

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

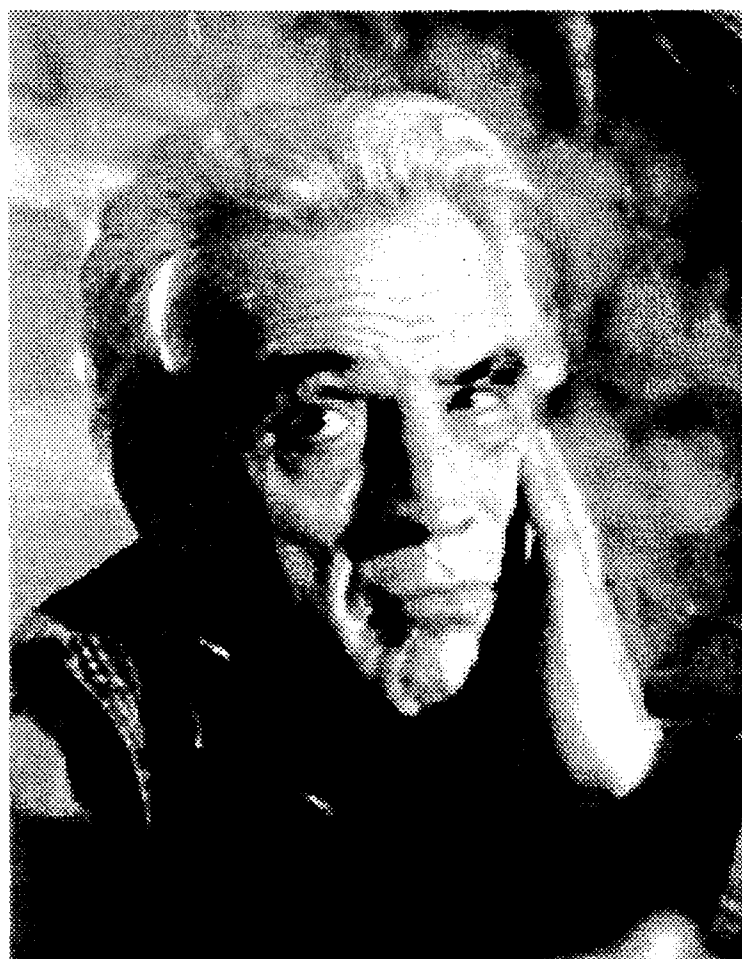
Diplomová práce

2010

Lenka Bočková

Univerzita Karlova v Praze

**Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy**



Diplomová práce

Lenka Bočková

Eduardo Pavlovsky - Mezi absurdnem a psychodramatem

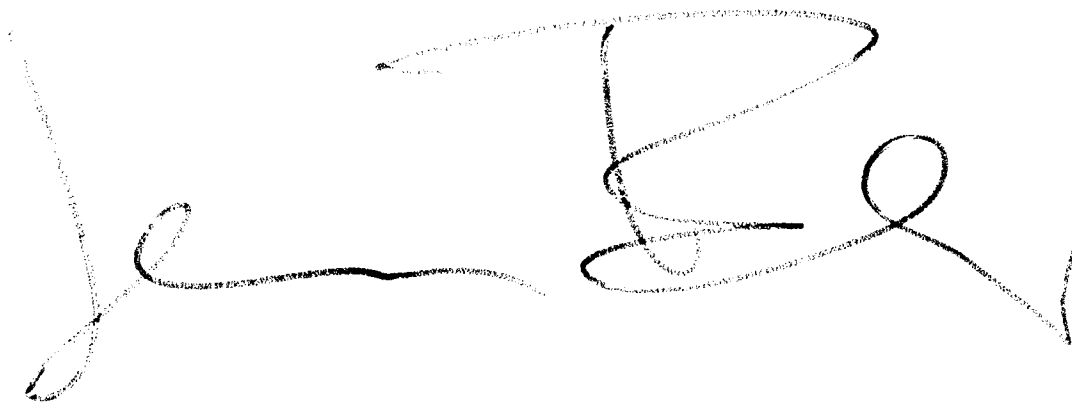
Eduardo Pavlovsky - Between Absurdity and Psychodrama

Praha 2010

Vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala sama za odborného vedení Mgr. Petra Christova, Ph.D., a že veškeré prameny a literaturu, jež jsem při vypracování použila, uvádím v seznamu literatury na konci práce.

V Praze dne 31. 7. 2010

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Lenka Bočková', with a long horizontal stroke extending to the left and a large loop on the right.

Lenka Bočková

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Petru Christovovi, Ph.D., za trpělivé a podnětné konzultace během vzniku této diplomové práce a vůbec za veškerý čas jí věnovaný.

Dále bych zde ráda vyslovila velké poděkování Mgr. Martině Černé za to, že mi ochotně zapůjčila veškeré, u nás z velké části nedostupné materiály, které měla k tomuto tématu k dispozici. A nakonec mé poděkování patří všem mým blízkým za nezištnou a vytrvalou podporu.

OBSAH

1. <u>Úvodem</u>	5
2. <u>Argentina druhé poloviny 20. století (krátký exkurz do let 1950–2000)</u>	
2.1 Historie Argentiny (krátký exkurz do let 1950–2000)	
2.1.1 Argentinská krize	7
2.1.2 Ještě jednou Perón	8
2.1.3 Období násilné vojenské diktatury	9
2.1.4 Absurdita uvedená do praxe	10
2.1.5 Zdrccující zjištění, ale zároveň postupné náznaky zlepšení	11
2.2 Kulturní obraz Argentiny	
2.2.1 Vlivy na rozvoj kultury	15
2.2.2 Stručný nástin historie divadla	16
3. <u>Mezi absurdnem a psychodramatem</u>	
3.1 Absurdní drama	
3.1.1 Obecná definice absurdna	20
3.1.2 Absurdní drama v Argentině	21
3.1.2.1 Vývoj žánru absurdna	21
3.1.2.2 Modely/Příklady absurdna v Argentině	24
3.2 Psychodrama	
3.2.1 Zrod a počátky psychodramatu	28
3.2.2 Psychodrama uvedené do praxe	29
3.2.3 Psychodrama v lékařské praxi v Čechách	31
3.3 „Sblížení“ žánrů absurdního dramatu a psychodramatu u Eduarda Pavlovského	34
4. <u>Eduardo Pavlovsky</u>	
4.1 Mládí a dospívání	35
4.2 Uchvácení divadlem	35
4.3 První kroky na poli divadelním a dramatickém	37
4.4 Nejen autor, ale také herec	38
4.5 Velké úspěchy, ale i problémy a životní zvraty	39
4.6 ... a zase doma...	40

5. <u>Rozbor modelově vybraných dramatických děl Eduarda Pavlovského</u>	43
5.1 Tragické čekání – La espera trágica (1961)	45
5.1.1 Děj hry	47
5.1.2 Výstavba textu a úloha jazyka	48
5.1.3 Čas a prostor	50
5.1.4 Tajuplný Jorge Ottis a ti druzí	51
5.1.5 Klobouk, klobouk, sofa aneb úloha předmětů ve hře	55
5.1.6 Zamyšlení postav takřka filozofické	56
5.2 Pan Galíndez – El señor Galíndez (1973)	58
5.2.1 Děj hry	59
5.2.2 Mučení a mučitelé - charakteristika jednajících postav	59
5.2.3 Čas a prostor	61
5.2.4 Výstavba textu	65
5.2.5 Přiblížení tématu: tortura	71
5.2.6 Komédie s hořkým koncem	72
5.2.7 Klíčová dvojznačnost	79
5.2.8 Mezi absurdnem a psychodramatem	80
5.3 Moc – Potestad (1985)	81
5.3.1 Děj hry	81
5.3.2 Čas a prostor	82
5.3.3 Charakteristika jednajících postav	83
5.3.4 Jednoho sobotního odpoledne	84
5.3.5 Přiblížení tématu: přivlastňování dětí jako ochranné gesto?!	88
5.3.6 Aplikované psychodrama	90
6. <u>Závěrem</u>	92
7. <u>Summary</u>	94
8. <u>Prameny a použitá literatura</u>	96
9. <u>Přílohy</u>	99

1. Úvodem

Tato práce si dala za úkol představit všem čtenářům dílo slavného argentinského dramatika Eduarda Pavlovského, ve světě velmi studovaného a ceněného, leč u nás naprosto neznámého. Tato skutečnost byla i jedním z hlavních motivů výběru při volbě tématu mé diplomové práce.

Ráda bych zde představila tři Pavlovského díla, která reprezentují různá tvůrčí období a ukazují jeho uměleckou orientaci, ve které se odráží i řada vnějších vlivů působících na něj v příslušných obdobích.

Pro upřesnění a zároveň vyvrácení jakýchkoliv dohadů prohlašuji, že volba názvu v podtitulu práce je čistě ilustrativní a vymezuje pouze počátek a konec Pavlovského tvorby. Nemá odkazovat ke komparaci daných žánrů ani k žádným jiným paralelám, které by mezi nimi mohly vznikat. Velmi zjednodušeně a pro demonstraci toho, co zde chci nastítnit, lze Pavlovského tvorbu rozdělit na absurdní (především v počátcích), realistickou a psychodramata. Poslední zmíněná se v určitých prvcích prolínají celou jeho tvorbou, ale jen některými díly. Opravdu čistých psychodramat pak najdeme jen několik.

Na úvod této studie jsem zařadila stručný historický exkurz do dějin Argentiny v období, ve kterém hry vznikaly. Cíleně jsem se nezaměřovala na jména ani na letopočty, ač některým jsem se samozřejmě nevyhnula, ale chtěla jsem především nastítnit, jak vypadala Argentina doby, ve které vznikala díla Eduarda Pavlovského mnou vybraná. Historie se odráží ve většině těchto děl, a proto jsem vybírala především události reflektované v jeho díle, které považuji za stěžejní pro pochopení souvislostí ve hrách zmiňovaných.

V oddíle, který nese stejný název jako podtitul diplomové práce, jsem se krátce zaměřila na obecnou charakteristiku absurdního dramatu na evropském kontinentě a posléze i jeho vývoj na území Jižní Ameriky. Poté následuje seznámení se s žánrem psychodramatu, kde jsou zmíněny také jeho principy a

možnosti uplatnění v praxi. Snažila jsem se o srovnání pojmů, jak je chápeme my (v evropském kontextu) a jak obyvatelé Argentiny, pokud se tyto pohledy liší.

Poté přichází na řadu nezbytný autorův životopis. Jelikož se moje práce v první řadě zabývá dílem tohoto autora, a nikoliv životem, je to životopis stručný, nicméně obsahuje všechny důležité kapitoly a události Pavlovského života.

Pátá a zároveň poslední badatelská kapitola, rozdělená do tří podkapitol, je již samotným rozbořem Pavlovského díla. Nejedná se samozřejmě o rozbor celého jeho díla, ale jak jsem již výše napsala, pouze modelově vybraných her, které reprezentují určitá tvůrčí období Pavlovského života. Na těchto dílech se snažím zároveň demonstrovat vývoj od prvních dramatických pokusů až k dílu vyzrálého dramatika, jakým Pavlovsky bezpochyby je.

Následuje pak již jen závěr a soubor příloh, který mimo jiné obsahuje pracovní překlad hry *Potestad (Moc)*.

Budu se zde snažit o srozumitelné představení Eduarda Pavlovského jako dramatika, herce, doktora-psychoanalitika, spisovatele ale především člověka, jehož život a dílo si zaslouží být známé po celém světě.

2. Argentina druhé poloviny 20. století

2.1 Historie Argentiny (krátký exkurz do let 1950–2000)

Dějiny Argentiny sahají až do dávných časů, do období, kdy na tamním území žilo ještě pouze původní obyvatelstvo, do dob daleko před tím, než na kontinent vtrhli Evropané a začali s jeho osídlováním.

Argentina si prošla obdobími nadvlád a slučování až do roku 1816, kdy veřejně ohlásila svoji nezávislost na Španělsku a v roce 1819 se stala federativním státem, kterým zůstala až dodnes.

V historii Argentiny se zrodilo několik výjimečných okamžiků i výjimečných osobností, které se zapsaly do pamětí nejen Argentinců, ale jejichž věhlas daleko překročil hranice Argentiny. Ne všechny události jsou ale vzpomínány s nadšením a hrdostí. Takovým chmurnějším obdobím je právě i druhá polovina dvacátého století.

2.1.1 Argentinská krize

Po Perónově odchodu z čela státu (1955) se ani jeho nástupcům nepodařilo vysvobodit zemi z hospodářské krize, která ji sužovala již od 40. let - chronická inflace a pravidelně se opakující krize, které zabraňovaly a brzdily jakékoliv náznaky zlepšení, včetně dokončení industrializace země a následný postup na vyšší příčky žebříčku světových průmyslově vyspělých států. Ani zemědělské komodity již nenacházely takový odbyt jako dříve, a tak celá tato krize vyústila do sociálních nepokojů. Jak tomu zákonitě bývá, do nepokojů se vložila armáda, která měla nepokoje uklidnit. Získává tím, s krátkými pauzami, velký politický vliv, trvající až do 80. let. V politice šlo vše paralelně s hospodářstvím, ve chvílích krize padaly vlády a vše nakonec

vyústilo ve vojenskou diktaturu 70. let, zaručeně nejčernější období argentinských dějin.

