

Ceballosová, Sylva

Pozapomenutý absurdní nadrealista Yvan Goll : (dramatická tvorba a teorie naddramatu Yvana Golla)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2004, vol. 53, iss. Q7, pp. [27]-34

ISBN 80-210-3432-7

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114585>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

SYLVA CEBALLOSOVÁ

POZAPOMENUTÝ ABSURDNÍ NADREALISTA YVAN GOLL (Dramatická tvorba a teorie naddramatu Yvana Golla)

Silná frankofonní orientace české kultury ve dvacátých letech minulého století a intenzivní kontakty mezi umělci obou zemí¹ přinesly divadlu rozšíření dramaturgických možností i nové impulsy, jejichž vlivy lze sledovat po celé dvacáté století. Předkládaná monografická studie je pokusem o zacelení jednoho z mnoha bílých míst, které nám ponechala česká divadelní avantgarda k objevování. Uvědomíme-li si, kolik aktuálních děl zejména francouzské proveniencie dokázala tehdy uvést na jeviště, je s podivem, že většina z nich zůstává dodnes neznámá. Setrvávají tak neprávem zapomenuty v archivních složkách, třebaže jako jedny z mála mohou dokumentovat prameny české divadelní avantgardy. Příkladem par excellence je **Yvan Goll** (1891–1950), jehož hry *Pojištění proti sebevraždě* a *Metuzalém* se objevily na repertoáru v prvních sezónách Osvobozeného divadla.²

Podobně jako hry dalších autorů francouzského modernismu³ byly i hry Yvana Golla uváděny velice vzácně, a to nejen u nás, ale i ve Francii. Divadla, jež se je rozhodla uvést, byla divadly experimentálními nebo studentskými, kde dramaturgický výběr neurčoval počet repríz. Vzniklé inscenace se tak staly ojedinělou

¹ Tuto společenskou atmosféru trefně charakterizoval Karel Čapek prohlášením, že to, co je ve Francii moderní, se u nás může stát dogmatem. Nejen Francie pronikla do Čech, ale i českým umělcům se podařilo vstoupit na francouzské kulturní pole. Například architekt Bedřich Feuerstein a malíř Josef Šíma spojili svoji tvorbu s francouzským divadlem, Šíma i s literaturou jako zakládající člen skupiny Vysoká hra (*Le grand jeu*). František Kupka, Jindřich Štyrský, Toyen, Josef Šíma, tito malíři našli v Paříži svůj druhý domov. Do divadel se dostala díla skladatelů Leoše Janáčka a Bohuslava Martinů, spisovatelů Karla Čapka (uvedeny byly hry *Ze života hmyzu* a *R. U. R.*), Františka Langeru (*Periferie*), které přeložil do francouzštiny Hanuš Jelínek, propagátor českého divadla ve Francii.

² *Pojištění proti sebevraždě*: překlad Věra Fischerová a Jiří Frejka, režie Jiří Frejka, výprava Otakar Mrkvička a Karel Teige. Prem. 22. 1. 1927. *Metuzalém*: překlad a režie Jindřich Honzík, výprava Otakar Mrkvička. Prem. 20. 3. 1927.

³ Z tohoto okruhu autorů byly na českém jevišti inscenovány hry Guillaumea Apollinaira (*Prsy Tiresiovny*), Jeana Cocteaua (*Svatebčané na Eiffelce*, *Orfeus*), Georgese Ribémonta-Dessaignea (*Němý kanár*, *Peruánský kat*), André Bretona a Philippa Soupaulta (*Račte*, *Poklad jezuitů*) a výše uvedené hry Yvana Golla.

událostí, často končící premiérou. Obecenstvo tvořil spíše okruh zasvěcenců než běžný divák, zato však tyto experimenty doznávaly v dlouholeté rezonanci jak v teoretické, tak praktické oblasti divadelního zájmu.

