UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
FILOZOFICKÁ FAKULTA

Ústav románských studií

Bakalářská práce

ALFRED JARRY A MAURICE MAETERLINCK: DVA ASPEKTY SYMBOLISTICKÉHO DIVADLA

Alfred Jarry and Maurice Maeterlinck:
Two aspects of symbolist theatre

Lenka Jelenová

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Václav Jamek
Praha 2010

Poděkování

Ráda bych poděkovala Doc. PhDr. Václavu Jamkovi za vedení práce. Dále bych ráda poděkovala Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. a PhDr. Milanu Jankovičovi, DrSc. za cenné připomínky a rady.

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny využité prameny a literaturu.

V Praze, 29. července 2010

Lenka Jelenová

….....

Abstrakt

Alfred Jarry a Maurice Maeterlinck: Dva aspekty symbolistického divadla

Konec 19. století byl ve francouzském divadelním kontextu charakterizován snahou o reformu stávajících hodnot. Vůči oficiálnímu konvenčnímu divadlu bulvárních scén se již od 80. let vyhranila francouzská bohéma v prostředí kabaretů. V druhé polovině 80. let se k těmto snahám přidalo také naturalistické a symbolistické hnutí. Druhé jmenované našlo inspiraci v generaci prokletých básníků, zejména v myšlence souvztažností a analogie. Symbolisté dále obdivovali koncept Gesamtkunstwerk Richarda Wagnera jakožto koncepci souborného uměleckého díla spojujícího všechna umění. Symbolismus dále vycházel z mysticismu a okultních věd. Vrcholným obdobím symbolistického dramatu se stala 90. léta, kdy vznikly hlavní divadelní spolky a hry. V tomto krátkém období plném neúspěchů a selhání se při snaze převést symbolistické principy do divadelní praxe prosadili především dva autoři – Maurice Maeterlinck a Alfred Jarry. První ze jmenovaných se stal ztělesněním symbolistických snah, druhý pak historii symbolistického divadla dovršil a naznačil budoucí směr, jakým se bude moderní divadlo ubírat. Jedná se tak o osobnosti symbolicky ohraničující jedno období francouzského dramatu.

Summary

Alfred Jarry and Maurice Maeterlinck: Two aspects of symbolist theatre

In the end of 19th century, there were many attempts to reform the existing values of the French theatre. In the course of eighties, the reform which was aimed against the official commercial theatre, was mostly realized by the naturalist and symbolist movements. The symbolists were largely inspired by the principles of correlation and analogy and they admired Richard Wagner's concept of gesamtkunstwerk. This concept was focused on linking all sorts of arts together. During the course of nineties, in the top period of the French symbolist theatre, the main societies of theatre artists were established and the first symbolist plays were written. In this short period full of failures, mainly two authors – Maurice Maeterlinck and Alfred Jarry – were remarkable. The first one ideally represented the symbolist principles in his plays, the second one completed the history of symbolist theatre and indicated the future direction of modern theatre. Both personalities formed bounds of one period of the French drama.

Klíčová slova

symbolistické divadlo
Maurice Maeterlinck
Alfred Jarry
divadelní reforma
fin de siècle
loutka

Key words

symbolist theatre
Maurice Maeterlinck
Alfred Jarry
theatrical reform
fin de siècle
marionette

Obsah

Úvod....7
1. Dvě desetiletí francouzského symbolistického divadla (1880–1900)....8
1. 1 Kořeny symbolistického divadla (1880–1890)....8
1. 1. 1 Dobový kontext....8
1. 1. 2 Inspirační zdroje....9
1. 1. 3 Manifesty, principy a teoretikové symbolismu....12
1. 2 Vrcholné období symbolistického divadla (1890–1900)....13
1. 2. 1 Théâtre d'Art (1890–1892)....13
1. 2. 2 Théâtre de l'Œuvre (1893–1897)....16
2. Dědictví symbolistického dramatu: Alfred Jarry a Maurice Maeterlinck....18
2. 1 Alfred Jarry a Maurice Maeterlinck v kontextu symbolistického divadla....18
2. 1. 1 Maurice Maeterlinck....18
Život....18
Vlámské dílo....21
2. 1. 2 Alfred Jarry....23
Život....23
Dílo symbolistické....26
Dílo revoluční....28
2. 1. 3 Alfred Jarry a Maurice Maeterlinck: srovnání osobností....30
2. 2 Odkaz pro literaturu 20. století....30
3. Analýzy vybraných divadelních her Alfreda Jarryho a Maurice Maeterlincka....33
3. 1 *Vetřelkyně*....33
3. 1. 1 Děj....33
3. 1. 2 Postava slepce....34
3. 1. 3 Vyznění hry....36
3. 2 *Král Ubu*....36
3. 2. 1 Děj....37
3. 2. 2 Postava krále Ubu....39
3. 2. 3 Interpretace....40
Závěr....41
Résumé....43
Seznam použité literatury....46

Úvod

V posledním desetiletí 19. století pronikl do oblasti francouzského dramatu umělecký směr, jehož estetika se formovala již od druhé poloviny století. Symbolismus se nejprve prosadil na poli básnickém a výtvarném. V divadelním kontextu se stal odpovědí na dobové reformní snahy. Symbolisté se ostře vyhranili jak vůči tehdejší nadvládě komerčního divadla, tak proti divadlu naturalistickému, se kterým byli i přesto úzce spjatí. Celá historie symbolistického divadla pak měla velmi krátký a experimentální charakter.

Tato bakalářská práce se bude zabývat problematikou francouzského symbolistického dramatu. Pozornost bude soustředěna především na dva autory, jejichž tvorba výrazně ovlivnila tuto oblast. Východiskem práce se stane srovnání obou autorů ve snaze nalézt odpověď na otázku, jak je možné, že se v rámci jednoho uměleckého hnutí prosadily osobnosti tak rozdílné jako právě Alfred Jarry a Maurice Maeterlinck. Cílem bude nalézt nejen rozdílnost obou autorů, ale také jejich styčné plochy.

V první kapitole se zaměřím na kořeny symbolistického dramatu a na jeho vrcholné období. Pokusím se shrnout základní východiska symbolismu a jejich převedení do praxe. V této části zrekapituluji krátkou činnost symbolistických divadelních spolků. Důraz bude kladen především na důležité inscenátorské a autorské osobnosti těchto divadel.

Následující kapitola bude věnována výhradně titulním autorům. Pojednám stručně o jejich biografii a zaměřím se na specifika jejich tvorby. Zároveň se pokusím zasadit jejich dílo do kontextu symbolistického dramatu a nastínit ohlas, jaký vyvolalo v literatuře 20. století. Stejným způsobem se také zamyslím nad odkazem celého symbolismu.

V závěrečné kapitole ukáži na analýze konkrétních děl rozdílné aspekty tvorby obou autorů. Stručně shrnu děj vybraných her, pojednám o charakteru hlavních postav a o celkové atmosféře dramat.

1. Dvě desetiletí francouzského symbolistického divadla (1880–1900)

„Symbolismus není výhradně francouzský […], ale byla to právě Francie, kde se dočkal největšího rozkvětu.“[1] Přesto není historie symbolistického divadla ve Francii příliš dlouhá. Schematicky ji lze rozdělit do dvou hlavních období vymezených lety 1880–1890 a 1890–1900. Za vrcholné období symbolistického dramatu je přitom možné považovat devadesátá léta 19. století – tzv. „privilegované období symbolismu“[2]. J. Robichez dokonce vymezuje toto období ještě úžeji lety 1886–1893[3]. Vznikají hlavní symbolistické divadelní spolky, první ryze symbolistické hry a postupně se utváří koncepce symbolistické režie.

V následujících dvou kapitolách se pokusím shrnout specifika těchto období, tj. dobový kontext, inspirační zdroje, principy a estetiku symbolismu, ale také důležitá jména spjatá s uměleckou činností konce 19. století, období označovaného francouzským termínem „fin de siècle“.

1. 1 Kořeny symbolistického divadla (1880–1890)

1. 1. 1 Dobový kontext

Problematika symbolistického divadla spadá ve francouzském prostředí do období 3. republiky často označovaného jako Belle Epoque. Jedná se o období plné zvratů v oblasti vědy, techniky i politiky (aféra generála Boulangera, Dreyfusova aféra), které otřásají tehdejší společností. V tomto v mnoha směrech rozporuplném období stojí na jedné straně vědecko-technický pokrok, na straně druhé nejistota a osamění člověka v nesmírně rychle se rozvíjejícím světě.

Události ovlivňující pozdější symbolistické dění však zasahují ještě do doby druhého císařství. P. Christov zmiňuje důležitou figuru druhé poloviny 19. století, která výrazně podnítila uměleckou reakci v Paříži. Roku 1853 přichází do Paříže baron Haussmann přezdívaný „pařížský bobr“ a získává funkci jejího vrchního architekta. Pod jeho vedením nastává mohutná přestavba Paříže – vznikají široké bulváry, několikapatrové domy

1 „Symbolisme n’est pas uniquement français […], mais c’est en France qu’il a trouvé son plus bel épanouissement.“ STARKIE, E. L’esthétique des symbolistes. *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* [online]. 1954, 6, [cit. 2010-07-16]. Dostupný z WWW: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2053>, s. 132

2 DEÁK, F. *Symbolistické divadlo*. Bratislava : TÁLIA-PRESS, 1996, s. 18

3 ROBICHEZ, J. *Le symbolisme au théâtre*. Paris : L’Arche, 1957, s. 18

a velkolepé budovy – např. Velká pařížská opera. V podstatě vzniká podoba Paříže, jak ji známe dnes[4].

Tato velkorysá koncepce města se odráží i v kultuře – na bulvárech vznikají tzv. bulvární divadla, jejichž repertoár je žánrově vymezen „komediemi se zápletkou“ (pièces à intrigue[5]), vaudevilly[6] či „mravoličnými komediemi“, tzv. pièce à la thèse[7]. Tyto tzv. dobře udělané hry (pièce bien faite[8]), jejichž význačnými autory byli např. Alexandre Dumas ml (autor zobrazující tzv. tranches de vie[9] – kousky či výseky života), Eugène Scribe nebo Victorien Sardou, vévodí francouzskému divadlu druhé poloviny 19. století. „Na francouzské scéně v letech 1860–1880 převládá buržoazní divadlo konvence a konformity, jenž se drží osvědčených principů směřujících k jedinému cíli – dobýt úspěch.“[10] Ruku v ruce s tímto divadelním zázemím jde tzv. kult hereckých hvězd[11], který vytváří dokonalou opozici k budoucí symbolistické snaze o co největší potlačení osobnosti herce.

1. 1. 2 Inspirační zdroje

Všechny výše zmíněné okolnosti působí na francouzské umělce. Jako negativní reakce na dobovou divadelní situaci, v níž dominují bulvární scény, vzniká potřeba reformy divadla. V její počáteční fázi, tedy v osmdesátých letech 19. století, vzniká v Paříži (a to především ve čtvrti Montmartre) nesmírně plodné ovzduší mladých dekadentů, kteří v rámci vzpoury proti měšťanské společnosti zakládají mnohé spolky bizarních názvů, skládají písně a píší anekdoty. Rozvíjí se „život bohémy, která později tvořila významnou skupinu v hledištích symbolistických divadel“[12]. Již na začátku sedmdesátých let 19. století se kolem Arthura Rimbauda a Paula Verlaina ustavuje spolek Les Zutistes, v roce 1878 pak spolek Hydropatů (Les Hydropathes) Emila Goudeaua. Mezi dalšími spolky jmenujme např. Les Buveurs d’eau, Les Jemenfoutistes či Les Fumistes. Umělci se nejprve scházejí na soukromých večírcích v salónech, později již ve veřejných kabaretech. Za hlavní útočiště této

4 CHRISTOV, P. *Divadlo francouzského symbolismu*. (přednáška) Praha : FF UK, 23. 10. 2007
5 VIBERT, B. Villiers de l’Isle-Adam et «l’impossible théâtre» du XIXe siècle. *Romantisme* [online]. 1998, 99, [cit. 2010-06-01]. Dostupný z WWW: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1998_num_28_99_3374>, s. 73
6 Lehký dramatický žánr, nejčastěji komedie s žertovnými výstupy. Svého vrcholu dosáhnul v 2. pol. 19. st.
7 LAGARDE, A., MICHARD, L. *Francouzská literatura 19. století*. Praha : Garamond, 2008, s. 555
8 VIBERT, B. Op. cit., s. 73
9 MAETERLINCK, M. *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles : Labor, 1983. Lecture de Christian Lutaud, s. 74
10 „[...] la scène française des années 1860-1880 est très largement dominée par un théâtre bourgeois conventionnel et conformiste qui perpétue des formules éprouvées à seule fin d’enlever des « succès ».“ VIBERT, B. Op. cit., s. 73
11 HYVNAR, J. *Francouzská divadelní reforma*. Praha : Pražská scéna, 1996, s. 22
12 Ibid., s. 52

svérázné společnosti můžeme považovat kabaret Le Chat Noir, který v roce 1881 založil Rodolphe Salis s podporou výše jmenovaných spolků, především spolku Hydropatů. Na programu byly výstupy nejrůznějšího ražení – od písňových výstupů přes parodické monology až po stínové divadlo. Právě zde se ujímá černý a absurdní humor především ve formě písní a anekdot, inspirovaný karikaturní postavou měšťáka Josepha Prudhomma, kterého jako „pravzor Flaubertova Homaise, praotce Krále Ubu a montmartreského humoru, stvořil Henri Monnier (1799–1877)“[13]. V jeho absurdních výrocích typu: „Toto je mé mínění a sám je sdílím“[14] lze skutečně nalézt poetiku typickou pro Jarryho postavy.

Principy symbolistického divadla tedy z velké části vycházejí z kabaretního prostředí a jeho charakteristických projevů loutkového a stínového divadla, komponovaných večerů či autorského čtení. V této souvislosti je třeba si uvědomit, že hledání nových forem divadla nebylo jen snahou symbolistů. Paralelně se symbolisty si kladli podobný cíl také naturalisté[15]. Právě kabaretní prostředí, jež se obsahově neslo spíše v naturalistickém duchu (písně či anekdoty často pojednávaly o pijácích, chudině či lehkých ženách), hrálo také významnou úlohu v divadelní reformě konce 19. století. V tomto prostředí odmítajícím tradici nezávazných buržoazních her, o kterém J-P. Sarrazac hovoří jako o „naturalisticko-symbolistické křižovatce“[16], se zrodily „estetické cesty a obavy, které doznívaly ještě v průběhu 20. století.“[17] Je tedy třeba chápat tato dvě na první pohled nesmiřitelná hnutí v jejich vzájemném prolínání. „Naturalismus a symbolismus – směry, které spíše koexistují, než by následovaly – nejsou ani tak protikladné, jako se navzájem doplňují.“[18], podotýká J. Hampl a zmiňuje přímo programové dílo symbolismu, román *Naruby* (*A rebours*) Jorise Karla Huysmanse, jehož počáteční tvorba se nesla v duchu naturalismu.

