

Ceballosová, Sylva

Dadaisté na jevišti : (dadaismus a jeho divadelní podoby)

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2003, vol. 52, iss. Q6, pp. [19]-29

ISBN 80-210-3158-1

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114677>

Access Date: 27. 11. 2024

Version: 20220831

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

SYLVA CEBALLOSOVÁ

DADAISTÉ NA JEVIŠTI (Dadaismus a jeho divadelní podoby)

Část první: V Curychu

Není náhodou, že se dadaismus zrodil právě ve Švýcarsku, neboť to svým neutrálním postojem v první světové válce umožnilo přijmout pod ochranu umělce z celé Evropy a vytvořit atmosféru příznivou pro jeho vznik. Tento ostrov v moři válečných bouří se stal vhodným prostorem pro ty, kteří se odmítli spolupodílet na válečném konfliktu, spatřující v něm krach evropské civilizace se všemi jejími uznávanými hodnotami. Mezi prvními dadaisty byly opravdu osobnosti různých národností i profesí. Rumun Tristan Tzara, který přišel původně studovat matematiku; Němec Hans Arp, výtvarník a básník; Richard Huelsenbeck, lékař, který se nakonec (po několika letech v Berlíně) usadil v New Yorku, kde působil jako psychoanalytik; rumunský malíř a architekt Marcel Janco, autor groteskních masek, jenž po válce odešel do Izraele; Emmy Hennings, zpěvačka, pro dadaistická představení vyráběla loutky a se svým manželem, zakladatelem Cabaretu Voltaire, Hugo Ballem, organizovala dění v kabaretu.

Zrod dadaismu je pevně stanoven místem: curyšský Cabaret Voltaire, datem 6. února 1916, způsobem (jak tvrdí legenda)¹: otevřením Laroussova slovníku a náhodným připadnutím na slovo „dada“ (což znamená dětským jazykem koně, potažmo v širším užití konička, zálibu) i zakladateli: Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco.

Literární Cabaret Voltaire (název měl symbolizovat svobodu ducha) byl svým zakladatelem, německým spisovatelem a divadelníkem Hugo Ballem (jenž přišel z Mnichova, kde asistoval Maxi Reinhardtovi) koncipován jako místo, kde se sdružovala curyšská mládež usilující o vlastní nezávislost. Zde nacházela mož-

¹ Okolnosti, za jakých vznikl termín „dada“, se různí podle svědků. Můžeme, v intencích dadaistické mystifikace, uvěřit slovům Hanse Arpa, jenž v tisku uvedl: „*Prohlašuji tímto, že slovo Dada vynalezl 8. února 1916 v šest hodin večer Tristan Tzara. Byl jsem se svými dvanácti dětmi při tom, když Tzara pronesl slovo poprvé...Událo se to v kavárně Terrasse v Curychu a já jsem se střelil brioškou do levého chrápu. Jsem přesvědčen, že toto slovo nemá žádný význam a jen imbecilové a španělští profesoři se zajímají o data.*“ (Hugnet, 1976: 84) .

nost trávit svůj čas a spoluvytvářet kulturní program. Ballova osobnost přitahuje umělce z celé Evropy, a tak zanedlouho dochází k prvnímu vystoupení dadaistů. Sami sebe představují v novinách takto: „*Cabaret Voltaire je názvem sdružení mladých umělců a literátů, kteří chtějí vytvořit středisko umělecké zábavy. V kabaretu se budou organizovat každodenně setkání spojená s hudebními a recitačními produkcemi pohostinně vystupujících umělců a my zveme curyšskou uměleckou mládež s jejich návrhy bez ohledu na směr, který prezentují.*“ (Hyvnar, 1996: 199).

Je vidět, že přesnou představu o podobě, jakou by mělo hnutí mít, tvůrci prozatím nehledají.² První společný projev Dada hnutí je vlastně „*soirée poétique*“ v curyšském kabaretu, kde mladí intelektuálové a umělci nacházeli zajímavý způsob trávení času, stejně jako útočiště proti nudě. Přečteme-li si programy těchto večerů, jistou organizaci a řád jim upřít nemůžeme: rozděleny byly na dvě, tři části, přičemž v každé se střídala hudba, tanec, čtení poezie, výstava obrazů, skeče... Pořadí jednotlivých výstupů bylo předem stanoveno, celovečerní „seznam“ byl vytvořen se vši pečlivostí inspicienta.

Kosmopolitní společnosti odpovídala pestrost programu, v němž se mísily nejčerstvější avantgardní proudy s nezvyklými nápady. Na stěnách kabaretu visela díla Picassova, Arpova i jiných kubistů, četl se Marinetti, Cendrars, Blok, recitovaly se básně Jarryho, Rimbauda, Apollinaira, Tzary, Morgensterna či Léona Bloye. Ruské tance se střídaly s černošskými zpěvy, hra na balalajku se skladbami Schoenberga, Satieho, Saint-Saense.

