

SYLVA CEBALLOSOVÁ

DRAMATIK JEAN TARDIEU
(TROCHU JINÁ PODOBA ABSURDNÍHO DIVADLA
V SOBORU HER *KOMORNÍ DIVADLO*)

Člověk se chová, jako by byl tvůrcem i pánem jazyka,
zatímco je to naopak jazyk, jenž je a zůstává jeho pánem.
(Martin Heidegger)¹

Proud rozmanité dramaturgie, jenž se na počátku padesátých let dvacátého století vynořil z pařížských divadélek *rive gauche*,² aby záhy pronikl na světová jeviště, razantním způsobem proměnil dosavadní vnímání jazyka v divadle. Arthur Adamov, Jacques Audiberti, Samuel Beckett, Rolland Dubillard, Jean Genet, Michel de Ghelderode, Eugène Ionesco, Georges Schehadé, Jean Tardieu, Jean Vauthier... spolu i každý sám formovali tvář *nouveau théâtre*,³ onoho nikdy nedeklarovaného hnutí, které záhy obdrželo díky studii Martina Esslina *The Theatre of the Absurd* etiketu *absurdní*, již si zachovalo dodnes.⁴ Dlouhou řadu děl, kterým se dostalo tohoto označení, jen těžko může charakterizovat nějaká společná definice, snad se proto nedopustíme chyby, prohlásíme-li za jejich společný rys orientaci na problém lidské komunikace, tím pádem i jazyka.

¹ Z přednášky J. P. Sarrtra *Mythe et réalité du théâtre*. (Sartre, 1992:203) (přel. autorka)

² Byla to malá, nevýdělečná divadla studiového typu s okruhem diváků sestávajícím zejména ze studentů a mladých umělců. Některá z nich se zapsala do dějin divadla právě pro první uvedení později slavné hry: *Théâtre des Noctambules* (Ionesco: *Plešatá zpěvačka*, 1950), *Théâtre de Poche* (Ionesco: *Lekce*, 1951), *Théâtre de Babylone* (Beckett: *Čekání na Godota*, 1953).

³ Francouzský termín pro divadlo 50. let 20. století. Souvislost s termínem *nouveau roman* je nasnadě, společnými znaky jsou nezáměr o psychologii, nedůvěra v popisný realismus i probuzený zájem o jazyk. Na rozdíl od Esslinova termínu *theatre of the absurd* má termín *nouveau théâtre* širší rozpětí: pojímá autory, jež nejsou výhradně dramatiky (Durasová, Sarrautoová, Pinget...) nebo které Esslin označuje za „*l'avant-garde poétique*“ (Ghelderode, Audiberti, Neveux, Pichette, Vauthier...). Můžeme se setkat i s termínem *théâtre d'avant-garde*, jenž je z nich patrně nejdiskutabilnější. Srov. Barthes, 2002:203-205.

⁴ Nebudeme zdaleka první, kdo tento proud pokládá za příliš různorodý na to, aby mohl být sevřen jediným názvem, o němž se diskutuje od prvního vydání Esslinovy studie (1961). Srov. Brockett, 1999:636; Jacquart, 1974:34; Sartre, 1992:183; Serreau, 1966:6. Zároveň považujeme tento termín za natolik vžitý, že jej přejímáme i v naší studii.

Následující monografická studie chce přiblížit **Jeana Tardieua**, jenž sice bývá ve spojitosti s absurdní dramatikou často citován, je však zastíňován věhlasností svých soupeřníků: především Ioneska, Becketta a Adamova. Záměrem našeho příspěvku je nejen rozšířit povědomí divadelníků o absurdním divadle o další – českému prostoru neznámou – postavu, ale zároveň upozornit na jednu z mnoha podob francouzského *nouveau théâtre*, které, jak bylo řečeno, nabývá s každým dramatikem jiné podoby.

Dílo **Jeana Tardieua**⁵ (1903–1995), básníka, prozaika, dramatika, esejisty a kritika, představuje rozsáhlé a rozmanité pole působnosti, kde se jednotlivé druhy i žánry umění prolínají a ovlivňují. Zejména jeho poezie a drama tvoří spojité nádoby: v poezii se objevuje dialog, dvojitý hlas, přímá řeč, zatímco dramatické texty pokračují v hledání poetických možností jazyka.

