

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze
Katedra divadelní vědy

Jan Petružela

**Kapitola o loutkách, loutkovitosti, manekýnech
a jiné havěti u Michela de Ghelderode**

**The chapter about puppets, mannequins and other creatures in
theatre of Michel de Ghelderode**

(diplomová práce)

Vedoucí práce: doc. PhDr. Jan Hyvnar, CSc.

Divadelní věda, 2006

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Rožnově pod Radhoštěm, dne 23. srpna 2006

Za cenné rady, připomínky, návrhy a zapůjčení materiálů k vypracování této diplomové práce děkuji doc. PhDr. Janu Hyvnarovi, CSc. Můj dík patří zejména mamince a mým blízkým a nejbližším za toleranci a shovívavost. Dále chci poděkovat za podporu prof. Evě Stehlíkové a Ioaně.

*„Monsieur... Je ne vous comprends pas...
La clef du mystère?...
Ignorez-vous que le mystère n'a pas de porte?..."¹*

¹ „Pane... Já vám nerozumím... Klíč k tajemství?... Nevíte snad, že tajemství nemá vrátka?..." (Sortie de l'acteur, III, 284)

OBSAH

Úvod

Ouvertura	6
K metodě	8
Ghelderologie	10
Poznámka k expresionismu	18

Kapitola o loutkách, loutkovitosti, manekýnech a jiné havěti

Teorie a lidové kořeny	24
Hry loutkám	27
K Maeterlinckovi a naději	30
Manekýn	34
Automat	54
Zvíře	60
Loutkář	63
Posuny významů	67

Závěr

Syntézy	73
Ghelderode ve světě	83
Ghelderode v České republice	90

Prameny a literatura	96
-----------------------------------	----

Résumé	110
---------------------	-----

Summary	110
----------------------	-----

APPENDIX I: Chronologie dramát Michela de Ghelderode	I
--	---

APPENDIX II: Přehled českých překladů textů MdG	IV
---	----

APPENDIX III: Přehled českých inscenací dramát MdG	VI
--	----

ÚVOD

OUVERTURA

Kdo je Michel de Ghelderode a co víme o tvorbě majitele záhadně znějícího jména, které se jen zřídka objevuje na programu českých divadel? Dramaticke frankofonního Vlása, vlastním jménem Adolph Adémar Martens (1898-1962), se v českém kontextu prozatím nedostalo velké pozornosti a ani ve světě nepatří zrovna k nejhranějším. O čem vypovídají hry autora, který měl být údajně v roce 1962 nominován na Nobelovu cenu a jemuž se někdy přezdívá „flanderský Shakespeare“? Proč podnítil zájem takových režisérů jako Jean-Louis Barrault, Peter Sellers či Peter Scherhauser? Souběžnost i jistá paralela s tvorbou Antonina Artauda a zároveň jeho řazení až kamsi ke grotesce Alfréda Jarryho a bizarnost stínu, který se na první pohled nad touto postavou rozpíná, jsou výzvou.

Proč napsat diplomovou práci o díle Michela de Ghelderode? Již při prvních čteních Ghelderodových dramát vysvítá za krutými autorovými obrazy osobité vidění světa a člověka v něm. Člověka, jež se ukrývá za plejádu masek, dvojníků, deformací, roztržení a jehož tělo se zmítá v moci instinktů a groteskních sil. Původně zamýšlený cíl této práce - vytvořit studii na téma pojetí těla a identity v díle Michela de Ghelderode - však zůstal jen v náčrtu a z původního tuctu kapitol na toto téma představuje naše diplomová práce jen výsek - kapitolu o loutkách, loutkovitosti a manekýnech. Téma loutek a loutkovitosti jsme z mnoha podob ghelderodovského těla vybrali též jako návazné pokračování našich předchozích výzkumů v oblasti vztahů loutek, loutkovitost a herce. Nabízí se tím sledování tematiky na dosud poměrně málo zpracovaném poli, na rozsáhlém korpusu dramatických textů i bohaté odborné

literatury a v neposlední řadě je tu i náš zájem režijně-dramaturgický. Považujeme za nutné zmínit tuto metodologickou cestu pro lepší situování čtenáře naší práce a i z dalšího čtení bude patrné, že naše kapitola na dané téma není a nechce být vyčerpávající studií, ale stále představuje jakousi podmnožinu oné pomyslné původní práce. Rozhodně se tedy nepokoušíme vytvořit z loutkovitosti u Ghelderoda jakýsi všeotevírající klíč; bylo by to zbytečné a nesmyslné.

Druhý a ne nepodstatný důvod volby tématu „Ghelderode“ vychází ze skutečnosti, že v češtině prakticky neexistuje souvislejší historická či teoretická studie o tomto belgickém autorovi, byť máme kvalitně přeloženu téměř třetinu z šedesátky Ghelderodových dramát a od poloviny šedesátých let jsme napočítali přes dvacet českých inscenací. Z podstaty se nabízelo i vytvoření jakéhosi podrobného informativního přehledu o jeho životě a díle a zprostředkování rozsáhlých ghelderodovských bádání, zejména z frankofonní oblasti. Biografické peripetie a obzvláště téměř detektivní rozkrývání jeho četných mystifikací, které kolem sebe neustále vršil, by byly nepochybně atraktivním čtením, ale na tomto poli je již zaseto i sklizeno - úctyhodný a vyčerpávající kritický životopis sepsal zapálený ghelderodolog Roland Beyen pod názvem *Michel de Ghelderode aneb posedlost maskou* (1971)², bohužel je však dostupný jen ve francouzštině. Abychom proto přeci jen nějak pomohli čtenáři s orientací v autorově tvorbě, přinášíme v úvodu letmý přehled zejména literárních a divadelních kontextů, v nichž se náš autor pohyboval, a též přehled o odborné literatuře. Jeho doplňkem jsou i dvě závěrečné kapitoly o divadelních inscenacích jeho her ve světě a v České republice s navazujícími přílohami: chronologickým přehledem Ghelderodových dramát (Appendix I), bibliografií

² BEYEN, Roland. *Michel de Ghelderode ou la Hantise du masque : Essai de biographie critique*. Bruxelles : Palais des Académies, 1971. 554 s.

českých překladů (Appendix II) a přehledem českých inscenací (Appendix III).

K METODĚ

Při každém psaní stojíme před velkým úkolem, jak popsat autorovu artikulaci racionálního i iracionálního, jak vypadá jeho osobitý vztah k výkladu světa? Jakým způsobem hledat přes vlastní vidění, vidění druhých? Naše práce svým metodologickým charakterem představuje jakýsi teoreticko-historický esej o některých aspektech Ghelderodova díla a spíše než nějaké jednoznačné odpovědi nabízí svědectví o kladení otázek, ztrácení se a znovunalézání v procesu porozumění, pochopení a uchopení druhých.

Vzhledem k tomu, že se zabýváme aspekty dramatu a jeho historickým a teoretickým popisem, zůstává naše práce v oblasti evropské divadelní a literární vědy. Přesahy k problematice divadla jsme kvůli metodologické problematičnosti (pojetí vztahu herce a loutky) omezili jen na nejnnutnější případy. Východiskem diplomové práce jsou Ghelderodovy dramatické texty (přeložené i nepřeložené), známé souvislosti jeho tvorby a cizojazyčné studie o jeho osobě a díle (viz seznam literatury). Ghelderodovy básnické pokusy, publicistiku ani jeho prozaickou tvorbu až na drobné výjimky do zkoumaného korpusu nezahrnujeme. Měli jsme možnost pracovat s nově dostupnými a do této doby často i nevydanými texty několika Ghelderodových her shromážděných ve svazku *Théâtre oublié* (2004)³ i několika limitovanými edicemi.

³ GHELDERODE, Michel de. *Théâtre oublié*. Ed. Jacqueline Blancart-Cassou. Paris : Honoré Champion, 2004. 450 s.

Vlastnímu psaní o zvolených problémech loutkovitosti předcházela detailní analýza téměř všech Ghelderodových textů⁴, která nám umožnila obsáhnout některé motivy v jejich úplnosti napříč celým spektrem dramát. Volba her pojednaných v naší práci a absence jiných, byť třeba známějších a atraktivnějších, vychází z přítomnosti zkoumaných motivů souvisejících s loutkovitostí. Proto se zmiňujeme například o poměrně neznámém, ale velmi důležitém textu *Images de la vie de saint François d'Assise*⁵ (1926), jímž začala autorova jediná souvislá spolupráce s divadlem - belgickým souborem Vlaamsche Volkstooneel (Vlámské lidové divadlo) v letech 1926-1932 a zkoumáme hry *Le Ménage de Caroline* (1930) i *Le Sommeil de la raison* (1931). U některých témat se pokoušíme alespoň o elementární situování do dobového kontextu vzniku díla v podobě odkazů a analogií, vědomi si však možného nebezpečí jejich snadnosti. Možný přínos diplomové práce nevidíme ani tak v rozšíření diskurzu o Ghelderodově díle na mezinárodní úrovni (jazykové omezení textu práce), ale spíše jako příspěvek k otevření jeho díla českému teatrologickému i dramaturgickému prostředí. Snaha přiblížit nepřeloženou literaturu a postihnout alespoň část ghelderodovského výzkumu vysvětluje přítomnost četných citací a odkazů na související literaturu.

Výzkum byl realizován v rámci stáže Erasmus na Université Paris VIII (Arts du spectacle) ve Francii a část pracovních výsledků byla prezentována na semináři ethnocénologie u prof. Jean-Marie Pradierera. Materiály použité v této práci pocházejí především z následujících institucí: Bibliothèque de l'Université Paris VIII, Bibliothèque Gaston Baty Paris III, Bibliothèque National de France, Bibliothèque Centre Pompidou,

⁴ Zkoumaný korpus neobsahuje některé texty pro rozhlas, skici a nedokončená díla (viz seznam literatury).

⁵ GHELDERODE, Michel de. *Images de la vie de saint François d'Assise*. Carnières-Morlanwelz : Lansman, 1995. 138 s.

knihovna Divadelního ústavu v Praze, Národní knihovna České republiky a Městská knihovna Praha. Při analýze jsme vycházeli z textů Ghelderodových her v originálním francouzském znění tak, jak jsou publikovány v šestisvazkovém vydání u Gallimarda.⁶ U textů mimo tuto edici pracujeme s často jediným dostupným vydáním (viz seznam literatury). Citované pasáže z frankofonní literatury přeložil, není-li uvedeno jinak, autor této práce a jejich znění jsou pouze pracovního charakteru.⁷

Klíčová slova pro naši práci jsou: Michel de Ghelderode; belgické drama 20. století; loutka; loutkovitost; manekýn. Diplomová práce obsahuje 163718 znaků, což odpovídá počtu 91 normostran.⁸

GHELDERODOLOGIE

V této kapitole se pokoušíme o nastínění základních událostí týkajících se Ghelderodovy tvorby a její reflexe a též některých problémů, které ji doprovází. Mezi jakýsi konstantní rys jeho pobytu v literárním a divadelním světě patří velice nepravidelný průběh křivky zájmu o jeho dílo – pohybuje se od větších krátkodobých úspěchů až po téměř úplná zapomenutí i následná znovuoživení. Tento pro autora nepříznivý rytmus pulzoval již za jeho života, kdy nepatřil ani v Belgii, ani jinde ve světě k umělcům stojícím v první linii zájmu čtenářů

⁶ GHELDERODE, Michel de. *Théâtre I-VI*. Paris : Gallimard, 1950-1982. Při citování z této edice používáme v ghelderodovské literatuře ustálený úzus: název hry, číslo svazku, stránka (např. Escorial, I, 80).

⁷ Při práci na tématu vznikly tři pracovní překlady her *Les Femmes au Tombeau*, *Les Viellards* a *Piet Bouteille*.

⁸ Použité zkratky: MdG = Michel de Ghelderode; Entretiens = *Michel de Ghelderode : Les Entretiens d'Ostende*. Recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutant. Toulouse : P. Thierry, 1992. 196 s.; Faust = *La Mort du docteur Faust*; Don Juan = *Don Juan ou les amants chimériques*; *Mystère de la Passion* = *Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus Christ*.

a diváků. Tato tendence bez nadsázky pokračuje a tepe, nebo naopak netepe dodnes.

Mladý Ghelderode navštěvoval v rodném Bruselu literární kavárny a potkával mnohé postavy tehdejšího belgického uměleckého světa, z nichž některé na něm zanechaly nesmazatelný vliv. Patřili mezi ně spisovatelé, výtvarníci i novináři - jmenujme například postavy jako René Verboom, Ferdynand Crommelynck, Clément Pansaers, Georges Eekhoud (od nějž Ghelderode odvozuje svůj často jen deklarovaný zájem⁹ o alžbětinské dramatiky, španělský zlatý věk i loutky). Mezi „učiteli“ nalezneme i neznámého autora Julienu Deladoès, který nefiguruje ani v dějinách belgické literatury, ale i velikány typu Jamese Ensora, jehož sugestivní malby a masky zanechaly trvalý otisk v autorově díle a byly i přímými inspiracemi některých obrazů jeho her, podobně jako tomu bylo u celé řady malířů z předešlých věků - Bosche, Breughela, Goyi, Callota, Dürrera aj.¹⁰ S mnohými přáteli a známými udržoval Ghelderode čilý korespondenční styk¹¹, ale mnohé také nečekaně rychle zatracoval, často navždy. Jeho věrným souputníkem však zůstal po celý svůj život belgický kritik Camil Poupeye. Návštěvy těchto kavárenských literárních kruhů vynesly dvacetiletému Ghelderodovi dokonce uvedení jeho dramatické prvotiny *La Mort regarde à la fenêtre* (1918), o nějž se postaral J.-B. Gibet. O raných inspiracích a prvních seznámeních s řadou dobových důkazů podává podrobnou zprávu neocenitelný Roland Beyen¹² a

⁹ BEYEN, Roland. Les goûts littéraires de Michel de Ghelderode. *Les Lettres Romanes*. Extrait du Tome XXIV. Louvain : Université de Louvain, 1970. s. 34-72, 132-167.

¹⁰ Obrazová inspirace Ghelderodových děl je rozsáhlá kapitola a zmiňuje se o ní řada studií. Viz např.: POP, Stefana. *Ghelderode et Brueghel - Théâtralité et imag(inair)e biblique : interférences entre la peinture de Pieter Bruegel et le théâtre de Michel de Ghelderode*. D. E. A, IET. Direction George Banu. Paris : Université Paris III, 2002. 163 s. (uloženo v Bibliothèque Gaston Baty, Université Paris III, sign. D2 811).

¹¹ Dosud vydaná korespondence čítá sedm svazků a korpus se odhaduje na deset tisíc dopisů (viz seznam literatury).

¹² BEYEN, 1971.

dokládá, že v řadě případů Ghelderode svá setkávání (např. s Crommelynckem) a údajná „ovlivnění“ jen zveličoval.

Při studiu Ghelderodova světa a literatury jsme strávili mnoho času hledáním a identifikováním jeho tvorby v houštinách uměleckých vzorů a literárních odkazů. Po této mravenčí práci nám ale nezbývá než spolu s Beyenovou studií¹³ o Ghelderodových čtenářských zálibách konstatovat, že autor sice často mluví o svých literárních inspiracích - alžbětincích, dramatu španělského zlatého věku a dalších, ale v jeho díle nacházíme především jeho vlastní svět jen velice vzdáleně a povrchně inspirovaný nepřiliš bohatou četbou. Ostatně i historické obrazy v jeho textech často podléhají jeho mystifikačním choutkám a srovnání některých historických faktů v jeho díle odkazuje opět na vágnost a naprosto volné zacházení s historickými fakty a jejich přizpůsobování umělecké fikci. Slepá ulička, ale stálo za to ji prozkoumat. Tyto často poněkud „pochybné“ znalosti mu ovšem nebránily v psaní celé řady novinových článků, především o dobovém umění.¹⁴ Belgické literární prostředí, dadaisty a surrealisty nebo třeba fantastický realismus F. Hellense znal a částečně se s ním i stýkal, ale na jeho dílo nemělo nikdy přímý vliv.

Ovšem v roce 1923 obdrží od členů „Cercle de la Renaissance d'Occident“ cenu za drama *Oude Piet* (1918), vzápětí se stane členem spolku této seriózní revue a později i jejím prezidentem. Ghelderode debutoval jako prozaik s *L'Histoire comique de Keizer Karel* (1922)¹⁵ a na vydáních svých próz¹⁶ se

¹³ BEYEN, 1970.

¹⁴ Jak dokazuje Beyen (1971) v rozboru Ghelderodovy publicistické činnosti - jeho články o umění vykazují velkou míru opakování a kroužení okolo jedné základní myšlenky. Jedním slovem nepřilíhnou originalitu a navíc jeho informace většinou pocházely z „druhé ruky“, tj. od jeho přátel.

¹⁵ *L'Histoire comique de Keizer Karel telle que la perpétuèrent jusqu'à nos jours les gens de Brabant et de Flandre*. Louvain : Ed. de la Sainte Boutique, 1922. 43 s.

musel finančně spolupodílet. Až ediční činnost revue mu umožnila publikovat slušnou řadu vlastních próz i dramát, z nichž některé vycházely nejprve časopisecky. V této době na četných literárních večerech pořádaných spolkem přivádí k životu i fiktivní postavu funebráka s literárními sklony Philostèna Costenobla, pod jehož jménem publikuje některé své básně a baví se svou mystifikací na účet čtenářů. Hle, jedna z prvních autorových masek!

Spolupráce s Renaissance d'Occident z publikačního hlediska a podobně šťastné autorské spojení s Vlaamsche Volkstooneel v letech 1926-1932 (k tomu více viz kapitola Ghelderode ve světě) na divadelním poli znamenaly pro Ghelderoda velmi plodné období. Bohužel měly jen poměrně krátké trvání a uzavírá se zánikem Renaissance d'Occident a jeho vydavatelství v roce 1930 a rozpadem Vlaamsche Volkstooneel v sezóně 1931-1932. Nutno dodat, že Ghelderodova problematická povaha¹⁷, jeho individualistické zájmy a touha po uznání a ocenění mu nepřinášely dobré vztahy s nejrůznějšími institucemi a ani jeho vztahy s nakladateli nebyly příliš idylické.

Byť v letech 1936-1941 skoro nepublikoval a jeho hry se téměř neobjevovaly na jevištích¹⁸, přesto v období cca od roku 1931 do roku 1942 vznikají jeho nejzásadnější texty jako *Magie Rouge* (1931), *La Balade du Grand Macabre* (1934), *Sortie de l'acteur* (1935), *Hop Signor!* (1936), *L'École des bouffons* (1942) a další. Během třicátých let také několikrát demonstrativně opustí psaní pro divadlo, aby se znovu věnoval próze (sbírky *Sortilèges*, 1941 a *Mes statues*, 1943).

¹⁶ *Halte catholique*. Bruxelles : L'Édition, 1922. 159 s. - *L'Homme sous l'uniforme*. Bruxelles : L'Édition, 1923. 166 s.

¹⁷ Viz např. druhá část BEYEN, 1971.

¹⁸ BEYEN, Roland. *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. Bruxelles : Palais des Académies, 1987. s. XVI.

Ghelderode se zabíral též psaním pro belgický rozhlas a četné relace odvysílané za německé okupace (vyšly pod titulem *Choses et Gens de chez nous*, 1943)¹⁹ mu po válce vynesly obvinění z kolaborace s nacisty, kterého se pak jen velmi obtížně zbavoval. Některé jeho morální postoje nejsou dodnes příliš jasné - například skrytý antisemitismus (srovnej záporné postavy Židů v jeho hrách) a spíše kuriózní je jeho rozporný vztah k ženám a „ukrývání se“ před světem.²⁰ Jeho reputace posílila vydáváním „souborného“ díla v roce 1943 hned u dvou nakladatelství²¹ pod názvem *Théâtre* a *Théâtre complet*, ve skutečnosti tak vyšla jen část jeho tvorby. Ghelderodovi rozhodně v předválečných letech a ani za války nechyběla inspirace, ale hodně jeho textů zůstalo jen ve stádiu skic, neboť k jejich dopsání často potřeboval záruku uvedení nebo dokonce publikace.²² Zhruba od roku 1937 se věnuje už jen dokončování starších náčrtů a po roce 1943, s výjimkou na objednávku napsané *Marie la Misérable* (1952), již žádné dílo nedokončí. V roce 1947 jej inscenačně objevuje Francie a léta 1949-1953 značí tzv. pařížskou vlnu „ghelderodity“ („*ghelderodite aiguë*“), která podnítl publikaci pěti svazků jeho her opět pod názvem *Théâtre* u prestižního vydavatelství Gallimard v letech 1950-57²³, doplněné až v roce 1982 o šestý svazek.

Co se týče reflexe jeho díla, prvním větším počinem je speciální monotematické číslo revue *La Nervie*²⁴ z roku 1933, které ovšem z dodaných materiálů sestavil o sobě sám autor.²⁵ První skutečná knižní publikace *Michel de Ghelderode Dramaturge des pays de par-deça* vychází až v roce 1949 z pera

¹⁹ *Choses et Gens de chez nous*. Liège, Paris : Maréchal, 1943, 222 s.

²⁰ Nejpříjemnější charakteristiku podává opět R. Beyen. Viz: BEYEN, 1971.

²¹ Nakladatelství La Renaissance du Livre a Editions du Houblon.

²² BEYEN, 1987, s. XVIII.

²³ Projekt měl původně obsahovat sedm svazků, viz: BEYEN, 1987, s. XVI-XVII.

²⁴ *La Nervie* (Bruxelles - Paris - Braine-le-Comte), 1932, n° VII-VIII, 38 s. N° spécial consacré à M. de G. Ve skutečnosti vyšlo 20. 5. 1933.

²⁵ BEYEN, 1971, s. 274-275.

Ghelderodova přítele a obdivovatele Jeana Francis²⁶ v době pařížského úspěchu. Belgické rozhlasové vlny přenášejí o dva roky později obsáhlý rozhovor s dramatikem nahraný v šesti sezeních Rogerem Iglésisem a Alainem Trutatem.²⁷ Jeho knižní publikace pod názvem *Rozhovory z Ostende* (*Entretiens d'Ostende*, 1956) je dodnes jedním ze základních pramenů o Ghelderodově životě a myšlení. Beyen však v úvodu výše zmíněné biografie přináší detailní analýzu toho, jak Ghelderode účelově předělal původní rozhlasový text k obrazu svému - tj. z Iglésise a Trutata dělá často hlupáky, vynechává nepříjemné otázky, mlží a přizpůsobuje výsledek své vizi věcí - pokud se skutečnosti nedály tak,, jak si býval přál, tak o nich alespoň mluvil, jako by se byly staly, jak říká - mystifikoval a vymýšlel si.²⁸ Srovnání obou verzí nám tak umožňuje výborně nahlédnout do autorova myšlení a poodhalit konstrukci onoho pečlivě budovaného obrazu autora neprávem zapomenutého, písíciho v ústraní a zahaleného tajemstvím bizarních skazek. O to větším zklamáním je potom ale skutečnost, že druhé vydání *Entretiens d'Ostende*²⁹ v roce 1992 vychází v nezměněné podobě a editoři se ani nenamáhalí zmínit problematičnost textu, byť paradoxně zmiňují průkopnickou Beyenovu biografii.

Z mystifikujících údajů v *Entretiens d'Ostende* vycházejí četné texty zejména publicistického a informačního charakteru a vesele rozmnožují Ghelderodovu „auru“, z níž se tak často vytváří onen obraz „dramatika černého, výlučného ztělesnitele

²⁶ FRANCIS, Jean. *Michel de Ghelderode Dramaturge des pays de par-deça*. Bruxelles : Labor, 1949. 145 s.

²⁷ *Images et Visions d'un solitaire* [rozhlasový záznam]. Réalisation de Roger Iglésis et Alain Trutat. Paris : RTF, 1951. - Dochovaná kopie RTB. Bruxelles, 1965. (4 h 54).

²⁸ „Conséquemment, la plupart des écrits biographique réalisés de son vivant nous montreront l'homme qu'il aimait imaginer qu'il était, attendu que si la réalité ne s'était passée telle qu'il avait pu la conter, il aurait fort tenu à ce qu'elle soit ainsi.“ (Entretiens, 1992, předmluva Patrice Thierry, s. 8.)

²⁹ *Michel de Ghelderode : Les Entretiens d'Ostende*. Recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutant. Toulouse : P. Thierry, 1992. 196 s. Avertissement par Patrice Thierry.

dramatického principu zla."³⁰ To z Ghelderoda činí vděčné sousto pro „biografizující“ studie (často s bohatým ikonografickým materiálem)³¹, ale při jeho zálibě v mystifikaci je třeba mít se před takovými na pozoru, neboť nekriticky vycházejí z údajů, které jim ještě za svého života poskytoval o sobě sám autor. Po jeho smrti v roce 1962 se v tisku objevila řada nekrologů a v šedesátých letech se začínou množit články, studie a dizertace o jeho osobě i tvorbě a byť se v době „boomu“ publikačního zájmu o jeho dílo paradoxně příliš nehrál, začíná širší okruh čtenářů a diváků zjišťovat, že jakýsi autor jménem Ghelderode existuje.³² Pro Čechy jej tak objevují Otomar Krejča s Karlem Krausem svou inscenací *Maškary z Ostende* v roce 1965.³³

Zvrat v ghelderodovském bádání přináší v roce 1971 již několikrát zmíněná Beyenova kritická biografie³⁴, na niž se odvolává podstatná část další literatury. Když v roce 1987 vyjde z ruky téhož autora obsáhlá *Bibliographie de Michel de Ghelderode*³⁵, můžeme snad hovořit o jakémisi Beyenovském obratu. Beyen je též jedním z iniciátorů a hlavních postav dvou vědeckých kongresů věnovaných Ghelderodovu dílu na začátku osmdesátých let (Gênes, 1978 a Brusel, 1982), z nichž vyšly dva obsáhlé sborníky plné podnětných studií.³⁶

³⁰ KONŮPEK, Jiří. Dramatické dílo Michela de Ghelderode. In *Rudá magie a jiné hry*. Praha : Orbis 1967. s. 217.

³¹ Např. FRANCIS, 1949. - LEPAGE, Albert. *Michel de Ghelderode*. Paris : Dutilleul, 1960. 62 s. - STEVO, Jean. *Office des ténèbres pour Michel de Ghelderode*. Bruxelles : André de Rache, 1972. 103 s.

³² BEYEN, 1987, s. XXI.

³³ K tomu viz kapitola Ghelderode v ČR.

³⁴ BEYEN, 1971.

³⁵ BEYEN, 1987.

³⁶ *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain : Actes du congrés international de Gênes 22-25 Novembre 1978*. Publié par Roland Beyen, Michel Otten, Gianni Nicoletti, Venanzio Amoroso. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. 333 s. - *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur : Actes du Colloque de Bruxelles (22-23 octobre 1982)*. Edités par Raymond Trousson. Bruxelles : [s.n.], 1983. 180 s.

Po přehlédnutí spektra ghelderodovské literatury je zřetelné, že se jím zabývají převážně badatelé, které je možné nazvat zapálenými a díky nimž máme k dispozici detailní analytické studie i faktografická díla, druhou skupinu pak tvoří dizertační a diplomové práce především belgické a francouzské provenience.³⁷ Ze zásadních textů zmiňme alespoň studie *Le Rire de Michel de Ghelderode*³⁸ od Jacqueline Blancart-Cassou, *La Quête de l'identité dans le théâtre de Michel de Ghelderode*³⁹ od Elisabeth Deberdt-Malaquais či *Un moyen-âge contemporain : Le théâtre de Michel de Ghelderode* Nadine Berthe Castro.⁴⁰

Mezinárodní asociace Michela de Ghelderode (*Association internationale Michel de Ghelderode*, dříve *Fondation Internationale Michel de Ghelderode*) sleduje dění okolo autora na celém světě, vydává jeho texty a spravuje část pozůstalosti.⁴¹ V jejím bruselském sídle jsou dostupné četné materiály i malé Ghelderodovo muzeum a provozuje též internetovou stránku <http://www.ghelderode.be>. K nejnovějším počínům „ghelderologie“ patří vydání objemného svazku méně známých autorových her s příznačným názvem *Théâtre oublié* v roce 2004 od ghelderodoložky Jacqueline Blancart-Cassou, která je zatím i poslední nositelkou ocenění *Le Prix triennal Michel de Ghelderode*, udělovaného Asociací za přínos k výkladu autorova díla (za publikaci *Ghelderode conteur*).⁴²

³⁷ Beyenova bibliografie nám poskytuje vyčerpávající přehled o textech vydaných do poloviny osmdesátých let. Diplomové a dizertační práce jsou částečně evidovány na webové stránce <http://www.ghelderode.be>.

³⁸ BLANCART-CASSOU, Jacqueline. *Le Rire de Michel de Ghelderode*. Paris : Klincksieck, 1987. 304 s.

³⁹ DEBERDT-MALAQUAIS, Elisabeth. *La Quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*. Paris : Editions universitaires, 1967. 159 s.