Nepočítáme-li první, „ustanovující“ večer dadaistů, jenž bývá považován za den zrození Dada, tak se v Curychu uskutečnilo pod hlavičkou Dada celkem šest programových večerů. Zpočátku v nich převažoval duch spontaneity a improvizace, pro dadaisty tolik charakteristická snaha provokovat a negovat přicházela postupně s rostoucím počtem večerů. Například při jednom představení se masky, vytvořené Marcelem Jancem jen k vystavení, aktérům tak zalíbily, že si je začali zkoušet, hledat k nim vhodné kostýmy a nakonec vytvořili mimickou a taneční improvizaci masek za hudební podpory Hugo Balla. Hrůzostrašné masky „lesbických sardinek“ a „myší v extázi“ fascinovaly herce i diváky vyjádřením lidských charakterů a vášní.

„*Myšlenka se rodí v ústech*“, prohlašuje Tristan Tzara v jednom z manifestů a dadaisté ji uskutečňovali svými simultánními recitacemi, při kterých dvě a více osob (rekordní počet byl 38) mluvilo, recitovalo, zpívalo, vykřikovalo, bručelo, zkrátka hlasitě se projevovalo současně. Ona „*myšlenka zrozená v ústech*“ je prvním krokem k tvůrčímu automatismu a odtud už tehdy čerpal Hugo Ball při tvorbě a recitaci svých fonetických básní. Jeho báseň:

*Gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori*

² Richard Huelsenbeck v **Prohlášení předneseném v Kabaretu Votaire** píše: „*Nalezli jsme Dada, jsme Dada a máme Dada. Dada bylo nalezeno ve slovníku, neznamená nic. Je to ono významné Nic, na němž nic nic neznamená. S Ničím chceme změnit svět, s Ničím chceme změnit básnictví a malířství a s Ničím chceme přivodit konec války. Stojíme tu bez nějakého úmyslu, nemáme ani v úmyslu vás bavit nebo obveselovat.*“ (Světová literatura, 1966: 85).

*gadjama bim beri glassala
glandraddi glassla tuffm i zimbrahim
blassa galassasa tuffm i zimbrahim*

bývá hojně uváděna jako ukázkový příklad dadaismu a je zároveň dokladem dadaistické odhodlanosti nenechat kámen na kameni ve všem, co vezmou do rukou.

V roce 1917 Hugo Ball odešel, aby se mohl věnovat vlastnímu psaní a vůdcem curyšských dadaistů se stal Tristan Tzara. V této fázi vývoje usilovali dadaisté zcela cíleně o skandály a provokace. Mezi povedené patřil ten, kdy se diváci nechali vyprovokovat a v druhé půli večera vyhnali aktéry z jeviště a zničili dekorace. Nicméně všichni zúčastnění ukázali dobrou vůli, vášně se uklidnily a večer pokračoval ve svém původním programu až do konce.

Deklarovaným cílem nebylo tvořit, ale bořit, ideálem nastolit proti řádu, jednotě naprostou anarchii. Proces tvorby nesmí být promyšlený, ale čistě spontánní, zásadně a bez omezení. Jeden ze účastníků popsal dadaistický večer takto: „*Na scéně se bušilo na klíče a na bedny, až obecenstvo protestovalo proti takové hudbě a ztrácelo nervy. Serner, místo aby recitoval báseň, položil kytici k nohám krejčovské panny. Jakýsi hlas, skrytý pod obrovským kloboukem v tvaru homole cukru, recitoval Arpovy básně, Huelsenbeck řval své verše pořád silněji a Tzara k tomu tloukl v stejném rytmu a stejném crescendo na velkou bednu, Huelsenbeck a Tzara tančili kvíkající jako medvíďata nebo se klátili v pylích s rourami na hlavách – tomuto cvičení říkali kakadu. Tzara vynalézal chemické a statické básně.*“ (Nadeau, 1994: 24).

Dadaisté vědomě zavrhli všechny normy i zásady, včetně zásad slušného chování. Jejich energie je upřena k vyprovokování publika cíleným zesměšňováním, ohlupováním, výsměchu inteligenci: „*Dada pracuje ze všech svých sil, aby byl všude nastolen idiot. Ale vědomě! A samo směřuje k tomu, aby se jím stávalo čím dál víc.*“, upozorňuje Tristan Tzara ve svém manifestu. Celá tradiční koncepce představení je převrácena. Divák nepřichází do divadla, aby v klidu usazen shlédl představení a zase odešel. Musí být zasažen, musí se projevit, souhlasit nebo protestovat, musí se stát součástí představení, neboť to je život, to je jeho život.

