Bakalářská práce:

**Kde konec nezná konce: Analýza smrti v absurdním dramatu**

**Úvod:**

 Tzv. absurdní drama bylo v čase po druhé světové válce jedním z nejrozšířenějších směrů evropské a částečně také americké dramatiky. Jednalo se o bezprostřední reakci na následky tou dobou probíhajících událostí, a především na pocity, které nejen ve společnosti, ale v každém člověku zvlášť tyto události vyvolávaly. Díla absurdního dramatu jsou plna zklamání, strachu, zoufalství, ale také jakési rezignace vůči životu a snaze po dosažení smyslu bytí. Obsahují řadu temných myšlenek, které přímo souvisí s koncem lidského života a s blížící se smrtí, či na ni různými prostředky odkazují.

 Tato bakalářská práce si klade za cíl ony prostředky zkoumat a jejich prostřednictvím analyzovat motiv smrti ve vybraných dílech tohoto směru z 50.- 60. let 20. století. Pokusí se určit, jak je smrt do dramat tohoto typu zakomponovaná a jakým způsobem se v dílech pracuje s její podprahovou či přímo explicitní přítomností. V první části se zaměří na definici pojmu „absurdní drama“ a jeho možné vymezení. Druhá kapitola se bude zabývat již přímo motivem smrti a jeho zakotvením ve filozofickém a literárním kontextu absurdního dramatu. Třetí část na ni naváže analýzou motivu smrti v dílech pěti významných dramatiků tohoto období z různých částí světa, přičemž se pokusí sledovat, zda se chápaní a pojetí smrti u těchto autorů nějak zásadněji odlišuje v závislosti na rozdílné politické a společenské situaci, ve které se nacházejí. Poslední kapitola bude věnována komparaci předchozích poznatků a vyvození určitého závěru o práci s tímto motivem v rámci absurdního divadla.

1. **Absurdní drama**

V této kapitole se budu snažit nejprve vymezit složitě definovatelný žánr absurdního dramatu a zasadit ho do historických a kulturních souvislostí doby 50. a 60. let 20. století. Dále se zaměřím na jeho důležité představitele a pokusím se podat základní informace o jejich zapojení do tohoto uměleckého proudu spolu s přehledem jejich nejzásadnějších děl.

* 1. ***Vymezení absurdního dramatu***

„Absurdní drama“ a „absurdní divadlo“ bylo směrem, který existoval již bezmála desetiletí, než se mu dostalo skutečného pojmenování. Spisovatelé, které dnes považujeme za jeho čelní představitele, vytvářeli od počátku 50. let specifický druh avantgardní literatury, který *Bastfordský slovník dramatu*[[1]](#footnote-1) zpětně definuje jako divadelní hnutí očividně vycházející z uměleckých proudů dada a surrealismu.[[2]](#footnote-2) *Plešatá zpěvačka,* kterou dnes považujeme za první dramatický text přímo náležící tomuto směru[[3]](#footnote-3), byla svým autorem Eugènem Ionescem v roce 1950 označena jako anti-divadlo[[4]](#footnote-4). Název „Absurdní divadlo“[[5]](#footnote-5) použil poprvé až roku 1960 britský dramatik a divadelní teoretik Martin Esslin ve stejnojmenné studii[[6]](#footnote-6). S pojmem absurdita v ní pracuje jako s klíčem k porozumění nejen tomuto druhu umění, ale i celkově světa kolem nás. O rok později vydal knihu se stejným názvem[[7]](#footnote-7), která se touto problematikou zabývala podrobněji a výrazně ovlivnila způsob nahlížení na tento typ dramatu směrem do budoucích let.

Autoři absurdního dramatu netvoří žádnou uzavřenou skupinu, řada z nich si naopak přímo nepřála být s tímto pojmem jakkoliv spojována. Jedná se spíše o nesourodý soubor individualit. Tvorba každého z nich vychází z vlastních kořenů a zdrojů, odlišuje se tematicky a často výrazně i užívanou formou. Martin Esslin ve své knize uvádí: „Mají-li tito autoři proti své vůli přece jen mnoho společného, pak to plyne ze skutečnosti, že jejich dílo velmi citlivě odráží obavy a úzkosti, pocity a myšlení současného západního světa.“[[8]](#footnote-8) Spojuje je myšlenka, že lidstvo ztratilo po staletí udržovaná pravidla a jistoty a nyní bloudí po neřízeném světě, kde nic není možné považovat za samozřejmost.

