

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2011 – 2014

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Jakub Jenč

**Eugène Ionesco a jeho divadelní tvorba
v kulturně-historickém kontextu**

Praha 2014

**Vedoucí bakalářské práce:
PhDr. Jaromír Kazda**

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2011 - 2014

BACHELOR THESIS

Jakub Jenč

**Eugène Ionesco and his theatrical work
in culturally historical context**

Prague 2014

The Bachelor Thesis Work Supervisor:
PhDr. Jaromír Kazda

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou bakalářskou práci na téma „Eugène Ionesco a jeho divadelní tvorba v kulturně-historickém kontextu“ vypracoval samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpal, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Jakub Jenč

Motto

„Umělecké dílo je výrazem nesdělitelné skutečnosti, kterou se člověk pokouší sdělit jiným – a kterou se někdy podaří sdělit.“ (Eugène Ionesco)

Poděkování

Děkuji PhDr. Jaromíru Kazdovi za vedení práce, konzultace a cenné rady
a Eugénu Ionescovi, bez kterého bych tuto práci mohl jen těžko napsat.

Anotace

Moje bakalářská práce s titulem „Eugène Ionesco a jeho divadelní tvorba v kulturně-historickém kontextu“ se zabývá zpětným pohledem na poválečný vývoj francouzského divadla a vznik tzv. absurdního divadla. Dále uvádí díla autorů z tohoto okruhu do kulturně-historických souvislostí a kromě díla Eugène Ionesca se také stručně věnuje dílu dalších významných autorů tohoto proudu: Samuela Becketta a Arthura Adamova. Praktická část práce rozebírá tři Ionescovy dramata: Plešatou zpěvačku, Židle a Nosorožce a věnuje se jejím pražským inscenacím. V případě Plešaté zpěvačky i její inscenaci v Paříži.

Klíčové pojmy

Eugène Ionesco, francouzské divadlo, absurdní divadlo, divadelní avantgarda, nové divadlo, poválečné divadlo, kultura, absurdita

Annotation

My Bachelor Thesis with a title „Eugène Ionesco and his theatrical work in culturally historical context“ engages a reflexive look at Post-World War II theatre history at France and origin of so called the Theatre of the Absurd. Then it presents work of authors of this range and puts it into culturally historical context and beside pieces of Eugène Ionesco it's also briefly dedicated to pieces of another important authors of this range: Samuel Beckett and Arthur Adamov. The practical part of my thesis analyses three of Ionesco's plays: The Bald Soprano, The Chairs and Rhinoceros and it attends to Prague inscenations of these plays. In case of The Bald Soprano it attends even to the inscenation in Paris.

Key words

Eugène Ionesco, French theatre, The Theatre of the Absurd, The theatre avant-garde, The New theatre, Post-World War II theatre, culture, absurdity

OBSAH

ÚVOD	8
1 ABSURDNÍ DIVADLO	11
1.1 Absurdno, absurdita a vymezení pojmů	11
1.2 Situace francouzského divadla po 2. světové válce.....	13
1.3 Počátky absurdního divadla.....	15
1.4 Esslinovo pojetí absurdního divadla.....	18
1.5 Absurdní divadlo v kontextech.....	21
1.6 Tvorba Samuela Becketta.....	30
1.7 Tvorba Arthura Adamova.....	33
2 ŽIVOT A DRAMATICKÁ TVORBA EUGÈNA IONESCA.....	35
2.1 Hry Eugèna Ionesca na profesionálních scénách v Praze	41
3 ROZBORY A KRITIKY	44
3.1 Plešatá zpěvačka	44
3.2 Židle.....	48
3.3 Nosorožec	51
Závěr.....	54
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	55
SEZNAM OBRÁZKŮ	57
SEZNAM PŘÍLOH	58

ÚVOD

Absurdní divadlo, i když se mu tak tehdy ještě neříkalo, vzniklo počátkem 50. let – tedy přesně 11. května 1950 – tehdy totiž v Théâtre des Noctambules proběhla premiéra *Plešaté zpěvačky*, první hry rumunsko-francouzského dramatika Eugèna Ionesca, která bývá považována za první kus spadající do této specifické (i když se možná zdá že nespecifikovatelné) poetiky. A právě Eugènu Ionescovi, kterému se vlastně podařilo do té míry zpochybnit divadelní konvence, že už dnes návštěvník divadla ani nedokáže pochopit, co bylo na jeho tvorbě tak nekonvenčního, ba pobuřujícího, se budu v této své bakalářské práci věnovat.

Začnu vysvětlením některých základních pojmu a pak se pomalu přesunu na konec druhé světové války do Francie – konkrétně Paříže – kde fenomén absurdního divadla vznikl. Než se ale začnu věnovat absurdnímu divadlu, nejprve osvětlím jeho návaznost na existencialismus a jakousi obsahovou shodu s tímto uměleckým směrem – zvláště s autory jako byl Albert Camus nebo Jean-Paul Sartre. Pak teprve popíši vznik „nového divadla“, jak se mu říká ve frankofonních zemích a jak ho nazýval i Ionesco, kterému se název absurdní divadlo (nebo přesněji divadlo absurdity) příliš nezamlouval a nikdy si na něj nezvykl.

V další podkapitole pak zařadím absurdní divadlo do kulturně-historických souvislostí, které nastínil Martin Esslin ve své studii *The Theatre of the Absurd*. Ten bohatou tradici této poetiky vysledoval až k antickému mimu. Bude ale řeč i o přímých předchůdcích absurdního divadla o Antoninu Artaudovi nebo Alfredu Jarrym anebo například o Lewisovi Carrollovi, který sice není přímým předchudcem absurdního divadla, ale je tu zřetelná souvislost mezi slovním nesmyslem, jehož autorem Carroll byl a absurdním divadlem.

Potom bych rád jen ve stručnosti nastínil tvorbu dalších významných autorů francouzského absurdního divadla – z nichž vlastně ani jeden nebyl rodilý Francouz – těmito autory jsou Samuel Beckett – původem Ir a Arthur Adamov – původem Rus.

V následující kapitole se konečně dostanu k Eugènovi Ionescovi a rozepíši se o všech jeho důležitých – větších hrách od *Plešaté zpěvačky* až do Ionescovy smrti v roce 1994, jakými, kromě třech mnou vybraných, byly například *Lekce*, *Jakub aneb Podrobení*, *Nový nájemník*, *Nenajatý vrah*, *Král umírá* nebo *Chodec vzduchem*.

Ještě udělám výpis pražských inscenací Ionescových her a pomalu se přesunu ke své praktické části – k rozborům a kritikám.

V praktické části této práce se budu věnovat Ionescovým hrám *Plešatá zpěvačka*, *Židle* a *Nosorožec* a jejich konkrétním inscenacím, tedy: *Plešatá zpěvačka* v Divadle v Celetné – tuto inscenaci srovnám s první inscenací této hry Nicolase Bataille, *Židle* ve Stavovském divadle, uvedené krátce po revoluci a *Nosorožec* - zatím poslední inscenace Ionescovy hry v Praze.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 ABSURDNÍ DIVADLO

1.1 ABSURDNO, ABSURDITA A VYMEZENÍ POJMŮ

Vzhledem k nejednotné terminologii považuji za důležité začít objasněním některých základních pojmů:

Co je absurdní? Divadelní slovník toto adjektivum definuje jako něco, co pocítujeme jako nerozumné, čemu chybí smysl. (Pavis, 1996, s. 19)

A takto nás uvádí Albert Camus (1913 – 1960) v Mýtu o Sisyfovi (*Le Mythe de Sisyphe*, 1943) do tématu absurda: Když nevinného odsoudí za strašný zločin, když tvrdíme, že ctnostný člověk zneužil svou sestru, pak každý řekne: „to je absurdní“. Místo toho bychom mohli použít i „to je nemožné“ nebo „to je nesmyslné“.

V latině má slovo *absurdus* význam „skřípavý, nepoužitelný“ a budeme-li se zabývat jeho etymologií, zjistíme, že původně se používalo v hudbě a označovalo disharmonii. V češtině se běžně užívá přibližně od druhé poloviny 19. století. (Trtílek, 2011, s12) Camus absurdo ve významu, který nás zajímá, charakterizuje jako vnitřní prázdnotu, kterou si uvědomíme, když se kulisy našeho stereotypního života zbourají: Vstát, tramvaj, čtyři hodiny v kanceláři nebo v továrně, jídlo, tramvaj, čtyři hodiny v práci, jídlo, spánek, a tento rytmus se opakuje v pondělí, v úterý, ve středu, ve čtvrtek, v pátek a v sobotu, většinu doby se tomu lidé snadno podřizují. Ale stačí, aby se jednoho dne ozvalo „proč“ a začíná ono znechucení poznamenané údivem. (1943, s. 11-26)

Na jedné Goyově kresbě se vzpírá člověk silné náhrobní desce, která ho již takřka celého vtlačila do díry, která se zdá být hrobem. Na desce je nápis: Nada. Absurdní člověk se ale nicotě nevzpírá, naopak s ní počítá. Svět je mu dán již v základní perspektivě bez iluzí a jakmile jsme si uvědomili absurditu, jsme s ní navždy svázáni. (Dubský, 2003, 131)

Absurdní je tedy to, čemu chybí smysl – v umění to, co postrádá jakoukoli logickou souvislost se zbylým textem či scénou. „Čistá“ absurdita se proto v umění vyskytuje jen zřídka, můžeme však říci, že Ionescova Plešatá zpěvačka se tomu velmi blíží. Arnold Heidsieck ve své knize *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama* přísně odděluje absurditu od grotesky a tragikomiky, jak zjistíme v dalších částech práce, takový pokus může vyznívat normativně a poněkud nelogicky. Odporuje totiž umělecké praxi – například u Ionesca ale i u Becketta jsou prvky tragikomiky téměř všudypřítomné. (Hořínek, 2003, s. 101)

Samotný pojem *absurdní divadlo* v češtině používá naprostá většina teoretiků a historiků, ale například Jan O. Fischer užívá termín *divadlo absurdity*. Pavel Trtílek navrhuje užívání pojmu *divadlo absurdna*, výraz *absurdní divadlo* je totiž nepřesným překladem. *The theatre of the absurd* v angličtině, *das Theater des Absurden* v němčině a *le théâtre de l'absurde* ve francouzštině – ani jeden z těchto termínů do češtiny nepřeložíme jako *absurdní divadlo*, nýbrž jako *divadlo absurdity/absurdna*. Bazírování na takových detailech vám může připadat jako hnidopišství, ale když se řekne *absurdní divadlo*, mělo by jít o nesmyslné divadlo – takové označení totiž evokuje divadlo, které by samo o sobě mělo postrádat smysl a odkazuje k představě divadla založeném pouze na vrstvení nesmyslů, banalit a absurdit. Smysluplnost a myšlenkové přesahy těchto dramatických textů přitom ale bývají značné a mimořádně závažné. Pojem *absurdní divadlo* se proto v češtině může jevit jako zavádějící. Mělo by sice smysl trvat na správném označování tohoto proudu, ale vzhledem k tomu, že pojem *absurdní divadlo* je již v češtině velice vžitý, pokusy něco na tom měnit by byly velmi pravděpodobně marné. (Trtílek, 2011, s. 12)

Dalším termínem, s nímž se setkáváme v souvislosti s tímto divadelním proudem, je *antidrama*. U nás se spíše řidčeji užívá jako ekvivalent k *absurdnímu dramatu*, ale vzhledem k tomu, že ho poprvé použil Ionesco jako podtitul své dramatické prvotiny *Plešatá zpěvačka* (*La Cantatrice chauve*, 1949), někteří teoretici tento pojem užívají výhradně v souvislostech přímo s Ionescovou dramatickou tvorbou. Ionesco tímto označením vystihuje svůj postoj ke konvenčnímu dramatu spočívající v popírání, negaci či zpochybnění některých jeho principů. (Trtílek, 2011, s. 13) Je ale důležité zmínit, že Ionescovo *antidrama* (stejně jako celý proud *absurdního divadla*) je opozicí jak vůči klasickému dramatu, tak vůči brechtovskému epickému divadlu, tak i vůči realističtějším a iluzivnějším formám divadla. (Pavis, 1996, s. 20)

V padesátých letech minulého století byl tento nově se objevující divadelní směr označován prostě – jako *avantgardní divadlo* nebo též jako *avantgarda slov*. Tyto novátorské tendence ještě nebyly teoreticky uchopeny a popsány, Brit maďarského původu Martin Esslin (1918 – 2002), coby teatrolog, reagoval tím, že tento směr označil jako *The theatre of the absurd*.

Tento termín se vžil v mnoha evropských zemích, ale zajímavé je, že ve Francii, která dala této dramatické proudě potřebnou k jejímu vzniku, se pro ni ustálil výraz *nové*

divadlo (le nouveau théâtre) – ve francouzsky mluvících zemích se běžně užívá dodnes. Tento výraz tvoří patrnou analogii s *novým románem* – ten označuje specifickou prozaickou tvorbu francouzských spisovatelů tvořících ve stejné době. *Nový román*, stejně jako *absurdní divadlo*, se vyznačuje skepsí k dorozumívací funkci jazyka, a přesto, že se pojem *nový román* hojně užívá i v mimofrancouzském světě, pojem *nové divadlo* se mimo Francii nerozšířil. (Trtílek, 2011, s. 14)

1.2 SITUACE FRANCOUZSKÉHO DIVADLA PO 2. SVĚTOVÉ VÁLCE

Tyto léta znamenala nejen úsilí dramatiků o vyšší uměleckou kvalitu divadelní tvorby, ale přinesla i lepší legislativní ochranu divadla před komercializací. Pravda ale je, že v té době neexistovala žádná skutečná scéna mimo hlavní město. Ansáblly pařížských, většinou bulvárních, divadel tak zajížděly na turné po provinciích. Francouzské divadelnictví proto roku 1947 prošlo zásadní organizační proměnou – tehdejší vláda rozhodla o jeho decentralizaci a během pěti let pak vznikla síť Národních dramatických středisek pro státem financovanou divadelní a kulturní činnost.

Rozhodnutím vlády, vycházejícím z představy, že divadlo by mělo být službou veřejnosti, byla ukončena tradiční pařížská hegemonie v této oblasti umění. Díky státní podpoře nebyla pro tyto nově vznikající divadla rozhodující komerční hlediska – proto se od pařížských soukromých divadel mohla lišit i repertoárem. Je však pravda, že to byly právě soukromé scény, které daly před bulvárem přednost avantgardám. To jim umožnilo oslovit mladou generaci intelektuálů a stát se tak hnací silou vývoje. Na těchto malých soukromých scénách debutovali i Beckett, Adamov a Ionesco – hlavní představitelé absurdního divadla.

Vedle absurdního dramatu mělo v poválečné Francii velký vliv také drama existencialistické – Sartrovo drama *S vyloučením veřejnosti* s premiérou ještě za okupace se spolu s Camusovým *Caligulou* a Montherlantovým *Port-Royalem* zařadilo ke špičce tehdejšího francouzského divadla. (Šrámek, 2013, s. 846-7)

Camus a Sartre poskytli absurdistickému hnutí, které se začalo rýsovat koncem čtyřicátých, začátkem padesátých let (nikdy však nešlo o organizované hnutí), filosofickou základnu. Oba – Sartre i Camus – odmítali racionalistický světónázor, ale dramata tvořili tradičním způsobem. Popírají sice existenci racionálního světa, jejich hry se však vyznačovali lineárně se vyvíjejícím dějem. Absurdisté z větší části přijímali

jejich filosofické názory, ale ve svých dramatech chtěli zdůraznit iracionalitu lidské zkušenosti, a tak jen zřídka tvořili lineární děj. (Brockett, 1999, s. 633-4)

V roce 1947, kromě rozhodnutí vlády o decentralizaci francouzského divadla, došlo v Paříži ještě k jedné události, která mohla být jedním z impulzů ke vzniku absurdního divadla. Bylo jí uvedení Kafkova *Procesu* v nastudování Jeana-Louise Barraulta v Théâtre Marigny – tato inscenace působila v pařížském divadle jako zjevení. Objevily se v ní totiž některé z postupů, které je později možno vidět v tvorbě absurdních dramatiků: Snové obrazy se střídaly s alegorickými a nonsensová poezie s klaunskými žerty. Dění na jevišti mnohdy působilo jako vidiny prolamující se do realisticky pojatých sekvencí. Zřejmě byla inspirace filmem, baletem a pantomimou.

