

**UNIVERZITA KARLOVA**

**Filozofická fakulta**

Katedra jihoslovanských a balkanistických studií

## **DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Eugen Ionescu / Eugène Ionesco – život a dílo**

Eugen Ionescu / Eugène Ionesco – Life and Works

Bc. Klára Našincová

Praha 2018

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Jarmila Horáková Ph.D.

Děkuji vedoucí závěrečné práce paní Mgr.et Mgr. Jarmile Horákové za rady, odborné vedení, podněty a připomínky pro vytvoření této práce.

Zvláštní poděkování patří paní PhDr. Libuši Valentové a PhDr. Jiřímu Našincovi za neocenitelnou odbornou pomoc, trpělivost, jakož i důvěru, že práci dovedu do zdárného konce.

Děkuji všem, kteří mi vytvořili podmínky pro realizaci této závěrečné práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou 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.

V Praze dne 29. prosince 2018

.....

Bc. Klára Našincová

### **Klíčová slova**

Eugen Ionescu, Eugène Ionesco, rumunská literatura XX. století, francouzská literatura XX. století, meziválečné období, absurdní divadlo, exilová literatura

### **Key Words**

Eugen Ionescu, Eugène Ionesco, Romanian literature 20th century, French literature 20th century, The Theatre of the Absurd, Romanian literary exile

## **Abstrakt**

Cílem diplomové práce je prokázat autorovu hlubokou zakotvenost v rumunské literární tradici (Urmuz, I. L. Caragiale), pokusit se dovodit, že poetika jeho slavných her je v jádru obsažena už v tvorbě z 30. let a ozvuky osobních i uměleckých zkušeností z Rumunska se dají vysledovat i v jeho francouzském, vyzrálém tvůrčím období. Ionescovo dílo tak bude u nás poprvé nahlédnuto v jeho celistvosti, protože čeští i západní vykladači a komentátoři autorovo rumunské období vesměs zcela opomíjeli.

## **Abstract**

The topic of this diploma thesis is to prove the author's deep roots in the Romanian literary tradition (Urmuz, I. L. Caragiale), to try to prove that the poetics of his famous plays is actually contained in his work from the 30's and echoes of his personal and artistic experience from Romania can be also found in his French mature creative period. Therefore, Ionesco's writings will be compiled for the first time in our country in its wholeness since Czech and Occidental interpreters and comentators have mostly ignored the author's Romanian period of creation.

## Obsah

1. Úvod .....	8
2. Charakteristika generace „třicátých let“ .....	9
2.1 Nástin vývoje rumunské meziválečné literatury.....	9
2.2 Nástup mladé generace.....	13
2.3 Sdružení Criterion... ..	14
3. Životní etapy a literární tvorba .....	17
3.1 Eugen Ionescu v Rumunsku.....	17
3.1.1 Dětství a dospívání .....	17
3.1.2 Počátky literární tvorby .....	21
3.1.3 Literární kritika .....	24
3.1.4 Cesta do exilu.....	28
3.2 Eugène Ionesco ve Francii .....	30
3.2.1 Stav dobového divadla .....	32
3.2.2 Vznik absurdního dramatu.....	33
3.2.3 <i>Plešatá zpěvačka</i> a její recepce.....	41
3.3 Vrchol literární tvorby .....	46
3.3.1 <i>Lekce, Židle</i> .....	46
3.3.2 <i>Najatý vrah, Nosorožec</i> .....	49
3.3.3 <i>Král umírá, Macbett</i> .....	57
3.3.4 <i>Chodec ve vzduchu, Hlad a žízeň</i> .....	62
3.3.5 Próza.....	67
3.3.6 Publicistika.....	75
4. Recepce Ionescova díla v Rumunsku.....	78
5. Známý - neznámý Eugène Ionesco v českém prostředí.....	83

6. Závěr.....	86
7. Rezumat în limba română.....	88
8. Summary.....	90
9. Seznam použité literatury.....	91
10. Seznam zkratk.....	95
11. Přílohy.....	I.
11.1 Texty v originálním znění.....	I.
11.2 Fotografická příloha.....	V.
11.3 Seznam divadelních inscenací.....	XI.

# 1. Úvod

Ve světě literatury jsou autoři, kteří překonali svým významem dobu, v níž žili, a jejichž odkaz ovlivnil nejen vývoj evropské literatury, ale zařadil je do zlatého fondu písemnictví světového. Mezi takové velikány literatury 20. století patří i člen francouzské akademie Eugène Ionesco (1909 - 1994), francouzský autor rumunského původu. Mnozí si ho u nás, nejen kvůli příjmení „Ionesco“ (místo Ionescu), s rumunským prostředím nespojují. Důvod této neznalosti je prostý - autor, jenž vstoupil do povědomí evropských divadelníků a milovníků divadla počátkem padesátých let, se sice poměrně brzy dočkal prvních překladů do češtiny a slovenštiny, v šedesátých letech několika úspěšných divadelních inscenací, se však roku 1969 ocitl v ČSSR mezi zakázanými autory, nejen pro odmítnutí okupace vojsky Varšavské smlouvy. Teprve po roce 1989 se jeho hry mohly vrátit na jeviště českých a slovenských divadel. Z toho důvodu ho dodnes u nás část laické veřejnosti nezná, přestože jako jeden z nejvýznamnějších dramatiků dvacátého století přirozeně patří k povinné školní četbě, je zmiňován v mnoha studiích o vývoji světového dramatu, vzniklo několik závěrečných prací zabývajících se literárním exilem ve Francii, vývojem absurdního dramatu nebo přímo autorem samotným.

Ionescovi bylo věnováno mnoho článků, třikrát zvláštní tematický blok na stránkách revue *Světová literatura*, péčí Česko-rumunské společnosti vyšel deset let po autorově smrti vzpomínkový svazek *Neznámý Eugen Ionescu/ Neznámý Eugen Ionesco* (2004), obsahující texty, jež vybral a přeložil Jiří Našinec a předmluvou opatřila Libuše Valentová.

Pohnutek k napsání této diplomové práce bylo hned několik. Fakt, že stranou nakladatelského, překladatelského i interpretačního zájmu u nás zatím zcela zůstávají raná díla psaná v rumunštině, která tvoří nedílnou součást autorovy tvorby a stejně jako roky prožité v Rumunsku mají zásadní vliv na jeho autorský typ a poetiku. Bez dospívání v Rumunsku u tyranského otce by přirozeně nebyl tím Eugènem Ionescem, jakého známe.

Tato práce se zabývá autorovou bio-bibliografií v její komplexnosti, recepcí jeho díla v rodném Rumunsku, okolnostmi, za kterých Eugen Ionescu definitivně emigroval do Francie a již nikdy se do Rumunska nepodíval. Dalším popudem je autorova nadčasovost, vizionářství, naléhavá potřeba si zejména v dnešní době připomenout



kritiku stádnosti (*Nosorožec*), absurditu lidského soužití (*Třeštění ve dvou*), nemožnost komunikace mezi lidmi (*Plešatá zpěvačka*), pohrdání násilím (*Nenajatý vrah*, *Oběti povinnosti*), nikdy nemizící politické pletichaření (*Macbett*) či oportunistus (*Hlad a žízeň*). Zásadní je rovněž strach ze smrti, jež pocítujeme v moderní profánní společnosti o to silněji, neboť nás již nepodpírá náboženská víra. Hledání světla a naděje ve světě beznadějně tragickém a absurdním (*Židle*, *Chodec ve vzduchu*, román *Samotář*) bylo pro Ionesca celoživotním tématem. „Celé Ionescovo literární dílo, ač na první pohled velmi různorodě, tvoří podivuhodně jednotný celek, konfesi moderního člověka dvacátého století, jehož sny a úzkosti spolu s nejzákladnějším tázáním po smyslu lidské existence, především tváří tvář smrti.“<sup>1</sup>

Ačkoli spisů v rumunštině je o poznání méně než těch ve francouzštině, nelze je proto považovat za marginální, neboť ve zmíněných textech nacházíme základy pozdějších divadelních her, předzvěst autorského typu a celoživotních obsesí (sbírka povídek *Fotografie plukovníka*, román *Samotář*, obojí do češtiny přeložil Jiří Našinec).

Citáty v textu jsou uvedeny v českém jazyce, aby se mohli lépe orientovat i případní zájemci neznalí rumunského a francouzského jazyka; citáty v původním znění jsou uvedeny v příloze. Není-li uvedeno jinak, překlady z rumunského originálu jsem pořizovala sama a překlady z francouzských textů zprostředkoval PhDr. Jiří Našinec.

## 2. Charakteristika generace „třicátých let“

### 2.1 Nástin vývoje rumunské meziválečné literatury

Konec 1. světové války, z níž vyšlo Rumunsko vítězně po boku mocností Dohody, znamenal naplnění touhy několika generací místních politiků a vzdělců po sjednocení všech historických území obývaných Rumuny. V porovnání se 130 177 km<sup>2</sup> a 7 160 682 obyvateli předválečného Rumunského království (tzv. Regatu) představoval nový státní útvar více než dvojnásobek těchto čísel, přesněji 295 049 km<sup>2</sup> a 15 541 424

---

<sup>1</sup> VALENTOVÁ, Libuše – NAŠINEC, Jiří. *Neznámý Eugen Ionescu/Eugène Ionesco*. Praha: Česko-rumunská společnost, 2004, s. 3.

obyvatel, čímž se pochopitelně posílila i jeho mezinárodní prestiž. Válka s sebou přinesla i změnu mentality. Dvacátá léta jsou poznamenána vzpomínkami na tragické zkušenosti, ale zároveň i silnou vůlí po obnově a podobně jako v dalších nově vzniklých státech Československu a Jugoslávii i nebývalým kulturním kvasem. Již v prvních poválečných letech se v intelektuálních kruzích ujalo přesvědčení, že Rumunsko čeká šťastnější osud, vnitřně se přebuduje na nových, zdravějších základech a vydobude si váženější postavení mezi evropskými státy. „Věřili jsme v možnosti rumunské obrody“, vzpomíná ve svých *Pamětech*<sup>2</sup> Mircea Eliade a vyjadřuje tím pocit, jenž vzácně spojil intelektuály různých generací. Literární kritik a historik Garabet Ibrăileanu roku 1919 na stránkách časopisu *Însemnări ieșene* (Jaské zápisky) vyslovil (lichou) naději, že ve Velkém Rumunsku padnou všechny „horizontální bariéry“, jež národ rozdělují na společenské kasty. Exaltovaný esejistka Emil Cioran zase snil z nacionalistických pozic o velkých přeměnách, jež zemi vytrhnou z dějinné dřímoty a udělí ji patřičný dynamismus vlastní národům, jež dějiny tvoří a ne podstupují: „Nacionalista není ten, kdo donekonečna netrpí tím, že Rumunsko postrádá dějinné poslání velké kultury, politický imperialismus, příznačný pro velké národy, tak jako není nacionalista ten, kdo fanaticky netouží po velkém skoku.“<sup>3</sup>

Nutnost modernizace nového, hospodářsky zaostalého státu na úrovni celé společnosti se tak přirozeně musela odrazit i v kultuře, literaturu nevyjímaje. Literární směry semănătorismus (rozsévačství) a poporanismus (obdoba ruského narodnictví), opěvující patriarchální venkov, resp. „apoštolát“ těch, kdo přinášejí na zaostalý venkov osvětu, se jeví jako anachronické, vystává potřeba sladit vývoj národního písemnictví s vývojem ve vyspělých západních zemích. Nositelem těchto emancipačních snah se brzy po vzniku tzv. Velkého Rumunska stal především literární kroužek *Sburătorul* (Pokušitel, 1919-1922; 1926-1927), vedený literárním kritikem a historikem Eugenem Lovinescem (1881-1943), jenž považoval literaturu vytvářenou semănătorismem a poporanismem za primitivní nejen lidským materiálem, který přinášejí, nýbrž i lyrickým způsobem podání. Jím vedený kroužek navzdory relativně krátké době své existence dokázal vtisknout literárnímu dění své doby trvalou a nezaměnitelnou pečeť; jeho kulturotvorné principy prosazovali ve svých spisech i další významní literární kritici a publicisté jako Pompiliu Constantinescu (1901-1946), Vladimir Streinu (1902-1970) či

---

<sup>2</sup> ELIADE, Mircea, *Paměti*. Přel. Jirí Našinec. Praha: Nakladatelství H & H, 2007, s. 146.

<sup>3</sup> CIORAN, Emil. *Schimbaria la față a României*. Ediția a 2-a, definitivă. Humanitas: București, 1990, s. 43.

Felix Aderca (1891-1962) a ovlivnili celou jednu spisovatelskou generaci zvučných jmen: Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ion Barbu, Dan Petrașincu, Anton Holban, Henriette-Yvonne Stahl a další. Původním cílem kroužku bylo objevovat mladé talenty a poskytovat jim prostor pro publikování, následně však, ve snaze přizpůsobit se „duchu století“, *Sburătorul* sehrál klíčovou úlohu v procesu osvojování nových uměleckých forem vzniklých na Západě.

Na opačném pólu stojí původně neosemănătoristický časopis *Gândirea* (Myšlenka, 1921-1944), který pod vedením básníka, teologa a publicisty Nichifora Crainica (1889-1972), od prosince 1922 sklouzl na pozice pravoslavného mysticismu,<sup>4</sup> třebaže valná většina literárních osobností z řad jeho přispěvatelů (Lucian Blaga, Gib Mihăescu, Emanoil Bucuța, Cezar Petrescu aj.) se vytyčeným programem ve vlastní tvorbě příliš spoutávat nenechala.

Z dalších časopisů, které výrazně zasáhly do vývoje rumunské meziválečné literatury, stojí za zmínku avantgardní *Contimporanul* (Současník, 1922-1932) s konstruktivistickým programem, rumunskou variantou futurismu, časopis, který se pokoušel sladit vývoj literatury s rozvojem techniky (za vzor si bral Le Corbusierovu architekturu a prózu a poezii Filippa Tommase Marinettiho). Blízké zásadám, jež razil *Contimporanul*, byly avantgardní časopisy *75 H. P.* a *Punct*, „časopis pro mezinárodní umění konstruktivistické“, *Integral*, *Urmuz*, *Unu* a *Alge* (Chaluhy), které však vesměs neměly dlouhou životnost.

K tradičně laděným časopisům, kolem nichž se soustředila řada kvalitních dobových spisovatelů, dále patří např. jaské *Convorbiri literare* (Literární rozpravy, 1919-1944), nová řada časopisu *Viața românească* (Rumunský život, 1920-1940, 1944-1946), která sice dál hájí doktrínu národního specifika, ale nestaví ji proti demokratickým principům, či *Revista Fundațiilor Regale* (Časopis Královských nadací, 1934-1947).

Dá se říci, že období mezi dvěma světovými válkami je druhým velkým obdobím v dějinách celého rumunského písemnictví, neboť to se v časovém rozpětí necelé jedné generace dostalo na evropskou úroveň. Zatímco období tzv. velkých

---

<sup>4</sup> „Odpor k moderním, západním formám společenského života vede ideology této skupiny k tomu, aby vydávali východní kreacionismus za bližší povaze rumunského národa, za domáctější, vnitřně přizpůsobený lidovým obyčejům a pověrám.“ (CROHMĂLNICEANU, Ovid S. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I. București: Ed. Minerva, 1972<sup>2</sup>, s. 39.

klasiků (2. pol. 19. století) zosobňuje jen jeden básník (Mihai Eminescu), jeden prozaik (Ioan Slavici), jeden dramatik (Ion Luca Caragiale) a jeden literární kritik (Titu Maiorescu), po roce 1918, s tím, jak se rumunská společnost postupně demokratizovala, počet výrazných spisovatelských osobností významně vzrostl. Zjednodušeně lze toto období dále charakterizovat jako pokračující boj mezi tradicí a modernismem, ačkoli i tradicionalisté inovují a modernisté leckdy ožívují tradici.

V poezii převažuje subjektivní lyrika, zatímco próza se objektivizuje. Jak v poezii, tak v próze se experimentuje se všemi styly, jak s těmi zdánlivě přežilými (klasicismus, romantismus), tak s těmi moderními (symbolismus, expresionismus, realismus, surrealismus, futurismus atd.).

Základy širokodechého objektivního románu s ozvuky naturalismu položil svým *Ionem* (1920, česky 1929, 1980) Liviu Rebreanu, román psychologický našel nejosobitější výraz v dílech Camila Petresca a Hortenzie Papadat-Bengescu, Mircea Eliade oživil rumunskou prózu románem exotickým se silně svěživotopisnými prvky (*Maitreyi*, 1933, česky 1989 pod názvem *Bengálská noc*), ohlasy freudovské psychoanalýzy je možno vysledovat v románech Iona Biberiho či Dana Petrașinca, další, např. *Příhody z bezprostředního neskutečna* a *Zjizvená srdce* Maxe Blechera (1934, 1935, česky 1996) nebo *Nitro* (1931, Interior) Constantina Fântânera jsou blízké intimnímu deníku. Ojedinelým zjevem zůstává nesmírně plodný Mihail Sadoveanu, těžící z domácí literární tradice (včetně moldavských kronik), autor, v jehož tvorbě se snoubí prvky romantismu, semănătorismu, objektivního i „mytického“ realismu.

Na procesu intelektuální a umělecké obnovy se přirozeně podílí i divadlo. Hledá nový smysl a nový jazyk (např. v dramatech George Mihaila Zamfiresca), prochází proměnou vlivem směrů, jež se objevují na evropské scéně. Ve druhé polovině 30. let a za 2. světové války však divadelní život upadá. V napjatém ovzduší a politické nejistotě publikum vyhledává lacinou zábavu, estetický princip se podřizuje principu rentability a rumunskou scénu zaplavuje „lehká múza“. (To nejspíš ovlivnilo Ionescův zpočátku přehlíživý postoj v divadle a jeho netajený obdiv k filmu...) Vývoj divadla zrcadlově odráží vývoj celé rumunské společnosti. Doba plná příslibů, která se ohlašovala ve 20. letech, byla bohatá a plodná, rozvířené dějiny ji však záhy ukončily.

## 2.2 Nástup mladé generace

Nejrůzněji vstupují na kulturní scénu mladí intelektuálové, kteří byli za války v dětském nebo jinošském věku (Mircea Vulcănescu se narodil 1904, Petru Comarnescu 1905, Mircea Eliade a Mihail Sebastian 1907, Eugen Ionescu a Constantin Noica 1909, Emil Cioran 1911 atd.). Jde o příslušníky generace, jež bývá tradičně označována jako generace 30. let, nověji generace '27, jak ji příhodně pojmenoval literární kritik Dan C. Mihăilescu<sup>5</sup> podle roku, v němž Mircea Eliade otiskl její první program, nazvaný *Duchovní průvodce* (Itinerar spiritual), anebo s poněkud zlehčujícím nádechem jako generace „prožitkářská“ (*generația trăiristă*) – tento termín poprvé použil ve svých *Dějínách rumunské literatury od počátků až po současnost* (1941, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*) pouze o pár let starší George Călinescu (1899- 1965).

Její představitelé ve většině případů vzešli z řad absolventů Filosofické fakulty Bukurešťské univerzity, přičemž „tvrdé jádro“ tvořili posluchači kurzů docenta a později profesora filozofie a logiky Nae Ionesca (1890-1940) a jeho spolupracovníci z deníku *Cuvântul* (Slovo). Profesor byl v jejich očích génius, „Sokrates věčného Rumunská“ a mezi těmi, kdo „hledali duchovno v konkrétnu“ doby, byl ceněn nejvýše. Pod pojmem život se v jeho pojetí rozumí „dějinné drama lidstva“, jež neochvějně spěje ke konečnému cíli: spáse. Spásy lze dosáhnout prostřednictvím lásky, která je věčně se opakující výsostnou zkouškou potence člověka jakožto generické bytosti a zároveň zaručenou metodou poznávací. Poznání mimo lásku není možné a profesor bude udivovat své posluchače rádobou improvizovanými přednáškami věnovanými právě „epistemologické funkci lásky“. Ten, kdo chce dojít poznání a moudrosti, se liší od ostatních jen intenzitou a důsažností své zkušenosti (prožitku), schopností vyjádřit co nejvýstižněji, a tudíž nejplodněji smysl doby a událostí, které prožívá. Nová metoda se od těch předchozích, „pozitivistických“, liší důrazem na individuální i kolektivní „zkušenosti“, jakými jsou právě láska a utrpení, s přesvědčením, že právě ony tvoří patřičný rámec pro poznání člověka i společnosti, protože pouze ony udělují existenci smysl, umožňují přístup k „celostnosti“ a „jedinosti“ současně. Ozvuky této teorie o gnozeologické funkci lásky se výrazně odrazily např. v prozaické tvorbě Mircei Eliada, Ionesco naopak osobu „Učitele“ zkarikoval v postavě logika ze hry *Nosorožec*.

---

<sup>5</sup> „Generației '27, atunci și acum“. *Cuvântul*, București: anul XI, nr. 3, martie 2005, s. 12.

Mezi příslušníky nastupující generace tvůrců (podobně jako v předchozím století mezi členy literární společnosti Junimea) zpočátku existovaly silné osobní vazby; s tím, jak se tato generace stále výrazněji prosazovala v rumunském kulturním životě, počala zahrnovat mladé umělce i z jiných oblastí kultury (herce, režiséry, malíře, sochaře, tanečníky, novináře atd.) a postupně se měnila z fenoménu ryze bukurešťského ve fenomén celonárodní, který zasáhl všechna kulturní centra v zemi.

Oběma svými programy – *Duchovním průvodcem* a *Manifestem Bílé lilie* (Manifestul Crinului alb), jehož tvůrci byli mladí intelektuálové filozof Sorin Pavel, archeolog Ion Nistor a právník Petre Marcu-Balș, později známý pod pseudonymem Petre Pandrea<sup>6</sup> – se zmíněná generace prohlašuje za apolitickou, vymezuje se negativně vůči „kosmopolitní“ generaci „osmačtyřicátníků“ i Omladině, odsuzuje nekritické přejímání všeho francouzského a hlásí se k tradici rumunského pravoslaví. Sází na vlastní, nezprostředkovanou zkušenost, na prožitek (rum. *trăire*), existenciální dobrodružství, na kulturu a duchovnost. Ne náhodou označil Ionescu danou generaci, jejíž nesmiřitelné postoje vůči „starcům“<sup>7</sup> vycházejí z naléhavé potřeby zbavit rumunskou kulturu provinčnosti a sladit ji s evropskými hodnotami, za generaci „otcovraždou“,<sup>8</sup> přičemž sám se na této otcovraždě podílel (viz dále, v souvislosti s Ionescovou knihou *Ne*).

### 2.3 Sdružení Criterion

Po vzoru kulturních spolků mladých intelektuálů hlásajících apolitičnost, jako bylo *Intelektuální sdružení* (Gruparea intelectuală) či *Forum*, dospěl výkvět generace '27 k přesvědčení, že již nazrál čas k tomu, aby volná výměna názorů, k níž mezi jejími příslušníky docházelo, mohla oslovit i širší veřejnost a pomohla rumunské kultuře se emancipovat. Tak se pod vedením literárního kritika, esejisty a novináře Petra Comarnesca (1905-1970) dne 25. května 1932 ustavilo v Bukurešti Umělecké, literární a filozofické sdružení Criterion (Asociația de arte, literă și filosofie Criterion). Sdružení, rozdělené do sekcí filosofické, divadelní, výtvarné, literárněkritické a filmové, si vytyčilo kulturní program založený na „nové duchovnosti“, již oproštěné od těch

<sup>6</sup> Vyšel v časopise *Gândirea* roku 1928.

<sup>7</sup> Tato kategorie podle Emila Ciorana zahrnuje každého, komu je nad třicet let.

<sup>8</sup> IONESCU, Eugen. În loc de cronică literară, Despre ‚generația în pulbere‘. In *Război cu toată lumea*, București: Ed. Humanitas, 1992, s. 94.

nejostřejších výpadů proti „starcům“ a definované jako syntéza mezi převládajícími tendencemi různých generací.

„Říkali jsme si, že v rozvinuté kultuře mohou být zastoupeny všechny myšlenkové směry. Cítili jsme se dost silní na to, abychom se už nemuseli bát střetů s ideologiemi a systémy neslučujícími se s naším vlastním přesvědčením. Také jsme cítili, že kulturní provinčnost překonáme jen tehdy, zbavíme-li se komplexů méněcennosti a dětinských obranných mechanismů, které jsou vlastní každé malé kultuře. Jakmile jsme uvěřili v tvůrčí možnosti rumunského ducha – a většina z nás v ně, třebaže z různých důvodů, uvěřila – přestali jsme se obávat ‚neblahých vlivů‘ nebo ‚podvratných myšlenek‘. Také jsme se cítili dospělí a nestrpěli jsme, aby nás někdo okřikoval: ‚Nezahrávejte si s ohněm!‘, protože jsme věděli, že je takové varování zbytečné.“<sup>9</sup>

Na důkaz své apolitičnosti pořádá Criterion na podzim roku 1932 dvakrát týdně dva souběžné cykly přednášek a diskusních fór, nazvané *Současná rumunská kultura a Idoly*, na nichž vystupují zastánci nejrůznějších myšlenkových proudů, rokuje se o Leninovi, Gándhím i Mussolinim, Freudovi i Krišnamurtím, André Gidovi i Paulu Valérym, Gretě Garbo i Charlie Chaplinovi, Bachovi i Mozartovi, o současném rumunském románu, divadle a eseji, o filosofii i výtvarném umění. A mezi přednášejícími se na téže tribuně sejdou třeba komunisté Lucrețiu Pătrășcanu a Belu Silber, novopečený příslušník Železné gardy Mihail Polihroniade a neutrální Mircea Vulcănescu, přičemž ze sálu Pătrășcanovi oponuje socialista austromarxistického zaměření sociolog Henri H. Stahl... Stranou nestojí ani Eugen Ionescu, ačkoli členem Criterionu nebyl,<sup>10</sup> svou špetkou do mlýna přispěje přednáškou o humoru v díle Marcela Prousta a posléze se zúčastní i symposia, konaného od 8. února do 4. května 1933 v rámci posledního přednáškového cyklu *Tendence*, symposia na téma *Literatura jako osobní zpověď a literatura subjektivní*.

Volná výměna názorů se už na podzim roku 1932 stala trnem v oku policii, která sdružení podezírá z kryptokomunismu, a situace se ještě více vyhrotila v únoru 1933 po stávce v železničních dílnách Grivița, jež byla považována za předehru k bolševické revoluci. V zemi byl vyhlášen výjimečný stav a veškerá veřejná shromáždění byla zakázána. Několik komornějších setkání Criterionu se ještě uskuteční (viz výše) v sídle Obchodní akademie poté, co zástupci sdružení ujistí ministra vnitra Iona Mihalacheho,

<sup>9</sup> ELIADE, Mircea, *Cit. d.*, s. 253.

<sup>10</sup> Viz ORNEA. Zigu, „Războinicul Eugen Ionescu“. In *Medalioane*. Iași: Institutul European, 1997, s. 147-148.

vylekaného policejními hlášeními, že se jich nezúčastní „ani fašisté, ani komunisté, nýbrž intelektuálové“. <sup>11</sup>

Pod tlakem vyostřující se mezinárodní i vnitropolitické situace – zavraždění liberálního ministerského předsedy I. G. Duce Železnou gardou – však dochází k polarizaci i v řadách členů Criterionu a vyvěšovaná apolitičnost tak záhy vezme za své. Posledním veřejným kolektivním vystoupením, konaným pod hlavičkou Criterionu, je *Salon 1933*, výstava uspořádaná v únoru 1934 v bukurešťské síni Dalles. Zúčastní se jí malíři zvučných jmen, jako je Mac Constantinescu, M. H. Maxy, Marcel Iancu, Petre Iorgulescu-Yor, Margareta Sterian, Micaela Eleutheriade, Henri H. Catargi, Lucia Bălăcescu a další, někteří židovského původu.

„Pravice a levice budoují na troskách svobody,“<sup>12</sup> povzdechne si o tři roky později Emil Cioran, přestože vlastní publikační činností nástupu krajní pravice sám připravoval půdu. V uvedeném článku nicméně dochází k závěru, že zvolit si jednu z obou extremistických doktrín předpokládá nejen zřici se myšlenky na svobodu, ale též konec konstruktivního dialogu neboli premis typických pro demokratický systém. Tím samozřejmě podobnost mezi oběma hlavními orientacemi nekončí, obě si osobují samospasitelné poslání v boji za zrušení demokracie a nastolení společnosti očištěné od všech „nežádoucích živlů“. Legionáři Cornelia Zelei Codreana a další představitelé extremistické ideologie volí očištnou strategii na základě rasových kritérií, již padnou za oběť především Židé, a hlásají ideologii, pro niž je příznačná mystičnost, diskriminace a pohrdání jakoukoli demokratickou myšlenkou. Pro krajní levici je zase při plánované očiště i společnosti rozhodujícím hlediskem třídní příslušnost.

Přes relativně krátké působení ve veřejném prostoru se dá říci, že generace '27 v souvislosti s požadavkem modernizace rumunské společnosti svými kulturními podniky a veřejnými vystoupeními vlastně poskytla vůči liberalismu alternativní ideologii. Klíčovým pojmem, který se v publicistice příslušníků dané generace téměř obsedantně vrací, je pojem „revoluce“, oproštěný od jakékoli politické konotace, pojem, kterým se vyjadřuje nutnost nového začátku, rozhodný odpor vůči minulosti a potřeba osvojit si novou identitu, jež má v určitém slova smyslu nadčasovou platnost.

---

<sup>11</sup> Blíže viz heslo „Criterion“, in *Dicționarul general al literaturii române* (C-D), Univers Enciclopedic: București, 2004.

<sup>12</sup> „Renunțarea la libertate“. *Vremea*, București: Vol. X, nr. 480, 21. martie 1937.



Když budoucí autor *Plešaté zpěvačky* roku 1945 rekapituluje osud své „domýšlivé“ generace, mluví o její politizaci jako o přeběhnutí ke krajní pravici, včetně bývalých komunistů (Haig Acterian, Mihail Polihronide), a naznačuje, že generace Criterionu se rozdělila na dva tábory: krajní pravici a krajní levici. Pozdní svědectví exilového historika umění Ionela Jiana (1905-1993) z počátku 90. let minulého století nicméně podává odstíněnější obraz: v Criterionu se podle něho postupně utvořily následující skupiny: krajní pravice, jež zamířila do řad Železné gardy (Mihail Polihroniade, Haig Acterian, Alexandru Christian Tell, Marietta Sadova aj.); nacionalistická pravice, která sice nezacházela až do krajnosti, ale přijala za své postuláty Nae Ionesca (Mircea Eliade, Constantin Noică, Mircea Vulcănescu); střed (Mihail Sebastian, Petru Comarnescu) a krajní levice (Belu Silber, Alexandru Sahia, Nicolae Cristea). Obraz dokresluje Marta Petru v článku *Generace roku '27 mezi holocaustem a gulagem*.<sup>13</sup> Její záběr je širší, neomezuje se pouze na řádné členy sdružení Criterion, nýbrž na celou generaci. Na pozicích oscilujících mezi apolitičností a demokracií pak uvádí Eugena Ionesca (apolitického až do roku 1938), Petra Comarnesca, Ionela Jiana, Mihaila Sebastiana, Alexandra Viana, esejistu Bucura Tinca, sochaře a příležitostného literáta Iona Vlasia a sociologa Antona Golopențiu.

### 3. Životní etapy a literární tvorba

#### 3. 1. Ionescu v Rumunsku

##### 3.1.1 Dětství a dospívání

Jeden z otců zakladatelů absurdní literatury, dramatik, publicista, prozaik, básník a příležitostný malíř Eugen Ionescu se narodil 26. listopadu 1909<sup>14</sup> v hlavním městě rumunské župy Olt Slatině Marie-Thérèse Ipcarové (měla řecko-francouzsko-židovské kořeny), původem z Craiovy, dceři francouzského inženýra žijícího v Rumunsku, a advokátu Eugenu N. Ionescovi.

---

<sup>13</sup> „Generația '27 între Holocaust și Gulag“, I-II. *Revista „22“*, București, anul XIV (n. 676, 677), 2003.

<sup>14</sup> Francouzská kritika od 50. let mylně uváděla rok 1912, omyl byl napraven až po vydání Ionescova *Théâtre complet* nakladatelstvím Gallimard v ediční řadě Pléiade roku 1991.