⁴⁰ CASTRO, Nadine Berthe. *Un moyen-âge contemporain : Le théâtre de Michel de Ghelderode*. Lausanne : L'Age d'homme, 1979. 160 s.

⁴¹ Část pozůstalosti je uložena v Bibliothèque Royal a některé materiály jsou i v pařížském Arzenalu.

⁴² BLANCART-CASSOU, Jacqueline. *Ghelderode conteur*. Paris : Honoré Champion, 2003. 316 s.

POZNÁMKA K EXPRESIONISMU

Generace narozená kolem roku 1900, ke které patří i Ghelderode, stvoří řadu avantgardních ismů a často je slyšet potřebu po zařazení autora do některé z jejich škatulek. Jak jsme již naznačili výše a bude to doufáme zřejmé i z našeho dalšího výkladu, nepatří Ghelderode do žádné z nich. Kdosi jej velmi výstižně situoval kamsi mezi Alfréda Jarryho a Antonina Artauda, což je vymezení dostatečně pružné a nezkreslující. Ghelderode tvořil v kvasu první poloviny dvacátého století, kde se proměňovalo mnoho konceptů a ještě více jich vznikalo a zanikalo. K žádnému z nich se však autor nepřimkl a šel si svou cestou. Proto bych si jej dovolil nazvat jakýmsi paralelním souputníkem avantgard.

Autoři dějin belgické literatury z roku 2000 považují Ghelderoda za „objevitele frankofonního expresionistického divadla, který tematizuje krutost lidských vztahů barokním a barevným jazykem, nasáklým katolicismem a inspirací výtvarným uměním.“⁴³ Věta z takových přehledových dějin dostupných široké veřejnosti nás inspirovala ke kratší kapitole na téma Ghelderode a expresionismus.

V celé Ghelderodově tvorbě⁴⁴ je na první pohled patrná řada silných opakujících se motivů jako strach, maska, apokalypsa, deformace člověka, výtvarnost, groteska, přítomnost smrti, které najdeme i u autorů běžně za expresionisty označované. Řadit však kvůli těmto motivům Ghelderoda přímo k

⁴³ „l'inventeur d'un théâtre expressionniste de langue française qui thématise la cruauté des relations humaines dans une langue baroque et colorée, imprégnée par le catholicisme et les références picturales.“ (Littératures belges de langue française (1830-2000). Histoire & perspectives. Sous la direction de Christian Berg & Pierre Halen. Bruxelles : Le Cri, 2000. s. 167.)

⁴⁴ Ghelderodovu tvorbu je možné zhruba rozdělit na tzv. modernistickou fázi cca do roku 1931 a na tzv. flanderské období. Příznaky změny jsou ale patrné i v Escurialu (1927) a Barabášovi (1928) a souvisejí patrně s Ghelderodovým kontaktem s jevištní praxí ve Vlaamsche Volkstooneel.

„expresionistům“ či „expresionismu“, byť bychom i přijali velmi širokou definici tohoto proudu, je přehnané a v každém případě zužující. Pochopitelně v případě takových her jako *La mort du docteur Faust* či *Don Juan* by se o tomto zařazení dalo spekulovat, ale nelze z nich v žádném případě usuzovat na celek. Jeho hry jsou možná expresivní, ale nikoliv expresionistické.

Ghelderode znal německý expresionismus především z doslechu od Camila Poupeye a více než četbou expresionistické literatury byl ovlivněn dobovou kinematografií a výtvarným uměním; obojí několikrát zmiňuje. Jako autor více „vizuální“, v protikladu k „diskurzivní“, což můžeme podtrhnout již v tomto okamžiku, čerpá z „expresionistické estetiky“ především obrazové stylizace – prostředí, postavy, „kubistické kulisy“ a vizualita úzce souvisí s jeho obrazovou inspirací, zejména u vlámských mistrů, ale i Goyi, Callota, Dürera, Graffa a jiných. Mezi zdroji své inspirace Ghelderode zmiňuje kromě dobového filmu (hovoří o dílech Mélièsových a Chaplinovi dokonce připsal svého *Pantaglaize*) i všemožné dobové podívané jako cirkus, divadlo, music-hall, ale i průvody, procesí, pohřby, slavnostní uvítání, z nichž bohatě čerpá při tvorbě prostředí svých kusů.

V roce 1926, kdy točí Fritz Lang *Metropolis*, píše Ghelderode na objednávku pro Vlaamsche Volkstoneel hru *Images de la vie de saint François d'Assise* a je to právě v této hře, kde najdeme přímý odkaz na německou expresionistickou kinematografii: „*C'est une ville imaginaire. Dans les murailles, à gauche et à droite, il y a deux petites fenêtres. Carrefour inquiétant où il ne fait ni obscur, ni clair. Les personnages graviteront dans une atmosphère étrange et l'éclairage qui vient on ne sait d'où en fait un décor en tout semblable aux fonds de certains films expressionnistes*

allemands représentat des artères ou des foires. La lune qui apparaîtra un moment, est un disque de toile suspendu et qui s'éclairera. Le soleil, de même. Par instants, gémit un accordéon nostalgique. Un chien hurle au loin. Trompes d'autos. [...]"⁴⁵ Ještě více než futuristické stavby *Metropolis* ale odkazuje obraz „zneklidňující křižovatky“ ke scénografii *Kabinetu doktora Kaligariho* (1919). V tomto pokřiveném místě šerosvitu můžeme vidět další ponurá prostředí předměstí Ghelderodových dramát (*Miracle dans le faubourg* (1924), *Soir de pitié* (1928), *Sortie de l'acteur* (1935)). Apokalyptický obraz zkázy města, expresionistický obraz megapole v plamenech (a připomeňme závěrečnou scénu *Metropolis*), zánik civilizace vycházejícího z vize války najdeme v závěru téže hry. Podobný topos, jak ho známe například u Verhaerena a konečně i u Brechta, zůstává u Ghelderoda často ukryt za interiéry a vykukuje jen občas, většinou agresivně či výhružně (živý organismus) jako například karnevalový ryk ve *La Mort du docteur Faust*, či průnik maškar v *Masque Ostendais* aj. Obraz města jako „Grande Prostituée“ najdeme v bordelu Babylón v *Donu Juanovi* i v *La Farce du Ténébreux*.

Inspirace expresionistickou „vizualitou“ je tedy patrná a našli bychom určitě i další podobnosti jako třeba motiv vraždy v expresionistickém dramatu a počet zavražděných či umírajících v Ghelderodových hrách; všudypřítomnou makabrózní atmosféru u Ghelderoda a přítomnost smrti v expresionistické literatuře i výtvarném umění (na obrazech například Barlach, Rohlf, Kirchner, Kokoschka, Schiele...); ale i fenomén davu, povykující či výhružně mlčící v řadě textů, který je možné

⁴⁵ *Images de la vie de saint François d'Assise*. Carnières-Morlanwelz : Lansman, 1995. s. 36.

vidět i v jeho mutacích - kolektivních a zmnožených postavách ve většině jeho her.⁴⁶ Tolik snad k podobnostem.

Jean-Michel Palmier ve své knize o expresionistickém umění⁴⁷ popisuje strukturu stationendramatu jako sled úpadku - smrti - konverze a vzkříšení. O formě stationendramatu pochopitelně nemůžeme u Ghelderoda mluvit, žádné takové drama nenapsal, ale lze pomocí jeho struktury poukázat na jeden zásadní rys jeho dramatiky. Nacházíme v ní totiž příznačně pouze ty první dvě části Palmierovy struktury (úpadek, smrt). O následné vzestupné tendenci se u Ghelderoda hovořit nedá - postavy jsou konfrontovány se smrtí a toto setkání je většinou konečné. V několika případech bychom mohli hovořit o jistém typu vzkříšení (*Mademoiselle Jaire*, *Fastes d'Enfer*), ale toto má pro „život“ postavy jen další neblahé následky a je jen prodlužováním agonie smrti. Konverze je parodována a vzkříšení je opakovaně problematizováno.⁴⁸ Postavy neprocházejí obnovou, jsou spíše nehybné a blokováné přízrakem smrti. Snad nejvíce se duchu dramatu zastavení přibližuje „strindbergovská“ hra *Sortie de l'acteur*, kde ale místo konverze Renatus dokonce odmítá jakékoliv bytí a místo vzkříšení se objeví přízrak mrtvého herce terorizovaného anděly. Lidské utrpení a pesimismus, byť vyjádřený jiným konceptem, má přesto Ghelderode s expresionisty podobný.

Hledání identity je v jistých pojetích proces změny a transformace. U Ghelderoda však nepůjde o transformaci „křížovou cestou“, vždyť například v Barabášovi je utrpení

⁴⁶ Více viz: AUTRAND, Michel. Personnage collectif dans le théâtre de Michel de Ghelderode. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 301-316.

⁴⁷ PALMIER, Jean-Michel. *L'Expressionnisme et les arts*. Paris : Payot, 1979. 358 s.

⁴⁸ Několikeré zpodobnění postavy Krista i biblické příběhy jako náměty celých her: *Femmes au tombeau*, *Mademoiselle Jaire*, *le Miracle dans le faubourg*, *Mystère de la Passion* aj.

Krista podáno pouze zprostředkovaně (a ještě k tomu nadvakrát) a zobrazena je místo něj hrůzná grotesknost utrpení Barabášova. Kristus umírá na kříži a šaškem probodnutý Barabáš mu adresuje svá slova: „Ale ty, ty jsi umřel pro něco. Já umírám pro nic.“⁴⁹ Přítomnost biblické symboliky v jeho hrách má ale daleko k spiritualitě a mysticismu expresionismu. A je-li v expresionistické literatuře „transformace reálných struktur ve struktury mystické a náboženské“, u Ghelderoda jsou náboženské struktury přímo, bez transformace součástí grotesky v obrazech jeho fiktivního světa. Yvan Goll v roce 1924 prohlásil: „Píší se moderní pašije.“⁵⁰ a mesianismus expresionismu s mezilidskou solidaritou, novou humanitou a vzkříšením Krista (Kokoshka, Barlach, Toller) jsou jejich příznaky. Ghelderode jako by se ale spíš pohyboval na jejich rubu a tvořil jakýsi mesianismus naruby, viděný optikou frašky a šklebu.

Nacházíme-li jednotící gesto expresionismu spíše v rovině sociální než estetické - pojednání hlavních sociálních témat doby (konflikt generací, rodinná nenávisť, buržoazní nenávisť, denní bída...), musíme z této jednotící roviny Ghelderoda vyloučit.⁵¹ Expresionismus jako styl anti-realistický, reagující na absenci reality, kterou nahradila karikatura hrůzy války se obrací k „duši“ (srovnej též motiv oběti v expresionismu a toto téma u Ghelderoda)⁵² a směřuje k abstrakci. Ghelderode je ale převážně zemitý a konkrétní, vytváří vlastní obraz světa, konstruuje jinou realitu (i příznak eskapizmu je nutno vzít v potaz). Součástí vyjádření

⁴⁹ „Mais toi, tu es mort pour quelque chose. Moi je meurs pour rien.“ (Barabbas, V, 173)

⁵⁰ „On écrit la passion moderne.“ Cit. dle COURTADE, Francis. *Cinéma expressionniste*. Toulouse : Henry Veyrier, 1984. s. 30.

⁵¹ K sociálnímu tématu viz: NARKIRIER, Fedor. *Le thème social dans l'oeuvre de Michel de Ghelderode*. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 267-274.

⁵² viz: OTTEN, Michel. *Le rite sacrificiel dans „Barabbas“*. In *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*. Bruxelles : [s.n.], 1983. s. 67-77.

její úzkosti je i loutkovitost, jíž se věnujeme v následující hlavní stati naší práce.

KAPITOLA O LOUTKÁCH, LOUTKOVITOSTI, MANEKÝNECH A JINÉ HAVĚTI⁵³

TEORIE A LIDOVÉ KOŘENY?

Ghelderode nepatří k autorům, kteří by uměli vést teoretické rozpravy a psát zasvěcené komentáře o umění druhých, natož o své vlastní tvorbě. Většina jeho vyjádření v této oblasti má příznaky diletantismu, fragmentárnosti, je vágní a často si i protiřečí. Ve třetím rozhovoru z Ostende zpovídá Roger Iglésis dramatika z jeho vztahu k loutkám a vznikne z toho jeden z nejucelenějších „teoretizujících“ textů⁵⁴, z nějž ghelderodovští badatelé často vycházejí při interpretaci loutek v jeho dramatech. Je třeba mít se před jeho formulacemi na pozoru a zejména nezůstávat v jimi vymezeném horizontu. Daleko výstižnější je Ghelderodovo prohlášení v jiném, pozdějším a méně známém textu⁵⁵, kde se ke svému teoretizování o loutkách vyjadřuje jasně: *„Nečekejte ode mne nějakou seriózní studii o loutkách, které mne okouzlují od dětství: mám je příliš rád, a příliš mi daly.“*⁵⁶ Teoretizování tedy přenechává výslovně specialistům (neodpustí si však nad tím slovem úšklebek) a spokojuje se s pozicí *„starého dítěte,*

⁵³ Slovník spisovné češtiny přitahuje lexém „loutkovost“ k loutce samotné – „loutkové“ je to loutce vlastní. U slova „loutkovitý“ jde o nějakou podobnost loutce, tedy nikoli o vlastnost loutky, ale vlastnost pojednávaného objektu, který se svými rysy loutkovému podobá. Ač obě slova v jazyce existují a mají svůj význam, dochází často k jejich přímému zaměňování (ve prospěch slova loutkový); např. ve výrazu „loutková vláda“, kde nejde (jistě, metafora) o postavy-loutky, ale o postavy (lidi) loutkám podobné.

⁵⁴ Entretiens, s. 96-130.

⁵⁵ BEYEN, Roland. Michel de Ghelderode ou la tradition réinventée. *PUCK L'avant-garde et la marionnette*, 1988, No. 1, s. 74.

⁵⁶ *„N'attendez pas de moi une sérieuse étude sur les marionnettes qui m'envoûtèrent dès l'enfance : je les aime trop, et elles m'ont trop donné.“* (Tamtéž, s. 74.)

keré se rozvášňuje nad hláskem huhňajícím v kouzelné scéně loutkového divadla."⁵⁷

Studie specialistů na téma loutky poté skutečně vznikly a vznikají: Henryk Jurkowski v *Les écrivains et les marionnettes*⁵⁸ píše o jeho „lidových loutkohrách“, Annie Gilles analyzuje některé z nich v *Images de la marionnette dans la littérature*⁵⁹, řadu kapitol a drobných odkazů najdeme v syntetických studiích a zejména je tu zásadní příspěvek Brunelly Eruli *La marionnette dans le théâtre contemporain et chez Ghelderode*⁶⁰ do ghelderodovského sborníku z roku 1980. Poslední jmenovaný text přináší poznatky k pojetí loutky nespokojující se s opakováním Ghelderodových výroků a zejména se neomezuje jen na hry s loutkami (hry pro loutky); naopak analyzuje fenomén v širším pojetí na celku díla.

Ghelderodovu loutku literatura nejčastěji pojednává pod vlivem jeho deklarovaného vztahu k lidovým loutkám a také loutkářům z Bruselské čtvrti Marolles. Mnohokrát hovoří o své posedlosti, která jej držela od dětství a neopustila jej ani ve stáří, a vztah k ní byl jistě posílen např. v roce 1934, kdy Jean Hembauf uvedl v Toone IV jeho loutkohru *Mystère de la Passion*. Sbírka kuriózních předmětů v jeho bruselském bytě loutky pochopitelně obsahovala a kromě toho známe i epizodu kolektivního nadšení pro hraní loutkového divadla se spolkem revue *Renaissance d'Occident*. Aktivita se ale nakonec

⁵⁷ „de vieil enfant qui s'émeut d'une voix de fausse hurlant dans la cage magique du joueur“ (Tamtéž, s. 74.)

⁵⁸ JURKOWSKI, Henryk. *Ecrivains et Marionnettes : Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*. Charleville-Mezieres : Institut International de la Marionnette, 1991. 405 s. Kapitola Michel de Ghelderode. s. 331-338.

⁵⁹ GILLES, Annie. *Images de la marionnette dans la littérature*. Nancy : Press Universitaires de Nancy, Editions Institut International de la Marionnette, 1993. 293 s.

⁶⁰ ERULI, Brunella. *La marionnette dans le théâtre contemporain et chez Ghelderode*. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 103-116.

nerealizovala a skončila hádkami o již pořízené loutkové divadlo. Přes svá opakovaná tvrzení v něm Ghelderode nikdy žádný ze svých textů neuvedl a vlastnictví divadýlka mu zřejmě posloužilo jen k další mystifikaci a přibarvení jeho vztahu k „lidovému“. Nelze vyloučit ani možnost, že oním častým zmiňováním lidových panáků a okázalým diletantským folklorizováním si Ghelderode vytvářel jen další z obrazů sebe sama.

Ghelderodova představa „tradiční-lidové“ loutky s „dávnými kořeny“ se podobá „aux personnages des retables sculptés et aux statuettes grouillant dans les portails des églises romanes, représentant le Jugement Dernier, l'Enfer, le Purgatoire, le Ciel.“⁶¹ Taková loutka pro něj reprezentuje jeden ze symbolů folklórní kultury Flander a představu dobrého a boдрého flanderského lidu, jak mu vychází z breughelovské inspirace, středověkých hávů i patiny flanderského nacionalismu. Takové pojetí „lidové“ loutky jako reprezentanta „prostého“ vylučuje apriori rafinovanost jak v úrovni materiální (technické), tak v úrovni celkové exprese a nahrazuje ji jednoduchostí a zemitostí.⁶²

Okázalá adorace lidových paňáků bude jedním z jeho romantizujících a zavádějících protimluvů, neboť obraz loutky, jak ji vidíme v jeho textech, není zdaleka omezen na tento jediný typ. Nemluví-li Ghelderode pateticky o tradičních loutkách, dostává se k charakteristikám, které jsou sice přijatelnější z hlediska celku jeho díla, ale nepřekračují u něj běžný sklon k obecnosti – loutku označuje za objekt

⁶¹ Entretiens, s. 103. V souvislosti s tímto citátem připomeňme Kantorovu inspiraci norimberským oltářem pro hru „Necht' zhynou umělci“.

⁶² „La marionnette selon moi, ne peut trahir le peuple; elle doit rester fruste, sans trop de mécanique, mais éloquente, bavarde, aventureuse, aimant le panache, la parade... Toone reste mon rêve. A Anvers aussi. Partout en Flandre. Le type italien, hollandais, français, et le bavard guignol ont leurs mérites – mais... on y trouve moins de poésie...“ (Interview s René Hermanem z roku 1961, cit. dle BEYEN, 1988, s. 75.)

magický, znepokojující a nadaný skutečnou mocí inkantace⁶³, která vytváří vlastní dramatický pohyb a styl.⁶⁴ Ve výkladu svého pojetí loutky zaujme spíše umanutostí a okouzlením než popisem teoretickým, na nějž ostatně rezignuje a jeho přínos je nutno hledat přímo v přítomnosti loutek a loutkovitosti v jeho hrách obsahujících jím nepojmenovaný dramatický potenciál umožňující bohatou interpretaci, a to jak v rovině teoretické, tak inscenační, a zdaleka se nedá omezovat jen na lidovost či mystifikace s lidovými texty.

HRY LOUHKÁM

Ghelderode napsal v letech 1924-1925 a v roce 1931 pět her pro loutky označených jako „rekonstruované podle představení bruselských loutkářů“⁶⁵ jsou to: *Le Mystère de la Passion de Notre-Sieigneur* (1924), *La Tentation de St-Antoine* (1925), *La Farce de la Mort qui faillit trépasser* (1925), *Le Massacre des Innocents* (1926) a *Duvelor ou la Farce du diable vieux* (1931). Roland Beyen ale vyjadřuje pochybnosti o autentické „lidovosti“ těchto textů a dokládá to řadou Ghelderodových protimluvů o způsobu jejich vzniku.⁶⁶ Nabízí přijatelnější výklad - Ghelderode hry na lidové motivy napsal sám a dobře se u toho bavil, což jistě zapadá do jeho demystifikujícího pojetí autora. Proti tomuto názoru se staví Henryk Jurkowski a hry považuje za autentické, tj. skutečně lidového původu, ale proti Beyenově argumentaci nestaví, kromě odkazu na přítomnost společných rysů s lidovými texty, žádné podstatné argumenty.⁶⁷

⁶³ „magique“ (Entretiens, s. 97), de „troublant“ (s. 108), „un réel pouvoir d'incantation“ (s. 109).

⁶⁴ „ce qui m'a touché dans les marionnettes, c'est leur extraordinaire mouvement dramatique, c'est leur souffle qui n'appartient qu'à elles - c'est leur style, oui, leur très grand style proche de style roman“ (Entretiens, s. 116)

⁶⁵ „reconstituées d'après le spectacle des marionnettes bruxelloises“ (BEYEN, 1971, s. 178)

⁶⁶ Tamtéž, s. 178-186.

⁶⁷ JURKOWSKI, 1991, s. 332.

Annie Gilles o tomto problému zřejmě mnoho netuší a ve své studii⁶⁸ věnované z části těmto hrám se dopouští několika chyb. Beyen navrhuje za pravděpodobnou příčinu vzniku těchto pseudo-lidových hříček tvorbu repertoáru pro zmíněné loutkové divadlo skupiny Renaissance d'Occident i zmíněnou snahu o posílení vlastního obrazu milovníka folklóru, jakým ve skutečnosti zas tak nebyl. Ať už se však jedná o originální autorské kreace (což považuji za pravděpodobnější vzhledem k celku autorova díla), nebo o jistou míru přepisu-záznamu, je jisté, že texty skutečně později vešly do bruselského loutkářského repertoáru a nastoupily tak cestu ke svému „druhému“ zlidovění, zcela v autorově mystifikačním stylu. Krátké popisy obsahů těchto textů a srovnání s principy lidových loutkářských her podává Henryk Jurkowski ve zmíněné studii *Ecrivains et Marionnettes*⁶⁹, která vyšla i v českém překladu Simony Pěničkové pod názvem *Ghelderode a loutkové divadlo* v časopise *Loutkář*⁷⁰. Pěničková do češtiny přeložila hru *Duvelor*⁷¹ a obhájila na toto téma diplomovou práci na DAMU. V dalším textu se touto skupinou her pro její specifickou „lidovost“ již nezabýváme, byť je hra s žánrem „hry pro loutky“ téma nepochybně zajímavé, ale vyžadovalo by větší erudici v oblasti „tradičního“ loutkářství a navíc je zde i problém obtížné dostupnosti některých textů.⁷²

Kromě těchto „mystifikací“ je zde druhá skupina, tentokrát nepochybně originálních autorských her pro loutky: *Les Femmes au tombeau* (1933), *Le Siège d'Ostende* (1933)⁷³, *D'un diable qui prêcha merveilles* (1936) a částečně i *Le Ménage de Caroline*

⁶⁸ GILLES, 1993.

⁶⁹ JURKOWSKI, 1991, s. 331-338.

⁷⁰ *Loutkář*, 1993, r. 43, č. 8, s. 182.

⁷¹ *Duvelore, aneb, Fraška o starém ďáblu* : Podle starých loutkářských textů znovu sepsáno Michélem de Ghelderode r. 1931. Přeložila Simona Pěničková s laskavou pomocí dr. Josefa Balvína. *Loutkář* 1994, r. 44, č. 5, s. 112-113.

⁷² Pracovní překlad *Mystère de la Passion* od Marty Kučírkové vyšel pod titulem *Mystérium o utrpení našeho Pána Ježíše Krista* v časopise *Plav!*, č. 8, 4. 4. 2003, s. 12.

⁷³ „*Une épopée militaire pour marionnettes*“ je bohužel dostupná pouze v rukopise a bibliofilském vydání (Louis Musin, 1980).

(1930). Byť kromě posledně jmenované mají texty některé rysy žánrového určení (počet postav, částečně jazykové prostředky aj.)⁷⁴, jsou stejně tak dobře inscenovatelné bez loutek, jako ostatně téměř všechny Ghelderodovy hry jsou inscenovatelné loutkami. V poznámce k *Les Femmes au tombeau* čteme, že hra byla původně určena loutkám, ale autor toto žánrové vymezení později zrušil, aby ji učinil snáze přístupnou i hercům.⁷⁵ O to zajímavější bude v této souvislosti jeho vyjádření o loutce ve vztahu k herci ve zmíněném třetím rozhovoru z Ostende: „*En réalité il s'agit de pièces écrites pour des auteurs vivants, ces oeuvres que je sous-titrais pour marionnettes; mais je ne pense pas que des comédiens de chair soient prêts à les jouer telles quelles, la lâcheté devant la critique et le public étant la marque des interprètes d'aujourd'hui - à quelques exceptions près qui sauvent l'honneur du Théâtre.*“⁷⁶ Nedůvěra v herce, kterou Ghelderode někdy demonstrativně vyjadřoval, se ale v konkrétních případech (zejména v ohlasech na představení v korespondenci) měnila v nekritické nadšení nad uměním toho kterého herce či celého souboru a obdivný vztah k herci Renatu Verheyenovi jej dokonce inspiroval při *Sortie de l'acteur*. Máme tu co dělat s další z četných průhledných autorových masek.

Dramata určená vysloveně loutkám tvoří v celku jeho her jen jakousi „podmnožinu“ určenou na jedné straně příznakem mystifikace a hrou s žánrem „lidového“ divadla a na druhou zpochybňováním úlohy herce. Fenomén loutky či spíše *fenomén loutkovitosti* prochází ale kromě těchto „žánrově určených“

⁷⁴ K tématu jazyka a expresivity Ghelderodových loutkových her viz ERULI, 1980.

⁷⁵ „*Le manuscrit de cette pièce écrite en 1928 portait la mention : drame pour marionnettes. L'auteur a effacé cette indication pour ne pas qu'on croie l'oeuvre réservée aux seuls acteurs de bois, bien qu'y subsistent certaines expressions qui leur appartiennent en propre, ainsi que des gestes singuliers comme en peignirent les Primitifs Flamands.*“ (*Les Femmes au Tombeau*, II, 186)

⁷⁶ *Entretiens*, s. 117.

textů napříč celou Ghelderodovou tvorbou včetně některých jeho próz, a to v různých podobách.

K MAETERLINCKOVI A NADĚJI

Téma loutky najdeme v kontextu dobové literatury i u jiného Belgičana – Maurice Maeterlincka. Našeho autora spojuje s jeho známějším krajanem kromě národnosti i přítomnost loutek a loutkovitosti v jejich hrách. Henryk Jurkowski ve své přehledové historické studii *La Marionnette littéraire*⁷⁷ považuje koncepci loutky u obou autorů za shodnou – oba prý pojímají loutku jako metaforu osudu člověka. S takovým konstatováním příliš zřejmého rysu se ale nelze spokojit, neboť vycházejí-li oba z této rámcové metafory, jejich směřování jsou ve svých podstatách odlišná. Ve dvou raných Ghelderodových hrách *Les Viellards* (1923) a o rok pozdějším *Cavalier Bizarre* (1924) je nepřehlédnutelná inspirace Maeterlinckovými *Slepci* (*Les Aveugles*, 1890) z jeho prvního období.⁷⁸ Stejně jako u Maeterlincka jsou obě hry aktovky, či spíše dramatické obrazy (v *Caalier Bizarre* je navíc přímo odkaz na inspiraci vlámskými primitivisty) a shodně pracují s kolektivní postavou starců. Ghelderode v obou hrách umísťuje zdecimované postavy do starobince, který připomíná vězení – Maeterlinckovi slepí jsou oproti tomu v lese. U obou autorů jde o zobrazení času čekání na smrt a potud bychom mohli přijmout Jurkovského metaforu trpného osudu člověka. U Maeterlincka má ale čas rozměr metafyzický, kdežto Ghelderode již zde nastupuje cestu loutkovitosti groteskní. Éterická, symbolistická marioneta Maeterlinckova se u Ghelderoda mění ve špinavého panáka. Čas čekání neukazuje horizonty, ale tělesnou

⁷⁷ JURKOWSKI, Henryk. *La Marionnette littéraire de Maeterlinck à Ghelderode, PUCK L'avant-garde et la marionnette*, 1988, No. 1, s. 4-7.

⁷⁸ Jisté ovlivnění Maeterlinckem (Vetřelkyně) a též poetikou E. A. Poea konstatujeme i v Ghelderodově dramatické prvotině *La Mort regarde à la fenêtre* (1918).

přítomnost zubožených těl starců - prázdných a bez naděje, chytajících se banality přítomného žití. Takoví jsou starci-pokrytci v *Les Viellards*, když se zvrhle přirovnávají k apoštolům a zároveň se nechají manipulovat postavou Barbary, i nemocné lidské trosky čekající na podivného jezdce (smrt), zprostředkovaného opět skrze postavu řídící dění - hlídače. Čekání na smrt je hořká parodie žití, v němž není žádná naděje (smrt si vezme i dítě), a pokud zacinká, je falešná jako almužna církevních hodnostářů. Do obou her navíc přidává postavu jakéhosi groteskního manipulátora-vůdce, který na tom ale není o mnoho lépe než ostatní. Snad je možné v něm vidět pokus o obraz jakéhosi loutkáře, který má v hlavě drát stejně jako jeho loutky. U Maeterlincka je ale z podstaty jeho dramatické tvorby taková postava nepřítomná a vodící síly v chování postav nejsou jasné a zůstávají v rovině tajemné, metafyzické (a snad proto i nadějně?) a ne hrubě fyzicky přímé jako u Ghelderoda.