Díváme-li se na vývoj francouzského divadla v souvislostech, můžeme padesátá a šedesátá léta považovat za jakési dovršení postupného odklonu od normativních pravidel stanovených Nicolasem Boileau v jeho *Umění básnickém* (*L'Art poétique*, 1674). Tato poetika, která se stala myšlenkovým základem a jakýmsi normativním vzorem nejen pro Francouzskou akademii, ale také pro Comédii-Française, mj. rozdělovala umění na vysoké a nízké. Obě zmíněné instituce byly ještě v minulém století zatíženy mnohými klasicistními přžitky nebo jejich důsledky.

Přestože klasicismus vystřídal romantismus, který popřel jak jeho hodnoty, tak jeho hlavní umělecké zásady, normativnost Boileauovy poetiky často zůstávala ještě dlouho v mnoha směrech určující. Ačkoli i v jiných zemích docházelo k záměrnému narušování konvencí, můžeme říci, že z tohoto hlediska je velmi příznačné, že se kolébkou absurdního divadla stala právě Francie.

Po druhé světové válce se zdálo, že se francouzské drama bude vyvíjet v přímé návaznosti na existencialismus – Sartre i Camus pokračovali v psaní dramatických textů a bylo by zcela přirozené, kdyby našli své následovníky. Možná to byla trpkost odkazu této války, pro kterou se zesílení existencialistických tendencí ukázalo být nedostačující, a tak se musela proměnit celá struktura dramatu. Tvůrčí postupy tak francouzští absurdní dramatici většinou stavěli na bortění leckterých zažitých konvencí. Existencialisté k takovýmto „destruktivním“ experimentům nedospěli, spíše k nim jen intuitivně směřovali (například opouštěním pětiaktové struktury dramatu). Existencialisté navíc, stejně jako absurdisté, pokládali prostřednictvím svých dramát zásadní otázky, ale na rozdíl od absurdistů na ně ve svých dramatických textech zároveň

nabízeli i odpověď. I když měla existencialistická dramata rovněž transcendentní přesahy, byla veskrze racionálně uchopitelná.

A v tomto můžeme u absurdních dramatiků cítit odkaz existencialismu a Camusovy představy člověka stojícího tváří v tvář vesmíru a tázajícího se, jenže jediné odpovědi, které se mu dostane je mlčení. Absurdisté ale, oproti existencialistům, využívali konkretizované metafory – aby uvedli vyjadřovací prostředky do souladu s vyjadřovanou, neuchopitelnou, skutečností. Například protagonistka Winnie je, v Beckettových *Šťastných dnech* (*Happy Days*, 1960), v prvním dějství zahrabaná po pás v zemi, ve druhém dokonce až po krk a nikdo z nás nezná konkrétní důvod. Dále v Ionescově tříaktové hře *Amadeus aneb Jak se ho zbavit* (*Amédée ou Comment s'en débarrasser*, 1954) se v bytě manželské dvojice octne obří, neustále se zvětšující, mrtvola, a my se můžeme jen domnívat, jaký má její přítomnost význam. I když tedy mezi těmito dvěma směry nalézáme jisté shody v obsahu, nalézáme také velmi zásadní rozdíly ve formě, kterou se absurdisté chystali od základů proměnit. (Trtílek, 2011, s. 18-20)

1.3 POČÁTKY ABSURDNÍHO DIVADLA

Na začátku padesátých let se tedy ve Francii zformovalo neorganizované „hnutí“, které si pro sebe razilo název „divadelní avantgardy“ nebo „antidivadla“, později označeno jako *absurdní divadlo*. Tato tvorba se, jak bylo řečeno, zpočátku uplatňovala v malých sálech na levém břehu Seiny, před úzkým studentským a intelektuálním obecnstvem schopným ji vychutnávat, aby však byli postupně přijati velkými pařížskými i světovými scénami. (Fischer, 1979, s. 702)

Přestože je zprvu oficiální kritika označovala za nudné a nesrozumitelné autory, brzy se stali klasiky současného divadla. Beckett dostal Nobelovu cenu za literaturu a Ionesco byl zvolen členem Francouzské akademie. Po druhé světové válce projevovalo francouzské divadelní publikum zřetelný zájem o díla filosofujících a psychologizujících autorů. Zhruba o desetiletí později se zdálo, že totéž publikum, již dostatečně nabažené didaktismem, dokáže ocenit spíše nabídku „nového divadla“, které šlo o krok dál a přijalo *absurditu* jako daný fakt – ten tu předkládá ve svodce tragikomických záběrů z běžného života – přitom v ní ale jde o mnohem více. (Šrámek, 2013, s. 847-859)

Za vůbec první absurdní drama bývá považována Ionescova *Plešatá zpěvačka* (*La Cantatrice chauve*, 1949). Ionesco toto drama, v němž důsledně bortí tradiční dramatické konvence, sice dopsal už roku 1949, ale ještě ho upravoval během zkoušky 1950 – 11. května tohoto roku pak v Théâtre des Noctambules proběhla její světová premiéra.

Pravda ale je, že už v roce 1947 Jean Tardieu napsal jednoaktovou hru *Kdo je tam?* (*Qui-est là?*), kterou rovněž můžeme považovat za text stavící se, v podobném duchu jako *Plešatá zpěvačka*, proti divadelním konvencím. A kdybychom nahlíželi ještě hlouběji do historie, jistě bychom objevili další pokusy o záměrné narušení zmiňovaných konvencí. Tehdy se však ještě nejednalo o tak komplexní a důsledné pokusy destruktivního charakteru, jako u „antikonvenční“ vlny po druhé světové válce, která dramatickou strukturu bortí skutečně cíleně.

Ať už budeme za chronologicky první *absurdní drama* považovat jedno z výše uvedených anebo nějaké jiné, hůře bychom vybírali, který dramatický text označit za poslední – jedním z posledních absurdních dramatiků ale rozhodně byl Václav Havel (1936 – 2011). Snadné by ale nebylo ani najít text, který by mohl tuto dramatiku obecně reprezentovat – už jen dvě nejproslulejší dramata řazené do okruhu této dramatiky – Beckettovo *Čekání na Godota* (*En Attendant Godot*, 1949) a Ionescova *Plešatá zpěvačka* – jsou natolik odlišné, že by se leckdo mohl domnívat, že reprezentují každé jiný dramatický proud. Samozřejmě kromě jiných důležitých shod je spojuje i to, že ani v jednom nevystupuje titulní postava dramatu. (Trtílek, 2011, s. 19-20)

Divadelní avantgarda padesátých let je ale také spjata s obrovským rozmachem „umění inscenace“, kdy se režiséři považují za tvůrce a zkoumají kriticky dramatický potenciál textové předlohy. Jestliže v první polovině 20. století se dramatický text víceméně nelišil od scénického provedení, právě se začátkem 50. let jsme svědky upřednostňování „scénického diskursu“ režiséra před „textovým diskursem“ autora. Režiséři, kteří sledovali vývoj se zájmem a pochopením, vytušili příležitost, jak si zvýšit prestiž. O nástup absurdního divadla se z řad francouzských režisérů zasloužili Roger Blin, Jean-Marie Serrau a Nicolas Bataille. Za hlavní představitele francouzského absurdního divadla můžeme považovat Ionesca, Becketta a Adamova. Jakousi shodou náhod není ani jeden z nich rodilý Francouz. (Šrámek, 2013, s. 859)

Nově vznikající umělecké směry se často vyhraňují vůči právě uznávaným uměleckým zásadám a zaujímají k nim často krajní postoj. K seskupení umělců dochází různými způsoby – například si stanoví společný program, anebo určitý mluvčí či vůdčí osobnost sepíše manifest nebo vymezí novou poetiku. V případě absurdního divadla ale k ničemu takovému nedošlo – jednalo se o skupinu autorů tvořících nezávisle na sobě, které do jisté míry spojovalo umělecké vyjadřování a shodný časový moment – ovšem nikoli předem stanovený umělecký program nebo manifest. Tito autoři se svými dramatickými texty vyhraňovali jak vůči konvenci, tak vůči některým svým současníkům.

Od roku 1950, kdy Nicolas Bataille uvedl *Plešatou zpěvačku* v Théâtre des Noctambules – ve stejném divadle byla v roce 1952 uvedena i hra *Velký a malý manévr* Arthura Adamova, režie se ujal Roger Blin, Sylvain Dhomme uvedl v roce 1952 Ionescovy *Židle* v Théâtre Lancry. Jean-Marie Serrau na začátku roku 1953 režíroval Beckettovo *Čekání na Godota* v tehdy víceméně krachujícím Théâtre de Babylone, kde díky nečekanému úspěchu této inscenace mohly být následně uvedeny i další absurdní hry: roku 1953 *Všichni proti všem* (Adamov) a 1954 *Amadeus aneb Jak se ho zbavit* (Ionesco).

Díky poměrně hojnému uvádění této nové dramatické tvorby, začali její autoři získávat první příznivce (samozřejmě i odpůrce), a se začátkem šedesátých let se začal z alternativního proudu stávat oficiální proud – to se projevovalo uváděním dramát velkými oficiálními scénami: V Théâtre de l'Odéon uvedl režisér Jean-Luis Barrault roku 1960 Ionescova *Nosorožce*, o tři roky později jeho *Chodce vzduchem* a o další tři roky později rovněž v Odéonu představil v jednom večeru Beckettovu hru *Hru*, *Hypotézu* Roberta Pingeta a Ionescovy jednoaktovky *Třeštění ve dvou* a *Mezera*. Roger Blin uvedl Beckettův *Konec hry* už v roce 1957 v londýnském Royal Court Theatre a v Odéonu pak v roce 1963 jeho *Šťastné dny*. Roku 1966 inscenoval Jean-Marie Serrau Ionescova celovečerní hru *Hlad a žízeň* v Comédii-Française.

Tím, že tito avantgardní autoři 50. let nyní začali být uváděni na velkých scénách nejen v Paříži, se ale postupy původně avantgardního směřování začínaly poněkud konzervovat. Začínala tak vznikat jakási nová, i když samozřejmě velmi specifická, konvence. Tento směr tím začal ve svém vývoji poněkud stagnovat – o tom svědčí mimo jiné i odklon většiny autorů od své původní poetiky. Jejich přesun na velké

světové scény měl samozřejmě i svá jednoznačná pozitiva: Už v průběhu 50. let začaly vznikat překlady této dramatiky do mnoha cizích jazyků a absurdní dramatici si tak vysloužili neobyčejnou pozornost i v mimofrancouzském světě a množství mimofrancouzských dramatiků je začalo následovat. (Trtílek, 2011, s. 20-22)

1.4 ESSLINOVO POJETÍ ABSURDNÍHO DIVADLA

Esslinova studie *The Theatre of the absurd* vyšla ve svém prvním vydání v roce 1961 a záhy byla přeložena do francouzštiny a němčiny. Do češtiny byly přeloženy pouze tři úvodní kapitoly pod názvem *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla: Kapitoly z knihy Absurdní divadlo* (1966). Plný překlad dodnes není k dispozici.

Když se zabýváme Esslinovou studií, paradoxně zjišťujeme, že není žádný spolehlivý klíč, abychom podle něj mohli rozhodnout, které autory do okruhu této dramatiky zařadit. Zdá se totiž, že některé autory vnímáme jako představitele absurdního divadla, především proto, že je do své vlivné studie zařadil Martin Esslin. (Trtílek, 2011, s. 9)

19. listopadu 1957 hrála divadelní skupina Actor's Workshop v San Francisku Beckettovo *Čekání na Godota* v San Quentinské věznici asi čtrnácti stům trestancům. Když se zvedla opona, Esslin vzpomíná, že co zmátlo intelektuální publikum v Paříži, Londýně a New Yorku, trestanci pochopili ihned. Mezi vězni se o tomto vystoupení ještě dlouho mluvilo a některé jeho ve hře použité slovní obraty dokonce vstoupily do vězeňského žargonu.

Jak mohla na vězeňské publikum zapůsobit hra považovaná za výlučně avantgardní záležitost? Připomínala snad trestancům jejich vlastní situaci? Možná. Určitě ale můžeme říci, že věžňové na představení přišli nezaujati předsudky – díky tomu se nemohli dopustit stejného omylu jako tolik zkušených kritiků, když hru zavrhovali pro nedostatek děje, nerozvinutou zápletku, absenci napětí apod. A žádný vězeň neřekne, že se mu hra, z níž nerozuměl ani „ň“, líbí jen, aby vzbudil dojem, že jde s dobou. Esslin dodává, že účelem jeho studie je položení základů kritického hodnocení, které by divákům umožnily reagovat na absurdní hry stejně správně jako věžňové ze San Quentinu.

Úspěch *Čekání na Godota* v San Quentinu a potlesk, který Ionescovy, Beckettovy a Adamovovy hry (samozřejmě i dalších autorů) sklidily, ukazují, že nejde

veskrze o žádný nesmysl. Nepochopení a zmatené pocity, s nimiž se tyto absurdní hry od začátku setkávaly, vyvolávala do značné míry okolnost, že šlo o úplně novou formu dramatu. Ionescův termín „antidrama“ je více než vhodný:

- patří-li k dobré hře obratně zkonstruovaný děj, pak absurdní hry děj ani zápletku v obvyklém slova smyslu nemají,
- je-li neodmyslitelnou součástí dobré hry věrohodné vykreslení charakterů a jejich motivací, pak v těchto hrách nevystupují postavy, nýbrž jakési loutky,
- má-li mít dobrá hra jasně vymezený problém, se kterým jsme na začátku hry patřičně seznámeni, a v závěru se vyřeší, pak tyto hry často nemají konec ani začátek,
- má-li se v dobré hře odrážet náš skutečný život a lidská morálka, pak se v těchto hrách zrcadlí spíše naše sny – často noční můry,
- jestliže efekt dobré hry spočívá v úderných replikách a vybroušených dialozích, pak se v těchto hrách jen nesouvisle žvaní.

Je třeba zdůraznit, že každý z dramatiků absurdního divadla je individualistou a každý se svým způsobem považuje za osamělého outsidera, žijícího izolovaně ve vlastním světě. Tito autoři však (možná proti své vůli) mají přece jen mnoho společného – jejich dílo totiž velmi citlivě odráží úzkosti, obavy, pocity a myšlení současného světa. To ale neznamená, že jejich díla vyjadřují pocity nejširších vrstev. Domněnka, že každá doba vnímá svět sobě vlastním, homogenním způsobem je pouhým zjednodušováním situace. Ale můžeme říci, že například věroučné představy jsou typické pro středověk nebo například racionalismus pro osmnácté století. V naší „přechodové“ epoše se tato „myšlení“ zmateně překrývají. Každá složka organismu kultury dochází svého charakteristického výrazu v umění. Absurdní divadlo ale podle Esslina můžeme považovat za výraz duchovního postoje nejtypičtějšího v naší době (resp. v šedesátých letech, kdy tuto studii napsal).

Hlavním příznakem tohoto postoje je poznání, že jistoty a dogmata dřívějších dob přestala platit, byly totiž nově zváženy a shledány lacinými a poněkud dětinskými iluzemi. Úpadek náboženské víry se zřetelně projevil až na konci druhé světové války. Do té doby ho do jisté míry nahrazovala různá pseudonáboženství – například víra v pokrok, nacionalismus nebo různé totalitní polopravdy. Camus se v roce 1942 pokusil

definovat situaci člověka ve světě zhroucené víry – mimo jiné si v této významné a podnětné analýze pokládá otázku, proč člověk nehledá útočiště v sebevraždě, když život ztratil smysl.

Dá se říci, že metafyzický strach z absurdity lidské existence je společným tématem dramatických textů autorů, jako je Beckett, Ionesco, Adamov, Genet a další. Ionesco definoval své pojetí absurdity v eseji o Kafkovi: „Absurdní divadlo je něco, co nemá cíl... Je-li člověk odtržen od svého náboženského či metafyzického kořene, pak je ztracen a všechno jeho počínání je nesmyslné, zbytečné, udušené.“ To, co označujeme jako *absurdní divadlo*, však není jen záležitostí tématu. S podobným pocitem nesmyslnosti života se setkáváme v mnoha hrách jiných dramatiků – Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre nebo Camus – ti se však od autorů absurdního divadla podstatně liší – svůj pocit iracionality lidské existence totiž vyjadřují srozumitelnou a logickou argumentací – vlastně tak napojují nový obsah do starých forem. Absurdní divadlo jde dál a odmítá diskutovat o absurditě lidské existence, konkrétními scénickými obrazy ji znázorňuje pouze jako fakt.