Dramatická tvorba Jeana Tardieua obsahuje více než čtyři desítky textů, rozsahem převážně jednoaktovek, z nichž šestnáct poprvé vyšlo v roce 1955 pod titulem *Komorní divadlo (Théâtre de chambre)*. O formální stránce her napovídá sám přívlastek „komorní“. Podobně jako „komorní hudba“ je i Tardieuho *Komorní divadlo* založeno na maximálním přiblížení herce a diváka, a to jak inscenačními hledisky (malý prostor, minimální herecké obsazení), tak i volbou témat (rodina, samota, odcizení, muž a žena).

„Avant moi, il y avait MOI“⁶

Tento Ioneskův provokativní výrok není pravdivý ani spravedlivý, neboť Tardieuova hra *Kdo je tam? (Qui est là?)* pochází z roku 1947 a premiéru měla již v roce 1949, tedy rok před prvním uvedením Ioneskovy *Plešaté zpěvačky*. Domníváme se, že jednoaktová hra *Kdo je tam?* je příkladem absurdního dramatu par excellence a názorným způsobem ilustruje tvůrčí postupy antividadla, které se později rozvíjí a vrcholí v díle Ioneskově, Beckettově a jiných. Rozhodli jsme se jí tedy věnovat největší pozornost a za účelem rozboru ji uvádíme v plném rozsahu.

⁵ Generační druh surrealistů (nar. 1903). Ve své rodině měl intelektuálně-umělecké zázemí (matka byla hudebnice, otec malíř). Již v roce 1927 debutoval básněmi v *La Nouvelle Revue Française*: zde se nachází i počátek celoživotního přátelství s Jacquesem Heurgonem a Rogerem M. du Gardem (jejich vzájemná korespondence vyšla pod názvem *Lettre de Hanoï* v roce 1997). V období před druhou světovou válkou se věnuje práci v nakladatelství Hachette. První básnické sbírky *Skrytá řeka (Le Fleuve caché)*, 1933) a *Přízvuky (Accents)*, 1939) se vyznačují obavami z chaotičnosti a neuchopitelnosti světa, jehož jediné útočiště básník vidí v jazyce. Válečná atmosféra je ústředním motivem existenciálně laděné sbírky *Le Témoin invisible* (1943, *Neviditelný svědek*). V době okupace spolupracuje s ilegálními časopisy, po osvobození nastupuje jako umělecký šéf rozhlasového dramatického vysílání do Francouzského rozhlasu, kde působí až do roku 1969. Teprve od konce války, ve věku 42 let, se začíná věnovat psaní pro divadlo. (O šest let později, přibližně ve stejném věku jako Jean Tardieu, začíná psát divadelní hry Samuel Beckett.)

Rozsáhlé dílo Jeana Tardieua tvoří desítky básnických sbírek, přes čtyřicet divadelních her, krátké prózy, studie a recenze k výtvarnému i divadelnímu dění. Česky vyšel pouze výbor básní *Mezi dveřmi a oknem* (1992, překlad Eva Rudyšárová-Mišková).

⁶ Už přede mnou jsem zde byl JÁ. (přel. autorka)

Kdo je tam? (Tardieu, 2002:585-587)⁷

Otec, matka a syn sedí u prostřeného stolu v jinak prázdné místnosti. Vzadu jsou dveře, vlevo okno. Podle scénických poznámek musí herci „záměrnou a téměř děsivou přirozeností, s jakou hrají, vyvolávat v divákovi dojem /.../ že to vše už někde viděl.“

Otec, otočí hlavu do sálu

(1) Já jsem otec. To je moje žena a to je můj syn. (2) Venku je studená a dlouhá noc, je zima, ale (3) tady, tady se navzájem zahříváme a sedíme u tohoto stolu, abychom utišili svůj hlad, (4) a vyměňujeme si láskyplné věty. (5) *Ticho.*

Otec, (6) *ptá se a sám si i odpovídá, zatímco Matka a Syn mlčí a nehybně ho pozorují.* (7) Cos dělal dnes ráno? Byl jsem ve škole. A ty? Šla jsem na trh. Cos viděla? (8) Zeleninu dražší než včera a maso za lepší cenu. Výborně, jedno kompenzuje druhé. A ty, co ti řekl učitel? (9) *Že dělám velké pokroky. Pokračuj, synu, pracuj a uvidíš, všechno půjde dobře.* (10) Och, jak jsme spolu šťastní! (11) Jaká je venku studená a černá noc! Buďme rádi, že nemusíme ven...

Úvodní obraz:

Rodina sedí společně u stolu a jí.

