



Středoškolská technika 2019

Setkání a prezentace středoškolských studentů na ČVUT

Absurdní drama

Markéta Macáková

Gymnázium Zikmunda Wintra, Žižkovo náměstí 183,
26901 Rakovník

STŘEDOŠKOLSKÁ ODBORNÁ ČINNOST

Obor č. 12: Tvorba učebních pomůcek, didaktická technologie

Absurdní drama

Theatre of the Absurd

Autor: Markéta Macáková

Škola: Gymnázium Zikmunda Wintra Rakovník, příspěvková organizace;
Žižkovo náměstí 186, 269 01 Rakovník **Kraj:** Středočeský kraj

Konzultant: Mgr. Ludmila Karolová

Rakovník 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem svou práci SOČ vypracovala samostatně a použila jsem pouze prameny a literaturu uvedené v seznamu bibliografických záznamů.

Prohlašuji, že tištěná verze a elektronická verze soutěžní práce SOČ jsou shodné.

Nemám závažný důvod proti zpřístupnění této práce v souladu se zákonem č. 121/2000 Sb., o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) v platném znění.

V Rakovníku dne 25. 3. 2019
Markéta Macáková

Poděkování

Děkuji Mgr. Ludmile Karolové za dohled a připomínky při tvorbě odborné práce a především za to, že se mě vždy snažila nasměrovat správným směrem.

Mé poděkování si zaslouží Mgr. Michal Zahálka za pomoc a cenné rady, které mi poskytl. Děkuji mu za jeho podporu při odevzdávání práce a především za čas, který věnoval jejímu přečtení.

Anotace

Má práce analyzuje divadelní žánr, který zažil největší rozkvět ve druhé polovině 20. století. Teoretická část se snaží seznámit čtenáře s charakteristickými znaky absurdního dramatu, s jeho původem, historií a představiteli. Nejdůležitějším výstupem odborné práce je vlastní absurdní drama, na kterém je demonstrováno, že prostředky absurdního dramatu nejsou zastaralé a že si absurdní drama zaslouží se nadále vyvíjet, stejně jako si zaslouží být představeno dnešním studentům.

Klíčová slova

absurdní drama; absurdní; drama; divadlo

Annotation

This thesis analyses a theatrical genre that experienced the greatest bloom in the second half of the 20th century. The theoretical part tries to familiarize the reader with the characteristic features of absurd drama, its origins, history and representatives. The most important output of this thesis is my own absurd drama demonstrating that absurd drama is not outdated and it deserves to continue developing, as much as it deserves to be introduced to today's students.

Keywords

theatre of the absurd; absurd; drama; theatre

Obsah

1	ÚVOD	6
2	METODIKA VÝUKOVÉHO PROGRAMU	7
3	VYMEZENÍ POJMU ABSURDNÍ DRAMA	8
4	HISTORIE	12
4.1	Příčiny vzniku, filosofie	13
4.2	Předchůdci absurdního dramatu	14
5	PŘEDSTAVITELÉ ABSURDNÍHO DRAMATU	16
6	TEORETICKÁ ČÁST – VÝPISKY PRO STUDENTY	18
7	PRAKTICKÁ ČÁST	21
7.1	Rozbor textu	32
9	ZÁVĚR	35
10	BIBLIOGRAFIE	36
11	SEZNAM CITACÍ	37
12	SLOVNÍČEK POJMŮ	38

1 ÚVOD

Absurdní drama mi bylo vždy blízké, fascinovalo mě svými prostředky, přispělo neodmyslitelnou měrou k rozvoji dnešní dramatiky, přineslo něco nového, jedinečného, dokázalo satiricky zobrazit archetypy a problémy v lidské společnosti a mnohdy je vtipnou formou velice přesně pojmenovat a zobrazit. Bylo jakousi umně vyvedenou filipikou, odrazem momentální filosofie. Protože si uvědomuji, že výuka literatury na středních školách není dostatečně interaktivní v porovnání s přírodními vědami a tím pádem studenty příliš neoslovuje, rozhodla jsem se absurdní drama rozpracovat tak, aby se má práce dala použít jako podklad pro interaktivní seznámení studentů s daným literárním žánrem. Hlavním cílem je, aby výukový blok nezahrnoval jen výklad teorie. V hodinách českého jazyka studenti nemají možnost si v praxi dostatečně zkusit práci s texty a na techniku dramatu se mnohdy nedostane vůbec. Jelikož jsem v úzkém kontaktu s divadlem a tematika absurdního dramatu je mi blízká, rozhodla jsem se vytvořit vlastní drama, které by demonstrovalo aktuálnost prostředků absurdního textu. Studenti si na mém vlastním autorském dramatu mohou vyzkoušet, jak prostředky absurdního dramatu fungují, díky čemuž si snáz zapamatují obecné informace, které se jinak stávají pouze nudnou abstraktní mozaikou. Jelikož jsou témata absurdních her mnohdy složitá a pro dnešního mladého čtenáře, který není s problematikou seznámen, až nepřístupná, můj vlastní text reflektuje současný sociální problém, který není studentům vzdálený.

Má odborná práce je rozdělena na dvě hlavní části. Část první, teoretická, se zabývá pojmem absurdní drama, vysvětlením a systematickým zařazením všech důležitých informací, přiblížením významu absurdního dramatu. Celá první teoretická část je rozdělena na několik podkapitol, jako je vymezení pojmu či historie. Teoretická část může sloužit jako materiál pro učitele sloužící k hlubšímu nastudování fenoménu absurdního dramatu. Na konci teoretické části jsou přiloženy výpisky pro studenty, kde jsou uvedeny podstatné informace, které by si z interaktivního bloku studenti měli odnést.

V části druhé, praktické, je uveden vlastní autorský text sloužící k demonstraci prostředků absurdního dramatu. K autorskému dramatu je přiložen jeho rozbor pro snazší pochopení.

S přihlédnutím k faktu, že o daném tématu není mnoho písemných pramenů, většina citací je z díla Martina Esslina. Jako hlavní zdroj pro vytváření ročníkové práce byly použity mé vlastní zkušenosti a znalosti v oblasti divadla, společně s informacemi od dramaturgů a teatrologů, kteří jsou s danou problematikou seznámeni.

Výstupem z mé ročníkové práce je ucelené shrnutí absurdního dramatu koncipované jako návod pro 90 minutový výukový program. Má práce je souhrnem základních informací a přiblížením této oblasti divadla 20. století, kde jsou jinak nepříliš snadno dohledatelné informace utříděny a systematicky zařazeny.

2 METODIKA VÝUKOVÉHO PROGRAMU

Hlavní náplní 90 minutového bloku o absurdním dramatu je interaktivní uchopení výkladu literárního žánru. Studenti si propojí teoretické informace s vlastním inscenováním hry Hugova oslava. Ideální počet studentů pro výukový blok je 15 studentů.

První část programu (cca 25 minut) se věnuje teoretické přednášce o absurdním dramatu. Studentům jsou rozdány výpisky, které musí mít pedagog předem nakopírované. Do výpisků si studenti mohou přepisovat další poznámky. Na základě výpisků si pedagog vytvoří prezentaci k promítnutí na interaktivní tabuli, která obsahuje stejné body jako již zmiňované výpisky. Body výpisků pouze tvoří jakousi osnovu, které by se měl pedagog držet, jeho hlavním cílem je poutavě a souvisle seznámit studenty s absurdním dramatem.

Po teoretické průpravě je potřeba připravit třídu k praktické části (cca 50 minut). Ideální je odklidit lavice do zadní části učebny. Přirozeně třída není divadelně vybavena a je potřeba nakládat s dostupnými prostředky. Ze hry Hugova oslava je ze scénického hlediska potřeba zachovat pouze příchody (zleva) a pohovku uprostřed scény, kterou spolehlivě nahradí 4 židle. Ze všech rekvizit, které jsou ve hře popisovány, si pedagog připraví nafukovací balonky, zabalený dárek, 4 nabíjecí šňůry, rozdvojku a prodlužovací šňůru. Mobilní telefon používá každý student svůj. Skleničky, girlandy, krocana, bzučák, ani další rekvizity není třeba pořizovat a je vhodné je zobrazit imaginárně. Po naaranžování scény pedagog rozdělí role mezi studenty. Pokud je studentů 10 nebo 15, rozdělí je do skupin po 5. Pokud studentů není počet dělitelný 5, zbytek studentů dostává funkci nápovědy či čtení scénické poznámky. Je důležité, aby byl každý student využitý a aktivně se podílel na průběhu celé praktické části. Na samém začátku pedagog stručně shrne děj hry Hugova oslava a seznámí studenty s postavami. Každému studentovi je přidělena jedna role, kterou sleduje ve scénáři. Záleží na uvážení pedagoga, zda se rozhodne scénáře vytisknout, nebo poskytne soubor na internetu, kde si ho studenti zobrazí ve svých mobilních telefonech. Z vlastní zkušenosti doporučuji zvolit možnost s telefony - vzhledem k faktu, že s nimi jsou studenti celou dobu v kontaktu i na scéně a lépe se orientují. Celý průběh nácviku praktické části je jakousi divadelní první čtenou/první aranžovací zkouškou. Pedagog je v roli režiséra, který manipuluje s herci na pomyslném jevišti. Pokud počet studentů byl dělitelný 5, pedagog čte scénické poznámky a případně napovídá studentům na scéně. V opačném případě se o scénické poznámky a nápovědu stará vybraný student/studenti. Studenti se v jednotlivých pěticích alternují, pedagog může jednotlivé postavy na scéně libovolně obměňovat, v zájmu udržení pozornosti studentů, kteří zrovna nedbají. Při práci je třeba se soustředit na to, aby každý přesně věděl, co dělá a nevznikal chaos. Pedagog jako režisér je povinen každého studenta vést a dávat celé hře ucelený tvar.