Centrem absurdistického „hnutí“ se stala Paříž. To ale neznamená, že je ve své podstatě francouzské. Dokonce ani jeden z předních absurdních dramatiků, i když žili v Paříži a psali francouzsky, není původem Francouz. Paříž se stala počátkem a střediskem absurdního divadla, protože jako magnet přitahuje umělce všech národností – ti v ní mohou svobodně tvořit a nekonformisticky žít. V tom spočívá kouzlo Paříže – centra individualistů z celého světa. Samuel Beckett – původem z Irska, Eugène Ionesco – původem Rumun a Arthur Adamov – Rus arménského původu našli v Paříži kromě atmosféry, v níž mohli volně experimentovat, také i možnost své hry na jevišti realizovat. (Esslin, 1966, s. 5-10)

Esslin do své studie zařadil následující dramatiky:

- | | |
|-----------------------|--------------------------------|
| - Samuela Becketta, | - Wolfganga Hildesheimera, |
| - Arthura Adamova, | - Güntera Grasse, |
| - Eugéna Ionesca, | - Roberta Pingeta, |
| - Jeana Geneta, | - Harolda Pintera, |
| - Jeana Tarieu, | - Normana Fredericka Simpsona, |
| - Borise Viava, | - Edwarda Albeeho, |
| - Dina Buzzatiho, | - Jacka Gelbera, |
| - Ezia D'Errica, | - Arthura Kopita, |
| - Menuela de Pedrolo, | - Sławomira Mrożka, |
| - Fernanda Arrabala, | - Tadeusze Różewicze, |
| - Maxe Frische, | - a Václava Havla. |

(Esslin, 1977, s. 23-314)

1.5 ABSURDNÍ DIVADLO V KONTEXTECH

Esslin se ve své studii, konkrétně v kapitole *Tradice absurdity*, pokouší nastínit tradici absurdního divadla, kterou podle něj můžeme sledovat až k antice, přestože byla dočasně překryta jinými myšlenkovými proudy. Ve své studii také míní, že význam absurdního divadla můžeme posuzovat teprve tehdy, až ho uvedeme do historických souvislostí – potom budeme také moci zhodnotit jeho roli v současné kultuře. Budu se snažit stručně vyložit tuto rozsáhlou tradici.

Avantgardní proudy nejsou vlastně nikdy úplně nové a bez předchůdců, stejně tak absurdní divadlo, vychází ze staré, ne-li archaické tradice, pouze poněkud neobvyklá kombinace je na něm nová. Diváci shledávali *Plešatou zpěvačku* šokující a nesrozumitelnou jen proto, že jejich představy byly ovlivněny realistickým divadlem. Strnulé konvence jim pouze zúžily představu o správném divadle. Sedí-li totiž stejní diváci ve varieté, považuje stejně nesmyslný dialog za zcela běžný – i když je v něm děj opomíjen stejným způsobem.

Prastaré tradice, které absurdní divadlo nově a osobitě uchopilo, lze podle Esslina shrnout do následujících kategorií:

- „čisté“ divadlo – tzn. abstraktní scénické efekty, které se vyskytují například v cirkuse,

- žerty klaunů a šašků, ztřeštěné scény,
- slovní nesmysl,
- snová a fantastická literatura s výraznými alegorickými složkami.

Prvek „čistého“ – abstraktního – divadla je odrazem antiliterárního postoje absurdního divadla – jeho odvrácením od jazyka jako prostředku sloužícího k vyjádření toho nejzávažnějšího. Experimenty jako varietní gagy s klobouky v Beckettově *Čekání na Godota*, projekce vnitřních reakcí navenek v raném díle Adamova, Beckettovy a Ionescovy balety a pantomimy jsou návratem k ranějším, na jazyce nezávislým formám divadla. Divadlo je totiž víc než pouhé umění slova – jazyk můžeme číst, divadlo můžeme realizovat na scéně. Prvky abstraktního divadla mají hluboký, často metafyzický význam a říkají více než pouhé slovo – v divadelním představení se přidružují k čistě literárnímu obsahu dramatu a existují mimo slovo.

Předváděcí umění beze slov – kejklíři, akrobati, provazolezci, krotitelé zvířat – a klauni byli vždy blízce spřízněni. Představení tohoto druhu patří k hluboce zakořeněné sekundární tradici divadla a divadelní umění z ní vždy čerpalo nové podněty. Patří sem tradice antických mimů – lidového divadla, které existovalo vedle klasické tragédie a komedie. Slovem *mimus* se rozumělo divadlo s tancem, hudbou a akrobatickými kousky – obsah však byl syrově realistický – většinou založený na zpodobení typových postav poloimprovizovanými a spontánními klaunskými šprýmy. Zde můžeme cítit podobnosti s pozdější *Commedii dell'arte*.

V mimickém divadle vystupuje klaun jako *moros* nebo *stupidus* a jeho absurdní chování vychází z neschopnosti pochopit ty nejjednodušší logické souvislosti – například muž, který chce prodat dům, a tak s sebou všude vláčí kámen z tohoto domu jako vzorek. Tyto hry byly často více než z poloviny improvizované a nebyly vázány na pravidla klasické komedie a tragédie. Z *mimu* se mnoho nedochovalo – jen ty Aristofanovy – a u něj nalézáme přesně tuto volnou obrazovitost a směsici fantazie s obhroublou komikou. Tato tradice se udržela po celý středověk v představeních potulných ioculatorů a klaunů – přímých pokračovatelů latinských mimů.

Z mimů se postupem času vyvinul i *dvorní blázen*. Klaun i dvorní blázen vystupují v Shakespearových dramatech jako komické postavy. Můžeme říci, že i Shakespearovy hry oplývají případy převrácené logiky, mylných závěrů a volných asociací, s nimiž se setkáváme v díle Ionescově a Beckettově. Prostřednictvím

Shakespearova dramatického díla pronikly prvky obhroublého, spontánního a v určitém směru iracionálního lidového divadla do literatury.

Tradice spontánního divadla žila také mimo okruh literatury a dosáhla nového rozkvětu v italské *Commedii dell'arte* - ta podle Hermanna Reicha, který napsal dějiny mimu, přímo souvisí s antickým mimem. Jde o velmi příbuzné divadelní útvary – oba odpovídají lidské potřebě oprostít se ode všech zábran ve spontánním smíchu. *Commedie dell'arte* byla natolik oblíbená, že se v různých podobách dochovala až do dneška.

Cesta, která vedla od antického mimu přes středověké klauny a šašky přes *Commedii dell'arte* a komiky varieté nás dovedla až k *němé filmové grotesce* Charlieho Chaplina, Bustera Keatona a řady dalších. *Němá filmová groteska* pravděpodobně nepatří k činitelům, které absurdní divadlo ovlivnily nějak rozhodujícím způsobem. Nicméně nám znovu potvrzuje, jak poeticky může působit děj beze slova a beze smyslu.

Zvukový film sice zničil tempo a fantazii zlatého věku komiky, ale také poskytl nové možnosti starému vaudevillu. Laurel a Hardy, W. C. Fields a bratři Marxové také ovlivnili absurdní divadlo. (Esslin, 1966, s. 10-16) V Ionescoých *Židlich* stařec napodobuje měsíc únor tím, že „se podrbe na hlavě jako Stan Laurel“. (Ionesco, 2006, s. 55) Při americké premiéře *Pastýřova chameleona* vyprávěl Ionesco divákům, že sice za mnoho vděčí francouzským surrealismům, ale jeho dílo nejvíce ovlivnili Grucho, Chico a Harpo Marxové.

Bratři Marxové se stali spojovacím článkem mezi *Commedií dell'arte* a absurdním divadlem. Zároveň se ocitají na stejné vývojové linii s potulnými kejklíři, ke kterým patřil i W. C. Fields – surrealistický komik a obratný žonglér.

Ve filmu byl jen jeden zástupce této tradice – Jacques Tati – jeho herecký projev je však příliš intelektuální a uvědomělý, než aby mohl dosahovat spontánní prostoty a vulgarity jako jeho předchůdci. Jeho pan Hulot opět ztělesňuje bezmocného člověka, který se zapletl do sítí bezcitné mechanické civilizace. Tatiho tvůrčí metoda je blízká absurdnímu divadlu – především znehodnocením jazyka, v jeho filmech místo něj slyšíme pouze nezřetelné mumlání. Absurdní divadlo mohou v jeho filmech připomínat i některé symbolické obrazy – v závěrečné scéně *Mého strýčka* se Hulotův odjezd z absurdně zmechanizovaného a zautomatizovaného letiště nenápadně posouvá do obrazu smrti.

V rakouském lidovém divadle splynula tradice Comedie dell'arte s barokním divadlem a jezuitskými alegorickými školními hrami. Vznikl tak divadelní žánr, který v sobě spojoval klaunské žerty a alegorickou obraznost – v tom jsou předjaty některé prvky absurdního divadla. Ve hře *Sedlák milionářem* (*Der Bauer als Millionär*) Ferdinanda Raimunda se s komickou postavou novopečeného milionáře s přehnanou zdvořilostí loučí jeho vlastní mládí v podobě mladého chlapce, pak klepe na dveře stáří a když mu není dovoleno vstoupit, vylomí dveře. Podobně jako v nejlepších hrách absurdního divadla je i zde použita konkretizovaná metafora, která na jevišti ožívá a která je zároveň komická i tragická.

Georg Büchner, Raimundův pokračovatel, napsal drama *Vojcek* (*Wayzeck*), ve kterém se jako v jednom z prvních vyskytuje postava trýzněného a halucinacemi pronásledovaného člověka. Büchnerův současník Christian Dietrich Grabbe patřil k prokletým básníkům, jejichž vliv na absurdní divadlo je nepopiratelný. Jeho veselohra *Žert, satira, ironie a hlubší význam* (*Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung*) vypráví o tom, že na zem přišel Dábel a byl považován za německou spisovatelku. Do francouzštiny hru přeložil Alfred Jarry. Od Grabbeho a Büchnera vede přímá linie k Wedekindovi, dadaistům, německému expresionismu a ranému Brechtovi.

Další směr, na jehož tradici navázalo absurdní divadlo je literatura jazykového nesmyslu. Freud píše ve své studii o zdrojích komiky, že „potěšení z nesmyslu pochází z pocitu svobody, který se nás zmocní, zbavíme-li se svěrací kazajky logiky“. Příjemný pocit a osvobození se z „okovů logiky“ poskytovala člověku nesmyslná literatura po celá staletí.

Nesmyslná literatura však podle Esslina vyjadřuje víc než pouhou potřebu bavit se, protože snaží-li se rozbít okovy logiky a jazyka, útočí na samotné hranice lidského bytí. Snad největším mistrem nesmyslné prózy a poezie je François Rabelais, který vynalézavě užívá jazyk k překročení hranic skutečného světa. Ve své podstatě znamená užití slovního nesmyslu metafyzickou odvahu překročit hranice logiky. Není tedy náhodou, že největším mistrem anglické nonsensové literatury je logik a matematik Lewis Carroll a přírodovědec Edward Lear. Lear si například ve své *Nesmyslné botanice* (*Nonsense Botany*) vymýšlí názvy a vlastnosti nesmyslných rostlin.

Esslin dodává, že vládu nad významem slov můžeme ztratit, setkáme-li se s nevyslovitelným. Když se Alenka v *Alence v říši divů* (*Alice's Adventures in*

Wonderland) ocitne v lese, kde věci nemají jména, zapomene tu své jméno i Alenka a tím, že zapomněla své jméno, ztratila i svou totožnost. Skutečnost jmen nás omezuje a tak ztratit své jméno vlastně znamená získat svobodu – tím, že opustíme tuto skutečnost jmen a překročíme hranice své totožnosti.

Nesmyslné básně a prózy dosahují svého osvobozujícího účinku tím, že překračují hranice rozumu a otevírají cesty tam, kde logika neplatí. Existuje však ale ještě jiný druh nesmyslu, který oblast jazyka spíše zužuje než rozšiřuje, který užívá k satirickým a destruktivním účelům slovních klišé. Gustave Flaubert se zabýval problémem lidské hlouposti a sestavil slovník klišé a mechanických odpovědí, který vyšel pod názvem *Slovník přijatých myšlenek* (*Le Dictionnaire des idées reçues*). Flauberta následoval James Joyce a do svého *Odysea* (*Ulysses*) vložil celou encyklopedii anglických slovních klišé. Pasáž z nočního města, napsaná ve formě snové hry, je jednoznačným předchůdcem absurdního divadla.

Stejně významným a prastarým a významným prvkem, který absurdní divadlo oživilo, je uplatnění mýtu, alegorie a snu – tedy konkrétní znázornění psychologie skutečnosti. Mýtus a sen spolu úzce souvisí, mýty jsou totiž považovány za kolektivní sny lidstva. Mýtus nikdy úplně nezanikl a dále se projevuje v našich snech, fantaziích a touhách. V jedné ze svých obhajob absurdního divadla Ionesco napsal: „Hodnota Beckettova *Konce hry* spočívá v tom, že stojí blíže Knize Job než bulvárnímu divadlu a šansoniérům. Toto dílo našlo za časem a za pomíjivostí dějin něco trvalejšího – pradějiny, prasisituaci, od níž se všechny situace a děje odvozují“.

Prvním autorem, který svět snu uvedl na jeviště, byl August Strindberg. Jeho trojdílný dramatický cyklus *Do Damašku* (*Till Damascus*), *Hra snů* (*Ett drömspel*) a *Strašidelná sonáta* (*Spöksonaten*) je přepisem snů a blouznění a zároveň bezprostředním zdrojem inspirace absurdního divadla. V těchto jeho hrách se dovršuje pozvolný posun od objektivní reality vnějšího světa do subjektivního prostředí svědomí.

Alegorické hry středověku a baroka vyjadřovaly obecně uznávané křesťanské představy a byly konkretizací mýtů své doby. Spisovatelé jako Strindberg, Joyce nebo Dostojevskij se místo toho ponořili do svého vlastního podvědomí – své osobní vize pak shledali jako celospolečensky významné. Totéž můžeme říci i o Franzi Kafkovi, jehož vliv na absurdní divadlo byl stejně bezprostřední. Ionesco ve své krátké esejí o Kafkovi píše: „Základním tématem Kafkova díla je člověk, který zabloudil v bludišti, člověk,

jenž ztratil Ariadninu nit. Jestliže se člověk ničím neřídí, je to proto, že se ničím řídit nechce a odtud pochází jeho pocit viny, jeho strach, absurdita dějin“. Jak už jsem zmínil v jedné z předchozích kapitol, na absurdní divadlo měla přímý vliv pařížská inscenace Kafkova *Procesu* z roku 1947.

Alfred Jarry byl jednou z nejvýstřednějších postav mezi francouzskými „prokletými básníky“. Jeho *Krále Ubu* také můžeme považovat za předchůdce absurdního dramatu. Hlavní postava je tu pojmenovaná podle přezdívky Jarryho středoškolského učitele. V této hře Jarry vytvořil groteskní svět archetypálních obrazů a mytických postav. Ubu je karikatura tupého a sobeckého měšťáka, nejde však jen o společenskou satiru – Ubu je totiž symbolem živočišné povahy člověka, jeho krutosti a bezcitnosti.

Takto popsal inscenaci *Krále Ubu* Arthur Symons: „Dekorace připomínaly skutečnost viděnou očima dítěte, neboť byly pohledem zevnitř i zvenčí a znázorňovaly současně tropické, mírné i arktické pásmo. V pozadí jeviště stály pod modrým nebem kvetoucí jabloně a proti nebi se rýsovalo malé zavřené okno a komín, jímž přicházely a odcházely hřmotné a krvelačné postavy dramatu. Měnila-li se scéna, přišel po špičkách na jeviště vyhlízející mladý muž oděný ve večerním obleku a pověsil na hřebík nový plakát s popiskem místa, kde se děj odehrává.“

Jarry je také tvůrcem patafyziky – původně měla jen zesměšňovat přírodní vědy, později se stala principem jeho estetiky – je jí v podstatě definován subjektivní, expresionistický názor, který předjímá zkonkrěťňování psychologických stavů na jevišti – to známe z absurdního divadla.

V absurdním divadle můžeme také nalézt podobné prvky s Apollinairovým surrealismem. Například jeho hra *Prsy Tirésiovy* – Tirésias byl původně ženou, jmenovala se Tereza a chtěla zasahovat do politiky, umění a dalších mužských záležitostí, a tak se rozhodne stát se mužem – to provede tak, že se prostě zbaví prsou, ty odlétají jako nafukovací balónky.

Bohémská Paříž byla v té době křižovatkou moderního umění, v němž se divadlo prolínalo s malířstvím a poezií. Spisovatele, sochaře a malíře spojovalo také dadaistické hnutí. To však na divadlo nikdy nemělo však vliv. Podle Esslina bylo Dada hnutí natolik destruktivního a nihilistického charakteru, že nemohlo tvůrčím způsobem ovlivnit formu umění nezbytně spjatou s konstruktivní spoluprací většího počtu lidí.