2.1.2 Ještě jednou Perón

Konec 60. let byl ve znamení bouří, lidových nepokojů, násilí, únosů, vražd, demonstrací, utváření skupin odporu a organizací, které žádaly okamžitou lidovou revoluci.

V roce 1973, přesně 28 let po svém prvním historickém triumfu, Perón ve volbách získal 60 procent hlasů a zahájil svůj v pořadí již třetí prezidentský mandát. Situace se díky příznivé ekonomické situaci trochu uklidnila, ale ukázalo se, že ani 18 let exilu nezměnilo Perónovy ideály. Svou poslední bitvu již do konce dobojovat nestihl, v roce 1974 jej postihla srdeční příhoda, na jejíž následky zemřel. Pro Argentinu to znamenalo nové a mnohem horší vlny násilí než kdy předtím. Rok 1974 proběhl ve znamení bombových útoků, jejichž oběťmi se stávali jak političtí představitelé, tak armáda a policie. Na počátku roku 1975 se mezi armádou a ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo – Revoluční lidová armáda) rozpoutala nefalšovaná válka. Množství „desaparecidos“ čili zmizelých lidí rostlo geometrickou řadou. Armáda brala rukojmí bez ohledu na to, zda jsou to skuteční, nebo jen domnělí teroristé, a poté je bez soudu popravovala. To vše díky tomu, že jak armáda, tak policie dostaly v boji proti terorismu zcela volnou ruku, takže nějaké dodržování základních lidských práv se v tuto dobu stalo pouhou chimérou. *„Násilí zcela ovládlo ulice argentinských měst a lidem se zdálo, že stát přestal existovat. (...) V letech 1973–1976 teroristé, z levice i pravice, zavraždili 1358 osob a v nejrůznějších přestřelkách přišlo o život 445 vojáků.“*¹ Do této již značně pohnuté situace přispěla i nová ekonomická recese, zhoršená navíc celosvětovou ropnou krizí.

¹ CHALUPA, J. *Dějiny Argentiny, Uruguaye, Chile*, s. 249.

Isabela², manželka po zemřelém diktátoru Perónovi, jež se ujala jeho mandátu, skončila po krátké a neúspěšné vládě v domácím vězení na jihu země poté, co ji tam 23. března 1976 odvezla armádní helikoptéra přímo z Casa Rosada³. Tím definitivně končí perónovské období.

2.1.3 Období násilné vojenské diktatury

Celý konec Perónovy éry, včetně dvacetiměsíční vlády jeho poslední manželky Isabely, se nesl v duchu zhoršující se ekonomické situace, která byla v závěru již skutečně neúnosná - inflace dosahovala až 30 procent měsíčně, což - jak se později ukázalo - bylo ještě velmi mírné.⁴

Tato krize společně s vlnami násilí připravila živnou půdu pro vojenský puč, který začal již zmiňovaným odstraněním Isabely z prezidentského postu a rozpuštěním perónistické vlády. Celé toto období bylo onou poslední kapkou do poháru peronismu, který tímto přetekl a názorové rozdíly, které dříve mezi vojáky panovaly, byly rázem rozeznány. *„Tentokrát už mezi vojáky nebylo názorových rozdílů: peronismus bylo podle nich třeba zničit a vykořenit, i kdyby to mělo stát tisíce mrtvých. Záhy se ukázalo, že právě tuto převysokou cenu má argentinský národ v příštích letech zaplatit.“*⁵

Vlády se ujala vojenská junta reprezentovaná uniformovaným triumvirátem - generály Jorgem Rafaelem Videlou (pozemní vojsko), Orlandem Agostim (letectvo) a admirálem Emiliem Masserou (námořnictvo). Jejím hlavním nepřítelem byli levicoví přívrženci, kteří však byli během několika měsíců brutální represe zcela eliminováni - v poslední etapě války proti terorismu se přestaly úplně respektovat zákony a země se ocitla v tzv. *guerra sucia* (špinavá válka), během níž zmizelo nespočetně lidí v koncentračních táborech a policejních

² Isabela Martínez Perónová, v pořadí již třetí žena Juana Peróna.

³ Prezidentské sídlo v Buenos Aires.

⁴ Jen pro srovnání - například v 80. letech se z inflace stává hyperinflace, která se v roce 1989 přiblížila hranici 5000 procent.

⁵ Chalupa, s. 250.

mučírňách. Vojáci již nerozlišovali, zda jimi vybraný jedinec je opravdu vinný, nebo ne, pojali čistku zcela globálně. „*Ne poprvé a nikoliv naposledy v latinskoamerických dějinách se ukázalo, že uniformovaní lékaři aplikují léčbu, která je zhoubnější než nemoc sama.*“⁶ Tyto násilnosti přinutily k odchodu ze země statisíce Argentinců. Ještě v roce 1976 se komando Montoneros⁷ vzepjalo k odporu a zavraždilo policejního velitele, ale již v roce 1978 vojáci definitivně převzali „kontrolu“ a terorismus přestal být aktuálním problémem.

„*Už v březnu 1976 Videla oznámil, že převzetí moci juntou znamená ,konec jednoho historického cyklu a začátek dalšího.*“⁸ Okamžitě po převratu byly zakázány stávky a postihy dříve aplikované na teroristy se nyní začaly uplatňovat i na dělníky a odboráře, podezřelé z porušování tohoto zákazu. Podle záznamů opozice z roku 1978 bylo celých 20 procent z „desaparecidos“ právě příslušníky dělnického a odborářského hnutí. Situace se nakonec zlepšila a koncem 80. let byly nejtvrdší formy represe opuštěny a z ulic postupně mizely jak vojenské oddíly, tak policejní tlupy, které měly na svědomí nejvíce zmizelých lidí.

Paralelně s těmito hrůzami stále probíhaly pokusy o záchranu a zlepšení ekonomické situace, které se setkávaly střídavě s menšími či většími úspěchy a neúspěchy, které vyvrcholily v roce 1981 totálním krachem argentinského ekonomického systému.

2.1.4 Absurdita uvedená do praxe

K nekončící a nikterak nezlepšující se ekonomické krizi si v osmdesátých letech Argentina ještě přibrala poněkud absurdní otevřený válečný konflikt s Velkou Británií o Malvínské ostrovy (Falklandské ostrovy). Původním záměrem byl jen sobecký chtíč generála Leopolda Galtieriho, který ve funkci

⁶ Chalupa, s. 250.

⁷ Montoneros byla mohutná organizace vzniklá v roce 1973 ze 3 oddílů peronistických přívrženců. Jméno si osvojili od povstaleckých jezdců v období válek za nezávislost, kterým se říkalo *montonero*.

⁸ Chalupa, s. 251.

vystřídal generála Videlu, získat si širokou lidovou podporu. „Nejprve v lednu 1982 zorganizoval novou propagandistickou kampaň proti Chilanům a jejich nárokům na Beaglův průliv, jež však neměla přílišný úspěch. Poté objevil řešení ve válce za ‚nezadatelná‘ práva Argentiny na Malvínské ostrovy“,⁹ jež Britové okupovali již od roku 1833 a přejmenovali je na Falklandské. Viděl v ní velkou šanci zalíbit se široké argentinské veřejnosti. Galtieri ovšem nepočítal s jakýmkoli odporem, neboť již dříve se ukázalo, že Británie by se mohla k odevzdání Malvín pod argentinskou správu stavět víceméně pozitivně. Nicméně vnitropolitické situace obou států celý konflikt neuvěřitelně vyhrotily. Ze zdánlivě banálního sporu o bezvýznamné ostrovy kdesi v Atlantském oceánu¹⁰ se stal boj demokracie proti násilí reprezentovanému vojenskou diktaturou.

Nakonec se veškeré snažení obrátilo proti samotnému iniciátorovi. „Argentinci si záhy uvědomili, že s nimi junta sehrála špatné divadelní představení, kdy jejich ‚svatých vlasteneckých citů‘ bylo zneužito pro obhajobu ‚krvavého režimu.‘“¹¹ Prezident USA Ronald Reagan uvalil na Argentinu ekonomické sankce, v čemž ho posléze následovaly i státy západní Evropy, a tím i tato „donkichotská“ šarvátka zároveň urychlila konec vojenské vlády.

2.1.5 Zdrccující zjištění, ale zároveň postupné náznaky zlepšení

V propuknuvších debatách o budoucnosti Argentiny se na povrch dostaly i názory, že lepší by bylo na vše špatné zapomenout anebo raději úplně vymazat z historie. Propagátoři této myšlenky měli na mysli zejména onen poslední malvínský debakl a samozřejmě také předchozí „špinavou válku“. Naštěstí se vzpomínky z lidské paměti vymazat jen tak lusknutím prstů nedají a i v Argentině existovaly (a samozřejmě stále existují) organizace zabývající se dodržováním lidských práv,

⁹ Chalupa, s.254.

¹⁰ Cca 500 km východně od pobřeží Argentiny.

¹¹ Chalupa, s.256.

z jejichž řad se ozývaly protesty proti vymazávání nedávné historie. Díky těmto hlasům vznikla například ve světě velmi známá organizace *Las madres de la Plaza de Mayo* (Matky z Květnového náměstí), která chtěla a stále se snaží osvětlit osudy všech *desaparecidos*, psaly se knihy (Jacob Timerman – *Preso sin nombre, celda sin número*¹²) a konaly různé demonstrace. Celé toto dění vyústilo v řadu opětovných únosů a mizení nepohodlných osob. Nicméně osudy „desaparecidos“ se staly právě díky porážce u Malvín středobodem zájmu. V listopadu roku 1982 byl v La Platě objeven masový hrob obsahující více než 300 neidentifikovaných těl s prostřelenou zadní částí lebky, na světlo se dostaly různé praktiky mučení, bylo objeveno cca 200 dětí, které byly odebrány zatčeným a později zmizelým rodičům a dány na převýchovu do rodin sympatizujících s režimem.¹³ Za zmínku stojí jedna z nejhrůznějších forem likvidace nepohodlných lidí, tzv. *vuelos de la muerte* (lety smrti) – cestujícím byla podána sedativa a slíbeno, že budou letecky dopraveni do lepších vězení, ale na slibované místo již nedorazili, namísto toho byli nad mořem svrženi z letadla. Dalšími formami byly nám Evropanům dobře známé koncentrační tábory.¹⁴ Podle zpráv jich bylo v zemi zřízeno více než 300, ve kterých celou třetinu zabitých tvořily ženy, nezřídka dokonce gravidní.

Po zveřejnění těchto otřesných zpráv se proti vojákům zvedla obrovská vlna odporu a touhy po tvrdé odplatě a začala řada soudních sporů s tehdejšími představiteli a vykonavateli moci. „Na konci dubna 1983 se režim rozhodl uzavřít definitivně celou *causu* publikováním tzv. *Závěrečné zprávy* (*Documento final*). Podle ní se v případě *guerrilleros* nejednalo o opozici, ale o ozbrojené revolucionáře, kteří chtěli převzít moc ve státě. (...) Zpráva vysvětlovala, jak byli vojenští činitelé schopni rozpoznat viníky a nevinné,

¹² *Vězeň beze jména, ceta bez čísla.*

¹³ Pavlovsky tomuto tématu věnuje hru *Potestad*, jejímuž rozboru se budu věnovat o něco dále.

¹⁴ I v Argentině tento jev reflektují někteří autoři ve svých dílech, např. dramatička Griselda Gambaro ve své hře *El Campo* (Tábor), více viz níže.

zato se v ní zcela nejednoznačně prohlašovalo, že „názory protichůdné vládní politice byly považovány za zločin.“
záhadou i nadále zůstávalo, proč zatčení nebyli souzeni řádným soudem. Celá zpráva vyzněla jako mizerná apologie teroristického státu.“¹⁵

V říjnu 1983 se konaly volby, první volby po deseti letech, které nakonec s převahou nad peronisty vyhrál Raúl Alfonsín Foulkes, zakladatel a lídr frakce UCR nazvané Obnova a změna (*Renovación y Cambio*). Po dlouhých čtyřiceti letech peronistické vlády tak konečně získali převahu radikálové.

V prosinci téhož roku z Alfonsínovy iniciativy vznikla komise pro vyšetřování případů zmizelých osob, tzv. CONADEP (*Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas*), která pod vedením slavného argentinského spisovatele Ernesta Sábata velmi záhy shromáždila tisíce svědectví od lidí, kteří mučení a věznění přežili, i od příbuzných obětí. Tato komise vydala zprávu pod názvem „Nikdy více“ (*Nunca Más*), která popisovala Argentinu pod vládou junty. Již název sám napovídá o hrůzostrašnosti činů v ní popisovaných.

„Procesy proti lídrům diktatury, obviněným z únosů, mučení a vražd, začaly v dubnu 1985 a trvaly až do konce roku. Bylo vyslechnuto víc než tisíc svědků. Videla byl odsouzen na doživotí, stejný trest obdržel i Massera. (...) Galtieri byl zproštěn viny ohledně represí, ale později potrestán vojenským soudem za odbornou nezpůsobilost v malvínském válečném konfliktu.“¹⁶

Morální vyrovnání se s minulostí bylo do určité míry dovršeno v květnu roku 1987, kdy po vleklých soudních sporech přišel prezident Alfonsín s tzv. zákonem „obediencia debida“ (o náležitém uposlechnutí rozkazu), který ospravedlňoval všechny vojáky, kteří jednali dle slov nadřízených.

