

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická Fakulta

Ústav románských studií

Bakalářská práce

Blanka Roušalová

**Prvky absurdního dramatu v Tres sombreros de
copa od Miguela Mihury**

Elements of absurd drama in Tres sombreros de of Miguel
Mihura

Praha, 2014

Vedoucí práce: PhDr. Anežka Charvátová

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí práce, paní PhDr. Anežce Charvátové, za odbornou práci, užitečné rady a čas věnovaný mé práci.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

.....

Blanka Roušalová

V Praze, dne 28.7.2014

Klíčová slova:

Miguel Mihura, Tři cylindry, absurdní drama, španělské divadlo 20. století

Key words:

Miguel Mihura, Three hats, absurd drama, the Spanish theater of the 20th century

Abstrakt

Takto bakalářská práce zkoumá dílo *Tři cylindry* od Miguela Mihury s důrazem na absurdní prvky, které jsou důležité pro rozvoj španělské literatury a především dramatu 20. století. Práce dále obsahuje biografické údaje o autorovi, historický kontext a teoretickou část o absurdním dramatu. Nechybí ani srovnání s velikány absurdního dramatu či Mihurovými současníky. Na konci je zařazena kapitola s důkazy o správnosti roku dokončení díla. Závěr tvoří analýza samotné hry. Celá analýza je rozdělena do podkapitol podle prvků, které jsou typické pro absurdní drama.

Abstract

This Bachelor's thesis examines work *Tres sombreros de copa* of Miguel Mihura with emphasis in elements of absurd drama which are important for development of spanish literature and drama in 20th century. Work also contain biography statement about autor, historic context and teoretic part about absurd drama. There is also comparison with greats writers of absurd drama or with Mihura's contemporaries. In the end, there is a chapter with proofs about well dating of end of the book. Ending is created by analysis of the play. Whole analysis is divided to the sub-chapters according to elements which are typical for absurd drama.

Obsah

Úvod.....	7
1 Biografie.....	8
2 Historický kontext.....	10
3 Španělské drama 20. století.....	14
4 Absurdní drama.....	16
4.1 Absurdní dramatici.....	17
4.2 Eugène Ionesco	18
4.2.1 Plešatá zpěvačka.....	18
5 Miguel Mihura – Tři cylindry.....	20
5.1 Autobiografické prvky v Třech cylindrech.....	20
5.2 Rok dokončení Tří cylindrů.....	21
5.3 Děj.....	23
5.4 Absurdita.....	24
5.4.1 Absurdita jako opak rozumu.....	25
5.4.2 Nesmyslné chování postav.....	28
5.4.3 Cirkusové prvky.....	30
5.4.4 Absurdní snové scény.....	31
5.4.5 Černý humor.....	32
5.4.6 Odkaz k jazykové absurditě.....	33
6 Závěr.....	36
7 Résumé v českém jazyce.....	37
8 Résumé en español.....	38
9 Seznam použitých zdrojů.....	39
9.1 Elektronické zdroje.....	41

Úvod

Absurdita v literatuře je jedním z nejčastějších způsobů reflektování společnosti a její kritiky počátku 20. století. Mnoho autorů po celém světě zakládá své dílo právě na tomto literárním žánru. Jedním z nich je i známý španělský dramatik Miguel Mihura. Cílem této práce je seznámit čtenáře s autorem, jeho tvorbou a to především s dílem *Tři cylindry*¹, neanalyzovat hru pouze z pohledu historického kontextu a srovnání se španělskými současníky, jako byl Buero Vallejo, ale hlavně nalézt absurditu a dokázat správnost jeho zařazení do žánru absurdního dramatu a tím zdůraznit jeho novátorství především v rámci literatury španělské, ale do jisté míry i světové. Ačkoliv bylo dílo *Tři cylindry* uvedeno na divadelní pódium až v roce 1952, napsané bylo již v roce 1932, tedy v době, kdy se absurdní drama ve světě teprve rodí a to zejména v díle Eugèna Ionesca. V rámci této práce se tedy krátce zmíníme i o jednom z nejznámějších Ionescových děl, což je *Plešatá zpěvačka*, která byla napsána v roce 1948 a poprvé uvedena v divadle *Théâtre des Noctambules* v Paříži v roce 1950². Dále se pokusíme definovat žánr absurdního divadla a uvést jeho hlavní rysy a nejvýraznější prvky. Stranou nelze ponechat ani historický kontext, kterému věnujeme první část práce. Krátce se seznámíme i s politickou situací ve Španělsku v době Mihurovy tvorby.

Absurdní prvky v díle budou poukazovány na jednotlivých úryvcích z díla, které do českého jazyka dosud nebylo přeloženo. České překlady jsou mé vlastní a vznikly pro potřeby této práce.

1 *Tres sombreros de copa*, dále jen *Tři cylindry*

2 IONESCO, Eugen. *Plešatá zpěvačka: Židle*. Vyd. 1. Praha: Artur, 2006. Edice D, sv. 25. ISBN 8086216691., s. 7

1 Biografie

Na začátku práce je nutno čtenáře krátce seznámit s biografií autora, protože jeho život je úzce spjat s dílem. O Mihurově životě je mnoho záznamů, k napsání této kapitoly jsme čerpali hlavně z knih *Historia del teatro español II del siglo XVIII a la época actual*.³ Dále pak úvod k *Třem cylindrům*⁴ a také *Ocho humoristas en busca de un humor*.⁵

Miguel Mihura je jedním z nejvýznamnějších dramatiků počátku 20. století ve Španělsku. Narodil se 21. července 1905 v Madridu do umělecké rodiny, jeho otec, Miguel Mihura Álvarez, byl herec, autor divadelních her a později také impresáριο. Mihura byl proto již od malička inspirován a ovlivňován divadelním prostředím, což mu jistě usnadnilo vstup do světa dramatu, kterému se začíná věnovat již po střední škole. Krátce na to podnikl turné s kočovnou divadelní společností po Španělsku. Zkušenosti z bohémského života se odráží právě v díle *Tři cylindry*, kde herecká společnost hraje důležitou roli v celém ději, k tomu se podrobněji dostaneme později.

Když Mihurovi zemřel otec, začal se věnovat malbě, díky které se seznámil s důležitými osobnostmi té doby, jako jsou Neville, Jardiel a Tono. Nedlouho poté začal experimentovat i s filmovým uměním a jen kvůli své nemoci jako jediný z celé skupiny neodjel do Hollywoodu.

Začátkem Občanské války, v roce 1936, zakládá časopis *La Ametralladora (Kulomet)*, který byl, jak říká sám autor:

„destinado a llevar la risa a aquellos que podían morir en cualquier momento“.⁶

La Ametralladora neměla dlouhého trvání a v květnu roku 1939 zanikla. Dva roky na to založil Mihura spolu s Manuelem Halcónem časopis *La codorniz (Křepelka)*, s časopisem mimo jiné spolupracují také Neville a Tono. Časopis již měl v sobě prvky absurdity, pro Miguela Mihuru tak vlastní, pomocí časopisu se autoři snažili vytvořit nový, jiný svět, který nebude reálný, bude fantastický a obvyklé důležité věci v něm budou zcela nepodstatné, také měl za úkol vysmívat se všem frázím, klišé a předsudkům, což jsou, jak uvidíme později,

3 HUERTA, CALVO, Javier. *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, c2003, 2 v. (3169 p.). ISBN 84249239362

4 MIHURA, Miguel a Antonio Tordera EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. *Tres sombreros de copa*. 1a ed. en esta presentación en Austral. Madrid: Espasa, 2010, 2 v. (3169 p.). ISBN 978-846-7033-410

5 GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio a Antonio Tordera EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. *Ocho humoristas en busca de un humor: la otra Generación del 27*: Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdiguero y Laiglesia. 1a. ed. En esta presentación en Austral, Madrid: Polifemo, 2005, 406 p. Xxxii p. Of plats, ISBN 84-865-4779-2.

6 „určen, aby přinesl úsměv těm, kteří mohou zemřít v každém okamžiku“

stěžejní body absurdního dramatu.

Mihurův absurdní, melancholický a osobitý humor graduje dále vydáním vlastních vzpomínek s názvem *Mis Memorias (Mé vzpomínky)*, kde hned na začátku píše o svém narození:

„Cuando yo estaba a punto de nacer, Madrid no estaba inventado todavía y hubo que inventarlo precipitadamente para que naciese yo y para que naciese otro señor bajito, cuyo nombre no recuerdo en este momento, y que también quería ser madrileño“⁷

I nadále pokračoval v dramatické tvorbě a na svém kontě má přes dvacet divadelních her. Sám autor tvrdil, že psaní her se věnoval jen aby si vydělal na živobytí a zahnal nudu. V rozhovoru s Emiliem de Miguelem Mártínezem na otázku, zda hry píše, když má inspiraci nebo řemeslně, odpovídá:

„Pasa una cosa; a mí escribir no me gusta nada. La cosa de escribir en soledad, con prisa, me cansa, me aburre. Y cuando estoy inspirando, entonces me parece que alguien me dicta. Pero otras veces sí, he tenido que escribir por oficio ...y me salió fatal.“⁸

O samotném díle *Tři cylindry* říká:

„Cuando yo escribí Tres sombreros de copa, estaba en la cama, rígido, escayolado desde el pecho hasta la punta del pie. Y entonces, claro, aunque leía muchísimo, me aburría y me dijo: voy a escribir una obra ... No se me había ocurrido antes porque lo consideraba difícilísimo.“⁹

Na sklonku svého života Mihura již dál netvořil a v říjnu roku 1977 zemřel v Madridu na selhání jater.

7 *„Ve chvíli, kdy jsem se měl narodit, Madrid ještě nebyl vytvořen a bylo ho potřeba vymyslet, právě proto, abych se mohl narodit já a aby se mohl narodit ještě jiný malý pán, na jeho jméno si teď nevzpomínám, který také chtěl být Madrid’an.“*

MIHURA, Miguel. *Mis memorias*. 1. ed. Madrid: Temas de Hoy, 1998, 319 p. ISBN 84-788-0905-8.

Citováno z : MIHURA, Miguel a Antonio Tordera *EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. Tres sombreros de copa*. 1a ed. en esta presentación en Austral. Madrid: Espasa, 2010, 2 v. (3169 p.). ISBN 978-846-7033-410, s. 9

8 *„To je tak, mně vůbec nebaví psát. Psát o samotě, ve spěchu mě unavuje a nudí. A když mám inspiraci, mám pocit, že mi někdo diktuje. Ale ano, jindy jsem musel něco napsat řemeslně ... a vyšlo to strašlivě.“* MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Universidad, 1979. ISBN 8474810426, s. 240

9 *Když jsem napsal Tři cylindry, byl jsem na lůžku, tuhý, zasádrovaný od hrudníku až po špičky prstů na nohou. Sice jsem hodně četl, ale začal jsem se nudit a řekl jsem si: napíšu divadelní hru ... Nikdy dřív mě to nenapadlo, protože mi to připadalo příliš obtížné“* MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Universidad, 1979. ISBN 8474810426, s. 232

2 Historický kontext

Historickou, politickou a sociální situací jsou bezesporu ovlivňováni všichni autoři prózy, poezie i divadelních her, proto se může zdát nezbytné zařadit historický kontext na začátek práce. Sám autor vliv politické situace na svou tvorbu popírá. Na otázku profesora ze Salamanské univerzity Emilia Miguela de Martíneze, zda je jeho tvorba ovlivněna politickou situací té doby odpovídá:

“No. La prueba la tenemos en la primera obra, que no tiene nada políticamente conflictivo. (...) La política no me interesa.”¹⁰

I přes to pokládáme za důležité vřadit dílo do kontextu doby, v níž bylo napsáno.