Yvan Goll představoval pro českou avantgardu důležitou osobnost nejen v oblasti divadelní, ale i literární a výtvarné. Pro kulturní dění v Čechách na počátku dvacátých let minulého století byl často prostředníkem, který pomáhal navazovat styky s francouzskou i německou uměleckou sférou a který rovněž upozorňoval na tamější zajímavé novinky ve všech oblastech umění. Karel Teige a Zdeněk Kalista v něm viděli „opěrný pilř pro most, po kterém jsme chtěli proniknout do západního a vůbec širšího světa“ (Kalista, 1967:118), Adolf Hoffmeister zase „náhradu za Apollinaira“. (Hoffmeister, 1962:7) Srovnávání s Guillaumem Apollinai-rem (1880–1918), jak uvidíme dále, byl Yvan Goll vystavován po celý život. Na tomto místě dodejme, že Goll, o dekádu starší, než většina členů Devětsilu, se v západní Evropě stal uznávaným autorem, jemuž nechyběly konexe mezi nakladateli i umělci, a tak byl do jisté míry považován za inspirátora českých avantgardistů, stejně jako Apollinaire za učitele avantgardy francouzské. Mnohé tituly z nakladatelství Host či Odeon byly přeloženy právě na Gollovo doporučení,⁴ rovněž grafická úprava, jakou používali Karel Schulz, Jaroslav Seifert nebo Karel Teige, měla svoji inspiraci ve francouzských a německých vzorech.

Tvorba Yvana Golla je žánrově rozmanitá: zahrnuje poezii, drama, novely, romány.⁵ Během pobytu ve Spojených státech za 2. světové války vydával dvoj- jazyčnou revui *Hémisphères*. Jako dramatik bývá Yvan Goll označován za epigona Jarryho a Apollinaira (Béhar, 1979:97), stejně jako za předchůdce Cocteaua, Tardieuho, Ioneska, Artauda, ... (Esslin, 2001:48; Schlocker, 1971:139) Jeho účast jak v berlínské, tak v pařížské avantgardě, oscilace mezi expresionismem, dadaismem a surrealismem, nechť splynou s jakýmkoliv z četných ismů, stejně jako se skupinami jejich vyznavačů, z něj učinila částečně dobrovolného solitéra a částečně zneuznaného umělce. Kořeny této rozpolcenosti mohou tkvět v samotném Gollově původu: pocházející z Alsaska-Lotrinska, hovořící francouzsky doma a německy povinně ve škole, se cítil spíše cizincem ve své vlasti než kosmopolitou. „Ivan Goll nemá domov: osudem Žid, narozen náhodou ve Francii, orazítkováným papírem prohlášen za Němce. Ivan Goll nemá věk: jeho dětství vsákli bezkrevní starci. Mladíka zabil bůh války. Ale kolik je potřeba životů, než se člověk stane člověkem ... člověkem!“⁶ Do jeho bilingvní osobnosti, později utvrzené sňatkem s Claire Studerovou-Gollovou,⁷ vstupuje jazyk třetí:

⁴ Yvan Goll poslal do Prahy nové knihy, časopisy, letáky. Z těchto zásilek vzniklo téměř celé „francouzské číslo“ časopisu Host (4. číslo, II. ročník 1922/1923) a průběžně jimi byly obo- hacovány časopisy Disk, ReD, Sborník Devětsilu, Život... Jeho zásluhou se k nám dostali alespoň v úryvcích André Spire, Blaise Cendrars, Vincent Huidobro, Marcel Sauvage, Paul Dermée, Jules Romains, Max Jakob, Pierre Reverdy...

⁵ Český *Sodoma a Berlín* (1930), *Jan Bezzemek* (1948), *Milostné písně* (1971).

⁶ Vlastní slova Yvana Golla k vydání antologie *Soumrak lidstva* (Menschheits-dämmerung). (Schlocker, 1971:135)

⁷ Claire Studerová-Gollová (1890–1977), německá básnířka a prozaička, nerozlučná Gollova životní družka. Francouzsky psané básně této dvojice, *Milostné písně*, vyšly v překladu Adol- fa Kroupy (1971).

angličtina. Během svého fašismem vyvolaného odchodu do USA se snaží překlenout kulturní i jazykové rozdíly, začíná psát anglicky a směřuje se se změnou, kterou pokládá za definitivní. Tak jako přecházel z jednoho jazyka do druhého, překračoval i hranice států. Práva a filozofii vystudoval ve Strasbourgu, poté se přemístil do Berlína, kde se účastnil prvních expresionistických manifestací, od tud po vypuknutí první světové války odešel do Curychu. Tam se setkal se členy vznikajícího dadaistického hnutí, avšak sám se do něj aktivně nezapojil. Vyjma období druhé světové války byla jeho domovem Paříž.

