

UNIVERSITA J. E. PURKYNĚ V BRNĚ

FAKULTA FILOSOFICKÁ

Knihovna FF MU Brno



Martin Esslin

Podstata, tradice a smysl absurdního divadla

(Kapitoly z knihy Absurdní divadlo)

Přeložil Libor Štukavec
za redakční spolupráce dr. Z. Smy

1966

STÁTNÍ PEDAGOGICKÉ NAKLADATELSTVÍ

PRAHA

VYBAZENO

U 390
ÚSTŘEDNÍ KNIHOVNA
FILOSOFICKÉ FAKULTY
UNIVERSITY J. E. PURKYNĚ
BRNO

7759-66

6.17

Úvod

Jak ukazuje současný vývoj světového divadla, ocitá se absurdní divadlo pozvolna mimo rámec obecné pozornosti, kterou dokázalo vzrušit a po dlouhou dobu udržovat v napětí. I když je nesnadné pronášet předpovědi, přece jen lze z různých symptomů usuzovat, že éra absurdního divadla se chýlí ke konci. Jeho význam je dobově podmíněný a dobou vymezený, aniž ovšem můžeme říci, že jeho vliv skončil nebo že bude možno zahladit stopu, kterou v dějinách současného divadla zanechává. Jeho působení lze nyní přitovnat ke kruhům na vodní hladině, vytvořené vrženým kamenem. Síla prvotní "exploze" se rozplývá v širícím se okruhu vln a jejich intenzita stále slábne.

Vzdor řadě názorů stručně a bryskně se s tímto složitým jevem vyrovnávajícím není absurdní divadlo ani móda / na to je příliš málo uniformní a zasahuje poměrně úzký okruh /, ani jednoznačný a jednoduchý umělecký směr. Spíše jde o určitý pohled na svět, jehož realizace je možná právě v divadle tím, že konfrontuje konkrétní obrazy určitých momentů lidské existence, vyplývajících z pocitu krize společnosti a absurdity života, s konkrétní lidskou společností, s diváky. Stále se zvětšující obtížnost prosté komunikace člověka s okolním světem, s člověkem, s lidmi, otázky odtrženosti a vzájemného odcizení, jak je přináší civilizace na určitém stupni vývoje / a zkušenosti ze sociologických průzkumů citového života v naší společnosti ukazují, že jde o problematiku společnou celému civilizovanému světu /, jsou onou skutečností, která absurdní dramatiky děsí a nutí na ni reagovat každého vlastním způsobem. Společně ukazují, že i sám jazyk ztrácí za určitých okolností svůj vlastní dorozumivací smysl, a používají k tomu právě specifických prvků divadla, pro něž je jazyk jen jedním z prostředků celé umělecké syntézy.

Z poměrně rozsáhlé světové literatury o absurdním divadle nás zaujala výborně fundovaná práce britského divadelního vědce, dramaturga a dramatika Martina Esslina *The Theatre of the Absurd*, která vyšla roku 1961 a v dalších letech se pak objevila ve francouzském a německém překladě. Jak ukázala řada zahraničních i našich recenzí tohoto díla, je to zatím nejdůkladnější fundovaná monografie věnovaná tomuto tématu. Na její úplný překlad se však u nás nepomýšlí. Vzhledem k tomu, že o jednotlivých autorech absurdního divadla jsou u nás dostupné alespoň přeložené stati, a s ohledem na šíři a hloubku záběru, kterým Esslin začleňuje absurdní divadlo do předchozího kulturního vývoje, hledá jeho podstatu a smysl, zvolili jsme pro naši potřebu překlad tří obecných statí z jeho knihy. Studentům divadelní vědy, kteří sledují výklad o absurdním divadle, umožní spolehlivou orientaci v této oblasti. Pro přednášejícího budou znamenat ulehčení při výkladu a umožní větší soustředění na jednotlivé dramatické jevy absurdního divadla včetně dramatiky polské / S. Mrożek, T. Różewicz / i naší / V. Havel /, které už Esslin do své práce nepojal.

Překlad byl pořízen podle německého vydání Esslinova *Absurdního divadla / Das Theater des Absurden /*, jehož autorizovaný překlad vydalo nakladatelství Athenäum ve Frankfurtu n.Moh. roku 1964. Nepoužili jsme tedy původního anglického vydání z roku 1961. Domnívali jsme se, že pro překlad bude vhodné

zvolit text nejnovější a bibliograficky nejaktuálnější. Při překládání úryvků z citovaných děl a jejich názvů, jsme se vždy snažili používat textu originálů nebo jsme přihlíželi k francouzskému vydání z r. 1963. V této souvislosti není bez zajímavosti zjištění, že nejtěsnější spojení se světovou divadelní avantgardou mělo české divadlo na přelomu dvacátých a třicátých let zásluhou J. Honzla a E.F. Buriana. Nasvědčují tomu četné překlady surrealistických her, o něž jsme při překládání mohli opřít. Platí to zejména o kapitole Tradice absurdity, v níž je použito rozsáhlého materiálu z dějin dramatické tvorby. Srovnávání s originály však nebylo možné ve všech případech, neboť příslušné texty nebyly vždy v našich knihovnách dostupné. Týká se to např. dramatických textů Ringa Lardnera, některých her surrealistických, nejnovějších her absurdních atd. Jejich názvy by proto mohly být interpretovány také jinou formou, než uvádí náš překlad.

Dále bychom chtěli připomenout, že vyčerpávající bibliografie absurdního divadla a všech jevů s ním souvisejících se nachází v Esslinově knize, a proto na ni zájemce o problematiku absurdního divadla odkazujeme. Při sestavování bibliografie uvedené v závěru našeho překladu jsme vycházeli z názoru, že k povšechné informaci o absurdním divadle bude pro naše účely postačovat literatura u nás nejpřístupnější. Vybrali jsme proto do její všeobecné části jen nejpodstatnější články a stati české a slovenské. U jednotlivých autorů jsme naopak považovali za užitečné podat pokud možno úplný bibliografický přehled jejich činnosti, pokud je Esslin do své knihy pojímá. Jestliže jsme tyto bibliografie doplnili soupisem českých překladů jednotlivých absurdních dramatiků a některými důležitějšími našimi pracemi o nich, učinili jsme tak proto, abychom ukázali, jaký ohlas našlo jejich dílo v našem prostředí.

Na závěr bychom chtěli poděkovat všem, kdož nám svou radou a připomínkami pomohli překlad zpřesnit nebo jinak vylepšit. Při širokém záběru Esslinovy studie bychom tuto práci bez přátelské pomoci našich kolegů nemohli ani dovést do konce.

Z. Srna - L. Štukavec

Prezentata absurdity

19. listopadu 1957 se připravovala skupina vzrušených herců k vystoupení. Byli to členové divadla Actor's Workshop v San Franciscu, kteří měli hrát čtrnácti stům trestancůz San Quentin. Od pohostinského představení Sáry Bernhardové v roce 1913 se v San Quentinu divadlo nehrálo. Po čtyřicetileté pauze se zde mělo uvádět Beckettovo Čekání na Godota, hra, která byla vybrána hlavně k vůli tomu, že v ní nevystupuje žádná žena.

Není divu, že herci a režisér Herbert Blau měli plnou hlavu starostí. Jakých prostředků měli použít, aby tomuto nepřístupnému publiku přiblížili tak těžko srozumitelnou a dějově chudou hru, při níž tropili výtržnosti dokonce intelektuální snobové v západní Evropě? Herbert Blau se rozhodl, že sanquentinské trestance nejprve na představení připraví. Vystoupil před oponu a oslovil zástup tisíců se v setmělé Severní jídelně. Zazářilo před ním moře plápolajících plamínek, neboť trestanci si zapalovali cigarety a hořící zápalky odhazovali bezohledně za sebe. Blau přirovnal hru k jazzové hudbě, "které se musí jen naslouchat a při níž si může myslet každý, co chce", a vyjádřil naději, že tímto způsobem najde každý divák k Čekání na Godota nějaký klíč a určitý vlastní přístup.

Opona se zvedla a hra začala. Co zmátlo intelektuální publikum v Paříži, Londýně a Novém Yorku, pochopili trestanci ihned. V článku "Poznámka návštěvníka premiér" spolupracovník vězeňských novin San Quentin News napsal: "Do postranního vchodu se postavili tři svalnatí siláci o celkové živé váze 642 liber a čekali děvčata nebo legraci. Když nic takového nepřišlo, dopálili se a začali ostentativně prohlašovat, že počkají, jen co bude tma, a pak prásknou do bot. Ale zmýlili se. Poslouchali a dívali se ještě dvě minuty - a zůstali až do konce. Všichni byli otřeseni ..." ^{1/}

Úvodník téhož listu psal pod titulem "Herci ze San Francisca nechávají čekat sanquentinské publikum na Godota" toto:

"Od okamžiku, kdy se na osvětleném jevišti vynořily dekorace Robina Wagnera, výstižně připomínající předpeklí, až do chvíle, kdy si tuláci zcela nesmyslně, leč plni očekávání naposled stisknou ruce, drželi herci své trestanenské publikum jako v hrsti ... Obavy těch, kdož se domnívali, že napoprvé by se zde měla uvádět hra méně sporná, se rozplynuly pět minut po zahájení Beckettova Godota ..." ^{2/}

Reportér listu San Francisco Chronicle, který se představení zúčastnil, poznamenal, že trestanci pochopili hru bez obtíží. Jeden vězeň řekl: "Godot je obrazem společnosti." Druhý soudil, že znázorňuje svět kolem nás. ^{3/} Učitel zaměstnaný ve věznici prohlásil: "Vědí, co znamená čekání ... a věděli také, že kdyby Godot nakonec přišel, přinesl by jen zklamání." ^{4/} Z úvodníku vězeňských novin vyplývá, že pisatel článku smysl hry plně pochopil:

"Jde o umělecký projev čistě symbolický. Autor nechtěl, aby divák měl ke hře osobní vztah. Předpokládal, že si z ní každý vyvodí své vlastní závěry a udělá přitom vlastní chyby. Hra nesledovala žádný určitý cíl, nevnucovala

la divákovi žádnou morálku, nedávala žádné naděje ... Na Godota čekáme stále a budeme čekat dál. Když je scéna příliš ponurá a děj se příliš pomalu vleče, můžeme spílat a přísahat, že odejdeme navždycky - ale vždyť není místa, kam bychom odešli ! " 5/

Postavy z Godota a některé jejich slovní obraty vstoupily do sanquentinského vězeňského žargonu a mytologie.

Jak mohla na vězeňské publikum tak bezprostředně a trvale zapůsobit hra považovaná za záležitost esotericky avantgardní? Bylo to tím, že trestancům ukazovala něco, co jim připomínalo jejich vlastní situaci? Snad. Mohla na ně ale zapůsobit také proto, že byli natolik prostí, aby přišli do divadla bez předem vytvořených názorů a nezaujati předsudky. A tak se nemohli dopustit omylu, jehož obětí se stalo tolik rutinovaných kritiků, když hru zavrhovali pro nedostatek děje, nerozvinutou zápletku, nevykreslené charaktery, absenci napětí nebo vůbec pro nedostatek zdravého lidského rozumu. Sanquentinské trestance jistě nelze obviňovat z intelektuálního snobismu, což se obecně čekání na Godota často vytýká. Vězňové totiž neřekli, že se jim líbí hra, z níž nerozuměli ani nejmenší, jen aby vzbudili dojem, že jdou s duchem doby.

Příznivé přijetí čekání na Godota v San Quentinu a potlesk, který sklídily ve světě hry Ionescova, Adamovy, Pinterovy a dalších autorů absurdního divadla, ukazují, že absurdní divadlo je označováno za nesmysl a mystifikaci neprávem a že ve skutečnosti má lidem co říci a dá se pochopit. Nedorozumění, s nímž se u kritiků a recenzentů stále ještě setkává, a zmatené pocity, které vyvolávalo a vyvolává, jsou do značné míry způsobeny okolnostmi, že jde o novou, vyvíjející se divadelní formu, která není ještě náležitě pochopena, ba ani definována. Hry napsané touto novou formou musí vedle her vytvořených podle norem a kritérií jiné formy nutně vypadat jako nestoudný a neslýchaný podvod. Patří-li k dobré hře obratně zkonstruovaný děj, pak absurdní hry děj nebo zápletku v obvyklém slova smyslu nemají; je-li neodmyslitelnou součástí dobré hry subtilní kresba charakterů a motivace, pak v těchto hrách nevystupují postavy, které by se daly označit za charaktery, nýbrž jakési loutky; má-li mít dobrá hra jasně vymezený problém, který je na začátku hry náležitě vyložen a v závěru vyřešen, pak tyto hry nemají často konec ani začátek; má-li být dobrá hra zrcadlem lidské přirozenosti a subtilně vykresleným obrazem mravů a života doby, pak tyto hry vypadají jako zrcadlové obrazy snů a hrůzných vidin; jestliže účín dobré hry spočívá v pohotových replikách a vybraných dialogích, pak se v absurdním divadle jen nesouvisle žvaní.

Hry, jimiž se v této knize budeme zabývat, sledují zcela jiné cíle než tradiční drama, a používají proto také jiných metod. Lze je měřit pouze měřítky absurdního divadla a jejich vymezení a definování se chce tato kniha pokusit.

Je však třeba zdůraznit, že dramatikové, jejichž dílem se zde budeme zabývat, nepřísluší k nějaké uzavřené literární skupině nebo organizovanému hnutí. Všichni jsou naopak individualisty a každý z nich se považuje za osamělého outsidera, žijícího izolovaně ve svém vlastním světě. Každý má svůj vlastní názor na téma a formu, tvorba každého z nich má své vlastní kořeny, zdroje a

pozí. Mají-li tito autoři proti své vůli přece jen mnoho společného, pak to plyne ze skutečnosti, že jejich dílo velmi citlivě odráží obavy a úzkosti, pocity a myšlení současného západního světa.

Což nikterak neznamena, že jejich díla vyjadřují pocity nejširších vrstev. Domněnka, že každá doba vidí svět jediným sobě vlastním způsobem a že v ní vládne jediný homogenní styl myšlení, je nepřipustným zjednodušováním situace. Právě naše doba, která je víc než kterákoliv jiná epochou přechodovou, představuje formaci zmateně mnohvrstevnatou. Věřoucí představy středověku jsou překryty racionalismem osmnáctého a marxismem poloviny devatenáctého století a čas od času jimi otřesou náhlé vulkanické výbuchy pravěkého fanatismu a primitivního kultu rodového. Každá složka organismu kultury dochází svého charakteristického výrazu v umění. Absurdní divadlo můžeme tedy považovat za obraz duchovního postoje, který je pro naši dobu nejtypičtější.

Hlavním znakem tohoto postoje je poznání, že jistoty a nevyvratitelná dogmata dřívějších dob neplatí, neboť jsou svázeny, byly shledány lehkými a upadly v nemilost jako laciné a poněkud dětinské iluze. Úpadek náboženské víry se projevil zřetelně až koncem druhé světové války. Do té doby byl maskován náhradními pseudonáboženstvími, např. vírou v pokrok, nacionalismem a různými totalitními polopravdami. Válka skončila se všemi. V roce 1942 si položil Albert Camus chladnokrevně otázku, proč tedy člověk nehledá útočiště v sebevraždě, když život ztratil smysl. O definování situace člověka ve světě zhroutené víry se Camus pokusil v Mýtu o Sisypovi / Le Mythe de Sisyphe /, významné a podnětné analýze duchovní situace naší doby.

"Svět, který se dá, byť i nedokonalě, vysvětlit, je světem známým. Ve vesmíru zbaveném náhle iluzí a světla rozumu se naopak člověk cítí jako cizinec. Z tohoto vyhnání není východiska, protože v něm není vzpomínek na stracenou vlast ani naděje na zaslíbenou zemi. V tomto odloučení člověka od života, herce od scény spočívá pocit absurdity." 6/

Slovo "absurdní" znamenalo původně "disharmonický" ve smyslu hudebním. Proto je naučný slovník definuje jako nesoulad s rozumným a vhodným, nepřipadný, nerozumný, protismyslný. V hovorovém jazyce může "absurdní" znamenat "směšný". Camus však nepoužívá slova "absurdní" v tomto smyslu a ani my jej nemáme na mysli, mluvíme-li o absurdním divadle. Ionesco definoval své pojetí absurdity v eseji o Kafkovi: "Absurdní divadlo je něco, co nemá cíl ... Je-li člověk odtržen od svého náboženského či metafyzického kořene, pak je ztracen a všechno jeho počínání je nesmyslné, zbytečné, udušené." 7/

Pocit metafyzického strachu před absurditou lidské existence je, můžeme-li to tak říci, tématem her Beckettových, Adamových, Ionescových, Genetových a her dalších dramatiků, o nichž budeme hovořit. To, co označujeme za absurdní divadlo, není však jen záležitostí tématu. S podobným pocitem nesmyslnosti života, nevyhnutelného pádu všech ideálů a nutné ztráty původní čistoty vůle se setkáváme také v četných hrách jiných dramatiků / Giraudoux, Anouilh, Salacrou, Sartre a Camus /. Zmínění autoři se však od dramatiků absurdního divadla podstatně liší, neboť svůj pocit iracionality lidské existence vyjadřují srozumitelnou a logicky podloženou argumentací. Absurdní divadlo se naproti tomu snaží vyjádřit nesmyslnost lidské existence a nedostatečnost racionál-

ních forem nazírání na svět sámerým odmítáním racionálních procesů a diskurzivního myšlení. Sartre a Camus vtělují nový obsah do starých forem. Absurdní dramatikové jdou dále, neboť se snaží své vyjadřovací formy uvést v soulad se sdělovanými zkušenostmi. Z uměleckého / nikoli filosofického / hlediska jsou Sartrovy a Camusovy poznatky v absurdním divadle vyjádřeny adekvátněji než v jejich vlastních hrách.

Chce-li Camus říci, že v naší době zbavené iluzí postrádá svět smysl, pak to dokazuje v precizně konstruovaných hrách, napsaných elegantně racionálním diskurzivním slohem moralisty z 18. století. Jestliže Sartre tvrdí, že existence předchází podstatu a že člověk je konec konců čirá možnost či svoboda rozhodovat se v každém okamžiku jinak, pak tyto myšlenky rozvíjí v dramatech, jejichž perfektně vykreslené charaktery stále respektují citlivost postav, čímž odrážejí tradiční názor, že každý člověk má neproměnnou, konstantní podstatu, jinými slovy nesmrtelnou duši. Vybroušený styl a brilantní vedení důkazů, jichž používají Sartre a Camus při svých nemilosrdných analýzách situace člověka, vyjadřují nepřímo přesvědčení, že logika může vést ke konečnému řešení otázek existence a že analýzou jazyka lze dospět k základním pojmům, tj. k platónským idejím.

V tom spočívá vnitřní protiklad, který ohtějí absurdní dramatikové překonat a vyřešit spíše instinktivně a intuitivně než záměrně. Absurdní divadlo odmítá diskutovat o absurditě lidské existence, znázorňuje ji pouze jako fakt konkrétními scénickými obrazy. Tím je dán rozdíl mezi názorem filosofickým a básnickým, rozdíl mezi poznáním a prožitkem, rozdíl mezi ideou boha v díle Tomáše Akvinského nebo Spinosové a jeho prožitkem ve spisech svatého Jana z Kříže nebo Mistra Eckharta, abychom použili příkladů z jiné oblasti.

Od dramatu existencialistického se tedy absurdní divadlo liší snahou po úplné shodě výpovědi a její formy.

Absurdní divadlo nelze přitom zaměňovat s jiným významným směrem současného francouzského divadla, který se rovněž vyrovnává s absurditou a nejistotou lidského osudu, s tzv. divadlem "poetické avantgardy". Představují je jména Michel de Ghelderode, Jacques Audiberti, Georges Neveux, z mladších pak Georges Schehadé, Henri Pichette a Jean Vauthier. Odlišit od sebe tyto směry je ještě nesnadnější, protože jejich názory jsou si velmi podobné. "Poetická avantgarda" se opírá podobně jako absurdní divadlo o fantazii a snovou skutečnost a také ona odmítá tradiční pravidla dramatu, např. celistvost a kompaktnost charakteru nebo souvislý dramatický děj. Hry "poetické avantgardy" však mají podstatně jinou atmosféru, neboť působí lyričtěji a není v nich ani zdaleka tolik brutální drastičnosti a grotesknosti. Ještě rozdílnější je vztah obou směrů k jazyku. "Poetická avantgarda" používá většinou uvědomělého "básnického" jazyka, chce vytvářet hry, které by byly považovány za básně, za obrazy složené z bohatých jazykových asociací.

Absurdní divadlo naproti tomu usiluje o radikální znehodnocení jazyka, o poezii viditelných a konkrétních jevištních obrazů. Jazyk zde sice hraje důležitou úlohu, avšak to, co se na jevišti děje, mluví více než slova plynoucí z úst jednajících postav a dokonce jim často protiče. Např. básnický obsah Ionescovy hry Židle nespočívá v banálních slovech, která se v ní proná-

šejí. Její silný účín spočívá naopak ve faktu, že znějí před stále se zvětšujícími počtem prázdných židlí.

Absurdní divadlo je tedy součástí "antiliterárního hnutí" naší doby, jehož projevem je také abstraktní malířství, potlačující všechny "literární" prvky obrazu, a "nový román", odmítající veškerý patos a nahrazující antromorfismus popisem věcí. Není náhodou, že absurdní divadlo podobně jako uvedená i mnohá další umělecká hnutí usilující o nové výrazové formy zvolila za své centrum Paříž.

To neznámá, že by absurdní divadlo bylo svou podstatou francouzské. Je plodem duchovního proudu, který lze sledovat v celé západní tradici, a jeho představitelé nacházíme jak v Anglii, Španělsku, Itálii, Německu, Švýcarsku a Spojených státech, tak i ve Francii. Přední dramatikové absurdního divadla žijící v Paříži a píšící francouzsky všichni ani dokonce nejsou Francouzi.

Počátkem a střediskem absurdního divadla je spíše Paříž internacionální než francouzská. Ta totiž přitahuje jako magnet umělce všech národností, neboť tam mohou svobodně tvořit a nekonformisticky žít, aniž se znepokojují otázkou, zda vadí či nevadí sousedům. V tom spočívá tajemství Paříže, centra individualistů z celého světa. V jejím světě kaváren a hotýlků lze volně a nerušeně žít.

Proto se zde mohli shromažďovat lidé jako Apollinaire, kosmopolita neznámého původu, Španěl Picasso a Juan Gris, Rusové Kandinský a Chagall, Rumuni Tsara a Brancusi, Američané Gertruda Steinová, Hemingway a E.E. Cummings, Ir Joyce a mnozí další ze všech koutů světa, proto zde mohli uvádět v život moderní hnutí výtvarná a literární. Absurdní divadlo navazuje na tutéž tradici a vyrůstá ze stejné půdy. Ir Samuel Beckett, Rumun Eugène Ionesco a Rus arménského původu Adamov, našli v Paříži nejen atmosféru, v níž mohli volně experimentovat, nýbrž také možnost své hry realizovat na scéně.

Inscenace malých pařížských divadel jsou často kritizovány pro slabou úroveň a uměleckou nenáročnost. Jistě jde namnoze o kritiku oprávněnou. Faktem však zůstává, že nikde jinde na světě nenajdeme tolik prvotřídních divadelníků, kteří by měli odvahu a inteligenci zasazovat se o experimentální hry neznámých dramatiků a pomáhat mladým autorům k divadelním zkušenostem. Platí to o osobnostech jako Lugué-Poë, Copeau, Dullin, Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Roger Blin, Nicolas Bataille, Jacques Mauclair, Sylvain Dhomme, Jean-Marie Serreau a mnoha dalších, jejichž jména jsou úzce spjata s úspěchem nejlepších současných her.

Stejně významnou úlohu hraje okolnost, že pařížské divadelní publikum je vysoce inteligentní, přístupné, přemýšlivé a nových myšlenek žádostivé. Je pravda, že i v Paříži vyvolaly premiéry některých zvláště nezvyklých výtvorů absurdního divadla energické projevy nesouhlasu a mnohdy hráli herci před prázdným sálem. Rozhodující však je, že tyto divadelní skandály byly projevem vášnivého zaujetí pro věc a že i v nejprázdnějších sálech seděli nadšenci, kteří potom nadšeně vychvalovali přednosti experimentálních her, jejichž premiér se zúčastnili.

Přes příznivé okolnosti, které vyplynuly z plodného duchovního klimatu Paříže, je rychlý úspěch absurdního divadla jednou z nejpozoruhodnějších jeho stránek. Skutečnost, že tyto svérázné a matoucí hry, jež nemají nic, čím se vyznačovaly tradiční dobré kusy, dobyly během deseti let jeviště od Finska po Japonsko, od Norska po Argentinu, tedy celý svět, a že pod jejich vlivem vznikly četné další absurdní hry, je již sama o sobě dostatečným empirickým důkazem o významu absurdního divadla.

Zkoumáme-li tento jev z hlediska literárního a divadelně technického a chceme-li jej považovat za projev současného myšlení, pak musíme vycházet z interpretace děl samých. Jen tak se dá dokázat, že absurdní divadlo má starou tradici, kterou lze sledovat až do antiky, přestože byla dočasně překryta jinými myšlenkovými proudy. Význam absurdního divadla můžeme posuzovat teprve tehdy, až je uvedeme do historických souvislostí, a pak také budeme moci hodnotit, jak důležitou úlohu hraje v duchovním životě současnosti.

Obecenstvo, jehož vkus a poznávací schopnosti byly vzdělány tradičními divadelními útvary, bude přirozeně vždy náchylné posuzovat nové starými měřítky. Bude počítovat každý nový umělecký zážitek nepřímo, přes filtr vlastních kritických pojmů a předem vytvořených názorů. Sám o sobě je takový systém hodnot nepochybně velmi užitečný. Používá-li se ale k hodnocení nové a revoluční vyjadřovací formy, pak může vést jen k nedorozumění. Neboť v divákovi ovlivněnému názory předem danými vzniká vnitřní konflikt: na jedné straně nemůže popřít, že získal nové a silné dojmy, v intencích jeho předsudků však na druhé straně není možné, aby tyto formy nebo formální poklesky na něj tak zapůsobily. Konflikt vzniklý mezi předsudkem a prožitkem propuká v bouřích rozhořčení a vytváří ono rozhořčení a nevraživost, které díla nových uměleckých škol vždy vyvolávají.

Účelem této knihy je definovat specifické rysy absurdního divadla, vypracovat měřítko, která by byla jeho specifičností práva, a tím položit základy pro kritické hodnocení, jež by divadelnímu publiku umožnilo na ně reagovat stejně správně, jako reagovali vězňové ze San Quentinu.

tradice absurdity

Bude působit asi neobvykle, že tato kapitola, která je pokusem o nástin tradice absurdního divadla, následuje za kapitolami o jeho současných projevech, místo aby byla před nimi. Dějiny idejí jako téměř veškeré historické bádání jsou však v podstatě hledáním zdrojů současných jevů. Mění se tedy podle toho, jak se mění tvář přítomnosti. Chceme-li přijít na kořen jevu, jímž je moderní absurdní divadlo, pak musíme nejdříve náležitě definovat jeho podstatu. Teprve potom jsme s to poznat, které ze stále se opakujících a estetickým vkusem a názorem různě zdůrazňovaných prvků se nově zkombinovaly do divadelního útvaru, jímž se zabýváme. Avantgardní hnutí nejsou téměř nikdy absolutně nová a bez předchůdců a také absurdní divadlo vychází ze staré, ne-li archaické tradice. Nová je na něm pouze poněkud neobvyklá kombinace vzorů. Zevrubně zkoumání totiž ukazuje, že jevy, v nichž nepřipravený pozorovatel spatřuje obrazoborecké tendence a nesrozumitelné novoty, jsou ve skutečnosti jen důsledkem rozšíření, přehodnocení a rozvinutí postupů, které v jiných souvislostech působí zcela obvykle a přijatelně.

Divadelní návštěvník shledává Ionescovu hru Plešatá zpěvačka šokující a nesrozumitelnou jen proto, že jeho představy byly ovlivněny naturalistickým dramatem a jeho dějovostí. Sedí-li ale týž divák ve varieté, považuje stejně nesmyslný dialog dvou komiků za zcela normální, třebaže je zde dějovost opomíjena stejným způsobem.

Dívá-li se v Anglii třeba se svými dětmi na některou z četných dramatických úprav Alenky v kraji divá, pak vidí krásný příklad absurdního divadla, půvabného a nikterak nesrozumitelného. Otevrou-li se divadlu nové možnosti a ozývají-li se přitom hněvivé výkřiky protestu, pak je to důsledek návyků a strnulých konvencí, které zúžily divákovu představu o "správném" divadle. Divák přišel do divadla proto, aby se bavil přesně určeným a předem daným způsobem, a není duševně natolik pružný, aby se dal ovlivnit jiným způsobem nazírání a tvoření.

Prastaré tradice, jichž se absurdní divadlo chopilo, nově a osobitě pozměnilo a použilo k vyjádření novodobých problémů a tendencí, lze shrnout do těchto kategorií:

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

Tyto kategorie nelze od sebe ostře oddělovat; klaunovské žerty vycházejí ze slovního nesmyslu stejně jako z abstraktních scénických efektů a abstraktní divadlo dějově tak chudé, jako jsou trionfi a procesí, je často plno ale-

gorií. Přesto však rozlišování jednotlivých kategorií může v mnohém směru věc ujasnit a posloužit k rozeznání různých vývojových tendencí.

Prvek "čistého", abstraktního divadla je odrazem antiliterárního postoje absurdního divadla, jeho odvratu od jazyka jako prostředku sloužícího k vyjádření toho, co je nejzávažnější. Genetovo použití rituálu a čistého, stylizovaného děje, množování věcí u Ionesce, varietní gagy s klobouky v Beckettově Čekání na Godota, projekce vnitřních reakcí navenek v raném díle Adamově, Tardieuovy pokusy vytvořit scénické procesy jen z pohybu a zvuku, Beckettovy a Ionescovy balety a pantomimy - všechny tyto experimenty jsou návratem k ranějším, na jazyce nezávislým divadelním formám.

Divadlo je vždy víc než pouhé umění slova. Jazyk lze čist, skutečné divadlo se však může realizovat jen na scéně. Příchod zápasníků s býky do arény, slavnostní pochod sportovců při zahajování olympijských her, slavnostní průvod panovníka ulicemi hlavního města, symbolické úkony kněze při mši - v tom všem nacházíme působivé prvky čistého abstraktního divadla. Mají hluboký, často metafyzický význam a říkají více, než může říci pouhý jazyk. Jsou to prvky, které se při divadelním představení přidružují k čistě literárnímu obsahu dramatu a které existují mimo slovo, např. v obratnosti indických žonglérů, kteří uvedli Hazlitta v úžas nadlidskými schopnostmi a dali mu dokonale nahlédnout do lidské přirozenosti :

" Je to, co tu vidíme, herecká schopnost, nebo jde o něco, co hraničí se zázrakem ? Je to maximální rozvinutí lidského nadání, kterého lze dosáhnout nebo jehož dosažení se lze přiblížit, jen když se pro něj vytvářejí tělesné i duševní předpoklady s neúnavnou a svědomitou pílí od nejtěplejšího mládí až do mužného věku. Ó, človče, jsi podivuhodné zvíře a tvé schopnosti jsou nepostižitelné ! Jsi schopen neobyčejných věcí, ale málo umíš svého nadání používat ".^{8/}

Projevuje se zde zvláštní metafyzické působení konkrétnosti a fyzické dovednosti ve scénické realizaci, o němž hovoří Nietzsche ve zrození tragédie : "...mýtus nedochází nikterak svého adekvátního zpředmětnění v mluveném slově. Stavba scén a názorné obrazy mají hlubší moudrost, než jí básník sám dovede vyjádřit slovem a pojmem ..." ^{9/}

Mezi předváděči umění beze slov - kejklíři, akrobaty, provazoleci, umělci na visuté hrazdě, krotiteli zvířat - a klaunem existovalo vždycky blízké příbuzenství. Představení tohoto druhu patří k důležité a hluboce zakořeněné sekundární tradici divadla, z níž divadelní umění vždy čerpalo čerstvé síly a nové podněty. Patří sem tradice antických mimů, lidového divadla, jež existovalo vedle klasické tragédie a komedie a které se často těšilo větší oblibě a málo větší vliv než ony. Termínem mimus se rozumělo divadlo s tancem, hudbou a akrobatickými kousky, jeho hlavním obsahem však bylo syrově realistické zpodobení charakterových typů formou poloimprovizovaných a spontánních klaunských šprýmů.

Hermann Reich, který napsal dějiny mimu a znovu poukázal na zasuté prameny jeho tradice, se pokusil propojit latinský mimus a komické postavy středověkého dramatu s komedií dell'arte a klauny Shakespearovými. Třebaže během

šedesáti let, která od vydání tohoto rozsáhlého díla uplynula, byl mnohý Reichův důkaz o přímém pokračování této tradice uveden v pochybnost, přece je vnitřní souvislost všech těchto divadelních forem nepopíratelnou skutečností.