Slepí sice nejsou dramatem výslovně připsaným loutkám, ale svou vnitřní loutkovitostí stojí v řadě Maeterlinckových ponurých dramát s vedenými postavami. Ty mají svou sošnou vznešenost a somnambulitu jiného světa podobně jako například loutky v dramatu Jiřího Karáska ze Lvovic *Sen o říši krásy* (1907). Karásek⁷⁹ i Maeterlinck spojují loutku nejen s dramatem jako literaturou, ale i s divadlem, když se vyjadřují k postavení herce a loutky na scéně. Toto téma není nikterak nové a najdeme je už u německým romantiků (připomeňme například zásadní Kleistovu esej *Tanečník a loutka*⁸⁰). Maeterlinckův děs z realismu měl vliv na jeho koncepci herce, kterého považoval za nutné zlo, neboť pro něj byl příliš

⁷⁹ KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. *Sen o říši krásy*. In *Pohádkové drama*. Praha : Lidové noviny, 1999. s. 281-283.

⁸⁰ KLEIST, Heinrich von. *Tanečník a loutka*. Přeložil E. A. Saudek. Praha : J. Reimoser, 1930. 21 s.

materiální, reálný a individualistický - navrhol nahradit jej loutkou nebo dokonce androidem.⁸¹

Zájem o loutku v divadle dvacátého století souvisí mimo jiné se širší otázkou pojetí světa a zobrazování, přehodnocování mimesis a proměnou postavení jednotlivých složek divadla. Lidské tělo a loutka se dostávají do nových souvislostí vymaněných z dřívějších kánonů a zmocňuje se jich imaginace vizionářů divadla i výtvarníků a scénografů, kteří stvoří nové nerealistické podoby světa. A pro Ghelderoda je výtvarný prvek na prvním místě: „*divadlo neexistuje bez senzuality výtvarných umění*“.⁸² Tělo je znovuobjevováno i skrze loutku.

Radikální vize loutky Maeterlinckovy a Craigovy nacházíme v pozměněné podobě u avantgardistů, kterým loutka slouží jako nástroj experimentace, prostředek obnovy⁸³ a zároveň představuje nové pojetí těla (mechanický člověk, přesnost a dynamika...). Ghelderode se svým rozporuplným vztahem k avantgardním hnutím stojí se svou loutkovitostí jakoby uprostřed těchto proudů. Najdeme u něj automaty (viz níže), k jakým směřovala moderní loutka u futuristů a v experimentech Bauhausu s jejich formálními výboji a geometricko-konstruktivistickou koncepcí světa, a jeho přímé setkání s avantgardním divadlem se uskutečnilo v letech 1928 a 1929, kdy francouzská divadelní laboratoř *Art et Action* uvedla dvě jeho „neloutkové“ hry *La Mort du docteur Faust* a *Christophe Colomb*.⁸⁴ Proměna člověka v loutku má též svoji provokativní stránku, jak ji realizovali ve svých dílech

⁸¹ *Littératures belges de langue française (1830-2000). Histoire & perspectives.* Sous la direction de Christian Berg & Pierre Halen. Bruxelles : Le Cri, 2000. s. 74.

⁸² *le théâtre n'existe pas sans la sensualité des arts plastiques* (Entretiens, s. 62.)

⁸³ „*J'ai écrit pour les marionnettes par besoin d'opposition et de renouvellement aussi.*“ (Entretiens, s. 96)

⁸⁴ CORVIN, Michel. *Le théâtre de recherche entre les deux guerres : Le Laboratoire Art et Action.* Lausanne : L'Age de l'homme-La cité, 1976. 581 s.

Marcel Duchamp či Francis Picabia⁸⁵, ale více než rozmary surrealistů byl Ghelderodovi bližší Alfréd Jarry, na kterého se rád odvolával. S groteskností, zálibou v lidovosti a exotičnosti, byť byla zájmem mnohých avantgardistů, zůstával však Ghelderode v kroužku umělců Renaissance d'Occident i po celou svou další uměleckou cestu osamocen a neuskutečnily se tak ani již výše zmíněné plány na realizaci vlastních loutkových představení. Jako by se tu střetávaly dvě koncepce obnovy divadla: avantgardní, moderní, rychlá a mechanická loutka proti lidovým a hrubě neotesaným⁸⁶ oblíbeným Ghelderodovým, o nichž hovoří jako o objevitelích původního divadla v čisté, divoké podobě.⁸⁷ Paralelnost obou pojetí je možná a uskutečňuje se právě u Ghelderoda, když spojuje a konfrontuje ve svých hrách, a to nejen v rovině loutky, modernost s archaičností - moderní „dokonalý“ automat s „nedokonalým“ dřevěným panákem, čas mísící přítomné a minulé. Anachronismy jsou přirozenou součástí jeho světa a automobil může projíždět středověkým mystériem, Faust může procházet časem a vystupovat v kabaretu...

Vraťme se ale zpět k pojetí herce a jeho nahrazení loutkou. Takové utopie, vize a radikální koncepce, byť nedosahují realizací, bývají inspirativní pro další generace. Loutka i herec získali postupně v minulém století na scéně, kde vystupují v interakci, víceméně vyrovnanou pozici. V tomto prvku se svým způsobem dovršuje proces zrovnoprávnění jevištních složek započatý u velkých reformátorů na počátku století. Ghelderode otázku tohoto zrovnoprávnění loutky a člověka-herce realizuje přímo v dramatickém textu. Nejde sice o nijak převratné vztahy a většinou je přítomnost loutky vedle

⁸⁵ ERULI, 1980, s. 106.

⁸⁶ „populaires, les grossières, les frustes“ (Entretiens, s. 102)

⁸⁷ „Et puis, je leur dois la révélation du théâtre, du théâtre à l'état pur, du théâtre à l'état sauvage, du théâtre des origines.“ (Entretiens, s. 98)

člověka realizována oklikou přes divadlo na divadle⁸⁸ (*Le Sommeil de la raison, Le Soleil se couche...*), v nichž se loutkovitost projevuje i skrze loutkovost, neboť v obou hrách zdvojuje loutka přítomnou postavu-diváka ve hře. Projekce loutkovitosti se tak děje skrze zdvojený obraz postavy a v obou případech jde o výstupy parodické a groteskní. Výraznější přítomnost loutek-postav (oproti postavě-loutce) najdeme v jasných obrysech v téměř kantorovsky přízračné postavě Nicoty v *Images de la vie de saint François d'Assise* a zejména v manekýnech z *Le Ménage de Caroline*. Ghelderode běžně staví loutky (bez zjevného loutkáře) a člověka vedle sebe do jednoho prostoru a jak říká B. Eruli: svět loutky a člověka tak je na jevišti rovnocenný a sjednocený.⁸⁹ Vztah loutky a herce může nabývat nepřeborných variant, což je kapitola nesmírně zajímavá a my se pokusíme nastítnit jeden z jejích aspektů v následujícím pojednání o manekýnech...

MANEKÝN

Na několika fotografiích z doby po druhé světové válce vidíme Ghelderoda usazeného v jeho pokoji připomínajícím přeplněné muzeum kuriozit. Mezi obrazy, loutkami, houpacím koněm, částí oltáře nalezneme i několik figur - manekýnů. „*Aujourd'hui encore je collectionne des marionnettes, des poupées, des pantins, de ces petits fantoches de chiffon d'hier que les enfants d'aujourd'hui dédaignent; des mannequins aussi au beau et mortel visage de cire, des mains coupées, d'adorables têtes de jeunes martyres détranchées par quel bourreau? J'accueille chez moi toutes ces formes et rappels de formes humaines; ces êtres-images, je les recueille précieusement. Ce sont des présences discrètes, je dis bien, des présences, des*

⁸⁸ B. Eruli to nazývá násobením prostoru. (ERULI, 1980, s. 106)

⁸⁹ Tamtéž, s. 108.

présomptions."⁹⁰, říká ke svému hájemství Ghelderode v *Entretiens d'Ostende*. Podivná bizarnost a fragmentárnost autorovy sbírky se podobá surrealistickým kolážím a snad i náhodnému setkání deštníku a šicího stroje na pitevním stole. Zapamatujme si ale z tohoto popisu též přítomnost oněch manekýnů vedle separovaných částí lidského těla, které se stávají „bytími-obrazy“ a „lidskými formami“.

Autor u svých oblíbenců čerpal inspiraci: „*J'étais frappé par tout ce qui d'ordinaire n'étonne pas les autres enfants: des mannequins dans les vitrines, des enseignes lumineuses, des statues dans les jardins...*“⁹¹ A tento obraz manekýna ve výlohách se podobá momentům zachyceným na některých surrealistických fotografiích - bizarní objekt nacházený v periferních bazarech, přítomný v kolážích či na obrazech De Chiricových. Nejde ale o srovnávání Ghelderoda se surrealismem, neboť s ním nemá příliš společného⁹², ale o připomenutí, že zneklidňující obraz manekýna prochází pravděpodobně napříč poetikami nejružnějších umělců od počátku dvacátého století, zejména v jeho první polovině.

Už i v literatuře 19. století i na přelomu století nacházíme téma stvoření a proměny člověka (Frankenstein, Doktor Jekyll a Mister Hyde...), které ovlivní zejména expresionistickou literaturu. Téma metamorfózy, oživení i smrti zpracovávají umělci (nejde jen o literaturu, ale i o výtvarné umění, film, divadlo) tvořící před i současně s Ghelderodem, ať už to jsou

⁹⁰ *Entretiens*, s. 97.

⁹¹ Tamtéž, s. 60-61.

⁹² Jeho vztahem k surrealismu se zabývají např. FRANCIS, Jean. *L'éternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode. Spectrographie d'un auteur*. Bruxelles : Louis Musin, 1968. 543 s. Kapitola „de Ghelderode et le surrealisme“, s. 345-390. - BLANCART-CASSOU, Jacqueline. La „folie“ de l'Homme à la moustache d'or. In Ghelderode, Michel de. *L'Homme à la moustache d'or*. Bruxelles : Le Cri édition, 1997. s. 169-183. - JANS, Adrien. *La vie de Ghelderode*. Hachette. Paris 1972, s. 184. Kapitola *Figures dominantes*. s. 143-152.

Kafka, Kubin, Lang, Čapek či Meyrink.⁹³ Téma lidského snu o stvoření člověka, postava demiurga a hledání ontologické podstaty se doslova materializují v přítomnosti fenoménu manekýna v literatuře i výtvarném umění. Patrně nejzásadnější a velice inspirativní *Traktát o manekýnech* pojednávající téma in medias res najdeme u polského autora Bruna Schulze v jeho próze *Skořicové krámy* (1934).⁹⁴ Oba autoři neměli o existenci jeden druhého ani tušení a přesto je podobnost obrazu manekýna v jejich díle velká...

Zneklidňující objekt-postava, objekt-silueta, model člověka - manekýn, ožívá v dramatických obrazech a vstupuje do společnosti člověka. Jeho model v životní velikosti, který se nebezpečně podobá lidskému tělu, přestává být nevinným praktickým nebo dekorativním předmětem a světy člověka a manekýna se propojují mnohem intenzivněji než je tomu ve vztahu loutky-marionety a člověka. Manekýn svou silou být nedokonalé imitace dokáže zastoupit člověka a může se stát jeho dvojníkem. Oproti ostatním loutkám chybí manekýnovi, který se tak stává jakousi nadloutkou, šlechticem mezi loutkami, většinou zjevné vodící prvky (hovoříme-li o manekýnovi jako druhu divadelní loutky) a nejčastěji má oproti ostatním panákům také ono zneklidňující měřítko rovnosti jedna ku jedné. Blízkost člověku podtrhuje jedna z jeho původních praktických funkcí - oblékat stejné šaty, nosit jeho klobouk - brát na sebe podobu člověka, aniž by se jím kdy stal a zastupovat, tvořit obraz člověka v situacích člověka nehodných: ať už je to zmíněný manekýn ve výkladní skříni,

⁹³ Kafkova Proměna, Kubinův deus ex machina v L'Autre Côté, Meyrinkův Golem (filmové verze Paul Wegener 1914, 1920).

⁹⁴ SCHULZ, Bruno. *Skořicové krámy*. Přeložila H. Jechová a O. Bartoš. Praha : Dauphin, 1999, 145 s. - SCHULZ, Bruno. *Le Livre Idolâtre*. Présenté par Serge Fauchereau. Paris : Denoël, 2004. 221 s. Zejména kapitola „Villes, mannequins et machines métaphysiques” (s. 103-125) - SCHULZ, Bruno. *Le traité des mannequins*. Paris: Juliard, 1961. 240 s. Kapitoly Les mannequins (s. 65-72), Traité des mannequins ou la Second genèse (s. 73-78), Fin du traité des mannequins (s. 79-87).

manekýn-terč ke střelbě, zdravotnická figurína k oživení a konečně sem bude patřit i nafukovací „erotická“ panna. Takový dvojník v nevděčných pozicích má na divadle i v literatuře moc oživnout silou fantazie a nikoliv jen té snové a účastnit se dramatické akce zásadním způsobem: jako kdosi (cosi?) přibližující se na roveň člověku...

Aby manekýn do dramatického diskurzu vstoupil, je mu třeba pohybu a života, animace. Impulz k oživení vychází z různých, často i náhodných příčin. Škála možností se příznačně pohybuje od racionálních a technických podnětů (role vědy!) přes projekci, halucinaci a sen k fantastickým a iracionálním možnostem (kouzlo). Proměna, která se s bytostí-manekýnem udá, je ontologické povahy a často je pro dramatický děj rozhodující a nezvratná. Dosud neživý ožívá a do pohybu se dává řada sil, které mají většinou katastrofické vyústění (viz též kapitola o automatech). Je-li primární podstatou manekýna otrocká služebnost člověku, čili stav trpný, nachází manekýn po proměně nebo i před ní, jako bytost nadaná neviditelným, protože člověkem nepozorovatelným životem, „pravý stav věcí“. K uvědomění podstaty dochází před, během i po proměně a manekýn se pak snaží uniknout okamžiku návratu do svého předchozího stavu (strach ze smrti?) a touží proměnit svoji služebnost v rovnost, či dokonce moc - snaží se dostat na roveň člověku. Postava manekýna není totiž ve většině případů bezcitná a je společně s životem-pohybem obdařena i jistou formou citového vnímání a citových projevů. Jelikož je to stále bytost stvořená člověkem, bytost nedokonalá, postrádající komplexnost (dokonalost?) díla Stvořitele, jsou důsledky pohybu-změny ve většině případů katastrofické, ať už pro ni samotnou nebo pro jejího stvořitele - vzpomeňme Čapkovy roboty v R.U.R., Jarryho Nadsamce či vraždící oživlé postavy panoptik.⁹⁵ Ne nadarmo je dodnes manekýn přítomný v různých

⁹⁵ FAUCHEREAU, 2004, s.119.

podobách v apokalyptických filmech i hororových scénách (Bárta, Švankmajer...), neboť cosi zneklidňujícího tkví v podstatě tohoto lidského obrazu-simulakra. Nezakazoval snad právě proto Mojžíš ve svém desateru nápodobu člověka?

Svým paradoxním bytím, nadaný jen omezeným pohybem, totiž manekýn rozpohybuje prostor trhliny mezi životem a smrtí. Stojí v tomto pomezím prostoru jako lidský dvojník. Nedokonalý a fragmentární (protože původně utilitární) předstihuje svého stvořitele-člověka a jako dvojník jím stvořený má privilegium pohybu i za touto hranicí-trhlinou, kterou svým bytím člověku sice vyjevuje, ale zároveň i zakrývá (bytím zaplňuje). Nemožnost života rovného člověku tak snad ponouká manekýna a v tomto okamžiku se mění v monstrum, ke stržení člověka do trhliny - smrt stvořeného i tvůrce v jednom (ikarovském?) pádu. Výhružná přítomnost manekýna, ať už se jedná o manekýna v pohybu (loutka) nebo manekýna statického (krejčovská panna, manekýn z výlohy), se vrací a manekýn ve své trvanlivé materiálnosti doprovází zranitelné a pomíjející lidské tělo. Slabá útěcha, takové nesmrtelné či spíše jen dlouhé bytí, a manekýn se bouří, ožívá v nepřítomnosti i přítomnosti člověka (vzpomeňme například animovaný film J. Barty *Klub odložených*⁹⁶). Manekýn - loutka bez provázků, ten, který nosí lidské šaty (ty ale ostatně nosí i strašák na poli - jakýsi venkovský manekýn?), ten, který je mezi člověkem a sochou, průsečík a konkretizace diskurzu mezi živým a mrtvým...

Konkrétní podoby tohoto dění soustředěného okolo fenoménu manekýna najdeme přímo jako ústřední téma dvou nepřiliž známých Ghelderodových her, vzniklých bezprostředně po sobě - *Le Ménage de Caroline* (1930) a *Le Sommeil de la raison* (1931).

⁹⁶ BÁRTA, Jiří. *Klub odložených*. 1989, 24 minut.

V krátké, chtělo by se téměř říci jarmareční, hříčce *Le Ménage de Caroline* se tři manekýnů-terčů z pouťové střelnice zmocňuje krutá nenávisť k lidem.⁹⁷ Každý den slouží za cíle lidských ran, ale ke vzteku svého zlostného majitele Boraxe odmítají dodržovat pravidla hry a podvolují se střelám podle své vlastní rozmarné vůle - padnou pod slabou ranou dítěte, ale ne ranou silákovou. Borax se proto rozhodne neposlušné manekýny zlikvidovat a nahradit je něčím spolehlivějším. V této na pohled podivné, hloupé a snad groteskní situaci ale dochází ke vzpouře manekýnů, kteří se taktéž rozhodli skoncovat se svou trpnou existencí a obrátit situaci ve svůj prospěch. Nespokojenost pouťových panáků by se takto mohla zdát i pouťově úsměvná, ale nedovoluje to jednak typická ghelderodovská kulisa šedého předměstí, a hlavně do hry vstupují city, a to, jak jsem se pokusil naznačit v předchozích odstavcích, je u manekýna počátek problémů, ne-li počátek konce. Láska dvou mužských manekýnů k ženě-manekýnovi (či manekýnce?) mezi nimi způsobí rivalitu a oni, aby jí dokázali opravdovost svých citů, vyráží do spícího města města páchat zlo, zabíjet lidi - člověk je zde pro manekýna jen věcí, lidský život není podstatný, role se převracejí.

Krutost manekýnů je produktem prostředí, ve kterém se nacházejí. Jejich pozice (panák k zachycování ran) je dána a dokonce potvrzována a vnucována člověkem - ať už je to hrubý majitel střelnice, či její klienti, kteří manekýnům rány uštedřují. Opět tedy dvojník-zástupce. Manekýn je tu obrazem člověka, na nějž střílíme, ale zároveň je dvojníkem-projekcí - zhmotněním lidské vlastnosti (vlastností). Tato metafora-projekce člověk-manekýn je ve hře exponována několikrát v různých směrech, a dokonce v různých postavách s typickou

⁹⁷ „la haine de l'humanité qui s'empare chaque nuit des mannequins du *Ménage de Caroline*.” (BEYEN, 1971, s. 396)

groteskní nadsázkou. Borax odchází do města; vzápětí jej následují jeho manekýni jako dvojníci jeho pohybu a ke střelnici přicházejí tři staré, zubožené postavy z komedie dell'arte. Ty na konci své pouti (divadelním) životem pochybují o své identitě⁹⁸, neboť mají jen tu divadelní: „*To nejsou jména, tohle... Pierrot, Kolombína, Harlekýn... nebo to jsou jenom divadelní jména!*“⁹⁹ Ze zoufalství se rozhodnou přijmout uprázdněné místo manekýnů v pouťové střelnici a živí lidé - jsou to typové divadelní postavy! - tak na krátkou chvíli dobrovolně nastoupí úřední manekýnů, kterému se ostatně podobal celý jejich dosavadní život. Vidíme zde nadvakrát zdvojenou divadelní situaci, s jakou se u Ghelderoda setkáváme poměrně často.

V tu chvíli se ale vrací Borax i manekýni a dochází ke konfliktu těchto radikálních projekcí, které mohou vystupovat izolovaně, ale nemohou být spolu (mírnost postav komedie dell'arte proti zlobě manekýnů nebo Boraxe). V komické hádce s karikovaným bezejmenným policistou je nicnetušící majitel střelnice zatčen právě za zvěrstva spáchaná jeho manekýny ve městě. Policista za pachatele svou „neomylnou“ logikou skutečně určí Boraxe a metafora projekce je tu v komické situaci záměny potvrzena. Zlo manekýnů je tedy možno interpretovat jako projekci lidského zla do předmětu-manekýna, tj. manekýn se stává zhmotněním lidské vlastnosti, jedné fasety člověka. Manekýni jsou ale takovou projekcí jen částečně, neboť jednají nezávisle na svém majiteli (vzpouří) a v závěrečné scéně dokonce agresivně přímo proti němu, když mu odpírají místo mezi sebou. Borax se marně snaží ukrýt před policistou mezi manekýny, takový pokus je už předem ze své podstaty odsouzen k nezdaru. Pokud představuje manekýn obraz-

⁹⁸ Ghelderode znal Pirandellovy texty, ale až podezřele vehementně odmítal nějakou bližší inspiraci jimi.

⁹⁹ „*C'est pas des noms, ça... Pierrot, Colombine, Arlequin... ou c'est des noms de théâtre!*“ (Ménage de Caroline, V, 189)

projekci dramatické postavy, nemůže se tato ukrýt za svůj vlastní „dvojnický“ obraz, neboli nelze se ukrývat či snad dokonce vydávat za vlastní zlo. Imitace manekýna je nebezpečná...

Jsme tu svědky obousměrné proměny - manekýn se mění v člověka a člověk se mění v manekýna. Proměna ale nikdy není úplná. B. Eruli navrhuje jako možnou příčinu zmiňovaný aspekt lidovosti Ghelderodových manekýnů: *„Les marionnettes qui intéressent l’auteur du Ménage de Caroline ne sont pas parfaitement et même excessivement humanisées; elle sont plutôt, comme les marionnettes populaires, frustes, grossières, mais c’est justement cette simplicité primitive qui leur donne leur charge expressive et leur pouvoir de révolte.”*¹⁰⁰ Takový výklad podporuje obraz fragmentárnosti-nedokonalosti manekýna, byť trošku z jiného úhlu. Výsledek je ale tentýž: nelze dosáhnout kompletní změny stavu bytí a navíc, jak vidíme, ani jeden směr proměny není beztravný. Nelze dosáhnout úplného oživení a nelze dosáhnout úplného „zloutkovění“. V prvním případě by šlo o nahrazení stvoření (člověk demiurgem) a v druhém o smrt (v této hře téměř výjimečně nikdo nezemře). Ani jedna strana bytí není v úplnosti přístupná a život i smrt jsou tak nadále nahlíženy jen skrze, v tomto případě groteskní, trhlinu.

Obousměrnost proměny i v této poměrně neznámé a nepříliš často uváděné hře ukazuje téma manekýna jako obrazu projekce, dvojníka člověka v několikanásobném provedení, které umocňuje jejich komplementaritu. Komplementaritu, která se demonstruje v té ne-lidské, nehumánní stránce bytí, když se „humanizující se“ manekýni proměňují v monstra.¹⁰¹ Paradoxní situace v dobovém (ale i současném) kontextu nikoliv výjimečná, jak

¹⁰⁰ ERULI, 1980, s. 105.

¹⁰¹ GAUVIN, Lise. Masque et marionnette dans le théâtre de Ghelderode ou la radicalisation de l’apparence. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 124.

jsme naznačili výše. Dvojím směrem - ke zlu i k dobru - se končí i Ghelderodova hříčka, když je Borax neutralizován, vyrážejí obě poloviny simulakra do světa: pouťoví manekýni pokračovat v páchání krutostí (apokalyptické gesto manekýna) a bídni herci komedie dell'arte se rozhodují pokračovat ve svém řemesle (tvorba diskurzu o manekýnech?) a čekat na naději: „*Harlekýn: Pojdte... náš osud se tím skoro nezmění... Jsme bez vlasti a bez domova... Je třeba pokračovat... v nebytí. / Colombina: Přinejmenším než se nějaký z módy vyšlý autor... i belgický... uvolí angažovat nás do své hry.*“¹⁰²

Ve druhé hře s manekýny s příznačným názvem *Spánek rozumu* (*Le Sommeil de la raison*) neopouští autor topos pouťové boudy na předměstí (*baraque foraine*)¹⁰³ a ocitáme se v jakémsi „klubu odložených“ - v panoptiku voskových figurín po zavírací době. Panoptika s voskovými manekýny, ať už nehybnými (jako dnes třeba v Musée Grévin), nebo pohyblivými, byla na počátku století běžnou a oblíbenou součástí „fêtes foraines“ a tento typ manekýnů podněcoval fantazii celé řady umělců - patrně nejznámější bude Meyrinkův *Das Wachsfigurenkabinett* (1907) nebo stejnojmenný film Paula Leniho z roku 1924.¹⁰⁴ Připomínáme to zejména proto, že Ghelderode mezi svými inspiracemi uváděl jak četné lidové slavnosti, kde jistě pouťová panoptika nechyběla, tak i dobovou kinematografii, o které jsme se již zmínili.

¹⁰² „*Arlequin: Venez... notre sort n'en changera guère... Nous sommes sans pays, sans foyer... Faut continuer... à n'être rien. // Colombine: A moins qu'un auteur démodé... même belge... consente à nous placer dans une pièce*“ (*Ménage de Caroline*, V, 206)

¹⁰³ Prostředí předměstské pouti používá Ghelderode rád a najdeme jej v již zmíněné *Le Ménage de Caroline, Transfiguration dans un cirque*, částečně v *Un soir de pitié*.

¹⁰⁴ „*Fixes comme au musée Grévin ou ambulants dans les fêtes foraines, les cabinets de figures de cire étaient très répandus et alimentaient les fantasmes de bien de jeunes cervelles. Au début du siècle, Meyrink avait fait paraître Le Cabinet des figures de cire (1907), d'où Paul Leni tirera un célèbre film en 1924 (...).*“ (FAUCHEREAU, 2004, s. 117)

Poměrně nekomplikovaný děj nás zavádí do pouťového stanu s voskovými figurínami Sedmi smrtelných hříchů, kam zabloudí postava zvaná Člověk. Vzápětí usne a figuríny v jeho snu (což ovšem není úplně jisté) oživnou, dají se s ním do řeči a ve druhém dějství vyrážejí vedeny týmž na krátkou procházku do světa - do futuristického baru. V závěru hry jsou figuríny majitelem zlikvidovány a Člověk nastupuje na jejich místo - je ve figurínu proměněn.

Princip manekýna jako lidské projekce (části lidského nitra) je oproti *Le Ménage de Caroline* komplikovanější a vrstevnatější. Jednak je tu postava majitele panoptika s příznačným jménem imagologa - Barnum. Ten je oproti Boraxovi, kterého jsme interpretovali jako jednoduchý „projektor“ postav manekýnů, postavou mocnou a záhadnou, je skutečným majitelem. Ve druhém dějství představuje Barnum postavu Tanečníka-smrt a má nad svými figurami absolutní moc. Voskové figuríny mají z Barnuma přímo panický strach a jejich vzpoura podpořená Člověkem se omezuje na velká slova a krátký, téměř nevinný výlet do světa. Borax neměl nad svými manekýny, za jejichž „výlet“ byl dokonce potrestán, pražádnou kontrolu a strach jim dokázal nahnat pouze zbraní, neboť byl příliš jednoduchý (jako manekýn?) a vzteklý. Navíc bylo zobrazení moci v první hře rozděleno mezi Strážníka a Boraxe. Strach z Barnuma je naopak zcela namístě, neboť jako skutečný demiurg na konci hry za pomoci Šaška všechny figuríny nemilosrdně likviduje-zabíjí. V postavě majitele tak Ghelderode rozvinul obraz „velkého loutkáře“, jenž má moc nad životem i smrtí.

