

## KOLÁŘ V DRAMATU

Rukopis dramatu Chléb náš vezdejší vznikl v roce 1959 a dramatu Mor v Athénách v roce 1961. V šedesátých letech nacházíme po Kolářových hrách jenom dvě stopy: roku 1965 rozmnožila DILIA druhou z her a roku 1966 vyšel ve Vídni Unser täglich Brot. Teprve v polovině 80. let byly v zahraničí provedeny obě pantomimy, v roce 1986 vyšly v Édition de la différence překlady: Notre pain quotidien a La peste d'Athènes.

Obě dramata jsou důležitým pramenem pro ujasnění Kolářovy tvorby 50. let, zejména pro pochopení mravní motivace jeho uměleckého postoje, vedoucí vposled k jeho rozchodu s poezií slova.

Od konce 40. let pronásleduje Koláře otázka, zda je poezie schopna vyjádřit bídu a ohrožení člověka tohoto století. Mnohokrát bylo citováno Kolářovo svědectví o otřesu, který zažil při pohledu na němou výpověď včel za návštěvy osvětimského muzea. Skepsi k literatuře vyjádřil ve svém Slovníku technik: "Proti svědectvím z koncentračních táborů mně připadala většina literatury blábolením. Když se mně posdělji podařilo očistit některá autentická svědectví, div jsem si nebral rukavice, když jsem měl číst nějakou knihu básní". Se zárodkem mravního požadavku, aby byl básník s těmi, jejichž život je nejkrutější /Mistr Sun/ se setkáme už v básnickém deníku Očitý svědek z roku 1949: /básníku/ "lidský život nelze žít bez zakotvení tam, kde je nejtěžší".

S tímto postojem souvisí povaha Kolářova hledačství v 50. letech. Nevyčerpává se jenom ve zkoušení způsobů, jak slovem vyjádřit skutečnost, ale v hledání aktuálních zdrojů soudobé poezie.

Vzrůstající nedůvěra k tradiční literatuře vede Koláře od důrazu na vytváření k důrazu na nalézání. V souvislosti s tím se jeho básnické gesto od počátku 50. let mění. Hledá a těžší poezii ode všad, kde žijeme, autenticitou jazykových výpovědí zatěžuje tradiční básnický jazyk až na únosnou mez, otvírá jej, aby pojal celou rozlohu zkušenosti, morálky a filozofie.

Zdroje své tvorby hledá v aktuálních a autentických svědectvích, nalézá je také v literatuře, jež je svědectvím života: v textech starých kronik, v životopisech svatých, v bohatých a dosud nedostatečně využitých projevech lidové slovesnosti, zejména ve starých pranostikách, zaříkávadlech, příslovích, přísahách, svědectvích, trestech, v receptech a návodech, v říkadlech, v nonsensu a morbidně pohádek. Spolu s útržky městského folklóru je pečlivě zapisuje, ukládá do deníků a do básnických knih.

Tady se Kolář vzdává svých osobních uměleckých ambicí a dává svou osobnost do služeb svědectví o utrpení a ponížení člověka. To je nejzazší hranice, kam ve své tvorbě, spočívající ve slově, došel. Tvorbu učinil cele věcí etiky. Jejím cílem přestaly být vytvářené artefakty, ale zprostředkovávání - poezie jako svědectví. Básnické dílo se stalo orgánem mravního znepekosení.

Do těchto souvislostí patří Kolářova dramata.

x x x

První, co na Kolářových dramatech zaujme, je jejich překvapivá souvislost s divadlem absurdity. Absurdní se u Koláře začalo objevovat na počátku 50. let v autentických ohlasech skutečnosti a stojí i u vzniku skladeb Prométheových jater, kde najdeme výmluvné motto z Ladislava Klímy: "Ale k čemu ta strašlivá komedie? Proč toto vše?".

Absurdní v Kolářových dramatech nesou především groteskní dialogy, obnažující život jako dění beze smyslu. Poselství Kolářovy beznaděje má ve srovnání s dramaty a texty Beckettovými zřejměji reálný základ. Kolářův groteskní dialog stojí na reálném intimním životním zážitku, na vyjádření reálné společenské situace - někde je dokonce jejich přímou parafrází. A hlavně: beznaděj Kolářových dramát má motivaci spíše společenskou a mravní než filozofickou. Při bližším pohledu na dramatický text obou her vystává jejich přece jen mnohem větší souvislost s Kolářovým básnickým dílem než s absurdním dramatem. Forma hry Chléb náš vezdejší má blízko jednak k faktuře velkých básnických skladeb, jednak k pokusům, které Kolář podnikal v 50. letech. Mor v Athénách zřetelným uplatněním techniky koláže tvoří jakýsi most mezi Kolářovou literární koláží a koláží výtvarnou.

I ve srovnání s autentickou poezií Černé lyry představují obě dramata extrémní "černou" polohu Kolářova díla. Kdežto Černá lyra byla pevně vázána na konkrétní svědectví světa "lidské podlosti", jsou dramata básnickým zobeecnějším sumy jednotlivých svědectví a vlastního poznání. Vyrůstají z nich a míří nad ně. Z trosek světa podniká Kolář pokus rekonstruovat v dramatech jeho celek. V něm už nejde o jednotlivé podlosti a krutosti, ale o vyjádření podstaty zla. Hry pak nemohou být než výkřikem básníkovy zoufalství nad zhovařilým světem bez pravdy, bez lidskosti, bez řádu, beze studu, beze smyslu a bez budoucnosti. Charakterizovat jejich obsah je skoro tak obtížné, jako je nemožné vyloužit obsah dramát Beckettových.

Destrukci světa odpovídá rozbitá tradiční dramatická forma. Černou komedií Chléb náš vezdejší nás nevede dramatický děj. Hra má jediné dějství tvořené z dvanácti výstupů, které jdou za sebou

v nepřetržitém sledu a připomínají nejspíš básnické obrazy, jež bez přesnějšího ohraničení plynule přecházejí jeden v druhý. Jsou navzájem spjaté hlavními postavami, společnou atmosférou, vyrůstající především z dialogů několika dvojic s často těžko sdělitelným smyslem. Protože všechny jednotlivé výstupy vlastně představují opakovaný základní pocit vzájemného nedorozumění mezi partnery, nedorozumění mezi jedincem s světem, mezi lidskou podstatou a příkautou rolí, nedorozumění, které prohlubuje sama řeč, protože ztratila vazbu na označované, - nevytvářejí jednotlivé výstupy dramatickou gradaci, ale jsou v podstatě variacemi základní situace. Tato vlastnost svého dramatu Kolář zdůrazňuje už tím, že je komponuje v jediném dějství, a také tím, že jím předesílá prolog nazvaný Jáma, uvádějící nikoli do očekávaných dějů, nýbrž do smyslu.