Rozbor textu:

První dvě věty (1) Otcova monologu jsou pro příjemce informačně redundantní. Skutečnost, že jde o rodinu, která sedí u stolu a jí, vyplývá ze scénických poznámek (či je divákovi patrná na první pohled). Následující věta (2) nevypovídá pouze o tom, co se děje venku a co tedy divák nevidí, ale slouží především jako podklad, na němž lépe vynikne Otcem proklamovaný pocit tepla a bezpečí rodinného kruhu (3). Nastává první rozpor mezi řečeným (4) a scénickou poznámkou (5), který se dále prohlubuje, neboť Otec ve svém monologu dále pokračuje (6). Oslovuje postupně Syna i Matku, sám si odpovídá (7). Není pochyb, že jde o harmonickou rodinu: Matka je opatrná na rodinný rozpočet (8) a syn prospívá dobře ve škole (9). Pocit dokonalého štěstí se opět utvrzuje (10), zatímco kontrast mezi vnitřním bezpečím a vnějším ohrožením zesiluje (11).

Motivy nacházející se v exteriéru (tma, zima (3), nebezpečí (2, 11)) tvoří protiklad jak s motivy v interiéru: (teplo (3), láska (4), štěstí (11)), tak s banalitou kladených otázek (7, 8).

Dění na scéně:

Jde proti scénickým poznámkám (stůl je prostřený, nikdo nejí) i proti výpovědi Otce (3, 4). Statičnost celkového obrazu podtrhuje scénická poznámka „Matka a Syn mlčí a nehybně ho pozorují“.

(12) *Na předscéně vlevo se objeví Žena a vede dialog s Otcem, který poslouchá a odpovídá, aniž otočí hlavou.*

Žena: (13) Milý otče! Měl by sis dávat pozor! Venku není jen tma!

Otec: Co tím chceš říct?

Žena: (14) Dávej si pozor, dávej si pozor! (15) (*Potichu*) (16) Myslím, že za dveřmi je nějaký muž.

Otec: Co dělá?

Žena: (17) Nevím. Čeká.

Otec: (18) Na co čeká?

Žena: (19) Na tebe, možná...

Otec: (20) To je v pořádku, jdu se podívat.

(21) *Žena zmizí. Otec se zvedne, jde ke dveřím, otevře je:* (22) *na prahu stojí hodně velký muž, oblečený ve fraku, ale bez klobouku. Co chcete? Chcete se mnou mluvit? Tak pojd'te dál... Co mi chcete?*

Rozbor textu:

Na scéně se bez příčiny (12) zjevuje postava Ženy. Zatímco postavy Otec, Matka a Syn byly představeny, její vztah k nim je nevysvětlen. Důvod její přítomnosti je varovat Otce (13), varování zní výhružně (14). Třebaže skutečnost, kterou sdělí (16), je prostá informace, scénická poznámka (15) jí přidá na záhadě a zároveň vnese do hry prvek očekávání (16, 17). Předzvěst hrozícího nebezpečí (18, 19) vyrovnává Otec svoji nevzrušenou reakcí (20).

Navzdory opakovanému varování (13, 14) jedná Otec zcela nevzrušeně (vstane a jde otevřít). Jeho jednání se vyznačuje snovými reakcemi: na varující Ženu ani nepohlédne (12), ale poslechne její pobídku a hrozícímu nebezpečí jde vstříc (20).

Dění na scéně:

Třebaže se na scéně objevuje postava Ženy náhle a neočekávaně, trojice u stolu zůstává v nehybné pozici. Rovněž dialog mezi Otcem a Ženou probíhá staticky, „aniž /otec/ otočí hlavou“. Recipientovo očekávání hrozícího nebezpečí se zvyšuje: Otec otevře, za dveřmi stojí neznámý muž a vypadá nebezpečně (22).

(23) *Muž beze slova uchopí Otce a uškrtní ho.* (24) *Náhle se samo od sebe otevře okno.* (25) *Muž si přehodí mrtvolu přes rameno a zmizí dveřmi. Matka a Syn zatím otočí hlavu směrem doprava, tvář mají ukrytou v dlaních a v této pozici setravávají. Vpravo se znovu objeví Žena v černém* (26).

Žena, s povzdechem: (27) Tak, a je to. Co se mělo stát, se stalo... (28) venku se noc chýlí ke konci. (29) Přestaň plakat dobrá matka a jdi k oknu! (30) (*Matka se zvedne a jde k oknu.*) Co vidíš? Odpověz! (31) Teď můžeš mluvit.

