

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav lingvistiky a ugrofinistiky

**DIPLOMOVÁ PRÁCA**

Alexandra Salmela

Podoby súčasnej pôvodnej fínskej drámy

v období rokov 1995 - 2007

Vedúca diplomovej práce: PhDr. Hilikka Lindroos, Csc.

Konzultant: Mgr. Jan Dlask

Prehlasujem, že na diplomovej práci som pracovala samostatne a že som uviedla všetky použité pramene a literatúru.

## **POĎAKOVANIE**

Mgr. Janovi Dlaskovi ďakujem za cenné rady ohľadne obsahu i formy práce.

Anneli Kurki z Näytelmäkulma a Vilimu Maunulovi z Näytelmäkirjailijaliitto ďakujem za poskytnutie textov divadelných hier.

Prof. Pirkko Koski ďakujem za uvedenie do problematiky súčasnej fínskej drámy.

Dr. Hanne Korsberg ďakujem za konzultácie témy historickej drámy.

Mii Hyvärinen ďakujem za poskytnutie informácií týkajúcich sa Kansallisteatteri.

Janovi Frankovi, Barbore Špronglovej a Laurimu Salmelovi ďakujem za technickú podporu.

# OBSAH

<b>OBSAH</b> .....	<b>4</b>
<b>1. ÚVOD</b> .....	<b>6</b>
<b>2. SÚČASNÁ PÔVODNÁ HRA VO FÍNSKEJ DRAMATIKE</b> .....	<b>10</b>
2.1 FORMA .....	13
2.2 JAZYK .....	14
<b>3. SPOLOČENSKY RELEVANTNÁ VÝPOVEĎ REFLEXIÍ AKTUÁLNYCH FÍNSKYCH PROBLÉMOV</b> ....	<b>16</b>
3.1 PRÁCA .....	18
3.1.1 ŽRALOCI NA PRACOVISKU .....	18
3.1.1.1 LESK A BIEDA TRENDOVÝCH ZAMESTANÍ .....	19
3.1.1.2 PREPRACOVANÍ A DUŠEVNE VYHORENÍ.....	21
3.1.1.3 PROTI STRESU A PRÁZDNOTE.....	23
3.1.1.4 TRENDOVÁ EMANCIPÁCIA – ŽENY V MODERNÝCH ZAMESTNANIACH .....	24
3.1.1.5 KVALITA NA VÝVOZ ČI TOVAR NA JEDNO POUŽITIE?.....	26
3.1.2 POHLAD ZDOLA .....	27
3.1.2.1 NEZAMESTNANOSŤ, BEZNÁDEJ, ALKOHOL, NÁSILIE.....	28
3.1.2.2 ROZPAD SOCIÁLNEHO ŠTÁTU .....	31
3.1.2.3 XENOFÓBIA BIELYCH NEGROV .....	32
3.1.2.4 ŽIVOTASCHOPNÉ ŽENY NA RUINÁCH MUŽSKÉHO SVETA.....	35
3.1.2.5 BUDÚCNOSŤ SPOLOČENSKY ANGAŽOVANEJ DRÁMY .....	37
3.2 VZŤAH MODERNÉHO FÍNSKEHO ČLOVEKA K BOHU A VIERE .....	38
<b>4. RODINNÁ DRÁMA</b> .....	<b>46</b>
4.1 ČUDNÁ RODINA A BÚRLIVÉ VZŤAHY .....	47
4.1.1 KOMPLIKOVANÝ SVET DOSPELÝCH .....	48
4.1.2 V HLAVNEJ ÚLOHE DIEŤA .....	56
4.2 RODINNÉ KRONIKY .....	59
4.2.1 FÍNSKA IDENTITA V ZRKADLE RODINNÝCH KRONÍK .....	61
4.2.1.1 METLA ĽUDSTVA V RODINÁCH METIE .....	67
4.2.1.2 STRATENÍ V BLUDISKU ZMNOŽENEJ REALITY .....	71
<b>5. HISTORICKÁ DRÁMA</b> .....	<b>75</b>
5.1 BIOGRAFIE .....	81
5.1.1 MÝTY A LEGENDY.....	83
5.1.2 HVIEZDY, HVIEZDIČKY, CELEBRITY .....	90
5.2 POLITICKÁ HISTÓRIA .....	93
5.2.1 OBČIANSKA VOJNA JARI 1918 .....	94
5.2.2 VOJNY 1939 – 1944.....	98
5.2.3 V TIENI SOVIETSKEHO ZVÄZU .....	105
5.2.4 KREHKÁ POZÍCIA MEDZI VÝCHODOM A ZÁPADOM.....	107
<b>6. REŽISÉRSKE DIVADLO</b> .....	<b>111</b>
6.1 JOUKO TURKKA .....	113
6.1.1 VIDIECKA TRILÓGIA.....	114
6.1.1.1 ANATÓMIA CHTÍČU V SPLETI VÝZNAMOVÝCH ROVÍN .....	116
6.1.1.2 MARTÝRSKE POSTAVENIE JOUKA TURKKA V KONTEXTE VLASTNEJ TVORBY .....	122
6.2 KRISTIAN SMEDS .....	125
6.2.1 SPOLOČENSKO-POLITICKY RADIKÁLNE ZA PRÁVA SPODINY .....	127
6.2.2 OD KOSTRY TEXTU K TELU INSCENÁCIE.....	129
<b>7. ZÁVER</b> .....	<b>132</b>
<b>YHTEENVETO</b> .....	<b>136</b>
<b>PODOBY SÚČASNEJ FÍNSKEJ DRÁMY - RESUMÉ</b> .....	<b>139</b>
<b>THE FORMS OF THE CONTEMPORARY FINNISH DRAMA – RESUMÉ</b> .....	<b>142</b>

<b>PRAMENE</b> .....	<b>145</b>
BIBLIOGRAFIA .....	145
INTERNETOVÉ ZDROJE .....	148
INÉ.....	149
<b>REGISTER</b> .....	<b>150</b>

# 1. ÚVOD

Fínska dramatika je skôr lokálneho než celoeurópskeho, či dokonca celosvetového významu, v českom a slovenskom kontexte je teda prakticky neznáma. To málo súčasných fínskych drám, čo sa dostane na naše javiská, ani zďaleka neposkytuje komplexný pohľad na aktuálne dianie vo fínskej dramatike. Dôvodom iste nie je len relatívne priemerná úroveň fínskych hier, ale i neschopnosť presadiť sa v globálnom merítku, v medzinárodnej konkurencii silnej britskej, nemeckej či ruskej drámy. Týmto problémom trpia mnohé malé dramatiky, okrem fínskej i česká a slovenská.

V našich malých uzavretých podmienkach nevznikol nijaký výbušný fenomén, aspoň vzdialene porovnateľný s vlnou drsnej coolness dramatiky, v našich zápečníckych končinách sa nenarodil škandalózne dramatik typu Wenera Schwaba. Naše pokojné krajiny nie sú postihnuté vojnami, netrpia extrémnou chudobou, neexistujú v nich veľkomestá kontaminované násilím, drogami a prostitúciou. Naše krajiny nie sú „požehnané“ extrémnymi problémami, z ktorých by súčasný dramatik mohol čerpať nekonečné množstvo silných tém a príbehov. Napriek tejto zdanlivej absencii tém hodných dramatickej reflexie sa i v našich krajinách dráma neustále píše.

Ja si kladiem otázku, aká je dráma vznikajúca vo Fínsku. Zaujíma ma, aké témy sú jej vlastné. Pýtam sa, aké javy a problémy zobrazuje. Akú skutočnosť reflektujú texty písané súčasnými fínskymi dramatikmi? Aké javy, problémy a nešváry analyzuje, karikuje a pranieruje súčasná fínska dráma, čo sú pálčivé témy dnešného Fínska, na prvý pohľad politicky stabilnej, bohatej a bezpečnej krajiny? Existujú stále nejaké dôvody písať spoločensky angažovanú, sociálno-kritickú drámu? Alebo je život v tejto severskej krajine natoľko šťastný a optimistický, ako by sa dalo usudzovať podľa permanentného umiestňovania sa na popredných priečkach tabuliek ekonomických, sociologických, demografických a iných výskumov, že na súčasnosti niet čo kritizovať, a pohľady dramatikov sa preto obracajú jednak do minulosti, jednak sa sústreďujú na problematiku rodinných a medziľudských vzťahov? Má fínska dráma potenciál presiahnuť kultúrne a geografické hranice krajiny vzniku svojho pôvodu, alebo sa sústreďí na špecificky fínske, interné fenomény, nekomunikatívne pre vonkajší svet? Tieto otázky som sa rozhodla položiť si a na tieto otázky sa v tejto práci budem snažiť odpovedať.

Podstatnou časťou tejto diplomovej práce je pokúsiť sa nájsť spoločné menovatele a identifikovať základné tematické skupiny, do ktorých je možné v súčasnosti vznikajúce fínskojazyčné drámy rozdeliť. Samozrejme, hranice medzi nimi nie je možné stanoviť

striktne, historická hra môže ideovo presahujúc do súčasnosti obsahovať silný spoločensko-kritický náboj a spoločensky angažovaná dráma je často postavená na príbehu ľudí a ich vzájomných vzťahov. Jedna a tá istá divadelná hra tak môže figurovať v dvoch či viacerých tematických kategóriách zároveň, čo je dôkazom ich mnohvrstevnatosti a plasticity.

Cieľom mojej práce je poskytnúť českému a slovenskému záujemcovi o fínsku drámu možnosť zoznámiť sa s jej zásadnými tematickými okruhmi a kľúčovými autormi, ktorí od druhej polovice deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia do súčasnosti ovplyvňovali jej vývoj. Túto diplomovú prácu chcem poňať ako základný prehľad pre študentov nasledujúcich ročníkov fínskeho jazyka a literatúry, prípadne iných záujemcov o fínsku drámu a divadlo.

Za cieľ som si stanovila vypracovať úvod do tematických okruhov súčasnej fínskej drámy, formálnym a jazykovým otázkam sa preto venujem len okrajovo. Som si vedomá faktu, že i napriek tomu sa jedná o širokú tému, ktorú nemožno do detailov spracovať ani v rozsiahlom diele, nie to na ohraničenej ploche diplomovej práce, a istá skratkovitosť a zovšeobecnenie sú teda nevyhnutné. Namiesto detailnej analýzy konkrétnych javov, diel a autorov sa zameriavam na ich uvedenie do širšieho kontextu. Dnes je ťažké posúdiť, či niektorá z ďalej spomínaných divadelných hier bude mať trvalú výpovednú hodnotu, alebo či všetky majú len úzku časovú a lokálnu platnosť. V každom prípade sa v tejto práci snažím spomínať kvalitné drámy s potenciálom presiahnuť tieto hranice, na ilustráciu istých negatívnych javov však uvádzam i príklady z nie príliš vydarených hier.

Dúfam, že moja diplomová práca dokáže svojmu čitateľovi sprostredkovať aktuálne dianie vo fínskej dráme a bude mu tak pomôckou pri orientácii v nej, prípadne sa stane i odrazovým mostíkom pre osoby s hlbším záujmom o problematiku.

Súčasná dráma je mimoriadne širokým a neurčitým pojmom a jedným z jej základných problémov je jej ohraničenie. Ohraničiť skúmaný korpus som sa rozhodla na základe časového, jazykového a žánrového aspektu a na základe cieľovej skupiny. V nedávnej fínskej histórii síce neexistuje výrazný zlomový bod, ktorý by či už z tematického, formálneho alebo ideového hľadiska jasne rozdeľoval drámu na skupinu diel napísaných pred daným momentom a na hry, ktoré vznikli po ňom, obdobie hospodárskej krízy 1991 – 1995 sa však za istý medzník považovať dá. Depresia, ktorá padla na Fínsko a jeho obyvateľov, zafungovala v divadle ako dvojsečná zbraň: na jednej strane podnietila komercializáciu divadla a odľahčenie repertoáru, na druhej strane otočila pohľad

fínskych dramatikov do vnútra vlastnej spoločnosti a jej reality. Záverečné roky hospodárskej krízy, konkrétne 1994-1995, som si teda zvolila za spodnú časovú hranicu, hornou hranicou je reálny čas vzniku tejto diplomovej práce, čiže jar roku 2008. Akokoľvek, v istých súvislostiach spomínam i niektoré osobnosti a diela z počiatku deväťdesiatych rokov.

Z jazykového hľadiska som sa rozhodla zaoberať len pôvodnou fínskojazyčnou súčasnou fínskou drámou, v skúmanom korpuse teda nefigurujú diela fínskošvédskych autorov písané vo švédčine a ostatné nie fínskojazyčné dramatické diela, ktoré vznikli na území Fínska. Táto diplomová práca sa nezmieňuje o úspešných švédskojazyčných autoroch ako sú napríklad Bengt Ahlfors, Claes Andersson či Joakim Groth. Jedným z dôvodov tohto jazykového ohraničenia bola moja ambícia zoznámiť sa so všetkými skúmanými dielami v originálnom jazyku a vyhnúť sa tak významovým skresleniam zapríčineným prizmou prekladu.

Nie všetky texty a koncepty prezentované v rámci rozličných divadelných produkcií v období od druhej polovice deväťdesiatych rokov do súčasnosti sú však pôvodnými drámami. Ja sa vo svojej diplomovej práci nezaobieram konceptami performancií, ktorých sporý text hrá len minimálnu rolu a postráda stavebnú funkciu, ani dramatisáciami a adaptáciami prozaických diel. Výnimkou je text *Varasto (Sklad, 2005)* Arta Salminena, ktorý je autorovou dramatisáciou vlastného románu z roku 1998, často spomínam i originálnu adaptáciu románu *Tuntematon sotilas (Neznámy vojak, 1954)* režiséra Kristiana Smedsa. Táto diplomová práca ďalej nezmieňuje poetické pásma, muzikály, kabarety, benefície a produkty nenáročnej masovej zábavy a komerčnej spotreby bez ambície o umeleckú či spoločenskú výpoveď.

Pre špecifickú cieľovú skupinu som sa rozhodla nezaoberať ani rozprávkami a hrami pre deti a mládež.

Napriek tomu, že som korpus, s ktorým ďalej pracujem, eliminovala na podľa možnosti kvalitné, pôvodné fínskojazyčné dramatické texty pre dospelých, výsledná skupina nie je zďaleka malá.

Z koncepčného hľadiska svoju diplomovú prácu delím na sedem číslovaných kapitol, medzi ktoré zahŕňam i úvod (kapitola 1) a záver (kapitola 7). Kapitola 2 poskytuje stručný úvod do súčasnej fínskej drámy a jej formy a jazyka, má však len informatívnu funkciu a žiadnym zo spomenutých bodov sa nezaobrá podrobnejšie. Cieľom tejto práce



je poskytnúť čitateľovi prehľad o témach súčasnej fínskej drámy, ktoré sú rozdelené do veľkých tematických celkov v kapitolách 3 až 6. Kapitola 3 sa zaoberá reflexiou problémov dnešného Fínska v súčasnej pôvodnej dramatique a delí sa na podkapitolu 3.1 rozoberajúcu prácu v jej mnohých formách, jej prebytok (viď 3.1.1) i absenciu (viď 3.1.2) a podkapitolu 3.2 riešiacu vzťah moderného človeka k bohu a viere a s tým spojené morálne otázky. Kapitola 4 je venovaná rodinnej dráme, pričom podkapitola 4.1 sa zaoberá dramaticky zovretejšími textami rodinných drám a 4.1.1 nazerá na zobrazované problémy z perspektívy dieťaťa. Podkapitola 4.2 sa zaoberá rodinnými kronikami a ich prostredníctvom podávanú problematiku fínskej identity (viď 4.2.1). Kapitola 5 patrí histórii a takisto sa delí na dva veľké podcelky: biografické drámy (viď 5.1) a politickú históriu (viď 5.2). Kapitola 6 patrí významným režisérom-dramatikom, z ktorých sa však bližšie venujem len Joukovi Turkkovi (viď 6.1) a Kristianovi Smedsovi (viď 6.2).

Konkrétnejšie koncepčné poznámky sa môžu vyskytovať i v rámci úvodov do tých konkrétnych kapitol, ktorých sa bezprostredne týkajú.

Práca obsahuje résumé vo fínskom, slovenskom a anglickom jazyku a register autorov a drám, ktorými sa vo svojej diplomovej práci bližšie zaoberám.

Pokiaľ je to možné, pri citáciách uvádzam vždy autora, rok vydania diela a stranu, z ktorej citát pochádza. Časť citovaných diel mi však bola poskytnutá v elektronickej podobe bez číslovania stránok, v tých prípadoch uvádzam pri mene autora rok vzniku diela a číslo výstupu, v ktorom sa daný citát nachádza. Pri citovaní z internetových zdrojov uvádzam autora, pokiaľ možno rok vzniku, či prípadne uverejnenia prameňa a číslo internetového zdroja, ktorých zoznam prikladám k práci. V prameňoch uvádzam i nepublikované konzultácie a prednášky.

Keďže citované materiály nie sú preložené do slovenčiny a k niekoľkým existujúcim českým prekladom nemám prístup, používam výlučne vlastné preklady citácií.

## 2. SÚČASNÁ PÔVODNÁ HRA VO FÍNSKEJ DRAMATIKE

“*Miten voi kotimainen näytelmä?*”

(*Harju 1999: 12*)

„*Ako sa darí pôvodnej dráme?*”

... pýta sa divadelný kritik Hannu Harju v článku analyzujúcom stav súčasnej fínskej drámy. Harju pri príležitosti akcie *Pohjoismainen näytelmäkirjallisuusseminaari* (*Severský seminár drámy*), ktorý prebehol v Tampere v lete 1998, postuloval desať téz charakterizujúcich súčasnú severskú drámu (Harju 1999: 12). Jeho vlastný pohľad na problematiku je relatívne pesimistický, vo svojom článku však uverejňuje i omnoho optimistickejšie antitézy, ktoré obdržal ako reakciu na svoje tvrdenia. Ak sa Harju obáva, že fínsky dramatik je mŕtvy a spolu s ním zosnula i pôvodná fínska dráma (Harju 1999: 12), časť divadelnej obce mu oponuje vyhlasujúc, že je to práve pôvodná fínska hra s jej národu blízkymi témami, ktorá priťahuje ľudí do divadelných sál (Harju 1999: 13). Začiatkom deväťdesiatych rokov však situácia, v ktorej sa fínska dráma nachádzala, vôbec nebola ružová.

Počas hospodárskej krízy boli do finančnej tiesne zahnané divadlá prinútené začať sa správať komerčne, rezignovať na umelecké výboje a ponúknuť publiku ten typ divadla, za ktorý bolo ochotné zaplatiť. Experimentálnosť a ambicióznosť sa vytratila, na ich miesto nastúpila ľahká komerčná zábava. Rok 1995 bol pre Fínsko prelomovým: krajina, pomaly sa spamätávajúca z hospodárskej krízy, bola prijatá do Európskej únie a jej občania na ňu začínali byť opäť pyšní, a to nielen vďaka víťazstvu na majstrovstvách sveta v hokeji (Harju 2000: 7). Spolu so silnením fínskej identity rástol i záujem fínskeho dramatika o témy reflektujúce fínstvo, fínskeho človeka a každodennú fínsku realitu, čo sa prejavilo najmä vznikom kvanta rodinných drám a kroník a historických a biografických hier (Harju 1999: 13). Postupne sa rozširovali i tematické okruhy, z ktorých dramatici čerpali inšpiráciu pre svoje diela, a počet prvých premiér pôvodných fínskych textov neustále rástol. V roku 2005 bolo zo 101 prvých premiér až 53 pôvodných fínskych drám (Seppälä et Ylinen 2006: 86), čo jasne dokazuje, že fínska dráma nie je odsúdená na zánik, i keď svojou umeleckou kvalitou zatiaľ nedosahuje úroveň porovnateľnú so silnými európskymi dramatikami. Z množstva nových textov sa však pravidelne vydeľuje niekoľko skutočne výnimočných drám, ktoré vzbudia pozornosť nie len v pomerne úzkej fínskej divadelnej obci, ale i v zahraničných divadelných kruhoch. I fínski teatrológovia, z ktorých

spomením aspoň Dr. Hannu Korsberg z *Helsingin yliopisto (Helsinská univerzita)*, pokladajú vývin úrovne súčasnej fínskej drámy za posledných desať rokov za výrazne vzostupný<sup>1</sup> a zdá sa, že tento trend si i v budúcnosti udrží svoje pozitívne smerovanie.

Množstvo pôvodných fínskych divadelných hier je písané priamo pre potreby malých profesionálnych, poloamatérskych či amatérskych divadiel, z ktorých sa im zriedkavo podarí dostať i na iné scény. Súčasná fínska dráma teda skutočne do veľkej miery je tovarom na jedno použitie, ako sa obáva Hannu Harju (Harju 1999: 14), existuje však malé percento textov, ktoré sa vo fínskom divadelnom prostredí etablovali a sú znovu a znovu uvádzané i mnoho rokov po svojej prvej premiére. Tento úspech dosiahli napríklad texty Reka Lundána, Laury Ruohonen, Juhu Jokelu či Leey Klemoly a sú to práve ich drámy, úspešné vo fínskom kontexte, ktoré vzbudili i medzinárodnú pozornosť a dočkali sa prekladov do cudzích jazykov. Časť týchto textov má takisto predpoklady stať sa súčasťou súboru modernej fínskej klasiky.

Zásadnú rolu v procese podpory pôvodnej drámy hrá *Kansallisteatteri (Národné divadlo)*, ktoré systematicky uvádza hry súčasných dramatikov. V divadelnej sezóne roku 2007<sup>2</sup> sa na repertoári jeho štyroch scén nachádzalo osemnásť textov, z ktorých desať bolo pôvodnými fínskymi drámami. Z týchto desiatich patrilo súčasnej fínskej dráme podiel až siedmich hier, tri ostatné boli fínske rozprávky a klasika. Eva Buchwald, dramaturgička *Kansallisteatteri (Národné divadlo)*, potvrdzuje, že množstvo divadlom uvedených súčasných pôvodných fínskych drám je neporovnateľne vyššie, než tomu bolo pred piatimi rokmi<sup>3</sup>.

Akokoľvek však kvalitatívna úroveň fínskej drámy v posledných rokoch stúpila, doteraz sa len neľahko zbavuje zaťažujúceho realistického dedičstva. Mnoho nie veľmi šikovných dramatikov písucich jednoduché, priamočiare príbehy postrádajúce akúkoľvek relevantnú spoločenskú výpoveď má žiaľbohu tendencie mnohonásobne vysvetľovať i nekomplikované, lapidárne podané myšlienky:

*“Suomalainen teatteri on puheliasta aina vain. Pahimmillaan realistinen puhenäytelmä on muodoltaan selostavaa informaatiota, jossa sisällöstä yksikään asia ei jää selittämättä, ja selittämättömänkin se haluaisi selittää.”*

*(Lehtonen 2005b: 113)*

<sup>1</sup> Zdroj: súkromná konzultácia s Dr. Hannou Korsberg z *Helsingin yliopisto (Helsinská univerzita)*, nepublikované. Pozn. autorky.

<sup>2</sup> Kým v českom a slovenskom kontexte sa divadelná sezóna zhoduje s akademickým rokom (čiže napr. 2007/2008), vo fínskom kontexte je i napriek letnej prestávke totožná s kalendárnym rokom (čiže divadelná sezóna 2007). Pozn. autorky.

<sup>3</sup> Zdroj: autentické vyjadrenie Evy Buchwald mi bolo sprostredkované študentkou divadelnej vedy a tajomníčkou *Kansallisteatteri (Národné divadlo)* Miou Hyvärinen. Pozn. autorky.

*„Fínske divadlo je najmä mimoriadne urečnené. V najhorších prípadoch je realistická konverzačná dráma kompilátom popisných informácií, z obsahu ktorých ani jedna záležitosť neostane nevysvetlená, a ktorá má tendencie vysvetľovať aj nevysvetliteľné.“*

Zbytočne dlhé repliky, priamočiare monológy a niekoľkonásobné opakovanie už vyjadrených myšlienok však nie sú len problémom po technickej stránke menej kvalitných drám, často nimi trpia i diela výrazných, uznávaných autorov.

Špecifikom fínskej divadelnej praxe, ktoré mám potrebu spomenúť, je zvyk najmä mladých dramatikov režírovať svoje vlastné texty. Berlínska divadelná kritička Christine Wahl to pokladá za problematické, keďže dobrý autor nie je automaticky i schopným režisérom (Wahl 2006: 20). Stotožňujem sa s jej názorom, že režírujúci dramatici sú zriedka schopní zaujať dostatočný odstup od vlastného textu a namiesto javiskových interpretácií tvoria ploché a popisné ilustrácie písaného slova.

## 2.1 FORMA

Dr. Hanna Korsberg z *Helsingin yliopisto (Helsinská univerzita)*, ktorá sa zaoberá súčasnou fínskou historickou drámou, považuje za jeden z jej najväčších nedostatkov jej konzervatívnu formu, prejavujúcu sa najmä lineárnou dejovou líniou. Tento neduh nie je zjavne výlučným v prípade historickej drámy, vo všeobecnosti totiž kvári súčasnú fínsku drámu, v ktorej je realizmus hlboko zakorenený.

Fínska dráma je i v súčasnosti zvyčajne postavená na tradične rozprávanom príbehu. Najmä hry čerpajúce tematiku zo súčasnosti sa uspokojujú s časovo súsledne radenými výstupmi. Rovnaký postup využíva i väčšina politicko-historických drám, ktoré sa namiesto ambicióznejšej konfrontácie histórie s prítomnosťou uspokojujú s jednoduchou animáciou už byvšieho, snažiac sa tak o náhradu minulosti (Roach 2005: 203). Lineárne príbehy plynú buď v jednoliatom prúde, ako je tomu v prípade časovo zovretých príbehov, alebo sú skladané z fragmentárnych výstupov, ktoré reprezentujú príslušné obdobie v rámci dlhšieho príbehu, ako je tomu najmä u epicky širokých rodinných kroník či historických epej.

I keď je príbeh rozprávaný retrospektívne, dejová línia dodržiava časovú súslednosť udalostí smerujúcich k výslednému obrazu ukázanému na úvod. Prítomnosť je náčrtom výslednej situácie, do ktorej dospeli postavy, ktorých príbeh či príbehy sa odohrávajú v minulosti. Odkrývanie vrstiev minulosti a jej vývin je zväčša sprostredkovaný vo forme jednoliateho príbehu, prípadne časovo lineárne radených fragmentov. Tento formálny postup využívajú najmä životopisné drámy, objavuje sa však aj v rodinných a vzťahových drámach..

Oblúbeným formálnym postupom je i prelínanie dvoch lineárne plynúcich dejových línií, z ktorých jedna nás posúva v súčasnosti, kým druhá, zobrazujúca minulosť, sa zvyčajne v závere hry dostane na časovú úroveň prítomnosti, prípadne do východiskového bodu príbehu zo súčasnosti. I tento postup je mimoriadne populárny medzi autormi píšucimi životopisnú drámu a drámu analyzujúcu rodinné vzťahy.

Fragmentárnosť a dekompozícia vo fínskej dráme absentujú, formálne atypické sú však texty praktických divadelníkov, najmä Kristiana Smedsa. Smedsove texty sú minimalisticky náznakovými kolážami, ktoré namiesto prehnanej konkrétosti a popisnosti nechávajú priestor pre javiskovú interpretáciu. U Smedsa absentuje klasický príbeh, dialóg je minimálny, monologickosť značná. Čas v jeho textoch je nepodstatný, tradičná os minulosť-prítomnosť-budúcnosť neexistuje.

## 2.2 JAZYK

*”Yksi kulttuurimme näkyvimmistä piirteistä on paskapuheen paljous.”*

*(Harry G. Frankfurt In: Heikkinen 2008: 16)*

*„Jedným z najvýraznejších rysov našej kultúry je kvantum reči o ničom.”*

Jedným z charakteristických rysov fínskeho jazyka je jeho dvojdomosť: popri kodifikovanom *spisovnom knižnom jazyku (kirjakieli)* existuje i *jazyk hovorový (puhekieli)* s jeho mnohými stupňami a odtieňmi. Stupeň, ktorým sa hovorový jazyk odlišuje od jazyka knižného, variuje od miernej morfolologickej zjednodušenosti až po ťažko zrozumiteľné nárečia a slang, ktorý sa okrem morfológických a syntaktických zmien od knižného jazyka odlišuje i vysokým obsahom poľínčených slov cudzieho, najmä švédskeho a anglického, pôvodu. *Bežný hovorový jazyk (yleispuhekieli)* sa v priebehu posledných desaťročí dostal do pozície jazyka všeobecnej komunikácie, knižný jazyk patrí serióznym médiám a oficiálnym príležitostiam.

Súčasní dramatici v snahe čo najviac priblížiť sa realite väčšinou kopírujú autentický hovorový jazyk i s jeho neuhmi, ako sú napríklad nedokončené vety, textové vypchávkavy a množstvo vulgarizmov. Hovorový jazyk s prvkami slangu ako nástroj charakterizácie doby, prostredia a postáv používajú logicky najmä dramatici reflektujúci vo svojich dielach aktuálne problémy súčasnej spoločnosti (vid' kapitola 3) a komplikované rodinné a medziľudské vzťahy dnešného človeka (vid' kapitola 4). Jazyk týchto drám je na jednej strane autentický, na strane druhej však často sklzáne k plochému kopírovaniu hovorovej reči s jej zmíštenou slovnou zásobou.

V protiklade k dráme zaoberajúcej sa neuhom aktuálneho sveta používa historická dráma (vid' kapitola 5) gramaticky korektný spisovný knižný jazyk. Morfológická i syntaktická štruktúra jazyka týchto drám je zložitejšia a bohatšia, zároveň však i omnoho strojenejšia, než je tomu v textoch písaných hovorovým jazykom. Politici a generáli vystupujúci v historickej dráme sú od dnešnej každodennej skutočnosti oddelení jednak časovou bariérou, jednak sa nachádzajú na oficiálnych postoch, ktoré používanie knižného jazyka predpokladajú. V tomto zmysle je teda i spisovný knižný jazyk prostriedkom charakterizácie postáv a doby, v ktorej pôsobili.

Bohatý básnický jazyk plný slovných obrazov je v súčasnej fínskej dráme

výnimočným úkazom, nájdeme ho však aspoň v dielach Laury Ruohonen, Jouka a Juhu Turkku či, pokiaľ mu to žáner politicko-historickej hry dovolí, Paava Haavikka.

O jazyku súčasnej fínskej drámy rovnako ako i o jej forme by sa dala napísať nejedna samostatná diplomová práca, pre nedostatok priestoru sa však týmto témam venujem len okrajovo.

### 3. SPOLOČENSKY RELEVANTNÁ VÝPOVEĎ REFLEXIÍ AKTUÁLNYCH FÍNSKÝCH PROBLÉMOV

V tejto kapitole sa zaoberám reflexiou aktuálnych spoločenských problémov v súčasnej pôvodnej fínskej dráme. Vďaka sledovaniu fínskej dennej tlače a bežného každodenného života sa odvažujem tvrdiť, že som pomerne dobre oboznámená s jeho trecími plochami a citlivými bodmi ako i s krátkodobosťou ich aktuality. Na jeseň roku 2007 fínskou spoločnosťou otriasol štrajk zdravotných sestier bojujúcich za lepšie pracovné i platové podmienky. Vláda situáciu riešila promptnou zmenou zákona, nariaďujúcim zdravotníckemu personálu povinný nástup do práce. Krízové riešenie vzbudilo vlnu protestov, zasahovalo totiž do ústavou zaručeného práva na slobodu prejavu a štrajkového práva. Začiatkom roku 2008 spoločnosť rozdelili protichodné názory na ukončenie prevádzky papierenských tovární spoločnosti so štátnym podielom StoraEnso v severnom Fínsku a ľahostajnosť vlády voči tomuto kroku. Na jar 2008 si na predošlé problémy spomína už málokto zásluhou sexuálneho škandálu ministra zahraničia Ilkku Kanervu a do nezvládnuteľných rozmerov rastúceho problému veľkých fínskych miest so žobrajúcimi rumunskými Rómami. Horúce témy sa navzájom rýchlo vytláčajú z hlavného spravodajstva a národ má tendencie zabúdať. Existujú však veľké témy, ktoré v pozornosti Fínov zotrávajú konštantne. Spomedzi nich do popredia vystupuje najmä dlhodobé prehlbovanie sociálnych rozdielov, rednutie siete sociálnych istôt a nárast chudoby. Týmito témami sa zaoberám v podkapitole **3.1.2 Pohľad zdola**. Sociálne slabšie vrstvy trpia nezamestnanosťou, prípadne pôsobia v zle platených zamestnaniach, na zle platených pozíciách. Práca je pre fínskeho človeka podmienkou nie len na dosiahnutie materiálneho zabezpečenia, ale i na udržanie si sebaúcty a sebavedomia. V opačnom prípade človek upadá do depresí, hľadá útechu a pomoc v návykových látkach. Druhou stranou pracovnej problematiky je prepracovanosť vedúca k fyzickému a psychickému vyčerpaniu a duševnému vyhoreniu, tzv. burn-outu. Tento fenomén sa do popredia dostáva začiatkom tretieho milénia s boomom trendových zamestnaní reklamného a informačno-technologického odvetvia. Ja sa ním zaoberám v rámci podkapitoly **3.1.1 Žraloci na pracovisku**.

Popri sociálnych problémoch fínska spoločnosť neustále rieši i svoj vzťah k bohu, meniaci a prispôsobujúci sa modernému liberalizmu a uvoľneniu striktnej morálky. Fíni prehodnocujú svoj vzťah k cirkvi a k viere, popri tom sa však zároveň zamýšľajú i nad morálnymi a etickými otázkami, ktoré človeku nastolila súčasná doba (Eklund 2005: 13).



Tejto téme venujem podkapitolu **3.2 Vzťah k bohu a viere**.

Fínska spoločnosť samozrejme nie je riadená len v intenciách cirkevného prikázania Ora et labora (Modli sa a pracuj), na jej vývin a chod vplýva i dlhý rad ďalších prvkov. Medzi konštantne populárne spoločensky angažované témy patrí i otázka fínskej identity a postavenie Fínska v rámci medzinárodných štruktúr. Fínskou identitou sa však bližšie zaoberám v rámci kapitoly **4.2 Rodinné kroniky**, vzťah Fínska s Fínov k vonkajšiemu svetu a ich najbližším susedom rozoberám v kapitole **5.2.4 Krehká pozícia medzi východom a západom**. Minoritnejšie a len nastupujúce témy, súvisiace najmä s rastúcou imigráciou a integračnými problémami prisťahovalcov, som z dôvodov rozsahu tejto diplomovej práce nútená vypustiť.

## 3.1 PRÁCA

*“Syksyn tapahtumat<sup>4</sup> toivat esiin työelämän ongelmia muun muassa työn arvostuksessa ja tasa-arvossa.”*

*(Novoročný prejav Tarje Halonen, prezidentky Fínskej republiky, 1.1.2008 In: Internetový zdroj č. 3)*

*„Jesenné udalosti vyniesli do popredia problémy pracovného života týkajúce sa najmä ohodnotenia práce a rovnocennosti.”*

Najpálčivejším problémom fínskej spoločnosti sa aspoň podľa množstva spracovaní danej tematiky v súčasnej dráme zdá byť práca a jej mnohé formy, jej kvantita či absencia a to, čo spôsobuje človeku (Lehtonen 2005: 13). Súčasní autori k danej téme pristupujú rôznorodo, či už z perspektívy prepracovaného biznismena potáčajúceho sa na hranici duševného vyhorenia alebo nezamestnaného skladníka pozbyvšieho okrem sociálnych istôt i zvyšky sebadôvery. **3.1.1 Žraloci na pracovisku** mapujú s tretím milénium sa objavivší fenomén ľudí v novovzniknutých trendových zamestnaniach potýkajúcich sa psychickými problémami spôsobenými množstvom náročnej práce, **3.1.2 Pohľad zdola** sa zas zaoberá negatívnym vplyvom relatívnej chudoby a nezamestnanosti na psychiku a medziľudské a sociálne vzťahy tzv. obyčajného človeka.

### 3.1.1 ŽRALOCI NA PRACOVISKU

*SEPPÖ: No mut mitä helvettiä? Tyhjyyttä tai ei, niin jossainhan täs pitää ihmisen olla töissä. Jotain vittuaahan täs pitää päivät touhuta.*

*(Jokela 2003: 101)*

*SEPPÖ: No ale čo do pekla? Prázdnota alebo nie, človek predsa musí kdesi robiť. Dačo treba celé dni porábat', bársaké pičoviny.*

Úspech v práci rovná sa úspechu v živote, hlása jeden z vedúcich trendov súčasnej spoločnosti. Spoločnosť, v ktorej sa pohybujeme, je spoločnosťou úspešných či pseudoúspešných, relatívne zámožných ľudí mladšieho stredného veku žijúcich vo svete high-tech kancelárií a designových bytov. Práca nerešpektuje hranice pracovného a súkromného života, práca je soľou a korením života, i keď sypanými do otvorených rán. Jedinec je drvený silnými spoločenskými a pracovnými tlakmi, nároky na úspech sú

---

<sup>4</sup> Štrajk zdravotných sestier. Pozn. autorky

enormné a konkurencia bezohľadná. Silní sa derú dopredu šliapajúc po slabých a nepriebojných:

*SEPPO: Tää on bisneskulttuuria.*

(Jokela 2003: 48)

*SEPPO: Toto je bizniskultúra.*

Začiatkom tretieho tisícročia sa i záujem nastupujúcich dramatikov výrazne obracia smerom k práci, namiesto fyzickej driny, špinavých montérok a mozoľov sa však ocitáme v lesklom svete reklamných agentúr a médií. Divadelný debut Juhu Jokelu, prelomová komédia *Mobile horror* (2003), z ktorej pochádzajú i vyššie uvedené citáty, dokonale vystihuje povahu tohto sveta. Mobilnej minifirme Dacutec hrozí fúzia a s ňou spojené znižovanie stavov, čo medzi jej tromi zamestnancami Terhi, Seppom a Mikkem zákonite vyvolá paniku. Riaditeľ materskej firmy Tarmo však preukáže ochotu o veciach jednať v prípade dosiahnutia výrazného úspechu na trhu. Začína obdobie horúčkovitej kreativity, klebety a dôverné informácie však naštrbujú už i tak nervóznou spoluprácu nesúrodého tria, paranoja rastie a vzťahy sa vyostrujú. Tarmo nereaguje na ponúknuté projekty ani zúfalé pokusy o vyjasnenie situácie, čo len podporuje porazenecké nálady. Po tom, čo rozčúlená šéfkka Dacutecu Terhi zanechá trpký telefonický odkaz plný invektív, Tarmo nečakane prichádza na scénu, pochvaľujúc si dovolenku mimo dosahu telekomunikačných prostriedkov, a s nadšením akceptuje projekt Mobile Love. Dacutec je zachránený, nikto nie je prepustený a Tarmov záznamník je úspešne vymazaný. Nedôvera a konflikty zapríčinené panikou a paranojou boli zbytočné, nezmyselné, nič sa totiž nezmenilo, svet sa točí i naďalej a napriek skepse niektorých svojich zamestnancov vo svojich nezmyselných aktivitách pokračuje i mobilná firma Dacutec.

### 3.1.1.1 LESK A BIEDA TRENDOVÝCH ZAMESTANÍ

Nový prúd fínskej dramatiky dokumentuje nástup informačných a mobilných technológií a nimi spôsobené zmeny na pracovnom trhu. Hmotné statky sú v súčasnosti vyrábané neplatenými východoázijskými deťmi či, v lepšom prípade, zle platenými východoeurópanmi, nič neprodukujúci západný svet si však vyvinul rad zamestnaní poskytujúcich plácu umožňujúcu zakúpiť si dané produkty a udržiavať tak kolobeh konzumu v pohybe. Západ vymýšľa všakové prostriedky na spríjemnenie života a zároveň čo najefektívnejšie prostriedky na ich predaj. Zamestnania sú nezriedka trendové a relatívne tvorivé, často ale prinášajúce podenkovú popularitu, ako okrem iného dokazuje i psychický stav postáv z drámy *Paniikki* (*Panika*, 2005) Miku Myllyaha:

*LEO* Mä olen väsynyt mun duuniin. Mä kierrän pitkin maailmaa kaikki messut ja miitingit myymässä hissitekniikkaa... hissitekniikkaa. Sun duuni on paljon luovempaa. Graphic designer... fjuu... Se kuulostaakin paremmalta.

(Myllyaho 2005: 12)

*LEO*: Som unavený zo svojho džobu. Krúžim po svete po všetkých možných veľtrhoch a mítingoch a predávam výťahovú techniku... výťahovú techniku. Tvoj džob je omnoho kreatívnejší. Graphic designer... fúha... Aj to lepšie znie.

Zdanlivý lesk a ligot tvoria clonu brániacu uvedomiť si, že dotyčné zamestnania už dávno nie sú výlučné, že práve z nich sa formujú zástupy nových úradníkov, priemerná šed'. Typickým jedincom je tridsiatnik v obleku, ktorého zásadným problémom je neúnosné kvantum práce, pod ktorého bremenom úpie, zo strachu pred dravejšou konkurenciou sa však neodváži poľaviť, výsledkom čoho sú psychické problémy, zrútenia či pre dobu typický burn-out. Konkurencia tlačí dole nielen ceny ale i hodnoty, hrdina je nútený prijímať čoraz zásadnejšie a morálne spornejšie kompromisy so svojimi snami, plánmi, predsavzatiami a najmä svedomím:

*“(Monissa niistä) käsitellään kuusikymmenlukulaisille vanhemmilleen selkäänsä kääntäneiden, 80-luvun individualismin nousun ja kasinohypen kaikkivoipaisuuden maailmasta arvonsa imeneiden, nyt kolmi- ja nelikymppisten, trendiammatteissa sauhuneiden ihmisten arvopohjan murtumista. Heidän mainos- tai tuotantotoimistonsa on saattanut selvitä lamaan kaatuneita kilpailijoitaan paremmin, mutta henkisessä inventaariossa käyrät ovat laskussa.”*

(Eklund 2005: 12)

„(Mnoho z nich) sa zaoberá kolapsom hodnotového rebríčka dnešných tridsiatnikov a štyridsiatikov frčiacich v trendových zamestnaniach, ktorí sa otočili chrbtom svojim šesťdesiatymi rokmi ovplyvneným rodičom, ktorí svoje hodnoty nasali zo sveta individualistických osemdesiatych rokov a všemohúcnosti finančných čachrov. Ich reklamná alebo produkčná agenúra hospodársku krízu prežila pravdepodobne lepšie než jej skrachovaná konkurencia, čo sa ale týka ich duchovného a duševného stavu, krivky prudko klesajú.”

Enormná konkurencia vyžadujúca hyperaktivitu a neustále, stále väčšie a väčšie úspechy núti človeka nastúpiť do čertovho kola, z ktorého sa nedá než vypadnúť od vyčerpania alebo odvážne vyskočiť nedbajúc na zranenia. Práci sa treba totálne odovzdať, odmenou nech je pláca:

*TERHI* Mikke, meillä jokasella on henkistä pääomaa. Mut idea on siinä, et me annetaan se tälle firmalle. Siit me saadaan palkka.

(Jokela 2003: 67)

*TERHI*: Mikke, my všetci máme svoj duchovný kapitál. Ale idea spočíva v tom, že ho akože odovzdáme tejto firme. Za to sme platení.

Často ani totálne vyšťavenie sa v prospech vyššieho záujmu firmy na udržanie si

pozície nestačí. Vyžmýkaní a viac neprospešní jedinci bez ostrých lakt'ov a jedovatého jazyka sú bez milosti vyhadzovaní na dlažbu. Mobilný horor odohrávajúci sa v rovnomennej Jokelovej hre je v porovnaní s bratovražedným prostredím vládnucim v reklamnej agentúre True Fantasy v dráme *Virhe* (*Chyba*, 2005) Pirkko Saisiolen mierne morbidnou zábavou, navyše so šťastným koncom. Dacutec pred fúziou a prepúšťaním je napriek všetkým interným nezhodám oázou dobrej vôle, vzájomné osočovanie sa kreatívca Mikkeho a ekonóma Seppa je prejavom priateľstva oproti do chrbtov sa bodajúcim oportunistom z *Virhe*. O zachovanie klienta bojujúca agentúra sa neperspektívneho a pre budúcnosť projektu nebezpečného kolegu zbavuje pokryteckou formou hry na dražbu:

*ANNA Kaikella on markkina-arvonsa, tahdomme sitä tai emme. (...) Mitataan siis markkina-arvomme. Minä annan teille rahaa, ja tämä ei ole leikkiä. (...) Ja te saatte sijoittaa rahanne mihin, tarkoitan kehen, haluatte. Seuraavan kolmen kuukauden aikana te joko menetätte rahanne, tai saatte rahoillenne voittoa. Se riippuu sen henkilön tuloksesta, kehen rahanne sijoitatte.*

(Saisio 2005: 68)

*ANNA: Či chceme alebo nie, každý máme svoju trhovú hodnotu. (...) Zmerajme si ju teda. Ja vám dám peniaze, a toto nie je hra. (...) A vy môžete investovať svoje peniaze do čoho, myslím do koho, chcete. V priebehu nasledujúcich troch mesiacov o svoje peniaze buď prídete, alebo dosiahnete zisk. Záleží to na výsledkoch osoby, do ktorej investujete.*

Anna sa delikátne snaží docieľiť, aby si „nevydražený“ kolega svoju neudržateľnú pozíciu uvedomil sám a dobrovoľne podal výpoveď.

### 3.1.1.2 PREPRACOVANÍ A DUŠEVNE VYHORENÍ

Spoločensky angažovaní dramatici sa vo svojej tvorbe koncentrujú na problematiku jedinca neschopného vedome a dobrovoľne opustiť tento kolotoča, na jedinca, ktorý pod tlakom kolabuje. Pre dobu typické duševné vyhorenie nie je len exkluzívnou záležitosťou manažérov, reklamných textárov a designerov a vykonávateľov iných zamestnaní umelo vytvorených súčasnou konzumnou dobou, pocit zbytočnosti seba samého i vlastnej práce môže doľahnúť i na človeka vykonávajúceho tradičnú a navyše zmysluplnú prácu. K zástupom šéfiiek reklamných agentúr a televíznych moderátorov sa pridáva i učiteľ Petri z Lundánovej drámy *Tarpeettomia ihmisiä* (*Zbytoční ľudia*, 2003), vyhorený nositeľ učiteľského vyznamenania *Kultainen papukaija* (*Zlatý papagáj*).

Kým citlivejší hrdina pridľho vystavený stresu pracovného kolotoča psychicky kolabuje a uchyluje sa i k nezvratným riešeniam, otrlejší je chránený pancierom cynizmu a povrchnosti:

*SEPPÖ: ... mä olen niin helvetin pinnallinen ihminen. (...) Mullei oo ainuttakaan syvälistä*

*ajatusta ollu koskaan. (...) Mut pinnallisuudes on omat etunsa. Ei ihmiset nimittäin halua kelata asioita. Ne haluaa vaan innostua jostain. Ja mä olen hyvä innostumaan. Se on oikeesti mun vittu paras työttömyysturva, et mä olen näin helvetin pinnallinen. Nyt kun työt loppuu, niin hetki vituttaa, mut kohta mä taas porskutan tuolla jossain.*

*(Jokela 2003: 93)*

*SEPPÖ: ... ja som tak pekelné povrchný člověk. (...) Ja som nikdy nemal žiadnu hlbokú myšlienku. (...) Ale povrchnosť má svoje výhody. Ludia sa hlavne nechcú vo veciach rýpať. Chcú sa proste nadchnúť. A v tom som ja dobrý. To je fakt do piči moje najlepšie zabezpečenie proti nezamestnanosti, že som tak pekelné povrchný. Teraz, keď skončí robota, ma to bude chvíľku srať, ale za chvíľu sa zas kdesi vynorím.*

Burn-out postihuje ľudí v zamestnaniach vyžadujúcich intelektuálny výkon, súčasných tridsiatnikov a štyridsiatnikov. Predstavitelia starej školy na rozdiel od nich dokážu okrem práce i relaxovať – príkladom nech je šesťdesiatnik Tarmo z *Mobile horroru*, ktorý svojím výletom na chatu a stratou mobilného telefónu spôsobuje paniku medzi zamestnancami fúziou ohrozenej firmy Dacutec. Ani riaditeľ nemenovaného štátneho koncernu Antti z hry Pasiho Lampelu *Viattomuuden loppu (Koniec nevinnosti, 2003)* nechápe posadnutosť prácou, ktorá kváři mladšiu generáciu:

*ANTTI: Te poltatte itsenne loppuun kolmekymmppisenä. Te tappelette paikastanne auringossa verissäpäin vaikka parhaiten kavereittenne kanssa. Niin paljonko te rakastatte rahaa? Ei, se nyt olisi liian banaalia. Makea elämä? Mutta ettehan te ehdi nauttia, ei teillä ole aikaa! Ei, kyllä se on jotain muuta. Ennen etuoikeutetut ajattelivat, että työ on häpeäksi. Nyt ajatellaan että se se vasta onkin oikea täyttymysten täyttymys.*

*(Lampela 2003: 39)*

*ANTTI: Vy sa prepáľite v tridsiatke. Hoc aj s najlepšimi priateľmi sa do krvi bijete o svoje miesto pod slnkom. Až tak milujete peniaze? Nie, to by bolo príliš banálne. Sladký život? Ale vy si ho nestíhate užívať, nemáte predsa čas! Nie, musí to byť v niečom inom. Kedysi si privilegovaná vrstva myslela, že práca je na hanbu. Teraz sme presvedčení, že to je to najväčšie naplnenie zo všetkých.*

Pasi Lampela vidí budúcnosť talentovaného človeka konštantne vystaveného prílišnému tlaku pracovného prostredia černejšie než ostatní autori zaoberajúci sa danou tematikou. Jeho *Tiimi (Tím, 2005)* reflektuje udalosti nasledujúce po samovražde kolegu Jarma. V deň pohrebu v sídle úspešnej firmy zhromaždení Jarmovi smútiaci kolegovia a vdova nachádzajú jeho posledné dielo *Ajan lapset (Deti doby)*, starostlivo zviazaný štôš prázdnych papierov, veľdielo o chorej súčasnosti. Na povrch postupne vychádzajú skutočnosti o Jarmovom tragickom géniovi, ktoré nútia pozostalých zamyslieť sa i nad vlastnou životnou situáciou a zbilancovať rokmi deformované sny a neuskutočnené plány. Napriek nedôvere a žiarlivosti ústiacim v konflikty sa alkoholom a spomienkami rozcitlivelá skupinka rozhodne držať spolu:

*KARI: Me mikään tiimi olla. Me ollaan ystäviä. Me ollaan jumalauta sukupolvi!*

*KARI: My nie sme žiadny tím. My sme priatelia. My sme kurva generácia!*

### 3.1.1.3 PROTI STRESU A PRÁZDNOTE

Na uvoľnenie stresu sa i títo moderní trendoví hrdinovia ešte stále spájajú starým dobrým fínskym štýlom, v súčasnosti je však „in“ i šport a východná meditácia. Tradičný alkohol a opilecké scény poskytujú dramatikom nenahraditeľnú možnosť na inakšie alogické „duševné otvorenie sa“ postáv, prípadne sú zdrojom konvenčnej, no mimoriadne populárnej komiky. V Lampelovom dramaticky ladenom diele *Tiimi* alkohol ovplyvňuje celú druhú polovicu hry, opito bľabotajúc filozofujú a životy rekapitulujú všetky postavy okrem mladej sekretárky Iris, ktorá sa však prejaví ako sadomasochistka a vhodne tak dopĺňa obludárium citovo deprivovaných, frustrovaných štyridsiatnikov. V Myllyahovej *Paniikki* je alkohol komickým činiteľom v dvoch scénach: Leo je značne podgurážený počas svojho entré, druhá opilecká scéna je kolektívna a navyše začína spievaním populárnych melódií. Jokela sa k tomuto prostriedku uchýľuje striedmo, Saisio ho vo svojej ináč tematicky presaturovanej dráme *Virhe* nepoužíva vôbec.

Novodobý anti-hrdina sa síce dokáže občas zastaviť a uvedomiť si nezmyselnosť a bezcieľnosť tohto naháňania sa, pociťiac pri tom prázdnotu a clivotu po niečom skutočnom, hľadanie samého seba a duchovného naplnenia je však pomerne povrchné a vo svojej zanietenej zaslepenosti komické. Hrdina hľadá naplnenie, a ak i stres a duševnú vyprahlosť nezalieva klasickým alkoholom, totálne sa odovzdáva meditácii či športu, čím len substituuje jednu závislosť druhou.

Inžinier Leo z Myllyahovej *Paniikki* je manželkou postavený pred ultimátum – buď sa prepracovaný Leo zamyslí nad životom a zmení ho, alebo sa s ním rozíde - a snažiac sa „nájsť samého seba“ žiada o pomoc starých priateľov. Designér Max sa snaží otvoriť Leove čakry pomocou meditačných cvičení qi gong a nekonečných analýz Almodóvarovho filmu *Habla con ella (Hovor s ňou, 2002)*, Maxov telesne založený brat, moderátor Joni, stavia na príslovie „v zdravom tele zdravý duch“ a propaguje rôzne druhy fyzických cvičení. Keď vyjde najavo, že Max sám trpí množstvom bizarných fóbii a Joniho show je pre jeho agresivitu a aroganciu voči hosťovi programu – budhistickému mníchovi - zrušená, pragmatický Leo si uvedomí, že najlepším a jediným riešením je otvoriť priamy dialóg s manželkou.