Dramatická tvorba Yvana Golla představuje celkem osm textů,⁸ z nichž záměrně vybíráme tři: *Metuzalém aneb Věčný měšťák*, *Ten, který neumírá* a *Pojištění proti sebevraždě*. Tato díla z přelomu dvacátých let jsou, dle našeho názoru, nejzdařilejší a nejlépe dokládají autorovu snahu promítnout teoretické myšlenky o dramatu a divadle do vlastních her.⁹

Golovy teorie či spíše manifesty vznikly jako předmluvy k výše uvedeným hrám: první z nich pojednává o **nadrealismu**¹⁰ (*Surréalisme*, 1920) a předchází hře *Metuzalém aneb Věčný měšťák* (1919), druhá o **naddramatu** (*Surdrame*, 1920) uvozuje dvě „naddramata o dvou aktech“: *Ten, který neumírá* a *Pojištění proti sebevraždě* (obě 1920), autorem sjednocena v titul *Nesmrtelní*.

Můžeme říci, že v obou úvahách autor mluví v podstatě o stejném jevu: moderní dramatik ve snaze vyprovokovat diváka, jenž pozbyl své naivity z dob Aristofana, Plauta či Molièra, musí hledat nové výrazové prostředky, které Goll spatřuje právě v **nadrealismu**, realizované potažmo v **naddramatu**.

Nadrealismus jest „nejdůležitější negací realismu“ (Goll, 1963:9), umožňující odhalit vnější skutečnost až k úplnému obnažení,¹¹ a jeho výrazovým prostředkem se má stát **alogismus**: „duševní humor proti frázím, které řídí celý život“. (Goll, 1963:10) Ten je nezbytný proto, neboť člověk se ve svém dennodenním životě stal natolik upovídanou bytostí, žárlivě střežící své jazykové teritorium a investující do svého jazyka více než do své duše, že jeho slova už nemůžeme

8 Chronologicky: *Metuzalém aneb Věčný měšťák* (Mathusalem ou L'Éternel bourgeois, 1919), *Chapliniáda* (La Chaplinade, 1920), *Ten, který neumírá* (Celui qui ne meurt pas, 1920), *Pojištění proti sebevraždě* (L'Assurance contre le suicide, 1920), *Augiášovy chlévy* (Les Écuries d'Augias, 1927), *Nový Orfeus* (Le Nouvel Orphée, 1928). Posmrtně *Phèdre* (1951) a *Mélusine* (1955).

9 Přestože jeho teorie mají mnoho společných rysů s myšlenkami Apollinairovými, obsaženými zejména v předmluvě hry *Prsy Tiresiovy*, domníváme se, že Yvan Goll je významně obohatil a rozvedl zejména v otázkách divadla.

10 Záměrně jsme se rozhodli nepoužívat pojmu surrealismus, neboť jeho pojetí u Yvana Golla má charakter Apollinairova nadrealismu ve smyslu nerealistického uměleckého ztvárnění, zatímco Bretonův výklad surrealismu hovoří o „čistém psychickém automatismu, jímž má být vyjádřen, ať slovně, písmem nebo jakýmkoli jiným způsobem, skutečný průběh myšlení“. (Breton, 1964:175) Stručně řečeno, Gollův surrealismus má se surrealismem Bretonovým společný spíše pouze název než skutečnou podstatu tvůrčí metody.

11 Právě zde nemůžeme nezpomenout proslulých slov Apollinairových, jenž rovněž odmítl v umění nápodobu skutečnosti, neboť umění začíná tam, kde tato imitace končí: „...myslil jsem si, že je třeba vrátit se k samé přírodě, ale nenapodobovat ji fotograficky. Když chtěl člověk napodobit chůzi, vynalezl kolo, které se naprosto nepodobá noze. Takto dospěl k nadrealismu, nevěda ani jak. (...) Ostatně divadlo naprosto netlumočí život, jako kolo není nohou.“ (Apollinaire, 1926:9–14)

brát vážně. Alogismus zesměšňuje panující zákony všedních dní a zároveň ukazuje lidský mozek tak, jak pracuje: člověk říká něco jiného, než si myslí, přeskakuje z jedné myšlenky na druhou bez nejmenších logických souvislostí. Dramatik–nadrealista, pokračuje dále Goll, se nepotřebuje vyrovnat vědcům, politikům či zákonodárcům: podle svého nakládá se všemi elementy ze vzdálených oblastí, které zaslechl „s uchem přitisknutým k nepropustným hradbám světa“. (Goll, 1963:10)

