

delního života. Ve 20. století však tam již řada děl českých autorů získala uznání a vyvolala živý ohlas v odborném tisku (Čapek, Hašek, Langer, Drda).

Práce M. Bobrownické je chronologicky rozdělena do tří kapitol: 1851–1918, 1918–1939, 1945–1962. První kapitola z doby nesvobody Polska vyžadovala ještě zvláštní dělení na zábor rakouský, ruský a pruský. Nejčilejší divadelní život byl tehdy v Haliči, nejdříve ve Lvově, koncem 19. století si prvenství vydobyl Krakov především zásluhou T. Pawlikowského. Kromě cizího repertoáru měli Poláci již řadu velmi dobrých děl domácích z pera A. Fredra, J. Słowackého, J. Korzeniowského, S. Wyspiańskiego a jiných autorů. Neněť tedy divu, že produkce česká, která dlouho doháněla zpoždění a byla obtížena obrozenskými úkoly, buditelskou tendencí a didaktismem, nemohla přinést vyspělé divadelní kultuře silnější podněty. Hry J. J. Kolára, J. K. Tyla, G. Pflęra Moravského, F. F. Šamberka, Fr. A. Šuberta, E. Bozděcha, K. Pippicha aj. nevyvolaly ohlas. Dokonce ani Hilbertova *Vina*, ani známý již v Polsku J. Vrchlický a J. Zeyer nezbudili očekávaný zájem v Haliči, ve Varšavě, Lodži či Poznani. Nejsvětějšími body vzájemných divadelních vztahů té doby byla úzká spolupráce J. Kvapila s polskými přáteli (dřívější zpracování této otázky M. Szyjkowským doplnila M. Bobrownická novými momenty) a velmi dobré překlady M. Szukiewiczze.

Meziválečné období zásadně změnilo tvář divadla v Československu i v Polsku, kde se na první místo vysunula Varšava. Z české dramatické produkce byla v Polsku hrána především díla současná. Uvedení Čapková *RUR* bylo prvním triumfem českého divadla v Polsku. Nejúspěšnější byl však Langrův *Velbloud uchem jehly*, vysokému uznání se těšila též *Periferie*. Třetím úspěšným českým autorem byl Hašek svým *Svejchem* ve scénické úpravě M. Broda a J. Reimana. Rovněž hry O. Scheinplugové a M. Wernera se dočkaly pochvalného přijetí. Poměrně malou odezvu vzbudili u polských diváků F. Šrámek a F. X. Svoboda. Čapkovy hry přicházely do Polska v několika vlnách; kromě *RUR* se hrály před druhou světovou válkou ještě *Věc Makropulos* a *Loupežník*, nehrála se tehdy *Bílá nemoc* a *Matka*.

Po druhé světové válce vracely se nejdříve některé hry z meziválečného období. Mimořádný úspěch sklídily Drdovy *Hrátky s čertem* (1948), které Leon Schiller znamenitě dotvořil a přizpůsobil polskému divákovi, a Jiráskova *Lucerna* (1953). Obě tyto hry se dodnes objevují na jevišti též v adaptaci pro loutkové divadlo. Jejich úspěch v poměru k jiným kusům ještě zvyšovala nezdravá atmosféra padesátých let, která zanesla do Polska několik slabých her s budovatelskou tematikou. Rok 1956 přináší i v divadelnictví obrat, který je v poměru k českým hrám předznamenán novou čapkovskou vlnou. Polští diváci konečně uviděli *Matku*, znovu *Loupežníka* a *Bílou nemoc* pohostinně uvedlo Národní divadlo z Bratislavy.

V roce 1950 pronikly do Polska první slovenské hry. Ze slovenských autorů jsou zde nejúspěšnější P. Karvaš a zvláště P. Zvon, jehož *Tanec nad plačom* se dočkal výborného překladu J. Zagórského. Koncem padesátých a na počátku šedesátých let se značně rozšířily vzájemné návštěvy divadel a při jejich představeních se polští diváci seznamují s některými našimi klasickými hrami i současnými novinkami. Značnou pozornost vzbudily v Polsku hry Voskovce a Wericha, Kóhoutova *Taková láska*, Hrubínova *Srpnová neděle*, Nezvalova *Manon Lescaut*, Blažkův *Přilít štědrý večer*.