Přesto ale dadaistické hry vznikaly. Největší úspěch z nich měla Tzarova tříaktovka, v níž jednotlivé postavy vystupovaly jako části těla – ucho, krk, ústa, nos a obočí. Tato hra nesla název *Plynové srdce* (*Le coeur à gaz*) – její účinek plyne z užití rytmu v podstatě nesmyslných dialogů, které užitím zdvořilostních konverzačních klišé předjímají Ionesca. Sám Tzara tuto hru nazval „největším podvodem století, který potěší jen industrializované idioty věřící v existenci génia“.

Po válce se na konci války přemístilo centrum dadaismu do Paříže, někteří jeho členové se vrátili do Německa. Tam se vyvíjelo analogicky s významným proudem německého expresionismu. Dramatická produkce expresionismu byla příliš idealistická a politicky angažovaná, než abychom ji mohli považovat za vzor absurdního divadla. Spojuje je však úsilí o vnější projekci vnitřní skutečnosti a snaha o konkretizaci citů a myšlenek.

Jediným významným spisovatelem, kterého Esslin považuje za předchůdce absurdního divadla je Yvan Goll (1891 – 1950) jehož expresionisticko-dadaistická dramata vznikala ve zřejmém vlivu Jarryho a Apollinaira. Kromě jiných děl napsal satirické drama *Metuzalém aneb Věčný měšťák* (*Methusalem oder Der ewige Bürger*) ukazuje jistý nesoulad mezi moderností výrazových prostředků a banalitou obsahu. Nejlepšími pasážemi této ambiciózní hry jsou dialogy měšťáka a jeho hostů, které se skládají ze samých slovních klišé a předjímají tak Ionescovy dialogy.

V jednom z nich píše: „Alogismus je dnes duševním humorem, tedy nejlepší zbraní proti frázím, které ovládají celý život. Aby však básník nebyl považován za fňukala, pacifistu nebo příslušníka Armády spásy, musí vám předvést pár kotrmelců a udělat z vás znova děti.“

Z Gollových vrstevníků psal v Německu divadlo v krutém a groteskním duchu, jak si Goll představoval jen Bertolt Brecht. I přes to, že se absurdní divadlo stavělo do opozice s Brechtovým epickým divadlem, některé jeho hry se klaunskými žerty, varietním humorem, technikou a zájmem o problémy lidské identity absurdnímu divadlu blíží. Brechtova hra *Muž jako muž* (*Mann ist Mann*) popisuje varietními technikami proměnu mírumilovného mladého muže v divokého zabijáka. Tato hra vyslovuje tezi absurdního divadla, že existence člověka není konstantou a že proměnlivost člověka může být velká.

V Německu se dadaistické a expresionistické impulsy během dvacátých let rozplynuly. Ve Francii se z dadaistických tendencí zrodil surrealismus. Antonin Artaud (1896 – 1948), který významně ovlivnil francouzské moderní divadlo a Roger Vitrac (1899 – 1952), podle Esslina nejschopnější surrealistický dramatik, byli ze surrealistického hnutí vyloučeni. Podlehli totiž do té míry svým komerčním instinktům, že chtěli surrealistické hry hrát v profesionálním divadle. Artaud a Vitrac se rozhodli jít do riskantního podniku – založili si vlastní divadlo a dali mu jméno Divadlo Alfreda Jarryho (Théâtre Alfred Jarry).

Vitracova hra *Viktor aneb Děti u moci* (*Victor, ou enfants au pouvoir*) měla premiéru v roce 1924 a režíroval ji Artaud. Stejně jako později Ionescovy hry, je *Viktor* směsicí zparodovaných slovních klišé tradičního divadla a čisté absurdity. Vitracovi však chybí smysl pro formu a poezii, který do Ionescových her vnáší „to kouzlo“. (Esslin, 1966, s. 16-33)

Artaud velmi ovlivnil moderní divadlo svými teoretickými pracemi, které byly později sebrány a publikovány pod názvem *Divadlo a jeho dvojník* (*Le Théâtre et son double*, 1938). Chaos je podle něj důsledkem „přerušení vztahu mezi věcmi a slovy, mezi ideami a jejich znaky“. Také vyjadřuje myšlenku, že divadlo nám má „ukazovat všechny konflikty, které v nás dřímají, dávat jim jméno a my je vítat jako symboly. Ano, před našima očima se odehrává boj symbolů, neboť není divadla, jestliže poezie scény neuvádí v život konkretizované symboly“. Divadlo podle něj „musí usilovat o to, co nelze říci slovy“, protože slova ve skutečnosti „nepatří na jeviště, nýbrž do knihy“. Tím Artaud již na začátku třicátých let teoreticky vyjádřil tendence absurdního divadla, neměl však mnoho příležitostí vyjádřit své ideje jako dramatik a režisér. (Artaud 1993 s. 9-39)

Jediná příležitost se mu, po krátké existenci Divadla Alfreda Jarryho (1926 – 1928), naskytla v roce 1935, když našel společníky pro založení svého Divadla krutosti (Théâtre de la Cruauté). Artaud pro něj adaptoval příběh rodiny Cenci (*Cenciové – Les Cenci*) a sám si zahrál hraběte Cenciho – text přednášel rituálním zpěvem, který byl sice zajímavý, ale publiku se nezdál. Po uměleckém nezdaru následovaly finanční potíže a později šílenství. Při představení Cenciů asistovali režii Jean-Louis Barrault a Roger Blin – později jedni z nejvýznamnějších režisérů absurdního divadla. V roce 1924 a po

čas své duševní choroby byl Artaud podporován Adamovem. Artaud se tedy stal spojovacím článkem meziválečné avantgardy s pozdějším absurdním divadlem.

O prolomení konvencí realistického divadla usiloval také Jean Cocteau, který experimentoval například s divadlem čistého pohybu a jeho *Přehlídka* (*Parade*), ke které Picasso pořídil výpravu a kterou v roce 1917 předvedl Ďagilevův Ruský balet, je návratem k technice varieté a cirkusu. Jeho *Vůl na střeše* (*Le Boeuf sur le Toit*) se hrál za spoluúčasti slavných varietních umělců. Cocteau dále natočil nezvyklých poetických filmů. Jeho dílo je poznamenáno zájmem o základní otázky abstraktního a snového divadla. K jeho dílu se pochvalně vyjádřil Ionesco.

Také Raymond Roussel (1877 – 1933) svým způsobem ovlivnil moderní umění. Některé jeho romány jsou založeny na principu dvou zvukově odlišných „základních vět“, jednou z nich kniha začíná a tou druhou končí, tyto věty autor propojuje nepřerušovaným proudem metafor, slovních hříček, asociací a anagramů. O stejný princip se opírají i jeho hry *Hvězda na čele* (*L'Étoile au front*, 1924) a *Sluneční prach* (*La Poussière de soleils*, 1926). Tyto dlouhé a komplikované hry se hrály na jeho náklad a vynesly mu jen jízlivé posměšky. Podle Esslina jsou jeho hry „epičtější“ než Brechtovy a „antidivadelnější“ než Ionescovy.

Absurdní divadlo nebo spíše jeho jednotlivé složky mají velmi bohatou tradici. Nový na něm byl pouze nezvyklý způsob kombinací myšlenek a literárních postupů. Především bylo ale nečekané, že tento směr našel velkou odezvu u široké veřejnosti. To mu poskytlo možnost od základů změnit divadelní konvence. Podle Esslina byl velký úspěch absurdního divadla dán hlavně charakterem tehdejší doby a neúspěch jeho předchůdců byl dán nepochopením publika – meziválečná avantgarda tak předběhla svou dobu. (Esslin, 1966, s. 34-50)

1.6 TVORBA SAMUELA BECKETTA

Dramatik Samuel Beckett (1906 – 1989) se narodil zámožné měšťanské rodině ve Foxrocku blízko Dublinu – tam ve dvacátých letech vystudoval francouzštinu a italštinu. (Šrámek, 2013, s. 867) Byl prvním z absurdních dramatiků, kteří získali mezinárodní věhlas – svým *Čekáním na Godota* (*En attendant Godot*), jímž se v roce 1953 upoutala k absurdnímu divadlu širší pozornost francouzské veřejnosti. Beckett přišel do Paříže ve dvacátých letech a natrvalo se v ní usadil v roce 1938. Začal psát už kolem roku 1930 (1928 dostudoval), ale divadlu se začal věnovat až po druhé světové válce. (Brockett, 1999, s. 634)

Za okupace se zapojil do odbojového hnutí, v roce 1942 uprchl před hrozícím zatčením do ještě neobsazené jižní Francie. Vydal řadu esejů o osobnostech evropské kultury: Dante Alighieri, Giordano Bruno nebo James Joyce, se kterým se setkal a nějakou dobu u něj pracoval jako tajemník. Joyce, ještě spolu s Franzem Kafkou, Becketta významně ovlivnil. Většina jeho dramatického i literárního díla, kterým se proslavil, vznikla ve francouzském jazyce. (Šrámek, 2013, s. 867-8) Podle Esslina Beckett napsal svá nejdůležitější díla francouzsky proto, že francouzština ho nutí k jeho klasické přímosti, poněvadž ho nesvádí, tak jako jeho rodný jazyk, k hravým ozdůbkám řeči. Esslin ještě dodává, že kořeny jeho díla tkví z části v odkazu prokletých básníků – především Rimbauda a Rabelaise – a surrealistů, z druhé části pak v dědictví své irské vlasti a angloirské literatury (Joyce, Swift). (Esslin, 1962, s. 102)

Ve svém prvním francouzsky psaném románu *Mercier a Camier* (*Mercier et Camier*, 1946) Beckett upouští od klasického rozvíjení fabule v syžetu, a dochází tak k jakémusi „antirománu“ – jde vlastně o literární obdobu absurdního divadla. Anglicky napsal pouze dva romány – v tom prvním *Murphy* (*Murphy*, 1938) se inspiroval Joycovým pitoreskním světem jeho románu *Dubliňané* (*Dubliners*, 1914), hrdina jeho druhého (a posledního) anglicky psaného románu *Tso* (*Watt*, 1945; podivný český titul reaguje na slovní hříčku: jméno „Watt“ a zájmeno „what“) slouží u pána, jehož nikdy neviděl. Vrchol Beckettovy prozaické tvorby představuje trilogie románů *Molloy* (*Molloy*, 1951), *Malone umírá* (*Malone meurt*, 1952) a *Nepojmenovatelný* (*L'Innommable*, 1953). Beckett si ve svých prozaických dílech často záměrně protiřečí. Za zmínku stojí poslední věty prvního dílu trilogie: „Je půlnoc. Déšť se opírá do okna. Nebyla půlnoc. Nepršelo.“

Neexistence smyslu lidského života a pesimistické vyhlídky člověka se stali nedílnou součástí Beckettovy filosofie a také jeho díla. Promítá se i do jeho dalších románů a povídek: *Novely a texty pro nic* (*Nouvelles et textes pour rien*, 1955), *Vylidňovač* (*Le Dépeupleur*, 1970).

Nás ale samozřejmě zajímá především jeho dramatická tvorba – fraškovitá a groteskní. Beckett v ní ukazuje společnost v rozkladu a její představitele jako duševní a tělesné mrzáky. Jak jsem již zmínil, jeho *Čekání na Godota* zařídilo jak Beckettovi, tak celému absurdistickému hnutí mezinárodní věhlas. V lednu roku 1953 ji uvedl Roger Blin v pařížském divadle Théâtre de Babylone, hra pak měla během následujících dvou let pět set repríz. (Šrámek, 2013, s. 868-9)

Základním rysem Beckettových témat je vždy bezúčelnost aktivity, běžné denní činnosti, při které se nic opravdového neděje. To je také tématem *Čekání na Godota*. Vladimír a Estragon jsou přesvědčeni, že mají schůzku s jakýmsi panem Godotem. Celé první dějství, na jehož konci přichází posel – malý chlapec – se zprávou, že Godot dnes nemůže přijít a snad přijde zítra, je tak vyplněné čekáním. Druhé dějství pak končí přesně stejně. Obě dějství se vůbec odehrávají obdobně. V prvním dějství se Vladimír a Estragon setkávají se dvěma cizinci – Pozzem a Luckym, pánem a sluhou, ve druhém dějství ti dva opět procházejí kolem, tentokrát je ale Pozzo slepý a Lucky hluchý. Jinak se neděje nic a Beckett si za svůj cíl vytyčil to „nic“ zřetelně vyjádřit. Vladimír a Estragon čekají, Pozzo a Lucky se prochází světem a hledají. A výsledek je pro všechny stejný: nic.

Čekající mají poněkud méně iluzí, než ti, kdo se honí za nesmyslnými cíli. Ale i oni jsou obětmi iluze: že Godot opravdu přijde. Někteří vykladači chtěli z jeho jména – **Godot** (anglicky bůh) – vyčíst, že čekají na boha. Beckett ale sám říká, že „kdyby věděl, kdo Godot je, byl by to vyslovil ve hře!“ A právě o to jde: Godot je to, nač se čeká a co nepřichází. Je to naděje, která člověku dává každé ráno sílu pokračovat v životě, očekávání, že zažije rozhodující moment, který mu vyjasní smysl jeho života. Oba čekající se opětovně – a bezúspěšně – pokouší o sebevraždu – vědí, že život je nesmyslný, ale pokračují v něm a dál čekají na Godota, i když vědí, že nikdy žádný nepřijde.

Jeho ještě hádankovitější dlouhou jednoaktovkou (původně dvouaktovkou) je *Konec hry* (*Fin de partie*, 1956). Hlavními postavami jsou opět dvě dvojice, tentokrát

jsou to Hamm a Clov, slepý, ochrnutý pán a nedobrovolně poslušný sluha, a Hammovi rodiče Nagg a Nell, dvě stařecké beznohé postavy, které pobývají v popelnících a čas od času zvednou víka. Děj se odehrává v jakési malé místnosti a jde v něm o Clovův pokus opustit svého pána. Hamm je bez Clova odsouzen k smrti, protože se o sebe sám nedokáže postarat. Kdyby však Clov Hamma opustil, musel by také bíděně zahynout, neboť vnější svět zpusťl následkem záhadné katastrofy – Hammovi navíc patří všechny zbývající zásoby. Hra skončí tím, že Clov spočine nohou na prahu, připraven k odchodu, ale nepohne se, a tak se nikdy nedovíme, jestli k tomu opravdu sebral odvahu.

U Beckettových her se nesmíme snažit o příliš racionální výklad. Beckett totiž nepíše alegorie, snaží se vyjádřit svůj existenciální pocit, svou existenciální úzkost archetypálními obrazy. Nejde ani o přirovnání, kde se dá beze zbytku vše vysvětlit, ani o křížovatku, kde má každý řádek své jednoznačné řešení. Jde o výraz jakési psychické skutečnosti, která je jiným než takovýmto způsobem nevyjádřitelná.