Prolog je označen jako předehra. Tvoří ji rozsáhlá báseň, vyjadřující ve zkratce hlavní myšlenku dramatu. Báseň na místě předehry má dramatickou funkci v tom, že je libretem pro pantomimický výstup. Zde se ozývá Kolářovo tichnutí k poezii akce, k pozdějším básnickým návodům k upotřebení. Konkrétnost a předmětnost Kolářova vidění a myšlení je tak silná, že přechod od poezie k libretu pro pantomimu je téměř neznatelný. Předehra má v podstatě stejnou scénu, na jaké se později odehrává vlastní drama: obnaženosti výpovědi, vyslovené básnickou parabolou, odpovídá i obnažená, prázdná scéna.

Drama je plnější, je zalidněné postavami i osudy. Jako dějiště předepisuje Kolář pokoj, kde se dá bydlet: dva kusy zvetšělého nábytku, otoman a poničený jídelní stůl. Na stěnách nese pokoj stopy po lidech, kteří ho obývali: obrys postele, toaletního stolu, kredence, obrazů. Na předepsané scéně poznáme Kolářův starý zájem o objekty poznamenané člověkem, vyprávějící o jeho přítomnosti i o stopách jeho osudu, který o několik let později dává vzniknout dlouhé řadě objektů výtvarně pojeďnaných stopami člověka.

V předehře je scéna už prvním paprskem světla představena jako celá - proto jsou lidské stopy na stěnách jiné než na jevišti vlastního dramatu. Už tento detail je pro funkci předehry příznačný: je tu exponováno naše a přímo, co z jednotlivých výstupů teprve vyplýne.

Pantomima je rolí klauna, tradiční figury, která umožňuje představit člověka v mnohosti jeho rolí a zároveň v obnažené lidské podstatě. Vlastností klauna je jeho proměnnost, schopnost názorně zradit situaci, v níž se ocitl, zatímco vlastností jeho bytu je neproměnnost, stálost. Kontrast mezi klaunovou aktivitou a jejími okamžitě viditelnými výsledky ukazuje k neproměnnosti člověkovy pobytu ve světě.

Klaun svým počínáním a poznáním identifikuje místo svého pobytu jako celou a svět jako vězení: kdykoli pohlédne na kteroukoli ze stěn, zmocňuje se ho úlek a zděšení. Snaží se z místnosti uniknout, buší na dveře a čeká "se kloněnou hlavou jako nad hrobem", po druhém zaklepání čeká "s útočným neklidem". Když se dveře otevřou, klaun v nich otřesen pozoruje, co se za nimi děje. To se odleskem odehrává v jeho tváři: směs humoru a pláče, smíchu a hrůzy, kterou poslěze neunes. Když se dveře zavřou, na scéně zůstává klaun podloměný poznáním. Po chvíli se vachopí a začíná hledat, co mu zbývá, co má. Z kapes vytahuje nejrůznější předměty, hraje si s nimi a zase je schovává. Při přecházení scény zakopne o svůj klobouk, sehne se k němu a zpod cylindru vytáhne dlouhou dutou kost. Dutinou kosti se podívá do obecnstva a znovu se ho zmocní zděšení. Otočí kost a opačným koncem vidí cosi jiného, uklidní se, děs vystřídá radost. Osmělen, hledá pod kloboukem dál. Je to pokračování předchozího hledání po kapsách. Tehdy si nad obsahem vlastních kapes uvědomoval, co má, nyní postupuje dál: hledá, co může okolo sebe najít, co pro něho má

okolní svět a co před ním skrývá. Zjišťuje: roušku, ozubené kolo, věrací kazajku, svazek klíčů, želízka. Všechny předměty jsou mu skoro k ničemu, jenom rouška může posloužit jako kapesník nebo za káplatu na rozedrané kalhoty. Ke klíčům marně hledá otvor v rámečku, ani ústa neodemkne, aby osvobodil řeč, ústa zůstávají stále němá. Želízka fungují - uvásne v nich rukou. Když se naposledí podívá pod klobouk, cylindr se propadne a zůstane po něm díra v podlaze. Znovu, potřetí přichází okamžik, kdy se před klaunem otevře svět. Tentokrát nemá odvalu, bojí se nahlédnout dolů. Plive do jámy, jakoby plival do studny, aby viděl, jak je hluboká, a uslyší z ní zoufalý výkřik. Me ohlašuje Kolář vrchol předehry. Klaun pozoruje, že půda se před pod ním rozpaluje - jak by ne, když se pod ním otevřel svět a tím světem je peklo - začne se zbavovat všeho, co má, všeho, co mu svět poskytl, hází to za potlesku či pískotu neviditelného obecenstva do jámy. Jenom želízka nemůže stáhnout z ruky. Zůstane stát polobahý po stopami po ranách bičem a s modřinami po kopancích, bez pomoci. Konečně si začíná uvědomovat, kde vlastně je. Zaovakne do pout i druhou ruku a znovu, jako na počátku, tluče do dveří. Scéna se ponoří do tmy jako na začátku předehry, znovu jí prořízne pruh světla pronikající špehýrkou, znovu se otevřou dveře a - "na scénu vletí ručník". Teď už nemůže být pochyb, klaun definitivně pochopí svoji roli a je připraven odejít jedinými dveřmi, které vedou z cely, a jsou to ty, za nimiž na začátku spatřil něco, co ho naplnilo hrázou.

V pantomimické předehře Kolář využívá klaunské tradice s jejími konstantními prostředky, s řadou vždy se opakujících rekvizit (cylindr, rouška). Kolář přesunuje důraz na tragický pól klaunství, které bývá spíše komické nebo tragikomické. V jeho pantomimické klauniádě je napětí mezi klaunskými gagy a smyslem, který je krok za krokem odhalován. Spolu s klaunem v tomto procesu odhalování

hrají významnou roli světlo, zvuky, věci. Všechno míří k obnažení smyslu. Světlo pomáhá od samého počátku identifikovat skutečnou funkci prostoru jako vězeňské cely, zvuky pomáhají ujasnit klaunovo postavení /potlesk, pískot/. Nejvýraznější rekvizitou jsou pro Koláře věci - přesně oddělené funkce. Klaun manipuluje s dvěma věcmi: opotřebenými, potlučenými, zmraženými - to jsou věci s lidskými stopami - věci pro člověka. Nikoli náhodou je klaun tahá z kapes. Druhé věci nalézá mimo sebe, skryté - to jsou věci proti člověku: ozubené kolo, svěrací kazajka, želízka, smyčka. Když se před klaunem otevře peklo, zopakuje znovu hru s věcmi jako v první části výstupu, ale jinak. Zatímco tehdy věci objevoval a snažil se přisvojit si je, nyní je hází do horkého jícnu, a to jsou právě tyhle nalezené věci. Některé věci mají dvojí roli: ručník vhozený do cely přestává být ručníkem, stává symbolem transportu vězně. Vržen na jeviště, hraje už jenom ve své symbolické roli.