Určité společné znaky však absurdnímu dramatu upřít nelze. Charakteristické je pro něj odmítnutí dříve populárního naturalismu, minimalistické tendence související s redukcí užívání objektů na scéně a kombinace fraškovitosti s rovinou vážných filozofických otázek.[[9]](#footnote-9) Zaměřuje se na nešťastné, často nějak tělesně či duševně postižené osoby vytržené ze společnosti a slovy Alana Schneidra se přímo přiživuje na jejich zvrácenosti.[[10]](#footnote-10) Ta znázorňuje absurditu lidského života, kterou tento typ dramatiky prezentuje jako čistou realitu postmoderního člověka. Absurdní drama jako směr vychází především z filozofického myšlení existencialismu, pokládajícího si otázku smyslu lidského bytí: : „V otázce po smyslu života se skrývá odpověď, zjišťující nesmyslnost života, absurditu bytí, bídu života a nemožnost vymanit se z jeho zapeklitého kruhu.“[[11]](#footnote-11)

Kořeny absurdního dramatu a divadla jako takového však sahají až hluboko do minulosti a vycházejí ze staré archaické tradice. Jeho historií se ve své knize podrobně zabýval Martin Esslin[[12]](#footnote-12). Nejprve vymezil čtyři přibližné kategorie, z nichž se absurdní divadlo vyvinulo ve svém prvopočátku:

* čisté divadlo – abstraktní scénické efekty – kejklíři, akrobati, zápasníci s býky
* žerty klaunů a šašků
* slovní nesmysl
* snová a fantastická literatura s alegorickými složkami[[13]](#footnote-13).

Následně popsal další směry a osobnosti, které představovaly přímé či alespoň částečné předchůdce absurdního dramatu, a to jak divadelní, tak i literární a jinak umělecké. Patří sem například commedie dell’arte, prvky Shakespearovských dramat nebo literatura jazykového nesmyslu. Ve 20. století se absurdní drama postupně vyvinulo ze směrů avantgardy, dadaismu a především surrealismu, od kterého si vypůjčilo důležitý motiv snu, ale také divadelní motivy vraždy, sebevraždy a často přítomného násilí.[[14]](#footnote-14) Ani jeden z těchto směrů se však nijak více divadelně neprosadil a absurdnímu divadlu se tak jako prvnímu v tomto období povedlo dosáhnout širší odezvy u obecenstva.

* 1. ***Důležití představitelé***

Jak již bylo zmíněno výše, vymezit autory absurdního dramatu jako uzavřenou literární skupinu jeví se pro jejich individualistické pojetí tvorby a mnohdy také nonkonformitu s označením vlastních děl coby „absurdní“ takřka nemožné. Mohli bychom sem zařadit dlouhou tradici autorů, kteří se ve své tvorbě zabývali otázkou lidského bytí a vyrovnávání se se životní realitou, od nejstarších dob až do současnosti.

Omezíme-li časový úsek na autory publikující v rozmezí 50. a 60. let 20. století, lze se zaměřit mimo jiné na literáty, kteří promítali do svých děl filozofii existencialismu, zejména na Jeana-Paula Sartra a Alberta Camuse. Způsob myšlení, který vkládali do svých knih, se po obsahové stránce téměř shoduje s Ionescovými či Beckettovými dramaty. Sartre ve svém díle například naznačoval, že „naše narození je stejně absurdní jako naše smrt“[[15]](#footnote-15) a Camus prosazoval myšlenku, že „v našem rozčarovaném věku svět zkrátka přestal dávat smysl.“[[16]](#footnote-16) Oba však ponechali své tvorbě starší zavedené formální rysy, používali propracované postavy a nepouštěli se do žádných významnějších experimentů. Autorům, o kterých budeme hovořit nadále, se podařilo propojit tento myšlenkový proud s formálními literárními postupy zavedenými do jejich dramatických textů, a jsou proto považováni za čelní představitele absurdního dramatu v námi vymezeném časovém období.

Za prvního autora úže definovaného směru absurdního dramatu je považován Eugène Ionesco, dramatik francouzsko-rumunského původu. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří dramata *Plešatá zpěvačka*, *Židle* či *Nosorožec*. K dalším významným francouzským autorům tohoto směru řadíme například Arthura Adamova a jeho hry *Proffesor Taranne* či *Ping Pong* nebo Jeana Geneta s díly typu *Balkón* nebo *Černoši.* Absurdní drama se dále rozvíjelo také ve Velké Británii, kde tvořil jeden z nejdůležitějších představitelů tohoto směru, irský dramatik Samuel Beckett, autor ikonického *Čekání na Godota*, *Konce hry* či *Poslední pásky*. Nelze opomenout také anglického spisovatele Harolda Pintera a jeho hry *Narozeniny* či *Služebník*. Významným autorem tohoto žánru v Americe byl Edward Albee, který napsal hry *Kdo se bojí Wirginie Woolfové?, Stalo se v Zoo* nebo *Smrt Bessie Smith*. Ve Španělsku se prosadil Fernando Arrabal, například se *Hřbitovem aut* či hrou vydanou pod názvem *Fando a Lis*.