Hlavní Beckettovy dramatické práce, stejně jako jeho méně důležité hry *Krappova poslední pásky* (*Krapp's Last Tape*, 1969), *Šťastné dny* (*Happy Days*, 1961), *Hra* (*Play*, 1963) ad. jako i rozhlasové hry *Všichni, kdo padají* (*All that Fall*, 1957) a *Uhlíky* (*Embers*, 1959) jsou ve své podstatě vážná umělecká díla. Přesto jsou ale hluboce groteskní. Beckett vždy spojuje komický prvek s hrůzostrašností, hádankovitostí a tragikou. Absurdní a nesmyslný svět je totiž zároveň tragický i komický – stav natolik zoufalý, že jediná rozumná reakce na něj je humor. Když se proboujeme k poznání, že každá naděje je pouze iluzí, toto poznání přestává být tragické. Například když si člověk odsouzený k smrti vzpomene na svoje nezaplacené účty, může se tomu smát. Jakmile se tedy smíříme s tím, že žádný Godot nepřijde, můžeme se smát celé řadě našich „vážných“ problémů. (Esslin, 1962, s. 102-5)

V osmdesátých letech Beckett dospěl k výrazné minimalizaci dramatu „*dramaticules*“ tedy „maličká dramata“ (*Sólo – Solo*, 1980; *Improvizace v Ohiu – Impromptu d'Ohio*, 1981; *Cože kde? – Quoi où*, 1984). Neměli bychom opomenout ani Beckettovu spolupráci s filmem a jeho rozsáhlou překladatelskou činnost. Samuel Beckett je považován za jednoho z největších spisovatelů dvacátého století. V roce 1969 získal Nobelovu cenu za literaturu, ale nepřijel si ji do Stockholmu osobně vyzvednout. (Šrámek, 2013, s. 870-71)

1.7 TVORBA ARTHURA ADAMOVA

Arthur Adamov (1908 – 1970) se narodil v Kisdlovodsku na Kavkaze, pocházel ze zámožné arménské rodiny, která vlastnila ropná ložiska. Po převratu v roce 1917 rodina emigrovala a než se v roce 1924 usadila v Paříži, pobývala v Německu a ve Švýcarsku. V roce 1933 jeho otec spáchal sebevraždu (Adamov se o ni také pokusil – už v roce 1928) a v roce 1942 byl uvržen do vichistického koncentračního tábora v Argelès. O této trpké zkušenosti, o mániích a depresích, kterými trpěl již před tím, se svěčuje ve svém deníku, který vydal v roce 1946 pod názvem *Přiznání (L'Aveu)*. (Šrámek, 2013, s. 865)

Na Adamovových raných hrách je patrný Strindbergův a Büchnerův vliv (přeložil Büchnerovu *Dantonovu smrt* pro inscenaci Jeana Vilara na festivalu v Avignonu v roce 1948). V jeho první hře *Parodie (La Parodie, 1950)* dva ctitelé usilují o jednu dívku. Jeden – pasivní – na ni marně čeká vždy na jednom místě, druhý o ni aktivně usiluje. Dívka na ně ale na oba zapomene: Výsledek je u obou přístupů stejný – žádný. Ve hře *Velký a malý manévr (La Grande et la Petite Manœuvre, 1950)* proti sobě opět stojí aktivní a pasivní typ člověka. Aktivní – revolucionář má úspěch a dostane se k moci, musí ale zradit svůj ideál a umírá. Ten pasivní se ustavičně užívá a neustále slyší hlasy uvnitř své hlavy, které ho nutí se ničit, při čemž vždy přichází o končetinu. Osud obou hrdinů opět vyjde nastejno. Všechny jeho postavy jsou osamělé a neschopné navázat kontakt s okolím. (Esslin, 1962, s. 89-90)

Hluboká skepse a z ní pramenící pasivní postoj jedinice uvedený do kontrastu s aktivním přístupem jsou vůbec častým Adamovovým tématem z období, kdy psal absurdní dramata. Ve hře *Všichni proti všem (Tous contre tous, 1953)* se navzájem vybíjí „domorodci“ a „uprchlíci“ (ti se poznají podle toho, že kulhají). Hlavní hrdina tu nejdřív jako domorodec (aktivní) pronásleduje kulhající uprchlíky, ale když se uprchlíci dostanou k moci, začne sám kulhat (tím stejná osoba stane pasivní) a zamiluje se do jedné kulhající uprchlice. Když se znovu dostanou k moci domorodci, rozhodne se zůstat uprchlíkem a jde na smrt. *Profesor Taranne (Le Professeur Taranne, 1953)* je jedinou hrou z prvního Adamovova tvůrčího období, kterou později nezavrhl. Žáci v ní obviní svého profesora, že se na pláži svlékl do naha. Následuje policejní vyšetřování. (Šrámek, 2013, s. 866) Taranne nařčení rozhořčeně odmítá a argumentuje tím, že je učenec, jenomže všechny jeho pokusy o doložení své totožnosti selhávají. Pak je mu

navíc přiřčeno ještě další provinění – tentokrát, že znečistil plážovou kabinku. Profesor se hájí tím, že v žádné převlékáci kabince nebyl – že se svlékl na pláži. Na konci hry se, poražen, opravdu svlékne. Adamov tady konkretizuje psychický strach člověka ze ztráty své totožnosti – vlivem šílenství nebo senility a pochybnost, zda člověk vůbec má nějakou totožnost.

Ve hře *Ping pong* (*Le Ping-Pong*, 1955) dva mladí lidé – Arthur a Viktor pozorují, jak jakýsi zřízenec vybírá peníze z herního automatu, ve kterém se rozsvěcuje světýlka, které hráč zasáhne vymrštěnou kuličkou. Viktora a Arthura to natolik oslní, že se od té doby celý život snaží tento automat vylepšit a chtějí být přijati k firmě, která je pronajímá. Adamov tím vlastně poukazuje na nesmyslnost ideologií, lidského snažení a zapálení pro věc, přičemž to vše symbolizuje banální hrací automat. Je snad v náboženství, umění nebo politickém fanatismu více pravdy než v této automatové hře? Ať už nám jde v životě o cokoli, ať už se věnujeme věcem, které nás zajímají a nějakým způsobem posouvají dopředu, není ve skutečnosti v jádru toho všeho jen nicotnost a výmysl?

Adamovovy rané hry se vyznačují výrazným stylem, nedostatkem komunikace mezi lidmi a především způsobem, kterým se – v duchu Jarryho – na jevišti projevuje duševní podstata navenek – například kulhání „uprchlíků“ ve *Všech proti všem*, oslepnutí aktivního ctitele, který má být duševně slepý nebo Tarannovo vysvěcení ze své identity. Pasivní člověk je ve *Velkém a malém manévru* od výstupu k výstupu fyzicky mrzačen. Takové „zvnějšování“ vnitřních pochodů a dějů je určujícím znakem groteskního divadla.

Ping pong byla Adamovova poslední hra vytvořená v duchu groteskního absurdního divadla. Přibližně ve druhé polovině padesátých let se totiž Adamov od těchto principů odklonil a stal se, Brechtem ovlivněným, fanatickým zastáncem realistického dramatu. (Esslin, 1962, s. 89-92) Brechtovo divadlo ho přivedlo ke kritickému postoji vůči Ionescovým a Beckettovým divadelním koncepcím. Začal se politicky angažovat a vyznávat marxismus, dokonce vstoupil do komunistické strany. V roce 1970, pravděpodobně kvůli depresím, kterými trpěl celý život, spáchal sebevraždu. (Šrámek, 2013, 866) Východoevropští (a českoslovenští) teoretici ho pro jeho „rozchod s buržoazním divadlem“ většinou velmi opěvovali (Fischer, 1979, s. 702)

2 ŽIVOT A DRAMATICKÁ TVORBA EUGÈNA IONESCA

Dramatik, ovšem původně básník Eugène (někdy též v Čechách uváděn jako Evžen) Ionesco (vlastním jménem Eugen Ionescu) se narodil v rumunské Slatině v roce 1909 nebo 1912. Jeho oficiálním datem narození je 26. listopadu 1909, ale při svém literárním debutu Ionesco kladl den svého narození do roku 1912, možná, aby lépe zapadl mezi mladé francouzské básníky, možná proto, že prostě nechtěl, aby bylo kolem data jeho narození příliš jasno. V roce 1911 se jeho matka odstěhovala do Francie – tam Ionesco prožil dětství. Vystudoval ale v Rumunsku – filosofii na bukurešťské universitě. V roce 1935 byl jmenován profesorem francouzštiny na Národním lyceu v Bukurešti. Do literatury vstoupil svou rumunsky psanou básnickou sbírkou *Elegie pro malé tvory* (*Elegii pentru ființe mici*, 1931). V roce 1938 odjel do Paříže, aby složil doktorát, natrvalo se ale ve Francii usadil až v roce 1942. (Šrámek, 2013, s. 860-61)

Ionesco může publiku připadat jako vtipálek, jako tvůrce především komické grotesky, ale v podstatě je spíše melancholický básník, používající absurdní komické metaforu k vyjádření svých „tragických“ pocitů. Z absurdních dramatiků byl nejpłodnějším – od *Plešaté zpěvačky* do své smrti napsal několik desítek velkých her a spoustu menších skečů. Vděčíme mu za vynalézavou a v mnoha ohledech pozoruhodnou galerii metafor situace člověka na světě s tématy jako pomíjivá a krátká lidská existence, vnitřní osamělost člověka, nevyhnutelnost smrti, problematika lásky nebo prázdnota měšťáckého života. Takové je jádro jeho tvorby – vždy lyrické. Společenská satira a výsměch konvenčnímu divadlu jsou sice rysy pro jeho tvorbu také typické, ale už méně důležité.

Ionesco vždy prohlašoval, že ho konvenční divadlo uvádí v rozpaky. Mluvil o dvou rovinách reality, se kterými je návštěvník divadla konfrontován. Jednou z nich je konkrétní, hmotná realita lidí, kteří mluví a pohybují se na jevišti, druhou je rovina fantazie, kterou si divák vytváří svou představivostí. Hranice mezi těmito dvěma rovinami se ale podle něj nemáme snažit setřít (tak, jako konvenční divadlo), ale naopak je zdůraznit: „Jestliže mě v divadle uváděla do rozpaků hrubost jeho efektu... pak proto, že šlo o nedostatečnou hrubost... Nešlo o to, jak zakrýt nitě, na kterých visí loutky, nýbrž o to, jak je učinit viditelnějšími, groteskou, karikaturou, jít až do krajnosti.“ Groteskno je tedy pro Ionesca jedinou přijatelnou formou divadla. A nač také v divadle přísně napodobovat realitu – copak jí nemáme dost z reality?

Z těchto důvodů byla také první Ionescovou hrou antihra *Plešatá zpěvačka* – v té duševní život člověka zcela odumřel a zbyly z něj jen všednosti měšťáckého života. Ve vůbec první inscenaci této hry, kterou režíroval Nicolas Bataille, se postavy v souladu s Ionescovým názorem dokonce i pohybovaly mechanicky – jako loutky. Postavy tu jen odříkávají fráze, které Ionesco objevil v příručce cvičné rumunsko-anglické konverzace. *Plešaté zpěvačce* se budu podrobněji věnovat v praktické části práce. (Esslin, 1962, s. 93-4)

V dalších Ionescových hrách se již mluví konvenčním jazykem – v jeho následující hře *Lekce* (*La Leçon*, 1950) vystupuje dívka a profesor, který jí dává *lekcí* k vysokoškolskému studiu a každý „mluví jiným jazykem“. (Šrámek, 2013, s. 862) Profesor původně sebevědomé žačce vnucuje ten smysl slova, který mu dává on sám a žačka se nakonec jeho jazykovým předpisům podřizuje a úplně tak ztrácí svou duševní nezávislost. Nakonec ji profesor znásilní a zavraždí „vymyšleným“ nožem. Některé výklady hry v tomto dramatu vidí politickou alegorii – jazyk jako nástroj moci. Hra tento prvek rozhodně obsahuje, jde ale jen o jeden z mnoha možných výkladů. (Esslin, 1962, s. 94) Akt zkoušení je tu pojat jako boj mezi žákyní a profesorem, ve kterém zkoušející postupně nabývá vrchu. Vývoj postav je u obou protiběžný: žákyně má být zprvu „velmi živá, veselá a dynamická“, postupně ale ztrácí svůj rytmus, je stále pasivnější a vysílenější, až se z ní nakonec stane měkký, beztvarý a neživý kus hmoty v rukou profesora. Profesor je naproti tomu nejprve plachý a neškodný, pak stále agresivnější, panovačtější, až se z něj stává bezohledný manipulátor a s „loutkou“ dívky si může dělat, co chce. Takto se děj intenzifikuje až k jeho závěru, kde se od služby dozvídáme, že „to je dnes už čtyřicátá“ a „každá den se to opakuje“. Tím nám Ionesco ukazuje jednu fázi cyklického děje, aktu nekonečného absurdního dění. (Hořínek, 2003, s. 103)

Další Ionescova hra *Jakub aneb Podrobení* (*Jacques ou la Soumission*, 1950, také se užívá českého překladu *Kuba anebo Podrobení*) je příběhem vzpoury mladého člověka proti rodině a životním povinnostem. Rodina ho nutí vzít si za ženu dívku se třemi nosy, ale on to odmítá. (Šrámek, 2013, s. 862) Jazyk v této hře také hraje zvláštní roli: Vyslovením věty „Zbožňuju brambory na špeku,“ která je krédem mladíkovy rodiny, je vyjádřena rezignace na jeho individualitu. A stejně jako i v *Lekci* se i zde objevuje téma sexuality, právě ta totiž mladíka donutí ustoupit od svého

rebelství. Rozmnožovací pud totiž do jisté míry nutí člověka do nesmyslného koloběhu materialismu, hmotné existence, života a smrti. (Esslin, 1962, s. 95) Jakub zpočátku statečně odolává nátlaku otce, matky, sestry, babičky i stoletého dědečka, nakonec si ho rafinovaně podmaní Roberta II. – jeho třínosá nevěsta. Hra je vlastně demonstrace toho, jak otrocká závislost na sexuální žádostivosti přivádí lidi pod jařmo měšťáckého konformismu. Právě konformismus bývá tématem Ionescových velkých bérengerovských her. Jakýmsi pokračováním této hry je *Budoucnost je ve vejcích* (*L'avenir est dans les œufs*, 1951) – mladý hrdina tu má za úkol vysedět vejce, což probíhá za vydatného povzbuzování jeho rodiny.

První opravdový úspěch přineslo Ionescovi drama *Židle* (*Les Chaises*, 1952), které rozhodně patří mezi jeho nejlepší. *Židlím* se budu také podrobněji věnovat v praktické části. (Šrámek, 2013, s. 863) V „detektivním“ dramatu *Oběti povinnosti* (*Victimes du devoir*, 1953) Ionesco spojuje dva všem známé pocity – depresi a euforii. Hlavní hrdina hry Choubert při pátrání po nevypátratelném tajemství, jemuž je na stopě policejní inspektor, který prování Choubertovu psychoanalýzu. Choubert se ponoří do temných hlubin svého podvědomí – do bahna, aby se pak vynořil a vznesl do výšin, načež se ale zřítí k zemi a spadne do odpadkového koše.

Zadušení materiálem, které člověka utlačuje je téma Ionescovy hry *Nový nájemník* (*Le Nouveau Locataire*, 1953). Odehrává se v původně prázdném pokoji, do kterého se stěhuje *nový nájemník*. Stěhováci nejprve přinesou jeden, pak dva kusy zařízení. Pak ale přinášejí další a další, až se pokoj plní nesmyslnými krámy až ke stropu. (Esslin, 1962, s. 96) V této hře se objevuje podobná intenzifikace jako u *Lekce* – děj hry totiž začíná v prázdné místnosti, aby do ní dva stěhováci mohli začít přinášet a podle pokynů nájemníka rozmisťovat nábytek. Ze začátku se tyto úkony zdají být zcela normální, ale když zaplněnost místnosti stále roste na úkor její obyvatelnosti, tehdy se z normální činnosti stává nesmyslný proces odporující svému účelu. Až teprve když se pokračování procesu stává fyzicky nemožným, stěhování přestane. Děj sice probíhá lineárně a zcela logicky, ale namísto vzájemně podmíněných jednání postav, sledujeme proces mechanického přibývání ad absurdum. (Hořínek, 2003, s. 102)

Následující Ionescovu hru jsem již zmínil – je to *Amadeus aneb Jak se ho zbavit* (*Amédée ou comment s'en débarrasser*, 1954). V domě manželské dvojice leží mrtvola člověka, kterého pravděpodobně manžel před lety zabil. Tato mrtvola roste, až nakonec

vyvrátí dveře do vedlejší místnosti. Mrtvola může představovat vychládající vztah mezi manžely, je to ale samozřejmě jen jeden z mnoha výkladů. (Esslin, 1962, s. 96)

Ve hře *Nenajatý vrah* (*Tueur sans Gages*, 1959) se poprvé objevuje postava Bérengera jako vlastně autobiografická postava, se kterou se Ionesco ztotožňuje. (Šrámek, 2013, s. 863) Podle Esslina jde vlastně o chaplinovskou tragikomickou postavu. V této hře si záhadný vrah denně najde svou oběť, aniž by proti tomu občané nebo policie cokoli podnikali. Bérenger tuto lhostejnost nedokáže pochopit: Zdá se, jakoby policie brala vážněji řízení dopravy než pronásledování několikanásobného vraha. V závěru hry Bérenger konečně spočine vrahovi tváří v tvář – je to šklebící se, slabomyslný idiot. Bérenger se vraha v dlouhém proslovu snaží odvrátit od jeho způsobu života. Žádný z jeho etických, právních, humanitních ani filosofických argumentů ale na vrahovi nezanechá ani nejmenší dojem. Když Bérenger vyčerpá svých argumentů, dobrovolně se skloní před vražednou zbraní. Tato scéna představuje bezmocnost člověka před smrtí – prostoduchým, až přiblblým zabijákem. Esslin tuto Ionescovu hru považuje za vrchol jeho tvorby. Nevyhnutelnost smrti byla podle něj „sotva kdy předtím vyjádřena razantněji a básničtěji.“ (Esslin, 1962, s. 97)

Mezi jeho ostatními hrami *Autosalon* (*Le Salon de l'automobile*, 1953), *Děvče na vdávání* (*La jeune fille à marier*, 1953), *Třeštění ve dvou* (*Délire à deux*, 1962), *Macbett* (*Macbett*, 1972) je důležité zmínit hru *Improvizace Almy* (*L'Impromptu de l'Alma*, 1956), ve které se Ionesco pouští do Epického divadla Bertolda Brechta a militantního marxismu, který byl mezi levicovou inteligencí 50. let v kurzu. Ostře protikomunistický je Ionesco také ve hře *Hlad a žízeň* (*La Soif et la Faim*, 1966), která kromě jiného útočí na Brechtovo ideologické divadlo a která si získala přízeň publika Comédie-Française. Místo klasické postavy Bérengera se tu autor ztotožňuje s postavou Jeana – ten je zamilován do Marie-Madeleine. Dále se tu objevuje postava Brechtolla, který vystupuje jako neznabožský a tlachavý mnich.