Ekonomická krize však nadále přetrvávala a až na počátku devadesátých let se Argentině konečně podařilo dosáhnout

¹⁵ Chalupa, s. 258.

¹⁶ Chalupa, s. 263.

ekonomické stabilizace a poté i následného několikaletého hospodářského růstu.

Argentina v posledních desetiletích 20. století urovnala většinu svých zahraničních vztahů a kontaktů (např. s Chile podepsala smlouvu o přátelství, nepřátelský postoj vůči Kubě upevnil její vztahy s USA a zajistil Argentincům jako jediným z Latinské Ameriky bezvízový vstup na jejich území). Ale například spor s Velkou Británií o Malvínské ostrovy je dodnes velmi ožehavým tématem.

2.2 Kulturní obraz Argentiny

Ač to dle předchozích pasáží může působit tak, že v Argentině probíhalo veřejné dění pouze na poli politickém, samozřejmě tomu tak není. Stejně jako všude jinde ve světě je běžné politické dění provázeno kulturním, které politiku buď nějakým způsobem reflektuje, nebo si jde po vlastní ose a na dění v zemi nevytváří žádnou odezvu.

Argentina je i vzhledem k povaze tamních obyvatel spíše odrazem prvního jevu, což bude i velmi dobře vidět v díle Eduarda Pavlovského. Nebyl ani prvním, ani jediným autorem, který se zajímal o dění kolem sebe a své názory vkládal do úst postavám svých her či jako hlavní téma zvolil nějaké současné téma. Sám Pavlovsky v rozhovoru pro argentinskou televizi TVPTS uvedl, že od roku 1940 někteří z dramatiků (Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Griselda Gambaro a další) žili historií své země.¹⁷

2.2.1 Vlivy na rozvoj kultury

Aspektů, které ovlivňují vývoj kulturního dění v zemi, je vždy několik – ekonomické, sociální a v neposlední řadě politické. Pro literáty, divadelníky, dramatiky a další umělce je to vděčná úrodná půda, protože se skrze svá díla mohou vyjádřit k veřejnému dění a mnohdy jej i významně ovlivnit.

Období šedesátých let bylo pro kulturu v Argentině jedno z nejdůležitějších. Veškeré nové zvyky, trendy a tendence vzniklé v tomto období měly a dodnes mají vliv na kulturní obraz Argentiny.

Tento rozvoj byl podnícen socioekonomickou situací, která se začala v Argentině a nejen tam rychle rozvíjet v polovině padesátých let – expanze především nadnárodních společností, převážně severoamerických (naftařské a automobilové společnosti, banky, supermarkety a hotelové řetězce) do světa (především západní Evropa, Japonsko a právě Jižní Amerika),

¹⁷ Z rozhovoru pro pořad *Entrevistas hoy: Eduardo „Tato“ Pavlovsky*, 6. srpna 2009 in TVPTS,. Dostupný z WWW: <www.youtube.com>.

zapříčinila vznik nových pracovních míst, a tím i rozšířila řady výdělečně činných občanů, kteří si za své vydělané peníze dopřávají lepší zábavu, lepší jídlo, lepší oblečení atd. Se zvýšenou zaměstnaností přímo úměrně roste i poptávka v sektoru služeb, kde se vytvoří další pracovní pozice a opět roste počet placených obyvatel. Hodně tedy sílí tzv. střední třída, která se stává cílovou skupinou pro zábavní sféru, a v závislosti na jejím růstu stoupá i počet možností, jak a kde se pobavit, takže vzniká více divadel, hudebních klubů, restaurací atd.

2.2.2 Stručný nástin historie divadla

Historie divadla v Argentině sahá až do koloniálního období. Prvním divadlem v Buenos Aires, potažmo i v celé Argentině, bylo *La Ranchería*, zbudované roku 1783. Předtím již existovali tzv. corrales¹⁸, jejichž zašlá sláva opět povstala po roce 1792.

Během „válek za nezávislost“ (1810–1820) bylo divadlo používáno jako prostředek pro rozhlašování revolučních ideí o svobodě, rapidně se zmenšil počet španělských her na repertoárech a důraz se kladl na překládání a uvádění her francouzských (Voltaire, Molière) a italských (Goldoni, Alfieri). Tento odpor vůči španělské dramatice zapříčinil i rozvoj dramatu domácího, začala se uvádět díla kreolských autorů, které byly bojovného a propagandistického charakteru (např. *Defensa y triunfo del Tucumán por el general Belgrano*).

V roce 1857 je založeno divadlo *Colón*, kde se uváděly především hry evropských autorů. Současně s tím se dále rozvíjelo divadlo v cirku. Tyto dvě větve jsou považovány za pilíře, kolem kterých se začalo formovat divadlo národní – divadlo populárního charakteru, které reflektovalo sociální, politické a kulturní prostředí diváků.

Jedním z nejznámějších představitelů argentinského divadla je postava-charakter gaucha, která dala jméno žánru *teatro*

¹⁸ Pojem u nás dobře známý, především díky „zlatému věku“ španělského divadla.

gauchos. Gaucho je typický představitel argentinského venkova, samotář, obyvatel pampy s obrovským národním cítěním a žádným majetkem. Není indián, ale zná jejich zvyky. Je spojnicí mezi světem bělochů a světem indiánů. Je to hrdina, který utíká ze světa, který se jej pokouší civilizovat a využít. Nejznámějším gauchem je Juan Moreira, který je protagonistou stejnojmenného díla autorů Eduarda Gutiérreze a José J. Podestá (*Juan Moreira*, 1886).

Na přelomu století se do popředí zájmu dostalo hnutí anarchistické, které působilo na poli literárním, periodistickém i divadelním. Anarchistické hnutí mělo v Argentině největší sílu z celého území Latinské Ameriky. Funkce tohoto hnutí byly dvě – na jedné straně získat a vychovat co nejvíce nových stoupenců z řad pracující třídy a na straně druhé bojovat proti útlaku a persekuci, kterými hnutí trpělo. Hry z tohoto krátkého období nejsou moc známé. Z autorů jmenujme pro ilustraci třeba Armanda Discépola nebo Rodolfa Gonzáleze Pacheca, kteří se ale více proslavili v dalších obdobích.

Na počátku 20. století byla nejčastějším tématem evropská emigrace a sociální problémy, které Argentinu sužovaly. Ovšem vlna emigrantů měla pro Argentinu i kladný přínos – opět posílila střední třída a s ní i divadelní publikum. Ve stejné době vzniká i nový divadelní žánr *grotesco criollo*, který do určité míry nahrazuje dřívější oblíbený žánr *sainete* (fraška). V rámci prvně zmiňovaného žánru se i více proslavil již zmíněný Armando Discépolo.¹⁹

Dalším a velmi významným mezníkem v historii argentinského divadla je rok 1930, kdy Leónidas Barletta, společně s dalšími divadelními autory, zakládá divadlo *Teatro del Pueblo*. Založení tohoto divadla předcházely spory mezi skupinami spisovatelů v Buenos Aires – jedna seskupená kolem časopisu

¹⁹ Bohužel není prostor pro bližší definice zmíněných žánrů. Uvádím je, aby čtenář získal přehled, který si může pak dale sám rozšířit.

*Martín Fierro*²⁰, scházela se často v ulici Florida, podle které nesla název a skupiny *Boeda*, která sídlila ve čtvrti tohoto jména. Tyto dvě skupiny mezi sebou polemizovaly o estetických a ideologických normách umění. *Martinfierristas* vyčítali druhé skupině jejich ideologizaci umělecké práce a jejich náklonost k estetice realismu a naturalismu. *Boeda* zase napadala apolitičnost *Floridy*, jejíž členové ačkoliv odsuzovali buržoazní estetické normy, souhlasili s jejich ideologií.²¹

Spisovatelé ze skupiny *Florida* se nechali hodně ovlivnit avantgardou evropskou, hlavně Marinettiho futurismem. Sami sebe prohlásili za jedinou a pravou argentinskou avantgardu, ale narozdíl od evropské avantgardy nikdy nerevoltovali proti strukturám sociálním a kulturním, pouze proti estetickým.

Leonidás Barletta, Alvaro Yunque, Roberto Arlt a jiní stoupenci skupiny *Boeda*, viděli v divadle ten pravý prostředek k vyjádření. Připojili k nespokojenosti estetické ještě politicko-sociální, čímž se ještě více odlišili od *martinfierristického* elitářství. Na konci roku 1930 Barletta spolu se skupinou dalších divadelníků nespokojených s národní scénou, zakládá právě *Teatro del Pueblo*, čímž se zrodilo nezávislé divadlo v Argentině, které bojovalo hlavně proti komerčnímu kultu hvězdy a chtělo běžnému divákovi představit kvalitní divadlo jak národní tak zahraniční.

Za první etapu nezávislého divadla je považována tvorba Roberta Arlta, který skoncoval s realistickou tradicí konce století a začal používat groteskní prvky Pirandellova divadla, prvky tragické frašky, kruté žerty atd. A ačkoliv v jeho hrách není sociální a politické kritika nikdy stavěna na první místo, vždy je naprosto evidentní.

Nezávislé divadlo bylo vždy ve střetu s mocenskými silami a vždy bojovalo za intelektuální svobodu a nezávislost. Druhá etapa tohoto divadla se otevřeně střetla s peronistickou

²⁰ Jméno inspirované druhým nejznámějším gauchem, předchůdcem Juana Moreiry, Martínem Fierrou. Stejnomená báseň neznámého autora je z roku 1872.

²¹ Polemika mezi oběma skupinami byla daleko složitější, ale pro demonstraci jejich základních názorů vystačíme s tímto nastíněním.

vládou. Navzdory vší bojovnosti, ani jedna z her, která vznikla v tomto období není antiperonistická.²²

Tím jsme dospěli k období jehož pokračování se již kryje s tvorbou Griseldy Gambaro, Eduarda Pavlovského a dalších, o kterých se budu zmiňovat níže.

²² SCIPIONI, E. *Torturadores, apropiadores y asesinos – El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*, s. 47 – 60.

3. Mezi absurdnem a psychodramatem

Hlavním tématem této práce je analýza tří Pavlovského her, které prostupují celou jeho tvorbu: *La espera trágica*, *El señor Galíndez* a *Potestad*. Abychom lépe pochopili strukturu děl, je nutné si reprezentované žánry nejprve osvětlit – pojem, vznik a představit si předchůdce či jiné reprezentanty daných žánrů.

3.1 Absurdní drama

3.1.1 Obecná definice absurdna

Pojem „absurdní“ se dnes používá zcela běžně, slyšíme ho z médií každý den, sami ho hojně užíváme, spoustu situací označujeme za absurdní, absurdních nápadů má každý nespočet, stáváme se svědky absurdních konfliktů, život nám připravuje dramata často absurdní... Ale co je ve skutečnosti absurdní drama?

„Absurdní drama je žánr dramatu, lokálně a historicky omezený na Evropu a Severní Ameriku 2. poloviny 20. století. Souhrnným termínem absurdní drama se označuje tvorba dramatiků, kteří nazírali život a svět v kategoriích absurdity – groteskního zpracování metafyzické úzkosti pramenící z existenciální nejistoty, z absence hierarchizovaných hodnot.“²³

Pozornému čtenáři jistě neujde malá nepřesnost v předcházející citované části, a to, že se jedná o „... žánr lokálně omezený na Evropu a Severní Ameriku“. Jak se v následujících částech dočteme, absurdní drama se objevilo i na území Jižní Ameriky a zdaleka nejen Argentiny, o které se budu podrobněji zmiňovat. Pravdou je, že zde nedosáhlo zdaleka takové proslulosti jako na evropském území a že se jedná o formu, která toho má s naším, rozuměj evropským, absurdním dramatem jen málo společného, ale každopádně nelze popřít, že se jedná o dramata, která vykazují typické znaky absurdity.

²³ PAVLOVSKÝ, P. *Absurdní drama in Základní pojmy divadla*, s. 15.

V roce 1960 byl při příležitosti Mezinárodního týdne studentského divadla v Erlangenu pronesen příspěvek Wolfganga Hildesheimera *Über das absurde Theater*, který vyvolal velký rozruch. Hildesheimer zde mimo jiné říká, že absurdní divadlo „... stellt nichts dar, was sich im logischen Ablauf einer Handlung offenbaren könnte; es identifiziert sich vielmehr mit dem Objekt – dem Absurden – in seiner ganzen, ungeheuerlichen Unlogik, indem es in Form von Darstellungen bestimmter absurder Zustände, vor allem aber durch sein eigenes absurdes Gebaren, jähe Blicke auf die Situation des Menschen freigibt“²⁴ a že absurdní divadelní hra „... konfrontiert den Zuschauer mit der Unverständlichkeit, der Fragwürdigkeit des Lebens. Die Unverständlichkeit des Lebens kann aber nicht durch den Versuch einer Antwort dargestellt werden, denn das würde bedeuten, dass die interpretierbar, das Leben also verständlich wäre“²⁵.

