunce zapadalo za malý ostrůvek pokrytý ptačím trusem. Ptáci po těžkém letu jeden po druhém dosedají do těsných řad na pláž.“¹⁷³ Následuje popis místa ostrova a starého domu, kde bydlí starý muž jménem Mac Grégor. Slouží mu starý pár – znetvořený veterán z války o nezávislost a žena, šilhavá a ošklivá, o které se říká, že ve svém pokoji zabila nejméně jednoho anglického vojáka.

V tu chvíli vstoupí do místnosti, kde Léon román diktuje, služebnictvo – muž a žena nápadně podobní popisu postav v Léonově románu. Od toho momentu je patrné, že Léonův popis postav v románu má své východisko v lidech, kteří ho obklopují ve skutečnosti. To, co se v románu děje, vyjadřuje sice obrazně, ale explicitně to, co by se Léon ve skutečnosti neodvážil přiznat. Zatímco pár začne v místnosti uklízet, Léon nerušeně diktuje dál: „Když někdo velice zřídka vystoupal až k velkému ponurému domu se stále zavřenými okenicemi, mohl zjistit, že se ten pár podivných sluhů jevil, jako by byli pány domu oni a se starým mužem jednali, jak chtěli... Jaké dávné spiklenectví, jaké tajemství spojovalo tyto tři různé lidi? Nad tím si lidé lámali hlavu už deset let. Přesto nikdo nemohl přinést na tuto otázku uspokojivou odpověď.“¹⁷⁴ Po těchto slovech pošle služebná muže uklízet do jiné místnosti. Když je muž pryč, Léon pokračuje slovy: „Zlí jazykové tvrdili, že ta dívka, která dřív bývala jistě velmi krásná, byla kdysi milenkou starého...“¹⁷⁵ Poté Léon ženu zničehonic plácne přes zadek a žena „se na něj pokradmu usměje plna určité něhy a pokračuje v práci.“¹⁷⁶ Toto Léonovo gesto definitivně potvrzuje, že fikční milostný trojúhelník Mac Grégor – muž – žena je jen literární odraz milostného trojúhelníku Léon – sluha – služka.

Svůj odraz najde v Léonově románu rovněž jeho dcera Lucie, která si chodí otcí stěžovat na svého neschopného manžela Archibalda: „Jednoho dne [...], na sklonku krásného letního večera, vystoupil z luxusního sportovního vozu elegantní pár a svou přítomností vzbudil pospávající zvědavost vesnice. Věkem se muž blížil čtyřicítce; s hlavou pohledného, lež unaveného intelektuála se zálibou ve whisky; lidi i věci přehlížel lhostejností krásného

¹⁷³ „Le soleil se couchait sur la petite île couverte de guano. Les oiseaux, un par un, étaient descendus, d'un vol lourd, se poser en rangs serrés sur la plage.“ (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 19).

¹⁷⁴ „Les rares visiteurs qui montaient jusqu'à la grande maison sombre, aux volets toujours clos, avaient pu constater que le couple de serviteurs étranges semblait les maîtres chez eux et traitait très librement le vieil homme... Quelle complicité ancienne, quel secret liaient ces trois êtres disparates ? Voilà dix ans qu'on se le demandait. Personne toutefois n'avait pu apporter une réponse satisfaisante à cette question.“ (Ibid., s. 20).

¹⁷⁵ „Les mauvaises langues prétendaient que la fille, qui avait sûrement été très belle, avait autrefois la maîtresse du vieux...“ (Ibid., s. 21).

¹⁷⁶ „lui fait un sourire louche plein d'une sorte de douceur et reprend son travail.“ (Ibid.).

hlubokého pohledu, který se na první pohled zdál pln inteligence a lidského porozumění, ale ve skutečnosti prozrazoval cosi bezvýrazného, podivně lhostejného: dojem absolutního odcizení sobě samému, z čehož vskutku mrazilo a čeho si člověk po krátké chvilce všiml. Ten muž nepozoroval nic.¹⁷⁷ Jak udávají scénické poznámky, v tu chvíli „se na prahu objeví nejistý asi čtyřicetiletý muž, který odpovídá takovému popisu“¹⁷⁸, a hledá svou manželku, načež Léon připojí i popis její: „[...] Doprovázela ho jeho žena, malá nervózní osoba, neustále neklidná, elegantní a stále ještě velice krásná, leč její obličej, strnulý ve výrazu obav a nedůvěry, odhaloval trvalou agresivitu a nespokojenost.“¹⁷⁹ Lucie, která při posledních slovech tohoto portrétu vešla do místnosti a slyšela poslední Léonova slova, se ptá, jestli je to ona, koho popisuje. Že je pro Léona při literární tvorbě inspirace vlastní rodinnou situací běžným postupem, ostatně Lucie naznačuje ještě dřív, než Léon začne psát. Když sdělí Lucii na její přání titul knihy, Lucie ironicky říká: „Ach, jak delikátní! A jako obvykle to bude odkazovat na nás, ne?“¹⁸⁰

III.1.4 Ostatní reference a citáty

Postavy řady Anouilhových dramát v různých situacích používají citáty ze známých děl francouzské literatury, popřípadě k různým známým autorům odkazují. Ve všech případech má tato praxe dle našeho názoru především charakterizační funkci. V drtivé většině případů zaznívají tyto citáty či odkazy na francouzskou literaturu v těch dílech, kde hlavní postava představuje spisovatele. Citáty tak ukazují na míru sečtěllosti či literárních preferencí těchto postav a často také dokazují jejich pohotovost v běžných situacích, při kterých těchto citátů velice trefně využívají. Výběr autorů a děl, ze kterých je citováno, se pak shoduje i s hlavními idoly Jeana Anouilhe. Nejčastěji se totiž objevují citáty z díla Shakespeara a

¹⁷⁷ „Un jour [...], sur la fin d'un eau soir d'été, un couple élégant, descendant d'une luxueuse voiture de sport, vint par sa présence ranimer la curiosité endormie du village. L'homme approchait de la quarantaine ; avec une belle tête un peu fatiguée d'intellectuel adonné au whisky ; il promenait sur les êtres et les choses l'indolence d'un beau regard profond, qui semblait au premier abord plein d'intelligence et de compréhension humaine, mais qui, a la longue, révélait quelque chose d'aton, d'étrangement indifférent : l'impression d'une solitude parfaite avec soi-même qui glaçait, en vérité ; on s'en apercevait très vite. L'homme ne regardait rien.“ (Ibid., s. 25–26).

¹⁷⁸ „Un homme d'une quarantaine d'années, répondant à cette description, et apparu sur le seuil, incertain.“ (Ibid., s. 26).

¹⁷⁹ „[...] Il était accompagné de sa femme, une petite personne nerveuse, toujours agitée, élégante et encore très jolie, mais dans le visage, fixé dans une expression anxieuse et méfiante, dénonçait une agressivité et une insatisfaction constantes.“ (Ibid., s. 27).

¹⁸⁰ „C'est délicat ! Et il y aura une allusion à nous, n'est-ce pas, comme d'habitude ?“ (Ibid., s. 24).

Molièra. Téměř nedílnou součástí momentů, kdy se určitý citát objevuje, je následná hrdinova věta, ve které vyjadřuje lítost, že není autorem daného citátu on sám.

Narážky na osobnost a dílo Williama Shakespeara se objevují napříč celým Anouilhovým dílem v nejrůznějších podobách od citací ucelených částí, o kterých byla řeč výše, přes citace menšího rozsahu (nejčastěji věty) až po pouhé reference. Příklad reference můžeme objevit například v Anouilhově „pirandellovském“ dramatu *Jeskyně*. Klíčovou postavou je zde Autor, který hned se hned od počátku netají tím, že hra vznikne teprve na jevišti. „To, co se bude dnes večer hrát, je hra, kterou jsem nikdy nemohl napsat. Napsal jsem spoustu jiných, kterým jste shovívavě tleskali, a to už téměř třicet let... [...] Ale tuhle hru jsem nikdy napsat nemohl. Pokusíme se ji ale přesto zahrát.“¹⁸¹ Stejně tak nezastírá, že se není prvním, koho tento postup napadl: „Dnešní hra není hotová, musí se vytvořit, a to je hlavně na vás... Slyším jednoho kritika, jak šeptá sousedovi do ucha, že už tohle jednou viděl u Pirandella. Tak zaprvé – zjistíte, že nejde tak zcela o to samé, a navíc je to leda tak důkazem, že i Pirandello musel mít se svou hrou potíže...“¹⁸²

Hra je koncipovaná jako policejní vyšetřování záhadné vraždy kuchařky. Autorovi asistuje Komisař, který má tento kriminální případ na starost. Tito dva protagonisté spolu rekonstruují několik možných scénářů případu. Všechny ostatní postavy jako by měly dvě podoby – jednak jsou to produkty Autorovy imaginace, jednak vystupují jakoby samy za sebe, jako individuality, které mnohdy Autorovi i odporují. Proto má s vymyšlením hry velké problémy. Poslední kapkou je, když se mu v jednom z takových momentů, kdy váhá, jak má hra pokračovat, Komisař vysmívá a neomaleně se před ním zmíní o velikosti Shakespeara talentu, na což Autor reaguje značně podrážděně a s předstíraným despektem: „Shakespeare si mohl dělat, co chtěl! A hlavně jich bylo určitě víc. A jeho hry nejsou zřejmě vůbec od něho. Není problém být obrovský dramatický talent, když existuje někdo neznámý, kdo píše za vás! I já bych mohl být Shakespearem, mít takové podmínky.“¹⁸³ Když se mu pak komisař omluví a Autor se uklidní, vysvětluje své rozčilení: „Existuje tón, kterým nikdy nesmíte vyslovit před dramatikem Shakespearovo jméno. Hned v tom vidí bolestnou náražku. Jsme zaživa

¹⁸¹ „Ce qu'on va jouer ce soir, c'est une pièce que je n'ai jamais pu écrire. J'en ai écrit beaucoup d'autres, que vous avez eu l'indulgence d'applaudir, depuis bientôt trente ans... [...] Mais celle-là, je n'ai jamais pu l'écrire. On va essayer de la jouer quand même.“ (ANOUILH, Jean, *La Grotte*, op. cit., s. 42).

¹⁸² „La pièce de ce soir n'est pas faite, elle est à faire et on compte particulièrement sur vous... J'entends un critique qui dit à l'oreille de son voisin qu'il a déjà vu ça dans Pirandello. D'abord, vous vous apercevrez que ce n'est pas exactement la même chose et puis, ensuite, cela prouverait seulement qu'il a dû avoir des ennuis avec une pièce, lui aussi, Pirandello...“ (Ibid., s. 43).

¹⁸³ „Shakespeare faisait ce qu'il voulait ! Et d'abord, ils étaient sans doute plusieurs. Et ses pièces ne sont probablement pas de lui. Ce n'est pas malin d'être un immense génie de théâtre quand il y a un inconnu qui écrit pour vous ! Moi aussi je pourrais être Shakespeare dans ces conditions.“ (Ibid., s. 120).

stahování z kůže, můj brachu. Myslíte, že je to nějaký život, skládat každý rok znovu maturitu?“¹⁸⁴

Hned několikrát se napříč Anouilhovým dílem objevuje Hamletova slavná replika „That is the question“. Kromě dramatu *Pupek*, o kterém bude pojednáno na jiném místě této kapitoly, zaznívá tato věta z úst d'Anthaca (*Scénář*), a to hned dvakrát. Poprvé ve chvíli, kdy mají společně se svým kolegou vymyslet námět filmového scénáře a přemýšlejí, o čem budou psát, podruhé v rozhovoru s tímtež kolegou, kterému vypráví o sobě a své manželce a pokládá si řečnickou otázku, kam oba asi v nefungujícím manželství krácejí. Léon (*Kalhoty*), který je odsouzený k trestu smrti za milostný poměr se služkou, je přivázan ke kůlu a čeká na popravu je uprostřed noci vyrušen novou služkou. V domnění, že už nastal čas popravy, zarecituje poslední slova, která Hamlet pronáší před svou smrtí: „Zbývá už jen ticho...“¹⁸⁵ V dramatu *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* zaznívá Hamletova věta „Být, či nebýt?“ z úst hlavního hrdiny, spisovatele Antoina de Saint-Flour. Souvisí zde s hlavním tématem dramatu – otázkou osobní svobody: „Být, či nebýt! Tuhle větu jsem nevymyslel já!“¹⁸⁶

V dramatu *Ředitel opery* se pro změnu odkazuje k dílu Reného Descartese, a to hned dvakrát. Poprvé ředitel opery Antonio s nadsázkou vysvětluje svému věrnému sluhovi, v čem spočívá Descartesův talent a úspěch:

Antonio. – [...] Četl jsi Descartese? [...] Už není vůbec v módě, ale byl to dobrý chlap. Jednoho krásného dne si ve svém pokoji sedl zadkem ke kamnům a řekl si: 'O co jde?' Toť vše. A takto opustil armádu a stal se slavným filozofem. [...] O co jde, Impossible?

Impossible. – O Donu Mariu, *signor direttore*, které se právě nepovedlo tentokrát tu sebevraždu nezkazit.¹⁸⁷

K této Descartesově větě se následně Antonio vrací ještě jednou, a to při rodinné sešlosti, kde si mezi sebou jednotlivé postavy nevybíravě vyřikávají své problémy a osočují jeden druhého. Když situace dostoupí vrcholu a mluví všichni zároveň, Antonio „křičí

¹⁸⁴ „Il ne faut jamais prononcer sur un certain ton le nom de Shakespeare devant un auteur dramatique. Il y voit tout de suite une allusion blessante. Nous sommes des écorchés vifs, mon vieux. Si vous croyez que c'est une vie de passer son bachot tous les ans !“ (Ibid., s. 121).

¹⁸⁵ „Désormais, tout le reste est silence...“ (Ibid., s. 225), český překlad dle SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, op. cit., s. 147.

¹⁸⁶ „To be or not to be ! Ce n'est pas moi qui l'ai dit !“ (ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, Gallimard, Paris, 2003, s. 43).

¹⁸⁷ Antonio. – [...] Tu as lu Descartes ? [...] Il n'est plus du tout à la mode, mais c'était une bonne tête. Un beau jour, il s'est assis, dans sa chambre, le cul contre son poêle, et il s'est dit : „De quoi s'agit-il ?“ C'est tout. C'est comme ça qu'il a quitté l'armée et qu'il est devenu un philosophe célèbre. [...] De quoi s'agit-il, Impossible ? / Impossible. – De Dona Maria Josepha, *signor direttore*, qui a bien failli réussir à ne pas se rater cette fois. (ANOUILH, Jean, *Le Directeur de l'Opéra*, op. cit., s. 284).

hlasitěji než všichni ostatní“: „Dobrý Bože! O co jde?“¹⁸⁸, na což odpovídá upjatý a poněkud směšně působící manžel Antoniovny dcery: „Jde o to, pane, že já jakožto muž z vážené rodiny jsem se domníval, že se žením do vážené rodiny, a považuji za přirozené, že se bude s mojí ženou jednat slušně!“¹⁸⁹

V úvodu dramatu *Drazí Ftákovi* dochází mezi Léonem a jeho synem Arturem k dialogu, kdy na Arturovu otázku, jestli je zábavné pozorovat z okna, jak kolem procházejí lidé, Léon odpovídá: „Klobouky a kabáty, které vidím z okna a které jsou podobné těm, které nosím já sám, mě vedou k předpokladu, že to venku jsou lidi...“¹⁹⁰ Přestože je tato replika v textu označena uvozovkami, jedná se o nepravou citaci tohoto Descartesova textu: „Co ovšem vidím, vyjma klobouků a oděvů, pod nimiž se mohou skrývat automaty? Ale soudím, že to jsou lidé. Takže to, o čem jsem mínil, že to vidím očima, uchopuji výhradně schopností soudit, která je v mé mysli.“¹⁹¹ Jedná se o úryvek z Descartesovy sbírky sedmi úvah, tzv. meditací, s názvem *Meditationes de prima philosophia* (1641), konkrétně z jeho *Meditace II.* s názvem *O přirozenosti lidské mysli: o tom, že je známější než tělo.*

V závěru stejné hry se objevuje ještě další narážka na Descartese. Tentokrát si Léon alias Šéf stejně jako postava Antoina di San-Floury z dramatu *Ředitel opery* vypůjčuje Descartesovu otázku „O co jde?“ („De quoi s’agit-il ?“). V momentě, kdy jsou na scéně shromážděny postavy jako rukojmí, dochází k následujícímu dialogu:

Šéf. – Drahoušku Archibalde, mám dojem, že pletete všechno dohromady. To je ostatně nemoc dnešní doby. 'O co jde?'

Duplessis-Morlet *zakvílí*. – Jde o to vědět, jestli nás tenhle zbabělec nechá zmasakrovat, místo aby vzal na sebe odpovědnost za to, co udělal!¹⁹²

Nejvíce je nejrůznějšími citáty protknuta jedna z posledních Anouilhových her *Pupek*. Hlavní postava dramatu, stárnoucí a nemocný spisovatel Léon, se pod vlivem situace ve své rodině, kdy mu manželka vyčítá jeho nezáměr, syn za ním chodí jen pro peníze a doktor mu i

¹⁸⁸ „hurle plus fort que tout le monde“, „Mais enfin, bon Dieu ! De quoi s’agit-il ?“ (Ibid., s. 300).

¹⁸⁹ „Il s’agit, monsieur, que sorti d’une famille respectable, j’ai cru entrer dans une famille respectable et que j’entends que ma femme soit respectée !“ (Ibid., s. 301).

¹⁹⁰ „Des chapeaux et des manteaux que je vois par la fenêtre et qui sont semblables à ceux que je porte me font supposer que ce sont là des hommes...“ (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 9).

¹⁹¹ Quid autem vide præter pileos & vestes, sub quibus latere possent automata? Sed judico homines esse. Atque ita id quod putabam me videre oculis, solâ judicandi falutate, quæ in mente meâ est, comprehendo. (DESCARTES, René, *Meditationes de prima philosophia. Meditace o první filozofii*, Oikoymenh, Praha, 2001, s. 46).

¹⁹² Le Chef. – Mon petit Archibald, j’ai l’impression que vous mélangez tout. C’est d’ailleurs une maladie de l’époque. 'De quoi s’agit-il ?' / Duplessis-Morlet *glapit*. – Il s’agit de savoir si ce lâche va nous laisser massacrer à sa place au lieu de prendre ses responsabilités ! (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 90).

přesto, že se tváří jako všemocný, nedokáže nijak pomoci, rozhodne napsat drama s názvem *Bídníci*. Sice si je vědom, že není příliš originální, ale ospravedlňuje se takto: „Bídníci.' To je dobrý titul. Jistě, už existuje takový román od Victora Huga, ale není na místě, aby tak přeháněl. K čemuž on měl trochu sklony. Slovník patří všem, talentovaným i lidem bez talentu. 'Bídníci.' Zůstanu u toho. *Trochu se zasní*. Ve skutečnosti bych chtěl napsat hru o sobcích. O sobcích, kteří jsou, jak známo, nejnešťastnější tvorové na zemi. A tím, jak nutně potkávají zase jen další egoisty [...], zažívají pocit permanentní frustrace. Jak se můžou starat o někoho jiného než o sebe? Byť by to byli oni sami. To nechápou! To jich není hodno! Člověk může být egoista – to ve svém nejhlubším nitru připouštějí, i když se jim to nelíbí – ale do takové míry!“¹⁹³ Později se však své dílo rozhodne přejmenovat na *Pupek*: „Pupek! Pupek! To bude můj titul! Člověk zkoumá svůj pupek jako jasnovidka svou křišťálovou kouli a vše ostatní jde kolem.“¹⁹⁴ Po zbytek hry se ale Léon k psaní samotnému vůbec nedostane.

Místo toho je však v celém díle rozeseta celá řada úvah nad literární tvorbou, které do velké míry tlumočí názory samotného Anouilhe na literaturu, alespoň co lze soudit dle jeho publikovaných kritických statí a úvah. Najdeme zde například moment, kdy Léon přemítá, jak obtížné bude své myšlenky zpracovat do formy divadelní hry, která má oproti románové tvorbě mnohá omezení: „Ale jak toto vystihnout bez vysvětlování? Tot' další otázka! Ach, jak mají romanopisci lehkou pozici. Ti vysvětlovat můžou, ti ano! [...] 'A proč mě nemáte už ráda, smím se ptát?' A hotovo. Molière tu řekne úplně všechno v šesti slovech. Proust na to, aby řekl to samé, potřebuje dvě stě padesát stran.“¹⁹⁵ Tutěž Molièrovu repliku opakuje Léon ještě jednou, a to při rozhovoru se svým zetěm Bernardem, kterému právě oznámil, že ho jeho manželka podvádí, a který horečně přemýšlí, jaký by měla jeho manželka důvod k nevěře, když se o ni vždy vzorně staral:

¹⁹³ 'Les Misérables.' C'est un bon titre. Évidemment, il y a le roman de Victor Hugo, mais il ne faut pas qu'il exagère. Ce à quoi il avait un peu tendance celui-là. Le dictionnaire est à tout le monde, génie ou pas. 'Les Misérables.' Je maintiens. *Il rêve un peu*. En vérité c'est une pièce sur les égocentristes que je voudrais faire. Les égocentristes qui sont, chacun le sait, les êtres les plus malheureux de la terre. Forcément, comme ils ne rencontrent que d'autres égoïstes [...] ils vivent dans un sentiment de frustration permanent. Comment peut-on s'occuper de quelqu'un d'autre que d'eux ? Fût-ce de soi-même. Ils ne comprendent pas ! Cela les indigné ! On peut être égoïste – cela ils l'admettent dans leur for intérieur, bien forcés – mais pas à ce point-là !“ (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 301).

¹⁹⁴ „Le nombril ! Le nombril ! Le voilà mon titre ! on contemple son nombril comme la voyante sa boule de cristal et il n'y a rien d'autre.“ (Ibid., s. 384).

¹⁹⁵ „Mais comment faire entendre tout cela sans l'expliquer ? That is encore the question ! Ah ! les romanciers ont la partie belle. Ils peuvent s'expliquer, eux ! [...] 'Pourquoi ne pas m'aimer, Madame l'impudente ?' Et voilà. Tout est dit par Molière en six mots. Il faut que Proust torture les mouches pendant deux cent cinquante pages pour nous dire l'équivalent.“ (ANOUILH, Jean, *La Culotte*, op. cit., s. 301–302).

Bernard *vykřikne*. – Proč by mě Lucie podváděla? To je absurdní domněnka. Dal jsem jí všechno: své jméno, pohodlí, dvě děti, svůj obdiv. Musela by mít naprosto zlou vůli!

Léon. – 'A proč mě nemáte už ráda, smím se ptát?'

Zachvěje se.

Ach! Molière to řekl přece jen líp!

Bernard. – Co s tím má co do činění Molière ?

Léon. – Velice se o tuto problematiku zajímal.¹⁹⁶

V jednom z monologů, ve kterém Léon vyjadřuje svoje zklamání z přístupu cynického doktora k pacientům, si pro změnu vypůjčuje jeden trefný verš z La Fontainovy bajky *Mladá vdova (La jeune veuve)*: „Co se týče medicíny, ta vypadá, jako by se zajímala o vás, ale ve skutečnosti se zajímá pouze o medicínu samotnou. Každý umírá osamocen. A on sám. *Najednou labužnický recituje*: 'Pan manžel sám však cestu koná...! *Zachmuří se a vzdychne jakoby ve špatné náladě*. Další věc, co není ode mě! Jak dnes chcete ještě psát? Měli na výběr jako první a vybrali všechno, co bylo dobré, sobci.“¹⁹⁷

I v této hře se setkáváme s řadou citací díla Shakespearova. Nejprve si slavnou Hamletovu repliku „That is the question“ pokládá Léon hned v úvodu hry, kdy přemýšlí nad tím, jaké dílo začne psát: „Dejme se do práce! Ale na čem? 'That is the question', jak se to říká v angličtině. *Chvíli smutně přemýšlí a pak sklesle konstatuje*: To byla, panečku, dobrá hra. Bohužel jsem ji nenapsal já.“¹⁹⁸ Když pak po chvíli přemítá o obsahu svého díla, používá Shakespearova verše znovu: „Ale jak dát tohle všechno najevo, aniž bych to mohl vysvětlit? That is další question!“¹⁹⁹ Tutéž část Hamletovy repliky opakuje znovu ve chvíli, kdy se společně se svým přítelem Gastonem a zetěm Bernardem zamýšlejí, kde asi spala Gastonova manželka jednu noc, kdy nespala doma: „That is the question, jak se říká v jedné anglické hře, kterou jste asi neměl možnost přečíst.“²⁰⁰

¹⁹⁶ Bernard *s'exclame*. – Pourquoi Lucie me tromperait-elle ? C'est une hypothèse absurde. Je lui ai tout donné : mon nom, le confort, deux enfants, mon estime. Il faudrait qu'elle soit d'une mauvaise foi absolue ! / Léon. - 'Pourquoi ne pas m'aimer, madame l'impudente ?' / *Il gémit*. / Ah ! c'était tout de même mieux dit par Molière ! / Bernard. – Qu'est-ce que vient faire Molière là-dedans ? / Léon. – Il s'est beaucoup intéressé à la chose. (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 375).

¹⁹⁷ „Quant à la médecine, qui fait semblant de s'occuper de vous, elle ne s'intéresse en fait, qu'à la médecine. On meurt toujours seul. Et soi-même. *Il récite soudain, gourmand* : 'Le mari fait seul le voyage...' *Il s'assombrit et soupire avec une certaine mauvaise humeur*. Encore un qui n'est pas de moi ! Comment voulez-vous écrire encore ? Ils se sont servis les premiers et ils ont pris tout ce qu'il y avait de bon, les égoïstes.“ (Ibid., s. 331). Text celé La Fontainovy básně viz Příloha č. 5, citované verše označeny tučným písmem.

¹⁹⁸ „Travaillons ! Mais à quoi ? 'That is the question', comme on dit en anglais. *Il médite un peu douloureusement, et constate, navré* : Ça, c'était une bonne pièce. Malheureusement elle n'est pas de moi.“ (Ibid., s. 299).

¹⁹⁹ „Mais comment faire entendre tout cela sans l'expliquer ? That is encore the question !“ (Ibid., s. 301).

²⁰⁰ „That is the question, comme on dit dans cette pièce anglaise que vous n'avez peut-être pas eu l'occasion de lire.“ (Ibid., s. 376).

Když od něj odejde doktor, který myslí jen na svou medicínu, Léon si ve svém monologu postěžuje: „Člověk je na světě sám. Má jediného přítele, a toho musí bohužel opustit. *Vzdychne.* To v tomto momentě má Shakespeare, v té hře, o které jsem už mluvil, s mnohem větším talentem, než mám já, ten svůj monolog... 'To be or not to be?' *Vykřikne:* To be, samozřejmě! O tom není pochyb!“²⁰¹

Na jiném místě dramatu dochází ke komické situaci, kdy hlavní hrdina Léon donutí svého příživnického kamaráda Gastona, který byl již čtyřikrát ženatý, a svého zetě Bernarda, kterému dostal za úkol šetrně oznámit, že ho jeho manželka podvádí, k rozhovoru na téma manželství. Upjatý Bernard chce vypadat stůj co stůj sofistickovaně a používá ve svých odpovědích bonmoty slavných francouzských spisovatelů. Léon jakožto sečtělý spisovatel však pokaždé tyto skryté citáty odhalí a dožaduje se Bernardova vlastního názoru na věc. Ve chvíli, kdy se Gaston přiznává, že má pocit, jako by mu manželka byla vzdálená i přesto, že jí dává vše, dochází k následujícímu rozhovoru:

Bernard, *jako vždy kazatelsky, trochu směšně.* – Způsob, jakým něco darujeme, má větší váhu než to, co darujeme...

Léon. – Ano. To je od Corneille. Ale váš osobní názor je jaký, Bernarde?²⁰²

Citace opravdu pochází z díla Pierra Corneille, konkrétně z jeho komedie *Lhář (Le menteur, 1643)*. O chvíli později dochází k podobné situaci, ovšem tentokrát vykrádá cizí citáty Gaston, přičemž Léon ho zastaví ještě dřív, než větu stihne dokončit:

Gaston. – [...] Srdce má své důvody, o kterých rozum...

Léon, *ho přeruší.* – Ano, to řekl Pascal. Nech mluvit Bernarda!²⁰³

Tento výrok, jehož celé znění je „Srdce má své důvody, o kterých rozum nic neví.“ („Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point“), pochází z Pascalova nejznámějšího díla *Myšlenky (Pensées, 1657)*. Na jiném místě dramatu v dialogu Léona s Gastonem prozvěnu vykrádá cizí bonmoty sám Léon:

²⁰¹ „On est seul au monde. On n'a qu'un seul ami, et malheureusement il faut le quitter. *Il soupire.* C'est là que Shakespeare, dans cette pièce dont je parlais, avec beaucoup plus de talent que moi, y aurait été de son monologue... 'To be or not to be ?' *Il s'exclame:* To be, bien sûr, cela ne fait pas de doute !“ (Ibid., s. 396).

²⁰² Bernard, *pontifiant comme toujours, un peu ridicule.* – La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne... / Léon. – Oui. Ça c'est de Corneille. Mais votre avis personnel, Bernard ? (Ibid., s. 372).

²⁰³ Gaston. – [...] Le cœur a ses raisons que la raison... / Léon, *l'interrompt.* – Oui, ça c'est de Pascal. Laisse parler Bernard ! (Ibid., s. 377).

Léon, *klidně*. – [...] Tak zaprvé, nic netrvá věčně, to už jsi konstatoval čtyřikrát. A pak... Člověk má vždycky dost odvahy k tomu, aby snášel utrpení ostatních.

Gaston, *zaraženě*. – Tos vymyslel ty?

Léon. – Ne. La Rochefoucauld. Ale vždycky mi bylo líto, že jsem to nevymyslel já...²⁰⁴

Léon zde cituje La Rochefoucauldovu maximu, která pochází ze sbírky maxim s názvem *Maximy a úvahy morální* (*Les Réflexions ou sentences et maximes morales*, 1664). Když se pak nemůže dočkat, až se pustí do psaní své divadelní hry *Bídníci*, sděluje svému příteli Gastonovi: „Labiche říkal, že divadelní hra je stonožka, která se nesmí nikdy zastavit. Je na čase dát to zvíře do pohybu... Už jsem se dost zdržel! Dost bylo rafinovaných aluzí na La Rochefoucaulda.“²⁰⁵

Autoironický rozměr pak můžeme objevit v jednom z dialogů v závěru hry, kdy po neustálých citacích, které si v nejrůznějších situacích Léon vypůjčuje nebo je neomylně identifikuje v mluvě ostatních a dokazuje tím znovu a znovu svou erudici v oblasti literatury, nedokáže určit autora bonmotu, který použil stěhovák, i když jde vzhledem k velice obecnému obsahu citátu o velice těžkou hádanku:

Stěhovák. – [...] kdo řekl: „Člověk umírá jen jednou“?

Léon. – Nevím. To říkají skoro všichni.

Stěhovák *naléhá*. – Ale ne! Byl to někdo z vašich kolegů – hodně známý. Končí to na „ine“... Lamartine, nebo možná Courteline.

Léon. – To je možné.²⁰⁶

III.2 Architextualita na příkladu „fraškovitých“ her

Architextualita, neologismus zavedený do literární vědy Gérardem Genettem, označuje příslušnost textu k určitému literárnímu žánru. Pokud na tuto příslušnost bývá explicitně poukázáno, obvykle se tomu tak děje skrze titul nebo podtitul díla. V případě, že autor žádný takový paratextový prvek neuvádí, je čtenář či divák nucen zaměřit se na samotný

²⁰⁴ Léon, *calme*. – [...] D'abord, rien n'est éternel, tu l'as déjà constaté quatre fois et puis... On a toujours assez de courage pour supporter le malheur d'autrui. / Gaston, *frappé*. – C'est de toi ? / Léon. – Non. C'est de La Rochefoucauld, mais j'ai toujours regretté que cela ne soit pas de moi... (Ibid., s. 327).

²⁰⁵ „Labiche disait qu'une pièce est une bête à mille pattes qui ne doit jamais s'arrêter. Il est temps de mettre la bête en marche... Je n'ai que trop tardé ! Finies les fins allusions à La Rochefoucauld.“ (Ibid., s. 365).

²⁰⁶ Le Déménageur. – [...] qui est-ce qui a dit : 'On ne meurt qu'une fois' ? / Léon. – Je ne sais pas. Un peu tout le monde. / Le Déménageur *insiste*. – Si, si ! C'était un de vos confrères – très connu. Un nom en 'ine'... / Lamartine, ou peut-être Courteline. / Léon. – Ça se peut. (Ibid., s. 399).

text díla a na základě své předchozí čtenářské zkušenosti postupně odhalovat prvky – obsahové i formální, které mu dovolí přiřadit dané dílo k určitému žánru. Takovými určujícími znaky jsou například základní dichotomie mezi narací (narration) a představením (représentation), fakt, zda se vypravěč obrací jen sám k sobě, či na někoho jiného, v sémantické rovině obsah díla a výběr nízkého nebo vysokého stylu, z formálního hlediska pak faktory syntaktické a lexikální.²⁰⁷ Přestože Anouilh tvrdil, že rozdělení jeho her na skupiny označené nejrůznějšími přívlastky je čistě náhodné a o samotných hrách nic nevyovídá, v následující části práce se na jedné z těchto skupin, hrách „fraškovitých“, pokusíme ukázat, že přidělené autorovo označení má do velké míry paratextový charakter a opravdu odpovídá jejímu ražení.

Tři Anouilhovy „fraškovité“ hry (*Epizoda ze života jednoho autora*, *Drazí Ftákovi a Pupek*) obsahují z hlediska struktury i obsahu prvky, které jsou příznačné pro žánr vaudevillu. Co do obsahu je jedním z typických prvků děl bulvárního divadla děj situovaný do rodinného kruhu. Komika pak pramení z napjatých a soupeřivých vztahů mezi jednotlivými členy domácnosti, například mezi otcem a synem, manželi, zetěm a tchánem nebo pány a služebnictvem.²⁰⁸ Z hlediska strukturního pak hraje roli především situační komika založená na opakujících se scénách, a v jazykové rovině je důležitý prvkem komika slovní. Zmíněné hry obsahují ve velké míře všechny tyto atributy a navíc vykazují paralely i mezi sebou: ve všech třech hrách je hlavním protagonistou spisovatel, jsou v nich karikované manželské či milostné vztahy, všude hraje důležitou roli situační komika a všechny také končí katastrofou. Proto jsou také zařazeny do jedné skupiny, ač dělí chronologicky nejstarší dílo od nejmladšího více než třicet let.²⁰⁹

Nejvíce se struktuře vaudevillu přibližuje Anouilhova hra *Epizoda ze života jednoho autora*. Hned v úvodu díla je nepravděpodobnost děje a nepřirozenost postav naznačena tím, že mají všechny falešný nos a kulisy jsou „co možná nejnevěrohodnější“. Hra je založena především na situační komice. Začíná scénou, kdy Autor a jeho manželka stojí naproti sobě a střídavě bouchají pěstí do stolu a pronášejí přitom stejná slova: „skvěle“. Po celou dobu hry se opakuje motiv padajícího obrazu, a to vždy v momentě, kdy manželka práskne dveřmi, přičemž Autor ho vždy mechanicky bez jediného slova pověsí zpět na místo. Jedním z ústředních prvků, které v dramatu vytvářejí komický efekt, je telefon, potažmo opakované telefonické hovory. Autorův rozhovor s rumunskou novinářkou neustále přerušují telefonáty

²⁰⁷ Srovnej SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, Paris, 1989, s. 8.

²⁰⁸ Srovnej BRUNET, Brigitte, *Le théâtre de Boulevard*, op. cit., s. 96.

²⁰⁹ Drama *Epizoda ze života jednoho autora* vznikla už v roce 1948, drama *Drazí Ftákovi* v roce 1976, *Pupek* v roce 1981.

ženy, která se snaží dovolat svému bývalému manželovi Léonovi a domnívá se, že Autor Léonem skutečně je, jen mění hlas. Telefonáty této ženy se střídají s telefonáty Autorova neodbytného Přítel, který chce po Autorovi zhodnocení jeho nápadu na scénář pro jistý americký film a nechápe, že ruší.

Ve většině případů se ve chvíli, kdy Autor pokládá telefon, ozve zvuk zvonku. Do děje vstupuje celá série nejrůznějších vedlejších postav. Jde jednak o postavy domácí – Autorovu manželku a služku, jednak postavy, které přichází zvenčí - dva instalatéri, kteří přišli opravit prasklé vodovodní potrubí²¹⁰, mladý bezdomovec La Surette, který je Autorovým kamarádem z války, Autorova matka, kontrolor z úřadu pro přerozdělování bytů, rodinný přítel Gontran, zhroucený z nešťastné lásky.

Další postavou, která neustále vstupuje do děje, je mladý bezdomovec La Surette, který přichází za Autorem neustále žádat o peníze, neboť spolu za války sloužili ve stejném regimentu a jemuž je Autor určitým způsobem zavázán, protože díky němu nešel před válečný soud. Přichází za ním s žádostí, aby za něj zaplatil devítiměsíční dluh za plyn a daroval mu pár ochozených bot, aby měl aspoň šanci ucházet se někde o práci.

Čím více veškerá akce graduje a stává se chaotičtější, tím častěji a naléhavěji Autor pobízí přítomné i sám sebe ke klidu: „Poslyš, Ardèle, já jsem klidný. Jsem úplně klidný a ať se stane cokoliv, klidný zůstanu. [...] Zůstaňme klidní! Zůstaňme nanejvýš klidní! [...] Buďme klidní. Buďme velice klidní. Buďme čím dál klidnější. [...] Každopádně je třeba, abychom zůstali klidní. [...] Zůstaňme klidní. Zůstaňme klidní až do konce. [...] Jsem klidný. Jóga. Vzpomenout si na jógu. [...] Jsem klidný. Jsem klidný. Jsem čím dál klidnější.“²¹¹ Scénické poznámky prozrazují i měnící se tón, kterým jsou postupně tyto výzvy ke klidu pronášeny. Postava nejprve klidně mluví, pak „křičí“ („hurle“), a postupně „řve jako blázen“ („cri comme un fou“). Následně se zhroutlí do křesla a naopak odříkává repliky klidně, až vše přejde do situace, kdy Autor, „který dosáhl určitého stupně koncentrace, monotónně pronáší“²¹² své „jsem klidný“ mezi každou další replikou ostatních postav, jako by simuloval formule používané při jogínské relaxaci.

Jedním z charakteristických prvků vaudevillu, potažmo tzv. dobře udělaných her (*pièce bien faite*), je tzv. *obligátní scéna* (*scène à faire*). Jedná se o scénu, jejíž zařazení do

²¹⁰ Podobnou úlohu jako instalatéri ve hře *Epizoda ze života jednoho autora* mají ve hře *Pupek stěhováci*, kteří opakovaně přicházejí za Léonem a přerušují hlavní dějovou linii hry.

²¹¹ „Écoute, Ardèle, je suis calme. Je suis très calme et quoi qu'il arrive, je resteraî calme. [...] Restons calmes ! Restons extrêmement calmes ! [...] Soyons calmes, soyons très calmes. Soyons de plus en plus calmes. [...] De toute façon, il faut rester calmes. [...] Restons calmes. Restons calmes jusqu'au bout. [...] Je suis calme. Le yogi. Se souvenir du yogi. [...] Je suis calme. Je suis calme. Je suis de plus en plus calme“ (ANOUILH, Jean, *Épisode de la vie d'un auteur*, in: *Pièces farceuses*, op. cit., s. 276–285).