Specifickou kategorii tvoří autoři tohoto směru píšící v zemích, které se tou dobou nacházely pod nadvládou Sovětského svazu. Ocitali se tak v mnohém v odlišné situaci než spisovatelé „západního světa“. Museli se potýkat nejen s uměleckou cenzurou, ale i jinými životními podmínkami a způsobem myšlení uvnitř nesvobodného státu. Do proudu absurdního dramatu zasahovali zejména polští autoři Sławomir Mrożek či Witold Gombrowicz. Známá jsou například Mrożkova dramata *Krocan* nebo *Tango* a Gombrowiczova *Opereta* či *Svatba.* Na světové úrovni se prosadil také český dramatik Václav Havel, který aplikoval principy absurdního dramatu na politickou situaci v rámci Československa 60. let ve hrách *Zahradní slavnost*, *Vyrozumění* a *Ztížená možnost soustředění*. Částečně lze do této kategorie řadit také Josefa Topola a jeho hry *Slavík k večeři* či *Hodina lásky* i pár dalších českých a slovenských spisovatelů. Na některé z těchto autorů se ve vztahu k motivu smrti zaměříme podrobněji ve 3. kapitole.

1. **Smrt v absurdním dramatu**
2. **Analýza motivu smrti v dílech konkrétních autorů**

Tato kapitola se již podrobněji zaměří na jednotlivé autory absurdního dramatu a práci s motivem smrti v rámci jejich děl. Nejprve se bude zabývat tvorbou francouzsko-rumunského spisovatele Eugèna Ionesca, poté dílem irského dramatika Samuela Becketta a Američana Edwarda Albeeho. Ve čtvrté podkapitole se bude věnovat významnému polskému spisovateli Sławomiru Mrożkovi a v té poslední se zaměří na hry autorů tehdejší Československé republiky, především tvorbu dramatika a esejisty Václava Havla. Každá podkapitola bude obsahovat nejprve základní informace o daném autorovi a jeho životní situaci v námi zvoleném období tvorby. Následně bude představeno jeho dílo, rozdělené na základě jednotlivých přístupů k motivu smrti v absurdním dramatu, způsobu jeho zpřítomnění a významového využití[[17]](#footnote-17).

* 1. ***Eugène Ionesco***
		1. ***Základní informace***

Eugène Ionesco, narozený v roce 1909 v Rumunsku jako Eugene Ionescu, byl francouzsky píšící dramatik, významný představitel avantgardy 20. století a jedna z klíčových postav absurdního dramatu a divadla 50. – 70. let. V mládí k divadlu příliš netíhl, přesto v něm nakonec nalezl vhodný prostředek k vyjádření svého životního pocitu a stavu myšlení. Sám Ionesco pravil, že nechce ve svých hrách ukazovat žádné zákony kromě zákonů své vlastní představivosti, která ovšem, řízena vlastními zákony, nemůže nikdy být zcela libovolná.[[18]](#footnote-18) Jeho dílo je definováno spontánností, na pozadí sociální a kulturní kritiky kombinující poezii se světem nočních můr.[[19]](#footnote-19)

Smrt fascinovala Ionesca celý život, vnímal ji jako skutečný životní pocit, navozující stavy úzkosti, které poté promítal do svých her. Věřil, že jeho vlastní strach představuje obavy úplně každého: „Nejvíce vzrušující přítomností je přítomnost samotné smrti, která v nás žije, kterou dýcháme z květin, ze vzduchu. Každý pocit je založen na smrti.“[[20]](#footnote-20) Jeho dramatická technika byla do značné míry založena na vytváření absurdity z motivu smrti a umírání. Jan Kott uvádí, že nejen, že je smrt v Ionescovém díle nestále přítomná, ale každá z jeho postav zároveň stále znovu a znovu umírá, při všem, co dělá[[21]](#footnote-21) – na rozdíl od běžného člověka si to ovšem uvědomuje. Ionesco používal absurditu jako prostředek útoku na životní realitu, který mu umožňoval vůbec nastínit možnost „neabsurdity“. Ta by představovala určité osvobození, přirovnatelné možná až k antické katarzi.[[22]](#footnote-22) Pokoušel se nejen poukázat na nevyhnutelnost smrti - divák by se s ní v rámci jeho her měl skutečně setkat a potýkat se s ní.