Miguel Mihura bývá často mylně řazen pouze k poválečné literatuře, zejména kvůli pozdnímu uvedení jeho her. *Tři cylindry* byly zinscenovány až v roce 1952, tedy o dvacet let později, než bylo dílo napsáno. Svou hru Mihura dokončil již v roce 1932, konkrétně v tomto díle byl tedy ovlivněn především předválečnou situací.

Pro plné pochopení kontextu je zapotřebí začít již koncem 19. století, kdy Španělsko utrpělo ekonomickou ránu v podobně ztráty posledních Latinskoamerických kolonií – Kuby, Portorika a Filipín. Toto politické a ekonomické oslabení bylo impulzem pro tvorbu literární skupiny známou pod názvem Generace 98 (Azorín, Pío Baroja, Valle-Inclán, Unamuno atd.). Autoři Generace 98 měli několik společných znaků. Jeden z hlavních byla kritika úpadku a zaostalosti Španělska. Tehdejší situace se silně odrážela v jejich tvorbě. Východiskem pro ně byla snaha o nalezení základní nosné hodnoty španělské literatury a dohledání podstaty španělství.

„Ruku v ruce s generačním zájmem o základní nosné hodnoty kastilské literatury kráčel zájem o prapůvodní hmotnou podobu Kastílie, projevující se v krajině a v obcích i městech v průběhu staletí tam vznikajících.”¹¹

Mihura naopak španělskou situaci nehodnotí a nejdůležitějším prvkem jeho her je humor, který je v dílech autorů Generace 98 nepřítomen.

Mihura vyrůstal a byl formován za vlády Alfonse XIII. (1902-1931), který dostal do

¹⁰ Tamtéž, s. 238

Ne. Důkaz máme v prvním díle, které v sobě nemá nic politicky konfliktního. (...) Politika mě nezajímá.

¹¹ FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Vyd. 1. V Praze: Karolinum, 1999. ISBN 8071848069. s. 30

rukou stát v značně dezolátním stavu. Jiří Chalupa o Španělsku té doby říká:

„Pod naružovo neustále lakovanou fasádou restaurace monarchie se skrýval ekonomicky i sociálně zaostavý stát, s převahou zbídačelého a negramotného venkovského obyvatelstva, s nerozvinutým průmyslem, s obrovským deficitem v infrastruktuře, s neschopnou a špatně vyzbrojenou armádou.“¹²

Alfons XIII. měl před sebou nelehký úkol. Obyvatelstvo se začalo bouřit s pocitem nedostatečného zastoupení ve vládě a začala se formovat socialistická, republikánská a anarchistická uskupení se snahou dostat se k moci. K nim se přidali i katalánští a baskičtí nacionalisté s touhou o osamostatnění se od Španělského království. Ekonomická situace se dočkala zlepšení s příchodem první světové války. Španělsko vyhlásilo neutralitu a stalo se tak dodavatelem obou válečných stran. Situace běžných občanů se ale nelepšila, což vedlo ke stále se stupňujícím nepokojům, které vyvrcholily revoluční generální stávkou v srpnu roku 1917:

„V srpnu onoho roku – nepochybně i pod vlivem dramatických zpráv přicházejících z Ruska se socialisté nechali zlákat anarchisty k účasti na revoluční generální stávce, která se zvrhla v drsnou pouliční bitvu s ozbrojenými složkami státní moci a skončila otřesným krveprolitím a tvrdými represemi: 70 mrtvých, stovky zraněných, 2 000 uvězněných. Snad ještě horším důsledkem krvavého léta 1917 byl fakt, že vláda musela proti stávkujícím dělníkům povolát vojsko.“¹³

I přes takto tragickou situaci se sociální podmínky obyvatel nezměnily. Největší převrat nastal až s příchodem Miguela Prima de Rivery, s kterým začala šest let trvající diktatura a s tím se dostavila i řada změn. Byl rozpuštěn vládní kabinet i parlament, zavedla se přísná cenzura tisku a vládu měl v rukou sám Rivera s titulem Vojenského Diktátora. Ačkoliv šlo o jasnou diktaturu, neměl proti sobě ze začátku žádné zřejmé nepřátele:

„Španělé byli dosavadním chaosem tak otráveni, že zpočátku ani příliš neprotestovali. Přestože se evidentně jednalo o vojenský puč a diktaturu, král Alfons se nijak nezdráhal jmenovat 15. září generála Riveru ministerským předsedou.“¹⁴

Podporu krále a armády ztratil Rivera až v lednu roku 1930, kdy podal demisi a odjel do exilu do Francie. Následná snaha o normalizaci politické situace byla, kvůli již zmíněné

12 CHALUPA, Jiří. *Španělsko*. 1. vyd. Praha: Libri, 2005. Stručná historie států, sv. č. 26, s. 132 - 133

13 Tamtéž, str. 137

14 CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech: výklad, interpretace, literární teorie*. 1. vyd. Praha: Libri, 2011. Stručná historie států, sv. Č 26., str. 347-348

spolupráci monarchie s diktátorem marná, což vedlo k založení druhé republiky, která byla vyhlášena v dubnu 1931 a trvala až do konce Občanské války v roce 1939.

Ačkoliv vyhlášení druhé republiky většina Španělů přijalo s nadšením, tehdejší situace byla vcelku bezútěšná. Carlos Seco Serrano popisuje ekonomický a sociální stav takto:

„Převaha zemědělství nad průmyslem a obchodem, velmi nízká životní úroveň venkovského obyvatelstva, nevyhovující struktura finančního systému, trvalá deficitní obchodní bilance.“¹⁵

Drobní zemědělci neměli pozemky, které by mohli obhospodařovat, což situaci nijak nenapomáhalo, proto byla nutná agrární reforma, což se ukázal jako nelehký úkol zejména proto, že reformátoři nebyli z řad zemědělců a proto neměli k problematice blízký vztah. Reformy se netýkaly pouze agrární sféry, ale i jiných stránek sociálního života. Jako jeden z největších úspěchů je nutno podtrhnout změnu postavení žen, které dostaly volební právo:

„nová ústava z prosince 1931 přinášela také celou řadu jednoznačně pozitivních a velmi pokrokových změn: volební právo bylo poprvé přiznáno i ženám, ústava zakotvila dokonce i právo na práci, historickým regionům byla nabídnuta na španělské poměry až neuvěřitelně široká autonomie.“¹⁶

Pozitiva však nepřevažovala negativa a špatná byla i celková evropská situace. Velká část španělské populace začala sympatizovat s anarchisty, ti se však nebyli schopni sjednotit v politický útvar a proto nebyli pro vládu velkou hrozbou, větší problém tvořili pravicoví aktivisté, kteří se v létě roku 1936 pokusili o vzpouru v Melille, která vedla k vojenskému puči, čímž začala občanská válka, která skončila vítězstvím generála Franca. Od jara roku 1939 se stal Franco tedy absolutní vládce Španělska, jeho vláda byla skutečnou diktaturou, velmi krvavou, španělské obyvatelstvo bylo nesvobodné. Jen v prvních poválečných letech bylo zavražděno 50 000 lidí a uvězněno bylo přes 300 000 politických vězňů.¹⁷ Počet intelektuálů ve Španělsku klesl zejména kvůli předešlým válečným událostem, ale také kvůli režimu. Během války zemřeli literární velikáni Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu nebo Federico García Lorca. Rafeal Alberti, Max Aub, Luis Cernuda a další Španělsko opustili. Literární tradice byla tedy velmi oslabena, pokračovateli na španělské scéně byli především v

15 UBIETO ARTETA, Antonio. Dějiny Španělska: výklad, interpretace, literární teorie. 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 1995. Dějiny států (Nakladatelství Lidové noviny), sv. č. 26., str. 682

16 CHALUPA, Jiří. *Španělsko*. 1. vyd. Praha: Libri, 2005. Stručná historie států, sv. č. 26, s. 144

17 Tamtéž, s. 155

té době Miguel Hernández, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego a Dámaso Alonso.¹⁸ Tvořit a hlavně vydávat v té době nebylo vůbec snadné, neboť vládla přísná cenzura tisku.

„V roce 1945 bylo vyhlášeno tzv. Fuero de los Españoles, jakási listina základních práv a povinností občanů Frankova státu. (...) V textu se objevily skutečně pozoruhodné formulace, jako např. Všichni Španělé mohou svobodně vyjadřovat své názory, pokud tím nebudou zpochybňovat základní principy Státu (článek 12).“¹⁹

Oficiálně tedy žádná cenzura neexistovala, jak se můžeme dočíst v článku 12, ale pouze do té doby, dokud nebudou prezentované názory v rozporu s názory státu. Dalo by se tedy předpokládat, že v době Francovy diktatury nebude vycházet kvalitní literatura a nebudou se hrát kvalitní divadelní představení. Proto je pozoruhodné, že premiéra *Tři cylindry* se odehrála právě v době Francovy vlády. Díky tomu, že hra nekritizovala vládu, mohla být bez problému uvedena.

18 UBIETO ARTETA, Antonio. Dějiny Španělska: výklad, interpretace, literární teorie. 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 1995. Dějiny států (Nakladatelství Lidové noviny), sv. č. 26., s. 733-734

19 CHALUPA, Jiří. *Španělsko*. 1. vyd. Praha: Libri, 2005. Stručná historie států, sv. č. 26, s. 156

3 Španělské drama 20. století²⁰

V průběhu 20. století se prolínali různé dramatické směry, které se navzájem ovlivňovaly. Španělští autoři se věnovali od modernistického divadla přes drama expresionistické, humoristické až po neoavantgardní.

Na přelomu 19. a 20. století je španělská tvorba ovlivněna modernismem. Ačkoliv nejvíce se tvořila modernistická poezie, modernismus zasáhl i drama. Námětem modernistických autorů byla především mytologie španělského národa. Za modernistické dramatiky jsou považováni Eduardo Marquina nebo raná tvorba Ramóna María del Valle-Inclána. Autoři tíhli k dramatu ve verši a proto se začal tento druh dramatu nazývat poetickým divadlem. Stejným názvem se začalo označovat i pozdější drama, která má rozdílnou charakteristiku. Nejedná se o poetiku formální, ale o poetiku konfliktu, který je více básnický než dramatický. Poetická funkce prosutpuje celý děj. Autorem takto vymezeného poetického divadla je například Alejandro Casona.