Budeme-li chtít konfrontovat tyto definice ještě s jinými, nejlepší bude hledat u samotného zakladatele pojmu absurdního divadla Martina Esslina²⁶, který ve své knize *The Theatre of the Absurd* definuje pojem absurdní divadlo tak že „...strives to express its sense of the senselessness of the human condition and the inadequacy of the rational approach by the open abandonment of rational devices and discursive thought“²⁷.

3.1.2 Absurdní drama v Argentíně (argentinské absurdní drama)

3.1.2.1 Vývoj žánru absurda

Na území Argentiny se žánr absurdního dramatu začal vyvíjet s několikaletým zpožděním oproti Evropě, kde vzniká prakticky hned po druhé světové válce z potřeby autorů vyjádřit se k nastalé době způsobující již výše zmíněnou

²⁴ HILDESHEIMER, W. *Über das absurde Theater*. In HILDESHEIMER, Wolfgang. *Theater stücke; Über das absurde Theater*, s. 172.

²⁵ Hildesheimer, s. 173.

²⁶ Martin Esslin (1918–2002); v Maďarsku narozený anglický producent, dramatik, novinář, překladatel, kritik a divadelní teoretik. Zakladatel pojmu „absurdní divadlo“ a autor stejnojmenného teoretického pojednání o něm (*The Theatre of the Absurd*; 1961).

²⁷ ESSLIN, M. *The Theatre of the Absurd*, s. 24.

existenciální nejistotu. Počátky jsou i přes určitý časový odstup stejně pozvolné na obou kontinentech.²⁸

V druhé polovině padesátých let, přesněji v roce 1956, bylo v Buenos Aires poprvé uvedeno Beckettovo *Čekání na Godota*²⁹, které probudilo zájem o tento nový dramatický žánr. Hry se do Argentiny ze starého kontinentu dostávaly velmi rychle, v Buenos Aires se objevilo nové publikum, které povstalo ze sociálních změn, toto publikum chtělo následovat světové trendy, chtělo udržovat krok s Evropou, mělo potřebu komunikovat skrze divadlo, které chápalo jako možnost sociální reformy.

To vše podnítilo v argentinských dramaticích touhu po novém způsobu vyjadřování se - po avantgardě. Avantgardou se rozumí umělecké hnutí první poloviny 20. století *„... prosazující nové, progresivní pojetí tvorby a stojící v čele proměn uměleckých struktur. Ve své tvůrčí praxi experimentuje a objevuje nové výrazové možnosti“*³⁰. Nejznámější je evropská avantgarda meziválečná. Časová datace avantgardy argentinské se s definicí neshoduje, ale musíme vzít v úvahu, že v Argentině se vše projevuje oproti Evropě s menším zpožděním. V době, kdy v Evropě bují avantgarda, v Argentině se dokončuje boj o nezávislé divadlo a sice existuje skupina, které se sama prohlašuje za argentinskou avantgardu, ale je pouhou napodobeninou.³¹

Absurdní drama se v Argentině vyvíjí právě v rámci neoavantgardního hnutí, které se v Argentině objevuje v 60. letech 20. století. Toto hnutí si vytvořilo vlastní publikum a otevřelo cestu do Argentiny novým autorům z řad neoavantgardy anglické a USA, jako jsou Harold Pinter a Edward Albee.³²

²⁸ Musíme si totiž uvědomit, že Beckett své *Čekání* napsal sice již v roce 1949, ale do roku 1953 je nikdo nechtěl uvést.

²⁹ 18.07.1956 v IAM (Instituto de Arte Moderno)

³⁰ *Malý encyklopedický slovník A-Ž*, s. 74.

³¹ Viz kapitola 2.2.2

³² V roce 1961 do Buenos Aires přijíždí Edward Albee, jehož slavné drama *Kdo se bojí Virginie Wolfové?* zde mělo premiéru 13. listopadu 1965 v divadle REGINA v režii Luise Mottury, rovněž se počátkem šedesátých let v Argentině objevuje anglická edice divadelních her Harolda Pintera, která je okamžitě přeložena do španělštiny a publikována v roce 1965 v edici NUEVA VISIÓN, kde předtím vyšla i díla Bertolta Brechta a Edwarda

Na formování argentinské avantgardy se významnou měrou podílel i institut privátního charakteru INSTITUTO DI TELLA a jeho umělecká větev. Instituto di Tella, zabývající se hlavně výzkumem, byl založen v roce 1958 a rozčleněn na tři části – sociální vědy, medicína a umění. Poslední, čistě umělecká větev se v roce 1963 oddělila a její součástí se stala tři centra – CAV (Centro de Artes Visuales), CEA (Centro de Experimentación Audiovisual) a CLAEM (Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales). V roce 1963 bylo CEA slavnostně otevřeno hrou Johna Osborna *Luther* v režii Jorgeho Petraglii. Stejný režisér v roce 1965 tamtéž uvedl neoavantgardní hru *El desatino (Nesmysl)* Griseldy Gambaro³³, která u mnohých kritiků asociovala principy Becketta, Ioneska a Pintera. O rok později Petraglia uvedl další její hru *Los siameses* a Instituto di Tella se stalo hlavním centrem absurdního dramatu v Buenos Aires, potažmo v celé Argentíně. Premiéra hry *El desatino (Nesmysl)* nejenže udělala z Griseldy Gambaro takřka přes noc velmi uznávanou autorku, ale hlavně započala novou etapu, která upozadila žánr reflexivní realismus (realismo reflexivo)³⁴, jenž do té doby dominoval v argentinském dramatu. Hra také obdržela prestižní cenu časopisu *Teatro XX*³⁵ za „nejlepší hru současného argentinského autora“, která vyvolala

Albeeho. Šlo o hry *Správce*, *Mechanický číšník* a *Milenec* v překladu Manuely Barberá. Prvním argentinským režisérem Pinterových her byl Jorge Petraglia, který v lednu 1962 v divadle „Montevideo 850“ zinscenoval hru *Správce*, spolu s kolegou Lealem Reyem (herec a scénograf) a Robertem Villanuevou (herec a režisér). In PELLETTIERI, O. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949–1976)*, s. 329–330.

³³ Spisovatelka a dramatička. Narodila se v Buenos Aires v roce 1928. Psát začala velmi brzy, nejdříve prózu, kterou později vyměnila za žánr dramatu. První dílo píše již ve věku 24 let, od té doby vydala více než 30 dalších románů, novel a divadelních her. Dnes žije v jedné z předměstských čtvrtí Buenos Aires. Do češtiny byly přeloženy *Tábor (El Campo)*, Dilia 1971, překlad Jan Makarius, Jana Makariusová; *Souhlasit (Decir sí)*, Dilia, překlad Šárka Pavelková.

³⁴ Více viz níže, kapitola 3.1.2.2 Dělení absurda v Argentíně, s. 18

³⁵ Klíčový časopis k porozumění argentinského divadla šedesátých let. „*Teatro XX* fue el más sofisticado y ‚aggiornado‘ órgano periodístico de los polemistas. Su aparición marca el período de ‚oro‘ de este microsistema. Era apreciado por un público ‚reducido‘ pero ‚culto‘, no conforme con el todo del sistema teatral argentino. Sus críticos y sus pequeños ensayos cuestionaban sus normas y lugares comunes. Proponía en sus editoriales –que se supone que eran de su director, Kive Staif- cambios en la política cultural, pero lo hacía muy juiciosamente. (...) *Teatro XX* fue la primera en hablar de ‚Nueva Dramaturgia‘ cuando los realistas habían concretado sólo tres o cuatro piezas. Necesitaban una bandera que al poco tiempo produjo la diáspora y la polémica. Es que los polemistas eran intelectuales que convivían en la ‚pequeña república teatral‘ y querían legitimarse en ella.“ In Pelletieri, 2003a, s. 339–340.

obrovskou polemiku a rozdělila argentinské divadelníky na dva tábory – realisty a neoavantgardu.³⁶

Šedesátá léta v Argentině jsou ve znamení rozkvětu, alespoň na poli divadelním. Pro spisovatele, kteří tvořili v tomto období, bylo psaní životní volbou, možností vyjádřit se k okolnímu dění, věřili v moc psaného slova a umění, věřili, že mohou něco změnit. I to jistě zapříčinilo, že se postupně znovu jedním z hlavních témat stala počátkem sedmdesátých let politika a věci, které se jí přímo dotýkaly. Žánr absurdního dramatu přinesl do argentinské dramatiky volnost ve způsobu vyjadřování, nový pohled na drama jako takové, ale zdaleka nedosáhl evropského věhlasu, neboť se záhy rozplynul v proudu realismu.

3.1.2.2 Modely absurda v Argentině

Osvaldo Pelletieri, jeden z předních argentinských teoretiků divadla, ve své knize *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)* uvádí, že neoavantgardní hnutí mělo 3 fáze, ale pouze první se vyprofilovala samostatně, ostatní dvě pohltit proud realismu, v jehož rámci se vyvíjely dále.

První fáze trvala šestnáct let a spadá do let 1960–1976, v jejichž průběhu se rozvinuly 3 tendence: KOLEKTIVNÍ TVORBA po vzoru Living Theatre a polského divadelníka Jerzyho Grotowského, HAPPENING a ABSURDISMUS/ABSURDNO.

My se zde budeme blíže zabývat pouze tendencí třetí, tendencí rozvíjející žánr absurda, jeho dělením, představiteli a některými díly (viz kapitolu 3.1.2.2).

Jak jsem již výše zmínila, absurdní divadlo se v Argentině vyvíjelo v rámci neoavantgardy, a je tedy příznačně nazýváno NEOVANGUARDIA ABSURDISTA někdy také ABSURDO NEOVANGUARDISTA (1960–76), čili absurdní neoavantgarda, která je onou první zmiňovanou fází neoavantgardy, „... naivní a nakonec i

³⁶ Pelletieri, 2003a, s. 330 – 334.

*jedinou...*³⁷, datovanou lety 1960-76. Tato absurdní neoavantgarda nepředstavovala v Argentině hnutí autorů (jako například *realismo reflexivo* / reflexivní realismus), byl to způsob, jakým nahlížet na divadlo a jak divadlo dělat. Přinejmenším tomu tak bylo v počátcích jeho výskytu, kdy vznikaly texty Griseldy Gambaro a Jorgeho Petraglia³⁸.

Jak jsme se také již dozvěděli o pár řádek výše, Argentina má v tomto období na divadelním poli dva kulturní vlivy, které jsou si navzájem v opozici:

- REALISMO REFLEXIVO / REFLEXIVNÍ REALISMUS
- EL ABSURDO / ABSURDNO

Představím zde dělení uvnitř mnou sledovaného kulturního vlivu, tak jak jej uvádí výše zmiňovaný Osvaldo Pelletieri ve své knize, kde uvádí nejprve obecné dělení absurda a poté dělení v Argentině, které odkazuje k dělení obecnému.

Při svém obecném dělení vychází ze studií světových osobností divadla, jakými bezpochyby jsou Patrice Pavis či španělský kritik umění Juan Eduardo Cirlot, zabývající se především surrealismem.

Tímto se dostává k vlastnímu obecnému dělení na tři typy absurdity:

1. ABSURDNO SYSTEMATICKÉ či NORMATIVNÍ
 - a) NIHILISTICKÉ (Ionesco)
 - b) JAKO STRUKTURÁLNÍ PRINCIP (Beckett)
2. ABSURDNO HROZEB A VÝHRŮŽEK (Pinter; je vyvinutější variantou strukturálního Beckettova absurda)
3. SATIRICKÉ ABSURDNO

Pelletieri nás ve své knize ujišťuje o tom, že původní domněnky o napodobování či pouhém „překládání“ evropského absurdního dramatu nejsou vůbec pravdivé. Například dílo

³⁷ Pelletieri, 2003a, s. 317.

³⁸ Spisovatel a herec. Narodil se v Buenos Aires v roce 1927, kde také v roce 2004 umírá.

Griseldy Gambaro je jasným příkladem toho, že autoři reflektují život a dění v Argentině, nikoliv že napodobují evropské dramatiky, pouze se jimi inspiroují. Svědčí o tom i vlastní dělení uvnitř argentinského absurdního dramatu, které se dělí na dvě základní větve:

- EL ABSURDO GAMBARIANO (1965-68), které je argentinskou variantou absurda hrozeb a výhrůžek; kromě Griseldy Gambaro autoři jako Roberto Arlt³⁹ a další; dle autora nejdůležitější období argentinského absurdního dramatu, jež bylo nejvíce ovlivněno Beckettovými a Pinterovými hrami uváděnými v Buenos Aires na konci padesátých a na počátku šedesátých let.
- EL ABSURDO REFERENCIAL, jež není úplně čistý žánr absurdního dramatu, ale je typově velmi podobné našemu evropskému satirickému dramatu, v Argentině je však ještě obohaceno o příměs REFLEXIVNÍHO REALISMU; patří sem některé texty Griseldy Gambaro, Ricarda Montiho, ale hlavním reprezentantem v době největšího rozkvětu je právě Eduardo Pavlovsky, jenž toto období reprezentuje texty, které jsou na pomezí nebo lépe řečeno v sobě pojí ABSURDITU NIHILISTICKOU a PSYCHODRAMA (La espera trágica (1961), El señor Galíndez (1972)).