Po dohrání Hugovy oslavy je dobré nechat studenty chvíli vydechnout a podělit se o první dojmy. Na závěr výukového bloku je studentům rozdán test (cca 15 minut), který mapuje, jaké informace jim z uplynulých 90 minut utkvěly, ale především, jak celou problematiku absurdního dramatu pochopili. V testu jsou v závorkách uvedeny počty bodů za jednotlivou otázku. Volná otázka umožňuje studentům napsat své dojmy a závěry. Je bodovaná, což má studentům ukázat, že nejen memorování faktů, ale i zamyšlení se nad problémem, je oceněno.

3 VYMEZENÍ POJMU ABSURDNÍ DRAMA

Absurdní¹ drama je pojmenováním literární tendence rozvíjející se především v padesátých letech 20. století, kdy autoři zobrazují skutečnost jako nesmyslnou. Odráží pocity společnosti po druhé světové válce, ztrátu iluzí, lidských hodnot, absenci Boha. Termín absurdní drama (anglicky Theatre of the Absurd) poprvé použil Martin Esslin, britský dramatik, žurnalista a divadelní kritik maďarského původu, ve stejnojmenné knize z roku 1962.

Co převážně odlišilo absurdní drama od jiných avantgardních směrů 20. století, je devalvace jazyka, který ztrácí svou přirozenou sdělovací funkci. Lidé jsou schopni vést dialog, ale nejsou schopni se dorozumět. Právě pocit odcizení, ztráta duchovních hodnot a smyslu lidské existence, která se jeví jako nesmyslná, byly prvotní příčinou, proč se autoři snažili najít prostředky, kterými by byli schopni tento životní pocit člověka zobrazit. Vzniká tak fenomén popírající doposud známá kritéria dramatického vyjadřování – hry často postrádají děj i základní charakteristiku postav. Funkce jazyka se přesouvá ze složky sdělovací do složky zobrazovací – dialogy tvoří jakési básnické obrazy.² Poezie se především zaměřuje na předání svého ústředního tématu či atmosféry, nebo způsobu bytí, je tedy na místě očekávat určitou statickosti.

Protože žádná slova nebyla schopna vyjádřit lidské zkušenosti po druhé světové válce, natož vysvětlit příčiny existenciálních problémů, absurdní divadlo se snaží jazyk napadnout a ukázat ho jako nedostatečný nástroj komunikace. Snaha nalezení takové umělecké výpovědi, která by vystihovala absurdní svět, dramatiky dovedla k používání neobvyklých formálních prostředků. Právě proto se v absurdních dramatech setkáváme s konvenční řečí, mnohdy klišé či slogany. Zesměšněním stereotypních vzorů řeči se absurdní divadlo snaží přimět lidi, aby komunikovali autentičtěji. Nutnost, potřeba dramatických postav dorozumět se je zcela popřena, naopak bezúčelné konverzace naplňují formální stránku absurdního dramatu. (Zde je patrný naprostý odklon od konvenčního dramatu, které je na dorozumění postav založeno.)

„Absurdní divadlo útočí na pohodlné jistoty náboženské nebo politické pravověrnosti. Jeho cílem je šokovat publikum v jeho utěšenosti, postavit ho tváří v tvář faktům o lidské situaci tak, jak ji vidí autoři. Výzva stojící za tímto poselstvím je ale mnohem větší než prosté zobrazení zoufalství. Je to výzva přijmout lidský stav tak, jak je, ve všem jeho tajemství a absurditě, a nést ho důstojně, čestně, zodpovědně; právě proto, že neexistují snadná vysvětlení tajemství existence, protože nakonec je člověk sám ve světě postrádajícím smysl. Vzdát se snadných řešení, uklidňujících iluzí, může být bolestivé, ale zanechává to za sebou pocit

¹ Z lat. *absurdus* – nesmyslný, sluchu nepříjemný, vychází z hudební terminologie – nesoulad, disharmonie.

² Proto má absurdní divadlo blíže k poezii než k narativnímu přístupu; vzniká zároveň jakási podobnost s hudbou – text je partiturou, inscenace koncertem a divák posluchačem.

svobody a úlevy. A právě proto ve výsledku absurdní divadlo nevyvolává slzy zoufalství, ale smích osvobození.“³

Zatímco tradiční divadelní pokusy vytvářejí fotografické znázornění života, jak ho vidíme, absurdní divadlo si dává za cíl vytvořit mytologické, archetypální, alegorické vize úzce spojené se světem snů. Ohniskem těchto snů je často zásadní zmatek člověka, který vyplývá ze skutečnosti, že nemá žádné odpovědi na základní existenční otázky: proč jsme naživu, proč musíme zemřít, proč existuje nespravedlnost a utrpení. Eugène Ionesco definoval absurditu každého člověka jako odříznutí od jeho náboženských, metafyzických a transcendentálních kořenů... všechny jeho činy jsou nesmyslné, absurdní, zbytečné.⁴

Dosavadní vědění možná naznačuje, že absurdní divadlo bylo produktem velmi specifického časového okamžiku a protože tento čas již uplynul, jsou jeho prostředky pro dnešního diváka již vyčpělé.

Martin Esslin v revidovaném vydání svého významného díla nesouhlasí: „Každé umělecké hnutí nebo styl představuje ve své době převládající módu. Pokud by však tato díla neskýtala větší hloubku, než je pouhá móda, zmizela by beze stopy. Pokud díla měla skutečný obsah, pokud přispěla k rozšíření lidského vnímání, pokud vytvořila nové způsoby lidského projevu, otevřela nové oblasti zkušeností, měla by být absorbována do hlavního proudu rozvoje. A to se stalo s absurdním divadlem, které, kromě toho, že bylo v módě, bylo nepochybně skutečným přínosem k trvalému slovnímu vyjádření dramatického výrazu... Dramatikové po absurdistické éře mají tedy k dispozici jedinečně obohacenou zásobu dramatické techniky. Mohou tyto techniky užívat volně, odděleně a v nekonečné řadě kombinací s těmi, které jim byly svěřeny jinými dramatickými konvencemi minulosti.“⁵

V článku New York Times, který se jmenuje „Které divadlo je absurdní?“, Edward Albee souhlasí s Esslinovou závěrečnou analýzou, když píše: „Stejně jako je pravda, že naše reakce na barvu a formu byla navždy změněna, jakmile impresionističtí malíři začali dávat svou mysl na plátno, je stejně tak pravda, že dramatici absurdního dramatu navždy změnili naše reakce na divadlo.“⁶

„Pokud bychom hledali hlavní složky absurdního dramatu našli bychom následující: 1) groteskní, ve které je divákovi předávána absurdita života, ale také: „jak ve světě, v němž ztráta náboženské víry připravila člověka o všechny jistoty, je absurdní sama lidská

³ESSLIN, Martin. Introduction. In: *Absurd Drama*. London: Penguin Books, 1965, str. 11 [překlad vlastní]

⁴Theatre of the Absurd. In: *Theatre Database* [online]. [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: http://www.theatredatabase.com/20th_century/theatre_of_the_absurd.html [překlad vlastní]

⁵Op. cit.

⁶Op. cit.

existence⁷ a 2) satirickou – společenská kritika, výsměch povrchním lidem a vládám, neschopným reflexe tíživého stavu existence.“⁸

„Absurdnímu divadlu nejde ani o sdělování informací, ani o zobrazování lidských problémů a osudů existujících mimo vnitřní svět autorův, nejde mu ani o hlásání tezí, ani o ideologické diskuse, a proto ani nepopisuje události, ani nezobrazuje osudy a dobrodružství jednajících osob. Je obrazem základní situace jednotlivce. Absurdní divadlo je divadlem situačním, nikoli dějovým, a používá jazyka konkrétních obrazů, nikoli jazyka důkazů a rozprav.“⁹

Děj absurdního dramatu vytváří mnohvrstevnou strukturu básnického obrazu, jehož je hra zkonkrétněním, užívá k tomu jazyk „dramaticky konkretizovaných metafor“¹⁰. Divák je tak vystaven pocitu napětí, neboť čeká na doplnění obrazu, na okamžik, kdy ho spatří v úplnosti. Absurdní drama i divadlo se pohybuje na pomezí poezie, grotesky a tragédie, je výrazem strachu a zoufalství člověka, který si je plně vědom nesmyslnosti své existence. „Absurdní divadlo konfrontuje diváka s absurditou lidského údělu a učí ho vidět situaci člověka v celém jejím zoufalství a smutku. Strach je konstatován a pojmenován, takže ztrácí nad člověkem vládu.“¹¹

Absurdní drama není odrazem zoufalství, nýbrž „vyjadřuje úsilí moderního člověka vyrovnat se světem, v němž žije. Snaží se ho konfrontovat s lidskou existencí takovou, jaká skutečně je, chce ho osvobodit od iluzí, které přinášejí jen zklamání a překážejí, aby se skutečnosti přizpůsobil.“¹² Jedná se o silné podněcování podvědomí diváka.

⁷ ESSLIN, Martin. *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Přeložil František VRBA. Praha: Orbis, 1966, str. 52

⁸ PUNČOCHÁŘOVÁ, Silvie. *Absurdní drama v Polsku* [online]. Brno, 2006 [cit. 2018-11-25]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/ss6yj/absurdni_drama.pdf. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky. Vedoucí práce Doc. PhDr. Ludvík Štěpán Ph.D.

⁹ ESSLIN, Martin. *Smysl nebo nesmysl? Groteskno v moderním dramatu*. Op. cit.

¹⁰ ESSLIN, Martin. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla: (kapitoly z knihy Absurdní divadlo)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966, str. 61

¹¹ Op. cit., str. 59

¹² Op. cit., str. 67

Vzhledem k faktu, že absurdní drama se tak citelně odklání od předpokladu diváka očekávajícího konvenční drama, je třeba si uvědomit základní rozdíly, uvedeny přehledně v následující tabulce. Jednotlivé znalosti jsou čerpány z Esslinovy knihy *The Theatre of the Absurd*.