Práce M. Bobrownické přináší mnoho nových poznatků, z nichž budou vděčně čerpat slavisté i pracovníci divadla. Zvláště její materiálová stránka budí obdiv pro pečlivé využití nejrůznějších pramenů. Snad jen při poznámce o hrách, které byly v sousední zemi uvedeny dříve než ve vlastním prostředí, je možno připojit *Halszku z Ostroga* J. Szujského, hranou nejdříve v Praze, a při zmínce o tom, že S. Koźmian „objevl Słowackého-dramatika“ je možno dodat, že více než Koźmian se snažil o jeho uvedení A. Hoffmann a jiní herci krakovského divadla. Koźmian sám jako spoluautor pamfletu *Teka Stańczyka* neměl ke Słowackému zvláštní sympatií, spíše jej kritizoval, a rostoucí kult autora *Baladyny* jej netěšil. Některým nepřesnostem v českých a slovenských jménech a názvech není možno se vyhnout v publikacích tištěných mimo území ČSSR.

Po práci o J. Zeyerovi (*Studia nad twórczością Juliusza Zeyera*, Krakov 1959), je tato knížka již druhou větší prací M. Bobrownické o naší literatuře a jejím ohlasu v Polsku. Tím vtce je třeba ocenit zásluhy její autorky o prohloubení vzájemného poznání našich kultur.

Jarmil Pelikán

Martin Esslin, **Das Theater des Absurden** (Athenäum-Verlag, Frankfurt am Main, Bonn 1964, S. 480).

Auf die im Jahre 1963 erschienene französische Übersetzung folgte im J. 1964 auch die deutsche Übertragung eines Werkes, das sich mit einer der zeitgenössischen Strömungen des Welttheaters befaßt — M. Esslins *The Theatre of the Absurd*, London 1961. Mit sprichwörtlicher

Sorgfalt deutscher Bücherkultur ausgestattet (die französische Ausgabe läßt sich mit der deutschen nur schwerlich vergleichen), gelangt diese Arbeit auch in den deutschen Sprachraum.

Obwohl sich gegenwärtig Anzeichen für das Abklingen des sog. Theaters des Absurden bemerkbar machen, hat diese Strömung die Entwicklung des Welttheaters so empfindlich und grundsätzlich beeinflußt, daß man hier von einer bestimmten Epoche des modernen Theaters der 2. Hälfte des 20. Jh. sprechen kann. Esslin durchdringendes Buch wurde zu einem der eingeweihtesten Informationsquellen über das Theater des Absurden und behält seine Gültigkeit, auch wenn es eigentlich mitten in dieser Woge konzipiert wurde und diese nicht als ein beendetes und abgeschlossenes Kapitel betrachtete. Die Arbeit ist uns um so sympatischer, daß sie nicht zu einer bloßen Übersicht und Analyse namhafter dramatischer Repräsentanten wurde, die durch dies oder jenes verbunden sind, wie dies z. B. bei E. G. Wellwarth in seiner später erschienenen Publikation *The Theatre of Protest and Paradox* sowie bei anderen der Fall ist. Der bewertende Blick auf die einzelnen Dramatiker mündet in die Schlußkapitel *Die Tradition des Absurden* und *Der Sinn des Absurden*, die durch ihre breit angelegte Einsicht imponieren.

Esslin geht von der Analyse der Hauptrepräsentanten des Theaters des Absurden, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugène Ionesco und Jean Genet aus und findet nicht nur das, was aus ihnen jene scheinbar homogene Gruppe bildet, d. h. ein Weltbild, in dem der Verlust der „metaphysischen Perspektive“ das menschliche Dasein als sinn- und ziellos bloßlegt, eine Welt, die durch den Verlust der Kommunikation und durch Entfremdung determiniert ist, eine Welt, deren ahumanistisches Gesicht diese Dramatiker zum parabolistischen Protest führt. Esslin sucht und findet mit Sicherheit auch das, was die Eigenart der einzelnen Dramatiker ausmacht und sie untereinander scharf trennt.