V mimickém divadle antiky vystupuje klaun jako moros nebo stupidus a jeho absurdní chování vyplývá z neschopnosti pochopit nejjednodušší logické souvislosti. Reich uvádí příklad s mužem, který chce prodat dům, a proto s sebou všude vládí kámen z tohoto domu jako vzorek ^{10/} - což je také gag harlekýna z komedie dell'arte. Jindy chce hrdina naučit svého osla umění žít bez píce. Když osel posleze pojde hladem, říká : "Těžká rána mě postihla. Když se osel odnaučil žrát, pošel." ^{11/} Jinému se zdálo, že stoupl na hřebík a poranil si nohu. Dal si proto na nohu obvaz. Otázal se ho přítel, co mu chybí, a když se dověděl o snu a o hřebíku, řekl : "Právem nás mají za bláznů ! Proč chodíme spát bosí ?" ^{12/}

Tyto groteskní postavy mimu vystupovaly ve scénách drsně realistických. Typické byly hry, které se často více než z poloviny improvizovaly a nebyly vázány na přísná pravidla klasické tragédie a komedie. Počet účinkujících osob byl neomezený; hrály ženy a mohly vystupovat v hlavních rolích ; jednota místa a času nebyla respektována. Kromě her, jejichž děj byl předem dán /hypotheses/, existovaly kratší výstupy bez jakéhokoliv děje, v nichž byla napodobována zvířata a předváděny tance nebo kejklířské kousky / paegnia/. Posní antika dávala přednost fantastickému ději se snovou tematikou. Reich cituje Apuleia, který řekl, že "Mimus hallucinator", a dodává, že bychom "přitom neměli myslet jen na hallucinari v nižším smyslu slova, tj. mluvit do větru, mluvit nesmysly, nýbrž také ve smyslu vyšším, tj. snít, mluvit a přemýšlet o neobvyklém. Ano, mimus má při všem realismu nezřídka zvláštní sny a halucinace, jak vidíme tu a tam u Aristofana. A tak jsou mimové v Juvenalově komentáři nazýváni paradoxi. Všechno fantastické je ve skutečnosti paradoxi a paradoxi jsou také mimicose ineptiae, bláznovské žerty a šprýmy.

V mimu je tedy jedinečným způsobem spojeno nízké a vznešené, vážné, ba dokonce hrůzné, s fraškou a humorem, všedně skutečné s nejvyšším fantastickým a magickým." ^{13/}

Z mimu se nám dochovalo jen málo. Většina těchto her byla improvizací a i ty, které byly zapsány, nebyly považovány za hodnotné natolik, aby se opisovaly a rozšiřovaly. V dochované dramatické literatuře antiky se setkáváme jen u Aristofana s onou volnou obrazivostí a směsicí fantazie a obhroublé komiky, které charakterizovaly hry mimické. Přes svou invenční hořatost však Aristofanovy komedie nezapůsobily na vývoj dramatu nijak pronikavě, alespoň pokud se dramatu literárního týká. Jejich duch se zachoval ve druhém proudu divadelní tradice, v antiliterárním, improvizovaném divadle lidovém, které bylo ve svých komentářích k dobovým událostem vždy nešetrné, plné nadsázky a bezostyšné.

Tato tradice se udržela v představeních potulných lovců a klaunů, přímých pokračovatelů latinských mimů, po celý středověk, kdy scholastikové kopírovali Plautovy a Terentiovy komedie. Klaunovské a bláznovské šprýmy kejklířů přicházejí znovu ke slovu v komických postavách francouzských a anglických

mysterií / často v podobě dáblů nebo perzonifikovaných neřestí /, v četných fraškách starofrancouzské literatury a v německých masopustních hrách.

Dalším potomkem mimu byl dvorní blázen: "Dlouhá hůl, kterou nosí, byla ve ve starých dobách dřevěným mečem komických herců." 14/ A oba, klaun i dvorní blázen, vystupují jako komické postavy v dramatech Shakespearových. Nemůžeme na tomto místě podrobně zkoumat, do jaké míry lze považovat Shakespearovy klauny, blázny a hulváty za předchůdce absurdního divadla. Většina z nás je příliš dobře obeznána s dílem Shakespearovým, aby si nepovšimla, jak jeho hry oplývají příklady převrácené logiky, mylných závěrů, volných asociací a poezie skutečného nebo hraného šílenství, s nimiž se setkáváme také v díle Ionescově, Beckettově a Pinterově. Nechci tím tvrdit, že tyto současné dramatiky lze srovnávat se Shakespearem, nýbrž jen poukázat na to, že fantazie a nesmyslné básně mají své důstojné a všeobecně uznávané předchůdce.

V Shakespearově díle jsou tyto prvky jen částmi celku začleněnými do různorodého amalgamu poetického a literárního, lidového a vulgárního, nejsou však proto pocíťovány méně intenzívně. Setkáváme se s nimi ve vulgárnosti neotesance Bernardina ve Vešce za vetu, který odmítá jít na popraviště, poněvadž má kocovinu, v naivní hlouposti Oštipově ve Dvou šlechticích veronských, v dětinství Lancelota Gobba, v melancholické pomatenosti šaška Festa nebo v bláznovi z Krále Leara, jimiž básník proniká hluboko do dvěta iracionálna. Sen noci svatojánské nám předvádí v nepovedené hře řemeslníků rozpustilou parodii na konvenční básnický jazyk a Klubkova proměna v osla odhaluje jeho pravou živočišnou povahu. Navíc má Shakespear mimořádně hluboký smysl pro nicotnost a absurditu lidské existence. Nejzřetelněji se projevuje v hrách tragikomických, např. v Troilovi a Kressidě, kde je láska a statečnost nelítostně zbavena své aureoly. Lze jej však sledovat v Shakespearově životním názoru téměř všude: "Jáme pro bohy, co dětem mouchy. Vraždí nás pro svou kratochvíli" 15/

Prostřednictvím Shakespearova dramatického díla pronikly prvky obhroublého, spontánního a v mnohém směru iracionálního lidového divadla do literatury, což bylo příčinou, že Shakespear po dlouhou dobu nebyl považován za "skutečného" básníka, kterého by bylo třeba brát vážně /. Tradice spontánního, neliterárního divadla však žila také mimo okruh literatury a došla nového rozkvětu v italské komedii dell'arte. Mimus a improvizovaná komedie dell'arte, v níž se římský Sannio objevuje jako Zanni / jako Zany v anglickém lidovém divadle a jako Scapin v komedii francouzské /, spolu podle Reichova názoru přímo souvisí. Ať je tomu tak, nebo ne, zůstává skutečností, že jde o divadelní útvary velmi příbuzné. Oba odpovídají lidské potřebě vydovádět se a oprostít se ode všech zábran ve spontánním smíchu. Nejedna z tradičních lazzi komedie dell'arte se nápadně podobá vtípům a gagům římských mimů. Stejně jako v mimech vystupuje i v komedii dell'arte hloupý tulpas, který není s to pochopit smysl nejběžnějších výroků a utápí se v nekonečných sémantických úvahách a nedozorumeních. Ve věčných postavách vychytralého a rozpustilého služebníka, chvastouna, senilního starce a nepravého studenta se na jevišti promítají působivé, třebaže ne příliš jemné obrazy základních prvků lidského podvědomí. Joseph Gregor napsal: "O tomto divadle si učiníme obraz jen tehdy, když si představíme motivy, které

jsou samy o sobě prastaré, zarámované do nepředstavitelného smutku, vtípy, které jsou samy o sobě těžkopádné, sdělené způsobem řemeslnicky naprosto dokonalým, a akrobacii provedenou s obratností téměř nadlidskou." 16/

Komedie dell'arte byla natolik oblíbena, že se v různých podobách dochovala až do dneška. Ve Francii vstoupila dílem Moliérovým a Marivauxovým do komedie literární. V neliterární formě žila v pantomímách divadla Funambules, v nichž Debureau vytvořil charakteristickou postavu němého, blédého a milostným hofem smítaného pierota. V Anglii se komedie dell'arte udržela v harlekynádě, která žila až do 19. století a dosáhla svého vrcholu v geniálních klaunádách Grimaldiho. Harlekynáda se stala východiskem pozdější anglické pantomimy, která v mírně posměšné formě existuje dodnes jako nevykořenitelný žánr pravého obhroublého lidového divadla.

Jiné prvky harlekynády převzala anglické varieté /music-hall/ a americký vaudeville ve slovních utkáních komiků /crosstalk/, steparích a komických písničkách /comic songs/. Nejvýznamnější varietní interpreti dosáhli tragikomického patosu takové úrovně, že se s nimi konvenční dobové divadlo nemohlo srovnávat. Jedním z největších byl Dan Leno, o němž Max Beerbohm napsal: "Tvář sbrázděná starostmi tvář tolik tragická a plná onoho smutku, který je vepsán do tváře opičky, tvář, která je přitom stále připravena roztáhnout ústa k širokému úsměšku a stáhnout oči do mizejících bodů, poněvadž si na tyranském osudu opět vynutila malý triumf, nuzný tvoreček, tolik "bitý", a přes svůj písklavý hlas a široce rozmačknutá gesta tak srdnatý, ohnutý, ale nezlomený, stělesněná vůle k životu ve světě, v němž vskutku nestojí za to žít - nic podivného, že si Dan Leno získal všechna srdce." 17/

V Lenově improvizovaném textu jsou často pasáže bližící se filosofickému nesmyslu, které silně připomínají absurdní divadlo, např. když se táže: "Co je vlastně člověk? Proč si vymýšlí ta proč? Odkud vzal ta odkud? Kampak kamuje, kam?" 18/

Taková je tedy cesta, která vede od antického mimu přes středověké klauny a šašky, Zanny a Arlecchiny komedie dell'arte ke komikům varieté a vaudevillu. A od nich je pak odvozena nemá filmová veselohra Keystona Copa, Charlie Chaplina, Bustera Keatona a celé řady dalších jejích nesmrtelných představitelů, jev, který se nepochybně hude jednou hodnotit jako jediný opravdu velký úspěch lidového umění ve 20. století. Gagy a překotný sled událostí těchto groteskních němých veseloher s klaunovskými žerty a akrobatickými tanci varieté a vaudevillu přímo souvisí. Nadlidská pohybová obratnost, o níž hovořil Gregor v souvislosti s komedií dell'arte, je filmovými prostředky ještě vystupňována a nadsazena tak, že působí jako zázrak.

Němá filmová veselohra jistě patří k činitelům, které absurdní divadlo ovlivnilo rozhodujícím způsobem. Má v sobě snovou neobvyklost světa pozorovaného zvenčí člověkem, jenž je z jeho skutečnosti vyloučen a nic z něj nechápe. Je jako slyš sen a ukazuje svět v neustálém a zcela bezcílém pohybu. A stále znovu a znovu potvrzuje, jak mocně poeticky působí děj beze slov a beze smyslu. Velikáni tohoto filmu, Chaplin a Buster Keaton, jsou dokonalým stělesněním lhostejnosti člověka vůči světu mechanických přístrojů, které se vynikly a vlády.

Zvukový film zničil tempo a fantazii tohoto zlatého věku komiky, zároveň ale poskytl nové možnosti starému vaudevillu. Laurel a Hardy, W.C. Fields a bratři Marxové ovlivnili absurdní divadlo rovněž. V Ionescových Židlich dělá stařeček měsíc únor tím, že "se podrbe ve vlasech jako Stan Laurel" 19/, a při americké premiéře Pastýřova chameleóna vyprávěl Ionesco americkým divákům, že sice za mnohé vděčí francouzským surrealistům, ale nejvíce že jeho dílo ovlivnili Groucho, Chico a Harpo Marxové.

Hbitostí svých reakcí, svým talentem hudebních klaunů, Harpovou němotou a nespoutaným surrealismem svých "dialogů" se bratři Marxové stali spojovacím článkem mezi komedií dell'arte a absurdním divadlem. Proslulá scéna z Noci v opeře / A Night at the Opera /, v níž se do maličké kabiny oceánského parníku tlačí stále větší množství lidí, je obrazem zmateného bujení a třesání, která později nacházíme u Ionesca. Bratři Marxové zároveň představují starý cech potulných kejklířů, k nimž patřil také velký W.C. Fields, vynikající surrealistický komik a obratný žonglér, a neméně významný Grock, který vládl obdivuhodnými schopnostmi akrobatickými a hudebními.

V současném filmu existuje jen jeden důstojný zástupce této tradice. Jeho herecký projev je však příliš uvědomělý a intelektuální na to, aby dosahoval spontánní prostoty a vulgárnosti svých předchůdců. Je to Jacques Tati, jehož pan Hulot ztělesňuje opět onoho bezmocného člověka, který se zapletl do sítí bezcenné mechanické civilizace. Tatiho tvářící metoda je blízká absurdnímu divadlu především znehodnocením jazyka, místo něhož v jeho filmech slyšíme jen nezřetelné mumláni. Absurdní divadlo připomínají také symbolické obrazy jeho filmů; v mistrovské závěrečné scéně Mého strýčka se Hulotův odjezd z absurdně zmechanizovaného a zautomatizovaného letiště nenápadně posouvá v obraz smrti.

Tradice komedie dell'arte však existuje také v jiných formách. Její postavy se dochovaly v divadle loutkovém a maňáskovém, které svým způsobem rovněž ovlivnilo básníky absurdního divadla.

Ve střední Evropě se smísila tradice komedie dell'arte s tradicí klaunů a hulvátů alžbětinské Anglie a z tohoto spojení vzešli oni Pickelhäringové, Hanswurstové a jiné ohrouble komické postavy, které ovládly lidové divadlo v 17. a 18. století. V rakouském lidovém divadle splynula tato tradice s jinou vývojovou linií, s divadlem barokním a alegorickými školními hrami jezuitskými. Vznikl tak divadelní žánr, který v sobě spojoval klaunské žerty i alegorickou obraznost, a tím předjal četné prvky divadla absurdního. Jako příklad tohoto žánru, jehož největším mistrem byl Ferdinand Raimund /1790-1836/, lze namátkou uvést Schikanadrovu libreto k Mozartově Kouzelné flétně. Raimundovy hry obsahují scény, jejichž ohroublá komika přechází v naivní poetickou alegorii. Ve hře Sedlák milionářem / Der Bauer als Millionär / se vulgárně komický novopečení milionář Wurzel ocitá tvářící v tvář svému vlasnímu mládí, které vystupuje v podobě hezkého hochy, a s přehnanou zdvořilostí se s ním loučí. Potom klepe na dveře Stáří, a když mu není dovoleno vstoupit, vylomí dveře. Podobně jako v nejlepších hrách absurdního divadla je i zde zpodoběn lidský osud konkrétní metaforou, jež na jevišti nabývá životnosti a která je zároveň ohrouble komická i hluboce tragická.

Po Raimundovi převzal vedoucí úlohu ve vídeňském lidovém divadle Johann Nestroy /1801-1862/. Také on psal alegorické tragikomedie, vynikal ale především svými mistrovskými jazykovými absurditami a nemilosrdnými parodiemi vysokého dramatu. Dialogy jeho her jsou psány vídeňským nářečím a obsahují četné místní nářečky a pečlivě vypracované slovní hříčky. O Nestroyově surrealismu svědčí např. tato malá ukázka z Judity a Holoferna / Judith und Holofernes, 1849 /: "Jsem nejdokonalejší výtvar přírody," naparuje se vjevůdce Holofernes, "neprohrál jsem ještě žádnou bitvu. Jsem panna mezi vojevůdci. Chtěl bych se dát jednou sám do sebe, abych viděl, kdo je silnější, zda já, nebo já." 20/

Dalším předchůdcem absurdního divadla je Georg Büchner /1813-1837/, který spojuje tradici komedie dell'arte a Shakespearových šašků na vyšší, literární úrovni. Jeho okouzující komedie Leonce a Lena / Leonce und Lena, 1836 / má motto ze Shakespearovy hry Jak se vám líbí: "Že já nejsem šaškem! Strakatá kajda je má ctižádost." 21/

Hra pojednává o nicotnosti lidské existence, kterou může učinit snesitelnější jen láska a schopnost poznat svou vlastní absurdní situaci. Způsobem nikoli nepodobným projevům Shakespearových šašků to říká Valerie: "Slunce je jako hospodský štít a ohnivé mraky nad ním jako nápis "Hostinec u zlatého slunce." Země a voda tady dole jsou jako stůl politý vínem a my na něm ležíme jako karty, s nimiž si Bůh a ďábel krátí chvíli, a vy jste král a já kluk, chybí jen dáma, krásná dáma, s velkým marcipánovým srdcem na prsou ..." 22/

Tentýž Büchner, který napsal tuto klidně rezignovanou veselohru, zapůsobil na absurdní divadlo průkopnický také v jiném ohledu. Vojček, (Wayzeck), kterého zanechal nedokončeného, když roku 1837 jako třiatřináctiletý ve Vídni zemřel, je jedním z prvních dramát světové literatury, v němž je tragickým hrdinou ztrýzněný, téměř slabomyslný a halucinacemi pronásledovaný člověk. Groteskními snovými postavami a nevázaným a nezvyklým jazykem se Vojček řadí mezi první moderní divadelní hry. Obsahuje zárodky některých děl Brechtových, německého expresionismu a tragických prvků divadla absurdního, které se projevují v raném díle Adamovově.

Büchnerův současník Christian Dietrich Grabbe /1801-1836/ nebyl možná tak geniální jako Büchner, ale i on patří k prokletým básníkům, jejichž vliv na absurdní divadlo je nepopiratelný. Veselohra Žert, satira, ironie a hlubší význam / Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung / je mistrovským dílem černého humoru a vypráví o tom, jak přišel na zem ďábel a byl považován za německou spisovatelku. Hru přeložil do francouzštiny sám Alfred Jarry s názvem Les Silènes.

Od Grabbeho a Büchnera vede přímá linie k Wedekindovi, dadaistům, německému expresionismu a ranému Brechtovi.

Než se ale budeme zabývat těmito a dalšími přímými předchůdci absurdního divadla, musíme si nejdříve povšimnout ještě jednoho literárního směru, který vytvořil předpoklady pro absurdní drama, totiž literatury jazykového nesmyslu.

"Potěšení z nesmyslu," píše Freud ve své studii o zdrojích komiky, "pochází z pocitu svobody, který se nás zmocní, zbavíme-li se svěřací kazajky logiky".

Freud psal tuto esej před více než padesáti lety, a proto nezapomněl dodat, že toto potěšení "je ve vážném životě téměř k nenalezení." 23/ Důkazy svého tvrzení musel hledat v radosti, kterou prožívají děti, když k sobě přiřazují slova bez zřetele na jejich význam nebo logické souvislosti, a v tlachání podnapilých studentů. Je příznačné, že dnes, kdy nutnost být rozumný ve "vážném životě dospělých" je mnohem naléhavější než kdykoliv jindy, poskytuje divadlo a literatura stále více místa onomu osvobození skrze nesmysl, jež upjatá vídeňská buržoazie před první světovou válkou nemohla v žádné formě připustit.

Příjemný pocit osvobození z okovů logiky poskytovala člověku nesmyslná literatura a nesmyslné verše po celá staletí. Robert Benayoun uvádí svou zajímavou Antologii nesmyslu / Anthologie du nonsense / básněmi francouzských scholastiků ze 13. století. A tak čteme v Nesmyslech / Les Fatrasies / Philipa de Rémy, Sira de Beaumanoir / 1250-1296/ o slanečkovi, který chtěl obléhat město Gisor, a o staré košili, která chtěla vést právní při :

"Une vieille chemise
Avait pris à tâche
De savoir plaider,
Mais une cerise
Devant elle s'est mise
Pour la vilipender.
Sans une vielle cuillère
Qui avait repris haleine
En apportant un vivier,
Toute l'eau de la Tamise 24/
Fût entrée en un panier.
/ Košile sešlá
sama před soudem
chtěla se hájit.
Třešně však malá
před ní si stoupla,
jala se jí hanit.
Bez staré lžíce,
co tak oddechla si,
když přenesla rybník,
na Temži docela
stačil by jen košík./

Třebaže tyto verše patří k nejstarším dochovaným příkladům nesmyslných básní, je jisté, že dětem se nesmyslné verše zpívaly již v nejdávnějších dobách a že je zpívali i dospělí. Nesmysl má v sobě cosi magického a magické formule se často skládají ze slabik, které mají sice ještě rým a rytmus, avšak smysl, jehož nositelem kdysi byly, se z nich vytratil.

Dětská říkadla téměř všech národů obsahují nesmyslné verše ve značné míře. V Oxfordském slovníku říkadel / Oxford Dictionary of Nursery Rhymes / uvádějí Iona a Peter Opie různé verše nesmyslných říkadel o Valihrašovi z Německa, Dánska, Švédska, Francie, Švýcarska a Finska. Titíž autoři shromáždili v práci

Tradiční a jazyk školní mládeže / The Lore and Language of School Children / nesmyslná říkadla, která se ještě dnes šíří mezi anglickými školáky ústním podáním, což ukazuje, že potřeba osvobodit se od tlaku logiky je dnes stejně silná jako za dob Freudových nebo ve 13. století.

Nesmyslná literatura však vyjadřuje více než pouhou potřebu bavit se. Snaží-li se totiž rozbít okovy logiky a jazyka, útočí na samy hranice lidského bytí. Tato okolnost působí i v rozbujelých vizích snad největšího mistra nesmyslné prózy a poezie Françoise Rabelaise. Popsal svět obrů a jejich abnormální ohoutky jazykem tak bohatým a vynalézavým, že překročil hranice ubohého skutečného světa a přiblížil se nekonečnu. Proti bídě rozumu a jeho omezenosti postavil Rabelais vidinu neomezené svobody, která daleko překračuje zásadu jeho humanistického opatství thelémského "Dělej, co chceš" / Fay ce que voudras /, a obsahuje tedy i svobodu tvořit nové pojmy a nové fantastické světy.

Ve své podstatě znamená slovní nesmysl metafyzickou odvahu, usilí rozšířit a překročit hranici materiálního světa a jeho logiky :

Like to the moving tones of unspoke speeches
Or like two lobsters clad in logick breeches;
Or like the grey fleece of a crimson catt,
Or like the moon-calf in a slipshod hatt;
Or like the shadow when the sun is gone,
Or like a thought that nev'r was thought upon:

Even such is man who never was begotten
Untill his children were both dead and rotten... 25/

/ Jak zvuky nýv řečí němých,
dva humři kalhotami uvěznění,
jak šedá kůže kočky šarlatové,
jak hlupák v čapce dávno již nenové,
jak stín, když soumrak dávno panuje,
jak myšlenka, jež neexistuje,
tak připadá mi člověk narozený,
až jeho děti zpráchnivěly v zemi.../

zpíval oxfordský biskup Richard Corbet / 1582-1635/, přítel Bena Jonsona. A i za touto touhou zachytit stín po západu slunce nebo slyšet zvuk nevyslovených slov stojí potřeba říkat nesmysly. Není tedy náhodou, že největším mistrem anglické nesmyslné literatury je logik a matematik Lewis Carrol a přírodovědec Edward Lear. Dílo těchto dvou fascinujících básníků poskytuje nepřehledné množství materiálu pro estetické, filosofické a psychologické studium. Pro naše účely však bude postačovat, poukážeme-li na vztah jejich díla k jazyku.

Oba, Lear i Carrol, neúnavně vymýšlejí mytické stvůry, jejichž existence je dána jen jejich jmény. Learova Nesmyslná botanika / Nonsense Botany / např. uvádí květiny jako "Tickia Orologica / tikavka orlojovitá / s květy s tvaru kapesních hodinek, "Shoobootia Utilia" / botobotice užitečná/, na níž rostou boty, "Nasticreechia Kroolupia" / odporněnka plazivá /, po jejíž lodyze se plazí hnusní živočichové atd. Všechny tyto Learovy nápady však ustupu-

pují do posadí před poesii jeho nejlepších nesmyslných písní, např. Dong se svě-
télkujícím nosem / Dong with a Luminous Nose /, který přebývá na velké Grombool-
ské planině a dostane jednou návštěvu - v síti k němu přes moře přijedou jumbli-
ové, píseň o Yonghy-Bonghy-Boovi, který žije na Koromandském pobřeží, kde
kvete rané tykve, nebo o Pobblovi bez prstů na nohou. Všechny tyto spontánní
výtvory fantazie se vymanily z oková reality a jejich tvořivý moment proto spo-
čívá jen v aktu pojmenování.

Learovo dílo obsahuje ovšem také destruktivní a brutální prvky. V jeho li-
mericích je mnoho lidí utlučeno, roztrháno, zabito, upáleno nebo jinak utrace-
no.

There was an Old Person of Buda,
Whose conduct grew ruder and ruder;
Till at last with a hammer, they silenced his clamour,
By smashing that Person of Buda.

/Byl jeden stařec z města Budy,
čím dál tím víc byl ke všem hrubý;
kladiwa užili, tím ho umírnili,
utloukli starce z města Budy./

Ve světě zbaveném logiky se přáním nestaví do cesty žádná lidská ohledy.
Osud člověka tu závisí na jeho bydlišti. Musel-li stařec z Budy zemřít,
poněvadž byl hrubý, byla to nehoda podmíněná čistě geograficky. Neboť:

There was an Old Person of Cadiz
Who was always polite to all ladies,
Byl jeden stařec z města Le Mans
vždy velmi dvorný ke všem ženám/

což ostatně nikterak nebránilo tomu, aby se při svých dobrých způsobech náko-
nec neutopil. Jako v absurdním divadle a v neprobádaném světě lidského podvě-
domí vůbec, tak také v nesmyslném světě Edwarda Leara spolu úzce souvisí poe-
sie a krutost, něžnost a ničivá vášeň.

Je však zvláště světa, který je určován zvukovou podobností jmen, opravdu
krutější než skutečný svět, v němž osud člověka závisí na náhodném zrození,
rasové příslušnosti nebo prostředí?

There was an old man of Cape Horn
Who wished he had never been born;
So he sat on a chair, till he died of despair,
That dolorous Man of Cape Horn.

/Byl jeden stařec rodem z mysu Roh,
nad zrozením svým lkal jen co moh;
usedl na židli, dokonal po chvíli,
ten smutný stařec rodem z mysu Roh./

Proto se také v nesmyslném světě Lewise Carrola vyskytují tvorové snaží-
cí se uniknout determinismu smyslu a významu, jimiž ve skutečném světě nemůže
nic otrávit: "Když já řeknu nějaké slovo", řekl povýšeně Valihrach "pak zname-
ná to, co se mi zrovna líbí, aby znamenalo - a nic jiného."

"Jde o to," řekla Alenka, "jestli dokážete, aby slovo mělo různý význam."
"Jde o to, kdo z boubou rozhoduje", řekl Valihrach, "to je to celé."^{26/}

Vládu nad významem slov můžeme ztratit, setkáme-li se s nevyslovitelným
to se stalo bankéři v Hombě za Neznámým /The Hunting of the Snark/, když se
setkal s Bandersnatchem:

To the horror of all who were present that day
He uprose in full evening dress,
And with senseless grimaces endeavoured to say
What his tongue could no longer express.
Down he sank in his chair - ran his hands through his hair -
And Chanted in mimsiest tones
Words whose utter inanity proved his insanity,
While he rattled a couple of bones.
/Zdésili se všichni, kdož tam v ten den dleli,
když vstal ve slavnostním odění,
doufaje, že grimasami sdělí,
co již jazyk vyjádřit s to není.
Pak klesl na židli, vlasy rval si chvíli
a ztrhaným hlasem zpíval
slova, jichž zmatenost věstila šílenost.
Z dvou hnátů hudbu vyluzoval ./

Hunting of the Snark je výpravou do neznáma, útokem na hranice bytí. Jak-
mile pekař, hrdina básně, konečně Neznámého potká, je to boojum, a setkat se s
boojumem znamená zmizet v nicotě. V oné prázdnotě, kde končí bytí i jazyk, má
Lewis Carrol zvláštní zálibu.

Elizabeth Sewellová ve své zajímavé studii o Learovi a Carrolovi nazvané
The Field of Nonsense / Pole nesmyslu/ uvádí, že Alenčina dobrodružství v lese,
kde věci nemají jména, patří k nejvýznamnějším pasážím oddílu Za zrcadlem
/Through the Looking Glass/. V tomto lese zapomíná své jméno i Alenka: "Tak
na to přece došlo! A kdo jsem já? Však já si nějak vzpomenu! Jsem pevně od-
hodlána vzpomenout si." Tím, že zapomněla své jméno, však ztratila i svou to-
tožnost. Potkává Koloucha, který také zapomněl, kdo je, a "tak spolu kráčeli
lesem, Alenka oběma rukama láskyplně objímala Kolouchovu hebku šíji, až zase
vyšli na širé pole; tu Kolouch rázem poskočil a vysmekl se Alence z náručí.
"Jsem Kolouch!" zajásal. "Jéje, a ty jsi člověčí mládě!" Krásné hnědé oči mu
nejednou zneklidněly a vzápětí vyrazil a uháněl pryč."^{27/}

Elizabeth Sewellová k tomu poznamenává: "Carrol zde ukazuje, že ztratit
jméno znamená vlastně získat svobodu, neboť ten, kdo nemá jméno, není už ničím
kontrolován... Zároveň také naznačuje, že ztráta jazyka upevňuje harmonii s
ostatními živými tvory."^{28/} Jinými slovy: individualita našeho já vymezená
jazykem, skutečnost, že lidé mají jména, je příčinou našeho odcizení. Skuteč-
nost jazyka nás omezuje, brání nám ztotožnit se s veškerým bytím a básník ne-
smyslu, jímž je Lewis Carrol, projevuje tedy touhu po mystickém spojení s veš-
mírem zničením jazyka, nesmyslem, svévolným pojmenováním věcí.

Tento metafyzický impuls vystupuje do popředí ještě zřetelněji v díle Christiana Morgensterna / 1871-1914/, poněvadž filosofický obsah jeho nesmyslných veršů je ještě patrnější. Pro většinu z nich je charakteristické, že básník považuje všechny pojmy za stejně skutečné. V Tyčkovém plotě / Der Lattenzaun/ např. bere architekt mezery mezi tyčkami používá jich ke stavbě domu :

Der Zaun indessen stand ganz dumm
mit Latten ohne was herum.
Ein Anblick grässlich und gemein.
Drum zog ihn der Senat auch ein.
/Plot přitom stál jak hloupý strýc,
kolem tyček už neměl nic.
Prázdným vzhledem se sprostý zdál.
Proto jej senát zrušit dal./ 29/

Groteskní směsice slovních hříček a kosmického strachu, s níž se v Morgensternových Šibenických písních / Galgenlieder/ setkáváme, je také silně poznamenána černým humorem : koleno putuje světem samo na vlastní pěst, poněvadž muž, jemuž kdysi patřilo, byl rozstřílen v nějaké válce, košile mrtvého pláče ve větru a papír od chleba s máslem, který leží osamocen v zasněženém lese,

... Aus Angst, so sagte ich, fing an
zu denken, fing, hob an, begann,
zu denken, denkt euch, was das heisst,
bekam / aus Angst, so sagt ich / - Geist ...
/ --- ze strachu - vida! - počínal
myslit, započal, začínal
myslit - pomysli ! - čímž v ten den
byl - vida ! - duchem obdařen ... /30/

Papír od chleba s máslem tedy předjal Heideggerovu filosofii bytí / básně vyšla poprvé v roce 1916 /, nakonec jej však přesto sežral pták.

Podobně jako Edward Lear vymýšlel také Morgenstern neúnavně nové živočišné druhy a podobně jako Lewis Carrol napsal básně jazykem, který sám vymyslel:

Kroklokwaŕzi ? Sememil !
Seiokronto - prafriplo :
Bifzi, bafzi ; hulalemi :
quasti basti bo ...
Lalu lalu lalu lalu la !
/Kraklakvakve ! Koranere !
Ksonsirýfi - guelira :
Brifsi, brafsi; gutužere :
gasti, dasti kra ...
Lalu lalu lalu lalu la ! /31/

Z básníků, jimž se stal vyjadřovacím prostředkem nesmysl, jsou Edward Lear, Lewis Carrol a Christian Morgenstern nejvýznamnější. Příležitostně psali nesmyslné verše všichni, i vážní básníci. Můžeme začít Samuelem Johnsonem a Charlesem Lambem a pokračovat Keatsem a Victorem Hugem. Hranice nesmyslné poezie jsou.

ovšem pohyblivé. Patří k nesmyslné literatuře vtipné verše s Byronova Dona Juana nebo fantastické slovní hříčky a asonance Thomase Hooda ? Spadají sem mistrovsky ilustrované a kreslený trikový film předjímající veršované příběhy Wilhelma Busche, kruté verše ze Struwelpetera a Varovné povídky / Cautionary Tales / Hillaira Belloca ? Všechna tato díla obsahují prvky pravé nesmyslné poezie, ve všech je rozbujelá hojnost a ukrutnost, které jsou také charakteristickým znakem Krutých písní / Ruthless Rhymes / Harry Grahama a básnických sbírek Kattel-daddeldu a Kinder-Verwirr-Buch Joachima Ringelnatze.

Stejně rozsáhlé je pole nesmyslné prózy a rozprostírá se od Laurence Sterna až po aforismy Lichtenbergovy, od Charlese Nodiera až po Marka Twaina a Ambrose Bierce. Nádherné nesmyslné divadelní hříčky Ringa Lardnera / 1885-1933/, které Edmund Wilson přirovnal k dílům dadaistů, patří ve své podstatě také k anglosaské tradici nesmyslné prózy. Třebaže jsou psány pro divadlo a příležitostně i uváděny, nejsou tyto kouzelné kabinetní ukázky porušené logiky vlastně divadelními hrami. Jejich komika totiž často spočívá v režijních poznámkách a působí proto více, když se čtou, než když se hrají. Jak realizovat na jevišti např. tento režijní pokyn ze hry Clema Uti / Lekniny : "Wama přichází z exkluzivního cukrářství. Odchází jako by se najedla sladkostí."