Důležitou část tvořila i Generace 27. Světového úspěchu se dostalo především Federicovi García Lorcovi. Napříč jeho dílem můžeme sledovat různé žánry a směry, kterými se autor ubíral. Jeho první hry byly ovlivněny Eduardem Marquinou a poetickým divadlem. V té době napsal nepříliš známe hry *Uhrančivý motýl a Mariana Pinedová*. Nejznámější z jeho her jsou *Krvavá svatba* a *Dům Bernardy Albové*.

Další důležitý směr – neorealismus – se začal formovat koncem 40. let. Typické téma bylo poválečné španělsko a jeho trýznivá situace. Autoři se snažili reálně odrážet svět kolem sebe a tvořili tím sociální kritiku. Jako první se v tomto proudu objevil Antonio Buero Vallejo s hrou *Historia de una escalera* (Příběh jednoho schodiště) v roce 1949, ve které ukazuje touhu vyjít z průměrného nebo dokonce bídného života napříč generacemi, neschopnost vymanění se ze zavedených kolejí a zoufalství stále se opakujících situací. Hra je v tomto ohledu komplexní a odráží ekonomickou situaci španělského obyvatelstva. Hned v první scéně a v prvním dějství v kterém má hlavní úlohu placení světla je vidět bezútěšnost tamního prostředí, kdy si všichni stěžují na zvýšení cen světla a Doña Asunción dokonce nemá na zaplacení a musí si půjčit od souseda.

V druhé polovině 20. století a především v 70. letech mluvíme o takzvaném „divadle

20 FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Vyd. 1. V Praze: Karolinum, 1999. ISBN 8071848069. s. 245 - 295

přechodu. V té době nastala velká změna spojená s nástupem monarchie díky které zmizela cenzura. Tím se mohla začít publikovat díla exilových autorů a díla kritizující předchozí režim. Doba začala přát i rozvoji malých scén, takzvaných „nezávislých divadel“. K autorům této po frankistické éře patřili Domingo Miras, José Sanchis Sinisterra či Alberto Miralles.

4 Absurdní drama

Téma absurdního dramatu není snadno uchopitelné a definovatelné už jen proto, že nevznikalo jako ucelené hnutí, nepsaly se manifesty, které by autorům určovaly jakým způsobem mají tvořit a jaká témata jsou pro absurdní drama typická, tak jak tomu bylo u jiných směrů té doby. S tímto tvrzením souhlasí i Oscar Gross Brockett:

„nikdy nešlo o žádné uvědomělé hnutí, je obtížné specifikovat, které autory lze k němu řadit“²¹.

I přes tuto obtíž se pokusíme v následující kapitole o vymezení stylu a o zařazení jednotlivých autorů do žánru. V této části se budeme především opírat o studii Martina Esslina²², a pokud to bude možné, budeme uvádět překlady jeho reprezentativní části od Libora Štukavce²³.

Esslin se odvolává na původní význam:

„Slovo absurdní znamenalo původně disharmonický ve smyslu hudebním. Proto je naučný slovní definuje jako nesoulad s rozumným a vhodným, nepřítadný, nerozumný, protismyslný.“²⁴

Do jisté míry nám tato definice může posloužit, ale bude potřeba ji rozšířit. Obecné povědomí o znacích absurdního dramatu je jednoduché. Jedná se o klišé jazyka a ztrátu jeho dorozumivací funkce, prázdnotu dialogů, neschopnost člověka pochopit svět, kritiku nesmyslnosti vládních systémů, režimů a válečných konfliktů či hmotných hodnot. Absurdita je tedy něco nerozumného, co nemá cíl a je zbytečné. V absurdních hrách často schází děj a postavy nemají vlastní charakteristiku. Podle Esslina lze tendence absurdního divadla shrnout do několika kategorií:

„1, „Čisté“ divadlo, tzn. abstraktní scénické efekty, které se vyskytují v cirkuse nebo revui, ve vystoupeních kejklířů, akrobatů, zápasníků s býky a mimů; 2, žerty klaunů a šašků, ztřeštěné scény; 3, slovní nesmysl; 4, snová a fantastická literatura, která má často výrazné alegorické složky“²⁵.

21 BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla: výklad, interpretace, literární teorie*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 1999. Stručná historie států, sv. č. 26. ISBN 8070080965. , s 636

22 ESSLIN, Martin. *Theatre Absurd*. Great Britain, Pelican Books 1968

23 ESSLIN, Martin. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla (Kapitoly z knihy Absurdní divadlo)*, Státní pedagogické nakladatelství Praha 1966

24 Tamtéž, s. 7

25 Tamtéž, s. 11

Vystoupení kejklířů a akrobatů je úzce spjato s absurditou už jen proto, že při představení nepoužívají jazyk k dorozumívání. Proč taky, když jazyk svou dorozumivací funkci v absurdním světě ztrácí. Žerty šašků a klaunů postrádají větší smysl a proto se nám i tento druh divadelního umění hodí do vymezených hranic absurdity. Ani snové a fantastické prvky nejsou autorům tohoto žánru cizí, příběhy, které si vyprávějí postavy v Ionescově hře *Plešatá zpěvačka* jsou tím jasným důkazem:

„Jednou se jeden had přiblížil k lišce a řekl jí: „Myslím, že vás znám.“ Liška mu odpověděla: „Já také.“ - „Tak mi tedy dejte peníze,“ řekl had. „Liška peníze nedává,“ odpovědělo mazané zvíře, a aby uniklo, skočilo do hlubokého údolí plného jahodí a osladiče. Had tam už na ni čekal a smál se svým mefistofelským smíchem. Liška vytáhla nůž a zařvala: „Já tě naučím žít!“ pak se dala na útěk a ukázala mu záda. Ale neměla šanci. Had byl rychlejší. Dobře míněnou ranou pěstí udeřil lišku přímo do obličeje a ta se rozletěla na tisíc kousků s výkřikem: „Ne! Ne! Stokrát ne! nejsem tvoje dcera.““²⁶

4.1 Absurdní dramatici

Jeden z nejnámějších autorů španělského absurdního divadla je Fernando Arrabal, narozen v roce 1932, tedy v tom samém roce, kdy Mihura dokončil *Tři cylindry*, ve španělském městě Melilla. Arrabal je francouzsky píšící autor, v roce 1954 totiž odjíždí do Francie²⁷. Důvod jeho odjezdu byla válka, která zapříčinila rozvrat jeho rodiny. Arrabalův otec byl armádní důstojník, který se odmítl angažovat na generálním povstání (1936) a byl odsouzen k smrti. Nakonec se verdikt změnil a Arrabalův otec měl strávit třicet let ve vězení. V roce 1942 uprchl, ale zůstal nezvěstný.²⁸ Již v jeho první hře *Pique-nique en Campagne*²⁹ se ukazují prvky absurdity. Celá hra je napsána pod vlivem zpráv z Korejské války, a proto se i dějištěm příběhu stává bitevní pole. Jak již bylo řečeno výše, nesmyslnost válečných konfliktů je jedno z častých témat, které je ústředním motivem i v Arrabalově hře. Rodiče hlavního hrdiny – vojáka v Korejské válce – přijedou na návštěvu na bitevní pole. Nepochopení krutosti války ze strany návštěvníků lze chápat jako nepochopení války samotné a její nepřímou kritiku. Absurdní situace, kdy ve válce lidé pořádají piknik, ke kterému nakonec

26 IONESCO, Eugen. *Plešatá zpěvačka: Židle*. Vyd. 1. Praha: Artur, 2006. Edice D, sv. 25. ISBN 8086216691., s. 36-37

27 ESSLIN, Martin. *Theatre Absurd*. Great Britain, Pelican Books 1968, s. 249

28 FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Vyd. 1. V Praze: Karolinum, 1999. ISBN 8071848069. s. 284

29 *Piknik v poli*

přizvou i válečného zajatce ze zneřátelené strany, je pro Arrabalovu tvorbu charakteristické.

I v českém prostředí se absurdnímu divadlu dařilo, jednou z hlavních příčin byl socialistický model společnosti, který ve svých hrách zesměšňovali Milan Uhde a především Václav Havel. Základním kamenem v Havlových hrách byl zcela jasně jazyk. Právě absurdita komunikace spojuje jeho absurdní tvorbu.

Pro Samuela Becketta je velmi důležitá absurdita celkové lidské existence. Bohuslav Hoffman se k Beckettovým hrám vyjadřuje:

„Beckett přijímá absurditu lidského života, odcizenost světa a člověka jako holý existenciální fakt, obecný úděl člověka. Nevede své „hrdiny“ k zápasu s touto absurditou, ale naopak zdůrazňuje její pasivitu, bezmoc, totální úzkost, odsouzenost k tomuto neradostnému údělu“³⁰

Ačkoliv se v tématech Beckett i Ionesco shodují, každý ve svých hrách používá rozdílné vyústění problému. Stojí tedy jistým způsobem v protikladu:

“Eugenie Ionesco se vydává cestou opačnou. Prázdnotu světa a absurditu lidské existence, banalitu života, mechanismus mezilidské komunikace, neschopnost domluvit se a nalézt smysl být i řeči vyjadřoval hromaděním nesmyslných slov nebo předmětů, věcí.“³¹

Právě vyprázdňenost řeči je klíčovým prvkem v Ionescově díle *Plešatá zpěvačka*.

4.2 Eugène Ionesco

Eugène Ionesco (26. 11. 1909 – 28. 3. 1994), francouzský dramatik rumunského původu se proslavil uvedením své hry *Plešatá zpěvačka* v Pařížském divadle v roce 1950. Kromě absurdního dramatu byly také jeho hry ovlivňovány dadaismem a surrealismem.

4.2.1 *Plešatá zpěvačka*

Hlavním tématem Ionescovy *Plešaté zpěvačky* je bezesporu neschopnost komunikace mezi lidmi. Po celou dobu hry pozorujeme rozklad jazyka a jeho postupnou ztrátu dorozumivací funkce.

PANÍ SMITHOVÁ: Musí to být smutné, ovdovět tak mladá.

30 HOFFMANN, Bohuslav. *Literatura IV: výklad, interpretace, literární teorie*. 2. vyd. Praha: Amosia, 2005. Stručná historie států, sv. č. 26. ISBN 80-86966-00-3. s. 65

31 Tamtéž, s. 65

PAN SMITH: Naštěstí neměli děti.

PANÍ SMITHOVÁ: Nic jiného jim nechybělo! Jen děti! Ubohá žena, co by si s nimi počala!

PAN SMITH: Je ještě mladá. Může se klidně znovu vdát. Smutek jí tak sluší.

PANÍ SMITHOVÁ: Ale kdo se pak postará o děti? Dobře víš, že mají jednoho chlapce a jedno děvčátko. Jakpak se jmenují?³²

V ukázce vidíme naprosté rozboření klasického modelu komunikace. Tvrzení postav jsou si navzájem v opozici, ale nedochází ke konfliktu. Právě naopak, ačkoliv si postavy odporují, oba souhlasí s výroky toho druhého. Ztráta smyslu jazyka dále graduje. Závěrem hry dialogy postav připomínají spíše monology, které na sebe nenavazují, jazyk již ztratil veškerou komunikativní funkci a postavy se navzájem neposlouchají.