Šéfka Terhi z Jokelovho *Mobile horroru* sa, spamätávajúc sa z duševného

vyhorenia, vrhá na štúdium Gandhiho filozofie pacifizmu a pasívneho odporu a pokúša sa ho vnútiť za vzor i zvyšku trojčlenného teamu reklamných kreatívcov. Jej nápad na zábavný mobilný servis však Gandhiho myšlienky totálne popiera:

*TERHI: Kauhufantasia pitäs luoda. (...) Idea on, että asiakkaalle tarjoutuu meidän palveluiden kautta mahdollisuus astua sisään siihen (goottilaiseen) linnaan ja siellä odottavaan seikkailuun. Linnassa on paljon huoneita. Ja jokainen huone kätkee salaisuuden, murhan, rikoksen, jotain karmivaa.*  
(Jokela 2003: 50)

*TERHI: Treba vytvorit' hororovú fantáziu. (...) Idea je v tom, že cez naše služby sa zákazníčkovi ponúkne možnosť vstúpiť do toho (gotického) hradu a do dobrodružstiev, čo tam naňho čakajú. V hrade je množstvo miestností. A v každej miestnosti sa skrýva nejaké tajomstvo, vražda, zločin, niečo príšerné.*

Marketingový šéf Seppo, vo svojej povrchnosti inakšie dokonalý produkt svojej doby a prostredia, trefne poznamenáva, že podľa jeho pocitu je v tom hrade vraždený Gandhi – a drsne:

*SEPPO Tuote on varmaan ihan oookoo, mut mullon semmonen olo, et kun mä nyt meen tohon sun goottilaiseen linnaas, ni siellä murhataan Gandhia ja lujaa.*  
(Jokela 2003: 50)

*SEPPO: produkt je určite celkom okej, ale mám taký pocit, že keď teraz akože vojdem do toho tvojho gotického hradu, tak tam vraždia Gandhiho – a drsne.*

Tretia časť tzv. *Hyvinvointitrilogie (Trilógia o blahobytnom štáte, 2003 - 2006)* Reka Lundána, ktorou sa podrobnejšie zaoberám v kapitole **3.1.2.2 Rozpad sociálneho štátu, *Kutsumattomia vieraita (Nezvaní hostia, 2006)*** sa, nesúc mnoho znakov vlastných „biznis-dramatike“, vzdáľuje ostrej sociálnej kritike obsiahnutej v prvých dvoch častiach série. Postavy *Kutsumattomia vieraita* sú situované na vyšších priečkach spoločenského rebríčka, než tomu u Lundána bývalo zvykom. Hra sa zaoberá ľuďmi v hraničných situáciách hľadajúcich zmysel života. Zaujímavou postavou je pocitmi prázdnoty a nenaplnenosti trpiaca zdravotná sestra Netta, ktorá sa však na rozdiel od protagonistov zamestnaných v trendových zamestnaniach nesnaží zahnať ťaživé pocity ani alkoholom či drogami, ani meditáciou, ani športom. Netta do dramatiky prináša nový spôsob dočasného vytesnenia reality – po tom, čo jej život stratí obsah, mení jeho formu, a odchádza na humanitárnu misiu do Afriky. Po návrate do Fínska však sama uznáva, že ani tento spôsob úniku problémy nerieši.

### **3.1.1.4 TRENDOVÁ EMANCIPÁCIA – ŽENY V MODERNÝCH ZAMESTNANIACH**

Nášmu svetu informačných technológií, reklamy, designu a veľkého biznisu i



napriek emancipačným trendom stále dominuje mužský element. V dramatike reflektujúcej túto tému tomu tak úplne nie je, ženské hrdinky vo vedúcich pozíciách figurujú často. Na druhej strane takmer nevyhnutným kliše je často neprítomná manželka znepríjemňujúca už i tak strastný život muža, vlastnej postavy hry. Kým v Myllyahovej *Paniikki* je Mari odštartovaním Leovho procesu sebanachádzania sa pozitívnym činiteľom, u Lampelu sú manželky úspešných mužov frustrovanými, depresiami trpiacimi ženami v domácnosti.

Tradičnú mužsko-ženskú pracovnú hierarchiu naruby obracia Pirkko Saisio v dráme *Virhe*, v ktorej vystupujú len traja muži a žiadny z nich atypicky nezastáva vedúcu pozíciu. Paradoxne, práve tu padne i najdehonestujúcejšia poznámka o pečeňových škvrnách neprítomnej manželky, ktorá navyše vychádza zo ženských úst. V dráme *Virhe* máme namiesto jednej protagonistky do činenia hneď s duom rovnocenných protihráčok, ktoré sú dopĺňané rovnako silnou, v štruktúre drámy však menej dôležitou ženskou postavou. Väčšinová majiteľka a výkonná riaditeľka továrne na výrobu nealkoholických nápojov, stará dáma Tekla Belo-Ozerovskaja si najme reklamnú agentúru True Fantasy, ktorej šéfkou je nekompromisná Anna, do hry ale zasahuje i nadnárodný koncern Mega-Cola zastupovaný predstaviteľkou mladšej generácie Judith Schumann. Tekline vyznanie Anne v závere hry má snáď vyvolať dojem, že ide o príbeh bolestného prechodu dvoch silných žien-podnikateľiek zo starého sveta galantných magnátov do neosobnej globalistickej spoločnosti. V konečnom dôsledku je však mladá americká kapitalistka Judith ľudskejšia a sympatickejšia než nesmierne arogantné, detinsky intrigujúce stareny Anna a Tekla.

*Virhe* bola premiérovaná na jeseň 2005, dva a pol roka po bombastickom úspechu *Mobile horroru*<sup>5</sup>, a snaha o kopírovanie ním nastoleného trendu je v nej podľa môjho názoru citeľná. Povrchná didaktickosť a nadmieru životnej pseudofilozofie otupujú i kýžené spoločenskokritické ostrie, namiesto satiry je výsledkom akýsi žánrovo-tematický hybrid:

“ ... tekstiin on kerrostettu uskonilmiöitä, ristiin raastavia ihmissuhteita ja taloudellisia intrigejä siihen mittaan, että kokonaisuus on pakahtua niiden alle.”

(Eklund 2005: 13)

„...do hry sú navrstvené náboženské fenomény, krížiace sa srdcervúce vzťahy a ekonomické intrigy do tej miery, že celok sa pod nimi ide takmer zadusiť“

Postavy hry sú navyše nevierohodné a nesympatické a celok nejednoznačný a zmätočný.

---

<sup>5</sup> Premiéra *Mobile horroru* bola 6. februára 2003 v Teatteri Jurkka

### 3.1.1.5 KVALITA NA VÝVOZ ČI TOVAR NA JEDNO POUŽITIE?

Komédii Juhu Jokelu *Mobile Horror* sa podarilo prelomiť kliatbu hry na jedno použitie, keď z miniatúrneho helsinského divadla *Jurkka* s kapacitou cca osemdesiat miest vystrelila nielen na fínske, ale i na zahraničné javiská<sup>6</sup>. I keď sa *Mobile horror* stal pyšnou vlajkovou loďou novovzniknutého žánru kancelárskej komédie, Jokela nie je prvým autorom, ktorý narazil na túto tematiku s jej typickými charaktermi a prostredím. Bezohľadní podnikatelia so širokými úsmevmi a rozpadávajúcimi sa rodinami sa objavujú už v dráme študentky *Teaku (Divadelnej akadémie)* Tiiny Raudaskoski *Näkykö tähtiä? (Je vidno hviezdy?, 1998)*. Ellen, šéfka a manažérka nahrávacej spoločnosti vyrobí podenkovú hviezdu šlágrov z jednoduchého revízora Aara, po utrpení neúspechu ho však okamžite odhodí. V súkromnej rovine hry Ellen zvedie Joakima, burzového analytika a vlastného švagra. Postavami vymykajúcimi sa z dravého sveta médií a biznisu sú Joakimova opustená žena Stina a Starec, Aarov stratený otec. Kým Joakim a Ellen anticipujú nástup novej témy do fínskej dramatiky, z konkrétneho časopriestoru vytrhnutý Starec je predstaviteľom vyčerpávajúceho sa pseudopoetizmu. Dráma *Näkykö ö tähtiä?* je podľa môjho názoru i napriek istej naivite pionierom nového tematického prúdu vo fínskej dramatike.

Moderná tematika ironizujúca a kritizujúca súčasný povrchný životný štýl a posadnutosť prácou úspešne profituje zo žánru konverzačnej komédie, prípadne satiry. Pasi Lampela, vo svojich početných textoch siahajúci po aktuálnych a spoločenských témach (Lampela 2005: text na zadnom prebale knihy), snažiac sa o vážnejší tón svojich drám humor ignoruje. Istý nadhľad, ktorý poskytuje komediálny žáner, sa však zdá prinášať zdarejšie výsledky než siahodlhé, quasi hlboké dialógy vyznačujúce sa najmä nedokončenými vetami.

Okamžitý úspech burn-outových drám je obrovský, i keď žiadnemu textu sa už nepodaril žiarivý prelom typu *Mobile horror*, ktorý ich vlnu de facto zahájil. Dráma z moderného pracovného prostredia sa držala na výslní najmä medzi rokmi 2003 a 2005, v posledných rokoch jej boom mierne ustáva. V súčasnosti je nemožné predikovať, či a kedy sa téma high-tech pracovného prostredia a lukratívnych zamestnaní vysávajúcích človeku dušu vyčerpá. Takisto možno len špekulovať, či kancelárska dráma a komédia začiatku tretieho milénia prežijú svoju dobu. Možno však konštatovať, že komédia má dozaista

---

<sup>6</sup> Mobile horror je preložený do siedmych jazykov, medzi inými i češtiny (preklad Hana Worthen).

omnoho väčšie predpoklady zaradiť sa medzi klasiku - vtipnou, britkou konverzáciou a situovaním do pomerne výlučného prostredia vykazuje istú podobnosť so salónnou komédiou wildeovského typu či napríklad spoločenskou satirou populárnou v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia, akú vo fínskom kontexte písala napr. Maria Jotuni či Hella Wuolijoki, ktorých vrcholné diela sú dodnes s úspechom inscenované. Je možné, že Jokelovmu *Mobile horroru* sa okrem lokálnych hraníc podarí prekonať i hranicu časovú a na repertoári bude figurovať i s odstupom niekoľkých desaťročí. Životaschopnosť ďalších burn-outových a biznisových hier je otázna, doposiaľ totiž ani jedna z nich nezaznamenala úspech *Mobile horroru*.

### 3.1.2 POHĽAD ZDOLA

*“Vaikka kansantulo on kasvanut, eivät väestöryhmien väliset hyvinvointierot ole hävinneet, vaan päinvastoin erot etenkin ääripäiden välillä ovat jatkaneet kasvuaan.”*

*(Novoročný prejav Tarji Halonen, prezidentky Fínskej republiky, 1.1.2008: Internetový zdroj č. 3)*

*„Napriek tomu, že národný produkt vzrástol, sociálne rozdiely medzi skupinami obyvateľstva nezmizli, ale práve naopak pokračoval ich nárast, najmä medzi extrémnymi bodmi škály.”*

Začiatkom tretieho tisícročia sa pohľady dramatikov upierajú jednak k modernému spôsobu života a s ním spojených problémov, ako som už naznačila v kapitole **3.1.1. Žraloci na pracovisku**, jednak, unikajúc tak realite, k dramatickým osudom slávnych osobností - živých i mŕtvych. Ako protiklad k týmto trendom v roku 2005 uvádza helsinské Q-teatteri cestársku epopéju Ariho Wahlstena a Juhu Hurmeho *Nelostie (Cesta číslo 4, 2005)*, ktorá zďaleka nie je jediným odskokom do sveta robotníckej triedy, ak sa v súčasnosti dá ešte o takej hovoriť:

*“Nelostie ei ole ainoa koukkaus haalarijoukkoon city-ihmisten stailatun maailman tai taiteilijakohtaloista ammentavien näyttelmien valtavirrasta.”*

*(Eklund 2005: 14)*

*„Nelostie nie je jediným odskokom z hlavného prúdu drám zameriavajúcich sa na preštylizovaný svet ľudí zo city či vyčerpávajúci osudy umelcov medzi robošov v montérkach.”*

*Nelostie* je prierezom nedávnou fínskou históriou – piati cestári päť desaťročí budujú cestu z Helsínk do Utsjoki bojujúc s prírodnými prekážkami, štátnou byrokraciou a vlastnou lenivosťou a nezodpovednosťou. Stojac na laponskej pláni a obdivujúc svoje dokončené dielo predákovi Hiekkovi zvoní telefón. Nikdy nevidený zamestnávateľ oznamuje, že syzifovská práca môže začať odznova:

*HIEKKO: Nelostie on päässyt pahaan kuntoon, se on päällystettävä uudelleen. Saatiin urakka.*

*(Wahlsten et Hurme 2005: 130)*

*HIEKKO: Cesta číslo čtyři je v zlom stave, treba ju vyasfaltovať znovu. Dostali sme fušku.*

*Nelostie* ironicky skicuje fragmenty zo života vzájomne diametrálne odlišných robotníckych typov, ktorí ostávajú rovnakými, i keď svet okolo nich sa mení rýchlosťou blesku. Príbehy vykresľované na pozadí historického rýchlokurzu sú mimoriadne populárnou časťou fínskej dramatiky a naivno-absurdný štýl *Nelostie* takisto nie je inovátorský, i keď sa vymyká z hlavného prúdu realistických hier. Čo robí Wahlstenovu a Hurmeho hru výnimočnou v rámci robotníckej dramatiky, je jej prístup k téme. Optimizmus robotníkov a ich bezstarostný prístup k práci, ktorá je samozrejmosťou, ktorej nedostatok nehrozí, je protipólom pesimisticky zafarbených portrétov fínskych mužov, ktorí spolu s prácou stratili i pôdu pod nohami: drámy zaoberajúce sa obyčajným človekom a jeho postavením v modernej spoločnosti sa totiž v drvivej väčšine koncentrujú na strach zo straty práce a bezútešnosť nezamestnanosti.

### **3.1.2.1 NEZAMESTNANOSŤ, BEZNÁDEJ, ALKOHOL, NÁSILIE...**

Kým Jokelu a Myllyaha fascinuje trendový životný štýl moderných kancelárskych krýs s jeho plusmi i mínusmi (viď kapitola 3.1.1), sociálne zameranejší autori sa zaoberajú tlakmi, ktoré tento nový spôsob života vyvíja na človeka z nižších spoločenských vrstiev. Akokoľvek, objektom kritiky sociálnych drám je odvrátená strana fenoménu pertraktovaného v trendových konverzačných komédiách. Bohatých i chudobných spája rovnaký prameň stresu a neistôt: práca a strach z jej straty. Kým však dobre situovaná skupina odená do oblekov a kostýmov prechádza všakovakými psychickými krízami, tradičné, zle platené povolania a nezamestnanosť sprevádzané chudobou a sociálnou neistotou vytvárajú živnú pôdu pre vznik alkoholizmu a domáceho násillia. Reko Lundán, autor vyššie spomínanej *Hyvinvointitriologie*, vníma problém vzťahu práce a človeka diametrálne odlišne než napríklad Pasi Lampela: namiesto ligotavého sveta vysokých pozícií a veľkých peňazí nám ukazuje malého človeka, ktorý je vinou vonkajších okolností zbavený i svojho nenáročného zdroja zárobku. Množstvo pracovných príležitostí vo výrobe neustále klesá, keďže firmy ju v snahe minimalizovať náklady a maximalizovať zisky neustále presúvajú do lacnejších a lacnejších neeurópskych krajín, a zároveň neprestajne postupuje mechanizácia:

*KARI: ...haalariporukka on liian kallista, työttömyysturva liian hyvää...*

(Lundán 2003a: I. kohtaus)

*KARI: ...roboši sú príliš drahí, zabezpečenie v nezamestnanosti príliš dobré...*

Tento trend má permanentne stúpajúcu tendenciu a adekvátne pracovné pozície nevznikajú v dostatočnom počte, nezamestnanosť v istých pracovných odvetviach, regiónoch a vekových kategóriách teda neustále narastá:

*TUULA: Ajattele et sulla on koko kesä lomaa, sit syksyllä haet uutta (työtä).*

*KARI: Ei kukaan ota uusia. Joka paikasta saa porukkaa lähteä.*

(Lundán 2003a: prologi)

*TUULA: Rozmýšľaj, že máš celé leto dovolenku, potom na jeseň si zoženieš novú (prácu).*

*KARI: Nových nikto neberie. Všade prepúšťajú.*

Mechanik Kari, hrdina prvej časti Lundánovej *Hyvinvointitrilogie* nesúcej názov *Tarpeettomia ihmisiä (Zbytoční ľudia, 2003)* stratí prácu, v dôsledku čoho postupne prichádza o sebaúctu, sebakontrolu a nakoniec i rodinu. Jednoduchý skladník Raninen z drámy *Varasto* Arta Salminena (*Sklad, 1998/2005*) je krivo obvinený z krádeží a dostáva okamžitú výpoveď, jeho perspektívy sa pohybujú medzi existenciou alkoholika a alkoholika-bezdomovca. Ako spomínam vyššie, práca je tu pre fínskeho muža nielen zdrojom zárobku, ale najmä nevyhnutnou podmienkou pre udržanie si sebaúcty. Jej strata v hrdinoch spúšťa sebazničujúci mechanizmus beznádeje, alkoholizmu a násilia. Sklamanie spoločnosťou, v ktorej človek nemá žiadnu hodnotu, je týmto stroskotaným hrdinom spoločná, bez ohľadu na ich intelekt a schopnosť vyjadriť svoje pocity:

*KARI: Se ei tajua et ei ihmisellä oo mitään merkitystä.*

(Lundán 2003a: prologi)

*KARI: Tebe nedochádza, že človek nemá nijakú cenu.*

S postupujúcou globalizáciou a kapitalizáciou fínskej spoločnosti miznúci sociálny štát je predmetom nostalgickej túžby. Za cennejší než sociálne istoty je však mnohokrát považovaný individuálnejší, ľudskejší prístup inštitúcií k človeku:

*SAILAS: Mikä on se hyvinvointivaltio, jota sa kaipaat? Onks se joku joskus ollut olemassa paratiisi?*

*KANSALAINEN: Mä kaipaam sitä et ihmisestä välitetään.*

(Lundán 2003b: 94)

*SAILAS: Čo je to ten blahobytný štát, ktorý ti tak chýba? Je to nejaký pradávny raj či čo?*

*OBČAN: Chýba mi to, že na človeku záleží.*

Kari z Lundánovej hry *Tarpeettomia ihmisiä* po strate zamestnania odmieta bezpredmetné návštevy absurdných vzdelávacích kurzov organizovaných úradom práce a pohybujúc sa len po osi gauč – kuchyňa prichádza o zvyšky sebadôvery a vládu nad ním postupne nadobúda stihomam a chorobná žiarlivosť. Situáciu vyostrujú pracovné úspechy jeho manželky Tuuly a jej relatívne čulý spoločenský život. Na pochopenie atmosféry je nutné poznamenať, že sa pohybujeme v o poznanie skromnejších podmienkach, než aké s obľubou vykresľuje Pasi Lampela, a Tuula sa teda nestáva výkonnou riaditeľkou nadnárodného koncernu, ale vedúcou predajne potravín. Maskulinnocentrická spoločnosť, ktorej produktom Kari je, vníma nezamestnanosť a nútenú starostlivosť o domácnosť ako totálny kolaps konceptu riadneho chlapa a neprestajne ho drví výčitkami svedomia za toto zlyhanie. V boji o zachovanie si mužského elementu sa Karimu akousi substitúciou práce stáva psychický teror a násilie, i keď na druhej strane liečenie si frustrácií fyzickým zneužívaním manželky odporuje obrazu muža ako rozvážnej hlavy rodiny.

Napriek obsiahnutiu zobrazenia psychologického rozmeru a duševného úpadku je v Kariho postave citeľná istá schematickosť: ide o typ riadneho chlapa vykonávajúceho riadnu chlapskú robotu. Keď takýto muž nečakane stráca pôdu pod nohami, je tragédia nevyhnutná. Takisto Tuula, na prvý pohľad emancipovaná žena, sa čeliac hrozbe domáceho násillia začína správať stereotypne a svojou pasivitou necháva situáciu dôjsť až do kritického momentu, keď sa už tragédii nedá zabrániť. Lundán síce Tuulino ochrnutie prisudzuje nešťastnej náhode počas „bežnej bitky“, zodpovednosť a vinu však kladie na plecia konzervatívnej, pokryteckej spoločnosti a jednotlivcov prispôsobivších sa pokryteckým vonkajším nárokom na správanie.

V hre *Varasto*, ktorá je mimochodom Salminenovou dramatickou verziou vlastného rovnomenného románu z roku 1998, prichádza postava jednoduchého Raninena o prácu, pretože hlavný hrdina Rousku nedokáže odolať pokušeniu mať sa lepšie, než mu zákonné okolnosti umožňujú. Rousku je atypicky negatívnym protagonistom, napriek tomu je však mimoriadne blízky duši a pochopeniu diváka. Je ťažké odolať lákadlám poskytovaným nezabezpečeným skladom plným farieb a lakov a ešte ťažšie odhodlať sa priznať vinu, prísť tak o prácu a vystaviť sa nebezpečenstvu trestného stíhania. Rousku je podvodníček a prospechár s nízkym morálnym profilom, nijako však spomedzi kolegov nevytŕča. Do ďalších a ďalších krádeží ho ženie komunista Huuskonen neustále rečníaci o nespravodlivej deľbe svetového kapitálu a vyvíjajúci vlastné pseudoteórie o nutnosti podrývať systém nezákonným spôsobom. Matka Rouskuovho dieťaťa, vulgárna a hlúpa Karita, ho vyhrážajúc sa udaním prinúti k priznaniu sporného otcovstva a partnerskému

spolužitiu. Takisto majiteľ firmy predávajúcej farby a laky je známy nečestnými praktikami, pomocou ktorých prosperujúci podnik vybudoval. Jediný čestný a nevinný je nakoniec len naivný Raninen, ktorý je však kvôli svojmu primitivizmu natoľko nesympatický, že stotožnenie sa s ním je prakticky nemožné. Salminen nemilosrdne rozrýva vzťahy v spoločenskej vrstve, kde ľudia ako zvieratá bezmyšlienkovito a necitlivo prežívajú zo dňa na deň a ich jedinou šancou na vyšvihnutie sa z toho marazmu je drzosť, odvaha a široké lakte. Ani medzi „lepšími ľuďmi“, kam sa Rouskuovi po povýšení na vedúceho skladu podarí predať, sa však príliš nemyslí a necíti, rozhodujúce sú peniaze a možnosť dovoliť si plnohodnotne sa zapojiť do kolobehu konzumného života.

### 3.1.2.2 ROZPAD SOCIÁLNEHO ŠTÁTU

Už spomínaná Lundánova *Hyvinvointrilogia* na problém nezamestnanosti nazerá z mnohých žánrových perspektív – *Tarpeettomia ihmisiä* (*Zbytoční ľudia*, 2003) sú realistickou spoločenskokritickou drámou, *Ihmisiä hyvinvointivaltiossa* (*Ľudia v sociálnom štáte*, 2003) alegorickým kabaretom a *Kutsumattomia vieraita* (*Nezvaní hostia*, 2006) melodramou s piesňovými vložkami. Spoločenskokritické ostrie trilógie je v poslednej časti série, melodrame *Kutsumattomia vieraita*, citeľne otupené stiesňujúcimi pocitmi a zmierlivosťou spôsobenými autorovým nerovným bojom so smrteľnou chorobou. Reko Lundán zosnul v októbri 2006 vo veku tridsaťsedem rokov.

*Tarpeettomia ihmisiä* sú prvou časťou *Hyvinvointrilogie*, takmer paralelne s nimi však Reko Lundán pracoval hneď i na jej druhej časti, politickom kabarete *Ihmisiä hyvinvointivaltiossa*<sup>7</sup>. Na rozdiel od psychologicko-realistického textu *Tarpeettomia ihmisiä* sa táto vo vrchných vrstvách spoločenskej štruktúry pohybujúca politicko-ekonomická revue dotýka osudov jedinca len minimálne (Lahtinen 2004: 27). Ekonóm je zmätenému Občanovi a zároveň i divákovi sprievodcom na exkurzii po spleti politicko-ekonomických udalostí neodvratne smerujúcich k ťaživej hospodárskej kríze, ktorá zasiahla Fínsko začiatkom deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia a začala nahľadávať koncept sociálneho štátu, na ktorom si Fíni vždy nesmierne zakladali. Pred očami naivného Občana defiluje rad reálnych ekonómov a politikov zvedených neodolateľnými, no nebezpečne divokými Trhovými silami, pokúšajúcich sa o explanáciu a apológiu riskantných krokov vedúcich ku krachu mnohých bánk a vedúcich takmer k štátnemu

---

<sup>7</sup> Premiéra *Tarpeettomia ihmisiä* v KOM-Teatteri 8. októbra 2003, premiéra *Ihmisiä hyvinvointivaltiossa* v Kansallisteatteri (Národné divadlo) 1. decembra 2003. Lundán obe inscenácie i sám režíroval.

bankrotu. Komplikovaná látka vysvetľovaná prednáškovým štýlom prekladaná piesňovými a dramatickými vložkami je však napriek odľahčujúcej revuálnej forme príliš ťažkopádnym celkom (Lahtinen 2004: 27). Bežný divák nezasvätený do konkrétnych udalostí či aspoň do tajov fungovania ekonomických princípov má problém pochopiť reťazec príčin a dôsledkov, nie to ešte oceniť Lundánove bystré vtipy.

*Ihmisiä hyvinvointivaltiossa* ostro a kriticky analyzujú nedávnu politicko-ekonomickú históriu, napriek nesporným historizujúcim tendenciám sa však nedajú považovať za hru historickú. Zasadenie minulých dejov do rámca nezamestnanosťou a stratou sociálnych istôt poznačenej súčasnosti s jej nostalgiou po stratenom raji a národom milovanom sociálnom štáte z hry robia jednoznačne spoločensky angažovanú drámu mieriacu ostrím na čoraz nespravodlivejšiu a triednejšiu spoločnosť.

Kvalitatívne najslabšia časť trilógie je podľa môjho vlastného názoru ako i názoru profesorky Pirkko Koski jej posledná časť, melodráma *Kutsumattomia vieraita* (viď i kapitola 3.1.1.3). Osudy rôzne poznačených ľudí sa spájajú v neuveriteľný príbeh, kde sa šťastného konca dočká žena s rakovinou prsníka, i citovo deprivovaný starec, alkoholik prestane piť a frustrovaného epileptika zoberie na milosť jeho žena. Na rozdiel od skorších textov *Tarpeettomia ihmisiä* a *Ihmisiä hyvinvointivaltiossa* je v dráme *Kutsumattomia vieraita* sociálny a spoločenský aspekt odsunutý do zadného plánu, do popredia sa naopak dostávajú morálne otázky. Cenu života si človek uvedomuje až vo chvíli, keď je ohrozený a prekvapia ho nezvaní hostia – stiesnenosť, strach, fóbie. Oproti ostatným častiam trilógie si Lundán taktiež vyberá vzdelanejších hrdinov z vyššej spoločenskej vrstvy – popri domovníkovi Petterim sú protagonistami napríklad riaditeľ nemocnice, veľkopodnikateľ či finančný poradca.

Príbeh *Kutsumattomia vieraita* je naivný ako zamilovaná dvojica bežiacia v ústrety západu slnka, autorova túžba po zmierení sa so životom a vyrovnaní s blížiacou sa smrťou je však pochopiteľná. *Kutsumattomia vieraita* ostali Lundánovou poslednou hrou.

### 3.1.2.3 XENOFÓBIA BIELYCH NEGROV

Lundán kladie zodpovednosť za nezamestnanosť na plecia zlému abstraktnému systému, Salminen zas veľmi konkrétne poukazuje na zištného skladníka Rouskua, ktorý si chráni vlastnú kožu a teplé miesto pod slnkom. Lundán verí, že človek je napriek všetkému v podstate dobrý, Salminen si o živočíšnom druhu *Homo sapiens sapiens* žiadne ilúzie nerobí. Obaja autori sa koncentrujú na analýzu interných problémov väčšiny fínskej



spoločnosti, jej vzťahy k cudzím, z vonku prichádzajúcim vplyvom ich neinteresujú. Problém prisťahovalectva a narastajúceho vplyvu islamu však bez ohľadu na to začína byť spoločenským problémom najmä vo veľkých mestách.

V súčasnosti je bezplatne distribuovaná fínska tlač<sup>8</sup> plná názorov čitateľov, že za mizerné postavenie chudobného Fína môže vláda bojaca sa obvinení z rasizmu a diskriminácie, a preto poskytujúca v rámci rôznych integračných programov imigrantom nadštandardné sociálne výhody. Na spodnej časti spoločenského rebríčka sa nachádzajúci fínsky občan sa cíti byť znevýhodnený a ohrozený vo svojej vlastnej krajine.

Táto citlivá téma je mimoriadne explicitne pertraktovaná v xenofóbnom monológu bieleho negra (Smeds 2003: 59), rasistu Miku v prvej kajaanskej inscenácii Kristiana Smedsa *Huutavan ääni korvessa (Hlas kričiaceho v hlbokom lese, 2001)*. Horúčkovitý prejav frustrovaného mladíka bez budúcnosti a jeho trápna paródia rečového prejavu afrického prisťahovalca Abua nečakane zmení rečníka, Mikovými ústami zrazu rozpráva sám Abu čudujúci sa nad konvenciami zviazanou fínskou kultúrou osamelosti a uzavretosti do vlastných fóbií a deviácií. Rovnako nečakaný návrat do Mikovej kože prináša nový pohľad na postavu Abua, rozvracia klišéovitý obrázok majiteľa stánku s kebabom a predavača lacnej pizze:

*Mulla on yks ystävä. Sen nimi on Abu. Abu on  
asunu kuus vuotta Suomessa. (...) Se on  
fiksu mies. Koulutukseltaan se on  
hammaslääkäri. (...) Mutta Suomessa Abu ei kelpaa edes  
siivoojaksi, puhumattakaan hammaslääkärin  
hommista. Koska meidän mielestä Abun  
sormet on liian likaiset kenenkään  
suomalaisen suuhun.*

(Smeds 2003: 59)

*Mám jedného priateľa. Volá sa Abu. Abu  
žije vo Fínsku už šesť rokov. (...) Je to  
chytrý chlapík. Vzdelaním  
zubár. (...) Ale vo Fínsku nie je Abu dobrý ani  
ako upratovač, ani nehovoriac o džobe*

<sup>8</sup> Ide o denníky 100 (Satanen) a Metro a helsinské periodiká Vartti a Helsingin uutiset. Podobné názory sa samozrejme objavujú i v iných tlačovinách a médiách.

*zubára. Pretože podľa nášho názoru sú Abuove  
prsty príliš špinavé do úst  
akéhokol'vek Fína.*

Smeds už i tak škandalózný text ešte zintenzívňuje pomocou mnohostrannej práce s jednoduchou rekvizitou, v tomto prípade kokosovými orechmi reprezentujúce hlavy černochova a homosexuálov. Tie sú pílené, rezané a rozbíjané, kokosové mlieko je ich tekutým mozgom a škrupina prázdnu lebkou. Smedsova práca s objektom tu však nekončí, kokosy pokračujú v hre a podľa potreby neustále menia funkciu (viď i 6.2).

Kontroverzný monológ búrajúci tabu politickej korektnosti, štekajúci hnev na Európsku úniu, pľujúci oheň a síru na špinu a choroby valiace sa do idylického modrobieleho Fínska z východnej Európy a vysmievajúci sa prísťahovalcom útočí dokonca i na najposvätnejšie modly fínskej spoločnosti – vojnových veteránov, nazývajúc ich neúctivo múmiami a brojac za drastickejšie škrtý v rozpočte na starostlivosť o seniorov. Divadelná skutočnosť pomyselne končí v momente, kedy Mika priloží mačetu na starcovo čelo a jeho rolu hrajúci herec divákovi oznámi prekročenie hraníc:

*Tässä on nimittäin raja.  
Raja, jossa teatteri loppuu ja todellisuus alkaa.  
Tän pidemmälle tää kohtaus ei täällä teatterilla  
jatku. Mutta sitten esityksen jälkeen, (...)  
antakaa Suomen ja maailman  
päättäjien tehdä ihan mitä vittua niitä  
huvittaa. Ihan nii ku aina ennenkin. Niin  
kyllä se maailma sitten jossain vaiheessa meille  
itsensä paljastaa.*

*(Smeds 2003: 64)*

*Tu je totiž hranica.  
Hranica, za ktorou divadlo končí a skutočnosť začína.  
Za toto tento výstup v tomto divadle  
nepokračuje. Ale potom po predstavení, (...)  
nechajte fínskych a svetových  
vodcov robiť si bársaké pičoviny si*

*zmyslia. Jak vždy predtým. Jasne  
že tak sa nám ten svet v nejakej fáze  
odhalí.*

Na odľahčenie zúfaleho výkriku burcujúceho postavy hry i divákov k spoločenskej aktivite a zaujatia aktívneho postoja voči politickému daniu sa na záver spieva veselá študentská pesnička. Ani tento záver však nie je definitívnym, a ani táto rovina divadla na divadle nie je poslednou. Mnohovrstevnatosť Smedsovho textu a nejednoznačné prelínanie sa jednotlivých rovín sa skôr než jednoznačnej cibuli ponáša na spleť ružových lupienkov. Na záver predstavenia sa pália peniaze, sú to však skutočné alebo divadelné peniaze a je skutočným obvinenie z peňazokazectva či aspoň protestný odchod „študentov“? Smeds kladie konkrétne otázky, odpovedať na ne si ale musí každý sám. Tak ako to žiada osamelý hlas kričiaceho v hlbokom lese.

### **3.1.2.4 ŽIVOTASCHOPNÉ ŽENY NA RUINÁCH MUŽSKÉHO SVETA**

Emancipácia fínskej spoločnosti pomerne dobre funguje v jej stredných a horných vrstvách, spodná časť rebríčka sa zatiaľ nevymanila z tradičného vnímania delenia pracovných úloh na mužské a ženské. Súčasná doba je však priaznivo naklonená ženám, ktoré sa v nových podmienkach dokážu rýchlejšie orientovať a flexibilnejšie sa im prispôbiť než muži. Muž s nižším vzdelaním, prevažne vykonávajúci málo kvalifikovanú fyzickú prácu je exemplárnym prípadom jedinca strácajúceho pôdu pod nohami:

*PETTERI: Miten selvitä elämästä  
tai edes päivästä tästä  
Jumala, Kristus ja Maaria  
olen mies, olen sakkaa ja paariaa*

*(Lundán 2006: 148)*

*PETTERI: Ako prežiť život  
či aspoň deň tento  
Bože, Kriste a Mária  
som muž, som odpad, som pária*

Súčasný trend sťahovania tovární do nových členských krajín Európskej únie, štátov bývalého Sovietskeho zväzu a ázijských krajín ročne pripravuje o prácu tisícky

fínskych mužov neschopných vyrovnat' sa so situáciou<sup>9</sup>. Tradičné myslenie a pocity poníženia a menejcennosti väčšinou zabraňujú vyhľadať odbornú pomoc psychológa či psychiatra, chlapským riešením sa často stáva nadmerná konzumácia alkoholu a iných psychotropných látok, napätie je ventilované násilím (bližšie vid' 3.1.2.1). Nezamestnaný jedinec sa dostáva do rovnako nezastaviteľného kolotoča problémov ako jedinec trpiaci nadmierou práce.

Kým v drámach venujúcich sa modernému životnému štýlu s jemu vlastným dravým pracovným prostredím zastávajú ženské hrdinky rovnaké posty ako ich mužskí kolegovia a zároveň trpia rovnakými problémami, dramatika zaoberajúca sa odvrátenou stranou súčasného zostrujúceho sa kapitalizmu sa takmer výlučne koncentruje na mužského hrdinu. V tu analyzovanej miniselekcii sa ženským hrdinkám významnejšie venuje len Reko Lundán v *Tarpeettomia ihmisiä*, typovo však ide o životaschopné, s osudom bojujúce postavy tvoriace juxtaopozíciu frustrovaným, pasívnym mužským náprotivkom.

Atypicky aktívnymi hrdinami sa hmýri Salminenovo *Varasto*, v ktorom na rôznych úrovniach kradnú a podvádžajú všetci okrem nešťastného Raninena. Snáď najtragikomickejšou scénou je jeho posledný odchod z práce, kedy urazený a rozzúrený prvýkrát robí to, za čo bol neprávom prepustený – kradne:

*RANINEN: Mistä vitusta mä töitä saan... en mistään...saatana. Ihan syytön mies saa potkut. Kuka täältä on kamaa pöllinyt? Joku myyjistä varmaan... (...) Nyt mä saan olla lopun ikäni työttömänä.*

(Salminen 1998: 139)

*RANINEN: Kde do piče robotu dostanem... nikde...kurva. Úplne nevinný chlap dostane padáka. Kto tu ujebával matroš? Nieкто z predavačov určite... (...) Teraz môžem byť do smrti nezamestaný.*

V jeho igelitke však končí len liter lacnej farby, pár štetcov, štyri rolky kuchynského papiera a šmirgel', s nebezpečne vzdorovitým pohľadom sa nakoniec ulakomuje i na firemné pero. Salminenov skeptický pohľad na človeka tu prerastá do cynizmu, šancu pretĺcť sa životom vidí len u podvodníkov a zradcov, jediný čestný človek

<sup>9</sup> V januári 2008 fínskym ekonomickým správam dominuje uzatvorenie dvoch severofínskych továrň papierenského koncernu Stora Enso. Zatiaľ čo v Summe ostáva 450 nezamestnaných a cca 50 bývalých zamestnancov sa presúva na predčasný dôchodok, firma slávnostne krstí špeciálny papierenský stroj v Číne. Zdroj: Internetový zdroj č. 21

Svetom zároveň otriasa prekvapujúce, mnohými hodnotené ako nesmierne amorálne, rozhodnutie fínskej Nokie uzatvoriť továreň v nemeckom Bochume. Kauza vyvolala vlnu demonštrácií po celej krajine, protestné vyjadrenie vydala i kancelárka Angela Merkelová. Zámer Nokie presunúť výrobu do Rumunska okamžite vzbudil záujem u mnohých ďalších fínskych firiem. (Pervilä 2008 In: Internetový zdroj č. 22)

je primitívny hlupák, ktorý si do konca neuvedomí, že jeho prepustenie má na svedomí jeho najbližší spolupracovník a kamarát – zbabelec Rousku. Keďže ani jedna z postáv textu *Varasto* nevzbudzuje sympatie, ani jedna z nich nie je pozitívna, divák si od nich udržuje odstup a sleduje ich lopotenie sa existenciou s nadhľadom ako vedec hmyz pod mikroskopom. Nemilosrdne naturalistická sonda do stavu súčasného proletariátu zanecháva trpkú chuť na jazyku po uvedomení si faktu, že kritika nenápadne smeruje i do našich vlastných radov.

### 3.1.2.5 BUDÚCNOSŤ SPOLOČENSKY ANGAŽOVANEJ DRÁMY

Svet videný pohľadom zdola je napriek komicko-ironickým prvkom vzbudzujúcim smiech zreteľne bezútešnejší než svet videný z perspektívy grafických designérov či finančných magnátov. Publikum prevažne zložené z predstaviteľov strednej triedy sa podľa mojej mienky jednoduchšie a radšej stotožní s nedokonalými protagonistami trendových komédií vykonávajúcich zamestnanie založené na intelektuálnom výkone než s nezamestnanosťou frustrovanými robotníkmi. Takéto publikum bude na sociálnu drámu nazerať z odstupu, a preto ani najsilnejšia spoločensko-sociálna kritika nebude braná osobne ako urážlivá a drzo útočiaca do vlastných radov, ale ostane výstražným portrétom „tých druhých“, z vyšších perspektív nepostrehnuteľne životiacich kdesi na okraji „našej spoločnosti“. Ved' kto si dokáže priznať, že patrí medzi jedincov, ktorých spoločenské postavenie, finančná situácia a morálna úroveň sú natoľko mizerné, že gogol'ovský ironický smiech do vlastných radov nahradil usedavý plač? A kto taký navštevuje divadlá? Tieto myšlienky sú mojimi vlastnými, zakladajúcimi sa na návštevách divadiel a pozorovaní nielen diania na javisku, ale i v hľadisku a vo foyer, nie na názoroch bádateľov či výsledkoch vedeckých výskumov a štatistík. Napriek tomu si ich v závere tejto kapitoly dovoľujem uviesť.

Spoločensko-kritická dráma vo Fínsku v žiadnom prípade neživí, naopak patrí medzi obľúbené žánre serióznych dramatikov. Podľa súčasného spoločensko-politického vývinu je možné predpokladať, že sociálne rozdiely, nerovnosti a s nimi spojené problémy sa budú len zväčšovať, témy volajúce po dramatickom spracovaní sa teda iste len tak ľahko nevyčerpajú. Na scénu novovstupujúci angažovaní autori by takisto mohli priniesť čerstvý vietor do podľa môjho názoru prevažne realistickým štýlom zaťažkanej dramatiky. Dúfajme, že aspoň niekto z nich sa odváži vykonať radikálny čin minimálne rovný Smedsovmu textu *Huutavan ääni korvessa*.

### 3.2 VZŤAH MODERNÉHO FÍNSKEHO ČLOVEKA K BOHU A VIERE

*“Samperi sentään, olen uskovainen.”*

*(Hotakainen 2005: 66)*

*„Ježišmarjá, som veriaci.”*

Viera v boha a protestantstvo vždy boli a i doteraz sú neoddeliteľnou súčasťou fínskej spoločnosti a jej vývoja. Vo Fínsku dodnes nebola uskutočnená ani odluka cirkvi od štátu a o tejto téme sa zatiaľ dokonca takmer nediskutuje. V roku 2007 do evanjelicko-luteránskej cirkvi patrilo takmer osemdesiat percent obyvateľstva (internetový zdroj č. 20), oproti minulosti je to však výrazný pokles a počet vystupujúcich členov neustále narastá. Cirkev sa na situáciu snaží reagovať zmenou imageu na liberálnejší, a teda atraktívnejší najmä pre mladú generáciu. Nie je to však len mládež, čo namiesto duchovného naplnenia a všeobjímajúcej lásky pociťuje len chladnú zakonzervovanosť formy bez živého obsahu, i časť duchovenstva trpí pocitmi márnosti a zbytočnosti. V posledných rokoch sa téma vyprázdnenosti oficiálneho štátneho vierovyznania a jeho predstaviteľov a hľadanie alternatívnych ciest k bohu či inej vyššej moci dostala i do pozornosti dramatikov. Tí na pozadí osobných príbehov ľudí, čo majú vieru v boha „v náplni práce”, ale trpia pochybnosťami a ľahostajnosťou, a ľudí, ktorí sa vynárajú z neznáma a veria intenzívne a fanaticky, neberúc ohľad ani na svoje najbližšie okolie, ani na spoločnosťou stanovené hranice, rozvíjajú otázky ľudskej potreby niečoho, čo presahuje náš materiálny svet. Problematika komplikovaného vzťahu človeka a boha v súčasnej modernej spoločnosti je však zároveň i odrazovým mostíkom na pertraktáciu etických a morálnych dilem a myšlienok:

*“Uskon ja uskomusten varjon alla voi pohtia etiikan, moraalin ja oikeudenmukaisuuden kysymyksiä laajemminkin.”*

*(Eklund 2005: 13)*

*„Pod rúškom viery a povier možno širšie premýšľať i o otázkach týkajúcich sa etiky, morálky a spravodlivosti.”*

V tejto kapitole sa bližšie zaoberám tromi textami koncentrujúcimi sa práve na túto aktuálnu problematiku, ktoré vznikli v posledných rokoch. Vo všetkých troch vystupuje postava farára, v ktorého opozícii stojí osoba veriaca na prvý pohľad pravou, čistou a náruživou vierou hraničiacou s fanatizmom. Rozprávačom monodramatického textu Juhu Jokelu *Fundamentalisti (Fundamentalista, 2006)* je progresívny farár Markus, ktorý vo

víre udalostí spustených opätovným stretnutím s niekdajšou známou sám stratí vieru, v dráme *Punahukka* Kariho Hotakainena (*Lupus erythematosus*, 2005) (viď i 4.1 a 5.2.4) vystupujúci duchovný Martti je zas ochotný diskutovať o čomkoľvek, len nie o viere, argumentujúc tým, že momentálne nie je v práci (Hotakainen 2005: 64). Cirkevná kariéra oboch farárov končí spolu s príbehmi drám, i keď z rozličných dôvodov. Duchovná Oona z *Kuume* (*Horúčka*, 2007) Pirkko Saisio pokračuje vo výkone funkcie i po krátkom a divokom období návštevy charismatickej cirkevnej kontrolórky Kristy, jej pohľad na život a vieru je však značne zmenený.

Komplikovaný pohľad nielen na otázky luteránskej a vôbec kresťanskej viery ponúka *Fundamentalisti* Juhu Jokelu, ktorý rozširuje problematiku viery i na problematiku etiky a morálky. Aké právo zasahovať do životov druhých má človek presvedčený o svojej pravde a nevyhnutnosti pomôcť blížnemu svojmu bez ohľadu na jeho vôľu? S rovnakým serióznym zánietením ako svoje poslanie vnímajú členovia rôznych siekt, tak i militantní muslimovia páchajú samovražedné útoky, republikáni ovládajú Blízky východ a centrálna postava hry, Markus, zachraňuje svoju dávnu priateľku Heidi zo spárov sekty (Jokela 2006: 55, 82). Má však právo rozbiť jej rodinu i krehkú psychiku? Dialogické výstupy odohrávajúce sa v dvoch časových rovinách osviežujú ináč na koncentráciu náročnú a relatívne rozsiahlu monologickú drámu, v ktorej bývalý kňaz Markus vysvetľuje dôvody svojej rezignácie na úrad duchovného.

*MARKUS: Mulle Raamattu on totta samassa mielessä kun satu tai taideteos on totta.*

*(Jokela 2006: 35)*

*MARKUS: Pre mňa je biblia rovnako pravdivá ako je pravdivá rozprávka alebo umelecké dielo.*

Markus je liberálnym protestantským farárom, ktorý neverí v historickú pravdu o Ježišovom zmŕtvychvstaní, vyzdvihuje však jeho symbolickú hodnotu (Jokela 2006: 15). Markus má starosť o budúcnosť znútra umierajúcej a vysychajúcej cirkvi, ktorá podľa jeho názoru stojí na okraji priepasti homofóbie, xenofóbie a čierno-bieleho moralizmu (Jokela 2006: 37), má strach, že cirkev si v súčasnej situácii viac nemôže dovoliť zaseknúť sa na pozíciách skostnatelého spiatočnictva a svojimi kázňami a esejami sa snaží prispieť k jej reformácii a modernizácii. V období, keď jeho myšlienky majú vyjsť i v knižnej podobe, vtrhne do jeho života fanatická sektárka Heidi, nazývajúca ho nástrojom diablovým a vyžadujúca stiahnutie knihy z distribúcie. Markus je vzdelaným teológom a diskusie s Heidi opakujúcou ploché floskuly poľahky vyhráva, žena mu však napriek tomu obráti život i náboženské názory naruby. Heidi je totiž Markusovou dávnou priateľkou a farár má

v jej prítomnosti mnoho dôvodov cítiť vinu.

Dlhé pasáže teologických diskusií a výkladu biblie drámu nadmieru zat'azujú, Jokela však zo zdanlivo banálneho a suchopárneho príbehu vyt'azí dramatické napätie, ktoré si dokáže udržať divákovu pozornosť. *Fundamentalist i* je v jednej rovine príbehom vzťahu Markusa a Heidi, jeho druhou rovinou je spor liberalizmu a fundamentalizmu, otvorenosti a úzkoprsosti, kritického myslenia a zaslepenosti. Dialógy vzdelaného teológa a naivnej obete sektárskej manipulácie dávajú jasne najavo, koho myšlienky zastáva Juha Jokela, a keďže Heidi je skôr než rovnocennou diskutérkou nutným sparingpartnerom na ich vyjadrenie, ani divák nemôže nesúhlasiť s Markusovými argumentami a názormi. Zatiaľ čo však v kontexte náboženského sporu Jokela jednoznačne podporuje Markusa, v etickej rovine jeho činy a ich oprávnenosť sputuje a spochybňuje.

Udalosti spred dvadsiatich rokov vedúce ku koncu priateľstva medzi mladým duchovným a jeho ledva plnoletou asistentkou, jeho zničenie neuváženým, príliš intímny pohyb ruky krásou momentu očareného muža, sa pomaly odhaľujú v retrospektívnej časovej rovine drámy. Vydesená a jediným priateľom sklamaná Heidi bez stopy mizne, po dvoch desaťročiach sa namiesto otvoreného a inteligentného dievčaťa vracia úzkoprsá fanatička chrliaca oheň a síru na všetkých, čo si dovoľia zapochybovať či prejaviť odlišný názor na boha a bibliu. Heidi priznáva, že jej život bol peklom, kým ju sekta *Sana elää* (*Slovo žije*, Jokela 2006: 10) nezovrela do svojho milujúceho náručia. Heidi sa usilovným modlením naivne a zanietene snaží zachrániť Markusa pred zatratením:

*HEIDI: Kerro mulle, Markus, miten mä voin auttaa sua astuun lähemmäks jumalaa..*

(Jokela 2006: 53)

*HEIDI: Povedz mi, Markus, ako ti môžem pomôcť pristúpiť bližšie k bohu.*

A racionálny Markus sa pokúša vytrhnúť Heidi zo spárov sekty:

*MARKUS: (Lahkot) etsii ahdistuneita ihmisiä, jotka kaipaavat muutosta. (...) ...lopulta sä oot lakannut ajattelemasta itse ja luovuttanu kontrollin koko sun elämästäsi niille.*

(Jokela 2006: 47)

*MARKUS: (Sekty) hľadajú stiesnených ľudí, ktorá túžia po zmene. (...) ...nakoniec prestaneš myslieť sama za seba a odovzdáš kontrolu nad celým svojím životom im.*

To, že Heidi je nielen obeťou sekty, ale i manželkou a matkou dvoch detí jej vodcu a teda rodinne a citovo viazaná k aktivitám podozrivého náboženského spolku, mu ani nezíde na um.

Po vydaní knihy *Suursiivous katedraalissa* (*Veľké upratovanie v katedrále*, Jokela



2006: 52) sa Markus stáva mediálnym farárom, diskutuje v televíznych programoch a jeho výroky sú deformované v škandalózných plátkoch. Jeho cesty s Heidi sa na čas rozdelia, jej však Markusova antifundamentalistická argumentácia vrta v hlave, pocit radosti a bezpečia poskytovaného vlastnou sektou začína vyprchávať, do života sa vkráda prázdnota. Keď Heidi opäť navštevuje Markusa, ten sa jej prizná s dvadsať rokov dusenou láskou k nej. Že šlo len o ilúziu, si uvedomí príliš neskoro, keď Heidi svoju naivnú a prehnane intenzívnu emocionalitu presmeruje z vyznávania boha na vyznávanie Markusa. Heidi je citovo deprivovaná osobou s nulovým sebedomím, neschopnou robiť vlastné rozhodnutia. Celý život nahrádzala jednu závislosť druhou, prácu alkoholom, alkohol vierou a vieru totálnym odovzdaním sa vzťahu s mužom. Vzťah protagonistov drámy je po druhýkrát zadusený už v jeho začiatkoch, Heidi sa psychicky zrúti a po neúspešnom pokuse o samovraždu končí na psychiatrii, Markus sa sťahuje z pozície verejnej osoby a opúšťa rady zamestnancov cirkvi, unavený a rezignovaný na jej modernizáciu. Žiada len pokoj a mier, žiada, aby ho nikto viac nenazýval nástrojom diabla (Jokela 2006: 88).

Záver drámy, Markusova návšteva na psychiatrii a emocionálne úryvky z Heidinho denníka plné kliše a nestráviteľných alegórií, sú podľa môjho názoru zbytočne sentimentálne. Navyiac, odhalenie obete sektárskej manipulácie ako osoby trpiacej psychickými problémami je pomerne prvoplánové, Jokela tu jednak vyťahuje osvedčenú kartu trendového odhaľovania tabuizovanej témy psychických problémov zapríčinených traumami z detstva, jednak de facto izoluje problém sektárstva od sveta tzv. normálnej spoločnosti, v ktorej „sa nič takéto stať nemôže“.

Markus je vďaka mnohohrstevnatosti svojho charakteru a aktivite výnimočným typom farára v skupine súčasných fínskych drám reflektujúcich momentálny stav fínskej evanjelicko-luteránskej cirkvi s jej duševne vyhorenými, unavenými a pasívnymi predstaviteľmi. Duchovná Oona v dráme *Kuume* Pirkko Saisio si mechanicky plní svoje povinnosti, jej kázne postrádajú iskru a kostol permanentne zíva prázdnotou, farár Martti z Hotakainenovho textu *Punahukka* zas vieru pokladá za súkromnú vec, o ktorej nemieni mimo pracovnej doby s nikým diskutovať (Hotakainen 2005: 64). Jeho viera nadovšetko nie je samozrejماً, ale tvrdo vydretá:

*MARTTI: Minä en ole uskoon tullut. Olen uskoon mennyt eikä sinulla ole harmainta aavistusta, miten vaikea siellä on pysyä!*

(Hotakainen 2005: 69)

*MARTTI: Ja som k viere neprišiel. Ja som za vierou šiel a ty nemáš ani najmenšieho poňatia, aké ťažké je v nej zotrvať!*

Do juxtapozície umierneným, nudným duchovným kladie i Saisio, i Hotakainen vierou zapáleného jedinca. U Pirkko Saisio je to charizmatická cirkevná kontrolórka Krista, ktorej kontroverzné, no emóciami a mystikou nabité kázne s magnetickou prítlačivosťou pritiaľnu do kostolných lavíc zázrakov lačné davy. Tajomná Krista sa z čista jasna objaví v malej, ženami spravovanej farnosti kdesi vo východnom Fínsku a buráca o hriechu, ktorý človeka privedie k bohu, o emocionálne vypätej verejnej spovedi a nutnosti očisťujúceho odpustenia.

*KRISTA: (He) syttyvät. Jos me uskalletaan palaa täydellä liekillä.*

*(Saisio 2007: 8. výstup)*

*KRISTA: Zapáľia sa. Ak sa my odváľime horiet plným plameňom.*

Duchovná Oona nemá ambície reformovať a modernizovať cirkev, ani zatraktívňovať jej image. Vieru pokladá za osobný vzťah človeka a boha a nestotoľňuje sa s Kristiným fanatickým prístupom, Krista však vie o chode farnosti prekvapujúco veľa a faktom je, že každá z postáv sa má z čoho spovedať. V najväčšej panike je postaršia účtovníčka Hilka, ktorá na súkromné radovánky s mladými mužmi spreneverila značné množstvo cirkevných peňazí, čisté svedomie však nemá ani kantorka Hagar, Oonina dcéra, a ani Oona samotná. Mierne stranou stojí bývalá alkoholička, momentálne na fare zamestnaná Lumppis, ktorá s ironickým nadhľadom glosuje dianie. Lumppis vie o Kriste zjavne viac, než by tej bolo milé, spoločná temná minulosť sa rysuje pod rúškom svätosti kazateľky. Krista tvrdí, že je z nej nový človek, očistený od hriechov minulosti, v ktorom horí boľie svetlo poskytujúce jej dar zázračného liečiteľstva (Saisio 2007: 4. výstup) a chvíľku sa i zdá, že vo farnosti sa naozaj dejú zázraky. Keď však Kristu odvezú na psychiatriu, všeobecný ošial upadne a placebo-efekt Kristiných zázračných rúk vyprchá, vyliečení mrzáci opäť siahajú po barľách a Hagar viac nelieťa. V Oone, ktorej Kristina prítomnosť najviac ubliľovala, sa však udiala skutočná zmena - prekonáva fixáciu na Hagar a uvoľňuje dusivé zovretie ochranných krídel, posielajúc dcéru na skusy do sveta.