Dění probíhá na scéně ve třech rovinách. První se odehrává celé na scéně - je to fyzické jednání klaunovo. Druhé dění se odehrává někde jinde: za dveřmi, které se na chvíli otevřou, někde směrem k jevišti, kam klaun pohlédne dutou kostí jakoby se díval dalekohledem. Toto dění je neviditelné, divák je odkázán na svědeckví výrazu tváře a pohybů. Kromě toho se v předehře odehrává ještě to hlavní: vnitřní stav klaunův, zrcadlící vývoj jeho poznání. Toto dění se v průběhu výstupu stává stále zřetelnější. Teprve když klaun uviděl a všeho se zbavil, když stanul v pozoru se zavázanýma očima, odevzdaně, možná se dveře otevřou.

Absurdnost závěru je v tom, že čeká až se otevřou právě ty dveře, za nimiž uviděl něco, co nedokázal unést. Cesta ven není pro klauna cestou do svobody.

Chléb náš vezdejší se odehrává na jediné scéně bez proměn nerozdělený do dějství. Tato formálně zdůrazněná celistvost není

aplňováním požadavku jednoty času, místa a děje, je to celistvost  
enem zdánlivá, asi taková, jakou se představuje svět modernímu člo-  
vku - také jako celek, ale cizí a nesrozumitelný. Kolářovým drama-  
tem jako kdyby náhodně procházely dvojice nahodilých hrdinů, obje-  
vují se - stejně - v různých situacích a různé - v situacích stejných  
i obdobných. Převaha dvojic v této hře souvisí s dialogičností Ko-  
lářových dramát. Dialogy, - postavené na otázkách - představují  
zázání. Monology, které čas od času přeruší sled dialogů /osud, čet-  
ník/, tlumočí svědectví. Spolu se všemi jednotlivými prvky, které  
Kolář uvádí na scénu, se stále prolínají.

Podle dílčích témat a obsahů, podle jednotlivých mluvčích, kte-  
ří je tlumočí, lze Chléb náš vezdejší zhruba rozdělit na dvanáct  
částí. Postavení částí v dramatickém ději, jejich vzájemná nesou-  
vislost vytváří dojem, jako by šlo o sled samostatných výstupů, ač-  
koli ve svých obecných významech nejsou výstupy vůbec samostatné,  
mysl jim propůjčuje teprve celek. Způsob, jakým s nimi autor v dra-  
matu nakládá, o tom svědčí nejlépe. Nejenom že své drama nerozdělil  
formálně do dějství, ale jednotlivé jeho části ani přesně neohrani-  
čil - leda odchodem jedněch a příchodem druhých postav. Drama se na  
jiné rovině a s jinými aktéry odehrává dál, dokud se na scéně neob-  
jeví znovu ti, kteří před časem se svým tématem odešli. Dalo by se  
řici, že jednotlivé části skládající celek vlastně nikdy nekončí,  
jsou pouze přerušovány, aby se později znovu objevily - buď aby na-  
vázaly na přerušené, či aby začaly nové téma. Často se v pokračová-  
ní setkáme s jinak sestavenou dvojicí nebo naopak se stejnou dvoji-  
cí v jiné roli. Není těžké postřehnout, že přeobsazování rolí souvi-  
sí s kolářovským principem variací. Nejvýrazněji je variace použito  
v úvodu a v závěru hry. Úvodní dialog se téměř doslova v závěru dra-  
matu opakuje mezi jinými postavami hry a tázání, jimiž se hra oteví-  
rá, se v samém závěru, nezodpovězená, vracejí.



Závěr, vytvořený z variací úvodních otázek a výkřiků, stvrzuje, že křivkou, po níž se pohybují Kolářova dramata, je kruh. Co se odehrává mezi začátkem a koncem hry, je v kruhu uzavřeno, je stále ujitř. Děje dramatu jsou neukončené, protože jejich začátky a konce jsou totožné.

Základní obecné otázky Kolářova dramatu Chléb náš vezdejší jsou exponovány hned na jeho počátku v úvodních slovech jedné z hlavních postav. Zjednodušeně vyjádřeny zní: Kde jsem, kde jsi, kde se se mnou děje, kudy odtud a kam. Táže se hrdinka, která se po světě pohybuje nejistě, přičemž nejistota se netýká jejích vlastních pohybů, ale reakce na okolí, protože svět, který ji obklopuje, neprohlédá. Nevidí, koho čeká, neví, odkud přichází, není si jistá, odkud k ní doléhají zvuky. Za touto "nevidomostí" je, zdá se, skryta neprohlédavost. Játo o básnickou metaforu, o fyzickou konkretizaci nevidění, neprohlédání, které se rovná slepotě. Tento princip konkretizace pocitů a myšlenek bude hrát v pozdějším Kolářově díle stále důležitější roli.

Nejen klaun z předešlé hry, i postavy dramatu se často chovají jako kdyby byly v cele. Vězení je na scéně exponováno v přímém i přeneseném smyslu slova. Představuje místo člověkovy pobytu ve světě - nikoli peklo, které se před ním otevře, kdykoli pohlédne tam, - a je to místo dokonce čestné: "Ano, je to vězení, ale kde je čestnější místo na zemi".

Dlouhá dutá kost sehrává ve hře tutéž roli jako v prologu. Když na scénu vtrhnou muži se sluchátky na uších, báječně se baví - dokud jeden z nich nezakopne o kost. Stačí, aby si ji nasadil k oku, aby jí pohlédl do obecnstva, a smích utichá, protože všichni vidí, jak hledícímu tuhne tvář a v tváři se objevuje hrůza. Jeden po druhém si podávají kost jako dalekohled a jeden po druhém zhroucen mizí v kulisách. Všichni nahlédli před sebe, přede všemi se zjevilo peklo. Jen slepý se usmíval. Scéna s kostí je symbolická: předzna-

enává la žďý pohled někam za, naď svou vlastní existenci. Tera na-  
lédne za dveře a za dveřmi vidí náš osud. Tím osudem je groteskní  
figurka prostovlasého blondáčka s brejličkami, který odříkává svě-  
ectví o své činnosti za války v anatomickém ústavu v Gdaňsku, kde  
podle receptu prof. Spannera vařil s lidského tuku mýdlo. Výpověď  
připomíná autentickou poezii Černé lyry - obdobná autentická výpo-  
věď o práci v kamenolomu se objeví ještě v druhé části dramatu.  
Vědeckví mladíkove je zároveň soudobou ozvěnou básnický přetvoře-  
ných starých návedů a receptů.

Důležitým prvkem komedie Chléb náš vezdejší jsou hry, vycháze-  
jící z počby folklórních slovních her. Hra na staré téma co tam  
vidíš? souvisí s pohledem za dveře a s pohledem dutou kostí. Jiná  
hra, hodina poezie zasahuje hned do prvního dialogu mezi Elou a  
Leem, vstoupí do něho Zaket: "Pane, smím vás obtěžovat s hodinou  
poezie?". Je naléhavý, a tak Leo začne odříkávat něco jako básnic-  
ké zadání sestavené ze slovníku konvenční přírodní lyriky, ale po-  
stupně se Leovy verše proměňují prudkou kolářovskou pbrasností: "Až  
vřtiny vystřídaly/ sloupce malého označovatele,/ propukly kouře  
smích,/ ale jakmile vtrhly na nebe ryby,/ vše stichlo." Když  
řitel přeruší sled obrazů otázkou: Co se stalo s lidmi?, následuje  
řetí vrstva básně: "Lidé se proměnili v to,/ co leželo v jejich  
dtru: v kaluž krve a vizitku,/ snubní prsten a jízdní řád,/ titul-  
y v novinách a čtyři esa,/ v rozžvýkaný slovník/ ceník obchodního  
lomu,/ poštovní známku a hubu výbuchu,/ dutinu vlnovky a potlesk,  
hlub páry a tmy". Hodina poezie mří rychle k demaskování falešné  
role umění:

Zaket: Kdy bublají v knihách potůčky limonád?