Konvenční drama	Absurdní drama
Obsahuje začátek, konec a dějovou linku. Má výstavbu a děj někam směřuje.	Začíná v neurčitěm čase a stejně i končí. Dějová linka většinou není patrna vůbec, děj k ničemu konkrétnímu nesměruje.
Postavy se během hry vyvíjí a jednají. Jejich jednání je přesvědčivě zmotivováno.	Postavy se během hry nevyvíjí a jejich chování je často naprosto nezmotivované.
Závisí na silně vybudovaném dialogu postav, který táhne děj kupředu.	Dialog často postrádá funkci posouvání příběhu a proměňuje se v neúčelné konverzování.
Vyvolává dojem, že svět má smysl, což dokazuje pomocí základních lidských hodnot. Výstavba směřuje ke konci dramatu, divák očekává čitelný a zřejmý konec.	Vyvolává dojem, že svět postrádá smysl, což dokazuje pomocí ztráty víry a lidských hodnot. Nic nesměruje ke konci dramatu, divák nepředpokládá konec.
Používá jazyk plnohodnotně, zobrazuje ho jako dostatečný prostředek komunikace.	Poukazuje na nedokonalost jazyka, kritizuje ho, používá ho k demonstraci jeho nefunkčnosti.
Postavy mají jasnou charakteristiku i charakterizaci z pohledu ostatních postav.	Postavy postrádají charakteristiku i charakterizaci z pohledu ostatních postav.
Slova zpravidla korespondují s akcí postav na jevišti.	Slova mohou být v rozporu s akcí postav na jevišti.
Nemusí diváka konfrontovat s filosofickým, intelektuálním problémem.	Konfrontuje diváka s filosofickým, intelektuálním problémem.
Publikum nemusí být podněcováno, aby se pokusilo o vlastní interpretaci.	Publikum je podněcováno, aby se pokusilo o vlastní interpretaci.
Divák se mnohdy snadno ztotožní s postavou/postavami.	Ztotožnění se s postavami je nahrazeno kritickým pozorováním zvenčí.

Tabulka 1: Rozdíly absurdního a konvenčního dramatu

4 HISTORIE

Protože představitelé absurdního dramatu nikdy nepatřili k literární skupině nebo hnutí a byli silnými individualisty, kteří každý po svém hledali prostředky pro vyjádření absurdní skutečnosti či absurdního pocitu a měli vlastní názor na teoretickou i formální stránku svých děl, je teoretické pojednání o historii vzniku tohoto směru velmi složité. Častokrát jsou jako počátky vzniku absurdního dramatu vnímány avantgardní experimenty a literární tendence dvacátých a třicátých let 20. století. Takové pojetí však není úplně správné, nebo lépe řečeno, není úplné. Kořeny absurdního dramatu se datují mnohem dál.

Absurdní prvky se poprvé objevily krátce po vzestupu řeckého dramatu, v divokém humoru staré komedie a zejména u her Aristofanových. Dále byly rozvíjeny v pozdním klasickém římském období v tradici karnevalistické literatury, zobrazující „svět vzhůru nohama.“ Mravnostní hry středověku mohou být považovány za předchůdce absurdního divadla, protože zobrazovaly znaky každého člověka, které se zabývaly alegorickými a někdy existenciálními problémy. Tato tradice se přenesla do barokního alegorického dramatu, kdy dramatikové jako John Webster, Cyril Tournear, Jakob Biederman a Calderón představují svět v mytologických archetypech.

Uznávaným historickým předchůdcem absurdního divadla je ale až „obludná loutková hra“ Alfreda Jarryho *Král Ubu* (1896), který představuje mýtickou, groteskní postavu uprostřed světa archetypálních obrazů. Král Ubu je karikatura, děsivý obraz zvířecí povahy člověka a jeho krutosti. Ve dvacátých a třicátých letech se surrealisté rozšířili o Jarryho experimenty a založili velkou část své umělecké teorie na výuce Freuda a jeho důrazu o roli podvědomí. Jejich záměrem bylo zbavit se umění jako pouhého napodobování povrchové reality, místo toho požadovali, aby bylo realističtější než skutečnost a zabývalo se spíše podstatou než tím, co se jeví navenek.

Absurdní divadlo našlo předchůdce také ve snových románech Jamese Joyce a Franze Kafky, kteří vytvořili archetypy tím, že se ponořili do vlastního podvědomí a zkoumali význam svých vlastních osobních posedlostí. Za další předchůdce jsou považovány němý film a komedie, stejně jako tradice slovních nesmyslů v raných zvukových filmech Laurela a Hardyho. Bratři Marxové také přispěli k rozvoji absurdního divadla, stejně jako slovní „nesmysl“ Lewise Carrola, Edwarda Leara a Christiana Morgensterna. Ale teprve katastrofická světová událost přinesla vznik nového hnutí.

Druhá světová válka byla spouštěčem, který konečně přivedl absurdní divadlo k životu. Celosvětová povaha tohoto konfliktu a výsledná traumata života ohroženého jadernou katastrofou přinášejí do značné míry zásadní nejistotu. Najednou člověk nemusí být abstraktním myslitelem, aby byl schopen přemýšlet o absurditě: zkušenost absurdity se stala součástí denní existence průměrného člověka. Během tohoto období se objevil „prorok“ absurdního dramatu. Antonin Artaud (1896 – 1948) odmítl realismus v divadle, volá po návratu k mýtu a magii a k expozici nejhlubších konfliktů v lidské mysli. Požadoval divadlo, které by vytvořilo kolektivní archetypy a vytvořilo moderní bájesloví. Už nebylo možné, aby

se používaly tradiční umělecké formy a normy, které přestaly být přesvědčivé a ztratily svou platnost. Ačkoli neviděl jeho vývoj, absurdní divadlo je právě nové divadlo, o němž Artaud snil. Vymezilo se proti tradičnímu divadlu. Bylo, jak ho nazval Ionesco, „anti-divadlem“. Bylo neskutečné, nelogické, bez konfliktu a bez zápletky. Často se zdálo, že dialog je úplně bezvýznamný. Není divu, že první reakce veřejnosti na toto nové divadlo bylo nepochopení a odmítnutí.¹³

Mezi hlavní historické předchůdce absurdního dramatu podle Martina Esslina patří alžbětinská tragikomedie, formální experimenty, patafyzika, surrealismus, dadaismus a především existencialismus. Velká většina absurdních dramatiků byli v blízkém osobním kontaktu s francouzskými surrealisty a Samuel Beckett dokonce překládal surrealistické texty z francouzštiny do angličtiny.

4.1 Příčiny vzniku, filosofie

Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, druhá světová válka a atmosféra ve společnosti, která po jejím konci nastala, byla hlavním spouštěčem vzniku nového způsobu uměleckého vyjádření. Protože žádné umění není v tak blízkém vztahu ke společnosti jako právě divadlo, je zcela logické, že určitým způsobem muselo zareagovat na současné sociální dění. Právě hledání nových prostředků v kombinaci se surrealismem, dadaismem a jinými avantgardními experimenty 20. století umožnilo vzniknout absurdnímu divadlu, které poprvé pojmenoval Martin Esslin. Je třeba mít neustále na paměti, že jednotliví dramatici nevznikli z jednotné skupiny nebo hnutí, netvořili kolektivně, ale každý z nich byl individualistou, který se snaží umělecky ztvárnit absurdní pocit, který v sobě má. Přesto se v dílech těchto dramatiků daly najít společné rysy, které umožnily jejich zařazení do jedné skupiny. Je zřejmé, že literární ovzduší 20. století, které bylo velice vstřícné experimentálním stylům, velice napomohlo vzniku absurdního dramatu. Absurdní dramatici koncentrující se v Paříži byli v blízkém kontaktu se surrealisty. Jejich ovlivnění podvědomím a sny je zcela patrné, v tvorbě Eugèna Ionesca v díle *Amédée aneb Jak se ho zbavit* (1954), či například v tvorbě Arthura Adamova v díle *Profesor Taranne* (1953). Mezi hlavní příčiny lze tedy bezpochyby zařadit kombinaci absurdních prvků objevujících se v dramatech již od starověkého Řecka, vliv avantgardních směrů dvacátých a třicátých let minulého století a potřebu adekvátně reagovat na situaci po druhé světové válce, na absurditu nedostatečnosti jazyka a na pocit odcizení člověka ve společnosti.

Absurdní drama se v mnoha směrech ve svých myšlenkách setkává s filosofickým směrem, který vznikl po první světové válce v Německu – existencialismem. Existencialismus je pro absurdní drama důležitý zejména proto, že se zabývá člověkem jako jedincem izolovaným od společnosti, bez vazeb, který je plný úzkosti a hlavně nesmyslnosti existence. Důležitým

¹³ Theatre of the Absurd. In: *Theatre Database* [online]. [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: http://www.theatredatabase.com/20th_century/theatre_of_the_absurd.html

rysem takového člověka je vědomí nevyhnutelnosti smrti, odcizení a naprosté osamělosti. Existencialisté tvrdili, že jedinou jistotou je smrt. Život v takové nicotě se člověk pokouší překonat tím, že pracuje na svém sebepoznání. Dalším velmi důležitým faktorem existencialismu je důraz na aktivitu jedince vůči budoucnosti; každý by měl aktivně rozhodovat sám o sobě. Právě aktivita jedince vůči budoucnosti dovedla existencialisty až k popření Boha a celé křesťanské morálky. Několik filosofů se dokonce domnívalo, že člověk je odsouzen ke svobodě, neustále musí mezi něčím vybírat, rozhodovat se. Významnými filosofy pro absurdní divadlo jsou zejména Martin Heidegger (1889 – 1976), Jean-Paul Sartre (1905 – 1980) a především Albert Camus (1913 – 1960), který povýšil absurdno na filosofickou kategorii.