V absurdní zápletce Ionescova mimořádně úspěšného dramatu *Nosorožec* (*Rhinocéros*, 1960 – francouzský titul však nevylučuje plurál a právě i tuto dvojznačnost možná autor záměrně sleduje), které se rovněž věnuji v praktické části, všichni obyvatelé městečka postupně podléhají záhadnému „onemocnění“ nosorožectví. Tedy až na Bérengera.

Hrdina hry *Král umírá* (*Le Roi se meurt*, 1962), král Béranger I. prožívá za přítomnosti dvou královen a služebnictva své poslední chvíle. Králi nezbývá, než uznat, že stáří, samota a smrt patří k lidskému údělu. Ionesco do hry vložil vlastní úzkost a o hře říká, že jde o „pokus, jak se naučit zemřít“. Z jeho díla se pozvolna vytrácí vliv surrealismu a dadaismu.

K surrealismu se vrací ve hře *Chodec vzduchem* (*Piéton de l'air*, 1963), kde postava Bérangera představuje dramatika, který ve svém díle načrtává vizi nastávajícího zániku světa. (Šrámek, 2013, s. 863-4) Béranger navíc získává schopnost chodit vzduchem, což je v jakémsi kontrastu k tomu, že jakožto spisovatel líčí opravdovou vidinu pekla. (Esslin, 1977, s. 181)

Ve hře *Porážení panáků* (*Jeux de massacre*, 1970, v češtině se také užívá nepřesného překladu *Hra o masakru*) je sedmnáct postav, které všechny postupně zemrou. V televizním rozhovoru ze stejného roku se autor svěřuje, že jeho úmyslem bylo osvobodit se smíchem od podvědomého strachu ze smrti, který navádí člověka ke zlobě a sadismu. Nostalgicky se Ionesco ponořil do minulosti ve hrách *Muž se zavazadly* (*L'Homme aux valises*, 1975) a *Cesty k mrtvým* (*Voyages chez les morts*, 1980). Ionesco je navíc autorem románu *Samotář* (*Le Solitaire*, 1973), který byl adaptován pro divadlo pod názvem *Ten úžasný bordel* (*Ce formidable bordel*, 1973) a také povídkovou sbírku *Fotografie plukovníka* (*La Photo du colonel*, 1962). Ve své pozůstalosti také zanechal rukopis libreta k opeře *Maxmilian Kolbe* o polském řeholníkovi, který se vydal dobrovolně na smrt za jednoho spoluvězně a papežem Janem Pavlem II. byl roku 1982 kanonizován. (Šrámek, 2013, s. 865)

Napříč Ionescovým dílem nacházíme spojení pocitu štěstí a melancholie – nalezneme ho ve všech jeho hrách. Choubert ve hře *Oběti povinnosti*, který skončí v odpadkovém koši. Béranger v *Nenajatém vrahovi* objeví nové sídliště, do kterého architekt vestavěl sluneční září – takže je tam pořád krásně, i když jinde ve městě třeba prší. Když ale zjistí, že i tam obchází vrah, propadne opět zoufalství. Pak například tonutí v nepřátelském materialistickém prostředí je také Ionescovým častým tématem. Ionescův svět je tedy velmi depresivní. Hlavním znakem jeho tvorby, co se týče formy, je konkretizovaná metafora – proto také nevyužívá křivky od expozice k peripetii a k řešení jako v konvenčním dramatu. U Ionesca se vždy setkáváme se situací, která

sama o sobě nabývá na intenzitě, nikoli s uzavřeným kruhem, v němž je počátek stejný jako konec jako u Becketta nebo Adamova. (Esslin, 1962, s. 98-99)

„Napsal jsem štosy divadelních her, štosy knih, abych ukázal, co všichni vědí a abych sám sobě potvrdil, co jsem odjakživa věděl: všednost každodennosti naruší jen ukrutenství“ (Ionesco, 1997, 27) Ionesco mimo jiné odsuzoval západoevropské umělce, kteří „spílají Čechoslovákům za to, že by si uměli uspořádat své věci po svém, že jsou dostatečně zralí k tomu, aby překonali tyranii“. V únoru 1989 předsedal PEN klubu při udílení Ceny svobody Václavu Havlovi. V prosinci – po svržení komunistické diktatury v Rumunsku byl spolu s Cioranem přijat za člena Svazu rumunských spisovatelů. (Šrámek, 2013, s. 865) Získal řadu francouzských i mezinárodních vyznamenání – například roku 1984 byl jmenován důstojníkem čestné legie a už v roce 1970 byl zvolen členem Francouzské akademie. V tomtéž roce Le Monde napsal: „Ionesco zůstane vedle Becketta prvním spisovatelem, který ztvárnil divadelní jazyk v podobě velkých současných úzkostí a za to si plně zasluhuje být nesmrtelným“. Nicméně zemřel 28. března 1994 v Paříži, pochován byl na hřbitově v Montparnasse na Velký pátek – podle pravoslavné tradice. (Urban, 2012, s. 21-2)

2.1 HRY EUGÈNA IONESCA NA PROFESIONÁLNÍCH SCÉNÁCH V PRAZE

Než přistoupím k praktické části práce, rád bych tu pro ilustraci vypsal všechny inscenace Ionescových her v Pražských divadlech, podtržené jsou ty, kterými se budu v praktické části zabývat.

Nosorožec

Divadlo E. F. Buriana, Premiéra: 30. září 1960

Překlad: Josef a Milena Tomáškoví, Režie: Karel Novák

Třeštění ve dvou

Divadlo Jiřího Wolkera, Premiéra: 1. prosince 1963

Překlad: Jan Tomek, Režie: Václav Tomšovský

Král umírá aneb Ceremonie

Divadlo E. F. Buriana, Premiéra: 2. května

Překlad: Josef a Milena Tomáškoví, Režie: Jaroslav Dudek

Plešatá zpěvačka, Lekce (s mezihrou L. Fialky *Nájemník*)

Divadlo Na zábradlí, Premiéra: 17. prosince 1964

Překlad: Jiří Konůpek a Milena Tomášková, Režie: Václav Hudeček

Židle

Městská divadla pražská, Komorní divadlo Praha, Premiéra: 30. října 1966

Překlad: Eva Sgallová, Režie: Václav Hudeček

Macbett

Divadlo na Vinohradech, Premiéra: 7. června 1991

Překlad: Josef a Milena Tomáškoví, Režie: Jan Burian

Židle

Národní divadlo Praha, Stavovské divadlo, Premiéra: 28. února 1992

Překlad: Vladimír Mikeš, Režie: Jan Kačer

Třeštění ve dvou

Studio Labyrint, Premiéra: 10. ledna 1994

Překlad: Jan Tomek, Režie: Jan Burian

Lekce

Divadlo Minaret Praha, Žižkovské divadlo T. G. M. Praha
ve spolupráci s divadlem DISK, Premiéra: 29. března 1994

Překlad: Milena Tomášková, Režie: Tran Quan Hung

Plešatá zpěvačka

DIK Praha – Žižkovské divadlo T. G. M., Premiéra: 23. října 1995

Překlad: Jiří Konůpek, Režie: Václav Tomšovský

Plešatá zpěvačka

Spolek Kašpar, Divadlo v Celetné, Premiéra: 6. ledna 1998

Překlad: Jiří Konůpek, Režie: Jakub Špalek

Král umírá

DIK Praha – Žižkovské divadlo J. Cimrmana, Premiéra: 20. prosence 1999

Překlad: Josef a Milena Tomáškoví, Režie: Jan Novotný

Třeštění ve dvou

Divadlo Nablízko, A studio Rubín, Premiéra: 23. ledna 2000

Překlad nezjištěn, Režie: Jan Jirků

Židle

Divadlo v Řeznické, Premiéra: 1. června 2002

Překlad: Vladimír Mikeš, Režie: Saša Rašilov a Vanda Hybnerová

Král umírá

Divadlo v Řeznické, Premiéra: 19. prosince 2002

Překlad: Josef a Milena Tomáškoví, Režie: Viktor Polesný

Plešatá zpěvačka

Divadlo na tahu – Žižkovské divadlo J. Cimrmana, Premiéra: 26. dubna 2003

Překlad: Jiří Konůpek, Režie: Jaromír Janeček

Plešatá zpěvačka

Spolek Kašpar, Divadlo v Celetné, Premiéra: 29. listopadu 2008

Překlad: Jiří Konůpek, Režie: Jakub Špalek

Scéna ve čtyřech

Divadelní studio Neklid Praha – Divadlo MANA, Premiéra 29. září 2009

Překlad: Pavel Trtílek, Režie: Ivo Šorman

Nosorožec

Nová scéna Národního divadla, Premiéra: 30. května 2012

Překlad: Ivan Zmatlík, Režie: Gábor Tompa

II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 ROZBORY A KRITIKY

3.1 PLEŠATÁ ZPĚVAČKA

Jak už jsem se zmínil, *Plešatá zpěvačka* je první Ionescovo drama. Když se ale začalo připravovat její první uvedení, název zněl *Anglicky snadno a rychle (L'Anglais sans peine)*. Jak uvedl režisér této inscenace Nicolas Bataille, potíž spočívala v tom, že tento název připomínal hru Tristana Bernarda *Angličtina, jak se jí mluví (L'Anglais tel qu'on le parle, 1899)*. Během jedné ze zkoušek měl herec, který hrál postavu kapitána hasičů, momentální výpadek paměti a v pasáži, v níž líčí historku nazvanou „Rýma“, vynechal několik vět a namísto „blondatá zpěvačka“ řekl „plešatá zpěvačka“. Ionesco, který byl zkoušce přítomen, ji prý přerušil a vykřikl: „Název je na světě!“. Jakkoli nám může titul *Plešatá zpěvačka* připadat nesouvisející s dějem a celkově nesmyslný, má pravděpodobně více významových rovin – jednou z nich, vzhledem k antijazykovému zaměření hry, je patrně tato spojitost – zpěvačka ke svému uměleckému vyjádření nepotřebuje vlasy, stejně jako divadlo jazyk. (Trtílek, 2011, s. 28)

Ionesco zasazuje potřeštěné postavy do potřeštěného světa a pak rozvíjí jejich situaci. Už na začátku autor napíná absurdní situaci k prasknutí nadsazenou konverzací pana a paní Smithové. A jak se to u Ionesca později stane běžným, tragédie se tu prezentuje jako komedie. (Styan, 1967, s. 215-17) Dialogy v *Plešaté zpěvačce* čerpají slovníkem z běžných, banálních, konvenčních frází, častým používáním zautomatizovaných a obsahově devalvovaných. Jejich původ, jak o tom informuje sám autor, je prý příručka rumunsko-anglické konverzace. Jeho dialogy ale zdaleka nejsou jen pouhým výběrem a přepisem těchto konverzačních kliše. Absurdní komika vzniká až teprve tehdy, když frazeologické automatismy dostanou osobní zabarvení. Hned na začátku, když paní Smithová vypráví svému manželovi, co měli k obědu, zní to sice velmi banálně, ale absurdní je na její výpovědi jen to, že to, jak skvěle pojedli, odůvodní tím, že žijí na anglickém předměstí a jmenují se Smithovi. Hned vzápětí se však neutralita její výpovědi naruší osobním podtónem – její zmínkou o tom, že jí dobré jídlo dělá dobře na stoličce a jejím vyčítavým apelem k noviny čtoucímu, mlčky mlaskajícímu manželovi. Tato potenciální hádavost, paralyzovaná vytrvalou netečností pana Smithe, je prvek, který výstup tohoto manželského páru zlidšťuje, zároveň je ale tento prvek zabsurdněn konvenčním, banálním jazykovým materiálem, kterým vlastně postavy nic nesdělují, prostě jen konverzují.

Dialogy a dění na jevišti navíc má svou vnitřní – absurdní – logiku. Například třikrát po sobě zvoní, paní Smithová se třikrát po sobě jde podívat, kdo zvoní a pokaždé se vrátí se zjištěním, že nikdo. Původní předpoklad: když zvoní zvonek, někdo je za dveřmi, se na základě zkušenosti změní v poznání: když zvoní zvonek, za dveřmi nikdo nestojí. Zvonek zazvoní počtvrté a za dveřmi je velitel požárníků. Následuje debata o principu kauzality, kterou velitel požárníku uzavře poučkou: „Když zvoní zvonek, tak tam někdy někdo je a někdy tam nikdo není.“ Dalším příkladem ve hře se vyskytující absurdní logiky je postava služebné Mary, která se divákům představí jako Sherlock Holmes.

Další dialogy – které jsou vyloženě logické provokace – ústí do mechanického opakování nesmyslů, které je založené na mechanických, matematických postupech. Některé dialogy připomínají chod zaseklého gramofonu:

Pan Smith: A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u, i!

Paní Martinová: Be, fe, me, le, pe, se, ve, ze!

Pan Martin: Třistatřicet stříbrných stříkaček stříkalo přes tři sta třicet stříbrných střech!

Pan Smith: *(napodobuje vlak)*: Šu, šu, šu... šu, šu, šu...
šu, šu, šu, ííí! Proč tam!

Paní Martinová: Stojí!

Pan Martin: Tamta!

Paní Smithová: Pumpa!

Pan Smith: Proč tam!

Paní Martinová: Stojí!

Pan Martin: Tamta!

Paní Smithová: Pumpa!

Všichni dohromady ve vrcholící zuřivosti si řvou do uší. Světlo zhasne. Ve tmě je slyšet ve stále se zrychlujícím rytmu

Všichni dohromady: Proč tam stojí tamta pumpa! Proč tam stojí tamta pumpa! ...

Z analýzy a klasifikace jednotlivých výrazových prostředků lze přímo odvodit téma Ionescovy hry: člověk v procesu odlidšťování a Ionescův postup – nazření člověka z hlediska mechanismu tuto problematiku ozvlášťuje. (Hořínek, 2003, s. 108-15)

Nicolas Bataille vzpomíná, že když mu dal Ionesco svou dramatickou prvotinu přečíst: „Ten text se nepodobal ničemu, co jsem dosud četl.“ Ionesco prý nemohl uvěřit, že chce Bataille opravdu jeho text uvést: „Takže je to pravda? Vy chcete uvést můj kus? Ale všichni mi říkají, že je nehratelný!“ „Pro nás hratelný byl,“ vzpomíná dále Bataille „a přesně odpovídal tomu, co jsme pro náš malý soubor hledali.“ (Trtílek, 2011, s. 28)

Premiéra proběhla v Théâtre des Noctambules 11. května a byla přivítána skandálem. Publikum bylo pobouřeno – projevovalo nesouhlas již téměř od začátku představení neustálým neklidem a hlasitými posměšky. Publikum mělo pocit, že se autorem nechalo napálit: „Plešatá zpěvačka? Pokud vím, žádná zpěvačka se neobjevila, že?“ – „Žádné jsem si nevšimla. A plešatá! Viděl jste snad, že by byl někdo plešatý?“ Tento útržek konverzace byl u šatny po představení velmi typický. Tento a přibližně dalších dvacet velmi podobných útržků zaznamenal Jacques Lemarchand, autor předmluvy k *I. svazku Ionescových her* a dodává: „Bylo jasné, že vážené obecenstvo *nepochopilo*; byla jim slíbena plešatá zpěvačka a žádná se nedostavila: cítili se okradeni a to neprominou. Ionesco to dobře viděl nazítří.“ Druhého dne vyšly v novinách první kritiky, vesměs odmítavé, ale především zmatené a rozpačité. Převládal dojem nečekaného překvapení z neobvyklosti a obrana starých divadelních konvencí. (Uhlířová, 1959, s. 258)

I přes tento skandál při premiéře byla inscenace v Théâtre des Noctambules uváděna po šest sezón a v roce 1957, po krátkém přerušení, byla převedena do v Théâtre de la Huchette – divadélka v uličce de la Huchette na levém břehu Seiny, kde se inscenace bez přestání hraje až dodnes.