Další podobnost nacházíme v základní situaci - manekýni se probouzejí k životu v nepřítomnosti svého majitele, který, jak se později ukáže, tak úplně nepřítomný není. Manekýn-projekce ožívá díky snu Člověka. Sen a s ním titulní „spánek rozumu“ umožní existenci-život sedmi manekýnů představujících Sedm

smrtných hříchů (Sept péchés capitaux)¹⁰⁵; situace hodná jarmarečního krváku. Pro srovnání - Bruno Schulz popisuje podobnou situaci takto: „Slyšeli jste za nocí strašné vytí těch voskových figurín, zavřených v jarmarečních boudách, žalostný chór těch panáků ze dřeva a porcelánu, bušících pěstmi do stěn svých žalářů?“¹⁰⁶ Jeho manekýni skučí a naříkají, ale Ghelderodovi manekýni dokonce mluví - nejsou to jen němé figuríny, jak bychom od nich většinou čekali, ani pohybující se automaty, ale bytosti nadané rozumem i city. A jak říká k divákům Schulz: „Dovedete si představit bolest, tupé, neosvobozené utrpení, do hmoty zakuté utrpení figuríny, která neví, proč je sama sebou a proč musí setrvat ve formě, která jí byla násilím vnucena a je pouhou parodií? [...] Dáte nějaké hlavě z cucky a plátna výraz hněvu a zanecháte ji jednou provždy s tím hněvem, třesem a napětím, uzavřenou do slepé zlosti, pro niž není odlivu.“¹⁰⁷ a potvrzuje tragičnost takové „existence“: „Figury v panoptiku, mé dámy, to jsou mučednické parodie manekýnů, ale ani v té podobě je neznevažujte. Hmota nezná žerty. Je vždy plna tragické vážnosti.“¹⁰⁸

Člověk zaujímá, podobně jako v *Le Ménage de Caroline*, místo manekýna - opět se chce ukrýt a stejně jako v předchozím případě je takové přestoupení vymezeného způsobu bytí potrestáno. Ani Člověk, ani Borax neměli pochopitelně v úmyslu ve světě manekýnů zůstat a stát se skutečnými manekýny, chtěli

¹⁰⁵ Srovnej obraz Hieronyma Bosche *Les Sept Péchés Capitaux* (1485).

¹⁰⁶ SCHULZ, 1999, s. 54. („Czy siyszeliście po nocach straszne wycie tych pałub woskowych, zamkniętych w budach jarmarcznych, żaloszny chór tych kadłubów z drzewa i porcelany, walących pięściami w ściany swych więzień?“)

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 53. („Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, nie wyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią? [...] Nadajecie jakiejś głowie z kłaków i płótna wyraz gniewu i pozostawiacie ją z tym gniewem, z tą konwulsją, z tym napięciem raz na zawsze, zamkniętą ze ślepa złością, dla której nie ma odpływu.“)

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 53. („Figury panopticum, moje panie - zaczął on - kalwaryjskie parodie manekinów, ale nawet w tej postaci strzeżcie się lekko je traktować. Materia nie zna żartów.“)

se jen na okamžik ukrýt - utilitárně změnit identitu - a vydávat se za manekýna, imitovat ho. Takové maskování má pro postavu fatalní dopad: Borax byl strážníkem vtažen zpět do světa lidí a odveden k potrestání a Člověk je dokonce Barnumem proměněn ve voskovou figurínu. Člověk se zde proti své vůli stal manekýnem, znehybněl a bude pravděpodobně ukazován jako atrakce - obraz člověka. Trhlina se přestala pohybovat, protože manekýn nikdy nedosáhne kompletní lidskosti - nestane se člověkem a stane-li se člověk manekýnem, tak pouze ve smrti.

Manekýni v *Le Ménage de Caroline* se bouřili proti ranám míčky a byli krutí. Postavy Sedmi hříchů se také vzpírají svému údělu (nespokojené hříchy!) být ukazovány a terorizovány Barnumem. Barnum ztělesňuje jednu z podob smrti a jako několik Ghelderodových smrtáků je vychrtlý, zlý a mocný. Tanec, který předvádí na scéně Mechanického baru (Bar Mécanique) je moderní verzí tance smrti. Jeho smysl je týž, jen se mění kulisy a diváci jsou schopní tanečnickovi ve své nevědomosti či zvrácenosti zatleskat. Vzpouza a pomyslný souboj manekýnů (ne nadarmo vedených Člověkem) s majitelem panoptika není ničím jiným než obrazem souboje se smrtí. Bojuje s ní jak Člověk, tak jeho zástupci - manekýni - ale úděl mají všichni konečně stejný. Manekýni jsou zničeni a Člověk zloutkovatěl - vzpoura proti údělu smrti neuspěla. Titul hry „Spánek rozumu“ je rozveden Ghelderodovým Goyovým citátem: „*Spánek rozumu plodí monstra.*“.¹⁰⁹ Kdo jsou tato monstra? Na první pohled to budou rozpohybované postavy Sedmi hříchů, ale jejich strach, zranitelnost a slabost nás postupně zavádí k jiné úrovni monstrozity. Přítomnost Barnuma-smrti rámuje pokus o překročení hranic a činí z něj jen jakési malé divadýlko, které je Člověku a manekýnům povoleno zahrát. Ostatně loutkové

¹⁰⁹ „*Le sommeil de la raison engendre des monstres.*“ Goya (Le Sommeil de la raison, VI, 10)

divadýlko jako oblíbené zdvojení scény (hraje historii přítomných postav) se vyskytne ve druhém dějství. Monstrozitu tak ztělesňuje spíše postava Barnuma a jeho sluhy Šaška než postavy manekýně či snící Člověk.

Jestliže v *Le Ménage de Caroline* představovali manekýni projekci zla - byli jeho personifikací, pokračuje tento princip v ještě čitelnější a radikálnější formě v *Le Sommeil de la raison*. Redukce dramatické postavy se tu omezuje na jednu funkci, reprezentaci jednoho „gesta“ (hříchu), ale postavy proto nejsou chudé a nezajímavé. Ghelderodovi manekýni nepracují s psychologií, ta u manekýna příliš dobře nefunguje, naopak jsou jako i některé jiné autorovy neloutkové postavy vyhoceny „do fasety jedné vášně“.¹¹⁰ V případě Sedmi smrtelných hříchů pracuje se svým častým motivem kolektivní postavy - zde je to kolektiv negativních vlastností člověka. Manekýn je tu znovu projekcí, která ožívá za přítomnosti svého „projektor“, v tomto případě „snícího“ Člověka. Motivy smrtelných hříchů a použitý princip redukce postavy připomínají některé alegorie středověkého nebo barokního dramatu. Přestože jsou to hříchy a jejich pozice má jistý nádech vznešenosti a moci, je to jen zdání - třesou se před Barnumem a zdaleka nedosahují agresivity manekýně ze střelnice a jejich vzpoura má jen krátký dech.

Manekýn a vosková figurína mají mnoho společného - například prvotní nehybnost a nápodobu. Ale jednoduchý (schematický) manekýn nedosahuje oproti figuríně maximální vnější nápodoby člověka. U figuríny (úleky ve voskovém muzeu) pochází zneklidňující kouzlo z oscilace mezi voskovou „téměř perfekcí“ a drobnými nepřesnostmi, které nás (spolu s onou nehybností) uvádějí do nejistoty a pochybnosti nad podstatu figury, kterou

¹¹⁰ KONŮPEK, 1967, s. 218.

vidíme - mrtvá nebo živá?¹¹¹ Obličej manekýna je oproti voskové figuríně často prostý individualizujícími rysy - tvář je typově prázdná a umožňuje hru s divákovou fantazií, když si na ni může promítat své obrazy tváře postavy. A jak říká Schulz: *„My naopak, my milujeme její skřípot, její odpor a její figurinovitou neohrabanost.“*¹¹² Manekýn ve své tvarové universálnosti může být kýmkoli a představovat (zastupovat) téměř kohokoliv. Snad se tak podobá středověkému Everymanovi, kterého by na jevišti mohl představovat; ostatně postavy stationendramatu se mu v jednom podobají též - všechny vedou dlouhý rozhovor se smrtí.

V obdobné situaci je i bezejmenná postava nazvaná příznačně Člověk (L'Homme). Není to sice manekýn, ale jak je již zřejmé, Ghelderode používá ve svých operacích s manekýny často princip záměny rolí - zloutkovění člověka, polidštění loutky. Člověk je jednak v bezprostředním kontaktu s manekýny - dokonce je jejich vůdce (vůdce smečky hříchů!) a v závěru hry skutečně dojde i k jeho proměně v manekýna (voskovou figurínu). Ještě předtím ale pronese dlouhý monolog, kde se exponuje proměna člověk-manekýn naprosto jasně: *„J'aime la nature lorsqu'elle fait des bêtises, j'aime l'homme lorsqu'il est monstrueux. Aussi, nous allons nous entendre. Fraternité! Ne vous étonnez pas de mon éloquence, c'est en rêve que je parle. Que disais-je? (Il se tient la tête.) Ah! ce sommeil m'a trépané... Je disais, voici l'homme, une apparence d'homme, un mannequin articulé et bavard qu'on appelle homme. Je suis né de la femme et destiné au cercueil. Voilà mon état civil. Pour mieux nous comprendre, écoutez-moi; je suis un personnage de cire, de cire, comme vous. (Il rit nerveusement.) Oui, j'ai des*

¹¹¹ „A la différence des simples mannequins, les figures de cire provoquent un sentiment de déjà vu, à cause de leur prétention au maximum de réalisme en une copie qui ne parvient pas à nous tromper; et c'est cette petite imperfection jointe à leur immobilité qui les rend inquiétantes.“ (FAUCHEREAU, 2004, s. 117)

¹¹² SCHULZ, 1999, s. 50. (*„My, przeciwnie, kochamy jej zgrzyt, jej oporność, jej pałubiastą niezgrabność.“*)

prunelles de verre, une bouche peinte, des membres à charnières, une attitude conventionnelle. Mes apparences seules importent. Je suis creux, bourré de son et de fil de fer. Je suis poupée, marionnette, effigie. Ma naissance, ma vie et ma mort n'existent que proposées dans les livres de morale. Mon âme est produite par un ventilateur, mon coeur de bois a un mouvement de pendule, et ce qui coule de mon cerveau, c'est l'eau sale des lieux communs. Je ne deviens vivant qu'en rêve, comme vous, et mes rêves sont farouches."¹¹³

Jaký krásný obraz lidské tělesnosti a člověka-manekýna probouzejícího se k životu pouze ve snu! Takový rezignující proslov už předjímá okamžik smrti, neboť dle Barnumovy představy voskové figuríny již nevyhovují požadavkům doby: *„Il faudra quelque chose qui atteigne l'instinct, une sensation violente et abjecte. On trouvera. Mais plus des bonshommes symboliques, d'horreurs médicales, de phénomènes. Non! Une attraction mécanique qui rappelle l'agonie ou le coït, voilà!*"¹¹⁴ Manekýni zmizí ve prospěch automatů - technické civilizace, jak ji vidíme ve druhém dějství. Monstrum tělesné je nahrazeno monstrem mechanickým.

Tragická proměna těla v hmotu znamená dovršení ztráty identity, ke které zoufalý Člověk směřuje od počátku. Na otázku, jak se jmenuje, odpovídá Šaškovi: *„Vím to ještě? Ne, jsem člověk, jeden z těch, co tvoří dav, to je vše.*"¹¹⁵ Vzpomeňme si na podobné tázání postav *comedia dell'arte* v předchozí hře. V tomto okamžiku neodpovídá manekýn, ale ten, kdo se jím na konci hry stane jako Everyman se stane společníkem smrti. Ztráta jména znamená prvotní příznak ztráty identity a proces jejího rozkladu.

¹¹³ *Le Sommeil de la raison*, VI, 23

¹¹⁴ Tamtéž, s. 14.

¹¹⁵ *„Le Pitre: Comment vous appelez-vous? L'Homme: Le sais-je encore? Non, je suis un homme, un de ceux qui font la foule, voilà tout.*" (*Le Sommeil de la raison*, VI, 19)

Ve finále s nádechem Grand Guignolu popraví Barnum spolu se šaškem postavy hříchů, jak říká „za jejich hříchy“, a Člověka promění ve voskovou figurínu a dá mu do ruky buben. Tato scéna jako by již parodicky předjímal z závěr demiurgovského projevu otce v *Traktátu o manekýnech*: „*chceme stvořit podruhé člověka k obrazu a podobenství manekýna.*“¹¹⁶ Neodpovídá zde Ghelderode Schulzovi na jeho poetický diskurz tím, že stvořit člověka podruhé, nahradit jej manekýnem či strojem znamená člověka zabít?

V obou zmíněných hrách se manekýni proměňovali v živé bytosti a živé bytosti se pokoušely o proměnu v manekýny. Takové narušování hranice mezi „živým“ a „mrtvým“ je jedna z podstat loutky jako takové. Ale nešlo tu jen o efektní konstatování a předvádění antropomorfizace nebo opačného procesu „zvěcnění“¹¹⁷ či „zloutkovění“, ale o několikanásobná rozvinutí těchto transformací do obrazů a pohybů projekce ve vztahu člověk-manekýn a nastínění pohybu trhliny mezi životem a smrtí nebo bytím a nebytím. Ghelderode pracuje s motivem manekýna ještě ve dvou pozdějších hrách *Sortie de l'acteur* (1935) a částečně i ve *Fastes d'Enfer* (1937). Byť zde manekýn již není zcela v centru pozornosti, reprezentuje stejné funkce jako v obou předchozích hrách. Zůstává bytostí trpně zavěšenou v trhlíně mezi životem a smrtí, prostředníkem.

Ze zavěšení v takovém prostoru nemůže uniknout ani Renatus v *Sortie de l'acteur*. Manekýn, s nímž hraje svoji hru-život nemocný herec, je tu oproti rafinovaným „samostatným“ projekcím předchozích her přímým obrazem-dvojníkem člověka. Herec trpící totálním ztotožněním s jevištní fikcí zde vede monolog se svou nápodobou: „*Comprends-tu? Celui qui est dans*

¹¹⁶ SCHULZ, 1999, s. 50. („*chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekinu.*“)

¹¹⁷ Ghelderode mluví o věcech jako o živých tvorech, dává příklad Boschových předmětů-lidí (nůž s nožičkama). (*Entretiens*, s. 98)

ce sac était acteur et se nommait Renatus. Il périt en scène, de la main du bourreau. De chair qu'il fut, il devint de toile et de son... Qui ne le reconnaîtrait?... (Il délivre le corps qui se trouve dans le sac, sorte de mannequin en costume ancien, et qui a exactement la taille et le visage de Renatus.)"¹¹⁸ Jednoduchý vztah, manekýn slouží k technickému zastoupení herce při scéně popravky na divadle, komické rozvinuté situace (Renatus mu propůjčuje svůj hlas) a opětovný motiv záměny znovu předznamenává tragický konec člověka - proměnu živého v neživé - smrt Renata. Manekýn, ač tu sám neožívá, je podobou Renatova zastavení na cestě ke smrti, aby se pak sám mrtvý Renatus ve třetím dějství objevil jako přízrak. Manekýn jako obraz živé-mrtvoly.

Ve *Fastes d'Enfer* (1937) již sice manekýni přímo nevystupují, ale téma je přítomné v obrazu oživlé mrtvoly, která představuje opět bytost „zavěšenou“. Postava-mrtvola biskupa Jana in Eremo se navrácí do života, aby našla svůj posmrtný klid. V dramatických scénách komentují postavy jeho zjevení: „*Non, ce vivant ne vit plus et ce mort ne l'est pas! Il est suspendu dans le Temps [...]*“¹¹⁹ Ve hře ale ožívá jen biskupovo tělo - duše jako by zůstala stranou, byť není zcela nepřítomná - a biskup jedná jako automat, s jasným cílem dosáhnout svého spasení. Akci vyplňuje jen samotný pohyb těla v „tíživé a temné tělesnosti“¹²⁰, která není nepodobná soše. Hrůzná scéna je popsána jednou z postav těmito slovy: „*Farce, macabre farce!... Qui m'a flanqué debout ce mannequin? Ou alors, quelle puissance habite ce cadavre? Réponds, Eremo? Mort ou vivant... (A son nom, l'évêque a bougé et avancé d'un pas, bloc qui va s'écrouler.) [...]* Automate ou spectre, n'attends

¹¹⁸ *Sortie de l'acteur, III, 239*

¹¹⁹ *Fastes d'Enfer, I, 303*

¹²⁰ „*Au pied de la couche et comme une statue, Jan Eremo se tient, tourné vers la salle, crosse à la main, grandi encore par sa haute mitre, masse obscure et pesante, hiératiquement taillée et comme en vibration dans la lumière.*“ (*Fastes d'Enfer, I, 299*)

rien de moi, rien..."¹²¹ Obdivuhodný a téměř vyčerpávající výčet pojmenování repertoáru forem těla související s loutkovostí! Ale tělo po takovém impulzu nezůstává v klidu a popis tělesné proměny je výmluvný: „*Alors, il se transforme: [...]; il aspire l'air et paraît se dilater; il s'anime, son regard vide s'emplit de phosphorescences : le septuagénaire devient une sorte d'athlète aux mouvements saccadés, en proie à une puissante oppression.*"¹²² Proměna mrtvého v živého není jen „pouhým“ oživením, ale skutečnou proměnou podoby těla. Zneužitě, bezduché tělo se jako přízrak vrací za archetypálním účelem nalezení vykoupení.

Omezenost pohybu mrtvého-živého a motiv návratu z trhliny nás přivádí k motivu sochy, u kterého se na okamžik zastavíme. Ghelderodova záliba v sochách je známá: („*Combien j'aime le monde des statues!*"¹²³ a objevuje se i v jeho knize próz nazvané příznačně *Mé sochy* (*Mes Statues*, 1943).¹²⁴ Scéna oživlého mrtvého těla („*bloc qui va s'écrouler*"), které povstalo z katafalku, souvisí s ožíváním soch v dramatické literatuře. Snad nejznámější případ - socha Komtura z *Dona Juana* se za podobně spektakulárních efektů navrací do světa živých, aby si vyřídila účty, které ji s ním ještě spojují, a ukončila vynucené zastavení mezi životem a smrtí. V Ghelderodově značně odlišném příběhu o *Donu Juanovi* sice přímo motiv sochy nenajdeme, ale snahy o návrat či zastavení je možné spatřovat v postavě a zjevování „krásné“ *Olympie*. Ta zde funguje jako symbol ztracené krásy a souvisí spíše s marnými pokusy o zastavení proměny těla pod vlivem času. Anekdotickou proměnu sochy v živou ženu najdeme ve *Farce des*

¹²¹ *Fastes d'Enfer*, I, 299-300

¹²² Tamtéž, s. 301.

¹²³ *Entretiens*, s. 107.

¹²⁴ Český překlad ve výboru próz GHELDERODE, Michel de. *Sochy aneb Nemocná zahrada*. Přeložili Anna Kareninová, Zdeněk Hrbata a Tomáš Kybal. Praha : ANNO, 1998. 213 s.

Ténébreux¹²⁵ a sochař Jureál v *Hop Signor!* hovoří o svých groteskních gotických výtvorech, tolik podobných jeho vlastnímu pokřivenému tělu¹²⁶, a konečně je tu hořký závěr Kryštofa Kolumba, jehož poslední slova: „*On a beau voir les choses de haut, ça vous fait quelque chose... quand on est sensible comme moi! On n’y peut rien... Faut être statue pour comprendre...*”¹²⁷, připomínají závěr Shakespearova *Romea a Julie*.

Socha pojímaná ve svém „lyrisme de l’immobilité“ (Fauchereau) jako zobrazení nehybnosti, ticha a samoty, může mít ale též zneklidňující podoby narušující hranici živého a neživého. Pohyb sochy, podobně jako pohyb manekýna znamená většinou nějakou nepříjemnost a již tak zneklidňující přítomnost těchto zastavených těl se stává nesnesitelně dramatickou. Nejde jen o případ oživlé sochy, je tu její vlastní dynamika a napětí, které vychází přímo z ní (Rodinova arcidíla). Socha podobně jako manekýn má v sobě fascinující prvek nedokončenosti a ještě více než manekýni je schopna vyjádřit dynamiku pohybu. Krátkým vstupem do světa živých připomíná důvod stvoření manekýna, jak jej neopakovatelně popisuje Schulz: „*Jejich role budou krátké a lapidární a jejich charaktery - bez dalších plánů. Často pro jediné gesto, pro jediné slovo vezmeme na sebe námahu povolát je na tu jedinou chvíli do života. Přiznáváme otevřeně: nebudeme kladt důraz na trvalost ani solidnost provedení, naše výtvořky budou jakoby provizorní, k jednorázovému použití.*”¹²⁸ Socha i manekýn zneklidňují a dopalují člověka svou existencí, která je trvalejší než

¹²⁵ Postava ženy-sirény: „*Attendez de moi le meilleur et le pire. Je l’ai dit, je suis femme...*” (Farce des Ténébreux, II, 271)

¹²⁶ „*I mramor bych rozšklebil jako kámen.*” („*Le marbre, je le ferais grimacer comme la pierre*”) (*Hop Signor!*, I, 18)

¹²⁷ Christophe Colomb, II, 184

¹²⁸ SCHULZ, 1999, s. 49. („*Ich role będą krótkie, lapidarne, ich charaktery - bez dalszych planów. Często dla jednego gestu, dla jednego słowa podejmiemy się trudu powołania ich do życia na tę jedną chwilę. Przyznajemy otwarcie: nie będziemy kładli nacisku na trwałość ani solidność wykonania, twory nasze będą jak gdyby prowizoryczne, na jeden raz zrobione.*”)

existence lidského těla a připomíná pomíjení i obtížně dostupnou transcendenci.

Jedním z aspektů manekýna je jeho torzovitost, která nás přivádí k myšlence, že tento jeho rys může představovat obraz jistého nedostatku v širším slova smyslu. Například postavy ženských manekýnů se vyskytují v obou hrách a ve srovnání s řadou Ghelderodových ženských postav mohou být v této částečně psychoanalytické interpretaci obrazy sexuálními ve schematické podobě - touha po těle reprezentovaná manekýnem, torzem - objektem touhy. Takové torzo těla je zbavené známek lidskosti (co je lidského např. na nafukovací figuríně?), neboť je neúplné a prázdné. Má pouze jednu funkci (faseta jedné vášně). Vždyť se přeci dá o někom nepěkně říci, že je to takový „manekýn“, čili jen prázdný člověk v pěkných šatech.

Manekýna a loutku obecně lze zřejmě považovat i za reprezentaci absence lidskosti - to jest, přestože je člověku podobná a ve většině případů vychází z antropomorfizace, představuje ve své utilitární torzovitosti nedostatek nebo „prázdnotu“, tedy ne-lidskost. Avšak ne-lidskost jako součást lidskosti, jako komplementární prvek. Proto ten rozhovor mezi člověkem a manekýnem, mezi člověkem a loutkou. Nelidskost a deshumanizaci člověka nacházíme u Ghelderoda velice často a jeho hry jsou, mnohdy až příliš jednostranně, vnímány jako přehlídka kreatur a monster, že ani nemá smysl tyto postavy vyjmenovávat. Ostatně podobné motivy nacházíme v meziválečném umění velmi často - deshumanizace jako reakce na deshumanizaci.

Další manekýni se u Ghelderoda mihnou ještě okrajově ve *La Mort du docteur Faust*, kde vypelichaný ďábel Diamotoruscant manipuluje osazenstvo baru: „*Hosté s nalíčenými hlavami, jako manekýni, v tradičních polohách. Mají karikované kostýmy a*

chovají se jako angličtí excentrici..."¹²⁹ a Horrir alias Veneranda ve *L'École des bouffons* propůjčil své postavě „morbidní styl manekýna"¹³⁰.

Není náhoda, že o možnosti inscenovat *Sortie de l'acteur* uvažoval v roce 1957 autor, s jehož tvorbou jsou manekýni i tvorba Bruna Schulze neodmyslitelně spojeny – Tadeusz Kantor: „Manekýni též páchnou hříchem – čímsi trestným. Existence těchto bytostí vytvořených k obrazu člověka způsobem skoro svatokrádežným a téměř tajným, plod heretických postupů, nese znamení této temné noční strany, pobuřovatel lidských kroků [...], prostřednictvím bytosti s klamavými příznaky života, ale zbavené vědomí a cíle, [...] přináší smrt a nicota jejich zneklidňující vzkaz."¹³¹

AUTOMAT

Sochy i manekýni se svou zneklidňující lyričností zůstávají spojeni s netechnickým, nemechanickým světem, který u Ghelderoda umocňuje ještě ponurý historizující svět, naplněným oparem magie a mystiky. Ale ani on se neubráníl v prostředí avantgard pojetí těla, které se setkává se strojem a automatem, fenomény doby, byť moderní techniku s jejími vynálezy podle svých slov bytostně nesnášel.

¹²⁹ *La Mort du docteur Faust*, V, 222

¹³⁰ *L'École des bouffons*, III, 320

¹³¹ „Les mannequins ont aussi un relent de péché – de transgression délictueuse. L'existence de ces créatures façonnées à l'image de l'homme d'une manière presque sacrilège et quasi clandestine, fruit des procédés hérétiques, porte la marque de ce côté obscur, nocturne, séditieux de la démarche humaine [...], par le truchement d'une créature aux fallacieux aspects de la vie, mais privée de conscience et de destinée, [...] la mort et le néant délivrent leur inquiétant message...” (KANTOR, Tadeusz. *Le Théâtre de la Mort*. Textes réunis et présentés par Denis Bablet. Lausanne : L'Age d'Homme, 1977. s. 16.)

Mechanický člověk futuristů, Schlemmerovy mechanické balety v Bauhausu s kostýmy deformujícími tělo a noví bohové zvaní „perfekce“ a „dynamika“ mají v modernistickém vidění světa loutku-automat za vzor dokonalosti a slouží jim za model pro lidské tělo. V mechanickém divadle¹³² stroje dokonce člověka nahrazují. Tyto směry, byť pro svůj přílišný radikalismus v divadle neuspěly, ovlivnily ale pohled na lidské tělo – jeho rozklad na jednotlivé části, gesto a pohyb. Ostatně funkcionalismus, konstruktivismus, ruští formalisté, lingvistický strukturalismus jsou dobově symptomatické a bylo by zajímavé podívat se na teoretické koncepty právě prizmatem rozděleného těla. Pojetí jeho komplexnosti se mění, je vnímáno v obraze svých funkcí, rozdělené na jednotlivé funkční části – tělo jako funkční automat.¹³³

Několik obrazů automatů najdeme i u Ghelderoda, ale není to idealistický obraz loutky-člověka-automatu avantgardního: „*Mais entendez les marionnettes populaires, les grossières, les frustres, et non pas les jolis fantoches articulés, mécanisés, que les Italiens pratiquent si ingénieusement – des merveilles d'ailleurs, mais qui pastichent les mouvements humains avec trop d'astuce.*“¹³⁴ Takové pojetí jej řadí spíše k obrazu automatu jako hrůzy z vymknutí se z podstaty a překročení služebnosti, jak ho zobrazovala dobová expresionistická kinematografie, která zdůrazňovala oproti jiskřivému ideálu nového člověka negativní, a dokonce destruktivní podstatu těchto automatů-monster, ať už je to Meyrinkův *Golem* (román a film), Langovo *Metropolis*, *Kabinet*

¹³² Lisický, Schlemmer, Kiesler.

¹³³ „*Plusieurs mouvements esthétiques du début du XX^e siècle, notamment le futurisme, ont exalté le machinisme au nom du progrès, de la vitesse, voire de la beauté. Divers intellectuels, du philosophe Bergson au romancier Duhamel, ont voulu mettre en garde contre ses dangers.* [také Rilke *Sonnets à Orphée* č. 23 a 24] *Leurs cadets ont fini par la considérer comme inévitable, laissant la science-fiction imaginer des avantages ou des dangers inouïs.*“ (FAUCHEREAU, 2004, s. 120)

¹³⁴ Entretiens, s. 102.

doktora Caligariho, či Frankenstein. A Ghelderode ještě dodává: „...je m'en garde un peu dans la crainte que ces merveilles ne doivent quelque chose au diable, je veux dire à l'artifice.“¹³⁵

V pasáži o oživlé mrtvole z *Fastes d'Enfer* jsme již připomněli přirovnání člověka k automatu a najdeme je i v poznámce v *L'École des bouffons*, kde se tanec podobá „baletu automatů“.¹³⁶ Důležitější obraz ale obsahuje hra *Images de la vie de saint François d'Assise* (1926), kde čteme tuto scénu: „Entre le Néant. Ce n'est pas un acteur, mais un appareil élémentaire qu'on fait marcher par un fil, dans le cintres. C'est un chapeau boule, une paire de gants et une paire de souliers. Pas de corps.“¹³⁷ Nicota vyjádřená absencí těla, ze kterého zbyl jen technický obal. Tento zdánlivě epizodní výstup téměř v závěru hry však tvoří doprovod ke slovům postavy Svůdce (Le Tentateur), který se snaží odvrátit Františka v jeho poslední chvílce od víry v boha a místo toho mu vychvaluje racionalistické pojetí světa: „Tout revient à la matière et toute matière va au néant!.. François! renonce vite à tes ridicules convictions!.. Disparais avec sagesse et logique!.. Je vais te confier la seule pensée que notre éphémère raison peut admettre: Ecoute: il n'y a pas de Dieu!.. Il n'y a pas d'âme! Il n'y a rien!.. Rien!...“¹³⁸ Obraz svatby sv. Františka se Slečnou Chudobou (Mademoiselle La Pauvreté) je v poznámce uveden dokonce takto: „Toute cette scène est mécanisée. Aucun geste naturel. Rien que des gestes géométriques.“¹³⁹

V témže roce, kdy Vlaamsche Volkstoneel hraje na vlámských jevištích tuto scénu, vzniká v berlínských ateliérech film

¹³⁵ Tamtéž, s. 102.