Jak již bylo naznačeno, zabýváme-li se symbolistickým divadlem, musíme mít na zřeteli fakt, že se pohybujeme v období „fin de siècle“. V té době se u generace mladých básníků utváří společné životní a především umělecké naladění, reagující na tehdejší „jho

13 *Smích a písně Montmartru*. Praha : Československý spisovatel, 1982, s. 63
14 Ibid., s. 62
15 A. Antoine a jeho Théâtre Libre (1887-1896)
16 „le carrefour naturalo-symboliste“ Citováno podle DA SILVA, A. M. La mise en crise de la forme dramatique 1880-1910 : Parcours et inquiétudes esthétiques. *Registres* [online]. 1999, 4, [cit. 2010-06-01]. Dostupný z WWW: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5939.pdf>, s. 202
17 „Parcours et inquiétudes esthétiques qui se sont prolongées tout au long du Xxe siècle.“ Ibid., s. 207
18 HAMPL, J. *Princip identity protikladů v díle Alfreda Jarryho*. (Diplomová práce) Praha : FF UK, 1978, s. 13

přísné parnasistní kázně“[19], jehož pevnou veršovou strukturou se básníci cítí svázáni. Tento pocit je zároveň doprovázen úzkostí z konce století a nejistotou, jež s sebou každý konec přináší. Na životní pocit této generace („le mal de fin de siècle“[20]) má zásadní vliv filozofie Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzscheho. Nejprve se ujímá termín „dekadence“ v reakci na degradující společnost druhé poloviny 19. století, v níž hrají roli pouze materiální hodnoty. Termín měl být zároveň označením upádkovosti nové poezie ve smyslu odmítnutí dobové oficiální estetiky. S náladou konce století je ale těsně spjato také umělecké hnutí symbolismu. Termín symbolismus poprvé použil v roce 1886 Jean Moréas, francouzský básník řeckého původu jako označení právě této generace mladých básníků, čímž blíže specifikoval jejich estetické hodnoty. Umožnil zároveň takovým přejmenováním, aby se mladá generace „stala iniciátorem evropské avantgardy a modernismu“[21]. Symbolistická generace se tedy bouří jak proti měšťanské společnosti, tak proti dobovým estetickým konvcencím.

Vedle montmartreského prostředí bohémy je nutno jmenovat další zdroje inspirace, které formovaly symbolistickou estetiku. V první řadě to byla osobnost Richarda Wagnera a jeho koncepce „souborného uměleckého díla“ (Gesamtkunstwerk). Jako jeden z prvních se o Wagnerovu koncepci umění začal v šedesátých letech 19. století zajímat Charles Baudelaire. Pro symbolistickou generaci měl zásadní vliv Villiers de l’Isle-Adam, „kultovní osobnost generace symbolistů“[22], který se zasloužil o „uvedení wagnerismu ve Francii a podílel se z velké části na jeho filiaci se symbolismem.“[23] V roce 1885 založili Téodor de Wyzewa a Édouard Dujardin *La Revue wagnérienne*, kam Villiers de l’Isle-Adam také přispíval.

V koncepci „gesamtkunstwerku“ je umělecké dílo chápáno jako spojení všech druhů umění. „Estetika wagnerovské opery je založena na hledání „nejpospolitějšího díla“, které by bylo syntézou hudby, literatury, malířství, sochařství, architektury, scénického gesta, pohybu atd.“[24] V takto strukturovaném pojetí platí názor, že každá z uměleckých forem je nositelkou určitých kvalit, které si vzájemně odpovídají. Touha po naplnění tohoto harmonického systému korespondencí, analogií a synestézie se stala stavebním kamenem symbolistické

19 LAGARDE, A., MICHARD, L. Op. cit., s. 540
20 ROBICHEZ, J. Op. cit., s. 18
21 DEÁK, F. Op. cit., s. 16
22 Ibid., s. 50
23 „[…] il joua donc un rôle de premier plan dans l’introduction du wagnérisme en France, et contribua largement à la filiation wagnérienne du symbolisme.“ VIBERT, B. Op. cit., s. 74
24 PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003, s. 161

estetiky.

Symbolisté byli inspirováni také mystikou a okultismem. Populární bylo v té době rozekruciánství (z fr. Rose-Croix), vycházející z manifestů tajné společnosti vzniklé v 17. století v Německu. V tomto řádu blízkém kabale a duchovně navazujícím na egyptskou mystiku našli oblibu autoři jako Élémir Bourges nebo Josephin Péladan. Vliv esoterismu se promítl nejen do tématického rámce symbolistických her (motivy rytíře, mytických postav, kláštera), ale také do jejich formální podoby. Často se jedná o hry hermeticky uzavřené, obestřené tajemstvím, nejen těžko pochopitelné pro čtenáře, ale také těžko inscenovatelné. Mezi oblíbené hrdiny patřila například postava androgyna, který pro symbolisty ztělesňoval dokonalou syntézu mužského a ženského prvku.

1. 1. 3 Manifesty, principy a teoretikové symbolismu

Paul Fort posílá v roce 1891 dopis deníku *L'Écho de Paris*[25]. Budoucí zakladatel prvního symbolistického divadla zde kromě jiného uvádí Stéphana Mallarmého a Paula Verlaina jako patrony divadla. Symbolistické hnutí tedy vycházelo z generace básníků o jednu až dvě dekády starší. Nesmíme zapomenout ani na Gérarda de Nerval a jeho „vpád snu do reálného života"[26] či Lautréamonta a jeho fascinaci satanismem; oba také předznamenávají symbolismus[27].

Pokud jde o samostatné teoretické zdroje symbolistické školy, příspěvky na téma symbolismu píší v osmdesátých letech např. T. de Wyzewa, V. de l'Isle-Adam (mj. také jeden z generace prokletých básníků) nebo Maurice Maeterlinck. Články jsou publikovány v časopisech jako *La Revue indépendante*, *La Vogue* či *La Revue wagnérienne*. V roce 1886 vychází manifest symbolismu J. Moréase, v roce 1887 pak vydává Anatole Baju manifest dekadentů. F. Deák považuje za jednu z nejdůležitějších prací symbolistické teorie esej Gustava Kahna „Un Théâtre de l'avenir: Profession de foi d´un moderniste".

Na základě již zmíněných inspiračních zdrojů lze definovat základní symbolistické principy. E. Starkie je shrnuje takto: odpor vůči materialismu a vědeckému pozitivismu, který vyústil v obrat k mysticismu a idealismu[28]. „Básník již není ten, kdo « tvoří », ale ten, kdo

25 Publikován v deníku *L'Écho de Paris*, 24. února 1891. Cit. In ROBICHEZ, J. Op. cit., s. 113

26 „l'épanchement du songe dans la vie réelle" DE NERVAL, G. *Wikisource : la bibliothèque libre* [online]. 2010 [cit. 2010-07-27]. Aurélia/Première partie. Dostupné z WWW: <http://fr.wikisource.org/wiki/Aur%C3%A9lia/Premi%C3%A8re_partie>.

27 HAMPL, J. Op. cit. s. 14

28 STARKIE, E. Op. cit., s. 132

« vidí ».“[29] Cílem má být evokace záhadného a nevědomého, která poskytuje značnou interpretační rozmanitost. Privilegovaným uměleckým prostředkem se tedy stává symbol. „[...] symbol postupuje od konkrétního k abstraktnímu, od věci viděné, cítěné, vnímané, k myšlence [...]”[30] Systém symbolů úzce souvisí také s již zmiňovanou koncepcí „gesamtkunstwerk“ a principem synestézie, kdy jeden smyslový počitek odpovídá jinému. „Bylo by možné přecházet od jednoho umění k druhému, symbolicky vyjádřit jedno umění druhým.“[31]

1. 2 Vrcholné období symbolistického divadla (1890–1900)

1. 2. 1 Théâtre d’Art (1890–1892)

První symbolistická divadelní scéna (nejprve pojmenovaná Théâtre Mixte) není co do délky existence výjimkou mezi ostatními symbolistickými aktivitami (*La Revue wagnérienne*, Théâtre de l’Oeuvre). „Pokud nepočítáme první tři představení z roku 1890, žilo (*Théâtre d’Art, pozn. aut.*) něco málo přes rok.“[32] I přes své krátké trvání však mělo zásadní význam pro následující vývoj. Ve své době představuje první scénu, která se pokouší o realizaci symbolistických principů na divadle.

Prvotním záměrem zakladatele Théâtre d’Art P. Forta bylo vytvořit místo setkávání mladých spisovatelů a herců[33] a vyhranit se vůči naturalismu, konkrétně vůči Théâtre Libre André Antoina. Program byl zpočátku velmi eklektický, P. Fort si dal za cíl inscenovat „všechny nehrané či tzv. nehratelné kusy“[34]. Do značné míry šlo tedy o divadlo experimentální, což byl shodný rys mnoha tehdejších neoficiálních literárních aktivit. Až do roku 1891, který lze v historii divadla považovat za přelomový ve smyslu přilnutí k symbolismu, se inscenují hry romantické, parnasistní i naturalistické. Byly uvedeny např. hry Victora Huga, které se P. Fort snažil inscenovat v duchu symbolismu.

Jak již bylo řečeno, Fort chtěl hrát hry symbolistické, tedy hry napsané v duchu symbolismu. První takovou realizovanou inscenací se stala v roce 1891 hra dramatika Pierra

29 „Le poète n’est plus celui qui « fait » mais celui qui « voit ».“ Ibid., s. 133
30 „[...] le symbole va du concret à l’abstrait, de la chose vue, sentie, perçue, à l’idée […]” DÉCAUDIN, M. Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge. *Cahiers de l’Association internationale des études françaises* [online]. 1982, 34, [cit. 2010-07-16]. Dostupný z WWW: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1982_num_34_1_2384>, s. 111
31 „On pourrait ainsi passer d’un art à un autre; symboliser un art part un autre.“ STARKIE, E. Op. cit., s. 135
32 ROBICHEZ, J. Op. cit., s. 139
33 DEÁK, F. Op. cit., s. 171
34 HAMPL, J. Op. cit., s. 20

Quillarda *Dívka s useknutýma rukama* (*La Fille aux mains coupées*). Zároveň byl na programu divadla přednes poezie, jako např. „Opilý koráb“ („Le Bateau ivre“) A. Rimbauda, či veršované hry. Byly zahájeny komponované večery. Na konci každé hry byl na tři minuty vystaven symbolistický obraz (divadlo spolupracovalo s uměleckou skupinou Nabis[35]), doprovázený určitou vůní a hudbou. Začal se realizovat (byť velmi neobratně vzhledem k technickým možnostem divadla) koncept synestézie a syntézy uměleckých forem. Symbolisté se snažili zasáhnout všechny smysly obecenstva, odvolávajíce se přitom na Baudelairovu báseň „Souvztažnosti“ („Correspondances“). Vrcholným představením tohoto pásma se stala inscenace biblické *Písně písní*. Jak již bylo naznačeno, kvůli technickým komplikacím např. s rozstřikováním vůní byly však reakce u publika spíše rozpačité až výsměšné. Syntézu uměleckých forem však kvůli výše zmíněným reakcím není nutné chápat pouze negativně. J. Robichez upozorňuje např. na pojetí syntézy u kritika André Fontainase, který spíše než o syntéze na úrovni scénické realizace uvažuje o celkovém spojení inspiračních podnětů u samotného umělce[36].

Za největší úspěch „Uměleckého divadla“ je možné považovat divadelní hru *Vetřelkyně* (*L' Intruse*) vlámského autora M. Maeterlincka, která byla inscenována v roce 1891. „Mnozí kritici pokládali Vetřelkyni za první hru, ve které se symbolistická poetika realizovala v dramatické formě.“[37] Stejně tak Robichez považuje *Vetřelkyni* za nejdůležitější inscenaci mezi prvními sedmi představeními Théâtre d'Art[38].

Celé fungování Théâtre d'Art mělo velmi amatérský charakter. Divadlo nedisponovalo žádnou stálou scénou, šlo spíše o umělecký spolek osobností, jejichž inscenace se konaly například v pařížských Théâtre d'Application, Théâtre Moderne či Vaudeville. I přesto se však během jeho existence zformovala základní divadelní symbolistická koncepce. P. Quillard zformuloval v článku „O zbytečnosti přesné režie“ („De l'Inutilité absolue de la mise en scène exacte“) některé ze symbolistických principů. Slavný je jeho výrok „Slovo tvoří dekoraci i vše ostatní.“[39] V takovém divadle hlasu, kde hraje primát literární text a jeho zvuková stránka, se logicky dostává do pozadí vše, co má vizuální charakter (tedy i osoba

35 Umělecké hnutí konce 19. století sdružující malíře jako P. Sérusier, P. Bonnard či M. Denis. Jejich tvorba se vyznačovala dekorativní malbou a velkou barevností v reakci na akademičnost impresionismu a realismu.

36 ROBICHEZ, J. Op. cit., s. 36

37 DEÁK, F. Op. cit., s. 197

38 „[...] qui se révélera, parmi les sept premiers du Théâtre d'Art comme de loin, le plus important.“ ROBICHEZ, J. Op. cit., s. 119

39 „La parole crée le décor comme le reste.“ „The word creates the décor as well as anything else.“ QUILLARD, P. De l'Inutilité absolue de la mise en scène exacte. In SCHUMACHER, C. *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850–1918*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996, s. 90

herce). Symbolisté obecně usilovali o zobrazení toho, co je skryté – např. nitra či duše. Všechny vizuální efekty tedy musely být velmi tlumené (scéna někdy téměř nebyla nasvícena, takže diváci mohli jen vytušit, kdo se na ní vlastně vyskytuje), aby nerušily ideální tok myšlenek. Šlo o „[…] úsilí odstranit ze scény divadla veškeré zbytečné a překážející haraburdí, které odpoutává pozornost, svazuje fantazii a obtěžuje mysl diváka […]“[40].

Symbolistické herectví se vyznačovalo monotónností a odosobněností. Jak již bylo řečeno, váhu měl především obsah sdělení, nikoliv osoba mluvčího. Snahou bylo zobrazit nitro, avšak bez psychologie. Těmto požadavkům zpochybňujícím živého herce výborně posloužila loutka, jejíž výrazové prostředky přenesli symbolisté do živého herectví díky Le Petit théâtre des Marionnettes[41]. Vedle „loutkového“ herectví se v symbolistickém divadle pracuje také se stínem a odrazem.

Tato koncepce se pak samozřejmě projevila v celkové atmosféře symbolistických představení, kterou Deák popisuje jako náboženskou. Cituje kritika Julesa Lemaitra, který jako jediný z tehdejších kritiků hovoří negativně o inscenaci *Vetřelkyně*: „Naneštěstí většina herců si myslela, že dialog musí recitovat s náboženskou obřadností, jakoby byli pověřeni misí, jakoby bezvěrcům hlásali evangelium nového umění.“[42] Tento (pro publikum) inscenační problém je pravděpodobně možné vztáhnout na všechna symbolistická představení. Symbolisté usilovali o navození meditační, snové atmosféry plné záhadnosti, snažili se vytvořit „atmosféru myšlenkové sounáležitosti“[43]. Jejich snaha se však jen málokdy setkala s diváckým pochopením.

Théâtre d’Art fakticky zaniklo v březnu roku 1892. Autoři, kteří se věnují tématu symbolistického divadla, se víceméně shodují na jeho celkovém neúspěchu. „[...] Théâtre d’Art zaniká, aniž vytvořilo víc než nejasnou skicu nového divadla.“[44] Zároveň však dodávají, že bylo (společně se svým nezkušeným duchovním otcem P. Fortem) důležitým odrazovým můstkem pro jeho úspěšnějšího nástupce – Auréliena Lugné-Poea: „Stručně řečeno, historie Théâtre d’Art představuje jednu z nevydařených, avšak plodných zkušeností, a jeho hlavní a možná jedinou zásluhou bylo, že dalo podnět ke vzniku Théâtre de l’Œuvre“[45] Tato skutečnost je podstatná i pro moji práci, protože právě na prknech Théâtre

40 HAMPL, J. Op. cit., s. 20
41 Založeno r. 1888
42 DEÁK, F. Op. cit., s. 196
43 HAMPL, J. Op. cit., s. 19
44 LÁZŇOVSKÝ, M. Op. cit., s. 18
45 „Bref, l’histoire du Théâtre d’Art est celle d’une expérience manquée mais féconde, et son principal, peut-être son seul mérite, est d’avoir engendré le Théâtre de l’Œuvre.“ ROBICHEZ, J. Op. cit., s. 141

de l'Œuvre byla v roce 1896 uvedena hra Alfreda Jarryho *Král Ubu* (*Ubu Roi*). Zároveň je třeba připomenout, že Théâtre d'Art poprvé uvedlo ve Francii krátké hry M. Maeterlincka.