²¹² „qui a atteint un certain degré de concentration, psalmodie“ (Ibid., s. 285).

dramatu vyžaduje nejen logika a příběh hry, ale i očekávání čtenářů či diváků a bez níž by se nedosáhlo žádoucího dramatického účinku.²¹³ V dramatu *Epizoda ze života jednoho autora* začíná tato scéna v momentě, kdy na scénu přiběhnou instalatéři s výkřikem „zachraň se, kdo můžeš“, neboť ve snaze opravit únik vody poškodili potrubí tak, že se ze stropu řinou proudy vody. Na scéně jsou v tu chvíli přítomny všechny postavy, včetně obou postav v prostoru předscény, které se do hry zapojovaly prostřednictvím telefonu. Kontrast ke všem vedlejším postavám zmateně pobíhají po scéně tvoří úředník, který otevře deštník a zapisuje si do svého bločku raport. Středobodem veškerého dění však zůstává Autor: ten v jedné ruce drží telefonní sluchátko, snaží se odpovídat Příteli, který mu nadšeně popisuje podobu tragického konce své hry, druhou rukou fackuje zhrouceného Gontrana a navíc se vyhýbá kulkám, které po něm z revolveru střílí jeho manželka. Nakonec se do jeho náruče zhroutlí i ona, a to úlevou, že se manželovi při střelbě nic nestalo. Zatímco se postavám za zády postupně hroutlí strop i kulisy, pronáší Autor závěrečnou řeč k publiku: „Děláme, co můžeme, dámy a pánové... V dnešní době je v divadle tolik myslitelů, že pokud vás pouze rozesmálo, jsem si jist, že odpustíte autorovy chyby.“²¹⁴

Podobná scéna nechybí ani v závěru hry *Drazí Ftákovi*. Napětí se stupňuje už od konce předposledního čtvrtého jednání, kdy jsou všechny postavy hry uvězněny v salónu domu hlavního hrdiny jako rukojmí rozzuřeného Grazziana, neviditelné postavy, která za dveřmi salónu hrozí odpálením trhavin jako odplaty za to, že mu jeden ze zúčastněných přivedl do jiného stavu teprve patnáctiletou dceru. Přestože si Grazziano svůj plán rozmyslí a odejde, drama končí šílenou honičkou, při které se dospělí snaží získat z rukou nevladatelných dětí trhavinu, kterou Grazziano za dveřmi nechal. Poté, co opona úplně zakryje scénu, se ozve výbuch. V dramatu *Pupek* padá opona pro změnu při rvačce hlavního hrdiny Léona a jeho příživnického přítele z dětství Gastona, která vznikla kvůli ostré výměně názorů na kvalitu literární tvorby obou zúčastněných.

Podobnou situační komiku lze nalézt i v ostatních „fraškovitých“ hrách, a nejen v nich. V dramatu *Pupek* dochází při rodinném setkání k fackovací scéně, kdy se poperou děti hlavního hrdiny kvůli sporu o peníze. V závěru téhož díla pak dochází k situaci, která symbolicky vyjadřuje vztah mezi hlavním hrdinou, starým a nemocným spisovatelem Léonem, a jeho pseudokoamarádem Gastonem, taktéž spisovatelem. K Léonovi, jenž má ve svém pokoji již připravenou rakev a cvičně v ní leží, nečekaně vtrhne Gaston, který právě

²¹³ PAVIS, Patrice, *Divadelní slovník*, Divadelní ústav, Praha, 2003, s. 279.

²¹⁴ „On fait ce qu'on peut, messieurs, mesdames... Et puis il y a tant de penseurs de nos jours au théâtre que, s'il vous a seulement fait rire, je suis sur que vous excuserez les fautes de l'auteur.“ (ANOUILH, Jean, *Épisode de la vie d'un auteur*, op. cit., s. 288).

obdržel Goncourtovu cenu, a za přítomnosti fotografů, které s sebou přivedl, rozmístuje okolo rakve květiny, neboť chce s Léonem svůj úspěch oslavit. V dramatu *Ředitel opery* vzniká situační komika na základě intersémiotické intertextuality, konkrétně komického spojení toho, co se odehrává v hlavní linii hry, a textu opery, která zní na pozadí. Ve chvíli, kdy si za hlavním hrdinou Antoniem, ředitelem opery, přijde stěžovat jeho dospělá dcera Marie Josepha na překážky, které brání jejímu sňatku s milovaným hrabětem Pipim, a dodává, že jestli otec nezasáhne, nedožije se rána, zní k jejím vzlykům jako zvuková kulisa třetí dějství Verdiho opery *La Traviata*, kde se zpívá, jak hlavní hrdinka umírá láskou.

Slovní komika je ve „fraškovitých“ hrách spojena s postavami jiné než francouzské národnosti. Novinářka rumunské národnosti v dramatu *Epizoda ze života jednoho autora* nesprávně používá francouzská pořekadla nebo na Autorova jakákoliv, byť banální sdělení o francouzské společnosti odpovídá nadšeným zvoláním „Jak je to zvláštní!“ („Comme c'est étrange!“), která nápadně připomíná Ionescovo absurdní drama *Plešatá zpěvačka*, kde postavy opakovaně pronášejí repliku „Jak je to zvláštní! Jak je to podivné! A jaká shoda!“ („Comme c'est curieux, comme c'est étrange et quelle coïncidence !“). Obsah jejich replik je silně hyperbolický. Ve hře *Drazí Ftákovi* vystupuje pro změnu postava mladé německé au-pair Truda. Její nedokonalá znalost francouzského jazyka je zdrojem neustálých komických scén. Hlavní postava, spisovatel Léon alias Šéf, toho několikrát vtipně využívá k charakterizaci německého a francouzského národa anebo jsou zdrojem nedorozumění dialogy obsahující frazeologické obraty, kterým Truda není schopna porozumět. Příživnický kamarád Gaston v dramatu *Pupek* se zase snaží obměkčit Léona tím, že se neustále odvolává na jejich kamarádský vztah v dětství a připomíná mu, že když se potkali, nosili „modré školní uniformičky a krátké kalhoty“ („des tabliers bleus à carreaux et des culottes courtes“). Léon, který má kvůli své nemoci zakázáno kouřit, zase opakovaně porušuje doktorův zákaz, pronášeje vždy tutéž větu: „Ale co, jednu si zapálím!“ („Tant pis, j'en allume une !“).

K vaudevillu jasně odkazují Anouilhova dramata i v souvislosti s kategorií prostoru. Drtivá většina děl, kterým se v této části práce věnujeme, se odehrává v podobných kulisách a platí, že stejné místo je zároveň nositelem určitého stejného významu. Tím, čím je z toho hlediska charakteristický vaudeville, se takřka bezvýhradně řídí i analyzovaná Anouilhova díla: „Prostor ve vaudevillu je místem setkávání se, procházení a míjení se. Na relativně sevřeném úzkém prostoru například jednoho bytu se setkává velké množství postav, jeho obyvatelé, sloužící, návštěvy. Postavy nemají klid a intimitu ani ve svých soukromých

pokojích, jsou neustále někým rušeny, překvapovány a pronásledovány.²¹⁵ Klíčovou roli hraje v Anouilhových dramatech salón domu hlavního hrdiny. Představuje místo setkávání rodinných příslušníků a místo konfrontace. Je v podstatě jediným místem, na kterém se odehrává celý děj dramatu (*Epizoda ze života jednoho autora, Ardela neboli Kopretina, Drazí Ftákovi*) nebo alespoň z velké části (*Valčík toreadorů, Ředitel opery*). V několika případech, především v posledních Anouilhových hrách, je však vedle tohoto salónu stejně důležitá pracovna hlavního hrdiny (*Ředitel opery, Drazí Ftákovi, Pupek*).

Jakýkoli otevřený venkovní prostor se v žánru vaudevillu objevuje jen velmi zřídka, což platí i o drtivé většině analyzovaných Anouilhových děl. Jediný venkovní prostor představuje bezprostřední okolí domu (zahrada v dramatu *Valčík toreadorů*, rodinná hrobka u domu v dramatu *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*), veškerý děj s ní spojený se však odehrává mimo scénu a je pouze komentovaný postavami, které se nacházejí vždy v interiéru. Výjimku mezi všemi Anouilhovými dramaty tvoří drama *Kalhoty*, kde se kromě interiéru domu hlavního hrdiny velká část děje odehrává před soudním tribunálem a dále na cestě z Francie do Švýcarska.

Zároveň je salón pro hlavního hrdinu i vězením. Důležitým prvkem je v tomto smyslu převážně neviditelná postava duševně choré manželky, která žije uzavřená v jednom z pokojů domu a v pravidelných intervalech volá manžela. Ten jí tak musí být neustále nablízku a odpovídat, aby nemohl dělat nekalé věci. V souvislosti se stále menší frekvencí zasahování manželky do života hlavního hrdiny se mění i prostorové uspořádání dramatu. V dramatu *Valčík toreadorů* spolu pokoje obou postav sousedí. Zatímco v prvním a posledním pátém jednání se děj odehrává v pokoji hlavního hrdiny a manželka vstupuje do děje jen prostřednictvím volání ze svého pokoje, kam jsou pootevřené dveře, celé čtvrté jednání se odehrává přímo v jejím pokoji. Podobný pokoj-vězení hraje důležitou roli i ve hře *Ardela neboli Kopretina*. Zde je pokoj situován na galerii v prvním patře domu, kam vedou z hlavního salónu dvě schodiště. Z tohoto pokoje jsou vidět pouze dveře. Postava manželky, která v průběhu děje neustále volá na manžela „Léone!“, v průběhu celé hry z pokoje nevychází, zůstává neviditelnou postavou, se kterou manžel mluví buď přes pootevřené dveře nebo chodí za ní do pokoje. Ze svého pokoje manželka vyjde až v úplném závěru hry, kdy v nervovém záchvatu vyběhne na galerii a v několika dlouhých monologech rekapituluje svůj bídný život podváděné manželky. Už zcela mimo scénu je odsunut tento manželčin pokoj v dramatu *Drazí Ftákovi*. O jeho existenci se dovídáme pouze ze slov hlavního hrdiny Léona-

²¹⁵ VOŽDOVÁ, Marie, *Francouzský vaudeville. Geneze a proměny žánru*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2009, s. 106.

Šéfa, který ostatním postavám sděluje, že manželčin pokoj je „nad jejich hlavami“²¹⁶, a přestože se svým hlasem připomíná v průběhu hry opakovaně, není tato neviditelná hrdinka uvedena už ani v seznamu postav v úvodu hry.

²¹⁶ „au-dessus de nos têtes“ (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 109).

IV Anouilhovy inspirace vlastním dílem

IV.1 Typy postav

Stejně jako zachycovali osudy svých hrdinů z diachronního hlediska například Alexandre Dumas starší v případě *Tří mušketýrů* (*Les trois mousquetaires*, 1844) nebo Émile Zola ve svém cyklu *Rougon Macquartů* (*Les Rougon-Macquart*, 1871–1893), vytváří i Jean Anouilh částí svého dramatického díla určitý cyklus děl, která na sebe navazují. Uvádí v nich na scénu stále tytéž postavy, témata a poselství, a to vždy v nových obměnách, které tuto podobnost do jisté míry zastírají. Postupem času tak začíná v jeho dramatickém světě postava určitého jména nebo typu implikovat jisté předem dané charakterové rysy a pevně dané místo v síti vztahů vzhledem k ostatním postavám. Každé další drama vytvořené podle této šablony tak přináší jakési pokračování dřívějších příběhů. Opačně vzato – každé předchozí drama v sobě skrývá klíč k pochopení chronologicky mladšího dramatu a odhaluje motivaci činů postav.

Můžeme se domnívat, že tento soubor dramát do jisté míry nahrazuje životopis samotného autora, který si – jak už bylo řečeno – přál, aby byla jeho osoba a odkaz poznávány především skrze jeho dílo. Dramata, ze kterých budou vycházet analýzy této části práce, lze rozdělit na dvě skupiny. První z nich tvoří hry *Epizoda ze života jednoho autora*, *Ardela neboli Kopretina*, *Valčík toreadorů* a *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*. Jedná se o díla vzniklá v druhé polovině čtyřicátých let a v letech padesátých, tedy před Anouilhouvou několikaletou tvůrčí odmlkou. Tyto hry nevytvářejí intertextuální síť mezi sebou, představují spíše východiska k pozdějším hrám, které tvoří hlavní jádro tohoto „autobiografického“ cyklu. Do této druhé a z hlediska intertextuality klíčové skupiny her patří dramata *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*, *A hlavně neprobud'te madam*, *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*, *Ředitel opery*, *Scénář*, *Drazí Ftákovi*, *Kalhoty* a *Pupek*.

Zatímco utajený makrotextuální přepis bývá zpravidla spojen s přesunutím se do jiného literárního druhu nebo žánru, v případě Jeana Anouilhe zůstáváme stále výhradně v oblasti dramatu. Četné mezitextové navazování, opakování postav se stejnými atributy a často i totožnými jmény, více či méně nápadné odkazy jednoho textu k druhému má v těchto hrách stejnou funkci, jakou měly vložené texty jiných autorů v Anouilhových hrách popsaných v předchozí části práce: zrcadlí jednotlivé aspekty postav a dějové linie a tím se

sebeinterpretují. Anouilhovy postavy jsou často přirovnávány k principu typologie postav *commedie dell'arte*, tedy jako neměnné charakterové typy. V následující části práce se pokusíme dokázat, že se jednotlivé sobě podobné typy postav naopak postupně vyvíjejí, stárnou, jejich děti rostou, zlozvyky se prohlubují atd., tedy že se v principu jedná o popis stále stejné rodiny.

IV.1.1 Hlavní mužská postava

Ústřední postavou, ke které se sbíhá veškeré dění, je otec rodiny. Zaměstnáním je buď vojenským generálem ve výslužbě, nebo osobou určitým způsobem spojenou se světem divadla – divadelním režisérem, hercem, ředitelem opery, ale nejčastěji samotným dramatikem. Z psychologického hlediska zůstává názorově konzistentní jak vzhledem k záležitostem rodinným, tak i obecněji k záležitostem společenským nebo uměleckým, i když se postupně mění jeho postoje v určitých stále se opakujících situacích a problémech. Objevuje se buď jako Léon Saint-Pé²¹⁷ (*Ardela neboli Kopretina, Valčík toreadorů, Drazí Ftákovi, Kalhoty, Pupek*), Antoine de Saint-Flour (*Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina, Drahý Antoine aneb Promarněná láska, Ředitel opery*), Julien Paluche (*A hlavně neprobud'te madam, Scénář*) nebo pod obecným označením Generál (*Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*). Bez ohledu na věk, zaměstnání nebo rodinné vztahy představuje tato postava vždy zcela kladného hrdinu, který se všem snaží vyjít vstříc. Jeho vývoj a zároveň významné paralely mezi jednotlivými dramaty jsou tak patrné zejména ze vztahu tohoto hlavního hrdiny k postavám, kterými je obklopen, především ženám, které do jeho života postupně vstupují.

Ve výčtu vystupujících postav v úvodu každé hry je jméno této ústřední mužské postavy uvedeno vždy tak, aby pouze z tohoto seznamu nebo z tzv. prefixů, tedy uvedení jména postavy, která pronáší repliku, a bez znalosti textu nebylo patrné, že dochází k neustálým návratům postav se stejným jménem i atributy. Pravé nebo celé jméno postavy se čtenář či divák dozvídá až v průběhu hry. Julien Paluche vystupuje v dramatu *A hlavně neprobud'te madam* jen jako Julien, kdežto ve hře *Scénář* pro změnu jako Paluche. Podobně je tomu i v případě Antoina de Saint-Flour. V dramatu *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*, kde se objevuje poprvé, je v seznamu postav uveden jako Antoine. V díle *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* vystupuje jako Antoine de Saint-Flour, dramatický autor. Ve hře *Ředitel*

²¹⁷ Popřípadě Léon Saintpé

opery se postava poitalštuje a mění se na Antonia di San-Flouru, ředitele opery. Stejně Anouilh postupuje i v případě Léona de Saint-Pé. V dramatech, kde se Léon objevuje poprvé, tj. v díle *Ardela neboli Kopretina* a *Valčík toreadorů*, je v seznamu postav uveden jen jako Generál. Ve hře *Drazí Ftákovi* vystupuje pod obecným označením Šéf, v dramatu *Pupek* jen jako Léon a konečně až v díle *Kalhoty* jako Léon de Saint-Pé, akademik. Jakousi anticipací tohoto postupu je i situace ve hře *Epizoda ze života jednoho autora*, kde se Léon, respektive zmínka o něm, objevuje z hlediska chronologie vzniku her poprvé: hlavní postavě – Autorovi, neustále volá žena, která ho oslovuje „Léone“ v domnění, že mluví se svým nevěrným manželem.

Ať už se hlavní postava jmenuje Léon, Antoine nebo Julien, má určitý soubor vlastností, které se neustále opakují, nebo se obměňují pouze minimálně. V následující části se ale navíc pokusíme poukázat na fakt, že mezi dramaty s hlavními hrdiny stejného jména existují vztahy ještě těsnější. Zároveň se zaměříme na to, jaké konotace vyvolává užití určitého jména postavy v jednotlivých hrách a jaký má toto opakování jmen možný vliv na interpretaci daného díla.

IV.1.1.1 Julien Paluche

Počínaje rokem 1951 se v Anouilhově tvorbě začíná objevovat v hlavní roli dramatu postava zatvrzelého a idealistického misantropa. Poprvé se objevuje v dramatu *Colombe* jakožto voják, později v *A hlavně neprobuďte madam* jako vedoucí dramatického souboru a následně ve hře *Scénář* v roli autora filmových scénářů. Zatímco v díle *Colombe* nese tato postava pouze jméno Julien, v dalších dvou zmíněných hrách vystupuje jako Julien Paluche.

Kromě Julienova neměnného charakteru mají tyto hry řadu dalších společných rysů. Julien je ve všech třech případech ženatý, žije v manželském svazku se ženou, která se snaží prosadit jako divadelní nebo filmová herečka. Ve všech třech případech jí v tom však Julien více či méně vědomě brání, neboť v manželčině práci vidí jak její příležitost k nevěře a konci jejich partnerského svazku, tak i překážku v idylickém poklidném a příkladném rodinném životě, což je hlavní věc, po které Julien touží.

Julien ve svém každodenním životě vede věčný boj proti všem. Je přesvědčen, že lze příkladným životem změnit svět k lepšímu, a všechno se snaží podřizovat jednak svému povolání, jednak čisté a věčné lásce ke své ženě. V obou směrech však tvrdě naráží a se ztrátou iluzí se stává čím dál zatvrzelejší.

Zdroj neshod v Julienově manželském životě je stále stejný: od své ženy vyžaduje, aby stejně jako on podřídila jejich věrné lásce vše, byla oddanou manželkou a příkladnou matkou jejich dětí. Ta však dává přednost své kariéře a Julienovi vyčítá jeho těžkopádnost a zásadovost, která jim oběma brání ve šťastném životě. Ve všech třech dramatech se objevuje situace, kdy je Julien překážkou toho, aby se jeho manželka stala ve své profesi slavnější. Manželka Aglaé (*A hlavně neprobuďte madam*) sice o role nouzi nemá, ale pouze v divadelním souboru svého manžela. Julien ji navíc obsazuje pouze do rolí, které se jí nelíbí, neboť v nich představuje takové ženy, které jsou jakýmsi ideálem ženy, kterou by chtěl mít ve skutečnosti on:

Aglaé. – [...] Všude se mluví jen o tobě, o tvých velkých inscenacích, o tvém velkém umění, ale mě, mě nezná nikdo. Každá bezvýznamná začátečnice, která hrála jedinkrát ve filmu, má právo na fotografii na první stránce. Jenom já ne. [...] Slavný Julien Paluche nikdy nikam nechodí, je tak plachý, tak skromný. Ten trik ti ostatně vyšel. Mluví se o tobě víc než o těch, co se ukazují. Dovedeš si to zkrátka zařídít! Sám a pro sebe! Ale co jsi udělal pro mne, pro mou hereckou kariéru?

Julián. – Dával jsem ti co nejvíc rolí.

Aglaé. – Já vím, role naivek a světic. Ostatně stejnou roli jsem měla sehrát i v tvém životě. Ale efektní roli jsi mi nedal nikdy! a ke všemu jsem v divadelním souboru Juliána Paluche... Samí nadšenci, lidi neznají ani jejich jména. Zato tvoje jméno je vidět všude. A ta maličká, co hrála tu sirotu? To je Paluchova žena. Mám už dost toho, abych byla pořád jen Paluchova žena! Chci být konečně sama sebou. [...] Žádný režisér se neodvážil nabídnout mi roli, tak sis to zařídil. Paluchova žena? Kdepak! To nemůžeme takovému člověku udělat. Když mě chtěl Ferguson obsadit do Feydeaua, řekl jsi ne. [...] Ano, pane pastore!²¹⁸

Manželka Lisa v dramatu *Scénář* zase doplácí na to, že Julien odmítne spolupráci na tvorbě scénáře, který se mu po úpravách producenta Loubensteina zdá příliš kýčovitý a laciný:

²¹⁸ Aglaé. – [...] Je joue des rôles dans ton théâtre, on parle toujours de tes mises en scène [...]. Mais moi, qui me connaît ? La moindre petite bonne femme qui a fait une fois du cinéma a droit à une photo en première page. Moi jamais. [...] Le fameux Julien Paluche qu'on ne voit jamais nulle part, si sauvage, si pur ! Tu as d'ailleurs réussi à faire parler davantage de toi que ceux qui se montrent, avec ton truc. Tu es très fort ! Pour toi ! Pour toi seul. Mais pour moi, pour mon avenir de comédienne, qu'est-ce que tu as fait ? / Julien, *doucement*. – Je t'ai fait jouer autant que j'ai pu. / Aglaé. – Les dindes, les Saintes Vierges ! Ce que tu aurais rêvé que je sois. Jamais un rôle brillant. Et dans la troupe. La troupe de Paluche : l'anonymat des purs au grand cœur. On ne sait même pas les noms. Sauf le tien, bien entendu. Le tien, on le voit partout ! Et la petite qui jouait l'orpheline ? C'était la femme de Paluche ! J'en ai assez d'être la femme de Paluche. Je voudrais être moi – enfin ! [...] Tu as fait en sorte que personne n'ose même me demander. La femme de Paluche ? Non ! On ne peut pas lui faire ça, à cet homme ! On ne peut pas la lui retirer de sa troupe. Le jour où Ferguson a voulu de moi pour un Feydeau aux Bouffes, tu as dit non. [...] Curé. (ANOUILH, Jean, *Ne réveillez pas Madame*, op. cit., s. 218–219), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Julián*, op. cit., s. 80–81.

Lisa. – [...] Dělal jsem služku dost dlouho. A přísahám, že už ji dělat nebudu. [...] A je tu ještě jedna věc. Včera u večeře byl na mě Loubenstein moc milý. Sám od sebe mi řekl, že je škoda, když žena jako já sedí doma. A že kdybyste v tom svém filmu napsali malou roli i pro mě, [...] vyzkoušel by mě. To je možná veliká šance, která mi takhle uteče. [...] Šance! Moje šance! Až doteď tě to moc nezajímalo. Tys viděl moji budoucnost v tom, že ti budu prát fusekle a holce utírat zadek!²¹⁹

Ve všech třech dílech je Julien otcem. Ve hře *Colombe* má malého synka, jehož věk není specifikován, v dramatu *A hlavně neprobud'te madam* devítiletého Tota a jedenáctiletou Marie-Christine, v díle *Scénář* čtyřletou Camille. Společným rysem Julienu-otce je ve všech třech hrách jeho snaha věnovat se svým dětem co nejvíc, hlavně proto, aby tím kompenzoval či kamufloval nezájem ze strany jejich matky, pro kterou je přednější kariéra. Manželka Aglaé (*A hlavně neprobud'te madam*) vyčítá Julienovi, že chtěl děti pouze z principu, aby spolu všichni tvořili ideální model rodiny. Ona sama lituje svého ztraceného mládí, které si mateřstvím leda zkazila:

Aglaé *nenávistně křičí*. – Já je porodila a to je už dost! Byla jsem mladá, chtěla jsem se bavit a tancovat, a ne chodit s břichem jen proto, že tys chtěl mít děti za každou cenu! K čemu? Celý den jsi v divadle a vůbec je nevidíš! Chtěls je mít z egoismu, stejně jako mě!²²⁰

Obdobná situace nastává v dramatu *Scénář*, kde manželka Julienu Paluche Lisa poté, co odmítne jít uspat plačící dceru, aby se mohla zúčastnit večeře s filmovým producentem živícím Julienu, vidí za jeho starostlivým chováním jakousi pózu a – stejně jako Aglaé – především egoismus:

Lisa. – Myslí jen na sebe! Na to, co se hodí jemu! Tvrdí, že je to důslednost, ale ve skutečnosti je to jen jeho egoismus! Je jako mnich, bojí se radosti. [...] Teď musím přijít o radost z večeře kvůli tomu

²¹⁹ Lisa. – [...] Je l'ai fait assez longtemps, la bonne. Et je te jure bien que je ne recommencerais pas. [...] Et puis il y a autre chose. Loubenstein a été très aimable avec moi, hier soir, au dîner. Il m'a dit, de lui-même, qui c'était trop dommage qu'une fille comme moi ne fasse rien. Et que si vous vous arrangiez pour écrire un petit rôle pour moi dans le film, [...] il me ferait faire un essai. C'est peut-être ma chance qui passe. [...] Ma chance ! Ma chance, à moi. Tu ne t'en es pas beaucoup préoccupé jusqu'ici ? Laver tes chaussettes et torcher ta fille ; cela t'a toujours paru suffisant comme avenir, pour moi ? (ANOUILH, Jean, *Le Scénario*, in: *Pièces secrètes*, La Table Ronde, Paris, 2008, s. 273–274), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Scénář*, Dilia, Praha, 1983, s. 53.

²²⁰ Aglaé *lui crie, hargneuse*. – Je les ai faits, c'est déjà quelque chose ! J'étais jeune, j'avais envie de m'amuser et de danser, et je me suis entraînée avec mon ventre parce qu'il te fallait absolument des enfants. Pour que faire ? Tu es toute la journée au théâtre, tu ne les vois jamais. Ils son ton égoïsme ; ton cher petit confort moral. (ANOUILH, Jean, *Ne réveillez pas Madame*, op. cit., s. 153), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Julián*, op. cit., s. 25.

malému fakanovi, který s námi hraje komedii. [...] Jenomže pánova přecitlivělost rozhoduje o všem. Myslí si, jak je ohleduplný a přitom mu jde jen o jeho osobu. Je to monstrum!²²¹

Podle Lisy je tak pro Julienu jejich dítě pouze jakousi nutnou rekvizitou, která dotváří iluzi šťastné a spokojené rodiny. Proto Lisa vyslovuje pochybnost, že bude mít Julien svou dceru stejně rád, až bude dospělá a odloučí se od rodičů:

Lisa. – Camille je malým kouskem jeho samého. Hezkým, teplým kouskem, který se docela příjemně hladí. Paluche také zbožňuje kořata. Jsou jí čtyři roky, to je ideální věk. Až bude velká a bude mít svůj rozum, pak se teprve uvidí, jak je to s tou jeho láskou k ní.²²²

Kromě mateřství vyčítají Julienovi jeho manželky zejména to, že jim od začátku jejich společného soužití vnucoval svůj samotářský způsob života, který se ovšem přáním a tužbám jeho manželek naprosto přičil. Colombe, která představuje nejmladší Julienovu manželku, ještě přiznává, že se muži zpočátku podřizovala a jakékoli rozptýlení ve společnosti kvůli němu oželela:

Colombe. – Co jsi mi dal? Všechno, co jsi měl rád ty. Toť vše. Měl jsi rád samotu, a tak jsme nikdy nechodili ven. [...] Byla jsem tak mladá, tak hloupá, a navíc jsi mi tak usilovně vysvětloval, co je dobré a co špatné, že se mi to všechno pomotalo a já ti dávala za pravdu. Ale bývala bych šla radši tancovat!

Julien. – Ale vždyť jsme byli tancovat...

Colombe. – Dvakrát, za deset let. A navíc tančíš jako medvěd! A když pro mě přišli jiní, donutil jsi mě, abych je odmítla.

Julien. – Milovala jsi mě, Colombo, bylo to úplně přirozené...²²³

²²¹ Lisa. – Il ne pense qu'à lui ! À ce qui le rassure, lui. Il prend cela pour de la rigueur et ce n'est que de l'égoïsme. C'est un curé. Le plaisir lui fait peur. [...] Il aurait fallu que je me prive du plaisir de ce dîner à cause de cette petite pisseuse qui nous joue la comédie. [...] Seulement c'est la sensiblerie de monsieur qui doit décider de tout. Il croit qu'il a du cœur et il ne pense qu'à lui – c'est un monstre. (ANOUILH, Jean, *Le Scénario*, op. cit., s. 241), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Scénář*, op. cit., s. 26.

²²² Lisa. – Camille est un petit morceau de lui, tout chaud, qui est bon à toucher. Paluche adore aussi les petits chats. Elle a quatre ans. C'est l'âge idéal. Quand elle sera grande, si elle s'avise d'être elle-même, on verra. (Ibid., s. 235), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Scénář*, op. cit., 1983, s. 22.

²²³ Colombe. – Qu'est-ce que tu m'as donné ? Tout ce que tu aimais, toi. C'est tout. Tu aimais la solitude, alors nous ne sortions jamais. [...] Moi j'étais si jeune, si bête, et puis, tu m'avais tellement expliqué ce qui était bien, ce que était mal, j'embrouillais tout, je te disais oui. Mais j'aurais préféré aller danser ! / Julien. – Mais nous avons été danser... / Colombe. – Deux fois, en deux ans. Et tu danses mal ! Et quand les autres m'invitaient, tu m'obligeais à leur dire non. / Julien. – Tu m'aimais, Colombe, c'était tout naturel... (ANOUILH, Jean, *La Colombe*, op. cit., s. 1004–1005).

Ten samý dialog jen s minimálními obměnami probíhá i mezi Julienem Paluchem a Aglaé v díle *A hlavně neprobud'te madam*, která je však ve svých výčitkách ráznější a navíc upozorňuje na Julienovu žárlivost:

Aglaé *náhle křičí*. – Dvakrát jsi mě vzal na ples! Dvakrát za deset let! A ke všemu tančíš jako medvěd.

Julián. – Nemám k tomu vlohy.

Aglaé, *kysle*. – Taky jsem si všimla. A když mě vyzval k tanci jiný muž, tvářil ses uraženě.

Julián. – Nerad jsem tě viděl v náručí jiných mužů. To je přece přirozený pocit.

Aglaé. – Měls mě vzít do náruče sám a roztočit, až by se mi hlava zamotala! Tehdy by mě to bylo ještě těšilo, byla jsem hloupá. Byla bych za tebou chodila jako věrný pejsek, kdyby ti bylo záleželo na tom, abych se bavila, tančila, abych žila. [...] Dvakrát jsem byla tancovat! Dvakrát za deset let! Ty neumíš žít!²²⁴

Julienova touha po idylickém rodinném zázemí pramení z toho, že sám jako dítě takové prostředí silně postrádal, neboť jeho matka byla nebo stále ještě je umělkyní. Jak madam Alexandra, jak si nechává říkat Julienova matka ze hry *Colombe*, tak i Rita Perdilava, matka Juliána Paluche v díle *A hlavně neprobud'te madam*, je stárnoucí herečka, která si však svůj věk nepřipouští a nerozpakuje se nechat se obsazovat do rolí mladých žen. Madam Alexandru výstižně charakterizují scénické poznámky, které předchází její první výstup na scéně: „[...] Madam Alexandra se v županu vrací do své lóže. Usazuje se v křesle připomínajícím trůn. Pedikér se začne věnovat její noze, manikérka ruce, kadeřník hlavě. Její sekretář La Surette čeká uctivě opodál s papíry. Vypadá jako stará modla obklopená oddanými knězi.“²²⁵ Zatímco Alexandra se hereckému řemeslu věnuje stále ještě aktivně, matka Rita (*A hlavně neprobud'te madam*) je už v hereckém důchodu. Elán jí však nechybí a neustále vyčítá Julienovi, že ji už do her, které režíruje, neobsazuje:

²²⁴ Aglaé *crie soudain*. – Deux fois tu m'as emmenée danser. Deux fois en dix ans. Et tu danses mal. / Julien. – Je ne suis pas doué. / Aglaé, *aigre*. – De cela aussi j'ai pu m'apercevoir. Et aux quelques centièmes où tu as condescendu à m'emmener, quand les autres m'invitaient tu faisais la tête. / Julien. – Je n'aimais pas te voir dans les bras des autres. C'est un sentiment naturel. / Aglaé. – Alors il fallait me prendre dans les tiens et me faire tourner, tourner jusqu'à ce que ma tête chavire. J'étais assez bête à l'époque pour que cela me fasse encore plaisir, avec toi. Je t'aurais suivi comme un petit chien fidèle si tu m'avais fait vivre et danser. [...] Deux fois j'ai dansé. Deux fois en dix ans. Tu ne sais pas vivre. (ANOUILH, Jean, *Ne réveillez pas Madame*, op. cit., s. 145–146), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Julián*, op. cit., s. 18.

²²⁵ „M^{me} Alexandra est rentrée dans sa loge en peignoir. Elle s'installe sur une sorte de trône. Le pédicure lui prend son pied, la manucure sa main, le coiffeur sa tête. La Surette, son secrétaire, se tient à distance respectueuse avec ses papiers et attend. On dirait une vieille idole entourée de ses prêtres.“ (ANOUILH, Jean, *La Colombe*, op. cit., s. 922).

Matka. – Chlapče, můj slavný synu, pročpak mi nedáš roli ve svém divadle? Mohu hrát ještě milovnice. [...] Svěř mi roli zamilované ženy, cítím se ještě tak mladá...²²⁶

Zatímco v dramatech *Colombe* a *A hlavně neprobud'te madam* se Julienova matka objevuje jako jediná postava, v díle *Scénář* je už po smrti a objevuje se jen v Julienových vzpomínkách. Jak madam Alexandra, tak i Rita nemohou vystát Julienovu zasmušilou povahu a přirovnávají ji k povaze jeho otce, který také neuměl žít. Madam Alexandra nechápe především manželovu i synovu představu lásky, která trvá celý život:

Madam Alexandra. – Tvůj otec by mě taky býval miloval navždy. A to mi právě nahánělo hrůzu. Co je to za posedlost, chtít, aby láska trvala celý život? Proč vás ta věčnost tak dráždí? To jsou všechno hovadiny, můj synu! To vám vtloukli do hlavy ve škole, tvému otci i tobě, ty vaše příběhy Římanů. Oba jste příliš uvěřili tomu, co bylo v těch vašich učebnicích, a to vám zabránilo naučit se žít.²²⁷

Slova matky Rity o soužití s Julienovým otcem pak do jisté míry anticipují vztah Julienu ke své manželce, která mu vyčítá jeho nesmyslnou a přehnanou žárlivost a neschopnost se bavit:

Matka. – [...] Jsi zrovna takový škarohlíd, jako byl tvůj otec. Zuřil, když mi něco slušelo.²²⁸ (s. 45)

Ke svému otci je Julien pro svou tvrdohlavost a nepřístupnou povahu přirovnáván i v souvislosti s přístupem ke svému povolání, a to nejen matkou, ale i jejím milencem, hercem Bachmanem:

²²⁶ La Mère. – Mon fils ! Mon grand fils !... Pourquoi ne me fais-tu jamais jouer dans tes pièces ? Je peux encore jouer les amoureuses, tu sais ? [...] Je suis encore trop femme. Fais-moi jouer une amoureuse, mon chéri. (ANOUILH, Jean, *Ne réveillez pas Madame*, op. cit., s. 176–177), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Julián*, op. cit., s. 46.

²²⁷ M^{me} Alexandra. – Ton père aussi m'aurait aimée toujours. Et c'est bien cela qui m'a fait peur. Mais qu'est-ce que c'est que cette manie de vouloir que ce soit pour la vie, l'amour ? Pourquoi cela vous démange-t-il comme cela, l'éternité ? Ce sont des fadaises, mon garçon ! C'est à l'école qu'on vous a mis ça dans la tête, à ton père et à toi, ce sont vos histoires de Romains. Vous y avez trop cru à ce qu'il y avait dans vos bouquins, tous les deux, cela vous a empêchés d'apprendre à vivre. S'il avait débuté comme moi à treize ans aux Folies-Bergère, ton pauvre colonel de père, il ne se serait pas suicidé. Il aurait appris à le mettre à sa vraie place, l'amour ! (ANOUILH, Jean, *La Colombe*, op. cit., s. 1014–1015).

²²⁸ La Mère. – [...] Tu es comme ton père... Quand quelque chose me rendait jolie cela le rendait furieux. (ANOUILH, Jean, *Ne réveillez pas Madame*, op. cit., s. 176), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Julián*, op. cit., s. 45.

Matka. – Můj syn je hlupák. Přesný portrét svého otce. Myslí si, že je v Paříži jediný režisér. Zaplat'pánbůh, mám ještě dost přátel mezi divadelníky, lidi s vybraným vkusem. Dělají pořádné divadlo a ne tuhle ubohou avantgardu. [...]

Bachman. – [...] Měla pravdu, podobáš se tátovi, jseš zrovna tak upjatej jako on v oficírský uniformě a jezdeckejch holínkách!²²⁹

Jak Julienův otec z dramatu *Colombe*, tak i otec Julienu Paluche ve hře *A hlavně neprobud'te madam* byli vojáci z povolání a oba ukončili svůj život vlastní rukou, neboť neunesli nevěru své manželky:

Madam Alexandra. – [...] Kdyby tvůj ubohý otec plukovník od třinácti pracoval ve Folies-Bergère, nebyl by spáchal sebevraždu. Tam by ho naučili, na jaké místo v životě patří láska!²³⁰

Také Julien ve všech třech hrách obléká z různých příčin vojenskou uniformu. V dramatu *Colombe* odchází dobrovolně za vojenskou kariérou, ve hře *A hlavně neprobud'te madam* obléká uniformu ruského důstojníka jakožto představitel role v ruském dramatu a konečně v závěru dramatu *Scénář* odchází v rámci mobilizace v roce 1939 nedobrovolně bojovat do války.

V dramatech *A hlavně neprobud'te madam* a *Scénář* se objevuje zmínka o Julienově dětství, kdy po večerech trpěl nepřítomností své matky, která odcházela pracovat. V prvním případě na tuto dobu vzpomíná přímo Julienova matka, aby poukázala na rozdíl, jak ji měl rád dřív a jak ji naopak ve stáří zanedbává:

Matka. – [...] Když jsi byl maličký a já tě před odchodem do divadla uspávala, bral sis do postele můj polštář, abys aspoň cítil mou vůni... Říkals vždycky, že bys jinak neusnul. A když jsem tě o půlnoci přišla políbit a vzala si polštář, říkal jsi: 'To je dobře, že už jsi doma', a pokojně jsi usnul.²³¹

²²⁹ La Mère. – Mon fils est un imbécile ! C'est tout le portrait de son pauvre père. Il se figure qu'il n'y a que lui qui fait du théâtre à Paris ! Dien merci, je ne manque pas d'amis dans ce métier, des gens de goût qui font du vrai théâtre eux, pas de l'avantgarde de miteux ! [...] / Bachman. – [...] C'est vrai ce qu'elle dit : on dirait ton père tout raide avec ses bottes dans sa tenue d'officier. (Ibid., s. 184–185), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Julien*, op. cit., s. 52–53.

²³⁰ M^{me} Alexandra. – [...] S'il avait débuté comme moi à treize ans aux Folies-Bergère, ton pauvre colonel de père, il ne se serait pas suicidé. Il aurait appris à le mettre à sa vraie place, l'amour ! (ANOUILH, Jean, *La Colombe*, op. cit., s. 1015).

²³¹ La Mère. – [...] Quand tu étais petit et que je te couchais, en partant pour le théâtre, tu prenais mon oreiller dans ton lit pour sentir mon odeur en m'attendant... Tu disais que sans cela tu ne pouvais pas dormir. En rentrant, à minuit, je passais t'embrasser et le reprendre, tu l'avais en boule contre toi, tu murmurais : 'Ah, tu es rentré !... ' et tu t'endormirais enfin paisiblement. (ANOUILH, Jean, *Ne réveillez pas Madame*, op. cit., s. 176), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Julien*, op. cit., s. 45–46.