Ionescova dramata se na rozdíl od děl jiných autorů absurdního divadla v zásadě netočí v kruhu, nýbrž dochází v nich k určitému zaznamenatelnému „pokroku“. Ten ovšem není způsobený vývojem děje, nýbrž „kondenzací, zhuštěním a zintenzivněním stavu mysli, pocitu, situace či úzkosti.“[[23]](#footnote-23) Nejedná se ovšem o pointu, neboť v žádném z jeho děl nedochází ke zdárnému vyřešení nějakého problému, pouze je postupně navyšováno psychické napětí.

V počátcích jeho tvorby se Ionescovi nedostávalo přílišného ohlasu. Inscenace jeho her byly kritizovány, často vysmívány a návštěvnost také nebyla nikterak markantní. S inscenací dramatu *Židle* se mu povedlo prorazit až čtyři roky po jeho prvním nastudování, v roce 1956. Od té doby se mu coby dramatikovi víceméně dařilo. Největšího úspěchu však dosáhl až po vydání dramatu *Hlad a žízeň* v roce 1966, kdy došlo k jeho „konečnému přijetí jako moderního klasika“[[24]](#footnote-24) K jeho uznání tak došlo v závislosti na hře, která nebyla příliš úspěšná ani nevykazovala řadu znaků jeho předešlé tvorby. V návaznosti na to byl v roce 1971 zařazen do nejprominentnějšího souboru tehdejšího literárního života ve Francii, *the Académie Française,* a stal se dramatikem světové úrovně*.*

Eugène Ionesco vnímal sám sebe jako součást živé tradice autorů zabývajících se člověkem v absurditě reality jejich existence. Říkával, že „cílem avantgardy by mělo být znovuobjevování – nikoli vymýšlení - trvalých pojmů a zapomenutých ideálů divadla v jeho nejčistší formě“[[25]](#footnote-25), a toho se ve své dramatice snažil také dosáhnout.

* + 1. ***Smrt zapříčiněná ztrátou identity – Plešatá zpěvačka, Obedience, Oběť povinnosti, Nosorožec***

První „druh“ přítomnosti smrti, který je u Ionesca možné vytyčit a pozorovat, představuje hned v *Plešaté zpěvačce* a následně v řadě dalších her smrt zapříčiněná ztrátou identity. Jedná se o situaci, kdy nedochází přímo k explicitnímu (vnějšímu) úmrtí postavy na jevišti, ale nastává její postupný vnitřní rozklad, často doprovázený ztrátou paměti, ztrátou schopnosti komunikace a možností vzít na sebe identitu kohokoliv jiného, neboť původní identita přestává existovat.

*Plešatá zpěvačka*, vydaná roku 1950, byla v roce 1964 uvedena coby první zahraniční absurdní drama na českých jevištích. Podtitulem „anti-divadlo“ označovala jakousi parodii na klasickou divadelní formu, „komedii na komedii“[[26]](#footnote-26). Komunikaci prostřednictvím řeči, na které je činoherní divadlo založeno, nechává autor v jejím rámci nejdříve pozbýt sémantického významu. Jazyk se následně začíná rozpadat, až v závěru zaniká úplně a zvuk se proměňuje v naprosté ticho. Již toto nás přivádí na myšlenku určité vazby ke smrti, konkrétně k postupnému umírání lidskosti.

Ve hře se setkáváme s dvěma manželskými páry, manžely Smithovými a Martinovými. Dvojice k sobě patřících (většinou manželských) postav jsou pro Ionesca v prvním období jeho tvorby stejně typické jako například pro Samuela Becketta. V jeho případě se ovšem nejedná o postavy tuláků, ale běžně společensky angažovaných jedinců, mnohdy, jak později vychází najevo, až příliš angažovaných. Tyto postavy mají však od začátku problém dorozumět se s kýmkoliv ve svém okolí. Jsou doprovázeny paměťovými ztrátami, nepoznávají své nejbližší, hovoří o lidech, jejichž existenci nelze spolehlivě prokázat ani vyvrátit, a jsou unešeny z naprosto přirozených každodenních lidských činností.[[27]](#footnote-27) To, co se na začátku jeví pouze jako obtížné, ukáže se na konci být nemožné. Z řeči i samotného jednání postav se nejprve vytrácí civilizovanost a poté zbytky čehokoliv lidského. Oba manželské páry počínají křičet a chovat se téměř zvířecím způsobem. V závěrečné fázi kompletně ztrácí svoji identitu a stávají se jedni druhými, neboť mezi nimi nadále neexistuje žádný rozpoznatelný rozdíl, ve své dřívější podobě dá se říci umírají.