Leo: Vždycky, když se vraždí.

Zaket: Kdy cvrlikají skřiváci v partituřách?

Leo: Vždycky, když milióny hladoví.

Zaket: Kdy rozkvétají paloučky na obrazech?

so: Vždycky, když nestačí žaláře.  
Zaket: Kdy jeviště pocukruje láska?  
so: Vždycky, když je udavačství ctí.

Umístění Hodiny poezie v úvodu komedie ukazuje na spuvíslost Kolářových dramatických textů s jeho dosavadním básnickým dílem. Je příznačné, že zatímco repliky, které rychle posunují děj, jsou naprosto strohé, neliterární, dokonce neosobní, dialogy, patřící k her uvnitř komedie, připomínají zvláštnosti obraznosti a metafory Kolářova básnického jazyka.

Už v úvodu padla zmínka o starých zařikávadlech, přísahách, recepturách a návodech jako o jednom ze zdrojů Kolářovy tvorby z padesátých let. Všechny uvedené formy dnes zaujmou svou slovesnou, básnickou hodnotou, v níž čas posílil jejich estetickou složku a potlačil jejich účelovost. Koláře však zaujala sama forma spjatá neoddělitelně s jejich posláním, s jejich účelem, zaujala ho jako projev přísný, často magického oslovení adresáta. Právě toto namíření, tato relativnost návodů Kolářovi vyhovovala jako forma, kterou v padesátých letech hledal. Připomeňme si, jak bohatě je této formy využito v sbírce Vršovický Ezop. Komedie Chléb náš vezdejší vznikala v časové blízkosti této sbírky a využití stejných forem v obou dílech potvrzuje i blízkost jejich zdrojů. Kolář jich využívá k vyjádření často nejasných, ale tíživých životních pocitů nebo k odpovědím na neodpověditelné otázky. Zaket se ptá na lék proti šílenství. Nabídnutý lék je parafrází složitých receptur starých zařikávaček, určených k přípravě léků jistě na obvyklejší choroby než je šílenství: absurdnost receptury však více vypovídá absurdnímu šílenství moderního světa: "Třikrát obejdi prázdnou kolébku/ naškrab třísky z devíti prahů/ piliny z kopyta koně prvně kovaného/ Ostříhni dítěti pramének vlasů/ Hdej vosí hnízdo." atd. Moderní recept šíleného lékaře je vedle toho maximálně věcný a racionální: "Vezme se pět kilogramů lidského tu- / 10 litrů vody/ 500 až 1000 gramů žíravé vody/ vše se nechá 2 až

hodiny povařit/ a dá se vychladnout/ Mýdlo samo vyplave nahoru/  
a zbytky zůstanou na dne/...atd".

Hra na pohádkový motiv *Stolečku* prostří se vychází z pohádko-  
vého nonsensu, ale je naplněna zkušeností moderního světa násilí  
a degradace člověka. Míří k závěru:

Hra: Doma strom rozřež ukazováčkem  
a prkna rozstav na krávek  
aby pěkně proschla  
Až po zařuknutí zazvoní  
nastav je do prádelňáku  
přidej tuřín  
shnilé brambory nebo mrkev  
a vař v slzách o hladu  
dokud nebudeš zastřelen  
pelit methanolem a spálen  
rozemlet v drtiči kostí a napytlován  
Až pohnouješ pole  
vyženeš v klas a znovu se vrátíš  
na stůl domova  
odříkej násobilku  
vyjmenuj jména savců a králů  
přezpívej nějakou starou píseň  
přečti stránku z Danta  
vezmi kladívko hoblík dláto pilku  
plivni do dlaní  
a udělej coby švec beznohý stoleček  
Do nejdělsí smrti se budeš mít  
jako husa v nebi.

Hry vyjevují většinu významů Kolářovy komedie. Hra na téma hrů-  
y před budoucností Jaké to tam bylo? jakoby vracela na scénu zkuše-  
nost všech, kdo pohlédli před sebe dutou kostí. Týmž pohledem je svě-  
lectví člověka, který se s každým probuzením vrací vždy o celá sta-  
letí zpátky a odpovídá, jaká ta budoucnost byla, a jaká je tedy če-  
ká. Reakce na sdělené poznání je vždy trapně stejná, opakuje se v  
obměnách znovu: udupali mě, upálili mě, snědli mě, odstřelili mě, -  
nakonec svědka sežral i hmyz.

Hra Co je to?, prolínající závěrečné scény komedie, je vyjádře-  
ním vyprázdněnosti řeči i ztráty obsahu života. Na počátku Ela nero-  
zumí, co je to, na věky věkův. Každá Leova odpověď, konkretizující  
pojmem času, je novou Elinou otázkou. Otázky tvoří řetěz a nikdy ne-  
končí.

Všechny scény, jakkoli jsou groteskní, jsou vlastně reálné, tom také spočívá jejich tragičnost. V základech této černé komedie je zkušenost z degradace lidství, jež na jedné straně rodí bolest - /ne náhodou jedna z postav vypočítává čtyřiačtyřicet adjektiv pro bolest, a to ještě zapoměla na adjektivum krutý/ - a na druhé straně plodí podlost. Kolář ovšem hájí člověka z nařčení z podlosti, špe řečeno snímá z prostého člověka část jeho odpovědnosti: "Co chceš na prostých lidech? Zastyděla se snad jediná hvězda? / Jedna jako druhá viděla ty zvířecnosti/ a všechny stály jako dojnice/ a kece stačilo tak málo,/ tolik mrtvých na tak málo,/-žádná nehnula rvou./ Je to jedna větší svině než druhá."

Obečným smyslem většiny jednotlivých scén, vlastností všech figur je krize identity. Jedna z postav, která si <sup>uvědomuje</sup>, ji řeší lakto: "Napsal jsem si v koupelně na zrcadlo TO JSEM JÁ! A od těch bob si nelámu do kalhot, že mi kvartýruje v bytě cizí chlap, šedivec."

Četník pan Ledví vrazí na scénu se slovy: "Jste...všichni zatčeni. Jste všichni zatčeni. A buďte pokoj. Slyšel neslyšel, viděl neviděl. Pokoj." Stačí však, aby se ozval hlas z megafonu a situace se rázem promění ve výslech, z četníka Ledví se stává svědek, který je zcela v moci megafonu. Ten s ním nagvičuje výpověď na soudní přelíčení, nejímž předmětem jsou ustavičné nevěry posedlé paní Ledví, jakoby s ním na přeskáčku procvičoval školní látku. Funkci megafonu pak nepozorovaně přebírá Pole, k němuž se ještě před chvílí při vstupu na jeviště četník obracel se satyrickými formulí.