Ve hře *Scénář* na tyto večery bez matky vzpomíná sám Julien, který vysvětluje manželce svého přítele D'Anthaca, proč dal přednost hlídání své malé spící dcery před honosnou pracovní večeří se svým zaměstnavatelem:

Paluche. – Moje matka byla hudebnice; hrála po barech v malém orchestru. Každý večer odcházela pracovat. Zůstával jsem doma sám s otcem [...]. Myslím, že se právě tak jako já bál být sám. [...] Zbyl mi z toho strach z večerů. Proto nerad chodím ven. Každý večer se bojím.²³²

Julienova povaha a chování je tedy ve všech třech případech terčem kritiky jak ze strany jeho matky, tak i manželky. Přehnaná touha po dokonalé rodině a z toho pramenící odmítavý postoj k jakýmkoli radovánkám života hraničící až s určitým masochismem výstižně komentuje Julienova matka Alexandra, která ho přirovnává k pelikánovi z Mussetovy básně *Májová noc*.

IV.1.1.2 Antoine de Saint-Flour

Postava Antoina de Saint-Flour je v Anouilhově dramatickém světě spojena se světem divadla. Objevuje se v dramatech bilančního charakteru, která Anouilh píše počínaje rokem 1967 po několikaleté tvůrčí odmlce. Poprvé vystupuje ve hře *Drahý Antoine aneb Promarněná láska* jako dramatický autor, taktéž jako dramatický autor se znovu vrací v dramatu *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* a s poitalštěným jménem Antonio di San-Floura se objevuje jako hlavní postava hry *Ředitel opery*, kde se z dramatika mění na ředitele opery. V prvních dvou případech se jedná o dramata se složitou strukturou, ve kterých se prolíná několik různých časových rovin. Dějová složka je ale zároveň do velké míry potlačena, nedochází k žádným dějovým zvrátům, pozornost je zaměřena především na vnitřní svět hlavní postavy se svými vzpomínkami a sny, které jsou konfrontovány s realitou. S dramatem *Ředitel opery* se pak Anouilh co do formy vrací k tradiční struktuře bez zhmotňování vnitřního světa postav na scéně, přičemž ale Anouilhovo alter ego zůstává co do důležitosti stále na prvním místě.

²³² Paluche. – Ma mère était musicienne ; elle jouait dans des orchestres de bastringue. Elle partait travailler tous les soirs. Je restais seul avec mon père [...]. Je crois qu'il était aussi angoissé que moi de nous sentir seuls. [...] Il m'en est resté une peur des soirs. C'est pour cela que je n'aime pas sortir. J'ai peur tous les soirs. (ANOUILH, Jean, *Le Scénario*, op. cit., s. 245), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Scénář*, op. cit., s. 29.

Antoine de Saint-Flour se svou profesí, minulostí, charakterem postav, které ho obklopují, i problémy, kterými se zabývá, nejvíce přibližuje autoportrétu samotného Jeana Anouilhe. Sám k tomu čtenáře navádí například v dramatu *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* hned v úvodních scénických poznámkách: „Odehrává se v Bretani, na břehu moře, 14. července 1960 a v hlavě autora.“²³³ Společným a hlavním tématem těchto her je ztráta iluzí, otázka sebehodnocení a sebezpřijetí, které jde většinou ruku v ruce se sebeobranou. Celým dramatem *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* se s postavou Antoina de Saint-Flour vine neustálé obviňování ze strany všech, kteří ho obklopují, až dochází ke klíčovému objevu, ve kterém nechybí ani aluze na motiv oka v hrobě Hugovy básně *Svědomy (La Conscience, 1859)*:

Antoine. – Kdybych od malička věřil tomu, co říkají ostatní, mohl bych vždycky za všechno já. Dělam všechno špatně. Dlouho mě to trápilo, ale pak jsem jednoho dne zpozoroval, že ostatním vadí právě to, co je špatně! Toho dne jsem k tomu zaujal svůj postoj, rozhodl jsem se přijmout sám sebe takového, jaký jsem. I s okem v hrobě! A jestli se na mě dívá, já se na něj budu taky dívat. Pak uvidíme, kdo mrkne jako první!²³⁴

V dramatech, ve kterých hraje hlavní roli Antoine de Saint-Flour, se začínají v hojně míře objevovat soudy ostatních postav o Antoinově talentu a kvalitě jeho literární tvorby. Zatímco ve hře *Drahý Antoine aneb Promarněná láska* jsou názory postav na Antoina-spisovatele ještě různé, v dramatu *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* jsou už všechny soudy silně kritické a postavy v nich poukazují na lacinost a zaostalost Antoinových děl oproti moderním literárním tendencím. V dramatu *Drahý Antoine aneb Promarněná láska* se k Antoinově literárnímu talentu a tvorbě vyjadřují jeho příbuzní, přátelé i divadelní kritik, kteří se po Antoinově smrti sjeli do jeho domu v bavorských horách, kde ke konci života pobýval, při příležitosti otevření jeho závěti. Názory zúčastněných postav na Antoinovo dílo se diametrálně liší. Dva krajní názory vyjadřují Antoinova první žena a stárnoucí herečka Carlotta, která na něho vzpomíná s nostalgií a hodnotí ho jako velkého autora, a divadelní kritik Cravatar, který je zcela opačného názoru:

²³³ „La scène est en Bretagne, au bord de la mer, le 14 juillet 1960 et dans la tête de l’auteur.“ (ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, op. cit., s. 8).

²³⁴ Antoine. – Depuis que je suis tout petit, si j’en crois les autres, je suis toujours coupable. Je fais tout mal. J’en ai été longtemps troublé, et puis, un jour, je me suis aperçu que ce qui était mal, c’est ce qui les gênait, eux ! Alors ce jour-là j’ai pris mon parti, j’ai décidé de m’accepter en bloc. Avec l’œil dans la tombe ! Et s’il me regarde, je le regarderai aussi. Et on verra qui cillera le premier ! (Ibid., s. 43).

Carlotta, *kategoricky*. – Ohromné dílo! Nadčasové! Významné, velice významné divadlo!

Cravatar, *zdrženlivě a trochu falešně*. – Významné dílo, v určité době. Od doby, co se začíná rozvíjet duch, mladá generace... Je tu hybná síla, nová krev, vezměte si Bataille, mladého Bernsteina! Všechno se hýbe!

Carlotta *příkře ho utne*. – Nevím, co je to vlastně to mládí! Je to velice krátká nemoc. Já své publikum mám. A on měl své publikum taky, až do konce. Široké publikum. A široké divadlo. Skloňme se před ním.²³⁵

Hrdina Piédelièvre, který představuje profesora ze Sorbonny, tvoří názorový střed mezi těmito dvěma postavami: uznává Antoinův nesporný literární talent, ale zdůrazňuje, že ho nevyužíval správně nebo dostatečně a své dílo kazil lacinými dramatickými triky:

Piédelièvre. – Ale proč si tolik potrpěl na tyhle laciné triky? Ze slabosti? Dokázal vytvořit excelentní a čistý a bezchybný dialog; opravdovost citů mu nebyla cizí, naopak. Jeho *Andromachou* se zabývají na řadě univerzit v Německu i v zámoří. [...] Vyrostl na klasické kultuře a vím, že nic neoceňoval víc než nahotu, jednotu a styl. Proč tedy ta neustálá změť laciných dramatických triků? [...] Když si pomyslím, co všechno mohl se svým talentem vytvořit, kdyby ho trochu využil! [...] Ale ne! Ta jeho uvolněnost a věčná nedbalost...²³⁶

V dramatu *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* se nejtvrdějším Antoinovým kritikem stává sama Antoinova manželka Charlotte. Svůj názor na manželovo literární dílo nejprve „vyslovuje“ v replice, která představuje její vnitřní monolog. Hodnocení Antoinovy tvorby v ní hraničí s až nenávisným výsměchem a pojí se s hodnocením jeho povahy:

Charlotte, *zatímco plete*. – Jeho ješitnost. Jeho hloupá ješitnost autora, který si to navíc nehodlá přiznat... Je přesvědčený, že je nad tím vším. Já ti na to kašlu! Ostatně, ani mně se už jeho hry nelíbí.

²³⁵ Carlotta, *péremptoire*. – Une œuvre immense ! Impérissable ! Un grand, très grand théâtre ! / Cravatar, *réserve, un peu faux-jeton*. – Un grand théâtre, d'une certaine époque. Depuis l'évolution des esprits, la jeunesse... Il y a un muscle, un sang nouveau, voyez Bataille, le petit Bernstein ! Tout bouge ! / Carlotta *tranche, raide*. – Je ne sais pas ce que c'est que la jeunesse ! C'est une maladie très courte. J'ai mon public. Lui aussi a eu son public, jusqu'au bout. Un immense public. Et un immense théâtre. Inclignons-nous. (ANOUILH, Jean, *Cher Antoine ou L'Amour raté*, in: *Pièces baroques*, op. cit., s. 23).

²³⁶ Piédelièvre. – Mais pourquoi aimait-il tant les trucs ? Faiblesse ? Il avait un excellent dialogue, net, sans bavures ; la vérité des sentiments ne lui était pas étrangère, loin de là. Son Andromaque est au programme de plusieurs universités d'Allemagne et d'outre-Atlantique. [...] Nourri de culture classique il n'appréciait rien tant, je le sais, que la nudité, l'unité, le style. Alors, pourquoi ce fatras dramatique constant ? [...] Quand on songe à ce qu'il pourrait pu faire, doué comme il l'était, avec un peu d'application ! [...] Mais non ! Une sorte de facilité, d'éternelle négligence... (Ibid., s. 26–27).

(*Řekne s určitou uspokojující nadřazeností.*) Cítím se o hodně modernější, mnohem větší intelektuálka než on. [...] V Paříži ho všichni nenávidí a já už začínám být přesvědčena, že ho nenávidím taky...²³⁷

Své názory na manželovo dílo se pak nerozpakuje vyřknout i nahlas a svou kritiku podtrhuje velebením spisovatelského umění literátů, kteří jsou právě v módě:

Charlotte. – Zahořklost, jistě! To je to jediné, co jsi kdy vymyslel, abys za levno působil hlubokomyslně. Když si pomyslím, že jsi tím klamal svůj svět dvacet let! Vynášeli tvé divadlo do nebes. Ale už jsme se toho přejedli. Teď je to Popescu, kdo má talent. Tebe hrají už jenom staří známí [...]. Hraj si na fraškáře, jako obvykle! Fraškáře vyšlého z módy. Tvoje srandičky už nerozesmívají ani tvoje publikum. [...] To Popescu, ten rozesmívá absurdně. Ta tvoje komika je přežilá. Už nás nezajímá. Nemohl by ses trochu ponořit do tragiky a absurdity lidského údělu? To by na tebe bylo příliš? Muž se srdcem na pravém místě by to udělal – aspoň kvůli své rodině! Ale ne! Ty si zakládáš na tom nebýt in! [...] Jsi jen starý nenapravitelný fraškař.²³⁸

Manželka Charlotte však v této hře není jediná, kdo se o Antoinově talentu vyjadřuje ostře kriticky. Jedovatou poznámku si neodpustí ani jeho milenka Edwiga, která chce jednak oslnit svou sečtělostí, jednak naznačuje, že Antoinova tvorba neobsahuje žádné hluboké myšlenky:

Antoine. – [...] A já jsem tě měl za intelektuálku.

Edwiga, *hrdě*. – [...] Četla jsem celého Sartra. To je můj bůh. (*A s určitou zlomyslností sverpě dodá.*) A to je opravdový myslitel!²³⁹

²³⁷ Charlotte, *tricotant*. – Sa vanité. Sa sottise vanité d'auteur qu'il ne s'avoue même pas... Il prétend qu'il est au-dessus de cela. Je t'en fiche ! D'ailleurs moi non plus je n'aime plus ses pièces. (*Elle dit avec une certaine supériorité satisfaite*). Je me sens beaucoup plus moderne, beaucoup plus intellectuelle que lui. [...] Tout le monde le déteste à Paris et je crois bien que je le déteste aussi... (ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, op. cit., s. 39).

²³⁸ Charlotte. – L'amertume naturellement ! C'est tout ce que tu as jamais trouvé pour paraître profond à bon marché. Et dire que tu as dupé ton monde avec cela, pendant vingt ans ! On a porté ton théâtre aux nues. Mais on s'en lasse. Et maintenant c'est Popescu qui a du talent. On ne te joue plus que dans les patronages. [...] Fais le pitre, comme d'habitude ! Le pitre démodé. Tes plaisanteries ne font même plus rire ton public. [...] Popescu, lui, fait rire par l'absurde. Ton comique à toi est dépassé. Nous ne nous sentons plus concernés. Tu ne pourrais pas te pénétrer un peu du tragique et de l'absurdité de la condition humaine, non ? Cela serait trop, pour toi ? Un homme de cœur le ferait – au moins pour sa famille ! Mais non ! Toi, tu mets ton point d'honneur à ne pas être dans le vent ! [...] Tu n'es qu'un vieux boulevardier indémodable. (Ibid., s. 11–14).

²³⁹ Antoine. – [...] Et moi qui te croyais une intellectuelle. / Edwiga, *digne*. – [...] J'ai lu tout Sartre. C'est mon dieu. (*Elle ajoute, pincée, avec une certaine méchanceté.*) Et c'est un penseur – lui ! (Ibid., s. 87).

Ve stejném duchu se o Antoinově literárním talentu nakonec vyjadřuje i jeho patnáctiletá těhotná dcera Camomille, kterou Antoine těsně před její chystanou svatbou ujišťuje, že může svatbu zrušit a vychovávat dítě s pomocí rodičů sama:

Camomille. – Ne, tati. To by byla leda tak dobrá dramatická situace, kdyby ses konečně rozhodl k tomu psát nepokrytě vaudevilly, jak ti tvůj skutečný talent velí...²⁴⁰

Dalším charakteristickým rysem Antoina de Saint-Flour je jeho pohled na účel divadla jako takového. Když už jeho dramata nepobaví publikum, dostačující je i to, že se svými hrami baví on sám. O tomto Antoinově postoji se nejprve zmiňuje Valérie, jedna z jeho bývalých manželek, v dramatu *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*:

Valérie, *mírně*. – [...] Často mi říkal, že se tím baví. A že má jako autor právo bavit se především on sám. To byla jeho ušlechtilá stránka, nesnášel vážnost a úsilí – a to celkově. [...] Říkával, že ať už si myslíme cokoli, literatura nemá větší váhu než chvilková zábava. A říkal, že stejný názor měl taky Racine.²⁴¹

V dramatu *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* tento přístup „potvrzuje“ sám Antoine v dialogu se svou manželkou, která mu vyčítá jeho neúspěch u publika:

Charlotte *se jízlivě vysmívá*. – [...] Tvoje poslední generálka byla příšerná, můj ubohý příteli!

Antoine. – Já jsem se bavil [...].

Charlotte. – Tos byl ale sám.²⁴²

Sebekritice se pak podrobuje i sám Antoine. V obou hrách dává zapravdu ostatním postavám sice s určitou dávkou ironie, ale zároveň je z jeho postoje patrné, že mu nálepka laciného komika nijak zvlášť nevadí. Ve vypjatém rozhovoru s divadelním kritikem Cravatarem (*Drahý Antoine aneb Promarněná láska*) sám sebe označuje za laciného komika:

²⁴⁰ Camomille. – Non, papa. Ce serait une bonne situation de théâtre si tu te décidais enfin à faire franchement des vaudevilles, comme ton vrai talent t'y portait... (Ibid., s. 124).

²⁴¹ Valérie, *doucement*. – [...] Il m'a dit souvent que cela l'amusait. Et qu'il avait bien le droit de s'amuser lui le premier. C'était son côté gentilhomme, il détestait le sérieux et l'effort – en tout. [...] Il disait que la littérature, quoi qu'on pense, ne valait pas autre chose que le divertissement d'un moment. Il disait que c'était aussi l'avis de Racine. (ANOUILH, Jean, *Cher Antoine ou L'Amour raté*, op. cit., s. 26–27).

²⁴² Charlotte *ricane, amère*. – [...] Ta dernière générale a été sinistre, mon pauvre ami ! / Antoine. – Moi, j'ai ri [...]. / Charlotte. – Tu as été le seul. (ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, op. cit., s. 13).

Antoine, *náhle odlehčeně*. – [...] Jsem vznětlivý, zbytečně jízlivý – a taky trochu sprostáák. A mé srandičky budou vždycky jen srandičkami lázeňského šviháka!²⁴³

Antoine v díle *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* během dialogu se svou milenkou Edwigou používá pro sebehodnocení doslova stejný příměr:

Antoine. – [...] Vytvářím slovní hříčky, jaké dělají lázeňští šviháci, [...] dost se mi toho navyčítali!²⁴⁴

Zároveň se Antoine ale snaží ostatní upozornit na to, že sám život je fraška, kterou je nutno brát s nadhledem a humorem. V dramatu *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* se Antoine ocitá ve snu, během kterého je podroben jakémusi soudnímu výsledku proto, že bere věci příliš na lehkou váhu, což se následně zrcadlí i v jeho literární tvorbě:

Hrbáč. – Takže ve skutečnosti neberete nic vážně?

Antoine. – Když jsem vnímal něco jako vážné, snažil jsem se to tak brát. Ale ta otřesná vážnost mých současníků, především těch, kteří se označují jako pokrokáři, [...] mě v podstatě dovedli k tomu, že jsem jako protireakci začal brát věci s lehkostí, občas vše otočit ve výsměch... Uznávám, že s nepřirozenou bujarostí a určitým špatným vkusem.²⁴⁵

Využívání příměru, ve kterém je přirovnáván život k divadelní hře, je ostatně společným rysem Antonia de Saint-Flour ve všech hrách, ve kterých se objevuje. Antoine z díla *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* si nad neustálými zbytečnými žabomyšími válkami, které svádí se svou nesnesitelnou manželkou, posteskuje takto:

Antoine. – [...] Dobrý Bože, život by měl být jednodušší! Proč hrát stále v dramatu, když – celkově vzato – láska, politika nebo lidi, všechno je vždycky spíš směšné nebo vtipné?²⁴⁶

²⁴³ Antoine, *soudain, léger*. – Tu dois avoir raison. Je suis irritable, inutilement amer – et un peu mufle. Et mes plaisanteries seront toujours des plaisanteries de garçon de bains ! (ANOUILH, Jean, *Cher Antoine ou L'Amour raté*, op. cit., s. 78).

²⁴⁴ Antoine. – [...] Je fais un jeu de mots de garçon de bains, [...] il me l'ont assez reproché ! (ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, op. cit., s. 96).

²⁴⁵ Le Bossu. – En vérité, vous ne prenez rien au sérieux ? / Antoine. – Je m'efforçais de le faire, lorsque je sentais quelque chose de sérieux. Mais l'abominable sérieux de mes contemporains particulièrement de ceux qui se disaient progressistes [...] m'avaient en effet amené, par réaction, à prendre légèrement les choses, et à les tourner parfois en dérision... Avec une gaillardise affecté et un certain mauvais goût, je le reconnais. (Ibid., s. 132–133).

²⁴⁶ Antoine. – [...] Cela devrait être plus simple, bon Dieu, la vie ! Pourquoi toujours jouer au drame, alors que, tout bien pesé, l'amour, la politique, les hommes, tout est toujours plutôt ridicule et rigolo ? (Ibid., s. 42).

Ve stejném duchu se vyjadřuje o životě i Antonio di San-Floura v dramatu *Ředitel opery*, když se zamýšlí nad tragikomičností milostných vztahů své dcery, která z nešťastné lásky opakovaně a neúspěšně páchá sebevraždu:

Antonio. – [...] Člověk vždycky hraje jenom v komedii, ale v dnešní době jsou všichni přesvědčeni, že hrají v dramatu. To je míchání žánrů. A to je ta nejhorší věc na světě.²⁴⁷

IV.1.1.3 Léon de Saint-Pé

Počínaje dramatem *Ardela neboli Kopretina* se v Anouilhově tvorbě začíná objevovat postava Léona de Saint-Pé a s postavou tohoto jména se pak u něj setkáváme ještě celkem čtyřikrát, a to v dramatu *Valčík toreadorů* a v trojici her „fraškovitých“: *Drazí Ftákovi*, *Kalhoty* a *Pupek*. V prvních dvou jmenovaných hrách, které obě patří do skupiny her „skřípavých“, představuje Léon de Saint-Pé věkově blíže neurčeného generála ve výslužbě. Obě dramata spojuje především stěžejní motiv milostného trojúhelníku, kdy generál žije v nefungujícím manželství se svou chorobně žárlivou manželkou a v mileneckém vztahu s o mnoho let mladší ženou se snaží najít únik ze samoty. Léonovi (*Ardela neboli Kopretina*) se to daří a v mileneckém vztahu se služkou Adou nachází to, co hledá:

Generál. – [...] Mám tě rád. (*Odvrátí oči.*) Lépe řečeno, potřebuju tě. Víím, že mě nemůžeš milovat, ale dám ti všechno, co si budeš přát. Bez tvé vůně, každodenního dotyku tvého těla se v tomhle domě cítím jako opuštěný malý chlapec.²⁴⁸

Léon de Saint-Pé opět jako generál ve výslužbě a otec rodiny (*Valčík toreadorů*) žije se svou chorobně žárlivou manželkou, která mu je neustále nablízku, simuluje nejrůznější podivné choroby a svůj špatný zdravotní stav dává za vinu právě Léonovi, který ji podle ní podvádí, když ne ve skutečnosti, tak alespoň v myšlenkách. Snaží se sepisovat své *Paměti*, ale je od práce neustále vyrušován, ať už svými dvěma dcerami nebo doktorem. Podivné chování Léonovy manželky není nikterak neopodstatněné, neboť kromě toho, že se Léon přiznává

²⁴⁷ Antonio. – [...] On ne joue jamais que des comédies, mais de nos jours, tout le monde se figure jouer des drames. C'est la confusion des genres. Ce qu'il y a de pire au monde. (ANOUILH, Jean, *Le Directeur de l'Opéra*, op. cit., s. 273).

²⁴⁸ Le Général. – [...] Je t'aime. (*Il détourne les yeux.*) Enfin, je besoin de toi. Je sais que tu ne peux pas m'aimer, mais je te donnerai tout ce que tu voudras. Sans ton odeur, sans ton corps chaque jour touché, je suis comme un petit garçon seul au monde dans cette maison. (ANOUILH, Jean, *Ardèle ou La Marguerite*, in: *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Tome II, op. cit., s. 258).

svému lékaři, že měl řadu milenek, za ním navíc přijíždí slečna de Sainte-Euverte, dívka, se kterou se setkal před sedmnácti lety na plese. Protože však Léon neměl nikdy dost odvahy ukončit vztah s manželkou, situaci se rozhodne vyřešit ona sama.

Léon se později stává ústřední postavou tří Anouillových vrcholných her, *Drazí Ftákovi*, *Kalhoty* a *Pupek*, které do značné míry na právě zmíněné „skřípavé“ hry navazují. Kromě jména vykazují všechny tři postavy nápadně stejné charakterové rysy, jsou konfrontovány s podobnými životními situacemi, vykonávají stejné povolání, zaobírají se stejnými myšlenkami a zauímají stejný postoj k životu. Léon je ve všech třech hrách finančně vykořisťovaný ostatními členy své rodiny a zatímco bývalé ženy mu vyčítají pouze to, že jim neposkytuje dostatek finanční podpory, děti mu navíc vyčítají, že odešel od rodiny a dostatečně se jim nevěnoval.

Zatímco v dramatu *Valčík toreadorů* představuje Léon generála ve výslužbě, který se psaní *Paměti* věnuje jen pro ukrácení volných chvil, Léon ve všech třech zmíněných hrách „fraškovitých“ je spisovatelem svou profesí. Stejně jako Antoine de Saint-Flour se i Léon jakožto spisovatel stává terčem kritických poznámek svých blízkých, kteří hodnotí jeho tvorbu. V této hře představuje Léon dramatika na odpočinku, který se pod tlakem členů rodiny, jíž neustále chybí peníze, uvolí napsat poslední dílo, ačkoliv je svou rodinou a údajně i celou Paříží opovrhován a považován za druhořadého autora. Jeho syn Artur přiznává, že mu otcova reputace nijak neusnadňovala studium:

Arthur. – [...] Tvoje knihy se vždycky velice dobře prodávaly. U jezuitů jsem z toho měl velkou ostudu, že jsi nebyl jako autor distingovanější. Věř mi, že být potomek autora detektivních bestsellerů, to není na prestižním humanitním gymnáziu moc dobrá nálepka. Studovali tam synové jednoho významného katolického básníka a několik vnuků akademiků.²⁴⁹

Jeho nejstarší dcera Lucie si zas pro změnu stěžuje, že se kvůli otcově tvorbě stydí ukazovat ve společnosti:

Lucie *zahořkle se pousměje*. – Už nevíme, kam se s Archibaldem na literárních dýcháncích schovat, když zrovna vyjde nějaká tvoje nová kniha.²⁵⁰

²⁴⁹ Arthur. – [...] Tu t'es toujours très bien vendu. Cela m'a fait assez honte, chez les Jésuites, que tu ne sois pas un auteur plus distingué. Le rejeton du best-selles des policiers ; cela la foutait mal, crois-moi, dans ce collège humaniste et élégant. Il y avait là les fils d'un grand poète catholique et plusieurs petits-fils d'académiciens. (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 11).

²⁵⁰ Lucie *a un petit rire aigri*. – Archibald et moi, nous ne savons plus où nous mettre dans les cocktails littéraires, quand un de tes nouveaux bouquins vient de sortir. (Ibid., s. 23).

Ani jeho bývalá manželka a matka jedné z jeho dcer Mélusine Melita Léona jakožto spisovatele příliš nechválí:

Mélusine, *nenávistně*. – Ničemo. Jsi opravdový ničema, toť vše. Zapšklý a lehkomyšlný starý fraškař, který všechno zasvětil vymýšlení slovních hříček! Celá Paříž tě nesnáší.²⁵¹

Ani Léon z dramatu *Pupek* není ušetřen kritiky. Výčitky jeho manželky Ardely se navíc nápadně podobají těm, které měly postavy na adresu Antoina de Saint-Flour. Ve chvíli, kdy se Léon setkává se svou manželkou a dětmi, se kterými již dlouho nežije, ale zajišťuje je finančně, obrací se Ardèle k jejich dětem s následujícím sdělením:

Ardela. – Víte dobře, že se váš otec chlubí tím, že nikdy nic nebere vážně. Ať už je pro něj to utrpení, které podstoupil, aby zvýšil hlas, jakékoliv, jeho divadlo nikdy nedokázalo překročit hranice bulváru. A i před těmi nejsrdceryvnějšími příběhy dává přednost hrátkám se slovíčky. Brecht, Ionesco nebo Beckett brali lidský úděl vážně! Ale on?!

Stejně jako Julienu Paluchovi vyčítali, že nesleví ze své představy o literatuře na úkor rodiny, a Antoinovi de Saint-Flour že se nepřizpůsobuje aktuálním literárním trendům, vyčítají i Léonovi de Saint-Pé, že není ani kvůli rodině schopen psát kvalitní literaturu:

Ardela. – [...] Kdyby sis alespoň otevřeně zvolil cestu neustálé revolty, jak to udělali Sartre nebo Aragon, a pěstoval absurdno! Moderní absurdno, jako to dokázali tvoji konkurenti... Mohl ses možná udržet na hladině. Ale ne. Ty ses dokonce ani nesnažil být hermetický! Byť bys to měl udělat kvůli své rodině!... Nebylo by to přece tak složité! S trochou dobré vůle jsi mohl být avantgardní, jako všichni ostatní...²⁵³

Ke kvalitám literárních děl hlavního hrdiny se ale nevyjadřují jen manželky. Ve hře *Epizoda ze života jednoho autora* je Autor, jakási anticipace postavy Léona de Saint-Pé,

²⁵¹ Mélusine, *haineuse*. – Un salaud. Tu es un vrai salaud, voilà tout. Un vieux boulevardier sinistre et frivole, qui sacrifierait tout pour faire un mot ! Tout le monde te hait à Paris. (Ibid., s. 67).

²⁵² Ardèle. – Vous savez bien que votre père se vante de n'avoir jamais rien pris au sérieux. Quel que soit le mal qu'il s'est donné pour hausser le ton, son théâtre n'a jamais su franchir les frontières du boulevard. Devant les cas les plus poignants, une contrepèterie lui suffit. Brecht, Ionesco, Beckett, ont pris la condition humaine au sérieux, eux ! Mais lui ! (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 341).

²⁵³ Ardèle. – [...] Si, du moins, optant franchement pour la révolte permanente, comme Sartre ou Aragon, tu avais cultivé l'absurde ! Un absurde moderne comme tes concurrents ont su le faire... Tu aurais peut-être pu surnager. Mais non. Tu n'as même pas fait l'effort d'être hermétique ! Ne serait-ce que pour ta famille !... Ce n'était pourtant pas bien difficile ! Avec un peu de bonne volonté tu aurais pu être d'avantgarde, comme tout le monde... (Ibid., s. 343).

osočován ze strany svého přítele Gustava. Ten popisuje Autorovi svůj chystaný scénář k filmu a chce, aby mu dal Autor za pravdu, že by se k milostnému příběhu hodil tragický konec. Když mu Autor řekne, že ačkoliv sám píše i tragické příběhy, stejně má nejradši, když všechno skončí happy-endem, Gustav ho rozhněvaně nazve „ubohým malým vaudevillistou bez ambicí“. Ve chvíli, kdy se Léon (*Pupek*) přizná Gastonovi - svému příživnickému kamarádovi z dětství, který se sám považuje za moderního autora - že jeho díla místy nechápe, nicméně je oceňuje, nazve ho Gaston „starým boulevardistou“, kterému duchovní rozměr věcí naprosto uniká. Sarkasticky dodává, že však Léona bere takového, jaký je, a až lidé jednou konečně pochopí hodnotu jeho díla, což se dosud nestalo, a budou se podívat nad tím, jak se mohl přátelit zrovna s Léonem, vysměje se jim, neboť přátelství staví výš než úspěch. Léonovu právě vznikající novou hru *Bídníci* ironicky označuje jako „mistrovské dílo“, povýšeně konstatuje, že dramatici Léonova typu nepotřebují myslet, jen když píšou, a že je Léon se svým Molièrem, ke kterému vzhlíží, v dnešní době absurdního dramatu směšný.

Návaznost „fraškovitých“ her na hry „skřípavé“ se projevuje v rovině vztahu Léona ke své manželce. V dramatu *Valčík toreadorů*, jedné z prvních Anouilhových her, kde se Léon de Saint-Pé objevuje, je zdůrazněna myšlenka manželství jako věčně trvajícího svazku, a to i v případě, kdy ze vztahu vyprchá jakýkoli milostný cit. Poprvé zaznívá z úst paralyzou stížená manželka Léona, zatímco on ostře nesouhlasí:

Generál. – Nepatřím vám. [...] Nepatřím nikomu, madam. Možná sám sobě.

Generálová. – Ne! Už si nepatříš. Jsem tvoje žena. Tvoje žena před Bohem a před zákonem. Oba dva jsme podepsali smlouvu a já mám právo všude tě následovat. Patříš mi. Chtěl bys nějakou mladší, teď, když jsi opotřeboval tuhle? Neexistuje, můj drahý! A i kdybych hnula ve svém kolečkovém křesle, byla odpudivá, nepotřebná a slintavá, byla bych tvoje žena a ty bys mohl mít tak leda ostudu. Kam půjdeš ty, půjdu vždycky i já, nechám se tlačit na vozíku nebo půjdu o holích a všichni z toho budou mít děs a budou se ti smát, když budu křičet: „Já jsem tvoje žena.“²⁵⁴

Podobný názor vyslovuje v dramatu *Pupek*, Anouilhově poslední hře, kde je hlavním protagonistou Léon de Saint-Pé, taktéž paralyzovaná Léonova manželka Ardèle:

²⁵⁴ Le Général. – Je ne suis pas à vous. [...] À personne, madame. À moi peut-être. / La Générale. – Non ! Tu ne t'appartiens plus. Je suis ta femme. Ta femme devant Dieu et devant la loi. Nous avons signé le contrat tous les deux et j'ai le droit de te suivre partout. Tu m'appartiens. Tu en voudrais bien une plus jeune, maintenant que tu as usé celle-là ? Impossible, mon bonhomme ! Et quand je pourrais dans mon fauteuil à roulettes, dégoûtante et inutile et bavante, je serais ta femme encore et tu n'y pourrais rien, qu'avoir honte. Où tu iras, j'irai, toujours, me faisant pousser, me traînant sur mes cannes et tout le monde aura peur et rira de toi, quand je crierais : 'Je suis ta femme.' (ANOUILH, Jean, *La Valse des toréadors*, in: *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Tome II, op. cit., s. 348).

Ardela. – Protože jsem dobře věděla, že by ses ani neobtěžoval jít za mnou, nechala jsem se k tobě odnést, abych tu zemřela. [...] Položte mě tamhle. Vedle něj. Do manželského lože. [...] Kdekoli, kde je postel pro dva a ty v ní ležíš, je to manželské lože a já mám právo ležet v ní vedle tebe, protože jsem tvá žena!²⁵⁵

Jak Léon z dramatu *Valčík toreadorů*, tak i Léon ze hry *Pupek* reagují na tato manželčina slova stejně zděšeně. V prvním případě Léon uvádí jako důvod nefunkčnosti manželství nudu:

Generál. – Už vás nechci ani vidět, ani slyšet! Je tu ještě něco silnějšího než moje nenávist a znechucení. To, že vedle vás, madam, umírám nudou.²⁵⁶

V druhém případě Léon, který žije s milenkou Josefínou, vehementně poukazuje na své právo na svobodu:

Léon, *schoulený hrůzou zařve*. – Manželské lože! [...] Já jsem volný, slyšíš? Jsem svobodný!²⁵⁷

Znatelný posun lze oproti Léonovi z dřív vzniklých her vysledovat i ve vztahu této postavy ke svým dětem. Zatímco v dřívějších hrách Léon své děti, které za ním pravidelně přicházejí s žádostí o pomoc, vždycky vyslechne a jejich problémy za ně vyřeší, ve dramatech *Kalhoty* a *Pupek* k nim je už mnohem méně vstřícný a neustálé vykořisťování ze strany svých dětí začíná konečně nazývat pravým jménem. Například v dramatu *Pupek* svého syna Artura odbyde následovně:

Artur. – Dobrý den, tati. Brzy ráno jsem volal tvé služebné, že tě nutně potřebuju vidět.

Léon, *nabubřele*. – No tak se na mě tiše pokoukej, co hrdlo ráčí, a pak vypadni. Pracuju.

Arthur *ukřivděně vykřikne*. – Tati! Jsem tvůj jediný syn!

Léon. – To mi říkáš už sedmadvacet let. [...] Začíná to být nevhodné.²⁵⁸

²⁵⁵ Ardèle. – Comme j'ai pensé que tu ne te dérangerais même pas, je me suis fait porter chez toi en ambulance pour y mourir. [...] Mettez-moi là. À côté de lui. Dans le lit conjugal. [...] Partout où il y a un lit à deux places et que tu y es couché, c'est le lit conjugal et j'ai le droit d'y être couchée à côté de toi, parce que je suis ta femme ! (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 386–387).

²⁵⁶ Le Général. – Je ne veux plus vous voir, plus vous entendre ! Et il y a quelque chose d'encore plus fort que ma haine et que mon dégoût. C'est que je meurs d'ennui, madame, à côté de vous. (ANOUILH, Jean, *La Valse des toréadors*, op. cit., s. 349).

²⁵⁷ Léon *hurle, recroquevillé de terreur*. – Le lit conjugal ! [...] Je suis libre, tu entends, je suis libre ! (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 386–387).

Zatímco ve „skřípavých“ hrách představuje Léon typ idealisty, který je plný elánu a plánu do budoucna, ve hrách „fraškovitých“ se mění v postavu, která na jedné straně všechny ideály ztratila, na straně druhé ale právě díky tomu ke svému okolí přistupuje s čím dál větším nadhledem, humorem a ironií.

IV.1.2 Hlavní ženské postavy

IV.1.2.1 Postava manželky

Ve hře *Valčík toreadorů* se poprvé objevuje postava chorobně žárlivé manželky, která je svému muži neustále v patách. Simuluje nejrůznější podivné choroby a svůj špatný zdravotní stav dává za vinu manželovi, který ji podvádí, když ne opravdu, tak alespoň v myšlenkách. Manžel ji doktorovi popisuje jako temperamentní ženu, která bývala zpěvačkou a divadelní herečkou, ale když po ní požadoval, aby se kariéry vzdala a starala se doma o děti, stala se zatrpklou a divadlo mu dělala doma v podobě scén ze žárlivosti. Jejich svazek tak dnes místo lásky živí jednak majetnický vztah manželky k manželovi, jednak soucit a nedostatek odvahy manžela ženu opustit. Ve hře *Ardela nebo Kopretina* je manželka Léona de Saintpé z velké části už neviditelnou postavou, která se před deseti lety zbláznila z lásky k němu, život tráví v pokoji v prvním patře domu a ve čtvrt hodinových časových intervalech svého muže volá, aby měla přehled, kde je a co dělá. Na scéně se objeví jen v závěru hry, kdy ve zdrcujícím monologu popisuje, jak ze svého pokoje slyší všechny neřestné zvuky, které se v době ozvou, a následně mechanicky odříkává jména všech manželových milenek. Ve zcela neviditelnou postavu se manželka Léona de Saint-Pé se mění ve hře *Drazí Ftákovi*, kdy je v pokoji zavřená už patnáct let. Manžel ji cynicky a nenávisně popisuje jako neúspěšnou herečku, která sice tvrdí, že se zbláznila z lásky k němu a z jeho neustálých mimomanželských milostných avantýr, ale ve skutečnosti ho nikdy opravdu nemilovala a podváděla ho ještě dřív než on ji. Teď žije v domnění, že je paralyzovaná, a leze

²⁵⁸ Arthur. – Bonjour, papa. J'ai téléphoné très tôt à ta femme de ménage, car il fallait absolument que je te voie ce matin. / Léon, *rogue*. – Eh bien, contemple-moi tout ton saoul en silence et file. Je travaille. / Arthur *s'exclame, blessé*. – Papa ! Je suis ton seul fils ! / Léon. – Il y a vint-sept ans que tu me dis ça. [...] Cela finit par être indécent. (Ibid., s. 298).

po čtyřech mezi prázdnými lahvemi whisky, které vypila. Dle jeho slov je to „staré obézní monstrum, směšné a nechutné, na které se tu všichni snaží zapomenout.“²⁵⁹

Zmíněné dvě hry, ve kterých se objevuje tato bláznivá manželka a o nichž jsme již částečně pojednali v předchozích kapitolách v souvislosti s mužskými postavami, spojuje leitmotiv volání „Léone!“, které je ostatními postavami vyjma samotného Léona vyhodnocováno jako křik páva. Manžel vždy překvapeným až zděšeným návštěvníkům jejich domácnosti vysvětluje, že je to hlas jeho ženy. Léon v dramatu *Ardela neboli Kopretina* osvětluje původ a důvod tohoto volání hned v úvodu hry a všem nově přichozím v průběhu děje volání vysvětluje stále znovu. V dramatu *Drazí Ftákovi* se toto volání objevuje mnohdy jen jako zvuková kulisa postavami nikterak nepovšimnutá, nebo Léon odbyde všechny, kdo se ptají, zdali má Léon páva, strohým konstatováním, že je to jeho žena. Podrobného vysvětlení se všem dostává až v závěru hry. Motiv zde navíc na rozdíl od hry *Ardela neboli Kopretina* nabývá ještě tragikomičtějšího rozměru, neboť je do děje zakomponován i křik opravdového páva a nikdo kromě samotného Léona není schopen tyto dva zvuky bezpečně rozeznat, a to ani Léonův syn Artur.