PANÍ SMITHOVÁ: Já mohu koupit kapesní nůž mému bratru, ale vy nemůžete koupit Irsko svému dědečkovi.

PAN SMITH: Člověk chodí po nohách, ale ohřívá se pomocí elektřiny nebo uhlí.

PAN MARTIN: Kdo dnes prodá hovězí, zítra bude pod věží.

PANÍ MARTINOVÁ: V životě se člověk musí dívat oknem³³

Hra končí výkřiky nesmyslných slov jednotlivých postav, které vyvrcholí v absurdním sboru :

VŠICHNI (najeďnou): Sudkulatý rystupije tujekára tentoryje, sudkulatý rystupije tujekára tentoryje, sudkulatý rystupije tujekára tentoryje, sudkulatý rystupije tujekára tentoryje, sudkulatý rystupije tujekára tentoryje, sudkulatý rystupije tujekára tentoryje, sudkulatý rystupije tujekára tentoryje, sudkulatý rystupije tujekára tentoryje, sudkulatý rystupije tujekára tentoryje!³⁴

Kromě potupného rozkladu jazyka je důležitým prvkem demontáž klasického dramatu. Naprosto chybí jakákoliv zápleтка či děj, jak byli diváci do té doby zvyklí. Právě tento rozpad klasického dramatického schématu můžeme brát jako zrcadlo společnosti té doby.

32 IONESCU, Eugen. *Plešatá zpěvačka: Židle*. Vyd. 1. Překlad Ivan Zmatlík, Vladimír Mikeš. Praha: Artur, 2006, 123 s. Edice D, sv. 25. ISBN 80-862-1669-1, s. 14

33 Tamtéž, s. 44

34 Tamtéž, s. 48

5 Miguel Mihura – Tři cylindry

Jak již bylo několikrát zmíněno, dílo vzniklo v roce 1932, tedy v roce, kdy se ve světě absurdní drama teprve pomalinku rodí, proto je důležité podtrhnout absurditu hry, která, sice jen o pár let, předběhla přední absurdní dramatiky Ionesca i Becketta. Mihura se nijak nesnažil o velkou originalitu, v rozhovoru s Emiliem Miguelem de Mártínezem tvrdí, že si ani neuvědomil rozdíl mezi jeho tvorbou a tvorbou jeho současníků a proto nechápal, proč jeho hru nikdo nechtěl zpracovat a vydat.³⁵

5.1 Autobiografické prvky v *Třech cylindrech*

Kromě absurdity do hry prosakují i autobiografické rysy, sám Mihura má s kočovnou divadelní společností vlastní zkušenosti, když se v mládí s jednou takovou, konkrétně se společností Alady, vydal na turné po Španělsku. V *Tři cylindry* jsou členové kabaretu, jejich život i chování popsány velmi živě a věrně právě díky této Mihurově zkušenosti. V díle je po celou dobu cítit jistá melancholie, Mihura sám připouští, že jedním z příčin byl rozchod se svou dívkou, která se s ním rozešla poté, co Mihuru sklátila nemoc a připoutala ho na lůžko, a proto ji nemohl nadále jezdit navštěvovat.

„Durante el verano de 1929 conoce a la hija del propietario de la fábrica de jabones, una jovencita que estudiaba en un colegio de monjas en Pontevedra de la que se enamora de manera romántica.“³⁶

Velká láska neměla dlouhého trvání a právě toto milostné zklamání je možné považovat za jeden z důvodů, proč Mihura ve svých dílech manželství kritizuje, zesměšňuje a znehodnocuje. Představuje svazek manželský jako povinnost, která má pouze společenskou funkci. Všichni takzvaní počestní pánové ve hře mají své počestné manželky, ale po večerech chodí za děvčaty z kočovných společností a tanečnicemi. Sám Dionisio říká, že se chtěl oženit, protože to tak dělají všichni.

„Yo me casaba porque todos se casan siempre a los veintisiete años ... Pero ya no me caso,

35 MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Universidad, 1979. ISBN 8474810426, s. 232 - 233

36 MOREIRO PRIETO, Julián, Marina MAYORAL a Francisco NIEVA. *Miguel Mihura: humor y melancolía*. Madrid: Algaba Ediciones, 2004. Biografía (Algaba Ediciones). ISBN 8496107183. s.119
Během léta roku 1929 poznává dceru vlastníka továrny na mýdla, mladou dívku, která studovala na katolické škole v Pontevedře a do které se romanticky zamiloval.

Paula ...³⁷

Paula také po celé trvání hry nevychází z údivu nad tím, že se všichni chtějí ženit a mají snoubenky, nepřipadá jí to jako správné rozhodnutí: „¿Para qué quieres tener novia? Es mejor que tengas sólo una amiga buena, como yo ... Se pasa mejor ... Yo no quiero tener novio ... porque yo no me quiero casar. Casarse es ridículo.“³⁸

5.2 Rok dokončení *Tří cylindrů*

O roku dokončení by nebylo nutné polemizovat, kdyby jediným důkazem nebylo prohlášení Miguela Mihury, že svou hru dokončil právě 10 listopadu 1932. Pokud je naším cílem dokázat novátorství v literatuře v rámci absurdního dramatu bude nutné se tímto datem více zabírat. Emilio Miguel de Martínez se ve své publikaci *El teatro de Miguel Mihura*³⁹ tomuto tématu důsledně věnuje, proto nám jeho studie poslouží jako zdroj informací.

Když byla Mihurovy poprvé položena otázka, jak může prokázat, že svou hru dopsat právě v tomto roce, podivil se, ale začal hledat dokumenty, které by mu posloužili jako důkaz. Tehdy si vzpomněl na dopis Manola Collada a Pepity Díazové napsaný pro Eduarda Marquina, který bohužel neměl dataci, ale jisté je, že Eduardo Marquino y Pepita Díazová opustili Španělsko před vypuknutím občanské války.⁴⁰ Následující přepis dopisu dokazuje, že *Tři cylindry* byly dokončeny před rokem 1936:

Querido Eduardo: Nos pregunta usted nuestro parecer sobre la obra que nos entregó de Mihura „Tres sombreros de copa“. Ahí va: nos gusta mucho la comedia y la estranamos si este señor no tiene prisa porque lo primero que hay que hacer es saberla colocar. Es una comedia de humor tan fino y tan nuevo que hay que preparar al público para que sepa lo que va a ver. En una temporada mala como la pasada hubiera sido peligroso el estreno, pero en una temporada normal, con una lectura a la que invitaremos algunos críticos, hablando de ella en los periódicos, haciendo Mihura un prólogo gracioso para que el público esté avisado, creo que es un gran éxito.

Yo retengo en mi poder la comedia y los dibujos y cuando sea el momento oportuno

37 *Měl jsem se oženit, protože se všichni žení v dvaceti sedmi letech ... Ale já už se nechci ženit Paulo ...* MIHURA, Miguel a Antonio Tordera EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. *Tres sombreros de copa*. 1a. ed. en esta presentación en Austral. Madrid: Espasa, 2010. ISBN 978-84-670-3341-0. s. 137

38 *Na co chceš mít snoubenku? Je lepší mít jen dobrou kamarádku, jako jsem já ... To je větší zábava ... Já snoubence nechci...protože se nikdy nechci vdát. Vdávky jsou směšné.*
Tamtéž, s. 122

39 MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Universidad, 1979. ISBN 8474810426

40 Tamtéž., s. 241

fijaremos el estreno pues tenemos grandes deseos de darla a conocer.

Un gran abrazo,

Manolo⁴¹

V dopise Manolo Collada zdůrazňuje jemnost a novotu Mihurova humoru, na které není španělské publikum připraveno. Je to tedy důkaz toho, že Mihura vnesl do španělského dramatu nové prvky absurdního humoru.

Dopis od Josého Lopéz Rubia určený Miguelovi Mihurovi poskytuje další informace ohledně dokončení *Tři cylindry*:

Querido Miguel:

(...)

Voy a resolverte algo del problema de memorias que me planteas. La memoria es cosa que me empieza a fallar y que me llevo por lo menos con algunos minutos de retraso

Verás. Yo estuve en Madrid, poco más de un mes, en marzo del 32. Fui a visitarte a Chamartín porque estabas en cama. No creo que entonces me hablaras ni me dieras a leer „Tři cylindry“. Supongo que no la tenías escrita pro ese tiempo.

A finales de 35 volví a España y, entonces, antes de la guerra, me dejaste una copia, que me pareció estupenda.

(...)

Según mis calculos, debiste escribir „Tres sombreros“ después de nuestro encuentro en Madrid en la primera mitad de 1952⁴². El 35 estaba ya escrita, si fue entonces cuando me la dejaste, por lo que el 33 o 34 son las fechas más seguras.

(...)

41 Milý Eduardo: ptáte se nás, co si myslíme o díle Mihury „Tři cylindry“, které jste nám odevzdal. Tak tedy: komedie se nám velmi líbí, a pokud tento pán nespěchá, tak ji i uvedeme. Nejprve ji je ale třeba umět ji umístit. Jedná se o komedii s tak jemným a tak novým humorem, že je potřeba na ni veřejnost připravit, aby věděla, co uvidí. Ve špatné sezóně, jako byla ta minulá by bylo představení nebezpečné, ale v normální sezóně s veřejným čtením, na které pozveme některé kritiky, a když se o ní bude mluvit v novinách a s vtipným Mihurovým prologem, aby byla veřejnost připravena, věřím, že bude mít velký úspěch. Nechám si u sebe komedii a ilustrace, toužíme dát ji poznat veřejnosti, až bude vhodný okamžik.
S pozdravem
Manolo

Tamtéž., s. 242

42 Přepis dopisu, který se nachází v *Teatro de Miguel Mihura* je zde uveden přesně beze změn, ačkoliv je více než jasné, že rok 1952 je pouze chybou v přepisu a že se jedná o rok 1932

Ačkoliv José Lopéz Rubio uvádí jako nejistější data rok 1933 nebo 1934 a popírá, že by dílo mohlo být dopsáno v roce 1932, není jisté, že to tak nemohlo být. Jak sám uvádí, Mihuru navštívil začátkem roku 32 a dílo mělo být dokončeno až v listopadu. Mihura sám přiznává, že napsání *Tří cylindrů* mu zabralo přibližně tři měsíce⁴⁴. Je tedy více než pravděpodobné, že datum uváděný Mihurou je skutečný datum, kdy byly „cylindry“ dopsány.

5.3 Děj

Tři cylindry je divadelní hra s prvky absurdity o třech jednáních. Děj není nijak složitý. Ve skutečnosti je tak jednoduchý, že Jorge Rodríguez Padrón, v předmluvě k *Třem cylindrům*, o něm říká:

*„Si todo se reduce a esto, la obra sería bien poca cosa. Lo importante en Tři cylindry es precisamente su tratamiento teatral;“*⁴⁵

Hlavní postava Dionisio, slušný a počestný muž, se má oženit. Poslední noc před svatbou má strávit v hotelu, kde se seznámí s půvabnou mladou tanečnicí Paulou a ostatními účinkujícími z Bubyho kabaretu. Nečekané setkání Dionisia natolik zaskočí, že si vymyslí zcela novou identitu žongléra s klobouky jménem Antonini. Celou noc probdív ve společnosti kočovné herecké společnosti a do mladičké Pauly se zamiluje. Poznává naprosto jiné prostředí a jiný svět a uvědomuje si pokrytectví a absurditu reality, na kterou byl doposavad zvyklý a pociťuje touhu vymanit se ze zaběhlých kolejí a vyvléknout se z nadcházející svatby. Ve

43 Milý Migueli:

(...)

