



Pedagogická
fakulta
Faculty
of Education

Jihočeská univerzita
v Českých Budějovicích
University of South Bohemia
in České Budějovice

Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích
Pedagogická fakulta
Katedra českého jazyka a literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Komparace českého a francouzského absurdního dramatu na základě tvorby Václava Havla, Samuela Becketta a Eugèna Ionesca

Vypracovala: Simona Vaverková
Vedoucí práce: prof. PaedDr. Michal Bauer, Ph.D.

České Budějovice 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě Pedagogickou fakultou elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Českých Budějovicích dne 16. 4. 2014

.....

Simona Vaverková

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala panu prof. PaedDr. Michalu Bauerovi, Ph.D., za odborné vedení bakalářské práce a za cenné rady, připomínky a podněty.

Anotace

Tato bakalářská práce se zabývá komparací tvorby Václava Havla, Samuela Becketta a Eugèna Ionesca. Cílem je na základě děl těchto autorů porovnat české a francouzské absurdní drama.

První část předkládá obecné pojednání o literární komparatistice. Druhá část se zabývá pojmem absurdní drama. Věnuje se rozdílům mezi východoevropskou linií absurdního dramatu a západoevropskou linií absurdního dramatu. Poslední část se zabývá vlastní analýzou a komparací jednotlivých děl.

Annotation

This bachelor work solves comparison between Václav Havel's, Samuel Beckett' and Eugène Ionesco's creation. Purpose of this work is based on the creation these authors compare czech and french absurd drama.

The first part solves the comparative literature generally. The second part solves the absurd drama. The second part is focused on differences between eastern european line absurd drama and western european line absurd drama. The last part is focused on own analysis and comparison creation these authors.

OBSAH

1	ÚVOD.....	7
2	TEORETICKÁ ČÁST	8
2.1	Literární komparatistika	8
2.1.1	Vývoj disciplíny.....	8
2.1.2	Komparace	9
2.1.3	Cíle.....	10
2.2	Absurdní drama.....	11
3	BIOGRAFIE.....	15
3.1	Václav Havel.....	15
3.2	Samuel Beckett.....	16
3.3	Eugène Ionesco	16
4	INTERPRETAČNÍ ČÁST.....	18
4.1	Analýza jednotlivých děl.....	18
4.1.1	Zahradní slavnost Václava Havla	18
4.1.2	Čekání na Godota Samuela Becketta.....	25
4.1.3	Plešatá zpěvačka Eugèna Ionesca	31
4.2	Porovnání vybraných titulů	37
5	ZÁVĚR.....	42
6	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	44
6.1	Primární literatura	44
6.2	Sekundární literatura	44

1 ÚVOD

Tato bakalářská práce se zabývá především absurdním dramatem. Jelikož cílem práce je komparace jednotlivých děl autorů absurdního dramatu, věnuji se zde i literární komparatistice.

V teoretické části se nejprve zabývám literární komparatistikou. V této kapitole zjišťuji, že jde o velmi složitou disciplínu a je nutno znát její podstatu. Aby došlo k dobrému pochopení toho, co touto disciplínou myslíme, nastiňuji nejprve stručně její vývoj. Popisuji zde, jakými fázemi literární komparatistika prošla, dokud se nestala plnohodnotnou a respektovanou disciplínou. Dále se zmiňuji o komparaci jakožto základní metodě literární komparatistiky. Věnuji se tomu, o co při komparaci jde, za jakých okolností ji můžeme použít, a ptám se na to, zda není zároveň i běžnou součástí našeho života. Krátce se věnuji také cílům této disciplíny.

Druhá část teorie se věnuje obecně absurdnímu dramatu. Zmiňuji původ slova absurdní drama a jeho různé varianty. Popisuji také stručně jeho vývoj. V kapitole nabízím interpretaci podstaty absurdního divadla. Jde o to, snažit se pochopit hry, které se nazývají absurdními. Zjišťuji, že nejde o pouhé hry o ničem, ale jejich podstata je mnohem hlubší.

Jelikož se tato práce zabývá komparací vybraných děl tří autorů, je na místě zmínit také stěžejní události z jejich života. Tomu se věnuji v části následující. Pouze krátce se zmiňuji o životě autorů a věnuji se jejich tvorbě.

V další části práce nejprve analyzuji jednotlivá díla. Dále následuje samotné porovnání vybraných titulů. Na základě této komparace vyvozují rozdíly mezi východoevropskou linií absurdního dramatu a západoevropskou linií absurdního dramatu, což je hlavním cílem této bakalářské práce.

2 TEORETICKÁ ČÁST

2.1 Literární komparatistika

Jelikož je těžištěm této práce srovnat české a francouzské absurdní drama na základě vybraných titulů, je vhodné nejprve představit literární komparatistiku jako takovou.

Pojem komparatistika má původ v latinském slově *comparare*, což znamená srovnávat. Zjednodušeně bychom tedy mohli říci, že se jedná o disciplínu literárněvědnou, jejímž cílem je srovnávat různá díla různých literatur. Dá se také nazývat obecnou a srovnávací literární vědou. Ovšem nemůžeme říci, že by se jednalo o pouhý soupis podobných znaků literatur či o výčet odlišných znaků, ale tato disciplína má mnohem hlubší charakter. Jde o složité pátrání po souvislostech mezi literárními díly.

Zájem o komparatistiku souvisí s proměněným, mezinárodně zaměřeným chápáním literatury, které je doprovázeno přehodnocením národních literatur.¹ S rozvojem literární komparatistiky přicházejí i ti, kteří s ní mají jisté problémy. Kritici komparatistiky vidí ve srovnávání děl ztrátu jejich vlastní hodnoty. Vystává zde i obava, že integrací literatury do celku kulturních systémů se vytratí její jedinečnost a zvláštnost. Ale praxe ukazuje, že je tomu naopak. Tím, že se otevírají hranice mezi disciplínami, zvláštnost literatury více vyniká. Právě se srovnání s jiným to vlastní vystupuje.

V současnosti lze pokládat komparatistiku za inspiraci stejně silnou, jako je například hermeneutika či jiné teorie interpretace, a ocitá se v těsné souvislosti s filosofií. Tak ji lze chápat jako změnu perspektivy. *Tato jiná perspektiva zhruba řečeno znamená toto: důležité nejsou předměty samy, důležité je pole, jež nám dovoluje se s určitými předměty vůbec setkat, a to proto, že za prvé předměty vystávají nikoli izolovaně, nýbrž vždy ve vzájemných vztazích – to, s jakými předměty se setkáme, závisí na poli, v němž se pohybujeme - , a za druhé: předměty jsou v nějakém smyslu neoddělitelné od pole, v němž se dějí.²*

2.1.1 Vývoj disciplíny

Rozdíly a podobnosti mezi literárními díly a jejich autory se zjišťovaly odjakživa, ale dělo se tak pouze z praktických důvodů. Nikdo neměl potřebu tyto souvislosti teoreticky zobecnit a uvést je v soustavu poznatků. *Předpokladem vzniku*

¹ Corbineau-Hoffmann, A.: *Úvod do komparatistiky*, Akropolis, Praha 2008, s. 14.

² Tureček, D. (ed.): *Národní literatura a komparatistika*, Host, Brno 2009, s. 49.

*teoreticky podložené a systematické literární komparatistiky je totiž existence několika literatur usilujících o národní specifičnost, možnost a potřeba kulturní výměny, a zejména vznik vlastnictví k literárnímu dílu.*³

Časem si vůdčí osobnosti kulturního života začaly klást otázku, zda je možná jakási kulturní výměna. Dá se tedy říci, že vědecká literární komparatistika se tvoří až na základě vzniku národních literatur a národního uvědomění. Tuto fázi můžeme nazvat fází informativní, kdy šlo především o to, aby se příslušníci jistého národa seznámili s literaturou jiného národa. Zájem o zahraniční literaturu je samozřejmě patrný i dnes. Literatury různých národů se navzájem obohacují a přispívají k vyšší kulturní úrovni.

Počátky vědecké literární komparatistiky představuje geneticko-kontaktologické studium. Dá se říci, že s genetickým studiem literárního díla přišli pozitivisté. Je to právě pozitivismus, ze kterého literární komparatistika ve svých počátcích vycházela. Jejím východiskem tehdy bylo poznat vznik literárního díla a také vliv jednoho díla na druhé. Pozitivisté vykládali literární dílo jako produkt vnějších činitelů. Shromažďovali životopisná a další fakta. K těmto faktům patřila i fakta literární povahy, tj. souvislosti zkoumaného literárního díla s jinými literárními díly. I dnes se některá literární díla vykládají jako výsledek reálných zážitků z autorova života.

Střediskem literární komparatistiky se stala Francie, kde se srovnávací literární věda formulovala jako univerzitní disciplína v devadesátých letech devatenáctého století. Roku 1897 byla zřízena v Lyoně speciální stolice literární komparatistiky. Druhá stolice byla zřízena roku 1910 na Sorbonně.

Ve vývoji literární komparatistiky představuje další fázi studium typologické. Tento přístup, jehož východiskem bylo zjištění literárních analogií, které se objevily bez přímých kontaktů, se vyhraňuje ve čtyřicátých letech dvacátého století. Genetická hlediska ustupují do pozadí a literární komparatistika se zaměřuje stále více na výzkum paralelních jevů ve světové literární tvorbě. Tak jako se ve funkční lingvistice srovnávají jazyky navzájem geneticky nepříbuzné, můžeme tedy srovnávat i navzájem nesouvisející literární díla, abychom odhalili obecné zákony, dle kterých je umělecký projev vystaven.

2.1.2 Komparace

Srovnávání je základním pracovním postupem literární komparatistiky. *V oblasti teorie vytváříme vzájemným srovnáváním jednotlivých jevů předpoklady pro zobecnování: podobné jevy řadíme do téže kategorie, abstrahujeme od nepodstatných*

³ Hrabák, J.: *Literární komparatistika*, SPN, Praha 1976, s. 8.

*rozdílů, odhalujeme rozdíly podstatné a podle nich pak konečně docházíme k vědeckému utřídění faktů.*⁴

I když si to často neuvědomujeme, provádíme určité porovnávání při každém vnímání literárního díla. V případě literární komparace srovnáváme dílo, které čteme, s jinými díly, které jsme četli dříve. Na základě toho čtené dílo vnímáme na pozadí děl, které známe a hodnotíme ho. Ovšem při mimoliterární komparaci porovnáváme čtené dílo s vlastními životními zkušenostmi a zážitky. Obvykle se ptáme na to, co nám dílo dalo do života, zda nás nějakým způsobem duševně obohatilo či zda rozšířilo naše poznání. Na základě tohoto dvojího bezděčného srovnávání můžeme říci, že literární dílo se začleňuje do dvou kontextů. Na jedné straně se začleňuje do kontextu literárního, na druhé straně do kontextu mimoliterárního, tedy do života. Tento dvojí aspekt uplatňujeme i při literárněvědném zkoumání. Na jedné straně zkoumáme dílo v kontextu jiných slovesných projevů, na druhé straně hledáme souvislosti díla s autorovým životem.

Aby však měla komparace smysl a vědeckou váhu, musíme srovnávat celky a jevy stejné povahy. Je také nutné myslet na to, co chceme zjistit, jaké problémy budeme sledovat. Čili nejdůležitější je si správně položit otázku, na kterou chceme komparací odpovědět.

Srovnávání se děje po dvojí ose. Za prvé jde o srovnávání po ose horizontální (obecné), kdy se odhalují obecné zákonitosti. Jde především o otázky morfologické, které jsou zkoumány v souvislosti s hlediskem sémantickým. Tím se zabývá poetika. Za druhé se jedná o srovnávání vertikální (časové). Jde nám tedy o to, abychom odhalili, jak spolu jednotlivá díla navzájem souvisí v diachronickém pohledu, čili jak na sebe navazují.

Při komparaci bychom se neměli soustředit pouze na vytčení společných prvků, ale musíme se zamyslet i nad rozdíly mezi zkoumanými díly. Je také velmi důležité na každý prvek nahlížet z hlediska různých kontextů, jelikož týž prvek může mít v novém kontextu novou funkci a dostávat nový význam.

2.1.3 Cíle

Obecně lze říci, že literární komparatistika má trojí cíl. Prvním cílem je hodnocení literárních děl, potom komparace směřuje ke kritice. Druhým cílem je odhalování genetických vztahů, čímž komparace směřuje k literární historii. Jde zejména o studium vzájemných souvislostí v různých literaturách. Posledním cílem je odhalování

⁴ Hrabák, J.: *Literární komparatistika*, SPN, Praha 1976, s. 29.

typologických shod, kdy komparace doplňuje studium genetické, ale míří zároveň k poetice a obecné literární vědě.