Pokud se první manželka neobjevuje jako takto částečně nebo už zcela psychicky nemocná osoba, vystupuje jako žena, která z manžela neustále ždíme peníze, otevřeně se hlásí ke svým milencům a velice nechvalně se vyjadřuje o manželově spisovatelském umění. Manželka Ardèle (*Epizoda ze života jednoho autora*) zahrnuje manžela neustálými absurdními výčitkami. Charlotta (*Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*), která ale naopak místo jakýchkoli výčitek ohledně manželovy nevěry mlčí, chce být jako Penelopa až do konce příkladnou manželkou a manžela nechat „chcípnout výčitkami“. Ve dvou pozdějších hrách už manželé žijí dávno odděleně a jejich veškerá komunikace se točí ohledně výše finančních částek, které manžel své rodině posílá. Dona Anna (*Ředitel opery*) posílá svému manželovi faktury za nejrůznější lékařské a ozdravné kúry. Manželka Ada (*Kalhoty*) dá manžela k feministickému soudu, protože měl poměr se služkou. Zatímco na něj čeká, je přivázan ke kůlu. Ardèle (*Pupek*) lituje, že mu obětovala celý život, a silně ironickými poznámkami se ho snaží přimět, aby své peníze dával jí a jejím dětem místo své milence nebo Gastonovi, příživnickému a vyděračskému „příteli z dětství“. Motiv manželčina nezvratného přesvědčení, že jí manžel patří díky manželskému slibu navždy, i když z jejich svazku vyprchala veškerá láska, který se objevoval už v dramatech *Valčík toreadorů* a *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*, uzavírá v poslední Anouilhově hře *Pupek* moment, kdy se Ardèle, přesvědčená,

²⁵⁹ „un vieux monstre obèse, ridicule et dégoûtant, que tout le monde essaie d’oublier, ici.“ (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 110).

že je stížena paralýzou, nechá na nosítkách odnést k manželovi a vyžaduje, aby ji položili vedle něho do manželské postele. Stejně jako v předchozích hrách, kde se motiv objevuje, je tato záležitost zároveň jedinou věcí, která dovede manžela opravdu vyvést z míry, neboť se mu takový závazek a ztráta svobody zdají děsivé. Ardèle však oponuje slovy, že „všude tam, kde je postel pro dva a ty tam ležíš, tam je naše manželské lože a já mám právo ležet tam vedle tebe, protože jsem tvá žena!“²⁶⁰

IV.1.2.2 Postava milenky

Další důležitou ženskou postavou je postava milenky. V dramatech *Epizoda ze života jednoho autora*, *Ardela neboli Kopretina* a *Kalhoty* je milenkou hlavního hrdiny služka. Bereme-li v potaz chronologii vzniku her, můžeme pozorovat, že se role milenky-služky stává co do důležitosti čím dál větší, s čímž jde ruku v ruce i kvantita pronesených replik těmito postavami. Služka v dramatu *Epizoda ze života jednoho autora* se od začátku pohybuje po scéně s pláčem. Zpočátku tomuto jejímu rozpoložení nikdo nevěnuje pozornost. Obsah jejích replik je v podstatě omezen na uvádění a vyprovázení hostů, kteří přicházejí za hlavní postavou hry, Autorem. Na přímou otázku Autora, který se později ptá, co se děje, odpovídá jen neurčitě a ještě usedavějším pláčem. Že důvod jejího pláče je těhotenství, přiznává Autorovi až v závěru, kdy se situace stává nejvyhrocenější a na Autora se lepí jedna nepříjemnost za druhou.

Zatímco ve hře *Epizoda ze života jednoho autora* je zmíněný milenecký vztah pouze naznačen, v případě hry *Ardela neboli Kopretina* vyplývá poměr hlavního hrdiny Léona a služky Ady z děje jasněji a jejich plotky se odehrávají přímo na scéně. Nejvýmluvněji v tomto směru působí hned úvodní scéna hry, kdy Léon z chodby přes zavřené dveře ráno ujišťuje svou nemocnou a podezřívavou ženu, že v noci spal, zatímco z jeho pokoje vychází služka, se kterou strávil noc, vrhá se na ni a náruživě ji líbá. Ve hře *Kalhoty* zasahují služby do děje mnohem výrazněji než v doposud zmíněných hrách. Původní Léonova služka a její dítě se stávají příčinou Léonova domácího vězení a dlouhého soudního procesu před feministickým tribunálem, který zabírá většinu celé hry. Přímou na scéně se však tato služka nikdy neobjeví, existuje jen v replikách ostatních postav. Nová služka, která přijde na její místo, hraje rovněž

²⁶⁰ „[...] partout où il y a un lit à deux places et que tu y es couché, c'est le lit conjugal et j'ai le droit d'y être couchée à côté de toi, parce que je suis ta femme !“ (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 387).

klíčovou roli, neboť zachraňuje Léona z domácího vězení ve chvíli, kdy čeká na trest v podobě kastrace, a prchá s ním do Švýcarska.

Důležitý je posun tohoto typu postavy v rámci sociální hierarchie. Zatímco služka ve hře *Epizoda ze života jednoho autora* nikterak nevystupuje ze své pozice služebné, v dramatu *Ardela neboli Kopretina* jsou již naznačeny určité výhody, které služka ze svého poměru s mužem z vyšší společenské třídy těží, a chová se nepřístupně a hrdě:

Ada, netečně, zatímco Generál má svůj nos na jejím krku a ve výstřihu. – Pánova snídaně je připravena v jeho pracovně.

Generál. - [...] Až budeš za chvíli uklízet v pokoji malého, vyvěsíš z okna prostěradlo. Přijdu za tebou. Koupil jsem ti, cos chtěla.²⁶¹

Nová služka ze hry *Kalhoty* jde v tomto směru ještě dál a záhy poté, co zachrání Léona z domácího vězení, se mění ze služby na emancipovanou a sekýrnickou ženu, která se svým chováním nápadně podobá Léonově manželce. Přestože Léonovi stále vyká, vyslovuje nejrůznější požadavky a podmínky jejich vztahu:

Nová služebná, *náhle dodává.* – Jenže víte, jací lidé tam jsou – nechci, aby na mě v obchodech koukali skrz prsty! Pokud se mnou chcete tvořit pár, musíme říkat, že jsme manželé! [...] A taky si budeme muset pořídit služku – protože už to je moc dlouho, co makám, a mám toho už po krk!

Léon, *kterému ten nápad rozhodně není proti srsti.* – Nějakou milou malou Švýcarečku jako au pair... Proč ne?

Nová služebná, *neústupně.* – Ne. Žádnou malou milou Švýcarečku jako au pair! Garantuji vám, že vyberu nějakou ošklivku; protože jsem hodně žárlivá! [...] Ale do vašeho *Figara* bude třeba psát i nadále – co říkáte? Každé ráno, abychom vydělali peníze na chod domácnosti. Protože bez toho žádné techtle mechtle nebudou ani jednou za týden! Odteď budu paní já!²⁶²

²⁶¹ *Ada, impassible, tandis que le général a le nez dans son cou et son corsage.* – Le petit déjeuner de Monsieur est servi dans son bureau. / Le Général. – [...] Tout à l'heure, quand tu feras la chambre du petit, tu mettras les draps à la fenêtre. Je monterai. Je t'ai acheté ce que tu voulais. (ANOUILH, Jean, *Ardèle ou La Marguerite*, op. cit., s. 238).

²⁶² *La nouvelle bonne, soudain précise.* – Seulement vous savez comme ils sont, là-bas – je ne veux pas qu'on me regarde de travers chez les commerçants ! Si vous voulez qu'on se mette ensemble, il faudra dire qu'on est mariés ! [...] Et puis il faudra qu'on ait une bonne – parce que ça fait trop longtemps que je brique : j'en ai assez ! / Léon, *à qui cette idée ne déplaît pas.* – Une gentille petite Suissesse au pair... Pourquoi pas ? / La nouvelle bonne, *ferme.* – Non. Pas une gentille petite Suissesse au pair ! Moi je vous garantis que je la choisirai laide ; parce que je suis très jalouse ! [...] Mais votre *Figaro* il faudra bien le faire – hein ? tous les matins, pour gagner l'argent du ménage ? Parce que sans ça, le guili-guili, ça ne sera même pas une fois par semaine ! Madame, ça va être moi maintenant ! (ANOUILH, Jean, *La Culotte*, op. cit., s. 228–229).

I postava Edwigy Pataquès (*Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*) a Joséphine (*Pupek*) je co do původu z nižší společenské vrstvy. Společně mají to, že ve snaze stát se slavnou filmovou hvězdou studovaly hereckou školu a od milostného poměru si slibují především protekci v uměleckých kruzích. Zároveň ale neskrývají, že si podobným způsobem snažily kariérně polepšit už dřív. Edwiga prozrazuje, že jí ke vstupu do světa filmu pomohla soutěž krásy:

Edwiga. – A ten den, co jsem byla zvolena Miss La Garoupe, jsem se zalíbila Goldenstockovi, který byl členem poroty... [...] A takhle jsem se dostala k filmu.

Antoine *bručí*. – Goldenstock! Samozřejmě, že jsem tušil, má drahá, že tvůj otec nikdy nebyl vicekonzulem Nicaraguy v Nice a že si trochu vymýšlíš; ale místo toho se dozvědět, žes dělala kurvu! Říkalas mi přece, žes byla na konzervatoři!

Edwiga, *vyskočí, bez sebe*. – Ale já jsem nikdy nebyla kurva, ty hrubiáne! A na konzervatoři jsem studovala dva roky!²⁶³

Joséphine si namlouvá, že má velký herecký talent. Bezelstně ale dodává, že svou příležitost být obsazena do jisté filmové role promarnila tím, že nemohla být po vůli režisérovi, který si ji vybral, protože se musela po večerech starat o svou nemocnou matku:

Joséphine *zarputile a obšírně spustí*. – Když jsem tě poznala v našem kroužku studentů v Simonově škole dramatického umění, byla jsem už skoro hvězda. Všimli si mě. Jeden slavný filmový režisér mi dokonce řekl, že si na mě myslel s jednou rolí... Bohužel jsem s ním ale zrovna ten večer neměla čas jít na večeři.²⁶⁴

V replikách obou milenek lze vyčíst mezi řádky snahu dokázat milenci, že jsou do principů fungování filmové branže zasvěcenější než on. Edwiga zakončuje své vyprávění o neuskutečněném snu filmové herečky slovy:

²⁶³ Edwiga. – Et puis le jour où j'ai été élue Miss La Garoupe, j'ai plu à Goldenstock qui faisait partie du jury... [...] Et c'est comme ça que j'ai commencé à faire du cinéma. / Antoine *grommelle*. – Goldenstock ! Je me doutais bien, ma petite, que ton père n'avait jamais été vice-consul du Nicaragua à Nice, et que tu rêvais un peu; mais de là à m'apprendre que tu avais été putain ! Tu m'avais dit que tu étais au Conservatoire ? / Edwiga, *se dresse, hors d'elle*. – Mais je n'ai jamais été putain, grossier personnage ! Et au Conservatoire, j'y ai été deux ans ! (ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, op. cit., s. 86).

²⁶⁴ Joséphine *commence, farouche, volubile*. – Quand je t'ai rencontré, dans notre petit milieu des élèves du Cours Simon, j'étais presque une vedette. On m'avait remarquée. Un metteur en scène de cinéma très connu m'avait même dit qu'il pensait à moi pour un rôle... Malheureusement je n'étais pas libre à dîner ce soir-là. (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 357).

Edwiga, *hrdě*. – Film, to je svět jen pro pár vyvolených, víš?²⁶⁵

Stejnou větu jen s nepatrnou obměnou pronáší i Joséphine:

Joséphine. – [...] Film je jen pro pár vyvolených, víš?²⁶⁶

Obě milenky navíc postupně docházejí ke zjištění, že se jim nedostává toho, co si přály, ani se současným milencem. Ba naopak – vyčítají mu, že je takový poměr v kariérním rozletu spíše brzdí, neboť jim milenec není schopen nebo ochoten zajistit slibnou hereckou kariéru. Ani jedna z milenek nezastírá, že do takového vztahu vstoupily ze zjištěných důvodů. V případě dramatu *Pupek* je tragikomický charakter mileneckého vztahu ještě umocněn tím, že Joséphine vnímá milence jako přítěž kvůli jeho špatnému zdravotnímu stavu:

Joséphine. – Pak jsem ho potkala znovu, toho slavného režiséra, jehož jméno ti neřeknu; [...] a nabídl mi, jestli s ním nechci jít na večeři – že má nějaké další plány. Ale to už jsem bohužel znala tebe. [...] Rozhodla jsem se, že ti od té chvíle, co jsme spolu, budu věrná, protože jsem byla přesvědčená, že mě upřímně miluješ. Jsem prostě taková: srdce především... Ale co jsem tím získala? Jednu dvaatřicetirádkovou roli ve hře, která propadla – a dnu!²⁶⁷

Určitá návaznost charakterů a osudů mileneckého páru Edwiga-Antoine z dramatu *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* s mileneckým párem Joséphine-Léon ze hry *Pupek* vyvstává v souvislosti se zmínkou o společných honosných večeřích. Edwiga, pocházející z nuzných poměrů, se sice pohoršuje nad vysokou cenou jídel, ale zároveň vyčítá Antoinovi, že by se snad rozpakoval zaplatit jí to nejdražší. Z principu si objednává kaviár, neboť je to obvyklá póza milenek, které jdou na večeři s pánem, který si je vydržuje:

Edwiga. – [...] Já když pomyslím na to, z čeho žije má matka, a dívám se na ty ceny na jídelním lístku v restauracích, kam mě bereš, mám chuť zvracet!

Antoine, *náhle zuřivě*. – Ano, ale daleka toho, že bys zvracela, si objednáš ústřice! (*A s určitou zatrpklostí dodá.*) Pokud si zrovna neobjednáš kaviár!

²⁶⁵ Edwiga, *digne*. – C'est un monde très fermé, tu sais, le cinéma. (ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, op. cit., s. 85).

²⁶⁶ Joséphine. – [...] C'est très fermé, tu sais, le cinéma ! (ANOUILH, Jean, *Le Nombri*, op. cit., s. 357).

²⁶⁷ Joséphine. – Je l'ai rencontré depuis, ce grand metteur en scène dont je ne te dirai pas le nom ; [...] et il m'a proposé de dîner avec lui – qu'il avait un autre projet. Malheureusement, je te connaissais déjà. [...] J'avais décidé que je te serais fidèle à partir du moment où je me mettais avec toi, parce que j'avais cru comprendre que tu m'aimais sincèrement. Je suis comme ça, moi : le cœur d'abord... Mais qu'est-ce que j'y ai gagné ? Un rôle de trente-deux lignes dans une pièce qui a été un four – et la goutte ! (Ibid., s. 358–359).

Edwiga, *nepřístupně*. – To je nešvar obyčejných děvek. Ani jí to moc nechutná, ale nemůže se cpát ničím jiným, když jde na večeři se svým pánem. Jsi navíc lakomý? Zdá se ti to moc drahé, ten kaviár? Antoine. – Ne. Pod podmínkou, že má člověk kuráž ho jíst, aniž by mluvil o bídě ostatních.²⁶⁸

V případě mileneckého páru z dramatu *Pupek* je to sám Léon, který se přiznává, že je na placení kaviáru příliš lakomý, a zuří, že jeho milenka Joséphine odmítla pozvání na luxusní večeři od jiného muže:

Léon, *upřímně naštvaný*. – Proč jsi tam nešla? Nikdy jsem ti nebránil v jídle! Tím spíš, že zbožňuješ kaviár, který ti já, starý lakomec, nedopřeju.

Joséphine. – Nedělej hloupého; moc dobře víš, že když se muž rozhodně utrácet v drahé restauraci – při tom, co to dnes stojí – je to proto, že si od toho něco slibuje... Nacpat se kachnou na pomerančích a vyzunknout láhev šampaňského, abych mu pak při dezertu řekla, že mě bolí hlava, to se nedělá, můj milý! I kurvy mají přecejzen nějaké vychování!²⁶⁹

Výjimku tvoří postava slečny de Sainte-Euverte (*Valčík toreadorů*), která je jako jediná z milenek urozeného původu. Navíc ani není milenkou v pravém slova smyslu, jde o dávnou lásku hlavního hrdiny Léona, kterou potkal na plese před sedmnácti lety, krátce po svatbě se svou nynější žárlivou a nemocnou ženou. Nebyli tedy milenci, ale při Valčíku toreadorů si slíbili, že na sebe počkají. Během prvního jednání hry slečna de Sainte-Euverte přijíždí za Léonem definitivně a vyhrožuje sebevraždou, jestli ji nechá čekat byť jen o minutu déle. Léon však dává přednost záchraně manželky, která vše z vedlejšího pokoje slyšela a napsala dopis na rozloučenou. Slečna de Sainte-Euverte se tak rovněž odhodlává k pokusu o sebevraždu, ale při skoku z okna dopadne na hlavu mladému Léonovu sekretáři, do kterého se následně zamiluje.

²⁶⁸ Edwiga. – [...] Et moi, quand je pense comment vit ma mère et que je regarde les prix de la carte, dans tes restaurants, j'ai envie de vomir ! / Antoine, *soudain furieux*. – Oui, mais loin de vomir, tu commandes des marennes ! (*Il ajoute avec une certaine rancœur rentrée.*) Quand ce n'est pas du caviar. / Edwiga, *fermée*. – C'est le vice des petites putains. Ça ne l'aime pas tellement, mais ça ne peut pas bouffer autre chose quand ça sort avec son Monsieur. Tu es avare en plus ? Tu trouves que c'est trop cher, le caviar ? / Antoine. – Non. À condition qu'on ait le courage de le manger sans parler de la misère des autres ! (ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, op. cit., s. 93–94).

²⁶⁹ Léon, *sincèrement navré*. – Pourquoi n'y es-tu pas allée ? Je ne t'ai jamais empêchée de te nourrir ! D'autant plus que tu adores le caviar et que je suis trop avare pour t'en offrir. / Joséphine. – Ne fais pas l'imbécile ; tu sais très bien que lorsqu'un homme fait les frais d'un grand restaurant – avec ce que ça coûte de nos jours – c'est qu'il espère quelque chose... Bouffer son canard à l'orange et siffler son champagne pour lui dire au dessert qu'on a mal à la tête, ça ne se fait pas, mon bonhomme ! Ça a tout de même des mœurs, les putains ! (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 358).

IV.1.3 Postavy dětí

IV.1.3.1 Toto

Zvláštní postavení mezi všemi dětskými postavami v Anouilhově dramatickém světě zaujímá chlapec jménem Toto. Zrodil se z Anouilhova obdivu k dílu Rogera Vittraka, jehož dramatem *Viktor aneb Dítka u moci* byl Anouilh naprosto uchvácen. Za geniální objev Anouilh považuje hlavní postavu Vittrakova dramatu, Viktora, devítiletého dvoumetrového chlapce, jakési předčasně dospělé dítě, které odkrývá pokrytectví světa dospělých a jehož veškeré chování je karikaturou chování dospělých, kteří ho obklopují. Ve hře *Ardela neboli Kopretina*, kterou Anouilh publikoval v roce 1948, rok po pařížském uvedení zmíněné Vittrakovy hry, se poprvé objevuje postava chlapce jménem Toto, který má nápadně mnoho stejných atributů jako Viktor. Podobnost lze ostatně najít i ve jménech obou postav - Toto bývá používáno jako deminutivum jména Viktor.

V obou hrách je toto kruté dítě svědkem tajností dospělých, obě postavy tajně pozoruje zálety svého otce, Viktor schovaný za závěsem, Toto skrz klíčovou díрку, obě postavy provádí zlomyslnosti služce, která je v obou případech tajnou milenkou jejich otce. Když jsou přítomny další postavy, chová se Viktor i Toto ke služce až přehnaně andělsky, když jsou s ní sami, nevybíravým až vulgárním způsobem ji slovně napadají. Jak Vittrakův Viktor, tak Anouilhův Toto dávají nepříteli služce jasně najevo svou intelektuální převahu, oba jsou si vědomi své přínaléžitosti k vyšší společenské vrstvě a byť jsou to děti, staví se vůči služce do pozice rozkazovačného pána. U Vittraka se objevuje dialog mezi Viktorem a služkou, který má podobu litanií, kdy Viktor posměšně opakuje od otce odposlouchaná důvěrná oslovení služky. Anouilh přebírá princip tohoto dialogu do své hry, kdy Toto na služku drze chrlí důvěrné výrazy, které pro ni vymyslel jeho otec. Zatímco u Vittraka zabírá scéna mezi Viktorem a služkou celou úvodní část dramatu, v Anouilhově dramatu je redukována na výměnu několika málo replik. Z intertextuálního hlediska je tak tato situace v Anouilhově dramatu kondenzací expozice dramatu Vittrakova.

Analogický je i vztah obou těchto dětských postav ke svým rodičům. Aby Viktorovi rodiče vrátili podivně se chovajícího syna do jeho role dítěte, žádají ho, aby s malou šestiletou Ester, která je dcerou další milenky Viktorova otce, sehráli scénku, jak si hrají na tatínka a maminku. Ke zděšení všech přítomných dospělých však děti před jejich zraky sehrají situaci, kterou viděli, když špehovali své rodiče. Viktor tak prozradí nevěru svého otce, jeho malá kamarádka Ester zas nevěru své matky. Variace na tuto situaci se posléze objevuje u

Anouilhe, když malý Toto navrhuje své sestřenci Marii-Christine, že si půjdou hrát na tatínka a maminku. Jejich hra však skončí surovou rvačkou. Když se pak dospělí snaží rvoucí se děti od sebe odtrhnout, děti argumentují tím, že se neperou, ale dělají si manželský výstup. Totovi a Marii-Christine patří i úplný závěr hry, kdy si navlečení do šatů svých rodičů předvádějí vyznání lásky, které se nejprve mění v hádku, kdo koho miluje víc, až vše končí opět rvačkou, které rodiče jen bezmocně přihlížejí. V obou případech se tak hra dětí stává krutou karikaturou manželského vztahu jejich rodičů, kteří se ve svých rolích s velkou nevolí poznávají.

Vitrakův text prosvítá v Anouilhově hře i na úrovni drobných motivů. Jak otec Viktora, tak otec Tota jsou generálové ve výslužbě. Viktor v jedné ze svých replik připomíná, že mají doma kartáčky na zuby v barvě francouzské trikolory, Toto si pro změnu uličnický pohvizduje *Marseillaisu*, protože ví, že mu právě tuto píseň jeho otec – vlastenecký generál, nezakáže. Z hlediska důležitosti postav však dochází k posunu. Zatímco Viktor je ústřední postavou dramatu, Anouilhův Toto je jen postavou vedlejší.

Toto se následně objevuje v celé řadě pozdějších Anouilhových dramát, a to vždy ve stejné roli – jakožto syn ústřední mužské postavy. Na jejich základě se rýsuje jediná, koherentní a ucelená charakteristika této postavy. V souhrnu tato drama uvádějí na scénu život syna hlavního hrdiny od jeho předškolního věku až do dospělosti. Považujeme-li Tota z dramatu *Ardela neboli Kopretina* za výchozí a základní variantu této postavy z celé Anouilhoovy dramatické produkce, neboť se jedná o hru, ve které se Toto objevuje poprvé, dramata *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*, *Pekař, pekařka a jejich učedníček*, *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* a *A hlavně neprobudte madam* pak mají vzhledem k ní podobu transpozic analeptických, tj. takových děl, které zobrazují minulost dané postavy. Naproti tomu dramata *Kalhoty* a *Ředitel opery* (a do jisté míry i hry *Drazí Ftákovi* a *Pupek*) můžeme vnímat jako transpozice proleptické.

Zjevně nejmladší Toto se objevuje ve hře *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*. Je šikanován a odstrkován synem mlékaře, kamarádem jeho starší sestry Marie-Christine. Ve hře na indiány dostává za úkol hrát záporné role, aby měl syn mlékaře záminku Tota bít. Toto nachází útěchu u svého otce, který mu slibuje, že ho naučí zacházet s šavlí a také mu poradí tajemství zázračného papírku, který dodává sílu a přináší štěstí. Totova stále poněkud zasněná matka Aglaé mu všechno odsouhlasí, výběr svetrů k příležitosti návštěvy i absolutně chybnou násobilku, kterou jí syn přefíká, aniž by ho skutečně vnímala.

Toto v dramatu *Pekař, pekařka a jejich učedníček* je přítomen neustálým hádkám svých rodičů a veškerou péči o něj a jeho sestru Marie-Christine zastává služka. Nad učebnicí

dějepis, který se s ním ani jeden z rodičů přes jeho opakované prosby nemá čas učit, sní o životě ve šťastné rodině, jakou byla za Velké francouzské revoluce královská rodina Ludvíka XVI., Marie-Antoinetty a malého dauphina, kdy spolu všichni drželi při sobě a projevovali si lásku tak, že je ani poslední chvíle ve vězení před popravou nevyvedly z harmonického klidu.

Osmiletý Toto ve hře *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* ve škole už dvakrát propadl a chová se hrubě k přítelkyním své matky. Otce však bere jako spojence a oceňuje čin, který se s otcem táhne celý život jako prokletí a záminka ostatních k neustálým výčitkám. Jako malý totiž načůral do babičina akvária s červenými rybičkami. Devítiletého Tota a jeho sestru v dramatu *A hlavně neprobuďte madam*, na které rodiče pracující v divadle nemají téměř vůbec čas, dostává na starost irská guvernanta Maureen, která nezvedené děti zvládá jen s vypětím všech sil.

Desetiletý Toto ve hře *Ardela neboli Kopretina* už je opravdový malý ďábel. Před služkou, která je milenkou jeho otce, posměšně opakuje otcova slova i gesta, nazývá služku husou a vyhrožuje jí, že až vyroste a vše zdědí, bude služka i jeho milenkou. Plive po zemi, kope do nábytku a se svojí sestřenicí pak navrhuje špehovat dospělé, kteří je vykázali od stolu, aby mohli probírat „svinstva“.

Dvacetiletý Toto ze hry *Kalhoty* si chce od otce - generála, který ovšem přivázan ke kůlu pyká za svůj poměr se služkou, vypůjčit uniformu a peníze. Když mu to otec odepírá, bere si to sám. Jako svědek při soudním procesu s otcem pak vypovídá, že za všechny jeho neúspěchy může otec, respektive jeho falus, který mu naháněl odvždycky strach a čtyřikrát neudělal maturitu, neboť se bál vzít do ruky pero, které otcův falus připomínalo. Za to, že byl nezuživé dítě a v životě nikdy nic nedokázal, může tento jeho oidipovský komplex.

Čtyřicetiletý Toto v dramatu *Ředitel opery* nemá dosud složenou maturitu a prohrává velké sumy peněz v kartách, které se jeho otec na rozdíl od výdajů ostatních členů rodiny zaplatit nezdráhá, neboť se jedná o „čestný dluh“. Navíc naboural otcovo nepojištěné Alfa-romeo a přestože dostane nové, vydá se v otcově nepřítomnosti hledat v jeho pracovních penězích a poté, co žádné nenajde, se opije otcovým koňakem a usne na kanapi. Jeho matka prohlašuje, že by ho viděla radši mrtvého ve válce, než aby se dívala, jaký je povaleč. Když odmítá uznat za své dítě, které má s dívkou z chudých poměrů, a otec mu dá facku, Toto mu ji opětuje. Na svou omluvu pak vyčítá rodičům, že ho v deseti letech dali do internátu, vnímali ho jako rozmazleného egoistu, otec pak rodinu opustil úplně kvůli novým známostem a Totovi nezbylo než utěšovat matku, která otce stále milovala.

Ve dvou pozdních Anouillových hrách – *Drazí Ftákovi* a *Pupek* - dochází u syna hlavního hrdiny ve změně jména na Artur, většina atributů postavy ale zůstává shodná s těmi,

jakými se vyznačoval Toto. Arturovi z dramatu *Drazí Ftákovi* je necelých třiatdvacet let, maturitu se mu podařilo složit až na třetí pokus a přestože se otcovy knihy vždycky dobře prodávaly a finančně zajišťovaly rodinu, přiznává, že se za něho vždycky styděl, jak už ostatně výše zmínila i jeho matka, neboť spolužáci na humanitním gymnáziu byli většinou synové katolických autorů nebo akademiků a dávali mu to patřičně najevo. Když za ním přijde zraněný cyklista, kterého Artur při noční jízdě autem srazil a z místa činu ujel, Artur jde za otcem se žádostí, aby vše náležitou finanční sumou s cyklistou urovnal. Když pak otcí jako posledního v domě nedochází, že se německá au-pair Truda, o kterou usiloval, spustila s jeho zetěm, Artur otce nazývá starým krokodýlem, který by se měl dát vycpat, nebo se přeorientovat z detektivních krváků na sentimentální román.

Sedmadvacetiletý Artur ve hře *Pupek* je požitkář, co doposud nikdy nepracoval, a má problémy s exekutory, protože se dle slov jeho matky navzdory dlouhým studiím, které mu platili, nenaučil ani psát na stroji a jediné, co dokáže, je vždycky oškubat otce. Když se ale otec tentokrát zdráhá synovi finančně vypomocet, Artur mu vyčítá, že se mu nejspíš rozpadne manželství, protože nemohli jet na zimní dovolenou do Švýcarska a jeho manželka nemá co na sebe. Když se Arturův švagr a dvě sestry nechvalně vyjádří o jeho zahálčivé manželce, nerozpakuje se je zfackovat.

V případě postavy Tota jsme svědky specifické situace, kdy se kombinují intertextuální vazby z díla jiného autora s následným mezitextovým navazováním uvnitř díla jednoho autora. Toto, který se do Anouilhova díla dostává výpůjčkou z díla Vitrakova, se tak v Anouilhově dramatickém světě usidluje natrvalo, přičemž je vždy popisován v jiném věku a z jiného pohledu. Jednotlivá dramata tak v sobě skrývají klíč k pochopení dalších děl a dovolují odhalit motivaci činů této postavy.

IV.1.3.2 Marie-Christine

Ve většině dramát, kde se objevuje postava Tota nebo Artura, vystupuje zároveň i postava jeho sestry, Marie-Christine. Postava Marie-Christine není kvantitativně ani kvalitativně zdaleka tak důležitá jako postava Tota, na kterém především jsou vidět důsledky výchovy rodičů. Ve většině her se Marie-Christine objevuje jako Totova starší sestra. Je tomu tak v dramatu *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*, kde se jeví jako předčasně mentálně vyspělé dítě a při hrách se synem mlékaře a svým bratrem Totem vyžaduje hrát svůdné ženy, pro které ostatní muži riskují svůj život. Marie-Christine v dramatu *Pekař, pekařka a jejich*

učedníček hraje dokonce jen němou postavu. Hádky rodičů, kterým se její malý bratr Toto snaží aktivně zamezit, jen přihlíží a většina jejich potřeb a přání je rodičům tlumočena služkou Adelou.

Devítiletá Marie-Christine (*A hlavně neprobuďte madam*) tvoří spolu s bratrem tandem naprosto nezvladatelných dětí. Desetiletá Marie-Christine (*Kalhota*) svědčí u soudu v případě nevěry svého otce Léona, které se dopustil se služkou. Na silně zavádějící otázky v neprospěch otce však Marie-Christine svými upřímnými odpověďmi vypovídá v neprospěch matky. Naznačuje, že ji bije, a jediné, co může říct na otce, že ho jednou slyšela, jak velmi sprostě nadával, že musí psát každodenně články do *Le Figaro*, aby vydělal pro rodinu peníze. Když pak Marie-Christine poplete evidentně z paměti naučenou ódu na matku, kterou dostala při výslechu za úkol odříkat (tento moment jsme již podrobně analyzovali na jiném místě práce), matka označí svou dceru za Léonova spiklence, jeho kopii, která s ním odmalička koketovala a on jí místo článků do *Figara* psal slohové práce do školy.

V dramatu *Ředitel opery*, které se odehrává v Itálii, se z postavy stává Maria-Christina, čtrnáctiletá dcera, která opravdu nezapře otcovu krev. Když otec, který s rodinou nežije, ale živí ji, přijde rozdat šeky, je pobaven jejím teatrálním entré, při kterém mu vyčítá, že kdyby si chtěla nechat napsat slohový úkol jako dřív, musela by si s ním smluvit schůzku. Když pak chce po otci jako dárek k patnáctým narozeninám kožich, zvedne tím u matky a sestry vlnu závidění a ještě více vyprovokuje probíhající hádku o tom, jak málo jim otec dává na živobytí.

Naposledy se v Anouilhově dramatickém světě objevuje Marie-Christine (*Pupek*) jako věkově blíže nespecifikovaná mladá žena, která už má za sebou několik neúspěšných manželství a chystá svatbu s dalším mužem, který se kvůli ní rozvádí. Otce na svatbě nechce, ale požaduje, aby ji i nadále živil, neboť přestože si chtěla najít jako moderní žena práci, žádná nabídka jí nevyhovovala. Hádky s bratrem o to, kdo je větší příživník, končí nevybíravými nadávkami a rvačkou, kterou uklidní až příslib dalších otcových peněz.

Jedinou výjimku tvoří Marie-Christine (*Ardela neboli Kopretina*), která není Totovou sestrou, nýbrž sestřenicí. Z hlediska chronologie vzniku Anouilhoých dramát je to ale právě zde, kde se postavy Tota a Marie-Christiny objevují poprvé jakožto prototypy nezvedených dětí, kteří imitují chování dospělých a tvoří tak jejich karikatury. Ve hře *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* se Totova sestra jmenuje Camomille a je o sedm let starší než on. V případě tří her (*Ardela neboli Kopretina*, *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* a *Kalhota*) je věk dětí uveden hned v seznamu postav v úvodu hry, v ostatních případech se čtenář dozvídá informaci o jejich věku až v průběhu četby.

IV.1.3.3 Dospělé dcery

Počínaje dramatem *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář* a dále v dílech *Ředitel opery*, *Drazí Ftákovi* a *Pupek* se v Anouillově dramatickém světě kromě Tota a Marie-Christine začínají objevovat i dalších postavy dětí hlavních hrdinů, většinou dospělé dcery z prvního manželství. Všechny tyto postavy přicházejí za hlavním hrdinou buď v záležitostech jejich milostných dobrodružství, nebo kvůli problémům v manželství. Stejný je i způsob, jakým přicházejí na scénu – vždy se jedná o nečekané entrées, kdy nešťastná dcera hystericky pláče a křičí „Tati!“, přičemž otec reaguje vždy klidně, někdy dokonce bez zájmu nebo ironicky, neboť je na podobné scény zvyklý. V dramatu *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář* dochází ke scéně, kdy si Generálova dcera Sofie přijde postěžovat otcí, že se v novinách dočetla o chystané svatbě svého nápadníka s jinou ženou:

Sofie, *přichází rozrušená, v ruce drží noviny, všechno přeruší. Křičí.* – Tati! Nutně s tebou musím mluvit!

[...]

Sofie, *křečovitě drží Figaro a v slzách se zhrouť na pohovku.* – Tati! Můj drahý tatínku, rychle čti! Generál, *výsměšně.* – Můj drahý tatínku? Tak to půjde asi o něco opravdu vážného.²⁷⁰

V dramatu *Ředitel opery* se téměř doslovně stejná scéna objevuje v momentě, kdy Antoniova dcera Maria Josepha přichází otce žádat o to, aby jakožto vysoce postavený muž využil svého vlivu a dopomohl jí ke sňatku s mužem, kterého miluje:

Maria Josepha. – Tati!

Vrhne se na kanape a fňuká.

[...]

Maria Josepha, *v slzách.* – Tati, tentokrát mě musíš zachránit!

Antonio, *jemně.* – Tím, že jsem tě zachraňoval, jsem strávil celý život...²⁷¹

²⁷⁰ Sophie, *entre, bouleversée, un journal à la main, interrompant tout. Elle crie.* – Papa ! Il faut absolument que je te parle ! / [...] / Sofie, *s'est écroulée, sanglotant, crispant son Figaro, sur une chaise longue.* – Papa ! Mon petit papa chéri, vite ! / Le Général, *goguenard.* – Mon petit papa chéri ? Il faut que cela soit bien grave. (ANOUILH, Jean, *L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux*, in: *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Tome II, op. cit., s. 204).

²⁷¹ Maria Josepha. – Papa ! / *Elle s'est jetée sanglotante sur le canapé.* / [...] / Maria Josepha, *dans les larmes.* – Papa, cette fois, il faut que tu me sauves ! / Antonio, *doucement.* – J'aurais passé ma vie à te sauver... (ANOUILH, Jean, *Le Directeur de l'Opéra*, op. cit., s. 264).

Důvod jejich hysterického chování je ve všech případech stejný: dcery se otci svěřují s tím, že tentokrát se jedná opravdu o toho pravého, neboť až s tímto mužem jsou konečně spokojeny, co se fyzické lásky týče. Pro Sofii, dceru Generála z dramatu *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*, je zjištění, že se bude její snoubenec ženit s jinou o to bolestnější, že se jednalo o jejího prvního opravdového milence:

Sofie. – S těmi dvěma, s nimi po fyzické stránce nic nevyplýnulo, to už teď můžu přiznat: ztracený čas. Ale v tomto případě jsem byla jeho ženou...²⁷²

Maria Josepha, dcera Antonia ze hry *Ředitel opery*, se divoce dožaduje otcovy pomoci s vyřízením všech překážek, které brání jejímu sňatku s Italem Pipim, také především proto, že si s milencem perfektně vyhovují po fyzické stránce:

Maria Josepha *se červená*. – [...] Blázním po jeho těle a on blázní po mém. Když se nám podaří prchnout na víkend do Amalfi, vůbec nevyjdeme z pokoje... Vždycky odjedeme, aniž bychom vůbec viděli moře! [...] Předtím to bylo po fyzické stránce na nic. Teď poprvé se to daří!²⁷³

Rovněž Léonova dcera Lucie (*Pupek*) klade kvality fyzické lásky s milencem nade vše, hodlá kvůli tomu zrušit svůj sňatek s manželem Bernardem a dožaduje se toho, aby tuto nepřijemnou skutečnost Léon Bernardovi oznámil místo ní samotné:

Lucie [...] – Mezi mnou a Bernardem už dlouho nic není a já mám právo být ženou. S Romerem jsem konečně dosáhla plnosti.²⁷⁴

Láska je v těchto dramatech ostatně hlavním tématem dialogů mezi otcem a dcerou. Protože má ale otec většinou zcela jiný pohled na věc a nikterak svůj názor neskrývá, dochází mezi ním a dcerami k výměnám názorů. Estelle, jedna z Generálových dcer (*Valčík toreadorů*), tak rozhovor s otcem o své lásce k mladému sekretáři končí ublíženým zvoláním:

²⁷² Sophie. – Les deux autres, cela n'avait rien donné sur le plan physique, je peux l'avouer maintenant : c'était raté. Mais celui-là, j'étais sa femme... (ANOUILH, Jean, *L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux*, op. cit., s. 207).

²⁷³ Maria Josepha *rugit*. – [...] Je suis folle de son corps et il est fou de mien. Quand nous pouvons nous sauver pour un week-end à Amalfi, nous ne descendons même pas de la chambre... Nous repartons sans avoir vu la mer! [...] Avant c'était toujours raté physiquement. C'est la première fois que c'est réussi ! (ANOUILH, Jean, *Le Directeur de l'Opéra*, op. cit., s. 266–268).

²⁷⁴ Lucie [...]. – Entre Bernard et moi il n'y avait plus rien et j'ai le droit d'être une femme. Avec Roméro, j'ai enfin atteint la plénitude (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 321).