Roku 1911 se rodina stěhuje do Paříže, kde otec pokračuje ve studiu práv a připravuje se na doktorát. Rodina se mezitím rozrůstá, na svět přijdou ještě dvě děti, Marilina a Mircea (ten však umírá v pouhých osmnácti měsících na zánět mozkových blan). Soužití rodičů nebylo zrovna idylické, vzpomínky na tu dobu se E. Ionescovi vryly do paměti, poznamenaly jeho názory, postoje i literární tvorbu:

„Žil jsem mezi Francií a Rumunskem...Francouzština je můj první jazyk. Číst, psát, počítat jsem se naučil francouzsky, mé první knížky, mí první autoři jsou Francouzi. S rumunskou kulturou, jestli nějaká existuje, mi scházela především kontakt. Nejmíň nesvůj se cítím v kultuře francouzské.“<sup>15</sup>

V době vstupu Rumunska do první světové války na straně Dohody se jeho otec roku 1916 vrací do Rumunska, kde vstoupí do armády a zanechá ženu s dětmi samotnou. Budoucí spisovatel vzpomíná, že několik měsíců musel strávit v penzionu v Longjumeau u Paříže (dětský domov), kde ho matka jednou za dva týdny navštěvovala:

„Byl jsem odloučen od matky a věčně nešťastný. Nikdy jsem si nezvykl ani na odloučení, ani na společnou ložnici, ani na jídelnu, ani na nepříjemnou, dotěrnou přítomnost ostatních.“<sup>16</sup>

Matka v těžké situaci, kdy Francie je už dva roky ve válce, požádá o pomoc své rodiče a děti odešle k příbuzným do městečka Chappelle-Anthenaise v departementu Mayenne na severozápadě Francie a právě ony dva roky (1917 – 1919) považuje Ionescu za „ráj svého dětství“; v knize *Střípky deníku* píše:

„Dny i hodiny mi připadaly bezmezně dlouhé. Nedohlédl jsem jejich konce. Když mi někdo vyprávěl o příštím roce, měl jsem pocit, že příští rok nikdy nepříjde. Dokud jsem byl v Chappelle-Anthenaise, žil jsem mimo čas, tedy v jakémsi ráji.“<sup>17</sup>

V roce 1920 se Eugen i se sestrou vracejí k matce do Paříže a bydlí v malém bytě v Rue de l'Avre spolu s prarodiči. Tou dobou se otec, o němž si mysleli, že padl ve válce, vrací do jejich života a navždy ho změní. Dá se v Rumunsku rozvést, přičemž uvede irelevantní důvody, a díky protekci a podvodům se mu podaří spor o opatrovnictví dětí vyhrát. Děti se nedobrovolně vracejí (1922) do Bukurešti, kde jsou

<sup>15</sup> ELIADE, Mircea. Světlo a transcendence v díle Eugèna Ionesca. *Světová literatura*, 38, 1993, č. 3

<sup>16</sup> IONESCO, Eugène. *Střípky deníku*. Přel. Danuše Navrátilová. Praha: Argo, 1997, s. 14.

<sup>17</sup> Tamtéž, s. 12.

nuceny žít s otcem a jeho druhou ženou, Lolou, která jim činí ze života noční můru, a musí zvládnout rumunštinu, kterou nikdy nepoužívaly. Marilina je pouhý rok nato vyštována z domu a s pláčem odchází ke své biologické matce Marie-Thérèse, jež v zájmu svých dětí opouští Francii a usadí se v Bukurešti, kde si najde místo bankovní úřednice. Žijí s dcerou v chudobě, přestože otec je jako advokát dobře situovaný, avšak odmítá platit výživné. Eugen je zapsán na Lyceum sv. Sávy v Bukurešti, studuje s obtížemi, má špatný prospěch, známky z chování nevyjímaje. Doba studií na lyceu je pro něj neveselým a bouřlivým obdobím. Jeho spolužák z lavice, Emanuel Vidrașcu na stránkách časopisu *România literară* v roce 1968 vzpomíná:

„Měl více než smysl pro humor, měl smysl pro smích. Posunky i hlasem scénicky ztvárňoval některé legrační momenty, když se o přestávkách vrhal na stupínek a pořádal nám hotová představení. Smál se jako divák i jako herec, přijímal i porážku; jeho smích byl vydatný a bujarý. A přitom paradoxně divadlo nenáviděl, považoval je za konvenční a strojené, zato obdivoval film. Měl hrůzu z klišé, utíkal před banalitou, před konformním humanismem, před tím, co se mu předkládalo – nesmlouvavě a neoddiskutovatelně – ‚jako poslední slovo v dané věci‘, protože věděl, že k mnoha věcem je ještě mnoho co říct. Nenáviděl nevкус a sprostotu, nadutou pitomost, povýšeneckou drzost, špatnost a nelidskost, darebáctví a hulvátství, podbíživý, konvenční stereotyp, jakož i křečovitost umíněného individua, mnohomluvnou hloupost v lavici i za katedrou.“<sup>18</sup>

Literární kritik a historik Eugen Simion o Ionescovi jako adolescentovi napsal, že byl ovládán dvěma komplexy:

„Ionescu se necítí dobře nikde a domnívá se, že kdyby byl Francouz, byl by geniální. Komplex, který ho provází a bude se odrážet v jeho následující literární tvorbě, je oidipovského typu: vztahy s otcem, advokátem Eugenem N. Ionescem, symbolem utlačovatelské autority, a o něco později i státu... Ionescu se nikdy o Rumunech nevyjadřoval příliš lichotivě: ‚Rumun je ostatně v každodenním životě líný, v poezii lyrický a v politice lhostejný,‘“ píše roku 1934 v periodiku *Vremea*.“<sup>19</sup>

Roku 1927 Ionescu debutuje básní *Copilul cu clopoștele* (Dítě se zvonečky) na stránkách literárního časopisu *Lycea sv. Sávy*, v němž později uveřejní ještě další

---

<sup>18</sup> *România literară*, București, n. 1, 1968, s. 4-5; přetištěno v *Caiete critice*, n. 10-11-12 (264-265-266), 2009, s. 68-69.

<sup>19</sup> Cit. podle GONGONARU, Daniel. „Eugen Ionescu, adolescentul vagabond: ‚Mai bine să fii jidovit decât tâmpit‘“. *Adevărul.ro*, 6. 12. 2014.

básnické pokusy (*Crinii, Copacii, Bujorii albi, Elegie – Lilie, Strom, Bílé pivoňky, Elegie*). Stane se tak v době, kdy další rozhořčený mladý intelektuál, budoucí spisovatel a religionista světového formátu Mircea Eliade vydává kritickou stat' *Duchovní průvodce*, kde ve jménu mladých intelektuálů nemilosrdně účtuje s veškerou domácí literární tradicí a v článku *Anno Domini* své vrstevníky nabádá, aby žili, jako by to byl jejich poslední rok života, a v něm ať se pokusí „udělat všechno“. Další velký myslitel, filozof Emil Cioran, v článku *Zločiny starců* prohlašuje, že „jedinou záchranu skýtá bartolomějská noc v řadách jistých stařešinů“. Oba výše jmenovaní bouřliváci zdůrazňují autentičnost v literatuře a umění obecně, hlavně existenciální prožitky jednotlivce, jež jsou pro ně nositeli základního gnoseologického významu.

Ionesco se však vymezuje nejen vůči „zavedeným“ autorům a rumunské literární tradici vůbec, nýbrž i vůči avantgardě. U současného románu, který je zřetelně ovlivněn André Gidem (1869-1951), popírá princip autentičnosti všech těchto – dle jeho názoru – pseudoděnkových záznamů. Snaží se vymanit z dobových literárních postupů a doktrín, ve kterých spatřuje jen další konvence a předsudky. V jeho názorech, jak sám po letech přiznává, je i mnoho mladistvého vzdoru, pozérství, recese i šaškovství. Jeho literární soupeřníci ho vídají v bukurešťských kavárnách s šerpou, kde je napsáno „Já, Eugen Ionescu, jsem ve válce s celým světem“. S hrůzou se někdy poznává v druhých, pak popírá sám sebe, protirečí si. Již tehdy se u něj objevuje strach z toho, že se někomu podobá, že se nějak zařadí ke stádu, že bude jako ostatní, což je předobrazem obecného zestádnění člověka v *Nosorožci*.

Konflikty s profesory na lyceu se mezitím zостřují a na jaře roku 1928 musí mladý Eugen Ionescu Lyceum sv. Sávy opustit, maturitní zkoušku složí později v Craiově. Časem dojde k nevyhnutelnému střetu s otcem a po bouřlivé hádce z otcovského domu odchází. Na otce vzpomíná ve *Střípcích deníku*, takto:

„Když jsem studoval na gymnáziu, chodíval za mnou do pokoje otec, aby se podíval, zda si dělám úkoly, nebo aby mi cosi vytkl. Vstal jsem a díval se, jak mi všechno přehrabuje: zásuvky, knihy. Otvíral mi sešity, nahlas četl můj nejtajnější deník, mé verše. Byl rudý vzteky, vztekal se stále víc, hrubě mě urážel“.<sup>20</sup>

V letech 1929-1933 Ionescu junior navštěvuje přednášky na právnické a filozofické fakultě Bukurešťské univerzity, kde získá bakalářský titul z francouzského

---

<sup>20</sup> IONESCO, E. *Střípky deníku*. Argo: Praha, 1997, s. 41.

jazyka a literatury. Působí jako lektor francouzštiny na několika středních školách v Bukurešti i na venkově. Bydlí v porůznu v zařízených pokojích a vydělává si hodinami francouzštiny. Pesimismus a nejistota, co bude zítra, ho svírají čím dál více:

„Čas nevyhnutelně plynul, ráno špelo vpřed. Budíval jsem se jako odsouzenec na smrt, kterého mají oběsit. Nosil jsem na ramenou pomyslné břemeno, jehož tíhu jsem fyzicky pocíťoval. Kde mám vzít sílu na to žít ve světě, v němž jsem tak jasně spatřoval bídu, na tomto světě, který se pro mne rovnal smrti?“<sup>21</sup>

kladl si Ionescu řečnickou otázku v deníku z té doby.

Zúčastní se několika přednášek Filippa Tommase Marinettiho o futurismu a avantgardě, čte *Estetiku* Benedetto Croceho. Na studiích potkává své celoživotní přátele a soupeřníky: budoucího religionistu Mirceu Eliada (1907-1986) a budoucí filozofy Constantina Noicu (1909-1987) a Emila Ciorana (1911-1995). O té době, vyznačující se nástupem krajně pravicové Železné gardy, nesmlouvavě se deroucí k moci, později napsal:

„...profesoři na fakultě, studenti, intelektuálové byli fašisti, vstupovali do Železných gard, jeden po druhém...(…) Scházeli jsme se, bylo nás asi patnáct, scházeli jsme se, diskutovali, hledali jsme argumenty proti nim... Pak občas jeden z nás řekl: ‚Já s nimi samozřejmě ve všem nesouhlasím, ale v některých věcech, například – Židi...‘. A to už byl příznak – tři týdny, dva měsíce nato z něho byl fašista. Zachytilo ho ozubené kolo, připustil všechno, proměnil se v nosorožce.“<sup>22</sup>

### 3.1.2 Počátky literární tvorby

Roku 1928 Ionescovi v literárně-uměleckém avantgardním časopise *Bilet de papagal* (Papouškovy planety), vedeném známým básníkem Tudorem Arghezim (1880 – 1967), kam později píše zejména literárněkritické eseje, uveřejní několik básní. Od roku 1929 spolupracuje s periodiky různorodého zaměření: některé avantgardní, jiné tradicionalistické, např. *România literară*, *Convorbiri literare*, *Linia dreaptă*, *Ultima oră*, *Viața literară*, *Rampa*, *Epoca*, *Universul literar*, *Familia* a mnoho dalších.

<sup>21</sup> IONESCU, E., „Pagini dintr-un jurnal pierdut“, in *Caiete critice*, č. 10-11-12 (264-265-266), 2009, s. 68.

<sup>22</sup> IONESCO, Eugène. *Židle*. Přel. Vladimír Mikeš, Praha: Národní divadlo, 1992, s. 9.

Uveřejňuje články, literární a výtvarné kritiky, eseje, básně a úryvky románu, jež podle mnoha vykladačů Ionescova díla jasně předznamenávají myšlenky, obsažené v jeho divadelních hrách po roce 1950.

Básně, vydávané původně časopisecky, byly roku 1931 shrnuty do sbírky nazvané *Elegii pentru ființe mici* (1931, Elegie za malé tvory), v níž ožívají drobné neživé předměty, hračky a loutky, to vše je líčeno jakoby naivním, dětským způsobem, jenž je však prodechnutý životní teskností a osamělostí. V básních se skrývá metafyzický motiv člověka coby loutky v rukou skrytých bohů.

Francouzská kritika (Philippe Sellier) spatřuje ve sbírce ohlasy na francouzského básníka a prozaika Francise Jammese (1868-1938), jehož básně jsou psány svěžím a zdánlivě prostým způsobem, a belgického symbolistního básníka, dramatika a esejistu Maurice Maeterlincka (1862-1949), zatímco rumunští vykladači (Ion Vartic) provedli podrobnější analýzu a našli spojitost mezi touto poezií, jež je „záměrně neobratnou a dětinskou“, „postrádající jakoukoli technickou a literární zručnost“, a vizí gigantického „loutkového divadla v rukou Boha“, v němž Ionescu „byl už od počátku pověřen být božím šaškem, metafyzickým kejklířem“, jehož drama „není estetické, nýbrž ontologické“. Celý vesmír je vměstnán „do krabice na loutky“. Zdá se nicméně, že křehký rukopis těchto básní z roku 1931 nebyl oceněn ani dobovou kritikou (např. Șerban Cioculescu příslušné básně nazývá „literárním pimprlovým divadlem“<sup>23</sup>), ani některými z pozdějších vykladačů, jmenovitě Gelu Ionescu, kteří mluvili o jejich „skromném významu“.

V Rumunsku vyšla roku 1991 pod názvem *Eu* (Já) kniha zahrnující Ionescovou původní literární tvorbu v rumunštině. Poměrně útlý svazek obsahuje sbírku *Elegii pentru ființe mici*, krátkou prózu, zlomek románu, úryvky z deníku, paličský esej *Viața grotescă și tragică a lui Victor Hugo* (Groteskní a tragický život Victora Huga) a jednoaktovou hru o čtyřech výjevech *Englezește fără profesor* (1943, Angličtina pro samouky), jež byla předobrazem slavné absurdní hry *Pleșată zpěvačka* (*La Cantatrice chauve*, 1950), s komentářem právě výše zmíněných literárních kritiků Iona Vartica a Șerbana Cioculesca. Svazek *Eu* do českého jazyka přeložen nebyl, ale tři krátké prózy

---

<sup>23</sup> CIOCULESCU, Șerban. „Elegii pentru ființe mici“, *Adevărul*, București, 1932, 14 772.

v něm obsažené můžeme najít v překladu Jiřího Našince v útlém svazečku *Neznámý Eugen Ionescu/ Neznámý Eugène Ionesco*<sup>24</sup>.

První krátká próza v této publikaci, nazvaná *Fantomele* (Přízraky), vyšla poprvé v roce 1936 v časopise *Familia* (Rodina) jako zlomek připravovaného románu, ten však nebyl nikdy dokončen. Už tento úryvek předznamenává témata Ionescových her z pozdějších let: vyprázdňenost slov odtržených od věcí, nahořklou grotesknost každodenního života, silnou úzkost vyvolanou strachem ze smrti a konečnosti věcí, s níž se autor nedokáže smířit, ať se snaží sebevíc.

Druhá v pořadí je povídka *Emil îndrăgostit* (Zamilovaný Emil), jež byla otištěna ve stejném časopise o rok později. Můžeme v ní nalézt obdobné téma jako v románu Garabeta Ibrăileana *Adéla* (1933): Ústředním tématem je podrobné zkoumání neopětované, spíše platonické lásky nepřilíš pohledného a průbojného mladého muže, který dochází k poznání, že štěstí v milostném vztahu lze vykoupit jen stonásobným utrpením:

„I ty velké hvězdy nebyly nic jiného než nejskvostnější květy smrti, dcery tmy. Světlo pohltí temnota. Kulisy se zhroutí, naše láska pomine. Byla to vzácná kosmická slavnost, trvající jediný den. Věděl jsem, že se tahle noc nevrátí, že právě prožívám prchavý zázrak.“<sup>25</sup>

*Jurnalul la șaisprezece ani* (Deník šestnáctiletého) jsou zápisky z let 1925-1926, plné pochybností mladého gymnazisty. Odráží se v něm sebevědomé přesvědčení mladých intelektuálů z nově nastupující generace (do níž patřili např. Mircea Eliade, Emil Cioran a Mihail Sebastian), že právě oni dokáží velké věci. – „*Je však jisté, že budu jedním z největších spisovatelů v dějinách lidstva.*“ Nepřehlédneme-li paralelu s první Eliadovou knihou, jež zůstala bezmála šedesát let v rukopise, *Romanul adolescentului miop* (Román krátkozrakého mladíka, 1924), získáme výpověď o prožívání pochybností intelektuálů téže generace, u Ionesca však poznamenané větší skepsí:

„Nějakou dobu už tedy hrajeme truchlivou komedii, mluvíme o věcech, v které už nevěříme, přetvařujeme se, předstíráme život, kterým už nežijeme, zaniklou víru; obelháváme se, každý tak dobře ví, že tomu druhému lže, vysmívá se sám sobě

---

<sup>24</sup> VALENTOVÁ, Libuše – NAŠINEC, Jiří. *Neznámý Eugen Ionescu/Eugène Ionesco*. Praha: Česko-rumunská společnost, 2004.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 29

„genialitě“ toho druhého a pohrdá jím, pohrdá sám sebou!“<sup>26</sup>

Další drobná próza ze svazku *Eu, Fragment dintr-un roman* (Zlomek románu), vyšla v překladu Jiřího Našince v revue *Světová literatura*, 2/1992 při příležitosti autorových osmdesátin.

### 3.1.3 Literární kritika

Mnohonásobně větší pozornost na sebe strhla o tři roky po *Elegiích* sbírka literárněkritických esejí s provokativním názvem *Nu* (Ne, 1934) a podtitulem „Nepravé pojednání o literární kritice“, kde Ionescu vyjádřil svou skepsi o úloze literatury a umělecké kritiky vůbec. O všeobecné pobouření se postaraly s vervou napsané nonkonformní a ve značné míře neuctivé soudy nad tou dobou uznávanými spisovateli, jako byli například Tudor Arghezi, Camil Petrescu, Ion Barbu, Hortenzie Papadat-Bengescová nebo Mircea Eliade. Nekompromisním mladým kritikem nebyli ušetřeni ani čelní představitelé literární kritiky: Eugen Lovinescu, Șerban Cioculescu, Petru Comarnescu, Pompiliu Constantinescu (Ionescuv bývalý profesor z Lycea sv. Sávy) či George Călinescu. Posledně jmenovaný po několika letech okomentoval sbírku esejů takto:

„Eugen Ionescu se postavil proti nejlepší současné literatuře svým ohromujícím ‚Ne‘..., ve skutečnosti však autor není přehnaně negativistický, neboť si dovolil jen několik připomínek, jež ohlašují polemický talent vládnoucí čilým, jakoby francouzským perem...“<sup>27</sup>

Je však překvapivé, že cílem ironických poznámek nejsou jen nositelé modernistických idejí v rumunské literatuře, nýbrž i vybrané příklady z cizích literatur. Autorovy kritické soudy jsou poplatné koncepci, podle níž je třeba hledat pravou hodnotu v dílech autorů prověřených časem, např. u Goetha, Racina či Dostojevského. Je velmi obtížné vyvodit, podle jakého vodítka by se vlastně měla utvářet rumunská literatura, která by byla schopna obstát ve zkoušce časem, když jména, jež Ionescu zmiňuje častěji, patří tvůrcům, jako je romanopisec a esejista Marcel Proust, spisovatel a

---

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 36

<sup>27</sup> VALENTOVÁ, Libuše – NAŠINEC, Jiří. *Neznámý Eugen Ionescu/Eugène Ionesco*. Praha: Česko-rumunská společnost, 2004, s. 6.



filozof Miguel de Unamuno y Jugo nebo literární kritik, romanopisec a novinář Giovanni Papini, mezi nimiž není na první pohled patrná žádná spojitost, a jediným rumunským románem, který v Ionescových očích obstojí, je *Výbuch hněvu* (Răscoală, 1932, č. 1974, 1984) Livia Rebreana.

Z esejí shrnutých do svazku *Nu* vyplývá, že mladý, rozhořčený kritik se neztotožňuje ani s avantgardou. Ostatně dlouhodobé a cílené výpady vůči básníkovi Tudoru Arghezimu přicházejí v době, kdy ho rumunské avantgardní časopisy umisťují na roveň futuristy F. T. Marinettiho a dadaisty Georgese Ribemonta-Dessaignese. Je také příznačné, že v letech, kdy byly uvedeny výstavy abstraktního umění Vasilije Kandinského, Oskara Kokoschky nebo Andrého Massona, jež byly přijaty s velkým ohlasem především pro výraznost barev, se Ionescu jednoznačně vyslovuje proti takovému „kacířství barvy vůči barvě“. Na stránkách sbírky esejí *Ne* nenajdeme ani náznak solidarity se spisovatelem jeho generace. Způsob, jakým komentuje autobiografický milostný román Mircei Eliada *Maitreji*<sup>28</sup> a ironické odkazy na některé mladé intelektuály Eliadova významu, tedy Emila Ciorana, Petra Comarnesca či I. I. Cantacuzina, jsou v tomto ohledu důkazem absence jakýchkoliv skrupulí. Velmi výmluvná je autorova nedůvěra ve funkci literární kritiky:

„Nemůže být pravda, co říká kritik, protože literární díla posuzuje podle libovolných kritérií, jež mohou být ostatně po libosti vzájemně zaměňována, a literární realitu postihuje jednotvárně, zevně a nepodstatně, protože – není-liž pravda? – axiomaticky vzato, podstatu literárního díla vytušit nemůže. Kritik určuje rámce platné pro nekonečný počet obsahů [...]. Avšak rámec platný pro více obsahů je vlastně neplatný. Jakýkoli kritický soud je planý, smyslu zbavený.“<sup>29</sup>

O pár stran dříve před touto „obžalobou“ se Ionescu uchýlil k názorné ukázce, jež byla de facto důkazem, že dle jeho názoru literární kritika postrádá jakoukoliv platnost: napsal dvě recenze románu *Maitreji* Mircei Eliada s protikladnými závěry.

Skvělé slohové cvičení, v němž je onen paradox vyjádřen s humorem, definoval literární kritik George Călinescu v jedné ze svých knih jako „uličnické“. Ačkoli je nejčastěji používán onen „uličnický“ tón, autor se zabývá závažnými problémy, nejde o pouhé vtípkování o některých jevech v soudobé rumunské literatuře. Najdeme tu

---

<sup>28</sup> Autobiografický milostný román, jenž konfrontuje evropskou a indickou mentalitu.

<sup>29</sup> Academia română: *Dicționarul General al Literaturii Române*. vol. III (E-K). București: Univers Enciclopedic, 2005, s. 619.

uštěpačné poznámky k situaci v domácí literární tvorbě, která se „věčně ohlíží po cizích vzorech“, a drží se toho, že „ponaučení ze Západu by měla být otevřeně a bezvýhradně přijata“. Bez slabosti v podobě entuziasmu, ale i bez slabosti v podobě vzpoury, „bez absence sebedůvěry, je třeba, abychom pokračovali v učení“.

S heslem, které vybízí k zamyšlení: „Prozatím stačí, abychom byli natolik ‚osmačtyřicátníky‘ (pașoptiști),<sup>30</sup> jak to jen jde. A co se týče naší autentičnosti, nedělejme si žádné starosti, jelikož ta buď vznikne, anebo ne – pokud to chce ona, ne když to chceme my – z neautentičnosti, neboť mínus a mínus dává plus.“

V podstatě se zdá, že autor má blíže ke konzervativnímu pohledu, jelikož samotné přijetí cizích vzorů neučiní národní literaturu vyspělejší a modernější. Implicitně trvá na nutnosti vytvořit klima, mentalitu příznivou pro převzetí jakéhokoli druhu předlohy, jinak by hrozilo, že výsledek bude směšný. Neváhá svá tvrzení ilustrovat jmény některých kolegů své generace („Paul Costin Deleanu je hotový Berďajev, Emil Gulian je Léon-Paul Fargue, Mircea Eliade je Papini“), přirovnání, jež – aby vynikla celá jejich komičnost – dává vedle Heliade-Rădulescových<sup>31</sup> („Jenăchiță Văcărescu je lepší než Goethe, Bolintineanu než André Chénier“), které záměrně vytrhává z kontextu.

Vykladači toto „popiračské“ dílo z roku 1934 dávají do souvislosti s tehdy panujícím skepticismem ohledně významu literatury jako takové, kterou bylo možné vysledovat u mnoha dalších tehdejších autorů. W. D. Lange Ionesca příznačně pojmenoval „osamělým poutníkem“, protože nepatřil do žádného literárního hnutí své doby a k mnohým se vyjadřoval s neskryvanou ironií. Na druhé straně jiní vykladači oprávněně vysledovali v Ionescově tvorbě před francouzským exilem ozvuky rumunské moderní literatury – od Alexandra Macedonského, Tudora Argheziho či Iona Barba k Mateii I. Caragialovi, Mirceovi Eliadovi a překvapivě i ke Garabetu Ibrăileanovi, již byli jmenováni v souvislosti Ionescovými básněmi a prózami z let třicátých. Komise, které předsedal Tudor Vianu, mu za sbírku esejů *Ne* udělila cenu Editurii Fundațiilor Regale pro mladé, začínající spisovatele.

---

<sup>30</sup> Generace 48' nazvaná podle revoluce v roce 1848 – usilovala o vlasteneckou a společensky angažovanou tvorbu.

<sup>31</sup> Ion Heliade-Rădulescu (1802 - 1872), všestranný kulturní činitel, generační vůdce hnutí „osmačtyřicátníků“.

Ionesco o *Ne* po více než padesáti letech napsal:

„Ty stránky, které vznikly před více než půlstoletím, byly výplodem rozhořčeného výrostka, což vysvětluje jejich často neoprávněnou prudkost i paradoxy, občas přehnané. Ta kniha, napsaná proto, aby bojovala s autory a společnostmi, kteří měli jen ty nedostatky, jež jsou vlastní všem spisovatelům a kterékoli literatuře, ukazovala v příznivém světle dobu, která se v tuto chvíli jeví jako neobyčejně svobodná a na niž obyvatelé současného Rumunska pohlížejí s nehlubší nostalgií, a téměř ji rehabilitovala. Avšak až na nějaké ty neobratnosti a pár krátkých spojení všechno, co bylo tehdy řečeno, jsem říkal a psal i nadále – v podobě hlubších, potažmo duchaplnějších výroků – po celý svůj život a nerozpakoval bych se to říci i dnes.“<sup>32</sup>

Ostatní Ionescova rumunsky psaná publicistika, rozptýlená v meziválečném literárním tisku a s odstupem zhruba šedesáti let shrnutá do dvou svazků pod názvem *Ve válce s celým světem*<sup>33</sup> je poměrně rozmanitá: zahrnuje články a eseje, knižní recenze, rozhovory, odpovědi na různé ankety, divadelní a výtvarné kritiky i deníkové záznamy. Jedním z témat, které autora věčně zaměstnávají, je úděl literatury, akt psaní jako takový a mechanismy tvůrčího procesu. Snaží se především zjistit, v čem tkví specifická literatura a umění vůbec, přičemž největší důraz klade na estetickou stránku díla, neboť estetické v jeho pojetí má nezaměnitelnou schopnost osvobodit, očistit, uvádět čtenáře, diváka či posluchače v soulad se sebou samým, s jeho nejvlastnějším, hlubinným já.

Mnoho Ionescových článků z meziválečného období je laděno polemicky. Autor si nebere servítky a podobně jako ve slavné knize *Ne!* leckdy zpochybňuje i samou existenci rumunské kultury či rumunské literární tradice, např. v článku *O literární kritice a teorii*. Takovéto paličské soudy však vyslovuje nejspíš ne proto, aby šokoval, ale spíše z naléhavé potřeby změnit stav věcí, který považuje za neudržitelný. Články rozptýlené v meziválečném tisku obecně spojuje spontánnost, verva, obrazoborecký duch, ale nechybí v nich ani lyrické či metafyzické ozvuky.

Ionescovy dobové recenze prozrazují nepopíratelný talent vykladače literárního textu, jejich příznačným rysem je britkost kritického soudu a pozornost věnovaná vztahu mezi textem a čtenářem. Autor se snaží odhalit, v čem spočívá specifická literatura a umění, jeho literárnost. Nejčastěji se pokouší vymezit prostor literárního textu, odlišit jej

<sup>32</sup> IONESCU, Eugen. *Nu*. București: Humanitas, 1991, předmluva, s. 7.

<sup>33</sup> IONESCU, Eugen. *Război cu toată lumea*, 1-2, București: Humanitas, 1992.

od prostoru, který v díle zaujímá etika, společensko-historický kontext, psychologie apod., a prosazuje tím takové pojetí literatury, v níž je směrodatná zásada autonomie estetická.

### 3.1.4 Cesta do exilu

„Odedávna mě trápila nutková potřeba utéci; město, ve kterém bydlím, k němuž jsem připoután, mi připadalo nejošklivější, nejfádnejší ze všech; věčně mě vzpružovala potřeba pošlapat veškerá přátelství, zpolíčkovat tváře, které jsem vídal už příliš mnoho let...“<sup>34</sup>

Koncem třicátých let se Ionescu veřejně staví proti fašistické ideologii krajní pravice vzniklé z Legie archanděla Michaela (Legiunea Arhanghelului Mihail), založené roku 1927, která se posléze – v roce 1931 – mění na Železnou gardu (Garda de Fier), hnutí výrazně antisemitské, antidemokratické, vzývající kult síly a smrti. „Ohrožena je nejen naše fyzická existence, ale i náš morální život, naše dějinná existence, naše hodnoty, naše tradice, naše kultura.“<sup>35</sup> Nakolik mu ležel na srdci nejen osud Rumunska, nýbrž i celé Evropy, výmluvně ilustruje příhoda z roku 1938. Po obsazení Sudet Hitlerem byl Ionescu tak zdrcen, že majitelka hotelu v Rue de Sommerand, kde tehdy manželé Ionescovi bydleli, žasla: „Ježíšmarjá, pane Ionescu, já myslela, že jste Rumun, nevěděla jsem, že jste Čech.“<sup>36</sup>

Se svou budoucí manželkou, tehdejší studentkou filozofie Rodicou Burileanovou<sup>37</sup>, dcerou Mihaila Burileana, který vede periodikum *Ordinea* (Řád), se Ionescu oženil dva roky předtím – 8. července 1936. Bohužel téhož roku mu zemřela matka na mozkovou příhodu. Ionescu mezitím pracuje jako učitel francouzštiny ve městě Cernavodă, později v teologickém semináři v Curtea de Argeș a na Lyceu sv. Sávy v Bukurešti a kromě toho se zabývá literární a divadelní kritikou. Později přechází na ministerstvo školství, kde řídí odbor zahraničních vztahů. V roce 1938 obdrží od

---

<sup>34</sup> xxx. *Centenar Eugen Ionescu*. Caiete critice Nr. 10-11-12/2009 [online]. București: Ed. Expert, 2009, s. 3.

<sup>35</sup> IONESCO, Eugène. *Présent passé, passé présent*. Paris: Gallimard, 1968, s. 138.

<sup>36</sup> Cit. podle IONESCO, Marie-France. *Portretul scriitorului în secol. Eugène Ionescu, 1909-1994*. București: Humanitas, 2003, s. 48.

<sup>37</sup> Jejich manželství bude trvat dalších 58 let, tedy až do Ionescovy smrti v roce 1994. (Eva Uhlířová v doslovu k Ionescovým *Hrám* mylně uvádí, že autor *Plešaté zpěvačky* se oženil s Čiňankou)

Francouzského institutu v Bukurešti stipendium a odjíždí do Paříže s cílem dokončit doktorskou práci - *Le Thème du péché et le thème de la mort dans la poésie française depuis Baudelaire* (Téma hříchu a smrti ve francouzské pobaudelaistrovské poezii), nikdy ji však nedokončí. Načas se vrací do Chapelle-Anthenaise, navštěvuje kroužek kolem časopisu *Esprit*, je v kontaktu s redaktory z periodika *Cahiers du Sud* a korespondenčně přispívá do rumunských časopisů *Viața românească* a *Universul literar*.

Po vypuknutí druhé světové války žije v tehdy neokupované Francii, v roce 1940 je v rámci mobilizace povolán do Rumunska. Když v roce 1941 vstoupilo Rumunsko po boku hitlerovského Německa do války, Ionescu se marně snažil získat povolení, aby se mohl do Francie vrátit. Až na jaře roku 1942 si za pomoci přátel opatří falešné doklady a odjede i s manželkou do Francie. Usadí se v Marseille a později ve Vichy, kde ho brzy nato ministr národní propagandy jmenuje kulturním přidělcem na rumunském velvyslanectví, a pracuje jako překladatel z rumunštiny pro nakladatelství *Jean*. (Po osvobození se s rodinou přestěhuje do Paříže.)