2.2 Absurdní drama

Pojem absurdní divadlo je v češtině nesprávně používán, jelikož je nepřesně přeložen. Správně bychom ho měli nazývat divadlo absurda. Samotné slovo pochází z latinského výrazu *absurdus*, což znamená nesmyslný, nepoužitelný. Původně se toto označení používalo v hudební terminologii pro disharmonii. Mohli bychom ho definovat jako něco, co odporuje logice, něco nesmyslného, nelogického, nemožného, co se vymyká rozumu. Někdy se setkáváme i s pojmem antidrama. Antidrama vystihuje postoj absurdního dramatu vzhledem k tradičnímu pojetí dramatu. Spočívá v popírání, negaci tradičního pojetí dramatu a zpochybňuje jeho principy. V průběhu padesátých let dvacátého století se objevovala snaha tuto nově vznikající dramaturgii pojmenovat konkrétním termínem. Vznikala označení jako abstraktní divadlo, divadlo výsměchu či autokratické divadlo. V Evropě se vžilo označení absurdní divadlo či divadlo absurda. Je zajímavé, že ve Francii se používá spíše termín nové divadlo. Toto označení se zde užívá dodnes.

Absurdní divadlo není jednoznačně jednotlivým uměleckým směrem, ale jde spíše o určitý pohled na svět, jehož realizace je možná právě v divadle tím, že konfrontuje konkrétní obrazy určitých momentů lidské existence, které vyplývají z pocitu krize společnosti a absurdity života, s konkrétní lidskou společností, tedy s diváky.

Neustále se zvětšuje obtížnost prosté komunikace člověka s člověkem, vyvstávají otázky odtrženosti a vzájemného odcizení, a to po celém světě. Právě tyto důvody vedou absurdní dramaturgy, aby na ně reagovali. Zobrazují vlastně odcizenost a prázdnotu našich duší. Ukazují dokonce, že i sám jazyk ztrácí za určitých okolností svůj vlastní dorozumívací smysl. A právě díky specifickým prvkům divadla, pro které je jazyk jedním z prostředků umělecké syntézy, se to snaží dokázat.

Tito dramatikové nepřísluší k nijak uzavřené literární skupině, všichni jsou individualisty. Každý má svůj vlastní názor na téma a formu. Všem je společné to, že jejich dílo odráží obavy a úzkost, které plynou z okolního světa. Vyjadřují svůj pocit iracionality lidské existence nesrozumitelnou a nelogicky podloženou argumentací. Odmítají racionální procesy a diskurzivní myšlení. Absurdní divadlo nediskutuje o absurditě lidské existence, pouze ji znázorňuje jako fakt konkrétními obrazy. Usiluje o radikální znehodnocení jazyka. *Jazyk zde sice hraje důležitou úlohu, avšak to, co se na*

*jevišti děje, mluví více než slova plynoucí z úst jednajících postav a dokonce jim často protiřečí.*⁵

Absurdní divadlo se neuchytilo jenom ve Francii, ale je plodem duchovního proudu, který lze sledovat v celé západní tradici. Jeho představitele najdeme v Anglii, Španělsku, Itálii, Německu, Švýcarsku i Spojených státech. Přední dramatikové absurdního divadla, kteří žili ve Francii a psali francouzsky, ani dokonce nebyli Francouzi, jako je tomu u autorů, kterým se věnuji níže. Sám Samuel Beckett byl původu irského a Eugène Ionesco původu rumunského.

Počátkem a střediskem absurdního divadla se stala Paříž. Paříž přitahovala jako magnet umělce všech národností, protože tam mohli svobodně tvořit a také nekonformně žít. Dá se říci, že Paříž byla centrem individualistů z celého světa. Právě proto zde Ir Samuel Beckett a Rumun Eugène Ionesco mohli volně experimentovat a měli možnost své hry realizovat na scéně. Významnou úlohu hraje také okolnost, že pařížské divadelní publikum bylo velmi inteligentní, přístupné a toužící po nových myšlenkách. Absurdní divadlo zaznamenalo již ve svých počátcích velký úspěch. Po uvedení několika her ve Francii se rozšířilo do celého světa.

Za první absurdní drama bývá považována Ionescova *Plešatá zpěvačka*, jejíž světová premiéra proběhla 11. května 1950. V *Plešaté zpěvačce* Ionesco bortí tradiční dramatické konvence. Od roku 1950 docházelo k prvním uvedením nově vznikajících dramatických her. Díky možnostem uvádění vlastní dramatické tvorby začali noví autoři získávat své příznivce. V průběhu padesátých let se rozrostli tito autoři a mnozí z nich se dokonce sami hlásili k nové vlně. Již v šedesátých letech se z alternativního proudu stal proud oficiální, což se projevovalo uváděním těchto her velkými, oficiálními divadly.

Absurdní divadlo se chopilo několika starých tradic a nově a svébytně je pozměnilo a použilo k vyjádření novodobých problémů. Mezi tyto tradice patří například abstraktní scénické efekty, které se vyskytují v cirkuse, ve vystoupení akrobatů, zápasníků, mimů, dále žerty klaunů a šašků, slovní nesmysly či snová, fantastická literatura.

Velký vliv na vznik absurdního divadla měla také tzv. literatura jazykového nesmyslu. Nesmyslné divadlo a nesmyslná literatura jako by poskytovala osvobození od pout logiky skrz nesmysl. Nesmyslná literatura vyjadřuje více než jen potřebu bavit se. Tím, že se snaží rozbít okovy logiky a jazyka, útočí na hranice lidského bytí. *Ve své*

⁵ Essilin, M.: *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla: kapitoly z knihy Absurdní divadlo*, SPN, Praha 1966, s. 8.

*podstatě znamená slovní nesmysl metafyzickou odvahou, úsilí rozšířit a překročit hranici materiálního světa a jeho logiky.*⁶ Příjemné na tom je, že ve světě, který je zbaven logiky, se nestaví přáním do cesty vůbec nic. Možná proto našlo publikum v absurdních hrách takové zalíbení. Je možné, že naše individualita je vymezená jazykem. Skutečnost, že lidé mají jména, může být tedy příčinou jejich odcizení.

Absurdní divadlo vyjadřuje tragické poznání ztráty všech jistot. Je jakýmsi pokusem připomenout člověku základní skutečnosti jeho bytí, vzbudit v něm pocit úzkosti a vyburcovat ho z mechanické existence. Autoři absurdních her se snaží zbořit v člověku samolibost a hlavně automatismus, který mu brání uvědomit si svou vlastní situaci. Absurdní divadlo v podstatě ukazuje satirou směšnost života, který postrádá pravé vědomí skutečnosti. Absurdní dramatik si uvědomuje nesmyslnost mechanického života a nespokojuje se s pouhým zobrazováním absurdity tohoto zkaženého života. Takový dramatik mívá mnohem hlouběji a ukazuje, jak je absurdní samotná lidská existence. Často se v hrách setkáváme s osamoceným člověkem, který se nachází v nějaké tíživé životní situaci a stojí před těžkou volbou.

Absurdnímu divadlu nejde o sdělování informací, o zobrazování lidských problémů. Je obrazem základní situace jednotlivce. Je divadlem situačním, nikoli dějovým. Používá jazyka konkrétních obrazů, nikoli jazyka důkazů. V absurdním divadle promítá autor na jeviště svůj vlastní svět. Absurdní drama je pohledem do hloubky, musí tedy zachycovat jeden jediný okamžik. Často ukazuje zhroucené vztahy mezi lidmi. Lidem se jazyk vymkl z rukou a je nutné vrátit mu jeho původní funkci vyjadřovat skutečný obsah. Toho lze dosáhnout pouze tehdy, když člověk znovu získá respekt k mluvenému či psanému slovu.

Divák se v absurdních hrách setkává s postavami, jejichž jednání mu přijde nepochopitelné. S takovými postavami se lze jen stěží ztotožnit, a čím jsou tyto postavy záhadnější, tím méně lidsky působí. Postavy, s kterými se divák nemůže ztotožnit, jsou ihned směšné. *Nepochopitelnost pohnutek jednání a často nevysvětlitelná a záhadná počínání účinkujících osob v absurdním divadle ztotožnění přímo brání, takže toto divadlo působí komicky, třebaže má obsah pochmurný, brutální a hořký.*⁷ Toto divadlo ukazuje obraz rozloženého světa, ve kterém není jednotného principu, smyslu ani cíle. Jevišťe divákovi poskytuje několik nesouvisejících obrazů, které musí skládat, pokud mají dávat smysl. Divák je nucen vyvíjet vlastní úsilí.

⁶ Essilin, M.: *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla: kapitoly z knihy Absurdní divadlo*, SPN, Praha 1966, s. 19.

⁷ Tamtéž, s. 57.

Absurdní divadlo se zabývá psychologickou skutečností, jelikož zobrazuje na jevišti stavy mysli, úzkosti, sny i vnitřní konflikty autora. Neposkytuje divákovi řešení, ale naopak ho provokuje, aby si otázky kladl sám a tím pochopil smysl dané hry. Toto divadlo je výrazem strachu a zoufalství člověka, který zjistil, že svou podstatu nikdy nepochopí. Vyjadřuje úsilí vyrovnat se se světem, v němž žijeme. Touží diváky osvobodit od iluzí. Jedině díky tomu, že člověk pozná absurdní skutečnost a hlavně že ji vidí, přijme ji a zasměje se jí, může být nad věcí.

3 BIOGRAFIE

3.1 Václav Havel

Václav Havel byl českým dramatikem, filosofujícím esejistou, publicistou, disidentem, politikem a státníkem. Byl devátým a posledním prezidentem Československa a prvním prezidentem České republiky. Narodil se v Praze 5. října 1936 do vynikajících rodinných poměrů. Tatínek Václav M. Havel byl stavebním inženýrem. *Dostal jméno, které se v rodině dědilo z generace na generaci, a kdyby si dějiny nechtěly vyzkoušet, kolik toho lidé vydrží a co jsou ochotni tolerovat, asi by se vydal ve stopách některého ze svých předků. Bud' by vedl rodinnou stavební firmu, nebo Barrandovské ateliéry svého bezdětného strýce.*⁸ Havel se vyučil chemickým laborantem a při zaměstnání vystudoval střední školu. Dále studoval na ekonomické fakultě Vysokého učení technického v Praze. Po vojenské službě se stal jevištním technikem v Divadle ABC, od roku 1960 v Divadle Na zábradlí. Režijně se podílel na představeních Divadla Na zábradlí, kde se poté stal dramaturgem. Osvojil si zde různé divadelní profese od stavění kulis, osvětlování scény až po lektorování dramatických textů. *Byl asistentem režie při několika inscenacích Alfreda Radoka v Městských divadlech pražských.*⁹ Roku 1967 absolvoval dálkové studium na DAMU, obor dramaturgie. *Roku 1965 byl přijat do Svazu československých spisovatelů, kde se stal předsedou Aktivu mladých autorů a 1968 předsedou Kruhu nezávislých spisovatelů.*¹⁰ V první polovině sedmdesátých let pracoval jako pomocný dělník v trutnovském pivovaru. Založil také samizdatovou Edici Expedice. Roku 1977 patřil mezi mluvčí Charty 77. Byl několikrát vyšetřován, souzen a vězněn. V listopadu 1989 stál u zrodu Občanského fóra, v prosinci byl zvolen prezidentem státu. V letech 1993-2003 byl prezidentem České republiky. Zemřel 18. prosince 2011.

Do literatury vstoupil jako literární kritik v časopise Květen, později publikoval v oficiálních i samizdatových a exilových periodikách a sbornících. Celosvětově proslul trojicí absurdních dramát *Zahradní slavnost, Vyrozumění, Ztížená možnost soustředění*. V sedmdesátých a osmdesátých letech se Havlovy hry nemohly inscenovat, uváděly se soukromě nebo měly premiéru v cizině (*Horský hotel, Audience, Vernisáž, Protest, Largo desolato, Pokoušení, Asanace*). Havlova dramata jsou úzce provázána s jeho esejistickou tvorbou, v níž jsou koncentrovány jeho názory filosofické, politické i umělecké. Literární stati, články politologického charakteru, polemiky, eseje, protesty, prohlášení, otevřené dopisy, úvahy a rozhovory z let 1969-79 jsou shrnuty v knize *O*

⁸ Formáčková, M.: *Václav Havel: život jako absurdní drama*, Ikar, Praha 2012, s. 15.