Es ist nämlich falsch — wie es manchmal eben bei uns vorkommt — die einzelnen Dramatiker wegen dieses individuellen Herangehens scharf gegeneinander zu stellen: Ionesco oder Adamov annehmen und begreifen und Beckett ablehnen, nur aus dem Grunde, daß der letztere als ein scheinbarer Nihilist und Agnostiker auftritt, der die Existenz selbst der Gefühle der Entfremdung, Bangigkeit und Ausgangslosigkeit aufdeckt, bei den ersten dann der stark wahrnehmbare Sozialprotest vorhanden ist, der bei Adamov z. B. das Gebiet der sog. absurden Dramatik bewußt verläßt. Es liegt im Wesen der Theaterkunst selbst, daß sie ungemein eng mit dem Bewußtsein und Fühlen der Gesellschaft verbunden und imstande ist, auch Erscheinungen zu signalisieren, die in dieser Gesellschaft erst im Wachstum begriffen sind. Und es wäre lächerlich, die Künstler zu bezichtigen, daß sie diese vorhandenen Erscheinungen erfassen; vielmehr sind jene grundlegenden Ursachen zu sehen und ihnen die Aufmerksamkeit zuzuwenden. Martin Esslin beweist, wenn auch mittels einer Terminologie an die wir wenig gewöhnt sind, daß eigentlich dieses ganze Schaffen, wiewohl eigenartig differenziert, den einen gemeinsamen Nennen hat — den kritischen Zustand der zeitgenössischen Gesellschaft, in der er entsteht. Daß es eine auf den ersten Blick bald mehr, bald weniger wahrnehmbare Aufforderung zum Nachdenken sowohl über die menschlichen Beziehungen zum Menschen wie auch zur Welt ist.

Unser größtes Interesse erwecken die beiden erwähnten zusammenfassenden Kapitel (die, neben bei gesagt, wegen der darin enthaltenen umfangreichen Zitationen und Exkurse vom Standpunkt des Übersetzers sehr schwierig sind — übrigens wurde die deutsche Ausgabe vom Autor durchgesehen, dem Deutsch die Sprache seiner Jugend und seiner Wiener Studien ist), in welchen Esslin die Voraussetzungen auf der gesellschaftlichen sowie künstlerischen Ebene verfolgt, aus denen dieses Theater des Absurden als eine der Formen der gesellschaftlich engagierten Theaters erwächst.

Das Kapitel *Die Tradition des Absurden* nimmt in dem Buche eigentlich die Schlüsselstellung ein, da es an Hand des fast der gesamten Weltliteratur entnommenen Material beweist, daß das Gefühl der Absurdität im menschlichen Bewußtsein seit jeher vorhanden war, obwohl seine Äußerungen in verschiedenen Zeitabschnitten unterschiedlich motiviert wurden. Dieses Bewußtsein der Zusammenhänge des modernen Theaters des Absurden mit der Geschichte bildet eines der markantesten Merkmale der Esslinschen Arbeit. Esslin konstatiert nämlich, daß diese Theaterform nicht aus apriorischen philosophischen Thesen erwächst, sondern auch mit den eigentlichen theatralischen Elementen tief verbunden ist, wie sie diese vom antiken Mimen über die *lazzi* der *commedia dell'arte* bis zur Stummfilmkomödie vorfindet.

Das Vorhandensein der Kunst des Absurden ist jedoch auf der anderen Seite — wie der Autor im letzten Kapitel *Der Sinn des Absurden* feststellt — „kein Ausdruck der Verzweiflung oder der Rückkehr zu dunklen irrationalen Mächten“, sondern der Appel, daß der moderne Mensch sich gegen einige ungünstigen Züge seiner Welt zur Wehr setzen soll. Er soll die gemüthlich bestehende Pseudokultur beseitigen, die diese übertechnisierte Zivilisation, wenn sie nicht gebührend im Zaum gehalten ist, müheelos zu produzieren fähig und willig ist.

Kennzeichnend für unsere Situation, wo wir uns mit einer gewissen Verspätung mit den

Werken dieser Strömung auf den Bühnen vertraut machen, ist der Umstand daß diese Verfahrensweisen des Theaters des Absurden in ihrer ersten Phase vor allem die satirischen Momente des zeitgenössischen tschechischen Theaterschaffens angeregt haben (Havels „Gartenfest“, Klíma u. a.), also ähnlich wie sie anfangs auch in Polen absorbiert wurden (Mrožek, Różewicz). Ihr weiterer Einfluß wird anscheinend nur ein indirekter sein, wie er in der zeitgenössischen Welt-dramatik zutage tritt.

Martin Esslin empfindet und erfaßt sehr wohl Wesen und Sinn dieser ganzen Woge des Theaters des Absurden, das mit tragischem Humanismus angefüllt ist und ein Signal darstellt, mit dem man sich vertraut machen muß. Auf theoretischer Ebene erfüllt dies das Buch von Esslin ausreichend und genau.

Zdeněk Srna—Libor Štukavec

Friedrich Mess, Heinrich von Ofterdingen. Wartburgkrieg und verwandte Dichtungen (H. Böhlhaus Nachfolger Weimar 1963, S. 244).