Básník uvědomující si, že existuje něco jiného než svět pěti smyslů, přijímající svět nadreálný, nachází koncepci v nové dramatické formě – **naddramatu**, v němž hraje důležitou roli „nadsmyslno“. Co je potřeba pro tvorbu naddramatu? Napřed odstranit všechny formality naší existence: racionální chování, konvenci, morálku, dále odhalit v člověku i věcech nejskrytější položené vlastnosti. Abychom dosáhli největšího efektu, doporučuje Goll vzít si na pomoc zvětšovací sklo, neboť: „... úplně se zapomnělo, že divadlo není nic jiného než zvětšovací sklo“. (Goll, 1963:101) Divadlo se nesmí omezovat na reprodukování reálného života, stane se nadreálným teprve, odhalí-li „věci skryté za věcmi“ – tomu má posloužit právě ona lupa a dále pak maska. Autor zde sice mluví o masce, ale má na mysli spíše ohromující účinky na publikum: „Chceme-li dnes dosáhnout podobných efektů jako řecké masky, musíme se obrátit ke všem technickým prostředkům: reprodukováné zvuky, promítané obrazy a megafony. Herci musí mít nadměrné masky nebo musí být jejich charaktery ihned rozpoznatelné: jedno ucho příliš velké, bílé oči, dřevěná noha. Tato fyziognomická zveličování nechť nejsou chápána jako přehánění, neboť korespondují s nadsázkou v samotném ději: situace mohou být ukázány naopak, výraz můžeme nahradit jeho opakem. Výsledek bude stejný, jako když dlouho upíráme pohled na šachovnici – bílá se stává černou, černá bílou. Tam, kde se koncepce překrývají, tam se dotýkáme hranic pravdy. Chceme Divadlo. Chceme pravdu co nejvíce nadreálnou.“ (Goll, 1963:100–110)

Triáda her

Methusalém aneb Věčný měšťák,¹² autorem označený jako satirické drama je z dnešního pohledu konvenční hříčkou o měšťácké rodině. Titulní postava hry *Metuzalém*, majitel továrny na obuv, má v úmyslu provdat svoji dceru Idu za syna jiného magnáta. Do hry však vstupuje student, jenž ji svede. Rodinná katastrofa. Student je zabit v souboji s Metuzalémovým synem, obživne, okrade svého budoucího tchána, zorganizuje proti němu demonstraci a zabije ho. V závěru vidíme Idu se studentem jako novopečené rodiče, jak počítají poslední peníze a sní o lepší budoucnosti. Poslední replika ve hře patří znovuzrozenému Metuzalémovi – přichází, aby uvedl na trh novou značku bot. Svět se nezměnil, měšťák vítězí.

¹² První německé vydání hry *Metuzalém* je z r. 1922. Verze francouzská, přeložená autorem, vyšla v r. 1923 v Paříži. Ve naší studii vycházíme z její reedice z r. 1963.

Jak patrně, na první pohled spíše buffonáda než satira s morálním podtextem. Autor mífil jinam – hyperbolický charakter celého textu je dobrým podkladem, na němž vynikají jednotlivé vedlejší epizody. Ty mají podobu Metuzalémova snu či vložené scény a prolínají se s dějem hlavním, jenž je časově ohraničen dobou potřebnou pro upečení roštěnky. Autor usiloval o co možná nejvěrnější převedení snů na scénu – počítal tedy s jejich realizací pomocí filmové projekce. Projektované sny nesou zřetelné narážky na Metuzalémův charakter, ilustrují jeho měšťáckou (tedy zhola špatnou) stránku, parodicky atakují Metuzalémovo obchodnické založení, když jejich případná smyslnost vyústí do reklamního sloganu na jeho značku obuvi. V prvním snu je použito postavy Zrcadla, které má probudit v Metuzalémovi svědomí nelidského vykořisťovatele. Ten však jako typ-měšťák zůstane replikami Zrcadla nezasažen. Druhý sen s názvem „Revoluce zvířat“ je antropomorfním výstupem obžvlých umělých či vycpaných zvířat tvořících dekoraci bytu, nad spícím Metuzalémem, zastupujícím v této scéně celé lidstvo. Zvířata, stejně jako zaměstnanci v továrně, se bouří, vyzývají k revoluci proti tyranii člověka, chtějí vyhladit lidstvo, ale jejich výkřiky: „*Plakátování zakázáno*“, „*Zemřít pro vlast*“, „*Vstup zakázán*“, „*Nevyklánějte se z oken*“, „*Držte se vpravo*“ a jiné podtrhávají absurdní nadsázku celé scény.