Vyřeším ti některé problémy s pamětí, které mi předkládáš. Paměť je něco, co mi začíná selhávat a kterou mám minimálně o několik minut pozadu.

Tak tedy. Byl jsem v Madridu o něco déle než měsíc v březnu roku 32. Navštívil jsem tě v Chamartí, protože jsi byl zrovna na lůžku. Nemyslím, že jsi mi tehdy vyprávěl o „Třech cylindrech“, ani jsi mi je nedával číst. Předpokládám, že jsi je tehdy ještě neměl napsané. Na konci roku 35 jsem se vrátil do Španělska a tehdy jsi mi dal jednu kopii, která se mi zdála skvělá.

(...)

Podle mých výpočtů jsi musel napsat „Tři cylindry“ po našem setkání v Madridu v první půlce roku 1952. V roce 35 už byla rha napsaná, jestli to bylo tehdy, kdy jsi mi ji dával, rok 33 nebo 34 jsou tedy nejjistější data.

(...)

Escorial, 6. dubna

Pepe

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Universidad, 1979. ISBN 8474810426

44 Tamtéž., s. 233

45 MIHURA, Miguel. *Tres sombreros de copa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979. ISBN 8437601797. s. 49
Kdyby se všechno omezilo jen na toto, bylo by to velmi málo. Důležité v Tres sombrero de copa je právě jeho divadelní úprava

chvíli, kdy pro něj ráno přichází otec jeho snoubenky, nemá dostatek síly a odhodlání vzepřít se předem narýsované budoucnosti. Opouští hotel, Paulu i své druhé bohémské já.

5.4 Absurdita

Absurdní vyznění hry jako celku nesouvisí s dějem. Na první přečtení se hra může zdát naprosto neabsurdní. Příběh je zcela důvěryhodný, uvěřitelný a nepřekvapující. To, čím se stává absurdním je způsob, jakým se k celé situaci Dionisio postaví.⁴⁶ Absurdní je hlavně chování postav, dále pak absurdní atmosféru navozuje černý humor, cirkusové prvky, snové pasáže a mnohdy také jazyk postav.

O absurditě v *Třech cylindrech* Ruiz Ramón říká:

„En esa acción final de Paula – acción circense – con la que Mihura cierra Tres sombreros de copa, estaba ya en germen el inicio del teatro del absurdo que vendría años después“⁴⁷

Právě cirkusové prvky jsou hrou provázeny od začátku do konce, kočovná společnost a její podivnosti jsou důležitým absurdním prvkem. O Mihurových hrách také mluví Gonzalo Torrente Ballester:

„Se altera la apariencia de realidad, pero se mantiene la lógica“⁴⁸.

Realita Mihurových her se staví do protikladu realitě, jak ji známe my. Ačkoliv se, podle Ballestera, zachovává logika, již zmíněná změna reality působí nesmyslně, iracionálně až absurdně. Francisco Umbral zase porovnává absurditu Mihurovu s absurditou dramatika Enriqua Jardiel Poncey:

„Jardiel explica el absurdo al final de sus obras (último tributo de la sensatez burguesa). Mihura ya no lo explica. En Tres sombreros de copa o Ni pobre ni rico, sino todo lo contrario, el absurdo queda ya en el aire, inexplicado, y este es el gran salto del teatro español de su siglo“⁴⁹

46 MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Universidad, 1979. ISBN 8474810426, s. 162

47 *V tomto Paulině finálním činu – cirkusovém činu – s kterým Mihura uzavírá Tři cylindry, už se nacházel zárodek absurdního divadla, které přišlo o několik let později*
RUIZ RAMÓN, Francisco a Antonio Tordera EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. *Historia del teatro español ..* [2. ed.]. Madrid: Alianza Editorial, 1971-1975. ISBN 84376004992. s. 327

48 *Mění se zdání reality, ale logika zůstává.*

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama, 1957, s. 439

49 *Jardiel na konci svých her absurditu vysvětluje (poslední pocta buržoaznímu rozumu). Mihura to nevysvětluje. V Třech cylindrech nebo v Ani chudý ani bohatý, ale přesně naopak, absurdita již visí ve vzduchu, nevysvětlená, a o je velký skok španělského divadla v jeho století.*

UMBRALE, Francisco. *Ramón, Jardiel, Mihura*. V *El País* Madrid, 29 října 1977

Tato citace je velmi důležitá právě proto, že důrazně podtrhuje Mihurův podíl na vývoji španělského divadla a jeho novátorství v žánru absurdního dramatu. Právě nevysvětlené nesmyslné jevy tvoří absurdnost hry, pokud by byly vysvětlovány ztratí svou iracionalitu. Ani Ionesco v *Plešaté zpěvačce* nevysvětloval absurdní chování a nesmyslné dialogy svých postav, stejně tak ani Mihura nevysvětluje absurdní okamžiky, které provází celou jeho hru. Také Jorge Rodríguez Padrón v úvodu k *Třem cylindrům* se vyjadřuje o absurdnu v souvislosti s dílem:

*„Todo brota de forma inesperada, absurda en apariencia, porque ese absurdo es la causa de todos estos condicionamientos que el hombre padece.“*⁵⁰

Absurdita je zde důležitým prvkem, protože se stává motorem všech možných zápletek ve hře, všech utrpení, pochybností i strádání. Ačkoliv autor používá výraz „zdánlivě absurdní“, je jasné, že iracionalita je ve hře přítomna a nelze ji přehlédnout. Amorós, Mayoral a Nieva ve svém díle⁵¹ také pracují s názory divadelních odborníků jako je Ricardo Domenech, který o *Třech cylindrech* říká:

*„un equilibrio magnífico entre una sátira social llevada a las fronteras de lo absurdo y un canto poético de conmovedora humanidad“*⁵²

Vyplývá z toho, že novátorství v Mihurově tvorbě vidí mnoho kritiků, divadelních i literárních vědců. Emilo González Grano de Oro hledá v díle prvky surrealismu, ačkoliv absurditu nepopírá, staví do opozice logiku a absurditu jako protagonisty všech tří dějství.⁵³

Prvky absurdního dramatu v *Třech cylindrech* a vůbec v celé Mihurově tvorbě je časté téma dramatických studií her té doby a je tedy jasné, že Mihura byl průkopníkem absurdního dramatu ve Španělsku.

5.4.1 Absurdita jako opak rozumu

Chápeme-li absurditu jako opak rozumného, běžného chování, najdeme v *Třech*

50 *Všechno se rodí nečekaně, zdánlivě absurdní, protože tahle absurdita je důvod všech překážek, kterými člověk trpí.*

MIHURA, Miguel. *Tres sombreros de copy*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979. ISBN 8437601797, s. 50

51 AMORÓS, Andrés, Marina MAYORAL a Francisco NIEVA. *Análisis de cinco comedias: (teatro español de la postguerra)*. Madrid: Castalia, 1977. ISBN 8470392557.

52 *Skvělá rovnováha mezi sociální satirou, která nás přivádí až na hranice absurdity, a poetickým dojmem lidským zpěvem.*

53 GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio a Antonio Tordera EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. *Ocho humoristas en busca de n humor: la otra Generación del 27 :Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdiguero y Laiglesia*. 1a. ed. En esta presentación en Austral, Madrid: Polifemo, 2005, 406 p. Xxxii p. Of plats, ISBN 84-865-4779-2. s. 57

cylindrech mnoho ukázek, které nám poslouží jako důkaz správnosti zařazení do žánru. Hned v prvním jednání Dionisio najde pod postelí cizí botu, a místo aby ji jednoduše vyhodili, strhne se kolem liché boty absurdní situace a humorná zápletka:

„DON ROSARIO: ¿La quiere usted, don Dionisio?

DIONISIO: No, por Dios; muchas gracias. Déjelo usted ...

DON ROSARIO: No sea tonto. Ande. Si le gusta, quédese con ella. Seguramente nadie la reclamará ... ¡Cualquiera sabe desde cuándo está ahí metida ... !DIONISIO: No. No. De verdad. Yo no la necesito ...

DON ROSARIO: Vamos. No sea usted bobo ... ¿Quiere que se la envuelta en un papel, carita de nardo?

DIONISIO: Bueno, como usted quiera ...

DON ROSARIO: No hace falta. Está limpia. Métasela usted en un bolsillo. (DIONISIO se mete la bota en un bolsillo.) Así ... “⁵⁴

Absurdita situace je zde vykresle nesmyslným chováním postav. Don Rosario naprosto iracionálně daruje lichou nepoužitelnou botu Dionisiovi, který místo aby nesmyslnou situaci zrušil a botu si nevzal, strčí si ji do kapsy. V tu chvíli se to od něj očekává s takovou samozřejmostí, která vytváří úsměvnou atmosféru. Mihura s lehkým humorem nastiňuje prostředí celé hry. Čtenář si už v prvních okamžicích může být jist, že ho čeká dílo s nádechem iracionality.

Dalším důkazem absurdity je Dionisioův rozhovor s jednou z tanečnic z Bubyho kabaretu Fanny.

FANNY: Oye, tienes unos ojos muy bonitos ...

DIONISIO: ¿En dónde?⁵⁵

⁵⁴ *DON ROSARIO: Chcete ji, pane Dionisio?*

DIONISIO: Ne, proboha, děkuji. Nechte si ji vy ...

DON ROSARIO: Nebud'te hlupák. No. Jestli se vám líbí, nechte si ji. Určitě si na ni nikdo nebude dělat nároky ... Kdo ví, jak dlouho už tam leží!

DIONISIO: Ne, ne. Doopravdy. Já ji nepotřebuji ...

DON ROSARIO: Ale jděte. Nebud'te ůlpas ... Chcete, abych vám ji zabalil do papíru?

DIONISIO: No, jak myslíte ...

DON ROSARIO: Není třeba. Je čistá. Schovejte si ji do kapsy. (DIONISIO schová botu do kapsy) Tak ...

MIHURA, Miguel a Antonio Tordera EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. *Treso sombreros de copa*. 1a ed. en esta presentación en Austral. Madrid: Espasa, 2010, 2 v. (3169 p.). ISBN 978-846-7033-410, s. 69

⁵⁵ *FANNY: Poslyš, máš moc hezké oči ...*

Dionisiova otázka navozuje pocit, že je možné mít na těle víc očí než jen pouze na obličej, ačkoliv se to zdá být absurdní; postavy s tělesnými zvláštnostmi nejsou ve hře žádnou zvláštností. Právě proto, že postavy tyto zvláštnosti přijímají jako přirozené, se čtenáři jeví jako absurdní, celá realita hry je pokroucena, ačkoliv se na první pohled zdá být stejná, jako realita čtenáře. Když se v druhém jednání odehrává rozhovor s Madame Olgou, vousatou ženou, nikdo se příliš nediví.