Pirkko Saisio tvrdí, že prorok nie je prorokom, ale bláznom. I keď na druhej strane, sú to práve činy blázna a falošného proroka, ktoré rozpohybujú pasívne spoločenstvo, nútiac ho cez konflikty akceptovať nevyhnutnosť zmeny. Krista je tajomná postava, a jej minulosť a duchovné osvietenie nech sú zachované v tajnosti, a ani dôvod jej príchodu na Ooninu faru neľiada explicitné vysvetlenie. Zmätený monológ o nutnosti blondavého dievčatka byť zlým, pretože v očiach všetkých je anjeliom, a o jeho potrebe nájsť si tmavovlasú kamarátku, ktorej charakter je projektovaný do Ony a v Kristinom blúznení sa zrazu prelína s charakterom akejsi vytuľzenej, nedosiahnuteľnej matky, však vyvolá v

divákovi pochybnosti, či Krista nechodila po zapadnutých farnostiach hľadajúc osobu zodpovedajúcu jej psychotickým predstavám. Že na rovnakom mieste sa momentálne nachádza i dávna známa Lumpkis, sa ešte dá prijať ako autorská licencia, údiv ale zákonite vzbudí množstvo Kristiných informácií o tých najintímnejších a najskrývanejších hriešikoch a prehreškoch osadenstva fary. Keďže však hybnou silou drámy je jej moc nad ostatnými postavami, a tá je založená na ich strachu z odhalenia a Kristinom nenápadnom vydieraní, logiku vyžadujúca uveriteľnosť ide stranou. I autorkino rozhodnutie postaviť drámu na čisto ženských postavách pôsobí príliš umelo a vykonštruovane, feministický aspekt sa však zdá byť jediným novým a čerstvým prínosom Pirkko Saisio do súčasnej drámy reflektovanej diskusie o zmysle a poslaní viery, náboženstva a cirkvi.

Kari Hotakainen je omnoho sarkastickejší a jeho príbeh je o poznanie svižnejší a vtipnejší než je tomu v prípade *Kuume* Pirkko Saisio. Hlavný hrdina drámy *Punahukka*, vlakový sprievodca Pekka, zažije v pustatine fínsko-ruského pohraničia náboženské osvietenie, z pracovnej cesty sa tak namiesto typického reprezentanta konzumnej spoločnosti, ktorý si na zabezpečenie nadštandardných materiálnych statkov privyrába pašovaním pravoslávnych ikon na fínsky čierny trh, vracia nový človek naplnený božím svetlom a láskou k blížnemu. Pekka rozdá pašované ikony chudobným, prichýli ruskú prostitútku a vyspovedá sa svojej matke Helmi zo všetkých hriechov. Dopad jeho zbrklých činov na okolie ho ani prinajmenšom nezaujíma. Jeho novonájdená viera je len prázdnu bublinou, ktorá skôr či neskôr zákonite splasne – ako mu to prorokuje jeho brat Seppo:

*SEPPÖ: Se menee ohi. (...) Tuo... Mikä lie... "Usko."*

(Hotakainen 2005: 15)

*SEPPÖ: To prejde. (...) Tá... No čo to je... „Viera“.*

Farára Marttiho Pekkova zbrklá náboženská horlivosť a arogancia iritujú natoľko, že zabudne na svoje poslanie milujúceho a odpúšťajúceho služobníka božieho a zahrnie Pekku všemožnými invektívami, okrem iného ho i s jeho povrchnou pseudovierou sarkasticky prirovná k istému murárovi, pri ktorom ako mladý brigádoval na stavbe:

*MARTTI: Muurari sanoi: olen nyt samassa asennossa kuin Jeesus ristillä, sillä erotuksella, että minä ajan pääsiäisenä Volvolla, mutta Jeesus on päässyt hengestään.*

(Hotakainen 2005: 65)

*MARTTI: A murár povedal: teraz som ako v rovnakej polohe ako Ježiš na kríži, s tým rozdielom, že ja sa na Veľkú noc prevážam na svojom Volvo, zatiaľ čo Ježiš prišiel o život.*

Pekka si sám neuvedomuje selektívnosť svojej viery, jeho neuvážená poznámka však veľmi dobre vykresľuje jej egocentrický charakter:

*PEKKA: ... antakaa minä päätän, millä lailla ja missä järjestyksessä minä olen hyvä kellekin!*

*(Hotakainen 2005: 90)*

*PEKKA: ... nechajte ma rozhodnúť sa, akým štýlom a v akom poradí budem na koho dobrý!*

Pekka síce hlása lásku k blížnemu a pravý, čistý a intenzívny vzťah s bohom, proti svojim záujmom však konať nedokáže. Keď mu ubytovanie svojej polovičnej sestry Katji z Petrohradu, ktorú Seppo pre zvýšenie bratovho súcitu predstavil ako prostitútku, spôsobí manželskú krízu a Katja sa čoraz viac dožaduje sľúbenej práce, Pekka ju elegantne vypíša z domu. Jeho žena Elina si napriek počiatkovej averzii voči novonadobudnutej príbuznej začne o Katju robiť starosti a Pekka ju čičíka výmyslami o Katjinom dobrom byte a práci, neunúva sa ju však hľadať. Jeho proklamovaná nenávisť voči mamonu a predošlému spôsobu života sa prejaví dobrou radou bratovi Seppovi neinvestovať, čím ho pripraví o značné peniaze, sám sa však nemieni vzdať Katjinho podielu z dedičstva, ktoré dobre uložil na tajný sporiaci účet – na svoje meno. Keď sa celá rodina i Martti a jeho bývalá žena Kaarina, Pekkova a Elinina adopčná poradkyňa, náhodu zídu v kostole a Pekkove lži a polopravdy sú odhalené, Pekka na odvedenie pozornosti od vlastných nekalých aktivít napadne Marttiho, jeho vyblednutú vieru a nič nehovoriace kázne, od ktorých sa plynule presunie k ostrej kritike celej protestantskej cirkvi a parodovaniu jej pokusov o modernizáciu a priblíženie sa k ľuďom. Martti Pekku vykáže z kostola a onedlho abdikuje na svoju funkciu: jeho viera sa v priebehu rokov zmenila, z pevného kamenného domu ostala len spráchnivená búda (Hotakainen 2005: 94). Iste, trápne extempore so starožitnosťami pašovanými v dodávke s cirkevnou humanitárnou pomocou ruským sirotám malo určitý vplyv na jeho rozhodnutie opustiť rady služobníkov božích. Zároveň v pustatine rusko-fínskeho pohraničia sa Pekka dožaduje nového zjavenia, a keď sa nedostavuje, Pekku prechádza náboženský ošial. Presne tak, ako Seppovi pred časom tvrdil, že sa nikdy nestane – ako migréna (Hotakainen 2005: 15).

Súčasná fínska dráma sa vo svojej reflexii problémov vyčerpaného luteránstva a túžbe obyčajného človeka po intenzívnom a pravdivom náboženskom prežitku zhoduje na dvoch kľúčových typoch – liberálneho duchovného trpiaceho burn-outom a fanatickú osobu, ktorá vstúpi do jeho života kázať živé slovo božie. Všetci traja dramatici, ktorých diela v tejto kapitole spomínam, sa zhodujú i na tom, že táto osoba je falošným prorokom, buď trpiacim nejakou psychickou poruchou alebo nachádzajúcim sa v stave krátkodobého poblúznenia. Dokazujú, že nábožensky založená časť fínskej spoločnosti síce pociťuje potrebu reformácie a modernizácie súčasného cirkevného systému a jeho priblíženia k skutočnému životu a i laická verejnosť hľadá naplnenie aj inde než v konzumnom spôsobe

života, bez ohľadu na vierovyznanie však obyčajný Fín nie je ochotný akceptovať extrémizmus a fanatizmus. Či už sú Fíni slobodomilovnými jedincami alebo šedou masou neochotnou vzdať sa svojich pohodlných návykov, na skutočného Mesiáša ešte čakajú. Je samozrejme otázne, či jeho príchod medzi všetkými bláznivými lžidimitrijmi niekto rozpozná...

## 4. RODINNÁ DRÁMA

Deväťdesiate roky zaplavili fínske javiská pôvodnými rodinnými drámami a kronikami širokej žánrovej škály. Teatrologičky Annukka Ruuskanen a Sunna Vuori vysledovali diela zastupujúce melodrámu (napr. diela Anttiho Raivia), tragikomédiu (napr. tvorba Reka Lundána – vid' aj 3.1.2) či dokonca epepeju (napr. drámy Joakima Grotha) (Ruuskanen et Vuori 2000: 10). Trend popularity drám riešiacich boľavé rodinné vzťahy a milostné problémy neklesá ani začiatkom tretieho milénia. Komplikované medziľudské vzťahy, traumatizujúca rodinná minulosť, láska utopená v stereotype partnerského zväzku, sebeckosť a vzájomné neporozumenie poskytujú autorom témy s nekonečným potenciálom variácií. Dramatici hľadajú v láske ľudské teplo, skúsenosť naplnenia a odovzdania sa druhému, pôžitok a bezpečný prístav uprostred chaosu, prípadne i karnevalizmus a transformačnú silu – téma prenikla takmer do všetkých drám bez ohľadu na ich žáner či konkrétnu tému (Ruuskanen et Vuori 2000: 10). Paradoxne je to však práve absencia či deformácia lásky, ktorá vďaka svojmu dramatickému potenciálu autorov priťahuje viac než harmonické vzťahy. Rozpad rodiny a masochistické rýpanie sa v traumách detstva sú témami neuveriteľného kvanta povrchných hier na jedno použitie, spomedzi ktorých sa z času na čas vydolí skutočne kvalitný text s potenciálom prežiť sezónu svojho prvého uvedenia.

Rodinné drámy sa dajú rozdeliť na dve veľké typové podskupiny: prvou sú formálne pomerne zovreté drámy riešiace rodinné a vzťahové problémy v rámci kratšieho časového úseku (vid' 4.1), ktoré občas presahujú rámec medziľudských vzťahov a v metarovine pertraktujú nejakú všeobecne platnú etickú tému, či reflektujú aktuálne problémy doby. Druhým podtypom epicky široké rodinné kroniky (vid' 4.2), na ktorých pozadí je citelný i kultúrny a spoločensko-politický vývoj fínskej spoločnosti, do popredia v nich vystupujú i otázky fínskej identity.

## 4.1 ČUDNÁ RODINA A BÚRLIVÉ VZŤAHY

*SIRKKA: Firma etäinen. Perhe läheinen.*

(Lehtola 1999: 20)

*SIRKKA: Firma vzdialená. Rodina blízka.*

Takmer každý človek je chtiac či nechtiac súčasťou siete sociálnych kontaktov. Kvalita každodenných vzťahov, bez ohľadu na to, či sa jedná o väzby rodinné, priateľské či partnerské, sa ho zákonite dotýka bezprostrednejšie než história či politika. Ak sú tieto vzťahy narušené, prípadne úplne nefunkčné, jedinec má tendencie analyzovať a riešiť ich. Tento jav je fínskou drámou reflektovaný hojne, autori však podľa môjho názoru príliš často sklzávajú do lepkavého bahna sentimentu a pátosu, nechávajú postavy filozofovať o zmysle živote a svojom práve naň. Hlboké múdrosti a ich silená metaforickosť mnohokrát balansujú na hrane nechcenej komiky a neveriteľnej trápnosti:

*ANNUKKA: Elämä on välillä vaan ku joku vitun iso lasku. Aina vaan vittu maksamatta, ja vaikka kuinka sen vanhan maksas, nii aina ne lähettää uuden.*

(Westerberg 2006: 56)

*ANNUKKA: Život je občas jak dáky skurvene velký účet. Furt neni zaplatený do piči, a nech jakkolvek zaplatíš ten starý, tak ti zas pošlú nový.*

Podobné perly nie sú žiaľbohu len temnými výnimkami hyzdiacimi inakšie inteligentné texty. Medzi rodinné drámy však patria aj výnimočne kvalitné texty, i víťazná hra ceny *Pohjoismainen teatteriunioni* (Nordickej divadelnej únie) *Pohjoismainen kirjailijapalkinto* (Cena za najlepšiu severskú drámu), ***Punahukka*** (***Lupus erythematosus***<sup>10</sup>, 2005) populárneho spisovateľa Kariho Hotakainena (bližšie vid' 3.2, 4.1.1 a 5.2.4), je postavená na báze rodinnej drámy.

---

<sup>10</sup> ***Punahukka*** je fínskym ľudovým výrazom pre chorobu lupus erythematosus, ktorou trpí jedna z postáv hry, Katja. Zriedkavé zápalové ochorenie postihuje najmä mladé ženy, z neznámych príčin pri tom dochádza k obranným reakciám voči vlastnému telu. Na vývoj ochorenia negatívne vplyva slnečné svetlo. Choroba sa prejavuje motýľovitým sčervenáním tváre. (Zdroj: Internetový zdroj č. 19) V Hotakainenovom texte má choroba a jej symptómy symbolický ideový presah. Žiaľbohu, nepodarilo sa mi vypátrať potenciálny slovenský ľudový názov tejto choroby, používam teda latinskojazyčný termín. S podobným problémom sa stretli i prekladatelia hry do angličtiny Marja Wilmer a Steve Wilmer, ktorí sa rozhodli pre symbolický názov ***Border crossing***. Pozn. autorky.

#### 4.1.1 KOMPLIKOVANÝ SVET DOSPELÝCH

*Punahukka (Lupus erythematosus, 2005)* Kariho Hotakainena sa zameriava na vzťahy medzi fínskymi bratmi Pekkom a Seppom Kuittunenovcami a ich polovičnou sestrou Katjou spoza ruskej strany hranice, ktoré sú však v ideovej rovine alegóriou vzťahov medzi materiálne bohatým Fínskom zneužívajúcim náhle ochudobnenie Ruska a jeho enormného kultúrneho dedičstva. Z dvoch bratov najmä Pekka symbolizuje západniarskeho zdierača kupujúceho za smiešne peniaze dávnu históriu a krásne ženy, Katja symbolizujúca ruskú mentalitu je na jednej strane obeťou tohto nerovného vzťahu, na strane druhej z neho oportunisticky profituje (Koski 2006: 16). V individuálnej rovine príbehu sa zároveň odohráva dráma niekoľkonásobného narušenia statu quo na zdanlivo pevných základoch stojacich životov mnohých zúčastnených, čo má za následok rúcanie ilúzií a rozpad rodiny Kuittunenovcov.

Vlakový sprievodca Pekka dosiahne v pustatine duchovné osvietenie a v snahe napraviť svoje predošlé hriechy bezohľadne búra sny a ilúzie svojich najbližších. Svojím fanatickým správaním takmer prekazí svojej žene Eline adopciu vytúženého dieťaťa, pseudoaltruistickými výčinmi pripraví svojho brata Seppa o investované peniaze a v rámci nekontrolovaného moralizovania vyradí svojej matke Helmi detaily z pašovania pravoslávnych ikon z Ruska, ktorým sa spolu so Seppom dlhé roky ilegálne obohacovali. Helmin svet a slabé srdce sa otrasú v základoch, tie však vydržia vďaka jej neotrasiteľnej viere v zbožňovaného zosnulého manžela Taista. Katja, ktorá prišla zo Sankt Peterburgu hľadať lepší život a vyjasniť zahmlené okolnosti uponáhľaného dedičského vyrovnania, vystupuje pred Helmi ako náhodná známa oboch bratov. Nik totiž nechce zničiť Helminu ilúziu o bezchybnom nebožtíkovi Taistovi, stelesňujúcom v očiach starej panej dokonalosť viac neexistujúceho fínskeho sociálne orientovaného štátu zabezpečujúceho blahobytný život všetkým občanom:

*HELMI: Me elettiin niin, että ulkoinen ja sisäinen oli yhtä ja samaa. Taisto piti sinipunaista ruutupaitaa ja harmaita housuja ja oli sinipunainen ja harmaa ihminen. Demari parhaasta päästä. Ja sinä? Salakuljettaja? (...) Petoja olen ruokkinut. Me teille Taiston kanssa hyvää maa rakennettiin...*

*(Hotakainen 2005: 3. výstup)*

*HELMI: My sme žili tak, že vnútrajšok a vonkašok boli jedno a to isté. Taisto nosil červenomodrú kockovanú košeľu a šedé nohavice a bol to červenomodrý a šedý človek. Socdemák ako má byť. A ty? Pašerák? (...) Hady som si na prsiach chovala. Moc dobrú krajinu sme pre vás s Taistom vybudovali...*



Z rozhovoru s Helmi Katja pochopí, že podarení bratia jej namiesto dedičského podielu dali almužnu, a z pomsty udá Seppa, ktorý sa opäť pokúša prepašovať do Fínska značné množstvo ikon. Ten však s podvodom s dedičstvom nemá nič do činenia, peniaze totiž zatajil a na tajný účet uložil Pekka. Seppo si ale zas vymyslel skazku o adoptívnom synovi Ivanovi, na základe ktorej mánil od Pekku peniaze, a s úmyslom vzbudiť bratov súcitiť a snahu pomôcť polovičnej sestre použil najošúchanejšie možné klišé a predstavil laborantku Katju ako úbohú prostitútku pracujúcu pod menom Irina Aperitif. Komplikovaná sieť poloklamstiev a poloprávd nezadržiteľne sťahuje oboch bratov smerom ku konfrontácii s čoraz podozrievavejšou Helmi a čoraz nahnevanejšou Elinou, kolaps ťažko chorej Katje na schodoch kostola však moment pravdy oddiali. Keď sa Katja po návrate z nemocnice sťahuje k Seppovi, Helmi sa nádejá, že jej syn si konečne našiel partnerku. Vyhyčavé odpovede všetkých zúčastnených ju neuspokojujú, začína tušiť, že jej synovia sa opäť zamotali do nejakej krivoty. Keď ochutná nakladané uhorky, ktoré poslala Katjina matka z Petrohradu, jej prekvapenie z ich známej, nezabudnuteľnej chuti sa mení v šok a Helmi si v okamžiku uvedomuje, že Katja je plod mimomanželskej lásky jej zbožňovaného nebohého manžela Taista. Helmi však znesie viac než Pekka a Seppo predpokladali, vstane z ruín ilúzie Taistovej dokonalosti a prijíma Katju do rodiny.

Hotakainen nie je pesimista a nepíše tragédiu, opätovné budovanie osobných svetov a krehkých vzájomných vzťahov v závere hry je ľahko optimistické, obsahujúce katarziu. Hotakainenova hra je v kontexte rodinnej drámy pomerne výnimočná, zamotané rodinné vzťahy tvoria totiž len atraktívne pozadie témam pravosti a intenzity viery a vzťahu západnej fínskej a východnej ruskej kultúry, ktoré stoja v centre autorovho záumu.

Mimoriadne populárnou schémou, ktorú používajú autori píšuci rodinnej drámy, je rodina zhromaždená za nejakým konkrétnym účelom v uzatvorenom priestore typu starého rodinného sídla či chalupy. Pôvodný dôvod stretnutia je často len zástierkou na pertraktáciu konfliktov a tráum, postupne vyplávavajúcich na povrch. Vo vyššie citovanej dráme Paava Westerberga *Kotiin ennen pimeää (Pred zotmením domov, 2006)* sa rodinní príslušníci v priebehu rokov znovu a znovu stretávajú v rodinnom letovisku, vedúc tam nekonečné rozhovory plné pseudopoetických metafor a podobenstiev. V pozadí napätia, ktoré medzi nimi striedavo stúpa a klesá, možno tušiť akési temné tajomstvo dlejuce v hlboknej minulosti, v detstve už dospelých súrodencov, vďaka zahmlenosti a náznakovosti dialógov sa ale nikdy nedozvieme, o čo v skutočnosti ide.

Mimoriadne konvenčnou témou je stretnutie nesúrodej rodiny pod zámenkou predaja spoločnej chalupy či sauny, ako je tomu napríklad v hre Raily Leppäkoski *Sakset, kivi, paperi (Nožnice, kameň, papier, 2007)*. Rozhádání příbuzní nutení strávit noc pod

jednou strechou začínajú spomínať na zašlé časy, bilancovať minulé roky a katalyzovať vzájomné, často nenávistné, vzťahy. Staré konflikty vyliezajú na povrch ako kostry z hrobiek, city sú jatrené, do hlbín zabudnutia zakopané hriešne tajomstvá vystupujú na svetlo sveta. Na princípe uzavretého priestoru funguje i hra Laury Ruohonen *Suomies ei nuku* (*Močiarnik nespí*<sup>11</sup>, 2000). Autoritatívna Siri zdedí starý dom, stojaci uprostred močiara, i s jeho obyvateľmi, svojimi chudobnými príbuznými, bez ohľadu na nich sa však rozhodne majetok predať. Rodinné stretnutie za účelom dohody predaja domu je len pozadím na rozohratie komplikovaných vzťahov, keď každý miluje toho nepravého a nikoho city nie sú opätované. Beznádejná láska, nekonečné nezmyselné rozhovory a lenivé plynutie času tvoria zvláštnu fínsku močiarnu verziu preslnenej, no tiesnivej atmosféry Čechovových drám.

Až detektívnou zápletkou začína hra Juhu Lehtolu *Tulkaa tytöt takaisin* (*Dievčatá, vráťte sa*, 1998), ktorá sa vymyká šedému priemeru rodinných drám. Sirkka Alhoniemi zvoláva rodinné stretnutie do starého ľudového domu so zvláštnym menom Bomba, ktorý stojí uprostred hlbokého lesa. Sama robí spoločne so svojím priateľom, bývalým hudobníkom Perälom, prípravy na slávnostnú príležitosť. Postupne sa dostavuje i manželský pár Verronenovcov a Sirkkin brat Jaakko a zdanlivo banálna situácia dostáva temné rysy. Vychádza na povrch, že Sirkkini a Jaakkovi rodičia, pre ktorých je slávnosť organizovaná, sú už rok nezvestní, Verronenovci sa správajú ako najbližší rodinní priatelia podporujúci súrodencov v ťažkej chvíli, no Jaakko tvrdí, že ich nepozná a i prehnane nadšená Sirkka priznáva, že ich v živote nevidela. Postavy si zjavne protirečia, každá ďalšia replika popiera tvrdenie obsiahnuté v tej predchádzajúcej. Pravda a klamstvo, realita a ilúzia sa prelínajú a odporujú si na spôsob Pirandellových hier: nie je možné určiť, čo je pravda a či niečo také vôbec existuje. Nie len že nie je jasné, kto sú v skutočnosti postavy zhromaždené v dome Bomba a aké sú ich vzájomné vzťahy, záhadou ostáva i to, či nejakí rodičia niekedy naozaj existovali, či celá záležitosť nie je nainscenovanou pascou – ale pre koho? Situácia sa ešte komplikuje, keď z lesa vychádza Saara-Karoliina Eskelinen, zamestnaná ako kreslička zamiakov. Žena striedavo tvrdí, že bola zneužitá, striedavo priznáva, že modriny na tvári sú len líčením. Prečo, to sa nedozvedáme. Saara-Karoliina podľa svojich slov trpí amnéziou, ktorá môže súvisieť s fyzickým násilím, ktoré má teoreticky niečo do činenia so zmiznutím rodičov Alhoniemiocov. Napriek nemožnosti poznať pravdu a spoľahnúť sa na akékoľvek výroky a tvrdenia ktorejkoľvek zo zúčastnených postáv sa Sirkka křčovito chytá tejto možnosti. Neistota mnohonásobnej

---

<sup>11</sup> Fínsky výraz suomies, ktorý sa dá voľne preložiť ako močiarnik či muž z močiara je alúziou na slovo suomalaisen – Fín. Pozn. autorky.

mystifikácie zdanlivo končí, keď Verronenovci oznamujú, že prišli súrodencom citlivo oznámiť nález dvoch mŕtvol na moskovskom letisku – je viac než pravdepodobné, že sa jedná o ich rodičov.

V nasledujúcom dejstve sa superzodpovedná Sirkka spúšťa s bývalým správcom domu Bomba Ronkainenom v polorozpadnutom moskovskom letištnom hoteli. Už mesiac sa kúpu v špiny a odpadkoch v zavretej izbe, len Ronkainen sem-tam vybehne do baru zavolať svojej žene Kaarine a synovi Waldemarovi do Nórska, neprestajne vysvetľujúc, že za nimi nemohol prísť pre zničujúcu víchricu, ktorá prerušila všetko dopravné spojenie. Do Moskvy postupne prichádzajú i ostatné postavy hry známe z domu Bomba, Jaakko v spoločnosti Saary-Karoliiny, ktorá mu pomohla s organizáciou pohrebu rodičov. Verronenovci tentoraz vystupujú v roli dobrodružných dôchodcov, ktorí sa rozhodli pomôcť takmer neznámym ľuďom na základe náhodne videného oznámenia o pomoci pri hľadaní zmiznutých osôb.

Nasledujúci výstup diváka zavedie do rodného domu súrodencov, kde sa Sirkka opäť v náručí Perälu spamätáva z prežitých tráum. Ronkainen tentokrát zháňa peniaze na cestu do Nórska ideujúc televíznu show, ktorej prvá časť mala byť venovaná Sirkke a jej beznádejnému hľadaniu rodičov a následne i samej seba. Ronkainen, ktorého rola je spolu s rolou postavy Saary-Karoliiny v rámci celého príbehu najzahmlenejšou, opäť celý čas odbieha telefonovať žene a synovi, ktorého pre zmenu nazýva Joonasom. Jaakko nekomunikuje so Saarou-Karoliinou, do ktorej je pravdepodobne tajne zamilovaný, pretože sa vraj po nociach ťahá s pochybnými živlami, a v úvode hry všetkým neznáma Saara-Karoliina sa teraz zdá byť Sirkkinou priateľkou. Sirkka a Perälä plánujú šamanistickú svadbu, ktorá je však prerušená príchodom za mŕtvych vyhlásených rodičov. Dôvodom ich tajomného zmiznutia je však skôr než strašná tragédia ich túžba po slobode a vlastnom živote:

*ÄITI: Minä tahdon molemmat pois silmistäni. Tämä on minun elämäni, minun. (...) Miksi jos annat rakkautta, sen tulos on vain itsestään kiinnostunut ihminen?*

*(Lehtola 1999: 89)*

*MATKA: Chcem vás oboch preč z očí. Toto je môj život, môj. (...) Prečo, keď dáš lásku, je výsledkom len sebastredný človek?*

Mladšia generácia sa javí byť konzervatívnejšou, nudnejšou a bojácnejšou než ich rodičia, blížiaci sa dôchodkovému veku, i otec prekára Jaakka nazývajúc ho Seniorom. V tomto momente sa vysvetľuje i formálna rola Verronenovcov, podobná funkcii postavy Mliekara v Pinterovom texte *The Lover*<sup>12</sup> (Milenec, 1962). Pôsobenie Verronenovcov

---

<sup>12</sup> Hra *The Lover* rozoberá sexuálne hry jedného manželského páru. Postava Mliekara nemá inú funkciu ako vzbudiť dojem, že ide o milenca z titulu drámy, keď „milencom“ je v skutočnosti manžel. Pozn. autorky.

končí tam, kde na scénu vstupujú rodičia, počet postáv v hre teda ostáva konštantným a ani tajomstvo nepredpokladaného dejového zvratu nie je predčasne odhalené. Zdá sa, že tu pirandellovský príbeh už končí, Lehtola však zrazu znovuotvorí tému fyzického zneužitia Saary-Karoliiny. Jej spojenie s udalosťami viažucimi sa k dobrovoľnému zmiznutiu rodičov, a najmä diskutabilná rola Otca známeho svojou povahou zvodcu zaujímajú Jaakka, pre ktorého je Saara-Karoliina „mojím motýlikom“ (Lehtola 1999: 90). Ďalšie rodinné stretnutie v tajomnom dome Bomba teda organizuje Jaakko v snahe dozvedieť sa pravdu. Na mieste činu sa Saara-Karoliine teoreticky môže vrátiť pamäť, snád' spozná zvodcu, zvrhlíka, násilníka. Uzavretú spoločnosť rodiny opäť narúša Ronkainen, ktorý tentokrát natáča seriál „Pltnickou cestou“ (Lehtola 1999: 94), používajúc ako štatistu odvrhnutého ženícha, od žiaľu spustnutého Perälu. Ich cesta sa však už len letmo pretne s vyjasňujúcimi sa osudmi rodiny Alhoniemiocov a tajomnej Saary-Karoliiny. Záver je priamočiary a v porovnaní s hravosťou špekulácií s nemožnosťou poznať realitu i plochý. Lehtola poskytuje ústami Otca vysvetlenie epizódy so Saarou-Karoliinou, ktoré je síce riadne komplikované a za vlasy pritiahnuté, podpíšu sa však podeň i Matka a Saara-Karoliina a nik ho už ďalej nespýtuje. Zavládne rodinné prímerie, všetci sa spoločne fotia, príbeh končí do stratená. Záver Lehtolovej drámy *Tulkaa tytöt takaisin* pôsobí podľa môjho názoru po obsahovej i formálnej stránke mierne nedotiahnutým, technicky nezvládnutým dojmom, otvorený koniec s rodinným fotografovaním je zbytočne sentimentálnym a klišéovitým riešením. Napriek tomu Lehtolova dráma nesporne patrí medzi vrcholy drám s tematikou rodinných a partnerských vzťahov, ktoré vznikli v priebehu deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia a prvého desaťročia tretieho milénia.

Dramatické napätie a konfliktné situácie vznikajúce medzi vzájomne negatívne naladenými postavami nachádzajúcimi sa v hermeticky uzavretom priestore patria medzi najvd'áčnejšie ingrediencie rodinných a vzťahových drám. Autori často a radi siahajú po tejto osvedčenej schéme, čo má za následok vznik obrovského množstva kvalitatívne značne rôznorodých textov vychádzajúcich z rovnakého princípu. V súčasnej fínskej dramatiky však samozrejme existuje takisto mnoho textov patriacich do skupiny rodinných a vzťahových drám, ktoré tento formálny postup nevyužívajú. Dráma Anne Koski *Suuri toivelaulukirja (Veľká kniha piesní na želanie, 1998)* je sondou do vzťahu z väzenia sa vracajúceho Otca a jeho Dcéry. Príbeh sa odohráva v dvoch prelínajúcich sa časových rovinách: rovina minulosti analyzuje rozpad rodiny obyčajného robotníka, neveru jeho manželky a vraždu zo žiarlivosti, rovina súčasnosti sa sústreďí na opätovné nadviazovanie vzťahu medzi Otcom a Dcérou.

Výnimočne provokatívny je text Pirkko Saisio *Tunnottomuus (Necitlivosť, 2003)*,

rodinná dráma odohrávajúca sa medzi piatimi predstaviteľmi troch generácií. Napriek tomu, že príbeh nemá jednoznačného hlavného hrdinu, spojivkom medzi jeho paralelne sa odvíjajúcimi líniami je arogantný právnik Seppo. Ten sa jedného dňa zverí svojmu synovi, lekárovi Markovi, s obavami o svoj zdravotný stav – v poslednom čase trpí necitlivosťou:

*SEPPO: Mutta kun mikään ei tunnu miltään. Jos koskettaa vaikka naista, niin ajatus sanoo, että siinä on iho. (...) Mutta kun se tuntuu kumilta. Kun kaikki tuntuu kumilta tai muovilta... taikka elmukelmulta... tai teflonilta.*

(Saisio 2003a: 15)

*SEPPO: Ale keď nič nijako necítim. Ak sa dotýkam napríklad ženy, ratio vraví, že je tam pokožka. (...) Ale keď ja ju cítim ako gumu. Keď všetko cítim ako gumu alebo umelú hmotu... alebo stretchfóliu... alebo teflón.*

Seppo svojou aroganciou a necitlivosťou voči svojej žene Tuule, Markovej matke, vyprovokuje syna klásť lekárske korektné, no nepríjemné otázky týkajúce sa okrem iného i otcovho nezriadeného sexuálneho života. Seppo si Markove jedovaté narážky zle vysvetlí ako vyhýbavé oznámenie diagnózy HIV-pozitívny a rozzúrený Marko nemá energiu ani chuť vyvracať otcovi jeho omyl. Seppo presvedčený o svojej skorej smrti však nemá tendencie naprávať svoje hriechy a urovnávať rodinné konflikty s Tuulou, Markom, či svojou matkou Toini, pripútanou na nemocničné lôžko - naopak začne žiť zvrhlejšie ako kedykoľvek predtým. Napriek presvedčeniu o svojej HIV-pozitívnosti opäť súloží i s vlastnou ženou a nadviaže bizarný vzťah s Markovou snúbenicou, fotografkou Milvou. Ich perverzné sexuálne hry sú jedného dňa odhalené a Seppo tak prichádza o syna, Milva o partnera. Napriek vzájomnému obviňovaniu sa zo spôsobenia skazy pekných svetlých aspektov svojich temných, nenaplnených a nenaplniteľných životov vládne medzi Seppom a Milvou neprekonateľná magnetická príťažlivosť.

**Tunnottomuus** je hrou o súčasných ľuďoch, ktorým sa darí dobre a nemajú iný problém ako to, že nič v nich nevyvoláva nijaký pocit, všetko je bez chuti a zápachu (Saisio 2003a: text na zadnom prebale knihy). Na dosiahnutie aspoň čiastočného uspokojenia, na letné pocítenie niečoho, sa ľudia typu Seppa a Milvy vrhajú do čoraz extrémnejších a nebezpečnejších situácií, vyhľadávajú čoraz silnejšie impulzy, nadväzujú bizarné a zvrátené vzťahy. Diskutabilné je, nakoľko sú títo krásni a bohatí ľudia pôsobiaci v trendových zamestnaniach blízki bežnému občanovi, menej krásnemu, menej bohatému, pôsobiacemu v menej trendovom zamestnaní. Svet obyčajného Jedermanna je na míle vzdialený svetu špičkového právnika cestujúceho po Európe tak, ako iní cestujú mestskou hromadnou dopravou. V kontexte hry je okrem umierajúcej babičky Toini, ktorá je však už i so svojou dobou súčasťou minulosti, najzemitejšou postavou lekár Marko, i keď ani jeho záľuba v plachtení nepatrí medzi koníčky človeka s priemerným príjmom. Výber postáv

Pirkko Saisio by sa teoreticky dal interpretovať ako kritika krásnych a bohatých, no duchovne a citovo vyprázdnených ľudí. Na druhej strane, Saisio sa vo svojej súčasnej tvorbe koncentruje na postavy z umeleckých kruhov, prípadne pôsobiace v intelektuálne náročných povolaniach. V dráme *Baikalin lapset (Deti Bajkalu, 2002)* (bližšie vid 5.2.3), ktorá bilancuje radikálnu komunistickú minulosť silnej umeleckej generácie sedemdesiatych rokov, sú hrdinami napríklad režisér, spisovateľ, či ministerka, najpriemernejšou postavou je opäť lekárka. Či je už výber postáv Pirkko Saisio otázkou spoločenskej kritiky alebo dôkazom elitizmu a odtrhnutia ľavicovej intelektuálky od reality, téma citovej deprivácie a úpadku morálky je skrz-naskrz súčasnou.

Prevažná väčšina drám s tematikou rodinných a partnerských vzťahov je písaná vážnym realistickým štýlom často sklzávajúcim k sentimentalite. Ak sa v týchto drámach i nachádza iskierka humoru, je to tzv. teplý, ľudský humor, nie bezuzdná irónia či dokonca sarkazmus. Herečka, režisérka a dramatička Leea Klemola má k realite o poznanie odlišný prístup než jej kolegovia a súputníci. Jej dráma *Kokkola* (2004) bola na svojom hosťovaní v Rusku prijatá s ováciami, divadelná kritička Ignatova ju označila za priekopnícky text štýlu tzv. realistického absurdizmu (Lehtonen 2005: 5). Príbeh aktérov drámy *Kokkola*, ináč malého mestečka na západnom pobreží Fínska, je spôsobom typickým pre rodinnú a vzťahovú drámu posprietaný z komplikovanej siete ľudských citov a pocitov. Situácie síce vychádzajú z reality, Klemola ich však preexponáva do absurdna. Takisto postavy oklieštuje na pár typických vlastností a znakov, ktoré následne enormne zväčšuje, kresliac tak namiesto charakterov karikatúry.

Marja-Terttu Zeppelin, vyhadzovačka v miestnom lokáli menom Nice, ktorej postava je mimochodom napísaná pre mužského herca a v Klemolinej tamperekej inscenácii ju hral Heikki Kinnunen, sa chystá patrične osláviť blížiacu sa šesťdesiatku a zakúpi pre seba a svoje dvojča, milovaného brata Sakua, dobrodružnú dovolenkovú cestu do Grónska. Saku však nemôže prerušiť dlhodobý tréning s bábikou, ktorým sa so svojou ženou Katariinou, odsúdenou na invalidný vozík, zodpovedne pripravujú na príchod vytúženého dieťaťa, a keď ho Katariina postaví pred dilemu ja alebo sestra, uprednostní ženu a budúce dieťa. Po bitke s bratom sa Marja-Terttu opije do nemoty a zmizne v snehových pláňach, kam sa ju vydáva hľadať beznádejne zamilovaný Vili Autio Tiippanainen. Vili je úprimne očarený vulgárnou Marjou-Terttu, jeho zmäkčilá povaha a patetické citové výlevy ho však robia natoľko neznesiteľným, že v celej *Kokkole* sa nenájde postava, ktorá by s ním sympatizovala.

Druhá línia príbehu sleduje osudy majiteľa firmy „*Henkilöhuolinta Piano Larsson*” („*Údržba osôb Piano Larsson*”, Klemola 2004: 2) Marttiho Piana Larssona a peripetie,

ktorými prechádza jeho vzťah k Minne. Piano so svojimi pomocníkmi jazdia starým obytným autobusom a pomáhajú ľuďom bez ohľadu na to, či to potrebujú alebo nie. Profit ich pritom nezaujíma:

*PIANO: En kai määh ny perkele firmaa olis perustanu jos mua rahaa kiinnostais. Määhän olisin silloin voinu mennä jonnekki töihin.*

(Klemola 2004: 20)

*PIANO: Sakra by som si snád' nebol založil firmu, keby ma prachy zaujímali. To by som mohol íst' dakam do roboty.*

Piano neustále vyťahuje z problémov Minninho otca Reija, ktorého alkoholizmus je natoľko pokročilý, že ak dve hodiny nepožije alkoholický nápoj, dostane kŕč a umrie. V postave Reija Huhtu dotiahla Klemola ad absurdum skonvecionalizovaný obraz fínskeho alkoholika, typu vo fínskych drámach priam nevyhnutného. Nadovšetko, všetky postavy hry do seba rôzne vrážajú v rodinnom bare Nice, kde sa až na pár suchopárnych triezvych jedincov spíjajú do nemoty, močia si do nohavíc, plazia sa sťa tulene a robia výtržnosti. Pozitívny vzťah obyvateľov malého mestečka k alkoholu a akceptáciu zlozvyku jeho nadmerného užívania ilustruje Reijove dojímavé vyznanie vďačnosti Pianovi:

*REIJO: (...) Minä sanon että alkoholisti minoon. Alkoholisti joka on viinanjuonnilla pilannu elämänsä. Ja kaikkien muittenki elämän. Sinä sanoit minulle että Reijo. Alkoholismi on niin vitun naiivi käsite. Päissään oleminen on valittu tapa kokia asioita. Voiko sen enempää kukaan ihmisen toiselle antaa.*

(Klemola 2004: 11)

*REIJO: (...) A ja hovorím že ja som alkoholik. Alkoholik čo si svojím slopaním skazil život. A všetkým iným. Ty si mi povedal, že Reijo. Alkoholizmus je po piči naivný termín. Byť pod parou je zvolený spôsob ako vnímať veci. Môže človek dať druhému viac než toto.*

Po tom, čo sa Minna zamiluje do majiteľky baru Nice Maury, dcéry Marje-Terttu, a opustí Piana, sa život tohto ľuďomila začne prudko rútiť smerom nadol. Na mol opitý Piano sa na prosbu Viliho vyberie hľadať nezvestnú Marju-Terttu, do sánok si zapriahne jej večne frľajúceho nápadníka a poháňa ho na zasnežené ľadové pláne pokrývajúce more pred mestom. Piano sa zobudí nahý uprostred bielych plání a uvedomuje si, že leží v goretexovom spacáku Marje-Terttu. Tá ho informuje, že ona osobne sa duševne nachádza v Grónsku, kým on, Piano Larsson, leží na zamrznutom mori pred svojím rodným mestom.

Marja-Terttu celé dni ďalekohľadom špehuje svojho brata Sakua a márne dúfa, že za ňou smúti rovnako ako ona za ním. Jedného dňa sa nešťastná Marja-Terttu zmení na tuleňa a Piano sa vypraví oznámiť zvesť pozostalým. K rozlúčkovému sprievodu sa

neochotne pridáva i Saku, ktorý tlačí obrí povoz pozostávajúci zo svojej ženy Katariiny sediacej na invalidnom vozíku pripevnenom na lyže. Všetkých rozčuľuje Vili žobroniaci o možnosť ponechať si tuleniu Marju-Terttu pre seba, prípadne ju poslať do ZOO, kam by ju chodil navštevovať. Vypustenie tulenej Marje-Terttu do šireho mora smerom ku grónskym brehom sa komplikuje, keď sa Saku v amoku snaží do diery v ľade napchať Katariinu v invalidnom vozíku, príliš široký povoz sa však zasekne a diery zapchá. Marja-Terttu smutne máva plutvou na rozlúčku a skáče do morských hlbín, za ňou sa však vrhá Maura, vzlykajúca, že je dcérou tuleňa (Klemola 2004: 60), a Piano konečne prerušuje trápnu show. Vyťahuje z vody Mauru a Marju-Terttu, z ktorej strháva tulení kostým. Saku, na ktorého city mala táto komédia zapôsobiť, je znechutený. Príbeh však končí na fínske pomery nezvykle veselo a pozitívne, Minna a Piano sa stávajú milujúcim bratom a sestričkou a celá spoločnosť nakladá Marju-Terttu do autobusu a odváža ju na letisko, odkiaľ ju posielajú do Grónska. Mimochodom, vedeli ste, že Nuuk, hlavné mesto Grónska, leží na rovnakej zemepisnej šírke ako Kokkola (Klemola 2004: 4)?

Príbehy veselých kokkolčanov pokračujú v druhej časti plánovanej trilógie, vo februári 2008 premiérovanej hre *Kohti kylmempää* (*Smer chlad*, 2008). Podľa vyjadrení kritikov Kirsikky Moring z Helsingin Sanomat a Jussiho Suvanta z Aamulehti (Zdroj: Internetový zdroj č.18) sú tu absurdita a bezuzdnosť známa z *Kokkoly* vynásobená nie na druhú, lež až na tretiu.

#### 4.1.2 V HLAVNEJ ÚLOHE DIEŤA

*“Vesat on aina enste.”*

*(Lundán 1998: 25)*

*„Decká sú vždycky najprednejšie.”*

Značné množstvo rodinných drám sa na rozpad rodinných vzťahov spôsobený závislosťami, domácim násilím, neverou či nadmierou práce a odcudzením pozerá cez oči dieťaťa. Napriek postaveniu dieťaťa do centrálnej pozície drámy, často spojenej i s rolou rozprávača, sa nejedná o rozprávky či hry pre deti a mládež. Dieťa je kontrapunktom nezmyselného sveta dospelých, ničiacich popri svojich vlastných životoch i životy bezbranných, no vnímavých detí. Dieťa často získava spojenca v starom rodičovi, ktorý má síce životné skúsenosti, no vekom získal odstup od problémov vystresovanej, do seba zahľadenej strednej generácie. Kým starý rodič je dieťaťu oporou, rodič sám býva



zaslepený a hlúpy, neschopný pochopiť potrebu svojho potomka či potomkov vyrastať v harmonickom prostredí, a snažiaci sa preto nahradiť city materiálnymi darmi. Diet'a trpiace rodinnou situáciou v dramatikoch často vyvoláva prílišnú dávku súcitu a ohľaduplnosti, majú teda tendencie ukončiť svoje príbehy konštruktívne, dávajúc nádej pozitívnej zmene. Podľa môjho názoru sú moc častým výsledkom sentimentálne, ufňukané príbehy utápajúce sa v rozbúrenom mori citov, ktoré uhladzujú brutálnu drsnú realitu do beztvarej, no všeobecne akceptovateľnej podoby.

Príkladom tohto trendu je hra Anny Krogerus *Rakkaudesta minuun (Z lásky k sebe samej, 2006)*, ktorá sa sústreďí na osamelú Sylviu z dobrej rodiny. Sylviin otec Lauri moderuje populárny televízny program, matka Tea je bytová designérka, ani jeden z nich sa teda doma priveľa nezdržiava. Sylviinu márnú túžbu po psovi sa zdá naplniť novoprist'ahovaná mladá susedka Saana prosíaca o pomoc pri venčení jazvečička Penttiho. Príchod nových susedov narúša status quo, matka Tea sa spriatel'uje so Saanou, zároveň však nadväzuje pomer s jej manželom. Ambivalentný vzťah otca Lauriho k ekologickej aktivistke Saane sa pomaly preklápa do negatívneho módu. Tea vyčíta Laurimu večnú neprítomnosť a sebastrednosť, Laurimu vadí manželkino z rúk sa vymykajúce popíjanie. Komplikované vzťahy členov dvoch rodín nevyvrcholia podľa očakávaní žiarlivostnými scénami, konflikt sa týka strateného jazvečička Penttiho. Saana podozrieva Sylviu, ktorá najprv všetko popiera, keď však Saana na povale nájde oltárik postavený zvyškom mŕtveho psa, Sylvia sa zrúti a prizná, že Pentti jej zabehol pod auto. Srdcervúci príbeh do puberty vstupujúceho dievčaťa, osamelého a neistého, končí nasládlým zmierom a infantilnou hrou na tučniaky. Metafora medzi tučniakmi, zohrievajúcimi sa navzájom fyzicky, a ľudskými bytosťami potrebujúcimi k šťastiu teplo lásky, je vyjadrená tak lapidárnym spôsobom, aby ju i tučniaci pochopili:

*SYLVIA: Mä haluaisin olla pingviinivauva. (...) (Aikuiset pingviinit) on tässä ympyrän reunoilla, että poikaset pysyy lämpiminä. Ja sit ne kiertää välillä tänne sisemmälle, että neki saa lämmitellä. Piip, piip, piip.*

*(Krogerus 2006: 135)*

*SYLVIA: Chcela by som byť tučniačie bábätko. (...) (Dospelí tučniaci) sú tuto na krajoch kruhu, aby mláďatká ostali v teple. A potom sem-tam prídu viac do stredu, aby sa aj oni zohriali. Píp, píp, píp.*

Berlínska divadelná kritička Christine Wahl, ktorá v lete 2006 navštívila divadelný festival *Tampereen teatterikesä (Tamperské divadelné leto)*, sa čuduje toľkým tendenciám fínskych dramatikov konštruovať prikrášlené, prešťaťné konce či aspoň snahu vyhýbať sa jednoznačne negatívnym záverom. Spomína, ako jej Anna Krogerus vysvetlila, že nechce

deprimovať svoje publikum (Wahl 2006: 20). Wahl bizarnú ohľaduplnosť komentuje sarkasticky, porovnávajúcu ju s brutalitou moderného nemeckého divadla:

*“Tällaista yleisön mielenterveyden vaalimista meillä on korkeintaan lastenteatterissa.”*

*(Wahl 2006: 21)*

*„S takouto starostlivost'ou o duševné zdravie publika sa u nás stretieme nanajvýš v detskom divadle.”*

I zložité témy sa však dajú nazerať z nadhľadu, a to dokonca i v prípade pohľadu z detskej perspektívy. Dráma Sirkku Peltoly s nepochopiteľným názvom *Mummun saappaassa soi fox (V babičkinej čižme hrá fox, 2000)* rozpráva príbeh osemročného Tarma, ktorý sa celé dni hrá s fiktívnym kamarátom bez toho, aby si to jeho rozhádaní rodičia všimli. Ani návšteva učiteľa oznamujúceho Tarmovu dlhodobú neprítomnosť v škole ich nevyvedie z miery, až po čase si všimnú, že ich syn sa presťahoval do lesa, a i registrácia úteku ich sedemnásťročnej dcéry z domu na seba nechá čakať. Rodina je natoľko ponorená do večného riešenia banálnych konfliktov, až zabudne na oslavu babičkinej osemdesiatky. Oneskorená horlivá snaha nahradiť návštevu je zbytočná, babička totiž umrela márne čakajúc na príchod príbuzných. *Jessika - vapaana syntynyt (Jessika - narodená ako slobodná, 2002)* Leey Klemoly sa takisto ako *Rakkaudesta minuun* (viď vyššie) koncentruje na intímne pubertálne problémy hlavnej hrdinky v konfrontácii s neznesiteľnou rodinnou situáciou. Štrnásťročná Jessika prechádza obdobím revolty voči rodičom a starému otcovi, ktorí sa správajú rovnako infantilne ako ona. Ich vzájomná komunikácia pozostáva z nadávok a invektív, takto Jessika zahriakava otca snažiaceho sa nastoliť v domácnosti ticho a poriadok:

*JESSIKA: Haista paska saatana!*

*(Klemola 2003: 3. výstup)*

*JESSIKA: Chod' do riti kurva!*

Jediným vyrovnaným a rozumne sa správajúcim členom rodiny je Jessikin mladší brat Ludvik, urovnávajúci zbytočné rodinné konflikty a riešiaci obskúrne problémy svojich najbližších. I ten však neprestajne chodí v bizarnom odeve, ovešaný množstvom potenciálne potrebných nástrojov a potrieb na prežitie v divočine. Jessikinu búrlivú pubertu, negatívny postoj k rodičom a bolestivý rozchod s prvým priateľom portrétuje Klemola s ironickým nadhľadom, skutočne komické dimenzie však text dosiahol až v autorkinej inscenácii v *Kuopion kaupunginteatteri (Mestské divadlo v Kuopiu)*, kde bola hlavná rola štrnásťročnej dievčiny obsadená šesťdesiatdvaročnou herečkou Auli Poutiainen.

## 4.2 RODINNÉ KRONIKY

*RUPERT: Toi on mun veli Evert ja tää on meiän perheen tarina.*

*(Raivio 2001: 13)*

*RUPERT: Hento je môj brat Evert a toto je príbeh našej rodiny.*

Rodinná kronika je mimoriadne obľúbeným žánrom, i najvýznamnejšie dramatické diela deväťdesiatych rokov zaoberajúce sa pojmom fínstva a fínskej identity, konfliktu mesta a vidieku patria do jej žánru (Harju 2000: 6). Rodinné kroniky samozrejme nevyhynuli spolu s výmenou tisícročí, naopak sa dodnes tešia pozoruhodnej popularite. Kroniky zobrazujú istú komunitu a jej vývin v rámci dlhšieho časového obdobia balansujúc tak na hrane drám zaoberajúcich sa rodinnými a medziľudskými vzťahmi a historických hier, prikláňajúc sa na tú či onú stranu podľa pomeru fiktívneho príbehu a reálií v nich obsiahnutých. Tie kroniky, v ktorých hrá tzv. ľudský príbeh len marginálnu rolu, a ktoré je možné považovať za historické, letmo zmieňujem v kapitole **5.2 politická história**.

Z piatich rodinných kroník, ktorými sa zaoberám v tejto kapitole, sú drámy Reka Lundána *Aina joku eksyy (Vždy niekto zabľúdi*, 1998) a *Teillä ei ollut nimiä (Boli ste bez mena*, 2001) najintímnejšími, rezignujúc pri tom na výraznejšiu reflexiu spoločensko-politických zmien. Ani dráma Anttiho Raivia *Skavabölen pojat (Chalani zo Skavaböle*, 1991), ktorou sa však pre jej skorší dátum vzniku zaoberám len okrajovo, nemá ambície presiahnuť rámec rodinného príbehu. Texty Ilpa Tuomarilu *Mäntyrinta se oli! (A bol to Mäntyrinta!*, 1997) či Ariho-Pekku Lahtiho *Sydänmaa (Zem v srdci*, 2005) mapujú rozsiahlejšie obdobia a zároveň obsahujú i omnoho silnejší spoločensko-kritický náboj. Množstvo rodových a rodinných ság zahalených do šedivého šatu každodennosti však žiaľbohu rovnako ako i iné rodinné drámy často trpí veľkou dávkou sentimentality. Istí kritici kroniky obviňujú zo zdlhavej detailnosti a nepatrnej dynamickosti:

*“...huolekkaasta kronikkoinnista ei oikein tahdo syntyä dynaamista teatteria.”*

*(Aaltonen et Kalemaa 2004: 29)*

*„... starostlivé kronikárstvo akosi nedovoľuje vzniknúť dynamickému divadlu.”*

Všetkých päť hier, ktorými sa v tejto kapitole zaoberám, spája zaujímavý identický typ hlavného hrdinu, súrodeneckého páru. Centrom pozornosti dvojice tragikomédií Reka Lundána sú dvojčičky Aki a Liisa, v dráme zo Skavaböle vystrájajú bratia Rupert a Evert, o účasti lyžiara Mäntyrintu na Letných olympijských hrách v Ríme sa prú súrodenci Juhani

a Ilkka, z Lahtiho chudobného zapadáka, ktorý je mimochodom mestečko Kokkola známe od Leey Klemoly (viď 4.1.1) odchádzajú do Helsínk hľadať šťastie súrodenci Chlapec a Dievča. Súrodenci sú aspoň v istej časti príbehu v detskom veku, dané pasáže teda využívajú podobné dramatické prvky ako rodinné drámy videné z pohľadu dieťaťa, zároveň však trpia i podobnými syndrómami sentimentality. Rodinné kroniky teda čiastočne patria i do vyššie spomínanej kategórie (viď 4.1.2). Rodinné krízy videné z detskej perspektívy pôsobia nepochopiteľne (*Skavabölen pojat*), konanie detí v snahe napomôcť pozitívnemu vývinu situácie je často naivné (*Aina joku eksyy*). Detská naivita v kontraste k cynizmu sveta dospelých je osvedčeným prostriedkom na vzbudenie sympatií a citov diváka, Reko Lundán však z neho dokáže okrem sentimentu vyťažiť i notnú dávku humoru:

AKI: *Meidän äiti ja isä tuntee toisensa ihan hyvin. Mä kysyin.*

(Lundán 1998: 54)

AKI: *Naša mama a oco sa poznajú celkom dobre. Spýtal som sa.*

Raivio, Lundán a Lahti pracujú s niekoľkými časovými rovinami, z ktorých jedna je reálnou prítomnosťou a ďalšie sa vracajú do minulosti, jedine Tuomarilov *Mäntyrinta!* sa odvíja chronologicky lineárne. Formálne najnáročnejším je Lundánova dráma *Aina joku eksyy*, ktorá rozvíja prítomnosťou rámcovaný príbeh rodiny Rinneovcov v období šesťdesiatych až osemdesiatych rokov, obsahujúci ale delirické digresie do kľúčových situácií z detstva Akiho a Liisinej matky Hanny. Príbeh plynie v dvoch časových rovinách, z ktorých tá súčasná je rámcujúca. Do nej sa však v podobe halucinácií vracajú osoby a situácie, ktoré výrazne ovplyvnili Hannino formovanie i postupné upadanie do alkoholizmu. Okrem Raivia všetky zmieňované príbehy presahujú i do osudov predchádzajúcich generácií, v prípade Lahtiho fragmentárnej balady ide o návraty až do obdobia občianskej vojny 1918, k životu postavy Otca starého otca. Najrozsiahlejšie celistvé obdobie je však zobrazené u Tuomarilu, stránky rodinnej kroniky sa začínajú plniť s poslednými záchvevmi druhej svetovej vojny a jej posledné riadky sú dopisované krátko pred reálnym momentom inscenácie textu, v roku 1994.

