

ABSURDNÍ DIVADLO A DRAMA

z lat. absurdus = *nesmyslný, sluchu nepřijemný*

- směr avantgardního divadla projevující se zejména **od 50. let 20. století**
- lokálně a historicky omezený na Evropu a Severní Ameriku 2. poloviny 20. stol.
- tvorba poválečných dramatiků → nazírali život a svět v kategoriích absurdity – **groteskního zpracování metafyzické úzkosti pramenící z existenciální nejistoty**, z absence hodnot

jak vzniklo?

květen 1950: pařížské divadélko *Théâtre des Noctambules* → premiéra hry **Plešatá zpěvačka** autora **Eugena Ioneska** (mj. inscenace se z piety, ale i turisticko-diváckého zájmu hraje dodnes) → *nové pojetí divadla*

- poměrně rychle se přidaly další inscenace a přibyli další autoři:

Samuel Beckett – velký Ir usazený v Paříži

Arthur Adamov – francouzský dramatik s ruskými kořeny

Fernando Arrabal – Francouz španělského původu

Harold Pinter – britský dramatik

23. ledna 1953: premiéra **Čekání na Godota** (Théâtre de Babylone Paříž) – autor **Samuel Beckett**

- symbolické: *název hry podmanivě evokoval příchod kohosi neznámého*
- inscenaci režíroval později slavný divadelník **Roger Blin**
- navzdory všem pesimistickým předpokladům → *nadchlo publikum i kritiky*
- *ohromující ohlas* s příchutí francouzského skandálu → následovala vlna nebývalého zájmu

absurdní drama (divadlo)

- pojem, k němuž se mnohdy utíkáme a zastřešujeme jím jakékoli hry a texty, které unikají našemu běžnému chápání a vnímání

x

- absurdní → **neznamená smyslu zbavený**

základní rysy hnutí absurdního divadla

- zobrazuje skutečnost jako nesmyslnou → vědomí nesmyslnosti existence
- zachycuje pocity bezmoci osamoceneného člověka
- ztrátu schopnosti/nemožnost se dorozumět se ostatními
- ukazuje člověka jako ohroženého mechanismy moderní civilizace, kterou sám stvořil

charakteristické rysy → se odráží v *proměnách dramatické struktury a techniky*:

- autoři psali své texty s vědomím toho, že budou inscenovány
- v textech porušují zavedené divadelní zvyklosti:
 - **odstranění souvislého děje** (nerespektují logické posouvání děje)
 - **opomíjení charakteristik postav** (antipsychologismus) → nesetkáváme se zde s niternými konflikty, postavy neřeší vnitřní psychické problémy
 - **deformace a devalvace jazyka** → ztrácí svou dorozumivací funkci (dialog sice umožňuje komunikaci, ale jen prázdné fráze a tlachání → znemožňují dorozumění, nemožnost poznat pravou podstatu světa a svého já, změnit jej) → *znesnadnění smysluplného dialogu* (jazyk se stává prostředkem ne-dorozumění) → **krize jazyka**
 - tradiční dramatickou zápletku supluje → **nové způsoby kompozice dramatu**
 - dialog na scéně často zakrývá **absenci jakékoli akce** → likvidace dramat. příběhu v tradičním smyslu
 - smazávání hranic mezi **tragičnem** a **komičnem** (synkretismus), **groteskní prvky** a **černý humor**

absurdní drama → zpopularizoval anglický kritik a teoretik **MARTIN ESSLIN**

1961: **Podstata, tradice a smysl absurdního divadla** (The Theatre of the Absurd) – česky 1966

- zdrojem absurdity → ztráta metafyzických a etických jistot („*absurdno je hřích bez Boha*“), pocit vyhnání („*ve vesmíru náhle zbaveném iluzí a světla se člověk cítí jako cizinec*“), roztržka mezi člověkem a světem („*absurdno se rodí z rozporu mezi lidským voláním a nerozumným mlčením světa*“)
- obraz rozpadajícího se světa, který ztratil svůj jednotící princip, svůj význam a účel
- různí autoři – zpracovávají *pomocí různých výrazových prostředků*:
 - **osobitě modifikovaný naturalismus** (Harold Pinter: *Správce*)
 - **fantaskní a snově vizionářské prvky** (Samuel Beckett + Eugene Ionesco → využívají rozmanité scénické metafory názorně poukazujících k absurdní situaci)
Beckett: *Šťastné dny* – hrdinka se propadá do země
Beckett: *Hra* – postavy jsou umístěny v urnách, z nichž vyčnívají hlavy
Ionesco: *Židle* – davy hostů nahrazují prázdné židle
Ionesco: *Amédée aneb Jak se ho zbavit* – dvojice manželů má v ložnici obrovskou mrtvolu, jež roste

Esslin → zahrnul do absurdního dramatu zejména díla následujících tvůrců:

- předchůdci: **Georg Büchner** (*Vojcek*, 1836), **Christian Dietrich Grabbe** (*Žert, satira, ironie a hlubší význam*, 1822), **Alfred Jarry** (*Ubu králem*, 1896), **Franz Kafka** i dadaisté
- absurdní komika měla bohatou tradici zvláště v Anglii → nonsensové verše a říkanky zvané nursery rhymes (**Edward Lear**, **Lewis Carroll**)
- hlavní představitelé: **Samuel Beckett** + **Eugen Ionesco** + **Arthur Adamov** + **Jean Genet**
- četní blízcenci: **Boris Vian**, **Fernando Arrabal**, **Harold Pinter**, **Edward Albee** aj.

Představitelé absurdního dramatu 20. století

SAMUEL BECKETT (1906–1989) → první z absurdních dramatiků

- irský dramatik a prozaik, nositel Nobelovy ceny za literaturu (1969)
- narodil se v zámožné, protestantské rodině poblíž Dublinu → prý francouzské kořeny
- vzdělání: prestižní střední školy v Dublinu + dále na Trinity College práva a filologii
- krátce učil v Belfastu → 1928: odjel *do Paříže*, kde přednášel na Sorbonně angličtinu (lektor angličtiny → spřátelil se s Jamesem Joycem, velmi ovlivnil jeho životní tvorbu)
- 1930: se vrátil *do Irska* na Trinity College → **těžké depresivní stavy**, které jej přivedly do psychiatrické léčebny → vzdává se akademické kariéry, několik let cestuje po Evropě
- 1938: **natrvalo se přestěhoval do Francie**
- během 2. světové války: činný ve *francouzském hnutí odporu* (v roce 1942 unikl gestapu – pár hodin před zatčením opustil se svou ženou pařížský byt → šli pěšky do Roussillonu více než 200 km → během cesty se hádali jako děti: „*Smáli jsme se jako šílení uprostřed největší strasti. Hodně z toho jsem použil ve svých hrách,*“ řekl později Beckett → z těchto dialogů v příkopech vzniklo i slavné *Čekání na Godota*)
- po roce 1945: návrat do Paříže (až do konce života jeho domovem, vyznamenán franc. válečným křížem)

prozaická a básnická tvorba:

- psal nejprve *anglicky*, po roce 1945 *francouzsky* (s výjimkou poezie) → **dvojazyčnost** mu pomáhala lépe vyjádřit dvojí nemožnost: **nemožnost mlčet a nemožnost mluvit**
- nejprve povídky a básně + posléze romány → nakladateli odmítány (román **Murphy** 42x), případně propadly u čtenářů
- **po roce 1945**: se Beckettovo existenciální téma **dočká zasloužené pozornosti** (experimentální románová trilogie → již psána francouzsky):
1951: **Molloy**
1951: **Malone umírá** (Malone meurt)
1953: **Nepojmenovatelný** (L'Innomable)
- při práci na těchto prózách se Beckett zkouší „zabavit“ psaním **divadelní hry** → vzniká **Čekání na Godota** (En attendant Godot, rukopis 1948/1949, knižně 1952, hráno 1953) → *linie absurdního dramatu*
1949: **Čekání na Godota** (En attendant Godot)
- psáno francouzsky mezi 9. říjnem 1948 a 29. lednem 1949, poprvé uvedené v roce 1953
- Beckett po obdržení Nobelovy ceny za literaturu prohlásil: „*Čekání na Godota jsem začal psát proto, abych se trochu pobavil, abych si odpočinul od té strašné prózy, kterou jsem tehdy psal. A přitom tato přelomová hra málem nikdy nespátřila divadelní prkna. Třicet pět divadelních ředitelů ji odmítlo! Podle některých byl rukopis hloupým vtipem, pro jiné hra představovala nepochopitelnou, a proto také nehratelnou hloupost, pouhé předvádění se, které si hraje na něco rádobý nového. Renomovaná pařížská divadla přece nebudou uvádět špatné hry.*“
- introvertní Beckett → nedokázal nabídnout své texty divadlům (to dělala manželka Suzanne → neuspěla u vedení divadel, obrátila se na režiséra **Rogera Blina** → v prostředí literární avantgardy byl známý)
- Blin: „*O Beckettovi jsem něco věděl, svého času navštěvoval surrealisty a Tristana Tzaru, jemuž se Čekání na Godota velmi líbilo, a hodně mi o něm vyprávěl. Okamžitě mě uchvátil humor a provokace té hry (...)* Vzrušovala mě možnost, že bych ji uvedl na scéně.“
- více než rok čekali na uvedení v **Théâtre de Babylone** Jeana-Marie Serreua (divadlko otevřeno na jaře 1952, na konci stejného roku bylo na pokraji krachu – finančního i diváckého) → Serreau Blinovi nabídl, aby mu pomohl zakončit divadelní provoz se ctí („*Musím sbalit krám, tak ať to skončí něčím krásným!*“)
- **zkoušky**: nedlouho → herci na textu pracovali u Rogera Blina (nebyli si zcela jisti, co autor přesně zamýšlel)
- **premiéra**: publikum → zpočátku zmateno, při prvních replikách se obávalo nudy X postupně však začalo v dialogích odhalovat **skryté roviny** → *bouřlivý potlesk*
- ačkoli inscenace měla kvůli finančním potížím pramalou propagaci → další reprízy beznadějně vyprodány (milovníci divadla se chodili podívat na skutečně nové divadlo a pařížští snobové rychle pochopili, že kdo to neviděl, nemůže do společnosti)
- Jean Anouilh → oslavný článek: *Godot, aneb Pascalovy Myšlenky v podání bratrů Fratellini*
- **zapůsobilo jako zjevení** (muži vedoucí nikam nevedoucí dialogy, příběh bez konce, nepochopitelná slova a bizarní jednání jednotlivých postav → to vše v tmavých oblecích, s klobouky na hlavách a v jednoduché dekoraci s náznakem cesty a suchým stromem)

- děj: dekorace se omezuje na jeden strom, scéna je tvořena venkovskou cestou → *zde se setkávají dva tuláci* – přátelé Estragon a Vladimír → z jejichž chaotického dialogu vyplývá jen jediné → *že čekají na jakéhosi Godota, který by měl změnit jejich životní osudy* → nekonečný rozhovor přerušen příchodem další dvojice – pána Pozza s bičem a jeho sluhy Luckyho, který je jako otrok veden na provazu (první z nich ztělesňuje vychloubačnou a až sadistickou osobu, otrok je naopak bytostí zcela poníženou) → tuláci navazují s Pozzem absurdní rozhovor a po jejich odchodu vstupuje na scénu chlapec, oznamující, že pan Godot dnes nepřijde, ale že se určitě dostaví zítra
 - druhé dějství pokračuje takřka opakováním dějství prvního → jen brutální pán Pozzo přichází a je slepý, že jeho život je závislý na Luckym; Lucky je zase němý + na konci druhého dějství se opět objevuje chlapec a sděluje, že ani dnes pan Godot nedorazí, Estragon a Vladimír tedy odcházejí s tím, že přijdou opět zítra → chtějí odejít, ale přitom se ani nepohnou...
- hra je mnohovýznamová** → chápeme ji:
- jako tragické *podobenství absurdity lidského údělu*
 - jako důkaz, že *jediným možným smyslem života je nesmyslné očekávání* a jediným způsobem, jak si svůj úděl ulehčit, je zaplašovat čas
- slova si zde dva hlavní protagonisté odrážejí jako pingpongové míčky, jejich *úkolem není druhému něco sdělit, ale jen zaplnit co nejvíce ubíjejícího času*
→ Čekání na Godota se *neobrací se k divákovi s jednoznačnou a ucelenou odpovědí* → spíše naléhá sérií krutých otázek, na něž se divák může pokoušet hledat odpověď
 - také *hra o čekání na nějakou autoritu/princip (Godot = Bůh?), která nepřichází*
 - **hra o lidských bytostech (nás všech) odsouzených k bludné pouti ke konci, již lze vyplňovat pouze čekáním a toto čekání slovy**

1956: **Akt beze slov I** (Act Without Words I) + **Akt beze slov II** (Act Without Words II)

1956: **Konec hry** (Fin de partie / Endgame)

- odehrává se po jisté katastrofě ve vylidněném prostoru, kde poslední zástupci lidstva čekají definitivní konec

1958: **Poslední pásk**a (Krapp's Last Tape)

- hra o hledání identity poslechem magnetofonových pásek, na kterých má pan Krapp v desetiletých odstupech nahrány důležité fragmenty svého života

1960: **Šťastné dny** (Happy Days)

- 17. 9. 1961: premiéra v divadle Cherry Lane v New Yorku (režie Alan Schneider) → přijato velmi chladně
- 15. 10. 1963: významnější premiéra francouzské verze v Théâtre de France Odéon (režie Roger Blin) → jako Winnie a Willie se v mistrovských hereckých kreacích představily hvězdy francouzského divadla Madelaine Renaudová a Jean Louis Barrault (29. 5. 1965 Francouzi pohostinsky vystoupili v Divadle E. F. Buriana → nadšené reakce českých divadelníků)

1963: **Hra** (Play)

1966: **Jde a přijde** (Come and Go)

1969: **Dech** (Breath)

1973: **Ne já** (Not I)

1975: **Tenkrát** (That Time)

1982: **Katastrofa** (Catastrophe)

1982: **Nyní** (What Where)

typické:

- hrdinové se dostávají do bezvýchodných situací a tápavě a marně hledají své místo ve světě
- existencionální skepse provázená černým humorem a divák konfrontován s komickým účinkem jakékoli snahy ovlivňovat okolní dění

EUGÈNE IONESCO (1909–1994) [eudžen jonesku]

- francouzský dramatik, básník, esejista, literární kritik rumunského původu
- navazuje na jarryovské parodie a dadaistické a surrealistické drama → výsměch absurditě světa, pocit odcizení, osamění a bezmocnost člověka
- narodil se ve Slatině v Rumunsku → otec rumunský právník, matka Francouzka, krátce po jeho narození se přestěhovali do Paříže (trávil dětství střídavě v Rumunsku a ve Francii)
1914: se poprvé setkal s divadlem, do něhož se zamiloval → loutková představení
1916: otec odešel zpět do Rumunska, matka s dětmi zůstala v Paříži, žila pouze z příspěvků vlastní rodiny, pak se i Eugene vrací do Rumunska
1929-1933: studoval na universitě v Bukurešti
1928-1935: živil se psaním článků do rumunských časopisů *Vremea*, *Azi* atd.
1934: pobouřil rumunské literární kruhy vydáním svých kritických esejů, napadl klasiky literatury
1938: po vypuknutí násilných řádění fašistických Železných gard odešel do **Francie**
1945-1964: žil s rodinou v Paříži
- tíživá finanční situace po konci války → překládá rumunské autory do francouzštiny + začal se stále **více pohybovat v prostředí avantgardního divadla a kabaretu**

1948: první náčrtky k *Plešaté zpěvačce* (tehdy v rumunštině) → pracovní název **Angličtina bez profesora** (Englezeste fără profesor) → inspirací učebnice angličtiny

1949: dopsal text **Plešatá zpěvačka** (La Cantatrice chauve)

11. 5. 1950: světová premiéra v malém **Théâtre des Noctambules** (režie **Nicolas Bataille**)