Ve Francii se o akcích dadaistů zatím nevědělo. Breton se seznámil s curyšskou revuí Dada až v roce 1917 a celé dadaistické běsnění uvedl do chodu až Tristan Tzara po svém příjezdu do Paříže v roce 1919.

S koncem války přišel i konec curyšského období dadaismu. Umělci se vrací zpátky do svých domovů anebo hledají ve svobodné Evropě inspirativnější místa pro svůj život. Tristan Tzara odjel koncem roku 1919 do Paříže a byl prohlášen za apoštola dadaismu, ve stejném roce Hans Arp do Kolína nad Rýnem, aby podal svému příteli Maxu Ernstovi svědectví o počínajícím hnutí, Richard Huelsenbeck se v roce 1917 stěhuje do Berlína a v následujícím roce uspořádal několik Dada manifestací, Marcel Janco zmizel beze stop v Izraeli.

Část druhá: V Paříži

Do Francie dorazil dadaismus v roce 1920, a to s příjezdem Tristana Tzary do Paříže. Zde byl již netrpělivě očekáván budoucími představiteli hnutí: Philippem Soupaultem, Louisem Aragonem, André Bretonem, Théodorem Fraenkelem. Tento mladý muž přišel do Paříže, aby rozvířil stojaté vody v uměleckých kruzích: „*Jeho příchod konečně rázně ukončuje staré dobré debaty, které sešlapávaly každodenně o něco víc dláždění velkoměsta. Nedělá ani nejmenší ústupky zaostalým skupinám...*“ (Nadeau, 1994: 28). A není divu – bezprostředně po válce vládl v umělecké Paříži duch lhostejnosti a nerozhodnosti, spojený s depresivní náladou. Spíše než Des Esseintese (prototyp dekadenta z Huysmansova románu *Naruby*, 1884) bychom mohli za odraz doby označit doktora Faustrolla Alfreda Jarryho (z knihy *Skutky a názory doktora Faustrolla, patafyzika, posmrtně 1911*). Jeho svět postavený na hlavu, filozofie náhody a řešení neřešitelného vyjadřuje dobu přesněji, než Des Esseintesova izolovanost a čekání na smrt ve světě svých vlastních představ.

Tristan Tzara, považující sám sebe za cizince světa, mohl více než kdokoli z ostatních členů hnutí pohrdat francouzskou společností. Odmítá bojovat, protože to je nesmyslné, neboť, jak sám říká, všechny energie světa jsou zneužity, jsou-li použity k nějakému účelu. Dada jich proto využívá správně, tedy bezúčelně. Po příjezdu do Paříže v lednu 1920 se nastěhoval k Picabiovi, kde se seznámil se svými budoucími soupoutníky. Ti byli trochu rozčarováni, neboť Tzarův rumunský přízvuk a nedokonalá francouzština byli v rozporu s představami velké osobnosti, již všichni očekávali.

Následující rok 1920 je ve znamení takřka nepřetržitých skandálů, akcí, manifestací. Dadaisté na sebe strhli pozornost „*Tout- Paris*“.

Zahajovací akcí se stal 23. ledna 1920 První literární pátek (*Premier Vendredi de Littérature*). Pořádán byl pod hlavičkou časopisu *Littérature* (Louis Aragon, André Breton a Philippe Soupault) „*ku příležitosti nedávného příjezdu Tristana Tzary do Paříže.*“

„*Pan André Salmon promluví o směnářenské krizi*“, hlásal leták a v obecnstvu se vedle dobře informovaných usadili i makléři a rentiéři. Necháávají se nacytat, André Salmon totiž nepřednáší o prudkém poklesu franku, ale o valutách uměleckých. V programu následují masky, které recitují Bretonovu báseň zbařenou vši logiky i významu, Tzara, za přispění řehtaček a zvonků, čte novinový článek antisemity Daudeta,³ Picabia kreslí jednou rukou obraz, který vzápětí druhou smazává, a to vše se děje naráz. V sále nastává rozruch, anoncované poetické odpoledne jako by bylo jen další dadaistickou mystifikací: obecnstvo je atakováno slovními urážkami, z nichž nejjemnější je: „*všichni jste idioti*“. Publikum, znalé i neznalé okolností, je šokováno. Jen někteří však ostentativně opouštějí sál nebo se dožadují vrácení vstupného. Ostatní rozhořčeně reagují či

³ Léon Daudet, syn Alphonse Daudeta, byl spoluzakladatelem Action français, což byla předfašistická pravicová organizace. Daudet proslul jako novinář svými polemickými pamflety (*Stupidní 19. století – Le stupide 19 siecle*, 1922).

dokonce křičí a pískají. Akce bezpochyby splnila svůj účel. Z divadla odchází publikum, jež bylo opravdu zasaženo. Reklama pro další akce byla zajištěna, Dada vešlo rázem ve známost, a tímto Prvním literárním pátkem vstoupili dadaisté do svého nejlepšího období.