Medzi špecifiká kroník patrí na zvládnutie rozsahu do istej miery nevyhnutná epickosť a dramatická skratka. Antti Raivio a Ari-Pekka Lahti využívajú postavu rozprávača, prelínajúcu sa s jednou z hlavných postáv drámy. V príbehu chlapcov zo Skavaböle diváka do rodinnej situácie uvádza starší z bratov Rupert, hlavným rozprávačom u Lahtiho je Chlapec. *Sydänmaa* je vôbec formálne nekonvenčným textom, prúdom poetických asociácií tvoriacich kratšie monologické celky, s minimom klasického

dramatického dialógu. Lahti pracuje i s dramatickou skratkou, čo je neprehliadnuteľné najmä v obraze v školských zariadeniach vláduceho teroru, ktorý pomocou čarovnej formulky „*Koti, isänmaa, uskonto*” („*Domov, vlasť, náboženstvo*”, Lahti 2005: 24) vyrába budúcich dokonalých občanov. Najvýraznejšie dramatickú skratku používa Reko Lundán, podľa môjho názoru je vynikajúci najmä výstup zobrazujúci rodinný stereotyp, vzájomné odcudzenie sa Hanny a jej manžela Rista, Ristovo nezodpovedné zadlžovanie sa a Hannine nenaplnené ambície v zrýchľujúcom sa tempe televíznych prenosov oficiálneho ťahu Lotta. Tento typ skratky je čiastočne využitý i v *Teillä ei ollut nimiä*, inakšie má však dráma omnoho jednoduchšiu konštrukciu s jednoduchým rámcovaním lineárne plynúceho príbehu komplikovaného dospievania dvojčiat Akiho a Liisy v tieni vzťahu otca Rista Rinneho a jeho novej ženy Jutty súčasnosťou.

#### 4.2.1 FÍNSKA IDENTITA V ZRKADLE RODINNÝCH KRONÍK

*Me ollaan sankareita kaikki  
ko oikein silimiin  
kahtotaan  
me ollaan sankareita elämän  
ihan jokainen*

(Lahti 2005: 84)

*Sme hrdinovia všetci  
keď sa do očí  
zahľadíš  
sme hrdinovia života  
každý jeden z nás*

... spieval v roku 1995 Sakari Kuosmanen a s ním celý národ oslavujúci nečakané víťazstvo Fínska na Majstrovstvách sveta v hokeji a Otec z Lahtiho *Sydänmaa* tak spieva dodnes, z ošúchanej videopásky pozerajúc finálový zápas stále a stále dookola, so slzami v očiach bláboliac o momente, ktorý navrátil fínskemu mužovi pocit vlastnej hodnoty, stratenej počas rokov ťaživej hospodárskej krízy, rozomletej nezamestnanosťou, chudobou, pocitom zbytočnosti a nepotrebnosti.

Téma straty a hľadania identity jedinca a jeho problémy sú podľa divadelného

kritika Hannua Harjuho zobrazované práve prostredníctvom rodiny (Harju 2000: 6). Vo všetkých rodinných kronikách zmieňovaných v tejto kapitole sa skutočne opakujú prvky vytvárajúce kaleidoskopický obraz fínskej identity formujúcej sa z čriepkov alkoholizmu, psychických porúch, viery v rodinu, boha a vlasť, tango-kultúry, sobotňajšieho Lotta a súťaže krásy Miss Suomi zahalených do oparu nostalgie. Dodnes je významným i konflikt mesta a vidieku, ktorý od skončenia vojny v roku 1945 silno polarizuje dovtedy takmer čisto agrárnu fínsku identitu.

Aspekt konfliktu rodiacej sa mestskej identity s tradičnou vidieckou identitou výrazne vystupuje do popredia v Tuomarilovej dráme *Mäntyrant a se oli!*, ktorá mapuje obdobie od roku 1945 do roku 1994. V Tuomarilovej povojnovej kronike vystupujú pre dobu bežné typy ako napríklad veriacca matka, otec vojnový veterán, starší syn sporiadaný a mladší darebák. Títo fungujú v sieti modelových vzťahov a konajú v modelových situáciách, pričom história presakuje do príbehu prostredníctvom dedinských klebiet a novodobých médií. Johannesov návrat z vojny s amputovanou rukou, jeho konflikty s nepodareným bratom a rozmarným otcom a svadba s hlboko veriacou Saarou sú prológom príbehu ich synov Juhaniho a Ilkku, ktorý obsahuje prvky kainovsko-ábelovského konfliktu i iného biblického príbehu o návrate márnotravného syna.

V Johannesovej rodine sa od nepamäti generáciu za generáciou rodili dve deti – chlapci, ktorých vzájomná nevraživosť a dedičské spory o nedeliteľný rodičovský dom často smerovali k tragickým činom. Sám Johannes, zodpovedný a pracovitý mladík, sa vyhrážal svojmu skazenému bratovi Einovi s puškou v ruke, pokiaľ tento neustúpil od nárokov na dedičstvo. Rodinná história sa opakuje, keď sa i Johannesovi a Saare narodia dvaja synovia. Starší Juhani, od malička pokladaný za zázračné dieťa, nemôže zniesť svojho naivného mladšieho brata Ilkku a neprestajne ho častuje urážkami a posmeškami. Jeho zatrpknutosť len rastie, keď matka Saara Ilkku večne obraňuje. Konflikt kľúčovo ovplyvňujúci budúci vzťah bratov vzniká tak povediac z ničoho pri pozeraní televízneho prenosu Olympijských hier v Ríme. Abebe Bikila vyhráva maratónsky beh, Ilkka však na plné hrdlo kričí, že ako prvý dobehol fínsky reprezentant Mäntyranta. Ilkkov nadšený výkrik

*“Mäntyranta se oli!”*

*(Tuomarila 1999: 251)*

*„A bol to Mäntyranta!”*

je rovnako rebelský a presvedčený o svojej pravde ako Galileove legendárne slová *„A predsa sa točí!”* Dotýčný Mäntyranta je však lyžiar. Ilkkovo zaťaté opakovanie

zjavného nezmyslu nahlodá i Saaru a Johannesu, čo doháňa rozzúreného Juhaniho k slzám. Toto zdanlivo nedôležité intermezzo na dlhé desaťročia vytvorí neprekonateľnú bariéru medzi Ilkkom a Juhanim a Mäntyrinta sa stane symbolom odvahy túžiť a neprispôbiť sa davu.

V šesťdesiatych rokoch sú bratia teenagermi, kým ale Juhani pomáha s prácami na poli, Ilkka brigáduje v Nemecku. Mladík, ktorý sa vracia z veľkého sveta, je plný dojemov a arogancie voči rodičom a bratovi, ktorým vytrča slama z topánok. Priepasť medzi oboma bratmi začína narastať do neprekonateľných rozmerov. Bývalé zázračné dieťa Juhani žije konvenčným, sporiadaným životom bankového úradníka a z Ilkku sa stane večne opitý ľavicový intelektuál blúzniaci o revolúcii a skladajúci pseudopsychedelickú poéziu. Keď sa na Juhaniho svadbe Ilkka oblečený do matkinej uniformy Lotty<sup>13</sup> oháňa pištoľou a vykrikuje heslá hlásajúce revolúciu lásky a mieru, i otcovi Johannesovi dôjde trepezlivosť a ticho ho vyzve buď odísť, alebo otočiť zbraň proti sebe. Z rodiny vylúčený Ilkka sa vláči po schôdzach radikálneho krídla komunistickej strany, tzv. *taistolaiset* (*taistovcov*), a neustálym vyhýbaním sa poskytnutiu pomoci pri oprave kanálu nakoniec dovedie otca k smrti. Prostredníctvom postavy Ilkku Tuomarila vykresľuje ironický obraz politicky angažovaného pseudointelektuála, opojeného zmeskou filozofie západného hnutia hippies a nekritickým obdivom Sovietskeho zväzu – pre sedemdesiate roky typickú postavu.

Ekonomický vzostup v osemdesiatych rokoch je založený na princípe konzumnej spoločnosti a inšpiruje k zakúpeniu vily s bazénom i Juhaniho. Divák znalý historických faktov spolu so Saarou netuší nič dobré, keď Juhani ju a brata Ilkku presviedča k zastaveniu rodičovského domu. Tuomarila dokáže pomocou dramatickej skratky presne vystihnúť ducha osemdesiatych rokov s jeho ekonomickým rozmachom a ošialom konzumerizmu:

*JUHANI: Pankki on huolia varten. Ei kai nyt enää jahkailla. Laitetaan velka hakuun kun Ilkkakin on paikalla. (...) Ajat ovat hyvät ja ihan toiset kuin koskaan ennen.*

*(Tuomarila 1999: 303)*

*JUHANI: Starosti má na starosti banka. Snád' sa už viac nebudeme ošívať. Podáme žiadosť o dlh, keď je tu aj Ilkka. (...) Časy sú dobré a úplne iné ako kedy predtým.*

V roku 1991 prichádza drvivá hospodárska kríza a pred bankrotom stojaci Juhani sa zúfalo snaží vypšikať Saaru a Ilkku z domu a získať tak prostriedky na splatenie vlastnej

---

<sup>13</sup> Dobrovoľná ženská organizácia Lotta Svärd vznikla v roku 1920 ako podporná jednotka domobrany. Počas zimnej a pokračovacej vojny pôsobila v tyle armády, odbremeňujúc mužov od vykonávania nevojenských prác. Nevojenská Lotta Svärd bola v roku 1944 zakázaná. Pozn. autorky. a internetový zdroj č. 30.

vily. Situácia je typická pre začiatok deväťdesiatych rokov s ich hospodárskym prepadom sprevádzaným radom osobných bankrotov, ktoré často viedli k strate rodinného majetku, zúfalstvu a samovraždám. Saara bedáka a zalamuje rukami, a ani Ilkka tentoraz neustúpi žiadajúc svoju časť statku, keďže ho práve napadlo založiť ovčiu farmu. Navyiac bratovi vmetie do tváre nepríjemný fakt o jeho upadnutí do šedého priemeru a strate odvahy snívať. Mäntyranta, predmet desaťročia starej hádky, sa symbolicky vracia na scénu:

*ILKKA: Sinä haluaisit olla vapaa! Sinäkin haluaisit huutaa: Mäntyranta se oli! Haluaisit tehdä mitä et ikinä uskaltanut! Ja nyt sinä olet vapaa! Sinä olet työtön! Huuda!*

(Tuomarila 1999: 314)

*ILKKA: Chcel by si byť slobodný! Aj ty by si chcel zakričať: A bol to Mäntyranta! Chcel by si urobiť to, čo si sa nikdy neodvážil! A teraz si slobodný! Si nezamestnaný! Krič!*

Juhani kontruje konštatovaním, že Ilkka sa predsa vždy hanbil za svoj roľnícky pôvod (Tuomarila 1999: 314). Situácia sa v tomto momente stáča k otázke fínskej identity a premisám postulovaných v symbolickom príbehu fínskeho národa, vyrozprávanom v úvode drámy:

*ÄÄNI: Kansalle iskostettiin päähän, että olette huonoja sellaisina kun olette, tulkaa paremmiksi, herrojen suunnitelmien arvoisiksi.*

*Ja niin kansa on yrittänyt koko historiansa ajan itseään parantaa omaksumalla ja ostamalla kaikkea mitä sille on tarjottu, aatetta ja tavaraa, se hylkää helposti vanhan ja tarttuu uuteen – siitä tuli nousukas.*

(Tuomarila 1999: 233)

*HLAS: Národu vítkli do hlavy že taký, aký je, je zlý, že sa má stať lepším, hodným panských plánov.*

*A tak sa národ počas celej svojej histórie snažil zlepšiť sa osvojovaním a kupovaním si všetkého, čo mu bolo ponúknuté, ideály i matériu, s ľahkosťou opúšťa staré a vrhá sa na nové – stal sa z neho parvenu.*

Povýšencom hanbiacim sa za svoj skromný pôvod však nie je len nespratný pseudointelektuál Ilkka, ale i s duchom doby idúci bankový úradníček Juhani. Tuomarila za odcudzenie sa svojmu pôvodu, snahe byť lepším, než človek v skutočnosti je, kritizuje i Ilkku, i Juhaniho a spolu s nimi i celý fínsky národ, ktorý sa nechal poblúzniť zdanlivo ľahko nadobudnuteľnými hmotnými statkami a slepo vošiel do pasce bezhlavého konzumerizmu. Tuomarila si jasne uvedomuje do dnešných čias výrazné rozdiely medzi mestskou a vidieckou identitou, ani jednu však neidealizuje. Pomeštený Juhani predstavuje typ príčinlivého človeka pritlačeného k múru, pre ktorého morálka viac nehrá žiadnu rolu,



a ktorý radšej ekonomicky zničí svojich najbližších príbuzných, pokiaľ to oddiali jeho vlastný pád. Saarino odmietanie ručenia synovho dlhu a frfl'anie na rozhadzovačnosť doby sú skôr výsledkom vrodenej nedôverčivosti voči všetkému novému, než dôkazom čistoty dedinskej duše a aktívneho protestu voči nezmyselnosti životného štýlu zbohatlíckeho fínskeho národa.

Konflikt vidieckej a mestskej identity figuruje i v baladickéj dráme Ariho-Pekku Lahtiho *Sydänmaa*. Súčasný vidiek je zobrazovaný ako neperspektívna špinavá a chudobná diera, v ktorej sa dá len živorit', nie žiť. Naivnou nádejou a svetielkom na konci tunela tejto mizérie je odchod do veľkého mesta plného divov a zázrakov, do Helsínk:

NAAPURIN ROUVA: *Mun tyttö on jo Helsingissä (...)*  
*Opiskelee yliopistosa (...)*  
*ja siitä tulee hieno rouva*  
*ja se saa paljon rahaa*  
*ja multa loppuu kurjuus tähän paikkaan.*

(Lahti 2005: 71)

SUSEDA: *Moja dcéra už je v Helsinkoch (...)*  
*Študuje na univerzite (...)*  
*a stane sa z nej veľká pani*  
*a bude mať kopu peňazí*  
*a táto moja mizéria konečne skončí.*

Ani vo veľkom svete však každému šťastie nepraje, novoprišelci sú tak ako Lahtiho Chlapec fantazírujúci o vzťahu s modelkou a speváčkou Janinou Frostell často odsúdení na samotu uprostred hučiacich davov.

Kým Tuomarilova dráma *Mäntyrint a se oli!* na pozadí osudov rodiny Vanhalovcov pomerne súvislo mapuje zmeny vo fínskej spoločnosti po roku 1945, Lahtiho *Sydänmaa* uskutočňuje bleskové fragmentárne výlety do obdobia občianskej vojny 1918. Integrácia Otca starého otca do neľudských podmienok povojnového lágru zanechá nezmazateľnú stopu nielen na ňom samotnom, ale i na jeho synovi, Starom otcovi, ktorý v dráme vystupuje v zdvojenej podobe ako vystrašené dieťa nesúce väznenému otcovi uloveného vtáka a starac tvrdohlavo sa držiaci viery v rozpadávajúci sa Sovietsky zväz. Komunistický ideál sa v chudobnej rodine dedí z generácie na generáciu, formujúc nepretržitú líniu červenej identity. Paradoxne, keď zradí život i politický ideál, uchyluje sa

zúfalec k viere v boha. Tak urobil Otec starého otca po návrate z tábora, keď bez slova opustil rodinu a odišiel kázať slovo božie do Švédska, a tak urobil i alkoholizovaný Otec, ktorý sa v závere drámy stáva jeho asistentom. Fínsky kraj Pohjanmaa, v ktorom sa dej Lahtiho drámy odohráva, je známy sériou dodnes vplyvných náboženských očisteneckých hnutí vznikajúcich od polovice devätnásteho storočia. Viera v boha je zásadnou zložkou vidieckej identity tohto pobrežného kraja, v ju ženy riešia jedným dychom s klebetením o dĺžke mužských penisov:

*ÄITI: Onko raitis*

*NAAPURIN ROUVA: Ei oo ikinä viinaa ottanut*

*ÄITI: Onko uskosa*

*NAAPURIN ROUVA: On ja vahavasti (Naapurin rouvaa kuiskaa jotakin, Äiti mielissään)*

*ÄITI: Oot ihan kauhia*

*en minä semmosista (...)*

*NAAPURIN ROUVA: Ei se elämä nii kauhia oo*

*eikö se oo hyvä*

*jos miehellä*

*iso kyrpä sattuu olemaan*

*(Lahti 2005: 89)*

*MATKA: Nepije?*

*SUSEDA: V živote sa pálenky nedotkol*

*MATKA: Verí?*

*SUSEDA: Áno a hlboko (Suseda dačo šepká, matka je potešená)*

*MATKA: Ty si teda strašná*

*ja som nie o takých veciach (...)*

*SUSEDA: Ved' ten život nie je taký strašný*

*no nie je dobre*

*keď má chlap*

*náhodou veľký kokot?*

Viera v boha a vzťah k cirkvi patrí medzi zásadné témy reflektované i v súčasnej fínskej dramatiky (viď 3.2). V tejto kapitole ju zmieňujem len okrajovo, sústrediac sa na uchopenie tejto témy ako identitovného prvku.

#### 4.2.1.1 METLA ĽUDSTVA V RODINÁCH METIE

*JUTTA: Usko pois ei kukaan tahallaan sotke elämänsä.*

*(Lundán 2001: 100)*

*JUTTA: Ver tomu že nikto si život nepokazí naschvál.*

Ilúziu nepoškvrnenej celistvosti fínskej identity založenej na láske k domovu, bohu a vlasti narušujú okrem sociálneho trenia i alkoholizmus a psychické poruchy. Nebezpečne pozitívny vzťah k alkoholu patrí medzi neprehliadnuteľné fenomény fínskej kultúry, ktorý samozrejme reflektuje i dramatika. V centre pozornosti autorov často býva do záhuby sa rútiaci romantizovaný hrdina, rovnako často je však hlavným hrdinom osoba trpiaca egocentrickými výčinnmi alkoholika, a to najmä dieťa. Ak v príbehu nefiguruje ani tragicky romantický, ani naturalisticky odporný, ba ani schématicky komický alkoholik, s najväčšou pravdepodobnosťou sa v ňom vyskytne aspoň jeden veselý výstup, v ktorom potrudžení, no inakšie sporiadane žijúci hrdinovia vystrájajú ako teenageri, hádzuc pri tom filozoficko-analytickými aforizmami. Téma alkoholu vo fínskej dramatike by sama osebe poskytla dosť materiálu na nejednu diplomovú prácu: v nejakej podobe sa totiž vyskytuje v drvivej väčšine drám, ktoré vznikli od čias prvého fínsky píšuceho dramatika Aleksisa Kiviho, čiže približne od polovice devätnásteho storočia. Keďže alkoholizmus málokedy vystúpi do pozície nosnej témy, rozhodla som sa zaoberať sa ním len čiastkovo na príslušných miestach v rámci príslušných kapitol.

Kroniky analyzované v tejto kapitole sa v rámci portrétovania vyvíjajúcich sa individualít v sieti vzťahov sústredia na rôzne sociologické i historické fenomény. Z mnohých uhlov nazeraný alkoholový problém aspoň jednej z kľúčových postáv príbehu spája všetky z nich. Ilkkov alkoholizmus v *Mäntyrant ovi* je ponímaný pomerne plocho a okrem jeho opustenej manželky Ley naháňajúcej alimenty nikomu nespôsobuje nijaké trápenie. Rupertov a Evertov otec z Raivioových *Skavabölen pojat* pije a prepije i majetok, i funkcie, jeho úpadok vnímaný pohľadom nemnoho chápujúcich detí si však ponecháva zahmlené kontúry. Postava Otca v Lahtiho *Sydänmaa* sa z najlepšieho futbalistu tretej ligy prepije až do útulku pre bezdomovcov, zmodrá, stane sa neviditeľnou pre Matku (Lahti 2005: 44). Otcovo opilstvo naberá mýtické rozmery napriek tomu, že jeho isté aspekty sú popisované s naturalistickou nemilosrdnosťou. Lahtiho príbeh je síce poeticky nadrealistický a jazyk obrazný, vulgarizmy vlastné hovorovej reči a naturalistické detaily

ho ale tesne viažu k drsnosti a prízemnosti reality.

Alkoholizmus Otca v *Sydänmaa* je povinnou zložkou archetypálneho baladického príbehu, neodvratný fakt, dedičstvo podávané z otca na syna, nostalgia, neoddeliteľná súčasť fínskej mužskej identity:

ISÄ: *Ja tulee se lauantai*

*semmonen tavallinen ilta*

*semmonen että on kesä (...)*

*ja mää lähen ulos*

*ja mulla on vitusti viinaa mukana*

*ja mulla on hieno*

*uus valakonen auto (...)*

*ja tango soi (...)*

*ja kävelen käsi valamiina povitaskussa sinne pajupusikkoon muitten miesten joukkoon ja siinä ringsä mukana on joku pikkupoika ja ko mää vejän sen pullon sieltä povarista nii se pikkupoika kahtoo isäänsä ja sen isä hymyilee ja se poika hymyilee peräsä ja sitte se pullo lähtee rinkiin kierrolle ja se poika ottaa sen pullon käteensä ja sen huulet vapisee ko se kaataa sitä huulilleen ja se isä taputtaa sitä olokapäälle ja puhuu ja puhuu siitä pojasta joka ei enää oo poika...*

(Lahti 2005: 19)

OTEC: *A príde tá sobota*

*taký obyčajný večer*

*taký že je leto (...)*

*a ja vyjdem von*

*a mám pri sebe po kokot chlastu*

*a mám krásne*

*nové biele auto (...)*

*a hrá tango (...)*

*a s rukou pripravenou v náprsnom vrecku kráčam tam do toho vrbového húštia medzi ostatných chlapov a v tom krúžku je dáky chlapček a keď vyťahnem tú fľašu z toho vrecka tak ten chlapček kukne na svojho otca a jeho otec sa usmeje a ten chlapček sa usmeje tiež a potom tá fľaška začne kolovať v tom kruhu a ten chlapček tú fľašu vezme do ruky a jeho pery sa chvejú keď si ju priloží k perám a jeho otec ho potľapká po pleci a rozpráva a rozpráva o tom chlapcovi ktorý už nie je chlapcom...*

Fľaša pálenky tajne vypitá za kríkmi v chlaskom krúžku počas nekončiacej letnej noci reprezentuje atraktívnu, idylickú stránku fínskeho pitia. Nezamestnanosť, tuláctvo, chudoba, zvratky a smrad sú odvrátenou stranou tej istej mince. Neistotu a bezradnosť alkoholika v spoločnosti lepších ľudí zobrazuje Lahti v scéne svadby Dievčaťa opisujúc Otca oblečeného do lacného obleku od starinára, sediaceho osamotene v poslednej kostolnej lavici.

Ani Lundánovi Aki a Liisa spočiatku nechápu, prečo má mama stále nasadené tmavé slnečné okuliare, s postupom času sa však stanú nenávideným symbolom nenávideného stavu. Alkoholizmus jedného z rodičov je hlavnou témou drámy *Aina joku eksyy*, otočenie klasickej schémy otec-alkoholik a matka-samoživiteľka naruby však príbehu dodáva zvláštny ráz. Lundán sa síce zameriava na traumy detí, snaží sa však chápať i dôvody vedúce Hannu k strate kontroly nad vlastným životom. Tu sa opäť dostávame k detstvu, respektíve k obdobiu, ktoré malo byť Hanniným detstvom, ktoré ale ako jediná dcéra chudobného mnohodetného vdovca strávila simulovaním matky a urputným, v rodine povinným športovaním. Strata matky spôsobila Hanne hlbokú mokvajúcu ranu, sama však podobnú uštedrila svojim vlastným deťom. Hanna sa vydala mladá a po celú dobu manželstva s nezodpovedným Ristom ľutovala stratu slobody a možnosti študovať. Po šiestich rokoch spolužitia opúšťa manžela a na rok mu do starostlivosti zveruje i deti, sama akceptuje lukratívnu študijnú ponuku v športovom inštitúte. Rok však strieda rok a deti namiesto pohľadníc zo športových podujatí začínajú dostávať telefonáty s prosbami o pôžičku. Aki reaguje zúriivo a negatívne, Liisa zlosť presmeruje na brata a posielá všetky úspory matke. Kým Aki sa obrní sebecktvom, Liisa sa nechá totálne vyžmýkať pocitmi nezmyselnej povinnosti a zodpovednosti. Odcudzení súrodenci sú nútení prehodnotiť svoje vzájomné vzťahy a najmä vzťah k matke po tom, čo táto po mozgovej porážke leží v nemocnici, trpiac čiastočnou stratou pamäte. Zmiešané pocity hnevu a zúfalstva, ktoré pohľad na odcudzeného, kedysi blízkeho a milovaného človeka vyvoláva, sú centrom Lundánovej pozornosti i v neskoršom texte *Teillä ei ollut nimiä*. Aki odmieta komunikovať s viditeľne s opicou bojujúcou Hannou, úzkosť a strach o ňu ho však dovedie k hrubému fyzickému napadnutiu schizofréniou trpiacej nevlastnej matky Jutty, ktorá mesiace schovávala Hannine listy deťom, pretože podľa nej to boli listy kurvy (Lundán 2001: 174).

Lundán je optimista a nenechá mladšiu generáciu opakovať osudové chyby rodičov, i keď z jedovatých súrodeneckých dialógov pri matkinej nemocničnej posteli v *Aina joku eksyy* vyplýva, že Liisa je zatrpknutým uzlíčkom nervov neschopným trvalého

citového vzťahu. Akimu sa síce v detstve podarilo problém vytesniť, v strachu o psychický stav svojich detí sa však v súčasnosti neodváži dať si ani obligátne pivo po sobotnej saune. Hysterickú hádku vzájomne sa obviňujúcich a osočujúcich dvojčiat rázne ukončí ignorantská poznámka situáciu nevnímajúcej a nechápajúcej Hanny, ktorá stiahne ich potlačovanú zlosť a nenávisť proti samotnému zdroju tráum a utrpenia, konečne ich tak spájajúc:

*NYKY-HANNA: Miks varten mä olen juanu niin paljon viinaa vaikk mullon näin kauniita ja tasapainosii lapsii? Sitä mä vaan ihmettelen ett teittii ei oo ikinä haitannu tää mun viinanjuonti. Joku toinen olis voinu tulla katkeraks. Mutt te ootteki semmosii voittajatyyppei. Kyll mä ihailen ja kunnioitan teittii siitä.*

(Lundán 1998: 85)

*SÚČASNÁ HANNA: Kvôli čomu som pila toľko pálenky keď mám také krásne a vyrovnané deti? Tomu sa len divím že vám nikdy nevadilo toto moje chlastanie. Dakto druhý by sa mohol stať zatrpknutým. Ale vy ste také víťazné typy. Ja vás ozaj obdivujem a vážim si vás za to.*

Sympaticky komickou postavou hry je večne zadĺžený otec Risto, sám spočiatku žijúci pomerne búrlivým spoločenským životom. V priebehu rokov sa z neho stane zodpovedný, mierne frustrovaný otec-samoživiteľ, ktorý sa deň čo deň v lese pri ceste domov tajne napcháva „pre deti kúpenými“ sladkosťami. Jeho mladícke nočné excesy a večery v miestnom pohostinstve pretiahnuté do vlastnej obývačky sú terčom Lundánovej kritiky v *Teillä ei ollut nimiä*, ktoré sa sústreďí najmä na pubertu Akiho a Liisy zovretú medzi strach a nenávisť spôsobené matkiným alkoholizmom a utajenou schizofréniou Ristovej druhej manželky Jutty.

Alkohol a s ním i alkoholizmus sú súčasťou západnej kultúry, vo fínskom kontexte však naberajú obľudné rozmery. Dovolím si tvrdiť, že niet Fína, ktorý by nemal alkoholika medzi blízkymi príbuznými či priateľmi. Tento problém sa bližšie či vzdialenejšie týka všetkých, mnohých však poznačil príliš intenzívne. Reflexia alkoholizmu v dráme teda nie je prekvapujúca a je nutné poznamenať, že sa málokedy vymaní zo zabehaných šablón. V tomto kontexte je pohľad Reka Lundána odkrývajúci tabuizovaný problém skrývaného ženského popíjania, ktoré sa vymkne spod kontroly, výnimočný. V každom prípade, popíjanie, pitie, chlastanie, slopanie či exaktne alkoholizmus sú neoddeliteľnou súčasťou fínskej kultúry, fínskej identity, fínskej nostalgie. A takisto i umeleckých diel akýmkoľvek spôsobom reflektujúcich fínsku spoločnosť.

#### 4.2.1.2 STRATENÍ V BLUDISKU ZMNOŽENEJ REALITY

*IRMA: ...kaikki on taas paskaa ja helvettiä.*

*(Lundán 2001: 56)*

*IRMA: ...všetko zas bude úplně na hovno, všetko bude v pekle.*

Problémy s alkoholom si človek síce spôsobí sám, napriek tomu dokážeme pochopiť dôvody vedúce ho k tomu, naša tolerantnosť voči osobám nie vlastnou vinou trpiacim duševnými poruchami je pritom zarážajúco nízka. Druhá dráma Reka Lundána zaoberajúca sa osudmi rodiny Rista Rinneho sa namiesto Ristovej alkoholizovanej bývalej manželky Hanny sústreďí na Ristovu novú známosť Juttu, ktorá sa objavuje už v *Aina joku eksyy* ako nesympatická bezmenná Nová žena. Dotyčnú scénu Lundán takmer nezmenenú prenáša i do *Teillä ei ollut nimiä*, charakter Novej ženy však patrí Juttinej neznesiteľnej matke Irme, nie Jutte samotnej. Jutta si svojou priateľskosťou a bezprostrednosťou rýchlo získava obe Ristove deti, najmä Liisa je nadšená zo spriaznenej ženskej duše vstupujúcej do ich rodiny. Zanedbaná liečba schizofrénie, nadmerný stres a ubíjajúci stereotyp však v priebehu niekoľkých rokov spravia z atraktívnej ženy plnej chuti do života kľbko nervov zmietané chorobnou žiarlivosťou a podozrievavosťou, pasívne sa váľajúce na pohovke v obývačke. Risto je neprestajne na vojenských cvičeniach a dvojčičky Aki a Liisa Jutta pomaly začínajú ignorovať, jej stále čudnejšie poznámky a jedovatejšie invektívy nikto z nich nedokáže pokladať za sprievodný znak duševnej choroby. Prečo by aj, Jutta pred budúcim manželom Ristom dokonale zatajila svoj skutočný zdravotný stav a opriadla svoju minulosť rozprávku o tragickom manželstve s drogovým dealerom a narkomanom. Po tom, čo sa Jutta v záchvate stihomamu pokúsi zaškrtiť Liisu, je konečne hospitalizovaná, jej osobnosť sa však už zachrániť nepodarí a po týždňoch sa domov vracia prázdna škrupinka. Naivná poznámka inakšie prehnane zodpovednej a z pocitu povinnosti empatickej Liisy reflektuje neznalosť a ignorantsťvo „zdravej“ väčšiny spoločnosti:

*LIISA: Mä oon aina luullu että mielisairaat on tyhmiä. Semmosia yksinkertaisen kilttejä.*

*(Lundán 2001: 154)*

*LIISA: Ja som si vždy myslela, že duševne chorí sú hlúpi. Takí jednoduchí dobráci.*

Zanedbané psychické problémy a život s duševne chorým sú hlavnou témou Lundánovej drámy *Teillä ei ollut nimiä*, postavy poznačené týmito problémami sa však vyskytujú i u Anttiho Raivia a Ariho-Pekku Lahtiho. V Raiviových *Skavabölen pojat* je ako duševne chorá diagnostikovaná Pirjo, matka hlavných hrdinov Ruperta a Everta, ktorá

tak počas rozvodového procesu stráca poručníctvo detí. Jej tragédia je mnohonásobne dojímavejšia, keď postupne vychádza na povrch nainscenovanie okolností vedúcich k jej krátkodobej internácii na psychiatrii a sfaľšovanie diagnózy jej vlastným švagrom, ktorého akciami pivovaru podplatil jej manžel Pekka. Opustená Pirjo osamelo čaká na telefonát od detí, ktorým je však nahovorené, že sa ich matka zriekla a už nikdy viac ich nechce ani vidieť. Pirjo nakoniec skutočne upadá do depresí a končí svoj život samovraždou.

Dievča zo *Sydänmaa* Ariho-Pekku Lahtiho je od narodenia postihnuté, keďže ako malé spadlo do latríny v chlieve (Lahti 2005: 71). Napriek krásnej tváričke je tak odsúdené na život v chudobe a samote, vykonávanie podradných prác, posmech a pohŕdanie. Keď sa Dievča v klube zoznami so synom majiteľa norkovej farmy a na všeobecné prekvapenie dostane ponuku na sobáš, Matka žiari nadšením, že sa i na jej dcéru konečne usmialo šťastie. Onedlho však prichádzajú na rad „sračky a peklo“ (Lundán 2001: 56) každodennej reality, psychické i fyzické týranie, ktoré Dievča neunesie a po tom, čo jej volanie o pomoc odignorujú všetci príbuzní vrátane milovaného brata, sa rozhodne skoncovať so životom. Dievča je v rámci skupiny hrdinov trpiacimi nevyrovnanosťou či duševnou chorobou výnimočnou postavou, keďže v jej prípade sa nedá hovoriť o duševnej chorobe, ale jednoduchosti. Kým duševná choroba často dodá svojmu nositeľovi punc tragického hrdinu, duševná zaostalosť nie je nijako prítlačivá a ako taká je omnoho obchádzanejšou záležitosťou než diagnostikovateľné ochorenia. Lahti odvážne vyťahuje túto tému a spája ju s fyzickou krásou. Dievča i jeho okolie sú si vedomí hendikepu a otvorene ho analyzujú, tragický osud, na ktorý je Dievča odsúdené, to ale nezvráti.

Jutta z Lundánovho textu *Teillä ei ollut nimiä* napriek duševnému vyprázdneniu a strate osobnosti napokon dopadne lepšie než Pirjo či Dievča – prežije, i keď hodnota jej existencie je diskutabilná. Lundán realisticky vykresľuje pomalý postup zákernej choroby, psychotická Jutta v klimaxe hry je rovnako vzdialená sympatickej mladej žene, ktorú Risto privádza do rodiny, ako i zanedbanej kope špiny tupo pozerajúcej do prázdna v závere hry. Juttino správanie je z nekompromisného pohľadu Akiho a Liisy choré a odsúdeniahodné, i keď z odlišnej perspektívy je jej osud tragický. Jutta v túžbe po normálnom živote a rodine vedome zatajila spoločnosťou stigmatizovanú duševnú poruchu, šťastia sa jej však nedostalo. V pozadí konfliktných vzťahov medzi Juttou a deťmi cítiť Ristovo zúfalé, dusené sklamanie zo života, pocit oklamania a zlosť na tých, čo ho podviedli. Ristovi Rinnemu sa po druhýkrát nevydarilo manželstvo, rozhodne sa však prijať zodpovednosť za nesebestačnú, nesamostatnú manželku.

Psychické poruchy sú dodnes čiastočne tabuizovanou, v reálnom živote



prehliadanou témou. Práve z dôvodu ignorácie ich existencie a nedostatočnej prevencie ich množstvo neustále narastá, pričom dostupnosť liečby je stále horšia. Súčasné dráma čiastočne reflektuje predsudky a mlčanlivosť, ktoré sprevádzajú duševné poruchy, ako i ničivý vplyv erupcií takto nahromadených a prehliadaných symptómov na trpiaceho jedinca a na jeho okolie.

Rodinné kroniky s ich širokým epickým oblúkom umožňujú autorom reflektovať historické dianie a spoločenské zmeny prostredníctvom osobných príbehov mysliacich a cítiacich individualít. Epická šírka rodinných kroník však zároveň predpokladá dôslednejšiu selekciu výstupov na dôležité a nedôležité, než je tomu v prípade drám opisujúcich kratší časový oblúk. Jeden krátky výstup či scéna v kronike je zástupným prvkom celého dlhého obdobia, vhodne zvolený detail je často komunikatívnejší než siahodlhé realistické rozpitvávajúce situácie. Do rodinných kroník sa zvyčajne v závislosti na dĺžke obsiahnutého časového obdobia dostane i množstvo dielčích tém ťažko odlučiteľných od času, v ktorom sa hlavný hrdina vyvíja. Vývin jedinca v rámci paralelne sa vyvíjajúcej fínskej spoločnosti a vplyv tejto spoločnosti naňho je tak zobrazený pomocou detailov, prvkov a javov typických pre určité obdobie, geografickú oblasť či subkultúru. Prítomnosť týchto prvkov vo všeobecnom povedomí národa z nich robí identitotvorné. Keďže mnou spomínané rodinné kroniky odzrkadľujú rad časových a nadčasových javov, momentov a detailov spätých s fínskou spoločnosťou a určujúcich jej chod, odzrkadľujú i to, čo sa dá nazvať fínskou identitou. Spomedzi mnohých formotvorných prvkov najvýraznejšie vystupujú alkohol, duševné poruchy, viera v boha, kontrast vidieka a mesta, nezamestnanosť a chudobou spôsobené traumy, opojnosť víťazstva fínskeho hokejového tímu na majstrovstvách sveta v roku 1995, sobotné Lotto, tango, súťaž krásy, konfirmácia, káva, šišky, lyžovanie... Zovretejšie rodinné drámy sa sústreďujú na užšiu tematickú škálu, ktorú ďalej detailnejšie analyzujú, neposkytujú teda porovnateľne komplexný pohľad na identitu skladajúcu sa z mnohých malých čiastočiek. Popri ľudských príbehov plných búrlivých vzťahov sa však aspoň istá časť týchto drám venuje i portretizácii vybraného aspektu či aspektov fínskej národnej identity, či identity nejakej skupiny. Vykorisťovateľský a povýšenecký aspekt fínstva je zjavný v Hotakainenovom texte *Punahukka*, malomestskú spolupatričnosť cítiť v absurdne ladenej *Kokkole* Leey Klemoly, *Jessika* tej iste autorky ironicky portretizuje strasti dospievania a puberty.

Akokoľvek, v centre pozornosti rodinnej drámy – bez ohľadu na jej dramatickú

zovretosť či epickú šírku – sú ľudia žijúci v rámci známej spoločnosti, potýkajúci sa so známymi problémami, a ich vzájomné vzťahy. A to je téma, ktorá sa napriek tisícorakému spracovaniu divákovi nikdy nepreje, o čom svedčí i množstvo drám tohto typu neustále figurujúce na repertoároch fínskych divadiel.

## 5. HISTORICKÁ DRÁMA

*“Lähihistorian ristiriitaisia tunteita herättäneiden tapahtumien ja henkilöiden kuvaaminen näyttämöllä on ollut varma menestys ainakin Tuntemattoman sotilaan ympärille syntyneestä kiistasta lähtien. Suomalaiset ovat pohtineet omaa menneisyyttään ja antaneet tunteilleen valtaa.”*

(Koski 2003: 24)

*„Javiskové zobrazovanie tých osôb a udalostí blízkej histórie, ktoré vzbudili kontroverzné pocity, bolo jednoznačným úspechom prinajmenšom od dôb sporu, ktorý sa zrodil okolo Neznámeho vojaka. Fíni sa zamysleli nad vlastnou minulosťou a nechali sa ovládnuť citmi.”*

Po relatívne otvorených osemdesiatych rokov, kedy fínski umelci v snahe po dohonení medzinárodných trendov nakúkali i za geopolitické hranice vlastného štátu, nastala recesia rokov deväťdesiatych a s ňou spojený obrat pohľadu dovnútra. Nastupujúci divadelní tvorcovia začali opätovne nachádzať inšpiráciu v domácich témach typu národnej identity a blízkej histórie či vo vytváraní vlastnej originálnej estetiky (Ruuskanen et Vuori 2000: 10). Títo autori s väčším či menším úspechom kriesili rôznych umelcov a politikov, rozdúchávali plamienok traumatických vojnových skúseností. Kvantum neinšpiratívnych, ošúchaných interpretácií blízkej histórie s tendenciami k pátosu a sentimentalite, ktoré pri tom vzniklo, prinútilo mnohých položiť si otázku, kedy tento prúd ustane:

*“Kuinka paljon revittävää kansalaissodan tai talvisodan arvissa vielä muka riittää?”*

(Harju 1999: 14)

*„Ako dlho ešte treba jatriť rany občianskej a zimnej vojny, aby nám to už konečne stačilo?”*

Defilé vojnových hrdinov a padlých géniov však pokračuje i napriek protestným výkrikom znechutených kritikov. Zobrazovanie histórie v súčasnom fínskom umení, a to najmä divadle a filme, je často kritizované ako mnohonásobná re-recyklácia bezpečných tém (Laine 1997: 29), ktorá je namiesto riešenia reálnych problémov súčasnosti únikom od nich.

*“Suomessa ei juuri uskalleta tarttua provokatorisen poliittiseen teatteriin!”*

(Laine 1997: 29)

*„Vo Fínsku sa nikto neodváža chopiť provokatívneho politického divadla!”*

... hrmí Jermu Laine vo svojom článku znechutenom nevadivým súčasným divadlom. Laine má istým spôsobom pravdu, súčasná fínska dramatika pozostáva najmä z

rodinných drám s optimistickým koncom a historických a historizujúcich hier bez ambície zacieliť do citlivej Achillovej päty spoločenského vedomia. Najmä neustále čerpanie uslzených či patriotických tém z kľúčových momentov fínskej histórie dráždi skupinu teatrológov dožadujúcich sa tesnejšieho kontaktu súčasnej drámy s realitou. Hoci spoločensko-kritický presah spomínaných výletov do minulosti je zriedkavo väčší než minimálny, patria práve oni medzi divácky najúspešnejšie i bez ohľadu na ich často poslabšie literárno-dramatické kvality. Udalosti a významné osobnosti nedávnej histórie neustále žijú v povedomí národa a dotýkajú sa ho rovnako ako sentimentálne rodinné ságy či drámy riešiace problémy viery a kontrastu mesta a vidieka (Harju 1999: 13). Záluba v retrotémach naznačuje eskapistické tendencie publika a jeho nechť vidieť a uvedomiť si alarmujúci stav spoločnosti s neustále sa prehlbujúcimi sociálnymi rozdielmi a politickou radikalizáciou.

Okrem bezpohľavnosti a absencie postoja k zobrazovaným udalostiam sa väčšina historických drám neubráni moralizácii, trpiac zároveň i nadmernou dávkou sentimentu a nostalgie. Profesor Pentti Paavolainen volá po dokumentárnej dráme s čistými a jasnými líniami:

*“Milloin saamme historiallista näytelmää, jossa ei yritettäisi latistaa, moralisoida tai melodramatisoida monimutkaisia tapahtumia?”*

*(Paavolainen 2001: 26)*

*„Kedy sa dočkáme historickej drámy, ktorá sa nebude snažiť uhladzovať, moralizovať či melodramatizovať zložité udalosti?”*

Na rozdiel od iných teatrológov Dr. Hanna Korsberg z *Helsingin yliopisto* (*Helsinská univerzita*) v súčasnej fínskej historickej dráme vidí pozitívnu iniciatívu autorov hľadať a nachádzať nové, zaujímavé jednotlivé témy z krátkej histórie fínskej nezávislosti. I ona však kritizuje absenciu kritického pohľadu, kvôli čomu hry ostávajú plochými a téma nevyčerpanou. Z formálnej stránky podľa jej názoru tieto drámy trpia nedostatkom originality a odvahy experimentovať. Záluba dramatikov v histórii a popularizačné tendencie historikov dramtizovať svoje tézy v kombinácii so sklonmi k sentimentalite a moralizácii a neschopnosťou oprostíť sa od používania konzervatívnych divadelných prostriedkov majú za následok nadprodukcii nenáročných príbehov napredujúcich v čase po jednoduchej lineárnej osi.

Ak sú však v súčasnosti písané drámy s tematikou minulosti len únikom otupelej pseudokultúrnej obce od reality, a to únikom nevysokých kvalít, má existencia historickej drámy vôbec legitimitu? Prekvapivo, dve z mála kultúrnych udalostí prelomu rokov

2007/2008<sup>14</sup>, ktoré otriasli spoločnosťou, sú interpretáciami histórie.

V novembri 2007 mal prvýkrát v histórii na veľkej scéne *Kansallisteatteri* (Národné divadlo) premiéru „národný román“ Väina Linnu *Tuntematon sotilas* (*Neznámy vojak*, 1954) v divadelnej adaptácii Kristiana Smedsa. Román búrajúci runebergovský romantický ideál skromného, chrabrého a poslušného fínskeho vojaka a stavajúci na uvoľnený piedestál novú modlu nedokonalého, no pozitívneho hrdinu vzbudil vo svojej dobe pohoršenie za portretizáciu vulgárneho jazyka a správania vojakov a dehonestáciu ženskej obrannej organizácie Lotta Svärd. Mimoriadne vrenie medzi vlastencami spôsobila najmä scéna bujarej pitky ilegálne zorganizovanej radovými vojakmi pod zámenkou oslavy sedemdesiatych piatich narodenín vrchného veliteľa fínskej armády maršála Mannerheima. Smedsova inscenácia svojím neutrelým pohľadom na dnes klasické literárne dielo znova búri stojaté vody fínskej kultúry. Fakt, že rola národom milovaného šaša Rokku bola obsadená čiernym hercom, vybledol v konfrontácii s grande finale, v ktorom sa strieľa na projekciu obrazov súčasných kultúrno-politických činiteľov.

Smedsova inscenácia vzbudila pohoršenie najmä v radoch vojnových veteránov a politikov a vzkriesila hlasy moralistov nástojace na znovuzavedení čiastočnej cenzúry propagácie hrubého násilia. Málokto z nich inscenáciu videl a málokto pochopil jej ironicko-kritický podtext (viď tiež kapitola 6.2). Smeds na zaslepenú, neprofesionálnu kritiku štátneho radcu Rista Volanena s nadhľadom reaguje v internetovom blogu inscenácie *Tuntematon sotilas*:

*“Teatteriesitys on taideteos, joka on viittaussuhteessa todellisuuteen. Näytelmiäni henkilöitä, heidän mielipiteensä, tunteensa ja tekonsa, nousevat havainnoistani. Ne eivät ole minun henkilökohtaisia mielipiteitäni, tunteitani tai mielihaluja. Hyvin usein jopa päinvastoin.”*

(Smeds 2007 In: Internetový zdroj č. 13)

*„Divadelné predstavenie je umelecké dielo, ktoré je v referenčnom vzťahu k realite. Postavy mojich drám, ich názory, pocity a činy sú tvorené na základe mojich pozorovaní. Nie sú to moje osobné názory, pocity alebo túžby. Veľmi často je to dokonca presne naopak.”*

Koncom februára 2008 vychádza tlačová správa o chystanej premiére animovaného filmu Katariiny Lillqvist *Uralin perhonen* (*Motýľ Uralu*). Príbeh napísaný v spolupráci

---

<sup>14</sup> Pre zaujímavosť uvádzam i dve mimoriadne kontroverzné výtvarné akcie, ktoré si však za objekt záujmu zvolili súčasné témy: Umelecké uchopenie problému detského internetového porna Ullly Karttunen *Kostol/cirkev panenskej kurvy* (*Neitsyhuorakirkko*) vyvolalo škandál, popri ktorom estetické dielo roku 2007 *Mobile Female Monument* pôsobí dojmom neškodnej feministickej akcie – a to autorka Mimosa Pale niekoľko týždňov ťahala gigantickú vagínu po Helsinkách. Karttunenovej koláž materiálov pozbieraných z internetových stránok vraj mala kritizovať detské porno, vzhľadom na promptnú policajnú konfiškáciu priamo z priestorov galérie mal málokto šancu vytvoriť si na vec vlastný názor. Pozn. autorky.

režisérky Lillqvist a spisovateľa Hannua Salamu vychádza z moderných tamperských mýtov viažúcich sa k osobe Carla Gustava Mannerheima a jeho role v bojoch občianskej vojny (Avola 2008 In: Internetový zdroj č. 23). V červenom Tampere nenávidený biely generál Mannerheim je v skazke o uralskom motýľovi označovaný za homosexuála udržujúceho tajný sexuálny vzťah so svojím žensky nežným sluhom privezeným z ázijskej misie. Poetická animácia, v ktorej bábkový Mannerheim kopuluje s okrídleným mladíkom, rozburila vášne jednotlivcov i organizácií strážiacich ctnostnú pamiatku veľkého dejateľa natoľko, že Katariina Lillqvist dostala anonymný list vyhrážajúci sa smrťou ešte pred novinárskou projekciou filmu.

Toto sú samozrejme extrémne, zatiaľ ojedinelé prípady recepcie umeleckého diela, no svedčia o neustávajúcej či dokonca stúpajúcej krivke konzervatívnosti názorov v rámci fínskej spoločnosti. Nedá sa teda tvrdiť, že história poskytuje stopercentne bezpečné a nevadivé témy. Faktom je takisto i precitlivosť a prehnaná vzťahovosť istej časti fínskej spoločnosti voči interpretáciám spytujúcim svätosti národných hrdinov nedávnej histórie. Tvrdenie profesorky Pirkko Koski, že dramatika je často namiesto na javisku budovaná medzi javiskom a hľadiskom, medzi rozličnými vzájomne si odporujúcimi názormi na históriu (Koski 2003: 24), sa teda zakladá na skutočnosti.

Toto pnutie medzi javiskom a hľadiskom je výsledkom konfrontácie minulosti a prítomnosti, ktorej mediátorom je divadelné dielo. Práve schopnosť intermediácie považuje profesor Freddie Rokem z univerzity v Tel Avive za jedinečný aspekt divadla:

*“What may be seen as specific to the theatre in dealing directly with the historical past is its ability to create an awareness of the complex interaction between the destructiveness and the failures of history, on the one hand, and the efforts to create a viable and meaningful work of art, trying to confront these painful failures, on the other.”*

(Rokem 2000: 3)

*„Za špecifické pre divadlo priamo sa zaoberajúce historickou minulosťou možno pokladať jeho schopnosť vytvoriť vedomie komplexnej interakcie medzi ničivosťou minulosti s jej omylmi na jednej strane a snahou vytvoriť autonómne a zmysluplné umelecké dielo konfrontujúce tieto bolestivé zlyhania na strane druhej.“*

K tomuto názoru sa pridáva i dramatička Laura Ruohonen uznávajúca, že jeden z aspektov prístupu k historickej dráme je síce neschopnosť či zbabelosť čeliť páľčivým témam súčasnosti, zároveň však zdôrazňujúca, že historické drámy možno písať i preto, že súčasnosť sa ukáže ostrejšie, keď človek sleduje javy jej vlastné z odstupu, z perspektívy histórie (Ruohonen 1999: 15).

Smelý pohľad nových očí na všeobecne známú tému, ktorá sa postupom času stala súčasťou novodobej národnej mytológie, však často uráža a provokuje tú časť dotknutej skupiny, ktorá z mnohých dôvodov nie je schopná oprostíť sa od zažitej interpretácie danej problematiky.

Medzi silných stúpcov historickej drámy patrí i Paavo Haavikko, autor takmer piatich desiatok dramatických textov s historickou tematikou (Valo 1999: 18). Haavikkov pohľad na históriu ako zdroj inšpirácie spoločensky angažovaného umelca vychádza z odlišnej premisy. Haavikko sa nezaoberá otázkou konfrontácie minulosti a prítomnosti, keďže čas minulosti nepokladá za „vyriešený“. Minulosť podľa Paava Haavikka teda nie je uzavretou kapitolou, prepisovanie ktorej by bolo nezmyselným a kontraproduktívnym v dialógu venujúcom sa aktuálnej dobe a jej nešvárom:

*“Kirjailija kirjoittaa aina omasta ajastaan tai ainakin ajasta, josta ei vielä voi tietää mitä se on. Jota ei ole ratkaistu.”*

*(Valo 1999: 19)*

*„Spisovateľ vždy píše o vlastnej dobe alebo aspoň o dobe, o ktorej ešte netuší, čím je. O dobe, ktorá nie je rozriešenou.”*

Samozrejme, nie všetkým hrám s historickou tematikou sa podarí vytvoriť časový kontrast zmysluplne komentujúci súčasnú realitu. Takisto treba podotknúť, že nie všetky majú tieto ambície.