Pole: Znamenitě, ještě nějaký čas pilovat a požádáme o proces. A 12. května?

Četník: Kdyby nebyla taková potvora, měl bych ji rád. Má jazyk věčně v poklopci. Ale je s ní psina.

Pole: Ano, navrhneme doživotí a budem to mít s krku.

V tomto okamžiku přestává být jasné, o jaký proces jde a proti komu je chystán. Jde skutečně o rozvodové řízení? Komu je pak určeno doživotí, aby byl konečně pokoj? Vždyť právě tak se učili zpaměti

vé výpovědi kandidáti doživotí a oprátky v jiných procesech. Průběhu nácviku na proces se četník proměňuje v šampióna v běhu, idól, z něhož povstane gangster s vysokým společenským kreditem. Na scéně odchází pan Ledví zase jako četník.

Lidé v komedii stále mění své role, chvíli jsou v nich sami sebou, chvíli někým jiným, někteří se stále mění jako chameleon. Kromě toho jsou lidé proměňováni podle situace a zájmů jiných.

Jaký je obsah her, které naplňují Kolářovu černou komedii, jaké vyjadřuje dialog Zaketa a Tery:

Zaket: Dne 16. toho měsíce přišlo ke mně naše svědomí a vydávalo se za náš osud. EXOT Co to byl život, slečno?  
Tera: Hra.  
Zaket: Co je to HRA?  
Tera: Nevím.  
Zaket: /Obrátí se k Leovi./ Příteli, co to byla hra?  
Tera: Hra? To, co dělám..Opřít se o zeď, zakrýt oči a počítat.  
Zaket: To je snad život.

Druhou Kolářovu hru Mor v Athénách otevírá rovněž pantomimická předehra nazvaná Světlo světa, a stejně jako klaunská pantomima ke komedii Chléb náš vezdejší, i ona je nejdůležitější a nejcelistvější částí dramatu. I když jejich žánr je rozdílný, mají mnoho společného. Na scéně, předepsaná pro Světlo světa, připomíná scénuy v níž se odehrávala klauniáda předchozí komedie; vyjadřuje též výtvarný názor - snad ještě výrazněji. Základem interiéru jsou opět zdi a jejich výtvarná řeč. Zdi nejsou pouhým pozadím, před nimiž se odehrává děj, nejsou ani jenom manifestací výtvarného názoru. Řečí zdi jsou slovy po lidech, kteří v nich žijí. Vrstevnatost struktur na zdech je vzhledem k času: porušená místa dávají průhledem do spodních vrstev zhlédnout svědectví lidí a času.

"Na stěnách z ocelových plátů kdysi bíle smaltovaných s vydrápanými vodovými flekanci fantastických figurativních tvarů, pod kterými se zjevuje jiný smalt s pozůstatky písma a pod ním další barevnější nechybí místa prožraná rzi i prostor vyrvaného železa pod nímž je vidět zeď plná plísní a prasklin stejně jako slepence pytloviny a hřivnaté košešiny."

I inventář je ve své opotřebenosti a zvetšlosti podobný -

postel s černým slamníkem, nejněžnější kus nábytku.

V obou předehrách hraje tragický hrdina. V předehře ke komedii prázdné omylá je to klaun, využívající tradiční výstroje a triků se sřetelnější vazbou na tradici žánru, v předehře ke druhému dramatu přebírá klaunovu roli žena. Klaun z Jámy vyhrává cosi, co vidí jenom on a co diváci poznávají teprve zprostředkovaně z výrazu jeho tváře a z jeho pohybů. Žena ze Světla světa není na jevišti sama, rozehrává svůj příběh spolu s groteskním partnerem: mužskou rukou, jež trčí ze stěny. Oba protějšky -- žena i ruka jsou vlastně stejnými zajatci svého prostoru. Žena přehraje svou životní situaci, v níž je zahrnu- to i naplnění jejího biologického údělu, a po něm s kusem chleba mizí zpátky, odkud přišla: v kanálu. Ruka, jejíž jednání se pohybuje mezi touhou milovat a potřebou zabíjet, je odkázána na svůj kus zdi a na to, až se k ní někdo přiblíží a dotkne se jí. Struktury zdi, a níž ruka vyrůstá, dotykem ožívají a stávají se součástí dramatu.

Děj pantomimy otevírají pohyby ruky, které Kolář předepisuje obrazně: "Ruka se začne pomalu probouzet: napřed prsty jeden po druhém/ potom řeč zápěstí/ tanec lokte/ a konečně jakési zívnutí celé paže". Probuzená ruka ohledává dostupný prostor, a struktury zdi jsou pro ni sdělením. /Prsty se zastaví na každém hrboleku/ na každém škrábanci/ a hledají kde by bylo možné se zachytit"/ Protože ruka nemá jiné možnosti, jak poznat svůj prostor, má nahmatávaná struktura zdi zdůrazněný obsah i dramatický význam.

Je určitá paralela mezi uzavřeností obsahu předehry Jáma a pře- dehry Světlo světa: klaun čeká, až dostane pokyn odejít těmi dveřmi, kterými byl vržen na scénu, žena vylézá z kanálu na světlo světa, a když odehraje svůj part, mizí tam, odkud vylezla. Život obou hrdi- nů na scéně má začátky zaměnitelné s konci.

Mor v Athénách má s černou komedií Chléb náš vezdejší společné východisko -- zkoncentrované do jediné repliky zní: "Zlo, které jsi

žil, nesmíš zamlčet".

Otázky, společně oběma dramatem /Co je hrůza, -- To dělali lidé? -- jak se mám dovědět, kdo jsem? -- Je vůbec čisté místo na zemi?/ jsou v Moru v Athénách exponovány jinak, než v předchozí hře. Zlo je představeno ve své neproměnné podstatě a v proměnných podobách -- pohybuje se v dimenzích času: promítá se do celých dějin. Zůstává přitom stále zdrojem každodenních dramát soudobého člověka, do jehož života netrvalo vstoupila zkušenost vyhaslých osvětimských pecí a trvajících pracovních lágrů. Dějinnost, nepřetržitost zla stvrzuje jeho obecnost je přesahem individuálního existenciálního pocitu. Dějinnost a přítomná chvíle, obecné vědomí a konkrétní prožitek se v Kolářově dramatu prolínají a střetají. Pokazy k dějinám mají podobu historických vědeckví, která vystupují z aktuálních dějů, jež tvoří základ dramatu.

Aby mohl vyjádřit mnohovrstevnatost významů a dějů, šel Kolář k rozbití kompozice tradičního dramatu a v cestě za novou skladbou různorodých prvků díla ještě dál než v Chlebu našem vezdejším. Mor v Athénách už nese výslovné označení kolář.