- **první antihra** (absurdní drama) → 1950 neměla úspěch u kritiků, ani u diváků (pouze několik intelektuálů – např. surrealističtí umělci André Breton a Luis Buñuel)
- zvláštní smysl pro absurditu: mechanismus specifický svou cykličností → lze přirovnat k **principu zadržnuté gramofonové desky** (inspirace v učebnici angličtiny → nesmyslné texty, absurdní rozhovory a nesouvisející věty → herci zde mluví podle této učebnice, nevede se zde žádná smysluplná konverzace – vznikla tzv. **tragédie řeči**)
- první absurdní hra, kdy je jazyk „*hlavním hrdinou*“ *alegorického zobrazení odcizení moderního člověka*
- tehdy se Ionesco pokoušel uplatnit také jako herec → bez výraznějších úspěchů

Ionescem původně zvažované tituly zněly *Big Ben Revue* (*Big-Ben Folies*) nebo *Hodina angličtiny* (*Une Heure d'anglais*). Když se začalo připravovat první uvedení hry, nesla název *Anglicky snadno a rychle* (*L'Anglais sans peine*). Jak uvedl Nicolas Bataille, režisér francouzské premiéry, problém spočíval 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 historiku o rýmě, vynechal několik vět a místo *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 zvláštní a nesouvisející s dějem, má pravděpodobně více významových rovin – jednou z nich, vzhledem k antijazykovému zaměření hry, může být ta, že zpěvačka ke svému uměleckému vyjádření nepotřebuje vlasy, stejně jako divadlo jazyk.¹

další dramatické texty:

1950: **Lekce** (La Leçon)

1950: **Pozdravy** (Les Salutations)

1951: **Židle** (Les Chaises)

- děj: Stařeček a Stařenka „kohosi“ očekávají, snad spoustu důležitých lidí, pro které mají připraveno jakési „zásadní“ sdělení → postavy postupně přicházejí, ale nejsou vidět, stařiči je vítají, neustále přinášejí nové židle, kterými postupně zahltí celou scénu → v závěru hry je očekáván příchod Řečníka, kterému bylo svěřeno posláním přednést zásadní Stařečkův projev → zdá se, že účast hostů je nad očekávání → Stařeček se Stařenkou spokojeni při vědomí naplnění svého života spáchají sebevraždu skokem z okna a my sledujeme, jak řečník před davem neviditelných postav ze sebe neumí vydat nic kromě skřeků
- mnoho interpretací: jsou postavy neviditelné nebo tak třeba vůbec nejsou? nejde jen o přeludy v myslích obou stařečků? co bylo obsahem sdělení?

Ionesco: „*Svět se mi v jistých okamžicích jevil jako vyprázdněný, zbavený významu, realita nereálnou. Tento pocit neskutečnosti, hledání reality základní, zapomenuté, bezejmenné – mimo niž si nepřipadám, že jsem – to jsem chtěl vyjádřit skrze své postavy, které bloudí v nesoudržném světě a nemají nic vlastního kromě svých úzkostí, svých výčitek, svých porážek, prázdnoty svých životů. Bytosti pohroužené do nepřítomnosti smyslu mohou být jen groteskní, jejich utrpení může být jen směšně tragické. Svět je mi nepochopitelný, čekám, že mi ho někdo vyloží....*“

1953: **Mistr** (Le Maître)

1953: **Budoucnost je ve vejcích** (L'avenir est dans les œufs)

1954: **Amédée aneb Jak se ho zbavit** (Amédée ou comment s'en débarrasser)

1954: **Jakub aneb Podrobení** (Jacques ou la Soumission)

1955: **Nový nájemník** (Le Nouveau Locataire)

1958: **Improvizace Almy neboli Pastýřův chameleon** (L'Impromptu de l'Alma)

1958: **Nosorožec** (Rhinoceros)

- příběh lidí z malého města, ocitnuvších se náhle v podivných osidlech zla, které na sebe bere směšnou podobu nosorožce → postupně se všichni dobří lidé mění v nosorožce a svůj úděl přijímají s děsivou samozřejmostí X jeden člověk však vzdoruje a nedokáže přijmout to, co všichni ostatní, přestože je ustrašený a slabý → je vším, jen ne hrdinou, přesto vzdoruje masové metamorfóze („*Jsem poslední člověk, zůstanu jím až do konce! Nevzdám se!*“ → závěrečná slova hlavní postavy hry Bérengera)
- hra původně chápána jako podobenství neodvratného vzestupu diktatur 20. století, nebo jako metafora ohrožení totalitární nálezou (nosorožec jako člověk, kterého se nic netýká, nic necítí)
- dnes ji lze vnímat jako podobenstvím nerovného boje člověka s nástupem všech hrozeb moderní doby

1959: **Nenajatý vrah** (Tueur sans gages)

1962: **Král umírá** (Le Roi se meurt)

1962: **Poznámky a protipoznámky** (Notes et contre-notes)

- obsahuje Ionescovy významné články o literatuře a divadle, včetně hodnocení vlastní dramatické tvorby

1966: soubor Théâtre de la Huchette se přeměnil na **Spectacle Ionesco** → hraje výhradně Ionescovy hry

1967: **Střípky deníku** (Journal en miettes) – Ionescovy autobiografické zápisky

1968: po okupaci Československa napsal do Figara sérii protestních článků, které později vyšly v publikaci **Protijedy** (Antidotes, 1977) – např. 14. dubna 1969 článek **Československo? Jediná evropská země, jež si zaslouží nezávislost** (La Tchecoslovaquie? Le seul pays d'Europe qui mérite son indépendance) → ocitnul na seznamu 4500 autorů v ČSSR zakázaných

1969: získal **Velkou divadelní cenu** (Grand Prix national du théâtre)

1970: zvolen členem Francouzské akademie – jedním z „nesmrtelných“

28. března 1994: zemřel ve svém pařížském bytě za ne zcela vyjasněných okolností

- divadlo:
- v průběhu 60. let → se začal se věnovat spíše tvorbě s alegoricko-symbolickým podtextem
 - typické: přivádí situace ad absurdum kvantitativním hromaděním nebo růstem slov i akcí, argumentů i předmětů, živého i mrtvého
 - s potěšením se účastnil debat o vlastním díle

JEAN GENET (1910–1986)

- *osud vydědělce* → **odložené dítě, vychované v cizí rodině** (velmi brzy začal trhat vazby, které ho pojily se světem spořádaných lidí, nechal se vést svou odlišností → homosexualitou → sehrála významnou roli na jeho cestě ke svobodě)
- *pestrý život*: zloděj, homosexuální prostitut, příslušník cizinecké legie, dezertér, štvanec → inspirovalo jeho tvorbu (na jedné straně zášť a zatracování, na straně druhé vášnivý obdiv)
- několikrát vězněn a stíhán (1947: odsouzen na doživotí k nuceným pracím v koloniích – na jeho obranu vystoupili francouzští umělci a intelektuálové → Jean Cocteau, Jean-Paul Sartre a André Breton → na základě jejich intervence omilostněn)
- všestranný autor – dramata, próza i básně

dramata:

1946: **Služky** (Les Bonnes) – uvedeno Jovetem 1947

- prodchnuto nikdy nepotlačeným *pocitem vyloučení ze společnosti*
- příběh dvou služek, které unikají od mytí nádobí do světa nádherných toalet a sametu → každá spatřuje ve druhé svůj obraz (střídavě jedna hraje druhou a nastavují si navzájem zrcadlo, každá ze služek navíc vidí v druhé obraz své paní)
- text provokuje k logickému výkladu X ale současně se mu vymyká → je to především vlivem velkého množství dějových rovin, zdání a významů, které vytváří nerozmotatelný spletenec

1949: **Přísný dozor** (Haute surveillance) – neúspěšné

1956: **Balkón** (Le Balcon)

- děj se odehrává v luxusním veřejném domě – nazývaném „Velký Balkón“, kam chodí návštěvníci v určitých rolích (generál, biskup, soudci), nejen za potěšením, ale i pro rafinovanější a složitější požitky → např. iluzi moci → každý návštěvník podle dokonale připraveného scénáře s patřičnými partnery a rekvizitami „uskutečňuje“ svůj životní, velký sen, své nejtajnější přání
- „Velký Balkón“ → dům iluzí, které není pouhou náhražkou skutečnosti, ale dokonalejší skutečností, neboť skutečnost sama je zase jenom zdání
- Genetova paradoxní pravda masek → *lidé si nasazují masky, aby se demaskovali* (ve hře, ve fikci, v iluzi, ve zdání jsou více sami sebou, jsou skutečnější než ve skutečnosti, protože se zbavují všech zábran a projevují se naplno)