⁹ Brabec, J. a kol.: *Slovník zakázaných autorů. 1948-1980*, SPN, Praha 1991, s. 126.

¹⁰ Menclová, V. a kol.: *Slovník českých spisovatelů*, Libri, Praha 2000, s. 222.

lidskou identitu. Na ni navazuje *Do různých stran*, svazek esejů a článků z let osmdesátých. K významným dílům patří také *Dopisy Olze*, což jsou dopisy psané manželce ve vězení v letech 1979-83.

3.2 Samuel Beckett

Samuel Beckett byl francouzský prozaik, dramatik a romanopisec irského původu. Narodil se 13. dubna 1906 v Dublinu. Studoval francouzštinu a angličtinu na univerzitě v Dublinu. Vyučoval v Belfastu a od roku 1928 působil jako vysokoškolský lektor angličtiny v Paříži a později se ve Francii usadil natrvalo. Přednášel dokonce i na prestižní pařížské Sorbonně. Za první světové války se vrátil Beckett do Irska, kde pracoval jako dobrovolník ve vojenské nemocnici. Na přelomu dvacátých a třicátých let se úzce stýkal s kroužkem přátel okolo jiného neopominutelného Ira ve světové literatuře, okolo Jamese Joyce, jehož díla později také překládal do francouzštiny. Po druhé světové válce se opět vrátil do Paříže a od té chvíle své texty psal takřka výhradně ve francouzštině.

Do literatury vstoupil romány psanými v angličtině, od roku 1945 již psal ve francouzštině. *Jeho tvorbu ovlivnili představitelé moderní anglické prózy, z francouzských autorů především literární existencialisté.*¹¹ Například román *Murphy* z roku 1938 napsal ještě v angličtině. Známa je také jeho románová trilogie *Molloy*, *Malone umírá* a *Nepojmenovatelný*, která je již celá psána ve francouzštině. Jedná se o experimentální románovou trilogii o neschopnosti komunikace jedince v absurdním světě. K nejznámějším hrám patří mimo *Čekání na Godota* také hry *Akt beze slov*, *Akt beze slov II*, *Poslední páska*, *Šťastné dny*, *Dech*, *Ne já*, *Tenkrát*, *Nyní* či *Katastrofa*.

V padesátých a šedesátých letech se stal Beckett jedním z nejuznávanějších autorů absurdního divadla. V jeho myšlenkách je patrný vliv dětství a výchovy v přísně protestantském prostředí, odraz ideje dědičného hříchu a čekání na vykoupení, které je ale marné, jelikož Bůh nepřichází. Roku 1969 bylo jeho literární dílo oceněno Nobelovou cenou. Beckett zemřel 22. prosince 1989 v Paříži.

3.3 Eugène Ionesco

Eugène Ionesco byl francouzský dramatik a básník rumunského původu. Narodil se 26. listopadu 1912 v rumunské Slatině. Otec Eugen Ionesco byl rumunským advokátem. Jeho matka byla dcerou francouzského inženýra, který pracoval

¹¹ Zeman, M. a kol.: *Slovník světové literatury: autoři a díla, směry*, Fortuna, Praha 1993, s. 20.

v Bukurešti. Ionesco měl sestru Marilinu a bratra Mirceua, který zemřel v osmnácti letech. Dětství prožil v Paříži, od třinácti let žil v Rumunsku, studoval střední školu a univerzitu v Bukurešti. V Rumunsku působil jako gymnaziální profesor a literární a divadelní kritik. V roce 1936 se oženil se studentkou filosofie Rodicou Burileano. O dva roky později odjel jako profesor francouzštiny na stáž do Francie, kde se také usadil natrvalo.

Do literatury vstoupil Ionesco ve třicátých letech rumunsky psanou sbírkou básní s názvem *Elegie pro malé bytosti*, ve které navazuje na tvorbu Francise Jammesa. Ve třicátých letech vychází také cyklus provokativních esejů a lístků z deníku, který vyvolal skandál v rumunských literárních kruzích, jelikož vystupoval proti uznávaným veličinám tehdejší rumunské literární scény. Ovšem těžištěm jeho tvorby jsou francouzsky psaná dramata. K dramatické tvorbě patří kromě známé hry *Plešatá zpěvačka* také hry *Lekce*, *Jakub*, čili *Podrobení*, *Budoucnost je ve vejcích aneb Všeho je třeba ke stvoření světa*, *Mistr*, *Židle*, *Obraz*, *Nenajatý vrah*, *Nový nájemník*, *Nosorožec* či *Král umírá*.

*Jeho nevysychající a šokující komika je výrazem úzkosti moderního člověka, nechuti ke společnosti a jejím normám, k jakémukoliv konformismu. Při experimentech s logikou a absurditou se dovolává surrealismu.*¹² Je také autorem povídek, které byly mnohdy podkladem pro jeho hry. Například v roce 1962 vychází soubor povídek s názvem *Plukovníkova fotka*. Ionesco zemřel 28. března 1994 v Paříži. Pochován je na hřbitově Montparnasse.

¹² Doležalová, P., Fryčer, J. a kol.: *Slovník francouzsky píšících spisovatelů: Francie, Belgie, Lucembursko, Švýcarsko, Kanada, Maghreb a severní Afrika, "Černá" Afrika, Libanon, Oblast Indického a Tichého oceánu*, Libri, Praha 2002, s. 385.

4 INTERPRETAČNÍ ČÁST

4.1 Analýza jednotlivých děl

4.1.1 Zahradní slavnost Václava Havla

Hra Zahradní slavnost Václava Havla byla poprvé uvedena v roce 1963 v Divadle Na Zábradlí a okamžitě přinesla autorovi úspěch. Václav Havel se stal roku 1960 úředně zaměstnancem Divadla Na Zábradlí, neúředně jeho členem. Být členem tohoto divadla, znamenalo dělat tam v pravé chvíli to, co právě bylo třeba. Havel například stloukal a maloval dekorace, svítil, stavěl kulisy a ve volném čase začal studovat dramaturgii. Poté povýšil na tajemníka divadla a napsal Zahradní slavnost, stal se dramaturgem a psal další své hry. Zahradní slavnost byla napsána pro Zábradlí ne proto, že tam měl Havel nejvíc známých, ale protože jeho komedie od počátečního nápadu až po definitivní verzi úzce souvisela s tím, o co činohra Zábradlí v posledních dvou sezónách usilovala.

Ke své konečné podobě dospívala hra dlouho. Havel na ni intenzivně dramaturgicky pracoval a občas mu pomáhali někteří herci na experimentálních zkouškách a posléze i režisér. Autor měl i zkušenosti z ostatních představení. Po zveřejnění vzbudila mimořádný ohlas u naší i zahraniční kritiky, už proto, že je celou svou strukturou značně ojedinělá v kontextu soudobé české dramatiky. Stala se jednou z nejúspěšnějších a nejhranějších absurdních her Václava Havla.

Zahradní slavnost je hrou o čtyřech dějstvích. Podává obraz československé společnosti šedesátých let, obraz novodobého socialistického maloměšťáka, který se do ničeho nehrne, neupozorňuje na sebe, nevyjadřuje své názory, pouze číhá na příležitost, aby si mohl zlepšit postavení v zaměstnání, ve společenském žebříčku. Je nutné se zamyslet nad otázkou kariéry. Lze si představit situaci, kdy chce mladý člověk uskutečnit svůj životní ideál a vydobýt si místo ve společnosti, stát se někým a něčím. Praxe ho však pozvolna poučuje, že ideálního cíle musí dosahovat prostředky ne zcela ideálními, nikoli přímočaře, ale taktizováním a oportunistem. Mladý člověk chce těchto prostředků používat jen jako prostředků, jako nutného zla, ale prostředky nepůsobí jenom směrem, kterým se jich používá, ale i na toho, kdo jich používá. Člověk chátrá a degeneruje, velký ideál se mění v malou a pohodlnou praxi. Člověk, který bojuje nízkými zbraněmi, se sám stane nízkým. Havel zde řeší identitu lidské osobnosti. Ukazuje nám mravní rozklad této osobnosti, odcizenost člověka v současném světě a jeho přizpůsobivost dobovým poměrům. Specifickým rysem Zahradní slavnosti je, že hlavní postava sice bojuje o svou kariéru oportunisticky, hledá vlivné konexe a přizpůsobuje jim své názory a svoje stanoviska a je prostředky pohlcována a rozkládá

se, avšak tento rozklad není jenom mravním, ale faktickým a totálním, a neodehrává se pouze v oblasti psychologie, ale přímo v oblasti fabule. Hugo se vlivným lidem nejenom přizpůsobuje, ale přímo se v ně převtěluje, stává se jejich dokonalou imitací. Ve styku se zahajovačem se mění v zahajovače, ve styku s ředitelem, který je připraven likvidovat zahajovačskou službu, se mění v úředníka, který tuto likvidaci zdůvodňuje a bude provádět. Od fáze k fázi Hugo ztrácí jednotu své osobnosti a vzdaluje se svému původnímu já, od kterého je definitivně odtržen, když se dozví jméno poslední a nejvlivnější osobnosti. Tou osobou se stal on sám. Hugo tedy dovršuje svou kariéru tím, že jde sám k sobě na návštěvu. Demonstrace rozkladu přímo ve fabuli je zde nejviditelnější. Hugo, který se za Huga nepovažuje, nejenom nepoznává své rodiče, ale ani oni nepoznávají jeho – a všichni společně čekají na Huga Pludka, což působí velmi absurdně.

Hlavní hrdina není neuchopitelná bytost existující mimo čas a prostor. Je poutníkem v labyrintu socialistického světa. *Podobně jako poutník Jana Amose Komenského vychází i on z tepla domova, aby hledal svoji budoucnost, a dostává se do bláznivého víru pokřiveného lidského živobytí.*¹³ Zatímco pro Komenského hrdinu setkání s marností nefunkční společnosti znamená bytostnou potřebu oddělit se a najít pravdivý, svobodný kus světa, Hugo reaguje mnohem praktičtěji. Není člověkem, který by se mašinérii snažil uniknout. Je to bystrý, schopný muž moderního věku s analytickým myšlením vášnivého šachisty. Je pro něj přirozenější, když se pokusí odhalené mechanismy úřednického světa účinně využít. Systematicky si je přisvojuje prostým přejímáním frází, které se naučí využívat k ovládnutí druhých lidí. Hlavní rozdíl mezi Hugem a ostatními úředníky je právě v míře talentu, důvtipu, bystrosti. Jeho duše postrádá nutnou míru kultivace, aby byla schopna pořádně rozlišovat správné od špatného. Proto si uvědomuje jen praktické důsledky svého rozhodnutí. Ty mravní vnímat nedokáže. Nedokáže si uvědomit ani to, že nad zlem získává kontrolu jen zdánlivě.

Zahradní slavnost je hrou o frázi. Fráze je výrazem neosobnosti, funguje mechanicky, automatizuje člověka a lidské vztahy. Dá se říci, že se jedná o drama o člověku, který na každou situaci reaguje tak, jako by nejprve zalistoval ve slovníku a vybral odtud co nejpřesnější frázi. Taková frázovitost je výsledkem polovzdělanosti, která se rychle orientuje ve všem, protože ničemu důkladně nerozumí. Jádro osobnosti, která takto jedná, nelze odhalit, protože žádné nemá. Celý život reaguje na skutečnost konvencemi tak rutinovaně, že schopnost vlastní reakce už navždy ztratil. Není

¹³ Havel, V.: *Zahradní slavnost*, Větrné mlýny, Brno 2010, s. 13.

individuem, ale pouhou reprodukcí a amplifikací neosobních společenských šablon a klišé. Frázi lze potkat i tam, kde chce člověk suverénně vystupovat v prostředí, jehož konvence zná pouze povrchně či částečně. Je odhalena ve chvíli, kdy se člověk střetne se situací, pro kterou nebyl vycvičen. Skutečnost a řeč, která ji má znamenat, ztrácejí smluvený poměr. Zatímco skutečnost je živá a dynamická, zůstává řeč statická, má sklon usazovat se a kamenět. Řeč přestává sloužit, nechce pouze znamenat, ale autonomizuje se. Její autonomie je sice formální, ale ne tak pomyslná. Odtrhuje se od skutečnosti a má za jistých podmínek podivuhodnou schopnost sama ze sebe novou skutečnost tvořit a prosazovat.