Roku 1943 napíše v rumunštině svůj první dramatický počín – divadelní „antihru“ *Englezește fără profesor* (Anglicky bez profesora / Angličtina pro samouky). Inspirací byla Ionescovi učebnice angličtiny s tehdy používanou metodou Assimile. Ve hře použil její nesmyslný text, absurdní rozhovory, nesouvisějící věty apod. – vznikla tzv. tragédie jazyka, v níž jazyk přestává být základním nástrojem komunikace a stává se jakýmsi svévolným nástrojem o sobě, jenž zaplavuje scénu a podřizuje si všechny jednající postavy. Pro případné diváky by musel být naprosto šokující zážitek už jen fakt, že hra končí zinscenovanou všeobecnou vřavou, způsobenou rozhořčeným, běsnícím publikem, a v důsledku toho „smrtí“ dvaceti diváků. Zbytek obecenstva je častován nadávkami a následně vyhnán za pomoci policie, ředitele divadla a autora ze sálu.

Ve víru dobových událostí se o hře v zahraničí nedoslechli, byla komentována později rumunskými kritiky v souvislosti se slavnou *Plešatou zpěvačkou*, jíž předchází, sdílí s ní část replik a scénických efektů a paroduje tradiční evropské divadlo. Tato jediná Ionescova hra napsaná v rumunštině by měla být po právu nazírána nejen jako pomyslný most mezi spisovatelovým rumunským a francouzským obdobím, nebo jako varianta slavné *Plešaté zpěvačky* – Pokud by bývala byla napsána jazykem, jemuž by na západě rozuměli, našla by si beze vší pochybnosti čestné místo mezi Ionescovými hrami

z padesátých let, jež pojednávají o nemožnosti komunikace.

Jedna z postav, pokojská Mary, není jen zosobněným útokem na divadlo, které je ve své podstatě, jak se říká ve hře „policistou“, jelikož „každá hra je detektivním vyšetřováním“, jejíž rozuzlení, závěry a tajemství jsou vždy „detektivní“. Postava pokojské bývá v klasických komediích „*un raisonneur*“ (mudrlant), kdežto v tomto případě je důležitější, když se představuje jako „Sherlock Holmes“, považuje za své poslání odhalit tajemství, jež obklopuje manžele Martinovy, hlavní hrdiny „antihry“ a zničí tím jejich vymyšlené identity a biografie. Jde dost možná o předzvěst hry *Kdo se bojí Virginie Woolfové* od Edwarda Albeeho, v níž je také surový návrat s postavami vymyšleného světa nezbytným projevem rozumu, ač formou krutého žertu.

V červnu roku 1944 je Ionescu jmenován hlavním tajemníkem v oblasti kultury v rámci rumunského velvyslanectví. Přispívá k založení katedry Mihaie Eminesca v Nice a prvního lektorátu rumunského jazyka v Montpellieru. Téhož roku se manželům Ionescovým 26. srpna narodí dcera Marie-France, pro niž Ionescu napsal několik pohádek.

### 3.2 Eugène Ionesco ve Francii

První dva roky po válce jsou pro Eugena a Rodicu Ionescovi velmi těžké, např. spisovatel na čas pracuje jako dělník v továrně na barvy a manželka se z finančních důvodů vzdává některých rodinných šperků. Později pracuje jako korektor ve vydavatelství *Éditions Administratives*. Snaží se uchovat si spojení s rumunskou kulturou: pravidelně zasílá do Bukurešti literární korespondenci (poslední „Dopis z Paříže“ je otištěn roku 1946 ve *Viața românească*) a zároveň se snaží představit ve Francii rumunské autory – překládá esejistu a literárního kritika Mihaie Raleu, tvůrce moderního rumunského divadla Iona Lucu Caragiala, avantgardního spisovatele Urmuze s jeho „antiprózami“ nebo *Urcan bătrînul* (Le Père Urcan, 1934) od Pavla Dana, k níž napíše předmluvu atd. Usiluje o francouzské vydání Rebreanova románu *Ion*. Téhož roku se stává členem Kolegia patafyziky, literární skupiny, která se odvolává na tvorbu Alfreda Jarryho, autora *Krále Ubu* a vynálezce „patafyziky“. V srpnu 1944 se manželům narodí dcera Marie-France, která dodnes pečuje o otcův odkaz. Konec

vztahu mezi Ionescem a Rumunskem je jako vystřižený z jeho budoucích her. Ionescu je v roce 1946 in absentia odsouzen k několika letům vězení za článek publikovaný v časopise „*Viața Românească*“ v meziválečném období, ve kterém stylem pamfletu odsuzuje rumunské státní instituce. Spisovatelka Marta Petreu, autorka knihy *Ionescu în țara tatălui* (2002, Ionescu v otcově vlasti) píše:

„Text má povahu pamfletu, protože Ionescu dává průchod své zatrpklosti vůči meziválečnému Rumunsku, nacionalistickému a xenofobně antisemitskému. Zvláštní pozornost je udělována buržoaznímu důstojnictvu, považovanému spisovatelem za „nejhanebnější výplod rumunského hulvátství a měšťáctví.“<sup>38</sup>

V roce 1947 umírá jeho druhorozené dítě brzy po narození a o rok později mu umírá i otec. Ionescu začne pracovat na divadelní hře, která ponese název *La Cantatrice chauve*. Roku 1950 obdrží francouzské občanství, pracuje ve firmě Ripolin a později jako korektor ve vydavatelství Durieu (do roku 1955). V létě roku 1950 si zahrál roli Stěpana Trofimoviče v jevištní adaptaci Dostjevského *Běsů* v režii Nicolae Bataille, který se ještě téhož ujal i režie *Plešaté zpěvačky* na jevišti divadla Noctambules. Kontroverzně přijatou hrou tak Ionescu v roce 1950 zahájil hvězdnou kariéru světově uznávaného dramatika, kterou uzavře až bilancující *Cesta k mrtvým* z roku 1980. Na své umělecké dráze nasbíral spoustu vavříků: 21. ledna 1970 byl zvolen za člena Francouzské akademie, v roce 1984 se stal důstojníkem Čestné legie, 7. května 1989 získal Molièrovu cenu a v prosinci téhož roku byl spolu s Emilem Cioranem přijat za čestného člena Společnosti francouzských spisovatelů. Byl rovněž laureátem několika mezinárodních cen a doktorem honoris causa Newyorské univerzity a Katolické univerzity v belgické Lovani. V 80. letech se činně podílel na práci Mezinárodního výboru spisovatelů za svobodu (C. I. F. I.), který bojoval za dodržování lidských práv ve všech zemích a za svobodu vědců, spisovatelů a umělců. Na jaře 1989 předsedal porotě PEN-Clubu, která udělila Cenu svobody Václavu Havlovi.

Zemřel na infarkt dne 28. března 1994 v Paříži. Pohřební obřad, jehož se zúčastnil i poslední rumunský král Michal, se konal v rumunském kostele Svatých anrhandělů, což je jedna ze vzácných náboženských památek středověké Latinské čtvrti. Pochován byl l. dubna na pařížském hřbitově Montparnasse. Na hrobě jsou

---

<sup>38</sup> GORGONARU, Daniel. „Eugen Ionescu, adolescentul vagabond: ‚Mai bine să fii jidovit decât tâmpit‘“ [online]. *Adevărul.ro*, 6. 12. 2014.

zaznamenána poslední slova z jeho deníku: „*Modlím se. Nevím ke Komu. Doufám: K Ježíši Kristu*“ ilustrující jeho celoživotní strastiplné hledání víry.

### 3.2.1 Stav dobového divadla

Druhá světová válka otřásla hodnotovým řádem světa v samých jeho základech ještě mocněji než ta první a ve svých důsledcích výrazně ovlivnila umělecké vnímání reality. Základní pocity generace, již válka připravila o nejkrásnější léta života, působivě vyjádřila francouzská teatroložka Geneviève Serrau: „Osvětím a Hirošima byly naše černé slunce. V jejich nezvratném světle hasnou někdejší hodnoty, a jestliže dosud trochu jasu vyzařují, jsou jako mrtvé hvězdy, jejichž svit k nám přichází ještě dlouho poté, co zanikly.“<sup>39</sup>

V reakci na přestálé, slovy těžko vypověditelné hrůzy nabývá ve Francii – tradiční Mekce a Medině všech uměleckých výbojů – na důležitosti film, hlavně ten dokumentární, a z filmové techniky následně těží i divadlo, které se napříště dokáže obejít bez tradičních logických článků. Diváka už nezaráží, že se čas na jevišti smršťuje nebo naopak rozpíná, že technikou filmového střihu jej dokáže rázem přenést do minulosti či budoucnosti, že lze celistvě uchopit určitou situaci pouhým kladením obrazů vedle sebe, apod.

V bezprostředně poválečném období sice dál přežívá jako živý jevištní útvar tradiční komedie mravů, jejímž představitelem je třeba Armand Salacrou, ale o slovo se stále vehementněji hlásí filozofické, „intelektuální divadlo“, které vzniklo ve 40. letech<sup>40</sup> a předjímá nástup divadla modernistického, nejčastěji nazývaného divadlem absurdním. Určující dramatická tvorba se tak mění z divadla společenského, mravoličného v divadlo existenciální, které mapuje chování lidského jedince, postaveného tváří v tvář určitým mezním situacím.

---

<sup>39</sup> SERREAU, Geneviève. *Histoire du "nouveau théâtre"*, Gallimard: Paris, 1966, s. 24.

<sup>40</sup> Iničiátoři filozofického divadla vstoupili do literatury už před válkou nebo v jejím průběhu; Sartrovy *Mouchy* vznikly za okupace, drama *Za zavřenými dveřmi* v roce 1944, Camusův *Caligula* je z roku 1938, světla ramp však spatřil až po osvobození, v roce 1945.



Jean-Paul Sartre nebo Albert Camus nám ukazují osamělého jedince, kterého ze všech stran obklopuje ireálnost světa, „cizince“ odsouzeného k jasnozřivosti, pro něhož „peklo jsou ti druzí“. Dotyční autoři se nijak nesnaží zrevolucionizovat scénu, divadelní řeč či techniku, jejich hry jsou poplatné klasické výstavbě dramatického textu v duchu aristotelských zásad, zvolená forma jim však umožňuje přiblížit divákovi nosná témata jejich existenciální filozofie, kterou zpopularizují některá klíčová slova, jako je svoboda, zodpovědnost, angažovanost či odsudek „špinavců“ všeho druhu.

Otázky týkající se základních souřadnic lidského údělu – co je člověk?, má lidský osud nějaký smysl? kde končí realita a začíná zdání? co je svoboda a kde jsou její hranice? – si ovšem kladou všichni v té době zavedení dramatictí autoři od Jeana Anouilhe a Henryho de Montherlant až po představitele poetického divadla Jacquesa Audibertih, Pierra Richetta, Jeana Vauthiera či Georgese Schéhadého. Nejpůsobivější obraz lidského údělu v jeho zásadní tragičnosti však paradoxně dokáží uvést na scénu právě autoři divadla avantgardního, „absurdního“, třebaže se neuchylují k berličkám filozofie, morálky či mystiky více či méně dovedně zdramatizované (jako je tomu např. ve hrách Paula Claudela).

### 3.2.2. Vznik absurdního dramatu

Vlastní termín „absurdní drama“ poprvé použil britský teatrolog Martin Esslin v dnes již klasickém spise *Absurdní divadlo* (1960, *The Theatre of the Absurd*) se zjevným odkazem na známý Camusův esej *Mýtus o Sysifovi* (*Le mythe de Sysiphe*) z roku 1942.<sup>41</sup>

Ve francouzském prostředí se vedle toho užívaly termíny „antidivadlo“ a „nové divadlo“ („antithéâtre“; „nouveau théâtre“), navozující paralelu s tzv. novým románem. Jak uvádí brněnský romanista Petr Kysloušek:

---

<sup>41</sup> „Camus hovoří o třech osobách ‚dramatu‘; o mně, světu a absurditě. Jakmile jeden z článků zmizí, rozpadá se celá jednota. Mimo svět není absurdity a absurdita neexistuje bez lidského ducha. Jsem proto já plus svět plus absurdita, a absurdita je naše jediné základní pouto.“ (DUBSKÝ Ivan. Camus a jeho hry. In CAMUS, Albert. *Caligula - Stav obležení*, Praha: Orbis, 1965, s. 166.)

„...v obou případech se totiž jedná o analogický projev týchž modernistických tendencí pramenících z týchž ontologických a noetických předpokladů – ze zpochybnění esencialistického modelu uchopení skutečnosti a tím i tradiční mimeze. Termín nadto odráží dobový vliv literárního existencialismu zesílený poválečnou citlivostí k mezním situacím, existenciálním otázkám, metafyzické úzkosti. Poetika absurdního dramatu rozrušuje tradiční pojetí výstavby – charakterologii postav, motivaci jednání, ztvárnění časoprostoru, realistické ukotvení, strukturu dialogu, zpochybňuje komunikativní funkci řeči vůbec. Chybí nejen tradiční členění dramatické výstavby, ale často i téma, zápleтка, děj, logicky artikulovaný smysl. Dramatická struktura se specificky mění, důraz se přenáší na „mimologické“ a „iracionální“ významotvorné složky – rytmus, napětí – podobně jako v soudobé abstraktní malbě. Řeč dramatu se sblíží s poezií, jeho výpověď zase s existenciálními a noetickými tématy nového románu.“<sup>42</sup>

V dílech některých dobových autorů, jako je výše uvedený Jean-Paul Sartre či Albert Camus, ale i Jean Giraudoux či Švýcaři Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt a další, sice narazíme na absurdnost některých životních situací, nesmyslnost určitých postojů a chování, ale ta je podána logickými prostředky racionálního diskurzu. V absurdním divadle, jehož hlavními představiteli ve Francii jsou právě Eugène Ionesco a Ir Samuel Beckett a jejich souputníky např. Jean G enet, Fernando Arrabal, Arthur Adamov, Jacques Audiberti či Boris Vian ve hře *Budovatelé r ise*, jsou racionální prístup a diskurzivn  myslenn  z am rn  opuštěny s c ilem upozornit na re ln  nebezpe i vypr zdn n  jazyka, odcizen , odlidšt n  a zest dn n  člověka. Jeho autoři – hlavn  v první polovině 50. let – upouštějí od tradi n  zápletky, jednající postavy postrádají jak koli psychologick  rozměr a v príslušných divadelních kusech na rozdíl od existencialistického dramatu chyb  pr padn  ideologick  sd len . Těžištěm jejich snah se stává experiment v oblasti formy a jazyka a divák bývá mnohdy postaven před velk , více či méně hermetick  podobenství. Hrdinov   i sp ше antihrdinov  absurdního divadla bývají vyvázání ze společenských vazeb všeho druhu, stávají se jak msi univerzálním člověkem, o kter m kdysi Miguel de Unamuno v *Tragick m pocitu života v lidech a národech* prohlásil, že není determinován m stem ani časem, nemá pohlaví ani vlast. Takov to pohled lze vysledovat i třeba v polemice Eug na Ionesca s britsk m

---

<sup>42</sup> KYLOUŠEK, Petr. *Stru n  abecedn  přehled literárních směrů, hnutí a skupin*. [online]. Dostupné z <<https://is.muni.cz/el/1421/podzim2017/FJ12A019X/um/SlovLitPojmu.pdf>>.

divadelním kritikem Kenethem Tynanem, otištěném v knize *Poznámky pro a proti*,<sup>43</sup> kde autor *Židli* tvrdí, že autentická lidská společnost je ta, jež může mít „společné úzkosti, touhy a tajné stesky“, s nimiž se setkáváme u lidí všech dob. Tato vize univerzálního člověka, stravovaného věčnými úzkostmi, přiměla dramatika ztotožnit dějinný osud s osudem ontologickým. „Tyto stesky a úzkosti, jež politická činnost pouze odráží a velmi nedokonale tlumočí, vládnou dějinám světa. Žádná epocha,“ říká dále, „nemohla zrušit lidský smutek, žádný politický systém nás nemohl osvobodit od žití v bolesti, od strachu ze smrti, od žízně po absolutnu. To lidský úděl ovládá úděl společenský, ne naopak.“

Postava příslušného typu divadla velkých úzkostí, drcena vědomím vlastní časnosti, se ocitá v situaci, kdy dochází k přirozenému splývání tragična s komičnem. Tragičnost vyplývá už ze samého jejího údělu, grotesknost z marného pokusu vyrovnat se se světem ovládaným absurdními zákony. Antihrdina nového divadla musí být uváděn jinými prostředky, než jaké mohla nabídnout tradiční tragédie či komedie. Tak dochází k oživení tragikomedie či absurdní frašky, což je jev, který lze vypozařovat i v jiných údobích hluboké krize hodnot či změn provázených novými společenskými a etickými aspekty. Ke splývání tragiky a komiky dochází k době úpadku tragédie, kdy každodenní tragično s jeho mnohonásobnými důsledky už není pro truchlohru dostatečným zdrojem. Jsme svědky smrti tragédie, která se zdá stahovat do mýtů, protiválečných podobenství apod., přičemž mýty ztrácejí svůj prvotní význam a mění se v alegorie moderního světa.

Rakousko-francouzsko-americký literární kritik, esejist a filozof George Steiner (1929) na základě jedné legendy, jež obsahuje podobenství platné pro moderní dobu, v souvislosti se „smrtí tragédie“ uvádí:

„Vztah této legendy k našemu tématu je myslím tento: Bůh je unaven krutostí člověka. Možná že není schopen jej brzdit a už nemůže poznat svůj obraz v zrcadle stvořeného. Ponechal svět napospas krutosti a usadil se teď v jiném koutě vesmíru, tak daleko, že jeho poselství už k nám nemohou dolehnout. Domnívám se, že nás opustil v 17. století, a tento okamžik je výchozím bodem mé studie. V 19. století Laplace vyhlásil, že Bůh je hypotéza, kterou již racionální duch nepotřebuje. Jenomže tragédie je ten druh umění,

---

<sup>43</sup> IONESCO, Eugène. *Notes et contre-notes*, Paris: Gallimard, 1972, s. 143.

který přítomnost božstva nutně vyžaduje. To je teď mrtvé, protože jeho stín na nás nepadá, jako padal na Agamemnona, Macbetha nebo Athalii...“<sup>44</sup>

Moderní člověk poté, co Nietzsche vyhlásil smrt Boha, je tak osudově nucen žít ve společnosti, která jej spoutává zákony mocnějšími než on, je odhrdinštěn, omezen na bezvýznamnou buňku, a tak zbaven jakékoli zodpovědnosti.

Ionesco nepřítomností Boha viditelně trpí a po celý život jej hledá, na rozdíl od velkých tragiků minulosti i od představitelů filozofického divadla však volí dramatický útvar napájený z každodenní osobní mytologie, ze snových stavů a obecně lidských úzkostí, jako je strach ze smrti, který je absencí Boha tím umocněnější. Protože také jeho divadelní hry nesou podtitul *komická tragédie*, *tragická komedie* nebo *tragická fraška*.

Zájem o tragickou frašku u Ionesca lze vysvětlit nejen jeho trpkými životními zkušenostmi (autoritativní otec, který je prototypem politického chameleonství ve vší jeho grotesknosti, nástup fašismu v Evropě a Železné gardy v Rumunsku), literárními zálibami (Caragiale, Urmuz, Pavel Dan), nýbrž i tím, že tragickou frašku považuje za nejvhodnější způsob, jak vyjádřit úzkosti upadajícího lidstva.

Klasické frašky měly zdroj komična v protikladu mezi podstatou a zdáním. Tradiční komično nikdy nenabývá význam čistě tragický či nihilistický, protože někdejší komedie (Molière, Beaumarchais, Goldoni, ale třeba i náš Klicpera atd.) vycházela z předpokladu, že člověk je bytost schopná nápravy a zesměšňované neřesti jsou pouhé odchylky od normálnosti, nikoli určující znaky našeho lidského údělu.

Komičnost postav tragické frašky v pojetí Ionesca, Becketta či Harolda Pintera, abychom nezůstali jen ve Francii, už nevyplývá z výše uvedené antiteze mezi zdáním a podstatou, jejich protagonisté se stávají symboly lidského údělu, průhlednými archetypy, které maří jakékoli iluze, zosobněním životní pouti, jež je důvěrně známa kterémukoli divákovi. Proto také odstup od těchto postav, vycházející z pocitu nadřazenosti přihlížejícího, je jen zřídka možný, a právě v tomto ztotožnění diváka s jednající postavou spočívá emotivní působivost divadla nového typu.

„Připadá nám, že soudobá tragická fraška je jedním z příznačných pokusů o rekonstrukci lidského světa, jehož charakteristické znaky vykazují paradoxní existenci *nehrdiny* odsouzeného k tomu, že nenajde cestu z labyrintu. *Daidalos* se tak stává

---

<sup>44</sup> STEINER, George. *La mort de la tragédie*. Paris: Éditions du Seuil, 1961, s. 203. Cit. podle MUNTEANU, Romul. *Farsa tragică*. București: Editura Univers, 1970, s. 10-11.

symbolickým bohem konzumní industriální společnosti a *nehrdina* získává atributy navýsost jasnožřivého klauna, který si tropí šašky z vlastní tragédie,“ hodnotí absurdní divadlo ve své průkopnické knize rumunský literární vědec Romul Munteanu.<sup>45</sup>

Hledat kořeny Ionescova absurdního dramatu a divadla tohoto typu vůbec je úkol značně náročný. Úspěšně se o to v poměrně útlé monografii<sup>46</sup> pokusil již v první polovině šedesátých let literární historik a novinář, recenzent *Figaro Magazine* Philippe Sénart (1922 – 2013), který na rozdíl od většiny svých francouzských kolegů dokázal proniknout i k rumunským kořenům Ionescova díla. Při hledání hlubších zdrojů Ionescovy poetiky otevírá svou studii paralelou mezi divadelním osudem Iona Lucy Caragiala a Eugèna Ionesca. Jestliže Ionesco sám se dovolává loutkového divadla a posvátných textů krále Šalamouna, výše uvedený literární historik v souvislosti s dramatikovým dílem odkazuje v první řadě k surrealismu, Alfredu Jarrymu a Apollinairovi s jeho *Prsy Tirésiovými*, k Antoninu Artaudovi a jeho „divadlu krutosti“, k Pirandellovi, ba dokonce k Freudovi. Styčné body nachází rovněž s německým expresionismem, třebaže ne vždy jde o přímé zdroje. V monografii pochopitelně nesmí chybět jméno Franze Kafky a výčet Sénart doplňuje jmény dalších představitelů německého expresionismu, v jejichž tvorbě je groteskno hojně zastoupeno, jako je prozaik Hermann Bahr, dramatici Frank Wedekind, Georg Kaiser, malíř Oskar Kokoschka s dramatem *Mörder, Hoffnung der Frauen* z roku 1907, jež posloužilo za libreto skladateli Paulu Hindemithovi, a Ernst Barlach, známý též jako sochař. Stojí za zmínku, že německé expresionistické divadlo se svými groteskními, burleskními a fantastickými prvky těží kromě jiného nejen z barokní literatury a Büchnerova *Woyzecka*, který se dosud hraje i na českých scénách, ale též z loutkového divadla.

Zvláštní je, že Philippe Sénart mezi velkými předchůdci „nového“ divadla nezmiňuje belgického dramatika Michela de Ghelderode (1898 – 1962), který dobyl Paříž těsně před nástupem „velkých otců“ absurdního divadla Ionesca a Becketta na přelomu 40. a 50. let.<sup>47</sup> Ghelderode je rovněž posedlý loutkami, fraškovitostí masek a maškar a jeho tvorba, vesměs těžící z historie a legend burleskního „Breughelandu“, ukazuje, „že absurdita, vláda zla, krutost, holedbání hříchem a podkasaná smělost frašky nejsou něčím, co by teprve naše doba nastavila v zrcadle věčných slabostí dnešnímu člověku“ (Jiří Konůpek).

---

<sup>45</sup> *Cit. d.*, s. 25.

<sup>46</sup> SÉNART, Philippe. *Ionesco*. Paris: Éditions Universitaires, Collection Classiques du XX<sup>e</sup> siècle, 1964.

<sup>47</sup> Průlom znamenalo uvedení her *Hop, signore!* a *Karolinina domácnost* v pařížském Théâtre de l'Oeuvre roku 1947.

Eugène Ionesco se ve svých statích teoretické povahy podobně jako expresionisté také často zmiňuje jak o loutkách či maskách – a místy s nimi sám pracuje<sup>48</sup> –, tak o překonání naturalismu na scéně právě pomocí groteskna, burleskna a fantastična. Cestu k rumunské literatuře a přesnějšimu pochopení vlastní dramatické tvorby naznačil francouzské kritice dramatik sám ve výstižné studii *Caragialův portrét*.<sup>49</sup> Jakožto ukazatel může ostatně posloužit i Ionescova jednoaktovka *Les grandes chaleurs* podle Caragialovy povídky *Căldură mare*, vyznačující se patřičně absurdním dialogem, dále pak podobnost mezi situacemi a dialogy v *Plešaté zpěvačce*, *Lekci* či *Děvčeti na vdávání* (*La Jeune fille à marier*) a Caragialovými texty *Pan Leonida proti reakci* (*Conul Leonida față cu reacțiunea*) či *Pedagog z nové školy* (*Un pedagog de școală nouă*), mezi dementním politickým projevem advokáta Cațavenca (v českém překladu Maxe Štírka) v Caragialově veselohře *Ztracený dopis* (*O scrisoare pierdută*) a projevem Matky Pípy v *Nenajatém vrahovi*, kde se ostatně mihne i postava připomínající Caragialova Podroušeného občana. Repliku à la Caragiale najdeme ostatně třeba i v jinak ještě tragičtější hře *Král umírá*:

KRÁL: Čekám jednoho cizího inženýra. Naši za nic nestojí. Všechno je jim fuk. Ostatně žádné nemáme.<sup>50</sup>

Ve všech těchto případech najdeme u obou dramatických autorů výrazné paralely, pokud jde o povahu komična, dramatickou techniku i strukturu dialogu a hlavně o estetickou a morální stránku jazyka (skrytá prázdnota mluvních projevů jednajících postav).

Ve zmíněném *Caragialově portrétu* označuje autor *Nosorožce* za specifické rysy caragialovského komična jasnozřivost a útočnost ústící v naprosté opovržení rumunskou měšťáckou společností, „nepochopitelným kretenstvím“ slabomyslných postav, které jsou se svým bohorovně klidným svědomím o poznání „níže než kterékoli jiné z celé světové literatury“. Jak Ionesco dále poznamenává, společenská kritika u Caragiala dosahuje „neobyčejné jedovatosti“. Jazykovou nepatřičností postav Caragialovo divadlo přesahuje naturalismus, z něhož vzešlo, a stává se „fantasticky absurdním“.

---

<sup>48</sup> V „naturalistické komedii“ *Jakub aneb Podrobení* (1955, *Jacques ou la Soumission*) se přímo dočteme, že všechny postavy kromě Jakuba mohou mít masky. Při premiéře sice masky neměli, ale byly přehnaně nalíčený, hotové karikatury.

<sup>49</sup> „Portrait de Caragiale“. In *Notes et contre-notes*, Paris: Gallimard, 1972, s. 199-204.

<sup>50</sup> IONESCO, Eugène. *Král umírá*. Přel. Josef a Milena Tomáškoví. In *Hry*, Praha: Orbis, 1964, s. 220.

Eugène Ionesco podle Philippa Sénarta aplikuje na Caragialovu dramatickou tvorbu svou esteticko-sadistickou vizi. (On sám považuje za Ionescova pravého učitele Antonina Artauda s jeho „divadlem krutosti“.) Když je řeč o vlastní tvorbě, v prohlášeních otce absurdního divadla se nápadně často objevuje burleskno, groteskno, fantastično jakožto prostředky určené k estetickému osvojení skutečnosti a odhalení jeho ohavné podstaty. To vše Ionesco nachází i v dramatické a prozaické tvorbě autora *Ztraceného dopisu*. Vazby mezi oběma srovnávanými autory jsou tudíž podle Philippa Sénarta nepopíratelné, takže lze bez nadsázky říci, že Ionesco dál rozvíjí caragialovskou tradici.

Francouzský vykladač Ionescova díla sice správně poukázal na Ionescovy vazby ke Caragialovi, ale byl odkázán pouze na dramatikovu stať rumunskému klasikovi věnovanou a na to něco málo, co je z jeho díla do francouzštiny přeloženo, takže jeho poznatky by se daly ještě prohloubit.

Oba autory totiž navíc spojuje boj proti přizpůsobivému, „prefabrikovanému“ myšlení a vyjadřování, proti uniformnímu vkusu, proti kýči. Uniformita vychází z hlouposti, a tu Caragiale považuje za nesmrtelnou, právě ona nutí jeho postavy ztotožňovat se se společností.

Caragialovský „moftangiu“ (žvanil) je tak už od malička citlivý na prestiž uniformy: nezvedený osmiletý synek madam Popescové v povídce *Na návštěvě* (Vizita)<sup>51</sup> je přestrojen za majora od dragounů, repetent Goe z povídky *Pan Goe* (D-l Goe) nosí „roztomilý námořnický obleček“, zatímco ve *Ztraceném dopise* už přímo vystupuje uniformovaný policajt.

U Ionesca se objevuje velitel hasičů, který se těší z uniformy, služka v *Lekci* nosí fašistické odznaky atd.

Odosobnění odrážející se v touze splýnout s davem je u Caragiala přímo vyjádřeno replikami, jako je ta, kterou pronáší vypravěčův kumpán Nae v črtě *Situace* (Situatiunea)<sup>52</sup>: „Víš, co bysme u nás potřebovali?“ – „Co?“ – Tyranii jako v Rusku...“ Nae je maloměšťák stížený „nosorožectvím“, jemuž se nelíbí to, co není náležité, který se raději podřídí a s jistou nadsázkou lze říci, že by byl ochoten, podobně jako Ionescův Jakub ze hry *Jakub anebo Podrobení*, tvrdit, že mu chutnají brambory se slaninou, i když je nenávidí.

<sup>51</sup> CARAGIALE, Ion Luca. *Ztracený dopis*. Přel. J. Š. Kvapil. Praha: SNKLHU, 1953, s. 215-220.

<sup>52</sup> CARAGIALE, Ion Luca. *Schițe*, I. București: Editura pentru Literatură, 1962, s. 217.

Dalším styčným bodem je to, že u Caragiala i u Ionesca postavy často vystupují v párech, ať už v rodinách, zájmových skupinách, anebo v prázdných uzavřených prostorách či mezi předměty, které je ovládají (např. hodiny v *Plešaté zpěvačce*), mnohdy v podobě oblečení, jež podobně jako u Balzaca vypovídá o jejich vnitřním ustrojení.

U Caragiala např. madam Popescu nosí klobouk „bleu-gendarme avec des rubans vieux rose“, madam Georgescu má blůzu „vert-mousse“, sukni „fraise écrasée“ a s ní sladěný klobouk, červené paraplíčko, poloholínky s přezkou, pruhované hedvábné punčochy. Jak vidno na tomto příkladu, oblečení bývá kýčovitě a nahrazuje duchovní potenciál, jímž Caragialovy postavy vpravdě neoplyvají.

Naproti tomu u Ionesca není oblečení přepřácané, nýbrž jednotvárné, neodstíněné, ukazuje na člověka uvláčeného stereotypem; profesor v *Lekci* je oděn jako „profesor“, má lorňon, černou čepičku, dlouhou blůzu, černé kalhoty a boty, bílý škrobený límeček, černou vázanku...

Nejvíce však oba dramatiky sblíží kýčovitá mluva jejich postav. Caragialovy postavy mluví ze snobismu pofrancouzštěnou rumunštinou, používají výrazy jako *parol*, *musiu*, *rezon*, *bulivar*, *propietar*, pofrancouzšťují si jména (*Aglae Poppesco*, *Raoul Grégoraschco*) a dospívají až k významovým záměnám typu *manquer* (minout, propást, chybět) a *mânca* (jíst), anebo jazyk všelijak komolí, snad nejvýrazněji v povídce *Pedagog z nové školy*, kde ústřední postava krom jiných prohřešků vždy před *e* a *i* vyslovuje: *n* jako *ň*, *t* jako *k*, *d* jako *d'*, *g* jako *ž* a *č* jako *š*.

U Ionesca, nejvýrazněji v *Plešaté zpěvačce*, jde zase v dialogích o výměnu klišé, která jsou sice syntakticky správná, ale obsahově zcela nesmyslná.