Estelle. – Ale tati, ty nevíš, co je to láska!²⁷⁵

Pocit, že otec nikterak nerozumí citovému soužení, má i Sofie (*Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*), která po několika otcových ironických poznámkách na adresu jejího nápadníka pronáší téměř identickou větu jako Estelle:

Sofie, *zuřivě vstane*. – Ty o lásce vůbec nic nevíš, tati!²⁷⁶

Nejrůznější ironické narážky si otec neodpustí ani přímo při osobním setkání s těmito nápadníky svých dcer. Když tedy dvacetiletá Sofie (*Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*) přichází otci představit svého snoubence, Generál není nijak překvapen a říká, že se podobnou novinu od Sofie dovídá každé tři měsíce. Sofie se ospravedlňuje tím, že románek, který loňské léto prožila s Urbainem Gravelottem a loňskou zimu s Jeanem-Françoisem-Marie Piedelièvrem považuje za omluvitelné chyby, kdežto její nynější snoubenec David Edward Mendigalès je „muž jejího života“. Dcera Lucie (*Drazí Ftákovi*), které je pětatřicet let, má už poněkud opačný problém – přichází si otci stěžovat, že se vdala za „trosku a blbce“.²⁷⁷ Otec jí připomíná, že si toho všiml už na začátku, když za ním ve svých osmnácti letech přišla a oznámila mu, že je těhotná s jedním geniálním mužem, kterého zná šest týdnů a za dva týdny si ho vezme. Dcera Lucie (*Pupek*) pak dokonce svému otci vyčítá, že se roky dívá na její nešťastné manželství s „držkou a buranem“²⁷⁸ Bernardem, aniž by jakkoli zasáhl. Tentokrát se otec brání tím, že se ho dcera před svou svatbou na jeho názor vůbec neptala.

Předobraz těchto dospělých dcer můžeme najít už v dramatu *Valčík toreadorů*. V něm se objevují dvě Generálovy dcery, Estelle a Sidonie, „asi dvacetileté vytáhlé hubené holky dětského vzezření: s culíky, lízátky, ve směšných dětských šatičkách.“²⁷⁹ A protože jsou navíc hloupé a ošklivé, jejich otec neustále opakuje větu „Nikdy je nevdám.“²⁸⁰ Švadlena, která jim šije šaty na církevní slavnost, říká: „Udělalí jsme zázrak, že jsme z těchto dvou dívek udělali krásky.“²⁸¹ Dívky spolu soupeří o přízeň mladého sekretáře, kterého milují „jak blázni“, což se jim nedaří, protože jedna druhou nikdy nenechá se sekretářem o samotě. Vystupují vždy

²⁷⁵ Estelle. – Mais, papa, toi tu ne sais pas ce que c'est que l'amour ! (ANOUILH, Jean, *La Valse des toréadors*, op. cit., s. 328).

²⁷⁶ Sophie, *se redresse flamboyante*. – Tu ne connais rien à l'amour, papa ! (ANOUILH, Jean, *L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux*, op. cit., s. 206).

²⁷⁷ „une larve et un con“ (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 22).

²⁷⁸ „un mufle et un médiocre“ (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 318).

²⁷⁹ „grandes bringues de près de vingt ans restées enfants : anglaises, macarons, robes de fillettes ridicules“ (ANOUILH, Jean, *La Valse des toréadors*, op. cit., s. 294).

²⁸⁰ „Je ne les marierai jamais.“ (Ibid., s. 295).

²⁸¹ „Nous avons dû faire un miracle pour faire des beautés de ces deux fillettes“ (Ibid., s. 325).

jako nerozlučná dvojice, opakují ty samé repliky. Generál v nich vidí kopie jejich matky. Protože tajně sledují každý sekretářův pohyb a odhalí, že zřejmě miluje jinou dívku, sepíší dopis na rozloučenou, stejně jako to ten den udělala jejich chorobně žárlivá matka, která Generála podezřívá z nevěry. Jejich pokus o sebevraždu skončil tím, že doplávaly doprostřed rybníka a když už nemohly, vrátily se zpět na břeh. Když se v závěru hry ukáže, že je sekretář Generálův nemanželský syn a dívky jsou tedy jeho sestry, myšlenky na lásku okamžitě vystřídá v jejich hlavách starost o to, jaké šaty si vezmou na jeho svatbu.

IV.1.3.4 Vnoučata

Ve dvou pozdních Anouilhových hrách – poprvé v dramatu *Ředitel opery* a následně ve hře *Drazí Ftákovi* - přibývá mezi postavy další generace, vnuci a vnučky. Hlavní hrdina je oteď nejen otcem, ale i dědečkem. Problematický a nepřilíš mateřský vztah, který měli ke svým dětem hlavní hrdina se svou manželkou, se přenáší na tuto generaci jejich dětí a v ještě zesílenější podobě se projevuje ve vztahu ke svým vlastním dětem. Antoniovy nebo Léonovy děti jsou tak rodiči-monstry, které o své děti jeví jen pramalý zájem a vnímají je spíš jako překážku pohodlného života.

Dospělá dcera Antonia di San-Floury Dona Emilia (*Ředitel opery*) čeká své první dítě a také Antoniův mladší syn Toto je čerstvým otcem dítěte, které má s Angelou, dívkou z chudých poměrů. Toto však svou roli otce zanedbává natolik, až dojde k situaci, kdy Antoine, zvyklý za svého syna veškeré problémy řešit sám, nabízí Angele, že svého vnuka osvojí. Angela je také zároveň jedinou postavou, která je příkladem vzorného milujícího rodiče a svým vztahem k dítěti tvoří ostrý a dojemný kontrast ke vztahům v rodině hlavního hrdiny. Léon (*Drazí Ftákovi*) je už dědečkem dvou starších vnoučat, nezvladatelně neposlušných dívek ve věku třináct a čtrnáct let, jejichž matkou je Léonova nejstarší dcera Lucie. Mladší Leónova dcera Rosa je zároveň matkou novorozence, o kterého nejeví žádný zájem a vnímá ho jako překážku ve svých společenských aktivitách. Péči o tyto tři děti tak zastává německá au-pair Truda.

IV.1.4 Další postavy z kruhu rodiny

IV.1.4.1 Postava zetě

Snoubenec Sofie, Generálovy dvacetileté dcery z prvního manželství (*Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*), David Edward Mendigalès, je prototypem bezchybného ambiciózního moderního muže. Je synem Melchiora Mendigalèse, majitele sítě továren na výrobu plastů. V provinčním městě, kam za snoubenkou přijíždí, oslňuje všechny přítomné dámy svou veselou povahou, vychloubačnými řečmi o svém postavení v pařížské společnosti a svou snahou vyvést přítomné z nudy. Nerozpakuje se s dámami péct palačinky nebo iniciovat secvičení divadelního představení k příležitosti tamních církevních oslav. Naopak všechny mužské postavy jsou Davidovým entusiasmem nanejvýš podrážděny, v čele s Generálem, který s ním mluví buď ironicky, nebo se ho snaží zesměšnit. Davidova „pokrokovost“ se pak projeví naplno ve chvíli, kdy se ukáže, že za přežitek považuje i lásku a zanedlouho chystá sňatek z rozumu s jistou dcerou významných bankéřů. Románek se Sofii považuje jen za rozptýlení před svatbou. Když Sofie najde v deníku *Le Figaro* oznámení o chystané svatbě Davida se slečnou Ghislaine-Marie-Victoire-France-Chantal Lévy-Dubois, dcerou pana Paula Lévy-Dubois a paní Paul Lévy-Dubois, rozené de la Rouchefoutras a přizná se, že byl David po řadě předchozích známostí její první opravdový milenec, Generál si jde odhodlaně pro šavli s úmyslem Davida zabít v souboji. K němu však nedojde, neboť na Generálův dotaz, zda umí šermovat, David odpovídá, že ne, ale hrdě dodává, že dobrých výsledků dosáhl například v kriketu.

Antoniova dospělá dcera Maria Josepha (*Ředitel opery*) má jak manžela, tak milence, ale ani jeden z nich se v dramatu jakožto postava neobjevuje. O jejich existenci se čtenář dozvídá jen z dialogu Marie Josephy se svým otcem Antoniem. Je vdaná za jistého Peponna, ale udržuje milostný vztah s hrabětem Pipim, synem papežského komořího. Jedná se o velmi spořádanou rodinu, která má výsadní právo zastávat tuto funkci už od 16. století a jejich předci byli dokonce blízkými přáteli rodu Borgiů. Sám hrabě Pipi nemá žádné jmění a ze zjištěných důvodů žije v manželském svazku se zámožnou majitelkou podniku na výrobu sardinkových konzerv. Protože si papež nepřeje, aby žil kdokoli z rodiny jeho komořího prostopášným životem, je milenecký vztah Pipiho s Marií Josephou ohrožen. Maria Josepha tak po otci žádá, aby intervenoval přímo u papeže a výměnou za slib, že ve svém divadle uvede hry s náboženskou tematikou, *Utrpení svatého Šebestiána* nebo Claudelovu *Janu na hranici*, přesvědčí papeže, aby anuloval jak svatbu Marie Josephy s Peponnem, tak svatbu

hraběte Pipiho s bohatou podnikatelkou. Druhá Antoniova dcera, Dona Emilia, je vdaná za Frederika, „nevýrazného a nevzhledného mladého muže.“²⁸² Frederik se objevuje pouze ve scéně, kdy Antonio přijde navštívit svou rodinu – manželku, tchyni a děti, se kterými dávno nežije, nicméně oni všichni žijí z jeho peněz. Při této vyhocené rodinné radě se Frederik ukazuje jako dětinský a neobratný muž. Za každou cenu se snaží bránit svou manželku, která je v sedmém měsíci těhotenství, před slovními útoky ostatních členů rodiny. Jeho nepřírozeně upjaté vyčítavé repliky na jejich adresu se střídají s neobratnou snahou o utěšování manželky, které je o to směšnější, že ta o jeho péči nikterak nestojí a dává mu to patřičně najevo. Frederik ji postupně oslovuje výrazy jako „holubičko“, „hrdličko“, „sýkorko“, „pěnice“, „vlaštovko“, „včelko“, „beruško“, „racku“.²⁸³ Několikrát se opakuje scéna, kdy ji k sobě tiskne s ujištěním „tvůj mužiček je u tebe“, zatímco ona ho agresivně odstrkuje se slovy „Nech mě. Umáčkneš moje dítě.“²⁸⁴

Archibald (*Drazí Ftákovi*), manžel Léonovy nejstarší dcery Lucie, je pro změnu prototypem zahálčivého, zbabělého a sukničkářského intelektuála, který všechny své poklesky svádí na svou nesmírnou citlivost a soucit s druhými. Snaží se okouzlit mladou Němku Trudu, která se stará o jejich děti, a když mu jeho manželka Lucie toto nepřístojné chování vytkne, svádí Archibald tuto svou slabost na to, že vyrůstal bez matky, má oidipovský komplex a líbí se mu mladé matky s dítětem. Svou nenasytlost v jídle vysvětluje tím, že má ze soucitu hlad za lidi ze třetího světa: „Ve světě je tolik bídy!... Mám hlad za Indii, mám hlad za Bangladěš! Víím, že to nikam nevede, ale myšlenky na všechny ty lidi, kteří mřou hladu, u mě způsobuje chorobnou bulimii. Je to silnější než já! Jsem „oni“. [...] Jím, to se ví, ale jím nadarmo, řvu hladu v tom našem shnilém západním světě. Mám hlad za třetí svět. To je zase ta moje bezbřehá citlivost.“²⁸⁵ Sebe a svou manželku Archibald považuje za „pokrokový pár“, pro který je „sexuální svoboda svatá.“²⁸⁶ Přestože si se svou manželkou nerozumějí a neskrývají před sebou, že má každý z nich milenecké vztahy, na Luciinu otázku, proč se nerozvedou, Archibald odpovídá: „Proč bychom se rozváděli! Je to stejně nesmyslné jako svatba... Postel přece není jediné místo v domácnosti! Je tam třeba taky jídelní stůl

²⁸² „jeune homme terne et ingrat“ (ANOUILH, Jean, *Le Directeur de l'Opéra*, op. cit., s. 274).

²⁸³ „colombe“, „tourterelle“, „mésange“, „fauvette“, „hirondelle“, „abeille“, „coccinelle“, „mouette“ (Ibid., s. 300–310).

²⁸⁴ „ton petit mari est là“, „Lache-mois. Tu écrases mon bébé“, (Ibid., s. 300 a 308).

²⁸⁵ „Il y a tant de misère dans le monde !... J'ai faim pour l'Inde, j'ai faim pour le Bengale ! Je sais bien que ça ne mène à rien ; mais la pensée de tous ces gens qui crèvent de faim me donne une boulimie malade. C'est plus fort que moi ! Je suis „eux“. [...] Je mange, c'est entendu, mais j'ai beau manger, je gueule de faim dans notre monde occidental pourri. J'ai faim pour le tiers monde. Toujours ma sensibilité débordante.“ (Ibid., s. 48).

²⁸⁶ „couple évolué“, „la liberté sexuelle c'est sacré“ (Ibid., s. 49).

v kuchyni. Křesla v obýváku. Občas jsme spolu vedli velice zajímavé debaty.²⁸⁷ Kromě toho se Archibald ukazuje jako zbabělec, a to ve chvíli, kdy si s ním přijde vyřídit účty jeho nakladatel Grazziano, s jehož teprve patnáctiletou dcerou měl Archibald poměr. Když Grazziano s kulometem v jedné ruce a s trhavinou v ruce druhé drží Archibalda a další členy jeho a Léonovy rodiny jako rukojmí v jejich vlastním domě, Archibald místo aby na sebe vzal zodpovědnost za svůj čin, posílá za sebe vyjednávat ostatní, zatímco on sám se krčí schovaný za křeslem a pláče. Všeobecné pohoršení pak vyvolá, když se ukáže, že Archibald svedl i mladou německou au-pair Trudu.

Bernard, manžel Léonovy dcery Lucie (*Pupek*), je upjatý, nudný a intelektuálně neohrabaný muž, který neustále zdůrazňuje, že pochází z významného a ctěného rodu Montmachou. Netuší, že má jeho manželka milenecký poměr a chystá se s ním rozejít, tudíž jeho idealistické názory na rodinný život znějí v dané situaci z jeho úst směšně: „Rodina je svatá, děti jsou svaté a nikdy nic, pod žádnou záminkou nemůže ohrozit tuto rovnováhu, které musíme obětovat vše, ať to stojí, co to stojí. Toť názor mé ženy, což je člověk, kterému se nedá nic vytknout, a je to taky názor můj! [...] V rodě Montmachou [...] rozvody neexistují. Ba co víc, [...] nikdo se tam nikdy neocitne v situaci, které by k tomu dávala důvod. Nikdy!“²⁸⁸ V ženách obecně vidí strážkyně rodinného krbu, jejichž rolí je čekat svého muže doma a vytvářet pro něj takové zázemí, aby mu zajistily co nejpříjemnější život. O Lucii tvrdí, že svou úlohu dokonale pochopila a cítí se ve své roli naprosto přirozeně. Sebe a svou ženu označuje za „výjimečný pár“²⁸⁹. Během vyhrocených slovních přestřelek mezi členy Luciiny rodiny svou ženu brání nejen slovně, ale i fyzicky. Nerozpakuje se například uštedřit facku svému švagrovi Arturovi, Luciinu bratrovi, když se o ní Artur vyjadřuje jako o přelétavé ženě. Svého tchána Léona, který na nátlak Lucie souhlasil s tím, že to bude právě on, kdo Bernardovi řekne o jejím mileneckém vztahu a záměru nechat se rozvést, pak označuje jako „těžkopádného, cynického a sprostého“²⁹⁰ a vše označuje za nevhodný žert. Když však pochopí, že je vše pravda, plánuje svou ženu požádat, aby se chovala tak, jako by se nic nestalo, protože „i jen pouhé zdání bohatě stačí na to, aby na něm fungoval svět“²⁹¹, a když už

²⁸⁷ „Pourquoi aurait-on divorcé ! Cela n'a pas plus de sens que le mariage... Le lit, ce n'est tout de même pas tout dans une maison ! Il y a la table de la salle à manger. Les fauteuils du salon. Nous avons eu quelquefois des conversations très intéressantes.“ (Ibid.).

²⁸⁸ „La famille est sacrée, les enfants sont sacrés et rien, jamais, sous aucun prétexte, ne doit attenter à cet équilibre auquel nous devons tout sacrifier, quoi qu'il nous en coûte. C'est l'avis de ma femme, que est un être irréprochable, et c'est le mien ! [...] Chez les Montmachou, [...] on ne divorce pas. J'irai plus loin, [...] on ne se met jamais dans une situation à en donner le prétexte. Jamais !“ (ANOUILH, Jean, *Le Nombril*, op. cit., s. 333–336).

²⁸⁹ „un couple exceptionnel“ (Ibid., s. 374).

²⁹⁰ „lourd, cynique et grossier“ (Ibid., s. 373).

²⁹¹ „Les apparences suffisent largement à faire un monde.“ (Ibid., s. 380).

se jednou stala členem rodu Montmachou, taky jím zůstane. Svůj postoj Bernard vysvětluje opět rodovými tradicemi: „V rodě Montmachou si nic nevyřikáváme a odpovědí bývá ticho. Jen tak lze zachovat soudržnost rodiny. [...] Od třináctého století nebyl nikdo v našem rodě paroháčem [...]: nikdy jsme nepochybovali o počestnosti našich žen. [...] Možná že došlo k nějakým nehodám, ale nikdo se o nich nedověděl. Je to otázka principu. [...] Vždycky jste mě považoval za blbce, můj drahý tcháne, vím to. Všichni Montmachouové jsou blbci a taky se tím chlubí. [...] Měl jsem si vzít dceru nějakého blbce ze stejného světa, z jakého jsem já. Člověk by si měl brát sobě rovné. Spletl jsem se. A teď za to platím. V rodě Montmachou své dluhy splácíme.“²⁹²

IV.1.4.2 Postava příživníka

Postava jménem La Surette se objevuje ve třech Anouilhových hrách – *Epizoda ze života jednoho autora*, *Colombe* a *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*. Přestože se charakter La Suretta ve hře *Colombe* ostatním dvěma trochu vymyká, ve všech třech případech se jedná o zápornou vedlejší postavu. Přibližme tedy její charakter především na základě zbývajících dvou her.

La Surette ve hře *Epizoda ze života jednoho autora* je jednou z celé řady postav, které přicházejí hlavního hrdinu hry, Autora, žádat o peníze. La Surette, „mladý pobuda“²⁹³, je v tomto případě Autorův dávný přítel z války, který ho zapůjčením své zbraně zachránil před válečným soudem. Přestože Autor připomíná, že mu nemalou sumu peněz půjčil již před týdnem, La Surette přichází zcela nepokrytě s žádostí, aby za něj tentokrát zaplatil plyn, za který dluží už devět měsíců, a dále Autora žádá o nějaký jeho starší, ale zachovalý pár bot, aby se mohl jít ucházet o zaměstnání. Poté, co ho mu Autor pomoc přislíbí, ale nechá ho čekat, protože na něho s různými záležitostmi naléhá několik dalších osob, La Surette se drze připomene s výčitkou, že on ho tenkrát ve válce takhle dlouho čekat nenechal. Poté, co si zoufalý Autor vyzuje své vlastní boty a hodí je po La Surettovi, dostane se mu místo poděkování další výčitky, že důležitý je také způsob, jakým se věci darují. Když pak La

²⁹² „Chez les Montmachou on ne se dit rien et on s’y répond par des silences. C’est comme cela qu’on préserve l’intégrité des familles. [...] Depuis le XIII^e siècle, nous n’avons pas été cocus [...] : il n’a jamais été question d’y suspecter l’honneur des femmes. [...] Il y a peut-être eu des accidents, mais ils ont toujours été ignorés. C’est une question de principes. [...] Vous m’avez toujours pris pour un imbécile, mon cher beau-père, je le sais. Tous les Montmachou sont des imbéciles et ils s’en vantent. [...] J’aurais dû épouser la fille d’un imbécile du même monde que moi. On doit se marier entre soi. Je me suis trompé. Je paie. Chez les Montmachou, on règle ses dettes.“ (Ibid., s. 380–381).

²⁹³ „un clochard encore jeune“ (ANOUILH, Jean, *Épisode de la vie d’un auteur*, op. cit., s. 270).

Surretovi na další otázku ohledně placení plynu zmatený Autor odpoví, aby šel do kuchyně a vzal si jeho plyn i všechno další, co tam najde, La Surette ho vezme za slovo a využije toho k obtěžování Autorovy služky, načež Autor ho v závěru hry brutálně vyvádí za límec z kuchyně a nazývá ho „vyžírkou, vyděračem, oplzlým sprostáčkem, [...] prasetem.“²⁹⁴

La Surette ve hře *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* má podobný charakter. Jedná se o kamaráda z dětství hlavního hrdiny hry, Antoina de Saint-Flour, za kterým La Surette neustále přichází nevybíravým způsobem žádat o peníze. Protože se ve hře střídá více časových rovin, jsou tito dva muži zobrazeni hned v několika různých situacích - nejprve jako studenti, poté jako vojáci sloužící ve stejném regimentu a následně v dospělosti. La Surette žádá Antoina o peníze vždy velice nevybíraným způsobem, neustále mu vyčítá dobré postavení a příznivou finanční situaci a pokaždé, když mu Antoine peníze půjčí nebo prokáže jinou dobrou službu, dočká se od La Suretta nadávek do „pokrytců, sprostáků, zpátečníků, ničemů, tuplovaných ničemů“²⁹⁵ atp.

Nejdokonaleji propracovaná postava příživníka a vyděrače se objevuje v dramatu *Pupek*. Přestože tentokrát nese jiné jméno, Gaston, s postavou La Suretta má mnoho společných rysů: neustále chodí Léona žádat o peníze, citově ho vydírá a zároveň mu nadává, když od něj peníze obdrží. Gaston Lepied je zhruba padesátiletý spisovatel, který s despektem pohlíží na Léonovu literární tvorbu, která nicméně vynáší víc než jeho avantgardní díla. Je to Léonův přítel z dětství a právě na jejich dlouhé přátelství se neustále odvolává. Zároveň jsou v případě této postavy veškeré záporné rysy komicky zvýrazněné, na rozdíl od předchozích postav-příživníků, které působily více méně věrohodně. Dobře patrné je to například hned v úvodním Gastonově výstupu, kdy hodnotí sám sebe. Přiznává, že dělá v životě chyby – podváděl své ženy, zrazoval přátele, nechal zemřít svou matku opuštěnou, opustil i své vlastní děti, ale jedna věc mu je naprosto svatá – vzpomínky na dětství. Snaží se zapůsobit na Léonovy city tím, že neustále připomíná jejich přátelství z dob základní školy, kdy nosili „bílo-modré kostičkované košilky a krátké kalhoty.“²⁹⁶

Jemněji než v předchozích hrách je zde vystihnutý i vztah Léona ke Gastonovi. Na jedné straně Léon Gastonovu nátlaku podléhá a uvoluje se poskytnout mu nemalé finanční sumy, na druhé straně si je ale vědom Gastonovy podlosti a nerozpakuje se mu to ironickými poznámkami dávat bez okolků najevo. Podobný je také způsob, na co chce peníze využít: zatímco La Surette v dramatu *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* získané peníze využil

²⁹⁴ „Pique-assiette, écornifleur, sale mufle, [...] saligaud“ (Ibid., s. 283).

²⁹⁵ „hypocrite, salopard, passéiste, salaud, double salaud“ (ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, op. cit., s. 15–17).

²⁹⁶ „des tabliers bleus à carreaux et des culottes courtes“ (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 313).

k tomu, aby si koupil dívku, Gaston žádá od Léona padesát tisíc franků na zaplacení své v pořadí již páté svatby.²⁹⁷

Sporu Gastona s Léonem patří i úplný závěr hry *Pupek*, která je zároveň určitým završením a uzavřením celého souboru Anouilhových „rodinných“ her. Poté, co Gaston za jedno své dílo obdrží slavnou Goncourtovu cenu, přijde se s radostí ze svého úspěchu podělit s Léonem. Ten ale na podobné věci nemá náladu jednak kvůli své nemoci, jednak proto, že o opravdové literární kvalitě Gastonových textů pochybuje. Gaston se chlubí mimo jiné i tím, že chce jeho knihu zfilmovat známý americký režisér Loubenstein.²⁹⁸ Po polemickém dialogu mezi oběma muži, který se postupně mění v ostrou výměnu názorů ohledně literatury, rozrušený Gaston Léona fyzicky napadne. Tato scéna, která je zároveň poslední scénou celé hry, tak končí výjevem, kdy se oba „přátelé z dětství“ válí po zemi, surově se bijí a nepřestávají se častovat nevybíravými výrazy.

Proměny příživníka jako typu postavy, která se v Anouilhových hrách opakovaně objevuje, tak prochází procesem *devalorizace*. Tato devalorizace je zároveň do jisté míry umocněna tím, že jí autor v každé další hře přisuzuje co do počtu výstupů a tím i kvantity textu čím dál větší prostor, byť tento typ postavy zůstává ve všech dramatech postavou vedlejší.

IV.1.4.3 Postava lékaře

Postava lékaře se objevuje napříč téměř všemi analyzovanými dramaty. Objevuje se buď jen v jednom kratším výstupu (*Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina, Ředitel opery*), nebo se v průběhu děje na scénu opakovaně vrací (*Valčík toreadorů, Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář, Pupek*). Ve všech případech se ale jedná o postavu vedlejší. Pouze ve dvou dramatech je lékař přítomen kvůli zdraví hlavního hrdiny (*Hurluberlu aneb Zamilovaný*

²⁹⁷ Gaston. – [...] Co to pro tebe je, padesát tisíc franků? / [...] / Léon, *chladně*. – Padesát tisíc franků. / Gaston. – Jsi odporný. [...] Topím se. Tvůj přítel z dětství se topí. A tentokrát ne proto, že bych prohrál v pokru nebo potřeboval nové auto... [...] Je to kvůli něčemu nesrovnatelně vážnějšího: kvůli mé svatbě. Tahle žena, to je žena mého života, chápeš? / Léon. – Už zase? / Gaston, *trochu zahanbeně*. – Ano, byl jsem ženatý už čtyřikrát, samozřejmě. [...] Ale každý se přece může mýlit. / Léon. – Ale ne tak často.

Gaston. – [...] Qu'est-ce que c'est que cinquante mille francs pour toi ? / [...] Léon, *froid*. – Cinquante mille francs. / Gaston. – Tu es sordide. [...] Je me noie. Ton ami d'enfance se noie. Et ce n'est pas parce que j'ai perdu au poker cette fois ou besoin d'une nouvelle voiture... [...] C'est pour quelque chose d'infiniment respectable : c'est pour me marier. Celle-là, c'est la femme de ma vie, tu comprends ! / Léon. – Celle-là aussi ? / Gaston, *un peu penaud*. – Oui, je me suis déjà marié quatre fois, c'est entendu. [...] Mais enfin tout le monde peut se tromper. / Léon. – Pas si souvent. (Ibid., s. 315).

²⁹⁸ Loubenstein jakožto americký filmový producent je i jednou z hlavních postav Anouilhova dramatu *Scénář*.

reakcionář, Pupek). Jindy se stará o jeho manželku (*Valčík toreadorů*), milenkou (*Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*) a dceru (*Ředitel opery*), přičemž u všech těchto žen jsou jejich zdravotní problémy způsobeny pokusem o sebevraždu z nešťastné lásky. Zatímco v raných hrách (*Valčík toreadorů, Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*) považuje postava hlavního hrdiny doktora za sobě rovného nebo dokonce svého přítele, kterému se svěřuje se svými problémy nebo plány, v pozdějších dramatech roste ze strany hlavního hrdiny k doktorům odstup až nenávist. Zároveň s touto změnou pohledu hlavního hrdiny se zobrazení postavy lékaře mění až ke karikatuře.

V dramatu *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* se objevuje lékař s hrbem, kterého zavolá hlavní hrdina Antoine do hotelového pokoje ke své milence Edwize, která se chtěla otrávit. Ve vztahu k ní se doktor jeví jako chlípák a necita, který se spíše jí jakožto pacientovi věnuje rozhovoru s Antoinem. Poté, co jí píchne injekci na uklidnění, ji před zraky Antoina zálibně plácá po zadku se slovy, že za večerů, kdy se Edwiga zrovna demonstrativně netráví, si s ní Antoine zřejmě pěkně užívá. Chce se s Antoinem mermomocí pobavit o divadle, ale když Antoine několikrát vysloví obavu, aby jejich rozhovorem Edwigu nerušili, lékař se jí nerozpakuje dát další injekci, aby tvrdě spala a neobtěžovala je.²⁹⁹ Lékař se Antoinovi svěřuje, že vždycky toužil být divadelním kritikem, protože rád na druhých hledá chyby. Vedou spolu polemický rozhovor o člověku, moderní době a sexu, přičemž lékař se permanentně staví do opozice vůči všemu, co Antoine řekne. Neustále se ve své argumentaci odvolává na inteligenci a chladný rozum a opakovaně začíná své repliky stále stejnou větou: „Ale já jsem trochu jiného názoru!“³⁰⁰ Rozhovor postupně přeroste v plamennou hádku, kdy si lékař Antoinova slova o lidech s pokřiveným charakterem vyloží jako skrytou narážku na svůj hrb. Zatímco Antoine se snaží zůstat slušný, doktor se z klidného cynika mění v nenávistného zuřivce. Ruku v ruce s touto proměnou se mění i lékařovy výrazy, kterými Antoina oslovuje: z „můj drahý“ („mon cher“) v úvodu se postupně stává „drahý pane“ („cher Monsieur“), „pane de Saint-Flour“ („Monsieur de Saint-Flour“), „pane“ („Monsieur“) nebo „darebo“ („salaud“), až ho nakonec nazve „špinavým náckem“ („sale nazi“).

²⁹⁹ Lékař. – Dám jí druhou injekci, která jí uspí. Vidím, že bez toho bychom si nemohli v klidu pohovořit. [...] Tak a je to. Tahle injekce je jen pro vás. [...] Jakou přehnanou důležitost to lidem přisuzujete, můj drahý? Na základě vašich her jsem vás měl za silnějšího. Za pěkný dobytek. [...] Co se týče mě, tak mě krása dráždí, dokonce se mi trochu hnusí. Věřím jenom v inteligenci.

Le Médecin. – Je vais lui faire une seconde piqûre qui l'assommerá. Sans cela, je vois bien que nous ne pourrions pas bavarder tranquillement. [...] Là. Celle-là, c'est bien pour vous. [...] Quelle importance exagérée attachez-vous donc aux êtres, mon cher ? À travers vos pièces, je vous croyais plus fort. Du joli bétail. [...] Moi, la beauté m'agace et me répugne un peu. Je ne crois qu'à l'intelligence. (ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, op. cit., s. 71).

³⁰⁰ „Je ne suis pas tout à fait de votre avis !“ (Ibid., s. 72–75).

V dramatu *Ředitel opery* se objevuje lékař v souvislosti s nešťastně zamilovanou dcerou hlavního hrdiny Antonia Marií Josephou, která své problémy v milostných vztazích řeší vždy pokusem o sebevraždu. Primář, který se o ni tentokrát stará, zálibně Antoniovi popisuje revoluční a nepředstavitelně drahý lékařský přístroj americké výroby, který dokáže člověku balancujícímu mezi životem a smrtí vrátit duši. Zcela chladně vypočítává, že vrácení jedné duše vyjde na stejné peníze jako náklady na několik let obživy pro mnohačetnou rodinu z předměstí Neapole nebo výstavba půl kilometru dálnice. Prozrazuje, že on i jeho mladí kolegové berou své povolání jako adrenalinový sport. Dva starci, kteří leží na stejném pokoji s Marií Josefou, pak slouží jako pokusní králíci pro zjištění možností amerického přístroje. Péči o ně doktor popisuje s perverzním nadšením:

Doktor. – [...] například ty dva starce, kteří tu leží s ní a kterým se věnujeme ve dne v noci s takovým nasazením, jako nikomu jinému, jsme s tím přemrštěně drahým přístrojem schopni, až je z tohoto hrozného stavu dostaneme, nechat klidně vypustit duši na následky obyčejných zaživačích problémů z fazolí. Přesto pro ně děláme první poslední, dokonce víc než to. Je to l'art pour l'artismus! A to, že potom chcípnu, na to věda kašle! Jestli se nám je podaří za pomoci našich drahých přístrojů dostat z téhle agonie, otevřeme si s kolegy na sesterně láhev šampaňského.³⁰¹

Stejně jako perverzní doktor ze hry *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*, který využil toho, že může beztrestně sahat na zadek oživované ženy, si doktor pochvaluje, jak je příjemné vracet duši mladé dívce:

Doktor. - [...] Půvabná prdelka, dvě malá dojemná ňadra jsou při práci přecejem příjemnější než pytel starých kostí! A to jsou chvíle, kdy se věda humanizuje...³⁰²

Zmínky o medicíně se ve hře *Ředitel opery* objevují také v souvislosti s Antoniovou manželkou Donou Annou, která za jeho peníze navštěvuje nejrůznější lékaře a léčitele:

³⁰¹ Le Médecin. – [...] les deux vieillards qui l'entourent, par exemple, et sur lesquels nous nous obstinons jour et nuit avec un dévouement sans pareil, et nos petites pompes hors de prix, sont très capables, dès que nous les aurons tirés de ce mauvais pas, de nous lâcher leur âme comme un pet à leur première indigestion de haricots. Pourtat nous faisons tout et plus que tout, pour eux. C'est l'art pour l'art ! Qu'ils crèvent après, la science s'en fout ! Si nous les repêchons de cette agonie, avec nos coûteux petits engins, nous nous offrirons une bouteille de champagne à la salle de garde, entre confrères. (ANOUILH, Jean, *Le Directeur de l'Opéra*, op. cit., s. 276–277).

³⁰² Le Médecin. – [...] Une fesse gracieuse, deux petits seins émus, pendant qu'on travaille, c'est tout de même plus agréable qu'un vieux sac d'os !... C'est à ces instants que la science s'humanise... (Ibid., s. 277).

Impossible. – Poslední faktura od nového doktora Dony Anny. Tentokrát je to akupunktér z nejelegantnější čtvrti Říma; vypadá to, že jsme se na čas zbavili psychoterapeutů a chiropraktiků. (Čte:) 'Dvacet šest léčebných konzultací ohledně nervových center Madam. Tři sta šedesát čtyři tisíce lir. S pozdravem doktor Stagliati.' [...] Iluze radosti a strach ze smrti jsou jediné dva druhy průmyslu, ve kterém lidi můžete oškubat do posledního halíře...³⁰³

Nejvyhrocenější vztah hlavního hrdiny k lékaři je zobrazen v dramatu *Pupek*. V tomto jediném Anouilhově díle má hlavní postava opravdové zdravotní problémy – trpí dnou. Na noze má po celou dobu pakostnicový obvaz a při chůzi si pomáhá hůlkou. Lékaře považuje za ziskuchtivé šarlatány, jejichž léčení se stejně míjí účinkem, proto návštěvy svého lékaře nese značně nelibě. Nervózní je především z toho, že má zakázáno pít a kouřit.³⁰⁴ Od prvního momentu lékařovy návštěvy a během toho, co doktor Léona vyšetřuje, se Léon snaží obrátit pozornost na zdraví lékaře, aby ho znejistil, což se mu díky lékařově obavě o sebe daří. Lékař je pak ale na oplátku škodolibý, když zjistí Léonovi vysoký tlak.³⁰⁵ Léon se ve vzteku snaží

³⁰³ Impossible. – La dernière facture du dernier médecin de Dona Anna. C'est un acupuncteur celui-là, établi dans le quartier le plus élégant de Rome ; nous semblons débarrassés pour un temps des psychothérapeutes et des chiropracteurs. (Il lit:) 'Vingt-six séances de traitement sur les centres nerveux de Madame. Trois cent soixante-quatre mille liras. Avec les compliments du docteur Stagliati.' [...] L'illusion du plaisir et la peur de la mort sont les seules industries où l'on peut faire lâcher jusqu'à leur dernier sou aux hommes... (Ibid., s. 270).

³⁰⁴ Když je sám, propadá záchvatům vzteku a imituje lékařova slova: Léon. – 'Trochu odhodlání, drahý příteli, trochu odhodlání.' Můj doktor, ten nikdy nepil, nikdy nekouřil. Odhodlání, od kojenecké lahve, a dvacet minut cvičení v trenýrkách u otevřeného okna, od mládí! Tohle je prosím jeho veškeré štěstí. / *Z hloubi své zatrpklé duše zakřičí:* / Parchant! A ještě vám to bude vyhrožovat! 'Chcete mít rakovinu? Každé ráno zhluboka dýchejte, nechci po vás hodinu, chci po vás čtvrt hodiny. Je potřeba se trochu snažit, k čertu! Nic není zadarmo, ani zdraví, ani ten zbytek!' [...] Nic není zadarmo! To je šmelinář! Tak předně, kyslík zadarmo je. To jen doktoři si nechávají platit. Šarlatán! Nese se to jako Pont-Neuf a tvrdí to, že ostatní léčí! Tuplovaný parchant! Ach! [...] Ale já je naučím, chovat se, jak se sluší a patří! Ti sobci!

Léon. – 'Un peu de rigueur, mon cher ami, un peu de rigueur.' Mon médecin, lui, n'a jamais bu, jamais fumé. La rigueur lui, dès son premier biberon, et vingt minutes de gymnastique en caleçon devant sa fenêtre, depuis son adolescence ! C'est tout son bonheur à lui. / *Il s'exclame avec une profonde rancœur:* / Salaud ! Et ça vous menace, en plus ! 'Vous voulez avoir un cancer ? Respirez à fond tous les matins, je ne vous demande pas une heure, je vous demande un quart d'heure. Il faut faire un effort, que diable ! Tout s'achète, la santé comme le reste!' [...] Tout s'achète ! Quel mercanti ! D'abord l'oxygène c'est gratuit. Il n'y a que les médecins qui se font payer. Charlatan ! Ça se porte comme le Pont-Neuf et ça prétend soigner les autres ! Triple salaud ! Ah ! [...] Je leur apprendrai, moi, à se porter bien ! Quels égoïstes ! (ANOUILH, Jean, *Le Nombril*, op. cit., s. 295–296).

³⁰⁵ Doktor, *zvázní, skládá tlakoměr.* – Přestaňte žertovat. Víte, kolik máte? / Léon. – Ne. Ale tuším, že se mi to chystáte říct. / Doktor, *chladně.* – Dvacet tři na dvanáct. / Léon, *začíná blednout.* – To je moc? / Doktor, ještě chladněji. – Ano. / Léon rozhořčeně zaskučí. – Ale minulý týden jsem měl jenom devatenáct na jedenáct a to už jste mi říkal, že mám moc. / Doktor, *rozjařeně a trochu sadisticky.* – No protože to opravdu je moc! / Léon, *náhle se rozzuří.* – A takhle děláte svou práci, šejdíři! Mrchožroute! Už vám zbývá, abyste mě strčil do nemocnice, žejo? Abych tam ležel celý omotaný těmi hadičkami, směšný, svázaný a bez možnosti se bránit, a vy, ve svém parádním bílém řeznickém úboru, abyste triumfálně vystavoval své bicepsy uprostřed svého harému zamilovaných sestřiček. Nebo možná na ARO, co? Sadisto! Abych byl rozpíchaný jehlami, napojený na ty vaše přístroje na oživování mrtvých, nekrofágu? A vůbec, jaký tlak máte vy? Já vám ho změřím, ten váš tlak.