Podívejme se, nakolik tento text splňuje autorovy požadavky, obsažené v předmluvě o nadrealismu. Myšlenku, že lidská bytost zápasí s nejednotným tokem myšlenek a nikdy jeho slova nevyjadřují jeho mysl, autor ilustruje na postavě Studenta, který při svádění Metuzalémovy dcery Idy nabude tří osob: Já, Ty, On. Každá z nich zastupuje tři lidské stránky: materiální, společenskou a podvědomou. Nejnázorněji je tu uplatněn jiný rys naddramatu, a to sice nahrazení působnosti masky buď technikou nebo předimenzováním vnějších znaků postav. Výpomoc techniky je zde hojná – od promítání několika scén, projekcí titulků až po technické výstřelky v podobě automatu na vtipy, umístěném v Metuzalémově pokoji. Z postav je takto nejvíce postižena postava Felixe, Metuzalémova syna, symbolizujícího „*homme d'affaire*“ tehdejší doby: „*Na hlavě má kovový telefonní přístroj s anténami a blikající lampičkou, který střídavě zvoní a bliká. Rovněž má masku, kde místo očí jsou mince, místo nosu nápis % a místo úst hlásnou trubku. Každé třetí slovo je přerušeno jeho „Haló! Haló!“*“ (Goll, 1963:40)

Autor vytvořil v postavě Metuzaléma dalšího potomka ubuovského rodu. Během celé hry se nejvíce strachuje o upečenou roštěnku a mezi tím, než znovu upadne do spánku, stačí vyřešit leccjaký problém, například vdavky své dcery či demonstující zaměstnance. Zároveň ve hře najdeme dialogy, které předjímají pozdější poetiku absurda.

Další dvě hry, *Ten, který neumírá* a *Pojištění proti sebevraždě*, byly autorem sjednoceny pod název *Nesmrtelní*, což vyjadřuje jejich hlavní téma – touhu člověka po nesmrtelnosti.

První z „*dvojaktových naddramat*“, nazvané *Ten, který neumírá*,¹³ je groteskním příběhem zneuznaného hudebníka Sebastiena, jemuž se znenadání dostane

¹³ Vyšla německy v r. 1920 (Ed. Gustav Kiepenheuer, Berlin), francouzsky v r. 1964 (viz Goll, Y. 1964). Na jevišti nebyla uvedena.

mecenáše, peněz i obdivu veřejnosti. Nic nevadí, že jeho milenka vypadne během hudebníkovy muzicírování z okna: přichází policie, oznamuje její odjezd rychlíkem a předává od ní dar na rozloučenou: sněhové pusinky. Hra se odvíjí stejným stylem: přítelkyně se vrací, provdaná v Řecku za Balóna, fotografa duší. Sebastien podlehně Olžinu přání: nechává se zvětšit, jeho duše zůstává Balónovi, ten rozvíjí svoji živnost: zvětšuje bezbolestně duše. Sentimentální kliše o umělci, jehož milá neodolá svodům peněz, ale nakonec přece jen zmoudří, zde však zůstává nenaplněné: Sebastien se zjeví alespoň na plátně, Olgu pro změnu unáší oficír.