Hluboká duchovní přízvěnost existuje i mezi Ionescem a Urmuzem, praotcem rumunské avantgardy. Oba chápou stejně „smysl“ literatury. Spisovatel už netvoří, ale podrývá, avšak psát, aby neřekl nic, přesto znamená ještě psát, je to tvůrčí akt naruby, antitvorba. Podle této zásady fungovala napřed Urmuzova antipróza a posléze Ionescovo antidrama. V *Podivných stránkách* (Pagini bizare) Urmuz karikoval objektivnost klasického vyprávění, zdánlivě dodržoval pravidla popisu a portrétu, v zásadě však obracel v parodii veškeré zavedené literární normy.

V povídce *Ismail a Turnavitu* např. Ismailova fyziognomie „sestávala z očí, kotlet a šatů“, jeho otec je „sympatický stařec s nosem protaženým lisem a obehaným



malým proutěným plůtkem“. Urmuzovský hrdina se vyjadřuje aforisticky („Velká štěstí mají vždy krátké trvání.“) a vzletně („Jeho stará manželka jej však odmítla následovat, hlodal ji červ žárlivosti kvůli milostnému svazku s tuleněm, z nějž jej podezírala).“ Aforisticky a vzletně mluví i Ionescův Jakub: „Ach, slova, kolik zločinů se páše ve vašem jménu!“ Nebo Jakub-matka: „Přivedla jsem na svět netvora. Zde máš babičku, jež si chce s tebou promluvit. Třese se. Je jí přes osmdesát. Možná budeš dojat jejím věkem, její minulostí, její budoucností.“

Antropologicky vzato, jedinec v Urmuzově pojetí je výsledek biologického úpadku. Hlavní postava *Podivných stránek* Emil Gayk je člověk-pták, který se zabývá zobáním a nepředvídatelně útočí. Žije jen pro jídlo a rozmnožování.

Člověk-pták je biologická obsese si u Ionesca. Ve hře *Budoucnost je ve vejcích* se objevuje svět-kvočna, v němž závratnou rychlostí přibývá vajec. V podobném světě, ve kterém je regnum hominis pohlceno živočišnou říší, člověk, který se neponosorožští, propadá sebelítosti.

Jiný typ postavy, společný oběma autorům, je člověk-stroj. Urmuzův hrdina Turnavitu je pouhý ventilátor, který jednou do roka nabývá podoby plechovky; Algazy má pod bradou přišroubovaný rožeň, Grummera zdobí zobák z vonného dřeva, Cotadi má na zádech přišroubované víko od piana, Stamate je zamilovaný do zrezivělého trychtýře a silou této lásky se rozpadá.

Ionescovi hrdinové se postupně proměňují v panáky. Mechanicky opakují pohyby a slova a samovolně se účastní i obřadu rozmnožování: nosorožců, nábytku, židlí. U obou autorů, tak jako v případě Caragiala, vystupují ve dvojicích. Rozdíl je v tom, že urmuzovští hrdinové jsou asexuální, zatímco v Ionescově divadle zajišťují „budoucnost rasy“.

### 3.2.3 Plešatá zpěvačka a její recepce

„V současné době se hodně mluví o řeči, jako by si lidé všimli, že už desítky a desítky tisíc let mluví. Nyní se snaží zjistit, jaký to má význam[...] Řeč je jedna věc a způsob vyjadřování věc druhá. Způsob vyjadřování může být podvodný. Lidé směšují určitý způsob vyjadřování s dorozumíváním.“<sup>53</sup>

---

<sup>53</sup> IONESCO, Eugène. *Střípky deníku*. Přel. Danuše Navrátilová. Praha: Argo, 1997, s. 42.

*Plešatá zpěvačka* (La Cantatrice chauve, 1950), přivádí na evropskou scénu žánr absurdního divadla. Ionesco v ní použil své metody „rozkladu divadla“ a „demontáže jazyka“, jež trefně vypovídaly o světě za Železnou oponou i tom západním. Měla premiéru v Théâtre des Noctambules, malém divadle na levém břehu Seiny 11. května 1950 pod taktovkou Nicolase Bataille, před poloprázdným sálem. Hra tehdy celkově propadne jak u kritiků, tak u diváků a není jí připisována dlouhá životnost. Svou tragikomičností plynoucí z absurdity všedního života, z krize dorozumívání si však pozvolna získává početné příznivce, a odstartuje oslnivou tvůrčí dráhu světově uznávaného dramatika a dodnes zůstává živou součástí evropského divadelního repertoáru. Název vzbuzující zvědavost, vlastně nevymyslel její autor, ale představitel hasiče Henry-Jacques Huet, který při jedné ze zkoušek popletl text a na místo „institutrice blonde“ (světlovlasá učitelka), vyšlo z jeho úst „cantatrice chauve“ (plešatá zpěvačka). Ionescu, který byl na zkoušce přítomen, údajně pronesl: „*Tohle je název hry!*“.  
Ionesco o hře ve *Střípcích deníku* poznamenává:

„Společnost, kterou se pokouším popsat například ve hře *Plešatá zpěvačka*, je společnost dokonalá, tj. společnost, kde jsou vyřešeny všechny správní, hospodářské i politické problémy[...]revoluční ekonomové touží po dvojrozměrné společnosti. Vnucují nám společenskou přizpůsobivost, svět odcizení, svět, který okrádá člověka o jeho třetí rozměr.“<sup>54</sup>

Hra porušuje tradiční požadavky kladené na divadelní hru a vytváří vlastní, zcela odlišné pojetí dramatické struktury. Bezvýznamnost vzorových dialogů z učebnice angličtiny pro samouky zaujala tehdy začínajícího dramatika do té míry, že dostal nápad napsat divadelní hru postavenou na frázích z konverzační příručky. Její nesmyslný text, absurdní rozhovory a nesouvisející věty nechaly vzniknout tzv. „tragédii řeči“, ale i zvláštní komičnosti, respektive tragikomičnosti založené nikoli na slovní vtipnosti, ale hromaděním a koncentrací banalit. Absurdita vzniká postupně a nenápadně z mechanického přibývání a stupňování:

PANÍ SMITHOVÁ: Vida, devět hodin. Pojedli jsme polévku, rybu, brambory opékané na slanině a anglický salát. Děti pily anglickou vodu. Najedli jsme se dnes večer znamenitě. To proto, že žijeme na londýnském předměstí, a že se jmenujeme Smithovi. Brambůrky na slanině jsou znamenité, olej v salátě nebyl žluklý. Olej od

---

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 49-50.

kupce na rohu je mnohem kvalitnější než olej od kupce odnaproti. Je dokonce lepší než olej od kupce dole pod kopcem. Neříkám, že by jejich olej byl špatný. Ale olej od kupce na rohu je vždycky nejlepší.<sup>55</sup>

Příběh se odehrává kdesi v okolí Londýna. Hra začíná odbijením popletených hodin, jež by měly symbolizovat poklid při rodinné siestě, tedy klišé obráceného naruby a následuje monolog paní Smithové o jídle (později se dozvídáme, že manželé celý den nejedli, aby se mohli navečeřet s hosty, což bývá právě naopak – hosté celý den nejedí, aby pak „vyjedli“ hostitele). Téma návštěvy a všeho, co s ním obyčejně souvisí, je dovedeno ad absurdum, aby se tím spíš odmaskovala a „odpoetizovala“ banalitu určitého životního stylu (měšťáckého, potažmo arivistického), nebo přímo životního postoje, který se vyskytuje nejen v Anglii, Francii nebo Rumunsku. Dva manželské páry, Smithovi a Martinovi, spolu během hry rozprávějí způsobem, který nemá s rozhovorem mnoho společného. Vše je naruby – o triviálních záležitostech se mluví s vážností, banální sdělení jsou vyřčena s tragickým patosem, o vážných věcech se mluví jakoby mimoděk a jsou znevažovány, podstatné se nahrazuje za bezvýznamné. Společenská tabu jsou servírována s lehkostí, zatímco naprosto obyčejná sdělení se úzkostlivě tají s komickou naléhavostí.

Metodou nonsensu popírá téměř každá věta tu předešlou, výpověď přesto, nebo právě proto drží pohromadě, jak u jednotlivých postav, tak v celé hře, prostřednictvím obdobně budovaného situačního kontextu u postav, vytvářením větších či menších konfliktů. Například dialog manželů Smithových před příchodem Martinových:

PAN SMITH:	Je ještě mladá. Může se snadno znovu vdát. Smutek jí tak sluší.
PANÍ SMITHOVÁ:	Ale kdo se postará o děti? Víš dobře, že mají chlapce a děvče. Jakpak se jmenují?

---

<sup>55</sup> In IONESCO, Eugène. *Hry*. Přel. Jiří Konůpek Praha: Orbis, 1964, s. 7.

- PAN SMITH: Bobby a Bobby, jako jejich rodiče. Strýc Bobbyho Watsona, starý Bobby Watson, je bohatý a má rád chlapce. Mohl by se docela dobře ujmout Bobbyho výchovy.
- PANÍ SMITHOVÁ: To by bylo docela přirozené, A teta Bobby Watsonové, stará Bobby Watsonová, by se mohla taky docela dobře ujmout vychování Bobby Watsonové, dcery Bobby Watsonové. A tak by se Bobby, matka Bobbyho Watsona, mohla znovu vdát. Má někoho vyhlídnutého?
- PAN SMITH: Ano, jednoho bratrance Bobbyho Watsona.
- PANÍ SMITHOVÁ: Koho? Bobbyho Watsona?
- PAN SMITH: O kterém Bobbym Watsonovi mluvíš?
- PANÍ SMITHOVÁ: O Bobbym Watsonovi, synu starého Bobby Watsona, druhém strýci zesnulého Bobbyho Watsona.
- PANÍ SMITHOVÁ: To myslíš Bobbyho Watsona, toho obchodního cestujícího?
- PAN SMITH: Všichni Bobby Watsonové jsou obchodní cestující.<sup>56</sup>

Vztahy mezi oběma páry manželů se dají poznat skrze nesmyslná stokrát omílaná klišé o počasí, kvalitě jídla, politice atd., prozrazují skrytou agresi, nenávist a zlobu (u Smithových) a naprostou odcizenost (u Martinových, kteří se pomocí dialogu „seznamují“, aby nakonec zjistili, že jsou manžely, žijí ve stejném domě, spí v téže posteli a mají spolu dítě, dceru Alici, co má jedno oko červené a druhé bílé). Ve hře *Plešatá zpěvačka* je docíleno absurdity kvantitativním hromaděním banalit v kombinaci s momentem překvapení nebo zklamaného očekávání, fungujícího jako absurdní pointa. Takovým momentem je právě sdělení služebné Máry, jež zvrátí vyústění zdánlivě nesporně logického argumentačního řetězce, jehož prostřednictvím dojdou Martinovi k závěru, že jsou manželé.

- MÁRY: Alžběta není Alžběta a Donald není Donald. Dokážu vám to: dítě, o němž mluví Donald, není Alžbětina dcera, ty děti nejsou jedna a táž osoba. Donaldova dceruška má jedno oko bílé a druhé červené, docela

---

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 11-12.

jako dceruška Alžbětina. Ale zatímco Donaldovo dítě má bílé pravé oko a červené levé oko, Alžbětino dítě má červené pravé oko a bílé levé oko! Tak se celý systém Donaldových vývodů zhroutil, když narazil na tuhle poslední překážku, která ničí celou jeho teorii. Přes neobyčejné shody, které se zdály být nezvratnými důkazy, Donald a Alžběta, protože nejsou rodiči téhož dítěte, nejsou Donaldem a Alžbětou. [...] Mé pravé jméno je Sherlock Holmes.<sup>57</sup>

Do tohoto podivného světa vstupuje velitel požárníků, aby uhasil požár, který neexistuje. Po ujistění, že je vše v pořádku, zůstává. Na žádost přítomných manželů a služebné Mary vypráví anekdoty, které nejsou směšné a nikdo se je ani nesnaží pochopit. Fantasmagorický kolotoč pokračuje a nabývá na intenzitě.

*Všichni dohromady ve vrcholící zuřivosti si řvou do uší. Světlo zhasne. Ve tmě je slyšet ve stále zrychlovaném rytmu.*

VŠICHNI DOHROMADY: Proč tam stojí tamta pumpa! Proč tam stojí tamta pumpa! Proč tam stojí tamta pumpa. Proč tam stojí tamta pumpa!

*Slova náhle ustanou. Rozsvítí se. Pan a paní Martinovi sedí jako Smithovi na začátku hry. Hra začíná znovu s Martinovými, kteří říkají přesně tatáž slova jako Smithovi v první scéně, zatímco se opona zvolna zavírá.*

Výmluvná je poznámka, co následuje po oponě, že „závěrečný začátek“ se hrál vždy se Smithovými, protože oslnivý nápad nahradit Smithovy Martinovými dostal autor až po sté repríze. Po mnoha letech od uvedení hry, roku 1988 se Ionesco vyjádřil takto:

„Někdy se ptám, jestli absurdita, iracionalita světa nemají své opodstatnění, jestli to není nějaká boží zkouška... Od Plešaté zpěvačky pořád zjišťuju, že tu vládne absurdita; myslím, že v tomhle jsem synem toho anglického autora, který řekl: Svět je příběhem vypravovaným blbcem.“<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>58</sup> IONESCO, Eugène. *Nosorožec*. Praha: Národní divadlo, 2012, s. 22.

## 3.3 Vrchol literární tvorby

### 3.3.1 Lekce, Židle

#### Lekce (1951)

V jednoaktovce *Lekce*, jež měla premiéru 20. února 1951 v Théâtre de Poche, dává profesor lekcí žačce, připravující se ke studiu na vysoké škole. Zprvu velmi živá a veselá žákyně během zkoušení ztrácí svou aktivitu a energii, je stále pasivnější a unavenější, stává se z ní povolná loutka. Profesor je naopak zprvu plachý a zdánlivě neškodný, postupně však roste jeho panovačnost a agresivita. „Aritmetika vede k nejhoršímu!“ varuje Profesora služka, jako by tím chtěla naznačit, že výchova může vést k drilu a dril vyústit v teror, jak se i v této hře, již Raymond Queneau údajně označil za „nejpatafyzičtější“ z celé Ionescovy tvorby, nakonec stane. V absurdním závěru hry totiž profesor apatickou žačku usmrtí a její tělo odnesou se služebnou do sklepa, kde ji uloží k mrtvolám předchozích devětatřiceti obětí.

- Profesor (vzlyká): Ale já ji nezabil úmyslně!
- Služka: Litujete toho aspoň?
- Profesor: Lituju, Marie, přísahám, že lituju!
- Služka: Chudinko, je mi vás líto. Jste přece jenom hodný hoch! Pokusíme se to nějak urovnat. Ale ne abyste začal znova – Mohl byste si uhnat infarkt –
- Profesor: Ano, Marie! Tak co uděláme?
- Služka: No co! Pohřbíme ji – a s ní zároveň těch devětatřicet – to bude dohromady čtyřicet rakví – Zavoláme pohřební ústav – a mého amanta, faráře Augusta – Objednáme věnce –
- Profesor: Ano, Marie, děkuju, Marie.
- Služka: Tak to uděláme: Augusta ani volat nemusíme, vždyť vy jste taky tak trošku farář – aspoň lidi v ulici to říkají.
- Profesor: Ty věnce ne moc drahé, Marie. Víte, že nezaplatila.
- Služka: Buďte klidný – Přikryjte ji zástěrkou, pak ji odneseme - <sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> IONESCO, Eugène. *Lekce, Třeštění ve dvou*. Praha: Dilia, 1963.

Hru, konzervativní kritikou označovanou spolu s *Plešatou zpěvačkou* za barbarskou, lze vnímat jako střet dvou psychologií, reprezentovaných na jedné straně nevědomým a nevinným mládím, toužícím po vzdělání, na straně druhé zkostnatělou pseudoučeností, jež na toto mládí sočí už jenom pro jeho svěžest, optimismus a nedotčenost a svých frustrací se dokáže zbavit jen násilným činem. Ionesco si v tomto „komickém dramatu“, jak zní podtitul hry, předsevzal dovést burleskno až do krajnosti a vše nastrojil tak, aby přechod burleskna do tradična byl natolik nenápadný, že si ho publikum zprvu ani nevšimne.

Důležitým nástrojem dramatické výstavby je kumulace, mechanické opakování (např. stejný začátek a konec, navozující pocit pohybu v bludném kruhu), podobně jako je tomu v *Plešaté zpěvačce*, *Novém nájemníkovi* či *Židlich*.

### **Židle (1952)**

Tragikomická fraška o jednom dějství, patří chronologicky do nejznámějších grotesek z prvního období Ionescovy tvorby. Na scénu byla poprvé uvedena 22. dubna 1952. Hra vyvolala polemiku v deníku *Figaro*, byla napadena kritiky. V časopise *Arts* se jí zastal Samuel Beckett, Arthur Adamov a další avantgardní spisovatelé a umělci. Podstatou hry jsou prázdné židle, které obsazují celý scénický prostor, představující veškerý prostor světa.

Děj se odehrává na pustém ostrově. Jeho jedinými obyvateli jsou staří manželé žijící na majáku, kteří se chtějí dobrovolně rozloučit se životem, rozehrávají své poslední představení o absurditě světa. Jelikož stařec hodlá před smrtí sdělit lidstvu významné poselství, sezvou manželé mnohé významné osobnosti. Neviditelní hosté postupně přicházejí a usedají na svá místa, nachystané židle ovšem zůstávají prázdné. Stařeček není schopen své poselství dostatečně zformulovat, najme si proto řečníka, jenž má jeho poselství profesionálně přetlumočit. Řečník dorazí až v závěru hry, je třetí reálnou postavou na jevišti.

V *Poznámkách o Židlich* autor uvažuje nad postavami hry a zmiňuje se v různých možnostech interpretace:

„Na scéně není nic; oba staroušci mají halucinace, neviditelné osoby tam nejsou. Nebo také: doopravdy tam není nikdo, ani oba staroušci, ani řečník, ti jsou na jevišti, aniž by tam byli: staroušci a řečník tam nejsou o nic víc než neviditelné osoby[...] Proč je přesto vidíme a ty druhé ne? [...] je to prostě třeba, aby bylo na jevišti něco ke koukání[...]ty dvě tři osoby, které jsou vidět v „Židlich“ jsou jen jakýmiś čepy, kolem nichž se otáčí pohyblivá architektura[...]osoby samy jsou ireálné, a přesto nepostradatelné opěrné body této konstrukce.“<sup>60</sup>

Oba staří manželé, kteří jsou postupně vytlačeni narůstajícím počtem prázdných židlí a neviditelných hostů, litují hlavně toho, že jsou davem rozděleni, a každý zvláště ukončí svůj život skokem z okna do moře, aniž by počkali na řečníkův projev. Řečník je však hluchoněmý, vydává jen neartikulované zvuky, kterým není možné porozumět. Je možno tuto skutečnost chápat jako sdělení, že pravda, že opravdové poznání je nesdělitelné, a pokud by ho někdo přeci slyšel, neporozuměl by mu. Autor se snažil vykreslit postavy reálně, jako skutečné. Měly dodat na pravdivosti symbolům, vytvořit svou každodenností kontrast k tomu, co působí nevšedně, cize a symbolicky. Výraz symbol tu Ionesco chápe jako obraz, který je nositelem významu.

V *Židlich* existuje abstraktní pohyb, působící jako abstraktní pozadí obrazu, vír židlí, zatímco postavy staroušků slouží jako opěrné body v konstrukci této divadelní hry. Onen vír židlí představuje pomíjivost a prázdnotu světa, který tu je a zároveň není. Eugène Ionesco poskytl zevrubný popis a odpovědi na to, jaký je vlastně leitmotiv hry *Židle*, upozornil na nedostatky a nepřesnosti, kterých se literární kritici často dopouštěli. V rozhovorech s Claudem Bonnefoy hovoří o vzniku *Židli* takto:

„Pro *Židle* jsem měl prostě obraz prázdné místnosti, která by byla naplněna neobsazenými židlemi. Tím, že *Židle* přichází v plné rychlosti a čím dál rychleji, ustavovaly ústřední obraz, a ten pro mne vyjadřoval ontologickou prázdnotu, jakýś vír prázdna...na tuto prvotní obsesi byl naroubován příběh, příběh o dvou staroušcích, kteří jsou sami na pokraji nicoty a jejichž celý život byl plný mrzuté nudy, trápení. Ale jejich příběh je určen jenom k tomu, aby podpíral a nesl zárodečný fundamentální obraz, který dává hře význam.“<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> IONESCO, Eugène. *Židle*. Praha : Národní divadlo: 1992, s. 24-25.

<sup>61</sup> *Tamtéž*, s. 33.



Jako ve většině Ionescových děl je výrazný motiv smrti, jež ho celoživotně zaměstnávala, trápila a nechávala na pochybách o smyslu všeho. Vladimír Mikeš napsal o závěru hry:

„Stařečkové v *Židlich* vstupují do posledního aktu, do posledních okamžiků posledního dějství svého života [...] Židle jsou prázdné! A přesto – ti dva stařečkové na sebe volají slova lásky. A nejde jenom o volání slov. Do posledního dechu, až do zmizení (v čem? v nicotě?) je k sobě poutá solidarita smrtelných.[...] Jsou díla, která se hraničním pásmem smrtelnosti vracejí k sobě samým. K dílu. Sama se stávají solidaritou smrtelných lidských tvorů, solidaritou antihrdinů, kteří si ještě jednou dopřáli podívanou na prázdno usazené na „diváckých“ židlich. A jaké že poselství by si to prázdno na židlich zaslouhovalo? Blábol řečníka – protože jen ten je s to zkonsumovat.“<sup>62</sup>

V *Rozhovorech s Claudem Bonnefoyem* Ionesco vysvětluje, jaké je vlastně téma hry:

„...je to nepřítomnost, je prázdnota, je to nic. Židle zůstaly prázdné, protože tam nikdo není. A opona nakonec padá nad hlukem davu, zatímco na jevišti jsou jen prázdné židle a jen záclony vlající ve větru... [...] Téma hry bylo nicota a ne prohra. Byla to totální nepřítomnost: židle a na nich nikdo, židle s nikým. Svět není, poněvadž nebude, každý přece umírá, že?“<sup>63</sup>

### 3.3.2 Nenajatý vrah, Nosorožec

#### *Nenajatý vrah (1957)*

Zlom v autorově dramatické tvorbě představuje přechod od aktových her k hrám celovečerním, hrám „na pokračování“. V aktovkách nalézáme motivy jako rodina, manželství, stupidita, bezmoc i násilí, tedy absurditu prožívanou „soukromě“, kdežto počínaje rokem 1956 se zabývá hlavně kolektivním násilím v jeho různých podobách, absurdita prožívaná „masově“. Neznamená to, že by upustil od kratších parodicky a

<sup>62</sup> MIKEŠ, Vladimír. Divadlo našich úzkostí - Ionescovy Židle na sklonku tisíciletí. In IONESCO, Eugène. *Židle*. Praha: Národní divadlo, 1992, s. 45 – 47.

<sup>63</sup> IONESCO, Eugène. *Židle*. Přel. Jaroslav Král. Praha: Národní divadlo, 1992, s. 29.

satiricky laděných dramatických útvarů, ale objevuje se druhá stránka Ionescovy dramatické tvorby, ještě autobiografičtější. V roce 1957 píše Eugène Ionesco při svém pobytu v Londýně tříaktovou hru *Nenajatý vrah* (*Tueur sans gages*), dramatické ztvárněním povídky *Fotografie plukovníka*<sup>64</sup>, jež se svým tvarem odlišuje od jeho dosavadních her a přináší na scénu postavu Bérengera, občana středního věku, necílevědomého, věčně pochybující a hledající, tedy autorovo alter ego. Eva Uhlířová v souvislosti popsala povahu Ionescovy osobní projekce do literární tvorby, zejména do povídek takto:

„Svět Ionescových povídek je naproti tomu nepokrytě divadlem nočních můr samotného autora. Svědčí o tom i důsledně používaná ich-forma: autor nás nenechává na pochybách, že mluví za sebe. Míra ztotožnění autora s jeho postavami je skoro absurdní. V povídkách si potvrzujeme to, co může být nejasné, neznáme-li dobře celé Ionescovo dílo, nevíme-li nic o podmínkách jeho vzniku a vývoji [...]. Nad povídkami zjišťujeme, že autor píše stále o sobě, s kolísavou vírou, že tak poví co nejvíce i o druhých a pro druhé.“<sup>65</sup>

Povídka *Fotografie plukovníka* je zhuštěnou tematickou a motivickou osnovou *Nenajatého vraha*, neuvěřitelné vyprávění zprvu vyhořelého, zoufalého, odcizeného Bérengera, který je unaven šedí a zbytečností existence v reálném světě, kde je nebe zatažené, prší, všude je bahno nikdo a nic není dokonalé. Muž je plný naděje, že nalezne nový život v zářící čtvrti, dokonalém, umělém konstruktu Architekta, který je zároveň komisařem a zastává i další role. V textu se objevují Ionescovy vzpomínky na mládí, zážitek světla, ale také na stavy těžké melancholie a deziluze. Vzpomínky a sny, o kterých se zmiňuje na mnoha místech - v próze, esejích, rozhovorech a divadelních hrách. V doznání, proč vlastně píše, napsal:

„Vlastně hledám svět, který by zas byl tím, čím byl, rajske světlo dětství, slávu prvního dne, nezakalenou slávu, nedotčený svět, který by se přede mnou vynořil jako znovuzrozený v té chvíli. Je to jako bych chtěl být přítomen stvoření světa, té chvíli, než začal chátrat, a já tu událost hledám skrze sebe, jako bych se chtěl vrátit proti proudu dějin, nebo skrze své postavy, jež jsou mým druhým já [...] vědomě nebo nevědomky

---

<sup>64</sup> IONESCO, Eugène. *Fotografie plukovníka*. Přel. Jiří Našinec. Praha: Garamond, 2004.

<sup>65</sup> UHLÍŘOVÁ, Eva. *Vývoj jedné konfese*. In IONESCO, Eugène. *Hry*, Praha: Orbis, 1964, s. 271.

pátrat po absolutním světle. Mé postavy bloudí ve tmě, v absurditě, v nepochopení, v úzkosti, protože se na své cestě neřídí žádnými ukazateli.“<sup>66</sup>

Bérenger věří, že napřed musí změnit své okolí, aby pak mohl změnit také sebe. Hra působí o to zvláštěji, že krásy, modravé nebe, květiny a idylické panorama diváci nevidí, jsou pouze popisovány a obdivovány Bérengerem, scéna je prakticky prázdná, jsou na ní jen dotyční dva herci a židle, kterou si přinese Architekt. Rekvizity jsou naprosto minimální, v oné „zářivé čtvrti“ se objeví ještě mladá plavovlasá písarka Dany, pracující pro Architekta a tudíž pro hlavní správu, dá výpověď a mezitím ji Bérenger ještě stihne neúspěšně požádat o ruku. Zvrat nastane, když vyjde najevo, že v této idylické čtvrti řádí masový vrah, nepolapitelný, přestože používá stále stejného triku, tedy nabídne oběti, že jí ukáže fotografii plukovníka s knírem a pak ji shodí do bazénu, kde oběť utone, každé ráno se najdou dvě tři oběti. Policie je neschopná, celá společnost se k těmto zločinům staví s podivnou laxností, berou, že tento jev existuje a pokud se netýká jich, je jim to vlastně lhostejné.

V druhém dějství se ocitneme v Bérengerově bytě, který silně připomíná ponuré doupe hlavní postavy v povídkách *Bahno* a *Přízraky*, kde se nachází také jeho přítel Eduard, podivínský, plachý a nemocný mladík, u něhož se je, šokovaným Bérengerem, nalezen stejný kufr jako u venku pobíhajícího vraha, s totožným obsahem, stovkami fotografií onoho plukovníka, deníkem obsahujícím doznání, seznamy minulých i budoucích obětí vraždy.

V posledním dějství hlavní hrdina okamžitě vyrazí s Eduardem na policejní stanici, aby jim všechny důkazy předložil, pomstil tím Dany a hlavně zabránil dalšímu vraždění. Eduard dává najevo svou lhostejnost, je apatický a pomalý, jeho pozornost opakovaně zaměstnává veřejný předvolební proslov Matky Pípy (nápadně podobné domovnici), sledovaný davem na náměstí, a navíc se zjistí, že zapomněl kufr doma. Přes svou neochotu se nakonec vydává zpátky do Bérengerova bytu, zatímco hlavní hrdina pokračuje na policejní stanici, bojuje s časem, jelikož se dostane do obrovské dopravní zácpy a nedorozumění se strážmistry, co se snaží korigovat dopravu. Stmívá se, je skoro jisté, že je pozdě a na stanici nikdo nebude, Eduarda s kufrem není nikde vidět. Na polní cestě nedaleko před policejní stanicí stane Bérenger tváří v tvář vrahovi. Zpočátku se

---

<sup>66</sup> IONESCO, Eugène. *Proč píšu*. In *Židle*. Přel. Vladimír Mikeš. Praha: Národní divadlo, 1992, s. 39.

chová rázně, obviňuje ho a nadává mu, v dalším stádiu ho přemlouvá, přetřásá argumenty, co ho k tomu vedly, vytáhne dvě staré pistole a vyhrožuje mu, nakonec však rezignuje a podléhá. Není schopen čelit bezohlednému chladnokrevnému zlu. Vrah celou dobu neřekne jediné slovo, jen se pochechtává:

*Bérenger míří na Vraha, který od něj stojí na dva kroky, nehýbá se, chechtá se a zlehka zvedá nůž. Ach... jaká je má síla proti tvému proti tvému chladnému odhodlání, proti tvé krutosti bez slitování!...co zможou i samy střely proti nekonečné síle tvé zarputilosti? (Trhne sebou) Ale já tě dostanu, já tě dostanu.*

*Bérenger potom před Vrahem, jenž zvedá svůj nůž, nehýbe se a jen se chechtá, pomalu sklání dvě staré pistole, vyšle z módy, položí je na zem, schýlí hlavu a pokleku, s hlavou skloněnou, se svěřenýma rukama koktavě opakuje: Bože můj, nedá se nic dělat!... Co se dá dělat...Co se dá dělat...A Vrah k němu přistupuje blíž a blíž a tiše se pochechtává.<sup>67</sup>*

### **Nosorožec (1960)**

*Nosorožec* (Rhinocéros, 1958), jedna z nejúspěšnějších a nejznámějších Ionescových her, vznikla na základě povídky *Nosorožci*, psané v ich-formě, což napovídá mimo jiné o její autobiografičnosti. Jako v dalších autorových dílech, zde potkáváme autorovi podobného (anti)hrdinu Beréngera, již známého z *Nenajatého vraha*, vcelku obyčejného úředníka, co o sebe příliš nedbá, má nízké sebevědomí, žije obyčejný život, který ho nudí, a po rutinní práci v kanceláři se opíjí, nic významného se v malém městě stejně neděje. V prvním dějství sedí Bérenger, který má jako obvykle kocovinu z předešlého večera, s přítelem Jeanem na terase kavárny a poslouchá jeho rady, na něž apaticky odpovídá, když tu se uprostřed jejich banálního dialogu, a ještě banálnějších řečí ostatních hostů, nad nimiž v absurdnosti vynikají hlavně výroky Logika, postavy symbolizující devalvací racionálního myšlení, spatří statného a funícího nosorožce jak se řítí po hlavní třídě a chodci se mu jen s obtížemi vyhýbají. Zvíře nadělá drobnou škodu, lidé událost okomentují a zase se rozejdou, jako by se nic nestalo. Ani

---

<sup>67</sup> IONESCO, Eugène. *Hry*, Praha: Orbis, 1964, s. 207

Bérenger nevěnuje incidentu přílišnou pozornost, jediný Jean déle přemítá nad bizarním výjevem:

Jean            Nejde mi to z hlavy.

Bérenger        (*Jeanovi*) Vidím, že vám to nejde z hlavy. Byl to nosorožec a hotovo! Co na tom, nosorožec sem, nosorožec tam! Už je daleko... daleko...

Jean            Ale přece jenom... je to neslýchané! Nosorožec běhá volně po městě a vás to nepřekvapuje? Neměli by to dovolit.

*/Bérenger zívá/ Dejte si přece ruku před ústa!...*

Bérenger        Uá ... uá ... (*Zívá*) Neměli by to dovolit. Je to nebezpečné. Nenapadlo mě to. Ale nic si z toho nedělejte, nám nic nehrozí.

Jan              Měli bychom protestovat na magistrátě! K čemu máme městské úřady?

*(zívne, pak si rychle položí ruku na ústa)*

Bérenger        Promiňte...možná, že nosorožec utekl ze zoologické zahrady!

Jean            Vy sníte vestoje.<sup>68</sup>

Další nosorožec nedlouho potom proběhne v opačném směru a lidé na terase kavárny se hádají pouze o to, zda je to ten samý, jaký je to druh a kolik rohů vlastně měl.