Matka: (32) Pole je poseté mrtvolami.

Žena: (33) A předměstí?

Matka: (34) Předměstí je pokryto květinami.

Žena: (35) A slunce? Co dělá?

Matka: (36) Slunce je úplně dole ve sklepě, ale jeho první paprsky začínají prosvítat sklepním okénkem... (*Vykřikne*) Ach!

Žena, prudce: (37) Co vidíš?

Matka: (38) Vidím otce... tam... mezi mrtvými...

Žena: (39) Ty jsi to nevěděla, ubohá ženo?

Matka: (40) Ale ano! Jak početní jsou jeho druhové!

Rozbor textu:

Atmosféra očekávaného nebezpečí je dovedena, nadvakrát, ad absurdum. Poprvé (23), podruhé (25). Nevyhnutelnost Otcova osudu (27) koresponduje s končící nocí (28). Žena – jako by zastoupila mrtvého Otce – řídí další jednání postav (29, 30, 31). Snovou atmosféru Matčiných odpovědí (32, 34, 36) přeruší až výjev Otce mezi mrtvolami. Scénická poznámka (24) symbolicky doprovází vniknutí nepřátelského okolí do rodiny, jehož zhmotnění je v postavě Muže (23) a zároveň potvrzuje pravdivost Ženiných slov (13, 14).

Dění na scéně

Dění, které až do této chvíle bylo spíše statické (nehybnost postav, úvodní monolog Otce), obratem mění tempo vlivem událostí (23, 24, 25). To se odráží na prvním pohybu Matky po scéně (30) i rychlým střídáním krátkých replik mezi do té chvíle mlčící Matkou a Ženou (30-40), která se znovu objeví – tentokrát v černém (26) – na scéně.

Žena: (41) Synu, jdi k oknu a zavolej svého otce!

(42) Syn se zvedne, jde k oknu a volá, zatímco (43) Matka se znovu posadí.

Syn: (44) Otče, otče! Ótčéé...!

Žena: Slyšel tě?

Syn: (45) Ano! Podívejte, zvedá se, překračuje ostatní mrtvé, blíží se k domu...

Matka: (46) Slyším jeho kroky na schodech... To je on... (*Otec se s důstojností hodnou smrti objeví na prahu dveří, které zůstaly otevřeny.*) (47) Syn se k němu rozběhne a křičí: "Můj otec!" (48) Matka si skryje na chvíli obličej do dlaní, pak se zvedne, tváří k divákům, (49) aniž by se podívala na Otce.)

Matka: Kdo tě zabil?

Otec: To nebyl člověk.

Matka: Kdo jsi?

Otec: Nejsem člověk.

Matka: Kdo jsi byl?

Otec: Nikdo.

Žena: Kde tedy je Člověk?

Otec: V nikom z nás.

Matka: Přesto si vzpomínám: ty jsi žil!

Otec: V každém z nás je Člověk mrtvý. Byl a už není, anebo ještě nepřišel.

Žena: Kde je?

Otec: Hledejme společně: jednoho dne, uprostřed nás.... bude.

(50) Matka, Otec a Syn si pomalu sedají ke stolu.

Žena: Okno se rozjasňuje... (*Okno skutečně zabarvuje slabý svit*) (51) Někdo se blíží... Čekejme!

Konec

Rozbor textu:

Stejná hra *Žena – Syn* jako prvně *Žena – Matka*: Synovo jednání je vedeno pokyny *Ženy* (41), které – opět stejně jako *Matka* – mechanicky plní (42, 44). Hranice mezi realitou a snem zmizela, závěrečný dialog je ve svém obsahu existenciálním hledáním podstaty člověka, formou ale absurdní výměnou jednotlivých replik. Konec je dvojnásobný: venku tma ustoupila světlu (50), opět někdo přichází (51).

Dění na scéně:

Syn, stejně jako *Matka*, reaguje až na pobídku *Ženy* (40) a zvedá se od stolu. *Matka* zaujme své předchozí místo (43). Zatímco *Syn* *Otce* vítá (47), *Matka*, jako by se bála na něj pohlédnout (48), zůstává tváří k divákům. Všichni tři zaujmou stejná místa jako v úvodním obraze. (50)

Stručná interpretace Martina Esslina (Esslin, 1992:231) nachází výchozí bod v promluvách (32, 34): ve hře vidí poetický obraz člověka v poválečné společnosti, uvědomujícího si, že rutina měšťáckého života může být stejně vražedná jako válka. Poselství hry potom spatřuje v autorově potřebě hledat „nový způsob plně lidského života“.