Le Docteur, *redevenu dur, rangeant son instrument.* – Cessons de plaisanter. Vous savez combien vous avez ? / Léon. – Non. Mais je sens que vous allez me le dire. / Le Docteur, *froid.* – Vingt-trois, douze. / Léon, *pâlissant à son tour.* – C'est beaucoup ? / Le Docteur, *glacial.* – Oui. / Léon gémit, *indigné.* – Mais la semaine dernière je n'avais que dix-neuf onze et vous m'avez déjà dit que c'était beaucoup. / Le Docteur, *hilare, un peu sadique.* – Parce que c'était déjà beaucoup ! / Léon, *soudain furieux.* – Et c'est comme ça que vous faites votre métier,

zlomit doktorovu aroganci. Fyzicky ho napadne a se slovy „zdravý nebo nemocný, každopádně jsem mnohem silnější než vy, bačkoro“³⁰⁶, se mu snaží volnou rukou píchnout injekci. Je spokojený, až když se doktor potupně přiznává, že má z injekcí panický strach. Následně doktora požádá, aby mu znovu změřil tlak, a když se ukáže, že má tentokrát tlak v normálu, zdrcený lékař přiznává:

Doktor, *zdrcen*. – To vůbec nechápu. Už vůbec nic nechápu!

Léon. – Konečně slovo opravdového vědce! [...] Jak lékař působí mile, když vám přiznává, že ho příroda překračuje... Proč ze sebe děláte pořád takové chluby? Právě kvůli tomu působíte pochybně.³⁰⁷

Protipól a komický kontrast k Léonovi a jeho hluboké skepsi vůči medicíně a lékařům tvoří výše zmíněná postava Léonova příživnického přítele Gastona, který lékařům naopak bezmezně věří a zároveň se snaží v Léonovi vzbudit soucit výčtem svých zdravotních problémů:

Gaston, *zapaluje si cigaretu*. – [...] Jsem tak nervózní. Přežívám jen díky práškům. Dva, abych večer usnul, dva, abych se ráno vzbudil, dva, abych dostal v poledne chuť k jídlu, dva na trávení, dva na hubnutí, protože s těmi prášky na chuť k jídlu jím moc, a dva na celkové posílení, protože ta odtučňovací kúra mě vyčerpává... Medicína dělá našťástí obrovské pokroky! Díky Bohu, že máme teď na všechno léky!³⁰⁸

Touto svou explicitně vyjádřenou kritickou lékařů Anouilh jako by opět navazoval na Molièra a jeho způsob zobrazování lékařů.

incapable ! Charognard ! Il vous tarde, hein ? de me tenir à l'hôpital, avec des tuyaux partout, ligoté, dans l'impossibilité de me défendre, ridicule, et vous, dans votre belle petite blouse de boucher, exhibant vos biceps triomphants au milieu de votre cour d'infirmières amoureuses ? Ou en réanimation, peut-être, hein ? Sadique ! bardé d'aiguilles, branché sur vos machines à ressusciter les morts, nécrophage ? Et combien avez-vous d'abord ? Je vais vous la prendre, moi, votre tension. (Ibid., s. 305).

³⁰⁶ „malade ou pas, je suis beaucoup plus fort que vous, lavette“ (Ibid., s. 306).

³⁰⁷ Le Docteur, *atteré*. – Je n'y comprends rien. Je n'y comprends plus rien ! / Léon. – Enfin un mot de vrai savant ! [...] Comme c'est gentil un médecin quand cela avoue que la nature le dépasse... Pourquoi faites-vous donc toujours les matamores ? C'est ça qui fait douter de vous. (Ibid., s. 308).

³⁰⁸ Gaston, *en allumant une*. – [...] Je suis tellement nerveux. Je ne tiens qu'à coups de pilules. Deux pour m'endormir le soir ; deux pour me réveiller le matin ; deux pour me donner de l'appétit à midi ; deux pour digérer ; deux pour maigrir ; car avec les pilules pour me donner de l'appétit, je mange trop – et deux pour me fortifier, car ce traitement amaigrissant m'épuise... Heureusement que la médecine a fait d'immenses progrès ! Dieu merci, maintenant nous avons des remèdes ! (Ibid., s. 316).

IV.2 Konstelace postav

Jedním z hlavních principů makrotextuálního přepisu bývá také opakování zápletky. V následující části se pokusíme dokázat, že výše popsany soubor Anouilhových her je přepisem jedné a téže hry a že zatímco zápletky se proměňují, typy postav a vztahy mezi nimi zůstávají prakticky tytéž. Základem intertextuálního charakteru jmenovaných Anouilhových dramát jsou opakující se typy postav a vztahy mezi nimi. Na základě provedených analýz je možné vymezit a popsat paralely na úrovni konstelace postav.

Specifickou skupinu v tomto ohledu tvoří dramata, jejichž hlavní postavou je Julien/Julien Paluche. Je pro ně typické uspořádání postav Julien-manželka-matka-dítě/děti.

Dílo	manželka	matka	děti
<i>Colombe</i>	Colombe	M ^m c Alexandra	syn beze jména
<i>A hlavně neprobud'te madam</i>	Aglaré	Rita Perdilava	Toto a Marie-Christine
<i>Scénář</i>	Lisa	beze jména	Camille

Střetávají se v něm protichůdná přání obou manželů. Hlavním přáním hrdiny je mít s manželkou harmonický vztah a vytvářet tak fungující rodinu, která by představovala příhodné idylické a klidné zázemí pro ně i pro jejich děti. Julien je této své představě ochoten obětovat naprosto vše. Jeho až přehnaně úzkostlivá touha po dokonalé rodině má původ v jeho dětství, kdy každý večer trpěl samotou poté, co jeho matka-umělkyně odcházela pracovat. Proti tomuto ideálu se staví přání manželky, která si jako dosud nepovšimnutá herečka přeje především vystoupit ze stínu na výsluní divadelní či filmové slávy a užívat si života. To se však škarohlídkému Julienovi přičí, jako samotář nechápe její touhu po společenském vyžití a těžce nese její nezájem o jejich děti. Postava Julienovy matky představuje typ ženy, která si zakládá na své kariéře úspěšné herečky, netají se tím, že za svůj život potkala řadu milenců, které uměla využít ve svůj prospěch, odmítá si připustit svůj věk a dožaduje se toho, aby byla obsazována do rolí mladých milovnic. Svému synovi pak vyčítá jeho zasmušilou povahu, kterou je ostatním jen na obtíž. Je tedy nositelkou přesně takových vlastností, které se více či méně začínají objevovat právě u postav Julienovy manželky.

Ruku v ruce se změnou jména hlavního hrdiny z Juliána Paluche na Antoina de Saint-Flour a Léona de Saint-Pé se mění jak hodnotový žebříček hlavní postavy, tak i typy postav, které hlavního hrdinu obklopují. Vezmeme-li v potaz pouze postavy, které s ústřední mužskou postavou pojí příbuzenský nebo milostný vztah, dojdeme ke zjištění, že jejich počet od

ranějších her k těm pozdějším postupně narůstá. Navíc dochází k jevu, že pokud se postava představující určitý příbuzenský vztah v určité hře objeví, vyskytuje se pak pravidelně i v pozdějších hrách.

Středobodem veškerého dění ve většině zmíněných dramát bývá ženatý muž žijící v nefungujícím manželském svazku a ve většině případů udržuje milostný poměr s další ženou. Výjimku tvoří pouze hry *Ředitel opery* a *Drazí Ftákovi*, kde je sice motiv nefungujícího manželství zachován, ale postava milenky chybí.

Dílo	manžel	manželka	milenka
<i>Epizoda ze života jednoho autora</i>	Autor	Ardèle	služka
<i>Ardela neboli Kopretina</i>	Generál (Léon de Saintpé)	Generálová (Amélie)	služka Ada
<i>Valčík toreadorů</i>	Léon de Saint-Pé (Generál)	Generálová (Amélie)	Slečna de Sainte- Euverte
<i>Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina</i>	Antoine de Saint- Flour	Charlotte	Edwiga Pataquès
<i>Ředitel opery</i>	Antonio di San- Floura	Dona Anna	-
<i>Drazí Ftákovi</i>	Šéf (Léon de Saint-Pé)	neviditelná postava beze jména	-
<i>Kalhoty</i>	Léon de Saint-Pé	Ada	služka
<i>Pupek</i>	Léon (Léon de Saint-Pé)	Ardèle	Joséphine

Z pohledu hlavního hrdiny kopíruje počet a charakter postav, které ho obklopují, vývoj lidského života. Zpočátku se setkáváme s modelem, ve kterém se okolo hlavní mužské postavy objevuje pouze manželka, milenka a matka (*Epizoda ze života jednoho autora*). Později z tohoto modelu mizí postava matky a zároveň se objevují postavy dětí (*Ardela neboli Kopretina*, *Valčík toreadorů*), dále je model doplněn nápadníky těchto dětí (*Hurluberlu aneb*

Zamilovaný reakcionář, Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina), ještě později manžely již dospělých dcer (*Ředitel opery, Drazí Ftákovi, Pupek*) a nakonec postavami vnučat hlavního hrdiny (*Drazí Ftákovi, Pupek*).

Dílo	syn	dcera /dcery	vnučata	nemanželské děti
<i>Epizoda ze života jednoho autora</i>				dosud nenarozené dítě služky
<i>Ardela neboli Kopretina</i>	Toto, Nicolas			
<i>Valčík toreadorů</i>		Estelle, Sidonie		
<i>Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář</i>	Toto	Marie- Christine, Sofie		
<i>Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina</i>	Toto	Camomille		
<i>Ředitel opery</i>	Toto	Maria Josepha, Dona Emilia, Maria Christina	dosud nenarozené dítě nejstarší dcery Dony Emilie	
<i>Drazí Ftákovi</i>	Arthur	Lucie, Rosa	dvě vnučky – postavy beze jména	
<i>Kalhoty</i>	Toto	Marie- Christine		dítě služky
<i>Pupek</i>	Arthur	Lucie, Marie- Christine	novorozený syn Arthura	

IV.3 Postavy v prostoru

IV.3.1 Scénický prostor

Časoprostorový rámeček, ve kterém se děj dramatu odvíjí, se proměňuje. Anouilhovy hry lze z hlediska času a prostoru rozdělit na dvě skupiny: jednak na hry, ve kterých Anouilh více či méně využívá dramatických postupů umožňujících mísení časových i prostorových rovin, jednak na hry, ve kterých autor více naplňuje požadavky klasického pravidla tří jednot. Stejně jako podoba aktantního modelu je i časoprostorový rámeček dramatu do značné míry determinován tím, jedná-li se o příběh Juliána Paluche, Antoina de Saint-Flour nebo Léona de Saint-Pé.

V dramatech *Colombe* a *A hlavně neprobud'te madam*, jejichž hlavní postavou je Julien, a částečně také v dramatu *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*, je časoprostorový rámeček díky využitím postupu divadla na divadle zdvojený; stírá se v něm tedy časoprostor hry rámcové s časoprostorem hry nebo her vložených. Dramata *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*, *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* a *Ředitel opery*, kde je hlavním protagonistou Antoine de Saint-Flour, jsou pak ještě komplexnější, neboť obsahují tři a více časových a prostorových rovin, z nichž každá představuje určitou životní etapu hlavního hrdiny či nereálnou snovou sekvenci. Počínaje dramatem *Scénář* a dále ve hrách *Drazí Ftákovi* a *Pupek* se Anouilh vrací k pravidlu tří jednot, které použil i ve vůbec první hře tohoto typu, *Epizoda ze života jednoho autora*. Výjimku tvoří drama *Kalhoty*, kde je porušena jednota místa a času, aniž by však bylo využito postupu divadla na divadle. Kromě hry *Ředitel opery*, která se odehrává v Itálii, a *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*, jejíž děj je zasazen do horského sídla hlavní postavy v Bavorsku, situuje Anouilh příběhy svých dramatu do Francie, a to do Francie současné, či dokonce budoucí: děj hry *Drazí Ftákovi* se odehrává v roce 1976 v Paříži, drama *Kalhoty* „ve Francii ve velmi blízké budoucnosti“, hra *Pupek* v Paříži v blíže neurčené současnosti.

Dramata se odehrávají převážně v uzavřeném prostoru, většinou v domě hlavního hrdiny.³⁰⁹ Ve čtveřici Anouilhovských vrcholných děl – *Ředitel opery*, *Drazí Ftákovi*, *Kalhoty* a *Pupek* – jsou z hlediska pohybu postav v prostoru vystavěny podle stejného schématu.

³⁰⁹ Výjimku v tomto směru tvoří pouze dramata *Ředitel opery* a *Kalhoty*. Prvně jmenované drama se kromě Antoniovy pracovny v divadle odehrává částečně v nemocničním pokoji, kde se po pokusu o sebevraždu zotavuje Antoniova dcera, částečně také v domě Léonovy bývalé ženy. Děj dramatu *Kalhoty* se kromě domu, kde Léon se svými rodinnými příslušníky bydlí, odehrává před feministickým soudem a v závěru také na silnici z Francie do Švýcarska, kudy prchá Léon se svou milenkou, která se kromě tohoto domu odehrává před soudem a posléze na silnici, kudy Léon prchá se svou milenkou z Francie do Švýcarska.

V úvodu se na scéně objevuje vždy sám hlavní hrdina, který přichází do kontaktu s ostatními postavami jednotlivě a dlouho tak nejsou na scéně více než dvě postavy zároveň. Vrchol hry pak tvoří situace, kdy dochází ke konfrontaci všech nebo většiny postav dané hry najednou. Jedná se o variaci na jednu a tutéž situaci, která má podobu setkání všech členů rodiny, při které se na hlavu hlavního protagonisty snáší smršť výčitek. Ze strany manželky jde o výčitky ohledně nedostatečného finančního zajištění rodiny, ze strany dětí pak o výčitky ohledně otcova zanedbávání jejich výchovy kvůli neustálým milostným avantýrám.

Úvodní scénické poznámky nás ve všech čtyřech případech uvádějí do pracovny hlavního hrdiny, která má podobu ponurého pokoje s neuspořádanými věcmi. Zatímco v dramatu *Ředitel opery* je toto místo popsáno jako „neurčité prostorné místo s rudými a tmavými závěsy“, doplněné o „velké obrazy s těžkými zlatými rámy, velký pracovní stůl z tmavého dřeva, velké strohé křeslo a staré zelené kanape“ a „nepořádek zanedbaného starého mládence“³¹⁰, ve hře *Drazí Ftákovi* má podobu „jakéhosi neuspořádaného obytného podkroví pod střechou starého venkovského domu“³¹¹, v dramatu *Kalhoty* je to „neútulný a zvláštní prostor tvořený rozbitými věcmi a potrhanými závěsy“³¹², a konečně ve hře *Pupek* opět „prostorná garsonka v podkroví starého domu“³¹³.

Úvodní samotou hlavního protagonisty narušují proti jeho vůli ostatní postavy, přičemž s každou pozdější hrou počet a frekvence příchodů těchto „narušitelů“ narůstá. Nejprve je to divadelní pokladní a nešťastná dcera (*Ředitel opery*), syn, chůva, jedna i druhá dcera a zeť (*Drazí Ftákovi*), služebný a služebná, manželka, syn, nová služebná a advokát (*Kalhoty*), pokojská, stěhováci, milenka, syn, doktor, příživnický přítel Gaston a dcera (*Pupek*). V další části každého z dramát pak nastává situace, kdy se dané postavy scházejí na scéně všechny v jeden moment. V dramatech *Ředitel opery* a *Pupek* má toto setkání podobu rodinné sešlosti. V obou hrách žije hlavní hrdina na jiném místě než jeho bývalá manželka s dětmi a zatímco v prvně jmenovaném dramatu přichází on do domu své manželky, v druhé hře je to jeho rodina, která přichází za ním. Důvodem setkání této rozpadlé a nefunkční rodiny je ale v obou případech řešení nejrůznějších problémů, které páchají zahálčivé, rozmařilé a nezodpovědné děti, přičemž manželka i děti této situace zároveň využívají k tomu, aby od hlavního hrdiny vymámili peníze.

³¹⁰ „un grand décor vague de rideaux rouge et sombre“, „grands tableaux aux lourds cadres dorés, un vaste bureau de bois sombre, un grand fauteuil raide, un vieux canapé vert“, „un désordre de vieux garçon peu soigneux“ (ANOUILH, Jean, *Le Directeur de l'Opéra*, op. cit., s. 257).

³¹¹ „une sorte de grenier aménagé avec un certain désordre sous le toits d'une vieille maison de campagne“ (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 9).

³¹² „un décor sordide et bizarre fait des choses cassées et de rideaux en loques“ (ANOUILH, Jean, *La Culotte*, op. cit., s. 123).

³¹³ „un vaste studio, sous les toits, dans une vieille maison“ (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 291).

V dramatech *Drazí Ftákovi* a *Kalhoty* rovněž dochází k takovéto konfrontaci, jen s tím rozdílem, že jsou postavy shromážděny proti své vůli. V případě hry *Drazí Ftákovi* se postavy stávají rukojmími a jejich konverzace se stává čím dál agresivnější a přímější, neboť jim za dveřmi hrozí bombou rozzuřený otec dívky, kterou jeden z rukojmí přivedl do jiného stavu. V dramatu *Kalhoty* má toto setkání podobu soudního procesu, kde postavy v roli svědků vypovídají v případě hlavního hrdiny dramatu, který je stíhán za svůj milenecký poměr se služkou. Na jednom místě se tak setkávají postavy, z nichž mnozí mají mezi sebou nepřátelský vztah a kvůli selhání jedince jsou v této nepříjemné situaci všichni. Toto „huis-clos“, shromáždění postav v nepřátelské atmosféře, má pak za následek, že jejich konverzace přispívá k odhalení pravých tváří postav.

IV.3.2 Mimoscénický prostor

V několika hrách se postavy zmiňují o rodině Pontadourových. Přestože ani v jedné hře není specifikováno, o koho se jedná, z kontextu lze pochopit, že je to rodina, která vede něco na způsob novodobého literárního salonu, kde se schází pařížská smetánka, která mimo jiné diskutuje i o nejnovějším literárním dění. V dramatu *Ardela neboli Kopretina* milenec Villardieu vyčítá hraběnce, že především u Pontadourových věnovala svému manželovi nemístnou pozornost, když s ním dokonce dvakrát tančila. Manželé Julien a Aglaé (*A hlavně neprobudte madam*) najímají ženu a muže, kteří by se starali o jejich děti, přičemž Aglaé Julienovi oznamuje, že se jedná o velice kvalifikovaný pár služebných, neboť uplynulých sedm let sloužili u Pontadourových. Zmiňuje se o nich i Duplessis-Morlet (*Drazí Ftákovi*), který chce získat důvěru Grazziana, muže, který je drží v domě pod pohrůžkou fyzické likvidace. Tvrdí mu, že se znají, nedávno se potkali na kolaudaci u Pontadourových. Léonova manželka Ardèle (*Pupek*) pak obdivně sděluje rádoby avantgardnímu spisovateli Gastonovi, který chodí žebrať peníze od Léona, že miluje jeho poslední knihu a u Émilienne de Pontadour se nemluví o ničem jiném. Když pak Gaston dostane za tuto svou „skromnou krátkou esej o nedorozumitelnosti bytosti“³¹⁴ Goncourtovu cenu, koná se při této příležitosti u Émilienne de Pontadour koktejl, kterého se zúčastní i Léonova manželka, která se náhle vyléčila ze své paralýzy, protože – dle slov Léona - si „něco tak pařížského“ nemohla nechat ujít. Všechny

³¹⁴ „un modeste petit essai sur l'incommunicabilité des êtres“ (Ibid., s. 353).

zmíněné hry tak mají stejný mimoscénický prostor, na který poukazují jednající postavy pouze skrze své repliky.

Další osobností z tohoto anouilhovského pařížského literárního světa je Mélusine Melita. Na rozdíl od Pontadourových se tato postava, byť jako postava vedlejší, opravdu objevuje ve hře *Drazí Ftákovi*. Je to jakýsi prototyp zjištěné kariéristické kreatury, „velice elegantní a nepříjemně vypadající mladá žena“³¹⁵, která bývala první manželkou hlavního hrdiny Léona a má s ním dospělou dceru Rosu, která má už sama dítě. Přichází za nimi se svým nynějším manželem, bohatým podnikatelem ve farmakologii, aby své dceři zakázala ukazovat se s tím dítětem kdekoli v Paříži, aby Mélusine neztratila pověst nestárnoucí herečky: „Jsem mladá herecká jednička, která je v pařížském divadelním světě nejvíc na očích. Vůbec nemůže být řeč o tom, že bych byla babičkou!“³¹⁶ Během vyhoceného dialogu nazývá Mélusine Melita svou dceru „ta malá běhna“³¹⁷, svou vnučku pak „ten malý usmrkanec“ nebo „ta vřešticí a nechutná věc“³¹⁸, naopak Rosa matku oslovuje ironicky „má drahá matičko“³¹⁹, přestože po ní matka vyžaduje, aby ji oslovovala „Mélusino“. S hlubokým despektem se Mélusine vyjadřuje i o Léonovi, kterého označuje za „starého nešťastného a lehkomyšlného boulevardistu“³²⁰, který byl jen jakýmsi odrazovým můstkem do světa divadla a kterého opustila hned po svém prvním větším hereckém úspěchu.

O Mélusině Melitě jakožto slavné pařížské herečce se zmiňuje rovněž hlavní postava hry *Kalhoty*, Léon, který čeká v domácím vězení na soudní proces kvůli své nevěře se služkou: „Spal jsem se služkou? To je moje sociální cítění. Kdybych byl býval milencem Mélusiny Melity, jako všichni, nebo kterékoli jiné slavné herečky, nikdo by nic neřekl. Bylo by to pařížské. Ale přiblížit se lidu – a to jinak než jen prostřednictvím slov – pche! Že ano? Pche!“³²¹

Ve dvou Anouilhových hrách se objevuje motiv dětského kouzla nazývaného „Mininistafia“, které je založeno na rozžvýkání červeného papírku, který dotyčnému dodá sílu. Nejprve se objevuje v dialogu Frédérika a Jeannette *Romeo a Janička (Roméo et Jeannette, 1946)*, kdy Jeannette vypráví, jak byla jako malé dítě členem party, kde toto kouzlo

³¹⁵ „une jeune femme d’aspect désagréable, très élégante“ (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 55).

³¹⁶ „Je suis la jeune première la plus en vue du théâtre parisien. Grand-mère, il n’en est pas question!“ (Ibid., s. 58).

³¹⁷ „cette petite putain“ (Ibid.).

³¹⁸ „cette petite pisseuse“, „cette chose piaillante et dégoûtante“ (Ibid., s. 59).

³¹⁹ „ma petite maman chérie“ (Ibid., s. 58–59).

³²⁰ „un vieux boulevardier sinistre et frivole“ (Ibid., s. 67).

³²¹ „J’ai couché avec la bonne ? Ça, c’est mon esprit social. Si j’avais été l’amant de Mélusine Melita, comme tout le monde, ou de toute autre actrice célèbre, on n’aurait rien dit. On aurait trouvé cela parisien. Mais se rapprocher du peuple – et autrement qu’avec des mots – pouah ! N’est-ce pas ? Pouah ! (ANOUILH, Jean, *La Culotte*, op. cit., s. 137).

používali. Na stejné kouzlo z dětství si vzpomene i Generál (*Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*), který přemýšlí, jak vyhrát souboj nad fyzicky zdatnějším mlékařem, jehož syn šikanuje jeho syna Tota. Princip kouzla přibližuje takto: „[...] byla to rulička lesklého červeného papíru, kterou jsme našli s kamarády na půdě, když nám bylo dvanáct let. Vždycky když před námi byla nějaká trochu nebezpečnější akce, například výprava proti usmrkancům ze sousední vesnice doprovázená házením kamení, každý jsme kousek toho papírku snědli a už se ničeho nebáli.“³²²

IV.4 Intertextuální charakter mluvy postav

Nejexplicitnější známky mezitextového navazování v množině výše zmíněných dramát lze najít v samotné mluvě postav. Charakter Anouilhem využívaných intertextuálních postupů zde kolísá mezi aluzí, referencí a plagiátem. Co do rozsahu se pak jedná o mezitextové navazování založené na výpůjčkách ve formě jednoslovných výrazů až po celky o několika větách. Jejich detekce může být do velké míry ovlivněná subjektivním vnímáním čtenáře, dle našeho názoru však nelze tyto momenty z hlediska celku Anouilhova díla považovat za pouhou náhodu či nedostatek autorovy invence.

IV.4.1 Aluze

IV.4.1.1 Aluze jednoslovné

Charakter aluze mají především jednoslovná citově zbarvená oslovení, ve všech případech adresovaná hlavnímu hrdinovi. Snad nejčastěji se napříč analyzovanými hrami objevuje zvolání „egoisto“. Nejprve tak označuje Přítel Autora (*Epizoda ze života jednoho autora*), a to ve chvíli, kdy má pocit, že mu Autor odpovídá do telefonu cokoli, jen ne názor na scénář, který chce Přítel od Autora slyšet. Egoistou nazývá rovněž syn Toto svého otce Antoina (*Ředitel opery*), a to v paradoxní situaci, kdy mu Antoine odmítne vrátit ránu pěstí, které se od zhýčkaného syna dočkal po ostré výměně názorů. Podobně syn Artur (*Drazí Ftákovi*) označuje svého otce egoistou v momentě, kdy se otec rozpakuje zaplatit cyklistovi,

³²² „[...] c'était un rouleau de papier rouge glacé, qu'on avait trouvé dans le grenier avec mes cousins, à douze ans. Quand on avait quelque chose d'un peu hasardeux à faire, une expédition à coups de pierres contre les morveux du village voisin, par exemple, on en mangeait un morceau et on ne craignait plus rien.“ (ANOUILH, Jean, *L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux*, op. cit., s. 140–141).

kterého Artur srazil autem. Toto (*Kalhoty*) nazývá egoistou svého otce, který je přivázan ke kůlu za poměr se služkou, a to ve chvíli, kdy se mu otec zdráhá půjčit svou akademickou uniformu, ze které ho Toto proti jeho vůli svléká. Pomyslný vrchol v tomto směru představuje hra *Pupek*, kde je hlavní hrdina Léon nazýván egoistou postupně svým příživnickým kamarádem Gastonem, dcerou Lucií, manželkou Ardelou i svou milenkou Joséphinou. První tři jmenovaní mu vyčítají, že jim neposkytuje dostatečné množství financí, milenka Joséphina zase to, že jí nebyl schopen zajistit slušnou kariéru u divadla nebo filmu. Ve většině případů je tak hlavní hrdina označován za egoistu paradoxně především v situacích, kdy ostatním pomáhá, přičemž se zvyšujícím se objemem rozdaných peněz se mu označení „egoisto“ dostává čím dál častěji. Své vysvětlení k tomu přináší zmíněná Joséphine: „Jsi moc milý, dáváš svoje prachy všem, protože jsi zbabělý a rozdáváš ostatním peníze je to nejjednodušší [...]. Ale nikdy jsi neměl nikoho rád, starouši... Všichni okolo tebe jsme jen pouhé stíny.“³²³ Ještě méně lichotivým označením „netvor“ („monstre“) oslovuje manžela shodně Ardèle (*Epizoda ze života jednoho autora*), Charlotte (*Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*), Lisa (*Scénář*) i Dona Anna (*Ředitel opery*).

Opakovaně se v Anouilhových textech objevuje i oslovení „cukrouši“ („mon coco“). Bývá pronášena nejrůznějšími vedlejšími postavami, které jsou hlavnímu hrdinovi na obtíž. Ve hře *Epizoda ze života jednoho autora* se objevuje postava Přítel, který opakovaně telefonuje hlavní postavě Autorovi, vykládá mu své trable se scénářem, který právě píše, a domáhá se toho, aby mu Autor sdělil jakožto kolega-spisovatel svůj názor. Autor se mu snaží vysvětlit, že volá v nevhodnou dobu, neboť s ním právě dělá interview rumunská novinářka a navíc je neustále rušen členky rodiny či známými. Přítel tedy vždy telefon položí a volá za chvíli. Vše se opakuje třikrát, přičemž situace Autora je čím dál vyhocenější a telefonáty přicházejí v čím dál méně vhodný moment. Hovory jsou navíc nesnesitelné tím, že Přítel Autora neustále oslovuje až nepatřičně familiárním výrazem „cukrouši“, který opakuje téměř v každé své větě. Autorovy strohé a nezúčastněné odpovědi si vysvětluje jako nezájem a když pak na konci Autor vysloví svůj názor na scénář, který by měl podle něj skončit happy endem, mění se Přítelovo oslovení z „cukrouši“ ve snůšku nadávek zpochybňujících Autorovo spisovatelské nadání.

Stejným výrazem oslovuje Generála (*Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*) jeho vrstevník a přítel baron Bélazor, a to v kruhu přátel, se kterými Generál spřádá utopické plány

³²³ „Tu es bien gentil, tu donnes ton fric à tout le monde parce que tu es lâche et que c'est encore ce qu'il y a de plus simple [...]. Mais tu n'as jamais aimé personne, vieux cœur... On est tous des fantômes autour de toi.“ (ANOUILH, Jean, *Le Nombril*, op. cit., s. 364).

na ozdravení zpozdělé a zkažené moderní francouzské společnosti. Generál na Bélazorovo oslovení „cukrouši“ reaguje značně podrážděně a důrazně ho žádá, aby ho tímto způsobem dál nenazýval:

Generál. – Tak zaprvé, nejsem žádný „cukrouš“! Čůrali jsme spolu jako malí do plenek, dobře, ale to není důvod, abych byl tvůj cukrouš!³²⁴

Dle Generála se tak běžné oslovení do podobně závažné debaty naprosto nehodí a navrhuje, aby se napříště mezi sebou oslovovali „pane“ („monsieur“). Generál je navíc na jakékoli Bélazorovy projevy familiarity háklivější o to víc, že má podezření, že Bélazor za jeho zády usiluje o jeho mladou manželku.

Rovněž v jedné z posledních Anouilhoých her, v protifeministicky laděném dramatu *Kalhoty*, vystupuje postava podobného charakteru jménem Lebelluc, samozvaný advokát hlavního hrdiny Léona de Saint-Pé, který má být souzen za mimomanželský poměr se svou služkou. Lebelluc, samolibý muž se směšně vysokým hláskem, je Léonův bývalý kamarád ze studií, který podstoupil kastraci, aby měl v matriarchátní společnosti, která ve Francii zavládla, větší šance na kariérní postup. Léon jeho přítomnost nese značně nelibě. Jednak je mu odporná Lebellucova zženštilost, jednak ho irituje, že ho Lebelluc navíc nazývá výrazem „cukrouši“:

Lebelluc. – [...] Víš, že ten případ pro tebe není vůbec příznivý, cukrouši?

Léon, *zuří*. – Nejsem žádný cukrouš! Chceš nakládačku?³²⁵

Lebellucovu přítomnost ale musí chtě nechtě snést, neboť je po dobu čekání na soudní řízení na žádost podvedené manželky přivázan k dřevěnému kůlu. Svou averzi k Lebellucovi tedy vyjadřuje alespoň slovně, opakovaně ho nazývá „prasákem“ („ordure“), „lumpem“ („crapule“) nebo ničemou („salaud“). Ve všech zmíněných hrách se opakuje podobná situace, kdy je přítomnost těchto drzých přátel hrdinovi na obtíž, ale musí ji trpět. Oslovení „cukrouši“ tak plní v textu hry *Kalhoty* funkci referenčního signálu odkazujícího na postavu stejného typu v hypotextu, hře *Epizoda ze života jednoho autora*, popřípadě *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*.

³²⁴ Le Général. – D'abord, je ne suis pas 'ton coco' ! Nous avons fait dans notre culotte ensemble à quatre ans, c'est entendu, mais ce n'est pas une raison pour que je sois ton coco ! (ANOUILH, Jean, *L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux*, op. cit., s. 177).

³²⁵ Lebelluc. – [...] Tu sais que ton affaire n'est pas bonne, mon coco ? / Léon, *hors de lui*. – Je ne suis pas ton coco ! Tu veux ma main sur la figure ? (ANOUILH, Jean, *La Culotte*, op. cit., s. 155).

Způsob vyjadřování náklonnosti hlavního hrdiny ke svým milenkám bývá doslovně identický. Hrabě (*Ardela neboli Kopretina*) nazývá svou milenkou Josettu, která na něj čeká v hotelu a kterou se snaží uchlácholit, že za ní již brzo přijde, výrazy jako „můj malilinkatý zajíčku“, „můj malilinkatý vlčku“, „moje malilinkatá myšičko“.³²⁶ Antoine svou milenkou Edwigu (*Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina*) oslovuje jako „moje ubohá myšičko“, „můj ubohý zajíčku“, „můj ubohý ptáčku“.³²⁷ Manželka hraběte přítomná u telefonátu i milenka Edwiga shodně pohoršeně žádají, aby si ten svůj „zvěřinec“ („ménagerie“) odpustil.

IV.4.1.2 Aluze větné

Kromě zmíněných jednoslovných aluzí se v určitém souboru dramát objevují i aluze většího rozsahu. Takový případ představuje věta „Sám jsi to chtěl!“³²⁸, která se objevuje ve vícero Anouilhových textech. Jedná se o repliku, kterou bývá zakončen dialog hlavního hrdiny s nejrůznějšími osobami z jeho okolí, které ho neúspěšně žádají o pomoc. Hlavní hrdina slyší tuto větu jak z úst dcery Marie-Christine (*Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*) nebo Marie Josephy (*Ředitel opery*), tak z úst syna Artura (*Pupek*) a dokonce i od „přítele“ z dětství Gastona (*Pupek*), když nenajdou takovou pomoc, jakou by si představovali. Aluzi však v tomto případě není jen zmíněná věta, ale daná situace jako celek. Vždy se totiž opakuje stejný scénář: po vyřčení věty „Sám jsi to chtěl!“ následuje odchod postavy, která repliku pronáší, pryč ze scény, přičemž vždy následuje replika hlavního hrdiny ve formě monologu, který se v jednotlivých dramatech liší jen minimálně, dle kontextu, a ve kterém se tento hrdina zamýšlí, co přesně měly postavy touto větou-výhrůzkou vlastně na mysli.

Poprvé se tato situace objevuje v dramatu *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*, a to po vypjatém momentě, kdy se Generál dozví, že jeho starší dcera Sofie ztratila čest s mužem, který se Generálovi příliš nezamlouvá. V tu chvíli si za ním navíc přijde stěžovat jeho druhá dcera, malá Marie-Christine, že ji její kamarád štípe do zadku. Když se Marie-Christine nedočká útěchy a Generál ji navíc nařkne, že se jí to jistě spíš líbí, dochází k následujícímu dialogu:

³²⁶ „mon tout petit lapin“, „mon tout petit loup“, „mon tout petit rat“ (ANOUILH, Jean, *Ardèle ou La Marguerite*, op. cit., s. 272).

³²⁷ „mon pauvre petit rat“, „mon pauvre petit lapin“, „mon pauvre petit oiseau“ (ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, op. cit., s. 83–84).

³²⁸ „Tu l'auras voulu !“ (ANOUILH, Jean, *Le Nombril*, op. cit., s. 298).

Generál, *dívá se na ni a ptá se.* – Líbí se ti to?

Marie-Christine, *rozhořčeně.* – Ne, tati!

Generál. – Myslíš si, že by kluci tak často štípali holky do zadku, kdyby se to těm holkám nelíbilo?

Marie-Christine, *dotčená jako dospělá žena.* – No dobře, sám jsi to chtěl!

(Odejde, Generál udělá několik kroků směrem, kudy odešla, a křičí.)

Generál. – Co jsem chtěl? Co jsem, do pytle, chtěl? Něco se už musí stát. Už nemůžu! Vší silou se opřu do těchhle dvou sloupů a nechám tenhle barák spadnout!³²⁹

Generálovo rozčilení tak nepramení jen z pobouření z milostného poměru dcery Sofie, ale stupňuje se ještě více chováním malé dcerky Marie-Christine, která vystupuje z role dítěte a větou „Sám jsi to chtěl!“ vyjadřuje, že se cítí jako žena pokořena postojem otce, u kterého hledala pomoc a útěchu, což ostatně dosvědčují i scénické poznámky. Reminiscenci na tento moment můžeme dále najít v dramatu *Ředitel opery*. I v tomto případě se jedná o dialog mezi otcem. Obsah dialogu je však v podstatě opačný – zatímco Marie-Christine potřebovala ochránit před dotírajícím chlapcem, Maria Josepha se během dlouhého rozhovoru snaží otce přesvědčit, aby využil svého vlivného společenského postavení a zařídil jí sňatek s jejím vyvoleným. Poté, co jí Antonio v její prosbě vyhovět nehodlá a navíc jí nenápadně naznačí, že by děti na své rodiče neměly spoléhat ve všem donekonečna, dochází k následujícímu dramatickému výstupu:

Maria Josepha, *divoce vyskočí.* – Dobře! Sám jsi to chtěl, tati!

Vyběhne jako bláznivá.

Antonio, *zůstane sám a bručí si pro sebe.* – Sám jsi to chtěl, tati. Sám jsi to chtěl, tati... Všichni mi říkají, že jsem to chtěl, ale neřeknou co... Co jsem chtěl, proboha? Mít děti? Ano, chtěl jsem je mít. Ale nepochyboval jsem o tom. Představoval jsem si, že si s nimi budu věčně hrát, házet si s míčkem, stavět na pláži bábovičky a dávat jim pusinky na krk na dobrou noc.³³⁰

³²⁹ Le Général, *la regarde et demande.* – Cela t'a fait plaisir ? / Marie-Christine, *indignée.* – Mais non, papa ! / Le Général. – Crois-tu qu'on pince aussi souvent le derrière aux filles à qui ça ne fait pas plaisir ? / Marie-Christine, *vexée comme une femme.* – C'est bien, tu l'auras voulu ! / *(Elle est sortie, le général fait quelques pas derrière elle, criant.)* / Le Général. – Qu'est-ce que j'aurai voulu ? Qu'est-ce que j'aurai voulu, nom d'un chien ? Il faut que ça éclate maintenant. Moi, je ne peux plus ! Je prends les deux colonnes à pleines mains et je fous la baraque par terre ! (ANOUILH, Jean, *L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux*, op. cit., s. 209).

³³⁰ Maria Josepha, *se dressant farouche.* – Bon ! Tu l'auras voulu, papa ! / *Elle sort comme une folle.* / Antonio, *resté seul, murmure.* – Tu l'auras voulu, papa. Tu l'auras voulu papa... Ils me disent tous que je l'aurai voulu, sans préciser... Qu'est-ce que j'aurai voulu, bon Dieu ? Les avoir ? Oui, j'ai voulu les avoir. Mais je ne me doutais pas. Je me figurais des jeux éternels, avec la baballe, des petits pâtés sur la plage et de menus baisers dans le cou au moment d'aller au dodo. (ANOUILH, Jean, *Le Directeur de l'Opéra*, op. cit., s. 269).

Stejné zvolání zaznívá i v dramatu *Pupek*, a to z úst Artura, Léonova sedmadvacetiletého syna. Tentokrát je otec z neustálého zachraňování svých dětí už tak otráven, že už Arturovi nedává ani žádný prostor pro to, aby mu sdělil, o co ho jde žádat. Jejich dialog tedy končí záhy poté, co začal:

Artur prudce vstane a tragicky odchází. – Sám jsi to chtěl!

Léon, zůstane sám a mručí. – Co jsem chtěl? Co jsem chtěl? Nebe posvětilo náš svazek, toť vše, a to požehnání nekončí. Ptám se sám sebe, jak je možné, že to nebe nemá křeč, od té doby, co to požehnání trvá. [...] Děti jsou jako kořata. Když vyrostou, dají se sousedům, aby ničila koberec u nich.³³¹

Podobná situace se v dramatu *Pupek* objevuje ještě podruhé, tentokrát v dialogu mezi Gastonem a Léonem, a to ve chvíli, kdy Léon odmítá darovat Gastonovi velkou sumu peněz na jeho v pořadí již čtvrtý svatební obřad:

Gaston se s ledovým výrazem zvedá. – Nu tedy dobrá. Sám jsi to chtěl.

Odchází.