Bérengerova netečnost ohledně výskytu čím dál většího počtu nosorožců se postupně mění v neklid, když se stane nosorožec z jeho kolegy z kanceláře. Proslýchá se o stále větším množství případů přeměny v tyto tlustokožce - kolegové, nadřízení, sousedé. Když se změní i jeho nejlepší přítel, elegán Jean, Beréngerův neklid vystřídá panika, jelikož již není pochyb, že nosorožců je na ve městě více než lidí. Nemoc se projevuje jako běžné nachlazení, dalším příznakem „nosorožectví“ je postupné zelenání

---

<sup>68</sup> IONESCO, Eugène, *Nosorožec*. Přel. Milena a Josef Tomáškoví. Praha: Dilia, 1964.

kůže, posléze její tvrdnutí a svaštělost, na čele se objevuje roh a mizí všechny názory, ideály, morálky, zanikají přátelství i lásky, tedy znaky lidskosti. Převládnu pudy, novopečení nosorožci se přidávají ke stádu, iracionálně následují své druhy:

- Jean           Říkám vám, že to není tak zlé. Konec konců nosorožci jsou tvorové jako my a mají tedy právo na život jako my.
- Bérenger       S tou podmínkou, že neničí náš život. Uvědomujete si rozdíl mentality?
- Jean           *(chodí po pokoji sem a tam, občas vejde do koupelny a zas se vrátí)* Myslíte, že naše mentalita je lepší?
- Bérenger       Máme přece svou vlastní, lidskou morálku a tu považuji za neslučitelnou s morálkou zvířat.
- Jean           Morálka! Nemluvte mi o morálce! Morálku musíme překonat.
- Bérenger       A čím ji nahradíte?
- Jean           */chodí sem a tam/* Přírodou.
- Bérenger       Přírodou?
- Jean           *(chodí sem a tam)* Příroda má své zákony. Morálka je proti přírodě.
- Bérenger       Rozumím-li dobře, chcete nahradit zákony morálky zákonem džungle!
- Jean           Já v ní budu žít, mně vyhovuje!
- Bérenger       To se řekne. Ale v podstatě nikdo...
- Jean           *(ho přeruší, chodí sem a tam)* Je třeba přetvořit náš život od základů. Je třeba vrátit se k prvopočátečnímu stavu, k neporušené přírodě.
- Bérenger       Vůbec s vámi nesouhlasím.
- Jean           */dýchá hlučně/* Chci dýchat. Mám právo na prostor.
- Bérenger       Uvažujte přece, jistě si neuvědomujete? Že máme filosofii, kterou zvířata nemají, že máme systém nenahraditelných hodnot. Celá století lidské civilizace ho budovala!...
- Jean           *(stále v koupelně)* Zničme to všecko, bude nám líp!
- Bérenger       Neberu vás vážně. Žertujete, básníte.
- Jean           Brrrr... *(Skoro zatroubí)*

- Bérenger Nevěděl jsem, že jste básník.
- Jean *(vyjde z koupelny)* Brrr... *(Znovu zatroubí)*
- Bérenger Znáš vás příliš dobře, abych uvěřil, že je to vaše hluboké přesvědčení. Protože, víte to stejně dobře jako já, člověk...
- Jean *(ho přeruší)* Člověk... Nevyslovujte už přede mnou to slovo !
- Bérenger Chci říci lidská bytost, lidství, humanismus...
- Jean Humanismus je odbytá záležitost. A vy jste směšný, sentimentální bloud, *(Vrátí se do koupelny)*
- Bérenger Nepovídejte, a co lidský duch...
- Jean *(v koupelně)* Banální fráze. Povídate pitomosti!
- Bérenger Pitomosti!
- Jean *(z koupelny hlasem velmi ochraptělým, těžko srozumitelným)* Absolutní pitomosti. Rozhoduje síla.<sup>69</sup>

Bérenger se Jeana snaží přesvědčit, aby poslechl hlas rozumu, a promlouvá k němu řečí, již se od něho sám naučil. Prohlašuje je spoluzodpovědným za všechno, co se děje, chtěl by vymýtit zlo z kořene, požádat o slyšení u starosty, posílat manifesty do novin... A zůstane-li jen jeden jediný člověk, bude to on! Jako novopečený hlasatel humanismu je trochu opojený rolí, která mu zčistajasna připadla. Coby „hrdina proti své vůli“, jak ho sám charakterizuje Ionesco, sní o tom, že bude Adamem nového lidstva, zakladatelem Dějin. Uchýlí se na pustý ostrov, nikdy se nevzdá, bude mít děti, obrodí svět. Ale Eva – kolegyně Daisy, do níž je zamilován – ho zradí. Svedena Zvířetem, ptá se ho, proč by měl lidstvo zachraňovat. Nebylo by lepší, kdyby se z lidí staly příšery? Bérenger, opuštěný všemi, se chápe pušky, připraven neprodat svou kůži lacino, navzdory všemu uhájit čest Člověka.

Bérengerovo závěrečné odmítnutí kapitulace se při premiéře v Théâtre de France setkalo s bouřlivým ohlasem. Nosorožci, které režisér Jean-Louis Barrault nechal definovat na scéně za zvuků „osudové písňe“ německých vojáků *Lili Marleen*, byli jasně označeni.

---

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 39.

Jak již bylo v této práci řečeno, nástup fašismu v Rumunsku byl jedním z hlavních důvodů, proč budoucí autor absurdních dramát emigroval, obzvláště poté, co se k tomuto zhoubnému smýšlení přiklonili i jeho kolegové, profesori a přátelé z intelektuálních kruhů, v předmluvě k americkému školnímu vydání *Nosorožce* však Ionesco takovouto jednoznačnou interpretaci své hry zpochybňuje:

„...vzal jsem v úvahu, že nesmím poukazovat na jeden fanatický ideologický systém, abych ho stavěl do protikladu k jiným současným fanatickým ideologickým systémům. Měl jsem prostě v úmyslu ukázat na prázdnotu těchto strašných systémů, k čemu vedou, jak lidi rozněcují, ohlupují a pak zotročují.“<sup>70</sup>

Obklíčení nosorožci odpovídá obklíčení ideologií. Ve II. jednání se kancelář pana Papillona, zbavena schodiště, mění v cosi jako archu Noemovu. Její osazenstvo pochopí, v jak kritické jsou situaci, neboť nosorožci, kteří se stali pány města, všechno zaplavují. Jejich hrozivé hlavy se následně ukazují i ve všech oknech Jeanova pokoje. Ionesco si dokonce dal tu práci, že jedno okno umístil do popředí jeviště. Nosorožčí hlavy zaplňují nejen kulisy, ale i okna do dvora a do zahrady, ba i orchestřiště. Sál je zlomyslně připodobněn ke stádu zvířat, a proto se obležení stává úplným a provokujícím.

Ionescův *Nosorožec* tedy nebyl jen kritikou nastupujícího nacismu a fašismu, ale po letech, jak sám autor mnohokrát uvedl, byl kritikou také komunismu a totalitních režimů vůbec. Ve Francii bylo levicové smýšlení paradoxně v kurzu a poměry v SSSR byly zlehčovány či dokonce idealizovány. *Nosorožec* je ten typ díla, jež má stále obecnou platnost a průběžně nabývá na aktuálnosti, neboť Ionescova „lod’ bláznů“ pluje vesele dál. Stádnost byla a bude vlastností mnoha lidí, nerozumné davy se objevují každý den, sílí tendence krajní pravice, totalitní režimy jsou stále časové, objevují se a zase mizí. Nejen do Evropy se mílovými kroky blíží chaos, opět se dějí věci, které jsou zamlčovány nebo zkreslovány. Mnozí lidé se raději nevyjadřují a pasivně přihlížejí a dost možná, že jediným důvodem, proč již nevypukla další světová válka, je to, že kolektivní paměť se znovu vrací k hrůzám první a druhé světové války, k hrůzám do té doby nepředstavitelným. Jako v Ionescově době existuje mnoho lokálních konfliktů a válek po celém světě, oportunismus z politiky samozřejmě nevymizel, nic se vlastně nezměnilo, jelikož lidé se ve své podstatě nemění a dějiny se stále cyklicky opakují.

---

<sup>70</sup> IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1972, s. 279.



### 3.3.3 Král umírá, Macbett

#### *Král umírá (1962)*

Jednoaktovka *Král umírá* (Le roi se meurt) je vlastně novodobý Jedermann, tak jak jej zvětšil rakouský básník, dramatik, prozaik a libretista Hugo von Hoffmannsthal (1874-1929) ve stejnojmenném veršovaném dramatu<sup>71</sup> podbarveném hudbou Jeana Sibelia, jinak dílem, kterým se každoročně zahajuje Salcburský hudební festival.

Podobně jako on i Ionesco ve své hře vychází ze středověkých moralit, aby v tragikomické poloze, snad nejpůsobivěji v celém svém dramatickém díle, ztvárnil téma smrti, které jej pronásledovalo po celý život, a počínaje *Novým nájemníkem* bylo tak či onak zastoupeno prakticky ve všech jeho rozsáhlejších jevištních útvarech.

Ústřední postavou je král Bérenger I., něco mezi králem Ubu a Richardem III., groteskní, a přitom shakespearovsky tragický panovník, jehož říše, jež kdysi čítala devět miliard duší a nad níž snad ani slunce nezapadalo, se rozpadá spolu s ním, to vše za asistence hospodyně Julinky, strážce, lékaře – který je zároveň chirurgem, katem, bakteriologem a astrologem – a obou manželek, pragmatické Markéty a romantické Marie. Už první scéna nám řadou verbálních i neverbálních prostředků přibližuje zemi, která se otřásá, hory se rozpadají, slunce už nevychází a ztrácí energii, moře protrhlo hráze a zaplavilo zemi, království se scvrkává a vyliďňuje, budovy – včetně královského paláce – se hroutí a i trůnní síň, kde se děj hry odehrává, je zanesena prachem a pavučinami a vykazuje neklamně známky úpadku. Na kdysi obávaného válečníka a mocného vládce onoho království je dnes žalostný pohled. Je sice rozhodnut spravovat dál svou zemi, ale na postupující zkáze nedokáže nic změnit. Ba co víc, Bérenger I. se sám ocitá v jádru této zkázy, musí umřít, jeho smrt je ohlášena na „konec představení“ a autor průběžně sleduje proces jeho chátrání až k neslavnému konci.

Hru, jež byla vysoce oceňována dobovou kritikou, charakterizuje zvláštní rytmus, v němž jako by se mísil barokní planctus s jarmarečním moritátem. Kromě toho zde můžeme vysledovat i lyrickou citovost, zosobněnou postavou nezištné královny

---

<sup>71</sup> U nás bývá hrán pod názvem *Jedermann – Kdokoli aneb Hra o umírání bohatého muže*, naposledy v pražském Vinohradském divadle – premiéra 2015. Její rozhlasová adaptace s Ivanem Trojanem v hlavní roli letos zahajovala Rakouský rok na rozhlasové stanici Vltava.

Marie, té mladší z Bérengerových žen. Všechny tyto prvky ze hry činí „jednu z velkých scénických básní o úpadku a smrti“ a „nejklasičtější“ z Ionescových her. Klasická struktura hry je v první řadě dána tím, jakou pozornost autor uděluje výstavbě obrazů, jež konkretizují zákonité, postupně na sebe navazující a vnitřně vzájemně spojené proměny jedince na cestě k nicotě. Svět, představovaný kulisami, které se hroutí, a postavami, jež krouží jako oběžnice kolem umírajícího krále, jsou nositeli znaků a funkcí, jež existují právě jen ve vztahu k Bérengerovi. Proto by se hra dala charakterizovat jako určitá definice smrti: Umírá-li nějaký člověk, zaniká celý jeden svět, jehož byl středobodem a jehož smysl a hodnotu určuje právě a jenom on.

Tragický hrdina v klasickém pojetí dospívá k poznání, že svět je nedokonalý; má výjimečný osud (stejně tak i schopnosti) a jeho pád z výšin dokáže pohnout svědomím a vzbudit naději na velkou nápravu. Ionescův „hrdina“ v podobě Bérengera však má tucto vý osud a vykazuje slabosti řadového smrtelníka: „Proč jsem se narodil, když nemohu žít věčně?“<sup>72</sup> nařiká si umírající král a posléze kňourá jako malé dítě. Jeho předsmrtnému zápasu chybí titánská velikost, úsilí postavy se stává směšným, její dobré úmysly zastírá existenční malost, slabost, neboť u Ionesca vždy bývá silný a neúprosný jen *mechanismus*, který jako by nahrazoval starověké *fatum*. Jak známo, klasická tragédie se rodí ze střetu dvou rovnocenných sil. Ionescovy hry – a *Král umírá* je toho nejpádnějším důkazem – právě pro nedostatek této rovnováhy tíhnou zároveň ke komedii. Hru *Král umírá* mohou starší generace vnímat i jako satiru na osud velkých Vůdců, nejmilovanějších synů národa a jejich neslavné konce.

### **Macbett (1970)**

Námětem této hry je napůl vybájená epizoda z temného údobí skotských dějin 11. století, jejíž protagonista je už od shakespearovských dob archetypem ctižádostivce, kterého vlastní žena dožene k tomu, že zabije zákonného panovníka, usedne na jeho trůn a roztočí krvavé soukolí moci, jež posléze rozdrťí i jeho.

Od svého velkého předchůdce Ionesco převzal základní dějové schéma a vytvořil burleskní dílo, v němž se obráží jeho trpké vidění soudobého světa, kde je vysoká politika jen nesmyslnou hrou paranoidních jedinců posedlých touhou po moci. Jak již

---

<sup>72</sup> IONESCO, E. *Král umírá*. In *Hry*. Přel. Milena a Josef Tomáškoví. Praha: Orbis, 1964, s. 237.

bylo naznačeno, v hrubých rysech zůstal klasickému předobrazu své hry věrný: Macbett se proslaví hrdinskými činy na poli válečném a je za to Duncanem odměněn; čarodějnice mu předpoví, že bude králem, a jeho věrnému druhu Bancovi, že se stane zakladatelem nové dynastie; Macbett Duncana zavraždí a zaujme jeho místo, poté zabije Banca coby potenciální konkurenci, setká se s jeho přízrakem a nakonec musí čelit armádě vyslané Duncanovým synem Macolem, který jej usmrtí a sám usedne na trůn.

Ionesco však ve snaze ukázat neměnný mechanismus moci sestupuje ve svém dramatu po časové ose ještě před události vyličené Shakespearem: uvádí na jeviště navíc spiknutí Glamisse a Candora (o kterých je u renesančního autora jen letmá zmínka), střet armád obou těchto spiklenců s vojsky královských generálů Macbetta a Banca i popravu Candora a jeho sto třiceti sedmi tisíc mužů. Významný rozdíl je také v pojetí krále Duncana: dobrého a velkorysého panovníka, který se u Shakespeara objevuje jen v I. dějství, zatímco u Ionesca je vykreslen jako chamtivý, krutý a paranoidní tyran a vystupuje ve více než třech čtvrtinách hry. Ionesco jeho vraždu dlouho odkládá – ta proběhne jako v Jarryho *Králi Ubu* za bílého dne a má povahu vraždy kolektivní, neboť se na ní vedle Macbetta a Banca podílí i lady Duncanová, která u anglického dramatika hraje relativně podružnou roli, zatímco u Ionesca zaujímá významné místo: napřed je prodlouženou rukou královské moci, ochotna zabít dýkou raněného vojáka, kterého panovník označil za dezertéra, pak nahrazuje svého zbabělého muže na bitevním poli, ale též ponouká Macbetta, aby jejího manžela odstranil a oženil se s ní. Lady Duncanová tak současně odkazuje k Shakespearově lady Macbethové i k Jarryho matce Ubu a její vývoj tuto podvojnost jen potvrzuje (případ je však složitější, protože z této nové lady Macbettové se nakonec vyklube čarodějnice a ta pravá, věrná Duncanovi, je ve vězení).

Jak z výše uvedeného vyplývá, u Ionesca je zápleтка ještě spleťtější a krvavější než u původního autora. Zatímco u Shakespeara jsou nectnosti, které si Malcom v závěru hry sám připisuje, pouhou vějičkou, jež má ověřit Macduffovu loajálnost, u Ionesca jde přímo o programové prohlášení, které nový despota do puntíku splní, a tak potvrdí, že Historie je bludný kruh, jenž podléhá neměnně fungujícímu mechanismu, kdy každé násilí zákonitě plodí další násilí.

Historie je záludná. Nic se nedá vzít zpátky. Ztrácíme vládu nad tím, co jsme sami uvedli do pohybu. Věc se nakonec obrátí proti vám. Všechno, co se děje, je

pravým opakem toho, co jste si přáli, aby se stalo. Člověk myslí, že vládne, jenomže ve skutečnosti jsou to události, které ho ovládají,<sup>73</sup>

pronáší ve chvíli jasnozřivosti Macbett.

Lucian Raicu k tomu dodává:

V Macbettovi je veškeré zlo „přesvědčivé“, má všechnu potřebnou motivaci. Zlo má dopad na myšlení. Postavy, které jej zosobňují (tedy všechny postavy ve hře) se vyjadřují bezchybně, užívají výhradně mocné argumenty. Mechanismy racionality fungují v jejich vědomí bezchybně. Činí zlo, protože je činit musí. Diskurz zla je nenapadnutelný.<sup>74</sup>

Nebyl by to však Ionesco, kdyby i v případě zpracování klasické látky neprojevil svůj smysl pro absurditu a černý humor. Pro povýtce tragického *Macbetta* se tak odlehčujícím prvkem stává parodičnost, jež vyplývá už třeba jen z pozměněných jmen jednajících postav (Macbeth = Macbett, Cawdor = Candor, Malcolm = Macol, Banquo = Banco). Epizodní postava Vetešníka či Lovce motýlů se sítkou v ruce a slamáčkem na hlavě, který se mihne na scéně při setkání Macbetta a Banca s čarodějnicemi a pak v samém závěru, aby pochmurně tragické vyústění hry „shodil“, patří k mnoha anachronismům a nepatřičnostem, jež obracejí text v parodii: mezi výzbroj střetávajících se armád patří vedle mečů, šavlí a kopí též pistole a kulometry, popravuje se gilotinou, po bitevním poli obchází Prodavač limonád, čarodějnice provozují striptýz a v závěru hry odlétající na kufrech s motorovým pohonem apod. Parodické je i zeměpisné a dobové ukotvení děje: vystrašený Duncan mluví o možném exilu do Kanady či Spojených států, jeden jeho syn vystudoval v Dubrovniku ekonomii a námořní vědy, druhý studuje v Kartágu atd. Parodie je patrna i ve zpívaných partiích, podaných v heroicky wagnerovském stylu, či v zařazení úryvku nějakého známého textu do nepatřičného kontextu. Závěrečná Malcomova tiráda je tak u Ionesca doslovně převzata od Shakespeara (překladatelé manželé Tomáškoví vědomě použili starší český překlad, aby byl rozdíl ještě patrnější!). Dalším, již v mnoha jiných Ionescových hrách osvědčeným parodickým prvkem je opakování, zdvojování projevů. Dialog Glamisse a Candora ze začátku hry, obviňujících Duncana ze zneužívání moci, se tak v doslovném

<sup>73</sup> IONESCO, Eugène. *Macbett*. Přel. Milena a Josef Tomáškoví. Praha: Dilia, s. 65.

<sup>74</sup> RAICU, Lucian. „*Journal en miettes*“ cu Eugène Ionesco. București: Editura Litera, 1993, s. 68.

znění opakuje při rozhovoru Macbetta a Banca zosnujících spiknutí; Macbettovu tirádu na oslavu jeho udatnosti v boji posléze si posléze přivlastní i Banco; sám při setkání s čarodějnicemi klade tytéž otázky, jež jim předtím položil Macbett.<sup>75</sup>

Satirický přínos Ionescovy adaptace shakespearovské klasiky podle švýcarského badatele Daniela Sangsuea<sup>76</sup> zase spočívá ve zdůrazňování podlézavosti a pokrytectví osob, které se pohybují v okolí moci, ve vrtkavosti veřejného mínění, vždy ochotného velebit každého nového tyrana, v zaslepenosti moci<sup>77</sup> i shovívavosti církve vůči tyranům, zosobněné v závěru postavou biskupa, jenž žehná královrahu.

Když se komorná snaží přesvědčit Macbetta, aby s lady Duncanovou uchvátili moc, používá tento argument:

Vy dva nám stvoříte lepší společnost, šťastný a nový svět.<sup>78</sup>

Tato formulace neomylně ukazuje, že satira si bere na mušku jak individuální tyranii, tak despotismus, jež může představovat nějaká ideologie, když se změní v totalitní myšlení.

Ionescův *Macbett* tedy představuje přechod od metafyzického divadla, nejlépe zastoupeného hrou *Hlad a žízeň*, k divadlu angažovanému, politickému, i když autor sám se této nálepce vehementně bránil.

V rozhovorech s Claudem Bonnefoyem autor o genezi svého *Macbetta* však nakonec přiznává:

„Nápad udělat divadelní hru podle *Macbetha* mi vnikla četba překrásné knihy Jana Kotta – *Shakespeare – náš současník*.<sup>79</sup> Podle Kotta chtěl Shakespeare dokázat, že absolutní moc absolutně mravně kazí, že každá moc je zločinná. A když z tohoto pohledu mluví o *Macbethovi*, má na mysli Stalina. Kott je Polák, který se zúčastnil odboje, tak tak unikl masakrům ve Varšavě, po válce působil ve výkonném výboru komunistické strany a pak byl jako mnozí jiní stalinismem

---

<sup>75</sup> Podle Ionescových scénických pokynů se Macbett a Banco měli jeden druhému podobat i fyzicky a být obdobně ustrojeni.

<sup>76</sup> SANGSUE, Daniel., „Parodie et satire. L'exemple de Macbett d'Eugène Ionesco. “*Modernité 27. Mauvais genre. La satire littéraire moderne*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, s. 349-364.

<sup>77</sup> „Možná že by Vaše Veličenstvo potřebovalo brýle,“ pronáší na svatební hostině První host. A Druhý host i klade otázku: „Že by převzetí moci mělo za následek krátkozrakost?“ *Cit. d.*, s. 68.

<sup>78</sup> *Cit. d.*, s. 41.

<sup>79</sup> Česky pod názvem *Shakespearovské črty*. Přel. Ludmila Furgyiková. Praha: Československý spisovatel, 1964.

rozčarován. Nakonec z Polska odešel. Takže jsem se inspiroval jeho knihou, a jestli jsem tuhle hru napsal, učinil jsem tak proto, abych ještě jednou ukázal, že každý politik je paranoik a že každá politika vede k zločinu.“<sup>80</sup>

### 3.3.4 Chodec ve vzduchu, Hlad a žízeň

#### *Chodec ve vzduchu (1963)*

*Chodec ve vzduchu* je rozsáhlejší jednoaktovka vybudovaná na půdorysu stejnojmenné povídky otištěné v *Nouvelle Revue Française* v únoru 1961, následně zahrnuté do souboru *Fotografie* plukovníka, prózy, která je ve své podstatě jen rozvedeným záznamem autorova levitačního snu. Proto se také i skladba jevištního útvaru, jemuž posloužila za námět, zcela vymyká běžným zásadám výstavby dramatického textu, tak jak je známe z tradičních poetik: vlastní děj postrádá jakoukoli kauzální logiku, patřičné pnutí jí dodávají jen verbální projevy jednajících postav, které se pohybují od groteskní, karikované polohy až po úvahy metafyzické povahy, to vše při velice umně promyšlené výpravě.

O vzniku této u nás dosud nepřeložené a tudíž neprovozované hry sám autor řekl toto:

„Vyšel jsem současně ze snu a z vědomého nápadu. Sen je ten pán, který vzlétne. Vědomá část je to, co díky tomuto snu vidí. A co vidí? Prostě to, co se děje v jedné polovině světa a co ta druhá ze zaslepenosti, lhostejnosti, předpojatosti vidět nechce: miliony neúprosně ponižovaných lidí, nastolenou hrůzovládu, tyranii, mocnosti, které přišly o rozum, zkratka tu malou každodenní, prachobyčejnou apokalypsu, lidi, kteří lezou do zadku modlám, a jiné katastroficko-zábavné věci. Tohle všechno bylo i v té povídce. Asi budete chtít vědět, jak se z té povídky stala divadelní hra. Vím, z jakých pohnutek, ale už dost dobře nevím jak. Vím proč, protože jsem si prostě řekl: *Chodec ve*

---

<sup>80</sup> IONESCO, Eugène. *Între viață și vis*. București: Humanitas, 1999, s. 147.

*vzduchu* není divadlo, je to dokonce opak divadla, a poněvadž je to opak divadla, pokusme se z něj divadlo udělat.“<sup>81</sup>

Výsledkem je tragikomická meditace o postavení člověka ve světě a jeho touze po vyšším smyslu života.

Začátek odkazuje na Ionescovu slavnou jevištní prvotinu, *Plešatou zpěvačku*: ocitáme se v Anglii, pod modrým anglickým nebem v hrabství Gloucester, kam si dramatický autor Bérenger s manželkou Josefínou, dcerou Martou a Strýcem-doktorem odjíždějí odpočinout, mají co do činění s Funebrákem, který chce pohřbit manželčina otce, ačkoli o něm proskočí zpráva, že je naživu, setkávají se se dvěma mladými anglickými manželskými páry a jejich ratolestmi, nezvedeným chlapečkem a hodnou holčičkou, se dvěma anglickými starými dámami a obtloustlým Johnem Bullem, tradičním prototypem spokojeného anglického měšťáka, slovem s postavami, jež vedou konvenční, nicneříkající hovory jen proto, aby řeč nestála. Aby zdůraznil návaznost na svou dramatickou prvotinu, Ionesco jednu chvíli dokonce nechá nezvedeného chlapečka potáhnout zpívající holčičku za copánky, a když mu v ruce zůstane paruka, Druhá Angličanka přímo prohlásí: „No ano, naše holčička je malá plešatá zpěvačka.“<sup>82</sup>

V Bérengerovi, tak jako v jiných hrách, kde tato postava vystupuje, cítíme autorovo alter ego. Netouží po publicitě, snaží se na venkově překonat tvůrčí krizi, neunikne však dotěrnému Novináři, který mu chce položit jednu jedinou otázku: „Kdy uvidíme na velkých světových jevištních nějaké vaše nové arcidílo?“ Vzniká tak situace, jež autorovi umožňuje hlásat přímo z jeviště to, co se později stalo součástí jeho tvorby vzpomínkové a publicistické:

BÉRENGER: ...Kdysi ve mně bývala nevysvětlitelná síla, která mě nutila jednat nebo psát navzdory mému bytostnému nihilismu. Už nemůžu dál. [...] Po celá léta jsem se utěšoval tím, že jsem si říkal, že nemám co říct. Teď jsem o tom skálopevně přesvědčen, a toto přesvědčení už není rozumové ani psychologické: stalo se přesvědčením hlubokým, fyziologickým.

---

<sup>81</sup> IONESCO, Eugène. *Între vis și viață (Convorbiri cu Claude Bonnefoy)*. București: Humanitas, 1999, s. 56.

<sup>82</sup> „Mais oui, notre petite fille, c'est la petite cantatrice chauve.“ Viz IONESCO, Eugène. *Le piéton de l'air*. In *Théâtre*, vol. III, Paris: Gallimard, 1963, s. 135.

Přešlo mi to masa, do krve, do kostí. Literární činnost už pro mě není hrou, už nemůže být hrou. Měla by být přechodem k něčemu jinému. A není.<sup>83</sup>

A dále:

BÉRENGER: Kavárny a redakce se hemží osvícenými literáty, pro něž je všechno dokonale vyřešeno. Ti vědí úplně všechno. Není nic snazšího než automatické poselství. Naštěstí pro ně. Mají za to, že Dějiny mají nějaký smysl, zatímco ony se smyslu vymykají. Pro ně jim smysl prostě dává ten silnější, ideologie režimu, který se nastoluje a který vítězí. Ať už je jakýkoli. Vždycky se najdou ty nejlepší důvody, aby se vítězná ideologie ospravedlnila. Přesto už ve chvíli, kdy se nastoluje a kdy vítězí, začíná chybovat. Je zapotřebí soudnost a intelektuální odvaha nebo jasnozřivá intuice, abychom se mohli vzepřít tomu, co je, a předvídat to, co bude, anebo prostě vycítit, že by to mělo být něco jiného.<sup>84</sup>

Zatímco Bérenger pronáší zásadní věci o úloze literatury ve společnosti, vyznává se ze svého strachu ze smrti apod., novinář jen dává najevo spokojenost tím, že bude mít čtenáře nedělního vydání čím pobavit.

V další části domek, který si Bérangerovi na dovolenou projali, vezme za své při bombardování německého letadla, které se nad Anglií jaksí zapomnělo od poslední války. Bérangerovi v radosti z toho, že vyvázli bez úhony, využijí krásného počasí a vydají se na procházku, při níž narazí se na záhadného Chodce.

BÉRENGER: Je z antisvěta, přešel z druhé strany zdi.

JOSEFÍNA: Jaké zdi?

BÉRENGER: Z druhé strany neviditelné zdi. Neviditelné a zároveň neprůhledné.<sup>85</sup>

Zed' znamená hranici poznání, roušku, jež našim zrakům zastírá poznání pravdy. Té se Bérenger očividně přiblíží, když při svém putování dospějí na konec pláně, za níž se rozkládá hluboká propast. Oba okraje spojuje nad propastí oslnivý stříbrný most. Je jako koráb ve tvaru archy, éterický, zdá se, že je zavěšen hodně vysoko nad řekou,

---

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 126.

<sup>84</sup> Tamtéž.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 145.



posazen oběma konci na zářivých vrcholcích. V Béréngerovi to oživuje dávnou touhu vzlétnout a prohlédnout si ten zázrak z ptačí perspektivy.

BÉRENGER: Když člověk nelétá, je to horší, než kdyby nám byla odepřena potrava.  
Kvůli tomu se nepochybně cítíme tak nešťastní.<sup>86</sup>

Metafyzické drama je úzce spjato s objevením vertikály, do té doby člověku v jeho pohybech odepřené. Bérénger zde znovu objevuje transcendentno, které se poté, co Nietzsche vyhlásil ve svém *Zarathustrovi* smrt boha, že života moderního člověka vytratil. Svět, zbavený svého posvátného rozměru, přizemnost, která v něm vládne, otupuje ducha i život manželského páru, jak z *Chodce ve vzduchu* jednoznačně vyplývá. Je proto třeba mít vždycky na paměti, že nejen chlebem živ jest člověk, neboť tento vykupitelný vzestup, o který Bérénger usiluje, připomíná biblický Jákobův žebřík nebo strom Jesse v tom smyslu, že slibuje nové plody a změnu života. Jeho vzestup sice končí rozčarováním, protože v místě, kde se spojuje čas s prostorem, je mu dáno nazřít peklo, vidí apokalyptické obrazy budoucnosti a zničení lidstva, ale dcera Marta si uchovává naději, ukazuje, že všechny potíže vzestupu – tedy víry – nedokázaly omezit potřebu přesahu na věčnost, která přežívá v lidském srdci.

MARTA: Třeba to nebude nic jiného než naše petardy... třeba se to urovná...  
třeba se ty plameny dají uhasit... třeba ten led roztaje... třeba se  
ty propasti zaplní... třeba... ty zahrady... zahrady...<sup>87</sup>

### **Hlad a žízeň (1966)**

Tato hra, jež může v leccěms připomenout Komenského *Labyrint světa a ráj srdce*, je scénickým podobenstvím o marné touze člověka dojít štěstí a zároveň patrně Ionescovou hrou nejlyričtější, oprostěnou od komediální nadsázky, jež byla pro většinu jeho předchozích her příznačná. Promítají se do ní autorovy dávné snové obsese: hlad a žízeň po svobodě, po plném životě, po rajském stavu prvopočátků...

Rozdělena je do tří epizod. V první vystupuje Jan a jeho žena Marie Magdalena, později se jako pokušitel objeví přízrak tety Adelaidy, jejíž okázalé výmysly v Janově

---

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 166.

<sup>87</sup> Tamtéž, s. 198.

myslí jen vyvolávají iluzi dostupnosti štěstí a posilují jeho touhu po úniku. Jako v případě jiných Ionescových párů (např. v *Novém nájemníkovi*) i zde muž trpí jakousi nevysvětlitelnou chorobou, neklidem, který se stává jeho základním životním pocitem a zabraňuje mu žít v relativním míru sám se sebou. Neumožňuje mu najít pevný bod, své místo na slunci, usadit se a nutí jej ustavičně před něčím prchat. Naproti tomu žena je bytost, která má pro mužovy vrtochy porozumění a chce mu pomoci; vykazuje sklon k usedlosti, štěstím je pro ni život sám a jeho naplněním láska k manželovi a dcerce v kolébce.

