

K onirickým motivům v díle Jeana Anouilhe

Marie Voždová

Univerzita Palackého v Olomouci

MarieVozdova@seznam.cz



ON THE ONIRIC THEMES IN THE WORKS OF JEAN ANOUILH

The study deals with an analysis of the oniric themes in the works written by Jean Anouilh, one of the best-known French playwrights, whose plays are frequently appearing on stages in France as well as the whole world. The oniric themes are represented by a variety of dreams, visions, somnambulism, nightmares and states when the spirit leaves the body during the sleeping hours. The analysis is performed on the plays *Eurydice*, *Le Songe du Critique*, *Le Boulanger, la Boulangere et le Petit Mitron* and *L'Arrestation*. Each time, the oniric theme is defined according to its distribution, function and the role that it plays in the author's creative strategy.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Jean Anouilh — francouzské drama — onirismus

Jean Anouilh — French drama — oneirism

ÚVODEM

Francouzský dramatik Jean Anouilh (1910–1987) byl jedním z nejslavnějších a nejuvděněnějších autorů své doby jak ve Francii, tak i ve světě. Již za jeho života o něm vyšly některé monografie a studie z pera předních literárních znalců. Je pozoruhodné, že ani v současné době nepřestávají být Anouilhoovy hry výzvou pro další generace badatelů a divadelníků. Náš článek chce být drobným příspěvkem do této velké množiny anouilhovských interpretačních studií. Rádi bychom se pozastavili u tématu onirismu v Anouilhoových dramatech. Přestože Anouilhovi hrdinové často nežijí realitou, ale svými ideály, jsou plni snů a frustrování svými tužbami, a přestože dramatik v didaskáliích často počítá s různými divadelními technikami jako například stínového divadla, čímž jakoby vyvolává atmosféru ireálna, vlastní onirické motivy v jeho hrách nejsou příliš frekventované. Všimneme si těchto prvků v celkem čtyřech hrách, přičemž budeme postupovat chronologicky podle doby jejich zrodu. Půjde tak o dramata *Eurydika*, *Kritikův sen*, *Pekař, pekařka a jejich učedníček* a *Zatčení*. Pokusíme se definovat onirický prvek z hlediska jeho výskytu, funkce a role v autorském záměru.

Problematicke snu v literárním díle se věnuje řada literárněvědných studií. Z nejnovějších počinů nás oslovil soubor statí věnovaný onirismu v literatuře od biblických dob až po osvícenství. Editorka tohoto svazku Mireille Demaulesová na základě svých výzkumů definuje všechny zmíněné jevy jako „onirické prožitky nebo



zkušeností“ (expériences oniriques) a poukazuje na široké spektrum významů slova sen (songe). Z jejího pohledu tak sen označuje „různá nadpřirozená poznání existence těla a ducha: vidiny, halucinace, deliria, noční můry, snění a chiméry, které všechny tvoří alternativní svět ke světu reálnému.“¹ Jestliže je totiž sen neoddělitelný od stavu spánku, v případě noční můry, vidin a různých agonických stavů tomu tak nezbytně není. Jedná se o nejrůznější varianty migrace ducha mimo fyzické tělo. Všechny tyto projevy onirismu je třeba rozkrýt, aby čtenář objevil smysl skrytý v poetickém obraze.

EURYDIKA

Poprvé Jean Anouilh používá motivu snu ve své čtyřaktové hře *Eurydika* (*Eurydice*)², v níž originálním způsobem zpracovává motiv z antické mytologie.³ Píše svou hru jako protějšek ke Cocteauově *Orfeovi*, dílu, které na něj velmi zapůsobilo. Anouilhův Orfeus se setkává s Eurydikou na nádraží, symbolickém místě, kde se kříží cesty hrdinů. Cesta znamená nejen přesun fyzický, ale také osudovou změnu v jejich životě. Orfeus cestuje se svým otcem, neúspěšným muzikantem, lidskou troskou, která už od života nic nečeká a je zcela závislá na svém synovi. Eurydika přijíždí s hereckou společností zahrnující především její matku, stárnoucí provinční herečku, zoufale se snažící udržet si svého milence Vincenta a iluzi mládí a krásy. Eurydika sama jde vlastně v jejích šlépějích, má rovněž milence z divadelního souboru a s vědomím výhod pro sebe a svou matku je také příležitostnou milenkou principála.

Obě dvě rodiny čekají na vlak. Orfeův otec zrovna vyčítá synovi, že se neraduje ze života, že nemyslí na lásku, která může přijít kdykoli. „A co láska? Pomyslel jsi na lásku?“ (Anouilh 1942, s. 16) Brzy na to se Orfeus s láskou skutečně setká. Hraje na housle a Eurydika přichází, vábena jejich hlasem. Mladí lidé na sebe pohlédnou a jako ve snové vizi najednou vědí, že jsou k sobě od této chvíle připoutáni. Mluví o svém společném budoucím životě, jako by se dávno znali. Orfeus sní o čisté lásce nijak nedotčené a nepošpiněné vnějším světem s jeho přetvářkou a kompromisy. Snaží se Eurydiku vytrhnout z nízké společnosti, z vlivu matky a především z blízkosti milenců:

Orfeus: Vynasnažím se nikdy na ně nemyslet. Eurydika: Ano, miláčku. Orfeus: Vynasnažím se nikdy si nepředstavovat jejich obličej blízko vašeho, jejich oči spočívající na vás, jejich ruce na vás. Eurydika: Ano, miláčku. Orfeus: Vynasnažím se nemyslet na to, že vás už drželi. (*bere ji do náruče*). Teď všechno začíná a držím vás já (Anouilh 1942, s. 47).⁴

1 Demaules 2016, s. 7.

2 Hra byla poprvé provedena v divadle Théâtre de l'Atelier 18. prosince 1941 v režii André Barsacqa. Autor dílo zařadil do souboru „černých her“ (pièces noires), který vyšel knižně v roce 1942 v pařížském nakladatelství La Table Ronde.

3 Z nejnovějších studií se analýzou Anouilhova díla v komparaci s antickými mýty zabývá Federico Lenzi. Lenzi 2013, s. 29–36.

4 Všechny úryvky francouzských textů přeložila autorka.



Opouštějí ostatní a poslední odjíždějící vlak je odváží vstříc společnému neznámu. Druhé dějství hry se odehrává v potměnlém špinavém pokoji laciného provinčního hotelu, kde se Orfeus s Eurydikou ubytovali a leží vedle sebe oblečení v posteli. Orfeus stále mluví o štěstí a společné budoucnosti plné bídy a odříkání, zato však naplněné čistou láskou. Eurydika ovšem neunesla tíhu Orfeových představ a nároků, ví, že má daleko do jeho vysněného ideálu lásky a tajně hotel opouští. Nasedá do autobusu a stává se obětí dopravní nehody. Poté, co od Orfea odchází a rezignuje na nedosažitelný ideál čisté lásky, umírá a její smrt tak má symbolický význam. Orfeus se od impresária Dulaka dovídá, že Eurydika byla také jeho milenkou a vůbec se nepodobala ženě, za kterou ji on považoval a kterou si vysnil.