Přes svou půvabnou nedůslednost jsou dialogy těchto hříček / jako ostatně vše, co se opírá o volné asociace / psychologicky pravděpodobné, neboť se stále vracejí k elementárním lidským vztahům. Ve hře Tridget of Griva se jedna z jednajících osob táže druhé / obě sedí v ložce a dělají, jako by lovily /: "Jak se jmenovala vaše matka, než se provdala ?" a dostává se jí odpovědi : " Tehdy jsem ji ještě neznal." Ve hře Dinner Bridge říká jeden muž, že mu první žena zemřela, a na dotaz, jak dlouho s ní byl ženat, odpovídá : "Právě do dne, kdy zemřela." Ve hře I Gaspiri / Čalouníci se jeden cizinec táže druhého; "Kde jste se narodil?" " V posteli," zní odpověď, načež druhý říká: "Velmi hezká krajina." Na dotaz, zda je ženatý, tázaný odpovídá : "Nevím. Někáká žena u mne bydlí, ale já se o ní nestarám."

Nesmysly Ringa Lardnera se velmi podobají nesmyslným monologům Roberta Benchleyho. K vynikajícím americkým autorům nesmyslné literatury nutno počítat také S. J. Perelmana, který napsal nejlepší dialogy bratří Marxových, a tím přímo ovlivnil absurdní divadlo. Nesmyslné básně a prózy dosahují svého osvobozujícího účinku tím, že překračují hranice rozumu a otevírají cesty do říše volnosti, kde logika a pouta konvencí neplatí. Existuje však ještě jiný druh nesmyslu, který oblast jazyka spíše zužuje, než rozšiřuje a který používá k satirickým a destruktivním účelům slovních klisé, ustrnulých zbytků mrtvého jazyka. Jde tedy o něco, co se v absurdním divadle vyskytuje velmi často.

V této oblasti byl prvním průkopníkem Gustave Flaubert. Zabýval se intenzívně problémem lidské hlouposti a sestavil slovník klisé a mechanických odpovědí ; vyšel pod názvem Slovník přijatých myšlenek / Le Dictionnaire des idées reçues/ jako dodatek posmrtně vydaného Flaubertova románu Bouvard a Pécuchet. Spolu s dodatky nalezenými později obsahuje dnes tento slovník 961 hesel a uvádí v abecedním pořádku nejběžnější slovní klisé, nejčastěji používaná rčení a ustálené myšlenkové asociace francouzské buržoazie 19. století. Čtete tam : "Pení-

ze - příčina všeho zla.", "Diderot - následován vždy d'Alambertem", "Jansenismus - není sice známo, co to je, ale je vhodné o tom mluvit ve společnosti." 32/

Flaubertova příkladu následoval James Joyce a do svého Odyssea / Ulysses /, do pasáže, v níž vystupuje Gertie MacDowellová-Nausikaa, vložil celou encyklopedii anglických slovních klíšé. Absurdní divadlo v této tradici pokračuje, neboť čerpá z nepřeberných pramenů komiky, které Flaubert a Joyce objevili v nevyčerpatelném množství slovních klíšé a ustálených rčení.

Stejně významným a prastarým prvkem, který absurdní divadlo oživilo, je uplatnění mýtu, alegorie a snu, jinými slovy konkrétní znázornění psychologické skutečnosti. Mýtus a sen spolu úzce souvisí, neboť mýty se považují za kolektivní sny lidstva. V racionálních společenských formách Západu už mýty většinou na kolektivní úrovni nepůsobí / velmi nápadně však působily v nacistickém Německu a dodnes se evidentně uplatňují v zemích komunistických/. "Na úrovni zkušenosti individuální," zdůrazňuje Mircea Eliade, "mýtus nikdy nezanikl úplně a projevuje se ve snech, fantaziích a touhách moderního člověka." 33/

Absurdní divadlo se snaží tyto touhy vyjádřit. V jedné ze svých vášnivých obhajob absurdního divadla napsal Ionesco: "Hodnota Beckettova Konce hry spočívá v tom, že stojí blíže Knize Job než bulvárnímu divadlu a šansonierům. Toto dílo nalezlo za časem a za pomíječností dějin něco trvanlivějšího, pradějiny, prasuť, od níž se všechny děje a situace odvozují ... Ano, hlavou hnutí, k němuž se hlásím, je král Šalamoun a Job, Beckettův současník." 34/

Snová literatura byla vždy silně prostoupena alegorickými prvky, vždyť myšlení v symbolech je konec konců charakteristickým znakem umění. Petr Oráč / Piers Plowman /, Dantova Božská komedie / La Divina Commedia /, Bunyanova Cesta poutníková / Pilgrim's Progress / a Blakeovy prorocké vize jsou v podstatě alegorickými sny. Alegorický prvek může někdy působit téměř mechanicky, intelektuálně a pedantsky, jak je tomu v četných autos sacramentales španělského barokního divadla; jindy si ale uchová své poetické kouzlo, aniž s něčím přesně koresponduje, např. ve Spenserově Královně víl / Faerie Queene /.

V divadle není vždy snadné odlišit poetické znázornění skutečnosti od světa snů. Shakespearův Sen noci svatojánské jedná o snech a přeludech / vzpomeňme na Klubkovu proměnu a očarování milenců /, přitom je ale celá hra snem. Děj Zimní pohádky působí značně vyumělkovaně a manýristicky, pojímá-li se jako skutečný příběh. Díváme-li se však na ni jako sen o vině, která je ve velkolepé fantazii o splněných přáních smazána, stává se její děj přesvědčivým a dojemně poetickým. Alžbětínské divadlo sdílí svým způsobem Genetovu koncepci divadla jako zrcadlového sálu; svět se mu jeví jako divadlo a život jako sen. Když Prospero říká:

Jsem látka, z jaké utvořeny sny

a naše malé žití kol a kol
jest obklopeno spánkem, 35/

sám hraje v kouzelné pohádce, oživené postavami ze snů.

Stejná myšlenka ovládá divadlo Calderónovo. Vyskytuje se nejen ve hře Život je sen / La Vida es Sueño /, nýbrž také v alegorické vízi Velké divadlo světa

/El Gran Teatro del Mundo /, kde je svět znázorněn jako divadlo, v němž každý herec hraje úlohu přidělenou mu Bohem, stvořitelem světa. Jednající osoby hrají svůj život na divadle světa jako ve snu a jejich smrt znamená procitnutí, při němž člověk dojde věčné spásy nebo věčného zatracení. Calderónova hra vychází údajně ze Senekových Listů / Epistolae LXXVI a LXXVII /, v nichž se hovoří o tom, že velcí tohoto světa jsou jen herci, kteří musí odznaky své moci vrátit, jakmile opustí jeviště.

V jiném významném alegorickém dramatu baroka, v Genodoxu německého jezuita Jakoba Bidermanna /1635/ bojuje ďábel s andělem o duši hrdinovu; v hodinu jeho smrti sbor zpívá:

Vita enim hominum

Nihil est, nisi somnium.

/ Vždyť lidský život není
nic jiného nežli. snění /.

Barokní ukrutné hry, jejichž nejvýznamnějšími příklady jsou tragédie Johna Webstera a Matitelova tragédie /The Revenger's Tragedy / Cyrila Tourneura, představují sny jiného druhu - úděsné vidiny utrpení a pomsty.

Když opadla záliba v alegorii, přišla ke slovu fantazie, např. v satirických fataziích Swiftových Gulliverových cest /Gulliver's Travels / a v "gotických" románech na způsob Walpolova Otrantského zámku /The Castle of Otranto /, v němž tajemný obrněnec rozdrť zámek se stejnou nevyhnutelností, s níž se v Ionescově hře Amedée rostoucí mrtvola zmocní bytu manželského páru. Byl-li snový svět barokní alegorie při vši své symbolice přísně racionální, pak snová literatura osmnáctého a raného devatenáctého století sahá po motivech iracionálních. Hraniče osobnosti se stávají neurčitými, jednající osoby se nečekaně proměňují a dochází k nezvyklým jevům v prostoru a čase. Mistry tohoto literárního žánru jsou E.T.A. Hoffmann, Gérard de Nerval a Barbey d'Aurevilly. Jejich fantastické příběhy připadaly současníkům asi jako nám science fiction. Dnes v nich spatřujeme především sny a fantazie, projekce agresivních impulzů, pocitů viny a sexuality. Výstřední orgiastické fantazie markýze de Sade lze rovněž charakterizovat jako transpozici psychologických konstant do literární formy.

Motiv snu se v dramatu projevuje také tak, že se osobám prostého ducha namluví, že skutečnost kterou prožívají, je snem. Příkladem tohoto druhu je Vykuk /Sly/ ze Zkrocení zlé ženy a nelitostná komedie Jeppe z Hårky /Jeppe paa Bjerget / Ludwiga Holberga /1722/. Sedlák Jeppe se probudí z opilství v baronově zámku. Nejprve je ponechán u víře, že se nachází v ráji, potom ale procitá podruhé - na šibenici. Goethe vytvořil pravý svět snu ve Valpuržině noci v 1. a 2. díle Fausta. Snové scény nacházíme také v Ibsenově Peeru Gyntovi. Madáchova Tragédie člověka, mistrovské dílo maďarské dramatické literatury, se rozvíjí kolem Adamova snu o budoucnosti a zániku lidstva.

Prvním autorem, který uvedl svět snu na jeviště v duchu moderní psychologie, byl však August Strindberg. Trojdílný dramatický cyklus Do Damašku /Till Damascus, 1898-1904 /, Hra snů / Ett drömspel. 1902 / a Strážidelná sonáta /Spöksonaten, 1907 / je mistrovským prepisem snů a blouznění a zároveň bezprostředním zdrojem absurdního divadla.

V těchto Strindbergových hrách se dovršuje pozvolný přesun od objektivní reality vnějšího světa do subjektivní skutečnosti svědomí, přesun, který tvoří mezník mezi divadlem tradičním a moderním, mezi zobrazujícím znázorněním vnějších jevů a expresionistickou projekcí vnitřní skutečnosti. Neznámý, ústřední postava hry Do Damašku, je obklopen archetypálními postavami: dáma představuje ženský princip jeho života, druhý muž jeho odvěkého nepřítele. Ostatní osoby jsou emanacemi osobnosti Neznámého; zlý duch představuje jeho zlé stránky, zpovědník a žebrák stránky lepší. Rovněž scény, v nichž tyto postavy vystupují, jsou pouhým odrazem vnitřního stavu hrdiny nebo autora; pompézní hostina, při níž vlada Neznámého hostí jako velkého vynálezce, se náhle promění ve shromáždění pochybených individuí, která si z něj tropí smích, protože nemůže zaplatit účet. V předmluvě ke Hře snů Strindberg píše:

"Autor navázal na svou dřívější snovou hru Do Damašku a snažil se zde napodobit nesouvislé, ale nepopíratelně logické formy snu. Všechno se může stát, vše je možné a pravděpodobné. Zákonů prostoru a času neexistují. Skutečnost je jen bezvýznamným podkladem, který fantazie dotváří a přetváří ve směsici vzpomínek, prožitků, fantazií, nesmyslů a improvizací. Osoby se štěpí, zdvojují, vzájemně zaměňují, mizejí, zhmotňují, rozplývají a znovu zceľují. A nade vším vládne jedno vědomí, vědomí snu, který nezná žádných tajemství, žádných nedůsledností, žádných pohybů a žádných zákonů."^{36/}

Hra Do Damašku má východiško, neboť slibuje útěchu v náboženské víře. Hra snů a Strášidelná sonáta naproti tomu ukazují svět ponuré beznaděje a soufalství. Ve Hře snů Indrova žena poznává, že žít znamená činit zlo, a světem Strášidelné sonáty je márnice, místo viny, vidin, šílenství a absurdity.

Zajímavé a zároveň paradoxní je, že psychologický subjektivismus, který se projevuje ve Strindbergových hrách, přímo a logicky rozvíjí tendence vedoucí k naturalismu. Snaha reprodukovat skutečnost, a to skutečnost v její úplnosti, vedla nejprve k bezohledně přesnému popisování vnějších jevů; později ale způsobila, že objektivní realita se začala považovat za relativně málo důležitou část skutečného světa. Proto přešel román od detailního popisu Zolova k ještě podrobnějšímu a téměř mikroskopicky přesnému popisu dojmů, které svět zanechává ve vědomí pozorovatele /viz dílo M. Prousta/. Strindbergův vývoj se do jisté míry podobá vývoji románu. Od raných historických her,

romantických dramát osmdesátých let a nemilosrdného naturalismu Otce a jeho halucinací dospívá k expresionistickým snovým hrám prvního desetiletí našeho století.

Podobně, třebaže na jiné úrovni, se vyvíjel James Joyce. V mládí se naučil norský, aby mohl číst v originále Ibsena. Jeho raná hra Vyhnaní, Exiles a dublinské povídky vycházejí z pečlivého pozorování vnějšího světa a jeho realitu se snaží postihnout. V Odyseovi /Ulysses/ však začal Joyce zobrazovat skutečnost v její celistvosti. Episoda z nočního města, napsaná ve formě snové hry, patří k jedinečným příkladům raného absurdního divadla. Bloomův sen o velikosti a ponížení a Stephenův o vině se zde prolínají v rychle se střídajících scénách groteskního humoru a tísnivé úzkosti.

Není náhodou, že téměř čtyřicet let po dokončení Odyseje bylo učiněno několik nikterak neúspěšných pokusů uvést Odyseu /zejména scény z nočního měs-

ta/ na jevišti. Umožnily to úspěchy Beckettovy a Ionescovy, neboť dramatické partie Odyseje absurdního divadla nejen předjímají, nýbrž dokonce předstihují svou odvážnou koncepcí a originálními nápady.

Joyceovy Plačky nad Finneganem /Finnegan's Wake/ předjímají jazykové experimenty absurdního divadla rovněž, a to tím, že se snaží proniknout do hlubších vrstev vědomí, do vrstev, v jejichž těsném sousedství leží podvědomé zdroje myšlení. I zde dospěl Joyce v mnohém ohledu dále a hlouběji než generace po něm.

Alegorické hry středověku a baroka vyjadřovaly obecně uznávané věroučné představy a byly konkretizací mýtů určité doby. Spisovatelé typu Dostojevského, Strindberka a Joyce se naproti tomu ponořili do svého vlastního podvědomí a shledali, že jejich osobní vize mají obecně kolektivní význam. Totéž platí o Franzi Kafkovi, jehož vliv na absurdní divadlo byl stejně silný a bezprostřední jako vliv Strindbergův a Joyceův.

Kafkovy novely a románové fragmenty jsou v podstatě nevyčejně přesnými popisy zlých snů a vidin, pocitů strachu a viny senzitivního člověka, který se ve světě konvencí a rutiny cítí cizincem. Zobrazuje-li Kafka svůj pocit ztráty kontaktu se světem a svůj pocit viny, že není s to přerušovaný kontakt obnovit /srv. tušení pana K., který porušil zákon, o němž nic neví, a postavení jiného pana K., zeměměřiče, povolaného na zámek, do nějž se nemůže dostat/, pak jsou dnes všechny tyto obrazy věrným vyjádřením situace moderního člověka. V krátkém, ale výstižném eseji o Kafkovi Ionesco píše: "Základním tématem Kafkova díla je člověk, který zbloudil v bludišti, člověk, jenž ztratil Ariadninu nit. Jestliže se člověk ničím neřídí, pak to znamená, že se už ničím řídit nechce, a odtud pochází jeho pocit viny, jeho strach, absurdita dějin".^{37/}

Třebaže Kafku divadlo silně přitahovalo, napsal pro ně jen jeden krátký dramatický zlomek nazvaný Hřbitovní hlídač /Der Grufwächter/. Je to vstupní scéna z nedokončené hry: mladý princ k sobě povolává starého hlídače mauzolea, v němž jsou pohřbeni jeho předkové, a stařec mu vypráví o hrůzném zápase, který musí každou noc s duchy nebožtíků podstoupit, když chtějí uniknout ze zajetí hrobu a vtrhnout do světa živých.

I když Kafkův skromný dramatický pokus neskončil úspěchem, lákala k jevištnímu zpracování jeho próza. Upravovatelé totiž odhadli, že její bezprostřednost, obrazová konkrétnost a tajemné napětí jsou ideálním materiálem pro scénu. Z velkého počtu jevištních adaptací Kafkových románů a povídek je nejvýznamnější Proces, pořízený André Gidem a Jean-Louis Barraultem podle stejnojmenného Kafkova románu. Premiéra se konala 10. října 1947 v divadle de Marigny /Théâtre de Marigny/.

Představení zapůsobilo na diváky hlubokým dojmem. Hrál se totiž v čase nejpříhodnějším - krátce po skončení hrůzného německé okupace. Kafkův sen o vině a zvlášť moci, které ovládá svět, byl pro francouzské publikum v roce 1947 víc než pouhou fantazií. Strach spisovatelův se stal skutečností a změnil se v kolektivní strach národů. Kafkova vidina absurdního, svévolného a iracionálního světa se stala nanejvýš realistickou předpovědí.

Proces byl prvou divadelní hrou, která plně odpovídala absurdnímu divadlu, jak je známe z padesátých let. Byl předchůdcem díla Ionescova, Adamovova a Beckettova. Barraultova inscenace předjala také četné jejich scénické nápady, neboť jsou v ní spojeny tradice klaunovských žertů, nesmyslné poezie, snové a alegorické literatury. Jeden rozpačitý kritik tehdy napsal: "Není to hra, nýbrž sled obrazů, vídin a přeludů." Jiný psal takto: "Je to film, balet, pantomima, všechno dohromady. Připomíná to filmovou montáž nebo ilustrace v obrázkové knize."^{38/} Jean-Louis Barrault inscenoval hru ve volném, plynulém a groteskně fantastickém slohu a tím napojil Kafkovo dílo styl, který mu byl vlastní, a na tradici, již absurdní divadlo dále rozvinulo literárně i divadelně. Jde o tradici obrazoborců, k níž patřili Jarry, Apollinaire, Gadaisté, mnozí němečtí expresionisté, surrealisté a proroci nelítostného, krutého divadla, např. Artaud a Vitrac.

Toto hnutí se zformovalo onoho památného večera dne 10. prosince 1896, když Lugné-Poë dával v Théâtre de l'Oeuvre Jarryho Krále Ubu / Ubu Roi /. Skandál tímto představením způsobený nebyl o nic menší než "pověstná" bitva při premiéře Hugovy hry Hermani v roce 1830, kterou byl ve francouzském divadle zahájen spor o romantismus.

Alfred Jarry /1873-1907/ je jednou z nejneobvyklejších a nejvýstřednějších postav mezi francouzskými prokletými básníky. Když zemřel, byl považován pouze za jednoho z příslušníků onoho bizarního druhu pařížských bohémů, kteří svůj život spojili se svým dílem do té míry, že se stali groteskními postavami vytvořenými jejich vlastní obrazností. Tyto postavy pak odcházely ze scény, když jejich tvůrci a představitelé vzali za své nemírným požíváním absintu a jinými výstřednostmi. Jarry tímto způsobem sice skončil, zanechal však po sobě dílo, jehož význam stále vzrůstá.

Jarry píše jazykem dávokým, extravagantním a nespoutaným, čímž se řadí ke škole Rabelaisově. Svou obrazností je však poplatný pochmurnému, tíživému a mučivému světu jiného perverzního a nešťastného básníka. Jeho jméno je Isidor Ducasse /1846-1870/, říkal si Comte de Lautréamont a je autorem Zpěvů Maldororových / Les Chants de Maldoror /, onoho mistrovského díla romantické dekadence, které později inspirovalo surrealismus. Jarry silně ovlivnil také Verlaine, Apollinaire a zvláště Mallarmé, který ve svých úvahách o divadle snil o novém divadle schopném nahradit racionální, "dobře dělané" drama z konce století a již v roce 1885 požadoval mytické, svým iracionalismem zcela nefrancouzské divadlo s dějem "zbaveným všeho místa, času i osob," neboť "naše století a naše země, které je tolik zdůrazňují, zničily mýtus myšlenkou a musí jej proto znovu vytvořit."^{39/}

Král Ubu tento zrod mýtické postavy a groteskního světa archetypálních obrazů dozajista znamená. Hra byla vlastně studentským žertem na jednoho učitele gymnasia v Rennes, kam chodil Jarry do školy. Tento terč studentských šprýmů se jmenoval Hébert a přezdívalo se mu Père Hébert nebo Père Hébé, z čehož se později vyvinulo UBU. Jarry původně napsal loutkovou hru o hrdinských činech otce UBU a vým přátelům ji předvedl v roce 1888, když mu bylo 15 let.

Ubu je nelítostná karikatura tupého a sobeckého měšťáka, jak se jeví skutečnému pohledu školákovu. Tato rebelaisovská postava, připomínající svou nenasytlostí a zbabělostí Falstaffa, znamená však víc než společenskou satiru, neboť je hrůzným symbolem živočišné povahy člověka, jeho ukrutnosti a bezcitnosti. Ubu se prohlásí za polského krále, všechny vraždí a mučí, až ho nakonec ze země vyženou. Je to hrubý, vulgární a neuvěřitelně brutální netvor, který v roce 1896 působil ještě přehnaně, v průběhu dalších padesáti let byl však skutečností zdaleka překonán. Intuitivní obraz temných stránek lidské povahy promítnutý básníkem na jeviště se znovu ukázal prorocky pravdivým.

V této loutkové hře, jejíž nestvárnost byla zdůrazněna postavami oděnými do silně stylizovaných a jakoby ze dřeva ušitých kostýmů a dětsky naivními dekoracemi, chtěl Jarry zcela záměrně předvést měšťáckému publiku jeho vlastní ješitnost a chavnost:

"Chtěl jsem, aby po zvednutí opony jeviště bylo pro obecenstvo jako zrcadlo v pohádkách paní Le Prince de Beaumont, ve kterém se hříšník vidí s dračím tělem a býčím rohy, znázorňujícími jeho hříchy. Není divu, že obecenstvo bylo ohromeno, když uvidělo svého mrzkého dvojníka, který mu ještě nebyl celý představen. Jak řekl výtečně pan Catulle Mendès, šlo tu o věčnou lidskou hloupost, o věčnou chlíplost, o věčnou nasatost, o nízké pudy povýšené na tyranii; o stydlivost, ctnosti vlastenectví a ideál lidí, kteří se dobře najedli."^{40/}

Publikum bylo skutečně ohromeno. Sotva vyslovil Gémier, představitel otce UBU, první slovo, což bylo "Hovnajs!", ihned začalo pobouření. Trvalo čtvrt hodiny, než byl obnoven klid a projevy pro i proti nepřestaly po celý večer. Mezi přítomnými byli též Arthur Symons, Jules Renard, W. B. Yeats a Mallarmé. Arthur Symons popsal dekorace a celou inscenaci takto:

"Dekorace připomínaly skutečnost viděnou očima dítěte, neboť byly pohledem zevnitř i zvenčí a znázorňovaly souběžně tropické, mírné i arktické pásmo. V pozadí jeviště stály pod modrým nebem kvetoucí jabloně a proti nebi se rýsovalo malé zavřené okno a komín, jímž přicházely a odcházely hmotné a krvelačné postavy dramatu. Vlevo byla namalována postel a v jejích nohách holý strom, na nějž padaly sněhové vločky. Napravo stála palma... na nebi se otevíraly dveře a vedle nich se klátil kostlivec. Měnila-li se scéna, přišel po špičkách na jeviště důstojně vyhlížející mladý muž oděný ve večerním obleku a pověsil na hřebík nový plakát s popisem místa, kde se děj odehrává."^{41/}

Yeats právem tušil, že skandální představení, jehož se účastnil, znamená konec jedné epochy v umění. Své zážitky z návštěvy Jarryho groteskního dramatu, jeho křiklavých barev a záměrné hrubozrnnosti podrobně popsal v autobiografii Chvějící se závoj / Trembling of the Veil /:

"Herci mají vystupovat jako loutky, hračky či panáci, a tak poskakují jako neohrabané žáby. Na vlastní oči vidím, že hlavní postava, kterou má být nějaký král, drží místo žezla kartáč, jehož se užívá k čištění záchodů. Považovali jsme za svou povinnost podporovat tu nejnadšenější část publika, a proto jsme souhlas s hrou projevovali křikem. Toho večera jsem však byl v hotelu Corneille velmi smuten, neboť veselohra a její objektivní stránka na mne začala zvozu mocně působit. Říkám si: Co je ještě možné po Stéphanu Mallarméovi, po

Paulu Verlainovi, po Gustavu Moreauovi, po Puvise de Chavannes, po naší poezii, po všech našich subtilních barvách a nervózních rytmech, po něžně nadýchaných tónech Conderových? Pouze bůh barbarství." 42/

Mallarmé, jehož Jeats opěvoval jako mistra subtilních nuancí, naproti tomu Jarrymu blahopřál: "Postavil jste před nás se svou společností neobyčejnou postavu a vytvořil jste ji ze zvláštní a tvrdé hlíny. Počínal jste si však přitom jako nejukázněnější a nejjistější dramatický sochař. Postava krále Ubu vstoupí do repertoáru nejnáročnějšího vkusu a stále mi tane na mysli." 43/

Dalším účastníkem této pamětihodné premiéry byl dramatik Henri Ghéon. Téměř za půl století napsal o jejím významu toto:

"Víte, proč má podle mého názoru Théâtre de l'Oeuvre největší právo, aby mu přátelé divadla byli zavázáni? Proto, že v kakofonii ptačích hlasů, hvízdání, výkřiků protestu a smíchu uvedlo Krále Ubu. Gymnasta Alfred Jarry si chtěl stropit žert ze svého učitele, prostými tahy ve stylu Shakespeara a nánského divadla a načrtl jeho pochmurnou karikaturu a bezděky vytvořil mistrovské dílo, z něhož se stala epická satira na chemtivého a nelidského měšťáka a improvizovaného vůdce lidu. Ať se na hru díváme jakkoliv, je Král Ubu divadlem "stáprocentním", divadlem - jak bychom dnes řekli - čistým, syntetickým, které ... na hranici skutečného vytváří skutečnosti ze znaků ..." 44/

Hra, která musela být po dvou představeních stažena a jež rozpoutala bouře nadávek, stala se tak z hlediska dalšího vývoje mezníkem a ukazatelem.

Způsob vyjadřování krále Ubu považoval Jarry stále více za vlastní. Ubu ostatně přichází znovu ke slovu ve hrách pozdějších a vystupoval i ve hrách raných, např. v Memoriále prchavého času / Les Minutes de sable mémorial / a v Césaru Antikristovi / César - Antechrist /, neobvyklé kosmické fantazii, jejíž mystické a heraldické prvky se ve třetím, na zemi se odehrávajícím jednání mísí s Ubuovou polskou monarchií. V letech 1899, 1901 a 1902 vydal Jarry Almanachy otce Ubu. Skutečným pokračováním Krále Ubu však byl Ubu spoutaný/Ubu Enchaîné, 1900/. V této hře žije Ubu jako vyhnanec ve Francii, a aby se odlišil od svobodných občanů, stane se úmyslně otrokem.

Některá velmi významná Jarryho díla vyšla až posmrtně. Platí to o epizodickém románu podle vzoru Rabelaisova nazvaném Skutky a názory doktora Faustrolla / Gestes et opinions du Docteur Faustroll, 1911/, jehož hrdina - napůl Faust a napůl troll / Jarry znal skandinávského přírodního ducha z Ibsenova Peera Gynta / - je zvěstovatelem patafyziky. Za doktora patafyziky se původně označil Ubu v prvním výstupu hry Memoriál prchavého času, nepochybně proto, že Hébert byl profesorem fyziky. Patafyzika, která byla míněna jen jako karikatura zesměšňující přírodní vědy, se později stala principem Jarryho estetiky. Faustroll definuje patafyziku jako

"vědu o pomyslných řešeních, která pouhým náčrtům symbolicky přiznává vlastností věcí zahrnutých do jejich možností." 45/

Tím je v podstatě definován subjektivní, expresionistický názor, který předjímá zkonkrěťňování psychologických stavů na jevišti, jak je známe z absurdního divadla. Musíme tedy Jarryho považovat také za autora pojmů, o něž se opírá většina moderních názorů na umění, a to nejen na literaturu a divad-

lo. O památku průkopnické osobnosti Jarryho pečuje Collège de Pataphysique, k jehož předním činitelům patří Ionesco, René Clair, Raymond Queneau a Jacques Prévert; významnou roli v něm hrál také zemřelý Boris Vian.

S podobnou nespoutaností a výstředností jako v Králi Ubu se setkáváme také ve hře, která asi dvacet let později vyvolala podobný skandál, v Tiresiových prsech / Les Mamelles de Tirésias / Quillauma Apollinaire. Poprvé se uváděla 24. června 1917 v divadle Maubel na Montmartru. V předmluvě k jejímu knižnímu vydání Apollinaire píše, že podstatnou část hry napsal již v roce 1903. Apollinaire, který Jarryho dobře znal, se přátelil s geniálními zakladateli kubistické školy a stal se jedním z nejvýznamnějších kubistických kritiků a teoretiků. Prsům Tiresiovým dal podnázev "surrealistické drama", a použil tedy jako první termínu, jehož bylo později použito k označení jednoho z nejdůležitějších uměleckých hnutí 20. století.

Apollinaireův surrealismus se ovšem podstatně liší od pojetí André Bretona, který ve svých manifestech definoval surrealismus tak, jak jej chápeme dnes. Apollinaire vysvětluje pojem takto:

"Abych charakterizoval své drama, použil jsem, s odpuštěním, novotvaru, což se mi přihází zřídka, a vymyslel jsem si přídavné jméno nadrealistický, "surrealistický" které naprosto neznamená symbolistický.., avšak vystihuje dosti dobře tu tendenci v umění, která byt nebyla novější než všechno pod sluncem, nesloužila aspoň doposud k vyjádření žádného nebo tvrzení uměleckého či literárního.

Vulgární idealismus dramatických spisovatelů po Victoru Hugovi hledal pravděpodobnost v lokálních barvách konvenčnosti, které tvoří protějšek klamivému naturalismu mravoličných her ...

Pokoušeje se, když ne o obnovu divadla, tedy alespoň o osobní dílo, myslil jsem si, že je třeba vrátit se k samé přírodě, ale nenapodobovati ji fotograficky. Když chtěl člověk napodobiti chůzi, vynalezl kolo, které se naprosto nepodobá noze. Takto dospěl k nadrealismu, nevěda ani jak." 46/

Pro Apollinaire byl surrealismus uměním skutečnějším než skutečnost, uměním zachycujícím podstatu místo vnějška. Požadoval divadlo "moderní, jednoduché, prudké, buď se zkratkami, buď z rozšiřováním, čehož je třeba, chceme-li diváky uchvátiti." 47/

Hra Prsů Tiresiovy je groteskní vaudeville s vážným politickým poselstvím, neboť se přimlouvá za radikální zvýšení přírůstku francouzského obyvatelstva zdecimovaného válkou a emancipací. Tirésias z názvu hry je původně ženou, jmenuje se Teréza a chce zasahovat do politiky, do umění a dalších mužských záležitostí. Rozhodne se proto, že se stane mužem. Tuto změnu provede prostě tak, že se zbaví prsů, které odlétají jako barevné dětské balónky do povětří. Úlohu Terezy změněné v Tirésia potom na sebe bere její muž. Ve druhém jednání se mu podařilo přivést na svět již 40.049 dětí pouze tím, že si je intenzívně přál. Na konec se k němu žena vrací zpět. Vše se odehrává v Zanzibaru před očima zanzibarského lidu. Představuje jej jediný herec se-

dící beze slova na stole, na němž leží nejhrůznější nástroje k vyrábění hluku, např. střelné zbraně, bubínky a kaskaněty, hrnce a kastrolky, které lze jednou ranou rozbít. Hře předchází prolog, v němž ředitel divadla vyslovuje Apollinairovo divadelní krédo :

"Neboť divadlo nesmí být uměním zrakového klamu

Jest správné používá-li dramaturg.

Všech zázraků které má po ruce

Jest správné jestliže dává mluvit davu a neživým předmětům

Když se mu zlíbí

A nedbá-li času

Ani prostoru

Jeho hra je jeho vesmírem

Je v něm bohem a tvůrcem

Vládnoucím podle své vůle

Zvuky posuny pochody davů barvami

A to nejen za tím účelem

Aby fotografoval to čemu říkáme úsek života

Ale aby objevil život ve vši jeho pravdě ..."48/

V době, kdy Apollinaire zemřel na španělskou chřipku - bylo to 9. listopadu, v den příměří - se připravovala jeho hra Barva času /Couleur du Temps/. Od Prsů Tiresiových se sice značně liší, jako ona hra si však vytváří svůj vlastní svět. V tomto neobvyklém veršovaném dramatu procházející skupina letců z války na jižní pól a chce tam najít věčný mír. Místo toho ale objeví krásnou ženu zamrzlou v ledu a v boji o ni se vzájemně povraždí. Jde tedy o další alegorický sen, který tím, že pochází od autora Prsů Tiresiových, dokazuje úzkou souvislost mezi groteskním nesmyslem a mytickou atmosférou Barvy času.