MARIE: Vyhřeju dům teplem svého srdce. Budu svítit světlem svých očí.<sup>88</sup>

A jinde:

MARIE: Mimo tento dům, mimo nás dva, mimo nás tři je všechno ostatní nikde.<sup>89</sup>

Jan se však cítí věčně pod tlakem, sužován pocitem vlastní neukotvenosti, zatímco Marie Magdalena se spokojí s tím, že ho má vedle sebe a může ho zahrnovat svou téměř mateřskou, ochrannou něhou.

Co je příčinou Janova nepokoje? Přítomnost, vyvolávající teskné vzpomínky, nanicovitá, nudná a šedá přítomnost, postrádající jakýkoli metafyzický rozměr. Na začátku hry se dozvídáme, že manželé se právě přestěhovali do nového bytu, ale Jan zapomíná, že z toho předchozího prchal, a teď toho lituje, nechápe, proč z něho odešel, byl čistší, prostornější, komfortnější... Zapomněl, jak mu tam bylo zle? Ano zapomněl, protože největším zlem je pro něho právě přítomnost, nevyhnutelně fádňící a skličující.

MARIE: Proč se nerad zakořeňuje? Jak to, že nechce být pokryt mechem nebo břečťanem jako stará zeď, jako starý dub? Starý dub s kořeny zapuštěnými hluboko do země. Strom se nepohne. Proč je vlastně tak nešťastný. Proč je tak málo moudrý?<sup>90</sup>

Ve druhé epizodě Jan na svém útěku dospívá po dlouhém putování do oblasti světla na vysokou horu s muzeem, dává se do řeči s jeho dvěma strážci, vysvětluje jim, že tam má schůzku, a pronáší ódu na svou životní lásku, kterou však ani nedokáže

---

<sup>88</sup> IONESCO, Eugène. *Hlad a žízeň*. Přel. Jiří Konůpek. Praha: Dilia, 1968, s. 10.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 34.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 37.

pořádně popsat. Na závěr setkání se strážci muzea si ještě postěžuje, že se vypravil dobýt svět, vykonal spoustu cest, žádný svět v pravém slova smyslu ale nenašel.

V epizodě třetí se Jan ocitá v podivném zájezdním hostinci, bývalém zámku, který však připomíná spíše kasárna či a klášter a je zalidněn ještě podivnějšími mnichy, odborníky na převýchovu. Dostane najíst i napít, ale jeho hlad a žízeň zůstávají neukojeny. Jako host má nárok zhlédnout divadelní představení, ve kterém vystupují dva klauni, Tripp a Brechtoll,<sup>91</sup> uzavření do klecí a rovněž strádající hladem a žízní. Ontologické drama v tuto chvíli nabývá politický, antiideologický nádech: bratr Tarabas, oděný v okázalém plášti, rudém směrem k věřícímu Trippovi, černém směrem k materialistovi Brechtolovi, s podobně rozdělenou kápí na hlavě a stejně rozděleným posluchačstvem z řad mnichů, rozsazených po Janově pravici a levici, podmiňuje nasycení obou hladových tím, že se každý zřekne toho, v co věří. Jan se tak stává svědkem a posléze i spoluúčastníkem mučivého procesu, na jehož konci se Tripp zříká Boha a Brechtoll učiní vyznání víry. Jan nechce odejít bez placení, zjišťuje však, že nemá, čím by zaplatil, a tak se uvolí útratu odpracovat. Mezitím se mu za mříží zjevuje manželka Marie Magdalena a již čtrnáctiletá dcera Marta, jež na něho nepřestaly čekat. Jan horoucně zatouží vrátit se z labyrintu světa do ráje srdce, není mu to však umožněno. Uvízne v soukolí komunitního života, navěky odsouzen servírovat nepravým mnichům polévku bez možnosti ukojit vlastní hlad a žízeň.

### 3.3.5 Próza

Pomineme-li juvenilia, o nichž už byla v této práci řeč, pak prozaické dílo Eugèna Ionesca zastupují pouze dvě poměrně útlé knížky, tematicky i myšlenkově neoddělitelně spjaté s jeho tvorbou dramatickou i publicistickou, knížky, které čtenáři umožňují udělat si ucelenější představu o autorových tvůrčích postupech.

První je soubor *Fotografie plukovníka* (La Photo du colonel, 1962, česky 2004) obsahující pět původně časopisecky vydaných povídek, jež v jádru tvoří dějové schéma autorových divadelních her *Oběti povinnosti*, *Amadeus aneb Jak se ho zbavit*, *Nenajatý*

---

<sup>91</sup> Průhledná narážka na Bertolda Brechta, kterého Ionesco nesnášel kvůli tomu, že vidí člověka jen ve společenských souvislostech a uniká mu jeho individualita.

*vrah, Chodec ve vzduchu a Nosorožec*, dále poměrně obsáhlejší prózu *Bahno*, jež se posléze dočkala i filmového zpracování, a vzpomínkové pásmo *Jaro* z roku 1939, které svou idyličností, návratem do ztraceného ráje dětství ve francouzském departamentu Mayenne příkře kontrastuje s fantasmagorickou syrovostí předchozích čísel. Ta prostupuje všudypřítomný princip zla, jež autor, poučen trpkými zkušenosti z let mládí v „ponosorožštěném“ Rumunsku, vnímá jako nedílnou součást lidské přirozenosti. Nehrdinští hrdinové zmíněných próz se jeví jako ironická ilustrace idealistické teze Lva Nikolajeviče Tolstého, že člověk nemá čelit zlu násilím, a z naivity či ze slušnosti zrodu zla raději jen trpně přihlížejí.

Ionesco přiznává, že výše uvedené prózy krom té poslední jsou přímé zápisy mátožných snů, které jej od mládí pronásledovaly. Na rozdíl od evropských romantiků 19. století však záznamy svých snů nijak nestylizuje, zaznamenaná je v jejich hrubé, „neotesané“ podobě, a teprve jejich začlenění do nějakého většího dramatického útvaru jim uděluje určitý význam.

Mnohem důležitější v kontextu Ionescova díla jako celku je bezesporu jeho jediný román *Samotář* (*Le Solitaire*, 1973, česky 2000). Autor v něm uvádí na scénu relativně mladého muže z rodu gorkovských „zbytečných lidí“, muže, jehož život plyne ve znamení pasivity, ubíjející jednotvárnosti, rutiny a vše stravující nudy. Samotář let pracuje patnáct let ve stejném úřadu, bydlí ve stejném hotelovém pokojíku, navštěvuje stejné bistro, pohybuje se ve stejném prostředí... Ale nuda na něho doléhá ještě více v neděli, neměnně vyhrazené návštěvám kina a pravidelným procházkám. Protagonista, který je zároveň vypravěčem, sice není ošklivý – má jen poněkud povadlý obličej, od narození postrádající svěžest –, ale trpí pocitem méněcennosti a nedokáže navázat trvalejší citový vztah. Ve světě si připadá jako cizinec odlišný od druhých, od lidí, které vidí kolem: „Jak to udělat, aby si je člověk naklonil? Pro mě jsou ti mí bližní hotoví Mart’ani! Jsou jako v zoologické zahradě za sklem oni, nebo jsem za ním já?“<sup>92</sup> klade si mučivou otázku, na niž nenachází odpověď.

Stojatou hladinu jeho života zčeří až nenadálé dědictví po strýci z Ameriky, které mu umožní vyvázat se ze všech závazků, odejít z práce, přestěhovat se do bytu na jižním pařížském předměstí, zkrátka spálit za sebou všechny mosty a konečně si začít užívat života po svém, což v praxi znamená nedělat vůbec nic a návalům deprese čelit

---

<sup>92</sup> IONESCO, Eugène. *Samotář*. Přel. Jiří Našinec. Praha: Aurora, 2000, s. 80.

nemírným požíváním alkoholu. Ukazuje se však, že sám před sebou neuteče, spousta volného času u Samotáře působí jako katalyzátor vzniku existenciálních úzkostí. Vypravěč se sice zbavil veškerých finančních starostí, ale necítí se proto příště svobodný, svět je pro něho pořád „jedno velké vězení“. Oživení přinese až přechodná známost s Yvonne, servírkou v baru, kde se Samotář zpravidla stravuje, vztah je však již předem odsouzený k nezdaru. Jedinou berličkou proti úzkosti tak zůstává alkohol, který jej přenáší do umělých rájů.

Do svých pětatřiceti let Samotář pouze marnil čas, svět bral takový, jaký je, otázkami, jež by jej přesahovaly, se nezabýval a raději se nechával událostmi vláčet. Jeho netečnost vychází z předpokladu, že svět nelze pochopit. K čemu pak je dobré jej měnit, když nevíme, na jakých základech spočívá?

„Nikdy jsem se nevzpamatoval ze svého prvotního úžasu ze světa, úžasu a otázky, na niž nemůže být odpověď. Prý se máme od tohoto úžasu oprostít a jít dál. Jenže na jakých základech lze pak stavět nějaké poznání nebo morálku? Touto základnou nemůže být v žádném případě nevědomost, a my žijeme výhradně v nevědomosti a jako východisko, jako základ máme nicotu.“<sup>93</sup>

Člověk v Samotářově pojetí tak stojí v bezmezném údivu před záhadou lidského údělu, nedokáže se smířit s jeho zdánlivou nesmyslností danou výhledem nevyhnutelné smrti, a sám se odsuzuje k tragické osamělosti, která může být dvojího druhu. Společenská osamělost spočívá v tom, že jedinec je vyloučen ze společnosti ostatních lidí. Jeho život se může stát nesnesitelným, cítí-li potřebu mít vedle sebe někoho druhého, a zároveň se takového soužití bojí: kvůli strachu se pak utíká do samoty. Samota „absolutní“, již vypravěč rovněž pociťuje, je samota usebrání, osamělost ducha, přemílajícího myšlenky, které jsou vlastní jen a jen jemu. Vypravěč se tak stává postupně filozofem, neboť podle Ionescových slov „prvotní úžas je filozofickým stavem *par excellence*“. Ve své dobrovolně nedobrovolné samotě také poznenáhlu ztrácí pojem času, onoho základního antropomorfismu, přestane chodit do kina, číst své oblíbené romány, které jsou oproti statičnosti jeho života vesměs nabitě dějem, odmítá číst i noviny, protože přinášejí jen katastrofické zprávy:

---

<sup>93</sup> Tamtéž, s. 60-61.

„Zločiny, války, trestné činy, inzeráty, filmové reklamy: nic. Jak jen může nic tolik vážit? A jak přitom může být ta tíha tak lehká? Příliš hmotná a nehmotná zároveň.“<sup>94</sup>

Nechtěné oživení vnese do jeho života občanská válka, která jej postaví před bérengerovskou otázkou, známou z dramatu *Nosorožec*, otázkou, zda se má zachovat jako ostatní, tj. přidat se k většině. Váhá, nakonec se však zabarikádjuje ve svém pokoji a jediným pojítkem s vnějším světem je domovnice, jež ho pravidelně zásobuje jídlem a alkoholem a zpravuje o okolním dění. Samotář se snaží co nejméně myslet na minulost, jež v něm probouzí pocit viny hlavně kvůli matce, která chtěla, „aby to někam dotáhl“. Stravuje ho existenciální úzkost, jejíž živnou půdou je pomyšlení na smrt, na to, jaký ve světě vládne nepořádek, jakož i vědomí nedostatku pevných bodů, které by člověku v životě udávaly směr. Jedinou radostí, kterou je mu dáno opakovaně zažívat, je bytostný prožitek světla:

„Když jsem jednou krátce před polednem sledoval modré nebe nad střechami, jak jsem to často dělával, spatřil jsem na něm puklinu, drobnou prasklinku, která se zvolna šířila z jednoho konce azurové klenby na druhý. Puklina to byla plná jasu, světla silnějšího, než je světlo denní [...] Pozoroval jsem tu ještěрку na nebi. Bolely mě oči, ale nemohl jsem od ní odtrhnout zrak. Světelný paprsek, světlo ve světle, postupně mizel, jako se objevil, aniž zanechal stopu. Pruh se znovu ukázal za hvězdné noci, širší než ve dne. Bylo to jako blesk přibitý z obou konců k obzoru. Sousední hvězdy bledly, zdálo se, že pohasínají; přesto se ten světelný pruh, jasný jako dvě slunce, táhl od jedné hvězdy, docela malé hvězdičky. Opět mě to naplnilo radostí.“<sup>95</sup>

Vidina se v samém závěru románu opakuje s ještě větší naléhavostí. Křesťansky smýšlející čtenář by byl v pokušení se domnívat, že vypravěči, pohybujícímu se někde na hranici mezi agnosticismem a nihilismem, se konečně dostane kýženého osvícení, augustinovské *illuminatio*, jako by se tím naplňovala Ježíšova slova: „Já jsem světlo světa, kdo mě následuje, nebude chodit ve tmě, ale bude mít světlo života.“<sup>96</sup>

„Všechno se náhle projasnilo a objevil se strom ověncený květy a listovím. Pak ještě jeden. A další. A hned několik. Celé stromořadí. Na pozadí světlo, mnohem jasnější, než bývá světlo denní. [...] V popředí uprostřed najednou vyrostl strom. Strom, nebo velký

---

<sup>94</sup> *Tamtéž*, s. 97.

<sup>95</sup> *Tamtéž*, s. 150-151.

<sup>96</sup> Evangelium podle Jana 8, 12. In *Bible*. Praha: Ústřední církevní nakladatelství, 1979, s. 856.

keř? Po jeho pravé straně, ode mne nalevo, stříbrný žebřík, visící metr nad zemí, se ztrácel v blankytném nebi. [...] Světlo to bylo velice silné, ale nebilo do očí. Příčle zářily.“<sup>97</sup>

A dále:

„Najednou se obraz vzdálil, jako by se rozplynul. Žebřík zmizel, pak i keř a potom stromy. Nato i sloupy vítězného oblouku. Něco z toho světla, které do mě proniklo, však přetrvalo. Považoval jsem to za dobré znamení.“<sup>98</sup>

Na dotaz rumunské exilové publicistky Sandy Stolojanové, jak si má čtenář poslední větu románu vysvětlovat, dotaz vznesený v rozhovoru pro literární přílohu *Le Journal de Genève*, Ionesco proti všemu očekávání odpověděl takto:

„Ptám se, jestli jsem učinil dobře, protože takto se neví, jestli vidiny mé postavy jsou vidinami blázna či mystika, anebo halucinacemi alkoholika. Ponechávám na čtenáři, aby si z těchto různých výkladů vybral. Připadá mi však, že tahle věta, tak jak je, se zdá příliš navádět k jedné určité interpretaci: ‚Aha!‘ našel cestu, je to mystik!‘ Jenže věci mi připadají složitější. Proto ve druhém vydání provedu změnu. Místo poslední věty napíšu tato slova: ‚A hlasitě se rozesmál.‘“<sup>99</sup>

Neukotvenost moderního člověka, pocit odcizení, vyloučenosti a samoty, jež román prostupují, přibližují *Samotáře* ke dvěma slavným postavám francouzské literatury 20. století, Mersaultovi z Camusova *Cizince* a Roquentinovi ze Sartrova románu *Nevolnost*. Třebaže styčných bodů mezi zmíněnými díly bychom našli bezpočet, v jedné věci se diametrálně rozcházejí. Zatímco postavy exponentů literárního existencialismu hledají východisko z krize v činu (Mersault nesmyslně zabije Araba, Roquentin se konečně pustí do psaní plánovaného románu), pohybují se výhradně v plánu reálného, chybí jim transcendentní přesah, ona vertikála, která je v závěru *Samotáře* patrná. Přes filozofický rozměr a výrazně humanistické vyznění, které na rozdíl od výše jmenovaných románů obsahuje, se však Ionescův román nestal mezníkem jako romány výše jmenované, protože přišel do nevhodné doby, musel

---

<sup>97</sup> *Cit. d.*, s. 164.

<sup>98</sup> Tamtéž.

<sup>99</sup> STOLOJAN, Sanda. „Cu Eugène Ionesco despre Singuraticul“. In *România literară*. București, nr. 21-22, 1995, s. 26.

„Nutně popouzet karikaturou studentských květnových a červnových bouří v roce 1968, jejichž hesla jsou v textu přímo zabudována, i nedůvěrou v pozitivní dopad jakékoli revoluce bez ohledu na to, jaké ideologie je nositelkou.“<sup>100</sup>

i když slogany, propaganda, verbální fetišismus se objevují už v *Nenajatém vrahovi*, *Improvizaci Almy* či v *Nosorožci* a kulturní veřejnost si už na ně zvykla.

Skutečnost, že reálný děj je v románu málo zastoupen, že jeho valnou část tvoří sonda do vypravěčovy mysli, byla pro Ionesca-dramatika výzvou dát mu i jevištní podobu, je-li to vůbec možné. Tak vznikla divadelní hra *To je panečku bordel!* (*Ce formidable bordel!*, 1973).

„Řekl jsem si, že tenhle román nemá v sobě nic divadelního, a právě proto jsem zatoužil udělat z té nedivadelní látky kus pro divadlo. Lákalo mě porvat se s tím. Byla tu nesnáze, s kterou jsem se chtěl vypořádat, otázka divadelní techniky. V románu postava mluví sama o sobě, a nikdo ji neposlouchá či poslouchat nechce. Ve hře jsem to udělal obráceně. Postava nemluví. Je napůl němá, jen tu a tam z ní vypadne nějaké slůvko, citoslovce. Mluví za ní druzí. Už jsem nechtěl zdůrazňovat jen osamělost této postavy, nýbrž i osamělost postav, které ji obklopují.“<sup>101</sup>

Prozaický text se tedy, podobně jako v případě většiny povídek z knihy *Fotografie plukovníka*, stává předobrazem dramatického útvaru, který je Ionescovi nejvlastnější.

*Samotář* patřil v dílům Ionesovu srdci nejbližším, protože za takového samotáře, který nedokáže splynout s davem a osobuje si právo mít vlastní názor, třebaže o jeho správnosti může pochybovat, považoval sám sebe.

„Párkrát se mi sice z únavy či z úzkosti stalo, že jsem zatoužil „myslet“ jako druzí a pokusil se o to. Má povaha mi nakonec zabránila takovému pokušení podlehnout. Nakonec bych byl ale prohrál, kdybych nezjistil, že vlastně nejsem sám. Stačilo změnit prostředí nebo dokonce zemi, abych tam našel samotářské bratry, kteří cítí a reagují jako já. [...] Takže nejsme sami. To říkám, abych samotáře, tj. ty, kdo se cítí ve svém prostředí jako zbloudilí, povzbudil. Když je však tolik samotářů, když možná dokonce existuje samotářská většina, znamená to, že má vždycky pravdu? Při tom pomyšlení se

---

<sup>100</sup> NAŠINEC, Jiří. „Eugène Ionesco a nesnesitelná těžkost bytí“. In *Samotář*, s. 168.

<sup>101</sup> *Tamtéž*, s. 172.



mi zatočí hlava. Přesto zůstávám přesvědčen, že člověk má právo stavět se proti svému prostředí.“<sup>102</sup>

Světově proslulý religionista Mircea Eliade ve své studii „Světlo a transcendence“ v díle Eugena Ionesca<sup>103</sup> uvádí, jak se zejména v Ionescových divadelních hrách autobiografických zlomcích jeho deníku a v próze ukazují struktury, resp. morfologie známé z dějin náboženství. Použil v ní mimo jiné úryvky ze svého článku „Eugène Ionesco a stýskání po ráji“<sup>104</sup> a ze studie „Prožitek mystického světla“ ze svazku *Mefistofeles a Androgyn*. Poukazuje na četné symboly, obrazy a klíše známé z dějin náboženství, jenž se hojně objevují v Ionescově díle: ráj, peklo, temnota, světlo, labyrint, střed, bezčasí, blaženost a jiné; předestírá, že je složité vysledovat souvislost s tím, co jeho Ionesco přečetl (například ví, že četl *Tibetskou knihu mrtvých*, upanišady či texty církevních otců Východu a mnohé další) a jak se do jeho děl promítají osobní niterné prožitky. Symbol labyrintu ukazuje na příkladu z *Hovorů s Claudem Bonnefoyem*:

„Labyrint, to je peklo, to je čas, to je prostor, to je nekonečno, kdežto ráj je naopak celistvý sférický svět, kde je 'vše', ani ukončenost, ani neukončenost, kde se otázka ukončený – neukončený neklade.“<sup>105</sup>

Strukturu labyrintu spatřuje v některých Ionescových hrách a dodává, že je jimi autor přímo posedlý, že ho zároveň láká i odpuzuje. V dějinách náboženství je symbol labyrintu spjat s jednou z nejdramatičtějších iniciačních zkoušek, kdy účastník vstupuje do labyrintu i za cenu toho, že se ztratí, že přijde o život. Přítomnost mimo čas (bezčasí, „ne-časová chvíle“) jsou chvíle rajského, nadpřirozeného štěstí spojovaného právě s prožitkem světla. Jako ráj popisuje Eugène Ionesco své dětství, ale o transcendentálních zážitcích píše i později. Zcela zásadní je zkušenost z doby, kdy mu bylo nějakých sedmnáct let, v jednom provinčním rumunském městě, kterou použil i v *Nenajatém vrahovi*:

„...Vtom jsem měl dojem, že se svět zároveň vzdaluje i přibližuje, nebo spíš, že jsem se ocitl v jiném světě, který je mi vlastnější, než ten dřívější, ve světě nekonečně

---

<sup>102</sup> IONESCO, Eugène. *Antidotes*, Paris: Gallimard, 1977, s. 12-13.

<sup>103</sup> ELIADE, Mircea. Světlo a transcendence v díle Eugène Ionesca. Přel. Jirí Našinec. *Světová literatura*, 3/1993, s. 129-131,

<sup>104</sup> LAMONT, Rosette. *The Two faces of Ionesco*. New York: Whitston, 1978.

<sup>105</sup> ELIADE, Mircea. Světlo a transcendence v díle Eugène Ionesca. Přel. Jirí Našinec, *Světová literatura*, 3/1993, s. 129.

skvostnějším;(…) Zdálo se mi, že nebe nadmíru zhutnělo, že na světlo se dá téměř sáhnout, že domy se nebývale, vskutku neobyčejně rozzářily. Těžko se to dá popsat, snad bude snazší říci, že jsem měl ohromnou radost, cítil jsem, že jsem pochopil něco podstatného (…). V tu chvíli jsem si řekl: 'Už nemám strach ze smrti'. Měl jsem pocit jakési naprosté, neodvolatelné pravdy. Řekl jsem si, že kdykoli na mě později dolehne smutek nebo úzkost, postačí mi vzpomenout si na tento okamžik, a znovu najdu klid a radost. Nějaký čas mi to vydrželo. Teď už si tu chvíli nepamatuji, sotva si ji vybavuje, je to taková teoretická vzpomínka (…). Kráčel jsem mílovými kroky, přímo se vznášel. Vtom se svět vrátil do starých kolejí. A takový, skoro takový už zůstal (…). Svět se zhroutil zpět do jámy."<sup>106</sup>

Strach ze smrti má každý, ale v profánní společnosti se smrt pro nedostatek smyslu stala děsivou, na rozdíl od tradičních společností, kde je smrt vnímaná jako přechod, od bytí k nebytí, od nebytí k bytí, má vždy svůj smysl. Eliade zdůrazňuje Ionescův výrok „Už nemám strach ze smrti“, jelikož smrt a stárnutí je u Ionesca ústřední téma, jež ho stále pronásledovalo. Vědomí, že se strachu ze smrti zbavil, je vědomím, které nabyl z prožitku světla. Nevědomky prožil „iniciační smrt“, přechod z běžného světa do transcendentálního. Ionesco na rozdíl od např. buddhistických nauk říká, že se tento prožitek neopakoval, že časem vybledl a pamatoval si ho stále méně. Velmi dobře však cítil, což je, jak zdůrazňuje Eliade, pro jeho dílo důležité, že prožitek světla a s ním spojený pocit blaženosti, svobody, volnosti a hlavně jistoty, klidu a důvěry se u něj pojí bezprostředně k představivosti, tvořivé imaginaci.

„Představovat si, to znamená tvořit, tvořit svět. Tím, že vytváří světy, může znovustvořit svět, může jej stvořit k obrazu světů vybájených (…). Důležitý je vztah mezi světlem a nespoutaností – „hrou“, svobodou a duchovní tvořivostí (…). Kosmické stvoření je „hra“, to je svobodná, živelná činnost božskosti.“<sup>107</sup>

Autor *Plešaté zpěvačky* byl vždy rozpolcený, sensitivní člověk plný emocí, člověk, v němž se střetává posvátno s problémy „moderního člověka“<sup>108</sup>, kterým Ionesco nepochybně byl, jako absurdno, nevysvětlitelnost skutečnosti, nesmyslnost smrti, věčné pochybnosti úplně o všem. Celá jeho tvorba je plná existenciálních otázek, hlavně hledáním Boha, pochybováním zda je či není, základních filozofických otázek jaké najdeme například u existencionalistů.

---

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 129.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 130.

<sup>108</sup> „Je stoprocentně moderním člověkem vrženým do světa“, tamtéž, s. 131.

### 3.3.6 Publicistika

Ionescovu publicistiku z období mezi dvěma světovými válkami a francouzsky psanou publicistiku poválečnou spojuje polemická verva, citové nasazení a nesmlouvavost, značně se však liší svým zaměřením. Ve 30. letech je sice mladý bouřlivák „ve válce s celým světem“, válčištěm je mu však výhradně oblast literatury a kultury obecně a politika zůstává zcela stranou. A přitom v době, kdy se Železná garda dere k moci, Ionesco působí v redakci levicového časopisu *Facla* a mohl by proti nastupujícím „nosorožcům“ vystoupit. Lucian Boia s odkazem na *Deník* Mihaila Sebastianiana to připisuje prostému lidskému strachu:

„Ionescu je odvážný, když bojuje s literáty, a vůbec ne tehdy, má-li proti sobě proudy či struktury, které – jak se domnívá – by ho mohly zničit. Po matce byl Žid, to u něho vyvolávalo komplexy, znepokojovalo ho to a udělal všechno, co bylo v jeho moci, aby otázku svého původu co nejvíce zamlžil.“<sup>109</sup>

Poté co se ve Francii etabloval jako uznávaný autor, se však politika promítá do jeho knihy úvah o divadle *Poznámky pro a proti* (1966), retrospektivně prostoupí vzpomínkový svazek *Minulá přítomnost, přítomná minulost* (1968) a po roce 1968 se dokonce stane těžištěm jeho publicistické činnosti. Články, vydané napřed v tisku, především v listu *Le Figaro a Le Figaro littéraire*, ale i v dalších tiskovinách, francouzských i zahraničních (*Le Monde, L'Express, Le Quotidien de Paris, La Nouvelle Revue française, L'Arche, Il Giornale, Le Soir* aj.), Ionesco posléze shrnul do svazků *Protijedy a Člověk, o něhož jde*.<sup>110</sup> První je rozdělen do čtyř oddílů: *Od Prahy po Londýn samá hanba, Kultura není věc státu, Byl bych psal v každém případě a Poznámky, útržky, polemiky*, doplněné o *Závěr, Přílohy a Hold zesnulým přátelům*, druhý představuje chronologický svod článků, rozhovorů, projevů, úvah o kultuře a deníkových záznamů bez jakéhokoli dalšího tematického členění.

V *Protijedech* se Ionesco hlavně ostře vymezuje vůči totalitarismům zprava i zleva, odsuzuje okupaci Československa armádami Varšavské smlouvy a staví se proti každé revoluci, která podle něho nikdy nepřinesla nic dobrého. Politické, ideologické či náboženské různice jsou podle něho jen záminkami k násilí, výrazem člověku vrozené

---

<sup>109</sup> BOIA, Lucian. *Capcanele istoriei. Elita intelectuală românească între 1930 și 1950*, București: Humanitas, 2016, s. 96.

<sup>110</sup> IONESCO, Eugène. *Antidotes*. Gallimard: Paris, 1977; *Un homme en question*. Gallimard: Paris, 1979.

agresivity, která se za určitých okolností nutně musí projevit: „Největším nepřítelem člověka je člověk“, „má v sobě destruktivní pud“, „vrozenou agresivitu“ a dokonce i „vůli vraždit“. Tak jako zvířata mají tesáky, drápy, jed, člověk má „své zbraně“ a přirozený sklon je užívat. „Je stvořen k tomu navzájem se zabíjet; narodili jsme se, abychom útočili, zabíjeli, pohlcovali ty druhé.“<sup>111</sup> Tyto destruktivní choutky, tato zvířecnost, toto odlidštění jsou podle Ionesca důsledkem toho, že člověk si uvědomil svůj neradostný úděl a podvědomě se proti němu bouří. Nenávist lidí k sobě samým i k druhým vyplývá z toho, že „celé lidstvo si uvědomilo neštěstí být nebo neštěstí žít v dnešních podmínkách.“<sup>112</sup> Bytostný nepokoj člověka moderní doby pramení podle Ionesca z vědomí, že existuje ve světě, kde „je celý život utrpení: útok, obrana, a tohle je podstata života“<sup>113</sup>. Destrukce a autodestrukce, války, vzpoury a revoluce, veškeré podoby nenávisti jedněch k druhým, to vše je v jeho pojetí podmíněno vyhlídkou na smrt a strachem z ní:

„Smrtnost vyvolává hrůzu a hněv, proto je lidstvo takové, jaké je. [...] Každý z nás nenávidí ve svém bližním smrtelníka, jímž je on sám.“<sup>114</sup>

Ve světle těchto závěrů jsou revoluce nejen pouhým výrazem, ale i zástěrkou vzpoury proti postavení člověka ve světě a v širším slova smyslu proti lidskému údělu jako takovému. Jejich krach, jako krach humanismu vůbec, pramení z toho, „že člověk se pro člověka nestal výsostnou bytostí“<sup>115</sup>. Nepříjemné není jeho politické či společenské postavení, nýbrž jeho životní úděl: pomíjivost či spíše zhroucení humanistických hodnot je podle Ionesca neodvratné a je trpkým plodem ohraničenosti člověka v čase a z toho plynoucích běd, neoddělitelně spjatých s lidským údělem.

Nápravou, prvotním úkolem humanismu, tedy toho, co z něho ještě zbývá, je v Ionescových očích úcta k člověku jako individualitě. Ti, kdo mluví o konci člověka, chtějí podle něho především zpečetit konec jednotlivce.

„Jistě, ‚já‘ nebo spíše jedinec je výslednicí tlaků, které přicházejí ze všech stran, jedinec je produktem společnosti, jedinec je společenstvím podmíněn.[...] A to, co je v nějakém

---

<sup>111</sup> „On est fait pour s'entre-tuer, nous sommes nés pour agresser, massacrer, bouffer tous les autres.“ (*Antidotes*, s. 228)

<sup>112</sup> „L'humanité entière a pris conscience du malheur d'exister ou du malheur de vivre dans les conditions d'aujourd'hui.“ (*Un homme en question*, s. 65.)

<sup>113</sup> „L'univers entier est souffrance: agression, défense, c'est cela l'essentiel de la vie.“ In IONESCO, Eugène. *Antidotes*. Gallimard: Paris, 1977, s. 207.

<sup>114</sup> *Střípky deníku*, s. 148-149.

<sup>115</sup> „L'homme n'est pas devenu l'être suprême pour l'homme. (*Antidotes*, s. 236).

díle nebo jednotlivci důležité, není jeho podobnost, ale jeho rozdílnost, jeho osobitost, jedinečnost, jeho neomezitelnost.“<sup>116</sup>

I v knize rozhovorů s Claudem Bonnefoyem klade Ionesco důraz na jedinečnost člověka a ukazuje, proč například v *Nosorožci*, ale i v mnoha jiných dramatických textech pranýřoval odosobnění, potažmo odlidštění člověka v moderních společnostech. Jakožto obhájce neomezeného humanismu je zavilým nepřítelem omezování člověka na jeho sociální rozměr, tak jak jej ve svých hrách pojímal kupříkladu Bertold Brecht.

Systemy, založené na absolutizaci kolektivního ducha nemohou podle Ionesca fungovat jako normální lidská společnost. Přestože mnohokrát vyslovil sympatie k Československu (viz např. stať *Československo? Jediná evropská země, která si zaslouží nezávislost*<sup>117</sup>) a se zájmem sledoval československý obrodný proces roku 1968, termín „socialismus s lidskou tvář“ je v jeho očích protimluv, protože „socialismus nemůže brát na jednotlivce ohled“.<sup>118</sup>

Je-li jedinec jedinečný, není o nic méně univerzální. Ionesco je přesvědčen, že to nejosobnější „já“ je také nejbytostněji a nejobecněji lidské, má nejbližší k lidské pospolitosti a je pro ni nejrepresentativnější. A jestliže napíše, že „nikdo se nepodobá nikomu“, není o nic méně pravda, že „všichni se podobají všem,“<sup>119</sup> takže jedinečné a obecné koexistují. Paradoxně se tak dá tvrdit, že každý je natolik univerzální, že to, co je individuální, sjednocuje to univerzální.