Súčasní fínski autori čerpajú inšpiráciu prevažne z histórie samostatného Fínska. Zriedkavejšie vznikajú drámy, ktorých témou je história iného štátu. V tomto prípade ide väčšinou o spracovanie tých javov, fenoménov či osobností pôsobiacich v susedných krajinách, ktoré priamym či nepriamym spôsobom ovplyvnili i samotné Fínsko. Bývalá materská krajina Švédsko a cárske Rusko sú teda hneď po témach z vlastnej histórie logicky najrelevantnejšími tematickými oblasťami pre fínskych autorov. Medzi najpodnetnejšie patrí obdobie fínskeho miestodržiteľstva neskoršieho švédskeho kráľa Jána III. a národotvorné hnutie formujúce sa v čase ruskej nadvlády. I keď zmiernene, vývin najbližších susedov do dnešných dní vplýva i na vývin Fínska, a tak si uchováva pozíciu špeciálneho objektu interasu politikov, umelcov i laickej verejnosti. Výnimočným textom inšpirovaným medzinárodnými dejinami je *Kuningatar K (Kráľovná K, 2002)* Laury Ruohonen, hra veľmi voľne postavená na živote švédskej kráľovnej Kristíny (podrobnejšie vid' 5.1.1). Záujem i v estónskych divadelných kruhoch vzbudila na jar 2007 premiérovaná hra fínsko-estónskej spisovateľky a dramatičky Sofi Oksanen *Puhdistus (Očista, 2007)* riešiaci dilemu sebeckej lásky a pudu sebazáchovy hlavnej hrdinky Alide v období

sovietskych politických čistiek po druhej svetovej vojne. Výrazom „*hauska ja julma satu*” čiže „*krutovtipná rozprávka*” (Valo 1999: 19) charakterizuje Paavo Haavikko svoju drámu *Anastasia ja minä* (*Anastázia a ja*, 1993), ktorá rozvíja fiktívny príbeh incestného manželstva korunného princa Alexeja a jeho setry Anastázie na pozadí šialených udalostí stalinistického Sovietskeho zväzu. Haavikkov text je adaptáciou románu tajomného Alexeja, ktorého štýl však nesie isté znaky rukopisu Paava Haavikka (Lahti 1994: 8). Zo záhadných udalostí viažúcich sa k osudom posledných Romanovovcov vyrastá dvojité mystifikácia románu so značne sporným autorstvom a na ňom založeného divadelného diela. Text, ktorý ostal vo Fínsku takmer nepovšimnutým, vyhral v roku 1996 cenu *Pohjoismainen näytelmäkirjailijapalkinto* (*Cena za najlepšiu severskú drámu*).

Dr. Korsberg, ktorá sa systematicky zaoberá problematikou súčasnej fínskej historickej drámy, ju rozlišuje na tri veľké tematické okruhy. Prvým sú mimoriadne populárne životopisné drámy rozličných žánrov a štýlov. V poslednom desaťročí sa „vlastného” predstavenia dočkalo mnoho osobností, ktorých škála je pestrá a variuje od významných osobností vyššieho kultúrneho a politického života až po dnešné hviezdy pop-music a špecificky fínskeho šlágru *iskelmä*<sup>15</sup>. Druhým okruhom sú drámy zaoberajúce sa politickou históriou, v drvinej väčšine pertraktujúce traumy občianskej vojny roku 1918 a zimnej a pokračujúcej vojny, ktoré Fínsko viedlo so Sovietskym zväzom v období druhej svetovej vojny, prípadne riešiacie krehké, komplikované povojnové vzťahy s mocným východným susedom. Korsberg za tretiu, autonómnu skupinu považuje lokálnohistorické drámy, zriedkavo prenosné projekty jednotlivých mestských divadiel venujúce sa osobám či udalostiam spätým s daným regiónom. Ja lokálny aspekt do úvahy neberiem, nasledujú teda historické drámy rozdelené na dva veľké okruhy: biografické (5.1) a politicko-historické texty (5.2).

---

<sup>15</sup> Tzv. „iskelmä” je vo fínskom kultúrnom kontexte neprehliadnuteľným fenoménom. Pozn. autorky.



## 5.1 BIOGRAFIE

*RUNOILJA: Jumala usko minuun.*

(Töyräs 2004: 41)

*BÁSNIK: Boh verí vo mňa.*

Umelci a politici vždy priťahovali pozornosť širokej verejnosti i svojím životom, nielen činmi a tvorbou. Je pravda, že výnimočné osobnosti žijúce výnimočné životy a konajúce výnimočné činy spravidla dosiahnu verejný ohlas a dostanú sa tak do povedomia národa, laicky povedané, stanú sa slávnymi. A zdá sa, že je to práve sláva, ktorá ako magnet priťahuje tvorcov i divákov. Väčšiu popularitu dosiahne príbeh založený na osudoch konkrétnej osobnosti ako identický príbeh fiktívnej postavy. Fyzické a psychické upadanie egocentrického alkoholika píšuceho akési básničky ťažko vzbudí rovnaké sympatie ako tragický pád veľkého génia napriek tomu, že príbeh by bol identický, len v druhom prípade sa spomenie meno Penttiho Saarikoskiho<sup>16</sup>.

V poslednom desaťročí sa na fínske javiská dostalo obrovské množstvo biografii osobností prevažne nedávnej fínskej kultúrno-politickej histórie. V súčasnosti, keď boli na rôzne umelecké i komerčné účely využité osudy všetkých možných predstaviteľných i nepredstaviteľných osobností, sa niektorí umelci sťa archeológovia začali prehrabávať v minulosti horúčkovo hľadajúc potenciálnu slávnu osobnosť. Na javiská sa tak dostávajú i málo známi lokálni činitelia či umelci známi len úzkemu okruhu expertov, prípadne polozabudnuté podenkové hviezdy. Žiaľbohu, ich činy a osudy sú často len plochými príbehmi vývinu ťažko skúšaných detí na zrelé osobnosti, podľa okolností striedavo harmonické a rozorvané. Z formálnej stránky väčšinu z nich spája istá miera retrospektivity, príbeh sa buď lineárne vyvíja do situácie ukázanej na začiatku inscenácie, prípadne sledujeme dve časové línie, ktoré sa v takomto východiskovom bode spájajú (Lahtinen 2006: 40). V druhom prípade sa často stretávame s dvojrolou hlavného hrdinu ako dospelého človeka i ako dieťaťa, ako je tomu napríklad v hre Tuiji Töyräs o mladom Penttim Saarikoskim *Omaksi kuvakseen* (*Na obraz vlastný*, 2004). Juxtapozícia nevinnosti a idealizmu detstva a skazenosti a cynizmu dospelosti nevyhnutne obsahuje značný patetický potenciál, ktorý Töyräs ešte zosilňuje poetickým pomenovaním postáv ako

---

<sup>16</sup> Pentti Saarikoski (1937 – 1983), jeden z najvýznamnejších fínskych povojnových literátov bol básnikom, prozaikom, dramatikom a vynikajúcim prekladateľom. Traduje sa, že Saarikoski bol jazykovým géniom a jediným človekom, ktorý preložil i Homérovi, i Joyceovu Odyseu. Jeho život bol poznačený silnou závislosťou na alkohole. Pozn. autorky.

## Chlapca a Básnika.

V prípadoch biografíí géniov a velikánov je samozrejme primárna samotná nefalšovaná osobnosť, ktorá svojimi činmi dosiahla verejné uznanie či odsúdenie. Jej sláva je nevyhnutným dôsledkom týchto činov, zároveň však i ingrediencou dodávajúcou príbehu atraktivitu. Našťastie pre tvorcov čerpajúcich inšpiráciu, či priamo kopírujúcich osudy slávnych osobností, tieto zriedkavo žili asketicky, bez mediálne príťažlivých škandálov. Bohémsky život dodá biografii „šmrnc“, na jednej strane osobnosť poľudští, na druhej strane heroizuje v podstate negatívne charakterové vlastnosti, javy, činy, závislosti.

V lepších prípadoch sa tvorcovia namiesto otrockého kopírovania života a činov danej osobnosti, popretkávaného autentickými vtipnými či filozofujúcimi výrokmi snažia o presah do jej myšlienkového sveta a myšlienkového sveta doby jej pôsobenia. Na prelome miléníí bolo populárne najmä obdobie prelomu 19. a 20. storočia. Za dôvod zvýšeného záujmu o toto obdobie a jeho kultúrnu atmosféru pokladá dramatička Laura Ruohonen fakt, že práve v ňom sa v západnom svete formovali myšlienky a ideály ovplyvňujúce chod dvadsiateho storočia, myšlienky, ktoré dnes začíname podrobovať kritike a pochybnostiam (Ruohonen 1999: 15). Optimistická viera pozitívizmu vo vedecko-technologický pokrok sa kvôli globálnemu otepľovaniu a vyčerpávaniu nerastných a energetických zdrojov v posledných rokoch dostala do slepej uličky. Budúcnosť v horizonte dvesto-tristo rokov sa nejaví byť svetlá ako vo Veršininových<sup>17</sup> fantáziách, ale temná ako výjavy z apokalypsy. Jediné, čo z tohto optimizmu ostalo našej generácii, je trpkosladká pachuť na špičke jazyka a nostalgia.

Obrovský zlom vo fungovaní agrárneho Fínska a jeho bolestivý prerod na industriálnu spoločnosť mestského charakteru bol následkom vojen a nutnosti splatiť reparácie Sovietskemu zväzu. Vojsko ako také je navyše sériou hraničných udalostí, od počiatku vekov rodiacou mýtických heróov. I fínska dráma si našla svojich gigantov, legendárnych bojovníkov i rozvážnych analytikov, osobnosti vojvodcov a politikov zovreté medzi mlynské kamene vojnových udalostí, nesúcich na svojich pleciach zodpovednosť za osud celej krajiny. Dramatikov však prekvapivo zriedkavo zaujíma ich život v období mieru, ich korene a osobnostné formovanie či povojnové bilancovanie vlastných rozhodnutí. Postavy konštantne populárneho Mannerheima, Rytihö, Paasikiviho či Tannera sú neoddeliteľne späté s vojnovými udalosťami, v ich prípade sa teda nedá hovoriť o biografických, lež politicko-historických drámach. Ich súkromný život je pre tvorcov zväčša irelevantný. Pohľady na prezidenta Kekkonena sa i napriek absurdno-

---

<sup>17</sup> Postava z drámy *Tri sestry* A. P. Čechova neustále „filozofujúca“ o svetlej budúcnosti. Pozn. autorky.

provokatívnym deformáciám reality držia historických udalostí, vývinová dráma o živote chudobného chlapca, ktorý sa vďaka oceľovej vôli a bystrému umu prepracuje až na vedúci post krajiny, zatiaľ ani napriek svojmu nespornému sentimentálnemu potenciálu nevznikla. V kapitole venujúcej sa životopisným drámam sa bližšie nevenujem hrám portrétizujúcim politikov a vojvodcov nezávislého Fínska v politicko-historickom kontexte. To málo z nich, čo sa dá nazvať biografiami, nemá prílišnú literárno-dramatickú kvalitu.

Vo Fínsku má úspešné dielo tendencie fluktuovať medzi literatúrou, filmom, divadlom, prípadne i televíziou. Predávaný román je promptne pretlmočený do filmového jazyka a dlho na seba nenechá čakať ani divadelná verzia. Z veľkých literárnych hitov posledných rokov prevedených do filmovej či divadelnej verzie spomeniem aspoň diela ocenené cenou Finlandia *Juoksuhaudantie (Zákopová cesta, 2002)* Kariho Hotakainena či *Runoilijan talossa (V dome poetky, 2004)* Heleny Sinervo. Polofikcia o živote modernistky Eevy-Liisy Manner *Runoilijan talossa*, špekulujúca o jej sexuálnej orientácii, vzbudila búrlivé diskusie o etickosti diel voľne narábajúcich s biografickými faktami zosnulých osobností a inšpirovala umelecky ambicióznu inscenáciu *Rauman kaupunginteatteri (Mestské divadlo v Raume)*, kde bola zložitá osobnosť Eevy-Liisy Manner hraná štyrmi rôzne starými, vzájomne diskutujúcimi herečkami. Práve životopisné hry veľmi často bývajú adaptáciami aktuálne úspešných románov, pre ich prozaický pôvod sa nimi však nezaobieram.

### 5.1.1 MÝTY A LEGENDY

#### (Biografie umelcov, politikov a historických osobností)

Kapitola zaoberajúca sa dramatizovanými biografiami osobností, ktoré vďaka svojmu nekonvenčnému správaniu, veľkým činom, tragickým a búrlivým životom v priebehu času nadobudli rozmery legiend, by sa ľahko mohla stať ich zoznamom. Na fínske javiská bolo totiž v priebehu posledných dvoch dekád uvedené množstvo umelcov, politikov, vojvodcov či dokonca príslušníkov kráľovského rodu v snahe priblížiť divákovi ich dramatické osudy, v prípade ambicióznejších diel i ich myšlienkový svet a milieu. Nie všetky tieto biografické drámy vyšli knižne, nie so všetkými som sa osobne detailne oboznámila. Napriek nevyhnutnej skratkovitosti sa pokúsím aspoň spomenúť niektoré z týchto textov, tým významnejším sa venujem podrobnejšie.

Zo starších historických tém je tradične populárnym národné obrodenie, či vo

fínskom prípade *kansallisherätys* čiže *národné prebudenie*, a jeho vedúce osobnosti. V roku 1997 uviedlo *Q-Teatteri Kalevalu*, drámu zaoberajúcu sa vznikom tohto tzv. „národného eposu“, osobnosťou jeho tvorca Eliasa Lönnrota a jeho generačných súputníkov J. L. Runeberga a J. V. Snellmana. Hneď nasledujúcu sezónu sa na scénu vracia J. V. Snellman v dráme Mika Kivinen *Taistelevat metsot (Súboj tetrovov)*, 1998). V roku 1999 je premiérovaná dráma Larsa Huldéna *Topelius*, ktorej téma je zrejmá už z názvu. Najnovšou sondou do životov obrodencov je v *Teatteri Avoimet Ovet* na jeseň 2007 premiérovaná *Fredrika R.* Heini Toly, dráma rehabilitujúca talentovanú, no po umeleckej stránke zaznávanú manželku národného barda J. L. Runeberga.

Z množstva kultúrnych osobností pôsobiacich v období realizmu a fínskeho národného romantizmu<sup>18</sup> divadelných tvorcov zaujal najmä Juhani Aho a jeho netradičné vzťahy s rôznymi ženami. Dráma Laury Ruohonen *Suurin on rakkaus (Láska je najväčšia)*, 1998) prináša na scénu vekovo nerovný, zakázaný milostný vzťah ľudsky i umelecky sa vyvíjajúceho Juhaniho Aha a jeho starnúcej no éterickej múzy Elisabet Järnefelt, ktorým bravúrne kontruje postava energetickej Minny Canth s jej zdravým sedliackym rozumom a zmyslom pre sociálnu spravodlivosť. Trojica predstaviteľov inteligencie je ostro sledovaná slúžkou Almou, predstaviteľkou nevzdelanej sociálnej spodiny. Hra však nie je plochým historicko-biografickým obrázkom, naopak prináša témy navýsost' súčasné. Analógia sociálneho útlaku, problematiky vlastnej meny, národnej identity, politickej (ne)angažovanosti inteligencie a spoločenskej roly umenia v rámci cárskeho Ruska a Európskej únie konca deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia nie je násilná a do očí bijúca (Ruuskanen 1998: 20), inteligentnému divákovi je zrejmé, že história sa opakuje a postavenie Fínska v rámci medzinárodných štruktúr sa za posledných sto rokov príliš nezmenilo. Keď cynický a pesimistický etablovaný literát Aho po rokoch navštevuje svoju omnoho staršiu bývalú milenkú a múzu, je táto hlboko ovplyvnená učením etického idealizmu Leva Tolstého a namiesto vedenia kultúrneho salónu sa brodí v bahne orajúc políčko. Rozdiel, ktorý časom vyrástol medzi bývalými milencami a spriaznenými dušami, je markantný, Ruohonen však čiernobielo neodsudzuje Ahovo duchovné zburžoáznenie a na strane druhej neidealizuje Elisabetino duchovné prebudenie, ale necháva si priestor na jemnú iróniu a smutný úsmev. Ahov vyblednutý idealizmus versus Elisabetin presaturovaný idealizmus sú rovnako smutné, vážne i smiešne. Podľa môjho názoru hra v prvej polovici vzbudzuje mierne chladný dojem, prázdne dialógy evokujú rovnako prázdne chodby a chladné salóny järnefeltovského paláca a jedinou

---

<sup>18</sup> Fínsky národný romantizmus je pre svoje intenzívne hľadanie inšpirácie v mýtoch a kultúre Karélie, kolísky národného eposu Kalevaly, nazývaný i karelianizmom. Vo svojej práci používam oba termíny. Pozn. autorky.

postavou z mäsa a krvi je ufrflaná, nekompromisná Minna. V druhej polovici začínajú prevažovať filozofické motívy smerujúce k resumé Šalamúnovej Piesne piesní: láska je najväčšia. Aho inšpiroval i drámu Heini Toly *Raudanluja rakkaus (Láska pevná ako oceľ*, 1999), v ktorej centre stojí literátov bigamistický vzťah s manželkou Venny Soldan-Brofeldt a jej sestrou Tilly.

Na fínske scény sa dostali i ďalší spisovatelia ako Maiju Lassila (Panu Rajala: *Herra Untolan rakkaudet, Lásky pána Untolu*, 1998 a *Herra Untolan salaisuus, Tajomstvo pána Untolu*, 1999), Saima Harmaja (Tanja Vepsäläinen a Leena Rapola: *Hurmio, Očarenie*, 1996), už spomínaný Pentti Saarikoski (Tuija Töyräs: *Omaksi kuvakseen, Na obraz vlastný*, 2004), Väinö Linna (Saara Kesävuori: *Tuntematon Väinö Linna, Neznámy Väinö Linna*, 1995) či Kalle Päätalo (Aila Lavaste: *Päätalo-musikaali, Muzikál o Päätalovi*, 2003). Búrliový život prvej významnej fínskej poetky L. Onervy zobrazila opäť Heini Tola v dráme *Onerva* (1996).

Okrem spisovateľov sú obľúbenými objektami záujmu dramatikov výtvarníci, a to najmä tí, ktorí pôsobili na prelome 19. a 20. storočia. Realistický maliar Albert Edelfeldt sa objavil v javiskovej adaptácii románu Anny Kortelainen *Albert, Atte ja muusat* (Sussa Lavonen: *Albert, Atte a múzy*, 2004), génius výtvarného karelianizmu Akseli Gallén-Kallela bol centrálnou postavou pôvodnej drámy Katariiny Leino *Ad Astra* (2005), do sveta naivistu Huga Simberga diváka zaviedla spektakulárna monodráma *Hugo Simbergin siivet* (Ville Kurki: *Krídla Huga Simberga*, 2007). Osudy modernistickej maliarky Helene Schjerfbeck spracovala v románe *Heléne* (2003) Rakel Liehu, za divadelnou adaptáciou ktorého stojí Helena Kallio. Schjerfbeck však inšpirovala i detské predstavenie *Pikku sinisiipi* (Annukka Kiuru: *Belások*, 2005) o nezlomnej vôli poloochrnutého malého dievčatka stať sa umelkyňou a monodramatickú performance Meri Pakarinen *Helene Schjerfbeck/HS-työnimi (Helene Schjerfbeck/pracovný názov HS*, 2004), realizovanú v spolupráci s americkou umelkyňou Penny Allen. V roku 2007 Pakarinen a Allen spoločne vytvorili i voľné monologicko-pohybové pásmo *Myrskylintu (Búrkový vták)* na motívy života prvej fínskej predstaviteľky škandalóznej Salome Oscara Wildea, herečky Elli Tompuri.

Okrem spisovateľov a výtvarných umelcov dramatikov inšpiruje i široká škála osôb a osobností od mýtického vraha Lalliho (Juha Hurme: *Lalli*, 1996) cez svetoznámeho architekta Alvara Aalta (Pirjo-Riitta Tähti: *Maestro*, 2005) až po filmového herca Tauna Pala (Ismo Sajakorpi: *Tunteen palo, Žiar citov*, 2005) a politika Ahtiho Karjalainena (Kukka-Maaria Karjalainen/Saara Kesävuori: *Isä, Otec*, 2001) (Korhonen et Tanskanen

2005: 141, Lahtinen 2006: 38 - 41).

Zvláštnou skupinou osôb, ktorých život a činy súčasní dramatici pokladajú za hodné zobrazenia, sú pacifisti a vojnoví disidenti. V zemi, kde po skončení občianskej vojny roku 1918 bola armáda svätá, sa jej kritika považovala takmer za svätokrádež. Na základe pobúrenia, ktoré vyvolala zbierka poviedok *Kenttä ja kasarmi* (*Cvičisko a kasárne*, 1928), bol spisovateľ Pentti Haanpää päť rokov odmietaný všetkými vydavateľmi (Laitinen 1991: 398). V militantnej spoločenskej atmosfére dvadsiatych a tridsiatych rokov bol pacifizmus exotickým úkazom, v období vojen so Sovietskym zväzom sa rovnal vlastizrade. Poľným rozsudkom ukončený život Arndta Pekurinenena, prvého fínskeho pacifistu, ktorý z morálnych dôvodov odmietol akúkoľvek vojenskú službu, bol popularizovaný románom Erna Paasikiviho *Rohkeus – Arndt Pekurisen elämä ja teloitus* (*Odvaha – život a poprava Arndta Pekurinenena*, 1998) a na divadelné scény sa dostal v adaptácii Seppa Parkkinena ako *Sodankieltäjä* (*Pacifista*, 2002). V tom istom roku bola v rámci tzv. *Saunatrilogia* (*Saunovej trilógie*) moderného pacifistu Juhu Hurmeho premiérovaná *Kalmasauna* (Juha Hurme: *Sauna smrti*, 2002), dráma o disidentoch obdobia zimnej vojny. Pacifizmom naplnená bola i dramatická kronika Esu Kirkkopelta o živote a dobe proletárskeho aktivistu, teozofa a politika Yrja Kallinena *Yrjö Kallisen valaistuminen* (*Osvietenie Yrja Kallinena*, 1995). Kým Parkkinenova dráma je klasickou vývinovou drámou lineárne mapujúcou Pekurinenov život a zrenie od jeho prvej účasti na proletárskej schôdzi až po smrť, Kirkkopeltov voľný epicko-monologický text ponecháva priestor pohybovej a režijnej zložke inscenácie.

Časť biografických drám sa nezameriava výlučne na život jednej individuality, ale skúma spolužitie dvoch výrazných osobností vo vzťahu. Drásavé vzťahy poznačené závislosťami, duševnými chorobami a nezodpovedným egoizmom partnerov sú síce hojne zobrazované už i v rámci vzťahových a rodinných drám, akúsi heroickú auru však veci dodá, ak sú partneri skutočnými, žijúcimi ľuďmi, slávnymi umelcami či politikmi. Alkoholizmus je len detailným sprievodným znakom bohémskeho života a prostriedkom úniku od ubíjajúcej, nudnej priemernosti okolia, násilnosť je romantickým zúrením spútaného génia, čistý egoizmus len nutným odpútaním sa umelca od obmedzujúceho partnerského a rodinného života plného neakceptovateľných kompromisov. Na javiskách nedefilujú slabí, nedokonalí ľudia, ale héroovia s polámanými krídlami, prudko padajúci z nebeskej výšky.

Vo fínskych umeleckých kruhoch sú pomerne bežným javom manželstvá výrazných tvorivých osobností. Mnoho z nich sa i vďaka búrlivému vzťahu zmietajúcom

sa medzi volaním múz a každodenným rodinným životom stalo objektom záujmu divadelných tvorcov. Dr. Korsberg poukazuje na tradičný maskulínnomýtický prístup týchto drám k mužským a ženským postavám - kým tvorba žien-umelkýň trpiacich dilemou medzi umeleckým povolaním a rodinnými povinnosťami je len akýmsi postranným projektom popri varení, vymieňaní plienok a čičíkaní geniálneho manžela, muži-umelci sú hrdinami odrezanými od bežného života, legendami, pre ktorých neplatia pravidlá záväzné pre normálnych smrteľníkov. Kým ženy pochybujú o vlastnom nadaní a poslaní, ego romantických mužských hrdinov nekriticky kysne. Toto kliše vystupuje na povrch v inakšie umelecky náročnej inscenácii o divokom manželstve básnikov Aily Meriluoto a Lauriho Viitu *Putoavia enkeleitä* (Heikki Kujanpää, Sami Parkkinen ja Heikki Huttu-Hiltunen: *Padajúci anjeli*, 2005), ktorej text čiastočne vychádza zo spomienkového diela samotnej Aily Meriluoto *Lauri Viita, legenda jo eläessään* (*Lauri Viita, legenda už za života*, 1974) a je zjavné i v kolektívnej produkcii *Teatteri Avoimet Ovet Rakkauden epätoivon tähden* (*Z beznádeje lásky*, 2005) o vzťahu spisovateľov Märty a Henrika Tikkanenovcov<sup>19</sup> či pocte Jotaarkku Pennanena svojej excentrickej starej matke, poetke Ain Elisabet Pennanen a jej omnoho mladšiemu milencovi, bielemu básnikovi Juhanimu Siljovi padlému v občianskej vojne, v diele *Linnunrata* (*Mliečna dráha*, 2006).

Ľudský rozmer vzťahu dvoch zreých silných osobností je centrálnou témou drámy Juhu Vakkuriho *Hertta ja Olavi* (*Hertta a Olavi*, 2003). Komunistická politička Hertta Kuusinen bola v štyridsiatych až sedemdesiatych rokoch dvadsiateho storočia známou postavou na fínskom politickom poli, Olavi Paavolainen zas svojou literárnou a kritickou činnosťou dlhé desaťročia výrazne ovplyvňoval smerovanie fínskeho kultúrneho života. O ich takmer dve desaťročia trvajúcim milostnom pomere až do uvedenia ich príbehu *Helsingin kaupunginteatteri* (*Mestské divadlo v Helsinkách*) vedel málokto.

Popri scénických biografiách umelcov a osobností obdobia fínskej nezávislosti, prípadne predstaviteľov fínskeho národného prebudenia sa v súčasnej dramatiky nájde i nevelké množstvo hier inšpirovaných osudmi osobností dávnej histórie. K obdobiu vlády neskoršieho švédskeho kráľa Jána III. nad autonómnym fínskym veľkoveľkostvom sa vracia Saara Kesävuori v dráme *Kaarina Hannuntytär* (*Karin, dcéra Johanova*, 2000). Hra rozpráva o živote Karin, dcéry fínskeho pastora, ktorá sa stala dlhoročnou milenkou vojvodu Jána a matkou jeho štyroch detí, ktorú však Ján z mocensko-politických dôvodov

---

<sup>19</sup> Märta Tikkanen je v českom a slovenskom kontexte známa dielami *Arhundradets kärlekssaga* (*Príbeh lásky storočia*) a *Män kan inte valdtas* (*Mužov nemožno znásilniť*) publikovanými v slovenskom feministickom vydavateľstve Aspekt, v češtine *Arhundradets kärlekssaga* vydalo One Woman Press ako *Příběh lásky století*. Henrik Tikkanen, významný fínsky švédskojazyčný prozaik, publicista a karikaturista, nebol do češtiny ani slovenčiny preložený. Pozn. autorky.

opustil.

Skutočným klenotom nielen žánru biografickej drámy, ale fínskej dramatiky vôbec, je poetická dráma Laury Ruohonen *Kuningatar K (Kráľovná K, 2002)*, ktorá persónu extravagantnej švédskej kráľovnej Kristíny a obdobie jej vlády používa len ako východisko pre rozpracovanie ideí extrémnej túžby po slobode, sebaurčení a ženského vzdoru. Zároveň s reálnou rovinou hry sa rozvíja i poeticko-mystický príbeh mocnej ženy uhranutej úhorom. V dráme figuruje neuveriteľné množstvo fascinujúcich faktov a mýtov o tejto rybe, Laura Ruohonen totiž nie je len dramatička a režisérka, ale i vyštudovaná biologička, využívajúca pri tvorivej práci svoje exaktné vedomosti. Drámu *Kuningatar K* pre jej výnimočnosť a nezvyčajnú umeleckú hodnotu analyzujem podrobnejšie:

**KRISTIINA:** *Kun minä synnyin, ammuttiin kymmenen tykinlaukausta. Se tarkoittaa: on syntynyt poika.*

(Ruohonen 2002: 2)

**KRISTÍNA:** *Ked' som sa narodila, z dela vystrelili desať sálv. To znamená, že sa narodil syn.*

Úhor, chrbtová kosť švédskej ekonomiky, má schopnosť meniť pohlavie. Malé samce sa po vyplávaní do sladkých vôd menia na samice, obrovské a čierne. Nik nevie, akého veku sa úhor dožíva, podľa tradícií však i vyše storočia a bez jedla prežije štyri roky. V daždi sa úhory chodia pásť na hrachové polia a i v najväčšom suchu neomylné nájdu vodu. V zadebnenej hradnej studni kráľovnej Kristíny žil tajomný úhor, ktorého existencia mákala kráľovnú. S bratrancom Karlom Gustavom sedávala noc čo noc pri studni, pokúšajúc sa rybu nalákať na všakovaké návnady. Jednej noci vytiahli úhora zo studne, a potom už nič nebolo ako predtým:

**KARL GUSTAV:** *Sen tiedän, että suuri musta ankerias, paksu kuin köysi, nostettiin yöllä kaivosta ja kuningatar katsoi sen hopeista vatsaa ja piiskaavaa pyrstöä, mutta ankerias katsoi kuningatarta silmiin ja sydämeen eikä hän sen jälkeen enää ollut sama.*

(Ruohonen 2002: 2)

**KARL GUSTAV:** *To viem, že v noci vytiahli zo studne obrovského čierneho úhora, hrubého ako lano a kráľovná sa pozrela na jeho striebřisté brucho a metajúcu sa plutvu, ale úhor pozrel kráľovnej do očí a do srdca a ona už potom nikdy nebola taká istá ako predtým.*

Kráľovná Kristína jazdí na koni a kľaje ako chlap, i slepý však vidí, že je to žena, poznamená filozof Descartes pred tým, ako ho skosí severský chlad. A pravda, konvencie nepustia Kristínu na rokovanie ríšskej rady, pretože i ako kráľovná je len ženou. Kristína žije v osamelých výšinách, kam na ňu nedosiahne ani láska, ani strach (Ruohonen 2002: 30). Jediné dievča zo dvora, ktoré sa odváži hádzať loptou poriadne ako muž, sa stane



Kristíninou jedinou priateľkou, i tú však tvrdohlavá kráľovná stratí kvôli svojej nezmyselnej zaľatosti. Kristína bude totiž radšej nešťastná, než by si priznala vlastnú chybu. Keď úhor utečie zo studne a vydesení poddaní ho takmer umlátia na smrť v miestnej krčme, kráľovná sa spustí do studne presvedčiť sa o tom, že ryba je v poriadku. Kristína kričí, že úhora vymenili, Priateľka sa však cynicky usmieva presvedčená o tom, že studňa bola prázdna. Nasledujúcu noc Kristína definitívne odmietne dlhoročného nápadníka, bratranca Karla Gustava, sľúbi mu však kráľovskú korunu a ešte v tú istú noc začnú zasypávať studňu kamením. Kristína opúšťa Švédsko, malé pre jej gigantickú osobnosť, a chystá sa do sveta, ktorý jej tiež nestačí. Žena, ktorá nemôže byť mužom, sa chce stať aspoň géniom. Pri pápežskom stole ale nie je nikomu, nie to ešte bývalým kráľovným z ďalekého severu, dovolené iné ako bezmyšlienkovito, mechanicky prežívať sústo za sústom, a tak sa Kristína pomaly mení na úhora, ktorého mäso sa jej rozplýva na jazyku. Pochovali ju v Ríme, ale čo pochovali, nik nevie:

*KARL GUSTAV: Tiedetään, että Kristiina haudattiin Roomaan, mutta mitä haudattiin kun hänet haudattiin sitä ei kukaan tiedä. Arkku on täynnä silkkiä ja yksinäisen naisen salaisuuksia.*

*(Ruohonen 2002: 30)*

*KARL GUSTAV: Vie sa, že Kristínu pochovali v Ríme, ale čo pochovali, keď ju pochovali, to nevie nikto. Rakva je plná hodvábu a tajomstiev osamelej ženy.*

Krátky text **Kráľovnej K** na prvý pohľad očarí krásnym poetickým jazykom. Ruohonen sa vyžíva v hre so slovom, vytvára nečakané obrazy, metafory, prirovnania. Jej jazyk je na míle vzdialený od kópie plochej, jednoduchej a priamočiarej hovorovej reči pozostávajúcej z nedokončených viet a textových vypchávk, ktorá je typická pre súčasnú fínsku drámu. Tak, ako osviežujúco pôsobí aforisticky hutný básnický jazyk Paava Haavikka, je i poetický jazyk Laury Ruohonen balzomom na dušu. Pre realistickú fínsku drámu je mimoriadne atypická i metafora mystickej ryby so záhadnou kráľovnou, uhrnutie duše a strata chuti do života nasledujúca po letmom nakuknutí do zakázanej trinástej komnaty nepatria medzi srdcové témy súčasných dramatikov. Poetický príbeh **Kráľovnej K** presahuje hranice historickej drámy, je romantickou legendou, príbehom emancipácie silných žien a nezdolnej vôle, bojom o moc, bojom o svet, o svoj svet. Keď však človek zájde príďaleko a pozná priveľa, ani celý svet nestačí zaplniť prázdno v ňom.

## 5.1.2 HVIEZDY, HVIEZDIČKY, CELEBRITY

### (Biografie osobností populárnej kultúry a zábavného priemyslu)

Ak tvorcom chýba páľčivá téma a divadlu kasový trháč, vybudujú z fragmentov života ľubovoľnej známej osobnosti príťažlivý príbeh. Mýtická rozporuplnosť gigantov a tragický pád až na dno sú vítanými ingredienciami scénických spracovaní osudov populárnych osobností. Kontroverznosť a duša zmietaná démonmi poskytujúce materiál ľudskej drámy však pri výbere objektu nerozhodujú – zásadná je sláva, popularita, prítomnosť danej osobnosti vo všeobecnom povedomí národa, ktorý s nadšením naplní divadelné sály.

Biografie predstaviteľov kultúrno-politického života minulých desaťročí a významných historických osobností vždy boli a nesporne i budú nesmierne obľúbenými u širokého publika. Napriek istej populárnosti biografických drám a predstavení dosahujú mnohé z nich vysokú umeleckú kvalitu. Divadelné biografie populárnych osobností však majú skôr než umelecké ambície ambície komerčného charakteru, a faktom je, že ich uvedenie je takmer vždy jednoznačným marketingovým zásahom do čierneho. Popularitu predstavení o živote rôznych hviezd a hviezdíčiek podporuje i ich tendencia k žánru muzikálu, spevohry, či drámy s piesňovými vložkami. Niekedy dochádza dokonca k splynutiu divadelného predstavenia s koncertom, produkcia sa môže stať i nevadivým programom spríjemňujúcim posedenie v divadelnej reštaurácii (Lahtinen 2006: 38). Ľahká zábava na rozdiel od ťaživých sociálnych drám či zmätených umeleckých experimentov priťahuje masy.

Populárna kultúra samozrejme nie je výlučnou záležitosťou hudobného priemyslu, divadelné biografie sa však sústredia prevažne na osudy spevákov a hudobníkov, využívajúc pri tom možnosť vložiť do predstavenia ako divácky magnet fungujúce notoricky známe piesne. Okrem medzinárodných superhviezd typu Beatles a Elvise Presleyho, ktorých životné a umelecké peripetie sú v muzikálovom šate pertraktované na javiskách po celom svete, čerpajú jednotlivé krajiny inšpiráciu zo zásobární národných hviezd. Vo Fínsku sú nevyčerateľnými studnicami pre nespočetné divadelné a filmové spracovania osudy spevákov a skladateľov šlágrov, alternatívu pre modernejšie zameraných potenciálnych divákov tvoria rockové hviezdy. Mnohé z týchto osobností sa zásluhou búrlivých životov s tragickým koncom dostali do kategórie mýtov (Lahtinen 2006: 40). Mnohonásobne boli recyklované osudy nesmrteľných legiend - na dno

padajúceho kráľa šlágru Olaviho Virtu (Lahtinen 2006: 40)<sup>20</sup> i renesančnej osobnosti Tapia Rautavaaru<sup>21</sup>, vlastných predstavení sa však dočkali i dodnes žijúci Danny či Anita Hirvonen<sup>22</sup>. Z rockových hviezd sa divadelného spracovania životných osudov dostalo napr. Juicemu Leskinenovi či Raulimu Baddingovi Sommerjokimu.

Časový odstup divadelných reprezentácií od reálneho času, v ktorom žili a pôsobili hviezdy a hviezdíčky exploitované muzikálom, je minimálny. Avšak, bez ohľadu na veľkosť časového rozdielu, akýkoľvek proces rozprávania či písania verzie toho, čo sa raz stalo, je formou performácie histórie a kriesením minulosti (Rokem 2000: 8). Pnutie medzi divadelným dielom sprítomňujúcim minulosť a súčasnosťou tohto sprítomnenia je podľa Freddieho Rokema zásadnou úlohou a zmyslom historických drám (Rokem 2000: 3). Najmä v prípade biografii populárnych osobností sa však väčšinou jedná len o jednoduché, lineárne plocho rozprávane príbehy bez hlbších spoločensko-politických významov a podtextov či etických a filozofických presahov.

Diametrálne odlišné uchopenie biografie populárnej osobnosti prezentoval Kristian Smeds v predstavení *Rautavaara, Oulunkylän tähti (Rautavaara, hviezda Oulunkyly, 1997)*, keď sa namiesto na Tapia Rautavaaru a jeho osudy zameral na hrdinov hodnotový svet patriaci minulosti. Namiesto typického lineárneho príbehu pretkávaného pesničkami bol *Rautavaara* dialógom osobností vyznávajúcich morálne hodnoty, ktoré sú v súčasnej spoločnosti na ústupe, s realitou tejto spoločnosti. Názov predstavenia však vyvolával u potenciálnej diváckej obce očakávanie ľudovej zábavy, mnohý náštevník starého ľudového domu nachádzajúceho sa v strede lesoparku sa teda sklamal, keď v celej produkcii zaznela len jediná pieseň (Ruuskanen et Smeds 2005: 108). Ex post Smeds považuje Rautavaaru za dvojičku neskoršiemu škandalóznemu sociálno-kritickému predstaveniu *Huutavan ääni korvessa (Hlas kričiaceho v hlbokom lese, 2001)* (Ruuskanen et Smeds 2005: 109).

Drvivá väčšina scénických biografii populárnych osobností je komerčne ladenými pesničkovými predstaveniami poskytujúcimi diváckej obci nenáročnú zábavu. Akokoľvek, narastajúce množstvo tohto typu produkcií a ich obrovská popularita môžu svedčiť o zvyšujúcej sa potrebe uniknúť od reálnych problémov súčasnosti. Podľa tvrdenia Freddieho Rokema, že dielo s historickou tematikou vypovedá prekvapivo veľa o dobe svojho vzniku, o vládnucej ideológii a postavení daného diela v súradniciach svojho

<sup>20</sup> "Kráľ tanga" Olavi Virta (1915 – 1972) umrel vo veľkej chudobe, so zdravím podlomeným ťažkým alkoholizmom a cukrovkou necelý mesiac po tom, čo mu bol ako prvému populárnemu umelcovi pridelený fínsky štátny dôchodok. Zdroj: pozn. autorky a Internetový zdroj č. 11

<sup>21</sup> Tapio Rautavaara (1915 – 1979) bol spevákom šlágru, hercom i športovcom. V roku 1948 vyhral olympijské zlato v hode oštepom. Jeho pozitívny vzťah k alkoholu ho približuje k srdcu a duši obyčajného Fína. Zdroj: pozn. autorky a Internetový zdroj č. 12

<sup>22</sup> Muzikálu *Anita* dodáva bizarnosť fakt, že v roli Anity vystupuje skutočná Anita Hirvonen. Pozn. autorky.

sociokultúrneho kontextu, sa dá domnievať, že metarovina muzikálového fenoménu je tak ďalšou replikou do spoločenského dialógu (Rokem 2000: 24).

## 5.2 POLITICKÁ HISTÓRIA

*HORELLI: Mistä halusit puhua?*

*RYTI: Sodasta.*

*HORELLI: Sodasta. Minä jo ehdin pelätä, että kyse on jostakin vakavasta.*

*RYTI: Sota on vakava asia.*

*(Ylikangas 2004: 1. kohta)*

*HORELLI: O čom si chcel hovoriť?*

*RYTI: O vojne.*

*HORELLI: O vojne. Už som sa stihol zľaknúť, že sa jedná o niečo vážne.*

*RYTI: Vojna je vážna vec.*

O vojne sa rozpráva dodnes. O tej vojne (pokračovacej vojne), o ktorej chcel v dráme Heikkiho Ylikangasa *Ne kahdeksan valittua (Osem vyvolených, 2004)* hovoriť prezident Ryti, o tej, čo jej predchádzala (zimná vojna) i o tej, čo nasledovala po nej (laponská vojna). Pozícia Fínska v rámci premenlivých aliancií druhej svetovej vojny je kontroverzným objektom nespočetných divadelných spracovaní konštantne vzbudzujúcich silné emócie (Koski 2001: 53). Vhodný materiál však poskytuje i staršia vojna, krvavý vnútroštátny ozbrojený konflikt bielych a červených gárd na jar 1918 (občianska vojna) a hrozba ďalšej vojny (studenej vojny) po tom, čo už všetky ostatné skončili. Ak by nebolo vojny, nebolo by ani hrdinov, ani kolaborantov, a ak by nebolo hrdinov ani kolaborantov, nebolo by koho glorifikovať ani po kom hádzať kameňom. Tak, ako je vojna v praktickom slova zmysle takmer výlučne doménou mužov, je i ňou fascinovaná dráma maskulínnou parketou.

Historická dráma od nepamäti bola a dodnes je najšikovnejšou a najjednoduchou zástierkou na reflexiu súčasnosti, najmä ak sa jedná o realitu poznačenú diktatúrou a neslobodou slova a prejavu. V slobodnej spoločnosti je historická dráma mnohokrát len konglomerátom lepšie či horšie umelecky spracovaných historických faktov prifarbených osobnou interpretáciou autora, ktorá zriedka „vrhá nové svetlo na dejiny“. V dnešnej dobe literárne dielo zaoberajúce sa históriou ťažko vyvolá šok a škandál kalibru románov Väinö Linnu *Tuntematon sotilas (Neznámy vojak, 1954)* či Paava Rintalu *Sissiluutnantti (Partizánsky poručík, 1963)*, okolo ktorých sa strhli tzv. „literárne vojny“. Diela historika Heikkiho Ylikangasa na seba síce pravidelne upriamujú pozornosť odbornej i laickej

verejnosti a dostáva sa im kontroverzného prijatia, skutočnú „literárnu vojnu“ ale nespôsobili. Neobvyklý škandál však v roku 2007 vyvolala vyššie spomínaná autorská divadelná adaptácia *Tuntematon sotilas* režiséra Kristiana Smedsa (viď kapitola 5 a 6.2). Dramatický text s ekvivalentnou výpovednou hodnotou a politickým nábojom sa podľa môjho názoru medzi pôvodnými drámami vznikajúcimi v súčasnosti nenachádza.

### 5.2.1 OBČIANSKA VOJNA JARI 1918

“*Köyhällä ei ole edes tuuria.*”

(*Tuomarila 1999: 382*)

„*Chudobný ani šťastie nemá.*”

Obdobie fínskej nezávislosti začalo mimoriadne nešťastne a krvavo tri mesiace trvajúcim ozbrojeným konfliktom, ktorý na mnoho desaťročí rozdelil fínsku spoločnosť na dva nezmieriteľné tábory. Po víťazstve bielych nastala vlna rýchlych popráv, desiatky tisícov červených a ich sympatizantov skončilo v integračných táboroch, kde značnú časť z nich skosil hlad a rôzne choroby. Keď informácie o skutočnom stave týchto táborov presiakli do švédskej tlače a vzbudili medzinárodnú kritiku humanitárnych organizácií, bola fínska vláda nútená urýchlene konať. Dôsledkom bolo masové prepúšťanie väzňov, ktorých tresty boli síce zmenené na podmienené, z dôvodu politickej nespoľahlivosti však bolo na šesťdesiatisíc ľudí dočasne zbavených občianskych práv (Virrankoski 2001: 748-749). V paranoidnej atmosfére vládnucej do začiatku dvadsiatych rokov stálo i umenie na strane víťazov, brániť porazených sa neodvážil nik. Prvé dielo, ktoré sa snaží o objektívnejší pohľad na jednoduchého chudobného človeka podporujúceho aktivity červených gárd, je *Hurskas kurjuus (Zbožná bieda, 1919)* F. A. Sillanpääho. Hlavný hrdina, nazeraný zo Sillanpääho biologickej perspektívy, však pôsobil dojmom primitívneho živočícha skúmaného pod mikroskopom, nie mysliacej ľudskej bytosti. Pohľad na červeného hrdinu sa neskôr začal pomaly meniť spolu s uvoľňujúcou sa spoločensko-politickou atmosférou, portrét inteligentného predstaviteľa strany červených sa však objavuje až v povojnovom období sprevádzanom totálnou zmenou politického kurzu, a to v autobiografizujúcom románe *Moreeni (Moréna, 1950)* Lauriho Viitu. Proces rehabilitácie červených bol dokonaný Linnovou trilógiou *Täällä pohjantähden alla (Pod severkou, 1959 – 1962)*. Linnov trojdielny román do veľkej miery určil oficiálny kurz recepcie občianskej vojny, od jeho vydania sa na jej udalosti nazerá prevažne z perspektívy

porazených. A keďže bratovražedný konflikt poskytuje mnoho príťažlivých námetov, je dodnes objektom početných historických analýz a umeleckých spracovaní.

Rovnako tomu je aj v súčasnej fínskej dramatike. Z kvanta drám inšpirovaných udalosťami občianskej vojny sa vydeľuje text Ilpa Tuomarilu *Hennalan torvisoittokunta* (*Orchester z Hennaly*, 1998), ktorého príklon sympatií k chudákovi neúspešne bojujúcim za zlepšenie svojho sociálneho postavenia je jednoznačný i napriek kritickému uchopeniu témy. Kolektívnym hrdinom drámy je turkuský proletársky dychový orchester, ktorý sa i napriek vnútorným nezhodám ohľadom podpory červených gárd dostane na front ako hudobná nevojenská jednotka. Zo skupiny sa vydeľuje niekoľko výraznejších postáv: z nich najdôležitejšou je člen orchestru Atte Kariluoto, typ študenta symbolizujúci tú stránku hnutia, ktorá podporuje vzdelávanie. Proletárske hnutie teda nie je ľahko manipulovateľnou masou nevzdelaných ignorantov, ale mysliacich, i keď omylných ľudí. Kontrapunkt váhavému mužskému orchestru tvorí jednotný kolektív politicky uvedomelých turkuských žien. Sú to práve ženy, ktoré začnú rabovanie v mliekárni a nepokoje v meste, je to práve ženská garda, ktorá sa napriek predsudkom a posmeškom mužských súdruhov vypraví na frontu ochraňovať orchester, práve z radov žien vychádza výkrik

*“Tapetaan kaikki!”*

*(Tuomarila 1999: 330)*

*„Zabijeme ich všetkých!”*

Ženské postavy dohnané do krajnej situácie sú v *Hennalan torvisoittokunta* o poznanie krvilačnejšie a aktívnejšie než muži, Tuomarila však neidealizuje ich postavenie a rovnocennosť s mužskými súdruhmi, naopak k ich bojovému nadšeniu nechá posmešne prehovoriť rozvážnych hudobníkov i červených predákov. Tuomarila sa nenechá zviest' romantickým bojovým nadšením k portretovaniu ideálnych ľudí, naopak zobrazuje i ich negatívne charakterové vlastnosti prejavujúce sa až v hraničných situáciách. V bezpečí davu je každý veľkohubo odhodlaný umrieť za spoločnú vec, no izolovaný od skupiny sa v strachu o vlastný život mnohý namiesto súdružských ideálov uchýli k zbabelému klamstvu a udavačstvu. Napriek všetkému sú obyčajní nedovzdelaní chudáci morálne na vyššej úrovni než ich predáci vykrádajúci spoločnú kasu, neúspešne sa pokúšajú o útek do Sovietskeho zväzu ako redaktor Lundberg, či vulgárny Aaltonen upíjajúci sa pod tlakom blížiacej sa definitívnej porážky. Proletárske hnutie je v *Hennalan torvisoittokunta* zobrazené ako pomerne nesúrodé spoločenstvo nedokonalých, jednoduchých ľudí, ktorí si sú však vedomí svojho práva na dôstojný život a sú odhodlaní vybojovať si ho. To, že

Ľudia opojení úspechmi a dovedty nepoznanými pôžitkami pri tom občas prekročia povolené pravidlá, je do istej miery ľudsky sympatické:

*KYTTYRÄ-TAMMINEN: Miten täällä haisee rouvien hajusteet?*

*HYRSKYMURTO: Pitääkö minun ymmärtää, ette olette ollut ryöstämässä huligaanien kanssa kauppoja?*

*SIIRI LUND: Ei pidä. Pitää vain tajuta kuinka suuri hetki tämä on köyhille ja nälkäisille sisarille!*

*(Tuomarila 1999: 338)*

*HRBÁČ TAMMINEN: Čo tu panské voňavky páchnu?*

*HYRSKYMURTO: Mám tomu rozumieť tak, že ste spolu s chuligánmi rabovali obchody?*

*SIIRI LUND: Nemáš. Máš si len uvedomiť, aká veľká chvíľa toto je pre chudobné a hladné sestry!*

Predstavitelia bielych stojaci na opačnej strane barikády sa však od Ilpa Tuomarilu toľkých sympatií nedočkajú. Prostredníctvom fragmentárnych výjavov z Vanhalovho statku sa diváci stávajú svedkami brutálneho mučenia a vraždenia červených väzňov. Odvážna je postava Pomocníka, prebehlíka zo socialistického tábora, ktorý blúzni o belšom Fínsku než najlepší biely a zabíja zadržaných červených s diabolskejšou nenávisťou než diabol. Jeho gazda zas znechutený drzými rečami s noblesou aristokrata zastrelí vypočúvanú počas výsluchu. Jedinou pozitívnou postavou z tábora bielych katanov je kňaz, ktorý napriek strachu z nadriadených a pokore k bohu pomáha orchestru morálne i prakticky v jeho snahe znovu nadobudnúť nástroje skonfiškované vedením Hennalského integračného tábora.

***Hennalan torvisoittokunta*** podáva neprikrášlený obraz mestskej chudoby bojujúcej za svoje práva, i keď sa v ňom nájdú isté idealizované typy ako vyššie spomínaný študent či zvláštne prvky ako melancholicko-poetická fantazijná scéna, v ktorej Lundberg, pokúšajúci sa o útek, konverzuje so svojím svedomím – cirkusovým šašom. Hra obsahuje i presahy do aktuálnej reality, medzi inými najmä šašova suchá poznámka:

*“...rikkaat rikastuu ja köyhät köyhtyy.”*

*(Tuomarila 1999: 349)*

*„...bohatí bohatnú a chudobní chudobnejú”*

rezonuje vo fínskej spoločnosti potýkajúcej sa s problémom prehlbujúcich sa sociálnych rozdielov. ***Hennalan torvisoittokunta*** je tak jednou z mála historických hier, v ktorej rysy súčasnosti skutočne vystúpia ostrejšie z perspektívy minulosti (Ruohonen 1999:



15).

Dramatizácia populárno-historického románu Heikkiho Ylikangasa *Tie Tampereelle (Cesta do Tampere, 1993)* nemá podobne ako jej predloha ambície poskytnúť priestor na idealizáciu ani jednej, ani druhej zúčastnenej strany. Pochod bielych jednotiek na Tampere je sprevádzaný zločinmi proti ľudskosti, akým bolo vystrelenie personálu i pacientov nemocnice Červeného kríža pôsobiacej na strane červených (Nurmio In: [Internetový zdroj č. 26](#)). Masaker bol odvetou za bezohľadné januárové vystrelenie dvoch desiatok príslušníkov bielych gárd po tom, čo zložili zbrane a vzdali sa červenej presile.

Ironická kritika činov vysokých vojenských hodnostárov sa objavuje v texte *Yrjö Kallisen valaistuminen*<sup>23</sup> (*Osvietenie Yrjö Kallinena, 1995*) Esu Kirkkopelta. Člen ouluského výboru proletárskeho spolku, pacifista Yrjö Kallinen, dohodne pokojné odovzdanie zbraní svojich súdruhov pod podmienkou, že biela strana sa zaviazne neútočiť. Po bleskovej výmene vedenia však biele jednotky porušujú dohodu a zmocňujú sa Oulu násilným spôsobom. Postava Hudobníka lapidárne komentuje dôvod tejto zrady: Mannerheim dostal správu o ovládnutí Oulu a okamžite ju poskytol i tlači. Keď sa však dozvedel o nepravdivosti informácie, rozhodol sa v záujme zachovania tváre a authority realitu napraviť i za cenu porušenia dohody (Kirkkopelta 2007: 134). Legenda zimnej a pokračovacej vojny, maršál Mannerheim, je v kontexte občianskej vojny v pamäti mnohých sympatizantov červených ešte stále zafixovaný ako brutálny mäsiar.<sup>24</sup> Toto povedomie podporuje i Kirkkopeltova hra.

Mnohé historické hry s tematikou občianskej vojny sa v snahe o objektivitu a nerozjatrenie starých rán vyhýbajú priamej glorifikácii či jednoznačnému odsúdeniu príslušníkov tej či onej strany. Príkladom tohto trendu je neobvyklý projekt, ktorým tamperská evanjelicko-luteránska farnosť oslávila storočnicu vysvätenia miestneho dómu. Text Tytti Issakainen *Vihan päivät 1918 (Dni hnevu 1918, 2007)* otvárajúci diskusiu o role cirkvi v rámci udalostí občianskej vojny bol realizovaný v autentických priestoroch tamperského dómu za podpory *Tampereen teatteri (Divadlo v Tampere)*, *Tampereen työväen teatteri (Robotnícke divadlo v Tampere)*, tanečníkov a mnohých speváckych zborov. Masívna spolupráca množstva účastníkov v praxi uskutočnila myšlienku zmieru, na princípe ktorého bola produkcia založená:

*"Tampereen historian kipupisteitä kuvaava Vihan päivät on yhteiskunnallisesti*

<sup>23</sup> Yrjö Kallinen (1886 – 1976) pacifista, socialista, teozof, politik. V rokoch 1946 – 1948 pôsobil ako minister obrany za Sosiaalidemokraattinen Puolue (Sociálno-demokratická strana). Zdroj: [Internetový zdroj č. 15](#)

<sup>24</sup> Červení posmešne prezývali príslušníkov bielych gárd výrazom "lahtari", čiže mäsiar. Pozn. autorky.