Bohémská Paříž Jarryho a Apollinaireova byla světem, v němž se prolínalo malířství, poezie a divadlo, a zároveň křižovatkou cest k modernímu umění. Dekorace ke Králi Ubu maloval sám Jarry za pomoci Pierra Bonnard, Vuillarda, Toulouse-Lautreca a Sérusiera.^{49/} Apollinaire byl obhájcem a propagátorem kubismu a přítelem a druhem Matissovým, Braquovým a Picassovým. Boj za překonání umění napodobujícího, imitujícího vnější skutečnost byl veden na široké frontě, takže absurdní divadlo vděčí za svůj vznik kolážím Picassovým a Grisovým a obrazům Kleeovým/ jejich názvy jsou často malými nesmyslnými básněmi/, stejně jako svým předchůdcům literárním.

Spisovatele, malíře a sochaře spojovalo také hnutí dadaistické. Vzniklo za války v Curychu mezi francouzskými, německými a jinými evropskými uprchlíky a odpůrci vojenské služby a sloučilo tradici pařížskou s tradicí středoevropskou. 2. února 1916 oznámily curyšské deníky otevření Voltairova kabaretu / Cabaret Voltaire /. 5. února byl předveden první celovečerní program; mladý rumunský básník Tristan Tzara v něm předčítal své vlastní básně. K zakladatelům a členům hnutí patřili dále Hugo Ball / 1886-1927/, jeho žena Emmy Henningsová /1855-1945/, Richard Huelsenbeck / * 1892/, sochař a básník Hans Arp / * 1887/ a rumunský malíř Marcel Janco / * 1895/. Název dadaismu vznikl ná-

hodným nahlédnutím do francouzského slovníku. Huelsenbeck a Ball hledali jméno pro jednu kabaretní zpěvačku a přišli přitom na slovo "dada - koníček v dětském jazyce". Cílem dadaistů bylo zničení umění, ne-li všeho, tedy aspoň umění měšťáckého věku - příčiny válečných hrůz.

Voltaireův kabaret se nacházel v curyšském starém městě, Spiegelgasse 1 /přímo v protějším domě číslo 6 bydlel Lenin, jehož asi rušilo každodenní hlučné počínání návštěvníků domu č. 1/. Jeho skromný pořad tvořily písně, recitace básní, skeče a příležitostné hry. Setkala se zde tradice mnichovského literárního kabaretu, v němž Wedekind a jeho okruh dospěli k impertinentnímu a vtipnému šansonu, s francouzskou tradicí lidového šansonu, jak ji pěstovali Yveta Guilbertová a Aristide Bruant. Deník Hugo Balla uvádí Kandinského recitaci básní, Wedekindovy a Bruantovy šansony a hudbu Regera a Debussyho. Arp předčítal Krále Ubu, Huelsenbeck, Tzara a Janco předváděli Simultánní básně /Poème simultan/, tzn. současně recitovali tři básně, čímž vznikl nezřetelný a nesrozumitelný hluk. Tato recitace měla ukázat "boj lidského hlasu s hrozivým, zamotaným a ničivým světem, jehož rytmu a hluku nelze uniknout." ^{50/} 4. června 1916 uveřejnili dadaisté první a poslední číslo časopisu Cabaret Voltaire. Přispěli do něho Apollinaire, Picasso, Kandinsky, Marinetti, Cendrars a Modigliani.

První hrou uváděnou na dadaistickém večeru v nových a větších prostorách byla Sfinga a hadroš /Sphinx und Strohmann/ od Oskara Kokoschky / * 1886/. Inscenoval ji a masky navrhl Marcel Janco. V hlavní roli vystupoval Hugo Ball, který popsal neobvyklé představení ve svém deníku ze 14. dubna 1917 :

"Hrálo se ... v tragických maskách; moje byla tak velká, že jsem v ní mohl pohodlně svpu roli číst. Hlava masky svítila elektrickým světlem; zář vycházející z očí působila v temném prostoru asi dost zvláštním dojmem... Za jevištěm obstarával Tzara 'hromy a blesky' a papouščím hlasem říkal 'Anima, sladká Anima : Zároveň však měl na starosti příchody a odchody, a tak blýskal a hřmotil na nesprávných místech a docela vzbudil dojem, že jde o zvláštní režijní efekt, o zá-
měrný zmatek v zákulisí."^{51/}

Kokoschka sám označil hru za "kuriozitu", jde však o pozoruhodnou ukázkou raného expresionismu. / V improvizované podobě se dávala již v roce 1907 na vídeňské uměleckoprůmyslové škole. / Její hlavní postavou je pan Firdusi, který miluje Animu, ženskou duši. Kautschukmann, vzdělaný "hadí muž" ztělesňující zřejmě zlo, se vydává za lékaře a slibuje Firdusimu, že ho z lásky vyléčí. Panu Firdusimu láska zatočila hlavou, a má tedy hlavu na slaměném trupu skutečně obráceně. Proto také Animu nevidí, třebaže stojí těsně před ní. Lásku lze vyléčit jen smrtí. Pan Kautschukmann vzbudí Firdusiho žárlivost tím, že nechá papouška volat po sladké Animě. Firdusi nemůže otočit hlavu, aby zjistil, co se vlastně děje, a umírá zármutkem. Sbor mužů v cylindrech a s dírami místo obličejů rychle recituje nesmyslné aforismy a smrt, jediná postava normálního lidského vzhledu a odění, odchází s Animou, "již se snaží utěšit a zdárně utěšuje." ^{52/}

Tzara ve svém deníku píše: "Toto představení rozhodlo o úloze našeho divadla, jehož režie je ponechána subtilní invenci explozivních poryvů /spontaneity/,"

jehož scénář je přenesen do hlediště, jehož režii lze pozorovat a jehož prostředky jsou groteskní, rozhodlo o DADAISTICKÉM DIVADLE".^{53/}

Navzdory velkým nadějím však dadaistické hnutí nikdy nemělo na divadlo podstatný vliv. A není divu. Dada bylo hnutí v podstatě destruktivní a jeho nihilismus byl natolik radikální, že nemohlo zvrčím způsobem zapůsobit na uměleckou formu nezbytně spjatou s konstruktivní spoluprací většího počtu činitelů. Říká to i Georges Ribemont-Dessaignes, jeden z předních francouzských dadaistů, ve své autobiografii: "Dada v sobě obsahovalo protichůdné, neslučitelné a explozivní tendence. Stručně řečeno, heslem dadaismu bylo zničit svět a postavit místo něj jiný, v němž již nic neexistuje".^{54/}

Hry, které dadaisté psali a většinou také sami hráli, jsou v podstatě nesmyslnými básněmi psanými ve formě dialogu, doprovázenými stejně nesmyslným dějem a inscenovanými v bizarních maskách a kostýmech. Na dadaistické manifestaci v poválečném dadaistickém centru, v Théâtre de l'Oeuvre v Paříži, byl předváděn výbor z dadaistických her, mezi nimi také Tzarovo První nebeské dobrodružství pana Antipyrina /La première aventure céleste de M. Antipyrine/. Jedna její "Parabola" recituje tyto verše:

"... tento pták zbělel a dostal horečku jako
od kterého pluku jsou ty hodiny? od té hudby vlhké jako
pana Gricriho navštěvuje v nemocnici snoubenka
na židovském hřbitově se zvedají hroby jako hadi
pan básník byl archandělem - opravdu
řekl, že drogistka se podobá motýku a PÁNOVI
a že život je prostý jako bumbum, jako bumbum mého srdce".^{55/}

Téhož večera hráli André Breton, Philippe Soupault a A. Valerová Němého kanára /Le Serin muet / Ribemont-Dessaignese. V této hře sedí jeden herec na horním konci žebříku a druhý, černoš, má za to, že je skladatelem Gounodem a že všechny své skladby nacvičil se svým němým kanárem, který je teď nádherně zpívá, aniž přitom ze sebe vydá hlásku. Podobně bizarní převážně improvizované byly i ostatní hry předváděné během manifestace, a to Prosím / S'il vous plaît / Brétona a Soupaulta a Rozladěný břichomluvec / Le Ventrilogue désaccordé / Paula Dermée. Ředitel Théâtre de l'Oeuvre Lugné-Poë, který uvedl před pětadvaceti léty Krále Ubu, byl "skandálním úspěchem" dadaistické manifestace tak nadšen, že žádal další dadaistické hry. Na jeho výzvu reagoval jen Ribemont-Dessaignes a napsal hru Zizi de Dada, jejíž rukopis se ztratil. Vystupoval v ní papež, byl uzavřen v křídovém kruhu, z nějž nemohl ven... Ale jak to bylo dál? Ztratily se i vzpomínky.^{56/} Lugné-Poë o hře vážně uvažoval, ale nakonec ji odmítl, protože ji neshledal za zcela vhodnou pro divadlo.

Na druhé dadaistické manifestaci konané 20. května 1920 v sále Gaveau byla na programu Tzarova hra Druhé nebeské dobrodružství pana Antipyrina /La deuxième aventure céleste de M. Antipyrine/, dále skeč Zapomenete na mne /Vous m'oubliez/ Bretonův a Soupaultův, Aragonova hra Système DD a Tzarova kafonie

1111-5341

- 34 -

neartikulovaných zvuků Vaseline symphonique. Předváděl ji soubor dvaceti mužů, který vykřikoval Bretonovy protesty proti tomu, že má hrát úlohu hudebního nástroje. Téhož večera se zúčastnil také Picabia a Eluard.

Ze všech dadaistických her měla největší úspěch Tzarova tříaktovka Plynové srdce / Le Coeur à gaz /. Poprvé byla provedena 10. června 1921 ve Studiu v Elysejských polích. Šlo o zvláštní druh recitace, v níž jednotlivé postavy vystupovaly jako části těla, např. ucho, krk, ústa, nos a obočí. Ribemont-Dessaignes říká, že si na představení nemůže vzpomenout. Vlastně je ani neviděl, neboť ve hře hrál ústa. Spolu s ním účinkovali Soupault, Aragon, Benjamin Péret a sám Tzara, který hrál obočí. Plynové srdce je příkladem "čistého divadla" a za svůj účín vděčí především subtilnímu rytmu v podstatě nesmyslných dialogů, které užitím sdvořilostních konverzačních klíšé předjímají Ionesca.

Tzara nazval hru "největším podvodem století ve třech jednáních", který "potěší jen industrializované idioty věřící v existenci génia. Interpreti se prosí, aby hře věnovali stejnou pozornost jako mistrovským dílům o násilí typu Macbetha nebo Chantelera, k autorovi, který není génius, aby však měli respekt malý a konstatovali, že hra není s dostatek vážná a nepřináší divadlu nic nového."^{57/} Repríza hry Plynové srdce, konaná 6. července 1923 v divadle Michela, vyvolala jednu z nejpamátnejších "bitev", k níž v letech úpadku dada došlo; Breton a Eluard vyskočili na jeviště, pustili se do sebe a byli vyhozeni se dveří.

Mnohem závažnější než zmíněné drobné hry určené především k šokování měšťáckého publika jsou dvě Ribemont-Dessaignesova díla, v nichž se vážně pokusil vytvořit poetický svět schopný života na scéně. Jde o hry Císař čínský / L'Empereur de Chine / z roku 1916 a Peruánský kat / Le Bourreau du Pérou / z roku 1928.

První pojednává o sexualitě, násilí a válce. Její hrdinka, čínská princezna Onane, je vrtošivá a krutá nymfomanka; princezna otec Espher, později čínský císař, je sadistický tyran. Onanu doprovázejí otroci Ironique a Equinoxe, kteří jsou na začátku hry přineseni v rakvích jako dar císaře filipínského. Oděni jsou výstředně: nosí cylindry, skotské sukny a smokingy. Ironique má klapku na levém oku, Equinoxe na pravém, a musí se proto dívat na svět společně. Významnou roli hraje ve hře válka a mučení. Ministr míru začíná studovat strategii a stává se ministrem války. Po jeho jmenování následují scény znásilňování a podobných násilností. Vojáci šetří jen ty ženy, které pijí krev zavražděných. V závěru zabije byrokrat Verdict princeznu Onanu, která ho miluje. Poslední scéna končí nesmyslným duetem otroků:

Ironique : Když láska umírá ...

Equinoxe : Moč.

Hlas Verdictův / z temnoty / : Bůh .

Ironique : Konstantinopol.

Equinoxe : V Saint-Denis zemřela včera jedna stařena hladem.^{58/}

Hra Čínský císař v sobě spojuje prvky nesmyslu i násilí, tolik charakteristické pro absurdní divadlo. Nedokázala však tyto prvky spojit organicky a také její děj je poněkud rozvleklý a málo promyšlený.

1111-5341

- 35 -

Peruánský kat se zabývá podobnou tematikou. Vláda odstupuje a předává posvátnou státní pečeť katovi. Následuje období svévolných vražd a poprav. Ukazuje se zde znovu, že volná hra básnické imaginace a nekontrolovaná, podvědomá fantazie má přímo prorockou platnost. Násilné výstřednosti druhé světové války předpověděl již Čínský císař, v Peruánském katovi jsou vylíčeny ještě drastičtější. Skoro by se zdálo, jako by ničivý pud dadaistů byl sublimovanou formou stejně agresivních a násilných podnětů, které se později projeví v masových vraždách totalitních režimů.

Když se koncem války přemístilo centrum dadaismu do Paříže, vrátili se někteří členové curyšského kroužku do Německa a přenesli hnutí do Berlína a Mnicha. Tam buď splynulo s mocným proudem německého expresionismu, nebo se rozvíjelo analogicky s ním. Dramatická produkce expresionismu byla příliš idealistická a příliš politicky tendenční, aby ji bylo možno považovat za vzor absurdního divadla. Spojuje ji však s tímto divadlem úsilí o vnější projekci vnitřní skutečnosti a snaha o konkretizaci myšlenek a citů. Jediným významným expresionistickým spisovatelem, kterého lze považovat za předchůdce absurdního divadla, je Yvan Goll /1891-1950/. Pocházel z Alsaska-Lotrinska a po vypuknutí války odešel do Švýcarska. Tam se setkal s Arpem a dalšími členy dadaistického kroužku. Později odešel do Paříže. Goll, který o sobě řekl, že nemá vlast, že je "osudem Žid, narozený náhodou ve Francii a kolkovaným papírem označený za Němce",^{59/} byl básníkem dvojjazyčným /psal německy a francouzsky /.

Gollova expresionisticko-dadaistická dramata jsou psána německy. Vyvíjel se sřejmě pod vlivem Jarryho a Apollinaira a silně na něj zapůsobil také film. Chaplináda /Die Chaplinade, 1920/, kterou sám označil za "filmovou báseň", je důmyslnou kombinací poezie a filmových obrazů. Jejím hrdinou je malý tulák Charlie Chaplin. Charlieho obraz na plakátě ožívá, vytrhne se lepičím plakátů, snežičičím se sadržet jej, a prožije řadu snových a filmových dobrodružství. Provází ho při všem srna, jež se promění v krásné děvče a je zabita lovcem. Zaplete se do revolucí a povstání a konečně se vrací zpět na plakát. Je to znamenitá hra a snad prvá, která uznává poetické možnosti filmu.

Roku 1920 uveřejnil Goll ještě dvě další dramata pod společným titulem Nesmrtelní /Die Unsterblichen /. Mají podnázev Naddramata /Überdramen /. Toto označení má stejný smysl jako podtitul "drame surréaliste" Apollinairova Tiresia. V předmluvě vykládá Goll svou koncepci nové dramatické formy. V řeckém dramatu se měřili bohové s lidmi a divadlo zvěšovalo realitu až do nadlidských dimenzí. V 19. století však divadlo chtělo být pouze "zajímavým, advokátsky výmluvným nebo prostě popisným, nikoli tvůrčím, zpodoběním života."^{60/} Novodobý dramatik musí nalézt cestu pod povrch skutečnosti :

"Básník si musí znovu uvědomit, že existuje také něco jiného než svět pěti smyslů, že existuje také nadsvět a s ním se musí vypořádat. Neznamená to nikterak návrat k mystice, romantismu nebo varietnímu klaunství, třebaže nadsmyslné je společným rysem všech ... Úplně se zapomnělo na to, že jeviště není nic jiného než světšovací sklo. Velké drama si toho bylo vědomo vždycky : Řek chodil na koturních, Shakespeare rozmlouval s obřimi duchy mrtvých. Úplně se zapomnělo na

to, že prvním divadelním symbolem je maska... V masce je zákon, který je zákonem dramatu. Neskutečné se stává skutečností. Na několik okamžiků je dokázáno, že i nejbánálnější věc může být neskutečná a "božská" a že právě v tom spočívá největší pravda. Pravda není uzavřena do hranic rozumu, nalézá jí básník, ne filosof... Divadlo nesmí pracovat jen s "reálným" životem, a ví-li o věcech za věcmi, stává se "nadreálným". Čistý realismus byl největším omylem všech literatur.^{61/}

Smyslem divadla není zvěšovat měšťákovu pohodlí, musí ho naopak děsit, proměňovat v děcko : "Nejjednodušším prostředkem, jak toho dosáhnout, je groteska, pokud ovšem nebudí smích. Lidská jednotvárnost a hloupost je tak nesmírná, že o ní lze vyprávět jen neobyčejnými prostředky. Nechť je tedy nové drama neobyčejné."^{62/} Chceme-li v našem století dosáhnout podobných efektů jako řecké masky, musíme používat reprodukováných zvuků, promítaných obrazů a megafonů. Jednající osoby musí být karikaturami v maskách a na chůdách.

V tomto významném manifestu jsou již přesně vystiženy mnohé charakteristické prvky a cíle absurdního divadla. Obě hry, v nichž se Goll pokusil své ideje realizovat, však zklamaly. Nesmrtelný /Der Unsterbliche/, drama o dvou jednáních, ukazuje nadaného hudebníka, jež připraví průmyslový magnát o milenku. Témuž magnátovi prodá pak hudebník za velkou částku peněz i svou duši. Duše ho tedy opouští, aby mohla filmovat, čímž hudebník získává nesmrtelnost. Ve druhém jednání hudebníkova milenka zoufale hledá svého bývalého milence. Zároveň však flirtuje s novopečeným manželem, který přichází se svou ženou k jejímu manželu-průmyslovému magnátovi a chce se dát fotografovat. Nakonec hudebník Sebastian znovu ožívá a volá na plátně po své milované. Ta ale odjíždí, tentokrát s důstojníkem. Třebaže se ve hře používá filmové techniky a projekce obrazů a třebaže někteří herci vystupují v groteskních maskách, je jejím obsahem v podstatě staré, romanticko-sentimentální klíšé : umělec prodává svou duši a žena, jíž miluje, nedolá svodům peněz a moci.

Druhé naddrama se nazývá Ten, který neumírá /Der Ungestorbene/ a zpracovává podobné dilema. Filosof chce napravit svět, a proto přednáší o věčném míru. Jeho žena, která koná službu u pokladny přednáškového sálu, však svede žurnalista, využívající myslitele ke svým cílům. Vzniká z toho senzace a žurnalista přemlouvá filosofa, aby veřejně zemřel a dokázal tak, že v pokrok opravdu věří. Filosof však nezemře, třebaže jeho smrt za lidstvo byla už oznámena v tisku. Noviny přesto ale zůstávají přitom, že za lidstvo skutečně zemřel. Nakonec se k němu žena vrací a myslitel zahajuje nový cyklus přednášek, tentokrát "O hygienických poměrech vši v cizineckých hotelích". I zde používá Goll četných technických triků k tomu, aby své myšlenky vtělil do konkrétních divadelních obrazů /tanec sv. Víta, jímž je postiženo moderní publikum, je znázorněn tancem reklamních sloupů; obecnost na filosofových přednáškách je znázorňována monstrózním gigantem; student hází na zem svůj mozek, potom jej zase sebere a dá zpátky do hlavy /Ale ani tentokrát nemohou surrealistické triky zakrýt málo původní základní myšlenku, totiž komerční využívání idealismu tiskem.

Stejný nesoulad mezi moderností výrazových prostředků a banalitou obsahu charakterizuje nejdůležitější Gollův pokus v tomto směru, satirické drama "Metusalém neboli Věčný měšťák" /Methusalem oder Der ewige Bürger /. Také zde je teo-

retický úvod podstatně původnější než hra sama : "Moderní satirik musí tedy hledat nová dráždidla. Nachází je v nadrealismu a alogismu. Nadrealismus je nejdůraznějším popřením realismu. Demaskuje vnější skutečnost ve prospěch pravdy bytí. Masky jsou hrubé a groteskní jako pocity, které vyjadřují.

Alogismus je dnes duševním humorem, tedy nejlepší zbraní proti frázím, které ovládají celý život. Aby však básník nebyl fňukalem, pacifistou nebo příslušníkem Armády spásy, musí vám předvést pár kotrmelců a udělat z vás znovu děti. Neboť vám chce dát panenky, chce, abyste se s nimi naučili hrát a piliny z těch, co se rozbijí, potom hodili do větru." 63/

Přes svou vtipnost a kouzlo je však Metuzalém jen konvenční satirou na šosáckého majitele továrny na obuv a jeho chamtivého a obchodně zdatného syna, který má místo úst "měděnou troubu", "místo nosu telefonní sluchátko, místo očí dvě pětimarky, místo čela a klobouku psací stroj a antény, které při mluvení jiskří." 64/ Také zde vystupuje idealistický student. Je básníkem a revolucionářem, svede Metuzalémovu dceru a v jedné scéně vystupuje na jevišti ve třech osobách jako JÁ, TY a ON. Student zahyne v souboji s Metuzalémovým synem. V poslední scéně však znovu procítá k životu, bere si Metuzalémovu dceru za ženu, a když mu žena porodí syna, je sám na nejlepší cestě stát se měšťákem. Neboť revoluce končí, "když ti druzí už vilu nemají", a nová začíná, "když my máme svou." 65/ A celou tuto romantickou lásku uzavírá výkřik mladé matky : "Kdyby jen ten malý pořád nečural!" 66/

Ke znázornění Metuzalémovu snu používá Goll opět filmové techniky. V jiné nové scéně vyzývají zvířata, která v živém nebo mrtvém stavu zdobí jeho dům, k revoluci proti tyranii člověka. Ožívání mrtvých má ukázat, že život stále trvá v té či oné formě a že divadlo nikdy nemůže poskytnout pravé a konečné řešení. Knižní vydání Metuzaléma ilustroval Georg Grosz a navrhl také masky k jeho berlínské inscenaci v roce 1927. Světová premiéra se hrála francouzsky v Paříži roku 1924. Nejšťastnějšími pasážemi této ambiciózní hry jsou dialogy měšťáka a jeho hostů. Skládají se ze samých slovních klíšé a předjímají tak dialogy Ionescovy. Gollův omyl spočíval v tom, že se jako velký a senzitivní lyrik dal svést novými technikami a podřídil svou imaginaci potřebám masky a filmu. Proto se mu nepodařilo přenést svá témata do nových absurdních básnických forem, které tak jasně tušil a ve svých teoretických projevech přesvědčivě formuloval. Snad byl Goll také příliš mírný a jemnocitný, aby své satirické sklony mohl plně uskutečnit.

Z Gollových německých vrstevníků psal divadlo v podobně krutém a groteskním duchu, jak si představoval Goll, jedině Bertold Brecht. Již v kritice uveřejněné v prosinci 1920 chválil Gollovy hry a nazval ho Courtelinem expresionismu. V průběhu svého vývoje od anarchistického básníka Büchnerova a Wedekindova stylu k přísnému marxistickému didaktovi napsal Brecht řadu her, které se svými klaunskými žerty, varietním humorem a technikou a zájmem o problémy identity a nepostižitelnosti lidského já blíží absurdnímu divadlu.

Brecht byl silně ovlivněn Karlem Valentinem, velkým mnichovským lidovým komikem a legitimním nástupcem harlekýna z komedie dell'arta. V jednoaktové

frašce Svatba /Die Hochzeit, asi z r. 1923/ zobrazuje hroutící se nábytek prohilost rodiny, v níž se svatba odehrává. Podobně jako později v hrách Adamových a Ionescových je tedy vnitřní skutečnost vyjádřena hmotnými prostředky a zároveň se uplatňují drsné varietní gagy.

Svým záměrným nerespektováním jakékoliv motivace připomíná absurdní divadlo nejvíce Brechtova nejsáhadnější hra V houštinách měst /Im Dickicht der Städte/. Byla napsána v letech 1921-1923 a patří k jeho nejdůležitějším dramátům. Zápasí v ní na život a na smrt dva muži jménem Garga a Shlink, kteří jsou k sobě vzájemně připoutáni podivnou směsicí lásky a nenávisti. V úvodu se Shlink snaží koupit Gargův názor na jednu knihu. Nabízí Gargovi, který je zaměstnán v knihovně, velkou částku peněz. Za tento obnos má říci, že kniha, která se mu nelíbí, se mu líbí. V tu chvíli začíná boj. Jde o to přivést svého soka tak daleko, že uzná převahu protivníka a bude přinucen k vděčnosti nebo k útoku. Děj se odehrává v Chicagu v groteskní společnosti gangsterů a lynčerdů.

Hra V houštinách měst ukazuje, že je nemožné postihnout motivy lidského jednání /čímž předjímal Pintera/, a zároveň klade otázku, zda je možné dorozumění mezi lidmi, a formuluje tím problém, kterým se zabývá Beckett, Adamov a Ionesco. Boj mezi Shlinkem a Gargou je především pokusem o navázání vzájemných styků. Nakonec dospějí oba k názoru, že tento kontakt nelze navázat ani prostřednictvím zápasu. "Nacpete loď lidskými těly až k prasknutí, a přece v ní bude taková osamělost, že se všichni promění v led... Ano, osamělost je tak nesmírná, že neexistuje ani boj." 67/

"Veselohra" "Muž jako muž" /Mann ist Mann/ z let 1924/ 1925 popisuje proměnu mírumilovného mladého muže v divokého válečníka. V této hře Brecht používá varietních technik. Scéna s proměnou, v níž je oběť přinucena udělat něco, co považuje za zločin, potom postavena před soud, odsouzena a přesvědčena o tom, že byla zastřelena /načež znovu ožívá jako nová osobnost/, je pojata jako varietní číslo a rozvíjí se jako sled kouzel. Při inscenaci této hry použil Brecht chůd a podobných prostředků, aby se s britských koloniálních vojáků, kteří proměnu uskutečňovali, stali obrovští netvoři. Muž jako muž vyslovuje tézi absurdního divadla, že existence člověka není konstantou a že proměnlivost lidské osobnosti je tak velká, že se v průběhu hry může určitá osoba stát někým docela jiným.

Nedávno uveřejněná neznámá Brechtova báseň zajímavým způsobem objasňuje vztah her Muž jako muž a V houštinách měst. Zmíněná báseň pochází z raného dramatického zlomku Zelený Garraga /Der grüne Garraga/ a pojednává o měšťákově Galgei, který byl změněn v jiného člověka. Galy Gay, oběť ve hře Muž jako muž, byl tedy původně totožný s Gargou, obětí útoku V houštinách měst. A Shlinkův pokus koupit Gargův názor je vlastně pokusem zbavit ho osobnosti, podobně jako ztratil svou osobnost Galy Gay ve hře pozdější. Tématem obou her je ovládnutí člověka silnější osobností, odcizení individuality jako forma násilí. A tento problém patří rovněž k tématickému okruhu absurdního divadla. Ionescova hra Kuba nebo podrobení /Jacques ou La Soumission/ je toho typickým příkladem.

Slůně /Das Elephantenkalb/ bylo napsáno v letech 1924-1925 a mělo se hrát jako mezihra ve hře Muž jako muž. Toto krátké interludium předjímá surrealistickou automatickou báseň i problém posouvání osobnosti. Slůně obviněná z vraždy své matky dokazuje, že matka naprosto není mrtva a že vůbec není ani jeho matkou. Vina je přesto ale dokázána a slůně odsouzeno. Tato hříčka je čistým antidivadlem, neboť zobrazuje autorovo podvědomí a odkrývá je se stejnou otevřeností jako rané hry Adamovovy, v nichž autor promítá na scénu své neurozy.

Adamov i Brecht se později od této fáze svého uměleckého vývoje distancovali, neboť se oba přiklonili k divadlu sociálně zaangažovanému a - alespoň vnějškově - veskrze racionálnímu. Brechtův případ však zároveň ukazuje, že iracionální absurdní divadlo a tendenční politická hra nejsou neslučitelnými protiklady, nýbrž lícem a rubem téže mince. Brechtovy neurozy a soufalství, jimž dal průchod během svého anarchistického období, trvají i za racionální fasádou jeho dramát politických. V tom spočívá do značné míry básnická přesvědčivost jeho her. Nemá tedy pravdu Kenneth Tynan, staví-li proti Ionescovi Brechta jako vzor sociálně zaangažovaného divadla, a mylí se i Ionesco, napadá-li Brechta jako stělesnění sterilního ideologického dramatu. Neboť Brecht byl jedním z prvních mistrů absurdního divadla a jeho dílo dokazuje, že divadlo-teze stojí a padá nikoliv svými politickými ideami, nýbrž svou básnickou pravdou, která existuje mimo politiku, neboť se rodí v největších hlubinách autorovy osobnosti. U Brechta se silně uplatňují prvky anarchie a soufalství. Proto ve svém politicky zaangažovaném období zobrazoval kapitalistický svět téměř výlučně negativními a absurdními obrazy. V dobřím člověku se Sečuanu řídí svět slabomyslní bohové, svět Puntily připomíná chaplinádu a v Kavkaském křížovém kruhu vítězí spravedlnost jen díky nepravděpodobným náhodám.

V Německu se impulsy, z nichž se zrodil dadaismus a expresionismus, během poloviny dvacátých let rosplynuly v Neue Sachlichkeit a ve třicátých letech všechny moderní směry podlely intelektuálnímu náporu nacionálního socialismu. Ve Francii však šel vývoj stále svou cestou. Když dadaistická destrukce pročištila vzduch, dočkal se dadaismus svého znovuzrození v surrealismu. Jestliže byl dadaismus čistě negativistický, pak surrealisté věřili v pozitivní a spásnou sílu podvědomí. V proslulé definici, která byla uveřejněna v 1. Manifestu surrealismu, definoval Breton tento směr jako "čistý psychický automatismus, jímž se ústní, písemnou nebo kteroukoliv jinou formou usiluje o vyjádření skutečného průběhu myšlení." 68/

Nemůžeme na tomto místě do podrobností rekonstruovat fascinující dějiny bojů a zápasů, k nimž v surrealistickém hnutí došlo, ani hodnotit jejich vliv na poezii a malířství. V oblasti divadla byla žaň surrealismu slabší. Drama je uměleckou formou, která je do značné míry závislá na uvědomělém zájmu autora, a hry vytvořené čistě automaticky nejsou pro jeviště nejvhodnější. Je velmi nepravděpodobné, že by dramata označovaná dnes za surrealistická byla výsledkem tvůrčího procesu v Bretonově smyslu.

Aragonovo dílo Prostopášnost / Le Libertinage, 1924/ obsahuje dvě hry tohoto druhu. První z nich, Skříň se zrcadlem jednoho krásného večera /L'Armoire

à glace un beau soir/, je šarmantní skeč. V jeho prologu se seznamujeme s několika fantastickými postavami. Voják potkává nahou ženu, presidenta republiky doprovází černošský generál, siamská dvojčata žádají presidenta o dovolení, aby se každé mohlo zvlášť provdat. Kolem projíždí na tříkolce muž, který má tak dlouhý nos, že si ho musí při mluvení nadzvedávat. Člen surrealistického kroužku Theodor Fraenkel představuje divákům vílu. Vlastní hra začíná rodinnou scénou: manžel přichází domů, jeho žena pohlíží nervózně na skříň a prosí, aby se ke skříni nepřibližoval; tím dá zřetelně na jevo, že v ní ukrývá milence. Napjaté situace a žárlivost vytvoří atmosféru sexuálního vzrušení a pár odchází do vedlejšího pokoje. Po výmluvně dlouhé přestávce se ne-dbale ustrojený manžel vrací a otevírá skříň. Vychází z ní průvod fantastických postav z prologu. President republiky k tomu zpívá nesmyslnou píseň.

U zdi /Au pied du mur/, druhá hra z Prostopášnosti, používá stejné metody - zcela konvenční děj je proložen surrealistickými mezihrami. Zápletka je až směšně romantická. Mladý muž, jehož opustila milénka, se uchýlí do venkovského hotelu a tam nutí pokojskou, aby mu na důkaz lásky k němu spáchala sebevraždu. Ve druhém jednání bloudí Frédéric, hrdina dramatu, se svou milenkou v Alpách a nakonec se ocitá tváří v tvář vypravěči, svému dvojníkovému ani víly, ani pařížští dělníci v kombinézách nemohou zakrýt skutečnost, že jde v podstatě o romantické drama Mussetova nebo Hugova stylu. Vší Aragonovou moderností totiž proniká tradicionalismus, který se později projevil také v jeho znamenitých básních válečných a rozsáhlých románech sociálních.

Aragon a Breton napsali společně hru Poklad jezuitů / Le Trésor des Jésuites/. Po Aragonově rozchodu se surrealismem se však od ní oba distancovali, a proto již znovu nevyšla. Jde v podstatě o parodii na tehdy populární dobrodružné němé filmy. Nejpozoruhodnějším rysem této hry je, že předpověděla druhou světovou válku více než deset let před jejím vznikem. Potvrzuje to Bretonovo tvrzení, že surrealistická metoda automatického psaní probouzí pro-rocké a jasnovidné síly.