Z pohledu našeho tématu je zajímavé dějství třetí, které celé nese onirický nádech. Odehrává se opět v tentokrát potměnlém nočním bufetu na nádraží, kam prosvítá pouze bledé světlo z nástupiště. Eurydika je sice mrtvá, ale na nádraží přítomná. Na místo postupně přicházejí všechny postavy, které byly svědkem setkání a vzplanutí mladých lidí. Kromě otce a matky jsou to hlavně číšník z bufetu, pokladní a různý nádražní personál, přičemž je pozoruhodné, že Eurydika všechny živé vidí, zatímco živí mrtvou nevidí.⁵ V pozadí stojí také tajemný mladý muž Pan Henri, který mladé lidi sleduje od chvíle jejich seznámení, nečekaně se objevuje v hotelu, rozmlouvá s Orfeem a glosuje situaci. Je to postava omniprezentní a vševědoucí, která je ztělesněním Smrti. Při zprávě o Eurydičině úmrtí si balí kufry a chce opustit hotel, dojíká ho však Orfeovo hoře, které ani samotná Smrt nemůže unést, a chce ho utěšit. Orfeus spočívá v loži, které ještě nedávno sdílel s Eurydikou, a je zlomený žalem. Zdá se mu, že k němu přichází Pan Henri a slibuje mu, že ho zavede na jiné místo, někam, kde se setká s Eurydikou. Najednou se ocitá na potměnlém nádraží, které nepoznává, neví, jak se tam dostal, a pocituje obrovskou únavu. Dostane se mu příslibu znovushledání s Eurydikou. Bude mu ze záhrobní navrácena zpět za podmínky, že se jí do rozednění nesmí podívat do tváře, jinak by mu odešla a zemřela navždy.

Orfeus se s Eurydikou skutečně setkává, ovšem jeho sžíravá touha po pravdě a palčivá nutnost znát každý detail jejího dosavadního života včetně těch, na které není pyšná a které by mu ráda zatajila, aby pro něj mohla být tou nejlepší, ho dožene k porušení této podmínky. Chce vědět, zda o předchozích vztazích mluví pravdu, zda mu skutečně nic netají, aby ji mohl absolutně poznat a bezvýhradně milovat. Zda mu dívka již nic neskrývá, pozná ovšem pouze podle výrazu jejích očí. Se svou lačností po pravdě nemůže vydržet do rána, pohlédne na ni a tím ji ztrácí.

Eurydika: Prosím tě, miláčku, nedívej se na mě, nedívej se na mě ještě [...] Možná, že nejsem ta, jakou bys chtěl, abych byla, ta, kterou sis vysnil v radosti prvního dne, ale cítíš mě v náručí, jsem tady, jsem živá, poddajná a miluju tě [...] Nedívej se na mě, nech mě žít [...] Mám takovou chuť žít [...] Orfeus: (křičí) Žít, žít! Jako tvá matka a její milenec [...] Ach ne! Příliš tě miluji, abych tě nechal takto žít! (Anouilh 1942, s. 128–129).

5 O různých variacích tohoto postupu, kterého použil Pirandello v díle *Jindřich IV.*, u autorů jako André Obey, Jean Anouilh nebo Jean-Paul Sartre se zmiňuje Paul Ginestier. Ginestier 1969, s. 56.



Orfeus se chová jako adolescentní panic hnaný odporem, opovržením a patrně skrytým strachem z tělesné lásky. Věřící ve spojení dvou duší, v bratrské souznění muže a ženy. Než aby se podobali karikaturám milostných vztahů svých rodičů, než aby viděl Eurydiku zestárlou a směšně ubohou, chce ji raději mrtvou. Takoví jsou ostatně mnozí další Anouilhovi mladí nesmiřitelní hrdinové a hrdinky z předválečného období jeho tvorby. (Například Antígona ze stejnojmenné slavné hry, Tereza z *Krutého štěstí*, Mark z *Jézabel* atd.)

Oči mají pro Orfeua s Eurydikou zásadní význam. Jsou to doširoka otevřené oči, pohled blouznících jedinců v tranzu, který odráží stav jejich duše. Slova i tvář mohou klamat, pouze oči zrcadlí skutečnou pravdu. I při prvním setkání mladých lidí hraje pohled do očí důležitou roli:

Eurydika: (*dívá se na Orfeua*) Vaše oči jsou světle modré. Orfeus: Ano. Nevím, jakou barvu mají ty vaše. Eurydika: Říkají, že to závisí na tom, co si právě myslím. Orfeus: Právě teď jsou tmavě zelené jako vodní hlubina na kraji kamenité hráze. Eurydika: Říkají, že takové jsou tehdy, kdy jsem hodně šťastná. [...] Líbí se mi, když se usmíváte. Orfeus: A vy se nikdy neusmíváte? Eurydika: Když jsem šťastná, tak nikdy (Anouilh 1942, s. 27–28).

Orfeova Eurydika představuje éterickou vílu, která neprojevuje žádné lidské pocity, mění pouze odstín svých očí, je čistá a nevinná. Takovou ji chce mít a Eurydika by se pro lásku k němu chtěla takovou stát, pokud by se jí ovšem podařilo vymanit se ze spárů minulosti a zaběhnutého ubohého života.

Také poslední dějství hry zůstává v onirické rovině, i když je autor rámuje šedivou všední realitou zosobněnou v postavě Orfeova otce a jeho přízemních materiálních potřeb. Ztělesněná smrt, Pan Henri, totiž znovu slibuje Orfeovi věčné spojení s Eurydikou. Smrt Orfeua láká, ten nejprve odolává, ale později tomuto vábení podléhá. Orfeus nakonec sám z vlastního rozhodnutí opouští tento svět a setkává se s Eurydikou.⁶ Pan Henri mu totiž navíc zaručuje trvalou přítomnost té Eurydiky, jejíž obraz si vytvořil v prvních chvílích jejich seznámení:

Pan Henri: Všichni jste stejní. Chtěli byste žít věčně a od prvního polibku blednete hrůzou, protože ve skrytu cítíte, že to nemůže vydržet. Přísahy se rychle vytratí [...] Život by ti Eurydiku stejně nenechal, človíčku, ale Eurydika ti bude navrácena už napořád. Eurydika z prvního okamžiku, navěky čistá a mladá, navždy si podobná (Anouilh 1942, s. 167–168).