*Pojištění proti sebevraždě*¹⁴ je opět tezatovitou hříčkou, tentokrát na téma všemocnost médií. Ústřední postava dr. Gulfstream, „nadčlověk zítřka“ odhalující ve svých přednáškách „věčný mír“, podlehně nabídce Camemberta, žurnalisty a pojišťovacího agenta v jedné osobě, že jej učiní nesmrtelným, spáchá-li dr. Gulfstream sebevraždu před svým publikem, o níž následně vyjdou články ve všech novinách. Posléze se přirozeně ukáže, že Gulfstreamova smrt byla jen novinářskou kachnou, které však všichni dále věří. Po krátké snaze přesvědčit je o omylu vrací se dr. Gulfstream na své původní místo: ohlašuje další spásonosnou přednášku, tentokrát na téma „Hygienické jednání štěnic v hotelích pro cizince“.

Při celkovém pohledu na tyto Gollovy hry vidíme, že jimi prostupují stejná témata: snaha člověka stát se nesmrtelným, ovlivňování reklamou, tiskem. Záměr upozornit na tendenci médií zneužít vše, co si namanou, poukázat na lidskou neschopnost tuto lež odhalit a jeho snadnou ovlivnitelnost reklamou, je autorem demonstrován čitelně, možná až příliš. Tato témata sama o sobě nebyla v jeho době nijak novátorská, a tak se je autor snažil ozvláštnit rozličnou technikou. Předně opět využívá tehdejších technických novinek – projekcí a zvukových záznamů, které umožňují simultánnost děje, epizodické odbočky, střih, rychlou změnu prostředí i atmosféry. Sarkasmus vtěluje do konkrétních obrazů: tanec reklamních sloupů až do jejich smrtelného vyčerpání, obecnstvo na filozofových přednáškách je znázorňováno monstrózním gigantem, student hází na zem svůj mozek, opět jej sebere a dá zpět do hlavy.

Je zřejmé, že Yvan Goll, stejně jako jeho avantgardní soupeřníci, hledal takové formy pro svá dramata, která by vhodně korespondovala s dynamicky se rozvíjející poválečnou společností. Goll je nachází v používání filmových technik, které se snaží převést do divadelního prostoru. Viděl, že film je schopný celkem snadno předvést divákovi situace způsobem, jenž není divadelně realizovatelný, a tak se zcela ve shodě se svými zkušenostmi domníval, že nejde o nic jiného, než vpravit tyto novinky do celkové konstrukce textu, a takto obohatit divadelní prostředky. Jeho snaha o obnovení velké působivosti divadla je vtělena do užití technických prostředků, které mají vnést na scénu prvky dokonalých efektů, ji-

¹⁴ Vyšla německy v r. 1920 (Ed. Gustav Kiepenheuer, Berlin), francouzsky v r. 1923 (Ed. De la Sirène, Paris) a v r. 1964 (viz Goll, 1964). Ve světové premiéře hru inscenoval Jiří Frejka (31. 1. 1925 – Divadlo Legie mladých), podruhé Edouard a Louisa Autant (20. a 21. března 1926) – Studio Art et Action

miž bude divák zasažen. Třebaže mu nemůžeme upřít snahu o rozšíření výrazových prostředků divadla, vidíme, že všechny vnější efekty, kterými chtěl obohatit jak text, tak divadelní akci, neskryjí nekonzistenci výsledného díla. Autor se vzdal psychologie postav, ty potom jsou nositeli jediného charakteru, který je podtrhován všemi prostředky. Na druhou stranu však Gollova dramata nezastrou, že chtějí mít protiměšťácký a moralistní tón, avšak ten se mívá účinkem, neboť natolik hyperbolické vlastnosti postav nedovolují, aby se s nimi divák ztotožnil nebo alespoň připustil jejich životaschopnost. Zdá se, že Gollovo novátorství tkví právě v těch místech, která neusilují o efektní nezvyklost. Projevuje se v nich autorova práce s jazykem – jednotlivé pasáže založené na slovním nonsensu a dialogy, které jsou montáží replik bez souvislostí, nám výrazně připomínají dramata budoucích „absurdistů“. Neopomenutelná je rovněž autorova schopnost rozlišit postavy formou jejich replik: kombinuje verš s civilní mluvou.