V *Protijedech* Ionesco také tvrdí, že člověk je „metafyzický či náboženský tvor“ s nutkavou potřebou transcendence. Humanismus, k němuž tíhne, je tedy humanismus metafyzický v linii Charles Péguy, Jacques Maritain a Denis de Rougemont. Není proto divu, že „jediná starost, jež povyšuje člověka nad něho samého, je starost o absolutno, vlastně jeho utkvělá představa, a bytostná touha po něm,“<sup>120</sup> a domnívá se, že krize naší civilizace z valné části vyplývá z vyloučení metafyzických otázek. Nedostatečnost a krach ateistického humanismu podle Ionesca pramení z toho, že moderní člověk si už nedělá metafyzické starosti, že má liknavý přístup k zásadní otázce, jíž je otázka našeho bezprostředního konce. Domnívá se, že lidé, posedlí vratkostí svého osudu „zapomněli,

<sup>116</sup> (*Présent passé, passé présent*, s. 210-211.)

<sup>117</sup> VALENTOVÁ, Libuše – NAŠINEC, Jirí. *Neznámý Eugen Ionescu/Neznámý Eugène Ionesco*, s. 39-42.

<sup>118</sup> „Le socialisme ne peut pas respecter l'individu“ (*Antidotes*, s. 67).

<sup>119</sup> „Personne ne ressemble à personne. Tout le monde ressemble à tout le monde“ (*Passé présent, présent passé*, s. 218).

<sup>120</sup> „Le seul souci qui élève l'homme au-dessus de lui-même, c'est le souci de l'absolu, je veux dire la hantise, le désir essentiel de l'absolu“ (*Passé présent, présent passé*, s. 64).

že je možno hledět na nebe“ a „chodit ve své kleci kolem dokola“. Trvá na tom, že v člověku existuje bytostná „touha po nadlidském, po absolutnu“. Není kultury a civilizace, poznamenává dále Ionesco, kde by se tato potřeba absolutna, proměny člověka a jeho přístupu jako u starých platoniků „v zásadním světle věčných idejí“ neprojevila. Citlivě vnímá neukojitelnou touhu lidského srdce po plnosti, světle a blaženosti, jež nejsou z tohoto světa, a nepochybně by se podepsal pod Pascalův výrok: „Člověk člověka nekonečně přesahuje.“

Ionescův humanismus se tak na jedné straně napájí z pesimismu, na straně druhé je však prostoupen nadějí. Žádná doba, žádný režim, žádný tyran podle něho nedokázali jedince odlidštit, člověka zničit přes všechny hrozby a útlak, které na lidstvo doléhají a doléhat budou. Ve světě, kde je člověk vystaven bídě, mukám, nihilismu a všem důvodům ztratit naději, Ionesco zůstává navzdory svým znepokojením a úzkostem jedním z nezapálenějších obhájců lidských hodnot a odvážně bojuje za ušlechtilý ideál, jež vyjadřuje heslem: „Vše pro člověka, pro lidi, pro radost člověka, pro zdokonalení člověka.“

#### 4. Recepce Ionescova díla v poválečném Rumunsku

V době svého diplomatického působení ve Francii (od roku 1938 do prosince 1945) poslal Ionescu do redakce časopisu *Viața românească* větší počet článků pod souhrnným názvem *Dopisy z Paříže*. Poslední vyšel v březnu 1946, pisatel v něm vysvětloval důvody, proč z Rumunska odjel, a upřesňoval své kritické stanovisko k předválečnému politickému režimu v zemi. Po otištění tohoto posledního *Dopisu* rozpoutal časopis *Liberalul* proti autorovi štvavou kampaň, která vyústila v trestní oznámení „pro urážku armády, panovnického domu a rumunského národa“. Rozsudkem číslo 1116/1946 válečného soudu II. armádního sboru byl Ionescu ve všech třech bodech obžaloby shledán vinným a v nepřítomnosti odsouzen k šesti letům vězení. Stala se tak z něho persona non grata, jako literát se ocitl na indexu, ale patrně si to neuvědomoval, protože ještě v dubnu 1948 v dopisu Tudoru Vianovi vyjádřil přání získat nějaké místo od rumunského státu (lektor, atašé), které mu před časem přislíbil šéfredaktor časopisu

*Viața românească* a tou dobou už poslanec Velkého národního shromáždění Mihail Ralea.<sup>121</sup> Vyslovené přání však zůstalo pochopitelně bez odezvy...

Je jasné, že poté, co se k němu donesla zpráva, že byl v Rumunsku odsouzen, neměl Ionescu sebemenší důvod se vracet. A potom, co se natrvalo usadil v Paříži (1945) a začal se cele, už jako francouzský dramatik, věnovat divadlu, se návštěva staré vlasti stala bezpředmětná. *Plešatá zpěvačka*, uvedená v prosinci roku 1949 v divadle Noctambules, otevřela cestu „novému divadlu“ na pařížských scénách a stala se preludiem k třicítce dalších kratších či delších jevištních útvarů vzešlých z autorova pera.

Jakmile věhlas otce absurdního dramatu dosáhl mezinárodních rozměrů (roku 1961 se Ionescovy hry uváděly už v 35 zemích!), samozřejmě nemohl zůstat bez odezvy ani v Rumunsku. Bukurešťský režim ostatně začal už od roku 1958 sondovat terén kolem známých kulturních osobností z řad rumunské emigrace (tzv. operace Recuperarea v režii tajné policie Securitate), snažil se je do Rumunské lidové republiky nalákat alespoň na návštěvu, aby je přesvědčil o tom, jakého pokroku země dosáhla, a zároveň se tím před světem legitimizoval.

1. července 1963 vedoucí rumunské diplomatické mise v Paříži dr. Victor Dumitriu navrhl ministerstvu zahraničí obnovit s Ionescem styky. V jeho přípise stálo: „Eugen Ionescu by rád vykonal návštěvu naší země, ale obává se tak učinit, neboť byl v roce 1946 jedním soudem v Rumunsku odsouzen za urážku královské rodiny, jíž se v jakémsi článku dopustil. Neví, byl-li či nebyl tento rozsudek zrušen.“<sup>122</sup>

Není vůbec jasné, jestli Ionescu po návštěvě Rumunska tolik toužil, ani po pádu Ceaușescova režimu se totiž do staré vlasti nepodíval, patrně ho hlavně zajímalo jeho právní postavení pro případ, že by se někdy skutečně rozhodl Rumunsko navštívit. O tom, že bukurešťský režim o návštěvu slavného krajana skutečně stál, svědčí rychlost, s jakou ministerstvo zahraničí podalo proti výroku soudu z roku 1946 stížnost, a už 19. září Nejvyšší soud zprostil Ionesca veškeré viny. Zajímavá je argumentace, kterou nejvyšší soudní instance v zemi zrušení rozsudku zdůvodňuje:

---

<sup>121</sup> BOIA, Lucian. *Cit.d.*, s. 262.

<sup>122</sup> Cit. podle ȚĂRANU, Liviu. „Contribuții la o biografie: Eugen Ionescu în dosarele Securității“. *Magazin istoric*, nr. 11/2009, s. 16.

„Ze zkoumání dokumentů ze spisu vyplynulo, že obviněný v článku *Dopisy z Francie* odsuzuje nacionalistický a reakční šovinismus, jež autor charakterizuje jako ‚obranný reflex buržoazie proti všem pokrokovým společenským myšlenkám...‘, takže ‚je naléhavě nutné od základu zrušit buržoazní důstojnictvo, soudnictví...‘ atd. – veškerým tímto hodnocením, jakož i celým svým článkem autor zjevně mířil pouze na zkažené důstojnictvo staré armády..., jež ale nerepresentovalo ani celou armádu v minulosti, natožpak armádu po 23. srpnu 1944, která se utvářela ve chvíli, kdy byl článek uveřejněn.“<sup>123</sup>

Tvrzení z Ionescova článku, vytržená z kontextu, působí jako výzva k okamžitému nastolení lidovědemokratického zřízení. „Zásluhy“ budoucího dramatika tak byly spatřovány v nástinu budoucího politického uspořádání země, tou dobou okupované Sověty, a z pisatele *Dopisů z Paříže* se v důsledku toho stal svým způsobem „náš člověk“.

Ionescu, vlastně už Ionesco, se tak nevědomky nevolky ocitl v hledáčku Securitate, která jej chtěla využít k propagandistickým prorežimním účelům. Ve snaze přesvědčit dramatika k návštěvě Rumunska využívala příležitostných „poslů“ a zprostředkovatelů z řad Ionescových někdejších přátel a známých, jako byl tehdejší předseda Svazu spisovatelů Zaharia Stancu, bývalý spolužák malíř Petre Dumitrescu, literární historik a estetik Tudor Vianu, literární kritici a historikové Vladimír Streinu a Șerban Cioculescu či ředitel Divadla komedie herec Radu Beligan, který se v roce 1964 ujal režie vůbec první Ionescovy divadelní hry uvedené na rumunské půdě. Shodou okolností šlo o *Nosorožce*, ve kterém bylo spatřováno podobenství o nástupu Železné gardy k moci ve druhé polovině 30. let a jako takový byl pro režim přijatelný. Hra slavila velký úspěch, celému souboru bylo následně umožněno odjet na turné do Francie a po pařížském přestavení *Nosorožce* se všichni účastníci slavnostní večeře u Ionescových doma. Radu Beligan po návratu podal o dramatikovi velice příznivou zprávu s tím, že autor *Nosorožce* by mohl přijet do Rumunska na podzim nebo v zimě roku 1966, ale „nic se nemá uspěchat“.

Ionesco mezitím dobývá bukurešťské scény – v roce 1965 mají premiéru *Plešatá zpěvačka* (Teatrul Mic), *Král umírá* (Národní divadlo I. L. Caragiala) a *Židle* (Teatrul Constantin I. Nottara) – a postupně proniká i na další jeviště v zemi: roku 1967 se *Plešatá zpěvačka* hraje maďarsky v Târgu Mureș, o rok později je v Oradei (Teatru de

---

<sup>123</sup> Tamtéž, s. 17.



Stat) uveden *Nový nájemník* a v Kluži jevištní hříčka *Mezera* (Národní divadlo). V době přechodné liberalizace v kultuře na sklonku v 60. let se bukurešťské premiéry dočká ještě *Nenajatý vrah* (Teatrul de Comedie) a *Oběti povinnosti* (Teatrul Lucia Sturdza- Bulandra). Roku 1968 vydává Editura pentru Literatura Universală ve dvou svazcích soubor osmi Ionescových her a nakladatelství Minerva před opětovným utažením šroubu ještě stihne roku 1970 vydat v masové knižnici Biblioteca pentru toți taktéž dvousvazkový výbor z Ionescovy dramatické tvorby, obnášející tentokrát čtrnáct her a hříček.

Mezitím však „námluvy“ bukurešťského režimu s Ionescem v roce 1967 nenadále skončí a další zmínka o něm se v archivech ministerstva vnitra objeví až o deset let později. Jde o zprávu pařížské rezidentury rumunské tajné služby, která dává nadřízeným orgánům na vědomí, že jak dramatik, tak jeho dcera Marie-France udržují úzké styky s emigrací nepřátelskou režimu: dcera se přátelí se zaměstnanci rozhlasové stanice Svobodná Evropa Monicou Lovinescu a jejím manželem Virgilem Ieruncou, s rodinou Stolojanových a Dumitrem Țepeneagem, známými svými protikomunistickými postoji. Posledně jmenovaného Ionesco dokonce finančně podporuje při vydávání časopisu *Cahiers de l'Est* (Sešity z Východu).

Ionescovy hry se posléze postupně vytratily z rumunských jevišť, poslední premiéra se konala 6. prosince 1969 v Národním divadle v Timișoare. Je jasné, že v 70. letech, nesoucích Kainovo znamení Ceaușescových „červencových tezí“, malé kulturní revoluce, podnícené Soudruhovou návštěvou Čínské lidové republiky a Korejské lidovědemokratické republiky, neměly Ionescovy hry na „prknech, která znamenají svět“, co pohledávat, zvláště když po okupaci Československa v roce 1968 autor *Plešaté zpěvačky* začal vyvíjet horečnou publicistickou činnost zaměřenou proti všem projevům totality zprava i zleva.

Následně podpořil vězněného spisovatele Paula Gomu, stávkou horníků ve Valea Jiului roku 1977, otiskl článek na podporu disidentského spisovatele Dorina Tudorana, utahoval si z Ceaușesca v rozhovoru pro Svobodnou Evropu, zasazoval se o hospodářskou blokádu ceaușescovského Rumunska, protestoval proti bourání kostelů a celých obcí v rámci tzv. systemizace a v roce 1990 poslal pozdravný telegram na podporu demonstrujících na Univerzitním náměstí v Bukurešti, podepsaný „golan (= darebák) z Francouzské akademie“.

Není tudíž na podiv, že pravou renesancí na rumunských jevištích tak Ionesco zažije až po pádu komunistického režimu. Od roku 1990 do roku 2009, kdy se slavilo 100. výročí autorova narození, dosáhly jeho hry 34 premiér (z toho 10 v Bukurešti, dále pak v Baia Mare, Bacău, Bârladu, Braşově, Craiově, Jasech, Kluži, Konstanci, Piatra-Neamţ, Piteşti, Plojeşti, Satu Mare, Sibini a Timişoare). Nejčastěji hraným kusem byly *Židle* (10 premiér), následuje *Třeštění ve dvou* a *Jakub aneb Podrobení* (4), *Nosorožec*, *Lekce* a *Plešatá zpěvačka* (3), *Král umírá* a *To je panečku bordel!* (2), *Oběti povinnosti*, *Nenajatý vrah* a představení *Ionesco – pět hříček* (*Znáte ho*, *Autosalon*, *Oneirická rýma*, *Mezera* a *Děvče na vdávání*).

Přes určité obstrukce Ionescovy dcery Marie-France, nespokojené s tím, že si Rumunsko autora *Plešaté zpěvačky* příliš přivlastňuje a uvádí jej znovu pod porumunštěným jménem, zájem dramaturgů o Ionescovo dílo neutuchá ani dnes. Jeho hry jsou uváděny takřka po celé zemi a velkému zájmu se těší i v Moldavské republice, kde bylo s autorovým souhlasem již v době vyhlášení moldavské nezávislosti roku 1991 v Kišiněvě založeno divadlo nesoucí jeho jméno. Zájem o Ionescovo dílo oživuje i iniciativa nakladatelství Univers, jež připravilo pětisvazkové vydání autorových her v překladu Dana C. Mihăilescu, a zejména pak záslužná činnost nakladatelství Humanitas, které po roce 1989 pohotově uvedlo na trh veškerou Ionescovu předválečnou i poválečnou publicistiku a s posvěcením Marie-France připravilo velkorysý, jedenáctisvazkový projekt pokrývající celé autorovo dramatické dílo v překladech Vlada Russa a Vlada Zografio.

## 5. Známý - neznámý Eugène Ionesco v českém prostředí

Cesta Eugèna Ionesca na česká jeviště v době, kdy byla všemi mocenskými prostředky v kultuře prosazována metoda socialistického realismu, byla přirozeně nesmírně složitá. Teprve postupné ideologické tání na přelomu 50. a 60. let umožnilo o uvedení některé Ionescovy hry uvažovat. Prvním kusem, prosazeným zásluhou dramaturgyně Heleny Šimáčkové, jež dala posléze podnět k inscenaci dalších Ionescových dramatických děl v pražských divadlech, se shodou okolností stal kontroverzní *Nosorožec*. Ten vyvolal spoustu zlé krve i u větší části francouzské intelektuální levice, jež v něm spatřovala parodii na autoritativní režimy ve východní Evropě. Premiéře na půdě pražského Divadla E. F. Buriana tak podle pamětníků předcházely sáhodlouhé tahanice s tehdejší cenzurou HSTD a průlom znamenala až ironická stať přední představitelky francouzské levicové kulturní fronty, členky komunistické strany a manželky Louise Aragona, spisovatelky Elsy Trioletové, uveřejněná na stránkách časopisu *Les Lettres françaises* v únoru 1960:

„Jaké bylo mé ohromení z prvních vyšlých článků! Měla jsem snad vlčí mlhu? Zachvátila snad levicové kritiky akutní rinoceritida? A jak to začalo? Nakazili snad lidské kritiky nějací nosorožci s pohledem zaměřeným samolibostí? Podívejte se na ně, jak povstávají jako jeden nosorožec proti hře, posuzují ji z nosorožčího hlediska...

Aby nebyli zaskočení, vyloučení ze společenství jemných znalců-nosorožců. Někteří zacházejí až tak daleko, že nahlízejí zlým okem na protinacistickou satiru, poznávají se v tom, jak by nás mohli zpodobnit jen ti nejzavilejší nepřátelé. To je vsutku vrchol dovednosti, sám si nakopat do zadku.“<sup>124</sup>

Překladatelka hry Milena Tomášková se o premiéře *Nosorožce* vyjádřila takto:

„Inscenace K. Nováka měla zajisté mnohé vady, ale obecnost přes všechny vnější atributy lokalizující hru do západního světa dobře pochopilo, že ta masová nákaza měnící lidi v nosorožce je namířena proti každé totalitě, tedy i proti totalitě komunistické. Přijetí *Nosorožce* u kritiky bylo tedy dost

---

<sup>124</sup> Cit. podle IONESCO, Eugène. *Între viață și vis*, Ionesco în fața contemporanilor săi sau Dialogul criticii, București: Humanitas, s. 190-191.

rozporuplné a rozpačité, ale ve svém souhrnu bylo vyjádřením oprávněnosti a užitečnosti této hry na našem jevišti.“<sup>125</sup>

Bez ohledu na klady či zápory zmíněného představení byla cenzurní stavidla prolomena, cesta Ionesca na česká jeviště se konečně otevřela a autor *Plešaté zpěvačky* se tak dočkal uvedení dalších svých her na několika pražských i mimopražských scénách (viz příložená tabulka).

Zásluhu na šíření autora díla měla divadelní agentury Dilia, jež překlady dramatických textů vydávané v cyklostylované podobě jako pracovní sešity pro potřebu divadelních pracovníků uváděla i do volného prodeje, a především pražské nakladatelství Orbis, jež ve své knihovnici Divadlo zprostředkovávalo českému čtenáři zásadní dramatické texty 20. století (Leonid Andrejev, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Jean-Paul Sartre, Albert Camus, Michel de Ghelderode, Sławomir Mrożek, Edward Albee, Tennessee Williams aj.) Roku 1964 tak pod neutrálním názvem *Hry* vyšel i svazek věnovaný Eugènu Ionescovi. Obsahoval texty *Plešatá zpěvačka*, *Improvizace Almy neboli Pastýřův chameleon*, *Nenajaty vrah* a *Král umírá*, na jejichž překladech se podíleli věhlasní překladatelé Jiří Konůpek, Bohumila Grögerová a Josef Hiršal a manželé Milena a Josef Tomáškoví. Knihu doprovázela rozsáhlá a objemná studie Evy Uhlířové, jež přes některé drobné nedostatky dané dobovou nedostupností potřebného francouzského materiálu, zůstává dodnes jedním z nejpronikavějších rozborů Ionescovy poetiky u nás pořízených. Popularizaci „nového divadla“ notně přispěla i revue Světová literatura, vycházející péčí nakladatelství Odeon, na jejíchž stránkách též vyšel už roku 1960 úryvek z Ionescovy nevydané hry *Pozdravy* (Les salutations, 1950) v kongeniálním převodu Radovana Krátkého a v roce 1968 pod názvem *Drobtý deníku* podstatné ukázky ze vzpomínkové knihy *Journal en miettes* v překladu Jiřího Konůpka.

Téhož roku též měla premiéru Ionescova metafyzická tragikomedie *Hlad a žízeň* v libereckém Divadle F. X. Šaldy v režii Ivana Glance a dramaturgii Zdeňka Hořínka. Po srpnové okupaci Československa vojsky Varšavské smlouvy se roku 1969 ještě dočkal nové premiéry *Nosorožec* v Chebu. Pamětihodné bylo i uvedení téže hry v brněnském Mahenově divadle v režii Zdeňka Kaloče a dramaturgii Milana Uhdeho, s přízračně namalovaným tankem a příslušným tlustokožcem na programu.

Ionescovo následné odsouzení „přátelské pomoci“ L. I. Brežněva a spol. Československu pak zapříčilo, že „normalizátoři“ dramatikovy hry na celá dvě desetiletí z českých jevišť vytěsnili a jeho jméno se ocitlo na seznamu zakázaných autorů.

<sup>125</sup> TOMÁŠKOVÁ, Milena. „Ionesco na českých jevištích“, *Světová literatura*, 1992, ročník XXXVII, č. 2, s. 153.

Přestože Ionescovo působení na českou kulturní veřejnost i tvůrce jako takové mělo relativně krátké trvání – léta 1960 – 1969 –, silně naši kulturní scénu ovlivnilo. Z obdivu k autorovi *Plešaté zpěvačky* se v *Dálkovém výsledku* a *Dopisech Olze* vyznává i Václav Havel a přiznává, že bez Ionescova přispění by patrně i on sám psal jinak.

Návrat otce absurdního dramatu na české scény odstartovala až premiéra *Macbetta* ve Vinohradském divadle roku 1992 v režii J. Buriana, opět v dramaturgii Heleny Šimáčkové a s Dagmar Veškrnovou v hlavní roli. Překladatelka Milena Tomášková o představení řekla:

„...opakovala se paradoxně situace z počátku [60. let]. Uplynulo totiž 19 let od jejího vzniku a mladší generace Ionesca neznaly. Přijetí bylo tudíž opět rozporuplné a rozpačité, i když teď už nic divadlům nebrání Ionesca uvádět. Nebo právě proto?“<sup>126</sup>

Při pohledu na přehled inscenací Ionescových her vedený v evidenci pražského Divadelního ústavu zjišťujeme, že jejich počet od 90. let. oproti létům šedesátým úctyhodně vzrostl, počet titulů se však téměř nezměnil, jen se některé z nich dočkaly nového překladu (*Plešatou zpěvačku* a *Nosorožce* přeložil Ivan Zmatlík, hru *Král umírá* Vladimír Mikeš). Čestnou výjimku tvoří Mikešův převod *Židli* a jevištní drobnička *Scéna ve čtyřech* (*Scène à quatre*, 1959), která se stala součástí dramatické koláže Pinget-Ionesco *Tklivá píseň* v překladu absolventa brněnské JAMU, dramatika Pavla Trtílka, uvedené jako scénické čtení divadelním studiem Neklid v Praze-Vršovicích roku 2009. Nepřeložených tak zůstávají plné dvě třetiny Ionescova dramatického odkazu, stejně tak jako větší část jeho publicistiky.

---

<sup>126</sup> TOMÁŠKOVÁ, Milena, cit. článek.

## 6. Závěr

Cílem práce bylo dokázat, jestli se v Eugène Ionescovi, francouzském spisovatel, narozeném v rumunské Slatině, stále odráží jeho rumunský původ a bukurešťské kulturní prostředí, které jej utvářelo, a jakou měrou. Zkoumání pramenů potvrdilo, že by nebyl oním Ionescem, jakého známe, nebýt jeho rumunsko- francouzských kořenů a dějinných zkušeností, jež vzniku absurdní literatury nahrávaly. Důvodem, proč měl k balkánskému království tak odtažitý, až negativní vztah, byla jeho zkušenost s tyranským a bezpáteřným otcem; v „jeho“ zemi se cítil jako ve vyhnanství, bez milované matky, jež po rozvodu zůstala načas ve Francii. Ráj dětství v Chapelle Anthenaise byl nenávratně ztracen, opuštěn, jak už to s ráji bývá, ale autor absurdních dramát na něj nikdy nepřestal vzpomínat, nikdy nepřestal ztracený ráj, jehož ozvuky najdeme v *Nenajatém vrahovi*, *Hladu a žízni*, v románu *Samotář* i jinde, hledat

Pocit, že Rumunsko je plné oportunistů a neschopných lidí, že zde vládne hloupost, a vědomí, že k moci se dere krajní pravice, zprvu představovaná Legii Archanděla Michaela, posléze Železnou gardou, Ionesca dohnaly k odchodu a po emigraci do Francie zpovzdálí sledoval, jak se k moci dostali komunisté, a země byla začleněna do Sovětského bloku. Jistě není náhoda, že hru *Král umírá* napsal v době, kdy byl u moci Gheorghe Gheorghiu-Dej, přestože postava Bérengera I. je jako vystřižena ze života pozdějšího diktátora, „bukurešťského“ egomaniaka Nicolae Ceaușesca s jeho kultem osobnosti, jaký svou absurdností, snad s výjimkou Albánie, neměl v Evropě obdoby. Přesto své rodné zemi Ionesco dával znovu a znovu šanci, přispíval do rumunských exilových periodik, udržoval korespondenci s přáteli, kteří tam zůstali. Naposledy doufal v její obrodu po revoluci 1989, kdy opět začal mluvit o „svém Rumunsku“, ale opět se zklamal. Navzdory tomu s narůstajícím věkem přiznal, že to ve Francii není tak růžové a v Rumunsku zase tak černé. Není možné opomenout, že se tam seznámili jeho rodiče, narodil se tam, našel si celoživotní přátele (např. Emil Cioran, Mircea Eliade), potkal tam svou budoucí ženu Rodicu, jež mu až do konce života stála věrně po boku, podpírala ho, když se utápěl v beznaději, pocitu marnosti, smutku a deprese. Celoživotně hledal naději, snad hledal Boha, avšak ani opakovaný zážitek světla, absolutna, ho nepřesvědčil úplně. Cítil se ztracený, přestože měl odpovědi na dosah ruky a mnohdy je znal a sám je zapsal.

O tom, že přes zdánlivou distanci se mu Rumunsko zadřelo pod kůži, svědčí i jeho niterná spřízněnost s autory, kteří předznamenalí rozchod s rumunským zápečnickým tradicionalismem v kultuře, praotcem rumunské avantgardy Urmuzem a reformátorem rumunského divadla Ionem Lucou Caragiale, jemuž kromě oslavné studie začleněné do svazku esejů o divadle *Poznámky pro a proti* vzdal porůznu hold i v replikách některých postav ve svých vlastních divadelních hrách.

Svůj odpor k totalitám (tj. paternalismu) všeho druhu, které si mají patent na pravdu a své vyhlásují odlišným, „prkenným“ jazykem, vyjádřil v karikované podobě především v rané dramatické tvorbě, kde se kategorie mechančnosti projevuje na úrovni jazyka, chování i psychologie postav proměněných v pouhé loutky.

Ve svém díle Ionesco předpověděl mnohé události či společenské jevy (v *Macbettovi* například ukázal, že neomezená moc se stává perverzitou). Subjektivností svých povídek a her podal objektivně platnou výpověď o jedincích i celých lidských společnostech. Jeho dílo je nadčasové a v 21. století působí velmi aktuálně, jelikož současně zažíváme mnohé krize – morální, víry, dorozumění, silný fenomén osamocení člověka, opětovný vzestup „nosorožectví“ (pokud někdy vůbec kdy pokles!). V dnešní profánní společnosti, a v převážně ateistických státech obzvlášť, si lidé otázky po vyšším principu, jež nazýváme Bohem, v podstatě přestali klást a spokojí se s nicotou, přízemním konzumismem, pokleslým hédonismem nebo něčím, co je neuspokojuje, něčím nekonkrétním, popřípadě uctívají hlavně sami sebe. V tomto ohledu zůstává Ionescovo dílo varovné a je současně výzvou do budoucnosti.

## 7. Rezumat în limba română

Scopul acestei teze de masterat este acela de a dovedi rădăcinile profunde ale lui Ionesco în tradiția literară românească, să dovedesc că poetica celebrelor sale piese este inclusă în opera timpurie din anii '30 și că ecouri ale experienței sale personale și artistice din România pot fi găsite și în perioada sa de maturitate franceză.

Primul capitol este dedicat caracteristicii generației ”anilor '30”. În prima parte facem cunoștință cu o scurtă prezentare a evoluției literaturii române de la formarea României Mari până la Al Doilea Război Mondial, cu tendințele și direcțiile dominante și cu principalele reviste literare în funcție de orientarea lor.

O atenție deosebită i se acordă noii generații a ”tinerilor furioși” care le declară război bătrânilor, mai ales fondării și activității Asociației Criterion, care se străduia să scoată cultura națională din cătușele provincialității.

Al doilea capitol, intitulat „Etapile de viață și opera literară” descrie copilăria și adolescența lui Ionesco, problemele cu tatăl autoritar și începutul carierei lui Ionesco ca scriitor și critic literar. Este analizat mai detaliat debutul său literar, placheta *Elegii pentru ființe mici*, și mai ales volumul de eseuri incendiare *Nu*, premiat oficial dar și criticat public în mai multe rânduri. Un spațiu mai larg îi este dedicat și atmosferei de epocă și motivelor strădaniilor lui Ionesco de a ajunge în Franța iar pe scurt e descris destinul lui până la moartea intervenită în anul 1994.

Următorul subcapitol urmărește evoluția teatrului de epocă în Franța și în perioada postbelică și apariția așa-zisei drame absurde.

În acest context se tratează mai de aproape legătura lui E. Ionesco cu Ion Luca Caragiale și cu strămoșul avangardei românești Urmuz, ale cărui influențe pot fi găsite în opera lui Ionesco.

O altă parte a lucrării de diplomă descrie debutul dramatic al lui Ionesco *Cântăreața cheală* care a revoluționat scena pariziană și receptarea acestei piese. Să analizate unele piese ale lui Ionesco, care au trecut – cu excepția *Pietonului aerului* – pe multe scene cehe, reprezentând capodoperele operei dramatice ale autorului din anii 50-70: *Lecția*, *Scaunele*, *Ucigașul fără simbrie*, *Rinocerii*, *Setea și foamea* și *Macbett*.



Un cubcapitol aparte se dedică prozei lui Ionesco, în special analiza singurului său roman, *Însinguratul*, și unor opere de publicistică ale lui, mai ales celor angajate, antitotalitariste, cuprinse în volumul *Antidoturi*.

Următorul capitol este dedicat motivului mistic al luminii, prezent în mai toate operele lui Eugène Ionesco.

Capitolul al patrulea și al cincilea se ocupă de receptarea operei lui Ionesco în România postbelică și în Cehia.

Încheierea sumarizează cunoștințele dobândite din care rezultă clar că fără tezaurul spiritual pe care și l-a luat din România și fără experiențele traumatizante din familie și atmosfera epocii caracterizată de ajungerea la putere a extremei drepte, autorul *Cântăreței chele* nu ar fi acel Ionesco care s-a înscris definitiv în istoria teatrului universal al secolului XX.

Ionesco a prezis multe evenimente și fenomene sociale (în *Macbett*, de pildă, a demonstrat faptul că puterea nelimitată devine perversă). Prin urmare, și în secolulul XXI opera ionesciană rămâne foarte actuală, dat fiind că trecem concomitent prin mai multe crize – de morală, de credință, de comunicare –, că trebuie să facem față noii ascensiuni a ricoceritei de stângă și de dreaptă, etc. În această privință, moștenirea literară a lui Eugène Ionesco reprezintă un avertisment și o provocare pentru viitor.

## 8. Summary

The first chapter is dedicated to the generation of the '30s. We have a brief presentation of the evolution of the Romanian literature since the founding of Greater Romania until the Second World War, the leading trends in literature according to their direction. Special attention is given to the new generation of "angry young men" who declare war on the old men, especially to the founding and activity of Criterion Society, trying to free the national culture from the chains of provinciality.

The second chapter, entitled "The life periods and the literary activity" describes Ionesco's childhood and youth, his problems with the strict father and the beginning of Ionesco's career as a writer and a literary critic. I detail his literary debut, the booklet *Elegies for Little Beings*, and mainly his scandalous essays volume *No*, which was officially prized and also publicly criticized many times. A larger space is dedicated to the epoch atmosphere and the reasons of Ionesco's struggle to reach France and a brief description of his destiny until his death in 1994.

The next subchapter follows the theatre evolution in France in the after-war period and the beginning of the so-called absurd drama. In this context, I describe Ionesco's relationship with I. L. Caragiale and the founder of Romanian avantgarde, Urmuz, whose influences can be found in Ionesco's work.

Another part of the thesis describes Ionesco's dramatic debut *The Bald Soprano* which revolutionised the Parisian scene. I analyse some of Ionesco's plays known to the Czech public, Ionesco's masterpieces written between the '50s and the '70s such as *The Lesson*, *The Chairs*, *The Killer*, *Rhinoceros*, *A Stroll in the Air*, *Thirst and Hunger* and *Macbett*. A separate subchapter is dedicated to Ionesco's prose, mainly to his only novel *The Hermit*, and other antitotalitarian works included in the volume *Antidotes*.