Onirická rovina se tak v závěru hry střídá s reálnou. Sen v *Eurydice* zprostředkovává roli spojení mezi reálným světem a záhrobím. Umožňuje rovněž prostoupení dvou světů, moderního a mytologického, a zároveň pak naplňuje touhu hlavního hrdiny být navždy se svou láskou, a to bez proměny času. To znamená navždy uchovat a žít okamžik přítomnosti a nevystavovat svůj cit působení nemilosrdné každodennosti, která přináší jeho zevšednění a degradaci. Hrdinové podvkrát odmítají pozemský

⁶ Jak zdůrazňuje Jacques Vier, Orfeus a Eurydika jsou spojeni ve smrti stejně jako další Anouilhovi hrdinové Antígona a Hémon nebo Roméo a Jeannette. Vier 1977, s. 945–953.

život a volí věčné naplnění jejich ideálu ve snovém nadpozemském světě. Obskurní atmosféru příběhu umocňuje hra stínů, šera, tmy a mdlého probleskujícího osvětlení, stejně jako přítomnost Pana Henriho jakožto Smrti samotné. Volba nádraží jako tranzitního prostoru navozuje nejen možnost přesunu na jiné místo, ale především možnost úniku z reality do jiného světa, zrod nového vztahu, začátek i konec. V onirickém ztvárnění tak nádraží znamená archetyp osudového prostoru.⁷

Podle Christopha Merciera se Jean Anouilh touto hrou pokusil vytvořit poetické divadlo ve stylu svého velkého vzoru Jeana Giraudoux, nicméně právě tato snaha o nápodobu vyzněla v Anouilhově textu změkčile a nepřesvědčivě a ukázala, že autor musí volit jinou než Giraudouxovu cestu.⁸ Hra tak sestává z realistických částí a z míst přílišného patosu a násilné poetizace. Nepochybně by jí prospělo i zkrácení těchto patetických pasáží, o čemž se v praxi nechtěně přesvědčil i sám autor.⁹ První užití motivu snu v Anouilhově tvorbě v korpusu s mytologickým východiskem tedy nebylo pro autora nejšťastnější a v pozdější tvorbě jak od mytologického motivu, tak od přílišné patetizace upustil.

KRITIKŮV SEN

Drobné dílko *Kritikův sen* (*Le Songe du critique*) má v Anouilhově tvorbě poněkud zvláštní postavení.¹⁰ Jedná se o krátký přímočarý divadelní výstup, jehož onirické ukotvení naznačuje již samotný titul. Dějová linie je velmi prostá. Hrdina nazvaný Kritik se vrací z divadla, kde právě zhlédl Molièrovu hru *Tartuffe*, a chce o představení napsat kritickou stať. Služka ho žádá, aby byl k autorům laskavější. To ovšem Kritik nehodlá a stále přemýšlí, co všechno má na nastudování hry odsoudit. Anouilh mu vkládá do úst přesně ty výhrady, které sám od kritiky pro svůj tvůrčí přístup k původnímu textu očekává. V noci ve snu však postavy z Molièrova *Tartuffa* Kritika navštíví. Ten stále i ve spánku o hře přemýšlí a nemůže pochopit režisérův záměr. Například proč dílo stylizoval do roku 1900, jaké je jeho pojetí postav a umělecký záměr.

7 Blíže o nádraží jakožto moderní formě kola osudu (*roue du destin*) viz Ginestier 1969, s. 60.

8 Srov. Mercier 1995, s. 201.

9 Hra byla uváděna v okupované Paříži. Ve svých vzpomínkách Anouilh vypráví o krutých chvílích spojených s jedním z představení. Bylo to v neděli odpoledne a někdo právě spáchal atentát na německého vojáka. Odvetou za něj vyhlásili Němci zákaz vycházení už od půl šesté večer. Policejní vozy s tlampačem jezdily po ulicích a vyhledávaly, že všechna veřejná místa musí být do pěti hodin vyklizena. Anouilh byl doma, když mu André Barsacq zavolal z divadla, že nestihnou zavčas dohrát představení a nevědí, co mají udělat. Anouilh navrhl ukončit hru po třetím dějství s tím, že hra takto klidně může skončit. Barsacq však spočítal, že ani takové zkrácení nebude stačit. Anouilh tedy nechal zkrátit třetí akt tak, že se Eurydika už nevrátila ze záhroby a vše končilo výstupem hotelového číšníka. Stihli skončit včas a navíc autor vzpomíná, že hra nikdy předtím ani potom neměla takový úspěch, jako onoho večera. Což uzavírá konstatováním, že by hra patrně potřebovala proškrtat a zkrátit. Anouilh 1987, s. 161–162.

10 Hra byla provedena 5. 11. 1960 a tiskem vyšla v časopise *L'Avant-Scène* v čísle 243 z roku 1961.



Postavy Kritika přesvědčují o autorově tvůrčí poctivosti a pravdivosti jeho umělecké výpovědi.

Kritikův sen je vlastně analogií na podobné Molièrovy autorské dramatické komentáře k jeho vlastním dílům. Anouilh v této dramatické zkratce podává svůj pohled na Molièrovo divadlo. Zajímavé je, že pocituje sympatie k utlačovanému a ponižovanému Tartuffovi a přistupuje daleko kritičtěji k bohaté Elmíře. V jeho režisérském pojetí spojuje Tartuffa s Orgonem jakýsi druh přátelství a téměř něžné citové náklonnosti. Co se týče režie a výpravy, autor se ústy svých postav vyslovuje pro jednoduchost.

Jean Anouilh napsal *Kritikův sen* v roce 1960 u příležitosti nového nastudování Molièrova *Tartuffa* divadlem Théâtre des Champs-Élysées. Režisérem tohoto počínu byl právě on sám a *Kritikův sen* se hrál jako krátké impromptu před vlastní Molièrovou hrou. Formát snové vize měl tedy jakýsi didaktický a polemický charakter. Nebyl tak únikem od tvrdé reality a spojením se světem záhrobí, jako v předcházejícím případě, naopak posloužil k objasnění a pochopení chodu skutečného světa. Autor zvolil podobu fiktivního díla namísto kupříkladu autorského komentáře, interview, epilogu, prologu a dalších možností.

PEKAŘ, PEKAŘKA A JEJICH UČEDNÍČEK

Onirickými motivy je prostoupena divadelní hra *Pekař, pekařka a jejich učedníček* (*Le boulanger, la boulangère et le petit mitron*) z roku 1966.¹¹ Autor zvolil hru se symbolickým titulem, analogicky odkazujícím na určité historické období v dějinách Francie. Sen zde má funkci vizí a představ, každá z postav vedle reálného života žije ve své imaginární rovině fantazií, ke kterým se uniká ve chvílích napětí a smutku. Děj hry je tak neustále přerušován fantaskními na scéně zhmotňovanými vizemi jednotlivých hrdinů. Zatímco v případě *Eurydiky* byla onirická vize včleněna do formy antické tragédie, zde volí Anouilh burleskní a zároveň krutou manželskou vaudevillovou féerii.