Výše popsané rysy existencialismu jsou nejpatrnější v tvorbě Samuela Becketta, konkrétně v jeho díle *Čekání na Godota*. Vladimír s Estragonem, dva tuláci a ústřední postavy příběhu, neustále čekají na jakéhosi Godota. Je zde patrná reference na slovo god, což anglicky znamená Bůh. I v samotném textu dramatu se několikrát objevují narážky na křesťanskou ideologii, což naprosto koresponduje právě s aktivitou jedince v ohledu k vlastní budoucnosti, která je do značné míry znemožňována vírou. Estragon s Vladimírem se nepohnou z místa, nijak nerozhodnou o svém životě, dokud je Godot nepřijde vysvobodit z jejich nekonečného čekání. Jsou izolováni od společnosti, osamělí. I motiv nevyhnutelnosti smrti se v textu několikrát objevuje, když se Vladimír s Estragonem chtějí oběsit. To je jediný krok, o kterém v souvislosti s pokračováním svého života dokážou rozhodnout. Opět přesně v souladu s existencialismem, podle kterého je jedinou jistotou smrt. Ovšem Godot i nadále nepřichází a nechává své pomyslné ovečky trpět. I tenhle motiv je odrazem existencialistické filosofie, ještě čitelněji je ovšem odrazem absence Boha po druhé světové válce, odrazem otázky, které se lidé nedokázali ubránit: Kdyby existoval Bůh, jak by mohl takové hrůzy dopustit? Motiv svobody je v *Čekání na Godota* také silně rozpracovaný. Vladimír s Estragonem jsou sice svobodní, ale právě neschopnost rozhodovat sami o svém životě z nich činí nesvobodné.

Nebylo by ovšem správné se domnívat, že se absurdní dramatici pouze snažili přenést filosofii do dramatické podoby. Jedná se o zcela přirozený střet, kdy dramatici a filosofové reagují na stejnou kulturní situaci a odrážející stejné sociální znepokojení.

4.2 Předchůdci absurdního dramatu

Německý spisovatel Georg Büchner (1813 – 1837), který napsal pouze tři hry, je řazen mezi předchůdce absurdního dramatu. Ve své nedokončené hře *Vojcek* (1836) šokoval publikum groteskními snovými postavami a nevázaným, nezvyklým jazykem. Za velmi významného předchůdce je považován i za života přehlížený Christian Dietrich Grabbe (1801 – 1836). Ve hře *Žert, satira, ironie a hlubší význam* na protest proti optimismu předchozích let použil

chaotické struktury, aby vyjádřil svůj názor na společnost jako na změt' sobeckých zájmů.¹⁴ Za nejvýraznějšího předchůdce absurdního dramatu je však považován Alfred Jarry. Jeho hra *Král Ubu* (premiéra v roce 1896), se stala významným mezníkem ve vývoji moderního divadla vůbec. Na Jarryho převratné metody záhy navazuje Guillaume Apollinaire hrou *Prsy Tiresiovy*. Nesmyslností veršů, ve kterých lze však objevit filozofický přesah, je s absurdním dramatem příbuzný i básník Christian Morgenstern (1871 – 1914). Za prvního autora, který uvedl svět snů a blouznění do moderního umění a stal se tak bezprostředním vzorem pro představitele absurdního dramatu, je považován August Strindberg např. hrou *Strašidelná sonáta* (1907). Z dalších předchůdců absurdního dramatu lze jmenovat představitele dadaismu (hlavní představitel Tristan Tzara) a surrealismu (André Breton, Philippe Soupault, André Masson atd.), teoretika moderního francouzského divadla Antonina Artauda, ale také např. Franze Kafku, v jehož tvorbě se s absurdními prvky setkáváme.¹⁵

¹⁴ BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Překl. Milan LUKÉŠ. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0. str. 407

¹⁵ PUNČOCHÁŘOVÁ, Silvie. *Absurdní drama v Polsku* [online]. Brno, 2006 [cit. 2018-11-29]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/ss6yj/absurdni_drama.pdf. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky. Vedoucí práce Doc. PhDr. Ludvík Štěpán Ph.D.

5 PŘEDSTAVITELÉ ABSURDNÍHO DRAMATU

Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, absurdní dramatici se nikdy nepřihlásili k dramatické skupině nebo literárnímu hnutí. Proto by bylo takřka nemožné zařadit je do literární kategorie absurdních dramatiků. Výraznou roli sehrál Martin Esslin, který jednotlivé dramatiky k hnutí přiřadil, ačkoli se tomu někteří bránili, a roztřídil je do různých geografických pásem. Přirozeně největší koncentrace absurdních dramatiků i absurdního divadla byla v Paříži, kolébce avantgardních směrů. Nacházeli se zde nejtypičtější a zároveň nejvýraznější představitelé.

Arthur Adamov (1908 - 1970), který ve svých tvůrčích počátcích napsal hry: *La Parodie* (Parodie, 1948), *L'Invasion* (Vpád), *L'Aveu* (Přiznání, 1946) a *Le Ping Pong*. Jeho postavy nejsou schopny komunikace. Později se však přiklonil spíše k realistickému a psychologickému způsobu vyjádření.

Prvním průkopníkem absurdního dramatu je podle Martina Esslina však až Eugène Ionesco (1912 – 1994). Ionesco šokoval divadelní kruhy svou absurdní hrou *La Cantatrice chauve* (Plešatá zpěvačka), která měla premiéru v roce 1950 v jednom malém pařížském divadle. Herci Ionescových her mluví frázovitě, působí jako loutky či stroje. Ionesco je mistrem básnických obrazů, výborně zobrazil metaforu světa, který ztrácí svou vitalitu. Kromě již zmíněné Plešaté zpěvačky jsou dalšími významnými Ionescovými hrami *La Leçon* (Lekce), *Les Chaises* (Židle), která je považovaná za jeho nejvýznamnější a nejpropracovanější hru vůbec, a *Rhinoceros* (Nosorožec).

Mezi další významné francouzské avantgardní dramatiky patří Jean Genet (1910 – 1986), který velkou část života strávil ve vězení. Mezi jeho první literární činnost patří verše a povídky z vězeňského prostředí. Z počátku napsal neúspěšné hry *Les Bonnes* (Služky), *Haute surveillance* (Přísný dozor), nakonec si však publikum získal hrami *Le Balcon* (Balkon) a *Les Negres* (Černoši).

Věhlas si však získal až Ir Samuel Beckett (1912 – 1994) svou hrou *En attendant Godot* (Čekání na Godota). Obraz dvou tuláků čekajících na cestě na jakéhosi Godota, který stále nepřichází, je dnes již téměř obrazem zažitým. Existenciální tíseň, bezúčelnost lidské aktivity jsou v jeho hrách ústřední témata, stejně jako u ostatních absurdních dramatiků. Znázorňuje svět, kterým proběhla katastrofa ohrožující lidský život. Šibeniční humor, groteska, jsou Beckettovými nejčastějšími vyjadřovacími prostředky.

Jako zástupce anglických absurdních dramatiků je třeba uvést Harolda Pintera (1930 – 2008), nositele Nobelovy ceny za literaturu, který čerpal inspiraci z děl Samuela Becketta a Franze Kafky. Pinter se zabývá jedincem, společnost v jeho díle ustupuje do pozadí. Využívá běžné mluvy, což podtrhuje naturalismus jeho her. Mezi jeho nejznámější hry patří *The Dumb Waiter* (Mechanický číšník, 1957), *The Homecoming* (Návrat domů, 1965), *Old Times* (Staré časy, 1970), *No Man's Land* (Země nikoho, 1975), *A Kind of Alaska* (Tak trochu Aljaška, 1882), *Moonlight* (Měsíční svit, 1993).

Co se týče Ameriky, druhá světová válka zde nenapáchala takové škody jako v Evropě. Přesto se zde pocit absurdna také objevuje, zachytit ho však umíjen intelektuální kruhy, často se pohybující na okraji společnosti. Za všechny by zde měl být uveden Edward Albee (1928 – 2016), jehož hra *The Zoo Story* (Stalo se v zoo, 1958) je silně ovlivněna Samuelem Beckettem a Haroldem Pinterem. Popisuje zde život člověka, který není schopen navázat jakýkoli kontakt, jedná se o postavu společenského outsidera. Jeho druhá významná hra *The American Dream* (Americký sen, 1959-1960) je kritikou americké společnosti. Mezi jeho hry patří i *Who's Afraid of Virginia Woolf?* (Kdo se bojí Virginie Woolfové, česky známé též jako *Kdopak by se Kafky bál?*)

Ve východní Evropě i přes totalitní vládnoucí režim vznikaly významné hry, které vycházely z podobných principů jako absurdní drama na Západě. Za zmínku stojí Čech Václav Havel (1936 – 2011), který kritizoval společenskou situaci v Čechách a absurditu vládnoucího totalitního režimu. Mezi jeho hry patří např. *Zahradní slavnost* (1963), *Žebrácká opera* (1972), *Audience* (1975).¹⁶

¹⁶ PUNČOCHÁŘOVÁ, Silvie. *Absurdní drama v Polsku* [online]. Brno, 2006 [cit. 2018-11-29]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/ss6yj/absurdni_drama.pdf. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky. Vedoucí práce Doc. PhDr. Ludvík Štěpán Ph.D.