Léon vybuchne, když zůstane sám. – Co jsem chtěl? Co jsem chtěl, proboha? Co jiného, než aby mi všichni dali aspoň chvíli pokoj? Teď už toho mám dost! Musím se vrátit ke svému dílu. Pracuju.³³²

O něco méně zřejmou aluzi obsahují další čtyři Anouilhova dramata. Jedná se o narážku na nejznámější francouzský deník *Le Figaro*. Ve všech čtyřech případech jsou tyto noviny terčem kritiky nebo zdrojem ironických poznámek hlavního hrdiny. Když v dramatu *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář* objevuje postava zamilované dcery v deníku *Le Figaro* oznámení o svatbě svého nápadníka, její otec, kterému dceřin nápadník nepadl příliš do oka, se skrývaným uspokojením, zlomyslností a ironií reaguje takto:

Aglaé. – Určitě jde o nějaké nedorozumění, které nám hned vysvětlí.

Generál. – Ve *Figaru*? To těžko! Ve *Figaru* není nikdy žádný nesmysl. A pokud je tam psáno, že je pan David Edward Mendigalès zasnouben se slečnou de La Rochefoutras, rozenou Lévy-Dubois, nebo

³³¹ *Artur se lève raide, et sort, tragique.* – Tu l'auras voulu ! / *Léon, resté seul, grommelle.* – Qu'est-ce que j'aurai voulu ? Qu'est-ce que j'aurai voulu ? Le ciel a béni notre union, voilà tout, et sa bénédiction n'en finit plus. Je me demande comment il n'a pas une crampe, le ciel, depuis le temps qu'elle dure, sa bénédiction. [...] C'est comme les petits chats, eux, quand ils grandissent, on les donne aux voisins. Ils vont gratter les tapis chez les autres. (ANOUILH, Jean, *Le Nombril*, op. cit., s. 298).

³³² *Gaston se lève, de glace.* – C'est bon. Tu l'auras voulu. / *Il sort.* / *Léon explose quand il est seul.* – Qu'est-ce que j'aurai voulu? Qu'est-ce que j'aurai voulu, bon Dieu ? Sinon qu'ils me foutent un peu la paix, tous ? Ça suffit maintenant! Je me dois à mon œuvre. Je travaille. (Ibid., s. 316–317).

opačně, pak je to zkrátka pravda. *Figaro* vychází v nákladu šesti set tisíc výtisků, takže všechno, co tam stojí psáno, je pravda!³³³

V dramatu *Drahý Antoine aneb Promarněná láska* dochází k následujícímu dialogu mezi Antoinem a uhlazeným a rozvázným teatrologem Marcellinem, kterému Antoine ve své hře, kterou pro něj jeho blízcí sehrávají, škodolibě přidělil roli literárního kritika:

Antoine. - [...] Ta role kritika se vám líbila?

Herec Marcellin. – Byla zajímavá. Ale je to opovážlivé.

Antoine. – My se ale také musíme opovážit. Když oni se ve svých novinách opovazují!

Herec Marcellin. – Nemyslíte, že je to trochu silné, že jste z něj udělal kritika z časopisu *Gaulois*?

Antoine. – Přece jsem ho nemohl udělat kritikem z *Figara*. To je anarchistický plátek. *Gaulois* je serioznější.³³⁴

Drama *Drazí Ftákovi* uvádí na scénu postavu úspěšného a snobského podnikatele Duplessis-Morleta, který je manželem bývalé Léonovy ženy Mélusiny Melity. Na Duplessis-Morletovo vychloubání ohledně stupidních kulinářských článků v deníku *Le Figaro*, jichž je autorem, se Léon stejně jako v předchozím případě vyslovuje ve prospěch konkurenčního časopisu *Le Gaulois*:

Duplessis-Morlet. – [...] (*k Šéfovi*;) Mimochodem, můj drahý, víte, že jsem získal kulinářské okénko ve *Figaru*? Četl jste mé nejčerstvější články? Vyčmuchar jsem velice zajímavé podniky... Malá neznámá bistra na předměstích, kde se vaří úplně božsky!

Šéf. – *Figaro* čtu málokdy.

Duplessis-Morlet, *překvapen*. – Vážně? A co tedy čtete? [...]

Šéf. – Nic. Nevěřím na novinky. Mám na půdě sbírku starých čísel časopisu *Gaulois*, to mi stačí. Každé ráno při snídani jednu čtu, jak to dělají všichni ostatní.³³⁵

³³³ Aglaé. – Il ne s'agit sans doute là que d'un malentendu qu'il va nous expliquer dans un instant. / Le Général. – Dans *Le Figaro* ? C'est impossible ! Il n'y a jamais de malentendus dans *Le Figaro*. Et si on y lit que M. David Edward Mendigalès est fiancé à M^{lle} de La Rochefoutras, née Lévy-Dubois ou le contraire, c'est que c'est vrai. *Le Figaro* tire à six cent mille exemplaires, donc tout ce qu'il y a dedans est vrai ! (ANOUILH, Jean, *L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux*, op. cit., s. 205).

³³⁴ Antoine. – [...] Il vous a plu, le rôle du critique ? / Le comédien Marcellin. – Intéressant. Mais c'est osé. / Antoine. – Il faut oser, nous aussi. Ils osent bien, eux, dans leurs journaux ! / Le comédien Marcellin. – Vous ne croyez pas que c'est un peu fort de l'avoir mis du *Gaulois* ? / Antoine. – Je ne pouvais tout de même pas le mettre du *Figaro*. C'est un journal d'anarchistes. *Le Gaulois*, cela fait plus sérieux. (ANOUILH, Jean, *Cher Antoine ou L'Amour raté*, op. cit., s. 85).

³³⁵ Duplessis-Morlet. – [...] (*Au Chef*;) À propos, mon cher, vous savez que j'ai décroché la chronique culinaire du *Figaro*. Vous avec lu mes derniers papiers ? J'ai déniché d'étonnantes adresses... Des petits bistrotts de banlieue inconnus où l'on mange divinement bien ! / Le Chef. – Je lis rarement *Le Figaro*. / Duplessis-Morlet,

Psaní článků pro *Le Figaro* je v případě hry *Kalhoty* jediným způsobem, jakým hlavní hrdina Léon finančně zajišťuje svou rodinu. Jedná se navíc o jedinou činnost, kterou mu manželka povolí vykonávat. Po zbytek času je totiž přivázan ke kůlu za milostný poměr se služkou. Se znalostí hypotextů v podobě tří výše zmíněných dramát tak situace v této hře působí o to komičtěji. Negativní postoj k deníku je však znakem hlavní postavy i v tomto případě:

Léon. – [...] Vždycky jsem penězi pohrdal. Radši jsem zasvětil svou erudici ke vzdělávání pracujícího lidu skrze *Figaro*, a to zdarma, nebo téměř zdarma. Protože tam vás platí velice bídně, víte?

Nová služka *se po chvíli zeptá*. – Myslíte, že *Figaro* čte pracující lid?

Léon, *zatímco píše*. – Šest set tisíc čtenářů.³³⁶

Na základě výše popsaných úryvků tak můžeme konstatovat, že se zde jedná o určité sřetězení aluzí. Každá nová zmínka o deníku *Le Figaro* počínaje tou v dramatu *Drahý Antoine aneb Promarněná láska* má charakter aluze na tento motiv v chronologicky dříve vzniklém Anouilhově dramatu nebo dramatech. Ve hře *Kalhoty* se tak tato aluze už vztahuje hned ke třem různým Anouilhovým textům. Přestože má každá z těchto aluzí trochu jinou podobu dle kontextu hry, její poslání zůstává totožné a lze ji proto považovat za prostředek, kterým autor poukazuje na paralely v charakteru hlavní mužské postavy.

IV.4.2 Plagiát

V řadě případů Anouilh vkládá do úst svých postav doslovně stejnou větu, jakou již pronesla jiná postava v dříve vzniklém díle. V dramatu *Zkouška aneb Potrestaná láska* se objevuje postava jménem Héro, přítel hlavního hrdiny, sedmatřicetiletý muž žijící bohémským životem, který po nešťastné lásce, kterou prožil v mládí, není schopen hlubšího a

étonné. – Ah bah? Et que lisez-vous donc alors ? [...] / Le Chef. – Rien. Je ne crois pas aux nouvelles. J'ai une collection de vieux *Gaulois*, dans mon grenier, qui me suffit. J'en lis un tous les matins, en prenant mon petit déjeuner, pour faire comme les autres. (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 63).

³³⁶ Léon. – [...] J'ai toujours méprisé l'argent. J'ai préféré consacrer mon érudition à l'édification des masses laborieuses gratuitement ou presque dans *Le Figaro*. Car ces gens-là paient très mal vous savez ! / La nouvelle bonne *demande, après un temps*. – Vous croyez que c'est les masses laborieuses qui lisent *Le Figaro* ! / Léon, *écrivant*. – Six cent mille lecteurs. (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 143).

dlouhodobějšího vztahu. Přestože je lvem pařížských salónů, ve skutečnosti je se svou minulostí nevyrovnaný, a proto se utápí v alkoholu a nijak se tím před ostatními netají:

Héro. – Můj talent je na dně sklenice [...]. Bohužel už nevím které. Proto jich musím vypít tolik.³³⁷

Scénárista D'Anthac z dramatu *Scénář* pronáší v situaci, kdy je mu ostatními postavami vytýkán alkoholismus a nedostatek vůle v jakékoli oblasti jeho počínání, následující repliku, která je až na pár drobných změn zejména ve slovosledu věty doslovnou citací výše zmíněné Hérovoy věty z dramatu *Zkouška aneb Potrestaná láska*:

D'Anthac, *mile*. – [...] Můj talent je na dně sklenice, ale protože nevím který, jsem nucen jich vypít vícero...³³⁸

Obdobný příklad opakujícího se textu ve dvou různých hrách najdeme v dramatech *Ředitel opery* a *Pupek*. V obou hrách se objevuje věta ohledně onošeného kabátu, která v obou případech zaznívá z úst manželky hlavního hrdiny. Dona Anna v dramatu *Ředitel opery* pronáší na adresu svého manžela následující výčitku:

Dona Anna, *hrdě*. – Můj norkový kožich je opelichaný až na kůži, už se neodvážím nikde ukázat, všechny přítelkyně se mi smějí...³³⁹

Sice mírně modifikovanou, ale téměř identickou repliku vyslovuje i manželka Léona, Ardèle, ve hře *Pupek*:

Ardela, *bez sebe*. – [...] můj norkový kožich je opelichaný až na kůži! Už se v něm neodvážím ukázat ani před přítelkyněmi...³⁴⁰

Další příklad souvisí se zmínkou o moderní medicíně. Léonova dcera Rosa (*Draží Ftákovi*), čerstvá matka, která ale veškerou péči o své dítě nechává na chůvě, přiznává, že

³³⁷ Héro. – Mon talent est au fond d'un verre, [...]. Je ne sais plus lequel, malheureusement. C'est ce qui m'oblige à en vider tant. (ANOUILH, Jean, *La Répétition ou L'Amour puni*, op. cit., s. 26).

³³⁸ D'Anthac, *gentiment*. – [...] Mon talent est au fond d'un verre, mais comme je ne sais pas exactement lequel, je suis obligé d'en vider plusieurs... (ANOUILH, Jean, *Le Scénario*, op. cit., s. 212), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Scénář*, op. cit., s. 4.

³³⁹ Dona Anna, *digne*. – Mon vison est râpé jusqu'à la corde, je n'ose plus me montrer nulle part, toutes mes amies se moquent de moi. (ANOUILH, Jean, *Le Directeur de l'Opéra*, op. cit., s. 307).

³⁴⁰ Ardèle, *hors d'elle*. – [...] mon vison est râpé jusqu'à la corde ! Je n'ose même plus me montrer à mes amies... (ANOUILH, Jean, *Le Nombriil*, op. cit., s. 345).

toho, že má dítě, lituje, a kdyby bývala neměla strach, bývala by si ho nechala vzít. Její excentrická a pokroková matka, která bere mateřství jako chybu, kterou je třeba skrýt, vysvětluje, že v dnešní době je takový lékařský zákrok „mnohem méně otravný než moudrák.“³⁴¹ Lebelluc (*Pupek*), samozvaný kamarád hlavního hrdiny Léona, který se nabízí, že ho bude obhajovat před feministickým soudem, pronese přesně stejnou větu v souvislosti s kastrací, kterou podstoupil, aby v dnešní době, kdy všechny vysoké posty zastávají výhradně ženy, lépe zapadl do jejich společnosti.

Jak v případě repliky Héra a D'Anthaca, Dony Anny a Ardèle, tak i Rosiny matky a Lebelluca se jedná o víceméně identickou větu, která se od svého hypotextu neliší tak, aby mohla být považována za pouhou referenci, a současně není nijak typograficky označena, jak by tomu mělo být v případě citace. Dle našeho názoru se tedy jedná o větu plagiovanou. Se znalostí hypotextu, tedy textu hry *Zkouška aneb Potrestaná láska*, nabývá tato věta ve hře *Scénář* určitého širšího významu, než kdyby čtenář/divák o této intertextuální vazbě nevěděl. Obě postavy, které ji pronášejí, mají hned několik společných rysů: oba jsou dlouholetými přáteli hlavního hrdiny, oba jsou životními zkrachovalci, kteří se nedokáží vyrovnat s nevydařenou minulostí a oba končí svůj nešťastný život sebevraždou. Opakování stejné repliky v podobě dobrovolného přiznání k alkoholismu tak může být prostředkem, kterým autor potvrzuje určitý obecný stereotyp v chování nešťastných lidí. V případě repliky o onošeném norkovém kožichu zase znalost hypotextu dovoluje odhalit, že se autor při zobrazení postavy manželky neustále vrací k témuž souboru vlastností, které daná postava má napříč vícero hrami. A konečně příměr o zubu moudrosti vyslovují postavy, které spojuje jejich bezmezná důvěřivost v lékařský pokrok a pohrdání lidmi, kteří tuto jejich důvěřivost nesdílí. Obecně lze tedy tvrdit, že jsou tyto plagiované věty znakem příslušnosti těchto hrdinů, kteří je pronášejí, k určitému typu postav. Do jisté míry může být užívání tohoto postupu jedním z důvodů, proč bývá Anouilhovo drama spojováno s dramatickými principy *commedie dell'arte*.

IV.4.3 Citáty a autorská řeč

V souboru analyzovaných Anouilhových dramát má řada replik charakter citátu. Ve většině případů jsou spojeny s tematikou divadla nebo literatury obecně. Často je však

³⁴¹ „beaucoup moins ennuyeux qu'une dent de sagesse“ (ANOUILH, Jean, *Chers Zoiseaux*, op. cit., s. 60).

problematické určit ostrou hranici mezi již existujícím citátem a vlastní Anouilhouv autorskou řečí: „[...] citát a slova autora obývají v divadle společnou lóži. [...] Je tu samozřejmě to, co citujeme od ostatních, a pak to, co jsme vymysleli sami (o čem jsme přesvědčeni, že jsme vymysleli sami), to, co vzniká prací se slovy a někdy může bez našeho vědomí nabýt platnosti citátu, tedy v tomto případě samostatného tvrzení, které může existovat bez daného kontextu.“³⁴²

Na rozdíl od prozaických děl, kde se tyto výpovědi citátového charakteru objevují nejčastěji v promluvě vypravěče, je dramatický autor limitován dvěma skutečnostmi. Předně je nucen k vyslovení těchto frází využít některé z jednajících postav, a tudíž musí text výroku přizpůsobit idiolektu této postavy. Zadruhé je nutné přihlížet ke specifickému charakteru dramatického textu, který je kromě četby určen zároveň i k tomu být při inscenaci nahlas vyslovován; autor tak svá slova musí navíc podřizovat melodičnosti jazyka: „Když mé postavy citují nebo vyslovují určitý výrok, už to v podstatě nevyslovuji já... Tudíž otázka autorské řeči, ať už ji po někom opakuje nebo ji sám vymýšlí, nespočívá v tom najít dobře formulovaný výrok nebo slovo, které po staletí zůstane lidem v paměti. Jednoduše se stává, že se díky neustálému přemílání a přežvykování slov objeví jedinečný slovní obrat, který je trefný a který především dodává rytmus vyslovovanému textu. Jestli už někdo objevil to, co hledáme, před námi: proč to neřici znovu? V běžném životě by se třeba daná postava nevyjadřovala tak výmluvně, nebylo by v tom zřejmě tolik duchaplnosti a hloubky... No a?! jsme přece v divadle.“³⁴³

Pomineme-li výroky, kterými se Anouilhovy postavy pouze odvolávají k postojům a názorům velkých dramatiků minulosti, objevíme řadu myšlenek obecného charakteru, skrze které lze vysledovat názory samotného Anouilhe, a to jak na literaturu a její poslání obecně, tak především na dílčí problémy dramatické tvorby. Anouilh ve většině případů vkládá tyto obecné výroky do úst hlavnímu hrdinovi, popřípadě postavám, které jsou spojeny se světem divadla.

³⁴² „[...] au théâtre, citation et mot d’auteur font chambre commune. [...] Parce qu’il y a ce que l’on cite des autres, certes, et il y a ce que l’on (croit) trouve(r), ce qui vient par le travail des mots et peut prendre parfois à notre insu, le statut de citation, c’est-à-dire ici d’une formule autonome qui peut se mettre à vivre hors contexte.“ (FLOUREZ, Bertrand Marie, „Typologie amoureuse de la citation. Essai“, in: FIX, Florence – TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (éds.), *La citation dans le théâtre contemporain (1970–2000)*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2010, s. 245).

³⁴³ „Si mes personnages citent ou lancent une formule, ce n’est déjà plus vraiment moi... Ainsi, la question du mot d’auteur, que l’on utilise ou que l’on fabrique, n’est pas de rechercher la formule ou le mot bien tourné qui restera dans les mémoires durant les siècles. Il arrive tout simplement qu’à force de mâcher et remâcher les mots, une tournure arrive, particulière, qui peut faire mouche et surtout qui donne du rythme à la parole dite. Si d’aucuns ont déjà trouvé ce que nous cherchons : pourquoi ne pas le redire ? Dans la vraie vie, le personnage n’aurait peut-être par été aussi éloquent, il n’aurait peut-être pas en autant d’esprit ou de profondeur... et alors !? nous sommes au théâtre.“ (Ibid.).

Bez ohledu na to, zda v těchto výrocih Anouilh jen opakuje již existující citáty, u nichž neuvádí pravého původce, nebo se jedná o jeho vlastní slova, mají některé tyto výroky intertextuální charakter v tom smyslu, že se téměř doslovně opakují v různých jeho hrách.

Takového charakteru je například stále znovu se opakující replika o dramatické situaci jakožto základním stavebním prvku každého dramatu. Nejprve ji pronáší režisér Julien Paluche ve hře *A hlavně neprobud'te madam*:

Julián. – [...] Na divadle existuje jediné tajemství, trvalo mi dvacet let, než jsem je objevil, a to je situace. Pak teprv přijdou charakter y postav a nakonec text.³⁴⁴

Tatáž replika zaznívá i z úst dramatika Antoina de Saint-Flour v dramatu *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*:

Antoine. – [...] Na divadle je na prvním místě situace. Trvalo mi třicet let, než jsem si to uvědomil.³⁴⁵

Potřetí a naposledy vyslovuje tuto myšlenku v poněkud rozvitější podobě spisovatel Léon v dramatu *Pupek*:

Léon. – [...] Ach! Prozaici to mají jednoduché. Ti můžou všechno vysvětlit! To proto je drama tak těžké a i ti nejlepší si na něm vylámali zuby, když na to nebyli zrovna výjimečně nadaní. Replika! Replika! V divadle je jen situace a replika! *Dodá*: A postavy, je-li to možné.³⁴⁶

V následující skupině replik lze do jisté míry poznat Anouilhovu glorifikaci charakteristických rysů jemu tak blízkého molièrovského dramatu, především nadřazenost komiky nad ostatní dramatické rejstříky a shovívavé nahlížení na lidské slabosti.

Například ve hře *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* vyslovuje dramatik Antoine následující názor:

³⁴⁴ Julien. – [...] Il n'y a qu'un secret au théâtre, j'ai mis vingt ans à le comprendre, c'est la situation. Après, les caractères et après, le texte. (ANOUILH, Jean, *Ne réveillez pas Madame*, op. cit., s. 147).

³⁴⁵ Antoine. – [...] Au théâtre, la situation c'est tout. J'ai mis trente ans à m'en apercevoir. (ANOUILH, Jean, *Cher Antoine ou L'Amour raté*, op. cit., s. 87).

³⁴⁶ Léon. – [...] Ah ! Les romanciers ont la partie belle. Ils peuvent s'expliquer, eux ! C'est pour cela que le théâtre est si difficile et que les plus grands s'y sont cassé le nez, quand ils n'étaient pas spécialement doués pour la chose. La réplique ! La réplique ! Au théâtre, il n'y a que la situation et la réplique ! *Il ajoute* : Et les caractères, si on peut. (ANOUILH, Jean, *Le Nombri l*, op. cit., s. 301–302).

Antoine, *po chvíli ticha zvláště pronese*. – Říkám to odvdýcky. Jakmile v divadle opustíte komiku, paradoxně se z toho stane bordel! [...] Pravda nemá být nikdy vyslovena: ona je ten pravý chaos.³⁴⁷

V podobném duchu promlouvá Generál, hlavní postava dramatu *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*, který v závěru hry během dialogu se svým malým synem pronáší tuto myšlenku:

Generál. – [...] V životě je potřeba mít odvahu, [...] a zvesela hrát tu komedii. [...] Až vyrosteš, zjistíš sám, Toto, že i když se to tváří vážně, všechno je jen loutkové divadlo. A že člověk hraje stále v jedné a téže hře.³⁴⁸

V největší míře se tyto autorské výroky objevují v již zmíněném dramatu *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*, která je považována za jednu z nejautobiografičtějších Anouilhových děl. Hra má podobu hledání pravdy o svém literárním díle očima ostatních. Příležitosti k vyslovení autorových názorů na život a divadlo nahrává struktura hry, která je pojata jako dramatické *mise en abyme*. Má dvě různé časové roviny. V první, základní rovině hry, díky které bývá toto drama označováno také jako „komedie ze záhrobí“, je hlavní postava, dramatik Antoine de Saint-Flour, již několik měsíců mrtev a ožívá pouze ve vzpomínkách ostatních postav, které byly pozvány k otevření jeho závěti do jeho horského sídla v Bavorsku, kde žil poslední měsíce svého života o samotě. V druhé rovině hry, do které se čtenář či divák dostává dramatickým *flash-backem* o rok do minulosti, sehrávají Antoinovi přátelé ještě za jeho života hru s názvem *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*. Antoine, autor hry, si je za tučný honorář sezval, aby tuto hru sehráli pouze pro něj, jen pro jeho potěšení, aby se cítil zase jako v divadle, které pro něj představuje jediné a poslední útočiště:

Antoine. – [...] Ach! Jak je člověku dobře, když je obklopený kulisami a herci! Věřte mi, jen tady se něco děje... Jakmile člověk vykročí ven, je tam poušť – a chaos. Život je naprosto neskutečný. A hlavně nemá žádný tvar: nikdo si není jistý svým textem a každý vždycky propásne svoje *entrée*. Z divadla by se vůbec nemělo vycházet! To je jediné místo na celém světě, kde je lidský osud jasný.³⁴⁹

³⁴⁷ Antoine, *constate, étranagement, après un silence*. – Je l'ai toujours dit. Au théâtre, dès qu'on quitte le comique, paradoxelement – c'est la chienlit ! [...] Il ne faut jamais dire la vérité : c'est le vrai désordre. (ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, op. cit., s. 96).

³⁴⁸ Le Général. – [...] Dans la vie, il faut avoir du courage, [...] et il faut gaiement jouer la comédie. [...] Eh bien, tu verras en grandissant, Toto, que dans la vie, même quand ça a l'air d'être sérieux, ce n'est tout de même que du guignol. Et qu'on joue toujours la même pièce. (ANOUILH, Jean, *L'Hurluberlu ou Le Réactionnaire amoureux*, op. cit., s. 231).

³⁴⁹ Antoine. – [...] Ah ! qu'on est bien dans des coulisses, entouré de comédiens ! Croyez-moi, il n'y a que là qu'il se passe quelque chose... Quand on met le pied dehors, c'est le désert – et le désordre. La vie est

Přirovnání lidského života k divadelní hře a konstatování, že pouze skrze divadelní umění dostává skutečný život určitý tvar, se opakuje v Anouilhových dramatech hned několikrát. Vrací se k němu například scénárista D´Anthac ve hře *Scénář*:

D´Anthac. – Synku, ty věříš na pravdivý historiky? Vždyť to nemá tvar! Život jako takovej nemá tvar. Dialogy jsou pod psa, skoro vždycky se prošvihne expozice a zápletka je odfláknutá. Životu dávají tvar teprve dramatici. Kdyby nás nebylo, nevím, co by se dělo.³⁵⁰

Stejnou myšlenku, byť formulovanou stručněji, pak vyslovuje i starý sluha Antonia di San-Floury Impossibile ve hře *Ředitel opery*:

Impossibile, *se sotva postřehnutelným úsměvem*. – [...] Je potřeba mít neustále na paměti staré divadelní tradice. Jen v divadle dostával život tvar.³⁵¹

O něco dále v textu pak stejná postava ještě dodává:

Impossibile. – [...] Naše životy jsou trochu nekoherentní, ale to není důležité. Nikdy je totiž nepředvádíme na scéně.³⁵²

Vraťme se ale zpět k dramatu *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*. Sezvaní přátelé jsou se svými rolemi nespokojeni, protože má každý z nich představovat své karikované „já“. Antoine jim proto slibuje dokonce zdvojnásobení honoráře, když před ním sehrají improvizovanou scénu nad jeho hrobem, aby se dozvěděl, jak ho kdo vnímal. K Antoinově nespokojenosti však herci jen těžko hledají slova a zůstávají u naprosto banálních frází. Toto dramatické mise en abyme jako by bylo zároveň demonstrací jednoho Anouilhova výroku, ve kterém rezumuje cíle své tvůrčí spisovatelské činnosti: „Divadlo je tak zábavné, i když – a to

décidément irréelle. D´abord, elle n´a pas de forme : personne n´est sûr de son texte et tout le monde rate toujours son entrée. Il ne faudrait jamais sortir des théâtres ! Ce sont les seuls lieux au monde où l´aventure humaine est au point. (ANOUILH, Jean, *Cher Antoine ou L´Amour raté*, op. cit., s. 84).

³⁵⁰ D´Anthac. – Tu y crois mon fils, aux histoires vraies ? Cela n´a pas de forme. La vie n´a pas de forme. On dialogue en petit nègre, on rate presque toujours son entrée et le dénouement est bâclé. Ce sont les auteurs qui donnent forme à la vie. Si nous n´étions pas là, je ne sais pas ce qui se passerait. (ANOUILH, Jean, *Le Scénario*, op. cit., s. 214), český překlad dle ANOUILH, Jean, *Scénář*, op. cit., s. 6.

³⁵¹ Impossibile, *avec son mince sourire*. – [...] Il faut toujours se souvenir des vieilles traditions de théâtre. Il n´y a qu´au théâtre que la vie a pris forme. (ANOUILH, Jean, *Le Directeur de l´Opéra*, op. cit., s. 380).

³⁵² Impossibile. – [...] Nos vies sont un peu incohérentes mais cela n´a pas d´importance. Nous ne les jouons jamais sur scène. (Ibid., s. 384).

se jednoho večera třeba stane – už baví pouze mě samotného. Ale i to už je samo o sobě hodně.“³⁵³

³⁵³ Srovnej ANOUILH, Jean, „Vous n’avez rien à déclarer ?“, in: ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre*, op. cit., s. 171. Jedná se o článek, ve kterém Anouilh prohlašuje, že nemusí nikomu skládat účty, neboť píše především sám pro sebe.

ZÁVĚR

Každý umělecký text je více či méně vědomým průsečíkem nejrůznějších literárních vlivů. Při četbě Anouilhových dramát však rovina mezitextového navazování vystupuje do popředí natolik výrazně, že nás vedla k bližšímu prozkoumání této problematiky. Rozmanitost a četnost intertextuálních postupů v podobě nenápadných aluzí, referencí, trefných citací nebo adaptací děl autorových literárních vzorů se z hlediska celku jeho díla jeví zásadní do té míry, že jejich systemizace a klasifikace představuje důležitý klíč k pochopení Anouilhova literárního odkazu. Za tímto účelem jsme přistoupili k jejich analýze opírající se o terminologii Gérarda Genetta.

V úvodní části práce jsme se zabývali definicí pojmu intertextualita, přičemž jsme se zaměřili na užší pojetí tohoto termínu, tedy jako vlastnost literárních děl vztahovat se k jiným textům. Stručně jsme přiblížili okolnosti zavedení tohoto pojmu na pole literární vědy v druhé polovině šedesátých let dvacátého století, přičemž jsme zmínili jak roli průkopníků této problematiky, Julie Kristevy a Rolanda Barthesa, tak i řady dalších, kteří na ně navazovali. Přiblížili jsme názory Michel Schneidera, který se zabýval teorií intertextuality z pohledu psychoanalýzy, Harolda Blooma a jeho pojem *anxiety of influence*, Laurenta Jennyho, který akcentoval především poetickou a stylistickou analýzu literárních textů, a Michaela Riffattera, který rozšířil oblast intertextuálního zkoumání z hlediska procesu četby a role čtenáře. Samostatnou kapitolu jsme věnovali představení teorie Gérarda Genetta, jehož dílo *Palimpsestes. La littérature au second degré* představuje dodnes nejucelenější a nejpodrobnější pohled na problematiku intertextuality. Následně jsme představili teorie Nathalie Piégay-Gros, Tiphaine Samoyault a Anne Claire Gignoux, které z Genettových závěrů vycházejí a do jisté míry některé jejich aspekty rozvíjejí. Za závěr první části jsme pak zařadili kapitolu věnovanou výhradně intertextualitě v oblasti dramatu, kde jsme se zaměřili především na definici techniky divadla na divadle, která je vůbec nejčastějším intertextuálním postupem v oblasti dramatické literatury. Přinesli jsme v ní definici postupu, jeho nejčastější podoby a klasifikaci jeho funkcí.

Druhá část práce byla věnována charakteru Anouilhova dramatického díla obecně. Postupně jsme se zaměřili na vybrané aspekty Anouilhoovy tvorby, které vytváří originalitu jeho děl a konstituují jeho nezaměnitelný rukopis. Nejprve jsme pojednali o nejčastějších tématech jeho her a vývoji, kterým v této souvislosti Anouilhovo dílo prochází. Konstatovali jsme, že jeho rané hry jsou tematicky založeny na protikladech chudoby a bohatství, mládí a

stáří, věrnosti a pomíjivosti, iluze a realistického pohledu nebo seberealizace a nesvobody, přičemž jsou tyto protiklady ztělesňovány kontrastními postavami. Z tematického směřování Anouilhových pozdějších her, které nezůstává nepoznamenáno jak životem a vnitřním vývojem autora, tak i historickými a politickými událostmi ve Francii, jsme se zaměřili především na přiblížení tří hlavních motivů, a to motivu úniku, lásky a divadla samotného. Samostatnou kapitolu jsme věnovali problematice mísení dramatických rejstříků, neboť směsice tragična s komičnem, která prochází napříč celým Anouilhovým dílem, představuje jeden z jeho nejtypičtějších rysů vůbec. Z hlediska problematiky času a prostoru jsme zdůraznili především Anouilhovu schopnost plně využívat možností, které drama nabízí, především zmnožení časoprostorových rovin, ať už za pomoci dramatického flash-backu, nebo postupu divadla na divadle. Těchto postupů, které Anouilhovu tvorbu přibližují tendencím absurdního dramatu nebo tzv. nového románu, neboť vedou k porušování pravidel věrohodnosti příběhu, splývání skutečnosti a snu nebo přítomnosti s minulostí, Anouilh využíval (a dle svých slov někdy až nadužíval) k zrcadlení duševních pochodů postav. Teatralizace tématu a zobrazování světa divadla pak se postupně stává jedním z hlavních charakteristických rysů Anouilhova dramatického díla.

V následujících dvou částech práce jsme se zaměřili na přímá východiska Anouilhovy dramatické tvorby na úrovni žánrové, a to na *commedii dell'arte* a bulvární divadlo. Konstatovali jsme, že Anouilh z *commedie dell'arte* přebírá koncept omezeného počtu ustálených typů postav, které během hry neprocházejí žádným psychologickým vývojem, přičemž komický efekt vzniká při konfrontaci neutrálních hlavních postav s vedlejšími postavami karikovanými. Určitý obrázek o psychologii postav pak vzniká na základě chování postav v nejrůznějších situacích. Ze svého druhého stěžejního inspiračního zdroje, bulvárního divadla, pak kromě situační komiky a konvenčních typů postav Anouilh přebírá zálibu v bonmotech, živých dialozích, záměnách postav nebo zpracovávání tématu peněz a peripetií milostných trojúhelníků. Výsledkem však na rozdíl od bulvárních kusů není jen pobavení čtenářů či publika, ale především moralizování až výsměch nebo ironizování špatných stránek společnosti či lidské povahy, což dává hrám naopak nádech spíše tragický.

Definovat jasně množinu zdrojů, kterými se Anouilh ve své tvorbě inspiruje, dost dobře nelze ani časově, ani z hlediska určité národní literatury, přesto však při bližším zkoumání vyvstávají z této široké množiny autoři, kterými je Anouilh dle našeho názoru fascinován víc než ostatními. Samostatnou kapitolu jsme věnovali jednomu z důležitých Anouilhových inspiračních zdrojů, kterým jsou antické mýty. Protože však problematika intertextových vztahů Anouilhova díla s díly antických autorů byla již v minulosti podrobně

zpracována, kromě této kapitoly se tomuto tématu v naší práci již dále nevěnujeme. Dva klíčové vzory, které měly na Anouilhe zásadní vliv, představuje Molière a William Shakespeare. Anouilh s nimi sdílí jak pohled na dramatickou tvorbu obecně, tak i témata a literární postupy. Od Molièra se snaží naučit způsob zkoumání lidského charakteru, který je dle obou založen především na egoismu. V Anouilhových postavách můžeme často rozpoznat známé Molièrovy typy, které jsou zasazeny do prostředí a společnosti dvacátého století. Na Shakespearově tvorbě pak Anouilhe fascinuje zejména pojetí života jako divadelního jeviště. Shakespearovo divadlo se tak v Anouilhoově tvorbě odráží v podobě experimentů s divadelní iluzí, v hledání odpovědí na otázku spojitosti divadla se skutečností nebo v podobě divadla samotného jakožto tématu divadelních her.

V souvislosti s Anouilhovými vzory z řad jeho současníků jsme zmínili tři osobnosti: Luigiho Pirandella, Jeana Giraudoux a Rogera Vittraka. Na rozdíl od předchozích jmenovaných vzorů zde byl Anouilh fascinován vždy jen jedním konkrétním dílem každého z autorů. Pirandellovo drama *Šest postav hledá autora* inspirovalo Anouilhe opět především z hlediska opozice reality a divadelní iluze, líbila se mu i myšlenka zdůraznění role postav na úkor příběhu a konflikt autora s postavami. Giraudouxovo drama *Siegfried* na Anouilhe hluboce zapůsobilo díky poetičnosti dramatického jazyka, na Vittrakově díle *Viktor aneb Dítka u moci* Anouilhe zaujaly doposud nedocenené prvky rodícího se absurdního dramatu.

Ve třetí části práce aplikujeme Genettovu typologii intertextuálních postupů na Anouilhoovo dramatické dílo. Analyzujeme vybraná díla na úrovni intertextuality a architextuality. V rámci části věnující se intertextovosti se zaměřujeme na problematiku citací. Dle jejich charakteru pak vydělujeme tři skupiny – citace dramatické, citace prozaické a citace poetické, přičemž si u všech těchto typů všímáme jak obsahové, tak formální stránky. Z hlediska stupně integrace těchto všech citací do Anouilhových textů lze konstatovat, že jsou využity všechny tři námi definované stupně: nulový, relativní i maximální. První typ se objevuje v díle *Hurluberlu aneb Zamilovaný reakcionář*, kde nemají citace žádnou významovou souvislost s dějem a mají tak pouze funkci ozdobnou. Hra *A hlavně neprobud'te madam* je naopak jediným dílem, kde tvoří vložené citace nepostradatelnou součást děje, neboť se vyskytují v takové míře a jsou tak silně významově svázané s rámcovou hrou, že by bez nich ztrácela hra smysl. Citace v ostatních analyzovaných dílech vykazují znaky relativního stupně zapojení. Obsahově tedy s hlavní dějovou linií sice souvisí, ale nijak neposouvají děj vpřed, ani nejsou v textu nepostradatelné. Jsou prostorem, kde se buď explicitně zobrazují emoce a vztahy, které na úrovni rámcové hry zůstávají skryty (*Zkouška aneb Potrestaná láska, Colombe, A hlavně neprobud'te madam, Drazí Ftákovi*), nebo kde se

zhmotňují skrytá přání postav (*Colombe, A hlavně neprobud'te madam*). Plní tak funkci instrumentální – slouží jako nástroj k dokreslení charakteru postav. Stejně tak je tomu i u citací poetických a dalších citací a referencí menšího rozsahu, které nejsou nikdy zařazeny do textu mimovolně, ale jsou vždy trefným a někdy až komickým shrnutím nastalé situace.

Protože Anouilh neustále upozorňuje – ať už přímo, nebo skrze své postavy – na těžký úděl dramatiků, kteří mají na rozdíl od prozaiků při charakterizaci postav k dispozici pouze situaci a repliku, považujeme právě citaci za prostředek, kterým se především vytváří možnost vykreslení komplexnějšího charakteru hrdinů. Pokud Anouilh nalezne vhodný úryvek v již napsaném díle, nerozpakuje se ho použít. Citované úryvky se tak liší jak z hlediska příslušnosti k literárnímu druhu či žánru, tak také dobou vzniku či příslušnosti k národní literatuře. V opačném případě neváhá citovat imaginární texty nebo pasáže již existujících děl modifikovat pro potřeby díla svého. Různí se i kvantita citovaných pasáží – od pouhých slov či krátkých vět nebo několika vybraných veršů až například po celou kapitolu knihy či scénu divadelní hry. Ne vždy jsou pak citace přiznané, postavy se tak často „chlubí cizím peřím“ nebo používají nenápadných aluzí, které divák či čtenář může, ale nemusí objevit.

Samostatnou kapitolu této části práce jsme věnovali analýze vybraných Anouilhových děl z hlediska architextuality. Na příkladu „fraškovitých“ her jsme na úrovni obsahové i formální sledovali jevy, které danou množinu her dovolují zařadit k určitému žánru. Na základě zjištění, že jsou zkoumaná díla založena především na specifické situační a jazykové komice a sledují určité strukturní zákonitosti, jsme konstatovali, že mají silnou architextuální vazbu k žánru vaudevillu. Přívlastek, který jim autor přiřkl, má tak charakter paratextového prvku. Můžeme ho tedy považovat za náhradu podtitulu, který čtenáři či divákovi napovídá, jakým způsobem k dílu přistupovat.

V poslední čtvrté části práce jsme se zaměřili na intertextuální vazby na úrovni postav, které existují mezi samotnými Anouilhovými díly a mohou být označeny jako projevy „autointertextuality“. Sledovali jsme zejména opakující se atributy postav, na základě kterých jsme definovali omezené množství jejich typů, hlavních i vedlejších. Došli jsme k závěru, že jádro analyzovaných her tvoří vždy rodina v čele s jednou ze tří variant hlavní mužské postavy (Julien Paluche, Antoine de Saint-Flour, Léon de Saint-Pé) spolu s dvěma hlavními typy postav ženských a postavami dětskými. Vedle toho jsme popsali tři typy postav vedlejších – zetě, příživníka a lékaře. Analogie jsme sledovali na úrovni fabule i textového zpracování: popsali jsme podobu neustále se opakujícího časoprostorového rámce, téměř neměnné konstelace postav a jejich jmen, řadu opakujících se situací a dokonce i replik.