Autor ukazuje krizi manželství Elodie a Adolfa, dvou někdejších milenců, kteří spolu zestárli a jejichž láska se časem vytratila. Oba manželé jsou v dlouhotrvajícím svazku nespokojeni, společný čas tráví hádkami a výčitkami. Tyto chvíle se střídají se snovými vizemi každého z nich o smyšlených vášnivých milostných avantýrách a citové seberealizaci mimo manželství.¹² Ve svém egoismu ani jeden z nich nepomyslí na děti Tota a Marii-Kristýnu, které jsou němými svědky jejich sporů. Anouilh ve hře působivě střídá nejen rovinu reálnou a snovou, ale také dva náměty, současný v podobě příběhu tohoto manželství a historický z období francouzské revoluce. Historické motivy se do hry dostávají prostřednictvím dobrodružných představ desetiletého dítěte Tota.

Celá hra je vystavěna na jediné dramatické situaci, a to manželské hádce. K tomuto účelu autor uzpůsobil také jednoduché dekorace představující Elodiinu a Adol-

11 Hra byla vydána nejprve samostatně v nakladatelství La Table Ronde v roce 1968, poté ji autor zařadil do souboru „nových skřípavých“ her (Nouvelles Pièces grinçantes) vydaných opět v La Table Ronde v roce 1970. Premiéra hry se konala v Divadle Théâtre des Champs-Élysées 13. 11. 1968 v režii Jeana Anouilhe a Rolanda Piétrého.

12 Komickou rovinou hry *Pekař, pekařka a jejich učedníček* se zabýváme v naší dřívější knize, věnované komičnu v divadelní tvorbě Jeana Anouilhe. Voždová 2003, s. 74–78.



fovu domácnost. Ztvárněním intimních manželských scén Anouilh odkazuje na svůj velký vzor Georgese Feydeaua a jeho manželské frašky, krutostí těchto výstupů se pak blíží stylu Rogera Vittraka. Anouilhovo pojetí je drsnou parodií na manželské soužití a rodinný život.

Manželka Elodie žije ve světě svých vizí, vysní si zájem mužů, milence, vidí se královnou plesu, v domácnosti si pak představuje oddaného a ji zbožňujícího majordoma a stejně oddanou komornou. Imaginární chvíle tráví světskými radovánkami, plesy a přijímáním návštěv, pro které sestavuje jídelníček z nejdůmyslnějších nákladných pokrmů. Zatím však doma nemají peníze, její domácnost je bídě vedena, služka je nedbalá, svou paní pohrdá a často není z čeho vařit.

Služka Adéla: Paní, mám na trhu koupit k tomu zbytku telecího špenát nebo hrášek? Elodie: Už je hrášek levnější? [...] Tak vezměte špenát! Adéla: Pán ani děti ho nemají rádi. Elodie: Nevadí. Aspoň zbude i na večeři. Nebudeme muset nic kupovat. [...] (*majordomovi*) Alfrédo, dala bych přednost prvnímu menu. Pečeně podle Prémontreho s omáčkou Nanan, krokety Michettes, saláty, sýry, Frutti Tutti Quanti. Pokojská Ermeline: Hrabě Pericoloso Sporgersi mi nabídl minulý týden pět louisdorů, abych mu obstarala její starou punčošku... Samozřejmě, že jsem řekla ne. Sloužím u paní už dvacet let a jsem paní příliš oddaná, než abych ji zradila (Anouilh 1968, 20–24).

K přechodu mezi reálnou scénickou přítomností a snovou fantazií dochází náhle a bez upozornění, není definován například ani změnou osvětlení ani hudebním prvkem, jako tomu bylo v *Eurydice*. Uprostřed manželské hádky s Adolfem se najednou v pokoji objevuje Elodiin milenec Adonard, Elodie odkládá šaty, Adonard ji laská, ve stejnou chvíli prochází kolem Adolf, ptá se jí, proč je nahá, a upozorňuje ji, že se nastydne. Stejně tak se objevují a mizí majordomus Alfredo a pokojská Ermeline. Při rodinné večeři služka Adéla servíruje mizerné jídlo rodině, ale Elodie je obletována pokojskou a majordomem. Podobně náhle se posléze objevuje Norbert de la Prébende, Elodiin dřívější nápadník. Z jeho slov se dovídáme, nakolik je Elodie ve svém neskutecném světě fantasií ukotvena samou podstatou své osobnosti včetně svého jména:

Norbert: Elodie! Vzpomínáte, že jsem vás pro váš romantický vzhled nazval Elodíí? Zapomněla jste snad to jméno? Elodie: Ne. Můj muž a přátelé mi říkají Karličko, ale já, když jsem sama před zrcadlem, si v upomínku na vás říkám pořád Elodie (Anouilh 1968, 76).

Adolf, který je obyčejným úředníčkem neustále šikanovaným svým šéfem, si zase představuje sebe coby velkého průmyslníka, svůdce žen a despota, který řídí svého nynějšího šéfa a má poměr s jeho mladou sekretářkou i různými dalšími milenkami. S jeho rolí nespokojeného manžela je spojen i somnambulní prvek. Zatímco ve stavech snu hraje důležitou roli duch a tělo odpočívá, při somnambulismu naopak funguje tělo bez duše jako samostatný orgán.¹³ Adolf se tak uprostřed noci zvedá z postele a hledá svůj sváteční oblek, protože se chce oženit s dívkou, do které se zamiloval. Má

13 Srov. Victorin 2016, s. 126.



krásnou svatbu, na níž jsou mimo jiné přítomny i jeho děti Toto a Marie-Kristýna, odvádí si domů svou nevěstu, zvedá jí závoj — a pod ním nachází opět Elodii. Přichází probuzení. Mladický sen tak krutě přechází v noční můru a následně ostrou hádku, v jejímž finále je rozhodnuto o rozvodu a manželé se stroze a věcně dohadují na dělení majetku a dětí.

Syn Toto se v učebnici dějepisu seznamuje s událostmi období francouzské revoluce a vězněním královské rodiny v Templu. Citlivý Toto si ve svých fantaziích namísto Ludvíka XVI. a Marie Antoinetty, lidmi přezdívaných Pekař a Pekařka, dosazuje své rodiče. Prožívají těžké chvíle ve vězení, tvoří však skutečný pár, jsou oporou jeden druhému, váží si sebe, vzájemně si pomáhají a milují se. Kromě učebnice dějepisu čte chlapec ale také westernový příběh, ve kterém právě indiáni zajali partnerskou dvojici a tu před očima jejich syna umučí. Toto si v rolích statečných partnerů svorných tváří v tvář smrti opět představuje své rodiče:

Adolf: Nelituješ toho? Elodie: Ne. Zemřeme šťastně a [...] synka ušetří. [...] Právě se na nás dívá [...] Bude si vzpomínat, že viděl až do poslední chvíle [...] muže a ženu plné lásky, kteří se na sebe něžně usmívali... To bude do dalšího života jeho vzpomínka na rodinu. [...] Adolf: Elodie. Nevím, proč jsem ti říkal Karličko. Měl jsem přece rád tvé pravé jméno. Bylas dobrou ženou, Elodie. Elodie: Tys byl taky dobrým mužem, Adolfé. Moc ráda bych s tebou zestárla (Anouilh 1968, s. 150–151).