Neuběhly ani dva týdny a dadaisté slibují na 5. února 1920 návštěvu Charlie Chaplina v Grand Palais na jejich Salónu nezávislých (*Salon des Indépendants*). Místo něj se však diváci dočkali sborového přednesu sedmi dadaistických manifestů osmatřiceti účinkujícími. Manifest Francise Picabii čtlo deset osob, manifest George Ribemonta-Dessaignede devět osob, André Bretona osm, Paula Derméeho sedm ... Úvod (nepodepsaný) k těmto manifestům obsahuje základní stanovisko dadaistického hnutí, všechny další pokusy o definice dadaismu mohou být už jen jeho variací: „*Žádné malíře, žádné literáty, žádné hudebníky, žádné sochaře, žádné náboženství, žádné bolševiky, žádné politiky, žádné proletáře, žádné demokraty, žádné měšťáky, žádné aristokraty, žádné armády, žádnou policii, žádné vlasti, konečně už dost se všemi těmi pitomostmi, už nic, nic, nic, NIC, NIC, NIC. Tímto způsobem doufáme, že novost, která bude stejná jako to, co už nechceme, bude působit méně shnilé, méně egoisticky, méně zjišně, méně tupě, méně směšně. Ať žije konkubinát! Všichni členové Hnutí DADA jsou prezidenti.*“ (Fischer, 1976: 532).

Z pařížských manifestů vystupují obrysy dadaistického úsilí nejzřetelněji: Dada je „*normální stav člověka*“, ovšem „*praví dadaisté jsou proti Dada*“. „*Všechno, co nejsem já, je nepochopitelné.*“/.../ „*Pohleďte na mne, jsem idiot, jsem komediant, jsem žvanil. Pohleďte na mne! Jsem šeredný, moje vizáž je bez výrazu, jsem malý. Jsem jako vy všichni*“/.../ „*Dada je stavem ducha...Dada je zbytečné, jako vše v životě. Dada neusiluje o nic, jako by neměl o nic usilovat živor*“.(Hyvnar, 1996: 197).

Jak se ukázalo, úspěšnost dadaistických akcí stála nejen na jejich protagonistech, ale i na složení publika. Nejkrutější porážku utrpěli dadaisté před proletáři na Faubourgské Lidové univerzitě, kde se jejich snahy šokovat i urážet minuly účinkem. Toto publikum přirozeně nemělo představy ani zájem o to, jak by mělo umění vypadat, a tak jim možná tato prezentace názorů připadla pouze zvláštní, a aniž by se jakkoliv projevilo, prokázalo svoji rezistenci a po skončení představení v klidu odešlo.

Nejzdařilejší dadaistické manifestace se vždy odehrávaly před publikem, jež se považovalo za věci znalé a které zpočátku přistoupilo na pravidla hry, jak tomu bylo v případě představení na Salonu nezávislých. Účinkujícím se opět povedlo vyvolat ohlušující divácké reakce, jež se stávaly tím ostřejší, čím silnější byl dojem obecenstva, že už přestává jít o hru. Diváci zprvu atakovali účinkující a nakonec za velkého chaosu opustili potemnělé hlediště.

V pořadí třetí pařížská akce – Dadaistická manifestace – (*Manifestation Dada*), konaná u příležitosti 25. výročí premiéry Jarryho Krále Ubu 27. 3. 1920 v divadle Oeuvre, je pro dějiny divadla důležitým momentem. Dadaisté vyslyšeli výzvu Lugné-Poea přispět do programu i svými hrami a navázat tak na Alfreda Jarryho. Vznikly tak texty, jež tvoří základ dadaistické dramatiky: Georges Ribémont-Dessaignede: Němý kanár (*Le Serin muet*), André Breton a Philippe Sou-

pault: Račte... (*S'il vous plaît*), Tristan Tzara: První nebeská výprava pana Antipyrina (*La Première Aventure céleste de M. Antipyrine*), „dvojitý tetralog“, který byl publikován už v r. 1916 v Curychu, a zde se dočkal realizace v podání samotných dadaistů.

Vedle dramatických textů a poezie nechyběly toho večera již tradiční manifesty, působící jako rozněcovatelé výbušek mezi diváctvem. Picabiaův Kanibalistický manifest (*Manifest cannibale dans l'obscurité*), čtený Bretonem, provokoval diváky výkřiky: „*Dada je stejně jako vaše naděje – ničím! Jako váš ráj – ničím! Jako vaši Bohové – ničím! Jako vaši politici – ničím! Jako vaši umělci – ničím! Jako vaše náboženství – ničím! Můžete pískat, křičet, dát mi přes hubu, ale co dál? Stejně vám budu stále opakovat, že jste hloupí berani a dál vám budu prodávat obrazy za franky.*“ (Nadeau, 1994:31).