Větší význam než dramatická produkce vzniklá v rámci surrealistického hnutí měla díla, která někteří surrealisté napsali poté, co se s ním rozešli nebo z něj byli vyloučeni. Herec a režisér Antonín Artaud /1896-1948/, jeden z největších surrealistických básníků, který významně ovlivnil moderní francouzské divadlo, a Roger Vitrac /1899-1952/, nejschopnější surrealistický dramatik, byli Bretonem ze surrealistického kroužku vyloučeni, poněvadž natolik podlehli svým nedůstojným komerčním instinktům, že chtěli hrát surrealistické hry v profesionálním divadle. Když koncem roku 1926 Breton Artauda a Vitracu zavrhl, založili spolu riskantní podnik, jemuž dali jméno divadlo Alfreda Jarryho /Théâtre Alfred Jarry/. Zahajovací představení se konalo 1. června 1927. Na programu byla Artaudova jednoaktovka Zkažený žaludek a neb Pomatená matka /Ventre brûlé ou La mère folle/ a Vitracovo Tajemství lásky /Les Mystères de l'Amour/.

Tajemství lásky / o dvou jednáních a pěti scénách/ je pravděpodobně nejzávažnějším pokusem o skutečně surrealistickou hru. Lze ji také považovat za příklad automatického psaní, poněvadž její převážnou část tvoří něžné a sa-

distické fantazie dvou milenců. Na konci první scény vystupuje sám autor. Chtěl se zastřelit a je tedy zbrocen krví, ale otrásá se nezkroutným smíchem. Na konci hry přichází na scénu znovu a těší se nejlepšímu zdraví. Vystupuje tu také Lloyd George a Mussolini. Do zvláště nepříznivého světla je postaven Lloyd George, neboť uřezává lidem pilou hlavy a mrtvoly se snaží ukryt. Dekorace jsou inspirovány surrealistickými obrazy, a tak např. čtvrtá scéna představuje zároveň nádraží, jídelní vůz, mořské pobřeží, hotelovou halu, obchod s látkami a náměstí venkovského města. Minulost, přítomnost a budoucnost se prolínají jako ve snu a podobně splývá skutečné s možným. Přece však jsou v tomto chaosu místa pozoruhodné básnické přesvědčivosti. V dialogu, který vede hrdina Patrice s autorem, se hovoří o základním problému absurdního dramatu :

Autor : Všechno znemožňují vaše slova, příteli.

Patrice : Tak dělejte divadlo beze slov.

Autor : Ale pane, copak jsem chtěl někdy dělat něco jiného ?

Patrice : Zajisté, vložil jste mi do úst slova lásky.

Autor : Měl jste je vyplivnout.

Patrice : Snažil jsem se o to, ale proměnila se ve výstřely a závratě.

Autor : Za to nemohu. Takový je život . 69/

Druhá Vitracova surrealistická hra Viktor neboli Děti u moci /Victor, ou Les enfants au pouvoir/ měla premiéru 24. prosince 1924 a režíroval ji Artaud. Opouští chaos čistého automatizmu a používá metod fraškovité a fantastické salonní komedie, s níž se později setkáváme u Ionesca. Viktor je devět let star, měří 2,13 m a má inteligenci jako dospělý. On a jeho šestiletá přítelkyně Ester jsou jediní rozumní lidé v pomatené rodině. Viktorův otec má poměr s Esterinou matkou. Děti však oba milence zkompromitují a Esterin otec se oběsí. Ve hře vystupuje také žena úchvatné krásy, leč zoufale neschopná ovládat se při nadýmání. Hra končí tím, že Viktor v den svých devátých narozenin umírá na mrtvici, jeho rodiče spáchají sebevraždu a služka k tomu poznamenává : "Ale vždyť je to divadlo !" /"Mais c'est un drame !" / 70/

Viktor v mnohém směru předjímá Ionesca. Jeden herec v něm předčítá skutečné úryvky z Le Matin z 12. září 1909, čímž paroduje banální řeč přeplněnou slovními klíši ; stejně jako později u Ionesca je hra směsicí zparodovaného tradičního divadla a čisté absurdity. Vitracově hře však chybí onen smysl pro formu a poezii, který do Ionescova třeštění vnáší metodu a zároveň kouzlo. Vitrac nedokázal z těchto prvků vytvořit harmonickou jednotu, a tak se u něj zlé sny mísí se studentskou legrací. Viktor byl v Paříži znovu úspěšně uveden v roce 1962 / režíroval ji Anouilh /. Ionescův úspěch mu uvolnil cestu.

V pozdějších hrách se Vitrac vrací k tradičnímu dramatu, některé však stále nesou stopy jeho surrealistického období. Dokonce i tak společenská a politická hra jako Rána u Trafalgaru / Le Coup de Trafalgar /, obraz pařížské společnosti před první světovou válkou, během ní a po ní / premiéru měla v roce 1934 /, nese stopy ztřeštěného humoru, a Vlkodlak / Le Loup-garou /, komedie odehrávající se v elegantním ústavu pro choromyslné, prozrazuje surrealistickou školu autorovu technikou dialogů, jež mezi sebou vedou blázní.

Vitracovy surrealistické hry inscenoval Antonin Artaud, který také napsal několik pozoruhodných dramatických skečů. Největší význam pro absurdní divadlo však mají jeho teoretické práce a režijní experimenty. Artaud patřil k mimořádným jevům své doby, neboť byl hercem, režisérem, prorokem, rouhačem, světlem, šilencem a velkým básníkem v jedné osobě. Jeho fantazie snad přesahovala skutečné pracovní výsledky, ale jeho vize divadla magické krásy a mytické síly mocně působí až dodnes. Artaud pracoval již pod vedením Dullinovým a působil jako režisér v krátkém období existence Divadla Alfreda Jarryho. Jeho revoluční koncepce divadla však vykrytalizovala teprve po roce 1931, tedy poté, co na Koloniální výstavě viděl taneční soubor z Bali. Svě ideje vyslovil v několika vášnivých manifestech, které byly později sebrány a publikovány pod názvem Divadlo a jeho dvojník /Le Théâtre et son double, 1938/.

Chaos doby je podle něj důsledkem "přerušení vztahu mezi věcmi a slovy, mezi ideami a jejich znaky."^{71/} Odmítá psychologické a dějové drama a říká: "... mně osobně se hnusí ty hlavní myšlenky."^{72/} Volá po návratu k mýtu a magii, po nemilosrdném odhalování nehlubších vnitřních konfliktů člověka, po "krutém divadle". "Všechno, co se děje, je kruté. Na této myšlence extrémního, do krajnosti vyhnánoho dění se musí divadlo obnovit."^{73/} Poetické, magické divadlo dá divákovi pocit osvobození, poněvadž jej postává před pravdivý obraz jeho vnitřních konfliktů. Divadlo "nám ukazuje všechny konflikty, které v nás dřímají, dává jim jméno a my je vítáme jako symboly. Ano, před našimi očima se odehrává boj symbolů, neboť není divadla, jestliže nezačíná tím, co je ve skutečnosti nemožné, jestliže poezie scény neuvádí v život konkretizované symboly."^{74/}

Z čehož plyne rozhodné odmítnutí realismu a posléze požadavek divadla promítajícího na jeviště kolektivní archetypy : "Divadlo se znovu stane sebou samým jen tehdy, ... až divákovi poskytne pravdivý obraz snů, z nichž se uvolňují jeho zločinecké sklony a erotické pudy, jeho primitivismus, jeho chiméry a utopické představy o životě a věcech, ba dokonce i jeho kanibalismus, a to nikoliv na úrovni předpokládané a iluzorní, nýbrž na úrovni vnitřní. Jinými slovy, divadlo musí za každou cenu vycházet z toho, že jeho poslání není zachycovat jen všechny aspekty objektivního, vnějšího světa, nýbrž také svět vnitřní, tzn. člověka v metafyzické perspektivě."^{75/}

Pod silným dojmem, kterým na něj zapůsobila subtilní a magická poezie balijských tanců, Artaud požadoval obnovení jazyka gest a pohybů, přidělení úlohy neživým věcem a potlačení dialogu /" který vlastně nepatří na jeviště, nýbrž do knihy"^{76/}. Poukazoval na varieté, bratry Marxovy a balijské tanečnický a žádal také pro divadlo adekvátní výrazový prostředek, jímž má být jazyk daný postavami, osvětlením, pohybem a gesty, tedy jazyk beze slov: "Oblasti divadla není skutečnost psychologická, nýbrž skutečnost plastická a fyzická ... A nejde jen o to, zda fyzický jazyk divadla je schopen stejné psychologické výpovědi jako jazyk slov, zda je s to vyjádřit city a vášně stejně jako slova. Otázkou naopak je, zda v rámci rozumového myšlení neexistují situace, které se nedají pojmout do slov a které lze gesty a vším tím, co patří k prostorovému jazyku, vyjádřit lépe."^{77/}

Divadlo musí usilovat o vyjádření toho, co nelze říci slovy." Nejde o potlačení jazyka v divadle, nýbrž o změnu jeho poslání, a především o omezení jeho úlohy." 78/

"Za poezií textu existuje poezie sama, bez tvaru a bez textu ..." 79/ "Vycházím totiž z předpokladu, že slova neříkají vše a že svou povahou, svým pevně vymezeným, fixním charakterem myšlení brzdí a ochromují, místo aby umožňovala a podporovala jeho rozvoj... Vedle mluveného jazyka existuje jazyk jiný a jeho starou magii, jeho kouzelnou moc se snažím obnovit ..." 80/

Tím Artaud již na počátku třicátých let teoreticky vyjádřil základní tendence absurdního divadla. Neměl však příležitost své ideje realizovat jako dramatik a režisér. Jediná příležitost se mu naskytla v roce 1935, kdy našel spoluprácký pro svůj plán založit Kruté divadlo /Théâtre de la Cruauté/. Artaud pro ně adaptoval ukrutný příběh rodiny Cenci, z nějž Stendhal vylákal povídku a Shelley tragédii. Přestože jednotlivé pasáže hry byly výtečné, představení skončilo neúspěchem. Úlohu hraběte Cenciho hrál sám Artaud. Text přednášel rituálním zpěvem, který sice byl zajímavý, ale publikum nepřesvědčil. Po uměleckém fiasku následovaly potíže finanční, které Artauda uvrhly do těžké bídy, způsobily jeho soufalství a posléze šílenství. Při představení Cenciů byl asistentem režie tehdy pětadvacetiletý Jean-Louis Barrault. Stejnou funkci zastával Roger Blin, jeden z nejvýznamnějších režisérů absurdního divadla, který hrál najatého vraha.

Tím, že zahájil svou hereckou kariéru v Théâtre de l'Oeuvre za vedení Lugné-Poë, že znal Gémiera, prvního představitele Ubu, a dokonce s ním i hrál, že spolupracoval na pařížské premiéře Gollova Metuzaléma v roce 1924 a po čas své duševní choroby byl podporován Adamovem, stal se Artaud spojovacím článkem mezi průkopníky a současnými představiteli absurdního divadla. Na první pohled skončily jeho snahy naprostým nezdarem a pádem, v jistém smyslu však přece zvítězil.

Jiným významným básníkem surrealistické školy byl Robert Desnos /1900 - 1945/. Psal elegické básně a nesmyslné verše, zaznamenával křehké a hrůzné sny a je autorem surrealistických scénářů, které nikdy nebyly zfilmovány. Jediným jeho dramatickým dílem je Hvězdné náměstí /La Place de l'Étoile/. Napsal je v roce 1944 a krátce před svým zatčením a deportací v roce 1924 je přepracoval. Tiskem vyšlo teprve po jeho tragické smrti v koncentračním táboře v Terezíně, kde byl po uzavření příměří nalezen v posledním tažení.

Název La Place de l'Étoile je slovní hříčka. Nevztahuje se k památnému místu Paříže, nýbrž k mořské hvězdici, která je básnickým symbolem snů a tužeb Maxima, hrdiny dramatu. Známí Maxima prosí, aby jim svou hvězdu dal, ale on odmítá. V zápětí poté, co jí věnuje své milované, přichází policista a přináší mu hvězdu zpět. Našel ji pod jeho oknem na ulici. Pak přicházejí děti a další lidé a přinášejí Maximovi nové hvězdy. Dvanáct číšníků přichází s dvanácti hvězdami na stříbrných podnosech a na ulicích města je tolik hvězd, že se v nich dá sotva chodit.

Hvězdné náměstí /La Place de l'Étoile/ je zároveň romantickým milostným příběhem Maxima a dvou žen, Fabricie a Athenaidy. Svou snovou atmosférou a dialogy barových pijáků, kteří plní úlohu řeckého chóru, však tato hra připomíná absurdní divadlo. Desnos dal hře ponázev "antibáseň", čímž předjel Ionescova "antihry".

Protitradiční tendence v divadle a vliv průkopníků abstraktního umění v malířství a sochařství byly tak mocné, že se o prolomení konvencí naturalistického divadla usilovalo i mimo rámec surrealistického hnutí. Jean Cocteau experimentoval např. s divadlem čistého pohybu a jeho Přehlídka /Parade/, k níž pořídil Picasso výpravu, Satie /rozený mistr černého humoru/ hudbu a kterou v roce 1917 předvedl Ďagilevův Ruský balet, znamená návrat k technice cirkusu a varieté. Cocteau Vůl na střeše /Le Boeuf sur le Toit, 1920/ se hrál se spoluúčasti slavných varietních umělců, např. třech Fratellini. Dekorace navrhl Dufy a hudbu složil Milhaud. Svatebčané na Eiffelce /Les Mariés de la Tour Eiffel, 1921/ jsou pantomimou s baletními vločkami, jejíž slovní doprovod pronášejí herci přestrojení za mamuti fonografy.

Většina pozdějších děl Cocteauových kolísá sice mezi sentimentálním romantismem a čistým humorem, všechna jsou však poznamenána autorovým zájmem o základní otázky abstraktního, snového divadla. Nejzřetelněji se to projevuje v jeho nezvyklých poetických filmech, např. Krev básníka /Le Sang d'un Poète/, Kráska a zvíře /La Belle et la Bête/, Orfeus /Orphée/, v němž je velmi zdařile zobrazena říše mrtvých, a Orfeova závěť /Testament d'Orphée/. O Cocteauově hravosti a barokních zálibách se zmiňuje pochvalně Ionesco :

"Cocteauovi se tuším vytýkalo, že se vážných problémů jen dotýká. Podle mého názoru tomu tak není. Ukazuje je v měsíčních, čarovných dekoracích. Vytýkal se mu nečistý styl a pohádkovost jeho lepenkových dekorací. Ale ty jeho konfety, hady a barokní jarmareční sfingy mám já právě rád. Je-li všechno jen přelud, je-li život pouhým jarmarkem, proč by přitom neměly být také sfingy a nějaká slavnost? Nic nemůže vyjádřit lépe nejistotu, křehkou krásu a pomíjivost než tyto improvizované a náhodné slavnosti." 81/

Ionescovy útoky na měšťáckou rodinu předjímá hra Pelikáni /Les Péllicans, 1921/ předčasně dospělého génia Raymonda Radigueta /1903-1923/. Vznikla v Cocteauově okruhu a její dvě krátká jednání nás seznamují s rodinou Pelikánů, kteří se všemi silami snaží vykonat něco velkého, aby se jejich jméno stalo slavným a ztratilo nádech směšnosti. Paní domu přináší na scénu na zádech její učitel plavání. Učitel sice plavat neumí, ale má poměr s paní Pelikánovou. Syn se chce stát jockeyem a dcera si chce vzít život. Získá však přitom cenu v bruslení na zamrzlé Seině. Na závěr se všichni Pelikánové shromáždí na jevišti a vytvářejí groteskní rodinnou scénu.

Přibližně ve stejné době psal křehké a téměř surrealistické hry Armand Salacrou, který se později stal předním dramatikem robustního realistického stylu. Jsou však vhodně spíše ke čtení než ke hraní. Většinou se bohužel ztratily. Dochovalo se jen Třicet hrobů Jidášových /Les Trente Tombes de Judas/ a Cirkusový příběh /Historie de Cirque/. Obě tyto krátké hříčky byly před nedáv-

nem vydány znovu.^{82/} Jejich děj se odehrává v tanečním sále a v cirkuse ; spojují tradiční klauniádu se snem : z pomerančů prýští krev, před našima očima vyrůstají cizokrajné rostliny a cirkusová plachta se rozplyne, aby láskou ochrný mladík mohl zemřít ve sněhové bouři.

Roku 1924 napsali René Daumal /1908-1944/ a Roger Gilbert-Lacomte /1907-1943/ - oba tehdy ještě chodili do školy - několik dramatických miniatur v duchu A. Jarryho. Vyšly pod patronátem Collège de Pataphysique pod názvem Petit Théâtre. Jsou to půvabné nesmyslné hry, hrát se ovšem nedají při nejlepší vůli. Z obou autorů se později stali znamenití básníci. Daumal sašel ve svých průzkumech temných oblastí lidského ducha tak daleko, že se pokoušel o kontrolovanou sebevraždu. Ve snaze proniknout do mesních oblastí života vdechoval jedovaté výpary. Je považován za jednoho z nejdůležitějších pokračovatelů Jarryho a o jeho památku pečuje Collège de Pataphysique.

Z patafyzikálních hrdinů byl jistě nejvýznamnější dramatikem nesmyslu Julien Torma /1902-1933/, tulák a prokletý básník, který nechal naprosto bezstarostně uplynout svůj život a zmizel v rakouských Alpách. Opustil jednoho dne hotel a už se nevrátil. Torma pohrdal surrealisty, poněvadž dychtili po publicitě a vystavovali na odiv své já. Napsal několik výborných nesmyslných her : Odřezky /Coupures/, "tragedii o 9 obrazech", jednoaktovku Lauma Lamer /vyšla ještě za jeho života nákladem 200 výtisků/ a Le Bétrou, která je považována za jeho nejvýznamnější hru a byla vydána Collège de Pataphysique.

Nejpozoruhodnějším prvkem Odřezků je postava, která uděluje všechny režijní pokyny. Je totiž znázorněna jako bůh určující děj podle libovůle. Jmenuje se Osmur a představuje zřejmě absurdní osud. Po ukončení hry je Osmur vyvezen na plošince opatřené kolečky na jeviště. Přitom se ukáže, že jde o pouhý stroj. Děj, který je řízen libovolně automatickým mechanismem, nemůže tedy mít smysl a zobrazuje jen násilné a erotické scény. Lauma Lamer je nesmyslná hra z námořního prostředí. Ve hře Le Bétrou / má 4 jednání očíslované pozpátku od -3 do 0/ je hlavní postavou podivná bytost, která svým nespočetným ženám nahání strach. Vyjadřuje se nearticulovanými zvuky, jejichž vykladačem je astronom. Na konci druhého jednání /tj. -2. jednání/ usmrtí Bétrou všechny ostatní postavy. V dalším jednání /-1/ procitnou opět k životu a jsou usmrceny znovu. V posledním jednání /0/ zase ožijí a tropí povyk. Všechno, co se stalo, se vzájemně ruší a končí tam, kde končit má - nulou. Ve hře existuje také moment napětí. Bétrou dostává jazykové lekce a dosáhne schopnosti napodobovat zvířecí zvuky. Jeho moc se tím však oslabuje. Dává se na úprk a hra končí chaosem. Učení patafyzikální vydavatelé píší: "Jádrem hry je ve všem vládnoucí psychologická paralýza a všemohoucí 'fraseologie' nebo, chcete-li, slovní materiál, skutečný představitel osudu."^{83/} Což je totéž jako osudová moc jazyka v nesmyslných básních Lewise Carrola, Edwarda Leara a Christiana Morgensterna.

Své myšlenky Torma uložil do útlého svazáčku aforismů nazvaného Euphorismes /1926/. V exempláři této pozoruhodné knihy, který je uložen v paříž-

1111-5341

ské Národní knihovně, je vepsáno věnování Maru Jacobovi : "Kdyby existoval bůh, nemohl bys ho vymyslet !" Některé aforismy se zabývají etikou homosexuality, jiné vyjadřují autorův odmítavý postoj vůči jazyku : "Když se mluví, páchne to společností."^{84/} nebo ještě drastičtější : " ... vyjadřovat se ... už to slovo v době obsahuje skatologicko-sociální nutkání a zároveň je povyšuje na vzor jazykového projevu", takže se jazyk stává skutečnou "kaka-fonií."^{85/} Odtud pramení také Tormovo úsilí "vrátit myšlení základní a nemyslitelnou dvojsmyslnost, která je skutečností samou, vykostit jazyk a opustit literaturu."^{86/}

Torma, který znal Daumala a Desnosa a dopisoval si s nimi, byl spisovatelem příliš esoterickým, aby mohl působit na někoho jiného než na spisovatele, a nebude se asi nikdy číst mimo okruh nadšenců pro básnický nesmysl. Známý ani být nechtěl, ba nechtěl ani, aby ho někdo bral vážně : "Nejsem ani literát, ani básník a nechci vzbuzovat zájem. Bavím se... Pouhé poznání tragického mlčení je pro mne příliš. Vyznání činiti nemusím. Děláám cokoliiv, stejně jako jsem spáchal tyto verše - jen tak."^{87/} Torma patřil k nevelkému množství mužů lidí, kteří měli odvahu vyvodit z poznání absurdity lidské existence logické důsledky. Nebral nic vážně, nejméně sebe sama. Jeho náhodná smrt ukazuje, že tento postoj nebyl jen pózou, předpokládáme-li ovšem, že skutečně žil. Neboť i o tom jsou pochybnosti. V Paříži koluje pověst, že Torma je pouze patafyziky vymyšlený vzor ideálního básníka.

Stejně zvláštní a excentrickou postavou byl Raymond Roussel /1877-1933/, který moderní literaturu svým způsobem také silně ovlivnil. Byl nesmírně bohatý a procestoval celý svět, aniž se obtěžoval zjišťováním, jak vypadá. Když přijel do Pekingu, projel jednou městem a pak se zavřel v hotelovém pokoji. A když loď, kterou cestoval, kotvila jednou na Tahiti, sdržoval se po celý čas ve své kabině a nepodíval se ani z okna. Podobným způsobem se snažil vyloučit skutečný svět i ze svého díla. Vycházel přitom jako Torma nebo básníci nesmyslu z logiky asonancí a slovních asociací.

Některé Rousselovy romány jsou konstruovány na principu dvou zvukově podobných, ale významově odlišných "základních vět". Jednou z nich kniha začíná, druhou končí. Tyto dvě věty se autor snaží propojit větami, jejichž nepřerušovaný proud se posouvá čistě slovní logikou -logikou metafor, slovních hřídek, homonym, asociací a anagramů. O stejnou logiku se opírají hry Hvězda na čele L'Étoile au front, 1924/ a Sluneční prach /La Poussière de soleils, 1926/.

Tyto dlouhé a komplikované hry se hrály na náklad autora a vynesly mu živé posměšky. Patří ovšem k nejméně dramatickým hrám, jaké kdy byly napsány. Skládají se většinou z řetězců nanejvýš složitých a fantastických příběhů, které si jednající osoby vzájemně vyprávějí značně statickým a vyumělkovaným jazykem. Rousselova dramata jsou podstatně "epičtější" než divadlo Brechtovo a nesrovnatelně "antidivadelnější" než všechno, co kdy napsal Ionesco. Neuvěřitelně fantastické nápady Rousselovy a nepředstíraný primitivismus z něj činí divadelního Celníka Rousseaua a dávají jeho dílu téměř hypnotickou moc. Tyto Rousselovy vlastnosti také způsobily, že se stal idolem surrealistů a patafyziků. 14. července 1933 spáchal v Palermu sebevraždu.

1111-5341

Těsné vztahy mezi avantgardními malíři a sochaři a avantgardními básníky a dramatiky začínají již u Apollinaira a surrealistů. Beckett napsal zasvěcenou studii a abstraktním malíři Bram Van Velde.⁸⁸ Ionesco udržuje přátelské styky s Maxem Ernstem a Dubuffetem. Vliv předních moderních malířů se zřetelně obráží v imanigačním světě a dekoracích absurdního divadla /srv. např. děvče se třemi nosy v Ionescově Kubovi /.

O avantgardní básně nebo dramata se pokoušela také celá řada současných malířů a sochařů. Zmiňovali jsme se už o dadaistické hře Kokoschkově, po níž následovaly další dramatické experimenty. Nelze opomenout ani hry významného expresionistického sochaře Ernesta Barlacha /1870-1938/, které v mnohém předjaly snové a mytické prvky absurdního divadla. Picasso napsal dvě avantgardní hry, a to Jak se přání chytá za ocas /Le Désir attrapé par la queue, 1941/ a Čtyři děvčátka /Les Quatre Petites Filles, 1952 - dosud neuveřejněno/.

Veřejné čtení první Picassovy hry se konalo 19. března 1944. Režiroval je Albert Camus a účinkovali při něm Simona de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Michel Leiris, Raymond Queneau a jiní významní umělci a spisovatelé. Neobvyklostí jednajících osob připomíná hra Tzarovo Plynové srdce /vystupují v ní např. nohy bez trupu, z nichž některé si stěžují na oznoženiny/. Děj je skrovný. Zobrazuje válečné útrapy, zimu a hlad. Svým šibeničním humorem říká hra totéž, co byřekly Picassovy obrazy, kdyby na okamžik ožily a mohly mluvit. Drama se vyznačuje hravostí a smyslovou bezprostředností pro Picassa charakteristickou.

Totéž platí o Čtyřech děvčátkách, o nichž hovoří Roland Penrose v Picassově životopise. Jejich scénosled je takový: "Přichází obrovský okřídlený kůň, na hlavě mu sedí sova, táhne za sebou vlastní vnitřnosti a je celý obklopen křídly. Postojí chvíli před děvčátkem a zmizí v kulisách na druhé straně scény."⁸⁹

V odmítavém postoji k diskurzivním a epickým prvkům a v pojetí básnického obrazu jako konkrétního výrazu vědomé i podvědomé vnitřní skutečnosti a archetypů, z nichž tato skutečnost vychází, se moderní malířství s absurdním divadlem shoduje.

Ve Španělsku, ve vlasti Picassově a Goyově, v zemi alegorických autos sacramentales a barokního básnictví Quevedova a Góngorova, nacházíme literární paralely k některým surrealistickým tendencím v díle dvou významných dramatiků.

Ramón del Valle-Inclán /1866-1936/, velký romanopisec a dramatik za hranicemi Španělska téměř neznámý, vypracoval ve dvacátých letech dramatický útvar, kterému dal název esperpento /groteska/. Chápe svět jako sídlo tragikomických a mechanických loutek. Podle Valle-Inclána se může umělec dívat na svět ze třech různých hledisek. Může k němu vzhlízet, jako by před ním klečel na kolenou, a naplněn úctou pak bude podávat idealizovaný obraz skutečnosti. Nebo na něj může pohlížet, jako by s ním byl na stejné úrovni, a bude jej vidět realisticky. A konečně se může na svět dívat shora a z tohoto nadhledu se mu bude zdát směšný a absurdní, neboť ho bude vnímat stejnými

očima jako mrtvý. Valle-Inclánovy esperpentos, především Slavnost mrtvého /Las galas del defunto/ a Parohy dona Friolery /Los cuernos de Don Friolera/ z doby kolem roku 1925, jsou krutými karikaturami života, v nichž hloupí a směšní manželé pronásledují zruďné a ohyzděné milovníky. Společenské mravy a zvyky se mu jeví stejně bezduše a nelidsky jako šílené a nesmyslné stroje. Valle-Inclán silně ovlivnil příslušníka mladší generace absurdních dramatiků Arrabala.

Přívětivější a poetičtější vlivy francouzských surrealistů prozrazují některé hry Federica Garcia Lorcy. Vznikly dříve než jeho velké realistické tragédie, a jsou tedy méně známé. Patří k nim kouzelné scény Třech menších her /Teatro breve, 1928/. Jedna z nich, Procházka Bustera Keatona /El paseo de Buster Keaton/, je inspirována americkým němým filmem /podobně jako Gollova Chaplináda /. Loutková hra Malý retábl dona Christóbala /Retablillo de Don Christobal, 1931 / připomíná svými šarmantními klauniádami a svou dobromyslností andaluské lidové divadlo. Hra o čase Až uplyne pět let /Así que pasen cinco años, 1931/ je psána novým jazykem a pohybuje se na úrovni surrealismu intelektuálního. V bezprostřední blízkosti absurdního divadla se nacházejí dvě scény nedokončené hry Publikum /El publico, 1933/. Platí to zejména o první scéně, v níž se římský císař setkává se dvěma nadpřirozenými bytostmi. Jedna z nich je ukryta do vinného listí a druhá do zlatých zvonků.

Angloamerické divadlo ovlivnil dadaismus a surrealismus jen nepatrně. Gertruda Steinová nazvala sice některá svá díla "hrami", ve skutečnosti však jde o krátké abstraktní básně v próze, jejichž jednotlivé věty nebo odstavce jsou označeny jako "1. jednání", "2. jednání" atd. Rovněž Čtyři svatí o třech jednáních /Four Saints in Three Acts/ jsou vlastně abstraktní básně v próze s více nebo méně výraznými prvky "čistého divadla", třebaže byli úspěšně uvedeni jako balet v choreografii Frederica Ashtona a s hudbou Virgila Thompsona. Na konci svého života napsala Gertruda Steinová hru s dějem a dialogy nazvanou Ano je pro velmi mladého muže /Yes is for a Very Young Man/. Je to dílo pozoruhodné, ale v podstatě tradiční. Pojednává o francouzském hnutí odporu a o tajné lásce Američanky k mladému francouzskému odbojovému pracovníku. Hra je napsána stylem pro Steinovou charakteristickým.

Za raný příklad absurdního divadla /alespoň pokud se týká její střední části s groteskně nesmyslným pohledem na život v Bílém domě / lze do jisté míry považovat hru Zelenina /The Vegetable/ Francise Scotta Fitzgeralda. Byla uvedena v listopadu 1922 a beznadějně propadla. Satirické scény hry jsou však náležitě motivovány v prvním jednání. Hrdina Jerry Frost se v něm opije pašovaným alkoholem, čímž se satira předem ocitá v rovině opilého snu. Ve třetím jednání se děj zase opatrně vrací na zem. Pokus o prolomení naturalistické konvence se Fitzgeraldovi nezdařil, neboť jeho drama zůstává pevně zakotveno v naturalismu.

E.E. Cummings se tomuto úskalí vyhnul. Jeho hra On /Him, 1927/, která je mnohem ucelenější než většina tehdejších surrealistických her francouzských, patří proto k nejlepším surrealistickým dramatům. Ve sledu jarmarečních scén a fantastických příhod popisuje hra duchovní Odysseu dvo mladých lidí, muže a ženy. Bystře ji interpretoval Eric Bentley tím, že její děj chápe jako fanta-

zie hrdinky Já /Me/, "která v narkóze očekává zrození svého dítěte". 90/

Děj hry se tedy pohybuje kolem příběhu Me a Him /tj. Já a On/, "mladého amerického páru hledajícího skutečnost." Do tohoto pojetí vhodně zapadají su-dičky používající nesmyslného jazyka, vaudevillové scény s jarmarečním pokřikem a překupníky, parodie na gangsterské filmy a lidové balady i obrazy Američanů v Evropě a Mussoliniho Itálie. Bentley cituje také Cummingsův Rozhovor autora s publikem, v němž autor říká :

" ... sloveso "žít" má, pokud vás to zajímá, dvojí rod : činný - konat a trpný - snít. Někteří se domnívají, že konání je jen způsob snění. Jiní zase objevili / v zrcadle obklopeném zrcadly / něco, co je trvalejší než mlčení a sladší než pád - třetí rod slovesa "žít". Znamená věřit v sebe sama a nic nechtít, jen být." 91/

Tato myšlenka je věrným vyjádřením filosofie absurdního divadla, které se dívá na svět jako na zrcadlový sál, divadla, v němž skutečnost pozvolna přechází ve fantazii.

Absurdní divadlo má tedy bohatou a mnohotvárnou tradici. Skutečně nový je na něm pouze nezvyklý způsob, jímž spojuje různé myšlenkové proudy a literární postupy. Nová je především skutečnost, že tyto proudy a postupy našly poprvé odezvu u širokého publika. To ovšem není charakteristickým znakem absurdního divadla, nýbrž spíše naší epochy. Surrealismus postrádal vlastnosti nutné k vytvoření opravdového surrealistického dramatu. Jeho neúspěch však byl dán také reakcí publika, které nepociťovalo skutečnou potřebu nové divadelní formy, a nezájmem a nedostatečnou vytrvalostí autorů. Avantgarda dvacátých a třicátých let přešla svou dobu. Čas jí však dohnal a divadlo Jarryho a Cummingsa své diváky našlo.