V Zahradní slavnosti však není fráze vyjadřovacím a manipulačním prostředkem určitého člověka, ale hlavním aktérem celé hry. Osnuje a komplikuje zápletku, posunuje příběh, a odtržena od jedinečné skutečnosti vyrábí a prosazuje skutečnost novou a vlastní. Havel nás zavedl do světa, kde lidé nepoužívají frázi, ale kde ona užívá lidí. Toto drama můžeme chápat jako dramatickou realizaci přísloví *Fráze dělá člověka*.

Hned na začátku druhého dějství, kde se otvírá první kapitola Hugovy kariéry, jsou likvidační tajemnice a likvidační tajemník reprezentanty úřadu, založeného na frázi jako soustavě zautomatizovaných a odlidštěných šablon. Tato soustava je samozřejmě strnulá a každou živou skutečnost schematizuje a umrtvuje. Hugo odkryje logickou chybu, týkající se poměru dvou parketů. Jeho věcná argumentace však ihned ztroskotá. Neotřesitelná a dokonale fungující soustava frází obou úředníků věcnou argumentaci bleskově zpracuje, tedy převede ji do své vlastní nevěčné roviny a tam ji lehce vyvrátí.

Tajemník: *Opatříte-li si povolení organizačního výboru, můžete si i zatančit, a to na Velkém parketu A mezi půl dvanáctou a dvanáctou a pak mezi tři čtvrtě na jednu a půl druhou. Předtím je totiž Velký parket A vyhrazen likvidačně-metodické sekci, mezitím komisi likvidátorů z lidu a potom delimitační subkomisi.*

Tajemnice: *Máte-li zájem o použití rozmarných rekvizit, jako papírových kloboučků, veselých lepenkových nosů a podobně, můžete si je vyzvednout přes tajemníka vaší sekce v sekčním skladu a veselit se s nimi pak můžete v okruhu Malého parketu C.*

Tajemník: *Musíte ovšem respektovat frontu, která stojí už od odpoledne před Malým parketem C a která je bohužel nutná vzhledem k poměrně velkému zájmu o zábavu s rozmarnými rekvizitami a omezeným prostorovým množstvím Malého parketu C.*

Tajemnice: *Čím ukázněněji se zařadíte, tím dříve budete na řadě -*

Hugo: *Promiňte, ale Malý parket C je zřejmě menší než Velký parket A. Proč tedy nepřesunout zábavu s rozmarnými rekvizitami na Velký parket A a tanec sekcí na Malý parket C? Nač strkat nos do dříví, když i konipas zpívá sám? Šach!*

/Tajemník i Tajemnice se na sebe několikrát významně podívají/

Tajemnice: *Na první pohled to má logiku –*

Tajemník: *Bohužel pouze formální –*

Tajemnice: *A vlastní obsah návrhu svědčí dokonce o neznalosti některých základních principů.*

Tajemník: *Anebo vy byste souhlasil s tím, aby důstojný průběh zahradní slavnosti byl narušován nějakým dadaistickým žertováním, k němuž by určitě došlo, kdyby tak důležitý, takřka uzlový bod, jakým je Velký parket A, byl otevřen nezávazným intelektuálům?*

Tajemnice: *Z čeho ostatně usuzujete, že Velký parket A je větší než Malý parket C? Proč si pořád něco nalhávat?*

Tajemník: *Kolegové z organizačního výboru jistě dobře věděli, proč zábavu s rozmarnými rekvizitami omezili právě na prostor Malého parketu C!*

Tajemnice: *Nebo snad nemáte důvěru k usnesením organizačního výboru?*

Tajemník: *Složeného z předních pracovníků Likvidačního úřadu?*

Tajemnice: *Starých, zkušených kolegů, kteří už v době, kdy vy jste nebyl na světě, obětavě likvidovali?*

Tajemník: *Za podmínek, o kterých vaše generace nemá ani tušení?*¹⁴

Soustava frází Likvidačního úřadu je brzy znovu napadena, tentokrát Plzákem ze Zahajovačské služby. Plzák kritizuje byrokratické sklony Likvidačního úřadu a vytyčuje úředníkům úkol lidsky se uvolnit, vytvořit si teplé lidské vztahy, ale tento postoj je v podstatě stejně odlidštěný a frázovitý, jako postoj, proti němuž brojí. Nevychází z věcného a osobního poznání a názoru, ale z neosobního, uloženého schématu - z nové linie, kterou Plzák provádí. Heslo *Zbavit se frázovitosti* se stává novou frází.

¹⁴ Havel, V.: *Zahradní slavnost*, Větrné mlýny, Brno 2010, s. 16.

Plzák: *Tak to je fajn! Vůbec je tak nějak fajn, že jste přišli, že tady sloužíte – klidně si zase sedněte – udělejte si pohodlí – uvolněte se - třeba se i odstrojte – zujte – vždyť jste, sakra, tak nějak sami mezi sebou! Tak co – jak se vám líbilo mé zahájení? Dobré, co? To víte – najel jsem na to tak nějak prostě lidsky, abych to tady trochu rozhýbal! Ten lidovej tón jsem si ovšem nezvolil – je mi prostě už tak nějak dán. Nesnáším totiž fráze a ostře se stavím proti každému planému řečnění. Jde to tak nějak už z mého založení: jsem totiž docela obyčejnej člověk z masa, krve a mlíka – prostě, jak se říká, jeden z vás! A klidně jezte, jestli máte co – nebudeme přece koukat na takové formality: víte, mně fakticky nic cizího není lidské! No nic – hlavně že se mi mezi váma podařilo vytvořit takovou přátelskou neoficiální atmosféru – jsem už prostě takový, že kam přijdu, tam je hned srandy kopec! No nic – Likvidační úřad je potřebná instituce se složitou a rozsáhlou administrativní agendou. A přesto vám to tam někdy bohužel tak trochu ujede do byrokratismu. Všimly si toho už složky, rozříkalo se to nahoře - a výsledkem je tak nějak dnešní zahradní slavnost. Nebojte se, zatím skutečně nejde o nic jinýho, než abyste se v první fázi tak nějak vopravdu lidsky uvolnili, vytvořili si mezi sebou takový nějaký hezký, teplý lidský vztahy a dali prostě tak nějak na rovinu hlavy dohromady, jak by se dalo tam u vás proluftovat.¹⁵*

Likvidační úředníci se později adaptují a tím bezděky potvrzují správnost Hugovy argumentace. V té chvíli se Hugo pokusí ji rozvinout, ale ztroskotává podruhé. Soustava likvidačních úředníků se sice pozměnila, ale okamžitě se stabilizovala v novou a stejně neotřesitelnou soustavu, která stejně pohotově Hugovu argumentaci zpracuje tak, aby ji mohla opět vyvrátit. Nyní je odmítnuta jako nekonečné omílání dávno probojovaných pravd, které pouze nahrazují jednu frázi druhou. Groteskně náhlé proměny likvidačního tajemníka a tajemnice nejsou proměnami pokrytců, ale opravdového přesvědčení. *Osobnost úředníků je cele proniknuta a definována neosobností systému, který zpracovává i jejich zvraty a pro oba vytváří v největší diskontinuitě zdání kontinuity.*¹⁶

Mezi jednotlivými systémy frází dochází ke konfliktům. Nižší systém se chce s vyšším vyrovnat co nejrychleji, a často přitom přehání. Když Plzák vybízí oba úředníky, aby si povídali o umění a technice, uvádějí úředníci pohotově příklady, jak by bylo možno umění a techniky použít v likvidační praxi. Tlačí Plzáka na věcnou rovinu, na které žádný systém frází nemůže pracovat operativně. Zahajovačský mechanismus

¹⁵ Havel, V.: *Zahradní slavnost*, Větrné mlýny, Brno 2010, s. 17.

¹⁶ Tamtéž, s. 68.

začíná pracovat na prázdko a Plzákovi nezbyvá, než zpracovat jejich adaptaci ve vyšší rovině a vyvrátit ji. Proto tajemníka i tajemnici vyhodí.

Dá se říci, že druhé dějství je Hugovou životní školou. Učí se, poznává své omyly, začíná chápat mechaniku tohoto světa, chod jeho šablon, které teoreticky hlásají revolučnost, ale v praxi prosazují nehybnost. Jeho syntéza byla ovšem řízena tak křečovitou snahou vystihnout přesně Plzákovo schéma a přizpůsobit se mu, že se během řeči sám v Plzáka změnil. Přebíral Plzákovu frazeologii i životní styl tak bravurně, že se stal zdokonalenou imitací tohoto zahajovače. Poté odchází Hugo automaticky na zahajovačskou službu, realizovat svou proměnu i fakticky, tedy stát se zahajovačem. Tak se odehrávají i všechny jeho další transformace. Nejprve vystihuje rozhodující názor, rychle se mu adaptuje a hned se stává jeho lidským zhmotněním. Hugo nakonec neví, čí je, jelikož přeměn je mnoho a střídají se překotně.

V Zahradní slavnosti schází událost. Od začátku do konce se děj posouvá nikoliv objektivními ději, ale výklady, interpretacemi. Výklady jsou zkreslené, falešné a pouze předpokládané, tušené. Ve hře se spíše mluví, než jedná. Převládají zde dialogické reflexe, které k významným událostem nejenom míří, ale přímo je vyvolávají a tvoří. Jedna interpretace dává do pohybu další. Na začátku hry stojí falešný dohad, na konci je zrušen Likvidační úřad i Zahajovačská služba a je vybudována gigantická instituce Ústřední komise pro zahajování a likvidování, a jejím šéfem se stává Hugo Pludek, který byl před čtyřicetihodinami bezvýznamnou nulou. Opět se jedná o velmi absurdní situaci.

Postavy v Zahradní slavnosti se jeví jako jednostranná zhmotnění určitých postojů a postupů. Hugo vládne souborem vědomostí, které dovede aplikovat a obměňovat, nikdy jimi však nedospěje vlastnímu názoru. Je tedy typem reprodukčním. Hugo si libuje ve hře v šachy. Šachy pro něj nejsou jen činností, kterou se může naprosto izolovat od rodiny, společnosti a světa. Vyjadřují i jeho logicko-matematické myšlení. Jeho intelektualita je bezcílná, samoúčelná, je pouze nástrojem, jehož objektivita je podtržena zvláštním způsobem jeho hry. Hraje partie sám proti sobě, jednou táhne za bílé, podruhé za černé, když na jedné straně prohrává, na druhé vyhrává. Hugo je opravdu zlomen až ve chvíli, kdy mu rodiče představí svět jako šachovnici, na které může stejně jako dosud, jen s většími možnostmi, řešit dosavadní úkoly. Připomíná jakýsi kybernetický stroj. Je bez názoru a dovede dokonale všechny názory absorbovat. Také ostatní postavy jsou schopny se převtělovat, ale Hugo je předčí dokonalejším provedením a rekordním tempem. Vždy nechává soupeře daleko za sebou.

Hugo: *Ano. Mám totiž řadu specificky zahajovačských vlastností a předpokladů a chápu, myslím, i tak nějak smysl a poslání zahajovačství.*

Ředitel: *Podle mého názoru je zahajovačství tak nějak specifickou formou výchovné práce. Nebo ne?*

Hugo: *Ano. Ale zároveň i její specifickou metodou.*

Ředitel: *Tak formou nebo metodou?*

Hugo: *Obojím zároveň. A právě v této zvláštní jednotě je jeho specifika.*

Ředitel: *Podnětné!*

Hugo: *Že?*

Ředitel: *Co je ale potom specifické pro obsah zahajovačství?*

Hugo: *Jeho specifická forma.*

Ředitel: *Podnětné!*

Hugo: *Že?*

Ředitel: *Co je ale potom specifické pro formu zahajovačství?*

Hugo: *Jeho specifická metoda.*

Ředitel: *Podnětné!*

Hugo: *Že?*

Ředitel: *Co je ale potom specifické pro metodu zahajovačství?*

Hugo: *Jeho specifický obsah.*

Ředitel: *Trojnásob podnětné!*

Hugo: *Že, že, že?*

Ředitel: *Ano.*

Hugo: *Ano. A tuto specifickou souvztažnost lze nazvat základním zahajovačským trojúhelníkem.*

Ředitel: *Ano?*

Hugo: *Ano. Přičemž specifickým znakem tohoto trojúhelníku je právě jeho trojúhelníkovitost.*

Ředitel: *Ano?*

Hugo: *Ano.*

Ředitel: *To je vskutku podnětný přínos do žhavé problematiky zahajovačské teorie!*

Hugo: *Že? Jsem rád, že si rozumíme!*

Ředitel: *Já jsem taky moc rád!*¹⁷

Rodina Huga Pludka je maloměšťácká. Otec Pludek je vlastně prvním tvůrcem fráze, která je tradicionalistická, opřená o věčnost lidové moudrosti. Od přísloví a rčení míří pludkovská fráze k vytvoření celé soustavy, k filosofii středních vrstev, které procházejí dějinami nedotčeny, stávají se jejich trvalou silou a dělají dějiny dějinami. Žádná epocha nemůže existovat bez střední vrstvy, kdežto střední vrstvy mohou existovat nezávisle na všech epochách.