6 TEORETICKÁ ČÁST – VÝPISKY PRO STUDENTY

Absurdní drama

- literární tendence, rozvoj 50. léta 20. století
- zobrazení skutečnosti jako nesmyslné
- odráží pocity lidí po druhé světové válce
- termín poprvé použil – Martin Esslin 1962
- devalvace jazyka – ztrácí přirozenou funkci
- schopnost vést dialog, neschopnost se dorozumět
- snaha najít nové adekvátní vyjadřovací prostředky (pro zobrazení životního pocitu člověka)
- pomezí poezie (básnický obraz), grotesky a tragédie
- silné podněcování podvědomí diváka

Základní rysy

- začíná v neurčitém čase a stejně i končí, děj nikam nesměřuje
- postavy se během hry nevyvíjejí, často se chovají nelogicky
- dialog neposouvá děj
- vyvolává dojem, že svět postrádá smysl
- nic nesměřuje ke konci
- nedokonalost jazyka, nedostatečnost
- postavy postrádají charakteristiku
- filosofický, intelektuální problém
- snaha donutit publikum k vlastní interpretaci
- kritické pozorování zvenčí

Historie

- historie vzniku velmi složitá (představitelé silní individualisté)
- kořeny absurda – již po vzestupu řeckého dramatu (zejména Aristofanes)
- středověké hry obsahující alegorie a existenciální problémy
- barokní alegorické drama (Calderón)

- avantgardní experimenty a literární tendence první poloviny 20. století (surrealismus, dadaismus)
- snové romány James Joyce a Franze Kafky – podvědomí
- němý film
- hlavní spouštěč – 2. světová válka (traumata, nejistota)
 - Zkušenost absurdity se stala součástí denní existence
 - Tradiční formy přestaly být přesvědčivé

Příčiny vzniku, filosofie

- divadlo muselo reagovat na atmosféru ve společnosti – poválečná situace
- literární ovzduší 20. století – vstřícné vůči experimentálním stylům
- blízký kontakt se surrealisty (Paříž) – ovlivnění sny a podvědomím
- **Existencialismus**
 - zabývá se člověkem jako jedincem izolovaným od společnosti
 - nesmyslnost existence
 - důraz na aktivitu jedince vůči budoucnosti

Předchůdci

- Georg Büchner (1813 – 1837)
 - *Vojcek*
 - Christian Dietrich Grabbe (1801 – 1836)
 - *Žert, satira, ironie a hlubší význam*
 - August Strindberg
 - * uvedl svět snů a blouznění do moderního umění
 - **Alfred Jarry** (1873 – 1907)
 - *Král Ubu* (1896) „obludná loutková hra“
 - *mýtická, groteskní postava uprostřed světa archetypálních obrazů
 - * karikatura, děsivý obraz zvířecí povahy člověka a jeho krutosti
- + Tzara, Bréton, Kafka

Představitelé

- **Nepřihlásili se** k dramatické skupině nebo literárnímu hnutí
 - Každý individualistou, který po svém zobrazuje absurdní skutečnost
- Martin Esslin – přiřazení, roztržení do geografických pásem

- Arthur Adamov (1908 -1970) - *Parodie*
- **Eugène Ionesco** (1912 - 1994) - *Plešatá zpěvačka, Židle*
- Jean Genet (1910 – 1986) – *Balkon, Černoši*
- **Samuel Beckett** (1912 - 1994) - *Čekání na Godota*
- Harold Pinter (1930 - 2008) – *Mechanický číšník*
- Edward Albee (1928 - 2016) – *Kdo se bojí Virginie Woolfové*
- **Václav Havel** (1936 - 2011) – *Zahradní slavnost, Audience*

7 PRAKTICKÁ ČÁST

Protože cílem mé odborné práce není přiblížit absurdní drama pouze z teoretického, ale hlavně praktického hlediska, součástí postupu při vytváření práce byl i pokus o vytvoření vlastního autorského textu. Jde o absurdní hříčku s filosofickým přesahem, na které jsou demonstrovány různé dramatické postupy absurdního textu. Pro vytvoření vlastního dramatu bylo třeba přečíst značné množství děl, která byla nezbytná pro pochopení principů absurdního textu a pro inspiraci. Za všechny by měla být uvedena díla následující, která nejvíce ovlivnila postupy při vytváření vlastního textu: *Plešatá zpěvačka* a *Židle* Eugèna Ionesca, *Zahradní slavnost* Václava Havla, *Narozeniny* Harolda Pintera a hlavně *Čekání na Godota* Samuela Becketta. Bez načtení a hluboké znalosti těchto děl by nebylo možné autorské drama napsat, pokud bylo hlavním cílem přiblížit prostředky absurdního dramatu. Přesto se při samotném psaní nedalo vyhnout autorským odklonům, které jsou při čtení textu patrné a jsou detailněji popsány v kapitole Rozbor textu. Nejzávažnějším a zároveň tím nejtěžším krokem byl výběr tématu. Je velmi důležité vybrat si téma, které reflektuje současný problém, problém, který samotného autora trápí, nebo ho nějak ovlivňuje. Na samém začátku bylo prvotní téma následující: Generační propast a neschopnost dorozumění mezi dvěma generacemi. Od tohoto tématu se větvily další motivy, jako problémy v rodině či alkoholismus. Po dlouhých úvahách a pár pokusech o samotné psaní jsem zjistila, že téma není dostatečně nosné pro absurdní text a zároveň neposkytuje dostatečný prostor pro zpodobnění jazyka jako nedostatečného prostředku. Po dalších úvahách jsem dospěla k finálnímu tématu. Protože dnešní svět, minimálně ten evropský, netrápí existenční otázky tak, jako trápily lidi v padesátých letech minulého století, ubírání se tímto směrem by bylo s ohledem na dnešního diváka nesmyslné. Přesto se v dnešní společnosti nachází fenomén, díky němuž jazyk ztrácí svou přirozenou a úplně základní funkci, totiž verbální fyzický projev a momentální dorozumění dvou navzájem komunikujících lidí. Fenomén internetu a elektronické komunikace, která je mnohem snazší než komunikace fyzická a která přispívá k dnešní moderní devalvací jazyka. Pro mnoho mladých lidí je nepředstavitelné komunikovat s člověkem, kterého neznají nebo znají teprve chvíli a přitom na internetu si jsou schopni psát s desítkami cizinců o intimních záležitostech svého života. Je všeobecně známo, že děti mají problémy s vyjadřováním právě kvůli užívání zkratkovitého internetového jazyka, který není kompenzován reálnými zkušenostmi s komunikací. Mnohdy je až příznačně absurdní situace, kdy si dva lidé vyjdou na večeri a poté shlížejí do obrazovek svých telefonů a navzájem nekomunikují. Pokud dramatiky minulého století trápila nedostatečnost jazyka jako prostředku pro vyjádření hrůz z druhé světové války, pak dramatika 21. století musí trápit nedostatečnost jazyka, který mnohdy není schopen vyhrát boj nad jazykem internetovým, neexistujícím, nehmotným.

Markéta Macáková:

HUGOVA OSLAVA

**/Poněkud absurdní moralita
v deseti obrazech/**

2018

OSOBY

Hugo

Alfred

Viola

Erika

Ludvík

Obývací pokoj. Na zadní stěně okno. V levé stěně dveře na chodbu, vedle nich stojí stolek. Na něm leží pevná linka. Uprostřed pokoje rozměrná pohovka s polštáři. Na pravé stěně tři elektrické zásuvky.

I.

Hugo, zakřiknutý muž jemného chování, chystá výzdobu pokoje na oslavu svých vlastních narozenin: z krabic vytahuje girlandy a další podobné serepetičky, dlouho je rozvěšuje, z dalších krabic vytahuje pohoštění (skleničky s pitím, mísu s popcornem, ták s chlebičky atp.) a chystá je na stůl – mohlo by to vypadat, že už to pohoštění v krabici nějakou dobu bylo, podobně, jako se přes rok uchovávají vánoční ozdoby. Trvá to celé dlouho a má to v sobě jistou obřadnost. Na opěradlo pohovky přiváže čtyři barevné heliové balónky. Nakonec otevře nejzdobnější krabici a s posvátnou úctou z ní vyndá nejprve veselou čepičku a šerpu s nápisem OSLAVENEC. Celou scénu podkreslovala teskná, matně povědomá melodie hraná na křídlovku, u které nám teprve v tomto posledním momentě dojde, že je to zvláště pomalá, mollová variace na „Hodně štěstí, zdraví“. Tma.

II.

Na jednom z polštářů z pohovky sedí na zemi Alfred, v ruce má mobilní telefon připojený nabíječkou do jedné ze zásuvek – sedí tudíž úplně nepravděpodobně na kraji místnosti na zemi, aby byl poblíž zásuvek. Na pohovce na místě vypůjčeného polštáře leží zabalený dárek. Kolem zápěstí má uvázaný jeden z balónků. Intenzivně cosi zkoumá na telefonu. Modré světlo mu ozařuje obličej – to je úplně první, co vidíme, ještě než se znovu rozsvítí úplně. Neděje se (velice dlouho) nic jiného. Vejde Hugo, posmutněle (ale nikoliv rezignovaně) se podívá na Alfreda. Posadí se obřadně na pohovku, zakašle. Alfred vůbec nereaguje. Hugo si všimne dárku.

HUGO: (Vždy mluví tiše, zakřiknutě, nespěle. K Alfredovi.) Jé, děkuju. To je milý.

Alfred nereaguje. Hugo si dárek položí na kolena a pomalu ho rozbaluje. Je to designový obal na smartphone.

Já teda nemám... Ale dík, no. Se třeba bude hodit.

Alfred nereaguje. Hugo mu přinese skleničku s pitím.

Si dej.

Alfred nereaguje.

Maso bude tak za hodinu. Já jdu na omáčku. Kdyby někdo přišel, jsem v kuchyni. Tady kdyžtak bzučák, klidně je pouštěj.

Položí vedle něj bzučák. Alfred nereaguje. Hugo odchází. Alfred se po chvíli bezděčně napije. Tma, vidíme jen jeho tvář ozářenou světlem z displeje telefonu.

III.

Zvonek. Bzučák. Světlo. Ve dveřích stojí Viola, kolem zápěstí uvázaný další z balónků.

VIOLA: Ahoj, dobrý den.

Alfred nereaguje.

Kde je Hugo?