Georges Ribémont – Dessaignes označil toto představení jako jedno z nejspěšnějších v celé dada historii: „*Šlo tentokrát o opravdové představení, dobře připravené, jak jen Dada bylo schopno něco připravit a zorganizovat! Varietní představení, jak se dnes říká, ale sžíravé i uvádějící do rozpaků.*“ (Dessaignes, 1958: 70).

Lugné – Poe byl spokojen: od památné premiéry Jarryho Krále Ubu (10. prosince 1896) nezažilo divadlo Oeuvre podobný skandál. Chtěl v pořádání akcí stejného charakteru pokračovat, navrhl umělcům inscenování jejich her ve svém divadle, avšak k realizaci nedošlo.

Na květen téhož roku připravili dadaisté „Dadaistický festival“ (*Festival Dada*), lákající pro tentokrát své návštěvníky na neobvyklou podívanou: *Dadaisté si budou na jevišti stříhat vlasy!* S největší pravděpodobností se diváci této atrakce nedočkali. André Breton, oděn výstředně, procházel před plným sálem s tabulí, na kterou Picabia na kreslil terč a napsal: „*Abyste měli něco rádi, je potřeba, abyste to dlouho viděli a slyšeli, bando idiotů.*“ (Hugnet, 1976: 133).

Když předstoupí k recitaci skupina podivných bytostí za účelem předvedení Druhého nebeského dobrodružství pana Antipyrina (*La Deuxieme Aventure céleste de M. Antipyrin*, 1920), obecnost se chápe svého partu a začne s odštělováním účinkujících nejen vejci a rajčaty, ale i kusy masa. Celkový účinek na diváky je však nesporný, jak píše jeden z očitých svědků: „*Strašidelné bytosti, oblečené do černého papíru s bílou kápí na hlavě, se seřadily na jevišti. Jejich dirigent je vyzdoben ještě lépe: jeho kápě končí výraznou hlavou, kde jsou zasaženy krabice od nudlí Luculus a ruka v šedé rukavici. /.../ Všechny přízraky se dají do čtení svého partu /.../ diváci se smějí, řvou, dupou podpatky a tlučou holem.*“ (Béhar, 1979: 197).

V programu tohoto večera nacházíme ještě jednu perlu Dada dramatiky, skeč André Bretona a Philippa Soupaulta Zapomenete na mě (*Vous m'oubliez*, 1920) se třemi „postavami“: Deštníkem, Šicím strojem a Županem.

Dadaistické hnutí v té době hýbalo celou Paříží, jeho představitelé byli populární, jejich činy stále více odvážnější. Odsuzovat, zesměšňovat, urážet, ohlupovat, hanět osobnosti i řadové občany... stalo se i mimo divadelní produkce dadaistů způsobem, jak reagovat na umění. Například Francis Picabia ve svých literárních revuích zaútočil neméně tvrdým způsobem: „*Čtete-li déle než deset minut nahlas*

André Gida, bude vám páchnout z úst.“ Na obálku revue „391“ umístil karikaturu Mony Lisy skrývající knírem svůj proslulý úsměv (autor Marcel Duchampe).

Dadaisté ve snaze uskutečnit čin tvrdšího kalibru, než je provokace měšťáků v divadle, připravili na 13. května 1921 akci nazvanou Obžaloba a soud pana Marice Barrese (*Mise en accusation et jugement de M. Maurice Barrès*). Zde se začal projevovat Bretonův velký vliv na celé Dada hnutí. Před útoky na měšťácké umění jako takové upřednostňuje zaostřit přímo na jeho představitele.

Osoba Maurice Barrèse, původně spisovatele, který svoje nadání zaprodal (v očích dadaistů) ve jménu politiky, byla v té době dostatečně vážená a uznávaná. Pseudoproces probíhal v intencích předešlých akcí dadaistů: obžalovaného nahradila figurína, Benjamin Péret v postavě Neznámého vojína recitoval poetické hříčky, obhájci Aragon a Soupault požadovali tvrději než sám žalobce hlavu obžalovaného, Tristan Tzara, jako jeden ze svědků, pokračoval ve svých dada bufonádách. Celý proces řídil v roli předsedy soudu Breton, s okázalostí a seriózností, na jakou nebyli dadaisté ani diváci zvyklí.