Pelletieri vše uzavírá reakcí na Esslinovu polemiku ze šedesátých let, kudy se bude absurdní drama ubírat a co přinese světu⁴⁰:

„Hoy podemos decir que la tendencia mundial marcó que el absurdo se disolviera en la tradición teatral enriqueciendo los medios expresivos del teatro. El teatro argentino no ha sido la excepción. Ya hemos visto que la segunda y la tercera fase de la obra de Gambaro y Pavlovsky se cumplieron dentro de

³⁹ Celým jménem Roberto Godofredo Christophersen Arlt, syn italky a pruského imigranta, se narodil v roce 1900 v Buenos Aires, kde také po 42 letech zemřel na infarkt. Spisovatel, dramatik, novinář a vynálezce. Do češtiny není přeložena jediná jeho hra. K dispozici je v Městské knihovně v Praze jeho hra *El juguete rabioso* (pouze v originále).

⁴⁰ Pelletieri, 2003a, s. 318.

lo que denominamos al realismo crítico – muy cercano a la práctica teatral de la segunda fase del realismo reflexivo-.”⁴¹

⁴¹ „Dnes můžeme říci, že světová tendence byla, že absurdismus se rozplynul v divadelní tradici, přičemž obohatil divadelní vyjadřovací prostředky. Argentinské divadlo nebylo výjimkou. Mohli jsme vidět, že druhá a třetí fáze děl Gambaro a Pavlovského se již tvořily v rámci hnutí, které nazýváme kritický realismus – velmi blízký druhé fázi reflexivního realismu.“ Pelletieri, 2003a, s. 318.

3.2. Psychodrama

3.2.1 Zrod a počátky psychodramatu

Počátky psychodramatu se pojí dohromady s divadelní událostí z roku 1921. V té době ve Vídni zakládá doktor Jacob Levy Moreno⁴² divadlo STEGREIFTHEATER⁴³, ve kterém herci i diváci hráli a představovali skutečné příběhy. Jednalo se o typ improvizovaného divadla, na jehož základech celé psychodrama vzniká.

Moreno zkoušel tuto metodu improvizace nejprve s dětmi a později se rozhodl vyzkoušet ji i na dospělých, načež s nimi vzápětí založil již zmiňované divadlo. „*Tento pokus o divadelní reformu ho dovedl k objevu psychodramatu, vědy zkoumající pravdu dramatickými prostředky.*“⁴⁴ Prvotně šlo tedy o pokus o reformu divadla obrozením improvizace, k samotnému objevení terapeutických účinků došlo zcela náhodně.

Základní myšlenkou psychodramatu je zbavení se svých problémů hraním rolí jako na divadle. Není to tudíž žánr dramatu, nýbrž principy dramatu aplikované v mimodivadelním prostředí, čímž má samozřejmě mnohem blíže k praktickému divadlu než dramatu.

Jedná se o jednu ze základních forem psychoterapie, která využívá toho, že získáním zkušeností při hraní rolí, jak osobních, tak i nepřímo se daného člověka dotýkajících, odhalíme zábrany, předsudky či jiné problémy psychického charakteru.

⁴² Jacob Levy Moreno se narodil v roce 1892 v rumunské Bukurešti, vyrůstal ve Vídni, kde studoval i u Sigmunda Freuda, jehož sice uznával jako vědce a osobnost, ale s jeho metodami se nikdy neztotožnil - Moreno byl velkým odpůrcem psychoanalýzy jako terapeutické metody. V roce 1925 odchází do USA, kde se usazuje v New Yorku. V roce 1931 mu vychází kniha nazvaná *The first book on group psychoterapy*, vůbec první kniha ve které bylo použito pojmů skupinová terapie a skupinová psychoterapie. Umírá v roce 1974 v New Yorku.

⁴³ Mit seinem Theater der Spontanität schuf Moreno ein Forum, in dem aktuelle, tagespolitische Fragen, aber auch persönliche Probleme der Teilnehmer nicht nur erörtert, sondern unmittelbar verkörpert und erfahren wurden. Die Auswahl der Themen fand jeweils ad hoc statt. Im Mittelpunkt des Theaterkonzepts, das Moreno auch als methodisches, theatertheoretisches Arbeitsbuch für Stegreifspiele 1924 unter dem Titel *Das Stegreiftheater* publizierte, stehen die spontanen Aktionen und Reaktionen der Spieler und Mitspieler. Moreno: „Ich aber wünsche nicht das Theater des guten Gedächtnisses, der kreisförmigen Behaglichkeit, des Selbstvergessens. An Stelle der alten Dreiteilung tritt unsere Einheit: Es gibt keine Dichter, Schauspieler, Zuschauer mehr. Jeder ist Dichter, Schauspieler und Zuschauer in einer Person. Fort mit den Augen der Gaffer und den Ohren der Horcher. Unser Theater ist die Vereinigung aller Widersprüche, des Rausches, der Unwiederholbarkeit.“ In http://www.vbkoe.org/jakob_levy_moreno__stegreiftheater.html.

⁴⁴ PAVIS, P. *Divadelní slovník*, s. 340.

Psychodrama hraním rolí umožňuje účastníkovi rychle rozpoznat, kde se v životě nachází a jakou životní roli hraje. Jeho cílem je pomoci rozvíjet spontánnost a tvořivost – tedy vlastnosti, jež jsou často potlačeny u lidí trpících emočními problémy a mají sklony uzavírat se do sebe.

Z dalších osob, kromě již výše zmiňovaného zakladatele J. L. Morena, které měly přímo podíl na rozvoji psychodramatu či dramaterapie ve světě, připomeňme ještě alespoň D. R. Johnsona, S. Jennings, R. Emunah, R. Landyho.

3.2.2 Psychodrama uvedené do praxe

Nejedná se o nijak jednoduchou psychoterapeutickou formu, ba naopak aplikace psychodramatu v praxi vyžaduje spolupráci jak ze strany zkušeného psychoterapeuta, tak ze strany klienta. Psychoterapeut musí dobře znát role, které budou sehrávány, aby byl později schopen důkladné analýzy vzniklých situací, konfliktů či jakýchkoliv jiných vzájemných či individuálních projevů klientů.

Psychodrama, ač orientováno především na potřeby jedince, je vlastně vždy provozováno skupinově. Dle slov odborníka na dramaterapii Milana Valenty⁴⁵ nedisponuje individuální formou⁴⁶, avšak považujeme-li za individuální formu přítomnost pouze terapeuta a pacienta, dle prostudovaných ukázek to možné je, a někdy je to dokonce velmi vhodné. Nicméně pravdou je, že skupinová sezení jsou mnohem častější formou.

Psychodrama používá pět základních prostředků pro realizaci, které stanovil již Moreno a kterými se shodně řídí všichni zkušení psychoterapeuti:

- vymezený a v ideálním případě viditelně ohraničený prostor, jakési jeviště, které se rovná bezpečnému prostoru pro klienta
- klient jako protagonista

⁴⁵ Doc. PaedDr. Milan Valenta, Ph.D., působí na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci a zaměřuje se na psychopedii, dramaterapii, dramiku a personálně-sociální výcvik, teorii tvorby učebnic (více níže, s. 27).

⁴⁶ VALENTA, M. *Dramaterapie*, s.

- psychoterapeut jako direktor a zároveň plní funkci režiséra provokujícího k akci
- publikum poskytující protagonistovi podporu (může se shodovat s koterapeuty)
- koterapeuti, což jsou pomocní herci, kteří znázorňují fiktivní či skutečné postavy protagonistova dramatu (mohou to být i členové terapeutické skupiny, nemusí jít nutně o profesionální terapeuty)

Při psychodramatickém sezení se nejčastěji setkáme se třemi fázemi – rozehrátí, vlastní psychodramatická hra a sdílení pocitů. Ve fázi rozehrátí se psychoterapeut snaží uvolnit atmosféru a podnítit tvořivost, jež se psychodrama snaží rozvíjet. Při prvním sezení také účastníky seznamuje s pojmem psychodramatu a vysvětluje, o co v něm jde. Ve fázi druhé se již přistupuje k samotnému přehrávání rolí. A název poslední fáze je sám o sobě jasně vypovídající.

Techniky, pomocí kterých klient drammatizuje svoje zážitky, přání, postoje a fantazii během vlastní psychodramatické hry, jsou následující:

- soliloquio = samomluva (často mylně používáno jako synonymum pro monolog)⁴⁷
- zdvojení / technika dvojníka
- inverze rolí
- technika zrcadla

„Psychodrama je terapeutická technika a liší se jak od aristotelovské katarze, tak od psychologické hry nebo Artaudova divadla krutosti. Nesnaží se o napodobení jednání, protože lidské vztahy jsou tím autentičtější, čím méně jsou mimetické.“⁴⁸

Psychodrama je jedinečná holistická (celostní) terapeutická metoda, která má prakticky neomezený potenciál včlenit do sebe všechny typy umění – drama, hudbu, výtvarné

⁴⁷ Ačkoliv se dle etymologického původu slova monolog a soliloquio občas zaměňují, jejich význam není totožný.

⁴⁸ Pavis, s. 340.

umění a tanec. Ač bývá psychodrama nejčastěji provozováno formou přehrávání scén, neznamená to neodmyslitelné omezení jen na verbální stránku. J. L. Moreno se na to vždy díval z širokého úhlu a vždy experimentoval se způsoby, jež by mohly rozšířit psychodramatický proces, uvádí jeho synovec Joseph J. Moreno⁴⁹.

3.2.3 Psychodrama v Čechách

Při pátrání po lékařském užití psychodramatu, které je u nás na špičkové úrovni a stejně jako ve světě stále následuje postupy zakladatele Morena, jsem zjistila, že naším prvním klasikem psychodramatu byl již zemřelý pražský psychiatr Jaromír Rubeš⁵⁰. Za druhého klasika bývá považován prof. PhDr. Stanislav Kratochvíl, CSc.,⁵¹ který již léta působí v Psychiatrické léčebně v Kroměříži.

Psychodramatu se u nás dařilo, což lze doložit nejen řadou lékařských kapacit⁵², které se mu věnovaly či stále věnují, ale i faktem, že v roce 1959 se v Jeseníku konala první konference o psychodramatu na našem území a v roce 1968 panelová diskuse o psychodramatu, které se zúčastnil mimo jiných i výše zmíněný doktor Jaromír Rubeš a také „... Ivan Vyskočil, jakožto

⁴⁹ MORENO, Joseph J. *Rozehrátky své vnitřní hudby*, s. 12.

⁵⁰ MUDr. Jaromír Rubeš (16. března 1918 – 9. února 2000), jako lékař vystřídal více specializací, až nakonec pracoval jako psychoterapeut a psychiatr. Byl primářem v Psychiatrické léčebně Praha-Bohnice a ředitelem Psychiatrické léčebny v Dobřanech. Veřejnosti se představil v 70. letech 20. století, kdy v psychoterapeutickém stacionáři Horní Palata vedl tzv. „psychohrátky“, při kterých popularizoval takové oblasti, jako jsou analýza snů, psychodrama a další psychologické hry. Posléze se specializoval na léčbu závislostí, byl zakladatelem Střediska drogových závislostí. Dostupný z WWW: <[http://cs.wikipedia.org/wiki/Jarom%C3%ADr_Rubeš](http://cs.wikipedia.org/wiki/Jarom%C3%ADr_Rube%C5%A1)>.

⁵¹ Prof. PhDr. Stanislav Kratochvíl, CSc., (* 25. srpna 1932) je český klinický psycholog. Zabývá se především psychoterapií, zejména neuróz, hypnózou a sexuální terapií. Vystudoval filozofickou fakultu v Brně a poté nastoupil jako klinický psycholog v Psychiatrické léčebně v Kroměříži. Od roku 1965 zde pracuje jako vedoucí psycholog. Ve stejném roce zde zakládá specializované psychoterapeutické oddělení pro léčení neuróz a na jeho činnosti se podílí dodnes. Přednáší na FF UP v Olomouci a MU v Brně. Je autorem řady odborných i populárních publikací z oblasti psychologie, psychiatrie a sexuologie. Unikátní je u nás jeho zpracování problematiky hypnózy, významné jsou i jeho výzkumy a praktické zkušenosti v oblasti psychoterapie neurotických poruch. Základním dílem české klinické psychologie je jeho kniha *Psychoterapie* (v posledních letech vychází pod názvem *Základy psychoterapie*), doplňovaná a opakovaně vydávaná už od roku 1970. Profesor Kratochvíl je čestným členem řady tuzemských i zahraničních vědeckých společností. V roce 2002 mu byla olomouckou univerzitou udělena Cena Františka Palackého za celoživotní dílo v oblasti klinické psychologie.

⁵² Prof. MUDr. Ferdinand Knobloch, CSc., psycholog Hugo Široký, primářka psychoterapeutického oddělení pro psychózy MUDr. Irena Strossová, CSc., MUDr. Petr Taraba ad.

psycholog a praktický divadelník. Neboť psychodrama je sice diagnostická a terapeutická metoda, ale je to zároveň divadlo, mezní forma divadla, improvizovaná hra, v níž herci a diváci splývají, hrají sami sebe ve vztahu k druhým a takto na hře, na modelu dochází k uvědomění svých vztahů, konfliktních situací a z toho plynoucích traumat⁵³.