¹³⁶ „C'est un ballet d'automates" (*L'École des bouffons*, III, 306)

¹³⁷ *Images de la vie de saint François d'Assise*, s. 109.

¹³⁸ Tamtéž, s. 111.

¹³⁹ Tamtéž, s. 83.

Fritze Langa *Metropolis* (1927), v němž rozzívá mezi lidmi zkázu postava ženy-robotky. Lidé v podzemí ideálního města budoucnosti jsou připoutáni ke strojům a při tajných schůzkách ve starých katakombách s vděčností naslouchají slovům o příchodu mesiáše, který je zbaví nadvlády technokracie. Geometrická idea funkcionalismu a konstruktivistický člověk, víra v pokrok a pěstování karteziánského kořene se ukazuje jako reduktivní, ne-li, jak vidíme, přímo destruktivní. Stroj jako nástroj zkázy - Nicoty (Néant). Jako kompenzace či obrana vyvstává vedle něj obraz člověka spirituálního, obráceného k vertikále božího světa, nikoliv k výšinám zabydlených technikou avionů a vlnami T.S.F. Jeden z obrazů světa avantgardy líčí postava příznačně nazvaná Idea Krista: „*O nuit, nul ne lève son front vers toi et ne cherche dans tes architectures ardentes la mesure de sa petitesse!... Hélas, les distances sont sans échos, et les hommes qui inventent les ondes électriques n'entendent point gémir la divinité dans leurs appareils insensibles... Je suis le phénomène quotidien, le bouffon calamiteux, l'ornement de la banlieue... La vie, la vie est un prodigieux miracle, et ils attendent de moi que je fasse, tel un sorcier de music-hall, des évocations burlesques, des promesses magnétiques... Il y a là un malentendu qui finira par mon supplice!... O temps! Siècle grossier, siècle malpropre!...*”¹⁴⁰ A závěrečný obraz nanebevzetí sv. Františka doprovází scéna nazvaná prostě „*Vision du monde moderne et catastrophe*”¹⁴¹ Zkáza divadla (na divadle) představujícího „*un décor synthétique du monde moderne*” - banka, vězení, cirkus, nemocnice, Eiffelovka, bulváry - je komentována Speakerem („*C'est l'imbécile qui parle bien; il est vaguement cubiste*”¹⁴²) a za hluku zkázy se ozývají jedny z jeho posledních slov zarputilého idealismu: „*Ce sont les machiniste!.. que peuvent-ils bien démolir, alors*

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 42.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 131.

¹⁴² Tamtéž, s. 131.

que notre théâtre est la perfection même?"¹⁴³ A v tomto groteskním obrazu apokalypsy světa najdeme i jednu z prvních podob Ghelderodových tanců smrti, když poznámka říká: „*tout dansera dans cette action.*“¹⁴⁴ Tato hra v těsném sousedství textů někdy označovaných jako „expresionistické“ (*La Mort du docteur Faust* a *Don Juan*) jako by obsahovala zárodky mnoha motivů, kterým se bude Ghelderode věnovat ve svých pozdějších dílech. Mesianismus expresionismu a „démonizace“ techniky se objevuje i v dalších textech, byť nejsou natolik viditelné jako v této hře doslova hýřící avantgardními postupy. V *Le Sommeil de la raison* obdivují oživlé voskové figuríny Sedmi hříchů robota-číšníka ve futuristickém baru. Ale Člověk robota a své hříchy upozorňuje: „*vous êtes d'acier, eux sont de cire. Mes chers péchés, prenez garde qu'il ne vous électrocute, les machines sont rancunières et cruelles.*“¹⁴⁵ I hříchy jako by byly Člověku milejší než chlad stroje.

Automat se tentokrát v podobě typicky ghelderodovské grotesky objeví i v předposlední hře s tzv. španělskou atmosférou *Le Soleil se couche...* (1943). Ve vtipné situaci vyděsí rozmarný císař Karel s obtloustlým mnichem k smrti bigotního Bratra Ramona, když si hrají s automatem-hračkou ďábla s malým trojzubcem. Ramon odmítá plamenně nevinnost těchto automatů a prohlašuje je za „*inventions diaboliques*“¹⁴⁶ a na anatomistický argument Bratra Pascala: „*J'ai vu le ventre ouvert de ces bonhommes : du cuivre, du bois, des ressorts.*“ odpovídá: „*Je n'en veux rien connaître. On n'imite pas la créature. Dieu seul crée la forme humaine et lui donne mouvement. D'ailleurs les maudits Templiers en possédaient de ces androïdes - et en étaient possédés. Pareil mobile est sacrilège.*“¹⁴⁷ Jeho fatální odsouzení: „*toute science est perverse. A quoi sert?*“ je

¹⁴³ Tamtéž, s. 136.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 131.

¹⁴⁵ *Le Sommeil de la raison*, VI, 35

¹⁴⁶ *Le Soleil se couche...*, V, 23

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 23.

císařem shozeno do frašky: „*A divertir un podagre.*“¹⁴⁸ Situace tu ale není, jak by se mohlo zdát nakloněná jednoznačně, neboť po chvíli císař odtuší: „*un temps pourrait échoir où les humains prétendront refaire l'oeuvre du Créateur - oui, faire des créatures à leur semblance. Alors, ces faux vivants envahiront l'Universalité - sera le règne des machines infernales. L'orgueil perdra les nations comme il a perdu le premier homme...*“¹⁴⁹ Po této apokalyptické vizi ale mazaný Ramon okamžitě zaútočí dualismem těla a duše a dostane se až k odsouzení hříchu divadla: „*Un jeu encore - abominable - que l'Eglise réproouve.*“¹⁵⁰ A připomeňme, že je to divadlo loutkové.

V této zdánlivě epizodní situaci se vrací téma stvoření, jak jsme jej zmínili v souvislosti s manekýny v Schulzově eseji. Téma stvoření člověka se objevuje mimo již zmíněnou expresionistickou kinematografii i v literárních dílech spadajících do širšího kontextu vzniku Ghelderodových her. Není náhoda, že se Čapkovo drama o robotech (R.U.R., 1920) stává okamžitě světově proslulé a hraje se i na scéně Vlámského divadla (Théâtre Flamand). Z dalších textů s touto tematikou připomeňme též Čapkova *Adama stvořitele* nebo související téma dlouhověkosti ve *Věci Makropulos* nebo Shawově hře *Zpět k Methusalemovi*.

Návrat ke stvoření světa mezi dvěma světovými válkami, fragmentárnost lidského těla a její podoby-zobrazení se v Ghelderodově díle neobjevují v přímé expozici, ale oklikou přes barokní koncepty lidského těla - nitro těla odhalené lidským pohledům, tělo zdegenerované a tělo ideální. Myšlenka člověka-stroje a počátky věd v renesanci vedle radikálního dogmatu církve (v *Le Soleil se couche...* je stále nablízku španělská inkvizice!) se hrají v groteskním konci života

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 23-24.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 25.

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 25.

dobrého císaře Karla, jak si jej idealizoval Ghelderode. Jeho propojování konceptů myšlení napříč historickými epochami v rozmarných anachronismech nedá ostatně nevzpomenout, že první umělý muž expresionismu se zrodil z kabalistické mystiky v Meyerinkově románu *Golem* (1915).

ZVÍŘE

Ve své slavné eseji *Tanečník a loutka* píše Kleist o dokonalosti loutky, ale i dokonalosti zvířete. Vztah lidského a zvířecího těla, otázka instinktů, zoomorfni proměny, přítomnost zvířat v mytologii i divadle jsou nepochybně zajímavými kapitolami, které ovšem přesahují naše téma a v Ghelderodových textech najdeme pouze několik drobnějších zvířecích motivů, přesto stojí zato je připomenout, neboť tvoří, snad trošku i v duchu Kleistovy studie, komplementární protiklad pojednaných „neorganických“ loutek, manekýnů a automatů. Fúze zvířete a člověka fascinovala Ghelderodova oblíbenec Hieronyma Bosche. Na jeho obrazech vidíme bizarní spojení částí těl zvířecích i lidských. Nejsou to žádná ušlechtilá stvoření, jak je známe například z řecké mytologie, ale spíše výsledky nepovedeného křížení. Těla zvířat a lidí nejsou v harmonii, ale v protikladu a jsou jen dalšími inspirativními obrazy monstra. Přímo v Ghelderodových hrách se žádní zvířecí mutanti nepohybují, ale přesto zvíře v několika přirovnáních vstupuje do myšlenek postav ve vypjatých situacích. Přirovnat se ke zvířeti znamená snad zároveň nacházet, hledat zvíře v sobě a toužit po fyzické proměně, ke které některé zobrazené stavy nemají daleko. Opět tedy vidíme tělo v mezní situaci - v touze po proměně. Jako se postavy proměňovaly v manekýny, proměňují se zde, byť jen ve slovech, ve zvířata. A zvíře je u Ghelderoda považováno za obraz divokosti a snad i přirozenosti (brute).

V *Le Sommeil de la raison* Člověk kromě výše uvedené pasáže, kde se touží proměnit v manekýna, říká i: „*Dormir, comme un animal, comme une brute... N'avoir plus de cerveau... de raison... Endormir à jamais ma raison. [...] Non, je ne dormirai pas, puisque je rêve.*“¹⁵¹ Zvíře představuje možnost vysvobození z ratic a zároveň opuštění ovládaného a spořádaného lidského těla. Zvíře podobně jako voskové figuríny hříchů bude jednou z metafor-projekcí, které pracují na bázi instinktů. Pojem instinktu je častěji spojován se zvířetem než se člověkem a pokud se vyskytuje u člověka, je často nablízku právě srovnání s animálním světem. Takové pojetí instinktů je velmi zjednodušené a celý problém je mnohem složitější, avšak Ghelderode tuto metaforu nevyužívá příliš často. Přesto i Elisabeth Deberdt-Malaqué ve své práci o hledání identity u Ghelderode¹⁵², ovšem bez toho, že by zmínila tyto zvířecí motivy, dělí jeho postavy na tzv. „instinktivce“ (instinctifs) a „přemýšlivce“ (cogitateurs). Pojem instinktu se objevuje hned v první scéně velkolepého dramatu o Barabášovi (1928), kde ten v proslovu ke svým spoluodsouzeným na smrt říká: „*Rapprochez-vous des animaux, frères, des bêtes aux instincts absolus!*“¹⁵³ a je vyzdvižen v předsmrtném okamžiku na nejvyšší bod, byť je zároveň karikován situací samotnou – jako by hrdý lev Barabáš stál nad dvěma hyenami vztekle chlemtajícími víno odsouzenců; i zvíře má více podob, a rozhodně zvíře, které se jmenuje člověk.

Třetím a posledním krásným příkladem blízkosti zvířeckosti, je vášnivý proslov Purmelende v baladické hře *Sir Halewyn* (1934): „*než tu dupat po dlaždicích, trhat prádlo nebo drtit křížek, myslím, že by bylo lepší všechno odvrhnout a utéci, změnit se*

¹⁵¹ *Le Sommeil de la raison*, VI, 48

¹⁵² DEBERDT-MALAQUAIS, Elisabeth. *La Quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*. Paris : Editions universitaires, 1967. 159 s.

¹⁵³ *Barabbas*, V, 88

v běsnivě pádící zvíře úpící rozkoší a strachem. Vyplašené zvíře, které lovec uchvátí, aby je zardousil, horké a uštvané..."¹⁵⁴ V původní lidové verzi příběhu¹⁵⁵ je zvířecích přirovnání i jmen postav víc, ale přesto tušíme silný obraz vlka (nebo vlkodlaka?) Halewyna prohánějícího se na koni zasněženou plání a lákajícího panny na smrt. Ostatně celá hra se točí okolo boje instinktů až k nejvyšší lásce a nechybí ani nezbytné ghelderodovské rýpnutí, kdy Vévoda přirovnává sebe i Purmelende ke lvům. Skutečná lvice Purmelende ale podléhá své lásce a umírá.

Obrazy zvířete a smrti jsou propojeny a psi štěkají na blížící se smrt v několika Ghelderodových hrách, ale snad nejvíc v prvním obrazu *Escorialu*, kdy psi výčitek šírají postavu krále. Zvíře má jako manekýn v sobě cosi zneklidňujícího, blízkého smrti. Ve stejné hře předvádí šašek Folial, vzápětí uškrcený katem, pro pobavení krále právě psa a podobný obraz, kde jsou zmíněni šašek a zvíře, vedle sebe se mihne ještě ve hře *Le Soleil se couche...*, kdy říká král Karel: „*On m'a laissé un perroquet. Pas même un bouffon.*“¹⁵⁶ Prolnutí zvířete a člověka, byť opět jen v obrazné rovině, se uskuteční ve frašce pro loutky *D'un diable qui prêcha merveilles*, kde je biskup Breedmag přirovnaný k praseti v mitře.¹⁵⁷ A Annie Gilles k tomu dodává: „*La pièce ne nie pas que l'homme ait un corps assujetti à des besoins. Mais à s'en tenir aux besoins de son corps, l'évêque de Brugelmonde est un „porc”. Seul le désir*

¹⁵⁴ Purmelende: „...plutôt que de talonner les dalles ou déchirer des linges ou disloquer mon crucifix, je songe qu'il vaudrait mieux renverser tout et fuir, me métamorphoser en bête éperdument courante, criante de plaisir et de peur. Une bête forlancée qu'un chasseur happera pour l'égorger, chaude à bout de souffle...” (Sir Halewyn, I, 102, přeložil Konůpek, s. 71)

¹⁵⁵ COSTER, Charles de. Sire Halewyn. In *Legendes Flamandes*. Bruxelles : Labor, 1990. s. 65-117. nebo v českém předkladu COSTER, Charles de. *Flandrské legendy*. Přeložil J. Zaorálek. 4. vyd. Praha : Vyšehrad, 1952. 263 s.

¹⁵⁶ *Le Soleil se couche...*, V, 19

¹⁵⁷ *D'un diable qui prêcha merveilles*, III, 152

humaniserait cet animal humanoïde."¹⁵⁸ A jednání zvířete je založeno právě na „désir“, který jej vede ke splnění cíle (např. ulovení kořisti), a tak je tomu nepochybně i u Biskupova lovu tučné pečínky. Proměna je, byť groteskně, dokonána. Alegorické postavy zvířat (páv a jednorozec) vystupují v „pastýřské“ hříčce *Adrian a Jusemína* (1933) a sv. František káže ve slavném obraze ptákům z papundecku. To už jsou však jen drobné detaily, ale připomeňme na závěr této kapitoly ještě důležitou straku na šibenici ze stejnojmenné hry (*La Pie sur le Gibet*, 1937), která mluví a celou mrazivě groteskní frašku uzavírá slovy: „*C'est trop beau!...*“

Po zvířeti-stroji (l'animal-machine) sedmnáctého století vstupuje a dodnes zůstává v obrazech myšlení obrovská a děsivá metafora člověka stroje (l'homme-machine). Takové koncepty zobrazení a myšlení o člověku jsou, jak jsem naznačil výše, patrné v celku Ghelderodova díla. Jsou součástí širšího celku přemýšlení o loutkovitosti, do které patří i otázky instinktů a emocí, které tvoří nedílnou součást Ghelderodových fikčních světů. Vždyť manekýni a ostatní loutky by bez těchto „vektorů života“ byli „bezduchými“ kusy hmoty a naznačená použití těchto animujících sil na obou stranách vztahu mezi člověkem a loutkou poskytují řadu horkých dramatických akcí.

LOUTKÁŘ

Zmínili jsme Jurkowského charakteristiku principu Ghelderodovy loutky jako metafory lidského osudu. Řekli jsme, že je to poněkud zjednodušující hodnocení, a pokusili se to dokázat na příkladu manekýnů a na derivacích principu loutkovitosti. Nicméně onen snad i otřepaný princip člověka jako vedené

¹⁵⁸ GILLES, 1993, s. 189.

loutky přesto u Ghelderoda najdeme, a to nejen v základní podobě.

V souvislosti s ranými texty a Maeterlinckem jsme hovořili o jakémsi náznaku vedoucí postavy. A skutečně v pozdějších hrách se motiv loutkáře a jeho loutek objeví explicitně několikrát. Ať už je to vedlejší, snad jen symbolická, postava předměstského loutkáře třímajícího trs loutek nad umírajícím dítětem v *Miracle dans le faubourg* (1924), nebo záhadný Messer Ignotus v *Le Soleil se couche...*, který hraje loutkami starému císaři divadlo jeho života. Ve vyšším patře organizace textu jej najdeme v *D'un diable qui prêcha merveilles* v předmluvě nazvané „salutaire avis du montreur de marionnettes”.¹⁵⁹ Takové obrazy loutkáře jsou snad dostatečně výmluvnými důkazy o tom, že Ghelderode s metaforou vedenosti často počítal, a dokonce nám sám říká: „je cherche toujours le montreur de la marionnette et le sens de la pièce que nous jouons”.¹⁶⁰ Takové vyjádření a tři výše uvedené obrazy loutkáře ale stále svádějí k obrazu „Velkého loutkáře”, nějaké vyšší bytosti tahající za provázky. Nepodléhejme jí - Ghelderode má i jiné a dle mého soudu zásadnější principy vedenosti.

Člověk-loutka, člověk přirovnaný k loutce, loutkovité tělo; všechny varianty těchto vztahů souvisí s hledáním lidských hranic bytí (byť třeba při vědomí osudu, fatality). Člověk si může být vědom rozumově svých možností, schopností, stavů a následně svých limitů, ale pod touto vrstvou se skrývají další síly, obtížněji uchopitelné, pramenící z lidské tělesnosti. A Ghelderodův člověk je častěji než na nějakých pomyslných nitkách osudu vlečen žitím prostřednictvím svých chyb, deformací, posedlostí, emocí, instinktů. Je to člověk vědomý si své loutkovitosti jako Renatus v *Sortie de l'acteur* či

¹⁵⁹ D'un diable qui prêcha merveilles, III, 144

¹⁶⁰ Entretiens, s. 58.

Člověk v *Le Sommeil de la raison*, ale i člověk vůle zbavený, poddávající se emoci a vášni - ovládaný často tělem a jeho instinkty (jsme blízko zvířeti) jako třeba Halewyn a Purmelende. Člověk je zbaven síly, kterou by ovládal, provázky instinktů jsou silnější. Tuto metaforu provazů-instinktů tahajících postavu po jevišti ostatně použil ve své inscenaci *Hop, Signore!* v roce 1970 Karel Makonj.¹⁶¹ Takový „loutkář“ je skrytější, rafinovanější a filozoficky i dramaticky přitažlivější.

Podle teorie romantiků jsme napůl bohy a napůl zvířaty a dovolíme si doplnit ještě i loutkami. Loutky i zvířata u Ghelderoda máme, ale bůh se kamsi ztratil. U jeho postav nenajdeme meditace o smyslu života s očima obrácenými ke kterémukoliv nebi. Bůh zmizel a zůstává jen jakási bezmocná, cynická křesťanská slupka. Člověka zbaveného vlády nad svým tělem - zobrazeného metaforou bezvládné (vyděšené) loutky najdeme ve hře *Hop Signor!*¹⁶², kde dav vyhazuje sochaře Jureála k nebi ve hře na panáka (*le jeu du bernement*).¹⁶³ Neměl snad tento sochař, tvůrce podob světa, cosi společného s demiurgem, loutkářem? Loutka většinou člověka zastupuje, zde se ale situace otočí a člověk se ocitne, z popudu jiného člověka (asi ne náhodou motivovaného instikty) v plachtě namísto loutky a situace končí smrtí. Místo loutky-metafory, dopadl na dlažbu jako bezvládná loutka člověk. Realizovaná metafora má tragický důsledek! V poslední scéně se hra opakuje a tentokrát do vzduchu skutečně vyletí loutka, avšak je to „*marionnette disloquée, habillée en seigneur, avec plume et épée*“¹⁶⁴ - posmrtné a výsměšné spojení člověka s loutkou. Smrt je spojená s tímto obrazem i v *La Pie sur le gibet*, když nepravý

¹⁶¹ Více viz kapitola Ghelderode v ČR.

¹⁶² *Hop Signor!*, I, 49

¹⁶³ „v okně je vidět jak vyletuje a padá malá loutka jak raněný pták, který váhá mezi nebem a zemí.“ („*dans la fenêtre, on voit monter et descendre la petite marionnette, comme un oiseau blessé hésitant entre ciel et terre*“) (*Hop Signor!*, I, 65, Přeložil Konůpek, s. 55)

¹⁶⁴ *Hop Signor!*, I, 65

odsouzený umře dřív, než jej stačí pověsit a „*s'effondre sur le gazon, comme une marionnette*“¹⁶⁵ A ve *Fastes d'Enfer* letí bezvládné tělo vzduchem z vůle davu ve výhružném upozornění stvůry Simona Laquedeema: „*Pour l'instant, la foule se contentera de pisser contre votre carrosse. Après, vous pourriez voltiger dans les airs comme une marionnette et retomber, empalé par le fondement, sur un piquet. Nous connaissons notre peuple et ses humeurs...*“¹⁶⁶

Chybí-li bůh a není-li se čeho chytit a síla loutky (viz manekýn) nás strhává do trhliny mezi životem a smrtí, zůstávají už jen obrazy jako jsou zdecimovaná těla starců (*Viellards, Cavalier bizarre*) křepčící v makabrozním tanci podobná loutkám, poté co se smrt na chvíli vzdálila.¹⁶⁷ Oddalování smrti také souvisí s všudypřítomným fenoménem karnevalu u Ghelderoda. I v něm vystupuje loutka-maškara a její přítomnost v průvodu jen potvrzuje její hraniční existenci mezi realným a imaginárním, mezi mrtvým a živým, lidským a nelidským, jak to vyplývá z funkcí karnevalu. Karnevalový element obnovy a jeho grotesknost nám ukazují dynamický kontakt dvou elementů - života a smrti. Otázkou ovšem zůstává, zda-li jsou ghelderodovské „loutky“ skutečnými aktéry (jednajícími) v karnevalu světa, či jsou to spíše jen bezmocné maskary a bezvládní panáci. A takové radikální vyprázdnění těla do podoby odstrašujícího panáka skutečně u Ghelderoda najdeme například v drobném motivu strašáků v *Sortie de l'acteur* či *Pantagleize*, kde se popravení hroutí k zemi jako strašáci na poli...

¹⁶⁵ *La Pie sur le Gibet*, III, 15

¹⁶⁶ *Fastes d'Enfer*, I, 289

¹⁶⁷ „*grappe de poupées*“ (*Cavalier bizarre*, II, 22); „*dansent comme de raides marionnetes*“ (s. 25).

POSUNY VÝZNAMŮ

Brunella Eruli říká: „*L'opposition que l'on fait d'habitude entre marionnette et homme, la première représentant de l'artifice, de la machine, de la mort, et le second comme signe de la nature, de la raison, de la vie, disparaît dans la problématique de Ghelderode, qui place dans un même contexte existentiel et théâtral les marionnettes grandes et petites.*”¹⁶⁸ Takové splynutí dvou entit do jedné (do dvou stran jedné mince) do metafory loutky a ještě spíše loutkovitosti je přesné a výstižné. Různá pojetí loutek v textech tak mohou představovat různé *podoby proměny těla*.

V procesu dekompozice, dekonstrukce, fragmentarizace i utilizarizace člověka slouží loutka, dvojníkový soupeřník člověka, jeho neživý obraz, jako nástroj, prostředek zobrazení, který pracuje na principu redukce.¹⁶⁹ Metafora fungující na takové bázi vytváří posun významu – ukazuje a odhaluje cosi jiného než by ukazoval herec. V loutce se ale podobně jako v masce skrývá dvojí zobrazovací princip: mají možnost zároveň zahalovat i odhalovat v jednom okamžiku. Ten „zahalovací“ princip vychází snad právě z její hmotné podstaty, z magie hmoty, která je, například oproti „čitelnějšímu“ kódu jazyka, schopna lépe uchovávat tajemství. Jiří Konůpek popisuje tento princip podobně těmito slovy: „*Ghelderodovy postavy nechtějí mít psychologickou rozprostraněnost plného člověka, jsou to posedlíci zbytnělých vášní, jsou zúženy na typy úzce vyhraněné do jedné, dvou faset a jsou tím blízké alžbětínské dramaturgii a Jonsonově teorii temperamentů.*”¹⁷⁰ Mezi loutkou a člověkem, jeho dvojníkem, tak

¹⁶⁸ ERULI, 1980, s. 108.

¹⁶⁹ K tomu srovnej: Ghelderode: „*tout cet abrégé des formes humaines, porte inclus un réel pouvoir d'incantation que je ne puis m'empêcher d'imaginer et de subir, plus réceptif que tout autre individu, veux-je croire.*” (Entretiens, s. 109)

¹⁷⁰ KONŮPEK, 1967, s. 225.

neexistuje nějaká strukturální opozice, ale spíše různé úrovně stejné roviny jedné báze vztahů.

Michel Autrand ve své studii o těle u Ghelderoda zařazuje loutku do řady forem „*inférieures de l'humanité*“¹⁷¹ Pojímat loutku (manekýna, automat, zvíře...) ve vztahu k člověku na pomyslné stupnici způsobů zobrazení nadřazená, podřazená je jistě možné, neboť se tu nejedná nutně o škálu hodnotící. Loutka i ostatní zmíněné podoby jsou jistým druhem metafory (meta-formy), která pracuje (jako mnoho jiných) na bázi redukce. Zjednodušení a omezení má pochopitelně nepřebornou řadu podob, vždyť z lidského těla můžeme ubírat, případně k němu i přidávat do sytosti a defilé Ghelderodových zrůd - trpaslíků, mrzáků, ošklivců... tvoří pokračování řady, která vychází z loutkovitosti a často v ní i zůstává, byť těla, o která se jedná, nepatří loutkám, ale „jen“ deformovaným lidem. Loutkovité postavy nebo postavy reprezentované loutkou jsou tak zbavené modulujících rysů humanity. Loutka na jevišti nemá zkušenost lidského těla jako ji má herec, nemá dynamiku instinktu, přitom ale svou prvotní materiální a metaforickou silou dokáže tuto zkušenost vyjevovat v „*radicalisation de l'apparence*“¹⁷² a taková jinakost jejího metaforického potenciálu jí umožňuje pobývat v trhlině smyslu a ve službach zobrazivé „krutosti“.

Zmínil jsem již Beyenův postřeh (ostatně dal by se použít u mnohých jiných dramatických textů), že „*la dramaturgie ghelderodienne étant essentiellement „marionnettique“, rares sont les pièces qui ne pourraient pas être représentées par des acteurs de bois.*“¹⁷³ Toto obecné tvrzení platné pro „neloutkové“ hry můžeme nyní shrnout do škály podob

¹⁷¹ AUTRAND, Michel. La mise en spectacle du corps déchu dans le théâtre de Ghelderode. In *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*. Bruxelles : [s.n.], 1983. s. 27.

¹⁷² Pojem Jean-Paul Sartra.

¹⁷³ BEYEN, 1988, s. 76.

loutkovitosti, která by v Ghelderodových textech mohla vypadat například takto: 1. existence loutky-postavy (marioneta, manekýn) v jinak neloutkové hře (*Le Sommeil de la raison* aj.) 2. postava je přirovnávána k loutce v didaskáliích¹⁷⁴ nebo v hlavním textu (*Hop Signor!*, *Fastes d'Enfer*) 3. přítomnost jiných, loutkám blízkých forem - automatů nebo jinak mechanizovaného lidského pohybu a soch. Přehled není vyčerpávající a jistě bychom našli i další podoby, ale domníváme se, že shrnujeme ty nejpodstatnější a zejména ty opomíjené.

Mluvili jsme o proměnách, o zloutkovění a jiných změnách stavu bytí. Tyto proměny reality, ať už se jedná o jakoukoliv situaci, u Ghelderoda nevedou ke kladným výsledkům ani k osvobození postavy; pokud bychom za takové osvobození nepovažovali téměř všudypřítomnou smrt. A nejde jen o postavy loutek a loutkovité postavy, ale o všechny ostatní typy i jedinečné postavy, které u autora najdeme - herce, šašky, nelichotivě zobrazené ženy, zrůdy, kolektivní postavy (dav, zmnožené figury) aj. Žádná z nich se nedočká osvobození, jak podotýká B. Eruli.¹⁷⁵ Naopak realita žití těchto tvorů je zablokovaná. Proměny, které se ve hrách uskutečňují, neumožňují radikální a trvalé změny, ale končí katastrofou. Role jako by byly zafixovány (srovnej též časté opakování typů postav) a dány jednou provždy, bez možnosti změny.¹⁷⁶

¹⁷⁴ „les acteurs et l'auteur qui, dans *Trois acteurs, un drame...* „forment, dans la pénombre, des silhouettes pitoyables“ (*Trois acteurs*, II, 134); též *La Pie sur le Gibet*, III, 30; *Masques Ostendais*, IV, 321; *L'École des bouffons*, III, 306, 314 a další.