*merkityksellinen, armon ja sovituksen puolesta työtä tekevä tapahtuma."*

(Wacklin 2007 In: [Internetový zdroj č. 14](#))

*„Bolestivé momenty histórie Tampere zobrazujúci projekt Dni hnevu je spoločensky významnou udalosťou podporujúcou myšlienky odpustenia a zmieru.”*

**Vihan päivät 1918** sa snažia o objektívnu analýzu príčin konfliktu a pohnútok jeho zúčastnených, na scéne teda dostáva rovnakú príležitosť prejavíť sa i robotnícka, i stredostavovská rodina. Ich príbeh spolu s osudmi bieleho duchovného vo víre občianskej vojny je rámcovaný myšlienkami a názormi súčasného kňaza na ťažko sa hojace rany minulosti. Vina leží na pleciach oboch zúčastnených strán, obe strany sa však takisto stali obeťami konfliktu, ktorý vznikol z pnutia medzi nadšeným národným a vriacim sociálnym hnutím. Táto premisa je demonštrovaná rolami jedného červeného a jedného bieleho padlého, jednej obete červeného a jednej obete bieleho teroru. A v situácii, keď sú všetci zároveň vinnými i nevinnými, katanmi i obeťami, je jediným možným riešením odpustenie a zmier.

## 5.2.2 VOJNY 1939 – 1944

**HITLER:** *Suomalaiset kaupittelevat itsenäisyyttään kenelle tahansa.*

(*Haavikko 2002: 17*)

**HITLER:** *Fíni svoju nezávislosť zapredajú komukoľvek.*

**RYTI:** *Tässä asemassa ja tässä tilanteessa vain on pakko.*

(*Ylikangas 2004: 8. výstup*)

**RYTI:** *V tomto postavení a v této situaci je to prostě nevyhnutné.*

Najmilovanejšou témou pisateľov drám s tematikou nedávnej fínskej histórie sú dve vojny so Sovietskym zväzom a tretia po boku Sovietskeho zväzu proti Nemecku, vedené paralelne s druhou svetovou vojnou. Z radu vojen prvá, tzv. zimná vojna (talvisota), bola až donedávna nediskutabilne považovaná takmer za vojnu svätú, počas ktorej sa celý malý fínsky národ zjednotil proti sovietskemu agresorovi: analógia s biblickým príbehom o Dávidovi a Goliášovi je zjavná a ochotne živená. Zdramatizovaná historická téza už zmieneného populárneho historika a spisovateľa Heikkiho Ylikangasa **Kun Summa petti** (*Ked' Summa zradila*, 2000) vyjadruje pochybnosti nad správnosťou

rozhodnutia fínskeho politického vedenia prijať nadmieru nevýhodné podmienky moskovského mieru. Ylikangas razí myšlienku, že ministerský predseda Risto Ryti a minister zahraničných vecí Väinö Tanner Fínsko lacno predali ZSSR, keďže od Nemecka dostali tajný prísľub „onedlho i s úrokmi vrátiť Fínom to, čo im patrí“. Rezignácia na pomoc, na vyslanie ktorej podľa Ylikangasa britské a francúzske spojenecké vojská potrebovali len oficiálny apel, a odovzdanie sa do ochranej náruče Nemecka pripravilo Fínsko o možnosť slobodného rozhodovania a zavlieklo ho do ďalšej, z morálneho hľadiska omnoho kontroverznejšej vojny, ktorá dostala názov pokračovacia (jatkosota).

Malý húževnatý a nebojácny fínsky národ sa tentokrát spojil so silným Nemeckom, aby veľkému, na slabšieho nečestne útoiacemu Sovietskemu zväzu dal, čo mu patrí, a svoje si vzal naspäť<sup>25</sup>, pahlne sa ale vrhol hlboko do sovietskeho vnútrozemia dobýjať pre kultúrny vývoj Fínska síce extrémne dôležité územia Východnej Karélie, ktoré mu však geopoliticky nikdy nepatrili. Pokračovacia vojna s jej útočnou fázou a vedomím blížiacej sa porážky je častým námetom historických hier mnohých dramatikov, mimoriadne intenzívne sa ňou však zaoberajú najmä Paavo Haavikko či Heikki Ylikangas. U oboch autorov hrá dôležitú dramatickú rolu manévrovanie medzi nutnosťou nerozhnevať si Nemecko, životne dôležitého spojenca pre udržanie šance na víťazstvo, a uchovaním si zvyšku svedomia a ilúzie samostatného rozhodovania. Keď Tretia ríša neodvratne stráca pôdu pod nohami, fínskym pohlavárom sa situácia vymyká z rúk a krajina poznačená morálnymi kompromismi sa rúti k totálnej porážke.

Podľa perspektívy pohľadu autorov na nejednotné politické a vojenské vedenie sú vysokí politickí a vojenský hodnostári často idealizovaní až heroizovaní, prípadne ich neminie sarkastická kritika. Obsadenie sa skladá zo stále rovnakých tvárí striedajúcich sa v rolách protagonistov. Haavikkov favorit Mannerheim perlí na účet suchopárneho a vojenským záležitostiam nerozumejúceho prezidenta Rytiho, ktorý sa zatiaľ u Ylikangasa zmieta v morálnej dileme medzi zradou do exilu prijatých Židov a dobrom fínskeho národa. Vo vedľajších, no nemenej dôležitých rolách defilujú okrem iných generál Airo, minister zahraničných vecí Väinö Tanner, šéf rozvedky plukovník Paasonen, generál Heinrichs, na začiatku zimnej vojny zosnulý prezident Kyösti Kallio, štátny radca J. K. Paasikivi, náčelník tajnej polície Arno Anthoni, ľavicová spisovateľka Hella Wuolijoki a množstvo rýchlo sa meniacich ministrov nestabilnej politickej scény. V opozícii voči domácomu súperiacemu politickému a vojenskému vedeniu, navyše vnútorne

---

<sup>25</sup> Fínsko muselo podľa mierovej zmluvy ukončujúcej zimnú vojnu odovzdať Sovietskemu zväzu územie Sally a Karélie, ostrovy vo vonkajšom Fínskom zálive a západnú časť súostrovia Kalastajasaarento, čiže 12% svojho celkového územia, navyše sa zaviazalo prenajať ZSSR prístavné mesto Hanko za účelom postavenia vojenskej základne. Zdroj: Internetový zdroj č. 17

rozdobenému na protichodné názorové a intrigujúce kliky, stoja najvyšší predstavitelia mocného no nebezpečného nemeckého spojencu, v menších rolách sa mihajú diplomatickí predstavitelia nepriateľského Sovietskeho zväzu a neutrálneho Švédska. Paletu reálnych historických osobností dokresľujú fiktívne postavy dotvárajúce atmosféru, ktoré najmä u Ylikangasa dostávajú relatívne dosť priestoru. Atmosféru zimnej vojny s jej do krajnosti hnaným patriotizmom Ylikangas v hre *Kun Summa petti* ilustruje na komicky patetickom príbehu vojnového invalida upíjajúceho sa pod ťarchou výčitiek svedomia zo svojho zlyhania obrany vlasti. Spustnutý alkoholik sa zastrelí v parku, ako duch sa však vráti do zákopov vlievať vlastenecké odhodlanie do žíl svojmu bývalému podriadenému. Takisto výjavy z tepla súkromného života prezidenta Rista Rytihö a jeho dialógy s manželkou analyzujúcou sny ukazujúce budúcnosť pôsobia podľa môjho názoru v dokumentárnej dráme duchársky a nepatrične.

Počas päťdesiatich rokov svojho vzniku sa historické drámy Paava Haavikka voľne pohybovali v čase a priestore, raz boli situované do Byzancie, raz do vikingskej Škandinávie, väčšinou však do mýtickej, dávnej či nedávnej histórie fínskeho národa (Valo 1999: 18). Na prelome milénia Haavikka fascinovala postava maršála Mannerheima a jeho roly hlavného vojenského veliteľa fínskej armády natoľko, že okrem dvojice drám objednaných *Helsingin kaupunginteatteri* (*Mestské divadlo v Helsinkách*) vzniklo i odborné-literárne dielo *Päämaja - Suomen hovi* (*Vrchný štáb – Fínsky kráľovský dvor*, 1999). V roku 1999 inscenovaná dráma *Airo ja Brita* (*Airo a Brita*, 1999) síce v názve nesie mená generála A. F. Aira a jeho sekretárky a milenky Brity Kananen, jej hlavnou postavou je ale de facto maršál Mannerheim. Jeho heroizácia graduje v nasledujúcej dráme *Hitlerin sateenvarjo* (*Hitlerov dáždňik*, 2002), kde rozumné fínske vojenské vedenie na čele s charizmatickým Mannerheimom hádzucim filozofickými aforizmami manévruje medzi Hitlerovými požiadavkami a obmedzeniami kladenými vlastnou vládou. Haavikko sa v rozhovore s dramaturgom Vesom-Tapiom Valom z roku 1999 sťažoval, že vo fínskej dramatique niet hry, ktorá by poskytla skutočný, neidealizovaný obraz maršála Mannerheima ako vrchného veliteľa fínskej armády (Valo 1999: 18). Sám tvrdí, že je rád, že nemusí vymýšľať príbehy, ktoré história vytvorila zaňho, a že vďačne používa i autentické materiály:

*“Jos kirjoitan historiasta käytän mielelläni lähteitä ja sitaatteja, koska on turha kirjoittaa kaikkea sitä itse viisaasti uudelleen, jonka toiset ovat jo kirjoittaneet paremmin.”*

(Haavikko In: Valo 1999: 18)

„Ak píšem o histórii, rád používam zdroje a citáty, pretože je zbytočné, aby som sám múdro

*prepisoval to, čo už iní napísali lepšie.”*

Ak je tomu skutočne tak, fínčinu lámajúci maršál Mannerheim bol skutočným majstrom aforizmov, rózny praktik múdro si uvedomujúci momentálnu nutnosť svojich rozhodnutí a činov a zároveň ich nevyhnutnú spornosť vnímanú z perspektívy budúcich generácií:

*MANNERHEIM: Kaikki me viisastumme joka päivä. Huomiset sanomalehdet ovat viisaampia kuin me tänään.*

*(Haavikko 2002: 97)*

*MANNERHEIM: My všetci jedného dňa zmúdrieme. Zajtrajšie noviny budú múdrejšie než my dnes.*

Mannerheimov výrok je nápadne podobný Haavikkovmu vlastnému názoru na prehnane kritický prístup k histórii a jej nekompromisné hodnotenie:

*“Sehän historiassa ja sen käsittelyssä on niin kohtuutonta, että me olemme nyt paljon viisaampia kuin viisaimmatkaan miehet esimerkiksi sodan aikana. Tiedämme tarkkaan miten siinä sodassa kävi ja milloin se loppui. Sen tietää jo jokainen koulupoikakin – silloin sitä ei tiennyt edes marsalkka. Siksi nämä menneet ihmiset näyttävät niin tolkkottomilta, että meidän viisautemme on niin suuri.”*

*(Haavikko In: Valo 1999: 18)*

*„To je v histórii a v jej analyzovaní také nehorázne, že my sme dnes omnoho múdrejší, než boli tí najmúdrejší muži napríklad vo vojnových časoch. Vieme presne, ako sme v tej vojne pochodili a kedy skončila. Vie to už i každý školáčik – vtedy to nevedel ani sám maršál. Preto, že, že naša múdrosť je taká veľká, vyzerajú títo minulosti patriaci ľudia tak nemožne.”*

Haavikko takisto tvrdí, že napriek tomu, že postavy konajú v minulosti, nejedná sa o minulosť (Valo 1999: 18). I keď minulosť je uzavretou kapitolou, história je stále otvorená novým interpretáciám, teda prítomnosti. Čas vlastný dráme a divadlu je takisto prézens, ich spojenie s históriou je teda nanajvýš logické, umožňujúce vznik dielu reflektujúcemu tú najsúčasnejšiu realitu (Zdroj: súkromná konzultácia s Dr. Hannou Korsberg, nepublikovaná.). Haavikkove staršie historické drámy fungovali na princípe ironického odstupu a používania anachronizmov a analógií – ako hrdinovia série rozhlasových hier z druhej polovice sedemdesiatych rokov o kráľovi Haraldovi boli do historických kostýmov zamaskovaní prezident Kekkonen a jeho politická garda, barbarizácia západného sveta jasne presvitá spod historickej bitky pri Kreščaku v dráme *Kuningas lähtee Ranskaan (Kráľ odchádza do Francúzska, 1974)* (Valo 1999: 19). V drámach z pokračovacej vojny takýto presah do súčasnosti necítiť. Ostáva samozrejme

Haavikkova irónia a nesporná jazyková a technická zručnosť, ani špecifická autorská metóda prelínania dokumentárnych prvkov s poetickými monológmi postáv (Valo 1999: 18) sa nemení, hry však postrádajú aktuálny spoločensko-kritický osten, reflexiu súčasnosti videnu cez systém pokrivených zrkadiel. Podľa mojej mienky ani *Airo ja Brita*, ani *Hitlerin sateenvarjo* neprinášajú žiadny nový a čerstvý pohľad na sporné vojnové udalosti, skôr moria svojou značnou literárnosťou prešpikovanou pseudovtipnými a siahodlhými monológmi quasigeniálneho maršála. Vojnové drámy uznávaného poeta sú žiaľbohu plochými historickými freskami bez metavýznamu, navyše sú málo dramatické a vyznačujú sa úmernou dĺžkou.

Haavikkove inteligentné no kritický prístup postrádajúce historické hry posledného desaťročia nevzbudili väčšiu pozornosť. Heikki Ylikangas a jeho dramatisácie vlastných odvážnych historických téz naopak pravidelne otriasajú konzervatívnou časťou fínskej spoločnosti odmietajúcou revíziu zakonzervovaných obrázkov heroizovaných osobností a idealizovaných udalostí a v časti odbornej obce vzbudzujú pochybnosti o miere faktickosti týchto prác. Osobne nedokážem posúdiť, nakoľko a na akých materiáloch sú založené Ylikangasove vedecké teórie, ich dramatické verzie však jednoznačne otvárajú nové perspektívy pohľadov na notoricky známe udalosti. Akokoľvek, Heikki Ylikangas je profesorom histórie na *Helsingin yliopisto (Univerzita v Helsinkách)*, ktorého populárno-historické diela patria medzi najpredávanejšie na poli vedeckej literatúry, *Tie Tampereelle (Cesta do Tampere, 1993)* zaoberajúca sa zlomovými udalosťami občianskej vojny dokonca v roku 1994 získala vedecko-literárnu cenu *Tieto-Finlandia*.

Kým Haavikko vo svojich drámach z pokračujúcej vojny kreslí široký epický oblúk, dráma Heikkiho Ylikangasa *Ne kahdeksan valittua (Osem vyvolených, 2004)* sa zameriava na deportáciu ôsmich Židov počas pokračujúcej vojny a následkov tohto skutku po porážke Nemecka a jeho spojencov. Kým Haavikko portrétuje maršála Mannerheima, Ylikangas sa sústreďuje na prezidenta Rytiho a jeho morálnu dilemu. Hitlerovské Nemecko ako dôkaz podporovania spoločnej politickej línie nástojí na deportácii Židov, ktorým bol poskytnutý politický azyl - v prípade nesplnenia požiadavky bude zastavená dodávka nevyhnutného proviantu, bez ktorého nielen fínsku armádu, ale i civilné obyvateľstvo čaká hladomor. Prezident vydieraný nemeckými spojencami je okolnosťami donútený príkaz akceptovať, spolu s ministrom Horellim a náčelníkom tajnej polície Anthonim preto vyvinú plán, ktorý má učičkávať Nemecko, a zároveň nevzbudiť podozrenie na domácej scéne. Z hľadiska dôveryhodnosti nevyhnutný počet Židov je v rámci transportu zločincov a špiónov odovzdaný holokaustu, ich zoznam sa však podarí zoškrtat' na osem mien, z

čoho vychádza značne ironický názov *Ne kahdeksan valittua*. Spojením príbehu o obetovaní svedomia pre dobro národa s líniou príbehu zatknutej sovietskej špiónky a jej zamilovaného vypočúvateľa si Ylikangas vytvára príležitosť na patetické omilostenie prezidenta:

*RYTI: Laki rankaisee rikoksiin syyllistyneitä, mutta syyllisyys johonkin tekoon edellyttää, että on olemassa aitoja vaihtoehtoja. Jos vaihtoehtoja ei ole, kuinka voi olla syyllisyyttäkään. (...) Siitä armahdus.*

*KASTARI: Kerttu, tiedätkö, kenet Ryti juuri varsinaisesti armahti?*

*NUORTEVA: Minut tietysti.*

*KASTARI: Ei, itsensä.*

*(Ylikangas 2004: 15. výstup)*

*RYTI: Zákon trestá tých, čo spáchajú zločin, ale vina za nejaký čin predpokladá, že existujú možné alternatívy. Pokiaľ alternatív nieto, ako by mohla vzniknúť vina. (...) Za to milosť.*

*KASTARI: Kerttu, vieš, koho práve Ryti v skutočnosti omilostil?*

*NUORTEVA: Samozrejme, že mňa.*

*KASTARI: Nie, samého seba.*

Nezmyselnosť Rytim udelenej milosti vyjde na povrch spolu s odhalením, že šarmantná špiónka sa nezriekla ideálov komunizmu a viery v stalinistický Sovietsky zväz, len v snahe zachrániť si život zneužila city vypočúvajúceho Kastariho. Rytiho milosť zradkyni na zachránenie vlastnej duše je teda rovnako zbytočná ako deportácia oných ôsmich Židov pre záchranu Fínska. Ryti je do istej miery monumentalizovaný ako hrdina zmietajúci sa v konflikte svedomia a zdanlivej nevyhnutnosti, zároveň je však i alibistom presúvajúcim oficiálnu zodpovednosť za deportácie na plecía šéfa tajnej polície Anthoniho. Nakoniec je to Anthoni, ktorému prischne stigma amorálneho zbabelca, a nasledujúca vládna garnitúra sa udelením milosti elegantne zbavuje zodpovednosti za deportáciu.

*Ne kahdeksan valittua* nesie silné etické posolstvo a pridáva sa k Haavikkovmu názoru, že i zajtrajšie noviny sú múdrejšie než my dnes (Haavikko 2002: 97). Historik Ylikangas nedisponuje jazykovou vybavenosťou ani technickou zručnosťou porovnateľnou s filozofujúcim básnikom Haavikkom, napriek miernej nešikovnosti, lapidárnosti, prevysvetľovávaniu, patetickosti a perlám typu výroku:

*PAASIKIVI: Oho. Perustelut kun vielä kuulen olen onnellinen kuin kypsä kana.*

*(Ylikangas 2001: 140)*

*PAASIKIVI: Oho. Dôvody ak ešte budem počuť, budem šťastný ako uvarená sliepka.*

však jeho drámy obsahujú relevantnú spoločenskú výpoveď a nadčasovú etickú rovinu s opakujúcou sa témou konfliktu ľudského svedomia a povinnosti politika.

Kým v dokumentárnej či dokumentarizujúcej dráme v rolách protagonistov figurujú reálne historické osobnosti konajúce v rámci reálnych historických okolností, často prehovárajúce reálnymi historickými slovami, historizujúca dráma narába s minulosťou voľnejšie. Jej historické východiská a okolnosti sú síce verné skutočnosti, za hlavných hrdinov si však vyberá fiktívne, prípadne bezvýznamné reálne osoby, čo jej umožňuje pomerne voľné manévrovanie v zvolenom historickom rámci. Príbeh je z výšin štátnických a vojenských rozhodnutí stiahnutý na úroveň medziľudských vzťahov a ich deformácií pod enormným psychickým tlakom, väčšinou to však znamená i nadmernú dávku sentimentu a vojnovnej romantiky. Ako príklad takejto historizujúcej hry čerpajúcej maximum z nostalgie spomeniem drámu *Vuimeinen juna länteen (Posledný vlak na západ, 2006)* Raiji Talvio vykresľujúcu poslednú noc pred deportáciou fínskych civilistov z mesta Äänislinna<sup>26</sup>, definitívne strácaného okupantskými fínskymi vojskami. Z mesta ráno odchádza posledný vlak na fínske územie, záujemcov o miestenku je však priveľa. Ambiciózna vedúca miestneho hotelu Irja sa snaží okrem lístku na vlak pre seba zohnať i povolenie na transport kompletného zariadenia hotelu, náčelník tábora Kairanto chce na fínske územie dostať okrem krabice so zozbieranými karelskými runami i ich speváčku, fínsko-ruskej tlmočnice, kolaborantke Sonji, ide o svoj i dcérin život a zbeh Johannes v snahe zachrániť si holú kožu zabudne na sľuby pomôcť jej. Všetci sa snažia dostať na západ, za posúvajúcu sa fínsko-sovietsku hranicu, možností je však len obmedzené množstvo. Zaujímavá rozohratá partia mierne pripomínajúca detskú hru na stoličky, kde jeden vždy ostane navyše, má podľa môjho názoru značný absurdný potenciál, utápa sa však v precukrenom a uslzenom sentimente.

Tretia a posledná vojna, podľa oblasti svojho konania nazvaná laponskou (lapinsota), je tragickým dovetkom za druhou porážkou uštederenou Sovietskym zväzom, ktorý tentokrát okrem územných a politických obetí vyžadoval od Fínska okamžite vyčistiť svoje územie od ustupujúcich nemeckých jednotiek. Krátka ako laponské leto, zároveň však ničivá a zbytočná vojna je smutným epilógom nešťastného účinkovania samostatného Fínska vo víre meniacich sa aliancií druhej svetovej vojny. Táto „morálna kocovina“ v krajine zničenej taktikou vypálenej zeme však dramatikov k umeleckým interpretáciám v poslednej dobe neinšpirovala.

---

<sup>26</sup> Karelsky a dnes i fínsky Petroskoi, rusky Petrozavodsk. Pozn. autorky



### 5.2.3 V TIENI SOVIETSKEHO ZVÄZU

#### (Fínsko-sovietske bilaterálne vzťahy po roku 1945)

Rok 1945 znamenal obrovské zmeny na medzinárodnej politickej platforme, mapa Európy sa zmenila, sféry vplyvu prerozdělili. Bezvýznamné Fínsko sa okamžite po skončení neblahej skúsenosti s vojnovým spojenectvom s Nemeckom opäť dostalo do sféry silného vplyvu diktatúry, tentokrát bývalého nepriateľa Sovietskeho zväzu. Kormidlo zahraničnej politiky bolo nutné otočiť o stoosemdesiat stupňov a plávať len v tých vodách, kde to mocný sused povolil. Na utuženie úprimného priateľstva a večného spojenectva Sovietsky zväz priateľsky navrhol Fínsku uzavrieť oficiálnu zmluvu. V apríli 1948 tak bola podpísaná notoricky známa zmluva *Sopimus ystävydestä, yhteistoiminnasta ja keskinäisestä avunannosta* (Zmluva o priateľstve, spolupráci a vzájomnej pomoci), známa pod skratkou *yya-sopimus*, ktorá zahájila proces tzv. finlandizácie, opatrníckej politiky balansujúcej na hrane medzi nezávislosťou a rabstvom komunistického satelitu. Politická línia známa ako Paasikiviho a Kekkonenova tak za cenu značných kompromisov voči nezávislosti v zahraničnej politike udržala Fínsku suverenitu.

Obdobie, v ktorom sa formovala tvár dnešného priemyselného a informačno-technologického Fínska, je zastrešené politickým pôsobením a vládou Urho Kalevu Kekkonena. Kekkonen sa počas dlhých dvadsiatichšiestich rokov svojho prezidentovania postupne zmenil na mýtickú postavu, symbol doby. Väčšina drám pokúšajúca sa vykresliť génia loci Fínska päťdesiatych, šesťdesiatych a sedemdesiatych rokov sa nedokáže vyhnúť Kekkonenovi, a mnoho drám vykresľuje génia loci práve prostredníctvom jeho charakteru<sup>27</sup>. O Kekkonenovej osobnosti vzniklo množstvo textov založených na hre faktu a fikcie, napriek nespornej zábavnosti však podľa môjho názoru ani jeden z nich nedisponuje výnimočnými literárnymi kvalitami zaručujúcimi mu trvanlivosť. Z radu mnohých spomeniem aspoň hru *Presidentin dementia* Jouka Turku (*Prezidentova demencia*, 1994), *Kekkonena* (1999) tandemu Hurme-Hietanen, Salménov text *Siltä näyttää eli presidentti Kekkonen kesäloma* (*Tak sa zdá čiže letná dovolenka prezidenta Kekkonena*, 2000) či Juutinenovu drámu *Kekkonen eli totuus Suomesta* (*Kekkonen čiže pravdu o Fínsku*, 2002). Na rozdiel od Mannerheima sa Kekkonenovi seriózneho dramatického textu ešte nedostalo.

Obdobie Kekkonenovej vlády trvalo jednu generáciu, hry vykresľujúce spoločenské

---

<sup>27</sup> Urho Kaleva Kekkonen (1900 – 1986) pôsobil na poste fínskeho prezidenta v rokoch 1956-1982. Počas tohto obdobia sa krajina premenila z prevažne agrárnej na vyspelú priemyselnú. V osemdesiatych rokoch krivka ekonomického rastu a životná úroveň obyvateľstva prudko stúpali, aby začiatkom rokov deväťdesiatych Fínsko upadlo do hlbkej hospodárskej krízy. Pozn. autorky.

zmeny, ktorými počas nej Fínsko prechádzalo, sa teda často obracajú k žánru kroniky. Zvyčajne sa jedná o príbeh dospievania hlavného hrdinu či hrdinov v rámci vyvíjajúcich sa rodinných vzťahov portretovaný na pozadí historického diania (viď 4.2). Zástoj historickej zložky má však väčšinou len ilustratívnu funkciu, primárny je fiktívny príbeh.

Netradičnou kronikou je *Nelostie (Cesta číslo 4, 2005)* Ariho Wahlstena a Juhu Hurmeho (viď i kapitola 3.1.2), dokumentujúca vznik severo-južnej dopravnej tepny Fínska a spoločenské zmeny od šesťdesiatych rokov do blízkej budúcnosti desiatych rokov tretieho milénia. Napriek tomu, že cestári sa spolu s pokračujúcim projektom pohybujú i v priestore, je časový aspekt a zmeny s ním spojené omnoho citelnejšie. Od pláce na ruku sa prechádza k bankovým účtom, komunikácia sa mení z ústnej na mobilnú telefonickú, zázrak televízie je zatienený každodenným používaním internetu. Cestári búrlivo oslavujú zlatý úspech bežca Lasseho Viréna na olympiáde v Mníchove a s trpkým úškl'abkom prechádzajú hospodárskou krízou. *Kauppatkusatjan syntymä (Zrod obchodného cestujúceho, 2007)* Samiho Parkkinena a Heikkiho Kujanpääho zas spoločenské zmeny a sofistikáciu podnikateľskej kultúry demonštrujú na osudoch alkoholizovaného malopodnikateľa a jeho detí. Odlišný vývin dvoch súperiacich súrodencov od povojnových rokov až do súčasnosti sú líniou Tuomarilovho textu *Mäntyrant a se oli! (A bol to Mäntyranta!, 1997)* (viď i kapitola 4.2.1). Bratská nevraživosť je vyostrená konfliktom spôsobeným Juhaniho zastavením rodičovského domu v ekonomicky silných osemdesiatych rokoch a jeho zbabelé pokusy v čase economickej krízy zachrániť sa pred bankrotom na úkor vlastnej matky a brata. *Mäntyrant a se oli!* však v sebe nesie i väčšiu tému polarizácie vidieckeho agrárneho a mestského priemyselného sveta spojenú s nikdy nekončiacou kryštalizáciou fínskej identity.

Medzi významné dielčie témy riešiacie fínsko-sovietske bilaterálne vzťahy patrí i taistoistické hnutie<sup>28</sup> s jeho nekritickým obdivom k Sovietskemu zväzu a popieraním zločinov stalinizmu. Radikálnu komunistickú minulosť má nespočetné množstvo fínskych literátov, hudobníkov či divadelníkov, dnešných päťdesiatnikov-šesťdesiatnikov, málokto z nich však pociťuje potrebu verejne sa s ňou vyrovnáť tak, ako to urobila Pirkko Saisio v dráme *Baikalin lapset (Deti Bajkalu, 2002)*:

VIMPPA: *Oleteks te kaikki sitä mieltä että seitsemänkytluvusta ei voi kirjoittaa?*

(Saisio 2003: 200)

---

<sup>28</sup> Radikálne krídlo Fínskej komunistickej strany (SKP) pomenované podľa svojho vodcu Taista Sinisala sa začalo formovať v polovici 60. rokov, na vrchole síl bolo v 70. rokoch a definitívne zaniklo až s príchodom deviatej dekády 20. storočia. Napriek množstvu sympatizantov z bežnej robotníckej triedy sa hnutie bežne považuje za vlastné mládeži, študentom a kultúrnym činiteľom. Zdroj: Internetový zdroj č. 16

VIMPPA: *Ste všetci toho názoru, že o sedemdesiatych rokoch nemožno písať?*

Hlavnými hrdinami rozsiahlej drámy sú bývalí študentskí aktivisti, dnes postarší sporiadaní členovia stredostavovskej spoločnosti. Saisio si za hrdinov vyberá typických predstaviteľov komunistickej inteligencie, popri ktorých je jediným proletárom drevorubač Leo, ktorý však pre stranícku kariéru svoje pôvodné povolanie nikdy nevykonával. Šesť hrdinov bilancujúcich minulosť je vzájomne poprepájaných rozvodmi, sobášmi, mimomanželskými vzťahmi a deťmi, ktoré predstavujú nastupujúcu generáciu. Hra je postavená na systéme uzavretého priestoru, v ktorom sa nachádzajú všetky postavy zároveň – tentokrát je zámienkou pre danú konštrukciu spoločné strávenie Prvého mája. V druhej časovej rovine sa divákovi prostredníctvom retrospektívnych výstupov odhaľuje minulosť i s ponižujúcim tajomstvom spájajúcim šesticu hrdinov: udaním sovietskej spisovateľky kritizujúcej v spoločnosti fínskych priateľov systém vládnuci v Sovietskom zväze. Nový aktivizmus mladej generácie začiatku tretieho milénia je reprezentovaný fragmentárne, a to postavou Riikky, dcéry ministerky Taru a už zmieňovaného drevorubača Lea, ktorá sa zapletie do naivne napísaného prepadu vlaku prevážajúceho jadrový odpad. Spoločensko-politická pasivita a výbuch frustrácie lekárky Hertty, trpiacej v spoločnosti pseudoaktivistických rodičov a súrodencov pocitmi menejcennosti, je nad únosný rámec hry napísaný výstup.

Účtovanie s vlastnou minulosťou Pirkko Saisio je iste ľudsky odvážne, psychologicky terapeutické a ako prelomenie ticha vládnuceho okolo tabuizovanej témy i spoločensky cenné. Dráma sa snaží komplexne katalyzovať minulosť s jej naivným zealotizmom, ale neodolá vábeniu postaviť do juxtapozície hlavných hrdinov generáciu ich detí s celou škálou rôznych individualít a prifarbiť celok srdcervúcosťou zamotaných vzťahov, ktoré podľa môjho názoru dráme dodávajú nádych nekonečných televíznych seriálov. Dráma *Baikalin lapset* síce načrtáva množstvo tém, ani na jednu sa však nestíha skutočne zamerať, čo má za následok rozsah neúnosných 200 knižných strán.

#### 5.2.4 KREHKÁ POZÍCIA MEDZI VÝCHODOM A ZÁPADOM

Kapitolu venujúcu sa historickej dráme ukončujem krátkym pohľadom na reflexie súčasného postavenia Fínska, ktoré sa opäť nachádza pod vplyvom protichodných záujmov západu a východu – tentokrát ide o Európsku úniu a silnejúce Rusko. I EÚ, i Rusko v súčasnosti vzbudzujú vo Fínsku silné emócie, dnešná politika však raz bude patriť histórii, preto som sa rozhodla pre zaradenie tejto podkapitoly do celku analyzujúceho historickú

drámu napriek tomu, že nasledovne spomínané drámy odzrkadľujú súčasnú dobu a obsahujú spoločensky aktuálnu a angažovanú výpoveď.

Po páde ZSSR sa bilaterálne vzťahy jeho nástupníckeho štátu Ruska s Fínskom značne zmenili. Na kolena padnutý, oslabený gigant so sebou na ekonomické dno síce čiastočne stiahol i svojho západného suseda, Fínsko však i napriek hospodárskej kríze začiatku deväťdesiatych rokov bolo rajom pre ruských podnikavcov neštítajúcich sa ilegálnych aktivít. Ruská mafia rozťahujúca svoje chápadlá do fínskej podnikateľskej sféry je témou hudobnej drámy Pirkko Saisio *Veera, Veerotska!* (*Viera, Vieročka!*, 1996), ktorá je súčasťou tzv. *Kalliotrilogie* (trilógie s tematikou bývalej robotníckej helsinskej mestskej štvrte Kallio, známej lacnými barmi, rušným nočným životom a vysokou koncentráciou rôznych spektakulárnych živlov).

Mladý Rodney zatiahne pre Kallio typické malé pohostinské zariadenie Veera, vlastnené jeho matkou Aune, do nekalých podnikateľských aktivít ruskej mafie. Spočiatku výhodná spolupráca so sympatickým Andrejom sa postupne zmení na vydieranie a hostinec Veera sa stáva centrom distribúcie drog a prostitúcie. Typické ľudové pohostinstvo sa zmení na luxusný nočný podnik a Andrej i napriek svojmu ruskému pôvodu a kriminálnym aktivitám stúpa po fínskom spoločenskom rebríčku. Divadelné kritičky Raija Ojala a Annukka Ruuskanen v hodnotení divadelnej sezóny roku 1996 vyhlásili Pirkko Saisio za oportunistu roka:

*“...vuoden (1996) takinkääntäjä: solidaarisuus kääntyi rotuennakkoluuloiksi Helsingin kaupunginteatterin arveluttavan veneläiskielteisessä Veera, Veerotska!- musikaalissa.”*

*(Ojala et Ruuskanen 1997: 7-11)*

*“...prevracač kabátu roku (1996): solidarita sa zmenila na rasové predsudky v kontroverznom protiruskom muzikáli Veera, Veerotska! uvedenom v Helsingin kaupunginteatteri.”*

Hyenistické vykorisťovanie kultúrneho dedičstva Ruska a fínska arogancia voči svojmu východnému susedovi je jednou z nosných tém drámy Kariho Hotakainena *Punahukka* (*Lupus erythematosus*, 2005) (viď i kapitola 3.2 a 4.1). Nerovný vzťah chudobného postkomunistického Ruska a bohatého Fínska je u Hotakainena symbolizovaný rovnako nerovným vzťahom fínskeho vlakového sprievodcu Pekku a jeho brata Seppa s ich polovičnou sestrou Katjou zo Sankt Peterburgu. Pekka a Seppo si privyrábajú pašovaním v Rusku lacno nakúpených, či čiastočne dokonca nakradnutých, ikon na kúpychtivý fínsky čierny trh. Ako spojku pri tom používajú Katju, ktorej podiel zo zisku je však smiešne malý. Keď Pekka zažije duchovné osvietenie v strede pustatiny fínsko-ruského pohraničia (viď kapitola 3.2) a v snahe napraviť predošlé hriechy pozve

Katju do Fínska, chudobná ruská dievčina sa rýchlo oboznámi s tržnými cenami pravoslávnych svätých obrázkov a uvedomí si, ako ju jej vlastní príbuzní podvádzali a zneužívali. Čoskoro zistí, že Pekka sa na jej úkor obohacoval nielen v rámci spoločných pochybných obchodných aktivít, ale i v rámci dedičského vyrovnania. Napriek mnohým príkoriam, ktoré jej Pekka so Seppom spôsobili, sa Katja rozhodne neprerušíť s nimi kontakty a s ich pomocou sa natrvalo usádza v Helsinkách. Hotakainen tu okrem západného vykorisťovateľstva Pekku a Seppa zároveň poukazuje i na oportunistiku východnej obete túžiacej po rovnako pohodlnom živote, ako vedú jej poloviční bratia (Koski 2006: 16). Hotakainen takisto operuje i s klišé typu ruskej prostitútky, ironicky tak poukazujúc na predsudky voči Ruskám, hlboko zakorenené vo fínskej spoločnosti.

Po doznení hospodárskej krízy prvej polovice deväťdesiatych rokov a vstupe Fínska do Európskej únie v roku 1995 sa majoritná časť politických záujmov krajiny otočila smerom na západ. Na vývoj krajiny pozitívne pôsobiaci vstup do EÚ však so sebou priniesol i množstvo absurdných vyhlášok a nariadení. Komplikáciami, ktoré spôsobili malým poľnohospodárom a zároveň širokými možnosťami, ktoré otvorené hranice poskytli podnikavcom, sa zaoberá satirická komédia Sirkku Peltoly *Suomen hevonen (Fínsky kôň*, 2003). Malopodnikateľ a poľnohospodár Lassi sa nechá presvedčiť svojím podareným, dlhodobo nezamestnaným synom Kaiom k investícii do lukratívneho obchodu. Do platnosti má čoskoro vstúpiť vyhláška vyžadujúca povinnú platbu za oficiálny pohreb uhynutého koňa a Kai plánuje vyviezť mäso toho rodinného na Sicíliu. Problémom je, že kôň ešte žije a je miláčikom svojráznej babičky, obchod je však už dohodnutý, preddavok vyplatný a prehýrený a Kaiovi sa vyhrážajú netrpezliví veritelia. Skvelý plán sa ale nevydarí, Kai si v zúfalej snahe zaplatiť dlh „požičia” babičkinu železnú rezervu na pohreb a Lassi dostane oficiálny list informujúci ho o nedodržaní podmienok pre poskytnutie podpory EÚ malým poľnohospodárom a zároveň žiadajúci okamžité vrátenie celej sumy. Rodinná kríza speje ku katastrofe, keď si babička všimne, že peniaze zmizli zo skrýše. Situácia sa však takmer zázračne vyrieši, keď Lassiho nová priateľka Mervi identifikuje maľbu na stene ako Repinov legendárny portrét Leva Tolstého ako roľníka, orajúceho s konským záprahom. Konkurz a konfiškácia majetku je ale nevyhnutná od momentu, kedy Kaiova mladšia sestra Jaana z Repinovho diela vystrihne dva kone a pyšne ich zakomponuje do školskej práce. A keďže, ako hovorí príslovie, nešťastie nikdy nechodí samo, rozhádanou rodinou nepovšimnutá naposledy vydýchne i babička – bez peňazí na slušný pohreb.

Téma komédie *Suomen hevonen* patrí medzi najkritizovanejšie aspekty Európskej

únie a jej byrokracie. Spolu s neustále rastúcim vplyvom EÚ na vývin a fungovanie Fínska začne fínska dráma pravdepodobne reflektovať s ňou spojenú a ňou prinesenú tematiku v hojnejšom počte. Ani vplyv silnejúceho Ruska najmä na fínsku zahraničnú politiku ale nie je zanedbateľný, dá sa preto domnievať Fínsko si zachová pozíciu brány medzi východom a západom, či, vyjadrené z odlišnej perspektívy, zostane zovreté medzi východ a západ. Časť spoločensky angažovaných fínskych dramatikov sa pravdepodobne podujme na úlohu reflektovať danú situáciu, o potenciálnom vývoji drámy zobrazujúcej postavenie Fínska v rámci zahranično-politických štruktúr s ich vplyvom na vnútorné fungovanie krajiny však nechcem a nemienim špekulovať.

## 6. REŽISÉRSKE DIVADLO

Vo fínskej divadelnej praxi je bežným zvykom, že si autori svoje drámy i sami režírujú. Žiaľbohu, zriedkavo sa niekomu z nich podarí udržať dostatočný odstup od textu a vytvoriť autonómne divadelné dielo neobmedzujúce sa len na jeho doslovnú ilustráciu. Texty režiséra píšuceho pre vlastnú potrebu nechávajú naopak veľký interpretačný priestor a slobodu i nasledujúcim inscenátorom, menej však fungujú ako autonómne drámy vyňaté z kontextu divadelného predstavenia. Tieto texty sú na rozdiel od dialogickej drámy často konglomerátmi vzájomne len voľne súvisiacich monológov s krátkymi dialogickými pasážami a voľným veršom písanými replikami. Takisto ich jazyk je poetickejší a plnší než doslovný prepis plochého hovorového jazyka plného textových vypchávok, ktorý ovládol súčasnú realistickú drámu. Bez ohľadu na ich kvalitu či kvalitu ich inscenácií v drvivej väčšine prípadov však práve týmto textom viac než stavebným drámam s klasickým dramatickým oblúkom hrozí osud „tovaru na jedno použitie“. Málokterému súčasnému režisérovi sa podarilo napísať text obsahujúci také vysoké literárne a myšlienkové hodnoty, vďaka ktorým by dokázal prežiť svoju inscenáciu. V tejto kapitole sa mienim venovať tomu málu významných fínskych režisérskejších osobností, ktorí uspeli i na tomto poli.

Osobnosťou, ktorú nemôžem opomenúť, je kontroverzný Jouko Turkka, ktorému sa v deväťdesiatych rokoch podaril nečakaný comeback s tzv. *Maalasiirilogiou* (*Vidiecka trilógia*). V sedemdesiatych a osemdesiatych Jouko Turkka patrila medzi vedúce osobnosti fínskeho divadla ako režisér, pedagóg i dramatik, úspešne sa venoval i televíznej tvorbe. Jeho originálny, antiiluzívny režijný štýl bol založený na neobmedzenej imaginatívni, prelínaní skutočnosti s divadelnou realitou, telesnosťou a sexuálnosťou herectva a rozbiehaní politických tabu (Alho et al. 1997: 315). Turkkov štýl sa začal vyčerpávať začiatkom deväťdesiatych rokov, jeho odchod z Helsínk v roku 1995 a nadviazanie autorskej spolupráce s jeho synom Juhom Turkkom sú považované za kľúčové momenty znovunájdenia tvorivej vitality starého majstra (Ojala 1995: 22). Pre divadlo Jouko Turkka od polovice osemdesiatych rokov režíruje výlučne svoje vlastné texty.

Od Turkkových čias má fínska tlač vo zvyku upriamiť sa na jedného mladého nádejného režiséra a vyzdvihnúť ho do roly divadelného mesiáša. Po Joukovi Turkkovi mali očakávania v zázraky splniť Kalle Holmberg, Jussi Parviainen, Antti Raivio, Esa Kirkkopelto či v súčasnosti diskutovaný Kristian Smeds (Ruuskanen et Smeds 2005: 33).

Skromnejšej pozornosti sa dostalo Juhovi Hurmemu, autorovi takmer dvoch desiatok divadelných textov. V období rokov 1994 – 1997 pôsobil Hurme na poste

umeleckého vedúceho *Ylioppilasteatteri (Študentské divadlo)*, potom sa však stiahol z helsinskej divadelnej scény. Spolupracoval s amatérskymi i profesionálnymi divadelnými súbormi v Tikkurile, Kajaani či Turku, v rokoch 2002-2005 viedol tamperskú *Telakku*, kam sa na jar 2008 vracia s „politicko-alkoholickým polothrillerom“ *Ahti Karjalainen – Elämä ja teot (Život a činy Ahtiho Karjalainena)*<sup>29</sup>. Hurme bol v rámci bilancie diania na fínskych divadelných doskách posledného desaťročia dvadsiateho storočia, ktorá bola uskutočnená na platforme divadelného periodika *Teatteri*, spolu s projektom *KOM-Teatteri (Divadlo KOM)* na podporu vzniku a uvádzania súčasnej pôvodnej drámy ocenený ako vizionár súčasnej pôvodnej fínskej drámy.

Aktuálne najdiskutovanejším režisérom je už zmienený Kristian Smeds (viď i kapitola 3.1.2.3), ktorý je často označovaný za Turkkovho nástupcu v roli enfant terrible fínskeho divadla. Smeds nastupuje na scénu až v polovici deväťdesiatych rokov a od počiatku pracuje metódou textovej montáže. Jeho vlastné texty sú kolážou excerptov z beletrie, prejavov náboženskej a politickej agitácie, poézie, intertextuálnych narážok a pôvodných pasáží. Jeho adaptácie klasických dramatických diel sú originálom do tej miery vzdialené, že mnohokrát by namiesto o inscenáciách bolo vhodnejšie hovoriť o autorských predstaveniach vytvorených na motívy originálu.

Samostatné podkapitoly venujem pionierovi režisérsko-centralistického modelu vo fínskom divadle, kontroverznému Joukovi Turkkovi a aktuálnemu enfant terrible Kristianovi Smedsovi. Obom sa na polozabudnutých regionálnych scénach podarilo vytvoriť diela natoľko prenikavej kvality, že dokázali vyburcovať pozornosť a ovácie i v kultúrnom centre Helsinkách, drámy oboch boli nominované na cenu *Pohjoismainen näytelmäkirjailijapalkinto (Cena za najlepšiu severskú drámu)*. Zmienenú cenu od roku 1992 každé dva roky udeľuje *Pohjoismainen Teatteriunioni (Nordic Theatre Union, Severská divadelná únia)*, ktorej členskými štátmi sú Dánsko, Faerské ostrovy, Fínsko, Island, Nórsko a Švédsko. Z fínskych nominantov cenu získal v roku 1996 Paavo Haavikko, v roku 2006 Kari Hotakainen (Zdroj: Internetový zdroj č. 29).

---

<sup>29</sup> Ahti Karjalainen (1923\_1990) bol od začiatku päťdesiatych rokov poradcom a dôverníkom budúceho prezidenta Urha Kalevu Kekkona, neskôr pôsobil okrem iného vo funkciách premiéra, ministra zahraničných vecí a guvernéra Fínskej národnej banky. Pre pokročilý alkoholizmus bol začiatkom osemdesiatych rokov odstavený z verejno-politického života. Zdroj: Internetový zdroj č. 9



## 6.1 JOUKO TURKKA

*"Turkkalaisuus" on käsite, josta varmasti jokaiselle syntyy jonkinlaisia mielleyhtymiä, mutta mitä ihmettä tuo "turkkalaisuus" oikein tarkoittaa? Väkivaltaa, provosointia, kuolaavia näyttelijöitä vaiko yksinkertaisesti vain nerokasta teatteria?*

*(Lehtinen: Internetový zdroj č. 24)*

*„Turkovčina” je termín, ktorý v každom iste vyvolá všelijaké asociácie, ale čo tá „turkovčina” preboha naozaj znamená? Násilie, provokáciu, slintajúcich hercov či jednoducho geniálne divadlo?”*

Divadelný a filmový režisér, autor divadelných textov, próz a eseistických statí a verejne činná osoba Jouko Turkka (1942) vždy rozdeľoval laickú i odbornú verejnosť na dva nezmieriteľné tábory. Pre jedných zvrhlík vyžívajúci sa v ultranaturalistickom zobrazovaní telesných sekretov a sexuálnych orgií je v očiach iných filozofom odvážne ukazujúcim neprikrášenú realitu dnešného sveta, zvrhlého a degenerovaného:

*“Turkka on todennäköisesti samaa mieltä Jean Baudrillardin kanssa siitä, että länsimainen kulttuuri on rivoutunut, degeneroitunut. (...) Tässä yhteydessä tarkoitan Turkan rivouden filosofialla kuitenkin kaipuuta alkuperäiseen luonnontilaan, johon hän pyrkii riisumalla henkilönsä itsensä mukaan lukien mahdollisimman paljaksi. Turkan tapauksessa voisi puhua yltiönaturalismista, jossa syljestä, virtsasta, ulosteista ja spermasta on tullut tavaramerkkejä: niin näytelmissä kuin kirjoissakin ruumiin eritteet nousevat turkkalaisen estetiikan tärkeimmiksi määrittelijöiksi. Tällaisen groteskiuden tarkoitus ei ole vain shokeerata vaan myös osoittaa ihmisen lihallisuus ja palauttaa tämä osaksi luontoa.”*

*(Löytty 1995: Internetový zdroj č. 25)*

*„Turkka je zrejme rovankého názoru ako Jean Baudrillard, ktorý tvrdí, že západná kultúra je zvrátená, zdegenerovaná. (...) V tejto súvislosti mám však pod Turkkovou filozofiou zvrátenosti na mysli pocit clivoty za pôvodným prírodným stavom, ktorý sa snaží dosiahnuť vyzlečením svojich postáv seba samého nevynímajúc do najväčšej novej nahoty. V Turkkovom prípade sa dá hovoriť o ultranaturalizme, z ktorého slín, moču, exkrementov a spermy sa stal značkový tovar: ako vo svojich drámach, tak i v prozaických dielach vystupujú telesné výlučky do pozície determinantov turkovskej estetiky. Cieľom takejto grotesknosti nie je len šokovať, ale tiež poukázať na ľudskú telesnosť a spraviť z človeka opäť súčasť prírody.”*

Jouko Turkka vzbudzoval silné vášne už v začiatkoch svojej tvorby počas pôsobenia v *Joensuun kaupunginteatteri* (Mestské divadlo v Joensuu). Spor o rozhodovaciu moc pri tvorbe dramaturgického plánu divadla nasledovalo Turkkovo vypovedanie z postu umeleckého šéfa. Turkka sa presúva do Helsínk, kde až do polovice osemdesiatych rokov okrem režijnej práce vykonáva i funkciu pomocného riaditeľa *Helsingin kaupunginteatteri* (Mestské divadlo v Helsinkách), zároveň pôsobí ako profesor

a rektor na *Teatterikorkeakoulu* (Divadelná akadémia). V roku 1987 je spájaný s aférou tzv. *Jumalan teatteri* (Božského divadla), pri predstavení ktorého herci hádzali po divákoch exkrementy. Turkka sa od prípadu dištancuje, vyjadruje však podporu jeho aktérom. V roku 1989 režíruje Turkka Kiviho *Seitsemän veljestä* (Sedem bratov, 1870) do formy televízneho seriálu, ktorý pre jeho neidealistické zobrazenie typických Fínov ako primitívnych slintajúcich bytostí mnohí považujú za znesvätenie dnes priam nedotknuteľného románu, ktorý však vo svojej dobe vyvolal škandál. Začiatok deväťdesiatych rokov a inscenácie nedávnej politickej histórie sú v kontexte Turkkovej tvorby obdobím umeleckej regresie, po odchode z Helsínk však v spolupráci so svojim synom Juhom vytvára tri inscenácie na troch rôznych regionálnych scénach, ktoré sa stávajú udalosťami sezón a i v súčasnosti sú považované za vrcholy fínskej divadelnej tvorby deväťdesiatych rokov. Turkkova despotická povaha a drastické režijné i učebné metódy vždy vyvolávali silné vášne, zároveň v priebehu deväťdesiatych rokov sa jeho svet čoraz hlbšie a hlbšie ponára do paranoje, ktorou je silne poznačená i jeho tvorba (Paavolainen 2000: 20). Protesty a sťažnosti hercov však vrcholia v roku 2000, kedy je na poslednú chvíľu zrušená premiéra inscenácie *Osta pientä ihmistä* (Malý človek na predaj, 2000) v *KOM-Teatteri*. Po tomto neúspechu sa Turkka sťahuje z verejného života a režíruje už len dve predstavenia v *Turun kaupunginteatteri* (Mestskom divadle v Turku). Ani jedno z nich však už väčší záujem či polemiku nevyvoláva.

### 6.1.1 VIDIECKA TRILÓGIA

*“Voiko näytelmää lukea? Ei oikeastaan, koska sitä ei voi kirjoittaakaan. Se mitä näytelmässä on ei ole saattavissa näkyviin kirjoittamalla.”*

(Turkka 1987: 5)

*„Možno drámu čítať? Vlastne nie, keďže ju nemožno ani napísať. To, čo dráma obsahuje, nemožno zviditeľniť písaním.”*

Ako výrazná režisárska osobnosť a stúpenec fyzického divadla Jouko Turkka logicky nepriznáva textu výsadné postavenie v rámci divadelného diela, považujúc ho len za jednu z jeho zložiek. Faktom je, že jeho divadelné texty sa napriek ich nesporným jazykovým kvalitám pri púhom čítaní prejavujú ako neúplné kostry neprítomných inscenácií. O to prekvapujúcejšia bola nominácia textu *Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa* Jouka a Juhu Turkkovcov na *Pohjoismainen näytelmäkirjailijapalkinto* (Cena za najlepšiu

*severskú drámu*) v roku 1998. V severskej konkurencii hra nebodovala, za jeden z dôvodov snáď možno považovať neoboznámenosť medzinárodnej poroty so slávnou inscenáciou, a teda jej objektívny prístup k textu samotnému. Akokoľvek, nadšená fínska kritika vidí napriek istej lokálnej tendenčnosti hry na objednávku v *Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa* potenciál budúcej klasiky (Ojala 1996: 27). *Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa* sú druhou časťou cyklu Jouka a Juhu Turkkovcov *Maalaistrilogia*, ktorú v priebehu troch rokov Jouko Turkka napísal a režíroval v spolupráci so svojím synom Juhom.

Veľký divadelný návrat Jouka Turkku sa po niekoľkých málo vydarených politických inscenáciách prvej polovice deväťdesiatych rokov paradoxne odohráva po jeho vypadnutí z helsinských scén do vidieckej ligy (Ojala 1995: 22). Živelné karnevalové predstavenie s dlhokánskym názvom *Kumpi nauttii enemmän: mies vai nainen? (Palkaton läänintaiteilija rakkauden läänissä)* (*Kto si užije viac: muž či žena (Čestný krajský umelec v kraji lásky)*), 1995) premiérované v Lappeenrante sa stalo prvou časťou *Maalaistrilogie*. Spojivom medzi troma inscenáciami realizovanými mimo helsinského kultúrneho centra je okrem ich fyzickej lokalizácie téma vášne, lásky a chťiča. V predstavení *Kumpi nauttii enemmän* Turkka posadnutosť vášňou a bláznovstvom lásky stotožňuje, pojem lásky u Turkku je však ohromne zmŕštený. Na mieste citu všeobjímajúcej kozmickej lásky či harmóniou dýchajúceho partnerského vzťahu je i o erotické momenty oklieštený pohlavný akt (Kämäräinen 2006: 12). Všetky postavy hry zúrivo vykrikujú vyžadujúc vášnivú fyzickú lásku bez nežnosti a porozumenia:

*EEVA: Intohimoa äkkiä! Rakkautta mullekin! Kauheaa rakkautta eikä mitään läheisyyttä! Ei mulle hellyyttä! Intohimoa!*

(Turkka et Turkka 1995: 14)

*EEVA: Vášeň okamžite! Lásku aj mne! Strašnú lásku a žiadnu blízkosť! Nechcem nehu! Vášeň!*

Vášeň a bezhraničná túžba po nej sa hrou *Kumpi nauttii enemmän*) ženie ako cyklón, v druhej časti trilógie, slávnej inscenácii *Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa* (*Drahé sklamanie v láske*, 1996) v *Tampereen työväen teatteri* (*Tamperské robotnícke divadlo*) s Eilou Roine v hlavnej roli sa óda na fyzický chťič mení na oidipovský príbeh zakázanej lásky starej ženy k mladému mužovi. Láska začína nadobúdať temnejšie kontúry, ako jej protiklad je stavaná smrť. Smrť je prítomná i v poslednej časti trilógie, inscenácii *Täysin tyydytetty nainen* (*Dokonale ukojená žena*, 1997), tentokrát v podobe davu rozvášnených žiarlivých žien vyhrážajúcich sa Herečke ukameňovaním, ak neodvolá, že je dokonale ukojená.