Postavy *Plešaté zpěvačky* v Théâtre des Noctambules a de la Huchette jsou prosty byť jen náznakem psychologického herectví, herectví je precizně stylizováno do projevů loutek v životní velikosti, vedených kýmsi na neviditelných nitích nebo hraček natažených na klíč. Inscenace Nicolase Bataille je skvěle fungujícím soukolím připomínajícím hrací skříňku, v níž tušíte skrytý mechanismus, který všechno na jevišti pohání. (Trtílek, 2011, s. 29)

Po rozevření opony spatříme v křesle zabořeného pana Smithe (Claude Mansard), který je ukryt za novinami. A po celou tuto dobu mluví jen jeho žena (Odette Piquetová), která sedí v křesle naproti a vyšívá. Nemluví proto, že by měla potřebu něco říci, ale proto, že se nehodí mlčet. Zoufale se snaží vymyslet si téma pro svou řeč. Zlobí

se na manžela, že jí v tom nepomáhá, ale tváří se spokojeně: slušnost žádá žít ve šťastném manželství. Tato scéna je pro herečku velmi obtížná, ale O. Piquetová ji podle Rostislava Vlka, který inscenaci viděl v roce 1952, zvládá mistrovsky. A dodává, že i při této statické situaci se obecenstvo výborně baví. Na scénu pak přicházejí hosté a naplno se rozehrává komické hemžení ubohých mušek, které se již tak zapletly do sítě konvence, že nejsou schopny se domluvit ani o těch nejprostších věcech. Bez této konvence žít neumí a žít v ní se nedá. (Vlk, 1952, s. 968)

Režisér Jakub Špalek se po deseti letech vrátil k *Plešaté zpěvačce* – inscenoval ji totiž už v roce 1998, v obou případech v divadle v Celetné. *Plešatá zpěvačka* v roce 1950 předznamenala éru rozkvětu absurdní poetiky v dramatickém umění. Je nabitá spoustou atraktivních divadelně plodných situací. Ale ne každé divadlo se s ní dokáže vypořádat – je lehké sklouznout k nudě – to se ale v Celetné nestalo. Herci totiž dokázali divákům absurditu naservírovat velmi zábavným způsobem. Podali nám *Plešatou zpěvačku* jako zábavnou komedii, která navíc v dnešní době plytkých televizních pořadů rezonuje snad ještě lépe než v době svého vzniku.

Obsazení čtyř hlavních rolí bylo vyvážené a vtipné bylo obsazení služebné Mary Pavlem Langerem, které přináší nový absurdní moment – evokuje zaměnitelnost mužství a ženství. Snaží se vystupovat uhlazeně, ale jeho vysoká a mužná postava, klátící se v podpatkách, působí nutně komicky. Martin Hofmann ztělesňuje pana Smithe s ledovým klidem a jakýmsi kouzlem staromódního gentlemana. Jitka Nerudová jako paní Smithová působí poněkud užvaněně. Manžele Martinovy ztvárnil Petr Lněnička a Monika Zoubková, kteří excelují zvláště ve svém společném detektivním dialogu, pátrajícím po jejich identitě. *Plešatá zpěvačka* je v podání spolku Kašpar hlavně herecky zaměřenou „konverzační komedií“. (Dolníčková, 2008, s. 28-29)

Nabízí se srovnání s Bataillovou inscenací v Paříži: Možná i proto, že se jejich zkoušek účastnil i sám Ionesco, zdá se, že je inscenace více v souladu s Ionescovým záměrem – tím byla tragikomedie. Jistě, je zákonitě tragické i komické, když se lidé snaží domluvit banálními frázemi postrádajícími jakoukoli informaci. Jde ale spíše o herecký projev, který byl u inscenace Jakuba Špalka vlastně velmi realistický. U Bataillovy inscenace je i herecký projev tragikomický – je totiž velmi tragické, že se z člověka stal vlastně pouhý stroj, který nejen, že jako automat opakuje fráze ze cvičné anglické konverzace, ale navíc se i jako automat chová a pohybuje.

3.2 ŽIDLE

Jak jsem se zmínil, *Židle* byly prvním dramatem, které Ionescovi přineslo opravdový úspěch. Ale nebylo tomu tak od samého začátku. Esslin se k tomu vyjádřil takto: „Žádný pařížský producent nechtěl na sebe vzít to riziko a *Židle* uvést. Nakonec najali herci starý, nepoužívaný sál, divadlo Lancry, a tady došlo 22. dubna 1952 k premiéře. Po finanční stránce to byla katastrofa. Často byly prázdné židle na jevišti věrným obrazem prázdných sedadel v hledišti. Některé večery bylo prodáno pět nebo šest lístků.“ A tak to v podstatě vypadalo se všemi Ionescovými inscenacemi až do druhého uvedení *Židlí* v dubnu 1956 ve Studiu des Champs Elysées. Teprve tehdy Ionescovo antividadlo zvítězilo. (Černý, 1967, s. 75)

V této Ionescově hře si staří manželé pozvou hosty, aby si vyslechli prohlášení, které chce stařec odkázat světu, než zemře. Hosté se začínají scházet, jenomže je nevidíme. Jsou buďto neviditelní, nebo jsou jen výtvoři představivosti, produkty jejich přání. S příchodem každého nového hosta se ozve zvonek, otevrou se dveře, je slyšet jeho vítání a je přistavena židle. Přicházejí další a další hosté, až je nakonec pokoj k prasknutí přeplněn židlemi, mezi kterými hostitelé směšně pobíhají sem a tam. (Styan, 1967, s. 216)

Vnější děj *Židlí* je dlouhým vítacím obřadem – přijímání nových a nových hostů a přinášení nových a nových židlí. Jde vlastně o mechanické úkony, doprovázené obřadními formulami – „Dobrý den, milostivá paní, pojd'te jen laskavě dál“ apod. Tato obřadnost je postupně narušována nepatřičnými detaily. Někteří hosté se chovají nevhodně – neviditelný Plukovník obtěžuje neviditelnou dámu. Stařec míchá neosobní konverzační fráze s nemístně osobními poznámkami – k „Milostivé paní“ o jejím bambulatém nosu. Stařenka bezostyšně koketuje s neviditelným Prokuristou – „ukazuje silné červené punčošky, zdvíhá kupu spodniček, jedna je dřevá jako řešeto, rozhalí si šaty na stařeckých prsou, pak ruce opře do kyčlí, zvrátí hlavu, eroticky sténá, vystrčí břicho, roztáhne nohy a směje se jako stará děvka.“

Ve stařenčině erotické mezihře už nejde o pouhé narušení neosobnosti obřadního dění, ale o pronikavý pohled do jejího lidského nitra. *Židle* totiž můžeme vnímat mimo jiné jako hlubokou psychologickou studii lidské frustrace, byť provedenou způsobem na hony vzdáleným postupům běžného psychologického dramatu. Tato analýza lidské psychiky je navzdory své aforistické zkratkovitosti velmi trefná. Veškeré jednání obou

protagonistů je poznamenáno pocitem zklamání a deprese z životního neúspěchu – stařečkova promarněná kariéra, jeho sentimentální vzpomínání na ztracené mládí a citová neuspokojenost projevující se u stařenky jejím nestoudným.

Tyto negativní faktory jsou udržovány v křehké rovnováze s faktory pozitivními – stařečkovo poselství, odkaz lidstvu. Rostoucí pocit, že tato naděje je pouhou iluzí, je stvrzen groteskním závěrem. (Hořínek, 2003, s. 110-11)

V roce 1966, když byly *Židle* v Československu uvedeny poprvé, nebylo ještě u nás absurdní divadlo příliš známé, proto – a také z důvodů zmíněných na začátku kapitoly – se muselo teprve hledat, co s ním. Byly tu obavy, že před československými diváky neobstojí z důvodů, jako byla bezvýchodnost, přílišný pesimismus nebo nesrozumitelně intelektuální konstrukce. Václav Hudeček, režisér představení, se proto rozhodl dát představitelům stařečka a stařenky – Ottovi Šimánkovi a Alexandře Myškové realistickou masku a sázet hlavně na psychologii (kterou hra, jak jsem se výše zmínil, v jistém slova smyslu obsahuje). Tato maska proměnila hru s „vymyšlenými hrdiny“ v jakousi halucinaci – někdy lyrickou, někdy děsivou. Marnost iluzí stařečka a stařenky (která nejspíš způsobila vidění různých pseudoskutečností) byla otupena jejich citovým vztahem. Soucitné pochopení stárí, které rádo uniká před neradostnou skutečností a různými útrapami do idealizace minulosti, zapomnětlivosti a fikce. A hluchoněmého řečníka tehdy představoval Rudolf Pellar, který mluvil za řečnickým pultem, potaženým rudou látkou.

Porevoluční divák je ve zcela jiné situaci. Pravda ale je, že absurdita současné existence má oproti té totalitní pouze jinou dimenzi. A humor se v Kačerově inscenaci *Židlí* vrací ke své původní funkci: Pomáhá oběma protagonistům překonávat životní mizérie. V této chaplinovské klauniádě se z životní bezútěšnosti a marnosti stává něco, co přes svou oscilaci mezi tragikou a komikou nepostrádá *smysl* v *nesmyslu*. Představení nám neukazuje žádná abstraktní schémata ani osamělé vydědění, ale dva živé lidi. Jejich životní elán a bláznivé nápady svědčí o tom, že si až do svého pozdního věku uchovali dětskou hravost a bezprostřednost. Se zaujetím si hrají – ale s bezpečným vědomím, že jde o hru. Absurditu své existence ztrácejí ze zřetele právě pro schopnost odpoutat se od ní a dát fantazii křídla. To je nová a povzbudivá verze Ionescova podobenství. Rámec tvoří jakási manéž odvozená z autorovy poznámky, ale bohužel

neoddělená od ostatního jeviště a nevysunutá před scénu – to by hereckému koncertu jistě prospělo.

Iva Janžurová jako stařenka se zprvu zdá být trochu zlomyslná – rozkrývá lampu tak, aby partnera ťukla do hlavy, nebo si s ním vzájemně šlape na nohy, a když je řada na něm, zvedne nohy do vzduchu. Většinou ale přenechává iniciativu na manželovi a chce slyšet dokola stejné historky a smát se stejným grimasám. Svou zapomnětlivost svádí na projímadlo. A dobře zná komplexy svého muže, ví, kdy má podepřít jeho upadající sebevědomí a mateřsky ho konejšit, což dělá tak zběžně a rutinovaně, jakoby to dělala dost často.

Určitým tragickým vybočením je předstíraná nevěra stařenky, která končí napůl zděšením a napůl procitnutím: „Já už nechci trhat růže života.“ Z části má asi stařenčin výstup motivovat hra stařečka s „kráskou“, ale ve chvíli, kdy se stařenčino podvědomí tak výrazně projeví, najednou zestárne, zchlípne a má slzy v očích.

Rozpory Ionesco neřeší, to nechává na divákovi. Donutilův stařeček je dán držet těla, chůzí, pohyby i hlasem, ale občas to odhodí a tím omládne. Tím víc zapůsobí, když stařeček opět zvadne a projeví se jeho senilita a potřeba hýčkáni a obdivu. Jeho velikášství je protipólem ušlápnutého životního outsidera, zklamaných nadějí a předstíráním světa i sobě.

Hra je obrazem iluze a deziluze. Odhaluje sebeklamy a bytostné potřeby, ale vtipkuje o nich. Když přijde na řadu šibeniční humor s až cynickou otevřeností, hra hned zase střídá jiné polohy tak, abychom nikdy nevěděli, na čem jsme. A potom přijde na scénu řečník Václava Postráneckého, který má tlumočit stařečkovu poselství za něj, ale záhy se dozvídáme, že je hluchoněmý. Jeho herecký projev je založen na kontrastu jistoty a elegance herecké hvězdy a vzápětí nečekaného omluvného překvapení nad pazvuky, které vyluzuje a snaží se je napsat na tabuli – v tom je parodie na prázdné umělecké šablony i symbol nesdělitelnosti našeho nitra.

Výsledný dojem ale přece není beznaděj i přes smutek nad tím, že všechno plyne a pomíjí. Tragikomická sonda ústřední dvojice je klaunsky odlehčená a moudrá. (Kazda, 1992, s. 103)

3.3 NOSOROŽEC

V *Nosorožci* se opět tragédie prezentuje jako komedie. Je to strašlivá společenská komedie, v níž se naplno odkrývá Ionescův kafkaevský smysl pro strašidelnou noční mŕu utajenou v lidském společenství. Hra začíná záležející událostí – jistý člověk se podivně změní v nosorožce. Tato fantastická podivnost ale rychle přejde v děsivou normálnost a epidemie „nosorožectví“ zachvacuje další a další lidi. Kromě fyzické proměny ale dochází i k mnohem horší změně: změně lidského myšlení. Zpočátku se postavy frázovitě vymlouvají na pokrok a duch doby a mírové soužití s jednorožci, toto jednání je ale postupně téměř u všech postav (s výjimkou Bérengera) vystřídáno stádovostí a všichni propadají živočišnosti – nosorožectví. (Styan, 1967, s. 217)

Ionesco dosáhl *Nosorožcem* u širokého publika svého největšího úspěchu. Hrdinou je opět Bérenger, jehož okolí je náhle zasaženo tajemnou chorobou – „nosorožectvím“. Lidé postižení touto nákazou se mění v nosorožce a k Bérengerově zármutku se cítí animálně spokojeni a uvádějí všechny možné důvody, proč jsou jako tlustokožci spokojenější. Bérenger se nakonec octne sám ve světě funicích a dupajících nosorožců. Ionesco tu chtěl najít obrazné vyjádření pro postavení jednotlivce ve světě bezduchých konformistů – ať už jde o přívržence totalitních režimů nebo o jakýkoli druh společenských konformistů. (Esslin, 1962, 97)

Ionesco se k nápadu napsat tuto hru vyjádřil takto: „Profesoři na fakultě, studenti intelektuálové byli fašisti, vstupovali do Železné gardy, jeden po druhém. Na začátku samozřejmě fašisty nebyli. Nás bylo asi 15. Scházeli jsme se, diskutovali a hledali argumenty proti nim. Pak občas jeden z nás řekl: ‚Já s nimi samozřejmě ve všem nesouhlasím, ale v některých věcech, například Židi...‘ atd. A to už byl příznak. ři týdny, dva měsíce nato z něho byl fašista, připustil všechno, proměnil se v nosorožce.“ (Urban, 2012, s. 12)

Ústřední postava hry je zanedbaný úředník a trochu opilec jménem Bérenger, ten zoufale sleduje, jak se svět kolem něj nenadále mění a zaplňují jej nová zvířata – nosorožci, kterých v nepřetržitém sledu přibývá. Od chvíle, kdy se první z jeho známých, kolega z vydavatelství právnické literatury, stane nosorožcem, se tato bizarní událost ve stále kratších intervalech opakuje. Z jednoho kolegy nosorožce jsou náhle tři, přidává se i nadřízený, soused a domovník...

Když podobná diagnóza dožene i Bérengerova nejlepšího přítele, elegantního Jeana, Bérenger si začíná uvědomovat, že nosorožci začínají ovládat svět kolem něj. Popadne ho panická hrůza, že je řada na něm. Prvotním projevem „nosorožectví“ jsou totiž úplně běžné příznaky nemoci. Až po chvíli se objeví nazelenalá svraštělá kůže a zárodek rohu uprostřed čela, s nímž nenávratně mizí veškeré ambice, dřívější ideály a názory. Nosorožec se přidává k těm, které pudově potřebuje následovat, aniž by byl racionálně schopen vysvětlit proč.

Dialogy v Nosorožci jsou analytičtější a mají realističtější podobu, než u Ionesca do této doby bývalo běžné, a to jeho metafoře dodává ještě větší sílu. Ve třetím dějství se Bérenger spolu se svým spolupracovníkem Dudardem rozsáhle zabývá fenoménem nosorožectví, diskutuje o jeho příčinách, příznacích, následcích, výhodách i nevýhodách. Právě v tomto rozhovoru lze nalézt množství myšlenek, které odkazují k formálním znakům totalitních režimů. Rychlé šíření nákazy lze podle posledních kolegových slov před proměnou omluvit tím, že „je třeba jít s dobou“, a dokonce i Dudard, o kterém se Béranger domnívá, že je jedním z posledních neovlivněných, prohlásí, že „každý má právo změnit názor“. V množství nárazek tohoto typu je síla hry i její inscenační nadčasovost, mohou totiž být aplikovány na kteroukoli z četných společenských hrozeb.

Vizuálně konkrétní určení „nosorožec“ skýtá mnoho možností scénického ztvárnění a již při čtení textu silně apeluje na čtenářovu imaginaci. V inscenaci, která je myslím dosud k vidění na Nové scéně Národního divadla, jsou takto stigmatizovaní lidé postupně označováni jednotnou černou maskou, která skrývá jejich pravou tvář a dělá z nich součást stejnorodého davu. Tato jevištní zkratka odkazuje k tomu, že podoby nosorožectví jsou rozmanité, ale jedno mají společné: přívrženci vždy splývají se svým stádem. V Ionescově dramatu je rozdíl mezi jednotlivými nosorožci naznačen jen počtem rohů, o který se vedou rozsáhlé spory – každý nosorožec má buď jeden, nebo dva. Se scénickou poznámkou pracuje Ionesco velmi realisticky. V textu se nosorožci prohánějí orchestřištěm, víří prach a troubí do telefonu.