Důstojník, který přijede s armádou indiány porazit a přichází pozdě, Tota ujišťuje o lidských kvalitách jeho rodičů a vyzývá ho k jejich následování:

Poručík: Toto, tvůj otec byl silný a odvážný muž a tvá matka dobrá žena. Milovali se a trpěli jako všichni muži a všechny ženy. A teď jsou mrtvi. Zapomeň na jejich utrpení, to je princip života. Teď je řada na tobě, aby ses stal mužem (Anouilh 1968, s. 152–153).

Toto tak ve svých fantaskních vizích namísto reálné situace doma dává přednost mrtvým rodičům, kterých by si však mohl vážit.

Zhmotněné schizofrenní fantazie hlavních hrdinů několikrát znásobují počet postav díla. Vedle čtyř skutečných je tak hra zahlcena zhruba dvacítkou smyšlených postav existujících jen v představách tří hrdinů. Jde o postavy určené temporální (přítomnost, minulost hrdinů, osmnácté století) nebo geografickou (Francie, Divoký západ) linií. Je třeba zdůraznit, že tyto postavy z onirických vizí jednotlivých hrdinů vždy vidí pouze oni sami, zatímco pro ostatní jsou neviditelnými. Fantaskní hrdinové se tedy mísí se skutečnými, kteří ovšem pod vlivem snu mění svou identitu a stávají se rovněž někým jiným. Jean Anouilh mistrovsky ovládá hru divadelní iluze, nechává objevovat se na scéně jak postavy neexistující, tak reálně neexistující druhé „já“ vlastních rozdvojených hrdinů příběhu.

Jacqueline Blancart-Cassou upozorňuje, že v souběhu tří promísených realit a fantazií matky Elodie, otce Adolfa a syna Tota, se pro autora stává určujícím pohled dítěte. Hlavní část děje hry se totiž odvíjí jeho očima a v jeho fantaziích je ukotveno také její stěžejní vyznění a spočívá v nich i samotný závěr. Podle Blancart-Cassou se právě

s tímto dětským hrdinou autor identifikuje.¹⁴ Na rozdíl od předcházejících dvou děl ve hře nejde o fyzický spánek těla člověka, ale o odloučení ducha od těla a fantaskní vize v jiném světě. Střídají se onirické stavy s chvílemi bdělosti a přítomnosti v realitě, což ještě umocňuje jejich sílu a význam. Autor tak vytváří sřetení onirických schizofrenních evází do jiných světů, uvádí hrdiny v halucinační delirium a směřuje od reálného k absurdnu.¹⁵

ZATČENÍ

V roce 1971 napsal Jean Anouilh hru *Zatčení (Arrestation)*,¹⁶ v níž tvoří onirický prvek určující páteřní princip celé kompozice. Dílo vyniká minuciózní strukturou prolínající se časových rovin. Autor rozbíjí chronologický sled událostí neustálými návraty do minulosti, čtenář a divák si musí postupně po jednotlivých dílcích skládat mozaiku celého příběhu. Titul hry odkazuje na detektivní žánr a dílo mu zdánlivě prvoplánově skutečně odpovídá i svou zápletkou. Nicméně zdánlivý příběh jednoho zločinu v sobě skrývá celé propletence vztahů. Matoucí je už samotné rozdělení rolí, kdy autor označuje své postavy jako Muž, Mladý muž, Chlapec, Děvče, Mladá žena, Dívka, Stařena..., jediná postava, která má v soupisu rolí konkrétní jméno, je Alberto Bachman. Teprve v průběhu děje autor odhaluje konkrétní jména některých postav, jež předtím pouze vágně určil jejich funkci v rodině nebo společnosti.

Úvodní scéna hry ukazuje opuštěnou halu lázeňského hotelu uprostřed noci. Pozdní host, asi padesátiletý Muž, který zde kdysi před třiceti lety pobýval, se setkává s jistým Mladým mužem. Ten přichází za svou manželkou, aby jí oznámil, že ji opouští. Tiše se rovněž příkrade Chlapec, který drží v ruce šátek své matky a čichá k němu. Recepční vysvětluje, že jde o syna pianistky, jenž coby náměsíčný často bloudí hotelem a hledá svou matku, zdrževší se patrně u milence. Chlapec nemůže v klidu spát, dokud se k němu matka nevrátí. Muž situaci chápe, jako by pro něj nebyla nová. Promlouvá k Mladému muži a domlouvá mu, aby neopouštěl svou ženu kvůli lehké děvě, která za to nestojí. Má také pochopení pro Chlapce, soucítí s ním a uklidňuje ho. Když nakonec Chlapec odchází zpět do svého pokoje, zapomene na křesle matčinu šálu. Muž ji zvedá a čichá k ní. Postava Muže vystupuje jako všechápající, života znalá, prosycená moudrostí zralého věku i pochopením pro každého z aktérů příběhu. Zvláštní vztah má k policejnímu komisaři ve výslužbě, který je v lázeňském hotelu na odpočinku a vzpomíná, jak tato místa již dříve navštívil při pronásledování bankovního lupiče. Muže i komisaře spojuje zvláštní porozumění a jako by jediní oni dva viděli dále než ostatní, za povrch věcí. Namísto očekávaných policejních výslechů tak prvoplánově detektivní hra nabízí spíše psychologickou analýzu postav.

¹⁴ Viz Blancart-Cassou 2013, s. 167.

¹⁵ Tamtéž, s. 176.

¹⁶ Hra byla vydána nejprve samostatně v nakladatelství La Table Ronde v roce 1975, poté ji autor zařadil mezi „hry tajné“ (*pièces secrètes*), vydané nakladatelstvím La Table Ronde v roce 1977. Dílo bylo s velkým úspěchem nejprve uvedeno v Bristolu a v Londýně. Francouzská premiéra se konala 20. 9. 1972 v divadle Théâtre Athénée-Louis Jouvet v režii Jeana Anouilhe a Rolanda Piétriho, kde se ovšem dílo nesetkalo s příznivým ohlasem.



Chlapcova matka je sice vdaná a žije v Paříži, kde je i jeho otec, v době lázeňských sezón ale hraje s orchestrem a Chlapce bere s sebou. Ten je na ni citově fixován, má však velmi rád také svého otce, se kterým soucítí a nenávidí matčina milence Alberta. Několikrát se ho pokusí zabít, i když jeho dětsky naivní pokusy nikdy nevyjdou. Přátelí se s Annou Marií, dívkou z bohaté buržoazní rodiny, která je se svou matkou na lázeňském pobytu, a cítí se být její matkou ponižovaný pro svůj obyčejný původ. Vlastní matka mu však vštěpuje, že původem ve skutečnosti patří do vyšší společnosti, neboť jeho skutečným otcem je šlechtic. Chlapec svou matku přirozeně miluje, zároveň ji však nenávidí pro její chování k otci a vztahy k jiným mužům. Ačkoli tíhne k tomu, jenž ho vychovává a jehož považuje za svého otce, zároveň se mu nepřičí myšlenka o šlechtickém původu. Stál by tak tedy společensky výše než bohatá buržoazní rodina Anny Marie.