1. 2. 2 Théâtre de l'Œuvre (1893–1897)

Divadlo „Dílo" vzniká jako logické vyústění symbolistických snah P. Forta načrtnutých v organizačně i koncepčně nepříliš fungujícím Théâtre d'Art. Spojujícím článkem obou těchto divadel je již výše zmiňovaný A. Lugné-Poe. Ten byl nejen schopným hercem a účinkoval v několika inscenacích Théâtre d'Art, např. ve hře *Slepci* (*Les Aveugles*), ale zdá se, že hrál důležitou roli i jako inscenátor. M. Lázňovský ve své diplomové práci víceméně zpochybňuje režisérskou roli P. Forta v Théâtre d'Art a naznačuje, že hry pravděpodobně inscenoval jeho schopnější kolega či herci sami[46].

Počátky obou divadel se nesou v podobném, mladicky entuziastickém duchu. Také Théâtre de l'Œuvre bylo nejprve bez stálé scény, „pojem divadlo zde míní organizaci, pořádající divadelní představení v pronajatých sálech […]"[47] a spolupracovalo se skupinou malířů Nabis.

Společným prvkem obou divadel byl také eklektický program. Repertoár divadla lze obecně rozdělit do tří hlavních linií: skandinávský či jak uvádí Robichez severský repertoár (reprezentovaný především Henrikem Ibsenem a Augustem Strindbergem), repertoár mezinárodní (zde byla uvedena díla světové dramatiky od Anglie až po Indii) a pro moji práci nejdůležitější program francouzského symbolismu. Robichez k tomuto poznamenává, že pojem „francouzský symbolismus" je třeba chápat v celém kontextu frankofonního světa. V tomto případě hraje důležitou roli především Belgie, kterou Lugné-Poe často navštěvoval[48] a udržoval tak kontakt s její kulturou a autory, konkrétně M. Maeterlinckem.

Pokud jde o inscenační styl, rozvíjí Lugné-Poe postupy načrtnuté v Théâtre d'Art. Zrušení individuality herce, monotónnost a stylizovanost projevu (uchytil se zde výraz „mélopée" označující charakteristickou dikci herců l'Œuvre[49]), tlumené světelné efekty či dekorativní scéna. To vše charakterizuje inscenace Théâtre de l'Œuvre. Nutno podoktnout, že Lugné-Poe touto „chorobnou rozplizlostí"[50] režíroval i hry nesymbolistické, což mu někteří

46 LÁZŇOVSKÝ, M. Op. cit., s. 17, pozn. 17
47 Ibid., s. 26
48 Ibid., s. 27
49 MACHONINOVÁ, K. *Maeterlinckovo dramatické dílo a jeho ohlas u nás*. (Diplomová práce) Praha : FF UK, 1974, s. 18
50 HAMPL, J. Op. cit., s. 21

autoři (především Ibsen) vytýkali.

I přes nepopiratelnou snahu Lugné-Poea se v rámci francouzské linie repertoáru prosadilo jen velmi málo her. „Ve skutečnosti neexistovaly takové francouzské hry, ze kterých by Lugné-Poe mohl sestavit repertoár l'Œuvre.“[51] V podstatě se prosadila jen dvě jména – M. Maeterlinck a A. Jarry. U prvního ze jmenovaných je třeba zmínit inscenaci hry *Pelléas a Melisanda* (*Pelléas et Mélisande*) z roku 1893, o jejíž realizaci usiloval dříve již P. Fort, a jednoaktovou hru *Nitro*[52] (*L'Intérieur*). Tyto hry naplnily Lugné-Poeovu představu vyjádřenou v programovém dopisu z roku 1893[53]. Charakterizuje zde dva typy představení, o jejichž uvedení bude v rámci francouzského repertoáru usilovat. Prvním z nich měly být hry ideové, ve kterých by se vyjadřovaly velké myšlenky a nosná témata jako smrt, láska, osud atd. V tomto záměru došlo k ideálnímu splynutí mezi Poeovou představou a Maeterlinckovými texty. Druhým typem představení se měl stát tzv. „programme spectacle“, představení, které by dalo větší prostor symbolisticky značně omezenému herci a podnítilo by jeho vlastní fantazii. Lugné-Poe hledal inspiraci ve frašce a commedii dell'arte, až v roce 1896 uvedl hru A. Jarryho *Král Ubu*. Autoři teoretických děl věnují této události samostatné kapitoly. Je totiž obestřena jakousi aurou výjimečnosti vzhledem ke skandálu, který ve své době vyvolala. Míra znechucení či pohoršení vyvolaného u diváků se však v různých zdrojích liší. Faktem ovšem zůstává, že Jarry přišel s něčím, co ve své době naprosto a radikálně bořilo umělecké, estetické i morální konvence. Snové a tiché bylo nahrazeno pozemsky hlučným.

Uvedením *Krále Ubu* se Théâtre de l'Œuvre dostalo do krize. V roce 1897 se Lugné-Poe rozchází se symbolisty a až do konce svého života zůstane věrný Ibsenovu dílu. Nevyhnutelný pád divadla „Dílo“ nastává v roce 1899.

„Přišel s novým inscenačním stylem, ale školu a žáky neměl.“, tvrdí o A. Lugné- Poeovi J. Hyvnar[54]. Nevytvořil svou vlastní hereckou školu, která by v jeho koncepci mohla pokračovat. Citovaný výrok by se dal snadno aplikovat na krátkou a často bouřlivou historii symbolistického divadla. Bylo by možné ji označit za sled více či méně naivních snah o nedosažitelné. Jak však uvidíme v následující kapitole, dva autoři, kterým symbolistická divadla poskytla prostor realizace, dokazují, že nešlo jen o slepou uličku v historii francouzského dramatu.

51 DEÁK, F. Op. cit., s. 270
52 V překladu Marie Kalašové *Vnitro*.
53 Publikován v deníku *Gil Blas* 9. srpna 1893. Citováno dle LÁZŇOVSKÝ, M. Op. cit., s. 60
54 HYVNAR, J. Op. cit., s. 70

2. Dědictví symbolistického dramatu: Alfred Jarry a Maurice Maeterlinck

2. 1 Alfred Jarry a Maurice Maeterlinck v kontextu symbolistického divadla

Jak již bylo v dřívějším výkladu naznačeno, existence symbolistického divadla je ohraničena dvěma zásadními jmény – M. Maeterlinckem a A. Jarrym. Je zajímavé, že právě tato dvě jména nezapadla v zapomnění narozdíl od většiny ostatních symbolistických autorů (mluvím zde o autorech divadelních). Jedná se totiž o osobnosti natolik rozdílné nejen svou tvorbou, ale také osobností a životem, že se lze jen těžko spokojit s jedním zastřešujícím označením „symbolistický autor“. I přesto, že ve svých vrcholných tvůrčích obdobích oba působili převážně v Paříži, je třeba brát v úvahu také fakt, že každý z nich pocházel ze zcela odlišných prostředí – Maeterlinck z Belgie a Jarry z Francie.

V následujících kapitolách chci ukázat, co tyto dva autory spojuje a čím se od sebe odlišují. Pokusím se shrnout, jakou roli sehráli v historii symbolistického divadla a čím je jejich dílo specifické. Zároveň srovnám jejich osobnostní rysy, které se dle mého názoru do značné míry odrážejí i v samotném jejich díle.

V závěru druhé kapitoly nastíním, jaký přínos měli oba autoři na vývoj literatury 20. století a jakým způsobem bylo na jejich dílo navázáno.

2. 1. 1 Maurice Maeterlinck

Život

Maurice Materlinck se narodil roku 1862 v Belgii ve vlámském městě Gent. Pocházel z bohaté konzervativní katolické rodiny. V tomto zámožném prostředí se mluvilo francouzsky, se služebnictvem se komunikovalo vlámsky. Vysoké společenské postavení rodiny mělo pravděpodobně vliv i na výběr školy pro mladého Maeterlincka. G. Compère hovoří v Maeterlinckově fiktivní autobiografii o povinnosti, jíž byli Maeterlinckovy rodiče zavázáni vzhledem ke své třídní přináležitosti[55]. Svá studia tedy Maeterlinck zahájil na jezuitském gymnáziu Sainte-Barbe v Gentu, kde o několik let před ním společně studovali také další budoucí symbolisté – Émile Verhaeren či Georges Rodenbach. Mezi Maeterlinckovými vrstevníky se v té době vyskytují i jiná slavná jména belgické literatury, Grégoire le Roy a Charles Van Leberghe. Na lyceu se stejně jako oni Maeterlinck

55 COMPÈRE, G. *Maurice Maeterlinck*. Besançon : La Manufacture, 1992, s. 40

setkává s přísnou disciplínou a náboženským fanatismem. „Jejich bůh byl s prominutím polda.“[56], píše G. Compère.

V roce 1885 úspěšně dokončuje studium práv na univerzitě v Gentu, avšak mnohem více než o kariéře advokáta sní o dráze spisovatelské. Již v roce 1883 nabízí několik svých básní časopisu *La Jeune Belgique*, který s oblibou čte, a ten je otiskne. Během svých studií nachází zálibu v šermu a boxu.

Rok 1886 se stává zásadním mezníkem v Maeterlinckově kariéře. Navštěvuje Paříž a objevuje kouzlo nového umění – symbolismu. Setkává se zde s V. de l'Isle-Adamem, S. Mallarméem a obdivuje Huysmansovo *Naruby*. V roce 1889 publikuje svou první básnickou sbírku *Skleníky* (*Serres chaudes*) a také dramatickou prvotinu *Princezna Maleina* (*La Princesse Maleine*). O rok později vycházejí další dvě hry – *Vetřelkyně* a *Slepci*. První ze jmenovaných je v roce 1891 inscenována v Théâtre d'Art P. Forta a okamžitě sklízí úspěch. Tato statická jednoaktová hra zachycuje situaci v síni hradu, kde se nacházejí členové jedné rodiny včetně slepého starce. Ve vedlejší místnosti leží nemocná žena v šestinedělí. Slepec je jediným z přítomných, který neustále naznačuje očekávání či přítomnost něčeho cizího a hrozivého. I přes nedůvěru okolí jsou nakonec naplněny starcovy obavy – smrt pronikla do domu a žena umírá.

Jde o hru, která svým naladěním zcela zapadá do symbolistického rámce. Jediným hybatelem děje jsou tu i sebemenší smyslové záchvěvy a promluvy postav. Vše se odehrává v tichu a temnotě noci.

Uvedením *Vetřelkyně* si Maeterlinck vydobyl velmi slušnou pozici v pařížských kruzích. Na proslavení jeho jména měl zásluhu také spisovatel a novinář Octave Mirbeau[57], který roku 1890 v článku „Maurice Maeterlinck“ publikovaném v deníku *Le Figaro* horečně vyzdvihl Maeterlinckovy literární kvality[58].

V roce 1892 vychází jedna z Maeterlinckových nejslavnějších her *Pelléas a Melisanda*, kterou později zhudebnil jako operu Claude Debussy a poprvé uvedl v roce 1902. Mezi oběma autory kvůli tomu vznikl spor. Maeterlinck požadoval, aby roli Melisandy

56 „Leur Dieu, excusez-moi, était un flic.“ COMPÈRE, G. Op. cit., s. 40

57 (1848–1917) Významná osobnost dobové divadelní kritiky. Angažoval se na politickém i literárním poli. Napsal řadu románů a několik divadelních her. Horlivě obhajoval a prosazoval mladé umělce té doby, vedle M. Maeterlincka jmenujme R. de Gourmonta, J. Renarda, ale také A. Jarryho.

58 MIRBEAU, O. *Wikisource : la bibliothèque libre* [online]. 2009 [cit. 2010-07-27]. Maurice Maeterlinck (Mirbeau). Dostupné z WWW: <http://fr.wikisource.org/wiki/Maurice_Maeterlinck_%28Mirbeau%29>.

ztvárnila jeho přítelkyně, herečka Georgette Leblanc. Debussy už však měl v té době pro tuto roli vybranou jinou herečku. Ke sporu se přidaly také odlišné interpretační představy.

Roku 1894 vycházejí tři loutková dramata – *Aladin a Palomida* (*Alladine et Palomides*), *Nitro* a *Tintagilova smrt* (*La Mort de Tintagiles*). Maeterlinckovi bylo loutkové divadlo velmi blízké, vyhovovalo jeho symbolistické představě divadla. Ve svých teoretických článcích dokonce upřednostnil loutky před živými herci a ovlivnil tak do jisté míry celý herecký styl Théâtre d'Art[59].

V roce 1897 se Maeterlinck společně s G. Leblanc usazuje v Paříži. O rok později publikuje esej *Moudrost a Osud* (*La Sagesse et la Destinée*). Přelom století jako by v jeho tvorbě symbolicky odděloval dvě odlišná období. Hyvnar hovoří o období pesimistickém, kam spadají raná dramata s tématikou smrti (*Princezna Maleina*, *Vetřelkyně*, *Slepci* a *Pelléas a Melisanda*), a období optimistickém, které se vyznačuje vírou v člověka a poznání jeho osudu[60]. Nejvýznamnějším dramatem druhého období je nepochybně *Modrý pták* (*L'Oiseau bleu*) z roku 1905. Pohádkový příběh dvou malých sourozenců, kteří se ve snu vydávají na dobrodružnou výpravu za Modrým ptákem, byl poprvé uveden na scéně moskevského MCHATu v roce 1908. Jde o příběh plný naděje a víry, zcela odlišný od Maeterlinckových fatalistických literárních počátků značně pesimistického vyznění. Přesto lze i tady nalézt autorovu typickou estetiku: pohádkový příběh, neživotnost postav a celkové duchovní naladění hry.

V roce 1911 získává Maeterlinck Nobelovu cenu za literaturu „za svou mnohostrannou literární činnost a zejména za své dramatické práce, které se vyznačují bohatou fantazií a poetickým idealismem a které občas v závoji pohádkové podoby odhalují hlubokou inspiraci a tajemně oslovují lidský cit a imaginaci“[61]. Tímto oceněním byla Maeterlinckova tvorba naplno uznána na mezinárodní úrovni. Významnou zásluhu na tom měl *Modrý pták*, jenž sklidil úspěch po celé Evropě (po moskevské premiéře byla hra uvedena v Londýně a posléze roku 1911 v Paříži). Věhlas však Maeterlinckovi nestoupnul do hlavy a tak „dále pokračuje v práci v klidu a tichu, daleko od salónů a spolků, žije rozumně v pohroužení

59 DEÁK, F. Op. cit., s. 212

60 HYVNAR, J. Op. cit., s. 71-75

61 „in appreciation of his many-sided literary activities, and especially of his dramatic works, which are distinguished by a wealth of imagination and by a poetic fancy, which reveals, sometimes in the guise of a fairy tale, a deep inspiration, while in a mysterious way they appeal to the readers' own feelings and stimulate their imaginations.“ *Nobelprize.org* [online]. 2010 [cit. 2010-06-08]. The Nobel Prize in Literature 1911. Dostupné z WWW: <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1911/index.html>.

a meditaci, ukryt před špatnými vlivy, které by mohly působit na jeho ducha.“[62]

Po *Modrém ptákovi* vydal Maeterlinck ještě několik divadelních her, jako např. *Stilmondský starosta* (*Le Bourgmestre de Stilmonde*, 1918) či *Zázrak svatého Antonína* (*Le Miracle de Saint-Antoine*, 1919). Žádná však nedosáhla takového úspěchu jako jeho rané práce. Maeterlinck postupně opouští oblast dramatu a věnuje se převážně psaní filozofických esejí. Mezi jinými jmenujme např. eseje s přírodní tématikou *Inteligence květin* (*L'Intelligence des fleurs*, 1910) a *Život mravenců* (*La Vie des fourmis*, 1930).