Explicitní motiv smrti je v *Plešaté zpěvačce* zmiňován pouze okrajově, např. když pan Smith hovoří o tom, že svědomitý lékař musí umřít spolu s nemocným, pokud se nemohou uzdravit společně.[[28]](#footnote-28) Původně tomu ovšem tak být nemělo a konec hry byl zamýšlen zcela jiným způsobem: „Původně Ionesco zamýšlel, že po konečné hádce mezi dvěma páry ponechá jeviště na chvíli prázdné. Někteří komparzisté v publiku měli následně začít protestovat, což by vedlo k tomu, že by se na scéně objevil manažer divadla a následně policie. Ta by střílela do publika, zatímco by si manažer a policejní seržant potřásali rukou.“[[29]](#footnote-29) Od tohoto ukončení dramatu bylo však nakonec upuštěno pro příliš nákladný počet všech do představení zapojených aktérů.

* + 1. ***Smrt zapříčiněná ztrátou moci – Král umírá, Lekce***
		2. ***Smrt pod tíhou lidského života – Židle, Amadée, Nový nájemník***
		3. ***Smrt vraždou – Obraz, Zabiják***
1. The Bastford Dictionary of Drama. [↑](#footnote-ref-1)
2. Paradox of death, str. 10 (překlad autora) [↑](#footnote-ref-2)
3. K absurdnímu dramatu je možné zpětně zařadit i některé starší hry, např. *Služky* od Jeana Geneta, pocházející již z roku 1947. [↑](#footnote-ref-3)
4. „anti-theatre“. [↑](#footnote-ref-4)
5. „Theatre of the absurd“. [↑](#footnote-ref-5)
6. (Odkaz na studii) [↑](#footnote-ref-6)
7. (Odkaz na knihu) [↑](#footnote-ref-7)
8. Podstata, tradice a smysl absurdního dramatu, str. 10 [↑](#footnote-ref-8)
9. Paradox of death, str. 13. (překlad autora) [↑](#footnote-ref-9)
10. Ibid. (překlad autora) [↑](#footnote-ref-10)
11. Existencialismus ve filozofii a literatuře, str. 23. [↑](#footnote-ref-11)
12. Historie absurdity, str. 11-66. [↑](#footnote-ref-12)
13. Podstata, tradice a smysl absurdního dramatu, str. 11. [↑](#footnote-ref-13)
14. ibid, str. 40. [↑](#footnote-ref-14)
15. Paradox of death, str. 3. (překlad autora) [↑](#footnote-ref-15)
16. Writing against death, str. 1. (překlad autora) [↑](#footnote-ref-16)
17. V rámci jednotlivých her může docházet ke kombinaci přístupů práce s motivem smrti. Dramata jsou rozdělena na základě toho, který z užitých přístupů se jeví jako nejvíce určující. [↑](#footnote-ref-17)
18. Theatre of the absurd, str. 156. (překlad autora) [↑](#footnote-ref-18)
19. Ibid. (překlad autora) [↑](#footnote-ref-19)
20. Writing against death, str. 95. (překlad autora) [↑](#footnote-ref-20)
21. Paradox of death, str. 12. (překlad autora) [↑](#footnote-ref-21)
22. Theatre of the absurd, str. 183. [↑](#footnote-ref-22)
23. Theatre of the absurd, str. 175. (překlad autora) [↑](#footnote-ref-23)
24. Theatre of the absurd, str. 171. (překlad autora) [↑](#footnote-ref-24)
25. Ibid, str. 174. (překlad autora) [↑](#footnote-ref-25)
26. Theatre of the absurd, str. 129. [↑](#footnote-ref-26)
27. Ionesco tímto způsobem ve svých hrách opakovaně odkazoval k disfunkčnosti lidské společnosti, která sama zformovala jednu z bariér mezi lidskými bytostmi, protože je považována za důležitější než člověk jako takový. Prosazoval, že „je třeba rozbít jazyk společnosti plný klišé, nic neříkajících formulí a sloganů“, přičemž právě z toho vychází ona grotesknost jeho her. – Theatre of the absurd, str. 121. [↑](#footnote-ref-27)
28. Plešatá zpěvačka, str. 11. [↑](#footnote-ref-28)
29. Theatre of the absurd, str. 131. (překlad autora) [↑](#footnote-ref-29)