¹⁷⁵ „Dans l'univers de Ghelderode les marionnettes, les acteurs, les bouffons, les clowns et l'Homme-Masse, l'homme-foule expressionniste, voient leurs rôles alterner, mais ces renversements continuels ne sont pas une preuve de libération, de circulation vitale; ils désignent, au contraire, une réalité bloquée dans la dimension externe du spectacle, du paraître. Qu'on pense au *Ménage de Caroline*, à *La Transfiguration dans le Cirque*, au *Sommeil de la raison*, dans lesquels les personnages humains, sans que cela détermine des changements essentiels dans leurs caractéristiques.“ (ERULI, 1980, s. 108)

¹⁷⁶ „Les métamorphoses se produisent selon un rythme pendulaire, qui exclut toute transformation radicale. Non seulement le monde est théâtre, c'est-à-

Ghelderode nikdy nenabízí žádné východisko ani naději, jeho divadlo je drama zastaveného času, které se jen na první pohled může zdát anachronické. Starci čekající na smrt, postavy pláčou v pustém periferním baru, zaprášené gotické sály obývají podivná monstra - jsou to pusté časy a pustá místa, kde se dějí mikrodramata, bez možnosti a moci cokoliv změnit. Jsou to jen špičky vyhrocené existence, které vyhřezly z davu, který bez vlastní identity zlověstně mručí na pozadí mnohých her. Je to stav mrtvolný a výstražný.

Ve finále k tomu můžeme započítat i veškeré případy smrti či ještě předtím před to umístit Autrandovu myšlenku, když v souvislosti s některými obrazy hovoří o „pokročilé formě latentního rozkladu těla”.¹⁷⁷ Dynamika takového rozkladu překračuje „finální“ stav lidské mrtvoly a svým opakováním a mechaničností tvoří novou nelidskou dimenzi těla korespondující s pohybem loutek, manekýnů a automatů. Neboť takové zablokované a bezvýchodné bytí se, jak trefně poznamenává B. Eruli, podepisuje na degenerovaných tělesných schránkách i myslích postav. Neschopnost, ustrnutí a prázdnota se nám vyjevují, když si připomeneme třeba jen živou-mrtvou Blandinu Jairovou, umírajícího Karla V., neschopného Dona Juana a krvavé zrůdy v *Hop Signor!* či nelidskou postavu Barnuma v *Le Sommeil de la raison*.¹⁷⁸

dire apparence, mais il devient aussi un cirque où les rôles sont dérisoires et fixés une fois pour toutes; toute rébellion est impossible dans cet univers circulaire où tout renvoie au point de départ.” (ERULI, 1980, s. 108)

¹⁷⁷ „la forme avancée d’une décomposition latente” (AUTRAND, 1983, s. 27)

¹⁷⁸ „La situation bloquée dans laquelle évoluent les personnages se manifeste à travers un corps qui, au lieu d’être signe de vie, promesse de régénération matérielle, est plutôt symbole d’impuissance, de torpeur, d’absence. On pense à Mademoiselle Jaire, morte vivante, à Charles Quint, empereur mourant, à Don Juan et aux personnages impusissants de *Hop Signor!*, à Videbolle dans la *Balade du Grand Macabre*, au Barnum du *Sommeil de la raison*, patron de cirque à la silhouette décharnée et desséchée.” (ERULI, 1980, s. 109)

Co je ale potom více zneklidňující? Loutka, manekýn - trpní dvojníci člověka nebo deformovaná lidská těla a mysli - skutečné lidské zrůdy, jakými se tato dramata jen hemží? Obraz ničícího automatu, řádícího manekýna či vzteklého zvířete je konečně jen obrazem nebo někdy i výtvozem člověka, který je oním prvním monstrem. Hieronymus v *Magie rouge* se mění v monstrum, považuje se za boha a končí na popravišti, podobně Halewyn i Purmelende v *Siru Halewynovi*, Markéta v *Hop Signor!* A Messer Ignotus v *Le Soleil se couche...* poznamenává: „Pochopil jsem, že věčný úděl člověka spočívá v tom, že se nikdy nepolidští.“¹⁷⁹ Pod ním ještě zaznívá, jak připomíná J. Konůpek, Uylenspiegelův groteskní hlas: „Vaše hrdinská krev se proměnila v pivo...“¹⁸⁰ Takže nakonec vše končí v groteskním šklebu šašků a tragická fraška nebere konce.

Při psaní o Ghelderodovi a loutkách se autoři často odvolávají na jeho povídku *Les Poupées* z knihy *La Halte catholique* (1922), kde se autor vyznává ze své dětské fascinace loutkami. Ale Beyen ukazuje, že loutky, jak je Ghelderode viděl v této povídce, odpovídají spíše dospělému vidění („*Les drames étaient cocasses et les farces nous glaçaient.*“)¹⁸¹ a jeho vlastní vizi divadla, kde je loutkovitost téměř všudypřítomná. Jako by tu byla principem umožňující krátký výstup v „*comédie des apparences*“, ale takový princip, jak říká Beyen, je více (divadelně) praktický než teoretický ve smyslu experimentování a obnovy divadla.¹⁸² Ghelderodova „teorie“ loutky je, jak jsme

¹⁷⁹ *Le Soleil se couche...*, V, 46, Přeložil J. Konůpek.

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 39.

¹⁸¹ BEYEN, 1988, s. 77.

¹⁸² „*Quoi qu'il en soit, le conte Les Poupées suggère que l'omniprésence de la marionnette dans l'oeuvre de Gh., avant d'être d'ordre esthétique, est de nature philosophique. Le monde est apparu très tôt à l'auteur de Têtes de Bois comme un théâtre non pas d'acteurs mais de marionnettes, créées pour représenter, avant de disparaître dans une trappe, une brève „comédie des apparences“, mise en scène par une force invisible. C'est cette vision du monde, beaucoup plus que le goût des expériences et le désir de renouveler le théâtre, qui explique le recours, plus pratique que théorique, à une esthétique essentiellement „marionnettique“ et dominée par la hantise du masque.*“ (BEYEN, 1988, s. 77)

se pokusili ukázat, poměrně vágní a skutečný přínos je spíše v její interpretaci v díle „bez účasti“ autora. Potom skutečně můžeme hovořit i o loutce „filozofické“ oproti „estetické“ loutce avantgard, která byla inovativní spíše po formální stránce. Pozorovali jsme několik vektorů vztahu člověka a loutky (loutkovitosti), mnohá témata jsme jen naznačili a na mnohá se ani nedostalo (přínosná by mohla být například úvaha o vztahu těla a hmoty jako výchozích elementech). K analýze zůstává též řada dalších Ghelderodových her, ale především je třeba objevovat jejich inscenační potenciál na divadelních scénách.

ZÁVĚR

SYNTÉZY

Věnovali jsme se v předchozím textu problematice některých aspektů loutkovitosti v Ghelderodově díle. Nezdá se nám příliš účelné, neboť by to patrně zabíhalo do velkých obecností, syntetizovat tyto poznatky a necháváme je proto v této dílčí podobě, kde mohou lépe sloužit při případném dramaturgickém rozboru textů nebo dalších úvahách. Ghelderodovské studie většinou sledují nějakou obecnější ústřední nit a stavějí na tématech jako „současný středověk“, „hledání identity“, „divadlo krutosti“. Následně se potom o nějaké závěrečné slovo pokoušejí, ale jejich předchozí analýza zůstává zpravidla cennější. Stavět proto nějakou závěrečnou odpověď na otázku po smyslu loutkovitosti, případně po smyslu (poselství?) celého Ghelderodova díla je poněkud ošemetné. Přesto se však pokusme, alespoň v několika náznacích načrtnout některá směřování, která probíhají ghelderodovskými světy, jak jsme je četli my i jeho další vykladači. Neboť stále si musíme pokládat otázku, co je tak přitažlivého či odpuzujícího na Ghelderodově divadle? Proč stojí tento belgický autor většinou na okraji zájmu dramaturgů? Z jakých zdrojů toto divadlo čerpá a kam směřuje?

Hledat nebo v horším případě prisuzovat celému Ghelderodovu dílu nějaký hluboký filozofický, či metafyzický přesah by bylo neopatrné a příliš troufalé. Ghelderode nebyl žádným převratným myslitelem a síla jeho tvorby vychází spíše z jakési rudimentárnosti a elementární lidskosti, jak to vidíme třeba v jeho inspiraci světem milovaných středověkých a renesančních Flander, vlámských primitivistů, Hieronyma Bosche a Pietra Brueghela. Potřeba jakési nutnosti vyjádřit se

k „absenci“ nějakého „vyššího“ smyslu se objevuje u většiny fundovanějších ghelderodovských studií a nepřímo se k ní vyjadřuje i sám dramatik.

Ghelderode nebyl v žádném případě teoretikem ani filozofem, jeho názory byly často ovlivněny jeho přelétavými náladami a rád se nechával inspirovat přáteli. Výborně to ukazuje například dvojí čtení zmíněných *Entretiens d'Ostende*, na kterých Roland Beyen¹⁸³ dokazuje autorovu manipulaci s výsledným textem rozhovoru a jeho popuzené reakce na některé otázky. Ale máme tu co do činění s básníkem a více než jeho kuriózní výpovědi v rozhovorech nás zajímá jeho dílo. V něm se Ghelderode nepochybně po vyšším smyslu bytí táže, byť to na první pohled zůstává skryto pod barokizujícími a expresivními obrazy. Je to však skutečně tázání básníka, básníka intuitivního a ne rozumového.¹⁸⁴ Vždyť žádná z jeho postav se k cíli nesnaží (snad kromě Fausta a Dona Juana) dostat pomocí diskurzu. Jeho divadlo je divadlem instinktů, emocí a dramatická akce vzniká povětšinou z jejich až živočišné nutnosti, nikoliv rozumového rozhodnutí a intrikování. Svět je ukazován a charakterizován ve své krutosti. Trefně autorovo pojetí díla charakterizuje N. Castro: *„Ghelderode n'était pas un philosophe, encore moins avait-il la prétention d'en être un. Et ce qui fait la fascination de son théâtre, c'est justement que ce théâtre révèle un être en proie à ses tourments et à ses rêves et qui n'a jamais devisé un système de pensée cohérent et suivi.“*¹⁸⁵ Podobně pak A. Weiss dochází

¹⁸³ BEYEN, 1971.

¹⁸⁴ „Toutefois, si son interrogation vise le destin métaphysique de l'homme, sa démarche est celle d'un poète et non d'un penseur, d'un intuitif et non d'un raisonneur. La volonté de transcendance, l'effort de s'appréhender dans son absolu, aucun de ses personnages ne les puise ni ne les épuise dans la pensée discursive. Tout chez eux est acte, existence, et d'abord l'échec inscrit dans la hauteur même de l'idéal.“ (DEBERDT-MALAUQUAIS, 1967, s. 1)

¹⁸⁵ CASTRO, 1979, s. 54-55.

k závěru, že dílům „chybí filozofická hloubka“¹⁸⁶ a F. Tonelli ještě přesněji říká, že ji tam není třeba hledat: *„Vouloir chercher un système philosophique ou moral, une consolation à la détresse humaine, serait limiter la portée de cette oeuvre et l'insérer dans un courant théâtral auquel elle n'appartient pas.“*¹⁸⁷ Pokud bychom měli nabídnout alespoň částečnou odpověď na takovou otázku, vrátili bychom se zřejmě k citovanému přirovnání Ghelderoda k Alfrédu Jarrymu a Antoninu Artaudovi, jak podobně opatrně činí ve své studii o těle u Ghelderoda i Michel Autrand¹⁸⁸, když naznačuje dvě komplementární roviny jeho tvorby - jakýsi důraz na svatokrádež (l'accent sur le sacrilège) a velký smích bez milosrdenství (grand rire sans charité). A potom přeci: je skutečně nutné se mezi nimi rozhodovat?

Zajímavé rozdělení postav na „přemýšlivce“ a „instinktivce“, které částečně odpovídá rozdělení celku tvorby na jakousi „modernistickou“ a dejme tomu „historizující vlámskou“ část, zapadá do jeho pesimistických, či dokonce apokalyptických konceptů světa - ani rozum, ani instinkt samostatně nevedou k řešení situací. Ne nadarmo v jeho díle najdeme i dvě velké postavy Fausta a Dona Juana a nemůže snad být větších zástupců obou „typů“ a ani Ghelderodův pochybující hledač Kryštof Kolumbus ze stejnojmenného dramatu nedojde k cíli a rezignuje. Příklon k instinktivním typům a řekněme divokosti, nebo též i chaotičnosti myšlení je patrný a Rolanda Beyena inspiroval k výstižné charakteristice stylu jako dramaturgie instinktů (dramaturgie de l'instinct), čehož se vehementně drží i samotný autor: *„Le théâtre est un art d'instinct. L'intrusion dans le théâtre de la psychanalyse ou de tout élément*

¹⁸⁶ WEISS, A. The Theatrical World of M. de Ghelderode. *Tulane Drama Review*, Fall 1963, r. VIII, č. 1, s. 61. Cit. dle TONELLI, 1972, s. 106.

¹⁸⁷ TONELLI, Franco. Michel de Ghelderode: Le rite et le Mythe au Théâtre In *L'esthétique de la cruauté : Etude des implications esthétiques du „Théâtre de la Cruauté“ d'Antonin Artaud*. Paris : A.-G. Nizet, 1972. s. 107.

¹⁸⁸ AUTRAND, 1980.

*analytique me paraît nocif. L'auteur dramatique ne doit vivre que de vision et de divination, la part de l'intellect restant auxiliaire. La raison sert de contrôle aux constats de l'instinct. Freud? Ce doit être un mode, une conception précaire de l'Homme, frustré de sens divin. [...] A mon avis, l'auteur qui soumet son oeuvre à un système de ce genre est contaminé, perdu. Cela revient à faire du théâtre politique, ou confessionnel, toujours la même erreur : il fera un théâtre à sens unique et viager qui peut profiter l'homme de lettres mais récuse l'Homme et nie toute liberté de création."*¹⁸⁹

Všudypřítomnost smrti, absence boha a naděje je ale přece jen čímisi vyvažována a umožňuje citlivějším vykladačům pracovat stále na hraně, mezi životem a smrtí - neupadnout do hlubokého marasmu. Tyto toposy tvoří také jednu z nejviditelnějších konstant Ghelderodova díla. Na prvním místě je to fenomén masky, pod kterou se ukrývá většina jeho postav, a dokonce i Ghelderode samotný. Masky, která by si ostatně zasloužila celou velkou kapitolu, je též přítomná v explicitně karnevalové atmosféře mnoha textů. Karneval se také zdá svou magickou silou celý ten cirkus smrti udržovat při životě - svou oscilací mezi životem a smrtí, nekaždodenností a groteskním smíchem. Smíchový prvek má u Ghelderoda dvě podoby - buď je to groteskní, makabrovní škleb šaška či smrtky, nebo, ale to velmi pomalu, smích hrubé enšpíglovské flanderské frašky.

Ghelderodův svět je zdánlivě uzavřený a eskapistický. Zdálo by se jako by vědomě couval do minulosti, pryč od bolestné přítomnosti. Tady se ale opět nesmíme nechat unést bolestínským Ghelderodovým vyjádřením. Byť se autor mohl do svého díla ukrývat, jeho postavy necouvají v čase proto, aby utekly, ale aby přinesly do současnosti, ano i do té dnešní,

¹⁸⁹ Entretiens, s. 70-71.

obrazy kořenů. Ghelderode je hledá v obrazech starých flanderských mistrů, v zatuchlých sálech španělských králů či v osobité interpretaci historie. V rozžitých plátnech vidíme často cynické a hrubé obrazy krutosti, nikoliv samoúčelné a estetické, ale varující. Ghelderode neukazuje krutost současné doby přímo, ale skrze historizující okliky. Vždyť kolikrát se objevuje v podivném katolickém oparu davem mučená postava Krista a s ním naznačená cesta vnímání těla a identity. Ghelderode nám ze své pečlivě budované pozice in margine, z pozice chrliče na gotické katedrále ukazuje svět, ale už nám neříká, jak se v něm pohybovat. Zdá se, jako by Ghelderode ve svém díle naznačoval nějakou cestu, ale už jako by nevěděl, nebo neuměl udělat na té cestě další krok a zůstal u toho, že nám prostřednictvím tragické grotesknosti svých deformovaných postav ukazuje „ohybnost našich lidských obličejů“ (*la hideur de nos visages humains*).¹⁹⁰ A zpoza svých masek a loutek vzkazuje, jak říká jeho šašek Folial králi v *Escurialu*: „*Má ošklivost se vyrovná té vaší*“ („*Ma laideur vaut la vôtre.*“)¹⁹¹ Potom jako by všechna ta lidská monstra tu byla proto, aby nás varovala před nebezpečím v nás samotných.

Je-li ve hře varovný apel, musíme připomenout i otázku morálního rozměru textů, který opatrně vysvítá zejména z některých fraškovitých textů (*Magie rouge, la Pie sur le gibet* aj.). Vzpomeňme třeba úvodní text z *D'un diable qui prêcha merveilles*, kdy se dramatik ukrývá za názor fiktivního loutkáře, který tvrdí, že „*morálka naruby zůstává morálkou, která si jen nasadila masku*“¹⁹² a maska je v takovém případě karikaturou a nosičem fraškovitého nebo groteskního šklebu, který odhaluje.¹⁹³ Jistě bychom se mohli touto otázkou zabývat déle – vždyť už jen vzhledem k původnímu konceptu těla v naší

¹⁹⁰ *Fastes d'Enfer*, I, 285

¹⁹¹ *Escurial*, I, 79

¹⁹² „*que la morale à rebours reste la morale, qui n'a fait que mettre un masque*“ (*D'un diable qui prêcha merveilles*, III, 144)

¹⁹³ K tématu morálky viz GILLES, 1993, s. 187-190.

práci - kolikrát vítězí tělo vlečené instinkty nad ctností a slabou lidskou vůlí a nějakou morálkou? Hříšné město v *D'un diable qui prêcha merveilles*, závrat všech postav v *Hop Signor!* a baladické podlehnutí Purmelende v *Siru Halewynovi* je jen vrcholek ledovce a mohli bychom pokračovat pod hladinou. Vždyť ďábel se nemusí zjevovat zrovna v maškarní podobě chlupatce s rohy a kopýtkem, stačí mu přece jen obláci lidskou podobu, vzít si masku člověka a loutkář zakončí: „*Pour le [diable] bien connaître, il n'est pas de chercher loin ni dans les théologiques écrits; il n'est que de se bien étudier soi-même, le sagace et triomphant politique qu'est le Diable s'étant toujours efforcé de ressembler le plus possible à l'Homme. Bonsoir!*“¹⁹⁴

Ghelderode není běžně v dějinách divadla a literatury zařazován mezi frankofonní belgickou avantgardu a ani on se necítil být příliš její součástí. Některé jeho texty z období zhruba do roku 1930 (*La Mort du docteur Faust*, *Don Juan*, *Images de la vie de st. François d'Assise* aj.), jak jsme zmínili výše, v sobě nesou spoustu formálního avantgardního arzenálu, ale ve své podstatě jde Ghelderode svébytnou cestou nad všemi dobovými vlivy, ať již jsou to dozvuky expresionismu, dadaistické hříčky, surrealistické experimenty či vzdálené ohlasy z Ruska. A pokud s nimi nějak „kokuje“, je to spíše jen tu a tam vyzobávání toho či onoho formálního postupu. Ghelderodova dramatická tvorba jde svou vlastní cestou a literární historie je plná (a dobře tak!) autorů, se kterými by byl ve svém podivínství a umanutosti srovnatelný jak způsobem života, tak charakterem díla. Vždyť v našem kontextu by jistě snesl srovnání s groteskními opusy Josefa Váchala a Ladislava Klímy. A není snad postava Pantagleize ze stejnojmenného dramatu (1929) podobna ve své pouti válečným světem a jistou dávkou naivity Haškovu Švejkovi (1921-23)?

¹⁹⁴ *D'un diable qui prêcha merveilles*, III, 144

*„Tajemství našeho umění, umění, velkého umění, každého umění, které chce přetrvat? [...] Je to KRU-TO-ST!...“*¹⁹⁵ křičí do příznačně prázdného sálu odsvěceného chrámu (!) svá poslední velká slova šaškovský mistr Folial ze hry *L'École des bouffons* (1942). Slova hry, která byla jedním z několika Ghelderodových dobrovolných, a dodejme demonstrativních a opakovaných, rozloučení se s psaním pro divadlo, i když v tomto případě to byla téměř pravda, neboť poté napsal již jen *Le Soleil se couche...* (1943) a *Marie la Misérable* (1952), byla pro mnohé čtenáře i badatele v pozdějších letech, zejména po Ghelderodově triumfu v Paříži na počátku padesátých let, podnětem k úvahám o vztahu k jinému solitérovi a podivínovi té doby – Antoninu Artaudovi.

V roce 1951 pokládá Roger Iglezis Ghelderodovi otázku: *„Věděl jste o výzkumech divadla krutosti, které podnikal Antonin Artaud v době, kdy jste psal svá dramata?“*, na niž Ghelderode svým popudlivým a ublíženým stylem odpovídá: *„Ne! Nečetl jsem jeho teorie dřív než po válce, mé dílo již bylo hotovo, ale máte teorie, které jsou ve vzduchu a které byly již dříve před Artaudem. Škola šašků, kde mluvím o této teorii – pokud je tam nějaká teorie! – byla napsána v roce 1936, podle dřívějšího nápadu, který jsem měl v hlavě od roku 1925, nebo i dříve. Ale já jsem se o teorie nikdy nestaral; divadlo, o tom jsem nikdy nediskutoval, psal jsem ho!“*¹⁹⁶ Podle R. Beyena ale napsal Ghelderode *L'École des bouffons* až v roce 1942, tedy rok před

¹⁹⁵ *„Le secret de notre art, de l'art, du grand art, de tout art qui veut durer?... [...] C'est la CRU-AU-TÉ!...“* (*L'École des bouffons*, III, 331)

¹⁹⁶ [Iglezis:] *„Aviez-vous connaissance des recherches, que poursuivait Antonin Artaud sur le théâtre de la cruauté, à l'époque où vous écriviez votre propre théâtre?“* [Ghelderode:] *„Non! Je n'ai lu ses théories qu'après la guerre seulement, mon oeuvre étant faite mais il y a des idées qui sont dans l'air, et qui avaient cours bien avant Artaud. L'École des Bouffons, où j'exprime cette théorie – si théorie il y a! – fut écrit en 1936, sur un thème antérieur que j'avais en tête depuis 1925, voire avant. Mais je ne me suis jamais soucié de théories ; le théâtre, je n'en discutais jamais, j'en écrivais!“* (Entretiens, s. 183)

jejím vydáním a čtyři roky po vydání Artaudova stěžejního díla *Théâtre et son double* (1938). Přes tyto obvyklé antedatace svých textů Ghelderode Artaudovy myšlenky velmi pravděpodobně neznal¹⁹⁷ a můžeme skutečně podtrhnout větu o tom, že o divadle vedl většinou jen plané řeči a psaní dramát mu šlo lépe. Ghelderode jako by se uraženě ohrazuje proti Artaudovi a mluví o myšlenkách ve vzduchu, což je u něj typické. Pro nás je však zajímavé, že skutečně téměř celé své dílo napsal před či paralelně s Artaudovými publikacemi a ve své době sdíleli oba podobný osud solitérů kulturních scén a oba byli svým způsobem „nad“ avantgardami, se kterými ani jeden neměl dobré vztahy.

Ghelderode má ale daleko k Artaudovu magickému myšlení i k jeho posedlosti a zaujetí. Přesto více než kdokoliv jiný v té době má tento popudlivý Belgičan k popudlivému Francouzovi v těch nejhrubějších obrysech (analogiích) blízko. Nerealizuje snad Michel de Ghelderode ve svých textech částečně myšlenky, které pro budoucí divadlo stvoří, ale nikdy nerealizuje, Artaud? Podobně jako u něj je velký přínos Ghelderoda v tom, že svým způsobem předvídal a anticipoval další ubírání se divadla.¹⁹⁸ Často jako bychom se s našimi loutkami, manekýny, zvířaty, automaty, groteskou, maskou, karnevalem a mnoha dalšími pohybovali na oscilující hranici mezi živým a neživým, mrtvým, fiktivním a reálným; přibližujeme se tu k hranicím jistého divadla krutosti, byť to nemusí být nutně to, o kterém psal Artaud. Ale ví vůbec někdo na jaké divadlo myslel? A kdo má klíč na výklad Ghelderodových textů? Zbytečné otázky.

Artaudovo divadlo není otázkou estetiky, ale otázkou bytí a identity. U Ghelderoda je realizováno, řekněme, obojí, neboť

¹⁹⁷ Ghelderode to například tvrdil i v úvodu k rozhlasovému provedení *L'École des bouffons* (R.T.F., 15 février 1953). Viz BEYEN, Roland. *Ghelderode*. Paris : Seghers, 1974. s. 172-3.

¹⁹⁸ „Et le génie de Ghelderode, c'est d'avoir anticipé ce qui est devenu le théâtre moderne.“ (CASTRO, 1979, s. 130)

Ghelderode byl na rozdíl od Artauda „praktik“, který své myšlenky a pocity ve svých dramatech uskutečnil, což se bohužel Artaudovi nikdy nepovedlo. Pod zdánlivě až manýristickou estetikou „krutosti“ se tak ukrývá řada motivů, o kterých jsme mluvili v naší kapitole o loutkovitosti a které by se daly rozvést v motivech dvojníků, davů, masek a celé řadě dalších, nad nimiž by stála otázka těla a lidské identity. Identitu si ostatně bere za předmět své studie Elisabeth Deberdt-Malaquais v *Hledání identity v Ghelderodově divadle*¹⁹⁹, kde analyzuje jeho marné hledání sebe sama na vybraných textech i některých rysech autorovy osobnosti: *„solitude de l’homme aliéné dans le monde où il ne se sent pas à sa place, déchirement de la créature qui se veut une et se découvre multiple, angoisse ontologique, recherchant l’être sous le paraître, l’identité sous la masque, l’authentique sous le simulacre.“*²⁰⁰

Pochopitelně vztah mezi Artaudem a Ghelderodem je jen jednou z četných analogií, kterých se zde dopouštíme. Artaud byl divadelníkem a Ghelderode vždy zůstával jen u literatury a do inscenování svých her se nevměšoval. Artaud odmítal inscenovat dramatické texty a bouřil proti nadřazenosti textu nad divadlem a diktátu spisovatele. Ghelderode jednou ve shodě s ním tvrdí, že *„la littérature au théâtre, ce n’est pas bon“*²⁰¹, ale zároveň zůstával dramatickým autorem s minimem kontaktů s divadelními scénami a na zkouškách a většinou ani na premiérách svých her se příliš neukazuje.²⁰² Sám říkal, že ho *„la prise de chair“* jeho divadla nezajímá, že to pro něj často bývá *„une expérience toujours décevante et qu’il aimait*

¹⁹⁹ DEBERDT-MALAQUAIS, 1967.

²⁰⁰ Tamtéž, s. 1.

²⁰¹ „A André Paris“, *Le Soir*, 25 octobre 1960. Cit. dle BEYEN, Roland. *Ghelderode*. Paris : Seghers, 1974. s. 176.

²⁰² BEYEN, 1971, s. 256, 262, 280.

mieux ne pas savoir ce que devenait un rêve."²⁰³ Jeho texty jsou ale nepochybně divadelnosti plné - zmíníme-li jen obrazy herců, šašků, loutek či mnohá jeho dramata odehrávající se jako divadlo na divadle. A jak sám uváděl, a je to i na první čtení patrné, jeho hry často vznikaly pod dojmem „*d'une émotion visuelle*"²⁰⁴ a že v jeho prózách je slyšet „*une exigence musicale*".²⁰⁵ Ať už při spolupráci s Vlaamsche Volkstooneel nebo i v pozdější době, kdy už skutečně jen korespondenčně povoloval divadlům a režisérům uvádění svých textů, dával režisérům právo „*le maître absolu*" a dle jeho slov si režisér s jeho texty mohl dělat, „*co dobrého uznal za vhodné*".²⁰⁶ Nechat režisérům volnou ruku znamenalo krýt se před případným neúspěchem a střídání názorů je u něj věc zcela běžná: jednou byly jeho hry určeny pro čtení a divadlo je okleštuje, podruhé byly pro jeviště, to když se jim na scéně dařilo. Podobně jsme zmínili i Ghelderodův „náladový“ vztah k hercům, kdy je jednou hanil, podruhé vynášel do nebe. Potom i vyjádření typu: „*La représentation théâtrale elle-même se déroule en dehors de moi, de mon univers mental. Elle se passe dans un lieu trop peuplé et sur un plan physique, au milieu de la foule souvent agressive; et cela m'indispose, m'effraye un peu.*"²⁰⁷ je třeba brát s rezervou, zvláště když vidíme v autorově korespondenci nadšené ohlasy na některá představení.

Ghelderode ve svých textech objevil divadlo se svéráznými scénickými a fyzickými rysy, ale na druhé straně zůstával konvenční, jakoby mimo dobová hledání filozofií, psychologií či technik. Jeho dílo se jako jeho postavy inspiruje spíše instinkty a obrazy, ale i ty mu umožnily dojít k některým obrazům, které by snad byly blízké i A. Artaudovi. Tělesnost,

²⁰³ Emmanuel Robles „Bruxelles, 71, rue Lefrancq" in *Marginales*, mai 1967, 112-113, s. 34.