1958: **Cernoši** (Les Nègres)

1966: **Paravány** (Les Paravents) – politická hra o vzpouře Arabů proti francouzským kolonizátorům

obecně:

- Genetovy postavy se boří proti organizované společnosti a naznačují, že odchýlovat se od „normálu“ je důležité, má-li člověk dosáhnout integrity

ARTHUR ADAMOV (1908–1970)

- francouzský dramatik, básník, překladatel a divadelní teoretik *arménského původu* (narodil se v Rusku v bohaté arménské rodině, 1917 rodina přišla o veškerý majetek)
- vyrostl ve Švýcarsku, v roce 1924 do Paříže
- přitahován surrealisty → vydával surrealistický časopis *Nesouvislost* (Discontinuité)

dramata začal psát po 2. světové válce:

1947: **Parodie** (*La Parodie*) → ovlivněno Bertoldem Brechtem, často velmi snové, později s politickými motivy

1952: **Všichni proti všem**

1953: **Profesor Taranne** (Le Professeur Taranne)

- inspirována snem → titulní postava obviněna z celé řady činů (nahota na veřejnosti, odhazování odpadků, plagiátorství), nicméně všechno popírá → jeho popírání se ale obrací proti němu

1955: **Invaze** (L'Invasion)

obecně:

- hry předvádějí tragikomický krutý svět morální destrukce a osobních úzkostí → postavy jsou pro svou neschopnost vzájemné komunikace odsouzeny k věčnému ztroskotání
 - čas a místo je obvykle neurčité jako ve snu
 - **základním tématem tvorby: nesmyslnost lidského snažení** (výrazné pesimistické vidění světa, kde každý člověk je podřízen totálnímu osamocení, metafyzická tíseň, pocity odcizení a absurdity...)
 - karikatura moderního světa založeného na násilí, nespravedlnosti a válkách
 - později se orientoval na společensko-kritické a historické tituly
- 1970: spáchal sebevraždu (předávkování barbituráty)

FERNANDO ARRABAL (1932)

- španělský režisér, dramatik, literát, přítel Pabla Picassa + cestoval s Jimem Morrisonem po Mexiku
- dílo ovlivněno surrealismem, dadaismem, absurdním divadlem, ale i španělskými tradicemi
- *pohnuté dětství*: otec odsouzen k smrti, nechtěl se podílet na státním převratu, nakonec doživotní nucené práce + listopad 1941: otci se podařilo utéct z pracovního tábora a nikdo už o něm nikdy neslyšel (poznámalo Arrabalův život)
- v Madridu studoval gymnázium zaměřené na literaturu
- 1951: po maturitě → pracoval ve Valencii v papírnách; pak návrat do Madridu, kde začal intenzivně tvořit
- 1953: první příznaky tuberkulózy
- 1954: potkal svou současnou manželku (a překladatelku do francouzštiny) Luce Moreauovou
- pobyt v Paříži → dostává se mezi nejznámější umělce své doby, hostuje po celém světě a sklízí úspěchy

divadelní tvorba:

- od roku 1947 píše divadelní hry → plodná tvorba – více než 100 textů
- *formy ceremoniálu* → zasahuje publikum → „**ritualizovaný**“ **rámec** (totální komunikace s publikem)
- v 60. až 80. letech uvádějí jeho hry přední režiséři: **Jean-Marie Serreau, Alejandro Jodorowsky, Jérôme Savary...** → **skutečné obřady** (inspirace *Divadlem krutosti* Antonina Artauda + experimenty nového divadla z období – Living Theatre, Berliner Ensemble, postupy Jerzyho Grotowského)

první publikované divadelní hry:

1953: **Trojkolka** (Le Tricycle)

1955: **Fando a Lis** (Fando et Lis)

1957: **Hřbitov aut** (Le Cimetière des Voitures)

- „*divadlo výsměchu*“ → děj se odehrává na smetišti – autovrakovišti, v pěti autech, v nichž žije 10 obyvatel z různých společenských vrstev: manželský pár z vyšší společnosti, sluha, zralá žena Lasca... + tři hudebníci hrají nezaměstnaným → občas tam někoho honí policie, někdo převáží mrtvolu...
- *protichůdný, dualistický svět* → proti sobě stojí a zároveň splývají nevinnost a hříchy, pochybení a naděje ve vykoupení, čistota lásky a tíže nenávisti + *dvojakost postav* → mísení nevinnosti a krutosti, soupeření erotismu a šílenství, přítomnost pocitu viny, symbolika a figury katolického náboženství
- od 60. let jeho hry inscenuje Peter Brook

1962–1973: vůdčí osobnost skupiny **Panika** (Panique) – s Rolandem Toporem a Alejandrem Jodorowským

- učinit z tvorby bujný svátek oslavující před posměšnými zraky boha Pana kvas a výstřelky života
- „*Panika? To je život! To je paradox, svátek, náhoda a hra! [...] Panika je taky nepořádek, chaos, jistá milostná brutalita překypující plodností a hlavně je v ní spousta přehánění a snů...*“

panické hry a opery:

1963: **Velký obřad** (Le Grand Cérémonial)

1964: **Korunovace** (Le Couronnement)

1967: **Zahrada rozkoše** (Le Jardin des délices)

1967: **Ars Amandi**

1968: **Bestialité érotique**

1964: mu Salvador Dalí navrhuje spolupráci na kybernetické hře

1967: návrat do Španělska → zatčen pro rouhačské hry → na jeho obranu vystoupila řada významných umělců (Beckett, Miller, Ionesco...) → propuštěn, ale od roku 1969 jeho hry ve frankistickém Španělsku zakázány

Samuel Beckett: Obrana Arrabala

Protože nemohu osobně svědčit v procesu s Fernandem Arrabalem, doufám, že tento dopis se dostane k soudnímu tribunálu, kde by mohl zapůsobit vzhledem k výjimečnosti lidské i umělecké hodnoty obžalovaného. Souzen bude člověk, který se za krátkou dobu deseti let dostal do první řady současných dramatiků a je to španělský talent. Všude, kde se hrají jeho hry, a hrají se po celém světě, je Španělsko přítomno. Na tuto obdivuhodnou minulost bych chtěl upozornit soud, aby přemýšlel, než vynese rozsudek. A také na toto: Arrabal je mladý, avšak slabý fyzicky i nervově. Bude muset velmi trpět, aby nám mohl předat, co ještě předat má. Vynést rozsudek požadovaný obžalobou neznamená jenom potrestat jednoho člověka, ale ohrozit dílo, které by mohlo být vytvořeno. A pokud došlo k nějakému pochybení, ať je na něj pohlíženo ve světle velkých zásluh včerejších a velkého příslibu do budoucnosti a pak bude Arrabal odevzdán svému vlastnímu trestu.

1971: zlomový rok → na festivalu v Cannes je uveden jeho film **At' žije smrt!** → zván po celém světě

- po Frankově smrti může konečně působit ve Španělsku

- 1986 mu španělský král Juan Carlo předává cenu Medalla de Oro de las Bellas Artes
- publikoval zhruba 70 divadelních her

Anglosaská absurdní dramatika

HAROLD PINTER (1930-2008)

- narodil se v Londýně, v židovské rodině dámského krejčího
- nejprve neúspěšné studium herectví (Královská akademie dramatických umění/Royal Academy of Dramatic Art, pak londýnská Central School of Speech and Drama)
- publikoval verše pod pseudonymem **Harold Pinta**
- herecká kariéra → od roku 1949 používal pseudonym **David Baron**
1951-53: v Irsku člen herecké *Společnosti Anewa McMastera* (mj. Hamlet nebo Jago v Othellovi)
po návratu do Anglie: hercem ve *Společnosti Donalda Wolfita* (role od Shakespeara až po detektivky)
- **po roce 1956: se věnuje psaní** (verše, krátké prózy, monology, skeče)
- celoživotní přátelství s dramatikem a scenáristou Ronaldem Harwoodem (později autorem Garderobiéra)

tvorba:

- 40 her, 20 scénářů, poezie a próza → **považován za mistra současného dramatu**
- ovlivněn: Artaudovým *divadlem krutosti a absurdním divadlem* (*Beckett: Čekání na Godota*, *Ionesco a Genet*, či *Franz Kafka*, jehož velmi obdivuje) → tyto postupy rozvíjí a vnáší do nich originální prvky
- autor tzv. **komedie hrozby** (comedies of menace)
 - vystavěna na *modelových situacích*: uzavřený prostor (plný tlachání, mlčení, strachu, pocitů viny a nenaplněné touhy) → násilně narušen vetřelcem zvenčí (přináší násilí a zkázu ze světa venku, není mu možno mu uniknout, zničit ho nebo ovládnout)
 - nevinná situace → proměněna v děs v důsledku hrozivého a zdánlivě absurdního (nemotivovaného) agresivního chování některých postav
- nadčasovost a obecná platnost her
- *hlavní motivy*: strach, vina, výčitky a touha + jevištní symbolika slepoty či němoty
- *jazyk*: není nositelem významu, verbální komunikace nemožná, nahrazena řečí zámlk, gest a násilí
- *odhaluje věčnou lidskou prázdnotu a úzkosti a únik do uzavřenosti; únik, který je nesmyslný a absurdní*
- komunikace a porozumění mezi postavami jsou nemožné

divadelní hry:

1957: **Pokoj** (The Room) – jednoaktovka, napsal ji za 4 dny

- motiv pokoje: je středem a hlavním básnickým obrazem hry → manželé Rosa a Bert jsou uzavřeni v pokoji → obávají se toho, co je venku, ale i toho, že někdo z venku vstoupí do jejich prostoru

1957: **Mechanický/Němý číšník** (The Dumb Waiter)

- opět 2 lidé v uzavřené místnosti, z níž vedou dveře do neznáma → 2 nájemní vrazi zabijí oběť a servírovací okénko v místnosti (tzv. němý číšník) je jejich jediným spojením se světem → dává jim různé úkoly a dožene je k zoufalosti
- požadavek, aby tragédie splývala s fraškou (komické působí až hrůznou absurdností)

1958: **Narozeniny** (The Birthday Party)

- první celovečerní hra - tzv. *komedie hrozby* (pracuje se strachem z násilí a terorismu v moderním světě)
- hlavní postava Stanley prchá z „velkého“ světa do penzionu na pobřeží – do skrýše k panoptikální rodině, která mu pronajme pokoj → Stanley nevychází, neustále žije v tísní z neznámého → avšak ani toto jeho doupě není bezpečné (objeví se neznámá dvojice, uspořádá oslavu jeho narozenin, přestože se Stanley brání, že je nemá → po oslavě ho unášejí v žaketu a bledého jako loutku)

1958: **Pařeniště** (The Hothouse)

1960: **Správce** (The Caretaker) – mezinárodní úspěch

- *černá komedie s banální zápletkou* → do společné domácnosti dvou bratrů si přivede jeden z nich (uzavřený, trochu neobratný, ale dobrosrdečný Aston) starého pobudu Daviese, právě vyhozeného z práce, aby mu pomohl postavit se na vlastní nohy → mladší bratr sní o tom, že dům přestaví na přepychový penzion a nabízí v něm Davisovi místo správce → Davies však bratry neustále popouzí, nakonec ho bratři vyženou → závěr tvoří tragická scéna, kdy Davies prosí ještě o jednu šanci
- zdánlivě Pinterova „nejrealističtější hra“ → není v ní nic explicitně dořečeno X zbývá v ní prostor pro iracionální, bezděčné, nevědomé pohnutky lidské mysli → podrobena mnoha interpretacím → např. Esslin – hra o pádu člověka a jeho vyhnání z ráje, moralita o zlu v člověku apod.
- napětí hry se nerodí ze zápletky v klasickém smyslu, nýbrž z rafinovaně splétaných, na první pohled banálních dialogů

1961: **Sbírka** (The Collection) – o relativnosti pravdy

- Bill žije s homosexuálním Harrym a jejich známý James ho obviní, že svedl jeho ženu a strávil s ní noc → není zcela jisté, zda si to žena vymyslela, aby vzbudila manželovu žárlivost, nebo zda se Bill chtěl osvobodit od závislosti na Harrym

1964: **Návrat domů** (The Homecoming)

- nejstarší syn se se svou ženou vrací domů z Ameriky k otci a dvěma bratrům → žena přitahuje oba bratry a jeden z nich jí navrhně, aby se stala prostitutkou, s čímž žena klidně souhlasí → její manžel se vrací do Ameriky za svými třemi syny
- motiv pravzoru ženy jako matky a nevěstky
- groteska krutosti a paradoxní logiky, s níž se rodinné vztahy vždycky zvrstávají v opak očekávaného
- groteskní zparodování lidské vřelosti a srdečnosti, větší bohatství drobných triviálních detailů

od konce 60. let:

obrat, nový směr → **poetičtější hry**, ale stále stejně pesimistické → témata mezilidských a milostných vztahů

1968: **Krajina** (Landscape)

- manželé Duff a Beth sedí každý v jednom rohu místnosti → Duff mluví k ženě, ale neslyší její hlas X žena se na něho nedívá a zdá se, že ho neslyší → zatímco on jí vypráví zážitky běžného dne, ona sní o romantické chvíli prožité kdesi s milencem → není jisté, zda to byl Duff nebo někdo jiný

1968: **Ticho** (Silence)

1969: **Noc** (Night)

1971: **Staré časy** (Old Times)

1974: **Země nikoho** (No Man's Land)

1978: **Zrada** (Betrayal) – motivy milostného vztahu (i homosexuálního), přátelství, nevěry a zrady

1980: **Pařeniště** (The Hothouse) – odehrává se v blázinci

1989: **Horáčtina** (Mountain Language)

1995: **Krajina** (Landscape)

1997: **...a v prach se obrátíš** (Ashes to Ashes)

později: **politicky angažované hry** (proti diktatuře a tyranii → není o ně velký zájem) → více levicový + v často bulvárních novinách bojuje proti různým formám útlaku

2000: **Oslava** (Celebration)

2005: získal Nobelovu cenu za literaturu

EDWARD ALBEE (12. 3. 1928 ve Washingtonu, vl. jm. Edward Franklin Albee III.)

- přední americký dramatik
- *složitě dětství* (opuštěn rodiči) → tvorbou se prolíná *pocit ztráty i motiv odmítnutého a adoptovaného dítěte*
- **s divadlem se blízce seznámil již v dětství** (adoptován synem producenta vaudevillů → noví rodiče mu poskytli komfort) X Albee *ukázkovým bouřícím se adolescentem* (extempore na středních školách + rok a půl na univerzitě)
- „našel se“ až v 50. letech mezi uměleckou bohémou v Greenwich Village (obrovský vliv) → odešel sem ve svých 20 letech a **prošel řadou zaměstnání**, včetně práce poslíčka
- do 50. let psal poezii a prózu → ovlivněný absurdním divadlem, psychoanalýzou a existenciální filosofií

drama:

- k divadelní tvorbě → ho přivedl **Thornton Wilder**
- první pokus → fraška, kterou napsal ve 12 letech (prostředí zaoceánské lodi, hlavním zájmem všech hrdinů je sex)
- nejprve *jednoaktovky: člověk v krizových situacích samoty, lhostejnosti nebo klamu*

1958: **Stalo se v ZOO** (The ZOO Story) – první velký úspěch

- napsal jako dárek ke svým třicátinám → během tří týdnů na rozvrzaném kuchyňském stole
- přijato hlavně v Evropě → inscenace v Schillerově divadle v Berlíně (uváděno spolu s *Krappovou poslední páskou* Samuela Becketta) → dostal **nálepku absurdního dramatika**
- lineární děj rozvíjený v reálném čase → *konfrontace dvou postav*: na lavičce v newyorském Central Parku se potkají úředník ze střední třídy Peter, který žije v nezájmu o okolní svět, a Jerry – izolovaný a sklíčený muž s velkými problémy → Jerry, který zoufale potřebuje smysluplnou konverzaci, nutí Petera poslouchat svůj životní příběh a teorii, že *lidský svět je jakási ZOO, kde lidé žijí odděleni svými byty* → šokující konec: Jerry se ve snaze zadržet odcházejícího Petera napíchne na nůž a téměř pokojně umírá
- hra prozkoumává *témata izolovanosti, samoty, sociální nerovnosti a odlidštění komerčního světa*

vlastní definice absurdního divadla:

- *opírá ji o Ionescovo pojetí absurdity* → absurdní je vše, co postrádá smysl (člověk se cítí ztracený, jelikož se odtrhl od svých náboženských a morálních kořenů → veškeré jeho činnosti jsou bezvýznamnými a ve svých důsledcích absurdními)
- *dramatizuje realitu lidského údělu* → *zajímají ho iluze*, o nichž se domnívá, že člověka od reality odtrhují (diváci dospívají k poznání skutečnosti, jež se za iluzemi skrývá)
- *nekopíruje evropské techniky* X asimiluje je, *mísí je s americkou zkušeností a tradicí* (v postavách jeho dramatu lze rozpoznat Američany své doby → např. destruktivní ženy mají předobraz v protagonistkách Tennesseeho Williamse, boření ideje amerického snu nacházíme u Arthura Millera, téma prázdnoty ve vzájemných lidských vztazích u Eugena O'Neillů)

- *nezastaví se před žádným americkým mýtem* → napadá kult jednotlivce, i vlastenecky zbožňované „rodinné hodnoty“

Z Albeeho eseje **Jaké divadlo je vlastně absurdní?** (The New York Times Magazine, 25. 2. 1962)

Co (uvažoval jsem sám pro sebe) může být absurdnějšího než divadlo, jehož základní estetické měřítko se chápe zhruba následovně: „Dobrá“ hra je ta, která vydělává peníze; „špatná“ hra (patrně ve smyslu „Fuj! Fuj!“) je ta, co nevydělává. Divadlo je místo, kde si producenti nechávají přepsat hry tak, aby odpovídaly jejich vlastním představám o tom, jak působit na veřejnost; divadlo je místo, kde se dramatici ochotně stávají pasivními kolečky v mašinérii, která je semele; divadlo je místo, kde imitace ustoupila imitaci imitace; divadlo je místo, v němž se londýnské „hity“ vlivem jakéhosi pochybného lokálpatriotismu vítají způsobem podobným tomu, jakým kolonie vzdávaly hold koruně; divadlo je místo, kde majitelé realit a organizátoři divadelních rautů předem určují úspěch uměleckého díla v libovolné míře; divadlo je místo, kde se každý zuby nehty pere o reklamní plochy jako o vstupenku do posledního protiatomového krytu na zeměkouli...

Řekl bych, že chápání divadla především jako místa zábavy a odpočinku se sráží s účelem divadla takzvané absurdního, jímž je přinutit člověka, aby čelil svému údělu v celé jeho nahotě. Odtud pramení celá ta vřava a nesouhlas. Absurdní divadlo, které je divadlem vpravdě současným, protože zobrazuje úděl člověka naší doby, je tak podle mého názoru divadlem vpravdě realistickým, zatímco takzvané realistické divadlo – a tento termín zde označuje většinu toho, co se dává dnes na Broadwayi –, které se podbízí veřejnosti a její potřebě chlácholit se a ubezpečovat o vlastních kvalitách, a tak si vytvářet falešné obrazy sebe samých, se stává – s občasnými a milými výjimkami – divadlem v pravém slova smyslu absurdním.

1959: **Smrt Bessie Smithové** (The Death of Bessie Smith) – podle skutečné události, kdy v 30. letech lékaři odmítli ošetřit smrtelně zraněnou černošskou zpěvačku

1959: **Pískoviště** (The Sandbox) – hra o generačních problémech – krutý postoj rodiny k přestárlé babičce

1960: **Americký sen** (The American Dream) – o měšťácké rodině, v níž rodiče utýrají adoptovaného syna, protože nevyhovuje jejich představám o dokonalém americkém chlapci

1961: **Kdo se bojí Virginie Woolfové?** (Who's Afraid of Virginia Woolf?) / rovněž **Kdopak by se Kafky bál?**

- první světově proslulá hra
- věrná aristotelské zásadě tří jednot (během jednoho večera a na jednom místě)
- tragikomedie → vyhocené situace mezi mužem a ženou, v rodině a mezilidských vztazích
- rub a líc amerického snu a veškerých obecně uznávaných hodnot
- příběh stárnoucího profesora a jeho ženy (dcery rektora), kteří si dokáží s nesmírnou razancí ubližovat (asi aby si dokázali, že ještě žijí) + současně vztah mladší dvojice, která stojí téměř na počátku jak partnerství i kariéry a ještě má zábrany – „předstírá“ ostatním i sobě iluze o životě
- premiéra: 13. října 1962, Broadway → **pikantní příchut' skandálu** (brutální slovník i emocionální brutalita → působivé v době dozívajícího poválečného optimismu, kdy USA stále ještě věří v americký sen) → autor předjímá cynismus a skepsi let, které měly teprve přijít → absurdní vztah reality a iluze, v níž člověk hledá útočiště před nejistotou a nesmyslností vlastní existence
- 1963: nebyla mu přes doporučení poroty udělena Pulitzerova cena → oficiální výbor vznesl námitky proti tématu i jazyku díla → např. Prescott Bush (dědeček George W. Bushe) ji na půdě Senátu označil za „sprostou“ → rezignace dvou porotců
- 1966: **filmové zpracování** → režie **Mike Nichols**: vybral si typově velmi přesné herce – Elizabeth Taylorová + Richard Burton (obsazení skutečného manželského páru → jejich předloze nepodobné excesy pravidelně naplňovaly bulvární tisk) → se snímkem, který získal 5 Oscarů, spokojen i sám Albee

1961: **Bartleby**

1963: **Balada o smutné kavárně** (The Ballad of the Sad Cafe)

- dramaturgie původní novely Carson McCullersové z roku 1951 (autorka amerického Jihu)
- příběh obyvatel zapadlého jižanského městečka počátku 20. století → osamělá Amelie přijme hrbáče Lymona Willise, jejich zdánlivá spokojenost je narušena, když se do města vrací bývalý Ameliin manžel → **netypický milostný trojúhelník**, který připomíná bludný kruh → hrdinové trpí pocitem osamělosti
- katastrofické důsledky nedostatku lásky

1964: **Drobná Alice** (Tiny Alice)

1965: **Malcolm**

1967: **Všechno v zahradě** (Everything In The Garden) – dramaturgie

1967: **Křehká rovnováha** (A Delicate Balance) – Pulitzerova cena

1975: **Pobřeží** (Seascape) – Pulitzerova cena

1983: **Muž se třemi pažemi** (The Man Who Had Three Arms)

1986: **Hra o manželství** (Marriage Play) – poprvé uvedena roku 1987 ve Vídni, Albee ji sám režíroval

- navazuje na *Kdo se bojí Virginie Woolfové?*
- Jack a Gillian se pouštějí do emocionálního, fyzického i verbálního boje, přičemž jednotlivé scény se neustále vracejí (odcházení, opravování gramatických chyb) → kromě stárnutí a nudy po třicetiletém soužití se vynořuje též problém vzájemné komunikace → vše vrcholí v závěrečném rozporu mezi slovy a skutky: zatímco Jack prohlašuje, že odchází, Gillian repetitivně přikyvuje, ale oba zůstávají nadále sedět

1991: **Tři velké ženy** (Three Tall Woman) – Pulitzerova cena

- komorní příběh, v němž se protnou životní osudy tří žen – staré paní, její ošetřovatelky a mladé právničky

- plné odzbrojujícího černého humoru → je zároveň vášnivým, nemilosrdným zkoumáním ženského nitra se všemi jeho tajemnými zákoutími, bolestmi, radostmi a neutuchající energií → účtování plné pokory, obdivu a hlavně pochopení → téma fenoménu smrti

2000: **Koza aneb Kdo je Sylvie?** (The Goat, or Who is Sylvia?)