Pludek: *Ano! Žabinec bez brčka neusmažíš! A proč? Jestli si v dějinách různé vrstvy vyměňují svá dějinná postavením, pak jediné střední vrstvy procházejí dějinami nedotčeny, protože žádné jiné vrstvy se nesnaží zaujmout jejich postavení a střední vrstvy si tudíž nemají s kým co vyměňovat a zůstávají tak jedinou skutečně trvalou dějinnou silou. A právě proto střední vrstvy, milý synu, spojují dějiny v jeden celek a dělají dějiny dějinami!*¹⁸

*Důležitou pozici ve hře mají zřetelně nesmyslné variace idiomů, rčení a přísloví, jejichž pravidelné - až refrénovité – zařazování do textu navozuje pocit absolutní nekomunikace.*¹⁹

K zobrazení absurdity života používá Havel právě parodií různých sloganů a rčení, opakování prázdných funkcionářských frází, z nichž jsou některé pronášeny v ruském a slovenském jazyce, a předlouhých monologů výše postavených pracovníků. Takový jazyk již neslouží porozumění světu a lepší komunikaci mezi lidmi, naopak, čím více frází lidé pronášejí, tím méně chápou svět a druhé lidi. Řeč postav je zároveň zdrojem absurdního humoru. K hlavním principům výstavby této hry patří jistě neustálé opakování, obměňování motivů, kompozičních postupů i jazykových prostředků. Jazyk plní opačnou funkci, než je mu určena, funkci nedorozumění.

4.1.2 Čekání na Godota Samuela Becketta

Premiéra této Beckettovy hry proběhla 23. ledna roku 1953 v Paříži v Théâtre de Babylone. Její ohlas byl nevídaný a ohromující. Bouřlivé reakce publika následované vlnou nebyvalého zájmu dokázaly rázem zachránit toto divadlo, ve kterém byla hra

¹⁷ Havel, V.: *Zahradní slavnost*, Větrné mlýny, Brno 2010, s. 40.

¹⁸ Tamtéž, s. 10.

¹⁹ Štěrbová, A.: *Modelové hry Václava Havla*, Univerzita Palackého, Olomouc 2002, s. 16.

uvedena. Z neznámého spisovatele irského původu se přes noc stal autor, o němž se hovoří. Čekání na Godota psal Beckett ve francouzštině mezi 9. říjnem 1948 a 29. lednem 1949. Tato přelomová hra málem nikdy nespátřila divadelní prkna, jelikož ji odmítlo třicet pět divadelních ředitelů, podle kterých byla hloupým vtipem. Hra pro ně představovala nepochopitelnou, nehratelnou hloupost, pouhé předvádění se.

Když Beckett v roce 1942 v poslední chvíli unikl se svou pozdější ženou Suzanne před razií gestapa, putovali společně pěšky až do Rousillonu, horské vesničky ležící v neokupované jižní části Francie. Jednalo se o více než dvě stě kilometrů chůze. Během cesty se hašteřili o to, kdo má lepší boty, kdo bude mít v noci deku, kdo z nich je vtipnější a podobně. Uprostřed největší strasti se během této nebezpečné cesty smáli jako šílení. V noci spali v příkopech a jedli, co cestou našli na polích. Spoustu motivů z této cesty později autor použil ve své tvorbě, nejvíce právě v Čekání na Godota, kde se podobné scény odehrávají mezi dvěma hlavními protagonisty.

Čekání na Godota je tragikomedii o dvou dějstvích. Neprobíhá zde děj, který by mohl vyústit do závěrečného rozuzlení. Vlastně se jen opakují stejné nebo podobné absurdní situace, popřípadě jen málo obměněné repliky dvou hrdinů. Tuláci Vladimír a Estragon čekají na téměř prázdné scéně na něco nebo na někoho – na jakéhosi neznámého Godota, který by snad mohl změnit jejich beznadějný životní osud. *Pro Becketta znamená katastrofa stav, který nezačal a neskončí, a proto jsou jeho ruiny ruinami a ničím jiným, svět, v němž se jeho postavy vyskytují, je stav všeobecného rozkladu bez začátku i konce, a proto každé očekávání, pokud by mělo být spojeno s nadějí, nedává smysl.*²⁰

Nekonečné chaotické dialogy tuláků Vladimíra a Estragona, kteří se oslovují jako Gogo a Didi, na téma jejich osudu, plné banalit a prázdných floskulí, přeruší jen dvě scény pána Pozza a jeho otroka Luckyho, který je vlečený na provaze jako pes. S nimi také vedou oba tuláci absurdní hovor a konfrontace s nimi je beze smyslu. Pozzo s bičem symbolizuje bezmeznou moc, vychloubačnou a brutální povahu. Naopak Lucky je ponížený, neschopný projevit svou vůli, je věčnou obětí bez rozumu. Zajímavý je moment ve druhém dějství, tedy nazítří, kdy se ve stejné době a na stejném místě takřka opakuje stejná scéna, ale je zde výměna pozic těchto dvou postav. Pozzo oslepl, stal se závislým na Luckym a tulácích. Fascinující je, že i když se mohl Lucky k Pozzovi obrátit zády, neudělal to a stále mu sloužil jako otrok dále.

Vladimír: *Kam máte namířeno?*

²⁰ Císař, K., Koťátko, P.: *Beckett: filosofie a literatura*, Filosofia, Praha 2010, s. 131.

Pozzo: *O podobné věci se nestarám.*

Vladimír: *Hrozně jste se změnil.*

Lucky, obtížený zavazadly, se postaví před Pozza.

Pozzo: *Bič!*

Lucky odloží zavazadla, hledá bič, najde ho, podá Pozzovi, uchopí zavazadla.

Provoz!

Lucky odloží zavazadla, vloží Pozzovi do dlaně provaz, uchopí zavazadla.²¹

Opakováním a návraty variujících se významů se stupňuje celkový pocit bezvýchodnosti, absurdity – Godot zkrátka nepřijde. I přes všechny pochybnosti nemohou oba hlavní hrdinové ukončit čekání. Zůstávají opuštěni sami v sobě, není nikdo a nic, co by jim pomohlo řešit jejich starosti, utrpení, zklamání a snad i radosti. Mohli bychom říci, že se jedná o pochmurnou komedii s groteskními obrazy. Těmito obrazy jsou například klaunské scény pádů, obouvání a zouvání bot, padání kalhot. Beckett podává obraz člověka postmoderní doby, v níž se hroubí mezilidské vztahy a ztrácí pocit smyslu života. Neustále se objevují otázky, odkud přicházíme, kam jdeme. Ve hře jsou rekapitulovány, kladeny marně, působí absurdně a zůstávají bez odpovědi. Nejsou zodpovězeny zřejmě proto, aby si na ně mohl každý odpovědět sám.

Když se po válce vrátil Beckett se svou ženou do Paříže, spatřil jednoho dne na ulici velký dav lidí. Přišel blíž a chvíli stál s ostatními, ale stále se nic zásadního nedělo. Lidé stáli klidně a z obou stran pozorně zírali do prázdné silnice. Na něco zjevně čekali. Zeptal se, co se tam děje. Jeden z přihlížejících mu odpověděl, že sledují cyklistický závod. Beckett po chvíli dalšího čekání namítl, že žádné cyklisty nevidí. Dotyčný mu odvětil, že už všichni projeli a čeká se jen na pana Godota. Dál s nimi tedy čekal, ale cyklista nepřijel. Tak se zrodil tajemný pan Godot. Pochopitelně se nabízí otázka, kdo je vlastně ve hře Godot. Přesnou odpověď nelze nikdy dostat. Může být jistým ztělesněním dobra, smyslem života či pouhým žertem. Ovšem zajímavější je otázka, jakou prosbu k němu Vladimír a Estragon chtěli vznést, na co že se ho chtěli zeptat. Krutá je zde ubíjející všednost, s níž se postavy plouží kamsi v dál, bez velkého cíle, bez velkého nebezpečí, a přesto nemají klid.

Vladimír: *Počkáme, až co nám řekne.*

Estragon: *Kdo?*

²¹ Beckett, S.: *Čekání na Godota*, Větrné mlýny, Brno 2010, s. 188.

Vladimír: *Godot.*

Estragon: *A je to.*

Vladimír: *Budem aspoň vědět, na čem jsme.*

Estragon: *Na druhý straně by možná bylo lepší kout železo, doku... nevychladne.*

Vladimír: *Jsem zvědavěj, co nám řekne. To nás k ničemu nezavazuje.*

Estragon: *Co jsme to po něm vlastně chtěli?*

Vladimír: *Tys u toho nebyl?*

Estragon: *Nedával jsem pozor.*

Vladimír: *Já vlastně... Nic určitýho, myslím.*

Estragon: *Na něco jsme se ho ptali.*

Vladimír: *To je ono.*

Estragon: *Vznesli neurčitou prosbu.*

Vladimír: *Tak.*

Estragon: *Co on?*

Vladimír: *Že uvidí.*

Estragon: *Že nemůže nic slíbit.*

Vladimír: *Že si to musí nechat projít hlavou.*

Estragon: *Odpočat a fit.*

Vladimír: *Poradit se se ženou.*²²

Hra způsobila u publika šok, protože dokonale korespondovala s bezčasím vězeňského života. Postavám Estragona a Vladimíra, kteří čekají na blíže neurčený zásah zvnějška, který by je vytrhl ze životní marnosti, trestanci velmi dobře rozuměli a plně se s nimi ztotožnili. Paradoxem je, že Godot nezachycoval životní pocity vězňů, ale běžných lidí, což si publikum ani v nejmenším neuvědomovalo.

Struktura tohoto prvního Beckettova dramatického textu má ve srovnání s dalšími jeho texty určenými pro divadlo ještě vcelku blízko ke konvenčněji pojatému dramatu. Dělí se například na dvě dějství, která jsou vystavěna z jednotlivých situací sestavených ze scénických poznámek a replik adresovaných postavám, jež na ně

²² Beckett, S.: *Čekání na Godota*, Větrné mlýny, Brno 2010, s. 48.

reagují. Určité tendence k rozpadu dramatické struktury a narušování konvenčních dramatických regulí jsou zde ovšem patrné.

Čekání na Godota se odehrává během dvou dnů na místě, které není blíže specifikováno. Bezpečně o něm víme jen to, že se jedná o venkovskou cestu, kde je strom. Více podrobností o místě, kde se odehrávají setkání obou tuláků, autor neudává. Lze se ještě dozvědět pár dalších podrobností z některých replik. Například cesta, po které Estragon a Vladimír přišli, leží na pozemku Pozza, nachází se nad nějakým svahem a v dálce se táhne dlouhý obzor. V této dramatické prvotině se ještě nepokouší o proměnu chápání a využití scénického prostoru, jak to učinil ve hrách následujících.

Každé z obou dějství je svébytným komplexně pojatým celkem, obě se odehrávají bez jakéhokoli časového přerušování vždy během jednoho večera, přičemž není jisté, zda druhé dějství skutečně následuje den po setkání v prvním dějství, jak se o tom Estragon s Vladimírem ve druhém dějství zmiňují. Je to jakési bezčasí, v němž se klidně první dějství mohlo odehrát poměrně dlouho před setkáním, k němuž došlo ve druhém, například měsíc, rok či několik let. Čas je zde veličinou proměnlivou, jelikož jde o čekání. Vždyť každý, kdo na něco či na někoho čekal, velmi dobře ví, jak subjektivním vnímáním plynutí času se čekání projevuje. Obě dějství jsou rámována dvěma událostmi: na začátku setkáním Estragona a Vladimíra, na konci jejich odchodem. Jakmile se v prvním dějství objeví dvojice pána a sluhy, lze se domnívat, že tito dva mohou být podobně staří jako Vladimír s Estragonem. Avšak ve druhém se Pozzo a Lucky objeví fyzicky značně zchátralí, zatímco u obou tuláků nic nenasvědčuje výraznější fyzické sešlosti. Nesmíme zapomínat, že Čekání na Godota je podobenstvím. Ze subjektivního hlediska mohl pro Estragona a Vladimíra skutečně uplynout pouze jediný den, a tak na nich není patrná žádná vizuální změna, která by odpovídala delšímu uplynulému časovému úseku. Vyvstává otázka, proč se v případě Pozza a Luckyho jeví, že jim uplynul mnohem delší časový úsek než jeden den. Jsou k sobě totiž materiálně připoutáni. Tato závislost se zdá být tím, co zapřičiňuje, že podléhají plynutí času. Oba jsou otroky hmotného světa, jsou oběťmi vztahu založeného na dichotomii pán a sluha, ani jeden tak nezná svobodu bytí. Oba jsou beznadějně připoutáni k hmotnému světu, jejich vnímání života je jiné než v případě Estragona a Vladimíra, kteří jsou schopni vnímat duchovní přesahy své existence a nesoustřeďují se na materiální statky.