The third and the fourth chapters treat the reception of Ionesco's work in post-war Romania and in the Czechia.

The conclusion summarizes the acquired knowledge explaining that without the spiritual treasure he took from Romania, the traumatizing family experiences and the atmosphere of the epoch characterised by the right extreme reaching the power, the author of the *Bald Soprano* would not be the Ionesco who has become part of the world theatre history of the 20th century.

## 9. Seznam použité literatury

### Primární

- IONESCO, Eugène. *Antidotes*. Paris: Gallimard, 1977; rum. vydání *Antidoturi*. București: Humanitas, 1993.
- IONESCO, Eugène, *Căutarea intermitentă*. București: Humanitas, 1994.
- IONESCO, Eugène. *Fotografie plukovníka*. Praha: Garamond 2004.
- IONESCO, Eugène. *Hlad a žízeň*. Praha: Dilia, 1968.
- IONESCO, Eugène. *Hry*, Praha: Orbis, 1964.
- IONESCO, Eugène. *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*. București: Humanitas, 1999.
- IONESCO, Eugène. *Lekce, Třeštění ve dvou*. Praha: Dilia, 1963.
- IONESCO, Eugène. *Macbett*. Praha: Dilia, 1992.
- IONESCO, Eugène. *Minulá přítomnost – přítomná minulost*. Přeložil Sergej Machonin. In Světová literatura 6/1990, Praha: Odeon, s. 208 – 229.
- IONESCO, Eugène. *Nosorožec*. Praha: Národní divadlo, 2012.
- IONESCO, Eugène. *Présent passé, passé présent*, Paris: Gallimard, 1976.
- IONESCO, Eugène. *Samotář*. Praha: Aurora, 2000.
- IONESCO, Eugène. *Střípky deníku*. Praha: Argo, 1997.
- IONESCO, Eugène. *Théâtre I-VIII*. Paris: Gallimard, 1954-2002.
- IONESCO, Eugène. *Un homme en question*. Paris: Gallimard, 1979; rum. vydání *Sub semnul întrebării*. București: Humanitas, 1994.
- IONESCO, Eugène. *Židle*. Praha: Národní divadlo, 1992.
- IONESCU, Eugen. *Cîntăreața cheală. Teatru I*. București: Editura Minerva, 1970.
- IONESCU, Eugen. *Eu*. Cluj: Editura Echinox, 1990.
- IONESCU, Eugen. *Nu*. București: Humanitas, 1991.
- IONESCU, Eugen. *Război cu toată lumea*, 1-2. București: Humanitas, 1992.
- IONESCU, Eugen. *Setea și foamea. Teatru II*. București: Editura Minerva, 1970

## Sekundární

Academia română: *Dicționarul General al Literaturii Române. Vol. III (E-K)*. București: Univers Enciclopedic, 2005.

BĂDESCU, Ilie, *Sociologie noologică. Ordinea spirituală a societății*. București: Editura Mica Valahie, 2011.

BECKETT, Samuel. *Čekání na Godota*. Brno: Větrné mlýny, 2005.

BOIA, Lucian: *Capcanele istoriei: elita românească între 1930-1950*. București: Humanitas, 2012.

CAMUS, Albert. *Cizinec*. Praha: Garamond, 2005.

CAMUS, Albert. *Mor*. Praha: Alois Hynek, 1997.

CAMUS, Albert. *Mýtus o Sysifovi*. Praha: Garamond, 2006.

CROHMĂLNICEANU, Ovid S. *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, București: Editura Minerva, 1972.

ČERNÝ, Václav. *První sešit o existencialismu*. Praha: Václav Petr, 1948.

ESSLIN, Martin. *Au delà de l'absurde*. Paris: Buchet/Chastel, 1970.

FRYČER, Jaroslav. *Slovník francouzských spisovatelů*, Praha: Libri, 2002

HAMDAN, Alexandra. *Ionesco înainte de Ionesco: Portretul artistului tânăr*. București: Saecolum, 1998.

CHIAPELLO, Célia. *Le roman „Le Solitaire“, genèse de la pièce „Ce formidable bordel“ ou la solitude de l'homme par Ionesco*. Toulon Var: Université du Sud, 2010.

IONESCO, Marie-France. *Portretul scriitorului în secol*. București: Humanitas, 2003.

IONESCU, Gelu. *Anatomia unei negații: Scrierile lui Eugen Ionescu în limba română 1927 – 1940*. București: Minerva, 1991.

MAREȘ, Nicolae. *Eugen Ionescu: diplomat român în Franța*. București: Editura Fundației România de mâine, 2012.

MICU, Dumitru. *Literatura română în secolul al XX-lea*. București: Ed. F.C.R., 2000.

MICULESCU, Sergiu. *Măștile lui Eugen Ionescu*. Constanța: Pontica, 2003.

NEGOIȚESCU, Ion. *Scriitori români*. București: Editura pentru Literatură, 1966.

PETREU, Marta. *Ionescu în țara tatălui*. Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 2002.

PIRU, Alexandru. *Istoria literaturii române de la început pînă azi*. București: Editura Univers, 1981.

RAICU, Lucian. *Jurnal în fărîme cu Eugen Ionescu*. București: Editura Litera, 1993.

- RODRÍGUEZ, Mariano Martín. *Înainte de la Cantatrice Chauve. Opera absurdă românească*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2009.
- SANGSUE, Daniel. „Parodie et satire. L'exemple de Macbeth d'Eugène Ionesco.” In *Modernité 27. Mauvais genre. La satire littéraire moderne*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, s. 349-364.
- SÉNART, Phillippe. *Ionesco*. Paris: Éditions Universitaires, 1969.
- SERREAU, Geneviève. *Histoire du „nouveau théâtre“*. Paris: Gallimard, 1966.
- SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. Přel. Jiří Josek. Nakladelství Romeo: Praha, 2005.
- SIMION, Eugen. *Tânărul Eugen Ionescu*. București: Univers Enciclopedic Gold, 2012.
- ŠISLER, Filip. *Rumunská extrémní pravice v meziválečném období na příkladu Železné gardy*. Praha: FSV Univerzity Karlovy, Institut mezinárodních studií, 2007.
- TUCAN, Dumitru. *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2015.
- VALENTOVÁ, Libuše et alii. *Slovník rumunských spisovatelů*. Praha: Libri, 2001.
- VALENTOVÁ, Libuše a NAŠINEC, Jiří. *Neznámý Eugen Ionescu/Eugène Ionesco*. Praha: Česko-rumunská společnost, 2004.
- VERNOIS, Paul. *La dynamique théâtrale d'Eugène Ionesco*. Paris: Klincksieck, 1991.

## Články a online zdroje

- BEDNÁŘOVÁ, Jana. Eugen Ionescu – medailonek. [online] [01/2014]. Dostupné z <<http://www.svkul.cz/wp-content/uploads/2014/01/ionescu-med.pdf>> .
- BOLDEA, Iulian. Între extreme. Generația '27. *Limba Română*, Chișinău, nr. 5-6/2015.
- BOLDEA, Iulian. Publicistika lui Eugen Ionescu. *Vatra*, Târgu Mureș, 3-4/2005, s. 122-125.
- CRISTEA, Mircea. Sacru și profan în teatrul absurdului. *Limbă și literatură*, București: vol. I-II, 1994, s. 43-55.
- GORGONARU, D. Eugen Ionescu, adolescentul vagabond: „Mai bine să fii jidovit decât tâmpit”. [online] [cit. 6.12. 2014]. Dostupné z <[https://adevarul.ro/cultura/istorie/eugen-ionescu-adolescentul-vagabond-mai-jidovit-decat-tampit-1\\_54819f63a0eb96501e6427bd/index.html](https://adevarul.ro/cultura/istorie/eugen-ionescu-adolescentul-vagabond-mai-jidovit-decat-tampit-1_54819f63a0eb96501e6427bd/index.html)> .
- HORÍNEK, Zdeněk. Proměny a věrnost Eugèna Ionesca. *Světová literatura* 2/1992, Praha: Odeon, s. 147.

NAŠINEC, Jiří. Portrét mladého umělce jako výtržníka? *Světová literatura* 2/1992, Praha: Odeon, s. 154.

ORLANDIA, Nicoleta-Angelica. *Rădăcinile românești ale dramaturgiei lui Eugen Ionescu*. Diaspora culturală românească – paradigme lingvistice, literare și etnofolcloristice, Iași: Academia Română, Institutul de Filologie Română „Al. Philippide“, 2008.

PETREU, Marta. Generația '27 între holocaust și gulag. *Revista '22*, București, anul XV, nr. 676-677/2003.

TOMÁŠKOVÁ, Milena. Ionesco obrazoborec a vizionář v zrcadle kritiků. *Světová literatura* 2/1992, Praha: Odeon, s. 150.

ȚĂRANU, Liviu. Contribuții la o biografie: Eugen Ionescu în dosarele Securității. *Magazin istoric*, București, nr. 11, 12 (512, 513)/ 2009, s. 15-19; 43-48.

xxx. Centenar Eugen Ionescu. *Caiete critice*, nr. 10-11-12/2009 [online]. București: Ed. Expert, 2009. Dostupné z <<http://caietecritice.fnsa.ro/wordpress/wp-content/uploads/2012/09/10-11-12-2009.pdf>>.

xxx. Eugen IONESCU - biografie - (opera si scrierile) [online]. Dostupné z <<http://www.autorii.com/scriitori/eugen-ionescu/>>.

xxx. IONESCO, Eugène – Inscenace [online]. Dostupné z <<https://vis.idu.cz/Productions.aspxb>> .

## Fotografie

xxx. IONESCO, Eugène – Fotografie[online]. Dostupné z <<http://www.curiousarts.ca/exit-the-king-Eugène-ionesco>> .

<<https://www.gettyimages.ca/photos/Eugène-ionesco?family=editorial&license=rm&page=3&phrase=Eugène%20ionesco&sort=best#license>>.

## 10. Seznam zkratek

aj – a jiné

apod. - a podobně

atd. - a tak dále

cit.d. - citované dílo

č. - číslo

ed. – editura/ediția

např. - například

nr. – numărul

překl. – překlad

přel. – přeložil

roč. - ročník

s. - strana

vol. – volumul

vyd. - vydalo

## 11. Přílohy

### 11.1 Texty v originálním znění

18. „Avea mai mult decât simțul umorului, dar avea simțul râsului. Valorifica scenic prin procedee mimice și vocale, momentele hazlii, când se repezea în recreații pe podiumul catedrei și ne dădea adevărate reprezentații. Râdea ca spectator și ca actor, primea și răsfrângea: râsul său era suculent și generos. Dar – paradoxal – în același timp detesta teatrul, pe care-l considera convențional și factic, admirând în schimb cinematograful. Avea oroarea locului comun, fugea de banal, de umanism admis, de ceea ce i se propunea – tranșant și indiscutabil – ca „ultim cuvânt de materie”, fiindcă știa că mai sunt încă multe cuvinte de spus, în multe materii. Detesta prostul gust și vulgaritatea, imbecilitatea infatuată, tupeul arivist, răutatea și lipsa de omenie, golănia și mitocănia, stereotipul surâs, convențional, ca și crisparea tipului voluntar, prostia grandilocventă din bancă sau de pe catedră.“

19. „Ionescu nu se simte bine nicăieri și el gândește că, de ar fi francez, ar fi genial. Un complex care îl urmărește și pe care, în opera ulterioară, îl leagă de alt complex (oedipian): relațiile cu tatăl său, avocatul Eugen N. Ionescu, simbolul autorității represive, simbolul, în cele din urmă, al statului...“. Ionescu nu avea niciodată prea multe cuvinte de laudă despre români. „Românul este, de altfel, leneș în viața de toate zilele, liric în poezie și tembel în politică“, scria el într-un text publicat în 1934 în ziarul „Vremea.“

21. „Timpul trecea implacabil, dimineța înainta. Mă sculai ca un condamnat la moarte care trebuia să se gătească pentru spânzurătoare. Purtam pe umeri o povară a cărei greutate o simțeam, material, apăsându-mă. Cum voi avea puterea să trăiesc în lumea asta în care vedeam atât de clar mizeria, lumea asta care era, pentru mine, ca o moarte?“

29. „Nu poate fi adevărat ceea ce spune un critic de vreme ce judecă operele literare după criterii arbitrare care, de altminteri, pot fi schimbate între ele după plac și acoperă în mod egal, exterior și nesemnificativ, realitatea literară și de vreme ce, nu-i așa? axiomatic, nu poate să intuiască esențele literare. Criticul stabilește cadre valabile pentru un ~~nu~~ interminabil de conținuturi [ ... ]. Dar un cadru valabil pentru mai multe conținuturi este, de fapt, nevalabil. Orice judecată critică este neutră, goală de sens.“



32. „Aceste pagini, care datează de mai bine de o jumătate de secol, erau rodul unui dolescent furios, ceea ce explică violența lor, adesea nedreaptă, și paradoxurile, uneori excesive. Scrisă pentru a combate autori și o lume care nu aveau decât vicisitudinile tuturor scriitorilor și ale oricărei lite„raturi, această carte prezintă într-o lumină favorabilă, reabilitând-o aproape, o epocă ce pare în clipa de față nespuns de liberă și pe care locuitorii României de azi o contemplă cu cea mai adâncă nostalgie. Însă pe lângă stângăcii și câteva incoerențe, ceea ce a fost spus atunci am continuat să spun și să scriu — sub chipul unor afirmații mai profunde, ceea ce înseamnă mai pline de spirit — de-a lungul întregii mele vieți și nu m-aș da în lături să spun din nou și astăzi.”

34. „O nevoie nestăpânită de a fugi m-a chinuit de când mă cunosc; orașul în care stau, de care sunt înlănțuit, mi s-a părut cel mai urât, cel mai searbăd din toate; m-a însuflețit, veșnic, nevoia de a călca în picioare toate prietenii, de a pălmui fețele pe care le-am văzut de prea mulți ani...”

38. „Textul este pamfletar pentru că Ionescu dă drumul resentimentelor sale față de România interbelică, naționalistă și xenofob-antisemită. O atenție aparte este acordată «ofițerimii burgheze», considerată de scriitor drept «produsul cel mai josnic al spiritului mitocan și burghez românesc».”

70. „... j'ai considéré que je n'avais pas à présenter un système idéologique passionnel, pour l'opposer aux autres systèmes idéologiques et passionnels courants. J'ai pensé avoir tout simplement à montrer l'inanité des ces terribles systèmes, ce à quoi ils mènent, comme ils enflamment les gens, les abrutissent, puis les réduisent en esclavage.”

79. „Idea de a face o piesă după *Macbeth* mi-a fost dată de lectura foarte frumoasei cărți a lui Jan Kott – *Shakespeare – contemporanul nostru*.”

80. „După Kott, ceea ce voia să arate Shakespeare este că puterea absolută corupe absolut, că orice putere e criminală. Și, vorbind de *Macbeth* în această perspectivă, Kott se gândește la Stalin. Kott este un polonez care a făcut parte din rezistență, care abia a scăpat din masacrele de la Varșovia, care, după război, a aparținut Comitetului Executiv al partidului comunist și care, pe urmă, a fost dezămăgit, ca atîția alții, de stalinism. Finalmente, a părăsit Polonia. M-am inspirat deci din cartea lui și, dacă am făcut această piesă, am făcut-o ca să arăt so datămai mult că orice oricine om opitic este un paranoic și că orice politică duce la crimă.”

81. „Am plecat în același timp de la un vis și de la un gând conștient. Visul este domnul care-și ia zborul. Partea conștientă este ceea ce vede el, grație acestui zbor. Și ce vede? Pur și simplu, ceea ce se petrece într-o jumătate a universului, dar pe cealaltă, din orbire, indiferență, păreri preconcepționate, nu vrea să o vadă: zeci de milioane de oameni batjocoriți fără milă; teroarea instalată, tiranie, puterile ce și-au pierdut mințile, în sfârșit, mica apocalipsă cotidiană, ce mai, cea obișnuită, oamenii care ling fundul idolilor și alte lucruri catastrofico-amuzante. Toate acestea se și aflau în povestire. Cred că ceea ce vreți să aflați este cum a devenit povestirea piesă de teatru. Știu din care motive, însă nu mai știu prea bine în ce fel. Știu de ce, fiindcă mi-am spus pur și simplu așa: *Pietonul aerului* nu e teatru, este chiar contrariul teatrului, să încercăm să facem din el teatru.“

83. „Pendant des années, cela me consolait un peu de dire qu'il n'y avait rien à dire. Maintenant, j'en suis trop convaincu et cette conviction n'est plus intellectuelle, ni psychologique; elle est devenue une conviction profonde, physiologique, qui a pénétré dans ma chair, dans mon sang, dans mes os. Cela me paralyse. L'activité littéraire n'est plus un jeu, ne peut plus être un jeu pour moi. Elle devrait être un passage vers une autre chose. Elle ne l'est pas.“

84. „Les cafés et les salles de rédaction pullulent de littérateurs illuminés qui ont tout résolu. Ils sont à la page. Rien n'est plus facile que le message automatique. Heureusement pour eux. Ils considèrent que l'Histoire a raison alors qu'elle ne fait que déraisonner. Mais pour eux, l'Histoire, c'est tout simplement la raison du plus fort, l'idéologie d'un régime qui s'installe et qui triomphe. Que ce soit n'importe lequel. On trouve toujours les meilleurs raisons pour justifier une idéologie triomphante. Pourtant, c'est un moment même où elle s'installe et où elle triomphe qu'elle commence à être dans l'erreur. Il faut du discernement et du courage intellectuel ou une intuition lucide pour pouvoir s'opposer à ce qui est et prévoir ce qui sera, ou simplement sentir quelque chose d'autre devrait être.“

85. BÉRENGER: Il est de l'anti-monde; il est passé de l'autre côté du mur.

JOSÉPHINE: Quel mur?

BÉRENGER: De l'autre côté du mur invisible. A la fois invisible et pas transparent.

86. BÉRENGER: Quant on ne vole pas, c'est pire que si nous étions privés de nourriture. C'est pour cela sans doute que nous nous sentons malheureux.

87. Il n'y aura peut-être rien d'autre que ces pétards... cela s'arrangera peut-être... peut-

être les flammes pourront s'éteindre... peut-être la glace va fondre... peut-être les abîmes se rempliront... peut-être que... les jardins... les jardins...“

99. „Mă întreb dacă am făcut bine fiindcă în acest fel nu se știe dacă viziunile personajului meu sunt viziunile unui nebun sau ale unui mistic, sau halucinațiile unui alcoolic. Las pe cititor să aleagă între aceste diferite interpretări. Mi se pare însă că această frază, așa cum este, pare prea dirijată către o anumită interpretare: „aha! A descoperit calea, e un mistic!“ Or, lucrurile mi se par mai complicate. Iată de ce, în a doua ediție voi introduce o modificare. Voi scrie în locul ultimei fraze aceste cuvinte: „Și m-a cuprins un hohot de râs.“

102. „Il m'est arrivé, quelquefois, par fatigue, par angoisse, de désirer et d'essayer de „penser“ comme les autres. Finalement, mon tempérament m'a empêché de céder à ce genre de tentation. J'aurais été brisé, finalement, si je ne m'étais aperçu que, en réalité, je n'étais pas seul. Il me suffisait de changer de milieu, voire de pays, pour y trouver des frères, des solitaires qui sentaient et réagissaient comme moi. [...] Nous ne sommes donc pas seuls. Je dis cela pour encourager les solitaires, c'est-à-dire ceux que se sentent égarés dans leur milieu. Mais alors, les solitaires sont nombreux, s'il y a peut-être même une majorité de solitaires, cette majorité a-t-elle toujours raison ? Cette idée me donne le vertige. Je reste tout de même convaincu que l'on a raison de s'opposer à son milieu.“

109. „Ionescu e curajos când se războiește cu oamenii de litere, dar deloc atunci când are în față curente sau structuri care – crede el – ar putea să-l zdrobească. După mamă, era evreu: asta îl complexa, îl neliniștea, și a făcut tot ce-a ținut de el ca să-și încurce cât mai tare problema originilor.“

116. „Évidemment, le ‚moi‘, ou plutôt l'individu est le résultat de poussées qui viennent de toutes parts, l'individu est produit d'une société, l'individu est conditionné par la collectivité. [...] Et ce qu'il y a d'important dans une oeuvre ou dans un individu c'est la différence, c'est son originalité, son unicité, son irréductibilité“

## 11.2 Fotografická příloha



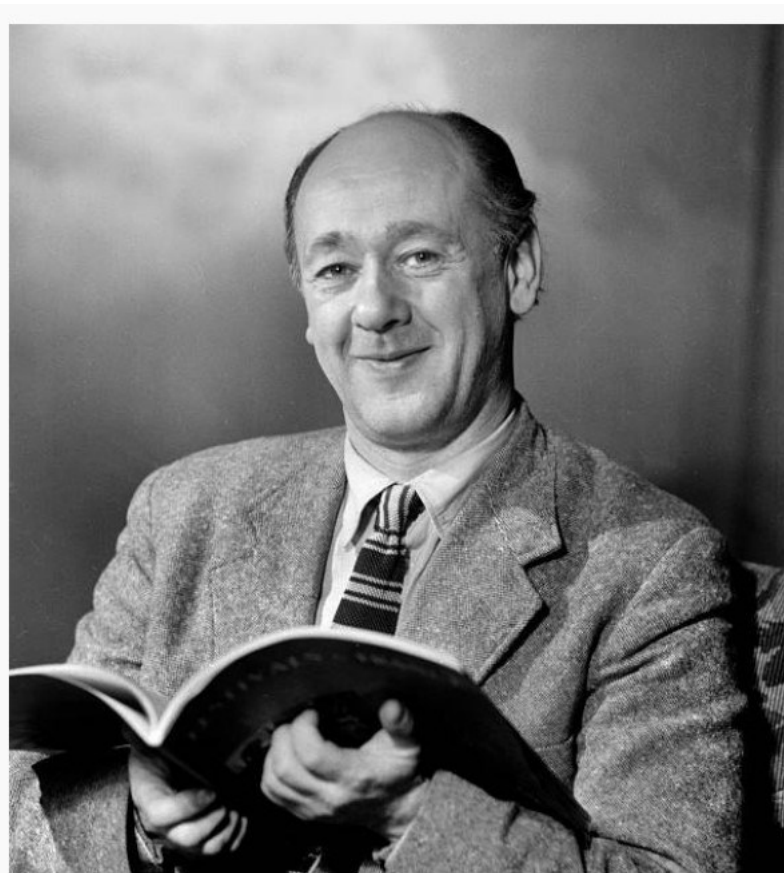
1. čtyřletý Eugen, Paříž 1913



2. se sestrou v Chapelle Athenaise, 1918



3. návrat do Chapelle Athenaise, 1970



4. Eugène Ionesco, Paříž 1956



5. Plešatá zpěvačka (La Cantatrice Chauve)



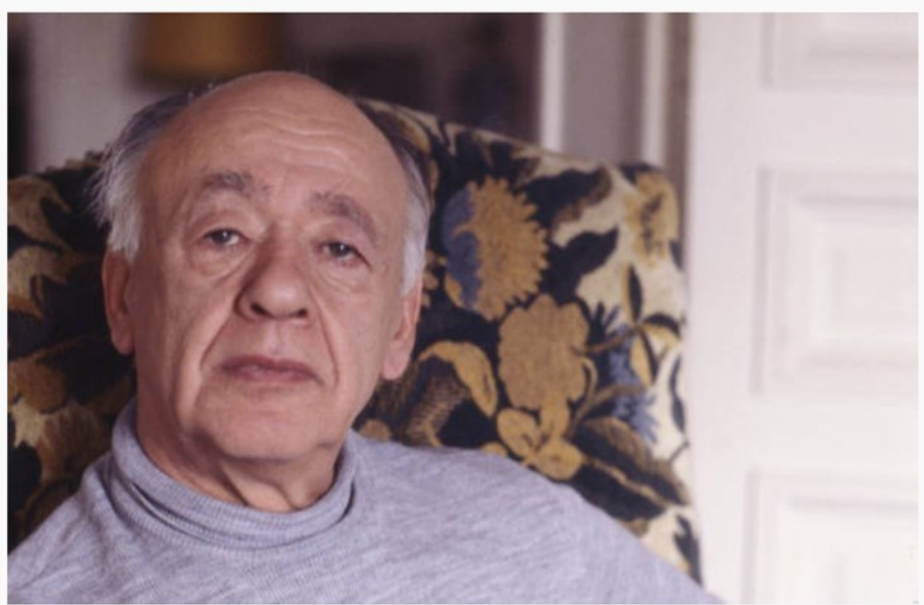
6. Král umírá (Exit The King, 1963)



6. *Hlad a žízeň*, Düsseldorf, 1964



7. Pařížská „Silná trojka“: zleva Emil Cioran, Eugène Ionesco a Mircea Eliade, Paříž 1977



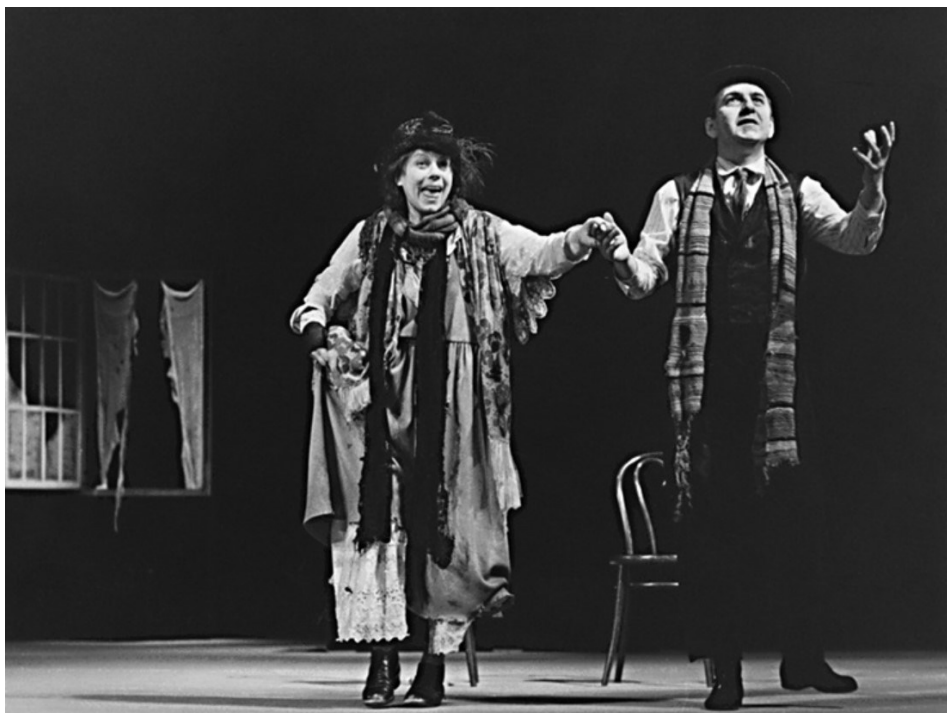
8. Portrét autora, člena Francouzské akademie, březen 1982, Paříž (foto Michelle Pelletier)



9. Rodica, Eugène a Marie-France Ionesco v pařížském bytě, 1987



10. hrob manželů Ionescových na hřbitově Montparnasse, Paříž (foto Libuše Valentová)



12. *Židle*, Stavovské divadlo, 1992, obsazení: Iva Janžurová, Miroslav Donutil (Div.ústav)



## Popis k fotografiím v původním znění

1. Young Ionesco, Paris 1913.
2. Eugène et Marilina Ionesco en 1918 à la ferme du Moulin à la Chapelle Athenaise. (BnF, département des Arts du spectacle, fonds Ionesco)
3. Eugène Ionesco à Chapelle Athenaise pendant le tournage de La Vase, 1970. (DR/BnF, département des Arts du spectacle, fonds Ionesco)
4. Eugene Ionesco (1912-1994), French dramatic author of Romanian origin. France, 1956. (Photo by Lipnitzki/Roger Viollet/Getty Images)
5. Alec Guinness  
10th September 1963, Sir Alec Guinness (1914 - 2000) as King Berenger I with actress, Gogie Withers as Queen Marguerite during a production of Ionesco's 'Exit the King' at London's Royal Court Theatre, Hulton Archive. (Photo by Central Press/Getty Images)
6. 'Hunger and Thirst' by Eugène Ionesco in Dusseldorf:  
Scene of the Ionesco play 'Hunger and Thirst' on 29 December 1964 at the playhouse in Dusseldorf. | usage worldwide (Photo by Horst Ossinger/picture alliance via Getty Images),
7. E. Ionesco, E. Cioran and M. Eliade in Paris, France in 1977.  
Furstenberg square in Paris, France in 1977. (Photo by Louis MONIER/Gamma-Rapho via Getty Images)
8. Portrait de Eugène Ionesco en 1982: L'écrivain roumain et français Eugène Ionesco chez lui à Paris en mars 1982, France. (Photo by Micheline PELLETIER/Gamma-Rapho via Getty Images)
9. Familia Ionescu - Rodica, Eugen și Marie-France, în apartamentul lor din Paris, în 1987
10. hřbitov Montparnasse, Paříž (snímek zapůjčila PhDr. Libuše Valentová)
11. inscenace hry *Židle* - Iva Janžurová, Miroslav Donutil, Stavovské divadlo Praha, premiéra 28. 2. 1992. (fotogr. Oldřich Pernica,)

### 11.3 Seznam divadelních inscenací hraných v ČR (Československu)

Název inscenace	Divadlo, soubor	Rok
Král umírá	Národní divadlo moravskoslezské Ostrava 95-	2019
Plešatá zpěvačka 2015	Tvůrčí skupina Díra na trhu Praha	2015
Židle	Spolek Kašpar Praha	2015
Král umírá	Centrum experimentálního divadla Brno	2013
Plešatá zpěvačka	Komorní scéna Aréna Ostrava 94-	2012
Nosorožec	Národní divadlo Praha	2012
Nosorožec	Studio DAMÚZA Praha	2011
Tklivá píseň, Scéna ve čtyřech	Divadelní studio Neklid Praha	2009
Plešatá zpěvačka	Spolek Kašpar Praha	2008
Židle	Komorní scéna Aréna Ostrava 94-	2005
Židle	Středočeské divadlo Kladno 94-09	2004
Plešatá zpěvačka	Jihočeské divadlo České Budějovice 56-	2003
Plešatá zpěvačka	Divadlo Na tahu Praha	2003
Král umírá	Divadlo v Řeznické Praha	2002
Židle	Divadlo v Řeznické Praha	2002
Král umírá	JAMU Studio Marta, scéna DIFA Brno od 91	2002
Plešatá zpěvačka, Veselohra	AMU DISK - Divadelní studio DAMU 46-	2002
Třeštění ve dvou	Divadlo Nablízko Praha do 05	2000
Král umírá	DIK - Divadlo Konzervatoře Praha do 2010	1999
Plešatá zpěvačka	Spolek Kašpar Praha	1998
Židle	Západočeské divadlo Cheb od 65	1995
Plešatá zpěvačka	DIK - Divadlo Konzervatoře Praha do 2010	1995
Židle	Severomoravské divadlo Šumperk 63-01	1995
Plešatá zpěvačka	Divadlo Petra Bezruče Ostrava 91-97	1995
Lekce	Městské divadlo Mladá Boleslav 94-	1994
Lekce	AMU DISK - Divadelní studio DAMU 46-	1994
Lekce	Divadlo Minaret Praha	1994
Třeštění ve dvou	Labyrint-umělecké centrum na levém břehu vltavském	1994
Židle	Národní divadlo Praha	1992
Král umírá	Divadlo Odysseus Olomouc	1991
Macbett	Divadlo na Vinohradech 66-	1991
Plešatá zpěvačka	Union Actors Praha	1990
Improvizace Almy aneb Pastýřův	JAMU Činoherní studio Antonína Kurše - 90-91	1990
Nosorožec	Západočeské divadlo Cheb od 65	1969
Nosorožec	Státní divadlo Brno 48-90	1969
Hlad a žízeň	Divadlo F.X.Šaldy Liberec 59-83	1968

Nosorožec	Divadlo J.Průchy Kladno - Mladá Boleslav 66-90	1967
Židle	Městská divadla pražská 50-	1966
Král umírá	JAMU Brno Činoherní studio 57-89	1966
Plešatá zpěvačka, Lekce, mezih	Divadlo Na zábradlí Praha	1964
Král umírá aneb Ceremonie	Divadlo E.F.Buriana 60-91	1964
Třeštění ve dvou	Divadlo Jiřího Wolkra 53-91	1963
Nosorožec	Divadlo E.F.Buriana 60-91	1960
Plešatá zpěvačka	AMU DAMU Praha	1960