V takto rozpolceném a snadno zranitelném jedinci se mísí ponížení, láska, nenávisť, vzdor a pýcha. S Annou Marií si jednou slíbí, že se vezmou a nikdy se neopustí. Mladý muž se poté zamiluje do krásné, živočišné a nespoutané dívky Josefy, která slouží hraběti na zámku. Přitahuje ho její přirozenost a animalita, které jsou tolik rozdílné od svazujícího buržoazního vychování jeho ženy Anny Marie, jež se navíc v jeho očích začíná stále více podobat své matce. Rozhodne se s dívkou uprchnout. Žárlí přitom na starého vikomta, o kterém ví, že se k ní chová stejně majetnický a důvěrně jako ke všem ženám v okolí. V den jejich plánovaného odjezdu na Josefu čeká, ta si však chce ještě odnést všechny šaty a šperky, které jí zámecký pán za netradiční erotické služby dával odměnou, a navíc ukrást i vikomtovo tajně hromaděné zlato. Jelikož Josefa stále nepřichází na místo schůzky, Mladý muž jde za ní do zámku, kde jsou přistiženi vikontem, a v šarvátce ho zabije. Vikomtova tvář se jednu chvíli mění v obličej Alberta Bachmana, saxofonisty, se kterým měla kdysi jeho matka v lázních poměr. Ve chvíli vraždy si ve vikontových rukou představuje jak Josefu, tak především svou matku. Mladý muž tak symbolicky vítězí nad oběma svými soky. Tím se ovšem dostává na dráhu zločince. Josefa lační po bohatství, vykrádají spolu banky a daří se jim unikat spravedlnosti.¹⁷ Josefa mu však brzo utíká s jiným mužem, protože, jak Mladý muž zjišťuje, má stále plno milenců a nedokáže mu být věrná. Hřeší s primitivní pudovou bezstarostností a lehkovážností.

S postavou této mladé dívky jsou spojeny nejkrutější snové halucinační vize a noční můry. Dívka se objevuje v hotelu jako sešlá špinavá žebračka, která dostává zbytky pro tlupu svých koček, se kterými žije v nedalekém brlohu. Její postava prochází několika metamorfózami. Z mladé ženy se náhle mění na ztrhanou vrásčitou stařenu a se stále mladým tělem předvádí svůj umrlčí tanec. Poté strhává masku, aby se proměnila opět v mladou ženu. Mladý muž tak tančí se stařenou, která uprostřed tance odhazuje svou umrlčí masku a dotančí jako mladá vyzývavá a nezkrotná dívka. Proměny její tváře nahánějí hrůzu a zrcadlí neúprosné působení času. Pomíjivá fyzická krása mizí a v této dívce není nic, co by mohlo do tváře vepsat laskavost a moudrost stáří.

Čtenář se musí velmi aktivně podílet na pochopení celého příběhu, snažit se postupně utvářet konstelaci vystupujících postav a nakonec i odhalit skutečnou identitu

¹⁷ Thérèse Malachy je přirovnává ke známé dvojici Bonny and Clyde nebo také Manon Lescaut a rytíř Des Grieux (Josefa skutečně v jednu chvíli výsměšně oslovuje svého milence jako faráře (curé)). Srov. Malachy 1978, s. 112.



Muže. Je jím Frederik Walter, hledaný gangster, pachatel četných loupeží a vraždy, přezdívaný tiskem a veřejností „neviditelný muž“ (homme invisible). Ve chvíli, kdy se začíná odvíjet děj hry, se tento muž na útěku po svém posledním zločinu pronásledován policií vybourá v autě a umírá. V posledních okamžicích před smrtí mu v myslí v podobě návratů do minulosti proběhnou retrospektivním pohledem důležité chvíle celého jeho dosavadního života. Muž je tedy zároveň Mladým mužem i Chlapcem, ve všech třech případech jde o jednu a tutéž postavu v různém čase.

Řetězec snových vizí a posunů v čase umožňuje autorovi setkávání různých postav příběhu napříč časovými liniemi. Tak se Muž setkává v hale hotelu se svou matkou, jež s ním flirtuje a omlouvá se mu za chování svého chlapce, který obtěžuje ostatní obyvatele hotelu. Stejně tak se potkává se svými dětmi, znuřenými a drzími adolescenty, se svým synem, kterého viděl jako maličkého, a s dcerou, kterou neviděl nikdy. Rozmlouvá se svou tchyní, pyšnou měšťačkou, která se k němu chová velmi servilně a neustále poukazuje na nevychovaná vnoučata vyrůstající bez otce. Má možnost hovořit se svou unavenou a utrápenou ženou Annou Marii a snaží se pro ni mít pochopení. V ošuntělém hotelu potkává i dřívější milenku, ze které se stala zestárlá vyžilá tulačka. Žádná z postav jeho mládí a dětství ho ale nepoznává, zatímco on je všechny vnímá nyní v přítomnosti a zároveň spektrem vyvolaných vzpomínek odhaluje svou koexistenci s nimi v minulosti. Nejpodstatnější ovšem je, že se setkává sám se sebou. Použitím onirických vizí totiž autor spojuje v jedno tři časové roviny a tři období v životě hrdiny: dětství, manželství, ze kterého odešel, a zralý věk, kdy se muž unavený životem loučí se světem. Celá hra je tedy vystavěna na onirickém prvku. Je tvořena obrazy, které se hrdinovi promítají v poslední vteřině života. Jak Muži vysvětluje komisař:

Člověk si nemůže připomenout úplně všechno. Učinili jsme tolik marných gest, řekli tolik zbytečných slov... Když na to člověk pomyslí, jímá ho závat... tolik vynaložené námahy pro nic — to je život. Myslím ale, že nakonec je třeba připomenout si některé chvíle.... [...] Mám takovou teorii. [...] Když se srdce zastaví a když je člověk podle medicíny už mrtvý [...] poslední pulzace ještě zavlaží mozek [...] ... máme ještě tuto poslední vteřinku. Už pro nás neexistuje délka trvání času, pro ostatní je to jen sekunda, ale pro nás — hodiny se zastavily. To je věčnost (Anouilh 1975, s. 96).

V posledních chvílích před mužem defilují některé postavy a promlouvají k němu. Chlapec, Alberto Bachman, vikomt, dívka, matka, noční vrátný a komisař.