Alfred nereaguje. Trapné ticho. Viola se rozhlíží a po chvíli si jde sednout na pohovku. Rozhlédne se po místnosti a nakonec vytahuje z kabelky dárek a telefon. Chvíli na mobilu cosi zkoumá, potom se ozve signál oznamující vybití baterky. Viola poplašeně hledá dostupný zdroj energie, k Alfredovi se jí dvakrát nechce, ale nakonec rezignovaně bere polštář, z kabelky vytahuje nabíječku a jde si sednout k němu.

Můžu?

ALFRED: *(Nepatrně pootočí hlavu za hlasem.)* Hmmmm.

VIOLA: Jak se jmenuješ?

ALFRED: *(Po chvíli. Nevýrazně.)* Alfred.

VIOLA: Já jsem Viola. Nebo klidně Vivi, to mám na facebooku.

Ticho. Čas plyne.

Jak dlouho tu jseš?

ALFRED: *(Po chvíli.)* Nemáš data? Mně už docházej. Neuděláš hotspot?

VIOLA: Sorry, hele, sama mám málo.

ALFRED: Ou-kej.

Oba zírají do mobilů. Ticho. Čas plyne. Neděje se (velice dlouho) nic jiného. Vejde Hugo, posmutněle (ale nikoliv rezignovaně) se podívá na Alfreda a na Violu. Posadí se obřadně na pohovku, zakašle. Alfred a Viola nereagují. Hugo si všimne dárku.

HUGO: *(K Virole.)* Jé, děkuju moc. To je moc milý.

Viola nereaguje. Hugo si dárek položí na kolena a pomalu ho rozbaluje. Je to selfie tyč.

Já teda nemám... Ale dík, no. Se třeba bude hodit.

Viola nereaguje. Hugo jí přinese skleničku s pitím.

Si dej.

Viola nereaguje.

Maso bude tak za tři čtvrtě hodiny. Já jdu na brambory.

Nikdo nereaguje. Hugo odchází. Viola se po chvíli bezděčně napije. Tma, vidíme jen jejich tváře ozářené světlem z displeje telefonu.

IV.

Zvonek. Bzučák. Světlo. Ve dveřích stojí Erika, kolem zápěstí uvázaný další z balónků.

ERIKA: Ahoj, dobrý den.

Nikdo nereaguje.

Je tu Hugo?

Nikdo nereaguje. Trapné ticho. Erika se rozhlíží a po chvíli si jde sednout na pohovku. Rozhlédne se po místnosti a nakonec vytahuje z kabelky dárek a telefon.

(Důrazně.) Neviděli jste Huga?

VIOLA: Zatím ne, hele. Ještě se neukázal.

ERIKA: Jak se jmenuješ?

ALFRED: Alfred.

VIOLA: Viola.

ERIKA: Aha, no, já jsem Erika. Tak ahoj.

ALFRED: *(K Virole.)* Nemá data? Že by udělala hotspot?

VIOLA: *(K Ericce.)* Nemáš data?

ERIKA: *(K Virole.)* Moc ne.

VIOLA: *(K Alfredovi.)* Moc ne.

ALFRED: Hm. *(Pokrčí rameny.)*

Dlouhé ticho. Všichni mobilují. Potom se ozve signál oznamující vybíjení baterky. Erika poplašeně hledá dostupný zdroj energie, bere polštář a na jeho místě nechává dárek, z kabelky vytahuje nabíječku a jde si sednout k ostatním. Po chvíli.

ERIKA: Kolik je?

VIOLA: Sedm.

ERIKA: A neměl tu už bejt?

VIOLA: Asi zabloudil po cestě.

ERIKA: Po cestě do svého bytu?

VIOLA: Co budem dělat, když nepřijde?

ERIKA: To, co bychom dělali, kdyby přišel. Slavit.

Zahledí se do mobilu. Krátké ticho. Vejde Hugo, posmutněle (ale nikoliv rezignovaně) se podívá na celou trojici.

VIOLA: Já ti mám normálně dojem, že už jsme tu byly.

ERIKA: Jo, no. Jako by to bylo včera.

VIOLA: Možná i předevcírem.

ALFRED: Nemáte data?

ERIKA a VIOLA: (Svorně.) Nemáme.

Hugo se obřadně posadí na pohovku, zakašle. Nikdo nereaguje. Hugo si všimne dárku.

HUGO: (K Erice.) Jé, děkuju mockrát. To je fakt moc milý.

Erika nereaguje. Hugo si dárek položí na kolena a pomalu ho rozbaluje. Jsou to bluetooth sluchátka.

Já teda nemám... Ale dík, no. Se třeba bude hodit.

Erika nereaguje. Hugo jí přinese skleničku s pitím.

Si dej.

Erika nereaguje.

Maso bude tak za dvacet minut. Já jdu na zeleninu.

Nikdo nereaguje. Hugo odchází. Erika se po chvíli bezděčně napije. Tma, vidíme jen jejich tváře ozářené světlem z displeje telefonu.

V.

Zvonek. Bzučák. Světlo. Ve dveřích stojí Ludvík, kolem zápěstí uvázaný poslední z balónků.

LUDVÍK: Ahoj, dobrý den.

Nikdo nereaguje. Hlasitěji.

Kde je Hugo?

ERIKA: Nevíme, hele. Zatím tu nebyl.

LUDVÍK: Já jsem Ludvík, ahoj. A ty?

ALFRED: *(Bezděčně, nezvedne zrak od telefonu.)* Alfred.

VIOLA: *(Taky tak.)* Viola.

ERIKA: Erika.

ALFRED: *(K Virole.)* Nemá data? Že by udělal hotspot?

VIOLA: *(K Erice.)* Nemá data?

ERIKA: *(K Ludvíkovi.)* Nemáš data?

LUDVÍK: *(K Erice.)* Moc ne.

ERIKA: *(K Virole.)* Moc ne.

VIOLA: *(K Alfredovi.)* Moc ne.

ALFRED: Hm. *(Pokrčí rameny.)*

Ludvík si jde sednout na pohovku. Vytáhne dárek a telefon. Dlouhé ticho. Všichni mobilují. Potom se ozve signál oznamující vybíjení baterky. Ludvík poplašeně hledá dostupný zdroj energie, bere polštář a na jeho místě nechává dárek, z kapsy vytahuje nabíječku a jde si sednout k ostatním. Čtvrtá zásuvka už tam ale není.

LUDVÍK: Nemáte už nabito někdo? Já bych taky potřeboval.

VŠICHNI: *(Vyděšeně.)* Ani náhodou.

ERIKA: Mně se to nabíjí hrozně pomalu, sorry.

LUDVÍK: Hm.

Bezradně stojí za nimi, nabíječka v ruce, mobil vybitý. Vejde Hugo, pozoruje situaci a těší se, že si s ním aspoň někdo bude povídat.

HUGO: *(Tiše, zakřiknutě.)* Ludvíku, kamaráde, já mám –

ERIKA: Jé, ale víš, co mám?

Vytáhne z kabelky rozdvojku.

LUDVÍK: To je skvělý, děkuju.

Sedá si k ostatním, všichni napojení, všichni mobilují. Dlouhé ticho, Hugo si jde už zcela rezignovaně sednout na pohovku. Zakašle. Nikdo nereaguje. Hugo si všimne dárku.

HUGO: *(K Ludvíkovi.)* Jé, děkuju fakt mockrát. To je teda fakt moc milý.

Ludvík nereaguje. Hugo si dárek položí na kolena a pomalu ho rozbaluje. Je to nabíječka.

Já teda nemám... Ale dík, no. Se třeba bude hodit.

Ludvík nereaguje. Hugo mu přinese skleničku s pitím.

Si dej.

Ludvík nereaguje.

Já jdu pro to maso.

Nikdo nereaguje. Hugo odchází. Ludvík se po chvíli bezděčně napije. Tma, vidíme jen jejich tváře ozářené světlem z displeje telefonu.

VI.

Hugo stojí ve dveřích s nádherným pečeným krocánem na podnose.

HUGO: Můžeme jít jíst.

Nikdo nereaguje. Po chvíli.

LUDVÍK: Nevoní tu něco?

ERIKA: (Začichá.) Ne, to se ti zdá.

Ticho. Čas plyne.

VIOLA: Kolik je?

ERIKA: Osm.

VIOLA: A neměl tu už bejt?

LUDVÍK: Asi zabloudil po cestě.

VIOLA: Po cestě do svého bytu?

LUDVÍK: Co budem dělat, když nepřijde?

ERIKA: To, co bychom dělali, kdyby přišel. Slavit.

A všichni zase mobilují. Hugo už celý nešťastný neví, co dělat. Tma, vidíme jen jejich tváře ozářené světlem z displeje telefonu.

VII.

Světlo. Na pohovce sedí Hugo, na klíně podnos s krocánem, kterého už z velké části sám snědl – zbývá jen poslední porce.

HUGO: Vážně si nikdo nedá?

Nikdo nereaguje, všichni mobilují. Ticho, čas plyne. Hugo se pouští do poslední porce. Tma, vidíme jen jejich tváře ozářené světlem z displeje telefonu.

VIII.

Podnos od krocana už je pryč. Hugo sedí zdrceně na pohovce.

ALFRED: Hele, a kde je ten Hugo?

Nikdo už nereaguje. Ticho, čas plyne. Hugo vytáhne foukačku a jeden po druhém jim práskne balónky. Nikdo si toho ani nevšimne. Ticho, čas plyne. Tma, vidíme jen jejich tváře ozářené světlem z displeje telefonu.

IX.

Už zcela netečný Hugo začíná zvolna sklízet výzdobu i jídlo do krabic. Nikdo si ho nevšímá. Když jednu krabici odnáší, vstane Ludvík.

LUDVÍK: Hele, tak já už asi čekat nebudu. Bylo to s váma moc fajn – přidáte si mě na facebooku? Musíme si psát.