I přesto, že se Paříž stala důležitým bodem především v Maeterlinckově profesním životě, nikdy se zde nastálo neusadil. Pravidelně se vracel do rodného Gentu, jehož klidné prostředí mu vyhovovalo mnohem více než rušná Paříž. Celých dvanáct let pak žil se svou přítelkyní v normanském Saint-Wandrille. Mnoho času také strávil na jihu Francie na Azurovém pobřeží. V názvu básně „Sedm dívek z Orlamondu“ („Le sept filles d'Orlamonde“) ze sbírky *Patnáct písní* (*Quinze chansons*) dokonce přímo figuruje vila v Nice, kde Maeterlinck pobýval.

V roce 1915 podnikl sérii přednášek po Itálii a později také po Spojených státech. Roku 1918 se navždy rozchází se G. Leblanc, se kterou strávil přes dvacet let života. Ta v roce 1931 vydává své vzpomínky (*Souvenirs*). Maeterlinck se oženil pouze jednou. Po rozchodu s G. Leblanc se jeho manželkou stala Renée Dahon, se kterou v průběhu dvacátých let cestuje po Itálii, Řecku či Tunisku. Ke konci svého života znovu navštívil Spojené státy. Zde se zhoršil jeho zdravotní stav. Vedle vysokého tlaku, který ho trápil celý život, prodělal dvakrát zápal plic. V roce 1947 se společně s manželkou vrací do Francie. M. Maeterlinck zemřel na následky srdečního záchvatu 6. května 1949 v Orlamondu.

Vlámské dílo

Konkrétní divadelní hra M. Maeterlincka bude analyzována v závěrečné kapitole mé bakalářské práce. Na tomto místě bych se tedy ráda zaměřila na obecnější charakter autorova díla z hlediska dobového literárního kontextu.

Maeterlinckova tvorba je nerozlučně spjatá s belgickým literárním děním let 1880-1890, jež Christian Lutaud nazývá „literárním výbuchem v Belgii“[63]. V tomto období

62 „[…] continuait de travailler dans le calme et le silence, loin des salons et des cénacles, vivant sagement dans le recueillement et la méditation, à l' abri des influences mauvaises qui auraient pu agir sur son génie.“ LE SIDANIER, L. *Maurice Maeterlinck*. Paris : La Nouvelle revue critique, 1928, s. 14

63 „l'explosion littéraire en Belgique“ MAETERLINCK, M. *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles : Labor, 1983. Lecture de Christian Lutaud, s. 76

stability a ekonomické síly belgického území nastává významný zlom také v uznání jeho národní identity. Důležitou roli zde hráli autoři tzv. generace roku 1880[64], kteří se soustředili kolem symbolistických revuí jako *La Jeune Belgique* či *La Wallonie*.

Symbolistické hnutí v belgickém kontextu mělo velmi specifickou podobu. Bylo totiž úzce spjaté se severním územím Belgie – Vlámskem. Zároveň se však jednalo o autory frankofonní (oproti oficiálním vlámským dialektům), což byl zajisté fakt, který zaručil možnost prosazení ve francouzském prostředí. Došlo zde tedy k poměrně unikátnímu spojení jedinečného charakteru vlámského území a francouzského jazyka, jenž umožnil uznání symbolistického hnutí na mezinárodní úrovni. Vytvořily se kontury belgické identity, kterou Belgičané hledali již od vyhlášení vlastní nezávislosti v roce 1830 a která bude předmětem diskuzí ještě ve 20. století. V čem tedy spočívá tato belgická národní estetika, kterou Denis a Klinkenberg nazývají „severským mýtem“[65]?

Ponecháme nyní stranou jazykový aspekt. I přes nepopiratelná specifika francouzštiny v belgickém literárním kontextu se jednalo spíše o jazyk zprostředkující. „Půjde o to nalézt protiváhu k jazykovému faktoru a projevit originalitu státu vůči evropským mocnostem.“[66] Bylo to především vlámské prostředí, které silně působilo na symbolistické autory. To se také snažili ve svých dílech postihnout. Denis a Klinkenberg uvádějí tři hlavní témata, která budou v symbolistických dílech rozvíjena: podnebí, architektura a temperament[67]. Podnebí, jehož nejtypičtějšími prvky jsou déšť a mlha, architektura měst jako Bruggy či Gent s typickými katedrálami a fasádami domů, a melancholický temperament ovlivněný německým idealismem a mysticismem.„ « Vlámský » rys představuje základní prvek v pařížském způsobu čtení belgických děl.“ [68]

K autorům generace roku 1880 patří vedle M. Maeterlincka dva další významní symbolisté, již zmiňovaní spolužáci s gentského gymnázia E. Verhaeren a G. Rodenbach. Každý z těchto tří autorů vynikl na jiném literárním poli – Verhaeren v poezii (byl však také úspěšným dramatikem), Rodenbach v románu a Maeterlinck v oblasti dramatu. Vytvořili tak velmi pevné symbolistické jádro, které do velké míry charakterizuje

64 LOBET, B. *Littérature belge*. (přednáška) Praha : FF UK, 29. 10. 2009, s. 19
65 „le mythe nordique“ DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M. *La littérature belge. Précis d´histoire sociale*. Bruxelles : Labor, 2005, s. 104
66 „Il s’agira donc de faire contrepoids au facteur linguistique, afin de manifester l’originalité de l’État à la face des puissances européennes.“ Ibid., s. 105
67 Ibid., s. 107-108
68 „[...] le trait « flamand » est un élément capital dans la grille de lecture parisienne des œuvres belges.“ Ibid., s. 108

belgickou literární tvorbu konce 19. století.

M. Décaudin si v článku „Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge?“ klade otázku, jaké místo zaujímá Belgie v celkovém kontextu francouzského symbolismu. Vztah mezi oběma zeměmi v období symbolistického rozkvětu hodnotí jako poněkud ambivalentní. Francouzská i belgická symbolistická škola se v mnohém prolínala, zastávala stejné hodnoty a principy. „Zakládá (*fenomén symbolismu, pozn. aut.*) mezi Francií a Belgií nový typ systému vztahů, který se do stejné míry zopakuje až v období surrealismu.“[69] Zároveň se však začátkem devadesátých let 19. století začíná u francouzského publika projevovat nevraživost vůči belgickým symbolistům, kteří jsou nařčeni z imitátorství.[70] Význam belgického symbolismu pro Francii je však zcela nezpochybnitelný. Jednou z takových oblastí je právě dramatická tvorba M. Maeterlincka. Stejně jako hovoří Ch. Angelet v případě E. Verhaerena o „vědomí dvojí příslušnosti“[71], upozorňuje Décaudin i u Maeterlincka na podobnou dualitu v jeho tvorbě. Ta pramení právě z konfliktu mezi esenciálním významem pro francouzský symbolismus a nepopiratelnou inspirací v belgické, respektive vlámské kultuře. Konkrétní „vlámské“ rysy v Maeterlinckově díle budou ozřejmeny v kapitole věnované analýzám divadelních her.

2. 1. 2 Alfred Jarry

Život

Alfred Jarry se narodil 8. září roku 1873 v Lavalu v rodině textilního obchodníka. Měl jednu starší sestru a zdá se, že ke svému otci choval spíše opovržlivé city[72]. V roce 1878 nastupuje na lavalské „petit lycée“, kde však setrvá jen rok, a kvůli krachu otcova obchodu odjíždí společně s matkou a sestrou za dědečkem do Saint-Brieuc. V letech 1879–1888 navštěvuje místní gymnázium, kde je nadaným a bezproblémovým žákem. Začíná tvořit své první texty – básně a tzv. saynètes[73], kde se již projevuje Jarryho typické mísení žánrů a stylů i prolínání vysokého a nízkého. V téže době se začíná zajímat o genealogické záležitosti své

69 „Il instaure entre la France et la Belgique un système de relations d’un type nouveau, dont on ne retrouvera, toutes proportions gardées, un équivalent qu’à l’époque surréaliste.“ DÉCAUDIN, M. Op. cit., s. 109

70 Ibid., s. 111

71 „la conscience d’une double appartenance“ ANGELET, CH. Introduction : La dualité comme principe de composition. In VERHAEREN, E. *Poésie complète 4 : Les Villages illusoires. Les Apparus dans mes chemins.*. Bruxelles : Labor, 2005, s. 14-15

72 BESNIER, P. *Alfred Jarry*. Paris : Plon, 1990, s. 18

73 Původně krátká jednoaktová komická či burleskní hříčka, uváděná jako mezihra o přestávce hlavní hry. Později se stala samostatnou hrou. Zobrazovala lidovou společnost. Autoři zde využívali přehnaných efektů a zdůrazňovali komiku charakterů. Satirická hra využívající hudby i tance, která si neklade vysoké intelektuální cíle. Dle PAVIS, P. Op. cit., s. 363

rodiny a dokonce i o katolickou víru. Téma katolictví se ostatně v Jarryho pozdější tvorbě často objevuje v podobě různých aluzí.

Důležitou kapitolu Jarryho života představuje studium na lyceu v Rennes, kam se rodina v roce 1888 přestěhovala. Na hodině fyziky se zde poprvé setkává s profesorem Félixem Frédérikem Hébertem, který se stane předobrazem Jarryho nejslavnější literární figury – krále Ubu. Osobnost profesora Héberta na něj a jeho spolužáky zapůsobila tak silně, že se stala předlohou první ubuovské hry *Poláci* (*Les Polonais*). „Sice ve svých žácích neprobudil lásku k fyzice, kterou vyučoval, avšak minimálně měl schopnost probudit v nich nesmírnou šíři představivosti, což dokládá seznam jeho přezdívek od Pouilloux k P. H., Eb, nebo Ebouille.“[74]

Zmiňovaná hra *Poláci* se stala v roce 1920 předmětem sporu, který nejen že zpochybňoval Jarryho autorský podíl na této hře, ale také celé jeho autorství postavy krále Ubu. Profesor Hébert byl totiž terčem posměchu již v dobách před Jarryho příchodem na lyceum v Rennes, a to především prostřednictvím bratrů Charlese a Henriho Morinových, se kterými se později Jarry přátelil. Právě první ze jmenovaných je v mnoha pramenech uváděn jako autor *Poláků*. Avšak vzhledem k tomu, že šlo pravděpodobně o výtvor kolektivní práce, lze jen stěží určit přesnou míru autorství jednotlivých zúčastněných. Jak ale poznamenává M. Dubbelboer, je to právě Jarry, kdo z postavy krále Ubu, jež byla původně jen školní karikaturou, dokázal vytvořit plnohodnotnou literární figuru[75]. Co do ideového autorství hry *Král Ubu*, J. Hampl taktéž naprosto nepochybuje o Jarryho autorství pokud jde o kompoziční a tématický plán[76].

Hra o pěti dějstvích *Poláci* byla poprvé uvedena jako loutkové představení (pro které byla také původně napsána) v roce 1888 v domě bratrů Morinových. Dočkala se ještě mnoha dalších inscenací, na nichž měl velkou zásluhu právě A. Jarry.

Po úspěšném dokončení studia na lyceu v roce 1890 se Jarry několikrát pokoušel dostat na E.N.S. v Paříži, kde se společně s matkou o rok později usadili. Ani jednou neuspěl

74 „Au moins avait-il la qualité d’inspirer à ses élèves sinon l’amour de la physique qu’il enseignait, du moins un vaste concours d’imagination dont témoigne la liste de ses surnoms, de Pouilloux à P. H., Eb, ou Ebouille.“ BESNIER, P. Op. cit., s. 24

75 „However, in the end Ubu’s name no longer referred to its original source of inspiration and it was Jarry who turned the character into a well-known literary and symbolic figure.“ DUBBELBOER, M. *'Ubusing' culture : Alfred Jarry’s subversive poetics in the Almanachs du Père Ubu* [online]. [s.l.], 2009. 233 s. Dizertační práce. University of Groningen. Dostupné z WWW: <http://dissertations.ub.rug.nl/FILES/faculties/arts/2009/m.dubbelboer/14complete.pdf>, s. 33

76 „Jarryho autorství je tedy zcela neoddiskutovatelné pokud jde o kompozici a ideovětematický plán „Ubu Roi“.“ HAMPL, J. Op. cit., s. 33

a postupně se zcela zaměřuje na literární dráhu. Spolupracuje s novinami a časopisy (*L'Écho de Paris*, *L'Art littéraire* či *Mercure de France*) a navštěvuje literární salóny. Začíná pronikat do pařížského kulturního života konce 19. století a seznamuje se symbolisty jako Rachilde či Remy de Gourmont. S druhým jmenovaným zakládá v roce 1894 revue *L'Ymagier*. Roku 1895 po smrti svého otce (matka zemřela v roce 1893) dědí 15 000 franků, které velmi záhy utratí. V téže době vydává první významnou divadelní hru *César Antikrist* (*César-Antechrist*) a o rok později *Krále Ubu* – obojí pod hlavičkou *Mercure de France*[77].

Rok 1896 představuje mezník nejen v životě A. Jarryho, ale také v historii světového dramatu. Poté, co se stal tajemníkem divadla l'Œuvre (Deák uvádí, že byl Jarry také častým návštěvníkem představení Théâtre d'Art[78]) a spolupracoval zde i jako dramaturg, zahájil korespondenci s Lugné-Poem ohledně uvedení Krále Ubu na prknech l'Œuvre. Samotné představení se odehrálo nadvakrát – poprvé při generálce 9. prosince a den poté. Jak jsem se již zmínila v kapitole o Théâtre de l'Œuvre, odezva publika byla přinejmenším rušná. Je však třeba poznamenat, že ono rušné představení se týkalo 10. prosince, kdy publikum tvořila především literární obec. Ohlasy byly velmi různorodé. Na jedné straně stáli symbolisté, kteří i přes jisté překvapení z Jarryho nekompromisního rukopisu fandili novému inscenačnímu stylu (např. Mallarmé), a na druhé straně konzervativní kritici jako Francisque Sarcey, kteří hru s pohoršením odmítli. Nelze se však podivovat takovým reakcím, když první slovo hry je ono slavné „merdre"[79]. Hlavní roli hrál Firmin Gémier, tehdejší významný herec naturalistického Théâtre Libre A. Antoina. Inscenace se odlišovala nejen samotným textem hry, ale také provedením scény. Lugné-Poe se držel pokynů, které mu v jednom z dopisů napsal sám Jarry. Herci tedy například hráli s maskami a mnohými rekvizitami (Ubu měl na krku pověšenou kartonovou koňskou hlavu). Scénická realizace davových výstupů se dostala do přímého kontrastu s textem. Armádu např. představoval jeden jediný voják. Změna dějiště se oznamovala příchodem postavy, která zvedla tabulku s nápisem daného místa. Jarry si přál, aby průběh hry nebyl narušován opakovaným zvedáním a padáním opony, na jevišti tedy bylo vše. Na horizontu byly nakresleny palmy, oceán, jeskyně. Z modrého nebe padal sníh. Scéna se tak stala dokonale syntetickou[80]. „Druhého dne už byl Jarry slavný

77 Literární časopis založený v roce 1889 A. Vallettem. Publikována byla především díla L. Bloy, A. Jarryho či S. Mallarmého. Později časopis vytvořil vlastní nakladatelství. A. Vallette (1858–1935), blízký přítel A. Jarryho a mnoha dalších symbolistů. Jeho manželkou byla výstřední symbolistka Rachilde (vl. jm. Marguerite Eymery, 1860–1953). Jejich dcera se provdala za synovce P. Forta.