„EL GUAPO MUCHACHO: ¿ Y su marido también era artista?

MADAME OLGA: ¡Oh, él tuvo gran suerte ...! Tenía cabeza de vaca y cola de cocodrilo ... Ganó una fortuna ...“⁵⁶

Pokud přijmeme možnost, že se může narodit muž s kraví hlavou a s ocasem krokodýla, rozhodně to v našem světě nebude považováno jako velké štěstí. Naopak v *Třech cylindrech* je to považováno za výsadu. Dionisio dokonce v jednu chvíli touží nechat si narůst kraví hlavu, jen aby mohl být umělec jako Paula:

„DIONISIO: Yo tendré mucha paciencia y lograré tener cabeza de vaca y cola de cocodrilo ...“

PAULA: Eso cuesta aún más trabajo ...Y después, la cola molesta muchísimo cuando se viaja en el tren ...“⁵⁷

Paule vůbec nepřijde nesmyslné nechat si narůst ocas, ale vidí v tom pouze praktické nedostatky, jako je nepohodlí ve vlaku.

Stejně jako u scény s hezkýma očima se zdálo, že je víc možností, kde může mít Dionisio oči, i v jiných situacích se zdá, že je normální mít více možností, ačkoliv v reálném světě existuje pouze jedna. Ve chvíli, kdy se Paula dozvídá, že Dionisio se zasnoubený a bude se ženit, se Dionisio snaží situaci zachránit tak, že řekne, že se žení jen trochu:

„PAULA: ¡Te casas, Dionisio!

DIONISIO: Sí. Me caso, pero poco ...“⁵⁸

Nereálná snaha zmenšit svou vinu, když Dionisio Paule lže ohledně svého zasnoubení tím, že řekne, že se žení jen trochu je také zcela absurdní. Ve čtenáři to vzbuzuje dojem, že

DIONISIO: Kde?

Tamtéž s. 89

56 *EL GUAPO MUCHACHO: A váš manžel byl také umělec?*

MADAME OLGA: O ten měl veliké štěstí! Měl kravskou hlavu a krokodýlí ocas ... Vydělal spoustu peněz ...

Tamtéž., s. 100

57 *DIONISIO: Budu velmi trpělivý a dosáhnu toho, že mi naroste kraví hlava a krokodýlí ocas ...*

PAULA: To stojí ještě mnohem víc práce ...A navíc, ocas příšerně překáží, když se cestuje vlakem ...

Tamtéž., s. 137

58 *PAULA: Ty se ženíš, Dionisio!*

DIONISIO: Ano. Žením, ale jen trochu ...

Tamtéž., s. 136

mohou existovat různé stupně zasnoubení, což vede k typicky Mihurovské úsměvnosti.

5.4.2 Nesmyslné chování postav

Další prvek, který hru dělá absurdní, úzce souvisí s předchozí klasifikací. Je jím nesmyslné chování postav. Jedná se o zcela běžné situace, ve kterých se postavy zachovávají nesmyslným způsobem. Emilio Miguel de Martínez chování postav popisuje takto:

„Estamos, desde los inicios, ante unos seres sorprendentes que, en logrado juego de contrastes, reflejan y niegan los modelos reales en que se inspiran.“⁵⁹

Zmíněnou hru kontrastů chápeme jako kontrast mezi skutečnými lidmi a postavami, které se objevují v díle. Kontrast může být značný, ačkoliv do jisté míry postavy pouze reflektují skutečnost, která je často pokrytecká a tím se stává absurdní, jak uvidíme dále.

Jako první můžeme sledovat stále se opakující chování dona Rosaria, jenž už spousta let ukazuje z okna svého nejlepšího pokoje světla. Je to nesmyslné opakování už jen proto, že on sám světélka nevidí. Absurdita opakování stejné fráze bez toho, aby mluvčí tušil, zda se jedná o skutečnost nebo o výmysl je v reálném světě rozhodně méně pravděpodobná než v knižním podání.

„DIONISIO: Pero ¿usted no la ve?

DON ROSARIO: No. Yo no las veo. Yo, a causa de mi vista débil, no las he visto nunca. Esto m lo dejé dicho mi papá. Al morir mi papá me dijo: <<Oye, niño, ven. Desde el balcón de la alcoba rosa se ven tres lucecitas blancas del puerto lejano. Enséñaselas a los huéspedes y se pondrán todos muy contentos ...>>. Y yo siempre se los enseño...

DIONISIO: Pues hay una roja, yo se lo aseguro.

DON ROSARIO: Entonces, desde mañana, les diré a mis huéspedes que se ven tres lucesitas: dos blancas y una roja...Y se pondrán más contentos todavía. ¿Verdad que es una vista encantadora? ¡Pues de día es aún más linda!...“⁶⁰

Nekonečné opakování je oblíbeným prvkem v mnoha absurdních dramatech. Neustálé

⁵⁹ Stojíme, od počátku, proti překvapivým bytostem, které v podařené hře protikladů odrážejí a popírají reálné modely, které je inspirovaly.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Universidad, 1979, 251 p. ISBN 84-748-1042-6. s. 187

⁶⁰ DIONISIO: Ale vy je nevidíte?

DON ROSARIO: Ne. Já je nevidím. Kvůli mé slabozrakosti jsem je nikdy neviděl. To mi řekl můj tatínek. Když umíral, řekl mi: „Poslyš, chlapče, pojď sem. Z balkónu z růžového pokoje jsou vidět tři bílá světélka ze vzdáleného přístavu. Ukazuj je hostům a budou velmi spokojeni...“. A já jim je vždycky ukazuji...

DIONISIO: No, ale je tam jedno červené, přísahám.

DON ROSARIO: Tak tedy od zítřka budu všem mým hostům říkat, že jsou vidět tři světélka: dvě bílá a jedno červené...A budou ještě víc spokojeni. Že je to kouzelný výhled? No a ve dne je ještě pěknější!

MIHURA, Miguel a Antonio Tordera EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. *Tres sombreros de copa*. 1a ed. en esta presentación en Austral. Madrid: Espasa, 2010, 2 v. (3169 p.). ISBN 978-846-7033-410, s. 67

opakování můžeme vidět také například v *Plešaté zpěvačce*, kde se děj odehrává znovu a znovu od začátku, proto je více než jasné, že se jedná o evidentní prvek absurdního dramatu.

Další scénou s nelogickým chováním jedné z postav je první setkání Pauly a Dionisia:

PAULA: ¿Es usted también artista?

DIONISIO: Mucho.

PAULA: Como nosotros. Yo soy bailarina.

(...)

PAULA: No recuerdo. ¿Hace usted malabares?

DIONISIO: Sí, claro. Hago malabares.⁶¹

Místo toho, aby Dionisio řekl, kým doopravdy je, vymýšlí si své druhé já, čímž se zaplétá od absurdní hry, která mu změní pohled na svět. Nechat se v noci vyrušit v hotelovém pokoji a nechat se neznámou osobou svést ke hře na bohémský život se zdá být nesmyslné.

Nakonec si počestný a velevážený don Sacramento, otec Dionisiovy snoubenky, se uchýlí k absurdnímu chování, když v pokoji svého budoucího zetě najde mrtvé zajíce a nechá si Dionisiem namluvit, že jsou to krysy, které sám ulovil a Dionisio je věnuje donu Sacramentovi:

DON SACRAMENTO: Muchas gracias, Dionisio. Yo se los llevaré a mis sobrinitos para que jueguen... ¡Ellos recibirán una gran alegría!...⁶²

Ctihodnému donu Sacramentovi se zdají mrtvá zvířata jako vhodný dárek pro děti na hraní jen proto, že je ulovil Dionisio. Přestože na počátku mu přišlo naprosto nepřijatelné, aby měl v pokoji mrtvá těla, nakonec je přijme s vděkem. Postava dona Sacramenta je skvělým příkladem nesmyslného chování. Právě díky němu se můžeme dozvědět, jak se mají slušní lidé chovat a co sebou mají vždy nosit. Vždy sebou musejí mít brambory a náplast:

„DON SACRAMENTO: Las personase decentes deben llevar siempre patatas en los bolsillos, caballero... Y también deben llevar tafetán para las heridas“⁶³.

61 *PAULA: A vy jste taky umělec?*

DIONISIO: Hodně.

PAULA: Jako my. Já jsem tanečnic.

(...)

PAULA: Nepamatuji se, jste žonglér?

DIONISIO: Ano, samozřejmě. Jsem žonglér

Tamtéž., s. 78 - 79

62 *DON SACRAMENTO: Mnohokrát děkuji Dionisio. Daruji je mým malým synovcům, aby si měli s čím hrát...*

Budou z toho mít velikou radost

Tamtéž., s. 135

63 *DON SACRAMENTO: Slušní lidé sebou musejí vždy nosit v kapsách brambory, mladý muži... A také sebou musejí mít vždy náplast na poranění...*

Dále s sebou musí stále nosit barvotisky na vyzdobení pokoje, stejně tak i fotografie své rodiny a dítěte, jakéhokoliv, v oblečku při prvním přijímání:

„DON SACRAMENTO: Usted debió poner cuadros en los paredes. (...) Usted debió poner el retrato de su abuelo con el uniforme de maestrante (...) ¡Usted debió poner también el retrato de un niño en traje de primera comunión! (...) ¡Un niño cualquiera! ¡Hay muchos niños! ¡El mundo está lleno de niños de primera comunión!...Y también debió usted poner cromos...“⁶⁴

Tento absurdní seznam věcí, které správný slušný člověk nosí vždy s sebou, umožňuje čtenáři vidět nesmyslné chování dona Sacramenta. Pokud člověk nesplňuje nesmyslné požadavky, je automaticky považován za bohéma a člověka nedostatečně slušného.

5.4.3 Cirkusové prvky

Jak již bylo zmíněno v kapitole o rysech absurdního dramatu, jedním ze znaků žánru jsou cirkusové prvky. Pokud tedy většina postav z *Tří cylindrů* je právě z kočovné divadelně cirkusové společnosti je to dalším evidentním znakem absurdního divadla. Celá hra je prokládána scénami z cirkusového prostředí, seznamujeme se s životem kočovných umělců a velké množství dialogů se točí právě kolem tohoto životního stylu.

„DIONISIO: Buenas noches.

PAULA: Este señor es malabarista.

BUBY: ¡Ah! ¡Es malabarista!

PAULA: Debuta también mañana en Nuevo Music Hall... Su papá se tragaba el sable...

DIONISIO: Perdone que no le dé la mano...(Por los sombreros, con los que sigue en la misma actitud.) Como tengo esto...pues no puedo.

BUBY:(Displícante) ¡Un compañero!“⁶⁵

Scéna, která je nejvíce absurdní s cirkusovými prvky je bezesporu závěr, kdy Dionisio

Tamtéž, s. 129

64 *DON SACRAMENTO: Měl jste pověsit obrazy na zdi. (...) Měl jste pověsit obraz vašeho dědečka ve vojenské uniformě. (...) Také jste si měl vystavit fotografii dítěte v oblečku při prvním přijímání. (...) Jakéhokoliv dítěte! Je mnoho dětí! Svět je plný dětí u prvního přijímání. A také jste si sem měl dát barvotisky*

...
Tamtéž., 130

65 *DIONISIO: Dobrý večer.*

PAULA: Tenhle pán je žonglér.