Vladimír a Estragon jsou oproti Pozzovi a Luckymu vůči sobě vyvázáni z jakýchkoli vztahových poměrů nadřazenosti a podřazenosti. Přestože se občas přou, mají se tu a tam navzájem plné zuby, ačkoliv Estragon páchne, nedokážou žít zcela o

samotě. Jejich předností je svoboda volby – zda čekat na Godota, nebo propadnout beznaději a skoncovat se životem. Na rozdíl od Pozza a Luckyho, kteří svobodu volby nemají, se oba hrdinové na nic hmotného neupoutávají. Jejich tělesné potřeby jsou redukovány na základní potřeby přežití a jejich duševní potřeby na to, aby se vzájemně podporovali ve vytrvání čekání na Godota, který jim má přinést spásu. Potřebují neosamět a společně si krátit čekání vzájemnými rozmluvami a podporou. Kdyby se jednomu sebevražda podařila, co by si počal ten druhý?

Estragon: *Pojď sem.* (Vleče Vladimíra ke stromu.)

Ticho.

Co se takhle oběsit?

Vladimír: *Na čem?*

Estragon: *Nemáš kousek provazu?*

Vladimír: *Ne.*

Estragon: *Takže je to v tahu.*

Vladimír: *Pojď pryč.*

Estragon: *Počkej, pásek.*

Vladimír: *Ten je moc krátkej.*

Estragon: *Zatáhneš mě za nohy.*

Vladimír: *A kdo zatáhne mě?*²³

Pro obě dvojice plyne čas odlišně. Jinak plyne pro Estragona a Vladimíra, poněvadž neputují stále jen odkudsi kamsi, ale čekají. To je specifický stav, v němž každý subjekt může vnímat plynoucí čas velmi různorodě. Jednotlivé dny jim proto mohou ubíhat pomaleji, než kdyby jejich volbou či údělem nebylo čekání, ale nějaká kreativní činnost. Každý den jim ubíhá podobně jako jiný, jednotlivé dny si jsou navzájem podobné a vlečou se nesnesitelně pomalu. A navíc se vše uskutečňuje bez vyhlídky na lepší časy.

Nemůžeme si být zcela jisti tím, zda se ve hře skutečně vyskytují pouze dvě dvojice a jeden chlapec jako postava pátá. První dvojicí jsou tuláci Estragon a Vladimír, druhou Pozzo a Lucky a třetí je postava chlapce. Ten se objeví na konci každého

²³ Beckett, S.: *Čekání na Godota*, Větrné mlýny, Brno 2010, s. 198.

dějství, avšak ve druhém se s velkou pravděpodobností nejedná o téhož chlapce, nýbrž o jeho bratra dvojče.

Chlapec: *Pane...*

Vladimír se otočí.

Pan Albert?

Vladimír: *Tak znovu. (Pauza) Nepoznáváš mě?*

Chlapec: *Ne, pane.*

Vladimír: *Byls tu včera?*

Chlapec: *Ne, pane.*

Vladimír: *Dneska jsi tu poprvé?*

Chlapec: *Ano, pane.*

[...]

Vladimír: *Jak se daří bratrovi?*

Chlapec: *Je nemocný, pane.*

Vladimír: *Možná to byl on, včera.*

Chlapec: *Nevím, pane.*²⁴

Estragon a Vladimír jsou tuláci, kteří se potkávají a tráví spolu úseky jednotlivých dnů, přičemž připomínají cirkusové klauny obsazené do rolí tuláků. Úloha klauna je dvojí – vyplnit svým vystoupením čas mezi dvěma cirkusovými čísly a v parodické nadsázce předvádět někoho či něco jiného. A to přesně oba dělají. Oba si svými dialogy vyplňují čas a také parodují Pozza a Luckyho a dokonce později parodují i sami sebe.

4.1.3 Plešatá zpěvačka Eugène Ionesca

Plešatá zpěvačka byla napsána v roce 1948 a poprvé byla uvedena 16. května 1950 v Théâtre des Noctambules v Paříži. Když se začalo připravovat její první uvedení, název textu zněl *Anglicky snadno a rychle*. Během jedné zkoušky měl herec, který ztvárňoval postavu Požárníka, momentální výpadek paměti a v pasáži, v níž líčí historku nazvanou Rýma, vynechal několik vět a navíc místo blond'atá zpěvačka řekl

²⁴ Beckett, S.: *Čekání na Godota*, Větrné mlýny, Brno 2010, s. 193.

plešatá zpěvačka. Ionesco byl zkoušce přítomen v hledišti, zkoušku přerušil, vyskočil a vykřikl, že název je na světě. Do 16. června se uskutečnilo dvacet pět repríz. Vydána byla poprvé 4. září 1952. Plešatá zpěvačka byla prvním představitelem absurdního dramatu uvedeným u nás. Založila tradici absurdního divadla.

Tato Ionescova hra je klasickým jednoaktovým absurdním dramatem. Netradičně pojatý dramatický konflikt inspirovaly nepřírozené rozhovory v konverzační příručce angličtiny. Nudící se manželé Smithovi ve svém domě na londýnském předměstí, k nimž přichází na návštěvu Martinovi, vedou fantasmagorickou konverzaci plnou slovních nesmyslů, banalit, otřepaných jazykových klišé a nesouvislých vět, která vyvolává bezvýchodnou, nicotnou situaci. Banální konverzační obraty, které si nejdříve s návštěvou vyměňují, v průběhu hry nabývají na agresivitu a ztrácejí stále více komunikativní charakter. Každý chce prosadit svou neměnnou pravdu, což dělá situaci tragičtější. Ukazuje se odcizený konzumní svět, zmanipulované postavy upadající do konformismu. Do rozhovoru vpadne velitel hasičů, aby uhasil požár, který má vypuknout na několika místech ve městě. Po ujištění, že nikde nehoří, všechny postavy, včetně sluzky, která se vydává za Sherlocka Holmese, pokračují ve fantasmagorickém přívalu slovních nesmyslů. Jde o tzv. tragédii řeči, kdy jazyk jako základní prostředek komunikace přestává plnit svou funkci a je příčinnou lidského nedorozumění. Neustálým opakováním frází se odvádí pozornost od skutečných problémů.

Pan Smith: *Ach, jo, jo, jo, jo.*

Ticho.

Pan Martin: *Trápí vás něco?*

Ticho.

Paní Smithová: *Ne, ale je hned podělaný.*

Ticho.

Paní Martinová: *Ale, pane, ve vašem věku, to byste už neměl.*

Ticho.

Pan Smith: *Srdce už nezná věku.*

Ticho.

Pan Martin: *To je pravda.*

Ticho.

Paní Smithová: *Říká se to.*

Ticho.

Paní Martinová: *Také se říká opak.*

Ticho.

Pan Smith: *Pravda je někde uprostřed.*

Ticho.

Pan Martin: *To je správné.*²⁵

Již v tomto svém prvním dramatickém textu využívá autor všemožné způsoby, jejichž prostřednictvím bortí řadu dosavadních divadelních oficiálních konvencí. Některé z jedenácti výstupů by mohly fungovat jako samostatné krátké dramatické skeče, neboť se jedná o veskrze kompaktní, více či méně uzavřené celky. Zejména výstup číslo I., kde pan a paní Smithovi hovoří o banálních domácích tématech, jako je jídlo či jejich známí, výstup číslo IV., ve kterém Smithovi dojdou na základě chladných, logických úvah k závěru, že jsou již několik let manželé a mají spolu dokonce dítě, výstup číslo VIII., kdy na návštěvu přijde Velitel požárníků a vede s manželi Smithovými a Martinovými společenskou konverzaci a výstup číslo XI., kde se manželé Smithovi a Martinovi navzájem hádají, avšak jednotlivé repliky postrádají logický smysl a celá situace končí prudkou hádkou. Nicméně by bylo jistě pošetilé pokoušet se je z kontextu celistvého dramatického textu vyjímat. Plešatá zpěvačka funguje jako kompaktní celek, a to i přes svou značně rozvolněnou dramatickou strukturu, která by mohla svádět k případnému inscenování pouze určité části textu, jak to například udělal pražský divadelní Spolek Kašpar, který uvedl pouze prvních pět výstupů.

Ačkoliv má Plešatá zpěvačka v podtitulu označení antidrama, čímž ji chtěl Ionesco postavit do opozice vůči konvencím oficiálního, klasického, vysokého dramatu, jedná se o uzavřený, celistvý dramatický text, který má svou pevně danou strukturu. Je zde sledován zřetelný příběh dvou podivínských manželských párů a tato linie je v průběhu jedenácti výstupů průběžně zcela záměrně přerušována vstupy služebné Máry, příchodem Požárníka či údery pendlovek a zvoněním domovního zvonku.

Hned první výstup zavádí čtenáře do světa mechanizovaných bytostí a vitalizovaných předmětů. Manželé Smithovi jsou zde zpodobněni jako neživé loutky, zatímco pendlovky nebo domovní zvoněk se projevují jako samostatně jednající bytosti, kterým jejich vlastní vůle umožňuje jednat. Paní Smithová vede povrchně mechanický

²⁵ Ionesco, E.: *Hry*, Orbis, Praha 1964, s. 21.

monolog a pan Smith si čte a přitom v pravidelných intervalech bezmyšlenkovitě pomlaskává.

Paní Smithová: *Vida, devět hodin. Pojedli jsme polévku, rybu, brambory opékané na slanině a anglický salát. Děti pily anglickou vodu. Najedli jsme se dnes večer znamenitě. To proto, že žijeme na londýnském předměstí a že se jmenujeme Smithovi.*

Pan Smith čte dále, pomlaskává.

Brambůrky na slanině jsou znamenité, olej v salátě nebyl žluklý. Olej od kupce na rohu je mnohem kvalitnější než olej od kupce odnaproti. Je dokonce lepší než olej od kupce dole pod kopcem. Neříkám, že by jejich olej byl špatný.

Pan Smith čte dále, pomlaskává.

Ale olej od kupce na rohu je vždycky nejlepší.

Pan Smith čte dále, mlaská.

Máry uvařila tentokrát brambory znamenitě. Posledně je nedovařila. Mám je ráda jen když jsou dobře uvařené.

Pan Smith čte dále, mlaská.²⁶

Již sama úvodní scénická poznámka budí dojem mechanicky napsaného textu: *Anglický středostavovský interiér s anglickými klubovkami. Anglický večer. Pan Smith, Angličan, sedí v klubovce a má na nohou anglické pantofle, kouří svou anglickou dýmku a čte anglické noviny u anglického krbu. Má anglické brýle a malý šedivý anglický knírek. Vedle něho v jiném anglickém křesle paní Smithová, Angličanka, spravuje několik anglických punčoch. Dlouhá chvále anglického mlčení. Anglické hodiny odbíjejí 17 anglických úderů.*²⁷ Vše by mohlo nasvědčovat tomu, že scénickou poznámku vytvořil nějaký přístroj nebo počítačový program, který nemá náležitý cit pro užívání jazyka, jehož cílem bylo pouze sdělit potřebné údaje bez ohledu na styl tohoto sdělení. V jediném odstavci se tak několikrát opakuje stejné slovo anglický, což vzbuzuje komický efekt, neboť dojem neobratně napsané pasáže evokuje autorovu jazykovou neobratnost, která je tímto opakováním vnímána jako chybná. Vzniká dojem, jako by i samotný autor byl jednou z oněch živoucích loutek, které jsou přítomny na jevišti. Předstírá, že podlehl automatismu zákonitostí, kterými je text ovládán, tedy zákonitostí mechanismu, jenž postavám na jevišti neumožňuje mít zcela svobodnou vůli, zatímco neživým předmětům má tendenci svobodnou vůli připisovat. Vyvstává otázka, kdo je

²⁶ Ionesco, E.: *Hry*, Orbis, Praha 1964, s. 7.