Vývoj a motivace postavy Bérengera řeší Ionesco poměrně razantním střihem. Zatímco ve druhém dějství má z nové epidemie ještě legraci, v tom třetím se s ním děje zásadní změna a on začíná trpět chorobnou hrůzou z jakékoli, byť falešné stopy vedoucí k podezření, že by se snad mohl také nakazit. Velmi důmyslný prvek budující

dramatické napětí je scéna, ve které se Bérenger a Jean těsně před Jeanovou proměnou ošklivě pohádají. V Jeanově jednání tím pádem automaticky hledáme jiná vodítka, než že jeho odklon byl pouhou náhodou, nedorozuměním či slabou chvilkou. Víme, že nebyl slabou osobností, naopak se často rád stavěl do opozice a nikdy se nespokojil s jednoduchým vysvětlením. Je tedy docela pochopitelné, že si Bérenger tento obrat nemůže neklást za vinu a nemůže se zbavit pocitu, že to Jean snad z části udělal na truc.

První uvedení Nosorožce v Československu se roku 1960 v Divadle E. F. Buriana pochopitelně také potýkalo s četnými komplikacemi. Šlo dokonce o první uvedení Ionescovy hry v Čechách. Až když francouzská levicová intelektuálka Elsa Trioletová, jejíž mínění českoslovenští komunisté respektovali, označila Nosorožce za jednoznačně protinacistickou hru, byla inscenace povolena. Tehdy se inscenace Karla Nováka setkala s velkým ohlasem a nosorožectví v té době jednoznačně rezonovalo, dnes je tato problematika složitější.

Gábor Tompa se ve svém Nosorožci obrací k tématu masovosti až neosobnosti. Myšlenku funkčně převádí do scénické řeči právě pomocí výrazných, hrůzu nahánějících masek. Nejprve je na scéně jen jedna, když se v nosorožce změní Jean (původně Igor Bareš, později přeobsazen Radúzem Máchou), postupně jich však přibývá. Velká scéna je postavena jako průčelí velkého domu, za jehož okny se postupně nosorožců ve stejnokrojích objevuje víc a víc, až jich v závěru stojí na scéně celá procesí. Mlčící a zirájící tvoří strach nahánějící němý scénický obraz. Přestože se může zdát, že dnes Nosorožec diváky tolik oslovovat nemůže, Tompa na Nové scéně celkem přesvědčivě dokazuje opak. Témata, která do inscenace vkládá, nejsou natolik závažná jako hrozba totalitního režimu, ale i tak je potřeba o nich mluvit a znovu je demonstrovat na scéně. (Macáková, 2014)

Režisér Tompa se ke hře vyjádřil takto: „Ionesco odráží nemožnost komunikace mezi lidmi, tu velkou propast, která se na komunikační cestě nachází a která se s novými technologiemi zvětšila, nikoliv zmenšila. Ionesco ukazuje svět, kde lidé přestali myslet, mašinerie slov je vlastně mlýnkem na maso smrti. Nedíváme se smrti do očí, raději meleme páté přes deváté. V Nosorožci i v dalších hrách je přítomna nákaza touto ignorací, kvůli vyprazdňování slov a jazyka si neuvědomujeme nebezpečí fenoménu, který případně jednoduše pojmenujeme. Třeba nosorožec.“ (Urban, 2012, s. 34)

ZÁVĚR

Období rozmachu absurdního divadla spadá do počátečních desetiletí dvacátého století, a z tohoto důvodu na ni dnes nahlížíme jako na uzavřenou éru, která měla bez pochyby vliv nejen na vývoj světového dramatu. Proto si na otázku *„Jak by se asi vyvíjelo světové, francouzské nebo české drama, kdyby nebylo absurdního dramatu?“* ani nemůžeme odpovědět. Absurdní divadlo, za jehož rozšíření je nejvíce odpovědný právě Eugène Ionesco, bylo natolik významným fenoménem, že samo o sobě vlastně úplně proměnilo strukturu dramatického textu.

Konvenční drama čtyřicátých let dvacátého století si už od období Klasicismu drželo stále stejnou pětiaktovou strukturu (expozice-kolize-krize-peripetie-katastrofa), která se podle mého názoru jednou prostě musela změnit a kdyby to neudělal Ionesco a proud absurdního divadla (který vlastně otočil divadelní konvence o 180°), určitě by to udělal někdo jiný, s nějakým jiným směrem, možná později, ale byla by to naprosto nevyhnutelná změna.

Proměna divadelních konvencí ale rozhodně není jediná věc, kterou nám Ionesco a absurdní drama dalo. Kromě divadelní formy, kterou zcela proměnilo, nám dalo i příležitost opravdu se zamyslet nad světem a sami nad sebou a naší rolí na tomto světě, a to je podle mě to nejdůležitější, co jsme od Ionesca a jeho party obdrželi.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*. Praha : Lidové noviny 1999 ISBN 80-7106-364-9

ČERNÝ, J. *Hudečkovy židle*. Divadlo. 1967. č. 1. s. 75-77

CAMUS, A. *Mýtus o Sysifovi*. Praha : Svoboda 1995 ISBN 80-205-0477-X

DOLNÍČKOVÁ, M. *Brilantní Ionescova Plešatá zpěvačka spolku Kašpar*. E15. 2008. č. 272, s.18-29

DUBSKÝ, I. *Per viam: stati a eseje*. Praha : Torst 2003 ISBN 80-7215-196-7

ESSLIN, M. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla* Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1966.

ESSLIN, M. *Smysl nebo nesmysl?* Praha : Orbis, 1962. 11-052-66.

FISCHER, J. O. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století 3*. Praha : Academia 1979

HOŘÍNEK, Z. *Bérenger a nosorožci*. Divadlo, 1969, č.4, s. 28-34

HOŘÍNEK, Z. *O divadelní komedii*. Praha : Pražská scéna 2003 ISBN 80-86102-31-9

IONESCO, E. a URBAN, M (autor studií). *Nosorožec*. Praha : Národní divadlo 2012
ISBN 978-80-7258-403-1

IONESCO, E. *Plešatá zpěvačka, Židle*. Praha : Artur 2006 ISBN 80-86216-69-1

IONESCO, E. *Střípky deníku*. Praha : Argo 1997 ISBN 80-7203-150-3

KAZDA, J. *Ionescův chápavý úsměv klauna nad propastí*. Československý loutkář. 1992. č. 5.
s. 103

PAVIS, P. *Divadelní slovník: Slovník divadelních pojmů*. Praha : Divadelní ústav 2003
ISBN 80-7008-157-0

ŠRÁMEK, J. *Panorama francouzské literatury od počátků po současnosti, 2. díl*. Brno : Host 2013
ISBN 978-80-7294-565-8

STYAN, J. L. *Černá komedie*. Praha : Orbis 1967 11-027-67

TRTÍLEK, P. *Specifika francouzského absurdního divadla*. Brno : JAMU, 2011
ISBN 978-80-86928-97-5.

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

Seznam použitých zahraničních zdrojů

ARTAUD, A. *Divadlo a jeho dvojník*. Bratislava : Tália 1993 ISBN 8085718065

ESSLIN, M. *The Theatre of the Absurd*. Harmondsworth : Penguin Books, 1977. 11-052-66.

HEIDSIECK, A. *Das Groteske und das Absurde im modernen Drama*. Stuttgart : Verlag W. Kohlhammer 1971

Seznam použitých internetových zdrojů

MACÁKOVÁ, K. *Ioneskovi nosorožci – ohrožený druh? [online]*. 2014 [2014-01-16]. Dostupné z: <http://www.iliteratura.cz/Clanek/32625/ionesco-eug232ne-nosorozec>

SEZNAM OBRÁZKŮ

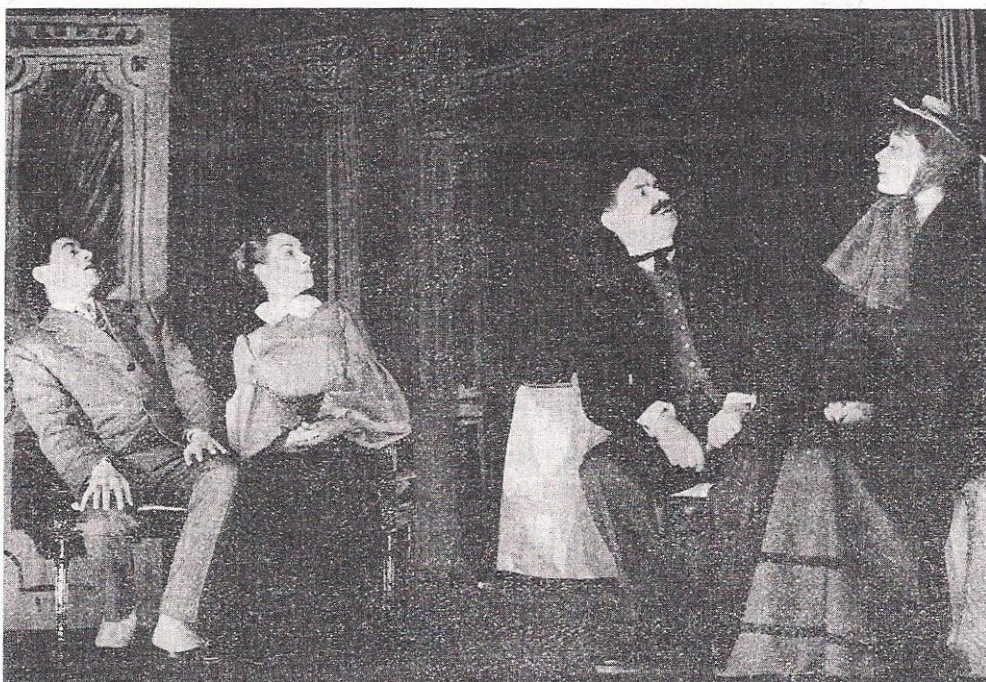
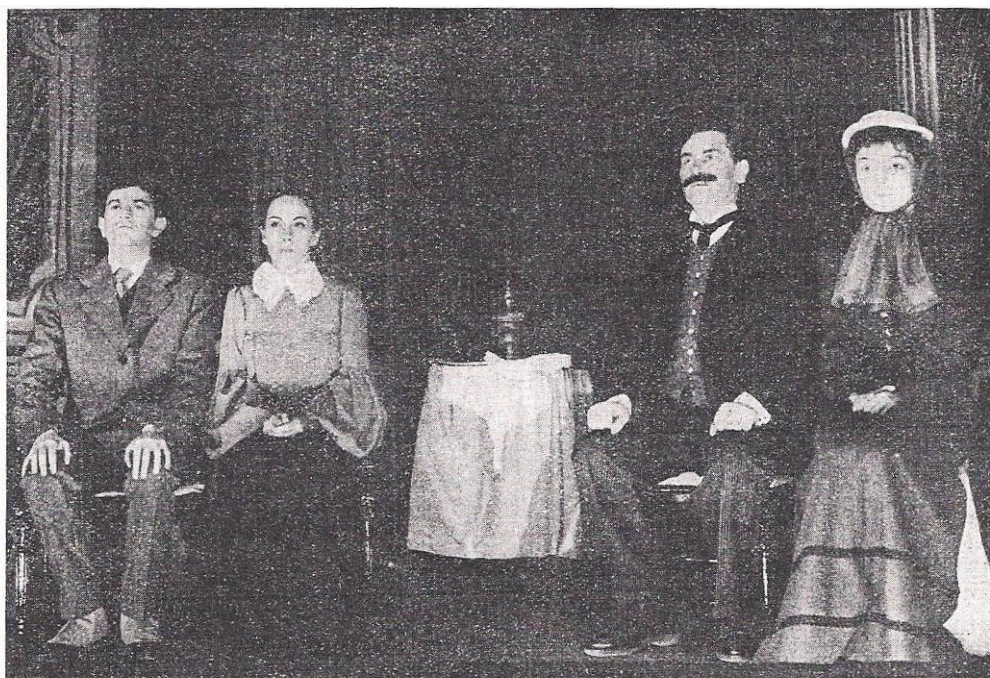
Obrázek č. 1: Plešatá zpěvačka v de la Huchette	I
Obrázek č. 2: Plešatá zpěvačka v Celetné	III
Obrázek č. 3: Židle ve Stavovském divadle	VI
Obrázek č. 4: Nosorožec na Nové scéně	XI

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A – Plešatá zpěvačka v de la Huchette.....	I
Příloha B – Plešatá zpěvačka v Celetné.....	III
Příloha C – Židle ve Stavovském divadle.....	VI
Příloha D – Nosorožec na Nové scéně.....	XI

PŘÍLOHY

Příloha A – Plešatá zpěvačka v de la Huchette



E. Ionesco, Plešatá zpěvačka – Théâtre de la Huchette Paris – režie N. Battaille, výtvarník Jaques Noël

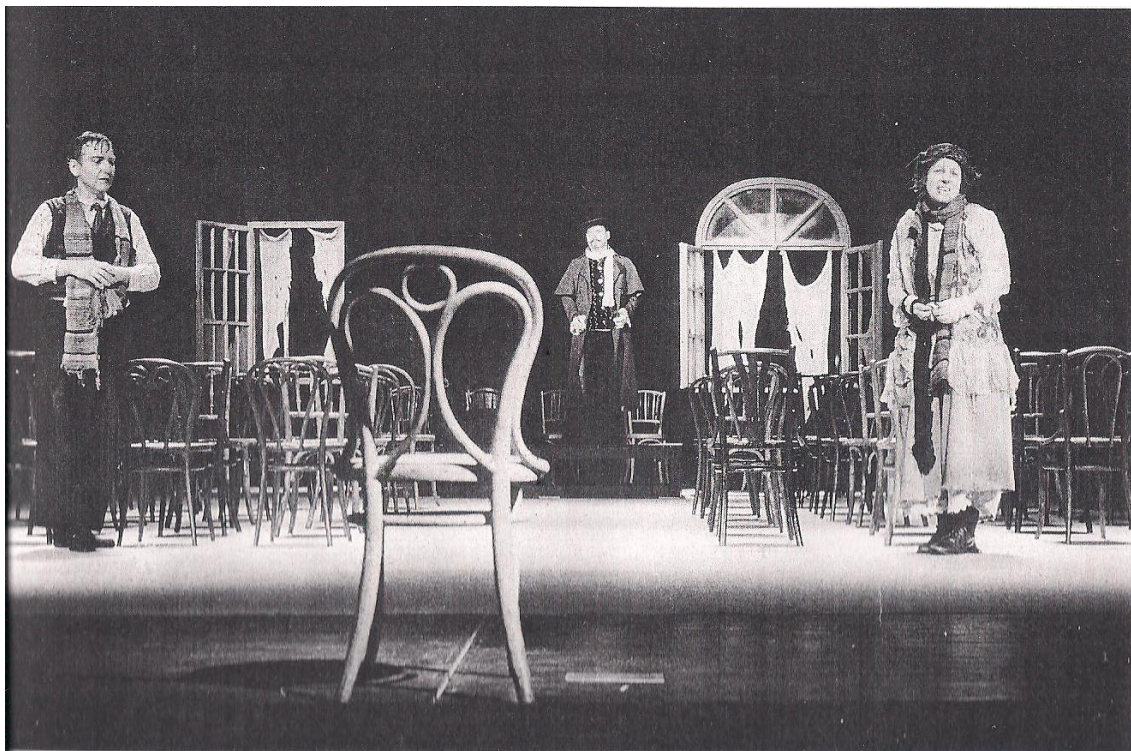
Obrázek č. 1: Plešatá zpěvačka v de la Huchette

Příloha B – Plešatá zpěvačka v Celetné



Obrázek č. 2: Plešatá zpěvačka v Celetné

Příloha C – Židle ve Stavovském divadle



Obrázek č. 3: Židle ve Stavovském divadle

Příloha D – Nosorožec na Nové scéně



Obrázek č. 4: Nosorožec na Nové scéně

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Jakub Jenč

Obor: Scénická a mediální studia

Forma studia: prezenční

Název práce: Eugène Ionesco a jeho divadelní tvorba v kulturně-historickém kontextu

Rok: 2014

Počet stran textu bez příloh: 47

Celkový počet stran příloh: 4

Počet titulů českých použitých zdrojů: 19

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 3

Počet internetových zdrojů: 1

Vedoucí práce: PhDr. Jaromír Kazda