BUBY: Ale! Je žonglér!

PAULA: Také zítra zahajuje v Nuevo Music Hall...Jeho otec polykal šavle...

DIONISIO: Omlouvám se, že vám nepodám ruku...(Kvůli cylindrům s kterým setrvává ve stejném postoji)

Protože mám tohle...tak nemůžu.

BUBY:(Rozmrzele) Kolega!

Tamtéž, s. 82

navždy opustí Paulu, která, místo aby se dala do pláče, ukončí celou hru radostným cirkusovým gestem:

PAULA saluda con la mano, tras los cristales. Después se vuelve. Ve los Tři cylindry y los coge...Y, de pronto, cuando parece que se va a poner sentimental, tira los sombreros al aire y lanza el alegre grito de la pista: „ ¡Hoop!“ . Sonríe, saluda y cae el telón.⁶⁶

Opět je to opak toho, co se v danou chvíli očekává, zvrát v poslední chvíli poslední scény.

5.4.4 Absurdní snové scény

Jak bylo již popsáno výše, k absurdnímu dramatu patří i literatura snová až fantastická. Snový nádech je samozřejmě také typický pro literaturu surrealistickou, jistým způsobem se tyto dva směry překrývají. Následující část tedy může být nejen dokladem absurdní poetiky v Třech cylindrech, ale i surrealismu, jak již zmiňoval Emilo González Grano de Oro. Celé druhé jednání má tento snový podtón. Emilio Miguel de Martínez také nazývá atmosféru druhého jednání „téměř snovou“:

„el ambiente cuasi onírico del segundo acto“⁶⁷

Mihura druhé jednání dlouze popisuje, aby byla nálada scény naprosto jasná.

„Hay muchos personajes en escena. Cuanto más veamos más divertidos estaremos. La mayoría son viejos extraños que no hablan. Bailan solamente, unos con otros, o quizá, con alegres muchachas que no sabemos de dónde han salido, ni nos debe importar demasiado. (...) Es, en fin, un coro absurdo y extraordinario que ambientará unos minutos la escena, ya que, a los pocos momentos de levantarse el telón.“⁶⁸

Atmosféra začátku druhého jednání je atmosféra pitky, atmosféra podivného veselí,

66 PAULA mává přes okno. Poté se otočí. Spatří tři cylindry a sebere je ... A když se zdá, že začne být sentimentální, vyhodí klobouky do vzduchu, radostně vykřikne: „hoop!“ . Usměje se, zamává a spustí se opona.

Tamtéž., s 147

67 MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Universidad, 1979, 251 p. ISBN 84-748-1042-6. s. 162

68 Na scéně se pohybuje mnoho osob. Čím víc jich vidíme, tím více budeme pobaveni. Většina jsou podivní staříci, kteří nemluví. Jen tančí jeden s druhým nebo možná s veselými děvčaty u kterých nevíme, kde se tam vzala, ani nás to nemusí příliš zajímat . (...) Nakonec je to absurdní a mimořádný soubor, který několik minut navozuje atmosféru na scéně, protože po několika okamžicích se zvedne opona.

MIHURA, Miguel a Antonio Tordera EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. *Tres sombreros de copa*. 1a ed. en esta presentación en Austral. Madrid: Espasa, 2010, 2 v. (3169 p.). ISBN 978-846-7033-410, s. 97

neuspořádaného a nepředvídatelného, absurdně chaotického a snového, které pokračuje téměř celé druhé jednání. Výjevy jsou zastřeny alkoholovým oparem s občasnými nesmyslnými dialogy. Celé jednání se nese v duchu snového plynutí času, které celou dobu působí absurdně až surrealisticky.

5.4.5 Černý humor

Pod pojmem černý humor rozumíme drastický až morbidní humor, doprovázející tíživé situace. André Bretona ho definuje následovně:

„a partly macabre, partly ironic, often absurd“⁶⁹

K navození absurdní atmosféry Mihura černý humor ve své hře několikrát použil. Například příběh o utonulém synkovi dona Rosaria

DON ROSARIO: Usted conoce la historia de aquel pobre niño que se ahogó en el pozo...

DIONISIO: Sí. La sé. Su niño se asomó al pozo para coger una rana... Y el niño se cayó Hizo „ ¡pin!“ , y acabó todo.

DON ROSARIO: Ésa es la historia, don Dionisio. Hizo „ ¡ pin!“ , y acabó todo.⁷⁰

Ačkoliv utonutí dítěte nemůže být považováno za veselou či zábavnou historku, podání dona Rosaria se humornou stává. I absurdní příhoda o tom, jak se Buby stal černochem je vtipná, i když tady nacházíme spíš absurditu než čistý černý humor. A v dnešním světě by si Mihura takové vtipy ani nemohl dovolit.

DIONISIO: ¿Hace mucho que es usted negro?

(...)

DIONISIO: ¿Y de qué se quedó usted así? ¿De alguna caída?

BUBY: Debió de ser eso, señor...

DIONISIO: ¿De una bicicleta?

⁶⁹ „Částečně hrůzný, částečně ironický, často absurdní“

BRETON, André a Mark POLIZZOTTI. *Anthology of black humor*. Monroe, OR: Subterranean Co. [distributor], 1997, xix, 356 p. ISBN 08-728-6321-2.

Čitováno z internetového zdroje: http://www.brunel.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0020/110756/Michael-Nottingham-Downing-the-Folk-festive-Menacing-Meals-in-the-Films-of-Jan-Svankmajer.pdf s. 133

⁷⁰ *DON ROSARIO: Znáte ten příběh o chudáčkovi dítěti, které se utopilo ve studni...*

DIONISIO: Ano. Zná. Vaše dítě se nahnulo nad studnu, aby chytilo žábu...A dítě spadlo. Udělalo „plác!“ a všechno skončilo.

DON ROSARIO: To je ten příběh, pane Dionisio. Udělalo „plác!“ a všechno skončilo.

MIHURA, Miguel a Antonio Tordera EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. Tres sombreros de copa. 1a ed. en esta presentación en Austral. Madrid: Espasa, 2010, 2 v. (3169 p.). ISBN 978-846-7033-410, s. 71

BUBY: De eso, señor...

*DIONISIO: ¿Como que a los niños no se les debe comprar bicicletas!*⁷¹

Dionisio zde jedná zcela nevědomně. Právě Dionisiova naivita umožňuje existenci vtipu, který je na jednu stranu rasisticky nevhodný. Ale lze na něj nahlížet i jako na výsměch neinformovanosti, nevzdělanosti či maloměšťáctví, výsměch zde patří Dionisiově hlouposti.

5.4.6 Odkaz k jazykové absurditě

Klišé jazyka, jazyková absurdita nebo ztráta jeho dorozumivací funkce je nejtypičtější prvek absurdního dramatu. Odkazy k tomuto prostředku nacházíme i v *Třech cylindrech*.

DIONISIO: Aún es tiempo. Dejaremos todo esto y nos iremos a Londres...

PAULA: ¿Tú sabes hablar inglés?

*DIONISIO: No. Pero nos iremos a un pueblo de Londres. La gente de Londres habla inglés porque todos son riquísimos y tienen mucho dinero para aprender esas tonterías. Pero la gente de los pueblos de Londres, como son más pobres y no tienen dinero para aprender esas cosas, hablan como tú y como yo... ¡Hablan como en todos los pueblos del mundo!... ¡Y son felices!...*⁷²

Tuto ukázkou můžeme chápat jako kritiku neschopnosti komunikovat. Jazyk jako vrtoch lepší společnosti. Ti, co mají peníze si mohou zaplatit co se jim zlíbí, i naučit se jazyk, který ve skutečnosti nikdo nepoužívá jako mateřský a nikdo jím přirozeně nemluví. Naopak je tu také zobrazena utopická idea jednoho jazyka prostého lidu: ti co si nemohou zaplatit kurzy na výuku takových „hloupostí“ mluví všichni stejně a proto si mohou rozumět bez nejmenších obtíží.

Další ukázkou je, jak říká Emilio Miguel de Martínez, brutální jazyk nákupce-

71 *DIONISIO: Už je to dlouho, co jste černý?*

(...)

DIONISIO: A jak se vám to stalo? Při pádu?

BUBY: Asi to tak bude, pane.

DIONISIO: Z kola?

BUBY: Z kola, pane.

DIONISIO: Proto by se dětem neměla kupovat kola!

Tamtéž, s. 82-83

72 *DIONISIO: Ještě máme čas. Všechno necháme a utečeme do Londýna.*

PAULA: Ty umíš anglicky?

DIONISIO: Ne. Ale pojedeme do nějaké vesnice u Londýna. Lidé z Londýna mluví anglicky, protože jsou bohatí a mají hodně peněz, tak se můžou učit podobné hlouposti. Ale lidé z vesnice od Londýna, protože jsou chudší a nemá peníze, aby se naučili těmhle věcem, mluví jako já a ty... Mluví jako ve všech vesnicích světa! ...A jsou šťastní!...

Tamtéž, s. 138

prodejce: „*encuentro bipersonal (...) entre el Odioso Señor y Paula, incapaces de entenderse por el brutal idioma de compraventa que utiliza el poderoso...*”,⁷³

Paula a Odporný pán se nacházejí v situaci, kdy dochází k nedorozumění, a ačkoliv hovoří stejným jazykem, nejsou schopni se domluvit.

PAULA: *¿Qué ha hecho usted?*

EL ODIOSO SEÑOR: *He cerrado las puertas...*

PAULA: *¿Para qué?*

EL ODIOSO SEÑOR: *Para que no puedan entrar ni los pájaros ni las mariposas...*⁷⁴

Jazykem Odporného pána je jazyk nákupu a prodeje, daroval Paule několik věcí a půjčil jí peníze a nyní chce dostat na oplátku to, co mu, podle jeho pravidel, náležitě patří, tedy fyzický styk s mladičkou tanečnicí. Naopak Paula mluví jazykem naivní dívky, dary přijme bez toho, aniž by myslela na další důsledky. Když přijde čas „splácení dluhů“ dojde k nepříjemné situaci a hádce:

EL ODIOSO SEÑOR: *¡Devuélvame ese diner! ¡Pronto! ¡Devuélvame ese dinero! ¡Canallas!*

(...)