### 6.1.1.1 ANATÓMIA CHTÍČU V SPLETI VÝZNAMOVÝCH ROVÍN

*“Teatteri on väkivaltaa. Uhkaa ja valtapolitiikkaa, mitä vaan mutta väkivaltaisuuden kautta. Ja sitten sitä toista jota kanslerit eivät markkinataloudessa nyt tutki: seksiä. Uhattua viattomuutta, kettua ja jänistä, väkivaltaa.”*

*(Turkka 1987: 5)*

*„Divadlo je násilie. Hrozba a mocenská politika, čokol'vek – ale skrz násilie. A pootm to druhé, čo v dnešnej trhovej ekonomike kancelári neskúmajú: sex. Ohrozená nevinnosť, líška a zajac, násilie.”*

*HIMANEN: Olla rakastunut taitaakin olla kaiken tarkoitus!*

*(Turkka et Turkka 1996: 17)*

*HIMANEN: Byť zamilovaný je snád' zmyslom všetkého!*

*Kumpi nauttii enemmä*) *n* je cyklónom vášne a chtíču, ktorými sú zmietané všetky postavy hry, všetky túžia po fyzickom ukojení, ktoré sú bez váhania ochotné vymeniť za spoločensky akceptovanú a akceptovateľnú „vyššiu lásku“. Ich protikladom je publikum pozostávajúce z nudných, spokojných a pokojných párov, ktorým hlavná postava zdvojeného Tuureho vo chvíľkach pochybností závidí – samozrejme ironickou optikou Turkkovcov:

*TUURE: Intohimohan on hulluutta! Kuinka kaunista on nähdä ne rauhalliset avioparit ilman mitään intohimoa. (...) Kuinka suurta on nähdä, että ihmiset on päässeet intohimoista vihdoinkin, lopullisesti eroon!*

*(Turkka et Turkka 1995: 11)*

*TUURE: Vášeň je šialenstvo! Aké krásne je vidieť tie pokojné manželské páry bez akejkoľvek vášne. (...) Aké veľké je vidieť, že ľudia sa konečne, definitívne zbavili vášne!*

Ako je u Jouka Turku zvykom, dej nie je ani zd'aleka priamočiary, naopak sa vetví a košatí, jednotlivé dejové línie sa krúčia, aby sa napokon okľukou vrátili do hlavného prúdu príbehu. Podľa názoru divadelnej kritičky Raiji Ojaly, ktorá sa špeciálne zaoberá cyklom *Maalaistrilogia* Jouka Turku, dvojnásobný záver inteligentne a prekvapivo prevráti všetky dovtedajšie zdanlivé i skutočné významy naruby (Ojala 195: 23). Spočiatku chaoticky pôsobiaci dej s množstvom vzájomne sa podvádzajúcich manželských párov

striedajúcich sa v byte – hodinovom hoteli - farárky Hilly má ale v podstate pomerne jednoduchú konštrukciu. Na scénu zároveň vstupuje komické trio znovunezvolených poslancov Maije, Siiri a Aakeho a stratou pamäti trpiaci Tuure, v ktorom sa prelínajú roly chýrneho svadobného podvodníka a vraha z vášne. Tuureho dvojdomá osobnosť pôsobí schizofrénnym dojmom, kým sa do príbehu nevčlení Druhý Tuure. Obaja Tuureovia sa do Lappeenranta pôvodne vracajú vyjasniť vzťahy s Raijou, ženou, ktorá mala kľúčové postavenie vo verzii príbehu svadobného podvodníka i verzii vraha z vášne. Prvý Tuure sa však na prvý pohľad šialene zamiluje do manželky miestneho primára Eevy, ktorú začína posadnuto hľadať v dave rozvášnených miestnych žien. Tieto Tuure, horúčkovo hľadajú Eevu, postupne všetky uspokojí. Tuureho neskrotná vášeň a chýľ inšpiruje trojicu podgurážených poslancov k vytvoreniu kraja lásky, za ktorého čestného umelca milovníka nominuje. Za svoj politický program vyhlásia definitívne vyriešenie otázky sexuálneho uspokojenia a jeho detailnú analýzu:

*MAIJA, SIIRI, AAKE: Tästä tulee rakkauden lääni. (...) Ja meillä on vain yksi ongelma! On ratkaistava kuinka kansalaiset voisivat nauttia enemmän! Ja kenellä on oikeus nauttia eniten! Ja mitä on suurin nautinto! Onko se aistien ja ruumiin nautinto? Onko se älyn nautinto? Vai onko se tahdon nautinto? Vai onko se sielun nautinto?*

*(Turkka et Turkka 1995: 18)*

*MAIJA, SIIRI, AAKE: Z tohto sa stane kraj lásky. (...) A my máme len jeden problém! Treba vyriešiť, ako by si občania mohli užívať viac! A kto má právo užívať si najviac! A čo je najväčší pôžitok! Je to pôžitok zmyslov a tela? Je to pôžitok mysle? Alebo je to pôžitok vôle? Alebo je to pôžitok duše?*

Tuureho vášnivá púť k Eeve cez núkajúce sa posteľe tvorí hlavnú dejovú líniu hry, peripetie druhého Tuureho a jeho znovunadviazaný vzťah s Raijou ostávajú len skicou v druhom pláne.

Keď prvý Tuure dosahuje svoj vytúžený cieľ, majetok medzičasom zošaleného primára sa dostáva do konkurznej dražby. Pri tejto príležitosti sa zhromažďujú všetky postavy od oboch Tuureov, cez deti žiarlivým vrahom Tuurem zmárnených otcov, prapríčinu nešťastia, radodajnú Raiju či zvodnú Eevu až po trio rozšafných poslancov. Opätovne padá otázka, kto si užije viac: muž či žena a či niekto úplne iný? A čo spôsobuje najväčší pôžitok?

*HILLA: Hyvät ihmiset! Te olette nähneet rakkautta! Te olette nähneet ihmisiä, jotka edes yrittää rakkautta! Ettekö te ole siitä nauttineet kaikkein eniten?*

*(Turkka et Turkka 1995: 68)*

*HILLA: Ludia dobrí! Videli ste lásku! Videli ste ľudí, ktorí sa o lásku aspoň pokúšajú!*

*Neužívali ste si to zo všetkého najviac?*

Uspokojenie, dokonca ani fyzické ukojenie však nemusí byť len výsledkom pohlavného aktu, ktorý zas súvisí s turkkovskou nemetafyzickou láskou. Postavy, ktoré sú si mimochodom vedomé svojej lokalizácie na veľkom javisku *Lappeenrannan kaupunginteatteri* (*Mestské divadlo v Lappeenrante*), tu - poukazujúc na konkrétne repliky a výstupy *Kumpi nauttii enemmä*) n, ktoré im prinášali najväčšie uspokojenie - vystupujú z ilúzie príbehu. Jeden si najviac užíval, keď smel kričať „ovládneme centrum Petrohradu!” (Turkka et Turkka 1995: 69), ďalšieho vzrušovalo mávať sekerou, iná sa najviac cítila byť ženou prikazujúc bývalému poslaneckému kolegovi „držať hubu”. Z ilúzie zvlčený príbeh zdanlivo končí akosi uťato všeobecným prekrikovaním sa a odchodom poslancov, Turkkovci však k prvému koncu prilepili akýsi appendix, ktorý všetko obráti naruby spochybňujúc tým témy, ktoré divák považoval za nosné a na základe ktorých si vytvoril vlastnú interpretáciu inscenácie. V dodatku farárka Hilla lakonicky prednesie fakty o primárovi-psychiatrovi zneužívajúcom psychicky narušenú pacientku Eevu vydávajúc ju za svoju manželku a ako pravý dôvod Tuureho neustáleho romantického omdlievania odhalí akútne krvácanie do mozgu. Záver je cynický, útočiaci na základnú tému hry:

*HILLA: Ja eikö hänen rakkautensa ollut hieman liian innostunutta nykymaailmaan.*

*(Turkka et Turkka 1995: 71)*

*HILLA: A čo jeho láska nebola na dnešný svet trochu moc nadšená?*

*Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa* prekonali svojho predchodcu *Kumpi nauttii enemmän*) po umeleckej i filozofickej stránke. Mnohonásobné vrstvenie fiktívnych rovín prelínajúce sa s neustále spochybňovanou realitou priviedlo fínsku kritiku až k vedeniu paralely medzi Turkkom a Pirandellom, Raija Ojala sa dokonca odvažuje označiť Turkku za „Pirandella z Pirkkaly”<sup>30</sup> (Ojala 1996: 27).

Dej drámy *Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa* je minimálny, nosná je téma lásky starnúcej ženy ku geniálnemu filozofovi, „najmladšom fínskom starcovi, najstaršom fínskom mladíkovi” Pekkovi Himanenovi (podrobnejšie viď 6.1.1.2) a proces jeho bolestnej premeny z intelektuála vedúceho súčasný spoločenský dialóg na tvrdého chlapa. Príbeh spočíva v boji Madame ER a čatára Erkkiho Erkkilu o dušu a telo Himanena, ktorý sa zmieta v hrôze z blížiacich sa dvadsiatyhdruhých narodenín, obsahuje však množstvo fantastických a filozofických digresíí. *Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa* by však nemohli

---

<sup>30</sup> Pirkkala či Pirkanmaa je fínsky historický kraj, ktorého centrom je Tampere, mesto, kde bola inscenácia uvedená. Pozn. autorky.

fungovať bez komplikovanej mnohvrstevnatosti hlavnej postavy Madame ER, ktorá plynule prechádza spleťou reálnych a divadelných rovín. Bravúrne stvárnená Eilou Roine, vychádza Madame ER z hľadiska, zdanie reality je však po chvíli odhalené ako klamné. Dôvody svojho vystúpenia z Turkkovho projektu vysvetľujúca Madame ER sa po príchode Himanena (ktorý samozrejme nie je skutočným filozofom Pekkom Himanenom, ale hercom hrajúcim postavu Himanena) z Helsínk na javisko *Tampereen työväenteatteri* (*Tamperské robotnícke divadlo*) opäť stane súčasťou predstavenia. Eila Roine teda hrá herečku, Madame ER, ktorá sa v roli šéfredaktorky *Aamulehti* (*Ranníka*), bláznivo zamilovanej do mladého muža, nechtiac vracia do predstavenia režiséra Turkku. Hranica medzi Madame ER a jej rolou divadla na divadle je krehká a prestupná, navyše ešte znejasňovaná Madame, ktorá spomína množstvo vlastných návrhov na špecifikáciu svojho charakteru v predstavení analyzujúcom tému oidipovskej lásky, ktoré však egocentrický režisér Turkka zavrhol.

Vzťah staršej ženy k mladíkovi je vyvážený čatárom Erkkilom trpiacim sexuálnou traumou a v šľahačke sa producujúcim zosobnením telesnosti, problematickou adoptívnou dcérou Madame ER. Dej sa cez všetky digresie a prelínajúce sa roviny dostane k prekvapivo šťastnému koncu, v ktorom sú konflikty zažehnané a zmierená štvorica protagonistov/postáv plánuje skromný spoločný život v láske a šťastí živiac sa trhovým predajom Himanenových filozofických myšlienok. Jouko a Juha ovci však nenechávajú idylu doznieť a nečakane menia rovinu rozprávania príbehu. „Adoptívna dcéra madame ER” vypadáva z roly, vysvetľujúc, že tento moment ju vždy enormne dojme, „realita” je však taká, že Madame ER nie je šéfredaktorkou veľkého denníka, ale na smrť chorou kolportérkou, ktorá stratila pamäť, a ktorej syn navyše sedí vo väzení. Nemá byť vyjasnené, nakoľko „pravdivý” je tento dejový zvrat, ani či a nakoľko starena, vydesená blížiacim sa koncom, projektovala do nevydareného syna obraz filozofa Himanena. Podstatné je uvedomenie si dialektiky lásky a smrti, vyzdvihovanie prvej a potlačovanie vedomia druhej:

*ER: Kyllä kävi vahinko, kun minä olin juuri niin rakkautta täynnä, eikä se ollut kuin nurinpäin kääntynyttä kuolemanpelkoa! Onko se niin, että rakkaus onkin pelkkää kuolema! Kun kuolemasta ei saa puhua, niin kaikki puhuu rakkaudesta!*

*(Turkka et Turkka 1996: 65)*

*ER: No áno, stala sa nehoda, keď ja som akurát bola taká plná lásky, a nakoniec to nebolo nič len naruby obrátený strach zo smrti! Žeby láska bola len púha smrti! Keď je zakázané rozprávať o smrti, tak všetci rozprávajú o láske!*

V tom však odbíja polnoc a historicky najmladší fínsky doktor filozofie Pekka

Himanen - či predsa len kriminálny syn chorej kolportérky? - dovršuje dvadsaťdva rokov. Všetka doterajšia ilúzia je i fyzicky búraná s'ahovákmi konfiškujúcimi majetok, okamžite je však vytvorená náhradná ilúzia zadného dvora. Odchod postáv na trh v Tammele so zámerom uskutočniť podnikateľský plán je prerušený prekvapivo lapidárnou explikáciou princípu „veľkého divadla sveta“ textu **Rakkaita pettymyksiä rakkaudesta**:

*ER: Sano nyt sinä, Himanen, että eihän ihmisetkään usko että lama on ohitse, jos tämmöstä esitetään! Nyt minä näen jotain, jota en ole koskaan aikaisemmin tajunnut! (...) Näyttämö nykymaailmassa onkin katsomo! Ja katsomo onkin suuri näyttämö, ja tässä katsomon näyttämöllä ovat paikalla katsojat, ihmiset joista jokaisen kasvot ovat valtava draama!*

(Turkka et Turkka 1996: 66)

*ER: No povedz teraz ty, Himanen, že ani ľudia neveria, že kríza je za nami, keď sa robia takéto predstavenia! Teraz vidím čosi, čo mi nikdy predtým nedošlo! (...) Javisko v súčasnom svete je predsa hľadisko! A hľadisko je to veľké javisko, a tu na tomto javisku hľadiska sedia diváci, ľudia a tvár každého z nich je obrovská dráma!*

V texte **Täysin tyydytetty nainen** sa vracajú zosilnené motívy chťiču a vášne z **Kumpi nauttii ennemmän**) filozofický rozmer sa naopak zmŕšťuje. Dej je rozkošatený a prekomplikovaný, jeho jednotlivé línie často miznú do stratena. Postáv je v hre obrovské množstvo, navyše Turkka sa viac než v prípade Tuureho sobášneho podvodníka a vraha z vášne uchýľuje k fantastickým zdvojeniam a kukleniam, takže orientácia sa v nich a v ich vzájomných vzťahoch je spočiatku takmer nemožná. V skratke ide opäť o mnohonásobné divadlo na divadle s komplexom prelínajúcich sa rovín. Starosta mesta Pori Sinisalmi sa staví s režisérom Turkkom, že v Pori sa nájde aspoň jedna dokonale ukojená žena. Hrozí mu však prehra a s ňou spojená povinnosť zjesť svoj klobúk. Na tento účel pripravený hrniec s vriacou vodou je na javisku prítomný od začiatku do konca a ako taký je jediným jasným a pevným rámcom inscenácie.

V inscenácii **Täysin tyydytetty nainen** Turkkova kontroverzná osobnosť a originálne skúšobné metódy vedú k totálnemu chaosu v divadle, odvolaniu jeho riaditeľa a alkoholizácie súboru, z ktorého ostáva len jedna priemerná, no použiteľná herečka - Herečka. Sám Turkka i so svojím synom Juhom sú prevezení na uzavreté psychiatrické oddelenie, samozrejme oddelení jeden od druhého, keďže Turkka mladší hrozí otcovi zabitím. Starosta Sinisalmi očakáva príchod bývalej prvej dámy Tellervo Koivisto, ktorá však záhadne zmizne z mestskej galérie. Sinisalmi sa zblázni a začne konať ako Jouko Turkka, prežívajúc tak vášnivú milostnú aféru s herečkou predstavujúcou Tellervo. Skutočný Turkka utečie z blázince a v hrdzavom vraku auta žije v lese so skutočnou Tellervo. Dej komplikuje dvojnásobný Turkka junior, rad mestských činiteľov,



predstavitel'ov armády a najmä dav neukojených, závistlivých žien vyhrážajúcich sa Herečke ukameňovaním vykastrovanými testes hokejistov z miestneho tímu *Porin ässä* (*Poriské esá*), pokiaľ neodvolá svoje tvrdenie o absolútnom ukojení sa:

*KUISKAAJA: Kun sää niin kovasti korostat, kuinka täysin tyydytetty sää oot, niin onko sun ihan pakko tehdä se niin että kaikille oikeen selväksi tulee kuinka tyydyttämättömiä ja onnettomia me ollaan!*

*NÄYTTELIJÄTÄR: Mä olen nyt niin lopullisen onnellinen, kun nainen vaan voi lopulta olla, että mut saa vaikka tappa!*

*TAIDEMUSEON JOHTAJA: Just tää pyrkimys erottua täysin tyydytettynä naisena... meistä muista... Tekis mieli tappa!... Ma tapan! Tapan sen!*

(Turkka et Turkka 1997: 71)

*ŠEPKÁRKA: Ked' ty tu teraz tak drsne dávaš najavo, jak dokonale si ukojená, tak je akože úplne nutné robiť to tak, že nám všetkým bude fakt úplne jasné, jaké neukojené a nešťastné sme!*

*HEREČKA: Ja som teraz tak definitívne šťastná, ako žena len môže po všetkom byť, že mňa možno bárs aj zabiť!*

*RIADITELKA MÚZEA: No akurát táto snaha vydeliť sa od nás ostatných... jak dokonale ukojená žena... Mám chuť zabiť!... Ja zabijem! Zabijem ju!*

Autori zjavne pocítili potrebu explikácie chaotického celku: lapidárny výkrik oznamujúci, že šlo predsa len o show, karnevalové predstavenie, pre ktoré nie je nutné dať sa zabiť, pôsobí nadbytočne najmä v predstavení, ktoré má výraz „karnevalový“ už v podtitule. Nemohúcnosť je podľa môjho názoru patrná i v závere, ktorý je návratom v kruhu do východiskového bodu – Sinisalmi čaká na Tellervo Koivisto a zdá sa, že tentokrát to naozaj bude ona... Povrchnosť a nedotiahnutosť textu *Täysin tyydytetty nainen* osobne vidím ako výraznú najmä vo vzťahu k predošlým dvom častiam trilógie.

Tvorba Jouka Turkku je na vyššiu úroveň pozdvihnutým ľudovým divadlom (Ojala 1995: 24). Jeho inscenácie fínskej klasiky v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch otvárali nové dimenzie zdanlivo jednoduchej ľudovej zábavy odhaľujúc jej hlbšie, dovtedy skryté významy. Od polovice osemdesiatych rokov Turkka inscenuje výlučne vlastné texty - na jedinú výnimku, *Yksi yö ruotsalaista kesää* (*Jedna noc švédskeho leta*) Erlanda Josephsona realizovanú v roku 2004 v *Turun kaupunginteatteri* (*Mestské divadlo v Turku*) - živelná nespútanosť ľudových hier v nich však ostáva. Takisto jazyk, jeho výrazovosť, rytmus a obraznosť sú pokračovateľmi tradície Aleksisa Kiviho, Maiju Lassilu a fínskej ľudovej slovesnosti, najmä prísloví a porekadiel (Ojala 1995: 24). Turkkov jazyk síce do veľkej miery pozostáva z priamočiarych výrazov viažúcich sa k vylučovaniu a kopulácii,

napriek tomu je však farbistým a najmä poetickým. Spolupráca Juhu Turkku na textoch *Maalaistrilogia* dodala šľavnatosť najmä sexuálnemu výrazivu a slovným obrazom.

### 6.1.1.2 MARTÝRSKE POSTAVENIE JOUKA TURKKU V KONTEXTE VLASTNEJ TVORBY

*SINISALMI: Ja Turkka oli virhe!*

*(Turkka et Turkka 1997: 6)*

*SINISALMI: A Turkka bol chyba!*

V jednotlivých častiach trilógie postupne narastá množstvo quasiironických narážok na fyzickú, emocionálnu i umeleckú impotenciu Jouka Turkku. Kým v *Kumpi nauttii enemmän*) táto téma len klíči, v *Täysin tyydytetty nainen* sa Turkka a jeho syn Juha stávajú protagonistami i témou, obaja nadovšetko v zdvojenej podobe. Ich zatrpknutosť a zdôrazňovanie vlastného martýrskeho postavenia vo večnej opozícii na poli fínskej kultúry je patrná i napriek silnej autoironizácii (Ojala 1997: 23). *Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa* začínajú siahodlhým monológom v hľadisku sediacej Madame ER vysvetľujúcej dôvody svojho vystúpenia z Turkkovho projektu. Okrem iného je tu s komickou nadsázkou pertraktovaný Turkkov alkoholizmus, nespoľahlivosť, ctižiadostivosť, chamtivosť, malichernosť, amorálnosť... Pre Madame ER sa však zlomovým stáva moment, v ktorom Turkka pokojne vyhlasuje, že Madame ER je v jeho inscenácii väčšia provokácia ako osoba než ako rola, čím ju pripravuje o povolanie (Turkka et Turkka 1996: 7). Rovnaké motívy sa opakujú i v *Täysin tyydytetty nainen*, pričom narastá zástoj kritiky Turkkovej umeleckej impotencie. Starosta Pori Sinisalmi navyše neostáva pri degradačnej kritike Turkku, ale zaujato a nenávisťne odsudzuje celé umenie. Metatextuálna rovina hry jednoznačne klasifikuje typ stredostavovského primitíva s veľkou rozhodovacou mocou, ako opak ktorého sa profiluje autor Jouko a jeho asistent Juha:

*SINISALMI: Tähän on sairasta saatana koko taide ja teatteri!*

*(Turkka et Turkka 1997: 18)*

*SINISALMI: Toto je úplne choré kurva celé umenie a divadlo!*

Ako nový sa v *Täysin tyydytetty nainen* objavuje motív konfliktu vo vnútri umeleckého tímu otca a syna Turkkovcov, vďaka čomu sa do hry podarí prebojovať i

Juhovi Turkkovi. Dramatická zápleтка s dvojitém kuklením a vražednou nenávisťou medzi otcom a synom (viď i kapitola 6.1.1.1) samozrejme úplne presne nereflektuje reálne odcudzenie, ktoré medzi dvojicou autorov v tom čase prebiehalo. Juha Turkka, realizujúci vlastné predstavenie v Lappeenrante, sa v snahe vystúpiť z otcovho tieňa (Turkka et Turkka 1997: 78) tentokrát podieľal len na texte, nie i na réžii inscenácie ako v prvých dvoch častiach *Maalaistrilogie* (Ojala 1997: 23).

Napriek vrstveniu ostrých, ironických invektív sa Jouko Turkka a jeho ego neubráni istej romantickej heroizácii svojej osoby, keďže do úst starostu Sinisalmiho, ktorý sa mimochodom nachádza tesne pred momentom zošalenia a premeny na Jouka Turku, vkladá túto obdivnú repliku:

*SINISALMI: Sitä minä kadehdin siltä että se yksin yrittää, luottaen siihen että se mikä pelottaa, pitää tehdä!*

(Turkka et Turkka 1997: 34)

*SINISALMI: To som mu závidel, že sa sám snaží, spoliehajúc sa na to, že to, z čoho ide strach, treba urobiť!*

Zároveň s narastajúcou obsesiou autorov Turkkovcov v čo najnegatívnejšej autoportretácii sa zvyšuje i počet karikatúr reálnych osobností fínskeho spoločensko-politického života. Objekt túžby starnúcej ženy v *Rakkaita pettymyksiä rakkaudesta*, Pekka Himanen, je skutočne najmladší promovaný doktor filozofie vo fínskej histórii<sup>31</sup> a Turkkom zmieňované fakty týkajúce sa Himanenových filozofických názorov majú základ v reálnych Himanenových názoroch a prácach. Navyše, Turkka sa s Himanenom stretol v interview zorganizovanom časopisom *Image* krátko po jeho promócií za doktora filozofie v roku 1994, kedy mu položil jedinú otázku:

*“Mitä nuori filosofi tietää vitusta?”*

(Löytty 1995: Internetový zdroj č. 25)

*„Čo vie mladý filozof o piči?”*

Možno sa len dohadovať, ako Himanen na Turku zapôsobil, použitie jeho osoby v texte *Rakkaita pettymyksiä rakkaudesta* totiž balansuje na hmlistej hranici medzi karikatúrou a romantickým obrázkom mladíka dramaticky prichádzajúceho o nevinnosť a ilúzie.

---

<sup>31</sup> Medzinárodne uznávaný filozof Pekka Himanen (1973) sa stal doktorom filozofie vo svojich dvadsiatich rokoch, vďaka čomu dosiahol značnú mediálnu popularitu. Jeho najznámejším dielom je *Hakkerietiikka* (*Hackerská etika*, 2001), ktorá bola preložená do dvadsiatich svetových jazykov. Himanen je tak spolu s Artom Paasilinnom najprekladanejším fínskym autorom. Zdroj: [Internetový zdroj 6 a 7](#)

Hlavná postava *Rakkaita pettymyksiä rakkaudesta*, Madame ER, je samozrejme Eila Roine, dlhoročná herečka *Tampereen työvänteatteri* (*Tamperské robotnícke divadlo*), a v Turkkovej inscenácii väčšia provokácia ako osobnosť než ako rola (Turkka et Turkka 1996: 7).

Turkkova manipulácia s postavami s reálnym základom v *Täysin tyydytetty nainen* pôsobí omnoho svojvoľnejším dojmom - situácie, do ktorých sú tieto vsádzané, a repliky, ktoré sú im vkladané do úst, sú nanajvýš provokatívne. Majú však svoj reálny základ, i keď Turkkom mnohonásobne modifikovaný a zdeformovaný. Tellervo Koivisto sa do hry zjavne dostáva z pomsty frustrovaného autora za neprisúdenie literárnej ceny Finlandia Turkkovmu románu *Häpeä* (*Hanba*, 1994)<sup>32</sup>. V texte spomínaná suma stotisíc mariek, ktorých sa šialený starosta Sinisalmi považujúci sa za Jouka Turkku vzdáva za lásku Tellervo Koivisto, bola pred prijatím eura odmena autorovi víťazného textu ceny Finlandia. Je nutné zmieniť sa, že Martti Sinisalmi je takisto skutočná osoba, dvadsaťdeväť rokov pôsobiaca na poste starostu mesta Pori.

Autorke tejto práce nie je známe, či a akým spôsobom dotknuté osoby reagovali na svoje „zasadenie“ do inscenácií *Maalaistrilogie*. Faktom však je, že *Maalaistrilogia* Jouka a Juhu Turkkovcov patrí nielen medzi vrcholy Turkkovej tvorby, ale podľa názoru fínskej divadelnej obce nesporne i medzi vrcholy fínskeho divadla deväťdesiatych rokov.

---

<sup>32</sup> Od roku 1993 vyberá zo skupiny nominovaných diel víťazné dielo jediná osoba. V roku 1994 bol medzi nimi i Turkkov román *Häpeä* (*Hanba*), výberom poverená Tellervo Koivisto však vybrala román Eevy Joenpelto *Tuomari Müller, hieno mies* (*Sudca Müller, vybraný muž*). Zdroj: Internetový zdroj č. 8

## 6.2 KRISTIAN SMEDS

*Tämä esitys ei hae rauhaa.*

*Tämä esitys ei hae konsensusta.*

*Tämä esitys ei kuvia kumartele.*

*Tämä esitys ei hae hyväksyntää.*

*Tämä esitys ei hae yhteistä tunnetta.*

*Tämä esitys ei hae poliittista korrektiutta.*

*Tämä esitys ei hae isänmaallista voitonmarssia.*

*(Kristian Smeds ku svojej inscenácii Tuntematon sotilas (Neznámy vojak) 2007: Internetový zdroj č. 5)*

*Toto predstavenie sa nesnaží dosiahnuť mier.*

*Toto predstavenie sa nesnaží dosiahnuť konsenzus.*

*Toto predstavenie sa obrazom neklania.*

*Toto predstavenie sa nesnaží dosiahnuť odobrenie.*

*Toto predstavenie sa nesnaží dosiahnuť pocit súnáležitosti.*

*Toto predstavenie sa nesnaží dosiahnuť politickú korektnosť.*

*Toto predstavenie sa nesnaží dosiahnuť vlastenecký víťazný pochod.*

Tri hodiny a dvadsaťpäť minút trvajúca divadelná adaptácia Linnovho románu spôsobila nebyvalé vrenie vo fínskych kultúrno-politických vodách, hanbu literárnej predlohe a jej spoločenskému gestu však podľa názoru jej režiséra nerobí (Smeds 2007 In: Internetový zdroj č. 5). Škandalóznosť inscenácie, v ktorej závere sú „strielanie ľudí“<sup>33</sup>, vyostruje kontext jej uvedenia v *Kansallisteatteri (Národné divadlo)*, podľa kritikov totiž nie je hanobená len posvätná kniha, ale i svätostánok. Z divadelného režiséra dosiaľ známeho len v pomerne úzkom okruhu profesionálov a milovníkov divadla sa po premiérovej noci 28.11.2007 na čas stala najdiskutovanejšia fínska osobnosť.

Kristian Smeds (1970), počas rokov na helsinskom *Teaku (Divadelná akadémia)* známy ako tajomný, mierne bizarný, no talentovaný mladík vo vyťahaných teplákoch (Ruuskanen et Smeds 2005: 20), nastupuje na fínsku divadelnú scénu v prvej polovici deväťdesiatych rokov. Jeho režijný a autorský štýl sa dá považovať za vyprofilovaný, už keď v roku 1996 zakladá nezávislé divadlo *Takomo*. Dodnes fungujúce *Takomo* je v súčasnosti známe divadlo disponujúce i vlastnou scénou v centre Helsínk, spočiatku však

<sup>33</sup> Ide o osobnosti z fínskeho kultúrno-politického života ako napr. Tarja Halonen, Matti Vanhanen, Jouko Turkka, Lenita Airisto, Arto Paasilinna či Aatos Erkko. Recenzent denníku Helsingin Sanomat Saska Snellman tento akt interpretuje ako drastický zánik starého Fínska s jeho sociálnou idylou, ktoré tieto osobnosti tvorili a nástup novej generácie bezohľadných finančných magnátov s ich kapitalizmom (Snellman 2007 In: Internetový zdroj č. 27). „St rieľanie ľudí“ je však prudko odsudzované skupinou ľudí, ktorí inscenáciu vôbec nevideli, prípadne nepochopili, ako napr. štátny radca Risto Volanen. Zdroj: Internetový zdroj č. 13

neustálymi personálnymi zmenami prechádzajúci súbor pracoval v prevažne nedivadelných priestoroch. Duch, atmosféra ako i technické dispozície týchto priestorov boli ako zdroj inšpirácie začlenené do konceptu predstavení. V prípade raného *Takoma* sa dá hovoriť o akejsi fínskej obdobe západoeurópskeho fenoménu site-specific, divadla pracujúceho v netradičných priestoroch či už dobrovoľne hľadajúc tak inšpiráciu, alebo nedobrovoľne z priestorových a finančných dôvodov. Prvá inscenácia *Jääkuvia (Ladové obrázky, 1996)* bola uvedená v priestoroch bývalého električkového depa v spolupráci s pracovným úradom ako podporný projekt pre dlhodobu nezamestnaných divadelníkov. V depe vzniklo i nasledujúce predstavenie, svojrázna adaptácia Ibsenovho *Branda (1997)*, potom nasledovalo obdobie neustáleho nedobrovoľného striedania priestorov. *Rautavaara, Oulunkylän tähti (Rautavaara, hviezda Oulunkyly, 1997)* bol uvádzaný v ľudovom dome helsinskej mestskej časti Oulunkylä, kým drevená budova i so zapožičanou technikou a rekvizitami nezhorela do tla. Originálna inscenácia Čechovovho *Uja Váňu (1998)* zas využívala priestory vodnej čističky v Savile.

Po vyriešení ťaživých ekonomických a priestorových problémov súboru v roku 2001 sa Smeds prekvapivo rozhoduje akceptovať ponuku na post umeleckého šéfa *Kajaanin kaupunginteatteri (Mestské divadlo v Kajaani)*. Smeds stavia svoj dramaturgický plán na pôvodnej tvorbe a divadlo spočiatku uvádza výlučne fínske texty. Touto programovosťou zaujíma Kristian Smeds jednoznačný postoj v dialógu o nedostatočnom množstve novej pôvodnej fínskej drámy na divadelných scénach, keďže táto je často považovaná za ekonomicky príliš rizikovú (Ruuskanen et Smeds 2005: 171).

Nový umelecký šéf vytvorí za svojho pôsobenia v *Kajaanin kaupunginteatteri (Mestské divadlo v Kajaani)* tri inscenácie, z ktorých paradoxne len prvá je jeho skutočne pôvodným textom. Kritikou výborne prijatý *Huutavan ääni korvessa (Hlas kričiaceho v hlbokom lese, 2001)* (viď i kapitola 3.1.2.3) prekračuje nielen hranice okresu, ale úspešne hosťuje i na zahraničných scénach. Ohlasu sa dostáva i interaktívnemu videopredstaveniu Smedsom výrazne aktualizovaných a lokalizovaných Čechovových *Troch sestier (2004)*, v ktorých režisér experimentoval s reálnymi a imaginatívnymi priestormi a prelínajúcimi sa časovými rovinami. Táto inscenácia bola rozlúčkou ambiciózneho tvorca s ekonomicky čoraz viac ohrozenou regionálnou scénou. Najmenej publicity priťahuje prostredná inscenácia, muzikálová verzia Büchnerovho *Woyzecka (2003)*, taktiež vo výraznej režijnodramaturgickej úprave.

V roku 2005 Kristian Smeds nečakane odchádza režírovať Paasilinnov *Jäniksen vuosi (Rok zajaca, 1975)* do tallinského divadla *Von Krahli*, z ktorého sa neskôr stáva jeho

najbližšia partnerská scéna. Po dvoch rokoch host'ovania najmä v pobaltských krajinách na jar 2007 spolu so svetelným a video designérom Villem Hyvönenom a manažérkou Eevou Bergroth zakladá medzinárodný *Smeds Ensemble*, umelecké združenie bez stálej scény. Prvým mimoriadnym počinom tohto združenia je Smedsova už spomínaná škandalózna adaptácia Linnovho románu *Tuntematon sotilas (Neznámeho vojaka)*, ktorá vznikla v novembri 2007 v spolupráci s *Kansallisteatteri (Národné divadlo)*. Inscenácia nielenže vzbudila vlnu pohoršenia medzi dotknutou laickou verejnosťou, ale rozbúrila i rady cenzúrychtivých politikov (viď vyššie).

## 6.2.1 SPOLOČENSKO-POLITICKY RADIKÁLNE ZA PRÁVA SPODINY

*“Sellaiset käsitteet, arvot ja teot kuin esimerkiksi itsenäinen ajattelu, omapäisyys, pahapäisyys, oppositiossa oleminen ja vallan kritiikki haudattiin (...) jonnekin syvälle myyttiseen paikkaan minne kaikki tärkeä tässä maassa haudataan.”*

*(Smeds 2003:7)*

*„Také pojmy, hodnoty a konanie, ako je napríklad nezávislé myslenie, svojhlavosť, zotrúvanie v opozícii a kritika moci boli pochované (...) niekam hlboko na mystickom mieste, kam sa v tejto krajine pochováva všetko dôležité.”*

Kristian Smeds, vďaka provokatívnej inscenácii *Tuntematon sotilas* v súčasnosti najkontroverznejší fínsky režisér, si pred ústa servítiky nekládol nikdy. Režisér, ktorého rané inscenácie pripomínali Turkkovu fyzické divadlo (Koski 2001: 55), prebral i jeho rolu enfant terribla fínskeho divadla. Smedsa s Turkkom spája i zvyk vkladať do svojich inscenácií reálne osoby so silnými konotáciami na ich reálnu situáciu a názory, do mnohých inscenácií takisto vpisuje i samého seba, i keď s o poznanie menšou dávkou egománie než Jouko Turkka. Po odchode z Helsínk na post umeleckého šéfa *Kajaanin kaupunginteatteri (Mestské divadlo v Kajaani)* sa Smeds, ktorý sa dovtedy venoval značne poetizujúcemu divadlu, radikalizuje. V záujme záchrany divadla, fungujúceho pod hrozbou zrušenia, prelamuje svoju nechúť voči komunikácii s médiami a dostáva tak na titulné stránky polozabudnutú provinčnú scénu. Politická výbušnosť prvej inscenácie v Kajaani, *Huutavan ääni korvessa (Hlasu kričiaceho v hlbokom lese, 2001)* rozvírila pokojné vody fínskeho divadelného života a prinútila mnoho kritikov a kultúrnych činiteľov vycestovať za hranice hlavného mesta.

*Huutavan ääni korvessa* patrí medzi vrcholy Smedsovej tvorby, a podľa môjho

názoru je jeho doteraz najkvalitnejším pôvodným textom. V texte a jeho inscenačnom prevedení sú prítomné všetky zásadné obsahové prvky a formálne prostriedky typické pre Kristiana Smedsa: politická radikálnosť, spoločenská angažovanosť a silný sociálny aspekt, textová montáž a poetický jazyk rekvizity na scéne niekedy prirovnávaný k spôsobu tvorby litovského režiséra Eimuntasa Nekrošiusa (Koski 2001: 55). Hra de facto pozostáva z troch rozsiahlych monologických celkov, z ktorých len jeden nie je montážou už existujúceho textového materiálu. Prvé dva celky sú kolážami priamych citátov z Kiantovho románu *Punainen viiva* (*Červená čiara*, 1909) a náboženských textov prebudeneckého kazateľa Larsa Leviho Laestadia uverejňované v časopise *Huutavan ääni korvessa* (*Hlas kričiaceho v hlbokom lese*) v rokoch 1852-1854. Tieto autentické texty sú popretkávané aktuálnymi pasážami, intertextuálnymi narážkami a metatextuálnymi anabázami Kristiana Smedsa. Prvý monologický celok patriaci agitátorovi je proletárskou piesňou nebožtíka nasledovanou Otčenášom, rozdelený do dvoch častí: keď sa prvý agitátor brojaci za občiansku aktivitu a triezvosť národa spije do nemoty, prichádza ďalší súdruh Puntarpää, postava agitátora z románu *Punainen viiva*, ktorého plamenný prejav prechádza od kiantovskej agitácie vlastnej prvej fínskej predvolebnej kampani z roku 1907 do zúrivej reči žiadajúcej koniec teroru bystrých a bohatých (Smeds 2003: 32), volajúcej po právach pre sociálnu a intelektuálnu spodinu. Smeds na javisko prináša „červenú čiaru“ vtedy a dnes, konfrontujúc tak proletársku triedu minulosti s jej ideálmi a súčasnú realitu pasívnych životných strokotancov živoriacich na dne spoločenského systému. V prebudeneckom monológu Kazateľ reční o triezvosti a spája sa pri tom zatracovanou pálenkou. Tretím celkom je monológ bieleho negra Miku/prisťahovalca Abua (viď kapitola 3.1.2.3). *Huutavan ääni korvessa* je syntézou protikladov zvierajúcich fínsku spoločnosť: aktivita sa bije s pasivitou, pozitívny prístup k životu s programovou negativitou, túžba po triezvosti s neodolateľnosťou podguráženého stavu, viera v boha s odmietaním cirkvi, otvorenosť spoločnosti s xenofóbiou, láska s nenávisťou. Spoločenská aktivita najnižších vrstiev je brzdená alkoholizmom a náboženským fanatizmom, v hlbokom lese takisto ako za čias Laestadia a Kianta živorí nevedomá chudoba a spodina.

Smedsov poetický javiskový jazyk a precízna práca so symbolikou rekvizity dosahujú v *Huutavan ääni korvessa* svoj klimax, v nasledujúcich inscenáciách Smeds uberá na divadelnosti v prospech rastúceho významu videoprojekcie. *Huutavan ääni korvessa* využíva minimum jednoduchých symbolických objektov neustále meniacich funkciu. Agitátor štiepajúci na pni melóny roztína hlavy opilcov, exaktne analyzuje degenerovaný mozog alkoholika, ukazuje obecenstvu jeho prázdnu hlavu, aby si vzápätí sám na mol spitý nasadil polku melóna na hlavu ako cyklistickú helmu. Podobnými



významovými metamorfózami prechádzajú i kokosové orechy v Mikovom rasisticky útočnom monológu – hlavy s gustom popravených „negrov” si v paródii Abu nasadzuje na uši ako veľké slúchadlá (viď tiež kapitola 3.1.2.3).

## 6.2.2 OD KOSTRY TEXTU K TELU INSCENÁCIE<sup>34</sup>

*“Kun aloitetaan uuden esityksen tekeminen ilman tekstiä, harjoituksissa syke ja paine on isompi kuin tavallisesti, koska siinä täytyy syntyä uutta koko ajan. Kun taas tehdään klassikkoa, on maailma valmiiksi tarjolla. Klassikon kanssa paljon aikaa menee siihen, että päästään tekstistä irti ja itse asian ytimeen. (...) Kaikki tekstin välissä ja alla oleva on tärkeintä ainesta, replikki on vain pintaa. (...) Minulla on ei-kunniottava suhde tekstiin, mutta äärimäisen kunniottava suhde näytelmän aiheen valjastamiseen näyttämölliselle tasolle.”*

*(Ruuskanen et Smeds 2005: 122)*

*„Ked’ sa nové predstavenie začína robiť bez textu, na skúškach je vyšší tep a napätie ako obvykle, pretože sa celý čas musí rodiť niečo nové. Ked’ zas pri skúšaní klasiky sa nám núka hotový svet. Pri klasike sa veľa času minie na to, že sa zbavíme textu a dostaneme sa k samotnému jadru veci. (...) Všetko, čo sa nachádza medzi textom a pod ním, je dôležitý materiál, repliky sú len povrch. (...) Moj vzťah k textu je neúctivý, na druhej strane si ale extrémne vážim odhaľovanie témy drámy na javiskovej úrovni.”*

Smedsov spôsob práce je skrz-naskrz divadelný, využívajúci všetky umelecké zložky vstupujúce do celku divadelného diela. Text, bez ohľadu na to, či sa jedná o už existujúcu drámu alebo pôvodinu, nie je priorizovaný. Smeds pri tvorbe svojich raných produkcií skúškový proces dokonca často začínal bez akéhokoľvek textu, len s niekoľkými čiastočne rozpracovanými ideami:

*“Minulla ei usein ole synopsisksen puolikastakaan valmiina, kun harjoitukset alkavat.”*

*(Ruuskanen et Smeds 2005: 47)*

*„Začiatkom skúšobného obdobia často nemám hotovú ani polovicu synopse.”*

Smedsov nepietny prístup k textu je zjavný v jeho adaptáciách klasických dramatických a prozaických diel, ktoré často okreše „až na dreň” myšlienky, s ktorou potom voľne narába obaľujúc ju novými vrstvami situácií a replík. Príkladom nech sú v roku 2004 v *Kajaanin kaupunginteatteri (Mestské divadlo v Kajaani)* inscenované Čechovove *Tri sestry* (1901). Sestry Prozorovové sú relokalizované do súčasného Kajaani,

<sup>34</sup> Dovolím si parafrázovať názov kurzu prof. Martina Porubjaka na bratislavskej VŠMU. Pozn. autorky.

túžba po Moskve sa scvrkáva na túžbu po Helsinkách a dôstojníci z vojenskej posádky sa menia na hodnostne rôznorodú škálu úradníkov od poštového poslíčka Tuza (pôvodne barón Tuzenbach) po krajského župana Westerinena (pôvodne Veršinín), vyšinutý násilník Sol'onyj sa stáva excentrickým hudobníkom. Smeds do pôvodného príbehu dopísal i niekoľko s ním nesúvisiacich postáv a výstupov, z ktorých najvýraznejším je dojímavý monológ na dôchodok odchádzajúcej herečky Leeny Suomu stratenej v útrobach divadla, ktorej rola bola stelesnená reálnym predobrazom postavy. Táto adaptácia *Troch sestier* bola realizovaná za výraznej podpory videoprojekcií sprostredkovávajúcich divákovi v sále dianie odohrávajúce sa v iných priestoroch budovy divadla. Inscenácia bola teda nielen kritickým vyjadrením sa k aktuálnemu daniu a ekonomickým machináciám v regióne, ale i nebývalým umeleckým experimentom. Inscenácia anticipujúca záujem o použitie videoprojekcií v divadelnom predstavení zároveň zahájila Smedsovu spoluprácu s videodesignerom Villem Hyvönenom.

Ako spomínam už i vyššie, Smedsove vlastné texty sú kolážovitými synopsami, ktoré často vznikajú až v priebehu skúšobného procesu. Výsledný tvar nie je klasickým dramatickým textom založeným na pravidelnom dialógu, ale sledom dlhých monologických celkoch ponechávajúcich inscenačný priestor a voľnosť. Do textov zriedkavo vpisované, stručné autorské poznámky slúžia ako barlička čitateľovi na lepšiu orientáciu v hre a ilustráciu Smedsovej inscenácie, a samozrejme nemajú absolútnu platnosť.

Kristian Smeds je komplexným divadelným tvorcom, ktorého texty nadobúdajú plný význam až v rámci inscenácií. Paradoxne práve Smeds je jediným dvojnásobným fínskym nominantom na cenu *Pohjoismainen näytelmäkirjailijapalkinto* (Cena za najlepšiu severskú drámu), od roku 1992 obročne udeľovanou radou *Pohjoismainen Teatteriunioni* (Nordic Theatre Union, Severská divadelná únia). V roku 1994 bola nominovaná Smedsova raná, autobiograficky zafarbená hra *Meän tytär* (Naša dcéra, 1992) riešiaci hľadanie identity spojené s dospievaním a prudkou zmenou životného prostredia. V roku 2002 Fínsko reprezentoval Smedsov sedem rokov starý poetický, beckettovsky ladený *Yhä pimevä talo* (Stmievajúci sa dom, 1995), ktorý z mnohých perspektív nazerá na kľbko nejasných, neustále sa meniacich vzťahov starej a mladej ženy a ich vzťah k vždy neprítomnému mužovi. *Yhä pimevä talo* je jediným Smedsovým textom, ktorý sám nikdy nerealizoval, keďže podľa jeho vyjadrenia je to literárna dráma, ktorú by sa mu "nijako nechcelo režirovať" (Ruuskanen et Smeds 2005: 19). Práve táto hra je z literárneho hľadiska jeho najstavebnejšou a najucelenejšou a jej výnimočnosť v rámci Smedsovej

tvorby spočíva takisto v absencii sociálno-politického aspektu.

Smedsove texty sú zriedkavo realizované inými inscenátormi ako samým autorom. Medzi dôvody iste patrí Smedsov výrazný inscenačný rukopis, často natoľko spätý s textom, že tento je veľmi náročné vnímať ako autonómny. Napriek spornej všeobecnej literárno-dramatickej platnosti Smedsových synopsí a ich nejednoduchšej čitateľnosti ako literárnych diel považujem za nemožné opomenúť tohto originálneho autora a režiséra.

## 7. ZÁVER

Na ploche tejto diplomovej práce som sa pokúsila odpovedať na otázky, ktoré som si položila v úvode práce a oboznámiť tak čitateľa so záujmom o fínsku dramatikú či všeobecne o fínsku kultúru so súčasnou fínskou pôvodnou drámou.. Rozsah tejto diplomovej práce mi žiaľbohu nedovolil zaoberať sa všetkými dielčými témami a prinútil ma k selekcii materiálu na relevantný, menej relevantný a irelevantný, pri čom som sa pravdepodobne nedokázala vyhnúť istej dávke subjektivity.

Už vo fáze, keď som začala zbierať materiál na túto diplomovú prácu, som sa mohla uistiť, že súčasná pôvodná fínska dráma iste nie je druhom odsúdeným na vyhynutie, tak ako sa neprestajne obávajú mnohí fínski kritici, medzi inými v tejto práci mnohokrát citovaný Hannu Harju. Fínska dráma vzniká v hojnom počte, ktorý naviac rok čo rok rastie. Ak má teda fínska dráma nejaký problém, zaručene sa netýka kvantity. I kvalita súčasnej fínskej drámy sa podľa mnohých teatrológov ako napríklad Dr. Hanny Korsberg z *Helsingin yliopisto (Helsinská univerzita)* či dramaturgičky *Kansallisteatteri (Národné divadlo)* Evy Buchwald neustále zvyšuje. Napriek tomu však podľa môjho názoru vzniká len pomerne málo skutočne výrazných drám s ambíciami podať relevantnú spoločenskú výpoveď či dosiahnuť výnimočnú umeleckú úroveň, keďže experimentovanie s formou má v súčasnej fínskej dráme skutočne nepatrný zástoj.

Súčasní fínski dramatici samozrejme nežijú v slonovinovej veži a reflektujú svet, ktorý ich obklopuje, i s jeho negatívnymi a problematickými aspektami. Na prelome milénia na seba najväčší záujem dramatikov sústredila práca, jej prebytok i absencia. Sociálne orientovaní autori, spomedzi ktorých spomeniem aspoň Reka Lundána, sa zameriavali na tienisté stránky živorenia v zle platených zamestnaniach a úplnej straty práce, čoho dôsledkom bola strata sebaúcty a pocity zbytočnosti u mužského hrdinu. Potlačovaná frustrácia následne erupovala v ohňostroj problémov od alkoholizmu, cez domáce násilie až po vznik duševných porúch. Druhá strana tej istej mince práce – extrémna pracovná preťaženosť vedúca k strate osobného života, depresiám a celkovému duševnému vyhoreniu – začala vzbudzovať záujem istej časti dramatikov už koncom deväťdesiatych rokov dvadsiateho storočia, boom kancelárskej drámy a komédie však nastal až počiatkom tretieho milénia s uvedením textu *Mobile horror* (2003) Juhu Jokelu. Dramatikov snažiacich sa o reflexiu súčasného spoločenského diania priťahuje i otázka viery, náboženstva a roly štátnej luteránskej cirkvi v dnešnom Fínsku. Táto téma je však nezriedka rozširovaná i o etický a morálny aspekt. Medzi znovu a znovu analyzované témy

patrí otázka fínskej identity, rozoberaná často na pozadí rodinných a rodových kroník. Vzťah Fínska a Fínov k vonkajšiemu svetu, najmä k Rusku a od polovice deväťdesiatych rokov i k Európskej únii, podnietil vznik nemalého množstva dramatických textov, výrazná dramatická reflexia postoja fínskej spoločnosti voči vlastným, prudko rastúcim menšinám sa zatiaľ objavila len v provokatívnom texte Kristiana Smedsa *Huutavan ääni korvessa* (*Hlas kričiaceho v hlbokom lese*, 2001).

Stav súčasnej spoločnosti do istej miery odrážajú i tie rodinné a vzťahové drámy, ktoré vytvárajú ideový presah z roviny osobných medziľudských väzieb i do roviny sociálnej. Skrz-naskrz súčasné spoločenské fenomény ako vzájomné odcudzenie, cynizmus a prázdnota, rodičia pohltení kariérou a zanedbávajúci vlastné deti, láska utopená v stereotype a závislostiach vystupujú z príbehov portrétujúcich komplikované rodinné vzťahy, hlboké konflikty a banálne roztržky. Žiaľbohu práve medzi rodinnými drámami vzniká i najviac diel charakteru spotrebného tovaru na jedno použitie. Rodinná dráma je prevažne introvertná a psychologizujúca, pri čom často sklzáva k pátosu a sentimentalite. Jej zvláštnym typom sú texty, ktorých hlavným hrdinom je dieťa, napriek tomu sa však nejedná o hry pre deti a mláde. Pohľad na rodinnú situáciu z detskej perspektívy má odhaliť absurditu konania dospelých, práve v prípade týchto drám však hrozí najväčšie nebezpečenstvo pádu do uslzenej a precukrenej sentimentality. Drámy riešiace boľavé medziľudské vzťahy a traumy sú napriek všetkému vo Fínsku mimoriadne populárne, a ich typické tematické a formálne schémy sú vysledovateľné i v inakšie spoločensky angažovaných dielach či historizujúcich textoch.

Istá časť fínskych dramatikov sa orientuje na zobrazenie kontroverzných momentov a veľkých osobností fínskej histórie, málo z nich sa však pokúša prostredníctvom minulosti poukázať na nešváry súčasnosti. Veľká väčšina životopisných drám exploatuje tragické osudy živých i mŕtvych fínskych kultúrnych a politických dejateľov, nepokúša sa však o ideový presah plochého lineárneho príbehu. Paradoxne práve v tejto kategórii figuruje vo fínskom kontexte po všetkých stránkach výnimočná poetická dráma Laury Ruohonen *Kuningatar K* (*Kráľovná K*, 2002), ktorá si však hlavnú hrdinku nevyberá spomedzi fínskych osobností, ale necháva sa inšpirovať medzinárodne známou excentrickou švédskou kráľovnou žijúcou v 17. storočí. Ak i väčšina dramatických biografíí ignoruje svoj spoločenský potenciál, u politickej histórie by sa dal očakávať opak. Žiaľbohu, len malé množstvo autorov sa pokúša "vrhnúť nové svetlo" na známe historické okamihy, často naopak sklznu k heroizácii a monumentalizácii niektorého z charakterov, najčastejšie maršála Mannerheima alebo vojnového prezidenta Rista Rytiho. Spoločenskú diskusiu

vyvolala napríklad dráma historika Heikkiho Ylikangasa *Kun Summa petti (Keď Summa zradila*, 2001), jej umelecká úroveň vyjadrenia interesantných názorov na historické udalosti však bola poslabšia.