78 DEÁK, F. Op. cit., s. 272

79 V českém překladu „hovnajs", slovensky „sranina"

80 O scénu i masky se opět postarali malíři skupiny Nabis.

i zneuznaný, stal se navždy « autorem Ubua ».“[81]

V roce 1897 publikuje autobiografický román *Dny a noci* (*Les Jours et les nuits*) inspirovaný zážitky z vojny. O rok později píše *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika* (*Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*). V osobním životě se však zmítá mezi finanční nouzí a alkoholismem. Jarry byl vášnivým pijákem absintu. Traduje se, že ho pil smíchaný s octem a kapkou inkoustu. Ale kromě tohoto nešvaru, který se mu nakonec stal osudným, je třeba zmínit i jeho relativně bohulibé záliby. Mezi ně patřilo veslování a především cyklistika. Existuje jen velmi málo dobových fotografií A. Jarryho. Avšak na většině pořízených je autor zachycen právě při jízdě na bicyklu. K Jarrymu dále neodmyslitelně patřila záliba v provokaci, ke které se váže mnoho anekdot. K. Hron v této souvislosti hovoří o „zárodcích akčního umění“, na jejichž vzniku se vedle Jarryho podíleli např. i G. de Nerval, Ch. Baudelaire či Jules Barbey d’Aurevilly[82].

I přes životní nouzi Jarry pokračuje v psaní: postupně vydává romány *Absolutní láska* (*L’Amour absolu*), *Messalina* (*Messaline*) a *Nadsamec* (*Le Surmâle*). Publikuje v časopisech *La Revue blanche*, *Renaissance latine*, *Le Canard sauvage* a *La Plume*. Většinou však šlo jen o krátkodobou spolupráci nejen vzhledem k délce trvání některých z časopisů. Jeho zdravotní stav se stále horší. V roce 1906 se uchyluje do rodného Lavalu, kde až do roku 1907 žije spolu se svojí sestrou. Alfred Jarry zemřel 1. listopadu 1907 ve věku 34 let pravděpodobně na následky alkoholismu.

Dílo symbolistické

Nezbytnost permanentní revize hodnot, jejich nové klasifikace a řazení, které jsme neustálými svědky, usiluje o oddělení Jarryho od jeho současníků, aby tak mohly být zdůrazněny jeho kvality průkopníka. To nám však nemůže bránit v tom, abychom Jarryho situovali do uměleckého proudu, do něhož náleží a který ho uznal za svého se vším všudy. Jarry jako výborný veslař dovedl využít i těch nejnepatrnějších proudů, ale zároveň mu byla vlastní jinak tak málo obvyklá schopnost jít dál než ostatní – přeplavit se přes jezy a hráze pokládané za nezdolatelné.[83]

Citovanou pasáž z diplomové práce J. Hampla si dovolím použít jako podklad následujících dvou kapitol. Klíčem k pochopení Jarryho díla je totiž nejen jeho revoluční charakter, ale také autorova počáteční přináležitost k symbolistickému hnutí.

81 „Le lendemain, Jarry était célèbre et déjà méconnu, devenu à vie « l’auteur d’Ubu ».“ BESNIER, P. Op. cit., s. 42

82 HRON, K. *Dílo Alfreda Jarryho a absurdita ve francouzské literatuře 20. století*. (Diplomová práce) Praha : FF UK, 1997, s. 14

83 HAMPL, J. Op. cit., s. 7

Všeobecně se Jarry pokládá za autora přelomového, autora vymykajícího se jakémukoliv zařazení. Výlučnost je zpravidla nazírána z odstupu doby, kdy z historického hlediska vystupují do popředí především osobnosti individualistické, vybočující z proudů a hnutí. Tato tendence je přirozená a pochopitelná. Já se však nyní pokusím postupovat opačně, vrátit se k Jarryho počátkům, kořenům. Je třeba chápat autora v kontextu doby, ve které tvořil. Jakkoliv se totiž Jarry zasloužil o pád divadelního symbolismu, nelze popřít jeho umělecké zakotvení v tomto směru. Jak jinak by se mohl vyhranit vůči tomuto uměleckému programu, než jako jeho vlastní bývalý stoupenec?

Jarry přichází do Paříže v roce 1891, tedy v době, kdy umělecké scéně dominuje dekadence a symbolismus. Bylo by tedy s podivem, kdyby osobnost s tak evidentními literárními sklony nepronikla do této společnosti a nenechala na sebe působit její vlivy. I přesto, že šlo v případě Jarryho o jedince velmi svérázného a vymykajícího se jakýmkoliv zařazením, v této době se naprosto nechává ovlivnit symbolismem. V. Černý to ve své eseji „Král Ubu a pan Josef Švejk, jeho poddaný“ vysvětluje Jarryho „družnou, ba stádnou povahou“[84]. Jakkoliv byl tedy Jarry podivínem, který většinu svého života stál spíše „na okraji“, sám po této izolovanosti „velkolepých samotářů“[85] pravděpodobně netoužil. „[...] hlásil se do houfu, a tím houfem byla jeho současnická symbolistická básnická škola, jejíž devízy fanaticky vyznával, což se dost málo ví.“[86] V čem tedy konkrétně spočívalo jeho nadšení pro symbolismus?

Zaprvé to bylo zaujetí pro mystiku a směry s ní spřízněné – iluminismus, okultismus, kabalu či kosmický platonismus[87]. Obecně tedy zájem o jiné světy, jiné chápání reality.[88] Odtud také plyne charakter symbolistických hrdinů – jejich „neskutečnost“, mýtičnost a abstraktnost ve smyslu zdůraznění obecnosti na úkor jedinečného.

Dále to byl zájem o loutkové divadlo, které je svou podstatou nejlépe s to ztvárnit výše

84 ČERNÝ, V. Král Ubu a pan Josef Švejk, jeho poddaný. In PŘIBÁŇ, M. *Z dějin českého myšlení o literatuře 3 (1958-1969) : Antologie k Dějinám české literatury 1945-1990* [online]. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2003 [cit. 2010-06-01]. Dostupné z WWW: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/3/cerny.pdf>, s. 113

85 Ibid., s. 113

86 Ibid., s. 113

87 Ibid., s. 114

88 U Jarryho se tato posedlost mysticismem spojila se zvláštním zájmem o exaktní vědy a promítla se také do lexika jeho děl. Více se tomuto tématu věnuje A. Carey Taylor ve článku „Le vocabulaire d'Alfred Jarry“ (1959), kde komentuje Jarryho mísení výrazů vědeckých, technických, zoologických, ale také symbolistických. CAREY TAYLOR, A. Le vocabulaire d'Alfred Jarry. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* [online]. 1959, 11, [cit. 2010-06-01]. Dostupný z WWW: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2155>.

popsané, do značné míry zjednodušené symbolistické hrdiny. Loutkové provedení může hru odlehčit a přidat jí odstup a nadhled. S takovým prostředkem pracuje například i fraška. To je případ Jarryho. Oproti tomu u symbolistů jako byl Maeterlinck, je celkové naladění spíše pohádkové a snové. Zde je tedy vidět, jak lze obdobnými scénickými prostředky docílit naprosto odlišného efektu.

Za třetí nelze opomenout, že Jarry fakticky pronikl do prostředí symbolistického divadla a s mnoha symbolisty se osobně znal (A. Lugné-Poe, R. de Gourmont). Ve *Skutcích a názorech doktora Faustrolla, patafyzika* uvádí vedle ostatních děl z knihovny doktora Faustrolla např. díla od S. Mallarmého, J. Péladana, E. Verhaerena, ale také Maeterlinckovu hru *Aglavena a Selysetta* (*Aglavaine et Sélysette*)[89]. Zbývající část knihovny tvoří autoři generace prokletých básníků, ale i autoři ze století předchozích (Rabelais či Bergerac). Jarryho zakotvenost v dobové estetice je tedy zcela zřejmá.

Dílo revoluční

Spíše než jako symbolista je však Jarry chápán z hlediska své individuální výlučnosti. V jeho biografii zaujímá jednoznačně nejvýznamnější místo již několikrát zmiňované představení *Krále Ubu* z roku 1896 v Théâtre de l'Œuvre. „Více než tito básníci (*symbolisté, pozn. aut.*) a možná také více než Maeterlinck (v každém případě ten Maeterlinck, který napsal *Nitro*), to byl Jarry, kdo vytyčil datum v historii divadla.“[90] Čím tedy tato hra ve své době tak pobouřila a co z ní dělá jedno z revolučních představení světového divadla? Měla se zrovna tato hra stát triumfem symbolismu?[91]

Jak již bylo řečeno, Alfred Jarry vycházel ze symbolistické školy a mnohé jeho texty jsou v ní zakořeněny. J. Hampl v kapitole „Nástin rozdělení literárního díla Alfreda Jarryho“ vyčleňuje jeden oddíl také symbolistickému dílu A. Jarryho. Jako společný rys Jarryho symbolistické tvorby pak Hampl uvádí velkou dávku polysémie a ambiguity textů[92]. Do tohoto oddílu řadí například román *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika* či drama *César Antikrist*[93]. Třetí jednání této hry již předznamenává ubuovský element v díle A. Jarryho. O *Králi Ubu* pak Robichez hovoří naopak jako o parodii na symbolistické drama[94]. U Jarryho se tedy již velmi brzy začíná vytvářet ambivalentní vztah

89 JARRY, A. *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika*. Praha : Herrmann, 1996, s. 16
90 „Plus que ces poètes, plus même peut-être que Maeterlinck, (en tous cas que le Maeterlinck d'Intérieur), c'était Jarry qui avait imposé une date dans l'histoire du théâtre.“ ROBICHEZ, J. Op. cit., s. 360
91 „Était-ce un triomphe symboliste?“ Ibid., s. 360
92 HAMPL, J. Op. cit., s. 27
93 Ibid., s. 26
94 „parodie du drame symboliste“ ROBICHEZ, J. Op. cit., s. 360

k symbolismu, který se naplno projevil v *Králi Ubu*. Ubuovskému cyklu věnuje J. Hampl také samostatný oddíl ve svém rozdělení Jarryho díla.

Představení *Krále Ubu* znamenalo v historii symbolistického divadla zásadní zlom. „[…]svým způsobem prodlužující linii symbolismu a zároveň ji dovršující, zasadilo vlastně symbolismu definitivní ránu a prolomilo hranice jeho těsné poetiky.“[95] Již samotný žánr komedie, resp. parodie vybočoval z linie symbolistických her, kterým lépe vyhovoval vážnější tón. Existovali i další symbolističtí a dekadentní autoři, kteří kriticky mířili do vlastních řad, jak podotýká M. Dubbelboer[96]. Jarryho výsměch byl postaven především na karikatuře měšťáctví. Byl to tedy hlavně charakter ústřední postavy, který šokoval. Již nešlo o mysticky tajemnou postavu zcela odtrženou od okolního světa. Ubu stojí pevně na zemi, byť (stejně jako u symbolistů) ve velmi zobecněné podobě bez psychologie. Zároveň má v sobě něco anarchistického, neboť jeho měšťáctví není uhlazené a konformní, ale chaotické a výbušné. Tento „blb zvířecký“[97], neotesanec a hrubián, pro něhož má francouzština výstižný výraz *mufle*[98], je ztělesněním syntézy protikladů. „Je to dvojí protivník, ztělesnění Zla.“[99]

K výsměchu měšťáctví a blbosti však Jarry přidal ještě něco navíc, absurditu. Fenomén měšťáctví, který karikoval také Gustave Flaubert ve svém nedokončeném románu *Bouvard et Pécuchet* či H. Monnier v postavě Josepha Prudhomma, povýšil Jarry na nejvyšší hybnou sílu světa. V duchu patafyzických zákonů se tak svět stává naprosto chaotickým. Počínání lidí na takovém světě se pak jeví jako zcela bezúčelné. J. Grossman při popisu realizace patafyzického přístroje na prknech Divadla Na Zábradlí vystihuje (ne)smysl absurdity: „[…] patafyzický přístroj dokonale pracoval, pohyboval se, hlučel a svítil – měl jen jedinou vadu – nesloužil ničemu.“[100]

Revoluční význam A. Jarryho tedy v mnohém převažuje nad jeho symbolistickými kořeny. Jeho tvorba byla přece jen více než kde jinde zakořeněna v tradici černého a absurdního humoru kabaretních umělců. Překonal tak bezvýchodnost symbolistických divadelních snah a předznamenal moderní divadlo 20. století. „Divadlo již nikdy nebylo

95 HAMPL, J. Op. cit., s. 23
96 DUBBELBOER, M. Op. cit., s. 21
97 GROSSMAN, J. *Analýzy*. Praha : Československý spisovatel, 1991, s. 386
98 Česky moula, nevychovanec, hrubián
99 „C’est le double antagoniste, une incarnation du Mauvais.“ BÉHAR, H. Du mufle et de l’algolisme chez Jarry . *Romantisme* [online]. 1977, 17-18, [cit. 2010-06-25]. Dostupný z WWW: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1977_num_7_17_5135>, s. 193
100 GROSSMAN, J. Op. cit., s. 386

stejné. Tak začalo avantgardní drama.“[101]

2. 1. 3 Alfred Jarry a Maurice Maeterlinck: srovnání osobností

Z předešlých kapitol je poměrně zřejmé, do jaké míry se oba autoři od sebe liší. Už jen délka života vypovídá mnohé o charakteru jejich osobností. A. Jarry zemřel ve věku 34 let v odloučení a téměř bez přátel následkem fyzické sebedestrukce. Ve své době se veřejnost spíše než o jeho tvorbu zajímala o excesy, kterými vynikal. M. Maeterlinck umírá ve věku 87 v klidu a rodinném kruhu. Má za sebou dlouhý a poklidný život, během něhož se dočkal světového uznání a pocty. Pokud však jde o literární činnost, za vrchol jeho tvorby lze považovat především raná díla z konce 19. století (básnická sbírka *Skleníky*, loutková dramata a dramata s tématikou smrti) a drama *Modrý pták*. Do konce svého života nedokázal překonat tento vrchol. „Jediným opravdu zajímavým Maeterlinckem je ten z období silného mládí.“[102] Oproti tomu v Jarryho tvorbě lze jen těžko hledat nějaké vrcholy či krize. Zemřel dříve, než mohl vyčerpat svůj talent. Jako by se do svého krátkého života snažil vměstnat co možná nejvíce. Pokud bychom se snažili převést osobnostní rysy obou autorů do roviny přírodních živlů např. dle Bachelardovy typologie[103], mohli bychom na Jarryho snadno aplikovat motiv ohně a na Maeterlincka živel vody. Stejně rychle jako Jarryho život vzplanul, zároveň i uhasnul. I přes tuto krátce vymezenou dobu však dal o sobě velmi hlučně vědět. Na druhé straně Maeterlinckův dlouhý život se podobal klidnému toku řeky stejně tak jako jeho tvorba.

Na úrovni osobnostních rysů tedy máme co činit s autory diametrálně odlišnými. V následující kapitole se pokusím srovnat tvorbu obou autorů na základě reakce, jakou jejich dílo vyvolalo ve světové literatuře.