Osolsobě si ve svém článku pokládá otázku, nakolik je každé psychodrama divadlem a nakolik je každé divadlo psychodramatem, jak pro herce, tak pro diváka? A odpovídá si, že katarzní čili očišťující, a svým způsobem tedy rovněž terapeutický účinek na diváka je znám již od dob Aristotela, ale jak je tomu u herce? Dle slov dalšího světového divadelníka Denise Diderota přece „...slzy herce kanou z mozku“. Herec se tedy musí spíše proti jakýmkoliv terapeutickým vlivům obrnit, než aby se jimi nechával ovlivňovat. Odpověď na tuto otázku není jednoduchá a zasloužila by si samostatnou rozsáhlou studii, pro kterou v této práci není místo.⁵⁴

V současné době se využití psychodramatu při své práci věnuje i jeden z předních odborníků na dramaterapii u nás doc. PaedDr. Milan Valenta, Ph.D., působící na Pedagogické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci, který je rovněž autorem nejrozsáhlejší publikace pojednávající o tomto druhu terapie, jednoduše nazvané *Dramaterapie*⁵⁵. Valenta v této knize řadí psychodrama mezi paradivadelní systémy, jež jsou podle jeho dělení dva - edukační a terapeutické. Psychodrama spadá do skupiny terapeutických paradivadelních systémů. V knize dále uvádí, že psychoterapie využívající divadelních technik a postupů je přímým předchůdcem dramaterapie.

Tím jsme se vlastně vrátili od medicíny k divadlu, které se na formování psychodramatu významně podílelo. Vůdčí osobnosti divadla 20. století, jež diktovaly podobu a

⁵³ OSOLSOBĚ, I. Dvě mezioborová setkání. In *Estetika*, s. 268.

⁵⁴ Osolsobě, s. 269.

⁵⁵ VALENTA, Milan: *Dramaterapie*, Praha, Portál 2001.

směřování jak divadelní teorie, tak praxe a rovněž dle Valenty významně ovlivnily používání dramatu a divadelních postupů v léčbě, jsou K. S. Stanislavskij, Bertolt Brecht, Antonin Artaud, Jerzy Grotowsky a Augusto Boal.⁵⁶

To, jak zde psychodrama představuji, je samozřejmě jen velmi zjednodušený popis. Ve skutečnosti se jedná o velmi složitý proces, kterému by se mohla věnovat celá diplomová práce či jiná odborná studie. Snažila jsem se nastínit všechny základní a důležité prvky a postupy, tak abychom si pod daným pojmem dokázali představit něco více než jen prázdný pojem.

⁵⁶ Valenta, s. 44–51.

3.3 „Sblížení“ žánrů absurdního dramatu a psychodramatu u Eduarda Pavlovského

Práce nese podtitul *Mezi absurdnem a psychodramatem*. Proč ale vedle sebe sledovat vlastně žánry naprosto odlišné, jako jsou absurdní drama a psychodrama?

Důvodem je vývoj Pavlovského dramatiky. Na modelových hrách v páté kapitole bych chtěla ukázat přechod dramatika Pavlovského z počáteční fáze 60. let, kdy jej silně ovlivnilo právě absurdní divadlo, do fází pozdějších, ve kterých vyzrál i skrze svou psychoanalytickou praxi k dílům obracejícím svou pozornost k věcem skutečným, k událostem, které se v Argentině skutečně staly a hluboce poznamenaly životy tamních obyvatel. Stejně jako psychodrama dramatizuje problémy pacienta, Pavlovsky dramatizuje problémy společnosti, a pomáhá tak divákům prostřednictvím těchto představení lépe porozumět jejím nešvarům.

Dalším společným prvkem obou zmiňovaných žánrů je jak jejich okrajovost, tak počáteční nepřijetí. Absurdní drama nebylo zpočátku přijímáno pro nepochopení a psychodrama proto, že je lidé odsoudili jako nechutnou metodu. Okrajové jsou oba žánry, protože ani jeden z nich neovládl světovou dramatiku s podobným dopadem jako například humanisté, klasicisté či romantické hnutí.⁵⁷ Absurdní drama zažilo dobu rozkvětu krátce po druhé světové válce, ale posléze se rozplynulo v realistickém proudu. U psychodramatu se o nějakém výraznějším rozkvětu nedá hovořit vůbec. I přes všechny výše zmíněné aspekty ale právě tyto žánry značně poznamenaly tvorbu Eduarda Pavlovského.

⁵⁷ Pravdou je, že tento jev jakési okrajovosti je ale obecně charakteristický pro veškeré moderní umění.

4. Eduardo Pavlovsky

4.1 Mládí a dospívání

Eduardo Pavlovsky, dramatik, herec a v neposlední řadě také doktor-psychoanalytik se narodil 10. prosince 1933 v hlavním argentinském městě – Buenos Aires. Vnuk ruského přistěhovalce Alejandra Pavlovského⁵⁸ začíná v roce 1951 studovat medicínu na Universidad de Buenos Aires se zaměřením na psychoterapii a psychoanalýzu, což také zásadně ovlivnilo jeho budoucí tvorbu. Studia ukončuje roku 1957, poté začíná pracovat jako psychoanalytik a specializuje se především na skupinovou psychoterapii dětí. Je také autorem první španělsky psané knihy o dětské psychoterapii – *Psicoterapia de grupo de niños y adolescentes*⁵⁹. Současně s dráhou úspěšného doktora rozvíjí i své úspěchy na poli sportovním – je argentinským a zároveň také jihoamerickým šampionem v potápění a navíc výtečným boxerem⁶⁰.

Zatímco sklízí úspěchy ve všech zvolených odvětvích (medicíně, divadle a sportu), žení se nejprve v roce 1958 s Marií Celií Doyhambere, se kterou má tři děti, a o několik let později, v roce 1973, s herečkou Susanou Torres Molinou, se kterou má dítě jedno. Susana v roce 1977 uvádí i jednu svoji vlastní hru *Extraño juguete (Podivná hračka)*.

4.2 Uchvácení divadlem

První setkání Pavlovského s divadlem způsobila jeho sestřenice Ana Migliore, která jej pozvala, aby ještě za dob svých studií, v roce 1954, hostoval ve skupině již zkušenějších amatérů, se kterou uvedli pro přátele a příbuzné hru *Tovarisch* od Jacquese Devala.⁶¹ Divadlo Pavlovskému uhranulo natolik, že se o ně začal zajímat hlouběji.

⁵⁸ Spisovatel a novinář. Přijel do Buenos Aires v roce 1883 po boku svého bratra Aarona, zemědělského inženýra, kterého si najal tamní režim.

⁵⁹ Skupinová psychoterapie dětí a dospívajících.

⁶⁰ Box se také odráží v jeho díle – postava boxera vystupuje jako protagonista ve hře nesoucí název *Camara Lenta*.

⁶¹ DUBATTI, J. *Eduardo Pavlovsky – Teatro completo I*, s.8.

„Když jsem poprvé vstoupil na scénu, stalo se mi něco zvláštního – vzpomíná Pavlovsky –, pocítil jsem hlubokou shodu s tímto místem i s tím, být tam jako herec. Po této ojedinělé zkušenosti jsem s divadlem ztratil kontakt. Hodně jsem trpěl po celou tu dobu. Bylo to, jako kdybyste poznali nějakou krásnou ženu a museli ji hned zase opustit.“⁶²

Po tomto úplně prvním a takřka osudovém setkání s „prkny, která znamenají svět“ se Pavlovsky do záře reflektorů vrátil v roce 1958 s divadelní skupinou známou pod názvem „El Gallo Petirrojo“, souborem Ženské knihovny (Biblioteca de Mujeres), který měl na repertoáru převážně španělské salonní komedie.⁶³ Toto druhé setkání zapříčinilo, že se Pavlovsky již nenechal od divadla odtrhnout, a dokonce se rozhodl kontaktovat Pedra Asquiniho a Alejandra Boero, režiséry slavného argentinského divadelního spolku NUEVO TEATRO⁶⁴.

Předchozí setkání měla spíše vliv na vývoj Pavlovského jako herce, ale opravdovým zlomovým bodem ve zrodu a kariéře jednoho z budoucích největších argentinských dramatiků byla návštěva inscenace slavné absurdní hry Samuela Becketta *Čekání na Godota* ve druhé polovině padesátých let⁶⁵, na kterou jej pozval jeho bratranec Alejandro Jaroslavsky. Beckettův jazyk se stal pro Pavlovského vzorem:

*„Když jsem poprvé uviděl *Čekání na Godota*, objevil jsem jiné divadlo, divadlo, které mě přimělo opustit komediální žánr, které se mě vnitřně dotýkalo, které vyjadřovalo můj život, které mi ukazovalo život z jiné strany... Řekl jsem si: „Sakra, nejenže tě baví hrát divadlo, ale navíc je to jazyk, který se tě týká. *Čekání na Godota* mi otevřelo existenciální rozhled: z čista jasna jsem se na scéně potkal s jazykem, který byl můj.“⁶⁶*

⁶² Dubatti, 2003, s. 8.

⁶³ Dubatti, 2003, s. 8.

⁶⁴ Toto divadelní uskupení patřilo v tehdejší době mezi nejznámější nezávislé skupiny v Argentině. Založil je v roce 1950 Héctor Alterio, filmový a divadelní herec, který v něm pracoval až do roku 1968. Během této doby spoluvytvářelo nové divadelní zázemí Argentiny.

⁶⁵ Bylo to 18. července 1956 v Buenos Aires. V režii a překladu Jorgeho Petraglii ji uvedl soubor Teatro universitario de Arquitectura v prostoru IAM (Instituto de Arte Moderno).

⁶⁶ PAVLOVSKY, E. *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*, s. 16-17.

Setkání právě s Beckettovým jazykem zapříčinilo jeho celoživotní zaujetí tímto irským dramatikem a odklon od žánru komedie, který jej předtím plně pohltil.

4.3 První kroky na poli divadelním i dramatickém

V roce 1960 spolu s pediatrem Juliem Tahierem a Teresitou Costa Limou zakládá divadelní společnost YENESÍ, se kterou inscenovali především hry experimentální, ale občas i nějakou klasickou hříčku (Čechov, Pirandello, Dürrenmatt). Hlavním přínosem této skupiny, která až na necelou roční výjimku, nikdy neměla vlastní prostory,⁶⁷ bylo ale právě uvádění her experimentálních – avantgardy, a to nejen avantgardy zahraniční, převážně evropské (např. Ionesco, Arrabal), ale hlavně uvádění avantgardy domácí, argentinské (Griselda Gambaro). Pro tuto společnost také Pavlovsky začíná psát své první hry. Skupina Yenesí se v roce 1966, krátce poté, co jí byl zabaven nedávno přidělený prostor, rozpadá.

V roce 1961 se objevuje Pavlovského úplně první hra, ve které jsou obsaženy všechny prvky jeho pozdější formy divadla, kterou nazývá „*teatro total*“ (*totální divadlo*)⁶⁸, *La espera trágica* (*Tragické čekání*)⁶⁹ a rok nato píše svou druhou hru *Somos* (*Jsme*). Obě tyto hry byly v roce 1962 inscenovány skupinou Yenesí. V roce 1963 jeho společnost uvádí další dvě Pavlovského hry, jejichž texty se nám bohužel nedochovaly – *Imágenes, hombres y muñecos* (*Obrazy, lidé a loutky*) a *Camellos sin anteojos* (*Velbloudi bez brýlí*).⁷⁰

Pavlovsky je tvůrce opravdu všestranný a mimo praktické divadlo se soustředil i na jeho teoretickou stránku. Mezi jeho první díla z oblasti teorie divadla patří esej z roku 1966 *Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia* (*Několik představ o avantgardním divadle*), ve které shrnul svou

⁶⁷ Koncem roku 1965 dostali k dispozici prostory v ulici Suipacha v samém centru Buenos Aires, které přestavěli na divadlo s kapacitou 40 diváků. Ale již v roce 1966 byl tento sál uzavřen vládou generála Onganía (in Scipioni, s. 81). Skupina jinak hostovala v sálech divadel Nuevo Teatro či Teatro 35.

⁶⁸ Podrobnějšímu rozboru tohoto typu divadla se budu věnovat níže.

⁶⁹ Názvy všech her i ostatních děl jsou uváděny pouze v pracovních překladech.