Špecifickými sú divadelné texty výrazných režijných osobností, ktoré sú však z tematického hľadiska rôznorodé – nájdeme medzi nimi napríklad sociálne angažované, výbušné texty Kristiana Smedsa i sexuálne a politicky provokatívne no zároveň poetické diela Jouka Turkkua. Spoločným menovateľom týchto drám je ich podobný prístup k tvorbe prejavujúci sa najmä formálnou voľnosťou, fragmentarizáciou lineárnej časovej osi a rozbitím tradičného príbehu. Ako praktickí divadelníci sa režiséri nekonzentrujú len na text, ale ponechávajú priestor i na jeho javiskovú interpretáciu. Takéto drámy sa pri čítaní javia byť nekompletnými, ich interaktivita s ďalšími zložkami divadelného diela je však neporovnateľná s textovo presaturovanými konverzačnými drámami.

Fínska dráma sa nedá považovať za nekvalitnú, v európskom kontexte je však len priemerná. Vo Fínsku nevznikol žiadny špecifický dramatický prúd či štýl, ktorý by zaujal i na medzinárodnej divadelnej platforme a po formálnej alebo ideovej stránke inšpiroval i nefínskych dramatikov. Napriek tomu súčasná fínska dráma obsahuje niekoľko desiatok kvalitných hier, ktoré prekonalí kliatbu hry na jedno použitie a s veľkou pravdepodobnosťou sa zaradia medzi modernú fínsku klasiku. Problémom časti týchto nesporne hodnotných diel je ich prílišná zviazanosť s nuancami fínskych reálií, a teda ich praktická neprenosnosť na zahraničné javiská. Toto sa týka najmä historických hier, avšak i mnoho spoločensko-kritických drám sa koncentruje na pranierovanie špecificky fínskych problémov a kritiku konkrétnych osôb, čo ich robí nepochopiteľnými pre nezásväteného diváka. Poetická dráma *Kuningatar K (Kráľovná K*, 2002) Laury Ruohonen na pozadí osudov švédskej kráľovnej Kristíny rozpráva príbeh o slobode, vzdore a pokúšaní hraníc stanovenými spoločnosťou i prírodou, a podľa môjho názoru práve preto vzbudila ohlas i v zahraničí, čo dokazujú preklady textu do deviatich svetových jazykov. Do češtiny hru preložila Hana Worthen. Medzinárodné uznanie sa podarilo získať i niekoľkým ďalším skutočne interesantným a inšpiratívnym textom, ktoré sa takisto dočkali prekladov do cudzích jazykov. Najväčšie šance na preklenutie politických a kultúrnych bariér a zaujatie medzinárodného publika majú drámy zaoberajúce sa univerzálne platnými medziľudskými vzťahmi, zároveň však okorenené i štipkou špecificky fínskej atmosféry. Spomedzi kvanta priemerných textov vynikla dichotómia *Aina joku eksyy (Vždy niekto zabľúdi*, 1998) a *Teillä ei ollut nimiä (Boli ste bez mena*, 2001) Reka Lundána či absurdne ladená komédia *Kokkola* (2004) Leey Klemoly. Skutočným zásahom do čierneho bola i na domácej pôde, i

v zahraničí skrz-naskrz aktuálna komédia *Mobile horror* (2003) Juhu Jokelu, vlajková loď populárnej kancelárskej komédie. Boom burn-outovej komédie sa vo fínskom kontexte dá takmer nazvať celistvým dramatickým prúdom prinášajúcim čerstvé spracovanie novej témy, v medzinárodnom merítku však zabodoval len Jokelov text, preložený do ôsmich jazykov, vďaka Hane Worthen i do češtiny.

Fínska dráma si teda hľadá cesty i na zahraničné javiská a postupne sa jej darí presadzovať i mimo tradičnej nemecko- a švédskojazyčnej kultúrnej oblasti, pričom expanduje nielen na javiská veľkej anglofónnej, frankofónnej či rusofónnej zóny. Žiaľbohu, do slovenčiny nebola zatiaľ preložená ani jedna zo spomínaných drám.

Na úplný záver tejto diplomovej práce ešte raz vyjadrujem nádej, že sa jej podarilo sprostredkovať aspoň orientačný obraz diania na súčasnej fínskej dramatickej scéne, a ukázať tak konkrétnejší smer bádania čitateľovi s hlbším záujmom o ňu. Mimoriadne potešená by som bola, ak by moja diplomová práca dokázala prebudiť zvedavosť o tému i v čitateľovi, ktorý k čítaniu tejto práce pristupoval bez akýchkoľvek očakávaní, či dokonca s averziou.

## SUOMALAISEN NYKYNÄYTELMÄKIRJALLISUUDEN MUOTOJA - YHTEENVETO

Tämä diplomityö pyrkii tutustuttamaan suomalaisesta dramatiikasta ja yleensä suomalaisesta kulttuurista kiinnostunutta tšekkiläistä ja slovakialaista yleisöä suomalaiseen nykynäytelmäkirjallisuuteen. Työn painopisteenä on tutkia suomalaisen nykydraaman peilaamia aiheita ja sijoittaa näitä ilmiöitä suurempaan sosiaalikontekstiin.

Tämän diplomityön tärkeimpiä lähtökohtia oli tutkitun korpuksen rajaaminen. Rajauksen tein ajan, kielen ja genren perusteella. Miettiessäni nykydraaman mahdollista aikarajausta olen etsinyt murrospistettä, jota ennen kirjoitettu draama selkeästi erottuisi sen jälkeisestä näytelmäkirjallisuudesta. 80-lukua ja sitä edeltävää aikaa ei tarvinnut edes harkita sen ollessa tänä päivänä jo historiaa. Kysymykseen jäi 90-luku ja sen tapahtumat, joista vuosikymmenen alun Suomea riivaama taloudellinen lama näyttää lopettaneen vanhan hyvinvointivaltion ja aloittaneen uuden aikakauden. Hajonneen Neuvostoliiton vaikutus Suomeen heikentyy ja vuonna 1995 maa liittyy EU-hun. Nämä tapahtumat seurauksineen loogisesti toivat uusia aiheita todellisuutta peilaavaan draamaankin, muutos kuitenkin tapahtuu myös muodon ja genren kannalla. 80-luvun kokeilevuus ja ulkoapäinsuhtautuminen väistyvät perinteikkäämmän, Suomen sisäisiä asioita käsittelevän draaman tieltä.

Kieleen perustuva rajaus oli helppoa, otin käsittelyyn vain suomen kielellä kirjoitetut näytelmät, tästä työstä puuttuvat siis mm. Claes Andersson, Joakim Groth ja Bengt Ahlfors. Diplomityössäni käsittelyjen tekstien genre on alkuperäinen draama, tästä syystä siitä ei löydy proosan näyttämöadaptaatioita, runomontaaseja eikä musikaaleja – poikkeuksina olkoot Arto Salmisen *Varasto*-romaanin (1998) oma dramatisointi (2005) ja useasti mainitsemani Kristian Smedsin omaperäinen näyttämöversio (2007) Väinö Linnan *Tuntemattomasta sotilaasta* (1954). Tutkitusta korpuksestani karsin myös ainoastaan kaupallista tarkoitusta varten tuotettuja tekstejä ja kohderyhmän perusteella en ottanut käsittelyyn satuja eikä lapsille ja nuorisolle tarkoitettuja näytelmiä. Tutkittu korpukseni koostuu näin vuodesta 1995 lähtien kirjoitetuista suomenkielisistä draamoista, joilla on tietty taiteellinen tai yhteisöllinen arvo tai jotka ainakin pyrkivät sellaiseen. Kuitenkaan eivät kaikki tutkimani näytelmät ole yhteiskunnallisesti kantaaottavia, moni teksti syystä tai toisesta jättää tämän näkökohdan huomioimatta menettämättä silti arvoaan. Esimerkiksi perhe- ja suhdedraaman yhteydessä voidaan vain harvoin puhua yhteiskunnallisuudesta tai yhteisöllisyydestä, vaan pikemmin psykologisuudesta.

Diplomityöni tutkii alkuperäistä suomalaista nykynäytelmäkirjallisuutta aiheen kannalta. Tästä syystä en erityisesti tutki kielellisiä eikä muodollisia seikkoja, vaikkakin niitä sivuan kappaleissa 2.1 ja 2.2. Tämän työn oleellinen osuus on neljä kappaletta aiheittain jaettuja nykydraamoja.

Kolmas kappale keskittyy varsinaisesti yhteiskunnallista kantaa ottavaan draamaan. Tiedyt näytelmäkirjailijat heijastavat aktiivisesti teoksissaan ajankohtaisia, päivänpolttavia Nyky-Suomen



ongelmia, joista kuitenkin vain muutamat astuvat esiin. Eniten kiinnostusta synnyttäneen työ, työn paljous tai puute ja sen vaikutus ihmiseen (3.1). Tämä toisaalta tarkoittaa keskiluokan ja ylemmän keskiluokan loppuunpalaamiseen ja masennukseen johtuvaa ylikuormitusta kuten nähdään mm. Juha Jokelan *Mobile horrorissa* (2003) ja Pasi Lampelan laajassa tuotannossa, toisaalta työttömyyttä ja köyhyyttä, jotka puolestaan kävelevät käsi kädessä masennuksen, mielenterveys-, alkoholi- ja päihdeongelmien ja väkivallan kanssa, niin kuin todistaa esim. Reko Lundánin *Hyvinvointitrilogia* (2003 - 2006). Perinteiset suomalaiset teemat – jumala, uskonto ja usko – kuuluvat myös nykytekijöiden suosikkeihin, niiden yhteydessä kuitenkin käsitellään yleispäteviä moraalisia ja eettisiä kysymyksiä (3.2). Näitä aiheita analysoi perusteellisimmin Juha Jokelan *Fundamentalisti* (2006), ja se löytyy myös Kari Hotakaisen ja Pirkko Saision näytelmistä. Yhteiskunnallinen kannanotto esiintyy myös suomalaista identiteettiä kuvailevissa perhekronikoissa, nämä kuitenkin kuuluvat perhedraamaa käsittelevään kappaaleeseen (4.2.1). Suomen ja suomalaisten suhde ulkomaailmaan, erityisesti Venäjälle ja venäläisiin, on myös yhteisöllinen aihe, sen ajankohtaisuudesta huolimatta päätin liittää tämän politiikkaa hohtavan asian historiaa käsittelevään kappaaleeseen (5.2.4).

Kappaaleessa neljä käsittelen perhe- ja suhdedraamoja ja perhekronikoita. Nämä ovat erittäin suosittuja, vaikka niiden joukosta löytyy eniten sentimentaalisuutta, nostalgiaa ja paatosta pursuavia kertakäyttötavaratekstejä. Perhedraamoihin kuitenkin kuuluu moni erittäin vahva ja merkityksellinen, aikansa sairauksia ja kipupisteitä kuvaava nykydraama. Pääasiassa vakavien tekstien joukosta erottuu selvästi Leea Klemolan hulvaton absurdi-realistinen komedia (Lehtonen 2005: 5) *Kokkola* (2004). Moni perhedraamaan kuuluva näytelmä kertoo tarinansa päähahmossa esiintyvän lapsen silmien kautta. Nämä tekstit eivät kuitenkaan ole lapsille tarkoitettuja satuja, vaan usein liiankin vakavia, katsojan tunteisiin hyökkääviä perhedraamoja (4.1.1). Kappale 4.2 analysoi perhekronikoiden pohjalta ikivihreää aihetta – suomalaista identiteettiä erottamattomine ilmiöineen ja ongelmineen. Tähän kuuluu mm. Reko Lundánin kuuluisa kaksoisdraama Risto Rinteen perheestä *Aina joku eksyy* (1998) ja *Teillä ei ollut nimiä* (2001).

Historiaa käsittelee kappale viisi, joka haaraantuu elämäkerrallisiin näytelmiin (5.1) ja poliittista historiaa kuvaileviin teksteihin (5.2). Biografisen draaman enemmistö keskittyy suomalaisten taiteilijoiden, nimenomaan kirjailijoiden, elämien myrskyisiin käännteisiin. Näiden paljoudesta erottuu Laura Ruohosen poeettinen näytelmä *Kuningatar K* (2002), joka sekä tyyliltään että kieleltään poikkeaa huomattavasti suomalaisen realismin valtavirrasta. Poliittisen historian tapahtumista näytelmäkirjailijoita eniten kiinnostaa Suomen itsenäisyyden aika lähtien vuodesta 1917. Kirjoittajat valitsevat aiheikseen dramaattisia kohokohtia, joihin sisältyy jännitystä ja väkivaltaa – sotia. Eniten käsitellään kansalaissotaa, talvisotaa ja jatkosotaa, mielenkiintoa herättää myös Suomen epävakaa sodanjälkeinen tilanne Neuvostoliiton varjossa. Poliittisen historian ahkerimpia kuvaajia ovat Paavo Haavikko ja Heikki Ylikangas, jotka osittain pyrkivät dokumentarismiin. Dokumentarististen draamojen ohessa syntyy iso määrä historiaan pohjauttavia, sentimentaalisia tarinoita kuvitteellisten yksilöiden rajuista kohtaloista sotien aikana. Suomen ja

suomalaisten nykyaikaisia suhteita ulkomaailmaan käsittelevä osa lopettaa tämän kappaleen, vaikka nämä asiat kuuluvat nykyaikaan, mielestäni ulkopoliittisen sisältönsä takia ne ovat historiallisten tapahtumien looginen jatko.

Neljäs iso kokonaisuus (kappale kuusi) tutustuttaa lukijaa merkittäviin suomalaisiin kirjoittaja-ohjaaja tekijöihin. Niiden joukosta valitsin tarkemmin käsiteltäväksi vanhan koulun mestarin Jouko Turkan (katso 6.1) ja nykyisen suomalaisen teatterin enfant terrible-hahmon Kristian Smedsin (katso 6.2).

Moni teatterikriitikko oli vuosituhaten vaihteessa huolissaan, että suomalainen draama on kuollut. Viime vuoden aikana olen lukenut ja nähnyt sen verran näytelmiä voivani rauhoittuneena todeta, ettei se ole totta. Suomalainen draama elää, kysymys onkin millaisessa kunnossa. Suomessa ei ole syntynyt mikään merkittävä näytelmätyyli tai virtaus, suomalainen draama ei ole vaikuttanut maailman- eikä edes euroopanlaajuisesti. Silti ei voida pitää alkuperäistä suomalaista ja suomenkielistä nykynäytelmäkirjallisuutta täysin epälaadukkaana ja mitäänsanomattomana. Isommassa kansainvälisessä kontekstissa on ilmeeton, erikoista henkeä ja kipinää ilman oleva suomalaisen draaman kokonaisuus toki keskinkertainen eikä kovin mielenkiintoinen, katsellen sitä lähempää kuitenkin harmaasta keskinkertaisesta paljoudesta erottuu muutama huomiota herättävä näytelmäkirjailija ja näytelmä. Parisenkymmentä nykynäytelmää onnistui kumoamaan yhden teatterin jutun kirouksen ja pääsemään kertakäyttötavareksien joukosta. Muutamista ilmeisesti tulee myös osa suomalaista nykyklassiikkaa, harva etabloituu lähiulkomaillaakin. Laura Ruohonen, Reko Lundán, Leea Klemola sekä Juha Jokela ovat tärkeimpiä, menestyksellisimpiä ja laadukkaimpia tekijöitä, eikä ole syytä ihmetellä, että juuri heidän vieraisiin kieliin käännetyt näytelmät osasivat puhutella myös ulkomaalaista yleisöä, jolta ne saivat positiivista palautetta.

Lopussa haluaisin vielä kerran ilmaista toivomuksen, että tämä diplomityö onnistui välittämään slovakialais- ja tšekkiläisyleisölle ainakin karkean kokonaiskuvan nykyisen suomalaisnäytelmäkirjallisuusalan tapahtumista ja näyttämään tien heille, joissa se herätti mielenkiintoa.

## PODOBY SÚČASNEJ FÍNSKEJ DRÁMY - RESUMÉ

Moja diplomová práca si kladie za cieľ oboznámiť česko- a slovenskojazyčnú verejnosť so záujmom o Fínsko a jeho kultúru so súčasnou fínskou dramatikou. Keďže „súčasná fínska dráma“ je pomerne široký pojem, zásadným pri písaní tejto diplomovej práce bolo ohraničenie skúmaného korpusu, pri ktorom som brala do úvahy aspekt doby vzniku, jazyka, žánru a pôvodnosti drám. Rok 1995, ktorý som si zvolila za spodnú časovú hranicu, považujem za výrazný spoločenský zlom v živote Fínska, ktoré sa po rokoch ťaživej ekonomickej krízy stalo členským štátom EU a vyhralo majstrovstvá sveta v hokeji, zároveň sa však začal rozpadávať koncept tzv. sociálneho štátu (*hyvinvointivaltio*). Tieto udalosti vniesli do fínskej dramatiky nové, spoločensky aktuálne témy z fínskeho prostredia, zatiaľ čo po formálnej stránke sa novovznikajúce hry paradoxne vracajú ku konzervatívnejším výrazovým prostriedkom. Z hľadiska jazyka som zo skúmaného korpusu vylúčila drámy, ktoré vznikli v inom ako fínskom jazyku, okrem iného sa teda nezaoberám mnohými významnými švédskojazyčnými autormi, napríklad i u nás známym Bengtom Ahlforsom. Na základe žánru a pôvodnosti sa ďalej nezaoberám inými textami ako pôvodnými dramatickými textami, adaptácie próz, poetické pásma a montáže, benefície, spevohry, muzikály, atď. som teda zo skúmaného korpusu vylúčila. Výnimkou je dráma Arta Salminena *Sklad* (*Varasto*), ktorá je autorovou dramatizáciou vlastného románu z roku 1998 či mnohokrát spomínaná adaptácia románu Väinö Linnu *Neznámy vojak* (*Tuntematon sotilas*) režiséra Kristiana Smedsa. Nezaoberám sa ani dramatickými textami vyslovene komerčného charakteru, na základe cieľovej skupiny ani rozprávkami a hrami pre deti a mládež. Drámy, ktoré vo svojej diplomovej práci považujem za súčasť skúmaného korpusu, sú teda pôvodnou fínskojazyčnou dramatikou s istou umeleckou a výpovednou hodnotou napísanou medzi rokmi 1995 a 2007.

Ťažiskom mojej diplomovej práce je súčasná fínska dráma nazeraná z pohľadu témy a jej zaradenie do širšieho sociálneho kontextu. Práca sa snaží vystopovať spoločné menovatele a základné delitele tém súčasných fínskych drám, na základe ktorých rozdeľuje skúmaný korpus do niekoľkých veľkých tematických skupín. Otázkami formy a jazyka sa bližšie nezaoberám, i keď ich stručne spomínam v častiach 2.2 a 2.3. Podstatnú časť tejto práce teda tvoria štyri kapitoly venované štyrom diametrálne odlišným tematickým skupinám, do ktorých sa súčasná pôvodná fínska dráma dá rozdeliť.

Kapitola 3 sa venuje dráme zameranej na odkrývanie problémov kváriaciach súčasnú fínsku spoločnosť, spomedzi ktorých do popredia vystupujú najmä otázka práce (3.1) a viery (3.2). Tradičný pohľad na prácu, respektíve jej podradnosť, nedostatok či úplnú absenciu, nám sprostredkúva sociálna dráma portrérujúca nezamestnanosť a to, ako strata práce vplýva nielen na sociálne postavenie ale i na psychiku jedinca (3.1.1). S tretím milénium sa na povrch dostáva i problém prepracovanosti a s ňou spojeného psychického vyhorenia, tu sa však na rozdiel od sociálnej drámy pohybujeme v high-techovom a designovom prostredí moderných kancelárií a trendových zamestnaní (3.2.2). Otázka viery a vzťahu človeka k bohu a k cirkvi sú často

pertraktované zároveň so všeobecne platnými etickými a morálnymi otázkami, najhlbkovejšiu analýzu témy poskytuje *Fundamentalista* (*Fundamentalisti*) Juhua, takisto autora doteraz najúspešnejšej kancelárskej komédie *Mobile horror*. Vzťahom Fínska a fínov k vonkajšiemu svetu, a to najmä k susednému Rusku, sa napriek nespornej súčasnosti témy zaoberám v rámci kapitoly venovanej historickej dráme (5.2.4), otázky fínskej identity zas najčastejšie vyplávajú do popredia na pozadí rodinných kroník (4.2.1).

Rodinné a vzťahové drámy a kroniky sú vo fínskom kontexte tradične mimoriadne populárnymi. Kvantum diel, ktoré na túto tému vzniklo a neprestajne vzniká, tak samozrejme obsahuje i najväčší podiel nepríliš kvalitných a málo výrazných textov na jedno použitie, skutočne kvalitných textov so spoločensky relevantnou výpovednou hodnotou a potenciálom prežiť sezónu svojho uvedenia medzi vážnymi, až sentimentálnymi drámami vzniká relatívne málo, medzi výnimky patria formálne ambiciózne hry Reka Lundána či absurdne realistická hra *Kokkola* Leey Klemoly. Popri rodinných a rodových kronikách, ktoré i vďaka svojej epickej šírke poskytujú autorom priestor na analýzu fínskej duše a identity (4.2), sú zvláštnym typom rodinných drám tie, ktoré sprostredkujú situáciu videnú očami dieťaťa (4.1.1), práve tieto texty však zároveň najčastejšie trpia prehnanou dávkou pátosu a sentimentality.

Drámy zaoberajúce sa históriou a minulosťou delím na biografie (5.1) a politickohistorické hry (5.2). Prevažná časť biografii plocho spracováva pohnuté osudy nespočetných fínskych umelcov a politikov, patrí medzi ne však i klenot súčasnej fínskej drámy, *Kráľovná K* (*Kuningatar K*) Laury Ruohonen, ktorej príbeh voľne vychádza zo života kontroverznej švédskej kráľovnej Kristíny. Fínskych dramatikov logicky najviac vzrušuje vlastná politická história a jej zlomové body, prevažná väčšina v nedávnej minulosti vzniknutých diel sa tak koncentruje na udalosti občianskej vojny jari 1918 a zimnej a pokračovacej vojny, ktoré Fínsko viedlo v období druhej svetovej vojny so Sovietskym zväzom, záujem autorov si však udržiava i krehká povojnová pozícia Fínska v tieni mocného východného suseda. Zo zimnej a pokračovacej vojny dramatično, romantiku a sentiment čerpajú i historizujúce drámy, ktoré na pozadí historických okolností rozvíjajú fiktívne príbehy jednotlivcov.

Šiesty veľký celok je venovaný režijnej dráme a jej vedúcim osobnostiam. Tu sa podrobne venujem škandalóznemu režisérovi a dramatikovi Joukovi Turkkovi (6.1), ktorého tvorivý oblúk sa uzavrel spolu s druhým tisícročím, a na jeho miesto nastupujúcemu enfant terriblovi fínskeho divadla Kristianovi Smedsovi (6.2).

Na prelome tisícročí vyjadroval ne jeden fínsky divadelný kritik obavy, že súčasná fínska dráma je mŕtva. V priebehu písania tejto diplomovej práce som prečítala také množstvo dramatických textov, že môžem bez váhania vyhlásiť, že fínska dráma nesporne žije – otázne je, v akom stave. Vo Fínsku sa nezrodil žiadny významný ani výrazný štýl či prúd, táto severská krajina nedala svetu svojho Shakespeara. Fínska dráma nazeraná z medzinárodného kontextu je najmä v konkurencii silnej nemeckej, britskej či ruskej dramatiky nezaujímavá a priemerná,

koncentrovaný pohľad zblízka však odhalí jej mnohé odtienky a nuansy, identifikuje jej kľúčových autorov a objaví drámy, ktorým sa podarilo prekonať kliatbu hry na jedno použitie, a ktoré sa s najväčšou pravdepodobnosťou čoskoro zaradia medzi súčasnú fínsku klasickú drámu. Niekoľko súčasných fínskych dramatikov ako napríklad vyššie spomínaní Juha Jokela, Laura Ruohonen, Leea Klemola či Reko Lundán sa navyše etablovalo i v medzinárodnom merítku, niekoľko súčasných fínskych drám sa hráva i na zahraničných javiskách. Jokela, Ruohonen a Klemola sú čiastočne preložené i do češtiny, zatiaľ čo slovenské preklady *Fundamentalistu* a *Kráľovnej K* sa pomaly pripravujú.

Na záver by som chcela vyjadriť nádej, že moja diplomová práca dokázala svojmu čitateľovi sprostredkovať aspoň hrubý obraz o stave súčasnej fínskej drámy a tým, v ktorých prebudila záujem o jej hlbšie štúdium, otvorila cestu ďalšiemu, podrobnejšiemu zoznamovaniu sa s ňou.

## THE FORMS OF THE CONTEMPORARY FINNISH DRAMA – RESUMÉ

My master's thesis' goal is to introduce the contemporary Finnish drama to that Czech and Slovak speaking reader, who might be interested in Finland and its culture. The emphasis of my master's thesis is the theme of the contemporary Finnish drama and its placement into a broader social context.

Whilst the contemporary Finnish drama is a broad term, I first had to determine the corpus of my investigation. I have decided to limit the time period by the year 1995, when Finland seemed to definitely get over the grievous economical crisis of the early 1990s and became a member of the European Union, the upper boarder was the present years of writing the thesis, that is 2007/2008. Then, I only deal with the dramas originally written in Finnish language, thus there are some remarkable Finnish Swedish playwrights missing from this master's thesis. On the grounds of genre and originality of the dramatic texts I have decided not to be concerned with any other texts than the original dramatic texts such as adaptations of prosaic works, benefitions, poetic montages, musicals, etc. On the basis of target group I have excluded the plays for young and fairy tales. I thus decided to concentrate on a corpus consisting of original dramatic plays for adults that are of certain artistic quality and statement value and were written in Finnish language between the years 1995 and 2007.

The thesis is trying to trace common denominators and divisors among the different themes that can be found in the contemporary Finnish dramatexts and then dividing the studied corpus into four large theme groups. Since the key theme of my master's thesis are the themes of the contemporary Finnish drama, I don't deal with the questions of the form and the language in detail, even though I briefly mention these in chapters 2.2 and 2.3.

Chapter 3 is focused on those dramatic texts, which are concerned of the today's Finnish society's torrid problems, among of which the questions of work (3.1) and faith (3.2) seem to be the most important. The gloomy picture of work, respectively its absence, is delivered to the reader by the social drama, that portrais the consequences of unemployment with its despair, social breakdown, psychical derrangements and loss of self-esteem (3.1.1). Here I have to mention at least Reko Lundán's and Arto Salminen's works. Together with the third millennium a new notion of work and the problems it brings along arises, in the contrary to the world of badly paid physical work and decomposing social network, we now move in high-tech glass buildings with its design offices and trendy jobs, still with stressed and burnt-out employees who see no meaning of life after the day's work is done (3.1.2). The most succesful of these "office comedies" was and is *Mobile horror* by the author Juha Jokela. The question of belief and human's relationship with god and church are often dealt with along with the general questions of ethics and morals. The most in detail analysis of the theme is brought in by already mentioned Juha Jokela and his play *The Fundamentalist* (*Fundamentalisti*). Even though the topics of foreign affairs and (national) identity are highly up to date, I deal with the relations of Finland and the Finns towards the external world

and Russia in particular in the chapter concerned with the historical drama (5.2.4), while the questions of identity is best visible on the background of the family chronicles (4.2.1).

Family and relationships dramas and chronicles (4) have traditionally belonged among the most popular within the Finnish context, due to which reason a huge quantity of them has been being written unceasingly. Unfortunately, the most of these works are mediocre dramas of a lower quality and a lot of sentiment for one time use only, and annually there are only a few extraordinary texts with a relevant value of statement and a chance to survive the season of their first premiéres being brought on stage. Reko Lundán's formally ambitious dramas about the Rinne family *Always someone gets astray* (*Aina joku eksyy*) and *Can you hear the howling?* (*Teillä ei ollut nimiä*) and Leea Klemola's absurd-realistic play *Kokkola* definitely belong among these exceptions. Along with the family and bloodline chronicles, which epic extensiveness offers the authors enough space to analyse the depths of the Finnish soul and identity (4.2), there is another specific type of the family drama, that are the plays seen through the eyes of a child (4.1.1). However, these texts are suffering the most of the overdose of sentiment and pathos, such like irony and cynism as we can see in Klemola's *Jessika* is more than rare.

I divide the dramas concerned with history and past into two large groups, of which the former is dedicated to biographies (5.1) and the latter to the dramas of political history (5.2). Though the great part of the biographical dramatic texts gives only a flat picture of the troubled destinies of the uncountable scale of more or less important Finnish writers, singers, other artists, politicians and historical figures, the very gem of the contemporary Finnish drama, Laura Ruohonen's *Queen C* (*Kuningatar K*), is loosely but still based on the life of the highly controversial character of the Swedish queen Cristina, and thus being a biography. Logically, the Finnish playwrights are most interested in their fatherland's history and its exciting breaking points, thus the most of the recently written historical dramas concentrate themselves on the events of the Civil War of the spring of 1918 and the Winter War and the Continuation War, which Finland led with the USSR during the WWII. However, the authors won't forget to attempt to analyse in their dramas the fragile postwar situation of Finland, which was perching precariously between the East and the West, and this interest in country's often tense relations with its powerful Soviet neighbour continues in portraying Finland's and Finns' relations with Russia and Russians. The Winter War and the Continuation War are also an often used historical frame and a source of dramaticity, romantics and sentiment for those dramas, which picture the destinies of fictional individuals in the background of real historical events.

The sixth large chapter of my master's thesis is concerned with the director's drama and its leading characters. Here, I analyse the controversial director Jouko Turkka and his last great work of formidable importance, the so called *Country trilogy* (*Maalaistrilogia*) (6.1), and deal also with Turkka's innominate successor, the today's Finnish theatre's enfant terrible Kristian Smeds and his author texts (6.2).

At the break of the milleniums, it was more than one Finnish critic who was seriously

concerned with the future of the contemporary Finnish drama, which was often considered dying or sometimes even definitely dead. During the time I was working on this master's thesis, I have read such an amount of dramatic texts that I can calmly and firmly state, this was not true. Finnish drama is alive, the only question is, in what condition. There was no influential, no important wave or generation coming from Finland, this country has not given the world a new Shakespeare. The Finnish drama is, especially viewed within the international context of strong British, German or Russian dramatics, quite mediocre, uninteresting and uninspirative, but a concentrated close look reveals its many hues and nuances, identifies its crucial playwrights and discovers the dramas, which succeeded in getting over the curse of the play-for-one-use and will most likely belong to new Finnish classical drama. Few contemporary Finnish authors, eg. the already mentioned Juha Jokela, Laura Ruohonen, Leea Klemola or Reko Lundán, have even find their way to the international audiences, some contemporary Finnish plays have been staged abroad. Jokela, Ruohonen and Klemola have been partly translated into the Czech, while the Slovak translations of *The Fundamentalist* and *Queen C* have been slowly being prepared.

In conclusion, I would like to express hope that my master's thesis was able to deliver at least a rough picture of the state of the contemporary Finnish drama with its influential playwrights and important plays. Also, I hope that those readers of this master's thesis who found the topic interesting were shown a way to their further investigations.



# PRAMENE

## ***BIBLIOGRAFIA***

90-luvun huomattuimmat In: Teatterilehti 2000/6, s. 16-17

Aaltonen, Santeri et Kalemaa, Kalevi 2004: Jalmari Finnen muistokilpailu? In: Teatteri 7/2004, s. 29

Alho, Olli et al. 1997: Finland – a cultural encyclopedia, Finnish Literature Society Helsinki

Avola, Pertti 2008: Uralin perhonen nousee kansanperinteestä In: Internetový zdroj č. 23

Eklund, Hilikka 2005: Oman onnensa sepät seinää vasten In: Teatteri 8/05, s. 11 – 14

Haavikko, Paavo 1994: Anastasia und Ich, Arthouse Helsinki

Haavikko, Paavo 1999: Airo ja Brita, Arthouse Helsinki

Haavikko, Paavo 2004 (2002): Hitlerin sateenvarjo, WSOY Helsinki

Harju, Hannu 1999: Miten voi kotimainen näytelmä? In: Teatteri 3/99, s. 12 – 14

Harju, Hannu 2000: Paluu vanhaan In: Teatteri 6/00, s. 6 – 7

Heikkinen, Vesa 2008: Hölynpölyn vallassa (kielijuttu) In: Keskisuomalainen 1.1.2008, s. 16

Hotakainen, Kari 2005: Punahukka, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytla Näytelmäkulma

Jokela, Juha 2003: Mobile horror, WSOY Helsinki

Jokela, Juha 2006: Fundamentalisti, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytlo Näytelmäkirjailijaliitto

Kirkkopelto, Esa 1995: Yrjö Kallisen valaistuminen In: Kirkkopelto, Esa 2007: Nuori kaarti, LIKE Helsinki

Klemola, Leea 2002: Jessika - vapaana syntynyt, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytla Näytelmäkulma

Klemola, Leea 2004: Kokkola, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytla Näytelmäkulma

Korhonen, Kaisa et Tanskanen, Katri (toim.) 2005: Näytös vailla loppua – Teatterin ja tanssin vuosi 2005, Like Helsinki

Koski, Anne 1998: Suuri toivelaulukirja, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytlo Näytelmäkirjailijaliitto

Koski, Pirkko 2001: Finland – Multicoloured Mainstream and Subsidized Fringe In: Western European Stages vol. 13 (2001):1. Special Issue: Western European Theatre at the Millenium, The City University of New York, Graduate Center. , s. 51 – 60

Koski, Pirkko 2003: Rakkautta vai politiikkaa In: Teatteri 4/2003, s. 24

Koski, Pirkko 2006 In: Humour and humanity (Contemporary plays from Finland) Edited by S. E. Wilmer and Pirkko Koski, Like Helsinki

Krogerus, Anna 2006: Rakkaudesta minuun, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytla

## Näytelmäkulma

Kämäräinen, Kauko 2006: Vimmalla ja vereslihalla (Jouko Turkan todellisuutta), Kustannus Kääntöpuoli Tampere

Lahti, Ari-Pekka 2005: Sydänmaa, WSOY Helsinki

Lahtinen, Outi 2004: Karua kyytiä In: Teatteri 1/04, s. 27

Lahtinen, Outi 2006: Elämäkerta teatterinäyttämöllä In: Hiidenkivi 3/2006, s. 38 – 41

Laine, Jermu 1997: Teatteri pakenee politiikkaa In: Teatteri 5/97, s. 29 – 31

Laitinen, Kai 1991: Suomen kirjallisuuden historia, Otava Helsinki

Lampela, Pasi 2003: Viattomuuden loppu, Lasipalatsi Helsinki

Lampela, Pasi 2005: Tiimi, Lasipalatsi Helsinki

Lehtinen, Pia: Turkkalaisten nousu ja uho In: Internetový zdroj č. 24

Lehtola, Juha 1999: Tulkaa tytöt takaisin, Kirja kerrallaan Helsinki

Lehtonen, Joel 2005: Menikö Kokkola läpi Moskovassa In: Teatteri 7/2005, s. 5

Lehtonen, Soila 2005a: Työn uhrin ja antisankarit eli näytelmiä burn-outin partaalta In: Teatteri 4/05, s. 13 - 15

Lehtonen, Soila 2005b: Rakkaudentunnustus illuusiolle In: Korhonen, Kaisa et Tanskanen, Katri (toim.) 2005: Näytös vailla loppua – Teatterin ja tanssin vuosi 2005, Like Helsinki, s. 104 - 114

Leppäkoski, Raila 2007: Sakset, kivi, paperi, Kirja kerrallaan Helsinki

Lundán, Reko 1998: Aina joku eksyy, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytlo Näytelmäkirjailijaliitto

Lundán, Reko 2001: Teillä ei ollut nimiä, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytlo Näytelmäkirjailijaliitto

Lundán, Reko 2003a: Tarpeettomia ihmisiä, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytlo Näytelmäkirjailijaliitto

Lundán, Reko 2003b: Ihmisiä hyvinvointivaltiossa, Lasipalatsi Helsinki

Lundán, Reko 2006: Kutsumattomia vieraita, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytlo Näytelmäkirjailijaliitto

Löytty, Olli 1995: Mitä 'vitun' filosofia? In: Filosofinen n&n aikakauslehti 2/95 In: Internetový zdroj č. 25

Myllyaho, Mika 2005: Paniikki – miehiä hermoromahduksen partaalla, Lasipalatsi Helsinki

Nurmio, Kirsi: Punaiset hyökkäilevät In: Internetový zdroj č. 26

Ojala, Raija 1995: Nautinnon uusi korkeaveisu In: Teatteri 6/1995, s. 22-23

Ojala, Raija 1996: Pirkkalan Pirandello In: Teatteri 2/1996, s. 27-28

Ojala, Raija 1997: Palleja ja pikkuhousuja In: Teatteri 3/97, s. 22-23

- Ojala, Raija et Ruuskanen, Annukka 1997: Havaintoja vuoden 96 teatteritapahtumista In: Teatteri 1/97, s. 7-11
- Paavolainen 2000: Moniäänisyyden vuosikymmenen In: teatteri 6/2000, s. 20
- Paavolainen 2001: Perhe politiikan pyörteissä In: Teatteri 6/2001, s. 26
- Parkkinen, Seppo 2002: Sodankieltäjä, Lasipalatsi Helsinki
- Peltola, Sirkku 2000: Mummun saappaassa soi fox, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytlo Nätelmäkirjailijaliitto
- Peltola, Sirkku 2003: Suomen hevonen, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytla Nätelmäkulma
- Raivio, Antti 2001: Skavabölen pojat, Lasipalatsi Helsinki
- Raudaskoski, Tiina 1999: Näkykö tähtiä? In: Saisio, Pirkko (toim.) 2000: Näkykö tähtiä? ja muita nykynäytelmiä, Like Helsinki
- Roach, Joseph 2005: Historia, muisti ja esittäminen In: Koski, Pirkko (toim.) 2005: Teatterin ja historian tutkiminen, Like Helsinki, s. 202 - 247
- Rokem, Freddie 2000: Performing history – Theatrical representations of the past in the contemporary theatre, University of Iowa Press Iowa City
- Ruohonen, Laura 1998: Suurin on rakkaus, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytla Nätelmäkulma
- Ruohonen, Laura 1999: Totuus nouse, valhe vajoa! In: Teatteri 4/1999, s. 14 - 16
- Ruohonen, Laura 2000: Suomies ei nuku, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytla Nätelmäkulma
- Ruohonen, Laura 2002: Kuningatar K, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytla Nätelmäkulma
- Ruuskanen, Annukka 1998: Sivistyneistön ja rivikansalaisten selviytymisstrategioita In: Teatteri 7/1998, s. 20 - 21
- Ruuskanen, Annukka 2002: Vain syntymässä vapaa In: Teatteri 7/2002, s. 26
- Ruuskanen, Annukka ja Smeds, Kristian 2005: Kätetty näkyväksi – Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa, Kustannusosakeyhtiö Tammi Helsinki
- Ruuskanen, Annukka et Vuori, Suna 2000: Pirstaleita vuosikymmenen ilmiöiden tasolla In: Teatteri 6/2000, s. 10
- Saisio, Pirkko 1996: Veera, Veerotska!, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytlo Nätelmäkirjailijaliitto
- Saisio, Pirkko 2003a: Tunnottomuus, Lasipalatsi Kirja kerrallaan Helsinki
- Saisio, Pirkko 2003b: Baikalin lapset, Lasipalatsi Kirja kerrallaan Helsinki
- Saisio, Pirkko 2005: Virhe, Lasipalatsi Kirja kerrallaan Helsinki

- Saisio, Pirkko 2007: Kuume, Lasipalatsi Kirja kerrallaan Helsinki
- Salminen, Arto 1998: Varasto, WSOY Helsinki
- Seppälä, Riitta et Ylinen, Kristiina (Teatterin tiedotuskeskus ry) 2006: Teatteritilastot 2005, Multiprint Helsinki
- Smeds, Kristian 1996: Rautavaara, Oulunkylän tähti In: Ruuskanen, Annukka ja Smeds, Kristian 2005: Kätketty näkyväksi – Mielikuvituksen ja toden tilat Kristian Smedsin teatterissa, Kustannusosakeyhtiö Tammi Helsinki
- Smeds, Kristian 2003: Huutavan ääni korvessa, WSOY Helsinki
- Snellman, Saska 2007: Hyvästit muumimamaalle In: Internetový zdroj č. 27
- Talvio, Raija 2006: Viimeinen juna länteen, Kirja kerrallaan – Lasipalatsi Helsinki
- Tuomarila, Ilpo 1999: Mäntyrinta se oli ja viisi muuta näytelmää, ArtHouse Helsinki
- Turkka, Jouko 1987: Lihaa ja rakkautta/Hypnoosi, Otava Helsinki
- Turkka, Jouko et Turkka, Juha 1995: Kumpi nauttii enemmän: mies vai nainen? (Palkaton läänintaiteilija rakkauden läänissä). Nepublikované, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytló Suomen näytelmäkirjailijaliitto
- Turkka, Jouko et Turkka, Juha 1996: Rakkaita pettymyksiä rakkaudesta. Nepublikované, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytló Suomen näytelmäkirjailijaliitto
- Turkka, Jouko et Turkka, Juha 1997: Täysin tyydytetty nainen. Nepublikované, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytló Suomen näytelmäkirjailijaliitto
- Töyräs, Tuija 2004: Omaksi kuvakseen, Lasipalatsi Kirja kerrallaan Helsinki
- Vainio, Sami 2002: Elokuvan moraali ei kaipaa sankaruutta In: Internetový zdroj č. 28
- Valo, Vesa-Tapio 1999: Jos nyt olisin helvetissä, olisin iloisella mielellä In: Teatteri 4/1999, s. 17 - 19
- [Virrankoski, Pentti 2001: Suomen historia 2, SKS Helsinki](#)
- Wahl, Christine 2006: Katse meihin In: Teatteri 7/2006, s. 20 – 21
- Wahlsten, Ari et Hurme, Juha 2005: Nelostie, Lasipalatsi Helsinki
- Westerberg, Paavo 2006: Kotiin ennen pimeää, Kirja kerrallaan Helsinki
- Ylikangas, Heikki 2001: Kun Summa petti In: Tulkintani talvisodasta, WSOY Helsinki
- Ylikangas, Heikki 2004: Ne kahdeksan valittua. Nepublikované, text v elektronickej podobe na študijné účely poskytló Näytelmäkulma

## **INTERNETOVÉ ZDROJE**

1. <http://www.yle.fi/suuretsuomalaiset/>, 26. 12. 2007
2. <http://www.teatteri.org/tapahtumat/index.html>, 27. 12. 2007

3. <http://www.presidentti.fi/netcomm/news/showarticle.asp?intNWSAID=67519>, 9.1.2008
4. <http://www.smedsensemble.fi/blog/>, 3.2.2008
5. [http://www.kansallisteatteri.fi/www/fi/ohjelmisto/index.php?we\\_objectID=58](http://www.kansallisteatteri.fi/www/fi/ohjelmisto/index.php?we_objectID=58), 12.2.2008
6. <http://www.pekkahimanen.org/suomi.html>, 18.2.2008
7. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Pekka\\_Himanen](http://fi.wikipedia.org/wiki/Pekka_Himanen), 18.2.2008
8. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Finlandia-palkinto>, 18.2.2008
9. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Ahti\\_Karjalainen](http://fi.wikipedia.org/wiki/Ahti_Karjalainen), 18.2.2008
10. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Juha\\_Hurme](http://fi.wikipedia.org/wiki/Juha_Hurme), 18.2.2008
11. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Olavi\\_Virta](http://fi.wikipedia.org/wiki/Olavi_Virta), 27.2.2008
12. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Tapio\\_Rautavaara](http://fi.wikipedia.org/wiki/Tapio_Rautavaara), 27.2.2008
13. [http://www.kansallisteatteri.fi/www/fi/index.php?we\\_objectID=58&show=blogi](http://www.kansallisteatteri.fi/www/fi/index.php?we_objectID=58&show=blogi), 4.3.2008
14. <http://www.tampereentuomiokirkko100.fi/1918>, 12.3.2008
15. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Yrj%C3%B6\\_Kallinen](http://fi.wikipedia.org/wiki/Yrj%C3%B6_Kallinen), 13.3.2008
16. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Taistolaisuus>, 17.3.2008
17. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Moskovan\\_rauha](http://fi.wikipedia.org/wiki/Moskovan_rauha), 18.3.2008
18. <http://www.tampereenteatteri.fi/esitys.php?id=44>, 2.4.2008
19. <http://www.primar.sk/Page.aspx?ID=1365>, 7.4.2008
20. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Suomi#cite\\_note-61](http://fi.wikipedia.org/wiki/Suomi#cite_note-61), 7.4.2008
21. [http://www.taloussanommat.fi/page.php?page\\_id=4&page=article&prov=STN&id=67935786&lang=fi&sym=STERV.HSE&comp=STERV.HSE](http://www.taloussanommat.fi/page.php?page_id=4&page=article&prov=STN&id=67935786&lang=fi&sym=STERV.HSE&comp=STERV.HSE), 30.1.2008
22. [http://www.tietoviikko.fi/doc.te?f\\_id=1298986](http://www.tietoviikko.fi/doc.te?f_id=1298986), 30.1.2008
23. <http://www.hs.fi/kulttuuri/artikkeli/Uralin+perhonen+nousee+kansanperinteest%C3%A4/1135234454709>, 29.2.2008
24. <http://yle.fi/radiopeili/mmjuttu.php?id=154>, 12.2.2008
25. [http://www.netn.fi/295/netn\\_295\\_kirja1.html](http://www.netn.fi/295/netn_295_kirja1.html), 18.2.2008
26. <http://www.uta.fi/suomi80/v18v11.htm>, 12.3.2008
27. <http://www.hs.fi/kulttuuri/artikkeli/Hyv%C3%A4stit+muumimaalle/1135232213358>, 13.2.2008
28. [http://www.kyy.fi/stimulus/arkisto/10\\_02/ajankoht/ajankoht\\_10\\_02\\_saarela.html](http://www.kyy.fi/stimulus/arkisto/10_02/ajankoht/ajankoht_10_02_saarela.html), 12.3.2008
29. <http://www.teatteri.org/tapahtumat/palkinnot.html>, 2.5.2007
30. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Lotta\\_Sv%C3%A4rd](http://fi.wikipedia.org/wiki/Lotta_Sv%C3%A4rd), 25.4.2008

## **INÉ**

Konzultácie a diplomový seminár prof. Pirkko Koski na jar 2007

Konzultácie a prednášky Dr. Hanny Korsberg na jar 2007

Konzultácia s Anneli Kurki na jar 2007

Informácie týkajúce sa Kansallisteatteri poskytnuté Miou Hyvärinen

# REGISTER

## A

*Aina joku eksyy (Vždy niekto zabľúdi)*, 62, 63, 72, 73, 75, 143, 145, 152

*Airo ja Brita (Airo a Brita)*, 105, 106

*Anastasia ja minä (Anastázia a ja)*, 84

## B

*Baikalin lapset (Deti Bajkalu)*, 56, 111, 112

## F

*Fundamentalisti (Fundamentalista)*, 40, 41, 42, 145, 149, 150, 151, 153

## H

*Haavikko, Paavo*, 15, 83, 84, 93, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 117, 146

*Hennalan torvisoittokunta (Orchester z Hennaly)*, 99, 100, 101

*Hitlerin sateenvarjo (Hitlerov dáždnik)*, 105, 106

*Hotakainen, Kari*, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 77, 87, 113, 114, 117

*Hurme, Juha*, 28, 90, 110, 111, 117

*Huutavan ääni korvessa (Hlas kričiaceho v hlbokom lese)*, 34, 39, 96, 134, 136, 137, 141

*Hyvinvointitriologia (Trilógia o blahobytnom štáte)*, 24, 29, 32, 145

## I

*Ihmisiä hyvinvointivaltiossa (Ludia v sociálnom štáte)*, 32, 33

## J

*Jääkuvia (Ladové obrázky)*, 134

*Jessika*, 61, 77, 152

*Jokela, Juha*, 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 40, 41, 42, 43, 140, 143, 145, 149, 150, 151, 153

## K

*Kalliotriologia*, 113

*Kauppamatkustajan syntymä (Zrod obchodného cestujúceho)*, 111

*Kesävuori, Saara*, 89, 90, 92

*Kirkkopelto, Esa*, 90, 101, 116

*Klemola, Leea*, 11, 56, 57, 58, 61, 63, 77, 143, 145, 146, 149, 150, 152, 153

*Kohti kylmempää (Smer chlad)*, 58

*Kokkola*, 56, 57, 59, 77, 143, 145, 149, 152

*Koski, Anne*, 55

*Kotiin ennen pimeää (Pred zotmením domov)*, 51

*Krogerus, Anna*, 59, 60

*Kumpi nauttii enemmän*

*mies vai nainen? (Palkaton läänintaiteilija rakkauden läänissä) (Kto si užije viac: muž či žena (Čestný krajský umelec v kraji lásky)*, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 129

*Kun Summa petti (Keď Summa zradila)*, 103, 104, 142

*Kuningatar K (Kráľovná K)*, 84, 92, 141, 142, 145, 149, 150, 152, 153

*Kutsumattomia vieraita (Nezvaní hostia)*, 24, 32, 33

*Kuume (Horúčka)*, 41, 43, 45

## L

*Lahti, Ari-Pekka*, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 75, 76

*Lampela, Pasi*, 22, 23, 25, 27, 29, 30, 145

*Lehtola, Juha*, 49, 52, 53, 54

*Leppäkoski, Raila*, 52

*Linna, Väinö*, 81, 89, 97, 99, 133, 135, 144, 148

*Lundán, Reko*, 11, 21, 24, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 37, 48, 59, 62, 63, 64, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 140, 143, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 153

## M

*Maalasiirilogia (Vidiecka trilógia)*, 116, 121, 123, 129, 130, 132, 153

*Mäntyranta se oli! (A bol to Mäntyranta!)*, 62, 63, 65, 69, 71, 111

*Meän tytär (Naša dcéra)*, 139

*Mobile horror*, 19, 22, 24, 26, 27, 140, 143, 145, 149, 151

*Mummun saappaassa soi fox (V babičkinej čižme hrá fox)*, 60

*Myllyaho, Mika*, 20, 23, 25, 29

## N

*Näkykö tähtiä? (Je vidno hviezdy?)*, 26

*Ne kahdeksan valittua (Osem vyvolených)*, 97, 107, 108

*Nelostie (Cesta číslo 4)*, 28, 111

## O

*Oksanen, Sofi*, 84

*Omaksi kuvakseen (Na obraz vlastný)*, 85, 89

*Osta pientä ihmistä (Malý človek na predaj)*, 120

## P

*Paniikki (Panika)*, 20, 23, 25

*Peltola, Sirkku*, 60, 114

*Puhdistus (Očista)*, 84

*Punahukka (Lupus erythematosus)*, 41, 44, 45, 49, 50, 77, 113

## R

*Raivio, Antti*, 48, 62, 63, 64, 71, 75, 116

*Rakkaita pettymyksiä rakkaudessa (Drahé sklamania v láske)*, 121, 122, 125, 126, 129, 130, 131

*Rakkaudesta minuun (Z lásky k sebe samej)*, 59, 61

*Raudaskoski, Tiina*, 26

*Rautavaara, Oulunkylän tähti (Rautavaara, hviezda Oulunkyly)*, 95, 134

*Rintala, Paavo*, 97

*Ruohonen, Laura*, 11, 15, 52, 82, 83, 84, 86, 88, 92, 93, 101, 141, 142, 146, 149, 150, 152, 153

## S

*Saisio, Pirkko*, 21, 23, 25, 41, 43, 44, 45, 55, 56, 111, 112,

113, 145, 156

**Sakset, kivi, paperi** (*Nožnice, kameň, papier*), 52  
Salminen, Arto, 8, 30, 31, 34, 37, 38, 148, 151  
**Skavabölen pojat** (*Chalani zo Skavaböle*), 62, 63, 71, 75  
Smeds, Kristian, 8, 9, 13, 34, 35, 36, 39, 81, 95, 96, 98, 116,  
117, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 141, 142, 144,  
146, 148, 149, 153  
**Suomen hevonen** (*Fínsky kôň*), 114, 115  
**Suomies ei nuku** (*Močiarňik nespí*), 52  
**Suuri toivelaulukirja** (*Veľká kniha piesní na želanie*), 55  
**Suurin on rakkaus** (*Láska je najväčšia*), 88  
**Sydänmaa** (*Zem v srdci*), 62, 64, 65, 68, 69, 71, 76

## T

Talvio, Raija, 109  
**Tarpeettomia ihmisiä** (*Zbytoční ľudia*), 21, 30, 32, 33, 37  
**Täysin tyydytetty nainen** (*Dokonale ukojená žena*), 122,  
127, 128, 129, 130, 131  
**Teillä ei ollut nimiä** (*Boli ste bez mena*), 62, 64, 73, 74, 75,  
76, 143, 145, 152  
**Tie Tampereelle** (*Cesta do Tampere*), 101, 107  
**Tiimi** (*Tim*), 22, 23  
Töyräs, Tuija, 85, 86, 89  
**Tri sestry**, 134, 138  
**Tulkaa tytöt takaisin** (*Dievčatá, vráťte sa*), 52, 54  
**Tunnottomuus** (*Necitlivost*), 55, 56  
**Tuntematon sotilas** (*Neznámy vojak*), 8, 81, 97, 98, 133,  
135, 144, 148  
Tuomarila, Ilpo, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 98, 99, 100,  
101, 111  
Turkka, Jouko, 9, 15, 110, 116, 117, 119, 120, 121, 122, 123,

124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 142,  
149, 153  
Turkka, Juha, 15, 116, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126,  
127, 128, 129, 130, 131, 132

## U

**Uralin perhonen** (*Motýľ Uralu*), 82

## V

**Varasto** (*Sklad*), 8, 30, 31, 37, 38, 144, 148  
**Veera, Veerotska!** (*Viera, Vieročka!*), 113  
**Viattomuuden loppu** (*Koniec nevinnosti*), 22  
**Vihan päivät 1918** (*Dni hnevu 1918*), 102  
**Viimeinen juna länteen** (*Posledný vlak na západ*), 109  
**Virhe** (*Chyba*), 21, 23, 25, 26

## W

Wahlsten, Ari, 28, 111  
Westerberg, Paavo, 49, 51

## Y

**Yhä pimenevä talo** (*Stmievajúci sa dom*), 139  
Ylikangas, Heikki, 97, 98, 101, 103, 104, 106, 107, 108, 142,  
146  
**Yrjö Kallisen valaistuminen** (*Osvietenie Yrja Kallinena*),  
90, 101