Komisař: Jste mrtev a prožíváte vteřinku věčnosti, o které jsem vám povídal... Vzpomínáte si? Vteřinka, kdy se srdce už zastaví, ale krev ještě naposled zavlaží mozek [...] V této chvíli ležíte v příkopu na silnici číslo 143 [...] My nejsme nic než obrazy ve vašich posledních vzpomínkách (Anouilh 1975, s. 195).

Mlžná snová rovina příběhu umožňuje autorovi zcela mimořádně spojit do textu různé časové fáze v životě muže a rovněž tak propojit jednotlivé typy hrdinů, objevujících se v předchozích divadelních hrách. Přímo symbolicky působí také geneze hry samotné tak, jak o ní vypráví v jednom ze svých vzácných rozhovorů, tentokrát s Paulem Chambrillonem v časopise *Valeurs littéraires* sám Anouilh:



Je to hra na téma času...Je to tak trochu detektivní hra, alespoň se to tak zdá na začátku. Ve skutečnosti jde o něco zcela jiného: něco, co mi přišlo na mysl po jednom dávném snu. Zdálo se mi, že jsem se v jednom starém domě sešel se všemi postavami svého života (Chambrillon 1975, s. 62).

Onirické vize podtrhuje hra světla a stínu, se kterou autor pracuje. Obrazy se odehrávají v přítomnosti, v noci, za šera nebo za ranního mlžného oparu. Autor volí tajemná nebo tranzitní místa, jakými jsou potemnělý hotel, poloosvětlený zámek či šerá krypta katedrály s hrobkou knížat z rodu Lepaudových, u které se nejprve Mladý muž tajně setkává s Josefou a kde poté znovu Muž pozoruje místo posmrtného odpočinku posledního z knížat, tj. jeho otce, kterého on sám kdysi zabil. Pochmurné vyznění děje dokresluje náhlá prudká bouře, která venku zuří. Halucinogenní vizi navozuje v neposlední řadě i volba masek, které si postavy nasazují a odhazují. Ve stadiu předsmrtné agonie na prahu smrti se lze tedy pohybovat časem napříč v obou směrech.

Hra *Zatčení* bývá považována za Anouilhovo nejintimnější dílo s jasným autobiografickým nádechem, za dílo, které o svém autorovi prozrazuje více než všechna dosavadní dramata dohromady. Autor sám ji řadí mezi tajné hry (*pièces secrètes*), tj. hry, do kterých zakódoval nejvíce ze sebe samého. Někteří kritikové upozorňují na nápadné shody použitých motivů s letnými údaji, které o Anouilhově životě víme až už z jeho paměti *Vikomtesa z Eristalu neobdržela svou mechanickou metlu* (*La Vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique*) nebo ze vzpomínkové knihy jeho dcery Caroline *Otec podivín* (*Drôle de père*), dále z některých rozhovorů a z jediné biografie z pera jeho přítelkyně z doby života ve Švýcarsku Anky Visdei. Jde kupříkladu o jeho vztah k matce, která se skutečně živila hudbou, hrála v prázdninových lázeňských orchestrech a brala na tato turné syna s sebou, nebo o jeho přichylnost k otci krejčímu, ke kterému matka příliš nelíbila, či konečně o rodinou tradovanou a různými drobnými indiciemi potvrzenou vyprávění o jeho původu šlechtického levobočka.¹⁸

Kritika se o *Zatčení* vyjadřuje v samých superlativech. Hra bývá považována za vrchol Anouilhoovy tvorby, za jeho autobiografický testament obohacený o autofikční prvky. Christophe Mercier ji označuje za dílo „mysteriózní [...], proustovské, [...] tvořené asociacemi vzpomínek a reminiscencemi.“¹⁹ Podle Merciera *Zatčení* zahrnuje celý Anouilhův život a veškerou jeho dosavadní tvorbu. Od této chvíle se Anouilh už jen opakuje, pracuje se známými motivy, ač sice vytvoří i další hodnotná díla, nesdělí už nic nového a ničím nepřekvapí.²⁰ Po díle *Zatčení* zkrátka autor už nemůže překročit vlastní stín. Příběh kriminálního umírajícího v posledním deliriu kdesi v příkopu u silnice a promítajícího si v agonii celý svůj život tak tvoří pomyslný vrchol i v Anouilhoově zpracování motivu snu. Onirický prvek zde má jak roli syžetovou, tak i kompoziční.

18 Nejsme příliš nakloněni studiím zabývajícím se hledáním těchto paralel v životě a díle autora nebo dokonce přímo ztotožňujícím postavu Neviditelného Muže s autorem, kdy pro ně hlavní hrdina hry *Zatčení* symbolizuje autorovo alter ego. Viz například Maja Saraczynska nebo Sylwia Kucharuk. Saraczynska 2013, s. 215. Kucharuk 2017, s. 67.

19 Mercier 1995, s. 240.

20 Tamtéž, s. 241.

ZÁVĚREM

V dramatech Jeana Anouilhe *Eurydika*, *Kritikův sen*, *Pekař*, *pekařka a jejich učedníček* a *Zatčení* jsme se zaobírali imaginací Anouilhových hrdinů ve stavu spánku i v jejich bdělé existenci. Všimli jsme si tak snů, projevů somnambulismu, agonie, halucinačního tranzu i vidin a fantazií ve stavu bdění.

Tyto onirické stavy naplňují jednu zásadní funkci: odrážejí totiž skryté tužby Anouilhových hrdinů. Například poznat absolutní dokonalou lásku, mít duchovně spřízněnou ideální dívku (Orfeus), být takovou milenkou, jakou si milý představuje, splnit očekávání, neselhat (Eurydika), žít život podle svých představ a nenechat se svazovat ostatními, odpoutat se od reality a setrvat v absolutní svobodě (Adolf, Elodie), moci se naposledy setkat s postavami svého života, vysvětlil pohnutky svých činů, urovnat vztahy, ospravedlnit se a tím se v okamžiku smrti definitivně „osvobodit od onoho duálního vztahu, kterým je vztah mezi matkou a dítětem a vřadit se do symbolického řádu“²¹ (Frederik Walter).