V jednom z mála rozhovorů, které Jean Anouilh za svého života poskytl, se vyjádřil v tom smyslu, že celý jeho život lze rekonstruovat skrze jeho literární dílo a byl by i rád, kdyby byl právě díky svým hrám lépe pochopen jako člověk, svoje životní osudy jako takové však nehodlá nikomu sdělovat. Právě tyto hry vykazují řadu styčných bodů s Anouilhovými známými životními osudy i názory. Domníváme se tedy, že jednotlivá díla z množiny her, kterou zkoumáme v této poslední části práce, lze Genettovou terminologií označit jako transpozice. Transpozice, kde výchozím bodem, který je zpracováván mnohokrát jinak, ale vždy velmi podobně, není žádný text, nýbrž právě samotný autorův život.

RÉSUMÉ

Jean Anouilh est l'un des dramaturges les plus célèbres et les plus joués de son temps, en France comme à l'étranger. Sa production dramatique couvre une grande partie du XX^e siècle. De 1929 à 1983, il compose plus d'une quarantaine de pièces. Anouilh est passé maître dans l'art d'intégrer à ses œuvres des éléments référant à d'autres textes littéraires, de l'Antiquité à nos jours. Peu à peu, le phénomène de l'intertextualité est devenu l'une des composantes fondamentales de son œuvre.

Depuis que Julia Kristeva a introduit le terme d'intertextualité dans la littérature vers la fin des années soixante du XX^e siècle, une quantité d'ouvrages et d'articles est apparue à propos de ce phénomène. Dans la première partie du présent travail, on présente un aperçu des théories principales nécessaires à une connaissance et une compréhension élémentaire de l'intertextualité. On mentionne les théories les plus connues : outre celle de Julia Kristeva, on décrit également celle de Roland Barthes, Michel Schneider, Harold Bloom, Laurent Jenny, Michael Riffaterre et, en particulier, celle de Gérard Genette. En faisant la synthèse de ses travaux antérieurs, Genette offre dans son œuvre *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982) une typologie générale de toutes les relations que les textes peuvent entretenir entre eux. La « transtextualité », son nouveau terme, qui dans une certaine mesure rejoint la notion d'intertextualité déjà explorée par Julia Kristeva, recouvre des procédés extrêmement variés allant de citation, allusion, référence, pastiche, parodie, plagiat ou collages à un grand nombre de variantes des transpositions. Dans ce travail décisif, il propose cinq types de « transtextualité » : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. Pour notre analyse des œuvres anouilhiennes, nous n'utiliserons que les rapports entre les textes que Genette désigne par les termes d'intertextualité et d'architextualité.

L'objectif de la deuxième partie du travail est d'apporter une caractérisation générale de l'œuvre dramatique de Jean Anouilh et de mettre en évidence les aspects particuliers de son œuvre au niveau des thèmes ou des genres. On prête également attention à l'étude des sources en s'intéressant à l'influence de ses modèles. Anouilh lui-même a classé son œuvre dramatique en pièces « noires », « roses », « brillantes », « grinçantes », « costumées », « baroques », « secrètes » et « farceuses ». Sa contribution particulière au théâtre réside précisément dans cet amalgame des contraires – le tragique et le grotesque, le réalisme et le romantisme, le sérieux et le futile qui vont main dans la main tout au long de ses pièces.

Parmi les thèmes traités par Anouilh, on trouve le refus d'un monde fondé sur l'hypocrisie et le mensonge, la nostalgie de l'enfance, la question de l'acceptation de la vie telle qu'elle est ou encore le refus de la réalité et des compromissions.

Jean Anouilh a toujours été peu disposé à discuter de ses influences et de ses sources. Au cours de sa carrière théâtrale, ses modèles se sont révélés multiples, de Sophocle à Pirandello, en passant par Molière et Marivaux. Il a une approche plurielle de ses modèles : citations, allusions, clin d'œil, pastiches, parodies, réécritures ou mises en scène. En suivant l'exemple de Cocteau ou Giraudoux, Anouilh a montré son intérêt passionné pour les tragédies grecques en les réinterprétant dans ses pièces tels que *Eurydice* (1941), *Antigone* (1944), *Oreste* (fragment écrit en 1945), *Médée* (1953), *Tu étais si gentil quand tu étais petit* (1972) et *Œdipe ou Le Roi boiteux* (1986). D'ailleurs, son plus gros succès demeure *Antigone*, réécriture de la pièce de Sophocle.

Quand on étudie les personnages auxquels il recourt dans ses pièces, ce sont les méthodes de la *commedia dell'arte* qui nous viennent à l'esprit. Nous ne trouvons pas les types originaux de la comédie italienne dans ses drames, mais des personnages modernes qui, comme leurs prédécesseurs italiens, suivent un modèle établi. Les personnages secondaires sont plus caricaturaux que les personnages principaux, qui sont plus nuancés, plus complexes. De plus, les personnages sont donnés dès le début avec leurs qualités et leurs défauts, avec leur nature qui ne changera pas de toute la pièce. Anouilh place ces personnages devant des situations données et ce sont leurs réactions dans ces situations qui l'intéressent. Ces réactions ne comportent pas de changement psychologique, elles ont pour objet d'épuiser la situation, de lui faire rendre tout ce qu'elle contient de ridicule, d'absurde, de douloureux. Le théâtre d'Anouilh est un théâtre de situations et ses pièces sont un commentaire dialogué de ces situations. C'est peut-être la raison pour laquelle on sous-estime souvent Anouilh en ne voulant voir en lui qu'un auteur de boulevard. Or, il est difficile de classer le théâtre d'Anouilh dans le genre du vaudeville, parce qu'il y a toujours chez lui un brin de philosophie, de poésie et d'esthétique.

Dans plusieurs de ses pièces, Anouilh rend hommage à celui qu'il considère comme le plus grand auteur comique, à celui auquel il a fait allusion maintes fois dans son œuvre – Molière. Par le biais des citations et des clin d'œil, l'intertexte moliéresque est disséminé dans toute l'œuvre d'Anouilh. L'influence de son autre modèle de la littérature classique, Shakespeare, se reflète dans l'œuvre anouilhienne surtout au niveau de la structure des drames : le procédé du *théâtre dans le théâtre* contribue à confirmer le postulat shakespearien selon lequel le monde entier est une scène de théâtre. À part cela, Anouilh se confronte au

modèle shakespearien de trois façons différentes : par la réécriture, par les adaptations et par la mise en scène de certaines pièces de Shakespeare.

Anouilh, qui n'appartient à aucun courant littéraire, a traversé les époques, portant toujours un regard sur le théâtre de son temps. Parce qu'il aime la coexistence du comique et du tragique, il n'est pas étonnant qu'il ait soutenu avec passion les auteurs dramatiques qui ont apporté au théâtre certaines innovations. En ce sens, Anouilh est ébloui par trois pièces de ses contemporains auxquels il emprunte beaucoup : *Victor ou Les Enfants au pouvoir* (1928) de Roger Vitrac, *Siegfried* (1928) de Jean Giraudoux et *Six personnages en quête d'auteur* (1921) de Luigi Pirandello.

Dans la troisième partie du présent travail, nous mettons en lumière la spécificité de la poétique anouilhienne en regard du dialogue que ses œuvres entretiennent avec des textes antérieurs. Cette recherche de citations passe successivement par l'analyse de citations dramatiques, poétiques et prosaïques. Nous étudions le degré d'intégration des fragments cités ainsi que leur sens et leur fonction dans le texte encadrant. La pratique intertextuelle fondamentale dans l'œuvre de Jean Anouilh est la citation dramatique, c'est-à-dire l'insertion d'un fragment ou des fragments d'un ouvrage dramatique dans un texte théâtral, procédé qui n'est pas nouveau, mais qui est courant chez Anouilh à partir des années cinquante. Les pièces d'Anouilh comportent des passages d'œuvres de Shakespeare, Molière ou Marivaux, ainsi que des dialogues qu'il a écrits lui-même à la manière d'un autre. La pièce dans la pièce intervient sous deux principales formes : comme représentation théâtrale et comme répétition, certains ouvrages contenant l'une et l'autre. Les pièces intérieures sont tantôt jouées dans un théâtre par une troupe professionnelle, tantôt par des amateurs de théâtre. Dans certains cas, les fragments récités par des comédiens n'ont aucun rapport avec l'intrigue principale et assument ainsi une fonction purement ornementale. Plus souvent, une citation sert de truchement pour exprimer les sentiments des personnages, leurs souvenirs, leurs souhaits ou leurs rêves, qui se matérialisent sur scène. Si Anouilh donne tant de place au monde du théâtre dans son œuvre, c'est justement pour ancrer dans l'esprit du public que la vie n'est qu'un jeu. De plus, l'avantage de la répétition est qu'elle donne l'occasion à ses participants d'échanger des opinions sur la pièce répétée, des réflexions sur le statut de l'acteur, l'auteur dramatique, les avantages et les inconvénients du métier, les pouvoirs du jeu ou encore sur l'art théâtral en général.

Dans le sous-chapitre suivant, nous avons examiné les pièces « farceuses » du point de vue de *l'architextualité*. À partir de l'analyse du caractère du comique de situations et le

comique de langage, on a découvert qu'une grande partie de leur force comique venait de leur appartenance à une tradition bien définie, celle du vaudeville.

Dans la quatrième partie du travail, nous avons dirigé notre attention sur les procédés d'« *autointertextualité* ». On y observe une certaine tendance de Jean Anouilh à transformer ses propres ouvrages, essentiellement dans ses pièces « baroques », « secrètes » et « farceuses ». On le voit désormais s'intéresser au monde qui l'entoure pour en faire une critique acerbe. Certains critiques affirment qu'Anouilh a écrit plus de quarante fois la même pièce et que, derrière le masque de ses personnages, il nous parle sans cesse de lui-même et révèle malgré lui ses obsessions secrètes et profondes.

À partir d'une analyse détaillée de ce groupe de drames, on peut découvrir que le monde imaginaire théâtral d'Anouilh est savamment organisé. On y trouve un nombre d'analogies et de parallèles au niveau des personnages et leurs attributs (répétition des noms, situations, voire des répliques) ainsi qu'au niveau de l'espace scénique. Les personnages anouilhiens sont des types aisément identifiables, on les retrouve à peine déguisés d'une pièce à l'autre. La même constellation de personnages réapparaît : le dramaturge, sa femme ou ex-femme, sa maîtresse, ses enfants, son ami d'enfance, un médecin. Dans le personnage masculin principal qui réapparaît en trois variantes (Julien Paluche, Antoine de Saint-Flour et Léon de Saint-Pé), on peut voir une ironique autoréférence, un alter-ego déformé d'Anouilh. C'est en effet un homme de théâtre auquel tout le monde reproche d'être égoïste et qui prononce des réflexions ironiques sur le théâtre contemporain. Les femmes sont toujours présentées comme des petites bourgeoises chapeautées et embijoutées, les mères comme des monstres grotesques qui refusent de vieillir. Quant aux enfants, Toto et Marie-Christine, ils vivent dans l'imitation de leurs parents. Plus que des êtres humains, ce sont des prototypes qui confirment la théorie de l'auteur selon laquelle les enfants dont on s'occupe mal deviennent des monstres. Les situations sont souvent parallèles d'une pièce à l'autre, les personnages sont souvent préoccupés par les mêmes problèmes. D'autre part, l'auteur s'efforce de maintenir l'action principale dans d'étroites limites de temps et de lieux. Ainsi, il est également significatif que les personnages se rencontrent habituellement dans la famille du héros.

Dans le théâtre de Jean Anouilh, l'intertextualité représente une composante à ne pas négliger pour déceler la pensée de l'auteur. Grâce à l'usage des procédés intertextuels, de nouveaux niveaux dramatiques se produisent et les personnages peuvent être perçus de manière plus profonde. Par le choix des textes qu'Anouilh a su intégrer – sous n'importe quelle modalité intertextuelle – à son œuvre, il rend donc hommage à ses modèles et parvient à construire une vision du monde personnelle et complexe.

BIBLIOGRAFIE

I. Literatura primární

- ANOUILH, Jean, *Julián*, Dilia, Praha, 1974 (překlad Milena a Josef Tomáškoví).
- ANOUILH, Jean, *La Grotte*, Flammarion, Paris, 2008.
- ANOUILH, Jean, *Le Boulanger, la boulangère et le petit mitron*, La Table Ronde, Paris, 1969.
- ANOUILH, Jean, *Les Poissons rouges ou Mon père, ce héros*, Gallimard, Paris, 2003.
- ANOUILH, Jean, *Cedipe ou le Roi boiteux*, La Table Ronde, Paris, 1996.
- ANOUILH, Jean, *Pièces baroques*, La Table Ronde, Paris, 2008.
- ANOUILH, Jean, *Pièces farceuses*, La Table Ronde, Paris, 2008.
- ANOUILH, Jean, *Pièces secrètes*, La Table Ronde, Paris, 2008.
- ANOUILH, Jean, *Scénář*, Dilia, Praha, 1983 (překlad Alexander Jerie).
- ANOUILH, Jean, *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Tome I, La Table Ronde, Paris, 1963.
- ANOUILH, Jean, *Théâtre complet de Jean Anouilh*, Tome II, La Table Ronde, Paris, 1963.
- ANOUILH, Jean, *Zkouška aneb Potrestaná láska*, Městské divadlo Brno, Brno, 1999 (překlad Ivo Osolsobě).
- ČECHOV, Anton Pavlovič, *Višňový sad*, Artur, Praha, 2001 (překlad Leoš Suchařípa).
- ČECHOV, Anton Pavlovič, *Racek*, Artur, Praha, 2001 (překlad Leoš Suchařípa).
- ČECHOV, Anton Pavlovič, *Tři sestry*, Dilia, Praha, 1980 (překlad Leoš Suchařípa).
- DESCARTES, René, *Meditationes de prima philosophia. Meditace o první filozofii*, Oikoymenth, Praha, 2001.
- HUGO, Victor, *La légende des siècles*, Tome II, Flammarion, Paris, 1941.
- LA FONTAINE, Jean de, *Bajky*, Mladá Fronta, Praha, 1979 (překlad Gustav Francel).
- LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Librairie Générale Française, Paris, 1999.
- MARIVAUX, Pierre de, *La Double Inconstance*, Flammarion, Paris, 1996.
- MOLIÈRE, *Škola pro ženy*, Artur, Praha, 2010 (překlad J. Z. Novák).
- PIRANDELLO, Luigi, *5 her a jedna aktovka*, Odeon, Praha, 1967.
- RACINE, Jean, *Andromacha*, I. L. Kober, Praha, 1873 (překlad Václav Kalbáč).
- RIMBAUD, Arthur, *Cestou bez konce*, Vyšehrad, Praha, 2008 (překlad Gustav Francel).
- RIMBAUD, Arthur, *Já je někdo jiný*, Československý spisovatel, Praha, 1962 (překlad Vítězslav Nezval).

RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations. Œuvres diverses*, Presses Pocket, Paris, 1981.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Academia, Praha, 2009 (překlad Martin Hilský).

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Libro, Paris, 1994 (francouzský překlad François-Victor Hugo).

SOFOKLÉS, *Král Oidipús*, Artur, Praha, 2010 (překlad Ferdinand Stiebitz).

VILLON, François, *Malý a Velký testament*, Garamond, Praha, 2010 (překlad Gustav Franc).

VILLON, François, *Œuvres de François Villon*, Livre Club du Libraire, Paris, 1957.

VITRAC, Roger, *Viktor aneb Dítka u moci*, Dilia, Praha, 1966 (překlad Eva Outratová).

II. Literatura sekundární

ALLAIN, Annie – ESSAMA, Gervais (eds.), *Libre échange et identité culturelle*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 1998.

ANOUILH, Caroline, *Drôle de père*, Michel Lafon, Paris, 1990.

ANOUILH, Jean, *En marge du théâtre. Textes réunis et annotés par Efrin KNIGHT*, La Table Ronde, Paris, 2000.

BEUGNOT, Bernard (dir.), „Anouilh aujourd'hui“, *Études littéraires – études, analyses, débats*, volume 41, n° 1, Université de Laval, 2010.

BEUGNOT, Bernard, *Les critiques de notre temps et Jean Anouilh*, Garnier Frères, Paris, 1977.

BLANCART-CASSOU, Jacqueline, *Jean Anouilh. Les jeux d'un pessimiste*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2007.

BOISDEFFRE, Pierre de, *Métamorphose de la littérature. De Proust à Sartre*, Éditions Alsatia, Paris, 1963.

BRUNET, Brigitte, *Le théâtre de Boulevard*, Armand Colin, Paris, 2005.

CORVIN, Michel, *Le théâtre de boulevard*, Presses universitaires de France, Paris, 1989.

CORVIN, Michel, *Lire la comédie*, Dunod, Paris, 1994.

COUTY, Daniel, *Histoire de la littérature française*, Bordas, Paris, 2004.

FIX, Florence – TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique, *La citation dans le théâtre contemporain (1970–2000)*, Éditions universitaires de Dijon, Dijon, 2010.

FORESTIER, Georges, *Le théâtre dans le théâtre*, Droz, Genève, 1996.

GAUVIN, Lise (ed.), *Jean Giraudoux et l'écriture palimpseste*, Université de Montréal, Montréal, 1997.

- GENETTE, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Seuil, Paris, 1979.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1992.
- GENOT, Gérard, *Pirandello. Un théâtre combinatoire*, Presses universitaires de Nancy, Nancy, 1993.
- GIGNOUX, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Ellipses, Paris, 2005.
- GINESTIER, Paul, *Jean Anouilh, Théâtre de tous les temps*, Seghers, Paris, 1969.
- GUÉRIN, Jeanyves, *Le théâtre en France de 1914 à 1950*, Honoré Champion, Paris, 2007.
- HODROVÁ, Daniela a kol., *...na okraji chaosu... Poetika literárního díla 20. století*, Torst, Praha, 2001.
- HOMOLÁČ, Jiří, *Intertextovost a utváření smyslu v textu*, Karolinum, Praha, 1996.
- HUBERT, Marie-Claude, *Le nouveau théâtre 1950–1968*, Honoré Champion, Paris, 2008.
- HUBERT, Marie-Claude, *Les formes de la réécriture au théâtre*, Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2006.
- JUAN, Rachel, *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, Nizet, Paris, 1993.
- KNIGHT, Efrin, *La vision littéraire de Jean Anouilh à travers ses pièces*, Lulu, La Vergne, 2010.
- KOWZAN, Tadeusz, *Théâtre miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXI^e siècle*, L'Harmattan Paris, 2006.
- LACHMANNOVÁ, Renate, „Intertextualita a dialogičnost“, in: SEDMIDUBSKÝ, Miloš (ed.), *Čtenář jako výzva*, Host, Brno, 2001, s. 243–270.
- LACHMANNOVÁ, Renate, „Paměť a literatura“, in: *Česká literatura*, roč. 42, 1994, č. 1, s. 3–22.
- LE CORRE, Élisabeth – BARUT, Benoît, *Jean Anouilh, artisan du théâtre*, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 2013.
- LUPPÉ, Robert de, *Jean Anouilh. Suivi des fragments de la pièce de Jean Anouilh : Oreste*, Éditions Universitaires, Paris, 1959.
- Kolektiv, *Dictionnaire du théâtre*, Encyclopædia universalis et Albin Michel, Paris, 1998.
- Kolektiv, *Moderná svetová dráma: Williams, Anouilh, Dürrenmatt, Osborne*, Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava, 1964.
- MALACHY, Thérèse, *J. Anouilh. Les problèmes de l'existence dans un théâtre de marionnettes*, Nizet, Paris, 1978.
- MÜLLER, Richard – ŠEDÁK, Pavel (eds.), *Slovník novější literární teorie. Glosář pojmů*, Academia, Praha, 2012.

- NÜNNING, Ansgar (ed)., *Lexikon teorie literatury a kultury. Koncepce, osobnosti, základní pojmy*, Host, Brno, 2006.
- ODAGIRI, Mitsutaka, *Écritures palimpsestes ou Les théâtralisations françaises du mythe d'Œdipe*, L'Harmattan, Paris, 2001.
- PAVIS, Patrice, *Divadelní slovník*, Divadelní ústav, Praha, 2003.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Dunod, Paris, 1996.
- RABAU, Sophie, *L'intertextualité*, Flammarion, Paris, 2002.
- Revue d'histoire littéraire de la France*, „Jean Anouilh“, 110^e année, n°4, Décembre 2010, Presses universitaires de France, 2010.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Dunod, Paris, 1993.
- SAMOYAUULT, Tiphaine, *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Armand Colin, Paris, 2010.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Seuil, Paris, 1989.
- STEINER, George, *Les Antigones*, Gallimard, Paris, 1986.
- UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin, Paris, 1996.
- VANDROMME, Pol, *Jean Anouilh, un auteur et ses personnages*, La Table Ronde, Paris, 1965.
- VIER, Jacques, *Le théâtre de Jean Anouilh*, Sedes, Paris, 1976.
- VISDEI, Anca, *Jean Anouilh. Une biographie*, Éditions de Fallois, Paris, 2012.
- VOLTZ, Pierre, *La Comédie*, Armand Colin, Paris, 1964.
- VOŽDOVÁ, Marie, *Francouzský vaudeville. Geneze a proměny žánru*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2009.
- VOŽDOVÁ, Marie, „L'apprenti et son maître – Anouilh et Giraudoux“, in: *Romanica Olomucensia XIX/2007*, Univerzita Palackého v Olomouci, 2007, s. 199–205.
- VOŽDOVÁ, Marie, *Skřípavý smích Jeana Anouilhe*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc, 2003.

PŘÍLOHY

Příloha č. 1

François Villon: *Ballade de la grosse Margot*

Se j'aime et sers la belle de bon hait.
M'en devez-vous tenir ne vil ne sot ?
Elle a en soi des biens à fin souhait.
Pour son amour ceins bouclier et passot ;
Quand viennent gens, je cours et happe un pot,
Au vin m'en vois, sans démener grand bruit ;
Je leur tends eau, fromage, pain et fruit.
S'ils payent bien, je leur dis que « bien stat ;
Retournez ci, quand vous serez en ruit,
En ce bordeau où tenons notre état. »

Mais adoncques il y a grand déhait
Quand sans argent s'en vient coucher Margot ;
Voir ne la puis, mon cœur à mort la hait.
Sa robe prends, demi-ceint et surcot,
Si lui jure qu'il tendra pour l'écot.
Par les côtés se prend cet Antéchrist,
Crie et jure par la mort Jésus-Christ
Que non fera. Lors empoigne un éclat ;
Dessus son nez lui en fais un écrit,
En ce bordeau où tenons notre état.

Puis paix se fait et me fait un gros pet,
Plus enflé qu'un velimeux escarbot.
Riant, m'assied son poing sur mon sommet,
« Go ! go ! » me dit, et me fiert le jambot.
Tous deux ivres, dormons comme un sabot.

Et au réveil, quand le ventre lui bruit,
Monte sur moi que ne gâte son fruit.
Sous elle geins, plus qu'un ais me fais plat,
De paillarder tout elle me détruit,
En ce bordeau où tenons notre état.

Vente, grêle, gèle, j'ai mon pain cuit.

Je suis paillard, la paillarde me suit.

Lequel vaut mieux ? Chacun bien s'entresuit.

L'un l'autre vaut ; c'est à mau rat mau chat.

Ordure aimons, ordure nous assuit ;

Nous défuyons honneur, il nous défuit,

En ce bordeau où tenons notre état.³⁵⁴

³⁵⁴ VILLON, François, *Œuvres de François Villon*, Livre Club du Libraire, Paris, 1957, s. 116–117.

Příloha č. 2

Victor Hugo: *Après la bataille*

**Mon père, ce héros au sourire si doux,
Suivi d'un seul housard qu'il aimait entre tous
Pour sa grande bravoure et pour sa haute taille,
Parcourait à cheval, le soir d'une bataille,
Le champ couvert de morts sur qui tombait la nuit.
Il lui sembla dans l'ombre entendre un faible bruit.
C'était un Espagnol de l'armée en déroute
Qui se traînait sanglant sur le bord de la route,
Râlant, brisé, livide, et mort plus qu'à moitié.
Et qui disait: « À boire! à boire par pitié ! »
Mon père, ému, tendit à son housard fidèle
Une gourde de rhum qui pendait à sa selle,
Et dit : « Tiens, donne à boire à ce pauvre blessé. »
Tout à coup, au moment où le housard baissé
Se penchait vers lui, l'homme, une espèce de maure,
Saisit un pistolet qu'il étreignait encore,
Et vise au front mon père en criant : « Caramba! »
Le coup passa si près que le chapeau tomba
Et que le cheval fit un écart en arrière.
« Donne-lui tout de même à boire », dit mon père.³⁵⁵**

³⁵⁵ HUGO, Victor, *La légende des siècles*, Tome II, Flammarion, Paris, 1941, s. 204.

Přiloha č. 3

Arthur Rimbaud: *Les Mains de Jeanne-Marie*

Jeanne-Marie a des mains fortes,
Mains sombres que l'été tanna,
Mains pâles comme des mains mortes.
— Sont-ce des mains de Juana ?

Ont-elles pris les crèmes brunes
Sur les mares des voluptés ?
Ont-elles trempé dans les lunes
Aux étangs de sérénités ?

Ont-elles bu des cieux barbares,
Calmes sur les genoux charmants ?
Ont-elles roulé des cigares
Ou trafiqué des diamants ?

Sur les pieds ardents des Madones
Ont-elles fané des fleurs d'or ?
C'est le sang noir des belladones
Qui dans leur paume éclate et dort.

Mains chasseresses des diptères
Dont bombinent les bleuions
Aurorales, vers les nectaires ?
Mains décanteuses de poisons ?

Oh ! quel Rêve les a saisies
Dans les pandiculations ?
Un rêve inouï des Asies,
Des Khenghavars ou des Sions ?

— Ces mains n'ont pas vendu d'oranges,
Ni bruni sur les pieds des dieux :
Ces mains n'ont pas lavé les langes
Des lourds petits enfants sans yeux.

Ce ne sont pas mains de cousine
Ni d'ouvrières aux gros fronts
Que brûle, aux bois puant l'usine,
Un soleil ivre de goudrons.

Ce sont des ployeuses d'échines,
Des mains qui ne font jamais mal,
Plus fatales que des machines,
Plus fortes que tout un cheval !

Remuant comme des fournaies,
Et secouant tous ses frissons,
Leur chair chante des Marseillaises
Et jamais les Eleisons !

Ça serrerait vos cous, ô femmes
Mauvaises, ça broierait vos mains,
Femmes nobles, vos mains infâmes
Pleines de blancs et de carmins.

L'éclat de ces mains amoureuses
Tourne le crâne des brebis !
Dans leurs phalanges savoureuses
Le grand soleil met un rubis !

Une tache de populace
Les brunit comme un sein d'hier ;
Le dos de ces Mains est la place
Qu'en baisa tout Révolté fier !

Elles ont pâli, merveilleuses,
Au grand soleil d'amour chargé,
Sur le bronze des mitrailleuses
À travers Paris insurgé !

Ah ! quelquefois, ô Mains sacrées,
À vos poings, Mains où tremblent nos
Lèvres jamais désenivrées,
Crie une chaîne aux clairs anneaux !

Et c'est un soubresaut étrange
Dans nos êtres, quand, quelquefois,
On veut vous déhâler, Mains d'ange,
En vous faisant saigner les doigts !³⁵⁶

³⁵⁶ RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations. Œuvres diverses*, Presses Pocket, Paris, 1981, s. 115–117.

Příloha č. 4

Arthur Rimbaud: *Chanson de la plus haute Tour*

Oisive jeunesse

À tout asservie,

Par délicatesse

J'ai perdu ma vie.

Ah ! Que le temps vienne

Où les cœurs s'éprennent.

Je me suis dit : laisse,

Et qu'on ne te voie :

Et sans la promesse

De plus hautes joies.

Que rien ne t'arrête

Auguste retraite.

J'ai tant fait patience

Qu'à jamais j'oublie ;

Craintes et souffrances

Aux cieux sont parties.

Et la soif malsaine

Obscurcit mes veines.

Ainsi la Prairie

À l'oubli livrée,

Grandie, et fleurie

D'encens et d'ivraies,

Au bourdon farouche

De cent sales mouches.

Ah ! Mille veuvages

De la si pauvre âme

Qui n'a que l'image
De la Notre-Dame !
Est-ce que l'on prie
La Vierge Marie ?

Oisive jeunesse
À tout asservie,
Par délicatesse
J'ai perdu ma vie.
Ah ! Que le temps vienne
Où les cœurs s'éprennent !³⁵⁷

³⁵⁷ RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une Saison en enfer. Illuminations. Œuvres diverses*, Presses Pocket, Paris, 1981, s. 150–151.

Příloha č. 5

Jean de La Fontaine: *La jeune veuve*

La perte d'un époux ne va point sans soupirs ;
On fait beaucoup de bruit ; et puis on se console :
Sur les ailes du Temps la tristesse s'envole,

Le Temps ramène les plaisirs.

Entre la veuve d'une année

Et la veuve d'une journée

La différence est grande ; on ne croirait jamais

Que ce fût la même personne :

L'une fait fuir les gens, et l'autre a mille attraits.

Aux soupirs vrais ou faux celle-là s'abandonne ;

C'est toujours même note et pareil entretien ;

On dit qu'on est inconsolable ;

On le dit, mais il n'en est rien,

Comme on verra par cette fable,

Ou plutôt par la vérité.

L'époux d'une jeune beauté

Partait pour l'autre monde. À ses côtés, sa femme

Lui criait : « Attends-moi, je te suis ; et mon âme,

Aussi bien que la tienne, est prête à s'envoler. »

Le mari fait seul le voyage.

La belle avait un père, homme prudent et sage ;

Il laissa le torrent couler.

À la fin, pour la consoler :

« Ma fille, lui dit-il, c'est trop verser de larmes :

Qu'à besoin le défunt que vous noyiez vos charmes ?

Puisqu'il est des vivants, ne songez plus aux morts.

Je ne dis pas que tout à l'heure

Une condition meilleure

Change en des noces ces transports ;

Mais, après certain temps, souffrez qu'on vous propose
Un époux beau, bien fait, jeune, et tout autre chose
Que le défunt. Ah ! dit-elle aussitôt,
Un cloître est l'époux qu'il me faut. »
Le père lui laissa digérer sa disgrâce.
Un mois de la sorte se passe ;
L'autre mois, on l'emploie à changer tous les jours
Quelque chose à l'habit, au linge, à la coiffure :
Le deuil enfin sert de parure,
En attendant d'autres atours ;
Toute la bande des Amours
Revient au colombier ; les jeux, les ris, la danse,
Ont aussi leur tour à la fin :
On se plonge soir et matin
Dans la fontaine de Jouvence.
Le père ne craint plus ce défunt tant chéri ;
Mais comment il ne parlait de rien à notre belle :
« Où donc est le jeune mari
Que vous m'avez promis ? » dit-elle.³⁵⁸

³⁵⁸ LA FONTAINE, Jean de, *Fables*, Librairie Générale Française, Paris, 1999, s. 245–247.

Příloha č. 6

Životopis Jeana Anouilhe

Jean Anouilh se chlubil tím, že nemá vlastní biografii, chtěl, aby o něm mluvila pouze jeho díla. Narodil se 23. června 1910 v Cérosile, malé vesnici nedaleko Bordeaux. Jeho otec byl krejčí, matka sezonní pianistka, členka orchestru, který působil v casinu v Arcachonu, přímořském městečku nedaleko Bordeaux. Hry, zejména díla Molièra, Marivauxe nebo Musseta, a operety, které zde uváděli, byly prvním setkáním Anouilhe se světem divadla. Musel chodit spát už o první přestávce, konce děl si tak domýšlel a často býval zklamán, když se pak dozvěděl skutečné pokračování hry. Když mu bylo osm let, přestěhoval se s rodiči do Paříže.

Zde nastoupil do Chaptalova lycea. O své první hry se pokoušel už jako dvanáctiletý školák. Ve svých čtrnácti letech napsal svou první tragikomedii. Nesla název *Mondor a Tabarin (Mondor et Tabarin)*, byla psaná alexandrinem, čítala šestadvacet stran školního sešitu, ale nebyla dokončená. Po maturitě se Anouilh rozhodl pro studium práv, které ale po roce a půl přerušil. Dva roky pak pracoval v reklamní agentuře. Poté se stal tajemníkem Louise Jouveta, významného režiséra a ředitele divadla Comédie des Champs Elysées. Přelomový byl pro Anouilhe rok 1928, kdy se setkává s Jeanem Giraudouxem, jehož hry, zejména pak *Siegfried*, mladíka okouzly a do velké míry ovlivnily jeho právě se rodící literární styl.

V roce 1929 byla uvedena jeho první hra, *Němý Humulus*, která se však nesetkala s úspěchem. Do povědomí diváků se Anouilh zapsal až v roce 1932 díky hře *Hranostaj (L'Hermine)*, 1934), uvedené v divadle L'Œuvre. Hra sklídila dostatečný úspěch na to, aby se Anouilh mohl se od této chvíle živit pouze divadlem. Oženil se s herečkou Monelle Valentin, která posléze ztvárnila mnohé ženské postavy Anouilhových her a se kterou měl dceru Catherine. Z finančních důvodů začal Anouilh dočasně pracovat i pro film. Šťastnou náhodou od něj hollywoodská společnost Metro Goldwyn Mayer odkoupila scénář k filmu, který ovšem nebyl nikdy natočen.

Obrat k lepšímu nastal roku 1937 uvedením hry *Cestující bez zavazadel*, která se dočká téměř dvou set repríz, což pro Anouilhe znamenalo konec materiálních těžkostí. Od té doby byla v Paříži téměř každou sezónu uváděna nová Anouilhova hra. V meziválečné době začaly vznikat divadelní společnosti, z nichž každá přinášela svou vlastní koncepci divadla. Vzájemně se podporovaly proti duchu komerčního divadla, představovaného především

bulvárním divadlem a divadlem Comédie-Française. V rámci jednotlivých společností se začaly vytvářet spolupráce režisérů s dramatiky. Tak se zrodila dlouhodobá a plodná spolupráce Jeana Anouilhe s Georgesem Pitoëffem a především s André Barsacqem, který se stal na následujících patnáct let Anouilhovým mluvčím a režisérem většiny jeho her, uváděných převážně v Théâtre de l'Atelier.

Anouilh nepřestal tvořit ani v letech válečných. Veřejně nevyjadřoval žádné politické postoje, publikoval jen nepolitické texty v kolaborantských listech *Je suis partout* a *Aujourd'hui* a novinkami přispíval také do protiněmecké revui *Marianne*. V době nejrazantnějších antisemitských čistek u sebe dočasně ukrýval Barsacqovu manželku Milu, která se snažila uniknout perzekuci. V roce 1942 vznikla jeho dodnes nejuznávanější hra *Antigona*. Premiéru měla o dva roky později v Théâtre de l'Atelier v režii Andrého Barsacqa. Hlavní roli v ní ztvárnila autorova žena Monelle. Brzy se *Antigona* stala jednoznačně nejdiskutovanější Anouilhou hrou: protože se dramatik ve svém díle otevřeně nepřiklání k žádné ze stran konfliktu, byla hra vnímána nejen jako oslava odbojného činu, ale rovněž jako omluva kolaborace. Přijata byla velmi chladně, dnes je ale považována za vrcholné dílo Anouilhovy tvorby.

Po druhé světové válce se Anouilh stal jedním z nejúspěšnějších evropských dramatiků. V období let 1946–1962 neproběhla ve Francii sezóna, kdy by nebylo ve světové premiéře uvedeno některé z jeho děl. Jedny zaznamenaly úspěch (například *Pozvání na zámek*, *Chudák Bitos*, *Beckett aneb Čest boží*), jiné se setkaly s nepochopením (například *Jeskyně*). Anouilh získal slávu i v USA, zejména díky svým „kostýmovým“ hrám. Přestože byl v zahraničí považován na největšího francouzského dramatika, na první uvedení své hry ve slavné Comédie-Française musel čekat až do roku 1971. Nejednalo se přitom ani o premiéru, jen o reprízu hry *Beckett aneb Čest boží*. Po rozchodu se svou první manželkou Monelle v roce 1953 se oženil s Nicole Lançon, taktéž herečkou, se kterou měl později tři děti - Caroline, Nicolase a Marii-Colombe.

Přestože je Anouilh řazen k divadlu klasickému a ve svých dílech zůstával tendencemi moderního divadla nedotknutý, oceňoval a obhajoval tvorbu Eugèna Ionesca a Samuela Becketta. Svými články o jejich tvorbě, Beckettově *Čekání na Godota* a Ioneskových *Židlich*, značně přispěl k propagaci absurdního dramatu. Nástup nových divadelních směrů, zejména pak právě absurdního dramatu, postupně Anouilhou popularitu zastínil. Anouilh však nepřestal být činným, naopak – v šedesátých a sedmdesátých letech se věnoval kromě psaní také režii vlastních i cizích her (Molièrova *Tartuffa*, Shakespearova *Richarda III.*). V letech 1962–1968 nenapsal žádnou hru, poté se ale do divadelního světa vrátil s několika úspěšnými

hrami, které mají často autobiografický ráz – *Pekař, pekařka a jejich učedníček*, *Drahý Antoine aneb Promarněná láska*, *Červené rybky aneb Můj otec, ten hrdina* nebo *A hlavně neprobudte madam*. Jeho tehdejší sláva však nebyla zárukou úspěchu, tři jeho hry – *Byl jsi tak milý, když jsi byl malý*, *Zatčení (L'Arrestation, 1975)* a *Scénář* – se nedočkaly ani stovky repríz. Zazávil pak ještě se dvěma dramaty – *Ředitel opery* a *Drazí Ftákovi*. Svou poslední hru *Pupek* dokončil roku 1980. Anouilh umírá 3. října 1987 ve Švýcarském Laussane, kde žil od roku 1947.

ANOTACE

Jméno a příjmení autora: Jiřina Matoušková

Název katedry a fakulty: Katedra romanistiky, Filozofická fakulta UP

Název práce: K problematice intertextuality v dramatickém díle Jeana Anouilhe

Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Voždová, Ph.D.

Počet znaků: 348 130

Počet příloh: 6

Počet titulů použité literatury: 85

Anotace

Práce se zabývá problematikou intertextuality v dramatickém díle Jeana Anouilhe. Přináší pohled na vznik a vývoj pojmu intertextualita a přibližuje několik různých typologií intertextuálních postupů s důrazem na teorii Gérarda Genetta. Představeny jsou některé vybrané charakteristické rysy Anouilhovy dramatické tvorby a jeho hlavní inspirační zdroje od antické literatury až po tvorbu jeho současníků. Analytická část práce je věnována jednak klasifikaci a popisu funkcí konkrétních intertextuálních postupů v těch Anouilhových dílech, která obsahují vazby k literárním textům jiných autorů, jednak se zaměřuje na intertextuální vazby, které Anouilhova dramata vykazují mezi sebou. Výsledky popisu analogií jak na úrovni tematické, tak i na úrovni dramatických kategorií pak přináší odpověď na otázku, jakou specifickou roli zaujímá intertextualita v celku Anouilhova dramatického díla.

Klíčová slova: drama, Jean Anouilh, intertextualita, autointertextualita, citace

Abstract

The work deals with questions related to intertextuality in Jean Anouilh's plays. It offers an opinion on the origin and development of the term intertextuality itself and it brings a closer explanation of several different typologies of intertextual approaches emphasizing the theory of Gérard Genett. Apart from that, it presents some characteristic features of Anouilh's dramatic work and his main sources of inspiration, from the ancient literature up to the works of his contemporaries. The analytical part of this work is dedicated both to the classification and the description of functions of the particular intertextual approaches in such Anouilh's works that contain links to other author's literary texts and to Anouilh's plays that contain intertextual links among themselves. The results of the analogy descriptions, on the thematic level and in terms of dramatic categories, bring the answer to the question of which specific role intertextuality plays in the whole of Anouilh's dramatic work.

Keywords: play, Jean Anouilh, intertextuality, autointertextuality, citation