²⁰⁴ Entretiens, s. 191.

²⁰⁵ Entretiens, s. 31.

²⁰⁶ „*ce que bon lui semble(ait)*" Cit. dle BEYEN, 1971, s. 259.

²⁰⁷ Entretiens, s. 9.

loutkovitost, baroknost a groteskno Ghelderodova divadla nemá v sobě nic z vlny absurdního divadla, které následuje v padesátých letech, byť se najdou i tací, kteří sem Ghelderoda zařazují. Absurdisté s lakonickými dialogy, prázdnou scénou jsou často obtížně čitelní a enigmatičtí. Ghelderode se proti nim může zdát příliš přímočarý, lyrický. Vlámský a nadpřirozený charakter, který mnohdy fascinuje, se ale někdy může stát anachronickým a faktem je, že Francie se od něj v té době odvrátila. Snad i proto zůstal pro divadelníky poněkud na okraji.²⁰⁸ Ghelderodova dramata tvoří stále, na rozdíl od zapomenutých avantgardních kuriozit, součást světového repertoáru, byť se objevují vzácně. Přesto je to třeba i jeho dílo, které vedle myšlenek Artaudových, tvoří jakousi spojnicí předválečných avantgard a experimentálních divadelních proudů druhé poloviny dvacátého století. Jeho hry uváděné do souvislosti právě s divadlem krutosti dokazují nadčasový dramatický potenciál, který občas inspiruje i některá dnešní divadla. V následujících kapitolách se pokusíme o informativní přehled divadelních inscenací jeho her. Tedy syntéza inscenací, která si opět neklade nároky na vyčerpávající úplnost, ale zmiňuje snad to podstatné.

GHELDERODE VE SVĚTĚ²⁰⁹

Při pročitání ghelderodovské literatury narazíme na řadu protikladných vyjádření, co se týče hodnocení kvantity uvádění ghelderodovských inscenací. Jedni tvrdí, že *„La force et la cohérence des mythes modernes qu'il met en scène lui valent d'être l'écrivain belge du XXe siècle le plus joué en*

²⁰⁸ Srovnej: CASTRO, 1979, s. 132.

²⁰⁹ Informace k této kapitole zejména viz BEYEN, 1987, s. XXVIII-XXIX a též údaje z nesignovaného textu publikovaného na webové stránce <http://www.ghelderode.be>.

Europe."²¹⁰ Druzí zas lamentují nad jeho marginálností a hledají její příčiny. Otázka je tu položena - je však správná? Jisté je, že Ghelderode nepatří mezi autory, kteří by se často objevovali ve velkých kamenných divadlech. Větší zájem o něj projevují experimentální skupiny, amatérská divadla, café-théâtres i školní scény, které pravděpodobně fascinuje svou výtvarnou i divadelní plastičností a v neposlední řadě též tematickou univerzálností. Na druhou stranu jsou tu ale i obdivná slova Jeana Geneta, přirovnávání k Artaudovi, zájem Barraultův, Kantorův a inscenační výklady renomovaných režisérů.

Pravděpodobně nejvíce je inscenován v rodné Belgii, kde o něj dokonce vede spory vlámská a valonská část.²¹¹ A tam se nejčastěji dostává i do repertoáru oficiálnějších institucí typu Théâtre National de Belgique, ale to předbíháme. Jedinou souvislou spoluprací Ghelderoda s divadelním prostředím byla šťastná léta s Vlaamsche Volkstooneel, v němž byla řada jeho textů psaných pro tuto scénu na zakázku uvedena v holandských překladech (např. *Images de la vie de saint François d'Assise*, 1927; *Barabbas*, 1929; *Pantagleize*, 1930 aj.). Holandština je také jazyk, v němž bylo několik her poprvé publikováno a francouzská vydání na sebe dala mnohdy čekat několik desetiletí. Co se jiných jazyků týče - jsou dnes texty flanderského Shakespeara přeloženy do více než dvaceti jazyků, mezi nimi např. i do japonštiny a v Rusku nedávno vyšel obsáhlý výbor jeho her.

*„Le Volkstooneel, napsal svému příteli, m'á restitué à mon véritable public, qui est la foule flamande.”*²¹² Vlámské divadlo byla instituce, která cíleně sloužila jako umírněný

²¹⁰ *Littératures belges de langue française (1830-2000). Histoire & perspectives.* Sous la direction de Christian Berg & Pierre Halen. Bruxelles : Le Cri, 2000. s. 167.

²¹¹ BEYEN, 1987, s. XXXI.

²¹² Dopis Janu Boonovi z 28. 4. 1929. Cit. dle BLANCART-CASSOU, 2004, s. 9.

nástroj (kulturní) emancipace vlámského lidu („*pour relever le niveau culturel des populations flamandes.*“).²¹³ V roce 1924 se z ní stává programově katolické divadlo, zaměřuje se na moderní dramatiku a angažuje holandského režiséra Johana de Meester. Tato volba se divadlu vyplatila - Meester měl hned v roce 1926 v Paříži velký úspěch s hrou Antona van de Velde *Tijl*. Jeho režie měly spíše než ke Copeaovskému stylu celkově blíže k ruské avantgardě stylu Mejercholda a Tairova a k Piscatorovi. Meester používal konstruktivistické dekorace, akrobatické prvky, kladl důraz na rytmus, volnost režiséra ve vztahu k textu i na sociální roli divadla. Volkstooneel byla profesionální kočovná skupina, která se „*neobracela k elitě, ale k celé vlámské komunitě.*“²¹⁴, bylo to divadlo zároveň lidové i avantgardní. Pro Meestera byl Michel de Ghelderode téměř ideálním spojencem, neboť mu ve svém dramatu přinesl v podstatě vše, co režisér jeho typu potřeboval a používal: prostředí jarmarečního divadla, cirkusovou klaunérii, tragickou frašku, pantomimu, loutku, masku... Divácky úspěšná premiéra jejich první spolupráce *Images de la vie de saint François d'Assise* 2. února 1927²¹⁵ v Bruselu nejenže autorovi získala publikum, ale byla i impulzem k proměně jeho dramatického stylu. Neboť od *Escurialu* (1927) se jeho dramatika stává sevřenější a oprostuje se od dřívějšího formalismu avantgardy. Ghelderodovo působení při Volkstooneelu provázela řada konfliktů s jeho vedením, ale v roce 1929 slaví velký úspěch s *Barabášem*. Neúspěch *Pantagleize* v dalším roce, ale jako by již předznamenával zánik souboru, který se záhy rozštěpil na dva samostatné soubory, a *Le Voleur des Etoiles* v roce 1932 a též smrt Ghelderodova oblíbeného herce R. Verheyena ukončí tuto úspěšnou spolupráci.

²¹³ BEYEN, 1971, s. 197.

²¹⁴ „*troupe professionnelle itinérante, s'adressant non pas à une élite, mais à toute la communauté flamande*“ (BEYEN, 1971, s. 202)

²¹⁵ Francouzská kritika se opírá do kostýmu, který jí připomíná belgickou vlajku. Religiózní kritika je rozdělena na dva tábory a avantgardní tisk hru oceňuje. Františkáni jsou pobouřeni, Dominikáni nadšeni...

Ironií osudu je pro našeho frankofonního Vlása, byť celý život psal výhradně francouzsky (ke svým Flandrám se hrdě hlásil, ale jejich jazyk nikdy pořádně neovládal), že jej francouzská divadelní scéna vytrvale ignorovala a v podstatě ignoruje dodnes. Přestože je (s trochou nadsázky) označován za „flanderského Shakespeara“ a řazen k autorům formátu Célinea nebo Kafky, jeho tvorba nepronikla nikdy důsledně na francouzská jeviště; podobně jako hry jeho krajanů Crommelyncka a Maeterlincka je v jeho dramatech cosi severského, co Francii nesejí.²¹⁶ Přesto se o první uvedení jeho hry v zahraničí postarají v roce 1927 francouzští avantgardní divadelníci Edouard Autant a Louise Lara, když se chopí jeho *La Mort du docteur Faust* a uvedou ji ve svém experimentálním studiu *Art et action* (1919-1933)²¹⁷, aby tam později premiérovali i *Kryštofa Kolumba*. Fausta brzy poté upraví i Anton Giulio Bragaglia pro italské publikum ve svém divadle v Římě.²¹⁸

Zatímco v Belgii byl Ghelderode uváděn (byť kočovným nefrankofonním souborem), v zahraničí - a tu máme pochopitelně na mysli především jazykově danou Francii - je kromě zmíněných dvou inscenací ticho po pěšině, které se poruší až někdy v roce 1937, kdy je v Paříži uveden *Escorial*. Ale na jeho opravdové objevení si musí Francie počkat až do roku 1947, kdy malý divadelní spolek *La compagnie du Myrmidon* uvede hry *Hop Signor!* a *Le Ménage de Caroline*. Sedmadvacet pařížských uvedení bylo na neznámého autora nezvykle mnoho, ale přesto to pravé nadšení, kterému se podle vyjádření jednoho z tehdejších kritiků říká „ghelderodite aiguë“, začne až v roce 1949. Tehdy se totiž na vyhlášení Třetí velké ceny mladých divadel dostane

²¹⁶ CASTRO, 1979, s. 15.

²¹⁷ K tomu viz: CORVIN, Michel. *Le théâtre de recherche entre les deux guerres : Le Laboratoire Art et Action*. Lausanne : L'Age de l'homme-La cité, 1976. 581 s.

²¹⁸ Teatro degli Indipendenti, premiéra 4. června 1928.

ocenění hned dvěma spolkům za *Fastes d'Enfer* (opět Myrmidon) a *Mademoiselle Jaïre* od jednoho z pozdějších autorů *Entretiens d'Ostende* Rogera Iglésise. Opravdová „bitva o Hernaniho“ ale vypukne až na podzim toho roku, kdy sám Jean-Louis Barrault nabídne Myrmidonu Andrého Reybaze, aby *Fastes d'Enfer* sehráli v Théâtre Marigny, jako druhý kus večera k jeho Gideově adaptaci Kafkova Procesu. Premiéra se koná 20. října za celkem napjaté atmosféry, nicméně se obešla bez incidentů. Po druhém představení ale Barrault oznamuje Reybazovi, že jejich kus stahuje z programu. Přesto jim povolí ještě dvě představení, při kterých jak Barrault před představením, tak Reybaz po představení před diváky každý po svém hru ospravedlňují. Ředitelka divadla nechala dokonce předčasně spustit oponu, aby zabránila skatologické scéně v závěru kusu. Toto slavné představení se odehrálo 28. října 1949 a poté bylo z Marigny vypovězeno.²¹⁹

Takový skandál měl ovšem pro Ghelderodovu popularitu velký přínos, neboť 6. prosince toho roku mu Raymond Queneau navrhuje, že nakladatelství Gallimard vydá jeho dílo, k čemuž vzápětí skutečně dojde. Myrmidon hrál 17. února 1950 *Sira Halewyna* v Noctambules a 21. února mladá společnost Jeana Le Poulaina *Barabáše* v *Mardis de l'Oeuvre*; inscenace sice neměly velký úspěch, ale všichni Ghelderodovi fanoušci vkládali naděje do Barraultem ohlášené *La Farce des Ténébreux* v Théâtre Marigny, která se po dlouhých Barraultových přípravách a velkému zklamání Ghelderoda nakonec neuskutečnila.²²⁰ Slabou náplastí bylo její uvedení (ve stejné výpravě Félix Labisse) společností Georgese Vitalyho v Théâtre Grand Guignol 11. listopadu 1952. „*Přes neúspěch u Barraulta a poloviční úspěch u Vitalyho se dílo belgického dramatika nezastavilo v postupu v Paříži a, to je nové, v celé Francii. V roce 1953 dosáhla*

²¹⁹ K tomu viz: BEYEN, 1971, s. 307-334.

²²⁰ Tamtéž, s. 319-322.

„ghelderodita“ vrcholu.“²²¹ Ten rok se ve Francii odehrálo 12 inscenací (z toho 6 rozhlasových) a jednu z nich (*La Balade du Grand Macabre*) režíroval v Lyonu Roger Planchon. V následujícím roce vlna zájmu o Ghelderoda povážlivě opadá a v roce 1955 se již nehraje vůbec. Na částečné oživení zájmu je třeba si počkat až dva roky po jeho smrti. Mezitím však pařížské extempore podnítilo další vlny ghelderodovských inscenací, ať už v Belgii nebo i jinde ve světě.

Uváděných důvodů tohoto překvapivého pařížského zájmu je několik a dobová kritika nabízí mimo jiné toto: „*C'est la mode, voilà tout. (...) Paris éprouve périodiquement le besoin de respirer ainsi les brouillards du Nord. Maeterlinck, Crommelynck, Ghelderode...*“²²² Beyen však označuje za jeden z důvodů uvádění Ghelderoda v Paříži čtyřicátých let i opozici proti filozofickému divadlu typu Camuse a Sartra.²²³ A nejen pro český kontext je pak zajímavé, že režisér Karel Makonj postavil v dramaturgii svého Vedeného divadla na přelomu šedesátých a sedmdesátých let Camuse a Ghelderoda vedle sebe. V jeho interpretacích se *Nedorozumění* (prem. 1969) a *Hop, Signore!* (prem. 1970) propojily ve velká lidská dramata, v nichž nejdůležitějším pojítkem byla právě vedená loutka a loutkovitost postav.

Z Beyenova přehledu inscenací je též patrné, že dramaturgické nasazování Ghelderodových titulů na repertoár se děje v jakýchsi vlnách. Můžeme tak sledovat epochu *Barabášů*, *Rudých magií* či *Balady o Velkém kostlivci*, a dokonce odečítat jakési národní preference. Angličané mají rádi snad „nejpolitictější“ autorovu hru *Pantagleize* a hořké drama *Kryštof Kolumbus*; Němci

²²¹ Tamtéž, s. 324.

²²² RAVON, Georges. En courant. Vent du Nord. *Le Figaro*. 20 février 1950. Cit. dle BEYEN, 1971, s. 325.

²²³ BEYEN, 1971, s. 315.

a Švýcaři jsou zase zatíženi na *La Balade du Grand Macabre*.²²⁴ Francie je naopak na *Pantagleize* poměrně alergická, ale přesto při jeho prvním uvedení v Paříži v Théâtre de l'Atelier (1957) podle Beyena velmi silně ovlivnil E. Ionesca. Dokonce spekuluje i o inspiraci pro postavu Bérengera, která se objevila v tomtéž roce v jeho dramatu *Tuer sans gages*.²²⁵

Ve sbornících z ghelderodovských konferencí z počátku osmdesátých let najdeme i několik článků o inscenování Ghelderoda v zahraničí²²⁶, odkud vyčteme, že v šedesátých letech jej postupně objevuje východní blok - Polsko v roce 1957, první zmínka v Čechách je v roce 1964 a Rusové komentují polská představení i Krejčovy Maškary. Pro srovnání v Maďarsku je uveden teprve v roce 1978. Polsko si také na nedostatek a kvalitu inscenací rozhodně stěžovat nemůže a patří mu jedno z čelných míst v počtu uvedených inscenací a Poláci osvědčují zálibu v *Magie rouge*, která bezkonkurenčně vede, a za ní následují klasiky *La Balade du Grand Macabre*, *L'École des bouffons*, *Escorial* a *Sortie de l'acteur*.²²⁷

Je poměrně paradoxní, že patrně nejznámější zpracování Ghelderoda není divadelní inscenace, ale operní úprava *La Balade du Grand Macabre* (pod názvem *Le Grand macabre*) nedávno zesnulého skladatele György Ligetiho z let 1974-77, která byla uvedena americkým režisérem Peterem Sellarsem nejprve na Salzbourgském festivalu a poté v Théâtre du Châtelet v Paříži. Ghelderode tak pařížskou scénu dobývá oklikou, ale zato se

²²⁴ BEYEN, 1987, s. XXVIII.

²²⁵ Tamtéž, s. XXVIII.

²²⁶ PARVI, Jerzy. Ghelderode en Pologne. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 241-255. - RJEVSKAJA, Natalie. Ghelderode en Russie. o. c., s. 127-132. - SZANTO, Judith. Les premières représentations de Ghelderode en Hongrie. In *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*. Bruxelles : [s.n.], 1983. s. 79-85. - HAUGER, George. Ghelderode en Grande-Bretagne - hélas! o. c., s. 85-90. - STOLAREK, Zbigniew. Vivre avec Gh. en Pologne. o. c., s. 91-97.

²²⁷ BEYEN, 1987, s. XVIII.

slavnými jmény. Otázka jak jeho hry interpretovat není jednoduchá a často se stává, že se divadelníci spoléhají na barevnou slupku textů, která je láká svou expresivností, krutostí, gotickou mystikou a proč ne i tělesností. Vznikají rádooby „kruté“ maškarády nebo dokonce psychologizující interpretace. Ne všechny texty pochopitelně obsahují nosná témata, ale při pečlivém výkladu a osobité režijní interpretaci není vůbec třeba nahrazovat dramatickou živost Ghelderodových her efektní divadelností a falešnou monstrozitou.

GHELDERODE V ČESKÉ REPUBLICĚ

Následující kapitola věnovaná reflexi dramatiky Michela de Ghelderode v České republice je spíše jen informativní statistickou skicou a neklade si nároky na vyčerpávající materiálovou úplnost. Přesto je úplná, co se týče přehledu vydaných překladů, a postihuje též všechny stěžejní inscenace.

První překlad Ghelderodovy hry v ČR pochází z pera Karla Krause. Jedná se o nepublikovaný text hry *Maškary z Ostende*²²⁸, který byl uveden 23. listopadu 1965 jako zahajovací představení Divadla za branou v Krejčově režii²²⁹ spolu s Topolovou *Kočkou na kolejích*. Krátká pantomimická fraška s karnevalovým prostředím byla inscenována s velkými Koblasovými maskami a Krejča se o ní zmiňuje i ve francouzské publikaci *Le Masque*.²³⁰ Ke stejnému překladu se o 28 let později v Divadle za branou II vrací režisér Vít Vencl. Ve

²²⁸ *Maškary z Ostende : Pantomima*. Přeložil Karel Kraus. [B.m.] : [B.n.], 1965. 6 listů. Uloženo v Divadelní ústavu pod signaturou P 17539.

²²⁹ *Maškary z Ostende*, Divadlo za branou, Praha, 23. 11. 1965, režie O. Krejča.

²³⁰ KREJČA, Otomar. Le regard du masque. In *Le Masque : Du rite au théâtre*. Réunis et présentés par Odette Aslan et Denis Bablet. Paris : Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985 s. 203-208.

výše zmíněné souvislosti připomeňme, že v roce 1965 vychází i tématické číslo časopisu *Divadlo* o Antoninu Artaudovi.

Větší přínos pro objevení Ghelderoda v Čechách než Krausova a Krejčova inscenace, která se ovšem podívala i do zahraničí, má neocenitelná překladatelská práce Jiřího Konůpka, bez něj by pravděpodobně Ghelderode v Čechách čekal na své objevení podstatně déle. Rok po Krejčově *Maškarách* vychází v časopise *Světová literatura* tři překlady krátkých Ghelderodových dramát: *Tři herci a jedno drama*²³¹, *Slepci*²³² a *Kryštof Kolumbus*²³³ a v informativní edici *Dilia* jedno ze zásadních Ghelderodových děl *Balada o Velkém kostlivci*²³⁴. Konůpkova překladatelská žeň pokračuje v roce 1967, kdy vychází opět u *Dilie* v jednom svazku *Pantagleize a Straka na šibenici*.²³⁵ Zásadní, ale na dlouhé roky jediný knižní počín přichází týž rok, kdy *Orbis* vydává výbor čtyř her pod názvem *Rudá magie a jiné hry*.²³⁶ Ten obsahuje *Hop, signore!*, *Rudou magii*, *O ďáblovi, který sliboval hory doly* a *Sira Halewyna*. Kvalitně koncipovaný svazek obsahuje i Konůpkův doslov *Dramatické dílo Michela de Ghelderode*²³⁷, jenž představuje nejobsažnější text, který v češtině o Ghelderodovi vyšel.²³⁸ Konůpek, ale v té době pravděpodobně ani nemohl jinak, vychází bohužel z knihy Alberta Lepage²³⁹, která patří do skupiny biografizujících titulů ovlivněných Ghelderodovými mystifikacemi a tudíž je v ní přetištěna řada výmyslů. To se projevilo zejména v chybné

²³¹ *Tři herci, jedno drama*. Přeložil Jiří Konůpek. *Světová literatura*, 1966, r. 11, č. 5, s. 173-178.

²³² *Slepci* : Moralita o jednom dějství. Přeložil Jiří Konůpek. *Světová literatura*, 1966, r. 11, č. 5, s. 168-172.

²³³ *Kryštof Kolumbus*. [?] 1966, r. 17, 1966, č. 3, s. 23-31. [neověřeno]

²³⁴ *Balada o velkém kostlivci*. Praha : *Dilia*, 1966. 152 s.

²³⁵ *Pantagleize / Straka na šibenici*. Praha : *Dilia*, 1967. 219 s.

²³⁶ *Rudá magie a jiné hry*. Praha : *Orbis*, 1967. 229 s.

²³⁷ KONŮPEK, Jiří. *Dramatické dílo Michela de Ghelderode*. In *Rudá magie a jiné hry*. Praha : *Orbis* 1967. s. 217-230.

²³⁸ Časopis *Divadlo* otiskl v roce 1966 Konůpkův článek „Tanec života a smrti“ a v roce 1968 text Jindřicha Černého „Ghelderodův flanderský sen“. Dále existuje řada medailonků a kratších článků informativního charakteru (viz databáze *Divadelního ústavu*). Diplomová práce S. Pěničkové o Ghelderodovi nám bohužel v době psaní našeho textu nebyla dostupná.

²³⁹ LEPAGE, Albert. *Michel de Ghelderode*. Paris : *Dutilleul*, 1960. 62 s.

dataci většiny uvedených titulů a několika dalších omylech. Uvádíme proto v příloze naší práce korigovaný přehled Ghelderodovy dramatické tvorby s relevantní datací (viz Appendix I).

Pro ghelderodovskou dramaturgii je typické, jak jsme zmínili výše, nasazování jeho opusů ve vlnách, které po bouřlivém vzednutí rychle opadají. První a dosud patrně nejvýznamnější se přehnala v letech 1969-1973 a přinesla pět Konůpkových překladů v pěti inscenacích. Textů překladatele, který bohužel v roce 1968 zemřel, se chopili režiséři zvučných jmen. Na jaře 1969 se našeho belgického autora chopila Eva Tálská v Huse na provázku a uvedla *Sira Halewyna*.²⁴⁰ Skutečnost, že se Ghelderodovi věnují spíše „alternativnější“ režiséři - tj. v té době divadla studiového typu a též studenti, potvrzuje hned další inscenace, jež vznikla na školní půdě brněnské JAMU.²⁴¹ Ghelderoda se chopili v té době i osvícení loutkaři a Karel Makonj uvedl se svým pražským Vedeným divadlem v roce 1970 již zmíněného *Hop, Signore!*²⁴², ve které se na provazech zmítali místo loutek skuteční herci. Není od věci připomenout, že členem týmu byl v té době v souvislosti s manekýny také již vzpomínaný Jiří Bárta. Makonjova inscenace Ghelderodovy hry, se kterou soubor vystoupil i v zahraničí, patří spolu se zásadním uvedením Camusova *Nedorozumění*²⁴³ k hlavním inscenacím pozapomenutého Vedeného divadla. Rok nato inscenoval další loutkář Pavel Vašíček v Brně frašku *Slepci*²⁴⁴, inspirovanou stejnojmenným Breughelovým obrazem. Vlnu uzavírá třetí taktéž loutkami se zabývající režisér libereckého Studia Ypsilon Jan

²⁴⁰ *Sir Halewyn*, Husa na provázku, Brno, 24. 3. 1969, režie E. Tálská.

²⁴¹ *Tři herci, jedno drama*, JAMU Brno-činoherní studio, 14. 10. 1969, režie J. Růžička.

²⁴² *Hop, Signore!*, Vedené divadlo, Praha, 17. 5. 1970, režie K. Makonj.

²⁴³ CAMUS, A., *Nedorozumění*. Vedené divadlo, Praha, 22. 12. 1969, režie K. Makonj.

²⁴⁴ *Slepci*, Loutkové divadlo Radost, Brno, 26. 3. 1971, režie P. Vašíček.

Schmid uvedením *Balady o Velkém kostlivci* v roce 1973.²⁴⁵ S podivným rádobý optimistickým závěrem apokalyptického opusu, kdy milenci vycházejí z hrobu vstříc novému životu a princ Gulav jmenuje ministry nové vlády opilce Pumprňáka a Vševyzuňka, se na následujících třináct normalizačních let po Ghelderodově „temné“ tvorbě příznačně slehne zem a inscenační ticho poruší až v roce 1986 opět Jan Schmid, kdy tentokrát už s pražskou Ypsilonkou, uvede satirickou hru *O ďáblovi, který sliboval hory doly*.²⁴⁶ Text určený, jak víme, pro loutky, hráli živí herci.

Překladatelské prázdno po Konůpkově smrti v roce 1968 přerušuje až v roce 1994 v časopise *Loutkář* překlad loutkové hry *Duvelor aneb fraška o starém ďáblovi*²⁴⁷ od Simony Pěničkové, která hru inscenovala jako klauzurní práci. V roce 1993 uvedla v tehdy ještě nerekonstruovaném Emauzském klášteři i *Sira Halewyna*. Ale až v roce 1996 vycházejí v nakladatelství Divus v překladu Maria Strettiho (příznačná je spolupráce Huberta Krejčího) tři z nezákladnějších Ghelderodových textů: *Škola šašků, Escurial a Odchod herce*.²⁴⁸ Zatím posledním překladatelským a nakladatelským počinem je svazek nazvaný *Pašijové hry*²⁴⁹ (2002) obsahující *Barabáše a Slečnou Jairovou*.

Celkem máme tedy v češtině k dispozici překlady nějakých 18 titulů, což je prakticky více než třetina vydaných Ghelderodových textů ve francouzštině. Stěžejní díla jsou tak českému čtenáři dostupná, byť několik textů by rozhodně ještě

²⁴⁵ *Balada o velkém kostlivci*, Naivní divadlo, Studio Ypsilon, Liberec, 14. 6. 1973, režie J. Schmid.

²⁴⁶ *O ďáblovi, který sliboval hory doly*, Studio Ypsilon, Praha, 16. 9. 1986, režie J. Schmid. (poprvé 18. 6. 1986)

²⁴⁷ *Duvelore, aneb, Fraška o starém ďáblovi : Podle starých loutkářských textů znovu sepsáno Michelem de Ghelderode r. 1931*. Přeložila Simona Pěničková s laskavou pomocí dr. Josefa Balvína. *Loutkář* 1994, r. 44, č. 5, s. 112-113.

²⁴⁸ GHELDERODE, Michel de. *Hry*. Přeložil Mario Stretti. Praha : Divus, 1996. 134 s.

²⁴⁹ GHELDERODE, Michel de. *Pašijové hry*. Přeložili Tomáš Kybal a Luděk Kárl. Praha : Dauphin, 2002. 201 s.

za překlad stálo. Mimo zde uvedené překlady je nám známa ještě existence několika dalších nevydaných pracovních a inscenačních překladů. Pro úplnost dodejme, že v roce 1998 vyšel i výbor z Ghelderodových próz pod názvem *Sochy aneb Nemocná zahrada*.²⁵⁰

Opakovala-li se v druhé polovině devadesátých a v novém století jakási ghelderodovská překladatelská žeň podobná té Konůpkově z roku 1967 byť bez kvalitní doprovodné studie²⁵¹ ani jiného reflektujícího textu, uvádění Ghelderoda na českých jevištích není naopak věcí běžnou. Zůstává i pro většinu divadelníků autorem neznámým či známým jen po jméně (situace například ve Francii je podobná, ne-li horší). Přesto zaregistrovaný počet patnácti inscenací (devíti dramát) od počátku devadesátých let (viz Appendix III) je potěšující. Z toho bylo pět pražských, tři brněnské a Ghelderode pronikl i do Ostravy (česká premiéra *Barabáše* v roce 1990), Chebu a Ústí nad Labem. Největší přitažlivost pro dramaturgy vykazuje drastická jonsonovská *Rudá magie* se třemi inscenacemi a po dvou inscenacích *Sir Halewyn*, *Kryštof Kolumbus* a *Escurial*. Po Krejčových *Maškarách* a Makonjovu *Hop, Signore!* je patrně nejzásadnějším uvedením Scherhaufera režie *Školy šašků*²⁵² z roku 1999. Ghelderode se tak po letech vrátil na Provázek, ale vynikající inscenace s Pavlem Zatloukalem v roli mistra Foliála byla bohužel Scherhaufеровým posledním opusem. V roce 2002 uvedl Český rozhlas Vltava v režii J. A. Pitínského ještě rozhlasovou podobu této inscenace.