EL ODIOSO SEÑOR: *¡ Devuélvame las medias!*

PAULA: *¡Ahí van las medias!*

EL ODIOSO SEÑOR: *¡ Devuélvame las flores!*

PAULA: *¡Ahí van las flores!*

EL ODIOSO SEÑOR: *¡Canallas! ¿Qué os habeis creído? ¿Pensabais engañarme entre los dos? ¡A mí! ¡A mí! ¡Canallas!*⁷⁵

73 *Setkání mezi dvěma osobami, mezi Odporným pánem a Paulou, nedokáží se dorozumět kvůli brutálnímu jazyku nákupce-prodejce, který používá mocný.*
MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Universidad, 1979, 251 p. ISBN 84-748-1042-6. s. 185

74 PAULA: *Co to děláte?*

EL ODIOSO SEÑOR: *Zavřel jsem dveře...*

PAULA: *Kvůli čemu?*

EL ODIOSO SEÑOR: *Aby nemohli přilétnout ani ptáčci ani motýlci...*

MIHURA, Miguel a Antonio Tordera *EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. Tres sombreros de copa*. 1a ed. en esta presentación en Austral. Madrid: Espasa, 2010, 2 v. (3169 p.). ISBN 978-846-7033-410, s. 116

75 EL ODIOSO SEÑOR: *Vrať mi ty peníze! Rychle! Vrať mi ty peníze! Darebáci!*

(...)

EL ODIOSO SEÑOR: *Vrať mi ty punčocháče!*

PAULA: *Tady jsou ty vaše punčocháče!*

EL ODIOSO SEÑOR: *Vrať mi ty květiny!*

Odporný pán se cítí být podveden a vidí v Paule a Bubym viníky. Neschopnost dorozumět se mezi dvěma lidmi z různých sociálních vrstev je evidentní.

PAULA: Tady jsou ty vaše květiny!

*EL ODIOSO SEÑOR: Darebáci! Co jste si mysleli? Mysleli jste, že mě vy dva obelstíte? Mne! Mne!
Darebáci!*

Tamtéž, s. 117

6 Závěr

Miguel Mihura je řazen k nejvýznamějším španělským humoristickým dramatikům 20. století. Cílem této bakalářské práce bylo zařadit Mihurovo dílo *Tři cylindry* nejen k humoristickým dílům, ale především k žánru absurdního dramatu pomocí analýzy jeho díla a hledáním prvků iracionality.

Za zakladatele absurdního dramatu je považován Eugène Ionesco. Jeho přínos absurdnímu divadlu je nepopíratelný. Důležitým faktem ale je, že svou první absurdní hru *Plešatá zpěvačka* napsal roku 1948, tedy dvanáct let po dokončení *Tři cylindry*.

Pod pojmem „absurdita“ rozumíme opak rozumného či reálného. V absurdním divadle jsou tedy nesmyslnost a nerozum základním kamenem. K dalším prvkům patří klišé jazyka, výsměch společnosti a nesmyslnost válečných konfliktů. Podle Marzina Esslina také do žánru patří snová a fantastická literatura. Ztřeštěné scény a klaunské žerty jsou také prvky absurdity.

Na první pohled se může zdát, že *Tři cylindry* nelze zařadit do žánru absurdního dramatu. Ale při bližším zkoumání nalézáme absurdní části hry a prvky, které dokazují opak. Hra je plná nesmyslného chování postav, snových absurdních scén a iracionálního humoru. I Ruiz Ramón o *Třech cylindrech* říká, že především závěr hry má absurdní vyznění, když Paula radostně vyhodí kloubouky do vzduchu, což navozuje cirkusovou atmosféru.

Nejdůležitější částí práce je analýza díla. Pro přehlednost je tato kapitola rozdělena do podkapitol, každá podkapitola představuje absurdní prvek a obsahuje okomentované úryvky hry. Z této více praktické části práce vyplývá, že hra má v sobě velké množství absurdních prvků a proto můžeme *Tři cylindry* vřadit do raného absurdního dramatu. Absurdita není natolik zjevná jako v jiných dílech, ale je již přítomna.

Věříme, že tato práce může být užitečná pro zájemce o podrobnější zkoumání absurdity v tvorbě Miguela Mihury či při studiu jiných námětů v jeho díle. Nebo snad i pro účely studie evropského absurdního dramatu.

7 Résumé v českém jazyce

Takto bakalářská práce se zaměřila na otázku, zda dramatické dílo Miguela Mihury *Tři cylindry* lze zařadit do žánru nazývaného absurdní drama, a zároveň zdůraznit jeho novátorský význam pro španělskou, a dokonce i světovou literaturu. Dílo bylo napsáno již v roce 1932, kdy španělsky píšící autoři o absurdním dramatu neměli ani ponětí. Jeden z hlavních představitelů španělského absurdního dramatu byl Fernando Arrabal, který se toho roku teprve narodil, a největší osobnosti světového absurdního dramatu v té době teprve začínali tvořit.

Při určení správnosti roku, které uvádíme jako datum napsání *Tří cylindrů*, se práce opírá o dopisy poskytnuté samotným Miguelem Mihurou salamanskému profesorovi Emiliovi Miguel de Martínézovi k vypracování studie *El teatro de Miguel Mihura*.

Práce měla několi fází. V první fázi šlo o definici absurdního dramatu jako literárního žánru za pomoci studie Martina Esslina *Theatre absurd* a jeho českého překladu Libora Štukavce *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*. Na základě poznatků čerpaných z uvedených publikací pak provádíme analýzu díla, tedy hledání prvků absurdního dramatu v *Třech cylindrech*.

V neposlední řadě jsme se v práci opírali o několik studií zabývajících se přímo dílem *Tři cylindry* ať již z pohledu absurdního dramatu, či nikoli a hledali jsme zmínky o absurditě v díle.

Pro vytvoření uceleného obrazu o absurdním dramatu jsme se také krátce seznámili s jinými dramatiky, kteří se řadí do žánru absurdního dramatu, a pro ucelení práce v kontextu Španělska je v první části práce krátký historicko-politický obraz společnosti té doby. Nechybí ani zmínka o Mihurových současnicích.

8 Resumen en español

El objetivo de esta tesis fue demostrar la corrección de la clasificación de la obra dramática *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura al género llamado el drama absurdo y así mostrar la innovación no solo en la literatura española sino también en la literatura mundial. La obra fue escrita en el año 1932 o sea cuando los escritores españolhablantes todavía no se dedicaban al teatro absurdo. Uno de los escritores mayores del drama absurdo fue Francisco Arrabal que nació en el año cuando Mihura acabó su obra. Los personajes mayores mundiales de aquel género empezaron a escribir mucho más tarde.

En la determinación de la corrección del año de la creación de *Tres sombreros de copa* nos apoyamos de las cartas que mismo Miguel Mihura ofreció a profesor salmantino Emilio Miguel de Martínez para poder eleborar su tesis *El teatro de Miguel Mihura*.

El escribir la tesis tuvo varias fases. En el primer lugar había que definir el drama absurdo como el género literario a través del estudio de Marin Esslin *Theatre absurd* y su traducción al checo de Libor Štukavec *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla*. En la base de los conocimientos extraídos del estudio hicimos el análisis e la obra – la búsqueda de los elementos del drama absurdo en *Tres sombreros de copa*.

Finalmente, en este trabajo nos hemos apoyado en varios estudios dedicados a la obra *Tres sombreros de copa* sea del punto de vista del teatro absurdo o noy hemos buscado si lo absurdo esté presente en los estudios de la obra.

Para crear la vista completa del drama absurdo ofrecemos presantamos en breve otros dramáticos que pertenecen al género de drama absurdo y para que sea la tesis completa en el contexto de España está en la primera parte la imágen de la situación histórico-political de la sociedad de aquella época. También están mencionados los escritores contemporaneos a Mihura.

9 Seznam použitých zdrojů

BRETON, André a Mark POLIZZOTTI. *Anthology of black humor*. Monroe, OR: Subterranean Co. [distributor], 1997, xix, 356 p. ISBN 08-728-6321-2.

BROCKETT, Oscar Gross. *Dějiny divadla: výklad, interpretace, literární teorie*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 1999. *Stručná historie států*, sv. č. 26. ISBN 8070080965.

ESSLIN, Martin. *Podstata, tradice a smysl absurdního divadla (Kapitoly z knihy Absurdní divadlo)*, Státní pedagogické nakladatelství Praha 1966

ESSLIN, Martin. *Theatre Absurd*. Great Britain, Pelican Books 1968

FORBELSKÝ, Josef. *Španělská literatura 20. století*. Vyd. 1. V Praze: Karolinum, 1999. ISBN 8071848069.

GONZÁLEZ-GRANO DE ORO, Emilio a Antonio Tordera EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. *Ocho humoristas en busca de n humor: la otra Generación del 27 :Mihura, Tono, Herreros, Neville, Jardiel, López Rubio, Perdiguero y Laiglesia*. 1a. ed. En esta presentación en Austral, Madrid: Polifemo, 2005, 406 p. Xxxii p. Of plats, ISBN 84-865-4779-2.

HOFFMANN, Bohuslav. *Literatura IV: výklad, interpretace, literární teorie*. 2. vyd. Praha: Amosia, 2005. *Stručná historie států*, sv. č. 26. ISBN 80-86966-00-3.

HUERTA, CALVO, Javier. *Historia del teatro español*. Madrid: Gredos, c2003, 2 v. (3169 p.). ISBN 84249239362

CHALUPA, Jiří. *Dějiny Španělska v datech: výklad, interpretace, literární teorie*. 1. vyd. Praha: Libri, 2011. *Stručná historie států*, sv. Č 26

CHALUPA, Jiří. *Španělsko*. 1. vyd. Praha: Libri, 2005. *Stručná historie států*, sv. č. 26

IONESCO, Eugen. *Plešatá zpěvačka: Židle*. Vyd. 1. Praha: Artur, 2006. Edice D, sv. 25. ISBN 8086216691.

MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio de. *El teatro de Miguel Mihura*. Salamanca: Universidad 1979. ISBN 8474810426

MIHURA, Miguel a Antonio Tordera EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. *Tres sombreros de copa*. 1a ed. en esta presentación en Austral. Madrid: Espasa, 2010, 2 v. (3169 p.). ISBN 978-846-7033-410

MIHURA, Miguel. *Mis memorias*. 1. ed. Madrid: Temas de Hoy, 1998, 319 p. ISBN 84-788-0905-8.

MIHURA, Miguel. *Tres sombreros de copa*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1979. ISBN 8437601797.

MOREIRO PRIETO, Julián, Marina MAYORAL a Francisco NIEVA. Miguel Mihura: humor y melancolía. Madrid: Algaba Ediciones, 2004. Biografía (Algaba Ediciones). ISBN 8496107183.

RUIZ RAMÓN, Francisco a Antonio Tordera EDICIÓN Y GUÍA DE LECTURA. *Historia del teatro español ..* [2. ed.]. Madrid: Alianza Editorial, 1971-1975. ISBN 84376004992.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*. Madrid, Guadarrama, 1957

UBIETO ARTETA, Antonio. *Dějiny Španělska: výklad, interpretace, literární teorie*. 1. vyd. Praha: Lidové noviny, 1995. *Dějiny států* (Nakladatelství Lidové noviny), sv. č. 26.

UMBRAL, Francisco. Ramón, Jardiel, Mihura. V *El País* Madrid, 29 října 1977

9.1 Elektronické zdroje

http://www.brunel.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0020/110756/Michael-Nottingham-Downing-the-Folk-festive-Menacing-Meals-in-the-Films-of-Jan-Svankmajer.pdf