Mně nešlo o to, zda svedu něco lépe napsat, ale zda dokážu to, co napíšu, vybudovat jinak -- na základě nového principu. Již tehdy jsem obě své divadelní hry nazval divadelní koláží. Prosim, aby sem nebyla pletena montáž. S montáží pracovalo mnoho divadelníků. Říkám kolář proto, že jedině ona mohla poskytnout polyfoničnost nejúplnějšího rozsahu jako nosný kámen nové divadelní hry. /Odpovědi/

Všechny figury, z nichž vytvořil kolář jako svérázný dramatický celek, známe nejen z Kolářových výtvarných kreseb /ty jsou ve své většině pozdějšího data/, ale především z jeho dosavadního básnického díla, kde se od konce čtyřicátých let jednotlivě, ale soustavně objevují. Mor v Athénách je svým způsobem shrnutím těchto jednotlivých tvůrčích postupů, které pondějí daly vzniknout velkým cyklům, složeným na výtvarné řeči, v kompoziční celek vyššího řádu.

Všechny Kolářovy formální experimenty vědecky mířily k význa-



nm. I v tomto případě má volba koláže své důvody ve smyslu a povaze  
výpovědi.

Netradičně traktovaný děj Kolářovy dramatické koláže *Mor v Athénách* je na rozdíl od dramát Samuela Becketta plný konkrétních situací. Beckettově "jednoduchosti" je Kolář bohatstvím situací přímo protikladný, -- a přece stojíme před Kolářem jako před Beckettem: děj můžeme postihnout přibližně a jenom uchopením jeho obecného smyslu. Beckett všude předvádí absurdní situaci metafyzicky -- jakoby neměnou a danou. Kolář ji maximálně naplňuje údaji /tak, že mu klasická forma dramatu *podostahuje* a musí proto sáhnout po koláži/, aby o ně mohl opřít svou obžalobu.

Zlo je u Koláře předvedeno v autentické podobě, v krutosti člověka, v jeho zbabělosti a nízkosti, zlo je konkrétní, zanechává za sebou hromady obětí jako athénský mor v Lukrétiově apokalyptické vizi.

Stavba *Moru v Athénách* je ještě náročnější než stavba hry předložil. Je i při své mnohovrstevnatosti umístěna rovněž na jedinou scénu a je proměna a je sevřena do jediného dějství, které je naopak plně proměna. Proměny jsou několikerého druhu a procházejí jimi všechny struktury dramatu -- od nejvyšších k nejnižším. Nejjřetelnější proměny, které zasahují do skladby dramatu, jsou rozsáhlé hrané nebo doložené literární citace a básnické parafráze. Na devíti místech přerušují děj a jeho čas citace z Pressottova *Dobyví Mexika*, svědecké svědectví, které si let druhé světové války zachytili Kraus a Kulka, z Goldova svědectví o kolonizaci Jižní Ameriky, dále egyptské texty, drsné scény z historie ruských náboženských sektářů, životopis Adisleva Klíny a závěr Lukrétiovy knihy *O přírodě*, jež líčením *Moru v Athénách* dala Kolářovu dramatu vyústění i název.

Kromě toho se drama rozvíjí přeměnami dějů a scén a stálými proměnami postav uvnitř proměňujících se dějů. V proměnách postav je kladen důraz na proměny jejich fyzického jednání i podoby, které

probíhají nezdánlivě beze slov. Člověk je u Koláře charakterizován ve svých extrémních vlastnostech: "Hned vrah, hned básník. Hned katův pacholek, hned holoubátko. Hned udavač, hned přítel. Hned diplomat, hned mudrý."

Už prvními slovy dramatu Kolář vymezil jeho polohu, obsah i mysl, dobu, kdy se odehrává, i jeho podobu, jež do značné míry spočívá v tázání. /"Kam? Do plynu."/ Otázky neposunují děj, nýbrž rozkrývají hlubiny zla a míří k odpovědi: "Jak se mám dovědět, kdo jsem? To dělali lidé?/ A kdo jiný?/ Opravdu to byli lidé?/ Šel někdo od toho? A co udavači?/ Jako vždycky./ I v těch čistotách?/ V čistotách jich bylo vždycky nejvíce."

Všimneme si sledu nejdůležitějších scén a výstupů, z nichž je vytvořena dramatická koláž Moru v Athénách.

První scéna s třemi postavami je expozicí základní situace dramatu: jací jsou lidé, jací dovedou být. Vstupuje do ní citace z Korngolda o rituálním vyřazení srdce krásného mladíka. Dál se prolíná všední se svědectvím válečných složitů. Na otázku jak to vlastně bylo přichází s odpovědí deklamační part o hromadné popravě s ukládáním mrtvých do jámy, provázený lyrickým, ale úzkostným pantomimickým výstupem ženy s dopisem.

Scéna, která následuje, je rozhovorem dvou mužů v bezčasí /"Jsme na začátku nebo na konci?"/, každá jeho replika míří k bezodějí. Rozhovor nakonec ustí v monolog, jehož vlastní výpověď neposporovaně přechází v citaci s Korngoldových svědectví o kolonizaci křesťanské Ameriky. /"Co to byla lidská rodina? Máma nevěděla, že syn je letr. Táta nevěděl, že dcera je běhna. Pasáci pekli brambory. Pasáci s revolvery pekli lidskou rodinu. /Ticho./ Zvyklost dovolovala hodit živého otroka do pece..řatd."

Hovor dvou mužů proměňují muži v uniformách, kteří se postupně objevili, proměňují i prostor na scéně a nakonec i role obou mužů.

lačnou se procházet okolo stolu s rukama za zády: proměňují se ve vězňe. Jevišťe se proměňuje ve velkou vězeňskou scénu, vstupují na ni ostatní postavy dramatu a na pokyn ženského hlasu z ampliánu se řadí do pochodu. Proměňují se do té míry, že na povel z ampliánu se začnou k sobě chovat jako spoluvězni i jako bachaři: Josef nevyndá ruce z kapes, spoluvězenkyně ho vytrhne z řady a na zemi zkope hlava nehlava. Ostatní mlčky pochodují a výstup pokračuje téměř beze slov. Vzdálený zvuk železné tyče narážející o mřížku připomíná prohlídku cel, pphyby vězňů určují povelky z ampliánu.

Povel k odchodu znamená konec vězeňských rolí, většina herců se rozprohne, na jevišti zůstává jen rodina, osamělá v klubku, s pohledy vzhůru, jako by odtud čekala katastrofu. Rodinný hovor osciluje mezi otázkami dětí po tom kde jsou a odpovědmi, které nejsou s to zakrýt zkušenosti hrůz, ani matčina snaha převést pozornost dětí k pohádkám, neuspěje. Hrůzy nacházejí pendant v morbidních scénách z pohádek.

Poněkolicerém dějinném svědectví, po absurdním rozhovoru dvou mužů se scéna zatmí, propadne se stůl, u jámy se objeví Neznámý a šest postav na scéně se sekkupí tak, že připomínají Rodinovy Oběť z Calais. Předávají si zpověď člověka hříšného věku ze starých egyptských textů. Závěrečná deklamace sólisty a chóru je modlitbou, která upomíná na obraznost Kolářovy válečné poezie:

Alybis: Odejdi a nevracej se...