Uvedené kvality nás přivádí k závěru, že začleňování Yvana Golla mezi tvůrce surrealistických dramát je zapříčiněno jeho používáním termínu „surréalisme“ jak pro své teorie, tak pro svá dramata. Dodejme, že toto slovo bylo dobově velmi moderním novotvarem, jímž se označovala snaha o nereálné umělecké ztvárnění. Dále Yvan Goll ve své době proslul jako zakladatel revue stejnojmenného názvu (necelé dva měsíce před prvním vydáním prvního čísla *La Révolution surréaliste* – 1. prosince 1924 – tribuny surrealistického hnutí), která však měla pouze jedno číslo. Dalším „surrealistickým“ projektem bylo založení Surrealistického divadla, kde chtěl Yvan Goll uvádět dramata Apollinaire, Alberta-Birotta, Majakovského a jiných, nedošlo však k žádné realizaci.

Domníváme se, že poetika dramát Yvana Golla má mnohem blíže k budoucím představitelům absurdního dramatu než k surrealistickému uchopování textu. Nasvědčuje tomu skutečnost, že po odkrytí technických ekvilibristik zůstává text, jenž je signálem nových absurdních básnických forem. Vyjadřuje autorovo rozporné stanovisko vůči světu, který částečně adoruje, avšak zároveň mu přestává plně rozumět, neboť tuší, že umění v něm ztrácí svoje místo, stejně jako člověk svoji jednotu. „*Umění tu není pro pohodlnost tlustých měšťáků /.../ Umění, v případě, že má vychovávat, zlepšovat či být jakýmkoliv způsobem účinné ho musí naopak zrušit, vyděsit, udělat z něj dítě. Nejjednodušším prostředkem, jak toho dosáhnout, je groteska, pokud ovšem nebude smích.*“ (Goll, 1963:102)

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

- APOLLINAIRE, G. 1926. *Prsy Tiresiovy*. Praha 1926. Překlad Jaroslav Seifert.
 BÉHAR, H. 1979. *Le théâtre Dada et surréaliste*. Paris 1979.
 BRETON, A. 1964. První manifest surrealismu. In MICHELI, M. *Umělecké avantgardy dvacátého století*. Praha 1964. s. 274 – 291.
 CORVIN, M. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. Paris 2001.
 ESSLIN, M. 2001. *Le théâtre absurde*. Paris 2001.
 GOLL, Y. 1963. *Mathusalem, Les Immortels*. Paris 1963.
 HOFFMEISTER, A. 1962. Mládí generace. In *Literární noviny*, č. 47/1962 s. 7.

HYVNAR, J. 1996. *Francoúzká divadelní moderna*. Praha 1996.

KALISTA, Z. 1967. K stykům Ivana Golla s českou literární avantgardou po první světové válce. In *Literární archiv*, 2, 1967, s. 115–131.

NADEAU, M. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc 1994. Překlad Zbyněk Havlíček a dědicové.

SCHLOCKER, G. 1971. Le cas Ivan Goll. In *L'Expressionnisme dans le théâtre européen*. Paris 1971. s. 133–141.

ŠERÝ, L. *Vysoká hra*. Praha 1992.

YVAN GOLL, UN SURREALISTE DE L'ABSURDE OUBLIÉ. (SA DRAMATURGIE ET SA THÉORIE DU SURDRAME)

L'étude est consacrée au Yvan Goll, auteur dramatique franco-allemand de l'entre-deux-guerres. Ce remarquable personnage du théâtre aussi que de la littérature est devenu presque oublié au cours du siècle suivant.

Cette étude est ouverte en rappelant l'importance de Yvan Goll pour l'avant-garde tchèque, sur laquelle Yvan Goll a eut une grande influence en tant que médiateur des nouveautés venues de la France et de l'Allemagne.

La partie principale de l'étude est consacrée aux théories théâtrales d'Yvan Goll: *Surdrame* et *Surréalisme* qui servent de préface à ses drames: *Mathusalém ou l'éternel bourgeois* et *Les Immortels*. Ensuite nous analyserons l'application de ces théories dans ses pièces citées plus haut. Ces «dramas satiriques», dégagés déjà de l'expressionnisme, manifestent certains traits du surréalisme au théâtre. Dans sa découverte de ce qu'il appelle le drame «surréal» il n'est pas question d'automatisme et d'inconséquent comme chez Breton. L'Auteur tend à démontrer que «le surréalisme est la plus forte négation du réalisme».

En conclusion, on constate que la technique et les thèmes ces pièces d'Yvan Goll, datant de 1919–1920, préfigurent plutôt le théâtre absurde que le théâtre surréaliste, dans le cadre duquel il est souvent classé.