Příznačné pro Ghelderoda, a v tom se česká dramaturgie shoduje se světovou, je, že jeho hry uvádějí prakticky jen menší, studiové či vyloženě studentské scény, školní divadla a

²⁵⁰ GHELDERODE, Michel de. *Sochy aneb Nemocná zahrada*. Přeložili Anna Kareninová, Zdeněk Hrbata a Tomáš Kybal. Praha : ANNO, 1998. 213 s.

²⁵¹ Kybalův doslov ve svazku *Pašijové hry* je opět pouze informativní.

²⁵² *Škola šašků*, Husa na provázku, Brno, 24. 5. 1999, režie P. Scherhaufere.

amatérské soubory, které pravděpodobně svádí i svou spektakulárností a onou zdánlivě „temnou“ atmosférou svých dramát, která se často může stát dramaturgickou i režijní pastí. Ghelderode nikdy neměl svého velkého režiséra (jako třeba Giraudoux Jouveta nebo Claudel Barraulta) a tak velké hry jako třeba *Barabáš* nebo *Odchod herce* na něj stále ještě čekají, přitom kvalitní zpracování dvou, tří renomovaných režisérů již ukázalo potenciál jeho her na divadle.

PRAMENY A LITERATURA

Ghelderodova dramata

- GHELDERODE, Michel de. Adrian et Jusemina. In *Théâtre V*. Paris : Gallimard, 1957. s. 287-308.
- GHELDERODE, Michel de. Barabbas. In *Théâtre V*. Paris : Gallimard, 1957. s. 73-174.
- GHELDERODE, Michel de. D'un Diable qui prêcha merveilles. In *Théâtre III*. Paris : Gallimard, 1953. s. 143-218
- GHELDERODE, Michel de. Don Juan ou les Amants chimériques. In *Théâtre IV*. Paris : Gallimard, 1955. s. 29-98.
- GHELDERODE, Michel de. Escurial. In *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1950. s. 67-86.
- GHELDERODE, Michel de. Fastes d'Enfer. In *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1950. s. 265-313.
- GHELDERODE, Michel de. Hop Signor! In *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1950. s. 7-66.
- GHELDERODE, Michel de. Christophe Colomb. In *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1952. s. 151-184.
- GHELDERODE, Michel de. *Images de la vie de saint François d'Assise*. Carnières-Morlanwelz : Lansman, 1995. 138 s.
- GHELDERODE, Michel de. l'École des Bouffons. In *Théâtre III*. Paris : Gallimard, 1953. s. 285-332.
- GHELDERODE, Michel de. La Balade du Grand Macabre. In *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1952. s. 27-127.
- GHELDERODE, Michel de. La Farce des Ténébreux. In *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1952. s. 209-314.
- GHELDERODE, Michel de. La folie d'Hugo van der Goes. In *Théâtre VI*. Paris : Gallimard, 1982. s. 111-130.
- GHELDERODE, Michel de. La grande tentation de saint Antoine. In *Théâtre VI*. Paris : Gallimard, 1982. s. 131-154.
- GHELDERODE, Michel de. La Mort du Docteur Faust. In *Théâtre V*. Paris : Gallimard, 1957. s. 207-286.

GHELDERODE, Michel de. La Mort regarde à la fenêtre. In *Théâtre oublié*. Paris : Honoré Champion, 2004. s. 17-34.

GHELDERODE, Michel de. La Pie sur le Gibet. In *Théâtre III*. Paris : Gallimard, 1953. s. 7-35.

GHELDERODE, Michel de. Le Cavalier Bizarre. In *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1952. s. 7-25.

GHELDERODE, Michel de. Le Club des menteurs. In *Théâtre IV*. Paris : Gallimard, 1955. s. 99-120.

GHELDERODE, Michel de. Le Ménage de Caroline. In *Théâtre V*. Paris : Gallimard, 1957. s. 175-206.

GHELDERODE, Michel de. le Miracle dans le faubourg. In *Théâtre oublié*. Paris : Honoré Champion, 2004. s. 55-74.

GHELDERODE, Michel de. *Le Mystère de la Passion de notre Seigneur Jésus-Christ avec tous les personnages pour les théâtres des Marionnettes reconstitué d'après le spectacle*. Bruxelles : Edition de La Renaissance d'occident, 1925. 82 s.

GHELDERODE, Michel de. Le Mystere de la passion de notre signeur Jesus-Christ. In *Marionnettes de tradition populaire*. Bruxelles : Editions du cercle d'art, 1950. s. 63-90.

GHELDERODE, Michel de. Le perroquet de Charles Quint. In *Théâtre VI*. Paris : Gallimard, 1982. s. 59-83.

GHELDERODE, Michel de. Le singulier trépas de Messire Ulenspiegel. In *Théâtre VI*. Paris : Gallimard, 1982. s. 85-109.

GHELDERODE, Michel de. Le Soleil se couche... In *Théâtre V*. Paris : Gallimard, 1957. s. 7-58.

GHELDERODE, Michel de. le Sommeil de la raison. In *Théâtre VI*. Paris : Gallimard, 1982. s. 9-57.

GHELDERODE, Michel de. Les Aveugles. In *Théâtre V*. Paris : Gallimard, 1957. s. 59-72.

GHELDERODE, Michel de. Les Femmes au Tombeau. In *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1952. s. 185-207.

GHELDERODE, Michel de. Les Viellards. In *Théâtre IV*. Paris : Gallimard, 1955. s. 121-134.

GHELDERODE, Michel de. Mademoiselle Jaire. In *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1950. s. 181-264.

GHELDERODE, Michel de. Magie Rouge. In *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1950. s. 123-180.

GHELDERODE, Michel de. Marie la Misérable. In *Théâtre IV*. Paris : Gallimard, 1955. s. 135-312.

GHELDERODE, Michel de. Masques ostendais. In *Théâtre IV*. Paris : Gallimard, 1955. s. 313-324.

GHELDERODE, Michel de. Noyade des songes. In *Théâtre VI*. Paris : Gallimard, 1982. s. 155-170.

GHELDERODE, Michel de. Pantagleize. In *Théâtre III*. Paris : Gallimard, 1953. s. 37-141.

GHELDERODE, Michel de. Piet Bouteille. In *Théâtre V*. Paris : Gallimard, 1957. s. 309-321.

GHELDERODE, Michel de. Sire Halewyn. In *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1950. s. 87-122.

GHELDERODE, Michel de. Sortie de l'Acteur. In *Théâtre III*. Paris : Gallimard, 1953. s. 219-284.

GHELDERODE, Michel de. Têtes de bois. In *Théâtre oublié*. Paris : Honoré Champion, 2004. s. 81-86.

GHELDERODE, Michel de. *Théâtre I*. Paris : Gallimard, 1950. 313 s.

GHELDERODE, Michel de. *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1952. 314 s.

GHELDERODE, Michel de. *Théâtre III*. Paris : Gallimard, 1953. 332 s.

GHELDERODE, Michel de. *Théâtre IV*. Paris : Gallimard, 1955. 324 s.

GHELDERODE, Michel de. *Théâtre oublié*. Ed. Jacqueline Blancart-Cassou. Paris : Honoré Champion, 2004. 450 s.

GHELDERODE, Michel de. *Théâtre V*. Paris : Gallimard, 1957. 321 s.

GHELDERODE, Michel de. *Théâtre VI*. Paris : Gallimard, 1982. 170 s.

GHELDERODE, Michel de. Transfiguration dans un cirque. In *Théâtre oublié*. Paris : Honoré Champion, 2004. s. 89-106.

GHELDERODE, Michel de. Trois Acteurs, un Drame... In *Théâtre II*. Paris : Gallimard, 1952. s. 129-149.

GHELDERODE, Michel de. Un Soir de Pitié. In *Théâtre IV*. Paris : Gallimard, 1955. s. 7-28.

GHELDERODE, Michel de. Vénus inachevée. In *Théâtre oublié*. Paris : Honoré Champion, 2004. s. 89-106.

Literatura o Ghelderodovi

AUTRAND, Michel. La mise en spectacle du corps déchu dans le théâtre de Ghelderode. In *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*. Bruxelles : [s.n.], 1983. s. 25-41.

AUTRAND, Michel. Personnage collectif dans le théâtre de Michel de Ghelderode. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 301-316.

BEYEN, Roland. *Ghelderode*. Paris : Seghers, 1974. 229 s.

BEYEN, Roland. *Bibliographie de Michel de Ghelderode*. Bruxelles : Palais des Académies, 1987. 840 s.

BEYEN, Roland. Les goûts littéraires de Michel de Ghelderode. *Les Lettres Romanes*. Extrait du Tome XXIV. Louvain : Université de Louvain, 1970. s. 34-72, 132-167.

BEYEN, Roland. *Michel de Ghelderode ou la Hantise du masque : Essai de biographie critique*. Bruxelles : Palais des Académies, 1971. 554 s.

BEYEN, Roland. Michel de Ghelderode ou la tradition réinventée. *PUCK L'avant-garde et la marionnette*, 1988, No. 1, s. 74-77.

BINOT, Lucien. *Conversations autour de Michel de Ghelderode*. Bruxelles : Rose de Chêne, 1993. 540 s.

BLANCART-CASSOU, Jacqueline. *Ghelderode conteur*. Paris : Honoré Champion, 2003. 316 s.

BLANCART-CASSOU, Jacqueline. La „folie“ de l'Homme à la moustache d'or. In Ghelderode, Michel de. *L'Homme à la moustache d'or*. Bruxelles : Le Cri édition, 1997. s. 169-183.

BLANCART-CASSOU, Jacqueline. La Mort casquée. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 159-170.

BLANCART-CASSOU, Jacqueline. *Le Rire de Michel de Ghelderode*. Paris : Klincksieck, 1987. 304 s.

CASTRO, Nadine Berthe. *Un moyen-âge contemporain : Le théâtre de Michel de Ghelderode*. Lausanne : L'Age d'homme, 1979. 160 s.

Correspondance de Michel de Ghelderode. Tome 1, 1919-1927 ; Tome 2, 1928-1931 ; Tome 3, 1932-1935 ; Tome 4, 1936-1941 ; Tome 5, 1942-1945 ; Tome 6, 1946-1949 ; Tome 7, 1950-1953. Ed. établie, présentée et annotée par Roland Beyen. Bruxelles : Labor, 1991-. 510, 610, 585, 699, 651, 930 s.

CORVIN, Michel. *Le théâtre de recherche entre les deux guerres : Le Laboratoire Art et Action*. Lausanne : L'Age de l'homme-La cité, 1976. 581 s.

CORVIN, Michel. Parler le corps. In *Le Théâtre en France du Moyen Age à nos jours*. Sous la direction de Jacqueline de Jomaron. Paris : Armand Colin, 1992. s. 940-943.

DEBERDT-MALAQUAIS, Elisabeth. *La Quête de l'identité dans le théâtre de Ghelderode*. Paris : Editions universitaires, 1967. 159 s.

DECOCK, Jean. *Théâtre de Michel de Ghelderode : Une Dramaturgie de l'antithéâtre et de la cruauté*. Paris : Nizet, 1969. 217 s.

ERULI, Brunella. La marionnette dans le théâtre contemporain et chez Ghelderode. In *Michel de Ghelderode et le théâtre*

contemporain. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 103-116.

FRANCIS, Jean : *Michel de Ghelderode. Dramaturge des pays de par-deça*. Bruxelles : Labor, 1949. 145 s.

FRANCIS, Jean. *L'éternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode. Spectrographie d'un auteur*. Bruxelles : Louis Musin, 1968. 543 s.

GASPARRO, Rosalba. Ghelderode, Arrabal, Genet : les „mesures“ du rituel. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 73-92.

GAUVIN, Lise. Masque et marionnette dans le théâtre de Ghelderode ou la radicalisation de l'apparence. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 117-125.

GÉRARD, Michèle. Jeu et réalité. Le comédien dans l'oeuvre de Michel de Ghelderode. *Cahiers Renaud-Barrault*, décembre 1967, n° 64, s. 106-127.

GILLES, Annie. *Images de la marionnette dans la littérature*. Nancy : Press Universitaires de Nancy, Editions Institut International de la Marionnette, 1993. 293 s.

HAUGER, George. Ghelderode en Grande-Bretagne - hélas! In *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*. Bruxelles : [s.n.], 1983. s. 85-90.

HYVNAR, Jan. *Dvojí pojetí pašijí u Michela de Ghelderode*. 2004, 7 s. Strojopis.

JANS, Adrien. *La vie de Ghelderode*. Paris : Hachette, 1972, 184 s.

JURKOWSKI, Henryk. *Ecrivains et Marionnettes : Quatre siècles de littérature dramatique en Europe*. Charleville-Mezieres : Institut International de la Marionnette, 1991. 405 s. Kapitola Michel de Ghelderode. s. 331-338.

JURKOWSKI, Henryk. Ghelderode a loutkové divadlo. Přeložila Simona Pěničková. *Loutkář*, 1993, roč. 43, č. 8, s. 182.

JURKOWSKI, Henryk. La Marionnette littéraire de Maeterlinck à Ghelderode, *PUCK L'avant-garde et la marionnette*, 1988, No. 1, s. 4-7.

KONŮPEK, Jiří. Dramatické dílo Michela de Ghelderode. In *Rudá magie a jiné hry*. Praha : Orbis 1967. s. 217-230.

KYBAL, Tomáš. Michel de Ghelderode. In *Pašijové hry*. Praha : Dauphin, 2002. s. 195-201.

La Nervie, revue illustrée d'arts et lettres. Bruxelles, Paris : Braine-le-Comte, n° VII-VIII (1932).

LEPAGE, Albert. *Michel de Ghelderode*. Paris : Dutilleul, 1960. 62 s.

LIOURE, Michel. Ghelderode et le théâtre d'avant-garde en France. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 275-289.

MALACHY, Thérèse. Le théâtre de Ghelderode. Une mort pas comme les autres. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 151-158.

Marginales (Bruxelles), mai 1967, n° spécial consacré à MdG, 114 s.

Michel de Ghelderode : Les Entretiens d'Ostende. Recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat. Paris : L'Arche, 1956.

Michel de Ghelderode : Les Entretiens d'Ostende. Recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutant. Toulouse : P. Thierry, 1992. 196 s.

Michel de Ghelderode dramaturge et conteur : Actes du Colloque de Bruxelles (22-23 octobre 1982). Edités par Raymond Trousson. Bruxelles : [s.n.], 1983. 180 s.

Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain : Actes du congrés international de Gênes 22-25 Novembre 1978. Publié par Roland Beyen, Michel Otten, Gianni Nicoletti, Venanzio

Amoroso. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. 333 s.

Michel de Ghelderode ou la Comédie des apparences. Catalogue rédigé par Roland Beyen. Paris : Centre G. Pompidou, 1980. 251 s.

MONOD, Richard. Dramaturgies inscrites dans les textes de Ghelderode. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 191-202.

MOR, Antonio. Ghelderode et le thème du grotesque tragique dans la littérature belge. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 171-175.

NARKIRIER, Fedor. *Le thème social dans l'oeuvre de Michel de Ghelderode*. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 267-274.

OTTEN, Michel. Le rite sacrificiel dans „Barabbas“. In *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*. Bruxelles : [s.n.], 1983. s. 67-77.

PARVI, Jerzy. Ghelderode en Pologne. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 241-255.

Rencontre avec Michel de Ghelderode. Morlanwelz: Edition Lansman, 1991, 67 s.

RJEVSKAJA, Natalie. Ghelderode en Russie. In *Michel de Ghelderode et le théâtre contemporain*. Bruxelles : Société International Des Études sur Michel de Ghelderode, 1980. s. 127-132.

SAWECKA, Malina. Cruauté comme principe esthétique : Witkiewicz - Ghelderode - Arrabal. In *Théâtre de la Cruauté et Théâtre de l'espoir*. Ed. Irène Mamczarz. Paris : Klincksieck, 1996. s. 125-134.

- STEVO, Jean. *Office des ténèbres pour Michel de Ghelderode*. Bruxelles : André de Rache, 1972. 103 s.
- STOLAREK, Zbigniew. Vivre avec Ghelderode en Pologne. In *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*. Bruxelles : [s.n.], 1983. s. 91-97.
- SZANTO, Judith. Les premières représentations de Ghelderode en Hongrie. In *Michel de Ghelderode dramaturge et conteur*. Bruxelles : [s.n.], 1983. s. 79-85.
- TONELLI, Franco. Michel de Ghelderode: Le rite et le Mythe au Théâtre In *L'esthétique de la cruauté : Etude des implications esthétiques du „Théâtre de la Cruauté" d'Antonin Artaud*. Paris : Editions A.-G. Nizet, 1972. s. 96-108.

Ostatní literatura

- ARON, Jacques. *Anthologie du Bauhaus*. Bruxelles : Didier Devillez, 1995. 287 s.
- ARTAUD, Antonin. *Le Théâtre et son double*. Paris : Gallimard, 1964. 246 s.
- BACHTIN, Michail Michajlovič. *François Rabelais a lidová kultura středověku a renesance*. Praha : Odeon, 1975. 406 s.
- BARTOLI, Francesco. La surmarionnette de Craig préambule à la scène abstraite. *PUCK L'avant-garde et la marionnette*, 1988, No. 1, s. 16-21.
- BERTRAND, Jean-Pierre et coll. *Histoire de la littérature belge francophone 1830-2000*. [Paris] : Fayard, 2003. 668 s.
- Bible svatá*. Brno : KMa, 2004.
- BORIE, Monique. *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une Approche anthropologique*. Paris : Gallimard, 1989. 354 s.
- CAMUS, Albert. Le malentendu. In *Caligula suivi de Le malentendu*. Paris : Gallimard, 1958. s. 152-249.

- CERVANTES, Miguel de. *Důmyslný rytíř don Quijote de la Mancha*. Praha : KMa, 2005. Část druhá. Kapitola XXVI. s. 519-524.
- CORVISIER, André. *Tance smrti*. Praha : Volvox Globator, 2002, 214 s.
- COSTER, Charles de. *Flandrské legendy*. Přeložil J. Zaorálek. 4. vyd. Praha : Vyšehrad, 1952. 263 s.
- COSTER, Charles de. *Pověst o Ulenspiegelovi*. Přeložila Marie Kornelová. Praha : SNKLU, 1962. 435 s.
- COSTER, Charles de. Sire Halewyn. In *Legendes Flamandes*. Bruxelles : Labor, 1990. s. 65-117.
- COURTADE, Francis. *Cinéma expressionniste*. Toulouse : Henry Veyrier, 1984. 233 s.
- DERRIDA, Jacques. Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation. In *L'écriture et la différence*. Paris : Édition du Seuil, 1967. s. 341-368.
- ESSLIN, Martin. *Smysl nebo nesmysl*. Praha : Orbis, 1966. 145 s.
- FISCHER, Jan Otokar a kol. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. stol. : Díl 3. Od 30. let do současnosti*. Praha : Academia, 1979. 989 s.
- Grand Dictionnaire de la philosophie*. Sous la direction de Michel Blay. [s.l.] : Larousse, CNRS Editions, 2003. s. 1105.
- GROSSMAN, Jan. Kafkova divadelnost? In *Analýzy*. Praha : Československý spisovatel, 1991. s. 327-358.
- HOLUB, Josef - LYER, Stanislav. *Etymologický slovník*. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1992, 485 s.
- HUGO, Victor. Préface à Cromwell. In *Théâtre complet*. Tome I. Paris : La Pléiade, N.R.F., 1963. s. 9-72.
- HYVNAR, Jan. *Herec v moderním divadle*. Praha : Pražská scéna, 2000. 291 s.
- CHIMET, Iordan. *Hrdinové, fantomy, myši*. Přeložila Eva Strebingerová. Praha : Vyšehrad, 1984. Kapitola Loutka. s. 236-237.
- JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris : Poche, 1962. 501 s.

JURKOWSKI, Henryk. *Magie loutky*. Přeložila Jana Pilátová. Praha : Nakladatelství Studia Ypsilon, 1997. 287 s.

KANTOR, Tadeusz. *Le Théâtre de la Mort*. Textes réunis et présentés par Denis Bablet. Lausanne : L'Age d'Homme, 1977. 290 s.

KARÁSEK ZE LVOVIC, Jiří. Sen o říši krásy. In *Pohádkové drama*. Praha : Lidové noviny, 1999. s. 281-283.

KLEIST, Heinrich von. *Tanečník a loutka*. Přeložil E. A. Saudek. Praha : J. Reimoser, 1930. 21 s.

KREJČA, Otomar. Le regard du masque. In *Le Masque : Du rite au théâtre*. Réunis et présentés par Odette Aslan et Denis Bablet. Paris : CNRS Editions, 1985 s. 203-208.

La Bible. Trad. par Emile Osty avec la collab. de Joseph Trinquet. Paris : Seuil, 1973. 2620 s.

Littératures belges de langue française (1830-2000). Histoire & perspectives. Sous la direction de Christian Berg & Pierre Halen. Bruxelles : Le Cri, 2000. 701 s.

MAETERLINCK, Maurice. *Tři básně dramatické (Vetřelkyně - Slepci - Vnitro)*. Překlad Marie Kalašová. Praha : J. Otto, 1896. 83 s.

MAGNIN, Charles. *Histoire des marionnettes en Europe*. Paris : Statkine, 1981. 356 s.

MAKONJ, Karel. *Loutkové divadlo jako realizace metafory aneb Herec nebo loutkoherc?* 2003, 28 s. Strojopis disertační práce.

MAKONJ, Karel. Mrtvá a živá. *Československý loutkář*, 1971, r. 21, č. 3, s. 9.

MAKONJ, Karel. Mrtvá a živá. *Československý loutkář*, 1971, r. 21, č. 4, s. 8-9.

MIKEŠ, V. *Divadlo francouzského baroka*. Praha : Akademie múzických umění, 2001. 399 s.

MIKEŠ, V. *Divadlo španělského zlatého věku*. Praha : Divadelní ústav, 1995. 147 s.

- PALMIER, Jean-Michel. *L'Expressionnisme et les arts*. Paris : Payot, 1979. 358 s.
- PANSAERS, Clément. *Bar Nicanor*. Paris : Allia, 2005. 45 s.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2002. 447 s.
- PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha : Divadelní ústav, 2003. 489 s.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení o divadle I*. Praha : Herrmann, 1993. 172 s.
- PETŘÍČEK, Miroslav. *Myšlení o divadle II*. Praha : Herrmann, 1993. 133 s.
- PHILPOTT, A. R. *Dictionary of puppetry*. London : Macdonald, 1969. 291 s.
- PRADIER, Jean-Marie. *La Chair du péché*. In *Le Corps tabou*. Paris : Maison des cultures du monde, 1998. s. 13-25. Internationale de l'Imaginaire. Nouvelle série. Numéro 8.
- PRADIER, Jean-Marie. *La scène et la fabrique des corps : ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, Ve siècle av. J.-C.-XVIIIe siècle*. Talence : Presses universitaires de Bordeaux, 1997. 351 s.
- PRADIER, Jean-Marie. Le Rituel de Toulon et le péché de comédie. In *Le Théâtre au plus près*. Saint-Denis : PUV, 2005. s. 132-153.
- SCHLEMMER, Oskar. *Théâtre et abstraction*. Montreux : L'Age de l'homme, 1978. 157 s.
- SCHULZ, Bruno. *Le Livre Idolâtre*. Présenté par Serge Fauchereau. Paris : Denoël, 2004. 221 s.
- SCHULZ, Bruno. *Le traité des mannequins*. Paris: Julliard, 1961. 240 s.
- SCHULZ, Bruno. *Skořicové krámy*. Přeložila H. Jechová a O. Bartoš. Praha : Dauphin, 1999. 145 s.
- Slovník spisovného jazyka českého*. Praha : Academia, 1989. 608 s.

Spor duše s tělem. In *Dvě staročeské skladby o smrti.* [online] Praha: BB Art, 2002. 31 s. [cit. 15. 8. 2006]. Dostupné z <<http://cl.ff.cuni.cz>>.

ŠORMOVÁ, Eva a kol. *Česká divadla.* Praha : Divadelní ústav, 2000. 615 s.

Texty I. : Jerzy Grotowski a teatr Laboratorium. Uspořádala, přeložila a studií doplnila Jana Pilátová. Praha : Pražské kulturní středisko, 1990. 128 s.

VELTRUSKY, Jarmila. *Staročeský Mastičkář jako klaun a symbol.* Divadelní revue, 2002, r. 13, č. 4, s. 13-17.

Ikonografie

BÄTSCHMANN, Oskar - GRIENER, Pascal. *Hans Holbein.* Paris : Gallimard, 1997. 255 s.

DELEVOY, Robert L. *Bruegel.* Genève : Skiral, 1990. 138 s.

DRAGUET, Michel. *James Ensor ou la fantasmagorie.* Paris : Gallimard, 1999. 253 s.

Expressionistes allemands. Feldating : Buchheim Verlag, 1991.

FRANCASTEL, Pierre. *Bruegel.* Paris : Hazan, 1995. 235 s.

HATALA, André. *Breughel* [CD-ROM]. Paris : ODA, 1995. Texty Cécile Scailliérez, Joost De Geest.

HOSTYN, Norbert. *Ensor (La collection du Musée des beaux-arts Ostende).* Bruxelles : Ludion, 1999. 207 s.

Jacques Callot. Sous la direction de Paulette Choné. Paris : Réunion des musées nationaux, 1992. 557 s.

James Ensor. Eds. Alain Daguerre de Hureaux - Dominique Morel Costerova. Paris : Musées, 1990. 257 s.

LICHT, Fred. *Goya.* Paris : Citadelles & Mazenod, 2001. 353 s.

LINFERT, Carl. *Jérôme Bosch.* Paris : Cercle d'Art, 1988. 136 s.

LÓPEZ-REY, José. *Velázquez. Catalogue raisonné. Werkverzeichnis. Volume II.* Köln : Taschen Wildenstein Institute, 1996. 328 s.

RAABE, Paul. *Alfred Kubin 1877/1977.* Munich : Ellermann Verlag, 1977. 31 s.

SADOUL, Georges. *Jacques Callot. Miroir de son temps.* Paris : Gallimard, 1969. 403 s.

SHCOUTE, Roger Van - VERBOOMEN, Monique. *Jérôme Bosch.* Paris : La Renaissance du livre, 2003. 234 s.

Tout l'oeuvre peint de Bruegel l'Ancien. Introduction par Charles de Tolnay. Paris : Flammarion, 1981. 120 s.

Tout l'oeuvre peint de Jérôme Bosch. Introduction par Max J. Fredländer. Paris : Flammarion, 1967. 120 s.

VAISSE, Pierre - WERNER GROHN, Hans. *Tout l'oeuvre peint de Holbein le Jeune.* Milano : Flammarion, 1987. 112 s.

WIED, Alexander. *Bruegel.* Paris : Gallimard, 1997. 167 s.

Ostatní (filmy a cd)

BÁRTA, Jiří. *Klub odložených.* 1989, 24 minut.

CHAPLIN, Charles. *Světla velkoměsta (City Lights).* Charles Chaplin, 1931. 87 minut.

LANG, Fritz. *Metropolis.* UFA, 1927. 153 minut.

LIGETI, Györgi. *Le Grand Macabre : Opéra en quatre tableaux [2 CD].* Heemstede : Sony Music, 1999.

WIENE, Robert. *Kabinet doktora Caligariho (Des kabinett des doktor Caligari).* DECLA, 1919. 78 minut.

Résumé

Le mémoire „Le chapitre sur marionnettes, marionnettisation, manequins et autres créatures chez Michel de Ghelderode" présent d'abord court panorama des contextes de l'époque de la vie et du travail de Michel de Ghelderode et le choix de la littérature consacrée à lui-même. Le chapitre principal traite les différentes façons de la „marionnettisation" de l'homme à travers les drames de l'auteur. Cette notion est analysée notamment sur les formes de mannequin, automate, animal et autres. On y travaille avec certains concepts des manequins de Bruno Schulz et le pouvoir du mannequin caché dans son caractère du „double" de l'homme. Les chapitres „Ghelderode ve světě" (Ghelderode dans le monde) et „Ghelderode v České republice" (Ghelderode en République Tchèque) présentent brièvement panorama de la réception théâtrale. Les Annexes (I-III) contiennent: I. Chronologie des drames de Michel de Ghelderode, II. Bibliographie des traductions tchèques des drames de MdG, III. Liste des spectacles théâtraux des drames de MdG en République Tchèque jusqu'à aujourd'hui.

Summary

The diploma work „The chapter about puppets, manequins and other creatures in theatre of Michel de Ghelderode" presents in the beginning a short overview of life and work contexts of Michel de Ghelderode and a selection from literature. The main chapter treat a different approaches to aspect of puppet in the relation with a man in plays of author. These aspects are analyzed mainly in formes of mannequin, automat, animal and others. This work concern certain concepts of manequins from Bruno Schulz's work and the power of mannequin hidden in his man's „double" character. The chapters „Ghelderode in the

world" and „Ghelderode in Czech republic" presents shortly a panorama of theatrical reception. The supplements (I-III) contains: I. Chronology of Michel de Ghelderode's plays, II. Bibliography of czech translations of his plays, III. List of theatre realizations of his plays in Czech republic till these days.