Avšak přispěním André Bretona akce vyzněla poněkud v jiném duchu, než by si někteří dadaisté přáli. Pro Bretona (iniciátora procesu) to nebyla akce v anarchistickém duchu, ale opravdu obžaloba člověka, zrádce, jehož je nutno soudit a odsoudit: „*Dada /.../ které uvážilo, že nadešel čas uvést do služeb svého nejujičtějšího ducha výkonnou moc /.../ uznávajíc určitého člověka, který v určité době je schopen rozřešit určité problémy, vinným, jestliže se zřká toho, co v něm může být jedinečného /.../ obžalovává Maurice Barrèse ze zločinu ohrožení lidského ducha.*“ (Bretonova obžalovací řeč). (Nadeau, 1994: 22).

Z procesu se pochopitelně stala velká aféra, Maurice Barres raději opustil Paříž, ale dojem z celé akce byl rozporuplný. Georges Ribémont-Dessaignes: „*Dadaista může být kriminalistou, chudákem, vykořisťovatelem nebo zlodějem, ale nikdy soudcem. Tato první veřejná obžaloba zanechala po sobě dojem nevkusu a nepřijemný pocit.*“ (Hyvnar, 1996: 202).

Vidíme, že zde dochází k razantní proměně dadaistické poetiky. Z nevázaného, provokujícího, občas trochu agresivního projevu dadaistů se stala seriózní záležitost, v níž dadaisté berou sami sebe vážně.

Uvnitř hnutí začaly vznikat vážnější rozpory. Napřed Francis Picabia rázně odmítl účastnit se na procesu Barrès, po kterém se Tristan Tzara, zakladatel hnutí dada, dostával čím dál častěji do konfliktů s André Bretonem. První chtěl zůstat u ryze destruktivního programu, druhý chtěl najít „*v konstruktivním smyslu nové směry ‚moderního‘ umění*“. (Nadeau, 1994: 32).

Hnutí Dada pomalu špelo ke svému konci. Předposlední Dadaistický večírek (*Soirée Dada*) uskutečněný 10. června 1921 v Galerii Montaigne nepřinesl žádné neočekávané události, snad jen neúčast André Bretona, jíž chtěl dát najevo svůj protichůdný postoj: „*Jestliže jsem se v minulém roce nezúčastnil dadaistických manifestací v Galerii Montaigne, bylo to proto, že se mi tento druh činnosti již nezamlouval, spatřoval jsem v ní už jen možnost, jak bez boje dosáhnout svého šestadvacátého roku, svého třicátého roku, proto jsem se rozhodl uprchnout před vším, co nosí masku oné pohodlnosti...*“ (Nadeau, 1994: 35).

V programu sestaveném jako vždy z rozličných výstupů (recitace, tanec, hudba...) objevíme první uvedení hry Tristana Tzary Srdce na plyn (*Le Coeur a gaz*, 1921), jež je považována za nejlepší z celé dadaistické produkce. Záměrně se v tomto případě nevyhýbáme označení hra, neboť je zde fabule (Oko miluje Ústa, která jej opustí) a postavy: Oko, Nos, Ústa, Ucho, Krk a Obočí, jež vedou dialog, který je montáží replik bez jakýchkoliv souvislostí.

V červenci 1923 dochází k poslednímu večeru dadaistů pod názvem Večírek vousatého srdce (*Soirée du Coeur à Barbe*) a jeho vyústění koresponduje s atmosférou mezi dadaisty. Během programu (ve kterém najdeme vedle poezie, hudby, tance, filmu opět Tzarovo „*Srdce na plyn*“, tentokrát v podání profesionálních herců) došlo k slovním a fyzickým potyčkám i mezi dadaisty. Nejprve Pierre Massot napadl v manifestu Picassa, přítomného mezi diváky. To vyvolalo u ostatních dadaistů známky nevole. Během produkce „*Srdce na plyn*“ se André Breton vrhl na scénu a začal útočit na herce. Ti se však, omezeni v pohybu kostýmy z kartonu, nemohli bránit ani utéct. Breton srazil Crevela a Massotovi zlomil holí ruku. Zprvu šokovaní diváci zareagovali: Bretona vynesli ze sálu a přibrali i Aragona s Péretem, jež kolegu chtěli zachraňovat. Fraška zdaleka nekončí, situace přerostla přes hlavu i samotným organizátorům: jen co herci navázali tam, kde je Breton přerušil, vnikl na jeviště pro změnu Paul Eluard, hercům došla trpělivost a rozpoutala se rvačka, kterou nepřerušila ani exploze reflektorů. A tak zatímco jedni se nechali strhnout a přiožili svoji ruku k dílu, druzí utekli z divadla a volali policii. „*Vidím ještě ředitele divadla Michel, jak se chytal za hlavu, když viděl strženou oponu, polámané židle, zničené jeviště a přitom volal: Ma bonbonnière! Ma bonbonnière!*“ (Hyvnar, 1996: 203).