²⁷ Tamtéž, s. 7.

tím, jenž postavy ovládá, jsou-li podobny loutkám, jsou-li jejich pohyby mechanické a zbavené lidské dynamiky a je-li jejich chování zmechanizované.

Pendlovky svým odbíjením času zasahují do promluv postav v průběhu celé hry. Pokaždé, když začnou odbíjet, hovořící osoby zmlknou, jako by se nejednalo o údery hodin, ale o repliky pronášené nějakou jinou postavou. Ihned na začátku prvního výstupu oznamovalo sedmnáct úderů, že je pět hodin odpoledne. Paní Smithová však tomuto sdělení nepochopila a domnívala se, že je devět hodin večer. První výraznější nedorozumění ve hře nezpůsobila slova, ale údery hodin neobsahující lexikální jednotky. Paní Smithová přitom reaguje, jako by se nejednalo o údery hodin, ale o slova. Pendlovky se svými zásahy do promluv mnohem více blíží skutečně jednajícím dramatické postavě než pouhé rekvizitě. Vždy když se ozve odbíjení pendlovek, manželé Smithovi zmlknou a chovají se tak, jako by poslouchali repliku někoho třetího. Zvuk pendlovek však pro ně nenesl žádné jiné sdělení než informaci o časovém údaji, neboť kromě první repliky paní Smithové na jejich odbíjení nereagují.

S obdobnou situací se lze setkat také v VII. výstupu, kdy se zase jako svobodomyšlně jednajícím bytost projevuje domovní zvonek. Začne zvonit sám od sebe, aniž by za dveřmi stál někdo, kdo by ho uváděl stisknutím do chodu. K tomu dojde celkem čtyřikrát, přičemž počtvrté už na zvonek opravdu někdo zazvoní. Ani domovní zvonek tím pádem zcela neztrácí svou funkci. Kromě toho má určité specifické schopnosti, které takovému přístroji běžně nejsou vlastní – může se odhodlat sám od sebe zazvonit, když se mu zlíbí. Jakmile mezi manželi Smithovými vznikne dialog, jeho jednotlivé repliky jsou sice reakcemi na předchozí vyřčené repliky, nicméně princip rušivé akce vstupující do promluvy převezmou místo mlaskání pana Smitha svým odbíjením pendlovky.

Dialog postav je mnohdy zbavován smyslu nebo je v rozporu s obvyklým způsobem vedení dialogu z hlediska logiky a společenských zvyklostí. Slova jsou někdy dokonce nahrazena citoslovci, na která však ostatní postavy reagují, jako kdyby se jednalo o sdělení konkrétních faktů. Jinde jsou zase určitá slova nahrazena nesprávnými pojmy, čímž věta postrádá smysl nebo dává smysl odlišný, než by dávala měla, anebo věty patřičný smysl sice dávají, nicméně celkové sdělení postrádá logiku.

Pan Smith: *Hm.*

Ticho.

Paní Smithová: *Hm, hm.*

Ticho.

Paní Martinová: *Hm, hm, hm.*

Ticho.

Pan Martin: *Hm, hm, hm, hm.*

Ticho.

Paní Martinová: *Ó rozhodně.*

Ticho.

Pan Martin: *Jsme všichni nachlazení.*

Ticho.

Pan Smith: *Avšak není chladno.*

Ticho.

Paní Smithová: *Není průvan.*

Ticho.

Pan Martin: *Oh, nikoliv, naštěstí.*²⁸

Závěrečný XI. Výstup je vyvrcholením toho, k čemu veškerá komunikace složená z bizarních, automaticky odříkávaných replik po celou dobu spěje. Stáváme se svědky jakési obdoby babylónského zmatení jazyků. Namísto toho, aby každý z promlouvajících hovořil jiným jazykem, hovoří všichni sice stejným jazykem, přesto si však nerozumějí. Ani se nepokoušejí si navzájem porozumět. Jednotlivé repliky postav často ani nereagují na předchozí. Cílem není, aby se postavy na něčem dohodly. Jejich jednání se jeví jako zbytečné, protože podstatou jejich komunikace je pouze samotný proces dorozumívání.

I samotný text se zdá být v područí mechaničnosti. Když hra končí, zavírá se opona a dochází k tomu, že se vzápětí zase otevírá a celá hra začíná od začátku, ovšem s tím rozdílem, že manželé Martinovi si vymění role se Smithovými, přičemž Martinovi pronášejí shodné repliky, jaké prve říkali Smithovi. Absurdní stereotyp se tak opakuje. To znamená, že by se Plešatá zpěvačka opakovala do nekonečna, neboť jakmile by i druhé opakování dospělo k závěru, znovu by přišla na řadu ona scénická poznámka, která určuje, že se má vše opakovat zase od začátku, jen s rozdílem spočívajícím v další výměně obou manželských párů. Mechanismus by tak stále plynul dokola, až dokud by

²⁸ Ionesco, E.: *Hry*, Orbis, Praha 1964, s. 20.

nedošlo k přerušení energie či síly, která ho uvádí do chodu, čímž by se zastavil jako tovární pás na konci směny.

4.2 Porovnání vybraných titulů

Představitelem českého absurdního dramatu je v této práci Václav Havel. Linie východoevropská je specifická tím, že divadlo se stává zrcadlem absurdního systému a odlidštěného člověka. To lze výborně vidět právě ve hře Zahradní slavnost, kde se odlidštěným člověkem stává sám hlavní hrdina Hugo Pludek. Stává se cizí sám sobě a v závěru hry se už ani nepoznává, ztrácí svou identitu. Autorovým záměrem bylo ukázat tento absurdní, odcizený systém. Pro tuto linii absurdního dramatu je typická inspirace triviálními každodenními situacemi. Člověk je situacemi běžného života zaskočen, ničím si nemůže být jistý.

Dalším znakem je, že se autoři snaží zobrazit nesmyslnost rozhovorů a banality. Pro postavy je typická přihlouplost, omezenost. Výrazná je také neschopnost člověka naslouchat druhému, domluvit se. To, že lidé nejsou schopni se domluvit, Havel výborně vykresluje v jiné hře s názvem *Audience*, kde se hlavní protagonisti, dělník v pivovaru Vaněk a nadřízený sládek, točí svou konverzací v nesmyslném bludném kruhu.

Představiteli francouzského absurdního dramatu jsou zde Samuel Beckett a Eugène Ionesco. Tito dva autoři jsou francouzskými dramatiky, ale je zajímavé, že oba jsou jiného původu. Beckett je původem Ir a Ionesco Rumun. Až během svého života se usazují ve Francii. Nemají společné pouze toto, v jejich dílech je také mnoho podobností.

Pro západoevropskou linii je typická úzkostná situace, v níž jsou postavy zachyceny a nemohou se z ní vymanit. Jsou bezmocní, osamělí. V úzkostné situaci jsou Estragon s Vladimírem v *Čekání na Godota* a svým způsobem i manželé Smithovi. Estragon s Vladimírem čekají na jistého pana Godota, který je má z bídne situace vysvobodit, ale bohužel neví, kdo jím má být ani čím je má zachránit, což je na jejich situaci ještě ubožejší. Smithovi se také pohybují v bludném kruhu, jsou v pasti, kterou na ně přichystal život. Poddali se stereotypu a není zde žádná naděje, nikdo, kdo by je probudil ze snu.

Charakteristickým rysem francouzské linie je degradace jazyka jako dorozumívacího prostředku a nesouvislý děj. Jazyk ztrácí svůj smysl, už zde není proto, aby sloužil ke komunikaci. Jazyk pozbývá svou základní sdělovací funkci. U manželů Smithových jde v některých případech o pouhé plácání slov. Postavy na sebe mnohdy

nereagují. Že se ani nesnaží se pochopit, je ovšem ještě více pobuřující a odstrašující. Jako by z postav přímo vyzařovala prázdnota, kterou jsou naplněny místo lásky a vzájemného pochopení.

Na krizi jazyka upozorňují nejen autoři francouzští, nýbrž i Václav Havel. Právě nedorozumění mezi lidmi je společným znakem obou linií. Havel se pokusil o zesměšnění jazyka tím, že v Zahradní slavnosti hromadí fráze, komolí různá úsloví, využívá obecnou češtinu. Jeho postavy často špatně vyslovují cizí slova. Jazyk se stává prostředkem manipulací s člověkem. Postavy se často snaží vyjadřovat odborně, ale ve skutečnosti to spíše působí směšně. Podobně se chová v Čekání na Godota Lucky na konci prvního dějství, kdy na příkaz odříká dlouhý a komplikovaný text, který se sice při nepozorném poslechu jeví jako odborné filozofické pojednání, ale ve skutečnosti však postrádá souvislost a jeho logika je narušena. Jde o podivnou spleť různých tematicky pojatých motivů. Ačkoli jednotlivé větné celky dávají smysl, nevyplývá z nich žádná související ucelená myšlenka. Celé to působí, jako by se jednalo o zvukovou nahrávku pouštěnou na přehrávači, nikoli jako o svobodně myslící, logicky uvažující lidskou bytost. Opět zde Beckett poukazuje na nesmyslnost jazyka a jeho destrukci. Precizně odříkávaný monolog zcela postrádá smysl, navíc je psán bez interpunkce, čímž je smysl vyřčeného ještě oslaben.

LUCKY (*monotónně*) *Vzhledem k existenci osobního kvakva Boha jak vyplývá z nedávného veřejného průzkumu Poinçonova a Wattmannova s kvakvakvakva bílým vousem mimo čas*

Napjatá pozornost Estragona a Vladimíra. Ochablost a nechuť Pozza.

prostoru jenž shůry své božské apatie své božské atambie své božské afázie shlíží a miluje až na několik výjimek z důvodů nám neznámých prozatím nás všechny a trpí po vzoru božské Mirandy s těmi kdož z důvodů nám neznámých máme však sdostatek času v mukách v ohni jehož plameny na krátký okamžik prodloužili o tom není pochyb zažehne trámy budiž řečeno a ohně pekelné v oblacích tak blankytných chvílemi ještě dnes a klidných tak klidných v míru a pokoji²⁹

V Luckyho monologu jde o tutéž mechanizaci živé bytosti, s jakou se lze setkat i u Ionesca. Lucky se v průběhu monologu začíná projevovat stále více jako přístroj, který se občas zadrhne. Strojový mechanismus ho ovládne do takové míry, že se ho nedaří zastavit. Pokračuje v monologu, ačkoliv se ho pokouší zastavit Pozzo, který škube provazem. U Luckyho došlo k závadě, zasekl se a nejde ho vypnout.

²⁹ Beckett, S.: *Čekání na Godota*, Odeon, Praha 1986, s. 75.

Společným rysem Čekání na Godota a Plešaté zpěvačky je jistá cykličnost. U Becketta se objevuje cykličnost trojího druhu. Jednak v jednotlivých replikách či situacích, dále ve vzájemné době obou dějství a poté se objevuje cykličnost potencionální, která je přítomna implicitně, tedy částečně mimo strukturu dramatického textu, z něhož vyplývá. Mezi prvním a druhým dějstvím mohly uplynout klidně desítky i stovky podobných setkání dvojice tuláků. Tedy lze říci, že Čekání na Godota bude trvat tak dlouho, dokud se budou Estragon s Vladimírem každý večer setkávat kdesi u venkovské cesty se stromem a čekat tam na Godota. Tato implicitně přítomná cykličnost je podobného typu i v Plešaté zpěvačce, která končí tím, že znovu začíná jen s rozdílem výměny manželských párů, takže vlastně nikdy nepřestává. Na rozdíl od ostatních autorů si ale Beckett často vystačil u opakujících se situací pouze s pantomimickou hrou.

Ionesco oproti Beckettovi často zdvojuje repliky a zmnožuje jednotlivé postavy jako vzájemné klony. Obě manželské dvojice v Plešaté zpěvačce jsou si tak podobné, že si v závěru, kdy celá hra začíná znovu, mohou bez obtíží prohodit role. Ionescova dramatická tvorba tím skutečně připomíná pomyslnou továrnu, která produkuje jednotlivé výrobky, které se od sebe vzájemně neliší. Beckett postavy také zmnožuje, ale jiným způsobem než Ionesco. Zatímco Ionesco používá metodu doslovného kopírování postav, replik, situací či motivů, Beckett repliky ani situace doslovně nekopíruje a postavy úmyslně neklonuje. V Čekání na Godota se setkáváme s dvojicí postav, které jsou si navzájem podobné jako Estragon s Vladimírem, ale nejsou totožné. Jestliže lze tedy Ionescovy postavy připodobnit k sériovým výrobkům továrny, potom pro Beckettovy zmnožené postavy je typické, že se blíží přírodnímu pojetí množení zástupců stejného druhu.