VŠICHNI Jo. / Rozhodně. / To víš, že jo.

:

LUDVÍK: Škoda ten Hugo že se neukázal.

Hugo se vrací pro další krabici.

VŠICHNI: Jo. / No. / To teda.

Když se Ludvík otočí ke dveřím, je Hugo už těsně zase pryč. Ludvík odchází. Hugo se vrací pro další krabici.

ERIKA: Tak já už taky vyrazím. Zdar.

VIOLA a ALFRED: Zdar.

ERIKA: Bylo to fajn, zas někdy.

Když se Erika otočí ke dveřím, je Hugo už těsně zase pryč. Erika odchází. Hugo se vrací pro další krabici.

VIOLA: Hele, tak já už asi taky půjdu. Měj se.

Alfred nereaguje. Ticho. Když se Viola otočí ke dveřím, je Hugo už těsně zase pryč. Viola odchází. Hugo se vrací pro další krabici.

ALFRED: (K Hugovi.) Hele, tak zdar, chlape, to bylo super, ne? Takovejch fajn lidí... Tak zas za rok, jo?

Odchází. Hugo nereaguje. Sundá si čepičku a šerpu oslavence a pečlivě je uloží zpátky do krabice. Tma.

X.

Hugo, zakřiknutý muž jemného chování, chystá výzdobu pokoje na oslavu svých vlastních narozenin: z krabic vytahuje girlandy a další podobné serepetičky, dlouho je rozvěšuje, z dalších krabic vytahuje pohoštění (skleničky s pitím, mísu s popcornem, ták s chlebičky atp.) a chystá je na stůl – mohlo by to vypadat, že už to pohoštění v krabici nějakou dobu bylo, podobně, jako se přes rok uchovávají vánoční ozdoby. Trvá to celé dlouho a má to v sobě jistou obřadnost. Na opěradlo pohovky přiváže čtyři barevné héliové balónky. Nakonec otevře nejzdobnější krabici a s posvátnou úctou z ní vyndá nejprve veselou čepičku a šerpu s nápisem OSLAVENEC. Celou scénu podkreslovala teskná, matně povědomá melodie hraná na křídlovku, u které nám teprve v tomto posledním momentě dojde, že je to zvláště pomalá, mollová variace na „Hodně štěstí, zdraví“. Tma.

7.1 Rozbor textu

Hugo, zakřiknutý muž jemného chování, chystá oslavu svých narozenin. Z jeho příprav je zjevné, že mu na oslavě velmi záleží, ovšem jídlo a ostatní výzdobu vytahuje z krabic – je patrné, že se jedná o pouhé rekvizity, které mají demonstrovat stereotypnost tohoto rituálu, jakési nastavení dojmu, že celá scéna je zdobena pouze na oko. Tklivá melodie podkreslující celou scénu spolehlivě reflektuje atmosféru celé hry. V celé hře také hraje výraznou roli ticho, se kterým se dá dále pracovat. Velmi zásadní pro celou hru jsou balónky, které Hugo v první scéně připraví za pohovku – stanou se symbolem probíhající oslavy, jakýmsi pojítkem jednotlivých hostů a Huga. Již při první tmě během přestavby se rozsvítí modré světlo do obličeje prvního hosta, Alfreda. Alfred sedí na zemi, na polštáři, který si musel sebrat z pohovky, kolem ruky má ovázaný první z narozeninových balónků. Je připojen nabíječkou do zásuvky, což poukazuje na jakousi neodpojitelnost od mobilu, který drží v ruce. Alfred je jediný příchozí, který se s Hugem setká a proběhne mezi nimi určitá interakce. Hugo, zaneprázdňovaný oslavenec, připravuje v kuchyni báječného krocana, zatímco očekává další hosty. Svěřuje Alfredovi bzučák s jednoduchým úkolem, totiž aby pouštěl nově příchozí hosty nahoru. Alfred ovšem kvůli svému zaujetí mobilem vůbec nevnímá. Postupně do pokoje přicházejí další tři hosté. Viola, Erika a Ludvík. Navzájem se neznají a každý z nich má při svém příchodu kolem ruky ovázaný balónek, symbol oslavy a zároveň připoutanosti k dané situaci. Všichni tři nesou Hugovi dárek, který nakonec nechávají ležet na pohovce výměnou za polštář, který odeberou, aby si mohli sednout na zem. Vedle Alfreda se totiž nacházejí tři zásuvky, které narozeninová hosté postupně využijí. Při jejich příchodu je Hugo vždy zrovna v kuchyni, takže na něj musejí čekat na pohovce a z dlouhé chvíle si vytahují mobil. Hosté sedící u zásuvek jsou naprosto neschopni jakékoli smysluplné konverzace, takže nově příchozím nic jiného nezbyvá. Všem se bohužel mobil neúprosně vybíjí a nakonec jsou nuceni si přisednout ke skupině na zemi, pokud se chtějí připojit do zásuvky. Ve chvíli, kdy opouštějí pohovku, zanechají na ní dárek pro Huga. Každý z hostů dá Hugovi příslušenství k mobilnímu telefonu. Divákovi je ovšem ze scény, na které se nachází pevná linka, patrné, že Hugo žádný mobilní telefon nevlastní. Sám to komentuje následovně: „Já teda nemám... Ale dík, no. Se třeba bude hodit.“ Nejen, že Huga naprosto přehlížejí, ale postrádají i dost všímavosti na to, aby mu pořídili vhodný dárek. V průřezu celého dramatu je patrná gradace. S každým dalším příchozím Hugo finišuje přípravu krocana, každý další příchozí se do dané situace dostává s větším odstupem, s delší časovou prodlevou. Všichni příchozí si myslí, že Hugo ještě na oslavu nedorazil a že na něj čekají. Probíhají mezi nimi naprosto banální dialogy, rozvíjející se kolem dvou jediných témat, zdali někdo nemá data a kde je Hugo. Jinak si navzájem nepovídají, a přesto své jednání považují za oslavování. Divák na Hugovi čte jeho postupnou rezignovanost vůči kamarádům, kteří přišli oslavit jeho narozeniny a po připojení do virtuálního světa si již nejsou schopni uvědomit si ani jeho přítomnost. Jediná jiskřička naděje nastává u posledního hosta, Ludvíka. Když se i Ludvíkovi vybije telefon a jde se připojit ke skupině na zemi, zjistí, že již žádná zásuvka není volná. V tu chvíli vchází do místnosti Hugo, už si myslí, že si s ním alespoň někdo bude povídat – když v tom Erika vytahuje rozdvojku, čímž celou bizarní situaci vyřeší. Nikdo z připojených kamarádů si Huga nevšimá. V šestém obraze přichází Hugo s již hotovým krocánem. Nabízí ho hostům, mluví k nim z pohovky, nedočká se však žádné reakce. Všichni jsou natolik apatičtí, že ačkoli něco

ucítí, ihned to sami sobě popřou. Hugo tedy začíná jíst narozeninového krocana dočista sám. Dává však hostům ještě jednu šanci, když se jich zeptá: „Vážně si nikdo nedá?“ Poté, co zůstane bez odpovědi, bere foukačku a jeden po druhém jim praskne balónky. Samozřejmě praskání balónků může být přečteno čistě situačně tak, že se Hugo snaží na sebe upozornit posledním dostupným prostředkem, který má, zároveň se ale nabízí působivá jevištní metafora, kdy Hugo pomyslně propouští své ovečky, které na něho čekaly, z jejich trápení. Po prasknutí balónků hra graduje do posledních dvou obrazů. Hugo začíná rezignovaně sklízet výzdobu zpátky do krabic, které odnáší pryč ze scény. Provádí to opět obřadně, rituálně, divák má opět nabýt dojmu, že to již někdy dělal. Hosté se jeden po druhém začnou pomalu zvedat k odchodu. Jediné, co si jsou schopni říci je, že se navzájem přidají na facebooku, protože si rozhodně musí psát, když si tak báječně rozuměli. Každý odcházející host se nešikovně mine s Hugem, který zrovna opouští scénu s krabicí. Až zůstane samotný Alfred. Ten přistoupí k Hugovi a naprosto ležérně pochválí oslavu a prohlásí, že se těší zase za rok. Vše, co se odehrálo, jako by byl pouhý sen, jako by bylo zapomenuto. Nyní by již mělo být patrné, že se stejný scénář odehrává pravděpodobně neustále, což je završeno poslední zacyklenou scénou, kdy pozorujeme Huga, jak se vrací zpátky na začátek a opět připravuje výzdobu na své narozeniny za doprovodu tklivé verze „Hodně štěstí, zdraví.“ Je to obraz jeho narozenin minulých, či snad budoucích? Každý tuší, co bude následovat...