Všichni: Dokud tvým chlebem nebudou naše jazyky

Alybis: Odejdi a nevracej se...

Všichni: Dokud tvým vínem nebudou naše sliny

Alybis: Odejdi a nevracej se...

Všichni: Dokud každý tvůj čín nevyroste z našich kostí

Stařena: Amen

Po scéně z dějin ruských náboženských sektářů se do hry vrací vězeňské výstupy: malý a povolný Brack, ochotný ke všemu, co se po něm žádá se nejprve ospravedlňuje /"Když uvážím, jak nedozírné škody by mohl napáchat ně jaký hlupák na mém místě: Kdybych neměl ženu a děti. Obhájím se, jednou se obhájím. Někde to musí dělat..."/

a pak vypovídá, jak za války sterilizovali vězně.

Josef a Emil jsou v trestaneckém a chovají se tak, jako by byli v mokré cele velké masy na metr a vedou řeči trestanců o ženách, dokud na scénu nevběhnou ženy v rozedraných róbách s býkovicí v rukách. Bijí trestance, kteří se plazí ven. Beta se ptá Ala, jestli skoušel děti z kandlá.

Beta: Jaká znaly, prosím tě, podstatná jména?

Al: Zalář, udavač, chameleon, krysa

Beta: A nejběžnější přídavná jména?

Al: Policejní, řižolezecký, zabeďněný

Beta: A spojky?

Al: Pouta, řetězy, provazy...

Vězeňskou scénu vystřídá zpověď svobodného - a nebezpečného - člověka, citace životopisu Ladislava Klímy, uzavřená básnickou kletbou: "Nešťastné místo/ ke zkáze určené/ nevinné/ že přihlíželo ponižení.../ Běda tomu/ kdo byl svědkem potupení/ dvakrát běda tomu/ kdo nečinně přihlížel/ Třikrát tomu/ kdo počal/ Lépe by bylo kdyby se nenarodil..."

Do komplikovaných existencionálních situací v závěrečných částech dramatu stále vystupují neznámí muži jako reprezentanti násilí a zla s dvěma ženami v rozatých kostýmech, které na povel Hledat! stále více se proměňují v policejní feny, až nakonec i drápou, skučí a vyjí; jindy přivedou na scénu ženu s rozbátou tváří a vyslychájí ji, jaké lascivní anekdoty vyprávěla, jako by toto bylo proviněním, trestaným do krve. Zároveň, jak se drama blíží k závěrečnému obrazu, zaznívají v něm hlasy, které předznamenávají katastrofu: hlas země a litanické výkřiky: "Smiluj se trávo, smiluj se trávo, smiluj se zelení, smiluj se zelení! Přikryj nás kamení. Ukryj nás, bílý stíne!" Otvor v podlaze, který se střídavě otevírá a uzavírá, se naposled otevřel - jako by se otevřela země.

Hlas země ohlašuje finále dramatu, vybudované na textu závěrečných slok Lukrétiovy básnické skladby o přírodě, jímž je zpěv o ne-

sopeč z vody a vzduchu, o nejhorší mezi nimi - morové hlíze, "jež lidskému rodu může způsobit smrt". Mor jako největší z ran božích připomíná soudný den a konec světa a patří mezi velká témata umění. Mor zvolil i Kolář pro svůj soud nad člověkem, který propadl zlu, a Lukretiov text použil pro konkrétnost líčení morové nákazy.

Jiří Kolář měl po ruce dva soudobé překlady Lukretiova De rerum natura: přetlumočení Josefa Koláře, které zavrhuje klasičskou tradici antiického překladu a modernější pojetí Julie Novákové. Pro potřeby svého dramatu, zdá se, Kolář využil obou překladů a vytvořil parafrázi, kde při snaze o zachování věrnosti originálu<sup>u</sup> je z obou autorů jenom poměrně málo doslovných citací. Kolář skracoval, zkonkréťoval, malými kompozičními retušemi zvýrazňoval a naplňoval skladbu svým slovníkem.

Závěr dramatu se odehrává ve dvou rovinách. První - verbální - tvoří parafráze Lukretiova textu, do ní Kolář nezasahuje, teprve ke konci ji přeruší dvěma zoufalými výkřiky, které zazní do recitace básně: "Mami, napadl jen Athény? Dědo, dědo, co přijde po nás, také mor, také jen mor a mor?" Odpovědi jsou nedvojsmyslné: mor... na nás. Druhou rovinou - neverbální - je jednání postav. Text neustále věrně sleduje obsah Lukretia, fyzické jednání postav jde mimo něj, integruje však Lukretiovu zprávu o moru do sledu situací a dějů dramatu a aktualizuje ji. Vrcholí tu jeden z principů Kolářova divadla: souměrnost slovní výpovědi s fyzickým jednáním, jež jde až na hranice pantomimy, přičemž text je "o něčem jiném" než jednání postav na scéně. Smysl kolářovaných vrstev se protíná teprve nad dějem.

Střetání Lukretiovy básně s děním na scéně je z celého dramatu nejrozumitelnější. Závěrečná scéna má plné obsazení, v deklamaci básně se vystřídají postavy, které v dramatu hrají lidské osudy. Ni rozumění muži, dvě ženy a Brack jsou z této básnické roviny představení vyloučení do té míry, že když poslední z postav dokončí svou

část partu, nepokračuje nikdo z těchto šesti, ale recitaci dokončí předchozí sólisté sborem. Neznámí, Ženy-feny a Brack jsou exponenty zla a jejich role v závěrečné scéně nemůže být jiná, než jaká byla v celém dramatu: dělat z lidí oběti zla. Zde jako by se rampa proměnila v rampu z lágru, odehrává se na ní paralelní děj, v němž oni organizují nástup do transportu, na pochod smrti nebo nejspíš do plynu. Al se hlásí Brackovi tak, že vyhrne rukáv s vytetovaným číslem na lokti a Brack si je zapisuje do listiny.