Schon G. Rosenhagen hatte im Verf.-Lexikon 2, Sp. 324, angedeutet, daß H. von Ofterdingen als Minnesinger der Zeit um 1200 anzuerkennen ist, da die in dem ältesten Teile dieses Gedichtes, d. h. des Wartburgkrieges, auftretenden Sänger geschichtliche Personen sind, die in einer Beziehung zum Hofe des Landgrafen Hermann gestanden haben (außer Reinmar von Zweter).

Am ausführlichsten berichtet über den Aufbau dieser sehr rätselvollen Dichtung und der zu ihr gehörigen Gedichte G. Ehrismann im Schlußband seiner Gesch. d. dtsh. Literatur bis zum Ausgang des Mittelalters, S. 75—79. Der Probleme gab es so viele, daß sich niemand getraute, der Dichtung zu Leibe zu rücken. Messer, der offen zugesteht, daß er „von Haus aus Laie auf sprachwissenschaftlichem Gebiet“ und mit anderen mhd. Dichtungen nicht so vertraut ist, greift die gesamte verwickelte Problematik mutig, ja man kann sagen allzu mutig an. Nach ihm ist der Wartburgkrieg in mehreren Fassungen entstanden, und zwar aus Anlaß von Hochzeiten im Thüringischen Landgrafenhaus (zwischen 1225 und 1241). Sämtliche Haupt- und auch Nebendichtungen, d. h. der Wartburgkrieg mit seinem I. und II. Teil (Messer spricht vom Fürstenlob und Rätselspiel), ferner die Mainzer kirchenpolitische Satire, Sprechen ohne Meinen, die Totenfeier des Landgrafen von Thüringen und des Grafen von Henneberg, schließlich Zabulons Buch, stammen alle von einem Manne, den man mit Unrecht aus der Liste der Minnesinger gestrichen hat, von Heinrich von Ofterdingen, dem noch die Verfasserschaft anderer grundlegender Werke zuerkannt wird (König Tirol, Hugdietrich, Laurin, Der Rosengarten von Worms).

Mich persönlich überzeugt leider vieles nicht, weil wir die Beweisführung nicht Schritt für Schritt verfolgen können. Auch treten beim Lesen noch andere Zweifel auf, andere Nebenfragen, die erst gelöst werden müßten, z. B. stilistische Unterschiede innerhalb der dem Dichter zugeschriebenen Werke. Ich schließe meine kurze Besprechung mit den Worten: Frisch gewagt ist — halb gewonnen!

Leopold Zatočil

André Wurmser, La Comédie inhumaine (Paris, Gallimard 1964, 806 stran).

Statný Wurmserův spis o Balzacovi působí na první pohled jako známé důkladné doktorské disertace („teze“) obhajované na pařížské Sorbonně. Navozuje tuto představu i tím, že vyšel v „Bibliothèque des idées“. Což na druhé straně signalizuje zároveň povahu díla, jeho problematiku i metodologickou orientaci. Není zaměřeno na Balzacovu tvorbu jako umění, nýbrž na „smysl díla a života Honoré de Balzaca, na poučení, jež obsahují“. André Wurmser říká dále: „Balzac měl odpor k neužitečné knize. Jako on i já přenechávám těm, kdo jsou estétičtější než já, literaturu nesmyslnou, literaturu pro literaturu. Ne že bych věnoval málo pozornosti románové technice, čtenář to pozná. Chci tím říci, že se tato kniha obrací k lidem natolik lidským, že se jejich pozornost neomezuje pouze na literaturu“ (úvodní Avertissement; proložil A. W.).

To je deklarace. Skutečnost však je přece jenom ta — a čtenář to zjišťuje hned na prvních stránkách —, že se André Wurmser zabývá především tím, co je podle něho v Balzacovi „užitečné“, společenským smyslem života i díla Balzaca; že hledisko estetické (a ne snad „estetické“) prakticky nechává stranou. Nebo řečeno jinak: jeho pozornost věnovaná Balzacově románové technice zůstává zcela na úrovni představ o umění (realistickém), jaké převládaly v první desítky let, za nichž kniha vznikala („byla psána za posledních dvacet let“, tamtéž). Z odstinnějšího, z apriornosti se vymaňujícího nazírání na literární tvorbu, na to, jakými cestami čtenářům zprostředkuje svůj „smysl“, na problematiku její didaxe atd., prostě z toho, k čemu se studium literatury a její funkce hlásí velmi energicky v druhé desítky let vedoucí přímo do našich dnů, neznajeme ve svazku André Wurmsera skoro nic. Vtírá se nám dojem, jako by André Wurmser touto cestou naznačoval, že se od pozdějšího odideografizovaného, odsociologizovaného pojetí