Příslušnost k absurdní dramatice je zřejmá především ze způsobu, jakým spolu postavy vedou dialog. Otcův úvodní monolog (1-5) se v jeho druhé půli (6-11) stává „faux dialogue“, tedy něčím, co nemůžeme nazvat ani monologem, ani dialogem, neboť žádný z příjemců nevypadá, že by dostal zprávu. Otec tedy pokračuje ve své samomluvě, aniž by smysl jeho řeči byl zaručen odpovědí druhých. Tímto se zpochybňuje obraz rodiny, jejíž společné stolování asociuje soudržnost rodinného kruhu. Jelikož Otec přebírá repliky *Matky* i *Syna*, je možné nahlížet na jeho monolog jako na důkaz jeho autoritářského postavení v rodině, čímž se první část monologu dostává do rozporu s druhou. Otcovo opakované ujišťování o šťastné rodině (3, 4, 10) tento rozpor ještě prohlubuje. Rovněž postava *Ženy*, jako přítomného hybatele jejich osudy, jež se objevuje a mizí zcela nevysvětlitelně, je jednou z charakteristických motivů absurdního dramatu. Důvodem její existence v příběhu (či na scéně) není ona sama, ale moc, kterou má nad ostatními.

Prostor za oknem je (obdobně jako v Beckettově *Konci hry*) tajemný a nejasný. Motivy války (pole poseté mrtvolami, předměstí pokryto květinami) s neustálou hrozbou zvenčí však mohou odkazovat k pokračujícímu nebezpečí, které na člověka číhá v každé společnosti. Stejně jako Otec nemá na výběr, zda otevřít či neotevřít dveře, ale vykonává pokyny hybatele (pobídka *Ženy* (19)). Člověk je tu pouhou loutkou, která ztratila své existenciální opodstatnění.

Tematická spřízněnost dalších Tardieuho her (někdy se spíše nabízí označení skeč) nám dovoluje je rozčlenit do několika linií:

Linie existenciálně-absurdní:

Nábytek (Meuble, 1955), *Klíčová díрка* (La Serrure, 1955), *Okénko* (Le Guichet, 1955)

Úředník: Zkoušel jste už beznaděj?

Klient: Bez... co?

Úředník: Metafyzickou beznaděj. Nebo spíše úzkost, úzkost z beznaděje? A co takhle styk s vaším nevědomím, vaším podzemním člověkem. (Tardieu, 2002:618)⁸

Všechny tři hry mají shodný půdorys: hlavní hrdina (zákazník – muž bez upřesňujících vlastností) je na pozadí reálné situace konfrontován s podivnými okolnostmi, které mají za následek jeho smrt.⁹ Toto násilné ukončení života můžeme přijmout jako řízení vyšší moci, neboť všichni tři vykonávají obvyklým způsobem normální úkony: koupě nábytku-stroje na inzerát (*Nábytek*), návštěva veřejného domu (*Klíčová dírka*), návštěva informací na vlakovém nádraží (*Okénko*). Shodným motivem je tu rovněž skutečnost, že všem je umožněno dokončit zamýšlené (prohlédnout si nábytek, zažít striptýz, dostat odpověď na všechny otázky). Můžeme říci, že tyto hry prezentují onu existencialistickou premisu, že člověk se ničím neprovinil (dokonce, jak je tomu v *Nábytku*, nemusí ani promluvit), a přesto se stává obětí své svobodné volby. Absurdním pak můžeme nazvat způsob, jakým hrdinové, právě „na odchodu“, umírají (neočekávaným výstřelem z nábytku–stroje, pouhým nárazem do dveří, opuštěním „bezpečného“ teritoria úřadu). Můžeme se tedy ptát, v čem tkví rozkol mezi příčinou a následkem, kde je původ osudného vykolejení. To nevychází z jednání samotných postav, z jejich neschopnosti pochopit a přijmout prostor, ve kterém se nacházejí, ale přichází zvenčí, ze světa, který rázem ztratil své obvyklé parametry a nabývá dimenzí zlého snu (nábytek-stroj začne žít svým životem, slečna se odhalí doslova až na kost, úředník rozhodne o délce zákazníkova života).

Porušování divadelních konvencí aneb Co se stane, když...