Závěrečná scéna má přísný rituál. Téma moru se nejprve ozve hlasem země a v deklamaci pak s účinkujícími pokračuje jako první Al. Na scénu vystoupí Neznámý, chladný voják s dvěma ženami-fenami, které při líčení morových ran "zírají, prohlížejí si nehty, očichávají samy sebe". Po chvíli během recitace vstoupí Brack s listinou, oči na hodinkách, a ujímá se výkonu funkce: povely diriguje cestu lidí na smrt. Tyto povely zároveň člení Lukretiov text do rolí. Když Al skončí svůj part, postaví se k levým dveřím a recituje Beta. Když ona skončí, Al vyjde ze dveří, na jeho místo se postaví Beta a v recitaci pokračuje Hela. Když Hela skončí, otevřou se pravé dveře, z nich vystoupí Al s maskou Apollona a jde Brackovi ukázat vytetované číslo a postaví se nad otvor. Tento rituál se opakuje, dokud se nevystřídají všichni a všichni nakonec nestahou nad otvorem v podlaze. Výjev se promění až tehdy, když už Brackovi zbývají v seznamu jenom Ženy-feny a Neznámí. Je konec důstojnému rituálu. Do transportu je Neznámým zahnán sám Brack, jeho role se ujímá Neznámý 3. Vyvolává paní Hackel, Žena-fena se brání: "Jsem ve službách, mám zásluhy", obrací se k Neznámému o pomoc. Tomu je lhostejná, a fena Hackel se pláčem staví na místo, které opustil Fobo. Scéna se opakuje, když je vyvolána druhá fena, - vyje a kňučí. Zbývají tři Neznámí. Nejprve první a druhý obětují třetího, pak první obětuje druhého, nakonec vždy klidný první znervózní, pobíhá po rampě, vytrhne z kapsy zbraň

a skokem mizí v otvoru. Nikdo už nezbyvá, jen ze dveří se ozývá stále silnější a hrubší hlas: Další, prosím! "Na scénu vběhne člověk bíle oblečený a v gumové zástěře. Na ruku má černé rukavice a je po kolena urosaný v krvi. Zastaví se uprostřed scény a zabožně pohled do publika."

Ze dveří zní silný a hysterický hlas: "Další, prosím! Další, prosím! Další, prosím!"

S využitím cizích textů se v Kolářově díle nesetkáváme poprvé. Dopusud šlo o básnickou aktivitu, která parafrázuje cizího textu vytvářela jiný text s novým obsahem, který mu vtiskl Kolář, šlo o využití aktivity formy, již Kolář přetvářel prozaický text či autentické svědectví v básně. V obou případech si použité texty zachovávaly svoji samostatnost. U dramatické koláže je tomu jinak: kolážované parafrázy si ponechávají svůj původní obsah, ale ztrácejí svoji samostatnost a vytvářejí - jako v koláži výtvarné - vyšší celek, který je teprve nositelem významu. Na rozdíl od výtvarné koláže, která je celá vytvářena citacemi, je *Mer v Athénách* kolážován jak z textů cizích, tak z textů vlastních a navíc z vrstvy fyzických jednání postav dramatu, doprovázející celou verbální koláž.

Každé drama ožívá teprve, když je slovo učiněno tělem. Nejinak u Koláře, - zde však má fyzické jednání ještě větší roli: spočívá v osamostatněnosti, vydělenosti z obsahu textů. Stačí si všimnout mimořádné role scénických poznámek v *Meru v Athénách*, - jsou v nich návody k jednání připomínající Kolářovy básně - návody k upotřebení, které přecházejí v malá libreta k pantomimickým výstupům. Jejich rozsah se místy rozrůstá tak, že vytvářejí souvislé úseky, střídající dialogy. Dáras na neverbální stránku dramatu se projevuje i v proměnách lidí na scéně - převleky, přechody z role do role, z věku do věku, proměny lidského jednání v živočišné. /Ženy-feny se chovají jako slídící psi, když zaslechnou z Lukretia má zmínku o psech, zač-

nou výt./ Sem patří i zhmotňování představ, metafor a pojmenování.  
/Babička usychající starostí se skutečně jeví jako suchá treska./  
Zde je viditelná souvislost s Ionescovým vztahem k jazyku.

Nejpodstatnější vlastností Kolářovy dramatické koláže je je jí  
lyrické východisko, jež spojuje dramata s celým básnickým dílem a  
zároveň ukazuje i na souvislost se soudobým dramatem beckettovského  
typu. Kolář nevytváří souvislé dramatické děje, nevypráví osudy  
postav a rezignuje na veškerou psychologii, neboť hra mu neznemá  
děj, hra je obnovována jako hra, hra metafor, pohybů, obrazů a vý-  
znamů. Kolář vytváří drama na principu koláže z množství básnických  
obrazů: jde vlastně o složitě strukturovanou báseň, o zpředmětněnou,  
provedenou báseň. Divadlo činí z kolážovaných básnických obrazů pře-  
devším jejich "fyzická" konkretizace a vícerozměrnost, protože fyzic-  
ká konkretizace a vícerozměrnost sice sleduje text, ale zároveň nese  
i vlastní význam.

Místo, které Jiří Kolář ve své skladbě přisoudil Lukretiovi,  
je významné - a také příznačné. Po válce, ve stejné době, v reakci  
na ideologii fašismu a totalitarismu, na zkušenost šílenství válek  
sáhl po Lukretiovi Camus. Našel v něm rozechvění nespravedlností,  
popírání bohů nehodných a zločinných ve jménu lidské bolesti. Za-  
bití člověka je podle Lukretia pouhou odpovědí na zabíjení páchané  
bohy. Camus zdůraznil /L'homme révolté/, že ne náhodou Lukrétiova  
poéma končí strašlivým obrazem božských svatyní naplněných mrtvola-  
mi obviňujícími ~~špůz~~/ mor.

Je tu společná generační zkušenost, stejný mravní základ, co ve-  
de Camuse i Koláře k tomu, že svět, vytržený z kořenů, především sou-  
dí. Camus charakterizoval zkušenost generace, která se zrodila na  
prahu první světové války: "Dědička skrz naskrz zakřivených dějin,  
kde se navzájem mísí padlé revoluce, technika, která se stala šílen-  
stvím, mrtvá božstva a vysílené ideologie, kde i průměrná moc může



všechno zničit, ale neumí přesvědčit, kde je inteligence ponížena až tam, že ze sebe dělá služku nenávisti a útlaku - tato generace musela v sobě samé i kolem sebe obnovit, vycházejíc ze svých jediných negací, trochu z toho, co tvoří důstojnost života i smrti".

/Řeč k udělení Nobelovy ceny./

Když se Adorno zamýšlel nad Beckettem, našel i tam totožnou zkušenost člověka v iracionálním světě racionální ~~totality~~ totality: "Konec hry je kus pravé gerontologie. Staří lidé se tou měrou, jak přestávají vykonávat společensky užitečnou práci, stávají přebytečnými a měli by být odhozeni. Konec hry je školou stavu, kdy všichni účastníci, jakmile zvednou víko nejbližší popelnice na smeti, očekávají, že tam najdou svoje vlastní rodiče. Přirozená soudržnost živé hmoty se proměnila v organický odpad. Nacionální socialisté neodvratitelně vyvrátili tabu kmetského věku. Beckettovy popelnice jsou emblémy kultury znovu vybudované po Osvětlení."

Podobně by se dala charakterizovat i východiska tvorby Jiřího Koláře zejména z období padesátých let. Východiska, nikoli tvorba sama. Kolář se vyhýbá jakémukoli obrazu, který by mohl být chápán jako alegorie, mýty nevytváří, ale demystifikuje, pojmenovává konkrétně a míří vždy přímo. Je přitom pozoruhodné, že svět takto pracovaný se nestává stozumitelnějším. Kolář totiž z nejráznějších vědecktví koláží nesrozumitelný svět znovu vytváří.

Svět, který je tak pravdivý, až se sobě nepodobá.

/Zkráceno/

Vladimír Karfík