8 ABSURDNÍ DRAMA - TEST

1. Kdy se naplno rozvinulo absurdní drama? /1/
2. Kdo jako první použil termín absurdní drama? /1/
3. Jaká historická událost spustila tvorbu absurdních dramatiků naplno? Proč? /2/
4. Na co se svou tvorbou snažili upozornit? /1/
5. Jazyk – jaký k němu měli absurdní dramatici vztah? /2/
6. Jmenuj alespoň 3 rysy absurdního dramatu. (děj, dialogy, vývoj) /3/
7. Jaké literární směry ovlivnily absurdní drama? /2/
8. Jmenuj 2 spisovatele, kteří ovlivnili absurdní dramatiky. Znáš nějaká jejich díla? /3/
9. Na jakou filosofii absurdní drama často odkazuje? Jak bys ji svými slovy vystihl? /3/
10. Napiš 2 pocity, které se odrážely ve společnosti po druhé světové válce. /2/
11. Napiš alespoň jednoho předchůdce a dramatu a jeho stěžejní dílo. /2/
12. Uveď alespoň 3 představitele a dramatu a jejich díla. /6/
13. Jak bys co nejvýstižněji shrnul/a téma hry Hugova oslava? /1/
14. Jak je ve hře Hugova oslava znázorněna nedostatečnost jazyka? /2/
15. Jakým slovem bys označil, že začátek i konec dramatu je totožný? /1/

Volná otázka – absurdní drama /3/

9 ZÁVĚR

Hlavním cílem této práce bylo zpracovat absurdní drama z teoretického i z praktického hlediska a umožnit tak vznik výukového programu. Mnoho lidí zná pojem absurdní drama, nejdůležitější dramatiky a jejich díla, ale nevědí, jaký význam a hodnotu tento divadelní žánr má a jakým způsobem se s tématy absurdních her pracuje. A proto vznikla má práce, aby přiblížila absurdní drama studentům a poukázala na jeho kvality, které dle mého názoru mají obrovský potenciál. Věřím, že teoretická část může sloužit nejen jako nutná teorie pro pochopení absurdního dramatu, ale i jako obohacení při hlubším poznávání tohoto divadelního žánru. Absurdní drama je bezpochyby velmi zajímavým divadelním odvětvím, které si zaslouží, aby se s ním i nadále pracovalo a aby se dále rozvíjelo. Praktickou částí, která je zároveň jádrem celé práce, jsem se snažila demonstrovat, že prostředky, jakými absurdní drama pracuje, nejsou zastaralé, a že i pro dnešního diváka je možné najít taková témata, která absurdní divadlo se ctí zpracuje a která jsou pro studenta stravitelná. Stručný rozbor vlastního dramatu je součástí práce.

Při vytváření této práce se mé znalosti v oblasti absurdního divadla značně rozšířily. Nové informace a souvislosti mi pomohly vytvořit si komplexnější představu o absurdním dramatu. Pomohly mi zformovat vlastní pohled na jeho současný vývoj a získat podvědomí, kam by se současné absurdní divadlo mohlo ubírat. Při probírání nespočetného množství dramát jsem také narazila na nemalé množství neprobádaných oblastí, které by stály za další zpracování. Jedná se zejména o popsání vlivu politické situace na témata her v západní a východní Evropě po roce 1960 a velké množství nepřeložených děl.

Osobně bych si přála, aby má odborná práce našla uplatnění při výuce českého jazyka a aby obohatila nejen čtenáře samotné práce, ale především studenty, kteří se s absurdním dramatem ve školních lavicích setkají.

10 BIBLIOGRAFIE

- [1] ALBEE, Edward. *Kdo se bojí Virginie Woolfové?*. Přeložila Luba PELLAROVÁ, přeložil Rudolf PELLAR. Praha: Artur, 2008. D (Artur). ISBN 978-80-87128-13-8.
- [2] BECKETT, Samuel. *Čekání na Godota*. 2. knižní vyd. Přeložil Patrik OUŘEDNÍK. Brno: Větrné mlýny, 2005. Repertoár. ISBN 80-86151-92-1.
- [3] CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Vydání třetí. Přeložila Dagmar STEINOVÁ. Praha: Garamond, 2015. Francouzská knihovna (Garamond). ISBN 978-80-7407-265-9.
- [4] ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York, 1961.
- [5] HAVEL, Václav. *Hry I*. Brno: Větrné mlýny, 2010. ISBN 978-80-7443-029-9.
- [6] HAVEL, Václav. *Zahradní slavnost: [hra o čtyřech dějstvích]*. Brno: Větrné mlýny, 2010. Repertoár. ISBN 978-80-7443-027-5.
- [7] HOŘÍNEK, Zdeněk, DVOŘÁK, Jan, ed. *O divadelní komedii*. Praha: Pražská scéna, 2003. Edice komedie. ISBN 80-86102-31-9.
- [8] IONESCO, Eugène. *Nosorožec: [hra o třech a [sic] dějstvích a čtyřech obrazech]*. Přeložil Ivan ZMATLÍK. Praha: Artur, 2008. D (Artur). ISBN 978-80-86216-96-6.
- [5] IONESCO, Eugène. *Plešatá zpěvačka: Židle*. Přeložil Ivan ZMATLÍK, přeložil Vladimír MIKEŠ. Praha: Artur, 2006. D (Artur). ISBN 80-86216-69-1.
- [9] JARRY, Alfred. *Ubu: Div.hry, texty*. Přel. Prokop Voskovec. Praha: Kra, 1993. ISBN 80-901527-3-2.
- [10] JELLICOE, Ann, Harold PINTER a N. F. SIMPSON. *Anglické absurdní divadlo*. Praha: Orbis, 1966. Divadlo (Orbis).
- [11] PUNČOCHÁŘOVÁ, Silvie. *Absurdní drama v Polsku* [online]. Brno, 2006; Dostupné z: https://is.muni.cz/th/ss6yj/absurdni_drama.pdf. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky. Vedoucí práce Doc. PhDr. Ludvík Štěpán Ph.D
- [12] Theatre of the Absurd. In: *Theatre Database* [online]. [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: http://www.theatredatabase.com/20th_century/theatre_of_the_absurd.html

11 SEZNAM CITACÍ

³ ESSLIN, Martin. Introduction. In: *Absurd Drama*. London: Penguin Books, 1965. [překlad vlastní]

^{4, 5, 6, 13} Theatre of the Absurd. In: *Theatre Database* [online]. [cit. 2018-11-26]. Dostupné z: http://www.theatredatabase.com/20th_century/theatre_of_the_absurd.html [překlad vlastní]

^{7, 9} ESSLIN, Martin. *Smysl nebo nesmysl?: groteskno v moderním dramatu*. Přeložil František VRBA. Praha: Orbis, 1966. Horizont (Orbis).

^{8, 15, 16}

PUNČOCHÁŘOVÁ, Silvie. *Absurdní drama v Polsku* [online]. Brno, 2006 [cit. 2018-11-25]. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/ss6yj/absurdni_drama.pdf. Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav slavistiky. Vedoucí práce Doc. PhDr. Ludvík Štěpán Ph.D.

^{10, 11, 12} ESSLIN, Martin. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla: (kapitoly z knihy Absurdní divadlo)*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966

¹⁴ BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla*. Překl. Milan LUKEŠ. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-576-0.

12 SLOVNÍČEK POJMŮ

Absurdní – nesmyslný, odporující logickým zákonům

Abstraktní – nekonkrétní, v literatuře nepředmětný, krajně využívající možnost uměleckého jazyka

Alegorické (alegorie) – alegorie je text či výtvarné dílo, jehož doslovné znění či zjevná podoba má vypovídat o něčem jiném, nezjevném, je to tudíž dílo, jehož vlastní smysl je skryt a k porozumění vyžaduje nějaký klíč

Archetypální (archetyp) – utvořený podle zažitého pravzoru, v literatuře označuje vzorovou postavu, nevyčerpatelným zdrojem archetypů jsou např. lidové pohádky (Popelka)

Avantgardní (avantgarda) – průlomové, pokrokové, související s avantgardou, z francouzského avant-garde – doslova předvoj

Bájesloví – synonymum mytologie, soubor mýtů

Devalvace - znehodnocení

Dialog – rozhovor dvou nebo více osob, literární forma

Dramatik – spisovatel píšící dramata

Dramatické konvence – ustálené, zažité prostředky týkající se dramatu

Existenciální problém – problém souvisí s existencí člověka, např. Proč jsme na světě?

Groteska - žánr, který za svůj hlavní znak zvolil humor (nejčastěji situační – vycházející ze situace), někdy i na úkor ostatních rozměrů díla jako je děj, zápletka

Iluze – mylný smyslový vjem

Individualista – jedinec prosazující své osobní cíle, starající se sám o sebe

Interpretace – vlastní výklad nějakého textu, myšlenky či jevu

Karikatura - úmyslně zesměšňující, výtvarné či literární dílo, které značně zvýrazňuje některé tvary obličeje, lidské postavy nebo i nějaké osobní vlastnosti, důležitý povahový rys (či jiné další významné skutečnosti)

Klišé - stereotyp, zautomatizovaný slovní obrat, cokoli, co se stalo všedním, otřelým či nezajímavým proto, že je toho nadužíváno

Konvenční – dohodnutý, sjednaný, obvyklý, běžný

Metafora – jazyková literární konstrukce spočívající v přenášení významu na základě vnější (strukturální) podobnosti

Metafyzické – vztahující se k metafyzice, výchozím podstatám, metafyzika zkoumá jsoucno a bytí v jeho obecnosti

Motivace - faktor nebo soubor faktorů vedoucí usměřujících naše chování a jednání pro dosažení určitého cíle

Mytologické – související s mytologií, mytologie je souborem mýtů viz níže

Mýtus – žánr lidové slovesnosti zahrnující narativy, které mají pro danou společnost zásadní význam

Patafyzika - pseudovědecká a literární koncepce, jejíž podstata se vzpírá přímočaré definici, zakladatelem Alfred Jarry, dala by se považovat za odvětví filosofie nebo vědy, která zkoumá imaginární jevy

Revidované vydání – nové vydání, které prošlo kontrolou – revizí

Satira – umělecký žánr využívající výsměchu, ironie a komicnosti ke kritice nedostatků a společenských problémů

Slogan – textový útvar, stručné heslo či snadno zapamatovatelná průpovídka

Statičnost – abstraktní pojem vyjadřující nehybnost, neměnnost, absenci pohybu či proměnlivosti

Surrealismus – evropský umělecký směr, který usiluje o osvobození mysli, zdůrazňuje podvědomí, snaží se o zachycení snů, představ, pocitů a myšlenek

Tragédie – jeden ze základních žánrů dramatu vyznačující se vážným obsahem

Tragikomedie – žánr dramatu, ve kterém se slučují dramatické prostředky komedie i tragédie, může mít formu vážného děje s humorným rozuzlením, ale také komického děje ústícího do tragického závěru

Transcendentální – již rozumu dané, nezískané zkušeností; přesahující, překračující