⁷⁰ Kompletní soupis Pavlovského dramatického díla v příloze č.I.

dramatickou koncepci platnou v dílech dosud napsaných. Mimo jiné se zde dočteme, že místo označení „absurdní divadlo“ pavlovsky preferuje právě pojem „divadlo totální“⁷¹, protože více vystihuje jeho dílo:

„Já osobně chápu pojem avantgardního divadla jako divadla hledání. Je to divadlo, které nás zkouší spojit s naprosto reálnými aspekty naší osobnosti. Je to divadlo našich každodenních stavů duše. Takové, které nás osvobozuje od našich nepopíratelných vnitřních otázek, divadlo naší samoty, které nás nutí mluvit naším jazykem, s námi a o nás s ostatními, protože postrádá slova, která připojují ozdůbky odloučenosti, proto abychom se ponořili do naší nekonečnosti.“⁷²

4.4 Nejen autor, ale také herec

Pavlovsky je dnes paradoxně znám více jako autor než jako herec, ačkoliv herectví bral vždy vážně a psaní moc ne. Jak jsem již výše zmínila, koncem padesátých let se rozhodl kontaktovat Pedra Asquiniho a Alejandra Boero, režiséry slavného argentinského divadelního spolku NUEVO TEATRO, u nichž začal brát hodiny herectví.⁷³ Poté si zakládá již také zmiňovaný vlastní soubor, kde uvádí většinu svých prvních her, v nichž ve všech také sám hraje. Od poloviny šedesátých let je obsazován i jinými režiséry mimo svou skupinu. Jedná se převážně o hry, které reprezentují nové avantgardní tendence, např. slavná hra Joea Ortona *Entertainig Mr. Sloane*⁷⁴ v režii Alberta Ureho.⁷⁵

Pavlovsky během své herecké kariéry spolupracoval s řadou různých režisérů, ale jeho život a tvorbu zásadně ovlivnili tři z nich – Alberto Ure, Oscar Ferrigno a Jaime Kogan.⁷⁶ Pavlovsky režii přikládal vždy velkou váhu a nikdy, ač sám byl

⁷¹ Pojem „totální divadlo“ je běžněji užíván a vztahován k tvorbě umělců počátků 1. poloviny 20. století, kteří divadlo chápali jako syntézu jednotlivých prvků, které dohromady vytvářejí „totální divadlo“. Proto je zde i několikrát zdůrazněno, že je to označení, které si vybral sám Pavlovsky, a s evropskými autory, kteří označují svá díla stejně, nemá toto označení nic společného.

⁷² PAVLOVSKY, E. Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia. In Pavlovsky, E. *Teatro del 60*, s. 113.

⁷³ GIELLA, Miguel Angel. La metamorfosis permanente: Eduardo Pavlovsky, el actor como dramaturgo. In PELLETIERI, O. *Reflexiones sobre el teatro*, s. 197.

⁷⁴ V Česku uváděno např. pod názvy *Návštěva pana Sloana* nebo *Jak se bavil pan Sloan*.

⁷⁵ Jednalo se o její první uvedení v Argentině, které se setkalo s obrovským diváckým úspěchem. Stalo se tak v zapadlém divadelním sále v Buenos Aires PLANETA v roce 1968, pouhé 4 roky po jejím napsání.

⁷⁶ Pavlovsky, 1994, s. 50.

autor inscenovaného kusu, nezasahoval do režijního pojetí či režisérových představ. Naopak dle svých slov vděčí dobrým režisérům za své umění psát: „Že jsem hercem, který je dobře režijně veden, to mě naučilo psát divadlo.“⁷⁷

Pavlovsky vystupuje jako herec i v mnoha filmech. Nicméně v jednom z mnoha jeho rozhovorů se dočteme, že film jej ve skutečnosti nikdy neoslovil. Podle jeho vlastních slov jej obsazují proto, že reprezentuje určitý typ herce v určitých letech, ale pro něj osobně je filmové herectví něco, co jej odpoutává od jeho původní profese, protože musí vždy po nějakou dobu své pacienty odmítat. I přes toto neoslovení filmem ale natočil celkem asi třináct snímků.⁷⁸

4.5 Velké úspěchy, ale i problémy a životní zvraty

V roce 1973 divadelní skupina Payró, se kterou po rozpadu Yenesí velmi úzce spolupracuje, premiérově uvádí hru, kterou Pavlovsky napsal přímo pro ně – *El señor Galíndez*, v režii Jaimeho Kogana a v roce 1977 uvádí na scénu *Telerañas*, režie Alberto Ure. Tyto dvě hry byly hlavním důvodem Pavlovského perzekuce v době vojenské diktatury generála Videly. Hra *Telerañas* byla dokonce krátce po premiéře zakázána úplně.

Kromě těchto nepříjemností měly tyto hry i pozitivnější dopady. Právě *El señor Galíndez* proslavil Pavlovského za hranicemi Argentiny a vlastně i Ameriky. V roce 1975 s ní divadelní skupina Payró odjíždí na proslulý festival do francouzského Nancy. Po obrovském úspěchu, který zde sklidila, následuje hostování v Paříži, Římě a dalších evropských městech.

V roce 1978 se režim několikrát pokusil Pavlovského neoprávněně uvěznit, a tak v červnu tohoto roku opouští Argentinu a nachází exil ve španělském Madridu, kde zůstává po dobu dvou a půl roku. Během této doby měl Pavlovsky čas dokončit některá svá díla i vytvořit zcela nová. Krátce po

⁷⁷ Pavlovsky, 1994, s.29.

⁷⁸ Viz příloha č. II.

příjezdu do Madridu dokončuje již rok rozepsanou hru *Cámara lenta* a v roce 1979 píše zcela novou hru *Cerca*. Dokončuje i několik prací z oblasti teorie divadla (*Historia de un espacio lúdico*) a své terapeutické praxe (*Clínica grupal 2*).

4.6 ... a zase doma ...

Poté, co se Pavlovsky v roce 1980 vrátil do Argentiny, se spojil se Susanou Evans a pod režijním vedením Laury Yusem začali okamžitě pracovat na uvedení hry *Cámara lenta*, která měla premiéru o rok později v Buenos Aires v divadle Olimpia.⁷⁹ V roce 1981 píše hru *Tercero Incluido* pro kulturní hnutí Teatro Abierto, kde ji režíruje Julio Tahier. Teatro Abierto je nazýváno hnutím, nikoliv divadelním souborem, protože bylo zároveň manifestací kultury, stejně jako politickým odpůrcem diktatury. Dle Pavlovského se však jejich odpor v roce 1981 příliš zradikalizoval a poté s nimi již nikdy nespolupracuje.

O pár let později se Pavlovskému vrátily jeho politické ambice a v roce 1983, kdy se do Argentiny vrací demokracie, kandiduje do poslanecké sněmovny za stranu MAS (Movimiento al Socialismo – Socialistické hnutí), stejně jako to udělal ještě v letech 1985, 1987 a 1989.⁸⁰

V polovině osmdesátých let postihla Pavlovského krátká tvůrčí krize, spojená hlavně s jeho herectvím. Rozhodl se tedy soustředit všechny své síly na psaní a vlastní projekty. Od roku 1986 až do roku 1997 se neúčastnil žádného jiného než vlastního projektu a nehrál v žádné cizí inscenaci či filmu.

V roce 1987 knižně vychází další jeho veleúspěšná a ve světě velmi oceňovaná hra *Potestad*⁸¹, na jeviště uvedená již v roce 1985 v divadle Viejo Palermo, která byla také oceněna na několika světových festivalech.⁸²

⁷⁹ Scipioni, s. 87.

⁸⁰ Pavlovského politika vždy zajímala. Již v roce 1968 se připojil ke skupině Partido Socialista de los Trabajadores (PST), za kterou dokonce již jednou kandidoval, a to v roce 1973. Ale nikdy neměl ambice stát se jakýmkoliv politickým vůdcem, svou kritiku politického dění vždy vyjadřoval skrze své hry.

⁸¹ Více o této hře včetně analýzy v kapitole 5.3

⁸² Viz příloha č. III.

V roce 1989 píše hru nazvanou *Voces*, která ale krátce nato (jen o rok později, 1990) vychází již pod názvem, pod kterým je známá dodnes *Paso de dos*.

Objevují se další jeho hry. Vycházejí reedice starších děl a hry jsou znovu uváděny na jeviště. V roce 1997 vychází první díl z plánované edice souboru jeho kompletního díla - *Teatro Completo I.* s úvodní studií argentinského historika a divadelního kritika Jorgeho Dubattiho. Do dnešního dne bylo vydáno již celkem sedm dílů.⁸³

Několika jeho hrám se dostalo i filmového zpracování, k nejslavnějším patří stejnojmenná adaptace hry *Potestad* z roku 2003 režiséra Luise Césara D'Angiolilla.

Pavlovsky obdržel několik významných ocenění jak za literaturu, tak i za přínos v oblasti psychoterapie, které se nikdy nepřestal věnovat. V roce 2010 obdržel titul *doctor honoris causa* neboli čestný doktorát za přínos v oblasti psychoterapie.

Jeho zatím posledními publikovanými i uvedenými hrami jsou *Variaciones Meyerhold (Variace na Mejercholda, 200?)*,⁸⁴ *Largo encuentro (Dlouhé setkání, 2006)* a úplně poslední novinkou je hra s názvem *Solo Brumas (Jen mlhy)*, uvedená v roce 2008 v Centro Cultural de la Cooperación v Buenos Aires pod režijním vedením Normana Briski.⁸⁵

Jak jsem již naznačila, Pavlovsky je mimo své dramatické dílo i autorem mnoha teoretických pojednání, jak ze světa divadla, tak ze světa medicíny.⁸⁶ Všechna tato díla mají

⁸³ Sedmidílné souborné vydání dramatického díla Eduarda Pavlovského vyšlo v nakladatelství ATUEL v Buenos Aires pod úplným názvem: *Eduardo Pavlovsky – Teatro Completo I* (1997), *II* (1998), *III* (2000), *IV* (2002), *V* (2005), *VI* (2006), *VII* (2010).

⁸⁴ Tato hra je zajímavá mimo jiné tím, že neexistuje pevná psaná předloha, nýbrž Pavlovsky během představení improvizuje na vybraná období ze života tohoto velkého divadelníka (GONZÁLEZ, Adriana: *Variaciones Meyerhold*, in www.criticateatral.com.ar; 29.04.05. Text této hry ale knižně vyšel, může se tedy jednat o jakousi osnovu, které se Pavlovsky při své improvizaci drží, či o záznam jednoho představení. Jak přesně text vypadá, se ale mohu bohužel jen domnívat, neboť se mi jej nepodařilo získat.

⁸⁵ Je to hra o pátrání po zavádějících statistikách o úmrtnosti dětí a bídě v Argentině, divadelní parabola k novým způsobům, jak se subjektivně ujmout „každodenních hrůz“, které Pavlovsky sleduje již od her „*El señor Galíndez*“ a „*Telereñas*“ z let sedmdesátých.

⁸⁶ Viz příloha IV.

vysokou odbornou a vědeckou hodnotu. Jsou cennými studijními materiály pro mnoho budoucích i již hotových psychoterapeutů a divadelníků. Teoretická pojednání z divadelního prostředí jsou vždy psána z pohledu autora a herce, v žádném případě se pavlovsky nepasuje na teatrologa.

Autor dodnes žije v Buenos Aires, píše, hraje a působí jako psychoanalytik.

5. Rozbor modelově vybraných her

V jednotlivých kapitolách této části se budu věnovat již samotné analýze děl reprezentujících výše zmiňované žánry. Na jejich příkladech se snažím ukázat, jaká témata Pavlovského oslovila, zda jde o nějakou přímou reakci na aktuální dění v jeho rodné zemi či zda měla díla nějaký zpětný vliv na Pavlovského život a profesní působení. Toto vše samozřejmě vedle obecného rozboru zahrnujícího charakteristiku postav, místa a času, děje hry a dalších důležitých faktorů.

Moje práce nese podtitul *Mezi absurdnem a psychodramatem*, rozumějme tomu tak, že se budu snažit ukázat přechod dramatika Pavlovského z počáteční fáze 60. let, kdy jej silně ovlivnilo právě absurdní divadlo, do fází pozdějších, ve kterých vyzrál k dílům obracejícím svou pozornost k věcem skutečným, k událostem, které se v Argentině skutečně staly a hluboce poznamenaly životy tamních obyvatel.

Všechny dramatické kusy z Pavlovského díla, ke kterým můžeme připojit přívlastek absurdní, byly napsány v počáteční fázi jeho tvorby,⁸⁷ čili v letech šedesátých. Týká se to tedy jeho prvních her, z nichž čtyři – *Somos* (1962), *La espera trágica* (1961, jíž se budu dále zabývat), *Un acto rápido* (1965) a *El robot* (1966), ke kterým je ještě připojována hra *Alguien* z roku 1969 – jsou nejvíce ovlivněny evropským modelem absurdního dramatu.⁸⁸

Obě další hry, *El señor Galíndez* (*Pan Galíndez*; 1973) a *Potestad* (*Moc*; 1985), reprezentují každá jednu z různých dekád jeho tvůrčího období a lze v nich rozpoznat postupný přechod Pavlovského orientace od absurdna k psychodramatu a hrám ukazujícím různé formy násilí, které bylo v Argentině v této době více než běžné.

Právě *El señor Galíndez* je první z tematické řady Pavlovského tvorby, kterou můžeme charakterizovat jako divadlo sociálně-politické, které prostupuje celým Pavlovského tvůrčím

⁸⁷ Scipioni, s. 92.

⁸⁸ Scipioni, s. 92.

obdobím, samozřejmě s výjimkou let počátečních. V dalších letech ji reprezentují hry jako *El señor Laforque* (1983), již zmiňovaná *Potestad* (1985), *Pablo* (1987), *Paso de dos* (1990), *Imágen* (1997) a jako poslední *Imperceptible* (2003).

Volba těchto konkrétních tří her není výsledkem pouhé náhody, ale důsledkem podrobného výběru a prostudování všech dostupných Pavlovského her.

První z mnou zkoumaných děl je zároveň jediné z počátečního období u nás dostupné. Nicméně tato hra posloužila velmi dobře, jelikož splňuje veškeré mé požadavky a hodí se do této studie.