- rozporuplné reakce → absurdní hra začíná banální zápletkou: úspěšný architekt se při oslavě svých padesátin přizná ženě a synovi, že udržoval milostný poměr s kozou → zpočátku bráno jako žert, ale nakonec to zničí manželství, kariéru i život... → tabuizovaná zoofilie slouží ke zkoumání tolerance
- téma rozpadu rodiny a jejích hodnot (vše je dokonalé, ale stačí jediná událost a vše je zničeno)

Socialistická absurdní dramatika – Polsko

SŁAWOMIR MROŻEK (1930-2013)

- spisovatel, satirik, novinář a grafik → nejvýraznější polský dramatik 2. pol. 20. stol. (úspěch v Polsku i v zahraničí)
- po gymnáziu vystudoval architekturu v Krakově
- počátkem 50. let začal publikovat své práce v novinách
- *krátce koketoval s komunistickým režimem* (ve dvaceti napsal oslavné texty na Stalina a kolektivizaci vesnice) **X** brzy ale *uznávaný jako výrazný satirik a karikaturista* (přispíval do řady novin a časopisů)
- 1959: se přestěhoval do Varšavy → časopis Nowa Kultura
- próza → 50. léta: **Slon** (1957), **Svatba v Atomicích** (1959), **Malé léto** (1956) a **Útěk na jih** (1961)

spolupráce s polskými divadly

1958: první hra **Policajti** (Policja)

začátek 60. let → pociťuje silící tlak systému – nucen přizpůsobovat hry

1963: z politických důvodů opustil vlast a žil postupně v Itálii, Francii (od roku 1968) a Mexiku

1968: po invazi do Československa dal najevo svůj nesouhlas a jeho díla zde byla zakázána

dramata:

- tvorba **vyrůstá z kabaretů a studentských divadélek** (studentská spolupráce s divadélkem Bim-Bom)
- napsal několik desítek divadelních her → *svěží, svižné*, nepostrádají ostrou a často *nečekanou pointou*
- *precizní forma, aktuální témata*, nezvykle *trefné parodie*
- divadelní příběhy kotví v obecně pojaté „zemi nikoho“, kde žijí lidé připomínající figurky z němých filmových grotesek

obecně:

- vědomá *návaznost na polskou literární tradici* (romantismus)
- okořeněno *absurditou polského malého realismu*
- zároveň se vyznačuje *filozofickými metaforami*, přesahujícími realitu a dobu totality
- absurdní komika → prostředek k *demaskování absurdity skutečného života v socialistickém režimu*
- snaha negovat stereotypy a konvence
- všemi jeho díly se prolínají výrazné protiklady (nejvýraznější: opozice lid -- inteligence, jedinec -- masa, forma -- tělesnost, civilizace -- barbarství, řád -- bezvládí aj.)
- hry → často se vyznačují překvapující *pointou, neočekávaným vtipem* či *absurditou* → v polštině se za časů PLR vžilo rčení komentující něco absurdního: „*Něco takového by nevymyslel ani sám Mrožek*“

1958–1963: *neuvěřitelně produktivní* → řada jednoaktovek a také několik rozsáhlejších her

1. období tvorby → od Policie k Tangu

- vyjadřovacím prostředkem je *parodie a groteska*
- hry *namířeny proti falešnosti politického a kulturního života soudobého komunistického Polska* X parabely, přesněji neurčené místo a doba, ve kterém se dílo odehrává a schematický způsob vytváření postav i situací → lze je umístit v různých kontextech

2. období tvorby

- *posun od grotesknosti k realističtější formě vyjádření*
- *dotýkal se všech společenských témat* → odvolával se však také k etice, literárním tradicím

jednoaktové hry → krátké, často připomínají kabaretní scénky

1958: **Policajti** (Policja) – debut, jednoaktovka → téma *byrokratické instituce*

- odehrává se na policejní stanici, ve státě, kde panuje naprostá loajálnost s vládou a pořádkovými silami → policii ale hrozí zánik, neboť poslední vězeň a politický odpůrce režimu má být v brzké době propuštěn a odmítá se podílet na protistátních akcích → zdá se, že v zemi překypující masovým souhlasem se státním zřízením, se policie stane zbytečnou → proto organizuje provokace odůvodňující její zachování
- *alegorie totalitního státu* (dokonale fungující bezpečnostní systém přivede obyvatele k absolutní poslušnosti)
- prostor pro jazykový vtip

1960: **Karel** (Karol)

1961: **Striptýz** (Strip-tease) – téma *společenské manipulace*

- dva identičtí muži jsou násilím zavřeni v malém bytě → každý se snaží reagovat jinak: jeden se chce za každou cenu z bytu dostat X druhý protestuje proti jakékoli aktivitě; mezitím se v krátkých intervalech ve dveřích ukazuje ruka v červené rukavičce, která postupně oba muže nutí k odevzdání různých částí jejich oblečení → vše končí ve chvíli, kdy jsou téměř nazi (jen v papírových čapkách) rukou vypuštěni ven
- *dva lidi s odlišným způsobem chování v situaci ohrožení* (později Emigranti)
- poukazuje na *byrokratické metody fungující v soudobém policejním státu*

1961: **Krocán** (Indyk) - fraška → *parodie na romantické polské mýty*, spojené se stereotypy existencialismu

- o nemožnosti lidí ovládaných leností, apatií a cynismem → pár mladých milenců Laura a Rudolf v hospodě potkává několik zoufalých (líných) postav: básníka, kterého opustila múza, Kapitána, který přestal verbovat pro zálibu ve hře na houslích, Spáče, který je součástí interiéru hospody, i skupina místních vesničanů, kteří opustili práci na poli a místo toho planě diskutují u piva
- pasivita – všichni podléhají apatii → jen znechucená Laura odchází se spáčem

1961: **Na širém moři** (Na pełnym morzu) – absurdita „demokracie“

- dva trosečníci se demokraticky usnesou, že sní třetího spolutrosečníka → ten přijme jejich vůli tak opravdově, že ani nečekaná záchrana nezabrání kanibalskému úkonu

1963: **Tancovačka** (Zabawa)

1964: **Tango** – groteska, postavena na principech absurdního divadla → nejoblíbenější hra

- parafráze románu Ferdynurke Witolda Gombrowicze
- přesně dodržuje jednotu místa, času a děje: tři generace jedné rodiny žijí v absurdním prostředí jednoho velkého pokoje → seriózní a tradiční hodnoty vyznávající mladík Artur vzdoruje extravaganci a bohémským výbojům svých rodičů a prarodičů
- každá část funguje v jiné poetice, jsou zde smíchány různé styly, obsah není vždy dostatečně jasný
- *tragikomicky alegorizuje dobu* → za nevázaným smíchem se objevuje hrozba zneužití i pozitivních myšlenek k uchopení moci

hry napsané již v zahraničí (ne tolik úspěšné a méně významné jednoaktovky):

1964: **Krejčí** (Krawiec) – značná myšlenkov i formální podobnost s Gombrowiczovou *Operetkou*

1967: **Dům na hranici** (Dom na granicy)

1973: **Jatka** (Rzeźnia) – apokalyptická vize rozpadu tradičních kulturních hodnot

- *značný přerod* v tvorbě → dílo bez metafor i typického groteskního, satiry, formálně méně precizní, realističtější až konfliktní
- zůstává zde jazyk plný zábavných dvojsmyslů X *absurdní situace se však objevují spíše zcela nezáměrně*
- společnost se stává až mrazivě reálnou
- děj: hlavní hrdina → talentovaný a zanícený houslista – při uvažování o smyslu umění vede dlouhé monology → zjišťuje, že umění již lidstvu nedává tolik potěšení jako krvavé jatky – autentická kultura pro masy → v protestu proti zabíjení a znehodnocení umění se houslista na konci zabíjí → *smrt jako jediná hodnota, která mu ještě zůstala*

1974: **Emigranti** (Emigranti) – největší úspěch po Tangu

- realistický a moralizátorský akcent
- dva emigranti – dvě cesty – společný osud → zcela protikladní a zároveň na sobě závislí
- intelektuál, který utekl za svobodou, je nucen sdílet holobyt s typickým „proletářem“, jehož jedinou motivací emigrace byla vidina blahobytu → „souboj“ rozdílných povah však má překvapivě vyústění: pocit osamění sblíží i lidi, mezi kterými zeje zdánlivě nepřekonatelná propast

1992: **Vdovy** (Wdowy)