Dada skončilo. Vidíme, že se celé hnutí ocitlo ve slepé uličce. Výsledkem věčného negativizování byla nuda, šokující, urážlivé ataky publika ztratily opakováním na síle. Uvnitř hnutí vznikli spory o to, kam se ubírat dál. A jakoby představitelé dadaismu nebyli schopni překročit stín svých manifestací, nakonec napadali hlavně sami sebe, a to nejen slovně. Razance, s jakou se jali pohrbít všechny konvence, byla nevídaná. Avšak v okamžiku, kdy už nebylo co bořit, byli dadaisté u konce s dechem a z jejich revolty se stala fraška. Odmítání uměleckého programu se ukázalo jako neperspektivní a samotná negace ho nenahradí.

Zánik dadaistického hnutí bylo nevyhnutelné a přirozené, stejně jako přesun většiny dadaistů pod „hlavičku“ nově vznikajícího surrealismu. Deklaruje se surrealismus v čele s André Bretonem, jenž strojí pohřeb dadaismu⁴ a radostně vítá do řad surrealistů své kolegy z Dada: Louise Aragona, Paula Éluarda, Philippa Soupaulta...

⁴ „Pohřební průvod, velmi skrovný, šel ve stopách pohřbu kubismu a futurismu, jejichž obraz neslí žáci Krásných umění utopit v Seině. I když dada, řekněme, mělo své slavné dny, zanechává po sobě málo lítosti: nakonec se pro svou všemohoucnost a tyranii stalo nesnesitelným.“ (Nadeau, 1994: 36).

Závěr

Třebaže dadaismus bývá spojován především s literaturou a výtvarným uměním, viděli jsme, že i ony se prezentovaly divadelně. Důvod, proč se dadaisté nespokojili s publikováním svých manifestů v časopisech a pořádáním výstav, byl ten, že tvorba, tak jak ji oni chápali, měla být okamžitým, **nahodilým gestem, spontánním činem**, které bylo možno uskutečnit jen v **přímém kontaktu s publikem**. Literárně zaměřené části dadaistické skupiny vdčíme za mnohé, bez jejich časopisů *Littérature*, *Bulletin Dada*, *Dadaphone* aj. bychom dnes neměli většinu dokumentů.

Dadaisté poprvé vyžadují od publika víc, než je pouhé zakoupení vstupenky. Pasivní a souhlasný postoj diváka má být **nahrazen aktivním projevem**, bude-li negativní, tím lépe. Dada odmítá obecnost, jež po několika hodinách strávených v divadle v klidu odchází domů. Zároveň pochopilo, že je zapotřebí diváka zaujmout ještě před vstupem do divadla a neváhá pro to použít všech dostupných prostředků, z nichž nejefektivnější byly **nepravdivé zprávy** (návštěva Charlie Chaplina, krize směnárství...) šířené jak na letácích, tak v denním tisku.

Představení v režii dadaistů mělo být zejména **kolektivní komunikací**, nešlo tedy v první řadě, jak by se mohlo zdát, o systematické vyhledávání skandálů, ale o přímou a bezprostřední účast publika na představení.

Poznamenejme, že mezi dadaisty bylo nepsaným pravidlem, že básník se nespokojí s napsáním textu, ale přednese jej publiku a je připraven na jeho reakce. Dadaisté upřednostňují přímé působení před vytvářením děl. Tvůrce nepřesouvá odpovědnost za text na herce, naopak se ocitá v přímé konfrontaci a komunikaci s obecností.

Zatímco texty členů dadaistického hnutí zůstaly víceméně dochovány, průběh dadaistických manifestací, a tím také charakter divadelní produkce neznáme než zprostředkovaně. Přirozeně, dějiny divadla jsou celé založené na „svědectví“ současníků, divadelní představení dadaistů však stojí jakoby ve stínu akce, na níž byla uváděna. Dílo jako takové se zdá být druhořadým, podstatným a všemi očekávaným je skandál, jenž je oslavován. Vždy se dozvíme o tom, kdo koho osočil, napadl, jakých těžkých urážek se komu dostalo, popřípadě jak velké byly napáchané škody. Vlastní inscenace textů je popisována jen do té míry, pokud je na ní něco skandálně dadaistického (např. kostýmy, dekorace, provokující gesta...).