2. 2 Odkaz pro literaturu 20. století

Pokud jde o přínos A. Jarryho literatuře 20. století, dovolím si citovat pasáž z práce M. Dubbelboera: „[…] zdá se být klíčem, přechodnou figurou mezi dekadenty a symbolisty konce 19. století, humoristickými skupinami (jakými byli např. Hydropaté), uměleckými kabarety a avantgardními hnutími začátku 20. století.“[104] Měl zcela nepopiratelný vliv na

101 „The theater was never the same again. Thus began the avant-garde drama.“ WELLWARTH, G. E. *The theater of protest and paradox : developments in avant-garde drama*. New York : New York University Press, 1964, s. 1

102 „Le seul Maeterlinck vraiment intéressant est celui de la forte jeunesse.“ COMPÈRE, G. Op. cit., s. 111

103 Viz např. *La Psychanalyse du feu* či *L'Eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière*

104 „[…] he emerges as a key, transitional figure between the late nineteenth century Decadents and Symbolists, humorist groups (such as the Hydropathes), the artistic cabarets and the avant-garde movements of the early

předválečné avantgardy jako futurismus a kubismus[105] i avantgardy poválečné v čele se surrealismem, který podobně jako Jarry pracoval s principy destrukce a koláže. Kromě toho nelze opomenout ani vznik Le Collège de 'Pataphysique (Patafyzické kolegium) a skupiny OULIPO[106], jež přímo odkazují na Jarryho tvorbu.

V oblasti divadla je třeba zmínit Théâtre Alfred Jarry, které založili surrealisticky orientovaní autoři Roger Vitrac a Antonin Artaud. Druhý jmenovaný byl zároveň teoretikem divadla a vytvořil koncepci tzv. divadla krutosti, která v mnohém navazuje právě na Jarryho. Jarry dal jednoznačný podnět ke vzniku směru absurdního dramatu reprezentovaného Samuelem Beckettem či Eugènem Ioneskem. Pojem absurdity však v poválečné tvorbě těchto autorů nabývá nového tragického rozměru, jenž nebyl u Jarryho zcela zřejmý, ale který jednoznačně předjímá svou reflexí rozvíjející se společnosti. V reakci na hrůzy 20. století (především 2. světové války a genocidy) se absurdita dostává do nových významových vazeb. Výše jmenovaní autoři přitom rozvíjejí témata, s nimiž přišel již A. Jarry, jako např. problém vyprázdněnosti obsahu mezilidské komunikace. J. Grossman ve svých *Analýzách* píše o fenoménu uniformovanosti a zbanalizování moderní civilizace, jenž je pro absurdní drama klíčový[107]. Nepřirozené se zmechanizuje a dostává se tak do přirozených vazeb. Ve výsledném efektu pak zobrazované zlo působí tragičtěji než zlo v klasické tragédii. „Absurdní drama – odvracející se zdánlivě od velkých témat – demaskuje ve skutečnosti zlo v rozsáhlejším kontextu; zlo, které je nebezpečnější, protože je „zobyčejnělé [...]"[108].

V případě M. Maeterlincka je o něco těžší definovat jeho přímý vliv a odkaz. Neexistují skupiny či směry, které by na něj přímo navazovaly. Avšak jedna z uměleckých sfér se jeho dílem nechala do značné míry inspirovat – hudba. Ještě za svého života se Maeterlinck dočkal zhudebnění několika textů. Operního ztvárnění divadelních her se ujali již zmiňovaný C. Debussy (inscenace hry *Pelléas et Melisanda*) a jeho blízký přítel Paul Dukas, který v roce 1907 zhudebil hru *Ariana a Modrovous* (*Ariane et Barbe-Bleue*). Zhudebněny byly také jeho básnické sbírky *Skleníky* a *Dvanáct písní* (*Douze chansons*). Hudební kvality Maeterlinckových textů jsou tedy nepopiratelné podobně jako je

twentieth century." DUBBELBOER, Op. cit., s. 201

105 Dubbelboer uvádí, že se Jarry přátelil s G. Apollinairem či P. Picassem a setkal se dokonce i s autorem manifestu futurismu F. T. Marinettim. Ibid., s. 21

106 Zkratka názvu „Ouvroir de littérature potentielle" (Dílna potenciální literatury). Literární skupina založená v roce 1960. Její členové (např. G. Pérec či R. Queneau) se ve své tvorbě zaměřovali především na techniku a formální stránku literární produkce.

107 GROSSMAN, J. Op. cit., s. 338

108 Ibid., s. 340

tomu např. u básní E. Verhaerena. Jedním ze základních principů opery je také symbolisty tolik zmiňovaná syntéza vjemů a umění vůbec.

Odkaz symbolismu jako takového respektive reakci na něj dobře vystihuje srovnání Kateřiny Vávrové-Sternbergové v práci *Základní rysy mallarméovské poetiky*. Do protikladu k hermetické uzavřenosti symbolismu a jeho neproniknutelné estetice staví báseň Blaise Cendrarse „Próza o transsibiřské magistrále a malé Johance z Francie“ („La Prose du transsibérien et de la petite Jehanne de France“) z roku 1913. Představitel předválečné avantgardy se zde snaží postihnout mnohost světa z pohledu jedoucího vlaku. Tuto otevřenost světu interpretuje Vávrová právě jako reakci na zcela opačnou symbolistickou orientaci k nitru[109]. Estetika symbolismu jako by už nepatřila do nového století, které se otevírá okolním vlivům a podnětům. „S příchodem první světové války v roce 1914, která uzavírá 19. století, bylo zřejmé, že symbolismus přestal již dávno existovat.“[110] Přesto lze i ve 20. století nalézt autory symbolistické tradice (především v křesťanské linii), jakým byl např. Paul Claudel.

109 VÁVROVÁ-STERNBERGOVÁ, K. *Základní rysy Mallarméovské poetiky*. (Diplomová práce) Praha : FF UK, 1994, s. 3

110 „A la venue de la première Guerre Mondiale, en 1914, qui clot le dix-neuvième siècle, il était manifeste que le Symbolisme avait cessé depuis longtemps d’exister.“ STARKIE, E. Op. cit., s. 138

3. Analýzy vybraných divadelních her Alfreda Jarryho a Maurice Maeterlincka

V závěrečné kapitole se pokusím shrnout dosavadní poznatky o obou autorech na příkladech jejich textů s důrazem na charakteristické rysy a motivy jednotlivých her. Pro tyto účely jsem vybrala hru *Vetřelkyně* M. Maeterlincka a drama v pěti aktech *Král Ubu* A. Jarryho. V obou případech jde o hry, které byly inscenovány symbolistickými divadly a které jako jedny z mála v dobovém kontextu uspěly. Jednoaktové drama *Vetřelkyně* jsem zvolila z toho důvodu, že i přes mnohé zdařilejší Maeterlinckovy hry se ve své době jednalo o průlomové drama. Volba *Krále Ubu* byla ozřejmena v předchozích kapitolách. U každé z her uvedu základní informace týkající se data vydání a prvního uvedení na scénu a také se zmíním o autorech českých překladů.

3. 1 Vetřelkyně

Jednoaktová hra *Vetřelkyně* věnovaná Edmondu Picardovi[111] byla poprvé uvedena v roce 1891 v Théâtre d'Art. V českém překladu Marie Kalašové vyšla již v roce 1896 společně s dalšími dvěma Maeterlinckovými hrami (*Slepci*, *Vnitro*) pod názvem *Tři básně dramatické*. Většina českých překladů dramatického díla M. Maeterlincka pochází právě od M. Kalašové, dnes však působí již poněkud zastarale. Existuje jen hrstka vydaných překladů z poválečného období. Jmenujme např. *Čtyři loutkové hry* (*Ariana a Modrovous*, *Aladina a Palomides*, *Smrt Tintagilova*, *Sedm princezen*) v překladu Svatavy Bartošové či vydání *Modrého ptáka* z roku 2010 v překladu Marie Havlíkové. Právě toto drama patří mezi nejpopulárnější díla M. Maeterlincka co do počtu českých překladů.

Ve *Vetřelkyni* účinkuje osm hlavních postav (slepý děd, otec, strýc, tři dívky, milosrdná sestra, služka), které přímo figurují v ději. Jejich jména se dozvídáme v průběhu hry. Kromě nich jsou však ve hře evokovány i další postavy, jejichž příchod se očekává nebo které nejsou přítomny v místnosti, jako např. nemocná žena ve vedlejším pokoji, plačící dítě či sestra dvou přítomných bratrů, která má dorazit na hrad.

3. 1. 1 Děj

Děj či spíše statická situace hry se odehrává v „šeré síni v starém hradu“[112]. Rodina

111 Belgický právník, spisovatel a socialistický senátor, zakladatel časopisu *L'Art Moderne*, který prosazoval především společensky anagažovanou literaturu. Mezi přispěvatele revue patřili např. C. Lemonnier, E. Verhaeren či G. Rodenbach.

112 Překlad M. Kalašové

sedí v této místnosti a hovoří o nepřítomné ženě. Dozvídáme se, že žena právě porodila a její život je ohrožen. Již od prvních řádků se do konfliktu dostává slepec a zbytek rodiny. Děd je neklidný a znepokojuje ho stav nemocné ženy. Obává se, že dítě bude hluché a slepé vzhledem k pokrevnímu příbuzenství jeho rodičů. Toto je ostatně jedna z mála důvěrnějších informací, které se o přítomných postavách dozvíme. V místnosti je třeba zachovávat ticho a klid vzhledem ke stavu ženy. Všichni netrpělivě očekávají příjezd sestry a doktora. Noc je vlhká a chladná a vítr rozechvívá stromy v zahradě. Otevřeným oknem jsou vidět labutě a do pokoje proniká zpěv slavíků. Najednou zpěv ustane a labutě zneklidní. „Il y a un silence de mort.“[113] (č. př. „Mrtvé ticho všady.“[114]) Ozve se zahradníkova kosa. Stařec se po krátkém spánku probouzí a zaslechne hluk. Všichni napjatě očekávají příjezd sestry, přichází však jen služka, která šla zavřít otevřené vstupní dveře. Děd postupně zcela přichází o rozum a podezírá všechny kolem, že ho klamou a zatajují mu přítomnost další osoby. S úderem půlnoci propukne dítě v pláč, pootevřou se dveře druhého pokoje a v nich je vidět křižující se milosrdná sestra oznamující smrt ženy. Všichni kromě starce se pomalu přesouvají do pokoje mrtvé. „Où allez-vous? – Où allez-vous? – Elles m’ont laissé tout seul!“ (s. 127, č. př. „Kam jdete? – Kam jdete? – Zůstavili mne zde samotinkého.“), křičí slepec tápaje v temnotě místnosti.

Dějová linka je zde značně chudá. Po celou dobu hry se v podstatě jen čeká. „Qu’allons-nous faire en attendant? – En attendant quoi?“ (s. 91), ptá se slepec. Vyčkává se příjezdu sestry a doktora. Nepřijíždí však ani jeden z nich. Výjimečně se některá z postav pohne a dojde se podívat k oknu či ke dveřím. Spíše než o ději lze tedy v tomto případě hovořit o situaci, která trvá. V této statické situaci pak lineární pohyb v čase oznamují odbíjející hodiny, jejichž přítomnost je nám oznámena v poznámce před začátkem hry. První úder hodin oznamuje desátou večerní. Hra končí s příchodem půlnoci. Časový záběr je tedy v rozpětí dvou až tří hodin (nelze tušit, kolik je hodin na začátku hry). Společně s jednotou místa a děje tak Maeterlinck dodržuje také přísnou jednotu času.

3. 1. 2 Postava slepce

Spíše než statickému charakteru hry budu věnovat pozornost postavám a jejich promluvám. Ty spočívají v komentování smyslových podnětů zvenčí. Nejvnímavější jsou

113 MAETERLINCK, M. *Œuvres*. Bruxelles : Jacques Antoine, 1980, s. 95. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

114 MAETERLINCK, M. *Tři básně dramatické*. Praha : J. Otto, 1896. Všechny další překlady jsou z tohoto vydání (označeno „č. př.).

hrdinové především ke zvukům a světlu. Důležitou roli hraje ve hře také chladné a vlhké počasí, které zcela odpovídá typickému vlámskému klimatu a dotváří tak celkovou atmosféru hry. „Vlámský rys“ je ve hře zastoupen mimo jiné také motivem labutí (častý motiv u G. Rodenbacha) a samotným prostředím starého hradu. V úvodní poznámce jsou v popisu místnosti mj. uváděny vlámské hodiny.

Jednotlivé postavy jsou prosty jakékoliv výraznější psychologie. Působí neživotně a ploše, dojmem náměsíčnosti a vytržení. V. Tille je nazývá „neviditelnými personifikacemi věčných sil“, „bytostmi bez individuálních rysů“[115]. Jsou uvězněny v jednom pokoji a neschopny pohnout se z místa. Základním pocitem je neklid, který se u většiny postav projevuje stejným způsobem a který vyvolávají především vnější smyslové počitky. Hrdinové jsou zmateni a dezorientováni. Veškerá komunikace se odehrává na úrovni spekulace a dohadů. Společně s další krátkou hrou *Slepci* se také ve *Vetřelkyni* objevuje motiv nevidomého. Veškerá pozornost se zde soustřeďuje právě na tuto postavu, jež je jedinou psychologicky rozvinutější figurou hry. „Je ne sais pas ce que j’ai, je ne suis pas tranquille.“ (s. 91, č. př. „Nevím, co to se mnou; nejsem s to nabyti klidu.“), dozvídáme se hned zkraje hry. V jeho neklidu se snoubí strach o nemocnou dceru s nejistotou o okolním dění. Sebemenší smyslový počitek vnímá slepec ještě silněji než ostatní postavy. „Qu’est-ce que j’entends, Ursule?“ (s. 125, č. př. „Co to, Voršilo?“), ptá se děd. Slyší padající listí, objímající se vnučky i sepětí rukou. Vidí za hranice viditelného, vidí to, co je skryté běžnému pohledu. Cítí každý pohyb větru. Syntéza smyslových dojmů mu umožňuje proniknout do oblasti skrytého a niterného. Jako jediný vycítí přítomnost vetřelkyně v domě. Vetřelkyni je zde třeba chápat jako metaforu smrti, jak se nám naznačuje již užitím ženského rodu. Tento motiv ostatně sjednocuje mnoho Maeterlinckových raných dramat. Smrt, která nepozorovaně pronikla do rodinného kruhu. „Une fois que la maladie est entrée dans une maison, on dirait qu’il y a un étranger dans la famille.“ (s. 87, č. př. „Jakmile nemoc vtrhne do domu, toť jakoby se nalézal v rodině cizinec.“) Postavě slepce pak lze rozumět jako mystické vizi člověka, jenž je vyvolen vidět dál než ostatní, avšak jeho slovo není bráno vážně. V. Tille také poukazuje na fakt, že děd je schopen instinktivně rozpoznat příchod smrti právě proto, že i on sám je jí svým stářím blízký na rozdíl od ostatních členů rodiny.[116]

115 TILLE, V. *Maurice Maeterlinck : analytická studie* [online]. Praha : Otto, 1910 [cit. 2010-07-17]. Dostupné z WWW: <http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=2256>, s. 120

116 Ibid., s. 122

3. 1. 3 Vyznění hry

Celkový ráz *Vetřelkyně* se pak jeví jako zcela protikladný k burlesknímu *Králi Ubu*. Atmosféra je přeplněna očekáváním a neklidem. Napětí se buduje prostřednictvím permanentní evokace neznámé osoby v domě. Stupňuje se s každou uplynulou hodinou a vyvrcholí úderem půlnoci, kdy umírá nemocná žena. I přesto hra působí na čtenáře velmi pokojně a tiše, jako by se pohyboval ve snu.