Smysl absurdity

Když Nietzscheův Zarathušta sestoupil s hor, aby kázal lidem, potkal v lese svatého poustevníka. Stařec ho vyběhl, aby s ním zůstal v pustině a nechodil mezi lidmi do města. Na Zarathuštrův dotaz, jak ve své samotě tráví čas, poustevník odpověděl : "Skládám písně a zpívám je, a když písně skládám, směji se, pláči a broukám si, a tak chválím boha." Zarathušta však odmítl starcovo pozvání a šel dále : " Když pak Zarathušta osaměl, promluvil ke svému srdci takto : 'Cožpak je to možné ! Ten starý světec ve svém lese ještě neslyšel, že bůh je mrtev !' " 92/

První vydání Zarathuštry vyšlo v roce 1883. Počet těch, pro něž je bůh mrtev, od dob Nietzscheových podstatně vzrostl a nadto lidstvo mezitím učinilo trpkou zkušenost, jak ošidné a škodlivé jsou mnohá laciná a vulgární náhražky boha. A tak po dvou hrůzných válkách existuje dnes stále více lidí, kteří se chtějí vyrovnat se Zarathuštrůvým poselstvím a jeho důsledky a hledají prostředek, který by jim dal sílu důstojně čelit vesmíru zbavenému středu a bez poznatelného smyslu, vesmíru postrádajícímu obecně uznávaný jednotící princip, vesmíru fragmentárnímu, rozpojenému, nesmyslnému, jedním slovem absurdnímu. Absurdní divadlo je výrazem tohoto hledání, neboť se s odvahou vyrovnává se skutečností, že člověka, který již nenalézá ve světě řídicí princip a smysl, nemohou uspokojit ani umělecké formy opírající se o neplatná měřítka a pojmy. A tyto formy neplatí, vycházejí-li z předpokladu, že existuje předem daný komplex jistot o poslání člověka na světě, z něhož se nejvyšší hodnoty a pevná pravidla lidského jednání dají odvodit.

Vyjadřuje-li absurdní divadlo tragické poznání ztráty všech jistot, stává se paradoxně symptomem tendencí, které lze nazvat náboženským hledáním naší doby. Svým nesmělým a plachým usilováním o smích, pláč a ticho však nechce chválit boha /jehož jméno podle Adamova ztratilo častým používáním svůj obsah natolik, že pozbylo smyslu/, nýbrž vyjádřit nevyslovitelné. Je pokusem připomenout člověku základní skutečnosti jeho bytí, vrátit mu ztracený úžas před vesmírem, probudit v něm pocit úzkosti a vyburcovat ho z triviální, mechanické a samolibé existence, jíž chybí ona důstojnost, která vyplývá z pravého vědomí skutečnosti. Neboť bůh je mrtev. A je mrtev především pro davového člověka, žijícího ze dne na den bez onoho vztahu k základním skutečnostem a tajemstvím lidské existence, s nimiž ho dříve udržoval v živém styku náboženský rituál. Jako náboženský člověk byl jednotlivec článkem skutečné společenosti, dnes je atomem v atomizované společnosti.

Absurdní divadlo konfrontuje člověka se základními skutečnostmi jeho existence a podílí se tím na neúnavném úsilí všech skutečných umělců naší doby zbořit v člověku onu zeď samolibosti a automatismu, která mu brání uvědomit si svou vlastní situaci. Samo o sobě sleduje absurdní divadlo dvojí účel a ukazuje publiku dvojí absurditu.

Na jedné straně bičuje svou satirou groteskní směšnost života postrádajícího pravé vědomí skutečnosti. Absurdní dramatik si uvědomuje prohnitost a ne-

smyslnost polovičatého, mechanického života. Cítí, že "z lidí vychází něco nelidského", jak píše Camus v Mýtu o Sisyfovi: "Ve chvílích jasnozřivosti vidíme jak jejich mechanické počínání a smyslu postrádající němohra činí vše kolem nich pošetilým. Někdo telefonuje za skleněnou přepážkou; nevíme, co říká, vidíme však jeho nesmyslnou mimiku a tážeme se, proč žije. Ten pocit stísněnosti před lidskou nelidskostí, ten nečekaný pád před obrazem nás samých, ten 'hnuš', jak tomu říká jeden současný spisovatel, to je také absurdita."^{93/}

Zkušenost, o níž jsme výše hovořili, vyjadřuje Ionesco v Plešaté zpěvačce /La Cantatrice chauve/ a Židlích /Les Chaises/, zpracovává ji Adamov v Parodii /La Parodie/ a N.F. Simpson ve hře Ozývající se zvonění /A Resounding Tinkle/. Ve zmíněných hrách se uplatňuje satirická, parodická stránka absurdního divadla, jeho společenská kritika a jeho tendence pranýřovat falešnou a licoměrnou společnost. Toto nejsrozumitelnější, a tedy nejznámější poselství absurdního divadla ovšem zdaleka není jeho rysem nejpodstatnějším a nejvýznamnějším.

Absurdní dramatičtvo se totiž nespokojuje s pouhým zobrazováním absurdity vykořeněného života. Míří mnohem hlouběji a ukazují, jak ve světě, v němž ztráta náboženské víry připravila člověka o všechny jistoty, je absurdní sama lidská existence. Neplatí-li už ucelené soustavy hodnot a zjevení božské vůle, pak se musíme smířit s elementární, holou skutečností života. Proto jsme se v našich analýzách autorů absurdního divadla setkávali s člověkem osamoceným, stojícím mimo společenskou situaci a historickou souvislost, s člověkem nacházejícím se v elementární existenciálních situacích, vyžadujících zásadní volby. Proto jsme se setkávali s člověkem stojícím tváří v tvář času, a tedy od svého zrodu až do smrti čekajícím, např. u Becketta a Gelbera, s člověkem procházejícím před smrtí stále výš a výš u Viana, s člověkem nechávajícím se pasívně unášet u Buzzatiho, s člověkem bouřícím se proti smrti a nakonec jí podléhajícím v Ionescově Nenajatém vrahovi, s člověkem beznadějně propadnuvším iluzím a optickým klamům, které mu navždy ukryly tvář skutečnosti, u Geneta, s člověkem snažícím se definovat své postavení a nakonec poznávajícím své uvěznění v parabolách Manuela de Pedrolo, s člověkem, který si chce vytvořit skrovné útočiště proti chladu a temnotě kolem něho, např. u Pintera, s člověkem marně se snažícím pochopit mravní zákony, které přesahují jeho chápání, u Arrabala, s člověkem nenacházejícím žádného východiska z dilematu spočívajícího v tom, že činnorodé úsilí a pasívní nečinnost vedou ke stejným koncům, k nicotě a smrti, jak je tomu v raných hrách Adamovových. Proto jsme v absurdním divadle znovu a znovu potkávali člověka věčně osamocenoého, uvrženého do okovů subjektivity a neschopného přiblížit se k jiným lidem.

Zabývá-li se absurdní divadlo základními skutečnostmi lidské existence, tj. problémem života a smrti, samoty a společnosti, pak - ať to zní sebegroteskněji, sebeřivelněji a sebevíce rouhačsky - představuje návrat k původnímu, náboženskému poslání divadla. Tímto posláním bylo konfrontovat člověka se světem mýtu a realitou náboženskou. Neboť stejně jako antické tragédie, středověké mystérie a barokní alegorie, tak i absurdní divadlo ukazuje divákovi vratkou a tajemnou situaci člověka ve vesmíru.

Rozdíl spočívá jen v tom, že elementární skutečnosti zobrazené v řecké tragédii a komedii, středověkém mystériu a barokním auto sacramental tvořily součást obecně známých a všemi uznávaných metafyzických systémů, zatímco absurdní divadlo je výrazem absence těchto kosmických systémů a hodnot. Absurdní divadlo je mnohem skromnější, a proto si netroufá člověku vykládat úradky boží. Ukazuje jen, ne bez obav a ironie, jak si osamocení člověk elementární skutečnosti svého života uvědomuje, k jakému poznání dochází, když se ponoří do hlubin svého já, do svých snů, fantazií a úzkostí.

Zatímco dřívější pokusy konfrontovat člověka se základními skutečnostmi jeho existence promítaly na jeviště logicky uzavřené systémy všeobecně uznávaných pravd, pak absurdní dramatik sděluje obecnostu jen své osobní poznání situace člověka, svůj vlastní pocit bytí, své individuální vidění světa. Tyto osobní zážitky jsou tématem absurdního divadla a určují zároveň jeho formu, která se proto musí nutně lišit od realistického divadla našich dnů.

Absurdnímu divadlu nejde ani o sdělování informací, ani o zobrazování lidských problémů a osudů existujících mimo vnitřní svět autorův, nejde mu ani o hlásání tezí, ani o ideologické diskuse, a proto ani nepopisuje události, ani nezobrazuje osudy a dobrodružství jednajících osob. Je obrazem základní situace jednotlivce. Je divadlem situačním, nikoli dějovým, a používá jazyka konkrétních obrazů, nikoli jazyka důkazů a rozprav. A protože chce vyjádřit pocit života, nemůže zkoumat nebo řešit problémy jednání nebo morálky. V absurdním divadle promítá autor na jeviště svůj vlastní svět, a proto tento dramatický styl nezná ani objektivně pravděpodobné osoby. Nezobrazuje střetání protichůdných temperamentů a konflikty lidských vášní, a není tedy dramatické v obvyklém slova smyslu. Absurdní dramatik také nevypravuje příběhy, jimiž by se po způsobu Brechtova "epického" divadla dokládaly etické nebo sociální nauky. Děj absurdního divadla není vyprávěním, nýbrž jevištní kompozicí básnických obrazů. Uveďme alespoň jeden příklad: Čekání na Godota je hra dějově bohatá, její události však nejsou skloubeny v zápletkuněbo příběh, nýbrž obrazně vyjadřují Beckettovu zkušenost, že v lidském životě se ve skutečnosti nikdy nic neděje. Jako celek je hra komplexním básnickým obrazem, složitým vzorem vzájemně se doplňujících obrazů a témat, které jsou vzájemně protkány jako témata hudební skladby. Tyto obrazy a témata nechtějí vytvářet dějovou linii, o níž jde "dobře udělaným" hrám; jejich účelem je naopak zprostředkovat divákovi totální a komplexní vjem dané základní situace. V tomto ohledu se absurdní divadlo rovná symbolistické nebo imagistické básni, jejíž struktura je rovněž dána vzájemně se překrývajícími obrazovými a asociačními konstelacemi.

Brechtovo divadlo chtělo rozšířit možnosti dramatu výpravnými, epickými prvky. Absurdní divadlo naopak usiluje o větší soustředění a prohloubení podobně jako lyrická báseň. Každá hra má ovšem dramatické, epické a lyrické prvky. Brechtova a Shakespearova dramata obsahují lyrické vločky ve formě písní a i ty nejdidaktičtější hry Ibsenovy a Shawovy jsou bohaté na momenty čistě lyrické. Absurdní divadlo uplatňuje lyrický prvek mnohem důrazněji, neboť ponechává stranou psychologickou motivaci, kresbu charakterů a děj v obvyklém slova smyslu. A rozvíjí-li se hra s dějem lineárním před našima očima v čase, pak

časové rozpětí absurdní hry promítající na scénu básnický obraz představuje něco zcela náhodného. Absurdní drama je pohledem do hloubky, teoreticky tedy musí zachycovat jeden jediný okamžik. Protože je ale technicky nemožné podat obraz tak složitý v jednom okamžiku, musí jeho znázornění probíhat v určitém časovém úseku. Formální struktura absurdní hry, její rozčlenění na řadu vzájemně souvisejících prvků je proto jen prostředkem k vyjádření komplexní totality obrazu.

Snaha vyjádřit pocit bytí bez zbytku je zároveň pokusem o pravdivější obraz skutečnosti samé, skutečnosti, jak ji vnímá individuum. Absurdní divadlo je posledním článkem vývojové linie, na jejímž začátku stojí naturalismus. Idealistická platónská víra v neproměnné podstaty - ideální formy, které má umělec znázornovat v čistší podobě, než s jakými se setkává v přírodě - byla rozvrácena filosofií Kantovou a Lockovou. Podle této filosofie se skutečnost rovná vjemům a vnitřní struktura lidského ducha a v jejích intencích se umění stalo pouhým napodováním přírody. Imitování vnějších jevů však brzy přestalo uspokojovat a přivedlo zákonitě další krok - průzkum skutečnosti duchovní. Dokladem tohoto procesu je tvorba Ibsenova a Strindbergova. Také James Joyce začal s drobnými realistickými povídkami a skončil široce pojatými a mnohvrstevnými Plačkami nad Finneganem. Dílo absurdních dramatiků v této linii pokračuje, neboť každá jejich hra je odpovědí na otázky: "Jak pociťuje individuum situaci člověka? Jaký má vztah ke světu? Jak prožívá to, že je?" A odpovědí je jedinečný, totální, ale komplexní a protikladný básnický obraz, divadelní hra nebo sled podobných a vzájemně se doplňujících obrazů, dramatikovo dílo.

Každý okamžik vnímání světa nám přináší celý komplex různých vjemů a dojmů. Komunikace tohoto simultánního vjemu světa je možná jen tím způsobem, že jej rozčleníme na jednotlivé segmenty-pojmy a ty seřadíme do vět a jejich posloupností, řad. Převádění našich vjemů do pojmů, logického myšlení a jazyka lze srovnat s funkcí rozkladače obrazů měnícího při televizním přenosu obraz v elektrické impulsy. Jedním z prostředků, jimiž můžeme, byť nedokonale, své vidění světa sdělit, je básnický obraz, jeho mnohoznačnost a schopnost simultánně evokovat nejrůznější asociace.

Ludwig Klages vypracoval psychologii vnímání, podle níž nám smysly ukazují obrazy složené z nesčetných simultánních vjemů. Tyto vjemy jsou v procesu převádění do pojmového myšlení rozkládány, dezintegrovány. Podle Klagese je to projev škodlivého vlivu kritického intelektu na tvůrčí síly ducha; jeho filosofické magnum opus se totiž jmenuje Duch - nepřítel duše /Der Geist als Widersacher der Seele /. Klagesův pokus zobecnit tento rozpor na kosmický boj mezi tvůrčími a analytickými silami není sice právě šťastný, jeho myšlenka, že pojmové a diskurzivní myšlení nevyslovitelnou plnost vnímaného obrazu zkresluje, však přesto platí nebo aspoň dává tušit, co chce obrazný jazyk poezie vyslovit.

Tato snaha sdělit elementární, slovy nepopsatelný komplex vjemů, ono intuitivní poznání "stavu bytí", vede v absurdním divadle ke znehodnocení a dezintegraci jazyka. Jestliže přenášení totální existenciální zkušenosti do logického a časového sledu pojmového myšlení zbavuje tuto zkušenost její původní

mnohvrstevnatosti a básnické pravdy, pak umělec pochopitelně hledá takové prostředky, které se vlivům diskurzivního jazyka a logiky vymykají. Zde vidíme, v čem spočívá podstatný rozdíl mezi prózou a lyrikou; lyrika jako fakt mnohoznačný, asociativní, chce se totiž přiblížit nepojmovému jazyku hudby. Absurdní divadlo usiluje o totéž prostřednictvím konkrétních obrazů na jevišti a v odmítání logiky a diskurzivního myšlení může jít dokonce ještě dále než lyrika. Neboť jeviště má více rozměrů a dovoluje souběžné použití prvků vizuálních, pohybových, světelných a jazykových. Je tedy mimořádně vhodným prostředkem ke sdělování komplexních obrazů, jejichž účín záleží v kontrapunktickém působení všech těchto prvků.

V "literárním" divadle si jazyk své dominantní postavení podržel. V anti-literárním divadle, v cirkuse nebo ve varieté naproti tomu hraje jen velmi podřadnou úlohu. Mnohorozměrný obrazný jazyk absurdního divadla tedy používá slov jen jako jednoho ze svých mnoha komponentů, přičemž jednou má úlohu dominující, a jindy se neuplatňuje vůbec. Absurdní divadlo staví scénický dialog proti ději, redukuje jazyk na nesmyslné tlachání a opomíjí diskurzivní logiku ve prospěch básnické logiky asociací a asonancí, a tím otevírá moderní scéně nové perspektivy.

Pokud jde o devalorizaci jazyka, shoduje se absurdní divadlo s obecnou tendencí naší doby. George Steiner poukázal ve dvou rozhlasových přednáškách nazvaných Odvrat od slova /Retreat from the Word/ na fakt, že znehodnocení jazyka není charakteristické jen pro současné básnictví a filosofii, nýbrž především pro moderní matematiku a přírodní vědy. Steiner řekl: "Tvrzení, že dnešní skutečnost začíná převážně za hranicemi jazyka, není paradoxem." 94/ "... Celé oblasti důležitých poznatků jsou ovládány jazyky beze slov, např. matematika, chemické vzorce a logický symbolismus. Jiné jsou samy 'anti-jazykem', např. bezpředmětné umění nebo atonální hudba. Svět slova se zmenšil." 95/ Jazyk jako vyjadřovací prostředek však neopustila jen matematika a symbolická logika, o jeho praktické použitelnosti se pochybuje všeobecně. Jazyk jako by se ocital ve stále větším rozporu s realitou. Tuto tendenci vykazují všechny myšlenkové proudy, které mají významnější vliv na moderní myšlení.

Vezměme např. marxismus, který rozlišuje mezi sdánlivými společenskými vztahy a společenskou skutečností, jež se za nimi skrývá. Zaměstnavatel je objektivně vykořisťovatelem, nepřítelem dělnické třídy. Řekne-li tedy dělníkovi, že s ním sympatizuje, pak mu dělník může subjektivně věřit, objektivně jsou však jeho slova bez významu, a kdyby dělník ujišťoval sebevíce o svých sympatiích, zůstává stále jeho nepřítelem. Jazyk je v tomto případě něčím zcela subjektivním a postrádá jakoukoliv objektivní platnost.

Totéž platí o moderní hlubinné psychologii a psychoanalýze. Každé dítě dnes ví, že mezi naším uvědomělým myšlením a slovy a psychologickou skutečností za nimi je značný rozdíl. Syn, který říká svému otci, že ho miluje a ctí, je vůči němu objektivně pln nejhlubší oedipovské nenávisti. Snad si to neuvědomuje, myslí si ale pravý opak toho, co říká. A podvědomí je skutečnosti blíže než uvědomělé tvrzení.

Tendence relativizovat, devalorizovat a kritizovat jazyk ovládají také současnou filosofii. Uvedně např. Wittgensteina, který ve své poslední vývojové fázi tvrdil, že filosof musí své myšlení osvobodit od gramatických konvencí a pravidel, které byly mylně považovány za logiku.

"Jsem v zajetí obrazu. A nemůžeme mu uniknout, lpí na našem jazyce a ten jako by nám jej neúprosně opakoval ... Proč přikládáme takovou důležitost uvažování, když přece ničí všechno zajímavé, všechno velké a podstatné. /Jako všechny stavby; a zanechává jen sutiny a rumišťě ./

Ale ničíme jen vzdušné zámky a urovnáváme půdu jazyka, na níž jsou postaveny." 96/

V ostré kritice jazyka Wittgensteinovi žáci dokázali, že četné kategorie výroků nemají nejmenší objektivní platnost. Wittgensteinovy "slovní hříčky" mají s absurdním divadlem mnoho společného.

Mnohem významnější než všechny zmíněné tendence v marxistickém, psychologickém a filosofickém myšlení je však mentalita současného davového člověka. Pod nepřetržitým a nemilosrdným náporom masových prostředků, tisku a reklamy se tento člověk staví vůči jazyku, jemuž je vystaven, stále skeptičtěji. Občané totalitních států vědí naprosto přesně, že většina toho, co se jim předkládá ke slyšení, jsou dvojnásobnosti postrádající jakéhokoli skutečného smyslu, a čtou tedy mezi řádky. To znamená, že pravdu hádají a že jí jazyk zakrývá, nikoliv odhaluje. Na Západě čteme v tisku nebo slyšíme z kazatelen místo fakt eufemismy a opisy. Reklamě se podařilo neustálým užíváním superlativů znehodnotit jazyk natolik, že její průpovědky na plakátech nebo v časopisech jsou všeobecně považovány se stejně nesmyslné jako jalové řeči reklamy televizní. Mezi jazykem a skutečností se vytvořila hluboká propast.

Kromě masových prostředků nese vinu na všeobecném znehodnocení jazyka také vzrůstající specializace, která svým stále se zvětšujícím rozsahem téměř znemožnila výměnu názorů mezi lidmi různých profesí. Každá profese hovoří dnes svým vlastním speciálním žargonem. Ionesco jen shrnuje a rozvádí Aurtaudovy názory, když říká :

"Vědění se odtrhlo od života. Nejsme součástí kultury /její součástí je jen nepatrná část z nás/, neboť kultura je fakt 'společenský' a do něj my zahrnutí nejsme. Problémem tedy je uvést kulturu znovu v soulad se životem tím, že jí oživíme. Za tím účelem je nejdříve nutno umrtvit "respekt před napsaným" ..., nutno rozbít jazyk, aby mohl být znovu vytvořen a 'dotýkal se života'. Je nutno člověka znovu uvést do kontaktu s absolutnem 'nebo -dalo by se říci - se skutečností mnohonásobnou. Je nutno lidi přimět, aby se viděli tak, jak skutečně vypadají ... "97/

Proto absurdní divadlo tak často ukazuje zhroutené vztahy mezi lidmi. Jde přitom pouze o satirické přehánění skutečnosti. V době masových prostředků se jazyk vymkl lidem z rukou. Je nutno vrátit mu jeho původní funkci vyjadřovat skutečný obsah, nikoli ho zakrývat. Tohoto cíle lze však dosáhnout jen tehdy, když člověk znovu získá k mlouvenému nebo psanému slovu jako sdělovacímu prostředku, jen budou-li zkonstatována klíčová, která ovládají myšlení /jako

např. v básních Edwarda Leara nebo ve světě Valihrachově/, nahrazena jazykem živým a myšlení sloužícím. Což bude možné teprve tehdy, až budou připuštěny a respektovány hranice logiky a diskurzivního jazyka a uznána specifická hodnota básnického jazyka.

Svou převážně instinktivní a neúmyslnou kritikou naší dezintegrované společnosti konfrontují absurdní dramatikové publikum s groteskně přehnanou karikaturou střeštěného světa. Touto šokující terapií dosahují něčeho, co Brecht teoreticky požadoval, ale nikdy prakticky neuskutečnil svou doktrínou o "efektu od-cizení". Chtěl divákovi sabránit, aby se ztotožnil s jednajícími osobami /což se v tradičním divadle dále od nepaměti/, a chtěl, aby k nim měl vztah kritický, aby se od nich distancoval.

Ztotožníme-li se s hrdinou hry, přijímáme automaticky jeho stanovisko, vidíme svět, v němž žije, jeho očima a sdílíme jeho city. Brecht jako vyznavač didaktického, socialistického divadla požadoval odstranění tohoto tradičního psychologického kontaktu mezi hercem a divákem. Neboť jak by mohlo publikum kriticky posuzovat jednající postavy, kdyby se mu vnucovaly jejich názory a city? Proto se Brecht snažil ve svém marxistickém období do divadla zavést některé umělecké prostředky, které měly tento začarovaný kruh prolomit. Divák se ale s Brechtovými dokonale vypracovanými postavami ztotožňuje jako dříve, třebaže básník používá písní, vysvětlujících hesel, antirealistických dekorací a dalších "odcizujících" prostředků, a nezaujímá k nim kritické stanovisko, jak tomu chtěl Brecht. Stará magie divadla je příliš mocná a sklon ztotožňovat se - základní rys lidské existence - je nepřekonatelný. Když vidíme, jak Matka Kuráž pláče o syna, musíme prostě sdílet její bolest. Nemůžeme ji odsuzovat, že považuje válku za obchod, onu válku, která jí připraví o všechny děti. Čím lidštěji a jemněji jsou postavy dramatu vypracovány, tím spíše se s nimi ztotožňujeme.

V absurdním divadle se naproti tomu divák setkává s postavami, jejichž jednání je mu namnoze nepochopitelné. S takovými osobami se lze sotva ztotožnit a čím záhadnější je jejich počínání a jejich existence, tím méně lidsky působí a tím nesnadnější je vidět svět jejich očima. Postavy, s nimiž se publikum nemůže ztotožnit, jsou nutně směšné. Kdybychom se měli ztotožnit ve frašce s postavou, která strácí kalhoty, upadli bychom do rozpaků a styděli bychom se. Bude-li ale náš ztotožňovací sklon vyloučen groteskním zobrazením této postavy, budeme se její nehodě smát, neboť to, co jí postihlo, budeme vidět nikoli jejíma očima, nýbrž z hlediska nezaangažovaného pozorovatele. Nepochopitelnost pohybu jednání a často nevysvětlitelná a záhadná počínání účinkujících osob v absurdním divadle ztotožnění přímo brání, takže toto divadlo působí komicky, třebaže má obsah pochmurný, brutální a hořký. Proto je také nelze pojmut do kategorií komedie a tragédie, spojuje totiž smích s hrůzou.

Svou povahou však absurdní divadlo nemůže inspirovat diváka ke kritickému postoji, který byl Brechtovým cílem. Neukazuje obecnost ani sociální skutečnost, ani politické příklady, nýbrž mu předvádí obraz rozloženého světa, v němž není jednotícího principu, smyslu a cíle - obraz absurdního vesmíru. Jak

má publikum přijímat tuto znepokojivou konfrontaci s odcizeným světem, se světem, který už není ovládán racionálními principy, a proto je v nejčistším slova smyslu šílený ?

Zde stojíme před základním problémem působnosti a estetické platnosti absurdního divadla. Zkušenost ukazuje, že navzdory všem pravidlům tradičního dramatu se nejlepší díla absurdního dramatu hrají a jsou navštěvována. Absurdní divadlo se tedy za divadlo považuje. Proč ? Tato otázka byla už zčásti zodpovězena v předcházejícím výkladu o podstatě komedie a frašky. Pozorujeme-li nehody jednajících postav chladným a kritickým pohledem z odstupu, připadají nám komické. Pošetilé se chovající hlupáci jsou v cirkuse, ve varieté a v divadle vždy předmětem posměchu. Tyto komické typy však vystupovaly převážně v rozumném okolí a byly postaveny do kontrastu s kladnými postavami, s nimiž se divák mohl ztotožnit. V absurdním divadle je všechno děj tajemný, nemotivovaný a na prvý pohled nesmyslný.

V brechtovském divadle má prvek odcizení podnítit u publika kritické myšlení. Absurdní divadlo se obrací k hlubším vrstvám divákovy psychy. Aktivizuje jeho psychické síly, uvolňuje jeho skryté úzkosti a potlačenou agresivitu a probouzí v něm integrující síly tím, že před něj staví obraz dezintegrace.

Ve svém pozoruhodném eseji o Beckettovi napsala Eva Metmanová :

" V dobách, kdy vládla náboženská víra, ukazovalo /divadlo / člověka jako bytost chráněnou, vedenou a často trestanou archetypálními silami. V jiných obdobích pak ukazovalo, že viditelný, hmatatelný svět, v němž se naplňuje osud člověka, je démonickou projekcí neviditelné a nehmatatelné složky jeho existence. V moderním dramatu se tvoří nový, třetí směr, který nestaví člověka do světa ovlivňovaného božskými nebo démonickými mocnostmi, nýbrž konfrontuje s těmito silami osamocенého člověka. Tato nová dramatická forma nutí obecnost vzdát se navykých forem myšlení. Mezi hrou a divákem se vytváří vakuum a podněcuje ho, aby něco sám zažil, aby si buď uvědomil existenci archetypálních sil, nebo dal svému já jinou orientaci, nebo obojí ..."^{98/}

Nemusíme být jungovci ani myslet v jungovských kategoriích, abychom zjistili pravdivost této diagnózy. V denním životě stojí člověk tvář v tvář světu, který se rozpadl do velkého množství vzájemně nesouvisejících fragmentů a ztratil smysl. Člověk si však tento stav věcí a jeho rozkladný vliv na sebe sama už neuvědomuje a moderní divadlo jej tedy přímo konfrontuje s přehnaným obrazem schizofrenního světa. "Vakuum mezi tím, co je zobrazováno na jevišti, a divákem se stalo tak nesnesitelným, že divákovi nezbylo nic jiného než buď zcela zavrhnout a odmítnout to, co vidí, nebo se dát záhadností těchto her, v nichž jeho vztah ke světu nic nepřipomíná, zaujmout."^{99/}

Jestliže divák jednou vlivu hry podlehl, pak se musí se svým zážitkem vyrovnat. Jeviště mu poskytlo několik vzájemně nesouvisejících opěrných bodů, které musí teprve skládat, mají-li dávat smysl. Je tedy nucen vyvíjet vlastní tvůrčí úsilí, musí vykládat a kombinovat. Na jevišti se čas rozložil a je na diváku, aby tento zmatek uvedl do pořádku. Jinými slovy, divák je přiveden k uznání absurdity světa, a tím podniká první pokus skutečnost ovládnout. Zmatek

naší doby vyplývá z toho, že vedle sebe existují četné naprosto neslučitelné ideové koncepce, např. tradiční mravní pojmy a hodnotový systém reklamy, protichůdné požadavky náboženství a vědy apod. Všechny zájmové skupiny mnohohlavně ujišťují, že usilují o blaho všech, a ve skutečnosti hájí jen své egoistické zájmy. Na každé stránce novin nachází průměrný čtenář nejhrůznější a vzájemně si odporující systémy hodnot. Není proto divu, že umění naší doby má rysy, které silně připomínají schizofrenii. Avšak schizofrenní není umělec, jak zdůrazňuje Jung ve svém eseji o Joyceově Odysseovi, nýbrž :

"Klinický obraz schizofrenie je pouze analogií, poněvadž u schizofrenního člověka se projevuje stejná tendence odcizit si skutečnost nebo naopak odcizit se skutečnosti ... V případě moderního umělce však tato tendence není příznakem jeho vlastní nemoci, nýbrž příznakem doby."^{100/}

Snaha dát smysl nesmyslnému a fragmentárnímu ději, poznání, že moderní svět se ztrátou jednotícího principu stal zmateným a chorobným, je tedy víc než pouhé intelektuální cvičení. Má účinek léčivý. Řecká tragédie ukazovala divákovi neúspěšný, ale heroický boj člověka proti nelítostným silám osudu a vůli bohů. Tyto hry působily na diváka jako katarze a dávaly mu sílu žít. Absurdní divadlo konfrontuje diváka s absurditou lidského údělu a učí ho vidět situaci člověka v celém jejím zoufalství a smutku. Zbaven všech iluzí a nedefinované úzkosti a strachu uvědomuje si pak své postavení bez fasády eufemismů a optimistických iluzí. Strach je konstatován a pojmenován, takže ztrácí nad člověkem vládu. V tom spočívá tajemství šibeničního a černého humoru ve světové literatuře, jehož nejmladším projevem je absurdní divadlo. Jakmile jednou člověk pozná elementární absurditu světa, pak se tíseň vyplývající z existence iluzí na hony vzdálených skutečnosti začne rozplývat a mizí v osvobozujícím smíchu. Čím větší strach pocítujeme, tím více jsme pokoušeni klamat se iluzemi o skutečném stavu věcí a tím prospěšněji pak smích působí. Vzpomeňme jen úspěchu Čekání na Godota v San Quentinu. Trestanci pocítovali úlevu, když poznávali v tragikomické situaci tuláků své vlastní beznadějně čekání na zázrak. Smáli se jim a zároveň sobě samým.

Absurdní divadlo se zabývá skutečností psychologickou, neboť promítá na jeviště stavy mysli, úzkosti, sny a vnitřní konflikty autorovy. Proto se dramatické napětí absurdních her zásadně liší od napětí dramatu, jejichž objektivně existující postavy se v průběhu děje vyvíjejí. Schéma "expozice, konflikt a rozuzlení" odráží světový názor, který se domnívá, že něco lze definitivně vyřešit a předpokládá víru v poznatelnou objektivní skutečnost, z níž lze smysl lidské existence a pravidla jednání odvodit.

To platí i o nejlehčích bulvárních komediích, které úmyslně ukazují jen úzce vymezený výsek skutečnosti a jejichž jediným problémem je nalézt každému mladému muži dívku. I ty nejpochemurnější a nejpesimističtější tragédie naturalistického či expresionistického divadla sdělují divákovi jasně formulované poselství nebo filosofii, a byť bylo jejich rozuzlení jakkoliv smutné, vždy lze mluvit o závěru srozumitelně vyjádřeném. Totéž platí, jak bylo řečeno v úvodu, o dramatech Sartrových a Camusových, třebaže vycházejí z filosofie absurdity lidské existence. Hry S vyloučením veřejnosti /Huis clos/, Dábel a

pánbůh /Le Diable et le bon Dieu/ a Caligula dávají publiku vysloveně filosofickou lekci.

Absurdní divadlo, které nepracuje s intelektuálními pojmy, nýbrž s básnickými obrazy, neklade v expozici racionální problémy. Nevede ani k jednoznačnému řešení, které by se dalo vyjádřit formou lekce nebo maximy. Hry absurdního divadla se odehrávají namnoze v kruhu, tzn. končí přesně tam, kde začaly. Jiné naproti tomu jen zintenzivňují výchozí situaci. Absurdní divadlo nevěří ani v motivované lidské jednání, ani v neproměnné jádro lidského charakteru, a nemůže proto působit oním napětím, které je charakteristickým znakem jiného dramatického slohu. Tradiční drama navozuje pocit napětí tím, že slibuje řešení dramatické rovnice postavené v expozici, rovnice, která je jasně formulovanou úlohou s pevně danými prvky. U většiny divadelních forem se publikum táže: "Co bude dál?"