Nicméně, zůstaneme-li u textů, dadaisté si zrušením všech hranic mezi uměleckými druhy a žánry i mezi uměním a životem vytvořili nekonečnou volnou plochu, na níž zkoušeli, co všechno unese a kam až mohou v procesu tvorby zajít. Připomeňme Tristana Tzaru, ekvilibristu s osvobozenými slovy, Hugo Balla a jeho „verše beze slov“, abstraktní poezii, *gadji beri bimba glaudirillauli lonni cadori* stojící pouhý krok od tvůrčího automatismu, jehož síla vystupuje z děl André Bretona a Philippa Soupaulta. Naše současná zkušenost je však k těmto dílům nemilosrdná, zjišťujeme, že hrána na dnešních jevištích působila by dojmem zajímavého muzejního exponátu: rádi se na něj podíváme, oceníme a přestože akceptujeme jeho výjimečnost, jiné místo pro něj nenalezneme. A pak tedy musíme hledat význam dadaismu ne v dílech, ale v **atmosféře, kterou vytvářel**.

Zatímco předcházející avantgardní hnutí připouštěla útoky svých odpůrců, neboť jejich způsob myšlení to umožňoval, dadaisté se stali nenapadnutelnými, neboť jak oponovat něčemu, co je samo sobě opozicí, jak se snažit jej chápat, když je úmyslně nepochopitelné? V tomto bludném kruhu se ztrácí nakonec i sami jeho tvůrci, a tak raději nachází východisko v surreálu.

Celé dadaistické hnutí mělo krátký, ale o to intenzivnější život. Během svých aktivních let (1916 – 1922) působilo jako vichřice: smetlo z pomyslných piedestalů všechny vzory a odvážně se pouštělo na neznámá území. Stalo se tak živnou půdou surrealismu, jehož stoupenci s dada i v dada „začínali“. „*Snad by byl surrealismus existoval i bez dada,*“ píše Maurice Nadeau, „*byl by však úplně jiný.*“

POUŽITÁ LITERATURA

- BÉHAR, H. *Le Théâtre dada et surréaliste*. Paris 1979.
 BEGOT, J.-P. *Georges Ribémont-Dessaignes*. Paris 1974.
 BRETON, A. *Oeuvres complètes*. Paris 1988.
 FISCHER, J.O. a kol. *Dějiny francouzské literatury 19. a 20. století*. Praha 1976.
 HUGNET, G. *Dictionnaire du dadaïsme 1916–22*. Paris 1976.
 HONZL, J. *Francouzská divadelní avantgarda*. In *Sláva a bída divadel*. Praha 1937.
 HYVNAR, J. *Francouzská divadelní moderna*. Praha 1996.
 CHALUPECKÝ, J. *O dada, surrealismu a českém umění*. Praha 1980.
 KUNDERA, L. *DADA*. Praha 1983.
 KUNDERA, L. *Dadapanorama*. In: *Světová literatura, 1966*, r. 11, č. 1–6.
 NADEAU, M. *Dějiny surrealismu a surrealistické dokumenty*. Olomouc 1994.
 NADEAU, M. *Histoire du surréalisme*. Paris 1970.
 OBST, M. *Práce Jindřicha Honzla v letech dvacátých*. In *K dějinám české avantgardy*. Praha 1962.
 PLOAN, J. *Dějiny umění*, sv. IX. Praha 1991.
 RIBÉMONT-DESSAIGNES, G. *Déjà jadis ou du mouvement DADA à l'espace abstrait*. Paris 1958.
 RIBÉMONT-DESSAIGNES, G. *Peruánský kat*. Praha 1926.
 RIBÉMONT-DESSAIGNES, G. *Théâtre*. Paris 1966.
 RIBÉMONT-DESSAIGNES, G. *Němý kanár, Čínský císař*. Praha 1968.
 SANOUILLET, M. *Dada a Paris*. Paris 1993.
 ŠERÝ, L. *Vysoká hra*. Praha 1992.
 TEIGE, K. *O humoru, klaunech a dadaistech*. In *Svět, který voní*. Praha 1992.

DADA SUR LA SCÈNE (Dadaïsme et son aspect théâtral)

Né à Zurich en 1916 de la rencontre de poètes et artistes «exilés» profondément dégoûtés par une guerre meurtrière et abjecte, Dada entend remettre en cause les usages et les fondements des valeurs occidentels. Proposant de faire table rase du passé, les dadaïstes sous l'impulsion entre autres d'Hugo Ball et de Tristan Tzara s'attachent à faire de l'art et de la poésie une manière de vivre bien plus que la manifestation accessoire de l'intelligence.

La rumeur des soirées zurichoises scandaleusement subversives accompagne bon nombre de publications jusqu' à Paris et soulève l'enthousiasme du groupe de la revue

Littérature. Breton, Aragon, Soupault et Éluard finissent par en épouser les intentions avec la venue attendue en France de Tzara des 1920. Paris devient alors le théâtre de trois années d'activités intenses ponctuées d'une abondante production écrite, trois saisons qui mettent fin au mouvement en tant que tel.