Rozdíl mezi Havlovými hrami a dramaty francouzských autorů spočívá také v tom, že úlohou absurdního divadla dle Havla je položit svět do otázky. Jeho hry se hlásí k poetice absurdního dramatu, ale nenavozují tak silný pocit skepse a deziluze, jako hry Beckettovy a Ionescovy. Hry autorů západoevropské linie jsou velmi nihilistické a připomínají opakovaně otázku, zda nežijeme bez naděje a smyslu. Jejich díla vzbuzují obavy ze současného světa více a probouzejí v lidech beznaděj.

Ionesco je charakterizován jako autor zřetelně autobiografický, zdůrazňován je u něj silný tragický prvek, vyjádření skepse, úzkosti, deziluze. Naproti tomu Beckett je reflektován spíše jako básník tajemství, chátrání, umírání, jeho hry jsou z kompozičního hlediska přirovnávány k hudebním skladbám, lyrickým básním. Zatímco Ionesco

tematizuje problémy konformismu, násilí, mechanismu, manipulace s člověkem, Beckett si klade základní otázku jaký je vůbec smysl lidského života.

V absurdním dramatu je typické, že dochází k odstranění souvislého děje. Více než na rozvoj fabule je kladen důraz na proměnu dramatické struktury. Děj či zápletka obvykle zcela chybí a není neobvyklé, že se ztrácí i charakterizace postav a motivy jejich jednání. Všechny tyto znaky najdeme u Václava Havla, Samuela Becketta i Eugèna Ionesca.

V Zahradní slavnosti se jistý náznak dějové linky objevuje. Hra začíná dialogem mezi Hugem a jeho rodiči, načež je poslán na zahradní slavnost, kterou pořádá Likvidační úřad. Ve třetím dějství jako vyústění děje předchozího nastává likvidace Zahajovačské služby. Nakonec dojde i k likvidaci Likvidačního úřadu. V závěru hry při setkání s rodiči se Hugo ani sám nepoznává, což je výsledkem Hugovy snahy stát se někým, kým ve skutečnosti není. Po celé trvání hry se snažil tak změnit, že ho nepoznají vlastní rodiče.

Absenci děje lze velmi dobře vidět u Beckettovo Čekání na Godota, kde se děj vyskytuje minimálně. Víme pouze, že dva tuláci se sejdou na mýtině a čekají na Godota, o němž neví absolutně nic. Dlouhou chvíli si krátí nejrůznějšími hloupostmi, přičemž je vyruší příchod Pozza a jeho otroka Luckyho. Na konci prvního dějství přijde chlapec, který oznamuje, že pan Godot nepříjde. V dějství druhém se přibližně stejná scéna odehrává znovu. Nic se zde nevyvíjí ani nikam nepostupuje. V Plešaté zpěvačce se sejdou dva manželské páry, které po celou dobu vedou nesmyslné nic neříkající dialogy. Není zde ani zřetelně rozvedené téma. V závěru hry nepříjde ani rozzuzlení a celá situace se opakuje znovu s tím, že manželské páry se prohazují.

Také charakter postav v těchto třech absurdních dramatech není přímo řečený. Z chování Huga Pludka lze jasně vidět, jaký tento člověk je. V průběhu hry se ukazuje jeho pokrytectví, touha po moci, po vyšším postavení. Na své chování doplácí v závěru tím, že se sám sobě odcizí. Charakter Estragona a Vladimíra si lze odvodit z jejich nekonečně nudných debat. Lze předpokládat, že jsou to dva tuláci, kteří nikoho nemají než sami sebe a jsou upjatí pouze na sebe. Podobně je tomu i u dvojice manželských párů, o jejichž povahách se ve hře příliš neříká a spíše vyplývají ze samotného jednání postav. Charakter těchto postav ve hře není propracován. V Čekání na Godota ovšem nejde o to říci přímo, jakými osobami tito přátelé jsou. Smyslem absurdního dramatu je, aby čtenář sám charaktery postav odhadoval, odhaloval a zamýšlel se nad nimi. Pokud by autor použil přímou charakteristiku, neplnily by tyto hry zcela svůj záměr. Staly by se nudnými a ztratily kouzlo odhalování tajemného.

Devalvace jazyka a pseudodialogy, základní prvky absurdního dramatu, se samozřejmě vyskytují ve tvorbě všech tří autorů. Nejzjevnější to je u Čekání na Godota, kde si Estragon a Vladimír krátí nudné chvílky nesmyslnými dialogy o ještě nudnějších věcech. Z bezvýchodné situace, ve které se ti dva nacházejí, je pochopitelné, že jinak vlastně ani čas trávit nemohou. Čekají na cosi či kohosi. Lze odhadovat, že je nezachrání nikdo než oni sami, což si nejspíš nikdy neuvědomí. Ovšem u Plešaté zpěvačky je tomu jinak. U manželů Smithových se to nesmyslnými dialogy hemží již na začátku hry, kdy vedou dialog, který se jim sice zdá srozumitelný, ale ve skutečnosti každý hovoří o něčem jiném. Smithovi jsou ale v jiné situaci než Estragon s Vladimírem. Tuláci nemají žádný smysl života, jejich život je, zdá se, o ničem. Ovšem u Smithových by se dalo předpokládat, že jsou šťastným párem, který si žije pokojným životem. Mají jeden druhého a mohlo by se zdát, že to jim ke štěstí stačí. Jejich život se tak může jevit, ale pravdu ukazují právě (ne)dialogy, které mezi sebou vedou. Na nich se projevuje to, že upadli do stereotypu, do šedi všedního života. Navzájem si nerozumí a ani o to neusilují. Zoufalé je, že se nejspíš nepochopí nikdy, jelikož v absurdních rozhovorech pokračují i po ukončení hry, kdy hra začíná znovu.

Václav Havel chtěl Zahradní slavností kriticky odhalit prohlubující se morální úpadek československé společnosti v šedesátých letech. Čekáním na Godota a Plešatou zpěvačkou poukazují autoři spíše na morální úpadek celé společnosti, i když toto nelze odepřít ani Havlovi. Samozřejmě Havlova tvorba je úzce spjata s prostředím, ve kterém tvořil, s režimem proti kterému bojoval. Jeho díla odráží životní zkušenosti, což lze jistě říci i o autorech francouzského absurdního dramatu, ovšem u Havla je to nejvíce viditelné.

5 ZÁVĚR

Hlavním tématem, jímž se tato bakalářská práce zabývala, bylo porovnání tvorby jednotlivých titulů autorů absurdního dramatu.

V teoretické části jsem se nejdříve zabývala samotnou literární komparatistikou. Vysvětlila jsem, co tento pojem znamená. Dále jsem se zabývala vývojem této disciplíny. Je vidět, že literární komparatistika prošla složitým vývojem, tedy několika fázemi než se z ní stala plnohodnotná a svébytná disciplína. Jelikož je komparace základním pracovním postupem literární komparatistiky, věnuji se i jí. V této části si lze uvědomit, že srovnávání se netýká pouze literárních děl, ale i nejběžnějších věcí v životě každého člověka. Je zajímavé se nad tímto zamyslet. Na závěr se krátce zmiňuji o cílech, ke kterým literární komparatistika směřuje.

Následně jsem se věnovala absurdnímu dramatu jako takovému. Vysvětlila jsem, co se pod tímto pojmem skrývá, z čeho pochází. Nabídla jsem zde také určitou interpretaci podstaty absurdního divadla.

V další části jsem zmínila život autorů, kterým jsem se věnovala. Podala jsem základní informace o jejich životě a jmenovala jsem některá díla z tvorby těchto absurdních dramatiků.

Jako prvnímu v interpretační části práce jsem se věnovala analýze vybraných titulů těchto tří autorů. Analýza všech děl, které jsem rozebírala, je doprovázena ukázkami, aby motivy byly vidět co nejlépe. Nejprve jsem nabídla interpretaci díla Václava Havla Zahradní slavnost. Soustředila jsem se především na podrobný rozbor hlavní postavy Huga Pludka, který je ve hře nejdůležitější postavou a na níž lze vidět smysl celé této absurdní hry. Došla jsem k závěru, že Zahradní slavnost je zejména hrou o frázi, což je druhá nejdůležitější věc, kterou jsem podrobně analyzovala. Na Hugovi je vidět, jak může touha po moci, prestiži, touha ovládat absolutně zničit nejen jeden lidský život. Situaci Huga lze aplikovat i do současnosti, kdy mnohé lidi žene kupředu pouze touha po slávě a penězích.

K analýze z tvorby Samuela Becketta jsem zvolila snad nejznámější hru s názvem Čekání na Godota. U analýzy této slavné hry jsem došla k zajímavým podrobnostem o vzniku některých motivů jako například, kde se vůbec vzal pan Godot. U Čekání na Godota jsem se nejvíce soustředila na situaci, v níž se oba hlavní hrdinové nacházejí. Pokusila jsem se ji interpretovat na základě chování Estragona s Vladimírem. Zajímavá je i otázka času. Zjišťuji, že plynutí času zde nelze jednoznačně identifikovat.

Na závěr této části jsem se věnovala analýze hry z dílny Eugèna Ionesca Plešatá zpěvačka. Jako nejdůležitější se mi jevil vztah manželů Smithových, o který jsem se opírala při interpretování celé hry.

Následuje poslední nejstěžejnější část s přímou komparací tří absurdních her. Dospěla jsem k názoru, že dvě linie absurdního dramatu, tedy východoevropskou a západoevropskou, nelze striktně oddělovat, ale ani přísně slučovat. Pro každou jsou zde typické prvky, ale lze najít i odlišnosti. Nepochybně je jim společné jistě to, že obě poukazují na tragédii lidského života a postupnou ztrátu komunikace mezi lidmi.

Existuje mnoho způsobů, jak tvorbu absurdních dramatiků interpretovat. Každý totiž může tyto hry vykládat svým způsobem, najít v nich to, co možná hledal, hledá či bude možná někdy v budoucnu hledat. Četba takovýchto děl by mohla pokleslou morálku společnosti alespoň trochu napravit, ale na to se jistě nelze spoléhat. Nezbyvá než doufat, že by se tato skvělá díla z dílny absurdních dramatiků mohla jednou stát zdrojem inspirace mnoha lidem.

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

6.1 Primární literatura

Beckett, S. *Čekání na Godota*. Vydání 2. Brno: Větrné mlýny, 2005. 232 s.

Havel, V. *Zahradní slavnost*. Vydání 1. Brno: Větrné mlýny, 2010. 78 s.

Ionesco, E. *Plešatá zpěvačka*. Vydání 1. Praha: Artur, 2006. 123 s.

6.2 Sekundární literatura

Brabec, J. a kol. *Slovník zakázaných autorů 1948-1980*. Vydání 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. 541 s.

Císař, K., Kořátko, P. *Beckett: filosofie a literatura*. Vydání 1. Praha: Filosofia, 2010. 256 s.

Corbineau-Hoffmann, A. *Úvod do komparatistiky*. Vydání 1. Praha: Akropolis, 2008. 207 s.

Doležalová, P., Fryčer, J. a kol. *Slovník francouzsky píšících spisovatelů: Francie, Belgie, Lucembursko, Švýcarsko, Kanada, Maghreb a severní Afrika, "Černá" Afrika, Libanon, Oblast Indického a Tichého oceánu*. Vydání 1. Praha: Libri, 2002. 759 s.

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

Fomáčková, M. *Václav Havel: život jako absurdní drama*. Vydání 1. Praha: Ikar, 2012. 159 s.

Hrabák, J. *Literární komparatistika*. Vydání 1. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1976. 206 s.

Ionesco, E. *Hry*. Vydání 1. Praha: Orbis, 1964. 290 s.

Menclová, V. a kol. *Slovník českých spisovatelů*. Vydání 1. Praha: Libri, 2000. 743 s.

Štěrbová, A. *Modelové hry Václava Havla*. Vydání 1. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2002. 96 s.

Trtílek, P. *Specifika francouzského absurdního divadla*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2011. 182 s.

Tureček, D. (ed.) *Národní literatura a komparatistika*. Vydání 1. Brno: Host, 2009. 280 s.

Zeman, M. a kol. *Slovník světové literatury: autoři a díla, směry*. Praha: Fortuna, 1993. 188 s.