Hry Maeterlinckovy mohou vyvolávati ve vnímavých duších hluboké nálady svou obřadnou vážností, rozněcovat obraznost svým zdrženlivým, rytmickým stylem […] Ale sugestivní rozechvění nedotýká se ani hlubin, ani podstaty duše […] Jeho hry zůstávají jen sny o věčnosti a jejích silách, individualisovaných a personifikovaných, nadaných lidskými schopnostmi, na rozdíl od mátožných stínů lidských postav, neskutečných a beztvarých jako stíny na zdi […][117]

V této pasáži ze studie V. Tilleho je dobře vystižen základní problém Maeterlinckových her. Ve svém zaujetí pro věčné síly světa, jakými jsou smrt, láska či osud, Maeterlinck nechává v pozadí lidského jedince, který těmto silám jen nečinně přihlíží. Jednotlivé postavy od sebe nejsou výrazně typologicky odlišené. Na čtenáře pak taková tvorba působí odtažitě a neosobně. Hrdinové mu jsou víceméně lhostejní, neboť si k nim vzhledem k jejich indiferenci nemůže vytvořit žádný vztah. „Bytost bez individuálních rysů a činů nemůže nikdy zobraziti poměr člověka k věčnosti […]"[118] Ubuovo hulvátství a chvastounství se v tomto světle zdá být životnější než ta nejvznešenější Maeterlinckova figura. Problém čtenářského vcítění či ztotožnění s postavami je však přítomen u obou her, jak uvidíme v následující kapitole.

3. 2 Král Ubu

Hra poprvé vydaná roku 1896 byla v témže roce inscenována v Théâtre de l'Œuvre. Ke slavnému představení již toho bylo řečeno mnoho, a proto zde jen doplním, že mu předcházel projev samotného autora. Jarry zde zdůraznil fakt, že Ubu je postavou mnohoznačnou a záleží tedy na divákově svobodné vůli, jak ho bude intepretovat[119]. Dále uvedl snahu o „loutkovost", které se přizpůsobuje celá inscenace. Diváky uvedl do děje větou: „Pokud jde o děj, který začne, odehrává se v Polsku, tedy Nikde."[120] Kniha je věnována symbolistovi Marcelu Schwobovi, který se mimo jiné aktivně věnoval studiu argotu – vrstvě

117 TILLE, V. Op. cit., s. 121
118 Ibid., s. 120
119 „[…] vous serez libres de voir en M. Ubu les multiples allusions que vous voudrez […]" JARRY, A. *Tout Ubu*. Paris : Librairie Générale Française, 1962, s. 19
120 „Quant à l'action, qui va commencer, elle se passe en Pologne, c'est-à-dire Nulle Part." Ibid., s. 21

jazyka, která je v Jarryho tvorbě silně zastoupena.

Cyklus o králi Ubu tvoří kromě ústředního titulu dále hry *Ubu paroháčem* (*Ubu Cocu*, 1897), *Ubu spoutaný* (*Ubu Enchaîné*, 1900) a *Ubu na homoli* (*Ubu sur la butte*, 1906). Poprvé byl *Král Ubu* přeložen do češtiny Jiřím Voskovcem pro inscenaci v Osvobozeném divadle v roce 1928. Knižně pak byl vydán v roce 1930. Ubuovský cyklus vyšel v roce 1961 v překladu Prokopa Voskovce pod názvem *Ubu králem a jiné hry a prózy* v SNKLHU. Tento překlad se stal také předlohou pro známou divadelní adaptaci J. Grossmana v Divadle Na zábradlí z roku 1964, která kombinovala různé motivy z jednotlivých ubuovských her. Poslední vydání tohoto cyklu (*Ubu králem*, *Ubu spoutaný*, *Ubu na homoli*, *Ubu paroháčem*) vyšlo v roce 2004 v nakladatelství Garamond v překladu P. Voskovce a Petra Turka.

Král Ubu je tradičně rozdělené drama v pěti aktech, z nichž každý se dělí na několik obrazů. Ve hře vystupují více než tři desítky postav. V dopisu Lugné-Poeovi však Jarry zdůrazňuje jen tři důležité postavy hry – Matku a Otce Ubu a Kapitána Obrubu[121]. Většina ostatních postav pronese ve hře jen několik vět.

3. 2. 1 Děj

První akt uvádí na scénu Otce a Matku Ubu. Dozvídáme se, jaké má Ubu vojenské hodnosti (č. př.): „Kapitán od dragounů, pobočník krále Václava, vyznamenaný řádem červeného orla polského, a bývalý král Aragonie […]". Matka Ubu ho však přivede na myšlenku zmocnit se koruny polského krále Václava. Společně s kapitánem Obrubou a svými posluhovači tedy Ubu zosnuje plán královy vraždy. Ten má o Ubuovi jen to nejlepší mínění a stihne ho mezitím povýšit na hraběte Sandoměře.

V druhém aktu vyráží král společně se svými dvěma syny Ladislavem a Boleslavem na vojenskou přehlídku, které se účastní i Ubu se svou družinou tzv. vojvodů[122]. Královna s nejmladším synem Hromoslavem zůstávají v královském paláci tušíce zradu ze strany otce Ubu. Ten skutečně vykoná svůj plán a zabije krále Václava i oba jeho syny. Poté vtrhne do královského paláce a pronásleduje královnu s Hromoslavem, kteří před ním prchnou tajným schodištěm do jeskyně v horách. Zde však Rosamunda umírá a nejmladší syn se tak ocitá

121 Datováno 8 Janvier 1896 In Tout Ubu, Op. cit., s. 132-133. České ekvivalenty originálních jmen jsou citovány z překladu Prokopa Voskovce. Vyd.: JARRY, A. *Ubu*. Praha : KRA, 1993. Všechny další české překlady (označeno „č. př.") jsou z tohoto vydání.

122 „palotins" A. Carey Taylor odvozuje termín od kombinace slov paladin (rek), palatin (falcký) a salopin.

sám. V mdlobách se mu zjeví stíny jeho mrtvé rodiny. Jeden z dávných předků mu věnuje meč a povolává ho, aby pomstil smrt královské rodiny. Ubu se mezitím usazuje v královském paláci a jako dar lidu uvolňuje všechny královské pokladny.

Ve třetím aktu je již Ubu králem Polska a plánuje, jak se zbaví kapitána Obruby a Hromoslava. Zároveň se ujímá vlády a reformuje vše, na co přijde. Zabíjí šlechtice a přivlastňuje si jejich majetek, aby tak znovu získal rozházené finance. Zbavuje se soudců a převádí všekerou pravomoc na sebe. Stejně postupuje i s finančníky. „Plus de justices, plus de finances.“[123] (č. př. „Kde máš spravedlnost, kde máš finance?“), konstatuje stroze Matka Ubu. Ubu se sám ujímá výběru daní, které zvýšil na dvojnásobek. Kapitán Obruba je uvězněn, avšak podaří se mu uniknout do Ruska. Společně s carem chystají navrácení vlády mladému Hromoslavovi. Poté, co se Ubu dozví o jejich záměru, okamžitě svolává armádu a vyráží do války proti Rusku. Mezitím nastávají protesty polského lidu proti Ubuově vládě. Tu v době Ubuovy nepřítomnosti přebírá Matka Ubu a chystá plán útěku s královským pokladem.

Ve čtvrtém dějství se znovu objevuje Hromoslav, který společně se svojí partyzánskou družinou překvapí Matku Ubu v královském paláci. Té se však podaří prchnout. Ubu se mezitím účastní války s Ruskem, kterou zcela prohraje a společně se svými dvěma vojvody Sloupem a Tyčkou nachází útočiště v litevské jeskyni. Zde je překvapí medvěd. Vojvodové ho úspěšně skolí, zatímco se Ubu schovává na skále. Druhové ho nakonec opouštějí.

V posledním aktu se znovu shledávají Matka a Otec Ubu. Matka Ubu utekla před polskými povstalci do jeskyně, kde se ukrývá i Ubu. Zde je ovšem znovu přepadne Hromoslav s vojskem, nakonec jsou však zachráněni dvěma navrácenými vojvody. Společně se nalodí a odplouvají po Severním moři zpět do Francie, aby se zde Ubu stal Velmistrem Pfinancí v Paříži. Polské dobrodružství uzavírá lakonickou větou: „S’il n’y avait pas de Pologne, il n’y aurait pas de Polonais!“ (s. 131; č. př. „Kdyby nebylo Polska, nebylo by Poláků!“)

I přesto, že se shrnutí děje může zdát příliš obsáhlé, vystihuje v zásadě jen kostru příběhu. Oproti *Vetřelkyni* je *Král Ubu* téměř přeplněn dějem. Setkáváme se zde tedy se zcela protikladným přístupem k tvorbě příběhu a konstruování dějovosti, než jako tomu bylo u Maeterlincka. V jednotlivých scénách přecházíme mezi domem Ubuových, královským

123 JARRY, A. *Tout Ubu*. Paris : Librairie Générale Française, 1962, s. 75. Všechny další citáty jsou z tohoto vydání.

palácem, jeskyní či bitevním polem. O jednotě místa tedy nemůže být řeč. Postavy neustále před někým prchají, ukrývají se, nenadále se objevují. Děj je tedy velmi dynamický a zároveň chaotický. V tomto ohledu může u čtenáře vyvolat podobný pocit neklidu jako Maeterlinckova statická situace. Časové rozmezí zde není jasně vymezeno. Celkově hra vytváří dojem jakéhosi sevřeného bezčasí, během něhož dochází k neuvěřitelnému množství překotných událostí.

Zběsilý děj Krále Ubu by byl vhodným tématem pro samostatnou analýzu. Já se však v této práci zaměřím především na titulní postavu hry.

3. 2. 2 Postava krále Ubu

Již prvním slovem, které je proneseno z úst hlavního hrdiny, se nám dává jasně najevo, co bude Ubu zač. Hrubým výrazivem rozhodně nešetří a při vymýšlení nadávek vykazuje nesmírnou fantazii. Škála argotických výrazů se v textu pohybuje od počátečního « Ubuova slova »[124] přes „cornegidouille“ (č. př. „krucihinajs“) až po „bougre“ (č. př. „hrome“). Ubu se tyto nadávky nezdráhá stavět vedle jmen světců: „[...] de par ma merdre, par saint Jean, saint Pierre et saint Nicolas!” (s. 76, č. př. „[...] při mém hovnisku, při svatém Janu, svatém Petru a svatém Mikuláši!”) Ubu je čistě tělesný hrdina, alfou a omegou jeho existence je jeho velké panděro. Projevuje se výhradně na živočišné úrovni. Je ve všech směrech rozežraný a nestydí se za to. Při hostině rozsedne židli. „Je ukázkou člověckosti, […] jejíž konání je vedeno výhradně pudem k bohatému zažívání a úspěšnému trávení.“[125] Je špindíra, hrubián a neotesanec. O své blbosti ví, ale svádí ji na druhé: „Vous me faites tromper et vous êtes cause que je suis bête!“ (s. 83, č. př. „Můžete za to, že jsem se přeřekl, jste příčinou mé blbosti!“) Při vlastní obhajobě dokonce podrývá autoritu své vlasti: „Oui, je suis saoul, c’est parce que j’ai bu trop de vin de France.“ (s. 46, č. př. „Ano, jsem ožralý, poněvadž jsem vypil moře francouzského vína.“)

Ubu je však také člověkem politickým. Na vládcovské úrovni se projevuje jako uzurpátor, diktátor a oportunista. „Avec ce système, j’aurai vite fait fortune, alors je tuerai tout le monde et je m’en irai.“ (s. 78, č. př. „Touto reformou vzápětí zbohatnu, potom všechny povraždím a půjdu.“) Nehledí na důsledky svého konání, které je čistě pudové a sebestředné. Svým egocentrismem naprosto převálcuje všechny ostatní, kteří jsou vůči němu zcela bezmocní. „Je me tiendrai au milieu comme une citadelle vivante et vous autres

124 « le mot d’Ubu » CAREY TAYLOR, A. Op. cit., s. 310
125 ČERNÝ, V. Op. cit., s. 115

graviterez autour de moi.“ (s. 95, č. př. „Já budu uprostřed jako živoucí citadela a vy budete kroužit kolem mne.“) V takové vládě existuje jen Ubu a ti ostatní. „Je to vláda fráze, ale pronášené s autoritou pravého blba. […] i v té lásce (*k lidu, pozn. aut.*) je pro něj něco jedlého.“[126] Jde mu jen o vlastní prospěch, je majetnický lakomec. „Encore une fois, je veux m’enrichir, je ne lâcherai pas un sou.“ (s. 61, č. př. „Říkám vám, že chci zbohatnout a nepustím ani šesták.“) Ve své omezenosti nedohlédne za horizont vlastního panděra. „Je vais me faire lire MA liste de MES biens.“ (s. 71, č. př. „Dám si přečíst seznam SVÝCH statků. Písaři, přečtěte seznam MÝCH statků.“) Ubu je zbabělec a rád přehání. Při nebezpečí prchá a nechává mu své druhy napospas.

Ubuův charakter vystihuje mladý Hromoslav takto: „Un vulgaire Père Ubu, aventurier sorti on ne sait d’où, vile crapule, vagabond honteux!“ (s. 59, č. př. „Nějaký sprostý otec Ubu, kdovíodkud přišlý dobrodruh, mrzký zhýralec, ohavný pobuda, ožrala!“) Na Ubuovi nelze nalézt jedinou světlou stránku. Vytváří tak dokonalý protiklad k Maeterlinckovým kultivovaným a vznešeným figurám. Jde o ztělesněné zlo, které se dostane k moci, nastolí chaos a nakonec je vinou vlastní neschopnosti nuceno přesídlit jinam, aby zde opět ničilo vše kolem sebe. Je to zlo koncentrované, zobecněné a mytické stejně jako jeho představitel, jak píše V. Černý. „[...] ve své konečné platnosti znamená Ubu něco univerzálnějšího, znamená *člověka vůbec*. Totiž: Člověka-tímto-životem-naprosto-spokojeného.“[127] Uvěřit této figuře jde snadno, takovýchto lidských typů je kolem nás mnoho. Ale ztotožnit se s nimi jde jen velmi obtížně.

3. 2. 3 Interpretace

Jarryho frašku lze chápat jako hrozbu před všudypřítomným a všeplatným blbstvím schopným zmanipulovat masy lidí. V případě jeho nastolení a institucionalizování pak nastane stav absurdity. Hru lze ovšem chápat i zcela opačně, tedy jako autorovu fascinaci tímto fenoménem. Je známo, že se Jarry ke sklonku života začal Ubuovi nápadně podobat. Sám také F. Gémiera učil, jak by měl v roli Ubua správně mluvit. Je možné, že Ubuova absolutní výlučnost a podvratnost[128] měla za základ právě Jarryho rozpolcenou osobnost. Na jedné straně touha začlenit se do kolektivu, na straně druhé izolovanost pramenící z individuální výlučnosti. To jsou dvě protichůdné tendence, mezi nimiž se Jarry celý život zmítal. Ubu pak může představovat jejich syntézu – syntézu průměrnosti a jedinečnosti.

126 ČERNÝ, V. Op. cit., s. 115
127 Ibid., s. 115
128 Jako podvratnou ostatně nazývá M. Dubbelboer celou Jarryho poetiku.

Závěr

A. Jarry i M. Maeterlinck náležitě patří do rámce francouzského symbolistického divadla. Oba dva (alespoň zpočátku) přilnuli k symbolistickému hnutí a významně se podíleli na vývoji divadelní koncepce konce 19. století a potažmo i století dvacátého. Působili na hlavních scénách symbolistického divadla, jehož nejvýznamnější postavou byl herec a inscenátor A. Lugné-Poe. Shodným rysem obou autorů byl také obdiv k loutkám a stylu loutkového herectví vedoucímu k určité neživotnosti postav. Maeterlinck i Jarry vytvořili mýtické figury bez psychologie. Jak jsem doložila ve druhé kapitole, A. Jarry ve svém díle přímo odkazoval na Maeterlinckovu tvorbu.