V absurdním divadle vidí divák děj bez motivace, stále se měnící osoby a události, které často překračují racionální zkušenost. Také se může ptát "Co bude dál?", ale odpověď nebude mít nic společného s pravděpodobností, protože může následovat cokoliv. Klíčovou otázkou v tomto případě není "Co se stane?", nýbrž "Co se děje? Co děj hry představuje?"

Z těchto otázek plyne jiné, ale neméně skutečné dramatické napětí. Neposkytuje divákovi řešení, provokuje ho naopak, aby otázky kladl, a klást je musí, chce-li pochopit smysl hry. Děj dramatu se totiž nevyvíjí od bodu A k bodu B, nýbrž pozvolna vytváří mnohvrstevnou strukturu básnického obrazu a hra má být jeho zkonkrétněním. Divák však přesto napětí pociťuje, neboť čeká na doplnění obrazu, na okamžik, kdy ho spatří v úplnosti. Svůj výklad může divák začít, teprve až spadne opona, až uviděl obraz úplný. Nebude se týkat ani tak smyslu hry, jako spíše její struktury, stavby a účinu.

V tom lze jistě spatřovat nový, vyšší druh dramatického napětí, neboť podněcuje publikum k intenzivnějšímu myšlení a zprostředkuje mu náročnější estetický zážitek. Básnické kvality velkých dramaturgů Shakespeareových, Ibsenových a Čechovových jsou pro diváka vždy značně složitým komplexem poetickým a významovým. Jejich motivace nám může připadat jednoduchá. Hluboká intuice, s níž byly koncipovány, několik dějových plánů a mnohvrstevnost básnického jazyka však spolu dávají obraz, který velmi znesnadňuje všechny pokusy vyložit jejich děj a rozuzlení racionalisticky jednoznačně. Napětí Hamleta nebo Třech sester nespočívá v očekávání, jak ta či ona hra dopadne. Jejich věčná svěžest a aktuálnost spočívá v tom, že jsou nepřehledně bohatým a nekonečně mnohoznačným básnickým obrazem lidské existence. U Hamleta se tážeme: "Co se vlastně děje?" A odpovědí není poukaz na boj dynastií nebo vraždy a souboje. Vidíme v něm naopak projekci psychické skutečnosti a věčně tajemných lidských archetypů.

To jsou prvky, které chce absurdní divadlo učinit jádrem své dramatické konvence /aniž by chtělo tvrdit, že dospělo oněch vrcholů, jichž svou intuicí a nevšedním tvůrčím talentem dosáhli velcí světoví dramatikové/. Odkazuje-li Ionesco při hledání tradice, k níž náleží, na scény osamocení a pádu

1111-5341

Richarda II., činí tak pro jejich věčně platné básnické zobrazení lidského údělu: "Každý umírá samotou, každá hodnota je znevážena opovržením - To mi řekl Shakespeare Snad chtěl Shakespeare vyprávět příběh

Richarda II. Kdyby ale vyprávěl jen příběh druhého člověka, nechal by mne chladným. Ale vězení Richarda II. je pravdou, které s příběhem nezanikla. Jeho neviditelné stěny stojí dál a kolik filosofii a ideologií mezitím navždy zmizelo! A všechno to zůstává, protože Shakespeareovo slovo je živým svědectvím, nikoliv záležitostí diskursivního myšlení a důkazů... Divadlo je ztělesněním této věčně živé přítomnosti, odpovídá bez pochyb základní struktuře tragické pravdy a dramatické skutečnosti, ... jde tu o archetyp divadla, o podstatu divadla, o jazyk divadla." 101/

Tento jazyk dramaticky konkretizovaných metafor, který vyjadřuje mnohem důležitější pravdy než diskursivním myšlením vůbec lze obsáhnout, stojí v centru snah absurdního divadla o novou dramatickou formu: jím jsou všechny ostatní umělecké prostředky podřízeny.

Jestliže se ale absurdní divadlo soustřeďuje na scénické znázornění, na projekci zkušenosti ukryté v hlubinách podvědomí a zanedbává racionální prvky dramatu, jestliže se zříká vypracovaného systému retardačních a akceleračních prvků, jestliže odmítá zobrazovat skutečnost, a nemůže být tedy podle ní měřeno, jestliže popírá důmyslnou motivaci postav a jejich jednání, jak může být podrobováno objektivní kritice? Jestliže je ryze subjektivním výrazem autorových subjektivních vizí a emocí, jak má divák rozeznat skutečné, opravdové umělecké dílo od pouhého falzifikátu?

Jsou to otázky staré a kladou se v každé vývojové fázi moderního umění a literatury znovu. Že jde o otázky naléhavé, ví každý, kdo vidí, jak namáhavě se profesionální kritikové vyrovnávají s díly nových směrů. Existují totiž umělečtí kritikové, kteří v nejtragičtějších obrazech Picassových postrádají "klasickou krásu", a divadelní kritikové, kteří vytýkají Ionescovi nebo Beckettovi, že jejich postavy nemají v životě obdobu a že nerespektují pravidla slušného chování závazná pro bulvární komedii.

Všechno umění je však konec konců subjektivní a měřítko, podle nichž kritikové posuzují zdařilost díla, se získávají vždy a posteriori analýzou úspěšných a uznávaných děl. O hrách absurdního divadla, které nerealizují program nebo teorie nějaké skupiny /jako např. díla romantiků/nýbrž jsou spontánní reakcí jednotlivých na sobě nezávislých autorů na duchovní tendence a situaci naší přechodové doby, platí to obzvláště. Chceme-li si udělat představu o uměleckých intencích absurdního divadla, pak musíme nejprve analyzovat jeho projevy a obeznámit se s jeho tendencemi a způsobem myšlení, jehož jsou výrazem. Máme-li pak o jeho intencích jasnou představu, můžeme také definitivně rozhodnout zda a do jaké míry své záměry uskutečnilo.

Podávalo-li se nám v této knize dokázat, že absurdní divadlo je v podstatě evokací konkrétních básnických obrazů, které mají divákům sdělit smutek autora stojícího tváří v tvář lidské existenci, pak můžeme absurdní hry posuzovat podle toho, nakolik se autorovi podařilo onu směsici poezie a groteskní, tragické hrůzy vyjádřit. A přesvědčivost díla na druhé straně závisí na kvalitě a účinnosti použitých básnických obrazů.

1111-5341

Jak ale můžeme hodnotit poetický obraz nebo komplex těchto obrazů? Jako při kritickém hodnocení lyrického básnictví hrají přirozeně i zde určitou úlohu subjektivní vkus a asociální vnímavost. Je však přece jen možno aplikovat objektivní měřítko. Jsou jimi přesvědčivost, neotřelá invence, psychologická věrohodnost zvolených obrazů, jejich hloubka, obecnost a profesionální zdatnost autorova převádět básnické obrazy do scénických procesů. Převaha mnohvrstevných obrazů /např. tuláci čekající na Godota nebo rozmnožující se židle u Ionesca / nad dětskými žertíky raného dadaistického divadla je stejně zřetelná jako převaha Eliotových Čtyř kvartet /Four Quartets/ nad říkánkami z vánoční pohlednice. V obou případech jsou příčiny převahy jasné a zcela objektivní: mnohoznačnost, větší hloubka, neotřelé nápady a nesrovnatelně větší formální dokonalost. Právem dává Adamov přednost hře Professor Taranne /Le Professeur Taranne / před Shledáním /Les Retrouvailles / s podobnou tematikou. První hra se skládá ze skutečných snových obrazů, druhá je uměle vykonstruována. Kritériem je zde psychologická pravda, a třebaže se nemůžeme opírat o svědectví samého autora, pouhý rozbor imaginační struktury Profesora Taranna nás přesvědčí o jeho větší psychologické pravdivosti, a tím o jeho větší platnosti. Je organická, méně symetrická, není konstruována tak mechanicky a působí uceleneji a intenzivněji než imaginační struktura Shledání.

Kritické soudy založené na hloubce, původnosti invence a psychologické pravdivosti nejsou sice podloženy kvantitativně, mají však tutéž objektivní hodnotu jako kritéria, podle nichž jasně rozeznáme obraz Rembrantův od obrazu manýristického nebo básně Popovu od Settlovy.

V kategoriích absurdního divadla se kritéria na stanovení hodnoty absurdní hry dají určit bezpečně. Obtížnější je, chceme-li nejlepší díla tohoto dramatického stylu zařadit do celkové hierarchie divadelního umění, ale to je za každých okolností nemožné. Je větším malířem Raffael či Breughel, Miró či Murillo? V diskusích o abstraktním malířství a absurdním divadle se často setkáváme s otázkou, zda tyto zdánlivě snadné produkty fantazie zasluhují jméno uměleckého díla, když vznikly bez pracné námahy a cílevědomého úsilí, nutných to předpokladů skupinového portrétu nebo "dobře udělané" hry. O této otázce by bylo jisté zbytečné se zde šířit. Nebude ale zbytečné, jestliže se proti tomuto značně rozšířenému nepochopení věci ohradíme.

Není pravda, že konstrukce racionálního průběhu děje je nesrovnatelně obtížnější než výstavba iracionálního imaginačního světa ve hře absurdní, a stejně nepravdivé je tvrzení, že jako Klee a Picasso umí malovat každé dítě. Mezi nesmyslem umělecky a dramaticky platným a nesmyslem obyčejným je propastný rozdíl. Každý, kdo se jednou vážně pokoušel o nesmyslné verše nebo absurdní hru, potvrdí, že tomu tak je. Při výstavbě realistického děje stejně jako při malování podle modelu se může umělec řídit skutečností, může vycházet z vlastní zkušenosti a pozorování osob, které zná, a událostí, jichž byl svědkem. Zvolí-li naproti tomu vyjadřovací formu, v níž vládne naprostá invenční svoboda, pak musí být schopen vytvořit obrazy a situace, které nemají v přírodě protějšek. Musí vynalézt nový svébytný svět, který má svou vlastní logiku a vnitřní souvislost, a navíc musí být přístupný publiku. Z pouhých kombinací nesmyslů

vzniknou jen banality. Kdo píše v absurdním stylu tak, že jen přenáší na papír své okamžité nápady, ten brzy zjistí, že domněle spontánním rozmachům obraznosti chybí jiskra a místo vytváření skutečné imaginační celosti bude k sobě řadit jen vzájemně nesouvisející fragmenty skutečnosti. Nepovedené absurdní hry stejně jako méně kvalitní abstraktní malby se vyznačují tím, že se na nich dají přesně poznat zlomky reality, z nichž jsou složeny. Nedošlo v nich k oné proměně, která z nedostatku logiky nebo pravděpodobnosti, tedy z kvality vyložené negativní, činí kvalitu pozitivní, tj. nové dílo, které má vlastní strukturu na skutečnosti nezávislou.

A to je známka skutečné kvality absurdního divadla. Jen když jeho básnická invence vyvěrá z hlubin intenzivně prožitých citů, když je výrazem autorova skutečného zaujetí pro věc, zachycuje-li autenticky jeho sny a podvědomí, jen tehdy v něm divák objeví onu nikoli pouze individuální, nýbrž obecnou platnost, kterou se básnickova vize liší od chorobných představ šilencových. Hloubka a celistvost básnické vize se poznají na prvý pohled a nedají se nijak obejít. Je-li dílo absurdního nebo abstraktního umění vnitřně chudé, pak to nezakryje ani nejdokonalejší technika a zručnost, což naopak ve figurativním umění a konvenčním divadle možné stále je.

Je možné, že "dobře udělaná" problémová hra nebo duchaplná moralistní veselohra vyžaduje větší námahu a že je k ní třeba větší invence a inteligence. Na druhé straně však musí umělec, který chce vytvořit obecně platný básnický obraz člověka neobyčejně hluboce a intenzivně cítit a musí mít mnohem silnější tvůrčí vizi, inspiraci. Předpoklad, že hierarchie uměleckých kvalit se řídí obtížností nebo námahavostí tvůrčího procesu, je široce rozšířeným, ale primitivním omylem. Kdyby nebylo předem nesmyslné přít se o klasifikaci uměleckých děl podle škály hodnot, pak by se mohlo vycházet z jejich osobitosti, obecné platnosti, hloubky vize a intenzity zprostředkovaného zážitku. Zda umělecké dílo vzniklo během desetiletí vyčerpávající práce, nebo v okamžiku inspirace, je pro jeho posuzování naprosto lhostejné.

Kritériem dokonalosti absurdního divadla není jen tvůrčí invence, mnohvrstevnost zvolených obrazů a smysl pro jejich vhodné jevištní kombinace a realizace. Mnohem podstatnější je skutečnost a pravda umělecké vize, kterou tyto obrazy představují. Při vši své invenční volnosti a spontánnosti se absurdní divadlo snaží vyjádřit zkušenost bytí a činí tak s nekompromisní upřímností a odvahou.

Vyjdeme-li z těchto předpokladů, pak lze spor o "realistické" a absurdní divadlo vyřešit smírně. Právem uvedl Kenneth Tynan v diskusi s Ionescem, že od umělce očekává výpověď pravdivou. A Ionesco se nikterak nepostavil proti Tynanovu požadavku, když řekl, že chce vyjádřit svou osobní vizi. Ionesco chce také vypovědět pravdu, pravdu o svém pocitu existence. Poctivý průzkum psychické, vnitřní zkušenosti není o nic méně pravdivý než průzkum vnější, objektivní skutečnosti. Realita vnitřní vize je vlastně bezprostřednější a skutečnosti bližší než každý popis objektivní skutečnosti. Jsou snad Goghovy slunečnice méně skutečné, obsahují méně objektivní pravdy než slunečnice z učebnice botani-

ky? V jistém smyslu snad ano, v jiném ale určitě nikoliv. Goghův obraz je pravdivější a skutečnější než kterákoliv vědecká ilustrace, i kdyby jeho slunečnice měly nesprávný počet okvětních lístků.

Pravda vnitřní skutečnosti, vnitřního poznání je stejně reálná jako kvantitativně ověřitelná skutečnost vnější. Není tedy podstatného rozporu mezi divadlem, které chce zobrazit objektivní skutečnost, a mezi divadlem vyjadřujícím skutečnost subjektivní. Obě jsou stejně realistická, jenže se zabývají různými aspekty mnohvrstvé reality.

Tím se stává bezpředmětným také rozpor mezi ideologickým, politicky zaangażovaným divadlem a zdánlivě nepolitickým, antiideologickým divadlem absurdním. Tezová hra o určitém závažném tématu, např. o trestu smrti, bude uvádět argumenty a zobrazovat okolnosti vztahující se k němu. Zobrazí-li je pravdivě, bude přesvědčovat. Budou-li ale evidentně vykonstruovány a zabarveny předsudky, bude omylem. Hra je totiž pravdivá, jen pokud se jí podaří reprodukovat pravdivý prožitek jednajících postav. Pravda a realismus hry se tedy kryjí s její skutečností. Statické a popisné jednotlivosti hry mohou být sebezpěšnější, její dramatická pravdivost však záleží na autorově schopnosti sdělit divákovi smrtelný strach odsouzenec, lidskou skutečnost jeho strašlivé situace. O pravdivosti díla tedy rozhoduje autorův tvůrčí talent a básnická imaginace. A to je také kritérium, podle něhož lze hodnotit pravdivost zcela subjektivních kreací onoho divadla, které sociální skutečnost ponechává stranou.

Není rozporu mezi divadlem realistickým a nerealistickým, objektivním a subjektivním, nýbrž mezi básnickou vizí, básnickou pravdou a imaginací na straně jedné a suchopárným, mechanickým a básnický nepravdivým spisováním na straně druhé. Tezová hra velkého básníka Brechta je stejně pravdivá jako průzkum subjektivních vidin v Ionescových Židlich. A je paradoxní, že některé hry Brechtovy, v nichž básnická pravda triumfuje nad tezí, se považují za politicky méně účinné než zmíněná hra Ionescova, pranýřující absurditu společenské zdvořilosti a měšťácké konverzace.

Zaměřuje-li se absurdní divadlo na elementární skutečnosti lidské existence a chce-li divákovi zprostředkovat reálný prožitek metafyzických pravd, pak se stýká s oblastí náboženství. Mezi čistě pojmovým poznáním a mezi živým zážitkem je nesmírný rozdíl. Všechna velká náboženství se vyznačují tím, že mají doktrínu, které vyučují ve formě kosmologie a etických zákonů, a obřady, jejich obrazným jazykem udržují v živém povědomí podstatu učení. Obřady odpovídají nejvnitřnějším potřebám člověka a pro jejichž absenci pociťujeme úpadek náboženství jako těžkou ztrátu. Známe sice metodu, jak si zjednat vědecký obraz světa, naší civilizaci však chybí prostředky, jak z ní učinit živou realitu, živé ohnisko lidského života. Proto převzalo divadlo, tj. místo, kde lidé shromažďují a podílejí na básnické zkušenosti, v mnohém směru funkci kostela. To je také příčinou, proč v totalitních systémech připisují divadlu tak velký význam, chtějí-li, aby určitá doktrína se stala pro její vyznavače živou, zažitou skutečností.

Třebaže se to bude zdát na první pohled paradoxní, lze absurdní divadlo považovat za pokus zprostředkovat, doplnit a začlenit metafyzickou zkušenost vyplývající z vědeckého poznání do úhrnnějšího obrazu světa a jeho tajemství.

Obraz světa, jak jej představuje absurdní divadlo, bude připadat nesmyslným a bez jakéhokoliv jednotícího principu jen těm světovým názorům, které tvrdí, že lidské myšlení může úplně a beze zbytku obsáhnout celý vesmír. Jen v očích těch, kdož musí bezpodmínečně vědět, proč byl svět stvořen, jakou úlohu v něm hraje člověk a co znamená jednat špatně a co dobře, bude obraz světa bez přesně vymezených hranic a definic postrádat právo na existenci, jen v jejich očích bude nesmyslným a tragicky absurdním. Moderní věda postulát totálního, integrujícího, pro všechny jevy, tendence a mravní zákony závazného výkladu odmítá. Soustřeďuje se na podrobný a pracný průzkum vymezených oblastí reality, pracuje podle principu nekonečné řady experimentů, jejichž výsledky jsou novými experimenty stále brány v pochybnost, a stanoví hypotézy, prověřuje je a zamítá. Vědci se spokojují tím, že rozsáhlé oblasti poznání zůstanou zkoumajícímu duchu ještě dlouho a snad navždy nepřístupné a že smyslu světa se nikdy nedopátráme. V důsledku toho musíme pokládat za fakt, že valná část toho, co chtěly vyložit dřívější metafyzické, mytické, náboženské a filosofické soustavy, zůstane navždy nevysvětlitelným. Každé ulpívání na myšlenkových systémech, které chtějí svět a situaci člověka jednoznačně vyložit, musí proto působit stejně dětinsky a nezrale jako útek před skutečností do naivních iluzí.

Absurdní divadlo je výrazem strachu a zoufalství člověka, který zjistil, že je obklopen neproniknutelnou temnotou, že svou skutečnou povahu a poslání nikdy nepochopí a že mu nikdo nemůže dát jednou pro vždy platný návod k jednání. V Mýtu o Sisyfovi / Le Mythe de Sisyphe / Camus píše :

"Jistota, že existuje bůh dávající životu smysl byla by mnohem přitažlivější než moc beztrestně páchat zlo. Pak by volba nebyla nesnadná. Ale volby není, a to je tak hořké." 102/

Strach a zoufalství však lze překonat, postavíme-li se jim tváří v tvář a smíříme-li se s tím, že zjevení boží neexistuje. Neboť ztráty jednoznačných řešení a absence iluzí želíme, jen pokud na nich lpíme. Jakmile se jich ale jednou vzdáme, pak se můžeme přizpůsobit nové situaci a vidět skutečnost takovou, jaká je. A poněvadž iluze, v jejichž zajetí jsme byli, nám v přístupu ke skutečnosti jen bránily, budeme jejich ztrátu nakonec pociťovat jako blahodárnou. Jak to řekl Demokrit, kterého tak rád cituje Beckett : "Nic není skutečnějšího než nic."

Otevřené uznání hranic lidského bytí odpovídá nejen filosofickým principům moderní vědy, nýbrž je zároveň hlubokým mystickým prožitkem. Zkušenost nevyslovitelného, prázdnoty, nicoty jako principu světa je podstatou orientální i křesťanské mystiky. Lao-c' říká / " Z bezejmenného povstalo nebe a země ; jméno má jen matka, která přivádí k životu desetitisíce tvorů, každého podle jeho druhu." 103/ A sv. Jan z Kříže píše o intuici : " Jednou z největších milostí v tomto pomíjivém životě je, že duše jasně poznává a hluboce pociťuje

naprosto nepochopitelnost Boha." 104/ Mistr Eckhart vyjádřil podobnou zkušenost slovy: "Božství je prosto všech věcí; je chudé, nahé a prázdné, jako by nebylo; nemá, nechce, nepotřebuje, nepracuje, nedostává ... a božství je tak všeho prosto, že jako by nebylo." 105/ Jinými slovy, neschopnost člověka pochopit smysl světa a poznání absolutní transcendentnosti božství a jeho absolutní odlišnosti od všeho, co můžeme smysly pochopit, přivedlo velké mystiky k jasnozřivému vytržení a pocitu osvobození. Toto vytržení vychází zároveň z poznání, že jazyk a logika pojmového myšlení nejsou s to pokrýt pravou podstatu skutečnosti. Proto také filosofie tak bytostně mystická, jako je zen-buddhismus, pojmové myšlení zcela odmítá: "Popřít skutečnost znamená se s ní ztotožnit, a ztotožnit se s prázdnotou znamená ji popřít." 106/

Zájem vzrůstající na Západě o zen-buddhismus je projevem týchž tendencí, které umožnily úspěch absurdního divadla, totiž intenzivního zájmu o elementární věci existence, a důsledkem zjištění, že pojmové myšlení samo o sobě není s to zprostředkovat poznání celé skutečnosti. Na podobnost metod zen-buddhismu a absurdního divadla poukázal Ionesco.^{107/} A některé vyučovací metody mistrů zen /např. údery a políčky jako odpověď na povahu osvícení a nesmyslné problémy, které dávají svým žákům řešit/ skutečně silně připomínají postupy absurdního divadla.

Díváme-li se na věc z tohoto hlediska, pak se nám degradace jazyka a logiky jeví jako výraz v zásadě mystického postoje ke skutečnosti, která je příliš složitá a zároveň příliš jednoduší, celistvá, aby ji mohly analytické prostředky strohé syntaxe a pojmového myšlení jednoznačně reprodukovat. Podobně jako mystika utíká se k řeči básnických metafor i absurdní divadlo. Je-li ale absurdní divadlo analogií metod a obrazného jazyka mystiků, jak může zároveň vyjadřovat skepsi, ono pokorné zřeknutí se výkladu absolutna, které je charakteristické pro moderní vědu?

Odpověď je jednoduchá. Není rozporu mezi poznáním, že člověk je neschopen pojmut skutečnost do jednoho systému hodnot, a poznáním tajemné a nevyslovitelné, všeho racionálního pochopení vzdálené jednoty, které člověku, jestliže je jednou zakusí, dává jasnozřivou odevzdanost a zároveň sílu nést svůj úděl. Jde jen o dvě strany téže mince - mystická zkušenost absolutní rozmanitosti a nevyslovitelných principů skutečnosti je náboženským, poetickým protějškem racionálního poznání, že omezenost smyslu a rozumu člověka vede k tomu, aby svět postupně zkoumal experimentální cestou a stále se stával obětí omylu. Obě stanoviska jsou v zásadním rozporu s náboženskými a ideologickými filosofickými soustavami, které neprávem tvrdí, že mohou dát na všechny otázky týkající se smyslu věcí a správného jednání jednoduchou, jasnou, jednoznačnou a definitivní odpověď.

Zjištění, že myšlení v básnických obrazech je stejně platné a oprávněné jako myšlení pojmové, a požadavek jasného vymezení funkcí a možností obou způsobů myšlení naprosto nevedou zpět k iracionalismu. Naopak umožňují zaujmout skutečně racionální postoj.

Absurdní divadlo totiž není výrazem zoufalství, ani neznamená návrat k temným, iracionálním silám. Vyjadřuje úsilí moderního člověka vyrovnat se se světem, v němž žije. Snaží se ho konfrontovat s lidskou existencí takovou, jaká skutečně je, chce ho osvobodit od iluzí, které přinášejí jen zklamání a překážejí, aby se skutečnosti přizpůsobil. Náš syět usiluje nesčetnými způsoby, aby lidstvo zapomnělo na ztrátu víry a morální jistoty, aby je ohlušil masovou zábavou, povrchní materiální spokojeností, pseudovýklady skutečnosti a lacinými ideologiemi. Na konci této cesty leží Huxleyův Skvělý nový svět /The Brave New World, česky pod názvem Konec civilizace / se svými blaženými a bezcitnými roboty. Dnes, kdy stále více sílí tendence ukryvat smrt a stáří se eufemismy dětinského utěšování a kdy masová spotřeba hypnotizující a mechanické vulgárnosti hrozí udusit život, je nutnost konfrontovat člověka s jeho skutečnou situací větší než kdykoliv jindy. Neboť důstojnost člověka spočívá v jeho schopnosti poznat absurdní podstatu skutečnosti, v tom, že ji jako takovou svobodně, beze strachu a bez iluzí přijme a že se jí směje.

Tomu se upsal každý absurdní dramatik svým vlastním skromným a donkichovským způsobem.

P o z n á m k y

- 1/ San Quentin News, San Quentin, California, 28.11.1957.
- 2/ Tamtéž.
- 3/ Theatre Arts, New York, July 1958.
- 4/ Tamtéž.
- 5/ San Quentin News, 28.11.1957.
- 6/ Camus, Albert: Le Mythe de Sisyphe. Paris, Gallimard 1922, s.18.
- 7/ Ionesco, Eugène: Dans les armes de la ville.
In: Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud - Jean-Louis Barrault.
No.20. Paris, Oct. 1957, s.17.
- 8/ Hazlitt, William: The Indian Juglers.
In: Table Talk. London, Everyman's Library, s.78.
- 9/ Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie.
In: Werke. I. München, Hanser 1955, s.94.
Český překlad: Zrození tragédie. Přel. O.Fischer, Praha, A. Srdce
1923, s.86.
- 10/ Reich, Herman: Der Mimus. Berlin, Weidmann 1903, Bd. 1/2, s.459.
- 11/ Tamtéž, s.460.
- 12/ Tamtéž, s.460.
- 13/ Tamtéž, s.595 a násl.
- 14/ Tietze-Conrat, E.: Dwarfs and Jesters. London, Phaidon 1957, s.7.
- 15/ Shakespeare, William: Král Lear, IV, 1. Přel. E.A.Saudek.
In: Tragédie. Sv.II.Praha, Stát. nakl. krás.lit a umění 1963, s.92.
- 16/ Gregor, Joseph: Weltgeschichte des Theaters. Zürich, Phaidon 1933, s.212.
- 17/ Beerbohm, Max: Around Theatres. London, Rupert Hart-Davis 1953, s.350.
- 18/ Citát uvádí Colin McInnes v časopise The Spectator, London, 23.12.1960.
- 19/ Ionesco, Eugène: Židle. Přel. E.Sgallová.
In: Světová literatura 4 /1959/, č.1, s.118.
- 20/ Nestroy, Johann: Judith und Holofernes, 3.Szene.
In: Sämtliche Werke, Bd.4. Wien, Schroll 1925, s.167.
- 21/ Shakespeare, William: Jak se vám líbí. Přel. E.A. Saudek.
In: Výbor z dramát 1. Praha, Stát.nakl.krás.lit.1956, s.342.
- 22/ Büchner, Georg: Leonce und Lena, 2. Szene.
In: Werke und Briefe. Wiesbaden, Insel 1958, s.134.
- 23/ Freud, Sigmund: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten /1905/.
Frankfurt, Fischer-Bücherei 1958, s.101.
- 24/ Benayoun, Robert: Anthologie du nonsense. Paris, Pauvert 1957, s.36.
- 25/ Corbet, Richard: Epilogus Incerti Autoris.
In: Comic and Curious Verse. Ed.J.M. Cohen.Penguin Books, s.217.
- 26/ Carrol, Lewis: Alenka v kraji divů a za zrcadlem. Přel. Hana a Aloys
Skoumalovi. Praha, Stát. nakl. dětské knihy 1961, s.180.
- 27/ Carrol, Lewis: Alenka v kraji divů a za zrcadlem. Přel. Hana a Aloys
Skoumalovi. Praha, Stát. nakl. dětské knihy 1961, s.146.
- 28/ Sewell, Elizabeth: The Field of Nonsense. London, Chatto and Windus
1952, s.128.
- 29/ Morgenstern, Christian: Alle Galgenlieder. Wiesbaden, Insel 1950, s.59.
Český překlad in: Šibeniční písně. Přel. J.Hiršal. Praha, Stát.
nakl. krás. lit.1958, s.8.
- 30/ Tamtéž, s.23.
Český překlad in: Palmström a Palma Kunkel. Přel. J.Hiršal. Praha,
Ml.fronta 1964, s.116.
- 31/ Tamtéž, s.23.
Český překlad in: Šibeniční písně. Přel. J.Hiršal. Praha, Stát. nakl.
krás. lit. 1958, s.43.
- 32/ Flaubert, Gustave: Bouvard a Pécuchet. Přel. J.Votrubová-Veselá. Praha,
A.Hynek 1919, s.369-399.
- 33/ Eliade, Mircea: Mythes, Rêves et Mystères. Paris, Gallimard 1957, s.23.
- 34/ Ionesco, Eugène: Lorsque j'écris.
In: Notes et Contre-Notes, s.134.
- 35/ Shakespeare, William: Bouře. Přel.J.V.Sládek.Praha, J.Otto 1922, s.86.
- 36/ Strindberg, Gustav: Ein Traumspiel.
In: Dramen. Übertragen v. W.Teich. Rowohlts Klassiker der Literatur
und der Wissenschaft. Skandinavische Literatur. Bd.1. 1960, s.235.
- 37/ Ionesco, Eugène: Dans les Armes de la Ville.
In: Cahiers Renaud-Barrault, No 20, Octobre 1957, s.4.
- 38/ Citováno z Franck, André: Il y dix ans ...
In: Cahiers Renaud-Barrault, NO.20, s.35.
- 39/ Mallarmé, Stéphane: Richard Wagner. Réverie d'un poète français.
In: Oeuvres. Bibliothèque de la Pléiade, s.544.
- 40/ Jarry, Alfred: Otázky divadla.
In: Ubu králem a jiné hry a prózy. Přel. P.Voskovec. Praha, Stát.
nakl. krás. lit. a umění 1961, s.216.
- 41/ Symons, Artue: Studies in Seven Arts.
Citováno podle Shattuck, Robert: The Banquet Years. London, Faber
and Faber 1959, s.161.
- 42/ Yeats W.B.: Autobiographies. London, Macmillan 1955, s.348.
- 43/ Mallarmé v nedatovaném dopise Jarrymu in: Propos sur la poésie. Ed.
H.Mondor. Monaco, Editions du Rocher 1953, s.159.
- 44/ Ghéon, Henri: L'Art du Théâtre. Montréal, Edition Serge 1944, s.149.
- 45/ Jarry, Alfred: Skutky a názory doktora Faustrolla.
In: Ubu králem a jiné hry a prózy. Přel.P.Voskovec. Praha, Stát.
nakl. krás. lit. a umění 1961, s.243.
- 46/ Apollinaire, Guillaume: Předmluva k Prům Tiresiovým. Přel. J.Seifert.
Praha, Odeon 1926, s.9-10.
- 47/ Tamtéž, s.13.
- 48/ Apollinaire, Guillaume: Prsy Tiresiovy. Přel. J.Seifert. Praha, Odeon
1926, s.24-25.
- 49/ Shattuck, Robert: The Banquet Years. London, Faber and Faber 1959,
s.161.
- 50/ Ball, Hugo: Dada Tagebuch.
In: Arp-Huelsenbeck-Tzara: Die Geburt des Dada. Zürich, Arche 1957,
s.117.
- 51/ Arp-Huelsenbeck-Tzara: Die Geburt des Dada, s.139.
- 52/ Kokoschka, Oskar: Sphinx und Strohmann.
In: Schriften 1907-1955. München, A.Langen 1956, s.167.
- 53/ Tzara, Tristan: Chronique zurichoise.
In: Arp-Huelsenbeck-Tzara: Die Geburt des Dada, s.173.
- 54/ Ribemont-Dessaignes, Georges: Déjà jadis. Paris, Juillard 1958, s.81.
- 55/ Tzara, Tristan: Première aventure céleste de M. Antipyrine. Collection
Dada, Zürich 1916.
Výtah in: Tzara: Morceaux choisis. Paris, Bordas 1947.