- částečný návrat k původní grotesknosti a poetice absurdního divadla → užívá otevřenou parabolu, kterou lze chápat jako parodii na divadelní konvence
- dílo neuvěřitelně úsporné, černé, tragikomické → o dvou ženách a dvou mužích, kteří se snaží uniknout před setkáním se smrtí (první dějství: dvě dámy truchlí nad svými muži, kteří chvíli před tím zemřeli ve vzájemném souboji → dámy se dozví, že oba muži byli zároveň milencem té druhé → dlouhá debata na téma kvůli komu se daný souboj uskutečnil + do kavárny vchází další dáma v černém + druhé dějství: v kavárně se objevují dva pánové pojmenovaní Tristan a Romeo → oba jsou lační tance s neznámou dámou v černém, tanec se končí tragickým soubojem → jeden pán umírá, když uklouzne na banánové slupce, druhý pán umírá na zástavu srdce)
- všichni jsou si již vědomi pravé identity tajemné vdovy-Smrti a snaží se z kavárny uniknout

TADEUSZ RÓŻEWICZ (1921-2014)

- básník, prozaik a dramatik → mluvčí generace silně poznamenané válkou (za 2. světové války bojoval v Zemské armádě, Němci mu popravili bratra) → *básník morálního neklidu* → prožité hrůzy podnítily vytvoření nové estetické koncepce: nově formuloval morální problémy lidstva a oprostil je od nadbytečného patosu a metafor

typické:

- každá hra *specifická svým obsahem i formou*

- divadelní tvorba vyrůstá z jeho básnického díla → snaha zaměřit na vytvoření nového dramatu, nezávislého na jeho tradiční podobě
- *ruší konvence divadelního jazyka* → v replikách vědomě užívá básnické slovo (metaforický přesah) → **drama poetické** (autorem označované jako poeticko-realistické)
- i jiné dělení dramatu: **drama vnitřní** (díla odehrávající se v myšlenkách, vzpomínkách či snech hrdiny, bez souvislého děje, hrdina není hrdinou individuálním, nýbrž anonymním, symbolizujícím celé lidstvo) X **drama vnější** (odehrává se v realitě)
- termín **otevřené divadlo** → dílo nezakončené, vnitřně rozpolcené, protikladné, nemající dle vžitých divadelních pravidel souvislý začátek, střed a konec (v opozici ke všem zažitým konvencím) → drama plné paradoxů, nedějové, nezakončené, avšak plné tvůrčího zanícení (nový dramatický koncept)
- inspirován Ionescem a Beckettem
- postoje člověka poznamenaného válečnými zkušenostmi a snaha o dekompozici žánrových forem
- oceňuje také groteskní a komické prvky

tematicky → se hry dají rozdělit do několika okruhů

1. reflexe dějinných událostí 20. století, zvláště válečných prožitků, kritika vlasteneckých stereotypů

- polemizuje s polským romantickým dramatem (např. *Kartotéka*)

2. hry, které svým ideovým obsahem i formou dodnes provokují polské diváky

- apokalyptické vize jsou nahlíženy optikou frašky (*Svědkové*, *Stará žena vysedává*)

3. hry pracující s intertextuálními aluzemi na (nejen) polský literární kontext (např. *Bílé manželství*)

dramatická tvorba:

1936: první pokusy již v době dospívání → v domácím časopise vydal tři miniatury: **Byl jednou jeden dům** (*Był sobie jeden dom*), **Křivda** (*Krzywda*), **Nędznicy**

1961: **Kartotéka** (*Kartoteka*)

- úzce spjata s Różewiczovou poezií → dalo směr celé jeho další dramatické tvorbě
- přeloženo do 18 světových jazyků, dodnes stálíci v Polsku i na světových scénách
- *subjektivní drama*: hlavní dějovou linii tvoří vnitřní monolog hlavního hrdiny nejasného věku a vzhledu → často přestává být hlavním hrdinou a je zastoupen jinými postavami (je postavou zcela pasivní, jeho činnost je omezena na pouhé ležení v posteli a pozorování kolem něj procházejících lidí)
- děj je spíše než odrazem skutečnosti odrazem hrdinovy mysli → hrdina není schopný se smířit s minulostí, zejména s událostí spojenou se smrtí kamaráda, který zemřel jeho vinou → je odsouzen k věčné nečinnosti a stává se loutkou v rukou lidí a osudu
- forma chaotického monologu → atypická biografie člověka, který prožil válečná zvěrstva

1962: **Sousoší Laokoon** (*Grupa Laokoona*)

- téma polských mýtů spojených s hrdinnými akcemi za 2. světové války
- několik hlavních hrdinů → členové rozvětvené rodiny → pojičkem je pseudointelektualismus a falešný estetismus (všichni si zakládají na debatách na intelektuální témata a stále se opakujících citacích slavných → jejich jednání působí komicky až karikaturně)
- hra se tak stává groteskní, satirickou analýzou inteligence, která se zrodila v počátcích komunistické vlády a postupně dosáhla téměř hrůzné podoby
- zároveň výsměch typicky polské konzervativní společnosti, založené na „pseudohodnotách“, ukázaným z úzké perspektivy tradiční rodiny

1964: **Svědkové aneb naše malá stabilizace** (*Świadkowie albo nasza mała stabilizacja*)

- reflexe společenské situace v Polsku po roce 1956 → doba destability a ztráty iluzí
- sledujeme rozpad mladého manželství (dvou lidí, kteří si již nemají co říct, jsou apatičtí vůči sobě i světu, který je obklopuje) → pak scéna debaty dvou blíže neurčených osob (nepopsatelná obava o ztrátu smyslu existence, která je nutí k apatii) → z lidí se stávají stroje, které kontrolují každý svůj pohyb

1965: **Směšný stařeček** (*Śmieszny staruszek / Wyszedł z domu*)

- vnitřní monolog stařečka → před soudem se obhájí ze sexuálního obtěžování malých holčiček (popisuje tragické události, které ovlivnili jeho chování, vypráví o svých slabostech) → soud je místem atypickým: místo soudců zde sedí pouze figuríny, součástí soudní síně je také gymnastické náčiní, na kterém o přestávkách cvičí mladé hezké dívky, v druhé části přibývají ještě malé děti
- dílo ztrácí formu dramatu → je spíše scénickým vyprávěním-povídkou

1969: **Stará žena vysedává** (*Stara kobieta wysiaduje*)

- opět pocit ohrožení + problémy současného stavu Polska (*Kartotéka* a *Svědkové*)
- vize civilizací zničeného světa: hlavní postavou je velká ošklivá a agresivní žena, frustrovaná kvůli svému nevyužitému mateřskému instinktu → domáhá se za každou cenu oplodnění
- Różewiczova vlastní vize zkázy lidstva, kterou si sami připravujeme → vize světa, který pozbyl tradiční humanistické hodnoty a ničí sama sebe

1973: **Bílé manželství** (*Białe małżeństwo*) – 1975 uvedena v Národním divadle ve Varšavě

- *erotickou otevřeností šokovala polskou společnost* (polská církev dala hru do klatby)
- dvě dospívající sestry se musí vyrovnat se svou biologickou a společenskou proměnou → zatímco Pavlína se s rolí ženy a matky bez problému ztotožní, Bianka vnímá svůj rodiči naplánovaný sňatek jako absolutní ztrátu svobody a potlačení vlastní identity a manželství jako jednu velkou sexuální obsesi →

otec, kterého „sužuje“ jeho býčí potence, frigidní Matka ani senilní Děda, jenž právě propadl vzrušujícímu kouzlu fetišismu, neposkytují tápající Biance žádnou oporu

- groteskní charakter → díky surrealistickým vizím Biančiných obsesí
- aktuální problematika identifikace jedince s jeho společenskou rolí
- aluze na tradiční polský motiv šlechtického panství + dvou dospívajících děvčat na prahu dospělosti (např. Witkiewiczova hra Na malém panství)

1979: **Smrt ve starých dekoracích** (Śmierć w starych dekoracjach)

1979: **Do písku** (Do piachu)

- proslulé dílo → ale vnitřně rozpolcenější, i když formálně uzavřené
- otázka, zda je možné psát tragédie po prožití válečných zvěrstev, které přinesla 2. světová válka
- o nespravedlivém odsouzení naivního Waluše, který je v závěru neuvěřitelně brutálně, naturalisticky rozstřílen (zároveň metaforické vyjádření rozstříleného dramatu, z něhož zůstávají pouze fragmenty)
- neuvěřitelně obscénní jazyk, vulgárnost a cynismus

1982: **Past** (Pułapka)

1994: **Rozházená karotéka** (Kartoteka rozrucona) – experiment symbolicky navazující na Kartotéku