Rozpor mezi výše zmíněnými autory spočívá ve zcela odlišných povahových rysech, ale též v odlišné estetice. M. Maeterlinck jako starší z autorů stál u zrodu divadelního symbolismu a ztělesňuje naplnění symbolistických snah o propojení všech forem umění a smyslových vjemů. Jak se záhy ukázalo, snaha o převedení symbolistických představ do divadelní praxe končilo převážně neúspěchem. M. Maeterlinck však velmi ulehčil inscenační práci tím, že všechny podstatné aspekty symbolistické estetiky vyjádřil v samotném textu. Domnívám se, že zásadní vliv na Maeterlinckovu tvorbu mělo vlámské prostředí a samotná autorova osobnost. Maeterlinck žil klidně a spořádaně. Ačkoliv strávil většinu života mimo Belgii, inspirace vlámskou atmosférou je v jeho tvorbě patrná. Příklon k symbolismu se v tomto případě zdá být zcela přirozeným také vzhledem k dobovému belgickému kontextu. Maeterlinck klade důraz především na nitro člověka, na jeho duši a na vše, co zůstává skryto lidskému oku. Nahlíží na člověka jako na bytost vznešenou, byť bezbrannou vůči mocnému Osudu. Mezi časté motivy patří šero, mlha či moře.

O celou jednu dekádu mladší A. Jarry je právem považován za symbolistického autora, byť svou tvorbou v podstatě zabránil dalšímu vývoji symbolistického divadla. „Ubu králem explodoval a vyhodil symbolistickou nauku do povětří i s jejími Ideami a křehkou krásou.“[129] V Jarryho tvorbě lze stejně jako u Maeterlincka nalézt mnohé symbolistické rysy. Ať už je to zmiňovaný důraz na „loutkovitost“[130] postav, mnohoznačnost zobrazované reality či mysticismus. Všechny tyto prvky však u Jarryho působí zcela proti nitru a niternosti. Zásadní rozdíl mezi oběma autory lze schematicky demonstrovat na sérii protikladů, které vyplývají ze srovnání jejich tvorby ale i osobnostních rysů. Vzájemná

129 LÁZŇOVSKÝ, M. Op. cit., s. 69
130 Ibid., s. 122

provázanost mezi autorovou osobností a jeho dílem je totiž podle mého názoru zřejmá také u Jarryho. M. Lázňovský hovoří o „kopernikánském obratu“, který Jarry svým chápáním světa provedl[131]. Proti Maeterlinckovu subjektu staví Jarry svět, statický charakter her je nahrazen dynamickým, duchovno tělesností, abstraktní konkrétním atd. Při srovnání her obou autorů pak tyto protiklady nejzřetelněji vynikají v charakteristice postav her.

Jak tedy vystihnout vztah obou autorů k symbolismu? V případě M. Maeterlincka je odpověď poměrně snadná. „Brzy byl považovaný za geniálního dramatika, na jakého symbolismus čekal.“[132] Sám také svou zakořeněnost v symbolismu nebyl schopen až do konce svého života opustit. Zároveň však odhalil meze symbolistického dramatu. Velmi specifická estetika nenabízela tvůrcům ani inscenátorům mnoho prostoru a nebylo možné ji rozvíjet dál. A. Jarry přispěl i přes svou počáteční přináležitost k symbolismu k jeho rozkladu a zasadil mu onu „definitivní ránu“. Symbolismus se tak stal prostředkem, jak docílit zcela protikladných účinků. Tiché a snové bylo překlenuto hlučným a pozemským. Prvek absurdity se pak stal důležitou součástí literatury 20. století a byl systematicky rozvíjen v dílech dalších autorů.

131 LÁZŇOVSKÝ, M. Op. cit., s. 71

132 „Il allait bientôt passer pour le dramaturge de génie qu’attendait le symbolisme.“ BRUNEL, P. *Histoire de la littérature française. [Vol.] 2, XIXe et XXe siècle*. Paris : Bordas, 2001, s. 558

Résumé

Alfred Jarry et Maurice Maeterlinck: Deux aspects du théâtre symboliste

L'histoire du théâtre symboliste français se limite à une courte période. Schématiquement, on peut la diviser en deux périodes principales. Celle des années 1880-1890, tout d'abord, se caractérise par la naissance et la formation de l'esthétique symboliste. À cette époque, les symbolistes, étroitement liés au mouvement décadent, se différencient du théâtre officiel dit de boulevard, théâtre majoritairement représenté par des comédies légères, pleines de conversations frivoles. Citons Alexandre Dumas fils, Eugène Scribe ou Victorien Sardou parmi les auteurs les plus populaires de l'époque.

Les symbolistes rejettent simultanément avec les naturalistes ce théâtre officiel en cherchant de nouvelles formes dramatiques. Au début des années quatre-vingt, la réforme dramatique se manifeste en particulier dans le milieu bohème de Montmartre à Paris. Les clubs littéraires, très variés, sont sur le point de se former. En 1881, Rodolphe Salis fonde Le Chat noir, cabaret célèbre où se réuniront divers poètes, humoristes et chansonniers. La nouvelle forme dramatique se construit peu à peu. Elle se manifeste lors de soirées composées comprenant des chansons, des anecdotes humoristiques et du théâtre de marionnettes. Cette atmosphère artistique permet aux symbolistes de développer une esthétique largement influencée par le mysticisme, les sciences occultes et le concept de *Gesamtkunstwerk* de Richard Wagner. Les techniques littéraires dominantes sont la synthèse, l'analogie et la synesthésie qui correspondent directement au principe wagnérien de l'union des arts.

En ce qui concerne la deuxième période de l'histoire du théâtre symboliste, il s'agit de la période privilégiée du symbolisme. Au cours des années quatre-vingt-dix, les scènes officielles sont fondées. Le Théâtre d'Art de Paul Fort est fondé en 1890 et au cours des deux ans de son existence, la plupart des pièces présentées échouent. On peut mentionner *La Fille aux mains coupées* de Pierre Quillard ou *L'Intruse* de Maurice Maeterlinck parmi les rares pièces ayant obtenu du succès. En même temps, des soirées composées réalisant le principe de la synthèse sont présentées. En 1893, Aurélien Lugné-Poe fonde le Théâtre de l'Œuvre et développe l'esthétique du Théâtre d'Art. Il propose ainsi les trois lignes du répertoire du théâtre: la ligne scandinave, internationale et la ligne du symbolisme français. Concernant cette dernière, il faut mentionner deux noms de première importance: Maurice Maeterlinck et

Alfred Jarry. Ce sont *Pelléas et Mélisande* et *L'Intérieur* du premier qui ont assumé le désir symboliste, et *Ubu Roi* du second qui l'a détruit – ce qui explique le choix de ces deux auteurs et de ses œuvres comme objets de comparaison pour cette étude.

Sur un plan biographique, on peut observer deux lignes de vie contradictoires. Né dans une famille conservatrice catholique, Maeterlinck fit ses études au collège des jésuites, avant de s'orienter vers le droit à Gand et, très tôt, vers une carrière littéraire. Au cours des années quatre-vingt-dix, ses activités dramatiques sont étroitement liées aux scènes officielles du théâtre symboliste. En 1911, il reçoit le prix Nobel. Bien qu'il soit toujours resté actif sur le plan littéraire, il ne retrouva jamais plus les sommets atteints à la fin du XIXe et du début du XXe siècles et mena une vie calme et silencieuse. Alfred Jarry, quant à lui, avait trente-quatre ans lorsqu'il mourut dans la solitude et l'anonymat. Ses études au lycée de Rennes ont influencé sa vie et son œuvre d'une façon fatale. Après avoir emménagé à Paris en 1891, il est très tôt fasciné par le mouvement symboliste. Il pénètre petit-à-petit dans les cercles et salons artistiques. Son œuvre principale, parue en 1896, a été présentée pour la première fois au Théâtre de l'Œuvre. Le vocabulaire scandaleux même et le style de mise-en-scène novateur ont rendu *Ubu Roi* inacceptable pour les spectateurs de l'époque. Plus que son œuvre, ce furent les aventures scandaleuses de Jarry qui intéressèrent le public.

Quels étaient donc les points communs de ces deux auteurs? Leur adhésion, du moins au début, au mouvement symboliste et leur fascination pour le théâtre de marionnettes. Les guignols répondaient parfaitement à la demande des symbolistes de l'absence de caractéristique individuelle du personnage, à leur tentative de créer des personnages mythiques sans psychologie. Les deux dramaturges ont collaboré avec Aurélien Lugné-Poe et son Théâtre de l'Œuvre. Dans *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, Jarry fait directement référence à l'œuvre de Maeterlinck (*Aglavaine et Sélysette*) et aux autres symbolistes.

Leurs rôles dans l'histoire du théâtre symboliste sont pourtant en totale contradiction. En comparant deux pièces choisies de A. Jarry et M. Maeterlinck, on peut observer une série de contradictions au niveau des personnages. Les personnages maeterlinckiens restent statiques, abstraits et très sensitifs, mais aussi peu vraisemblables aux yeux du lecteur. C'est tout le contraire chez Jarry. Ubu se manifeste comme un hypocrite, avare et goujat. Bien qu'il n'ait aucune qualité, il représente une figure vraisemblable et incarne un type éternel humain. Jarry, quant à lui, représente le rejet essentiel

de l'esthétique symboliste en mettant en relief tout ce qui est physique et matériel.

Pour conclure, le symbolisme au théâtre français a contribué à la réforme de la forme dramatique de la fin du XIXe siècle. On peut considérer Maeterlinck comme un auteur du symbolisme par excellence. Il a prouvé que ce type de théâtre était possible. Son œuvre s'inspira largement de l'atmosphère de son lieu natal – les Flandres. De plus, Maeterlinck a révélé les limites du symbolisme. A. Jarry, lui, a finalement renversé les idées symbolistes et, en suivant la tradition de l'humour noir et absurde des cabarets, a anticipé les avant-gardes et le théâtre de l'absurde du XXe siècle. S'il n'y avait pas de symbolisme, il n'y aurait pas de chance de le surpasser.

Seznam použité literatury

1. Primární literatura

- JARRY, A. *Oeuvres complètes*. I. Paris : Gallimard, 1972
- JARRY, A. *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika*. Praha : Herrmann, 1996
- JARRY, A. *Tout Ubu*. Paris : Librairie Générale Française, 1962
- JARRY, A. *Ubu*. Praha : KRA, 1993.
- MAETERLINCK, M. *Œuvres*. Bruxelles : Jacques Antoine, 1980
- MAETERLINCK, M. *Théâtre*. Paris : Fasquelle, 1925
- MAETERLINCK, M. *Tři básně dramatické*. Praha : J. Otto, 1896

2. Sekundární literatura

a) Monografie

- BESNIER, P. *Alfred Jarry*. Paris : Plon, 1990
- BRUNEL, P. *Histoire de la littérature française. [Vol.] 2, XIXe et XXe siècle*. Paris : Bordas, 2001
- COMPÈRE, G. *Maurice Maeterlinck*. Besançon : La Manufacture, 1992
- DEÁK, F. *Symbolistické divadlo*. Bratislava : TÁLIA-PRESS, 1996
- DENIS, B., KLINKENBERG, J.-M. *La littérature belge. Précis d´histoire sociale*. Bruxelles : Labor, 2005
- GROSSMAN, J. *Analýzy*. Praha : Československý spisovatel, 1991
- HYVNAR, J. *Francouzská divadelní reforma*. Praha : Pražská scéna, 1996
- LAGARDE, A., MICHARD, L. *Francouzská literatura 19. století*. Praha : Garamond, 2008
- LE SIDANIER, L. *Maurice Maeterlinck*. Paris : La Nouvelle revue critique, 1928
- PAVIS, P. *Divadelní slovník*. Praha : Divadelní ústav, 2003
- ROBERT, P. *Le Petit Robert des noms propres*. Paris : Robert, 2006
- ROBICHEZ, J. *Le symbolisme au théâtre*. Paris : L'Arche, 1957
- SCHUMACHER, C. *Naturalism and Symbolism in European Theatre 1850–1918*. Cambridge : Cambridge University Press, 1996
- *Smích a písně Montmartru*. Praha : Československý spisovatel, 1982
- VERHAEREN, E. *Poésie complète 4 : Les Villages illusoires. Les Apparus dans mes chemins*. Bruxelles : Labor, 2005
- WELLWARTH, G. E. *The theater of protest and paradox : developments in avant-garde drama*. New York : New York University Press, 1964

b) Závěrečné práce

- HAMPL, J. *Princip identity protikladů v díle Alfreda Jarryho*. (Diplomová práce) Praha : FF UK, 1978
- HRON, K. *Dílo Alfreda Jarryho a absurdita ve francouzské literatuře 20. století* (Diplomová práce) Praha : FF UK, 1997
- LÁZŇOVSKÝ, M. *Od Théâtre d´Art k Théâtre des Arts (Umělecké divadlo, Paříž 1890–1910)*. (Diplomová práce) Praha : FF UK, 1972
- MACHONINOVÁ, K. *Maeterlinckovo dramatické dílo a jeho ohlas u nás*. (Diplomová práce) Praha : FF UK, 1974
- VÁVROVÁ-STERNBERGOVÁ, K. *Základní rysy Mallarméovské poetiky*. (Diplomová práce) Praha : FF UK, 1994

c) Přednášky a skripta

- CHRISTOV, P. *Divadlo francouzského symbolismu*. (přednáška) Praha : FF UK, 23. 10. 2007
- LOBET, B. *Littérature belge*. (přednáška) Praha : FF UK, 29. 10. 2009

3. Elektronické zdroje

a) monografie

- TILLE, V. *Maurice Maeterlinck : analytická studie* [online]. Praha : Otto, 1910 [cit. 2010-07-17]. Dostupné z WWW: <http://kramerius.mlp.cz/kramerius/MShowMonograph.do?id=2256>.

b) závěrečné práce

- DUBBELBOER, M. *'Ubusing' culture : Alfred Jarry's subversive poetics in the Almanachs du Père Ubu* [online]. [s.l.], 2009. 233 s. Dizertační práce. University of Groningen. Dostupné z WWW: <http://dissertations.ub.rug.nl/FILES/faculties/arts/2009/m.dubbelboer/14complete.pdf >.

c) články

- BÉHAR, H. Du mufle et de l'algolisme chez Jarry. *Romantisme* [online]. 1977, 17-18, [cit. 2010-06-25]. Dostupný z WWW: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1977_num_7_17_5135>.
- CAREY TAYLOR, A. Le vocabulaire d'Alfred Jarry. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* [online]. 1959, 11, [cit. 2010-06-01]. Dostupný z WWW: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1959_num_11_1_2155>.
- ČERNÝ, V. Král Ubu a pan Josef Švejk, jeho poddaný. In PŘIBÁŇ, M. *Z dějin českého myšlení o literatuře 3 (1958–1969) : Antologie k Dějinám české literatury*

1945-1990 [online]. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2003 [cit. 2010-06-01]. Dostupné z WWW: <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/3/cerny.pdf>.

- DA SILVA, A. M. La mise en crise de la forme dramatique 1880–1910 : Parcours et inquiétudes esthétiques. *Registres* [online]. 1999, 4, [cit. 2010-06-01]. Dostupný z WWW: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/5939.pdf>.
- DÉCAUDIN, M. Symbolisme en Belgique ou symbolisme belge. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* [online]. 1982, 34, [cit. 2010-07-16]. Dostupný z WWW: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1982_num_34_1_2384>.
- STARKIE, E. L'esthétique des symbolistes. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises* [online]. 1954, 6, [cit. 2010-07-16]. Dostupný z WWW: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2053>.
- VIBERT, B. Villiers de l'Isle-Adam et « l'impossible théâtre » du XIXe siècle. *Romantisme* [online]. 1998, 99, [cit. 2010-06-01]. Dostupný z WWW: <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1998_num_28_99_3374>.

d) internetové odkazy

- http://fr.wikisource.org/wiki/Aurélia/Première_partie
- http://fr.wikisource.org/wiki/Maurice_Maeterlinck_%28Mirbeau%29
- http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1911/index.html