Společným jmenovatelem her o nichž dále pojednáváme, je autorův záměr postavit celou hru na porušení nějaké divadelní konvence. Atributy divadla, jako je dialog, monolog, promluva stranou, neverbální komunikace atd., zde stojí v centru autorovy pozornosti proto, aby na nich ukázal základní principy divadla a jeho (ne)fungování. Tardieu předestírá s badatelskou vážností (přítomná postava moderátora uvádí důvody a prameny zkoumání) následky i oběti lingvistických nebo gestických „deviací“ a divák (či čtenář) může sledovat účinky, které s sebou ta či ona změna přináší, k jakému posunu mezi očekávaným a předváděným dochází.

Na malém prostoru (jde opět o jednoaktovky) tak rozehrává situace, v nichž slova ztratila význam (*Jedno slovo za druhé*), postavy nikdy nedokončí větu (*Ukončete větu!*), dialog spočívá výhradně v promluvě stranou (*Oswald a Zinaida aneb Slova stranou*), v replikách přebývají slova (*Zbytečná slova*), používání gest je převráceno (*Jedno gesto za druhé*), dva herci ztvárňují osm postav (*Na zámku byla spousta lidí aneb Monology*).

⁸ (přel. autorka)

⁹ Vyšly společně v roce 1987 pod titulem *Trojí smrt zákazníka* (La Triple mort du client).

Jedno slovo za druhé (Un mot pour un autre, 1951)¹⁰ čerpá z fiktivní události, kdy vyšší vrstvu společnosti postihne neškodná nemoc, při níž „le seul organe atteint était: le ‚vocabulaire““.¹¹ Sami poškození si nemoc neuvědomují, a tak svoji konverzaci nijak neomezují. Moderátor nás zavádí do důvěrného rozhovoru dvou žen, přítelkyň, které sice sdílejí společná tajemství, ale jedna má o tajnost navíc. Odhalení manželského trojúhelníku (manžel jedné se svým nenadálým příchodem prozradí jako milenec druhé) je zde úplně nepodstatné. Pozornost recipienta je totiž cele upřena na jazyk, jakým spolu postavy hovoří:

Služka (*vchází*): Madame, je tu paní Techtlemechtle.

Madame: Á! Jaká herda! Rychle ji udrndejte!

(Služka odchází. Madame si sedne ke klavíru a preluduje. Z klavíru se ozve melodie jako z hracího strojku. Vrací se služka, uvádí paní de Techtlemechtle.)

Služka: Paní de Techtlemechtle.

Madame (*zaklapne víko a jde vstříc přítelkyni*): Má nejvanilkovanější merendo! Co s vámi bylo celý ten cavyk? Kolik vrkočů už jsem neměla tu rachandu vás nabobtnat.

Paní de Techtlemechtle: Má tumpachová jepice! Já sama jsem z toho byla celá dratvová. Ale všichni mí tři cuckové měli vantroky – jeden po druhém. Od začátku divanu jsem pořád jenom faldovala u huspeniny, babonila od řimbucha k cumplochovi, celé tryzny jsem procvrčela na upolínu a tmelila jsem si švabachy. No prostě neměla jsem pro sebe ani šupinu.

Madame: Vy moje pižmovko podebraná! A já jsem o tom vůbec nezurčela. (Tardieu, 2003:392)¹²

Podíváme-li se blíže na tento úryvek, vidíme, že „slovníková nemoc“ postihla v zásadě pouze substantiva, adjektiva a verba (vyjma být a mít). Nedotčena zůstala zájmena, příslovce, předložky, spojky a citoslovce. To, jak názorně dokazuje úryvek, je dostačující k pochopení jádra celého sdělení, tedy: Madame je nadšena, že po dlouhé době vidí svoji přítelkyni, paní de Techtlemechtle má za sebou obzvláště těžké období, strávené nekonečnou a namáhavou péčí o své tři nemocné děti, nemajíc chvíli pro sebe. Paní de Techtlemechtle se dostane od Madame upřímného politování: neměla o její situaci ani ponětí.