- 56/ Ribemont-Dessaignes, Georges: déjà jadis, s.73.
- 57/ Tzara, Tristan: Le Coeur à gaz. Paris, GLM 1946, s.8.
- 58/ Ribemont-Dessaignes, Georges: L'Empereur de Chine, suivi de la Serin muet. Paris, Sans Pareil / Collection Dada / 1921, s.127.
- 59/ Goll, Yvan: Autobiografická poznámka in: Pinthus, Kurt /Hrsg./: Menschheitsdämmerung. Berlin, Rowohlt 1920, s.300.
- 60/ Goll, Yvan: Předmluva k Nesmrtelnému. In: Dichtungen. Darmstadt, Luchterhand 1960, s.64.
- 61/ Tamtéž, s.64.
- 62/ Tamtéž, s.65.
- 63/ Goll, Yvan: Methusalem oder der ewige Bürger. In: Schrei und Bekenntnis. Expressionistisches Theater. Hrsg. von Karl Otten. Darmstadt, Luchterhand 1959, s.426.
- 64/ Tamtéž, s.438.
- 65/ Tamtéž, s.464.
- 66/ Tamtéž, s.465.
- 67/ Brecht, Bertold: V houštinách měst. In: Divadelní hry. Sv.1. Přel. M.Kundera a R.Vápeník. Praha, Stát. nakl.krás.lit. a umění 1963, s.102.
- 68/ Breton, André: Manifestes du surréalisme. Paris, Pauvert 1962, s.40.
- 69/ Vitrac, Roger: Les Mystères de l'amour. In: Théâtres II. Paris, Gallimard 1948, s.56.
- 70/ Vitrac, Roger: Victor, ou Les enfants au pouvoir. In: Théâtres I. Paris, Gallimard 1946, s.90.
- 71/ Artaud, Antonín: Le Théâtre et son double. Paris, Gallimard 1938, s.8.
- 72/ Tamtéž, s.43.
- 73/ Tamtéž, s.91.
- 74/ Tamtéž, s.28.
- 75/ Tamtéž, s.98.
- 76/ Tamtéž, s.38.
- 77/ Tamtéž, s.76.
- 78/ Tamtéž, s.77.
- 79/ Tamtéž, s.83.
- 80/ Tamtéž, s.118.
- 81/ Ionesco, Eugène: Four Cocteau. In: Cahiers des Saisons. No.12, Octobre 1957.
- 82/ Salacrou, Armand: Pièces à lire. In: Les Oeuvres Libres. Paris, No.173, Octobre 1960.
- 83/ Sainmont, J.H. - Robillot, H. - Templenul, A: Úvod k Tormově hře Le Bétrou. Paris, Collège de Pataphysique 1956 / 83. rok patafyzikální éry /, s.14.
- 84/ Torma, Julien: Euphorismes. Paris 1926, s.37.
- 85/ Tamtéž, s.36.
- 86/ Tamtéž, s.39.
- 87/ Tamtéž.
- 88/ Beckett, Samuel - Duthuit, Georges - Putnam, Jacques: Bram Van Velde. New York, Grove Press 1960.
- 89/ Penrose, R.: Picasso: His Life and Work. London, Collier 1955, s.355.

- 90/ Bentley, Eric: Notes to Him. In: From the Modern Repertoire, II. Indiana University Press 1957, s.487.
- 91/ Cummings, E.E. - citát u Bentleyho, s.487.
- 92/ Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. In: Werke II. Manser, München 1955, s.279.
- 93/ Camus, Albert: Le Mythe de Sisyphe. Paris, Gallimard 1942, s.29.
- 94/ Steiner, George: The Retreat from the Word: I. In: The Listener, London 14.7.1960.
- 95/ Steiner, George: The Retreat from the Word: II. In: The Listener, London 21.7.1960.
- 96/ Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations. Oxford, E. Blackwell 1958, s.48.
- 97/ Ionesco, Eugène: Ni un dieu, ni un démon. In: Cahiers Renaud-Barrault No.23, Mai 1958, s.131.
- 98/ Metman, Eva: Reflections on Samuel Beckett's Plays. In: Journal of Analytical Psychology. London, January 1960, s.43.
- 99/ Tamtéž, s.43.
- 100/ Jung, Carl G.: Ulysses. In: Wirklichkeit der Seele. Psychologische Abhandlungen. Bd.IV, s.145.
- 101/ Ionesco, Eugène: Expérience de Théâtre. In: La Nouvelle Revue Française, Févr.1958, s.266.
- 102/ Camus, Albert: Le Mythe de Sisyphe. Paris, Gallimard 1942, s.94.
- 103/ Lao-c', citát z A.Huxley: The Perennial Philosophie. London, Chatto and Windus 1946, s.33.
- 104/ Jan z Kříže, citát z výše uvedeného Huxleyova díla.
- 105/ Pfeiffer, Johannes / Hrsg.: Deutsche Mystiker des vierzehnten Jahrhunderts - Meister Eckhart. Leipzig 1857.
- 106/ Seng-t'san: On Believing in Mind. Citát ze Suzuki: Manual of Zen Buddhism. London, Rider 1950, s.77.
- 107/ Ionesco, citát z článku Towarnického in: Spectacles, No.2, 1958.

Bibliografie

Z literatury o absurdním divadle obecně

Dubský, I.: O absurditě.

In: Divadlo 14, 1963, č.10, s.15-21.

Hořínek, Z.: Sławomir Mrożek a divadlo absurdity.

In: Slovenské divadlo 12, 1964, č.4, s.505-511.

Kerr, Walter: Mnohoznačnost absurdního divadla. / Z knihy The Theatre in Spite of Itself. /

In: Divadlo 16, 1965, č.6, s.11-18.

Kopecký, J.: Hodina 0,00 ve francouzském dramatu.

In: Světová literatura 4, 1959, č.1, s.180-198.

Paštka, J.: Súčasně divadlo absurdity. / Poznámky ku knihe M. Esslina. /

In: Slovenské divadlo 12, 1964, č.4, s.465-472; 13, 1965, č.2, s.181-193 a 13, 1965, č.3, s.363-370.

Pujman, P.: Nové britské drama.

In: Světová literatura 9, 1964, č.1, s.182-203.

Styan, J.L.: Beckett, Ionesco a ti druzí ... / Z knihy Dark Comedy. / Přel. M.Lukeš.

In: Divadlo 14, 1963, č.10, s.23-27.

Sus, Oleg: Teorie absurdna a absurdní divadlo.

In: Divadlo 14, 1963, č.10, s.1-9.

Sus, Oleg: Teorie absurdna, absurdní divadlo a Sławomir Mrożek.

In: Metamorfózy smíchu a vzteku. Erno 1965, s.43-62.

Viková, A.: Americký pohled. / Recenze knihy G.Wellwartha The Theater of Protest and Paradox. /

In: Divadlo 16, 1965, č.9, s.70-71.

/ Další bibliografické údaje o zahraniční literatuře týkající se absurdního divadla jsou obsaženy v Esslinově knize. /

Absurdní dramatikové

ADAMOV, Arthur

Hry:

Théâtre. Paris, Gallimard 1953-1955. 2 sv.

Sv.1 obsahuje hry La Parodie, L'Invasion, La grande et la petite manoeuvre, Le Professeur Taranne, Tous contre tous.

Sv.2 obsahuje hry: Le Sens de la Marche, Les Retrouvailles, Le Ping-pong.

La Parodie, L'Invasion, précédées d'une lettre d'André Gide ... Paris, Charlot 1950.

Paolo Paoli. Paris, Gallimard 1957.

Les Âmes morts, d'après le poème de N.Gogol, Paris, Gallimard 1960.

Comme nous avons été.

In: La Nouvelle Revue Française. Paris 1953.

Théâtre de société. Scènes d'actualité. Paris, Les Éditeurs français réunis 1958. Obsahuje skeče Intimité, Je ne suis pas français, La Complainte du ridicule.

En Fiacre. Rozhlasová hra. Neuveřejněný rukopis. 1959.

Le Printemps 71. Paris, Gallimard 1961.

Další publikace:

L'Aveu, Paris, Sagittaire 1946.

Assiguation. In: L'Heure Nouvelle 1945, No 1.

1111-5341

72

Un rit et un commencement. In: L'Heure Nouvelle, Paris 1946, No 2.

Le Refus. In: L'Heure Nouvelle, Paris 1946, No 2.

August Srinberg, dramaturge. Paris, L'Arche 1955.

Théâtre, argent et politique. In: Théâtre Populaire, Paris 1956, No,17.

Parce que je l'ai beaucoup aimé... /o Artaudovi/. In: Cahiers de la Compagnie M.Renaud - J.L.Barrault, 1958, No 22/23.

Anthologie de la Commune. /Red. Adamov./ Paris, Ed. Sociales 1959.

České překlady:

Paolo Paoli. Přel. D.Steinová. In: Světová literatura 4, 1959, č.1, s.137-179.

ALBEE, Edward

Hry:

The Zoo Story /1958/. In: Evergreen Review, New York 1960, No 12.

The American Dream. A Play. New York, Coward-McCann 1961.

The Zoo Story, The Sandbox, The Death of Bessie Smith. New York, Coward - McCann 1960.

Who's afraid of Virginia Woolf? New York, Atheneum 1962.

České překlady:

Americký sen. Přel. a upr. L.a R. Pellarovi. In: Divadlo 15, 1964, č.2, s.23-27.

Avantgarda a súčasne divadlo. Interview s red. Dialogu. Prel. J.Marušiak. In: Slovenské divadlo 13, 1965, č.1, s.72-77.

Hry. Stalo se v zoo. - Pískoviště. - Americký sen. - Kdo se bojí Virginie Woolfové? / Idopak by se Kafky bál? / Přel. W.Zámecká, M. Lukeš a L.a R. Pellarovi. Doslov M. Lukeš. Praha, Orbis 1964. 252 s.

Kdo se bojí Virginie Woolfové? / Idopak by se Kafky bál? / Přel. L.a R. Pellarovi. Praha, Dilia 1964. 157 s.

Maličká Alice. Ukázka ze hry a zahr. recenze. Přel. L. a R. Pellarovi. In: Divadlo 16, 1965, č.9, s.56-62.

Smrt Bessie Smithové. Přel. R.Becher. Praha, Dilia 1965. 55 s.

O Albeem:

Lajcha, L.: Kto sa bojí Edwarda Albeeho. In: Slovenské divadlo 13, 1965, č.1, s.67-71.

ARRABAL, Fernando

Hry:

Théâtre. Paris, Juillard 1958. Obsahuje hry Oraison, Les deux bourreaux, Fando et Lis, Le Cimetière des voitures.

Théâtre II. Paris, Juillard 1961. Obsahuje hry Guernica, Le Labyrinthe, Le Tricycle, Pique-nique en campagne, La Bicyclette du condamné.

Pique-nique en campagne. In: Les Lettres Nouvelles 1958, No 58.

Orchestration théâtrale. Neuveřejněno.

BECKETT, Samuel

Divadelní a rozhlasové hry:

En attendant Godot. Paris, Éd. de Minuit 1952. Autorův překlad do angličtiny pod názvem Waiting for Godot. New York, Grove Press 1954 / amer. vydání / a London, Faber and Faber 1955 / angl. vydání /

1111-5341

73

Fin de partie suivie de Acte sans paroles. Paris, Éd. de Minuit 1957. Autorův překlad do angličtiny pod názvem Endgame followed by Act without Words. New York, Grove Press 1958 / amer.vyd./ a London, Faber and Faber 1958 /angl.vyd./

All that Fall. London, Faber and Faber 1957.

Krapp's Last Tape and Embers. London, Faber and Faber 1959.

Krapp's Last Tape and Other Dramatic Pieces. New York, Grove Press 1960. Obsahuje Krapp's Last Tape, All That Fall, Embers, Act without Words I, Act without Words II.

Happy Days. New York, Grove Press 1961.

Cascando. Invention radiophonique pour musique et voix. In: L'VII, Bruxelles 1963, No 13/14. Autorova anglická verze in: Evergreen Review, New York 1963, No 30.

Play. Dosud neuveřejněno.

Words and Music. /Rozhlasová hra s hudbou Johna Becketta. Premiéra v BBC, London, listopad 1962./ In: Evergreen Review, New York 1962, No, 27.

Proza:

More Ficks than Kicks. London, Chatto and Windus 1934.

Murphy. London, Routledge 1938.

Watt. Paris, Olympia Press 1958.

Molloy. Paris, Éd. de Minuit 1951.

Malone meurt. Paris, Éd. de Minuit 1951.

L'Innommable. Paris, Éd. de Minuit 1953.

Three Novels. London, Calder 1959. Obsahuje Molloy, Malone Dies a The Unnamable.

Nouvelles et textes pour rien. Paris, Éd. de Minuit 1955.

Text for Nothing I. Autorův překlad do angličtiny. In: Evergreen Review, New York 1959, No 9.

From an Abandoned Work. London, Faber and Faber 1957. Též in: Evergreen Review, New York 1957, No 3.

Comment c'est. Paris, Éd. de Minuit 1961.

Lyrika:

Whoroscope. Paris, The Hours Press 1930.

Echo's Bones. Paris, Europa Press 1935.

Trois poèmes. In: Cahiers des Saisons 1955, No 2.

Poems in English. London, Calder 1961.

Eseje:

Proust. London, Chatto and Windus 1931.

Dante... Bruno. Vico... Joyce. In: Our Examination round his Factification for Incarnation of Work in Progress. Paris, Shakespeare 1929.

Eram van Velde. New York, Grove Press 1960.

Letters on Endgame. /Z autorovy korespondence s Alanem Schneiderem /. In: The Village Voice Reader. New York, Grove Press 1963.

České překlady:

Akt beze slov. Přel. J. Kolář. In: Světová literatura 8, 1963, č.3, s.206-210.

Cascando. - Čtyři básně. Přel. L. Štukavec. In: Host do domu 1965, č.3, s.18-21.

Čekání na Godota. Přel. J. Kolář. Praha, Dilia 1963. 223s.

Konec hry. Přel. J. Kolář. In: Světová literatura 8, 1963, č.3, s.233-256.

Poslední páška. - Šťastné dny. - Hra. Přel. F. Vrba. Praha, Orbis 1965. 87s.

Šečky padající. Přel. S. Mareš. In: Divadlo 16, 1965, č.10, s. 97-106.

O Beckettovi:

Kaušitz, Josef: Beckettovy hry o štěstí a neštěstí žít. In: Divadlo 14, s.28-38.

FRISCH, Max

Hry:

Biedermann und die Brandstifter. Berlin u. Frankfurt a.M., Suhrkamp 1958.

České překlady:

Andorra. Přel. B. Černík. Praha, Orbis 1964. 122s.

Čínská zeď. Fraška. Přel. B. Černík. Praha, Dilia 1964. 158s.

Dom Juan aneb Láska ke geometrii. Přel. B. Černík. Praha, Dilia 1964. 94s.

GELBERT, Jack

Hry:

The Connection. New York, Grove Press 1960.

The Apple. New York, Grove Press 1961.

GENET, Jean

Hry:

Haute surveillance. Paris, Gallimard 1949.

Les Bonnes, Décines, L'Arbalète 1948.

Les Bonnes, Les deux versions précédées d'une lettre de l'auteur. Sceaux, Pauvert 1954.

Druhá verze je obsažena též in: Les Bonnes - L'Atelier d'Alberto Giacometti. Décines, L'Arbalète 1958. V tomto svazku též L'Enfant criminel / rozhlasová přednáška / a Le Funambule / úvahy /.

Le Balcon. /První verze o 15 scénách./ Décines, L'Arbalète 1956. Druhá verze o 9 scénách: Décines, L'Arbalète 1960.

Les Nègres. Clownerie. Décines, L'Arbalète 1958. 2. vyd. s fotografiemi pařížské premiéry a Genetovým úvodem 1960.

Les Paravents. Décines, L'Arbalète 1961.

Další publikace:

Journal du voleur. Paris, Gallimard 1949.

Oeuvres complètes. Vol. 2. Paris, Gallimard 1951. Obsahuje Notre-Dame-des-fleurs, Le Condamné à mort, Miracle de la rose, Un Chant d'amour.

Oeuvres complètes. Vol.3. Paris, Gallimard 1953. Obsahuje Pompes funèbres, Le Pêcheur du Suquet, Querelle de Brest.

České překlady:

Balkón. Přel. J. Kouřpek. Praha, Dilia 1964. 165s.

O Genetovi:

Uhlířová, E.: Dramatický svět Jeana Geneta. In: Slovenské divadlo 13, 1965, č.1, s.40-55.

GRASS, Günther

Hry:

Die bösen Küche. In: Modernes deutsches Theater 1. Neuwied/Rh., Luchterhand 1961.

1111- 5341

75

1111- 5341

74

Onkel, Onkel. /Rukopis./
Noch zehn Minuten bis Buffalo. In: Spiele in einen Akt. Frankfurt/M., Suhrkamp 1961.

Zweiunddreissig. /Rukopis./
Hochwasser. Frankfurt/M., Suhrkamp 1963.

Další publikace:
Die Vorzüge der Windhühner. Gedichte, Prosa und Zeichnungen. Neuwied/Rh., Luchterhand 1956.

Die Elechtrommel. Roman. Neuwied/Rh., Luchterhand 1959.

Gleisdreieck. Verse. Neuwied/Rh., Luchterhand 1960.

Katz und Maus. Eine Novelle. Neuwied/Rh., Luchterhand 1961.

Hundejahre. Roman. Neuwied/Rh., Luchterhand 1963.

České překlady:

Koňmo tam a zpátky. Přel. J. Bodlákova. Praha, Dilia, 1965. 62s.

Povodeň. Přel. J. Bodlákova. In: Divadlo 15, 1964, č. 2, s. 81-94.

O Grassovi:

Bodlákova, J.: Günther Grass. In: Divadlo 15, 1964, č. 2, s. 50-54.

HILDESHEIMER, Wolfgang

Divadelní hry:

Spiele in denen es dunkel wird. Pfullingen, Neske 1958. Obsahuje Pastorale oder Die Zeit für Kakao, Landschaft mit Figuren, Die Uhren.

Die Verspätung. Frankfurt, Suhrkamp 1961.

Nachtstück. In: Vergebliche Aufzeichnungen /Nachtstück. Frankfurt, Suhrkamp 1963.

Rozhlasové hry:

Das Ende kommt nie. 1952. /Neuveřejněno./

Das ende einer welt. funk-oper. Frankfurt/M., Frankfurter Verl.-Anst. 1953.

Begegnung im Balkanexpress. Hamburg, Hans Bredow-Institut 1956.

Die Eroberung der Prinzessin Turandot. In: Modernes deutsches Theater 1. Neuwied/Rh., Luchterhand 1961. /Jevištní verze pod názvem Der Drachenthron. München, Desch 1955./

An den Ufern der Plotinitza. In: Hörspielbuch 7. Frankfurt/M., Europ. Verlagsanst. 1956.

Das Atelierfest. /Neuveřejněno./

Die Bartschedelidee. /Neuveřejněno./

Herrn Walsers Raben. Hamburg, Hans Bredow-Institut 1960. Též In: Hörspiele. Fischer-Bücherei 378, 1961.

Unter der Erde. In: Spectaculum. Texte moderner Hörspiele. Frankfurt/M., Suhrkamp 1963.

Další publikace:

Erlanger Rede über das absurde Theater. In: Akzente, München 1960, Nr. 6.

České překlady:

Erlangenská řeč o absurdním divadle. In: Divadlo 15, 1964, č. 2, s. 46.

Havraní pana Walsera. In: Divadlo 16, 1965, č. 10, s. 89-96.

1111-5341

76

Noční příběh. Přel. E. Černík. Praha, Dilia 1964. 74s.

Obětovaná Helena. Přel. L. Kozák. Praha, Dilia 1964. 52s.

IONESCO, Eugène

Hry:

La Cantatrice chauve. /Napsáno 1948, premiéra 1950./ In: Théâtre I /Arcanes/; též in: Théâtre I /Gallimard/.

La Leçon. /Napsáno 1950, premiéra 1951/. In: Théâtre I /Arcanes/; též in: Théâtre I /Gallimard/.

Jacques ou la soumission. /Napsáno 1950, premiéra 1955./ In: Théâtre I /Gallimard/.

Les Chaises. /Napsáno 1950, premiéra 1952./ In: Théâtre I /Gallimard/.

Le Salon de l'automobile. /Premiéra 1951/. In: Théâtre I /Arcanes/.

L'Avenir est dans les oeufs ou Il faut de tout pour faire un monde. /Napsáno 1951, premiéra 1957./ In: Théâtre II.

Victimes du devoir. /Napsáno 1952, premiéra 1953./ In: Théâtre I /Gallimard/.

Amédée ou Comment s'en débarasser. /Napsáno 1953, premiéra 1954./ In: Théâtre I /Gallimard/.

Le nouveau locataire. /Napsáno 1953, premiéra 1955./ In: Théâtre II.

Les grandes chaleurs. /Premiéra 1953; podle hry Caragialovy./ Neuveřejněno.

La jeune fille à marier. /Premiéra 1953./ In: Théâtre II.

Le Maître. /Premiéra 1953./ In: Théâtre II.

Le connaissez-vous? /Premiéra 1953./ Neuveřejněno.

La Nièce-épouse. /Premiéra 1953./ Neuveřejněno.

Le Rhume onirique. /Premiéra 1953./ Neuveřejněno.

Le Tableau. /Premiéra 1955./ In: Dossiers du Collège de Pataphysique 1958, No 1; též in: Théâtre III.

L'Impromptu de l'Alma ou Le caméléon du berger. /Napsáno 1955, premiéra 1956./ In: Théâtre II.

Impromptu pour la duchesse de Windsor. /Napsáno 1957, premiéra 1957./ Neuveřejněno.

Tueur sans gages. /Napsáno 1957, premiéra 1959./ In: Théâtre II.

Rhinocéros. /Napsáno 1958, premiéra 1959./ Paris, Gallimard 1959; též in: Théâtre III.

Scène à quatre. /Napsáno 1959, premiéra 1959./ In: Dossiers du Collège de Pataphysique 1959, No 7; též in: Avant-Scène, Paris 1959, No 210; též in: Théâtre III.

Apprendre à marcher. Ballet. /Premiéra 1960./ Neuveřejněno.

Les Salutations. /1. scéna nedokončené divadelní hry Scène à sept./ In: Les Lettres françaises 1960, No 805; též in Théâtre III.

La Colère. In: Théâtre III.

Délire à deux. /Napsáno v březnu 1962, premiéra v dubnu 1962./ In: Théâtre III.

Le piéton de l'air. /Napsáno 1962, premiéra 1963 v německém překladu./ In: Théâtre III.

Le Roi se meurt. /Napsáno 1962, premiéra 1962./ Paris, Gallimard 1963.

Souborná vydání her:

Théâtre I. Paris, Arcanes 1953. Obsahuje La Cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou la soumission, Le Salon de l'automobile.

1111- 5341

77

Théâtre I. Paris, Gallimard 1954. Obsahuje La Cantatrice chauve, La Leçon, Jacques ou la soumission, Les Chaises, Victimes du devoir, Amédée.
Théâtre II. Paris, Gallimard 1958. Obsahuje L'Impromptu de l'Alma, Tueur sans gages, Le nouveau locataire, L'Avenir est dans les oeufs, Le Maître, La jeune fille à marier.
Théâtre III. Paris, Gallimard 1963. Obsahuje Rhinocéros, Le Piéton de l'air, Délire à deux, Le Tableau, Scène à quatre, Les Salutations, La Colère.

Povídky:

Une Victime du devoir. /Napsáno 1952./ In: Medium, Paris, Jan.1955; též in: Cahiers des Saisons. Paris 1961, No 24. /Z ní hra Victimes du devoir./

Oriflamme. In: La Nouvelle Revue Française, Févr.1954./Z ní hra Amédée./

La Photo du Colonel. In: La Nouvelle Revue Française, Nov.1955. /Z ní hra Tueur sans gages./

Rhinocéros. In: Les Lettres Nouvelles, Sept.1957; též in: Cahiers Renaud-Barrault 1960, No 29.

La Vase. In: Cahiers des Saisons 1956.

Le Piéton de l'air. In: La Nouvelle Revue Française, Févr.1962.

Souborné vydání:

La Photo du Colonel. Paris, Gallimard 1962. Obsahuje Oriflamme, La Photo du Colonel, Le Piéton de l'air, Une Victime du devoir, Rhinocéros, La Vase, Printemps 1939.

Eseje a ostatní próza:

L'in vraisemblable, l'insolite, mon univers... In: Arts, Paris, 14.8.1953; též in: Cahiers des Saisons 1959, No 15 pod názvem Je n'ai jamais réussi...

Le Point de départ. In: Cahiers des quatre Saisons 1955, No 1. /Od října 1955 pod názvem Cahiers des Saisons./

Théâtre et anti-théâtre. In: Cahiers des Saisons 1955, No 2.

Mes pièces ne prétendent pas sauver le monde. In: L'Express, Paris, 15.10.1955.

Mes Critiques et moi. In: Arts, Paris, 22.2.1956.

Games. /Nesmyslné aforismy./ In: Cahiers des Saisons 1956, No 7.

There is no Avant-garde Theatre. In: Evergreen Review, New York 1957, No 4.

The World of Eugène Ionesco. In: International Theatre Annual, No 2. London, Calder 1957; též in: Tulane Drama Review, Oct.1958.

Olympie. /Báseň v próze./ In: Cahiers des Saisons 1957, No 10.

Pour Cocteau. In: Cahiers des Saisons 1957, No 12.

The Theatre. /Rozhlasová přednáška ve 3. programu BEC v červenci 1957. První verze Expérience du Théâtre./

Dans les armes de la ville. /O Kafkovi./ In: Cahiers Renaud-Barrault 1957, No 20.

Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958. In: Les Lettres Françaises, 10.4.1958; též in: Cahiers des Saisons 1959, No 15, pod názvem Lorsque j'écris... a in: Notes et contre-notes. Paris, Gallimard 1962.

Expérience du théâtre. In: La Nouvelle Revue Française, Févr.1958.

Ni dieu ni un démon. /O Artaudovi./ In: Cahiers Renaud-Barrault 1958, No 22/23

Reality in Depth. In: Encore. London, May/June 1958.

The Playwright's Role. In: Observer, 29.6.1958. Kontroverze s K.Tynanem je otištěna in: Cahiers des Saisons 1959, No 15, pod názvem Controverse londonienne; též in: Notes et contre-notes. Paris, Gallimard 1962.

La Tragédie du langage. In: Spectacles, Paris, 1958, No 2; též in: Notes et contre-notes. Paris, Gallimard 1962.

Préface k Les Possédés, jevištní úpravě Dostojevského románu Běsi od A.Vialové a N. Bataille. Paris, Émile-Paul 1959.

Le Coeur n'est pas sur la main. In: Cahiers des Saisons 1959, No 15; též in: Notes et contre-notes. Paris, Gallimard 1962.

Naissance de la Cantatrice. In: Cahiers des Saisons 1959, No 15.

La Démystification par l'humour noir. In: L'Avant-Scène, Paris, 15.2.1959; též in: Notes et contre-notes. Paris, Gallimard 1962 / Pod názvem Présentation de trois auteurs/.

Eugène Ionesco ouvre la feu. In: World Theatre. Paris, Vol. VIII, No 3, 1959.

Interview s Claudem Sarrautem. In: Le Monde 13.1.1960

Interview Ionesca se sebou samým. In: France-Observateur, 21.1.1960; též in: Dossiers du College de Pataphysique 1960, No 10/11.

Interview. In: L'Express, 28.1.1960.

Pages de journal. In: La Nouvelle Revue Française, Févr.1960.

Printemps 1939. Les débris du souvenir. Pages de journal. In: Cahiers Renaud-Barrault 1960, No 29; též in: La Photo du Colonel. Paris, Gallimard 1962.

Propos sur mon théâtre et sur les propos des autres. In: L'VII. Bruxelles 1960, No 3.

Le Rhinocéros à New York. In: Arts. Paris, Févr. 1961.

Some Recollections of Brancusi. In: The London Magazine, April 1961.

Ai-je fait de l'anti-théâtre? In: L'Express, 1.6.1961; též in: Notes et contre-notes. Paris, Gallimard 1962.

Notes et contre-notes. /Sebrané eseje o divadle./ Paris, Gallimard 1962.

České překlady:

Ani bůh ani ďábel. Přel.Vl.Uchytíl. In: Divadlo 16, 1965, č.9, s.54-55.

Hry. Plešatá zpěvačka. - Improvizace Almy neboli Pastýřův chameleon. - Největší vrah. - Král umírá. Přel. J.Konůpek, B. Grögerová, J.Hiršal a M. a J. Tomáškoví. Praha, Orbis 1964. 290 s.

Král umírá. Přel.J.a M. Tomáškoví. In: Divadlo 15, 1964, č.3, s.81-100.

Lekce. - Třeštění ve dvou. Přel. M.Tomášková a J.Tomek. Praha, Dilia 1965, 124 s.

Nosorožec. Přel. M.a J.Tomáškoví. Praha, Dilia 1965, 198 s.

Pastýřův chameleon. - Kuba anebo Podrobení. - Nový nájemník. - Improvizace Almy neboli Pastýřův chameleon. Přel. J.Hiršal aj. Praha, Dilia 1964. 225 s.

Pozdravy. Přel.R.Krátký. In: Světová literatura 5, 1960, č.6, s.254-258.

Poznámky o divadle. Přel.A.Wantuch. In: Slovenské divadlo 12, 1964, č.4, s.491-503.

Židle. Přel.E.Sgallová. In: Světová literatura 4, 1959, č.1, s.117-135.

O Ionescovi:

Pašteka, J.: Antihry E. Ionesca. /Recenze francouzského vydání Ionescových her./ In: Slovenské divadlo 12, 1964, č.4, s.553-555.

Pašteka, J.: Paradoxy Eugena Ionesca. In: Ionesco, E.: Král umírá. Přel. F.Pallo. Bratislava, Slov.vyd. krás.lit.1964.

Uhlířová, E.: Ionesco, neboli Pastýřův chameleon. In: Divadlo 14, 1963, č.6, s.46-56.

Uhlířová, E.: Staronová moralita. /Recenze hry E.Ionesca Hlad a žízn./ In: Divadlo 17, 1966, č.1, s.43-49.

KEMAN, Amos

Le Lion. /Francouzský překlad hebrejského originálu./ In: Les Lettres Nouvelles, Paris 1960, No 1.

KOPIT, Artur L.

Oh DAD, Poor Dad, Mamma's Hung You in the Closet and I'm Feeling so Sad. A Pseudoclassical Tragifarce in a bastard French tradition. New York, Hill and Wang 1960; London, Methuen 1961.

PEDROLO, Manuel de

Cruma. In: Premi Joan Santamaria 1957. Barcelona, Editorial Nereida 1958.

Homes i No. In: Quaderns de teatre. Barcelona 1960, No 2.

PINGET, Robert

Divadelní a rozhlasové hry:

Lettre morte. Paris, Éd. de Minuit 1959.

La Manivelle. Pièce radiophonique. Paris, Éd. de Minuit 1960.

Ici ou ailleurs suivi de Architruc et de L'Hypothèse. Paris, Éd. de Minuit 1961.

L'Interview. Pièce radiophonique. In: La Nouvelle Revue Française, Déc. 1962.

PINTER, Harold

The Birthday Party and Other Plays. London, Methuen 1960. /Obsahuje The Room, The Dumb Waiter, The Birthday Party./

The Garetaker. London, Methuen 1960.

A Slight Ache and Other Plays. London, Methuen 1961. /Obsahuje A Slight Ache, A Night Out, The Dwarfs a několik kabaretních skečů./

Night School. Neveřejněná televizní hra.

The Collection and The Lover. London, Methuen 1963.

České překlady:

Přehlídka. - Milenec. Přel. J. Tomek. Praha, Dilia 1965, 133 s.

Skeče. Přel. M. Hilský. In: Divadlo 15, 1964, č. 9, s. 56-58.

Správce. Přel. M. Lukeš. Praha, Orbis 1965. 86 s.

Q Pinterovi:

Fröhlich, František: Harold Pinter v sobě. In: Divadlo 13, 1962, č. 7, s. 63-64.

SIMPSON, Norman Frederick

A Resounding Tinkle. In: The Observer Plays. London, Faber and Faber 1958; též in: New English Dramatists 2. Harmondsworth, Penguin Books 1960.

The Hole. Neveřejněný rukopis.

One Way Pendulum. A Farce in a New Dimension. London, Faber and Faber 1960.

The Form. Neveřejněno,

Gladly Otherwise. Kabaretní skeč. Neveřejněno.

The Overcoat. /Povídka./ In: Man about Town. London, Dec. 1960.

TARDIEU, Jean

Théâtre de chambre I. Paris, Gallimard 1955. Obsahuje Qui est là?, La Politesse inutile, Le Sacre de la nuit, Le Meuble, La Serrure, Le Guichet, Monsieur Moi, Faust et Yorick, La Sonate et les trois Messieurs ou Comment parler musique, La Société Apollon ou Comment parler des arts, Oswald et Zénaïde ou les Apartés, Ce que parler veut dire ou Le patois des familles.

1111-5341

80

Il y avait foule au manoir ou Les monologues, Eux seuls le savent, Un Ges-te pour un autre, Conversation-Sinfonietta.

Théâtre II: Poèmes à jouer, Paris, Gallimard 1960. Obsahuje L'ABC de notre vie, Rythme à trois temps, Une Voix sans personne, Les Temps du verbe, Les Amants du métro, Tonnerre sans orage.

VIAN, Boris

L'Équarrissage pour tous. Paris, Toutain 1950; též in Paris Théâtre 1952, No 66.

Les Bâtisseurs d'empire ou Le schmürz. In: Dossiers du Collège de Pataphysique 1959, No 6, též ve sbírce Collection du Répertoire du TNP, Paris, L'Arche 1959.

O B S A H

Úvod	3
Podstata absurdity	5
Tradice absurdity	11
Smysl absurdity	51
Poznámky	68
Bibliografie	72

.....

1111-5341

81

ST-17-879/66