Fantazijní představy mohou hrdinům ulehčit jejich reálný život a představovat možnost úniku z něj a útěchy (desetiletý Toto a jeho představy ideálních rodičů, kteří se milují), mohou však naopak také směřovat k chorobným psychickým až schizofrenním stavům (jako v případě Elodie a Adolfa) a k neschopnosti žít dál v životní realitě. Tomuto postojí je blížek ostatně také Orfeus, u nějž znechucení skutečným světem vrcholí a který volí definitivní únik z reality do věčného snění. Onirické vize mohou směřovat do minulosti, ale také do blízké i vzdálené budoucnosti. Významnou roli v návratech do minulosti, snech a vizích hrají drobné detaily ze života hrdinů, určité *krycí vzpomínky*,²² které si s sebou nesou od raného dětství. Takový prvek zastupuje například matčina vůně, kterou pro uklidnění a jako náhradu matčiny přítomnosti vdechuje malý Chlapec a po něm i padesátiletý Muž, jenž nedokáže ani po letech odolat představám vyvolaným vůní matčina šálu. (Proto například Mercier podtrhuje roli proustovských variací v této hře.²³)

Místa, do nichž autor situuje snové vize svých hrdinů, jsou nasycena symbolickými významy. Hotel byl pro Frederika Waltera místem, kde prožil jako dítě noční můry při hledání matky, strach ze samoty, ponížení a ústrků, frustraci méněcenného jedince. I po letech pro něj navždy zůstává tímto místem úzkosti a blouznění. I když jeho tělo umírá v příkopu u cesty, duch se ocitá v hotelu a Muž prožívá svou halucinační agonii v hotelové hale. Hádky Elodie s Adolfem se odehrávaly nikoli ve veřejném, ale naopak v intimním prostoru bytu, nejčastěji pak ložnice. Tento obraz si i jejich syn Toto ve své fantazii provždy zafixuje. V jeho vizích sice podstupují indiánské mučení, ale nejsou přivázáni u kůlu, nýbrž k nohám postelí a umírají ve své vlastní ložnici. Pro Orfea ztělesňuje nádraží místo, kde se setkal s Eurydikou, a i ve svém snu se tak znovu touží vrátit na stejné místo. Sní tedy o šťastném prostoru nádraží, zatímco hotelový pokoj pro něj znamená místo pošpinění ideálu, nesoulad, rozčarování, neklid, disharmonii, opuštění i přítomnost smrti a konce.

21 Pechar 2017, s. 174.

22 Tamtéž, s. 182.

23 Mercier 1995, s. 240.



Závěrem ještě shrňme, jak se užití onirického prvku v Anouilhově tvorbě s časovou posloupností dramatu mění co do kvality i kvantity. Jestliže v *Eurydice* spočíval onirismus ve spojení se světem ze záhrobí, v jednoaktovce *Kritikův sen* sloužil pouze jako didaktický prostředek k vyjádření autorových intencí, ve hře *Pekař, pekařka a jejich učedník* nebyl nutně spojený se snem a sněním v souvislosti se stavem spánku a šlo povětšinou spíše o jakési vize ve stavu bdělém, ve hře *Zatčení* je základním principem výstavby a toto dílo představuje bezesporu nejkompexnější ztvárnění onirického motivu v Anouilhově tvorbě. Jak píše Jiří Pechar, lze si představit, že „prožitá minulost se může ve chvíli umírání stát čímsi celostně vnímaným“,²⁴ kdy lidem ve chvíli umírání před očima proběhne celý jejich život. (Tak, jako jsme to viděli u Frederika Waltera). Z druhé strany ovšem, pokud totiž v životě člověka nemá místo víra v posmrtný život, (což je případ Orfeův i Walterův), lze celý lidský život chápat jen jako pouhý jeden snový obraz mezi jinými. Tato paralela odpovídá podle našeho názoru rovněž statutu literárních hrdinů, jejichž existence závisí na autorově vůli a kteří nejsou ničím jiným než zhuštěným snovým obrazem v jeho fantazii.

LITERATURA:

- Anouilh, Caroline. *Drôle de père*. Paris : Michel Lafont, 1990.
- Anouilh, Jean. *Arrestation*. Paris : La Table Ronde, 1975.
- Anouilh, Jean. *Le boulanger, boulangère et le petit mitron*. Paris : La Table Ronde, 1969.
- Anouilh, Jean. *Eurydice*. Paris : La Table Ronde, 2012.
- Anouilh, Jean, „Le Songe du critique“. *L'Avant-Scène du Théâtre*, 1961, č. 243, s. 31–35.
- Anouilh, Jean. *La Vicomtesse d'Eristal n'a pas reçu son balai mécanique. Souvenirs d'un jeune homme*. Paris : La Table Ronde, 1987.
- Blancart-Cassou, Jacqueline. *Jean Anouilh: Les Jeux d'un pessimiste*. Aix-en Provence : Publications de l'Université de Provence, 2007.
- Blancart-Cassou, Jacqueline. „De la période „secrète“ à la période „farceuse“: Le dernier tournant de l'œuvre de Jean Anouilh“. In Le Corre, Elisabeth — Barut, Benoît (éd.). *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, s. 165–178.
- Demaules, Mireille (ed.). *Expériences oniriques dans la littérature et les arts du Moyen Âge au XVIII^e siècle*. Paris : Honoré Champion, 2016.
- De Luppé, Robert. *Jean Anouilh*. Paris : Editions universitaires, 1959.
- Ginestier, Paul. *Jean Anouilh*. Paris : Seghers, 1969.
- Chambrillon, Paul. „La saison Anouilh“. *Valeurs actuelles*, 15. 9. 1975, s. 61–62.
- Kucharuk, Sylwia. „L'Arrestation de Jean Anouilh ou les affections inexprimables“. *Cahiers ERTA* 7 2017, č. 11, s. 65–79.
- Lenzi, Federico. „Eurydice de Jean Anouilh“. In Le Corre, Elisabeth — Barut, Benoît (ed.). *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, s. 29–36.
- Malachy, Thérèse. *Jean Anouilh, les Problèmes de l'existence dans un théâtre de marionettes*. Paris : Nizet, 1978.
- Mercier, Christophe. *Pour saluer Jean Anouilh*. Paris : Bartillat, 1995.
- Numéro spécial Jean Anouilh. Revue d'histoire littéraire de la France* 2010, roč. 110, č. 4.
- Pechar, Jiří. „Sen v psychoanalýze a sen jako obraz života: já a prožitek věčnosti“. In *Imagince a myšlení ve hře dějin*. Praha: Pulchra, 2017, s. 175–201.
- Saraczynska, Maja. „Passage(s) de l'écriture dramatique au spectacle : L'Arrestation ou

24 Pechar 2017, s. 192.

- l'inspiration autobiographique dans le théâtre de Jean Anouilh." In Le Corre, Elisabeth — Barut, Benoît (éd.). *Jean Anouilh. Artisan du théâtre*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, s. 209–220.
- Vier, Jacques. „Jean Anouilh poète tragique“. *Revue d'histoire littéraire de la France*, roč. 77, 1977, č. 6, s. 945–953.
- Visdei, Anca. *Jean Anouilh. Une biographie*. Paris : Fallois, 2012.
- Victorin, Patricia. „Le somnambulisme dans le Livre III des Chroniques et dans Mélyador“. In Demaules, Mireille, (ed.). *Expériences oniriques dans la littérature et les arts du Moyen Âge au XVIIIe siècle*. Paris : Honoré Champion, 2016, s. 125–146.
- Voždová, Marie. *Skřípavý smích Jeana Anouilhe*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2003.



Článek vznikl za podpory MŠMT, projekt IGA_FF_2018_015 (Románské literatury a jazyky: tradice, aktuální tendence a nové perspektivy).