Tímto *exercice de vocabulaire* propojuje Jean Tardieu dadaistické rozbíjení slova s tendencemi jazykových experimentů, které se začínají ve francouzské literatuře objevovat v 50. a zejména v 60. letech 20. století. Vedle nového románu, husarů a Kolegia patafyziky tu máme na mysli především OULIPO.¹³ Za-

¹⁰ Tato hra tvoří součást posmrtného díla Profesora Frœppela (Œuvres posthumes du Professeur Frœppel), imaginární postavy cimrmanovského typu. Jean Tardieu – objevitel a znalec jeho díla – umožnil čtenáři seznámit se s jinak ineditním dílem, jež obsahuje poezii, výtvarné umění, pedagogiku, deníkové záznamy... Hra *Jedno slovo za druhé* má být názorným příkladem pro Frœppelovy žáky „o velikosti a křehkosti lidského jazyka“. (Tardieu, 2003:389)

¹¹ jediným napadeným orgánem byl „slovník“ (Tardieu, 2003:390). (přel. autorka)

¹² přel. Eva Bezděková

¹³ OULIPO – L'Ouvroir de Littérature Potentielle = Dílna potenciální literatury, založena

tímco pro dadaismus jsou všechna slova zaměnitelnými synonymy (proč bychom nemohli, říká Tristan Tzara, místo slova zločin užít slova větrák), pro OULIPO jsou matematicky odvoditelná (metoda nazvaná S+7 spočívá v nahrazení všech substantiv (S) ve vybraném textu substantivy, nacházejícími se ve slovníku jako sedmá v pořadí), Tardieu ukazuje, že zůstane-li syntax věty „v pořádku“, výplň se do určité míry stává druhořadou. Záměrně odnímá slovům jejich sémantickou stránku, ale komunikativní funkce jazyka zůstává zachována, neboť dialog mezi postavami probíhá neporušeně a rovněž divák (čtenář) chápe. Tento stav připomíná známé pravidlo pro komunikaci v cizí řeči: opravdu není potřeba rozumět jednomu slovu vedle druhého, ale celkovému smyslu věty.

Klasická situace manželského trojúhelníku a jeho mnohokrát obehnané a očekávané rozuzlení je v tomto případě zdrojem divákova (čtenářova) potěšení z textu. Tardieu naplňuje vaudevillovou zápletku gejírem jazykových perel, které (ať již samostatně či v neočekávaném spojení) vytváří nový jazyk.

Analogicky je pojata hra *Jedno gesto za druhé* (*Un geste pour un autre*, 1955), kde se autor zaměřil na úzy kulturních zvyklostí a lidského nonverbálního dorozumívání. Jean Tardieu těží komické momenty z porušení obecně uznávaných zásad chování a staví je do protikladu se strojenou noblesou společnosti, která jich užívá.¹⁴ Zajímavost tohoto pokusu netkví ani tak v tom, že se na večírku vybrané společnosti místo smekání dává na hlavu, tleskání kašle, dámám se líbá noha, štípou nosy, lechtá pod nosem atd., ale že celý obvyklý způsob chování je důsledně a v každém okamžiku převrácen naruby a takto vytvořená struktura vzájemně se popírajících částí drží pohromadě. Autor se drží (stejně jako ve hře *Jedno slovo za druhé*) obvyklých reálných motivů, které přijímání návštěvy nabízí. Metoda nonsensu zde není použita jen u gest, ale i u témat konverzace: otevřeně se vyslovují urážky a záměrně se mlčí o banalitách. Zatímco urážka je přijata jako pochvala a hostitelka ke své spokojenosti vyhozena za dveře, divák (čtenář) rád přistoupí na novou konvenci, kterou mu dramatik nabídl.

Tradiční konvence divadelního jazyka jako řeč stranou nebo monolog jsou zkoumaným předmětem v hrách *Oswald a Zinaida aneb Slova stranou* (*Oswald et Zénaïde ou Les apartés*, 1955) a *Na zámku byla spousta lidí aneb Monology* (*Il y avait foule au manoir ou Les monologues*, 1955). Tyto hry jsou otevřené didaktické, chtějí poukázat na to, jak chudé jsou repliky a jak bohaté promluvy stranou, jež je doprovázejí, a v druhém případě navrhnout i prověřit způsob, jakým dvojice herců může zahrát osm postav.

v roce 1961. Charakterizuje ji využívání matematiky a logiky v poezii či próze. Záměrem jejich vyznavačů je ukázat, že algebraické nebo kombinatorické funkce mohou přispět ke kráse a koherenci nových literárních děl. Oulipané (Raymond Queneau, François Le Lionnais, Jean Lescure, Jacques Roubaud, Georges Pérec...) tvoří jednu z odnoží Kolegia patafyziků, pěstujícího odkaz otce patafyziky, Alfreda Jarryho.

¹⁴ Podobně i Luis Buñuel ve svém filmu *Nenápadný půvab buržoazie* (*Le charme discret de la bourgeoisie*) z roku 1977. Máme na mysli scénu společné večeře, kdy hosté sedí okolo prázdného stolu na toaletních mísách a vedou společenskou konverzaci. Nudící se dítě se domáhá jídla a je pokáráno matkou za nevhodnost tématu u tabule.

Řeči stranou se obvykle užívá jako krátké, v dialogu postav „uniklé“ repliky, určené jen publiku. Hra *Osvald a Zinaida aneb Slova stranou* je postavena na takovýchto promluvhách, které si zde ovšem vyměnily prostor s dialogem: ten je tu pouze k dokreslení autorovy premisy o tom, že lidská konverzace je založena na nemožnosti slyšet a překládat vnitřní hlas, neboť věci, o kterých by se dalo mluvit přímo, zase tolik není. *Na zámku byla spousta lidí aneb Monology* je pokusem, kterým chtěl autor ověřit, zda-li dva herci mohou ztvárnit osm postav. Hra je potom sledem dvou monologů ženské a mužské osoby, které se střídají v rolích, a o veškerém dění na plesu, z něhož občas dolehně patřičný hluk, je pouze vyprávěno.

Touto krátkou studií, která zdaleka nevyčerpala celé dramatické dílo Jeana Tardieua, jsme chtěli poukázat na různorodost dramatiky, jež bývá zjednodušeně označována jako absurdní. Je-li snahou absurdního dramatu ukázat, že nemožný je život tam, kde je nemožná komunikace, pak v díle Jeana Tardieua toto nacházíme jen jako jednu z mnoha linií. Tardieu byl básník, a to se odrazilo i na jeho přístupu k divadlu: skupina her, kterou jsme nazvali **Porušování divadelních konvencí aneb Co se stane, když...** je experimentem více básnickým, než-li divadelním. Bytostné zakotvení v poezii, vliv hudby a malířství, ustavičné hledačství výrazových prostředků dělají z Tardieua spojnicí mezi dadaisticko-surrealistickými experimenty a postmoderní hrou s jazykem.

POUŽITÁ LITERATURA

- BARTHES, R. 2002. À l'avant-garde de quel théâtre? In BARTHES, R. *Écrits sur le théâtre*. Paris: Seuil, 2002. s. 203 – 205.
- BROCKETT, O.G. 1999. *Dějiny divadla*. Praha: NLN, 1999.
- ESSLIN, M. 1992. *Théâtre de l'Absurde*. Paris: Buchet/Chastel, 1992.
- JACQUART, E. 1974. *Le théâtre de dérision*. Paris: Gallimard, 1974.
- SARTRE, J.-P. 1992. *Un théâtre de situations*. Paris: Gallimard, 1992.
- SERREAU, G. 1966. *Histoire du „nouveau théâtre“*. Paris: Gallimard, 1966.
- TARDIEU, J. 2003. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2003.

L'AUTEUR DRAMATIQUE JEAN TARDIEU (LE THÉÂTRE ABSURDE SOUS UNE AUTRE FORME DANS SON *THÉÂTRE DE CHAMBRE*)

Même si le nouveau théâtre en France issu des années 50 n'était ni un groupement, ni une école, on peut y trouver certains points essentiels dans lesquels le problème de langage et la communication humaine tiennent une place remarquable. C'est de ce point de vue que nous nous proposons d'analyser l'œuvre dramatique de Jean Tardieu, ce dramaturge un peu caché derrière les grands classiques du théâtre dit absurde, tels que Ionesco, Beckett, Adamov etc.

Pourtant *Qui est là?* pièce datée de 1947, donc trois ans avant la fameuse *Cantatrice chauve*, est ici analysée comme une véritable pièce d'absurde.

Après la publication de *Théâtre de chambre* (en 1955), une série de seize petits sketches, Jean Tardieu est devenu un vrai explorateur du langage théâtral. Nous accorderons une place essentielle à l'étude d'une série de pièces représentatives: *Un mot pour un autre*, *Un geste pour un autre*, *Oswald et Zénaïde ou Les apartés*, *Il y avait une foule au manoir ou Les monologues*. En outre, nous montrerons comment Tardieu met en évidence les mécanismes implicites du théâtre (aparté, dialogues, monologues ...) sans pour autant les mettre en dérision.

Par cette étude nous souhaitons que le théâtre absurde ne se limite pas à Ionesco ou Beckett et nous espérons sincèrement faire partager notre enthousiasme pour cet auteur injustement méconnu en République Tchèque.