Dvě další hry jsem vybrala po pečlivém prozkoumání sebraného Pavlovského díla⁸⁹ a zvážení, jakým směrem chci, aby se tato studie ubírala.

Hry mnou vybrané vystihují a reprezentují zmiňovaná období a dění odehrávající se v Argentině těchto let, a navíc společně s několika dalšími tituly patří k vrcholům Pavlovského díla.

⁸⁹ Zde mé poděkování patří Mgr. Martině Černé, která mi zapůjčila všechny díly sebraného díla Eduarda Pavlovského, které má k dispozici: *Teatro Completo I.-III.*, což je polovina z dosud vydaného souboru. V těchto třech svazcích jsou publikována Pavlovského nejslavnější díla, takže výběr byl sice omezený, ale dostačující.

5.1 La espera trágica (Tragické čekání)

Krátká absurdní hříčka z autorova počátečního období je dedikována jeho ženě. Poprvé byla inscenována v roce 1962⁹⁰ argentinským režisérem Juliem Tahierim, který ji nazkoušel s již zmiňovanou Pavlovského divadelní skupinou Yenesí. Hra reprezentuje argentinský absurdní žánr „el absurdo referencial“⁹¹ a vyšla z autorova pera jako vůbec první (1961), a to dokonce za pouhých čtyřicet minut.⁹² Některými aspekty připomíná Ioneskovy *Židle*, ale je také hodně inspirována jeho *Plešatou zpěvačkou*, již Pavlovsky viděl v Argentině v režii Franciska Javiera.⁹³

*„La espera trágica a další Pavlovského hra Somos (Jsme) tvoří jeden z výchozích bodů k totálnímu pojetí divadla, konceptu, pod který Pavlovsky zahrnuje všechny hry ze svého počátečního období. Toto divadlo představuje: hledání, které se nás pokouší kontaktovat s absolutně reálnými aspekty naší osobnosti, takové divadlo každodenních stavů naší duše.“*⁹⁴

Ačkoliv tato citace může znít jako protimluv k výše uvedeným informacím, není tomu tak. Pavlovsky je zastáncem názoru, který je u absurdního dramatu běžný a mezi autory velmi rozšířený – jen skrze běžné, reálné, každodenní činnosti, aspekty a události je možné znázornit tu pravou absurditu.

Jak posléze uvidíme, tématem tohoto absurdního dramatu je úplně normální večírek, na kterém se potkávají lidé, kteří konverzují o zcela běžných věcech či reálných činnostech.

⁹⁰ Přesné datum je 10. prosince 1962. Pro zajímavost uvádím, že ač se jedná o autorovu prvotinu, na divadelní jeviště se dostala až jako druhá v pořadí. První inscenovanou Pavlovského hrou byla *Somos* 5. června 1962. Scipioni, s. 93.

⁹¹ Viz výše, kapitola 3.1.2.2

⁹² Z rozhovoru *Doctor: ¿El teatro cura?* In *La cuarta pared*. Kapitola 2, 1993. s. 47. In Scipioni, s. 93.

⁹³ Francisco Javier režíroval *Plešatou zpěvačku* v roce 1950 (Z rozhovoru „*Ionesco era un señor muy concentrado y muy triste*“, in www.celcit.org.ar). Můžeme tedy předpokládat, že ji Pavlovsky viděl v témže roce či během první poloviny padesátých let. Bližší časové určení bohužel není možné dohledat.

⁹⁴ *La espera trágica y Somos conforman el punto de partida hacia la noción de teatro total, concepto bajo de cual Pavlovsky agrupa todas las obras de su primera producción. Este teatro implica: „una búsqueda que intenta conectarnos nos aspectos absolutamente reales de nuestra personalidad, un teatro de nuestros cotidianos estados de ánimo.“* Dubatti, Jorge. In Pavlovsky, 1994, s.

Například témata z nejuniverzálnějších, jakými jsou čas nebo počasí:

EL DESCONOCIDO: Qué hora es? / NEZNÁMÝ: Kolik je hodin?

ÉL: Hace media hora que son las tres y media. / ON: Už je to půl hodiny, co je půl čtvrté.

ELLA y ÉL: Según las condiciones meteorológicas mañana será nublado en la mitad izquierda del país, no así en la derecha! / ONA i ON: Podle předpovědi počasí bude zítra zataženo nad levou polovinou země, nikoliv nad pravou.

ELLA: Oh, perdón! Dijimos lo mismo. (Coqueta.) / ONA: Jéé, pardon! Řekli jsme to samé. (Koketně.)

ÉL: No era lo mismo. Usted dijo que según las condiciones meteorológicas mañana será nublado en la mitad izquierda del país, no así en la derecha, y yo dije que las condiciones meteorológicas indican que será nublado en la mitad derecha, y no en la izquierda. / ON: Nebylo to to samé. Vy jste řekla, že podle předpovědi počasí bude zítra zataženo nad levou polovinou země, nikoliv nad pravou, a já jsem řekl, že předpověď počasí říká, že bude zataženo nad pravou polovinou, nikoliv nad levou.

ELLA: Ojalá tenga used razón. / ONA: Kéž byste měl pravdu.

ÉL: Por qué? / ON: Proč?

ELLA: Porque mañana debo ocurrir a un pic-nic en la mitad izquierda y no tengo impermeable. / ONA: Protože se mám zítra zúčastnit jednoho pikniku v levé polovině země, a nemám pláštěnku.⁹⁵

Tato hra se jako jediná z Pavlovského absurdní dramatické tvorby vyhýbá tématu mezilidského násilí. Proč tomu tak je? Proč se i zde nenechal inspirovat svými vzory Beckettem a Ioneskem? Násilí je v absurdním dramatu užíváno běžně.⁹⁶ Důvodem může být snaha odlišit se v tématu a nechat se inspirovat pouze formou, což pozdější hry, které již téma mezilidského násilí zahrnují, ale negují. Dalším důvodem, který také mohu jen tušit, je, že se Pavlovsky spokojil s pouhým náznakem - v průběhu hry je kdesi spáchán bombový atentát, který pouze slyšíme, a na konci jsme svědky zatčení

⁹⁵ Pavlovsky, Eduardo. *La espera trágica*. In PELLETIERI, Osvaldo. *Teatro argentino breve (1962-1983)*, s. 120.

⁹⁶ Postavy si schválně navzájem fyzicky ubližují, trápí se, bijí, nastražují na sebe pasti...

jednoho z přítomných za to, že jej spáchal. Nebo Pavlovsky projektoval to, co ostatní autoři absurdního dramatu, do mezilidského násilí, do mluvení o utrpení, které je dle mého názoru také jakousi nepřímou formou mezilidského násilí:

EL DESCONOCIDO: Después de veinte años de sufrimientos diarios, uno aprende a sufrir. Hay diversos grados de sufrimientos. El que ha sufrido mucho los conoce como la palma de la mano. (Muestra la palma.) A mí me costó mucho aprenderlo. Pero a fuerza de voluntad lo logré.

NEZNÁMÝ: Po dvaceti letech každodenních strastí se člověk naučí trpět. Utrpení má několik stupňů. Ten, kdo trpěl hodně, je zná jako sám sebe, jako svou vlastní dlaň. (Ukáže dlaň ruky.) Mě to stálo hodně, ale nakonec jsem to silou vůle dokázal.⁹⁷

5.1.1 Děj hry

Fabule hry je relativně jednoduchá – na večírku se na pohovce setkávají ONA a ON. Hned z první promluvy se dozvídáme, že to není poprvé, ale čistě náhodou opět po letech. Oba jsou velmi roztržití, zdraví nově příchozí a přítomné na večírku. Po celou dobu sedí na pohovce a konverzují. Během jejich rozhovoru se k nim připojí NEZNÁMÝ a o něco později i PANÍ s plyšovou kočkou na hraní. Ta se nezdrží dlouho, ale jejím výstupem jako by se postavy přiblížily realitě a po jejím odchodu si začínají více rozumět, a dokonce řešit závažná témata. Hra končí výstupem dvou strážníků, kteří přišli zatknout atentátníka Jorgeho Ottise.

Mohlo by se zdát, že hra v podstatě děj nemá. Postupujeme odnikud nikam. Jsme pořád na stejném místě, jakoby nic se neděje, o ničem se nemluví. Tento přetrvávající klid je narušen pouze konečným vpádem policie.

Hlavním motivem by se dala nazvat záměna, a to nejen záměna pohlaví – muže za ženu a naopak, provázející nás celým příběhem, ale na konci též záměna jmen, a tudíž i celých osob.

⁹⁷ Pelletieri, 2003b, s. 130.

police, která přišla zatknout podezřelého Jorgeho Ottise, odvádí JI, přičemž jako první se tímto jménem představoval ON, při prvním setkání s NEZNÁMÝM, který se pak na konci přiznává, že Jorge Ottis je vlastně on. Kdo tudíž je Jorge Ottis, zůstává hádankou a také destruuje obecně celkovou identifikaci postav.

5.1.2 Výstavba textu a úloha jazyka

Hra je jedním celistvým výstupem, není dělena do aktů ani scén. Pomyslné dělení je určeno příchody nových postav.

Text hry je v podstatě seskupení událostí a situací logicky na sebe nenavazujících, ve kterém postavy vedou rozhovory, aniž by se dobraly k něčemu rozumnému, neřku-li logickému. Klasická absurdní komunikace bez komunikace, zaviněná samotnými postavami, jež bezvýsledně hrotí témata rozhovoru.

Zajímavou doprovodnou akcí k rozhovorům postav je zde změna distancí mezi nimi v návaznosti na míře porozumění si. Úměrnost je to nepřímá: čím více si postavy nerozumí v konverzaci, tím blíže si jsou fyzicky, ač pohovka, na které sedí, umožňuje pohodlné posezení pro všechny zúčastněné, jsou namačkáni jeden na druhého a rytmicky se pohybují, jako by cestovali v přeplněném autobuse. Ke konci hry, kdy to již začíná vypadat komunikačně nadějně, se vzdálenost mezi nimi zvětšuje a v úplném závěru mají být od sebe vzdáleni nejvíce.

Jazyková stránka textu je v absurdním dramatu velmi důležitou součástí. Postavy mezi sebou sice komunikují, ale jejich konverzace nás v ději nikam neposouvá. Záhy totiž zjistíme, že vlastně nekomunikují. Postavy mluví a mluví, mluví proto, aby vyplnily prázdnotu, kterou mají v sobě, absurdní prázdnotu rádo by přeplněného prostoru, prázdnotu, která je v nich již zakořeněna, potažmo celou prázdnotu světa. Z jejich mluvení se nedozvíme obsahově v podstatě nic, jediné, co na nás z jejich promluv dýchá, je naprostý duchovní úpadek, jediný výsledek jejich prázdného „bohapustého žvatlání“.

Ovšem toto „žvatlání“ je pro všechny přítomné postavy nutnost, aby se nepropadly do ještě hlubší úzkosti, do totálního zatracení. Je jedno, co se říká, hlavně že se něco říká:

ÉL: Habló usted? / ON: Říkal jste něco?

ELLA: Habló usted? / ONA: Říkal jste něco?

EL DESCONOCIDO: Habló usted? / NEZNÁMÝ: Říkal jste něco?

ELLA: Diga algo usted. / ONA: Řekněte něco.

EL DESCONOCIDO: Diga algo usted. / NEZNÁMÝ: Řekněte něco.

ÉL: Algo. / ON: Cokoliv.

ELLA: Yo? / ONA: Já?

EL DESCONOCIDO: Yo? / NEZNÁMÝ: Já?

ÉL: Yo? / ON: Já?

ELLA: Mí? / ONA: Mně?

EL DESCONOCIDO: Mí? / NEZNÁMÝ: Mně?

ÉL: Viva la Patria! / ON: Ať žije naše vlast!⁹⁸

Předchozí ukázka konverzace bez jakéhokoliv očividného smyslu či dobrání se něčeho, demonstruje snahu postav komunikovat za každou cenu.

Stejně dobře slouží i opakování již řečených slov nebo snaha říci již řečené, ale jiným způsobem. Toho autor skrze repliky postav dosahuje buď jednoduše změnou slovosledu, nebo složitějším převyprávěním předchozí repliky jinými slovy apod.

ELLA: No me extraña su parecido con mi primo José. José hace veinte años se parecía extraordinariamente a usted. (Pausa) Ahora diría que usted se parece extraordinariamente a él.

ÉL: No es lo mismo? ...

ONA: Vaše podobnost s mým bratrancem Josém mě nijak nepřekvapuje. José tak před dvaceti lety vypadal úplně jako vy. (Pauza) A teď bych řekla, že vy vypadáte úplně jako on.

ON: A není to to samé?⁹⁹

Výstavba dramatu se na první pohled jeví jako typická pro absurdní drama – promluvy, které znemožňují normální dialog,

⁹⁸ Pelletieri, 2003b, s. 122.

⁹⁹ Tamtéž, s. 117–118.

nenavazují na sebe a protiřečí si, destruuje celistvost dialogu, brání logické výstavbě promluv, repliky jako by se od sebe odrážely. Jednoduše řečeno postavy spolu nejsou schopny normálně komunikovat. Ale již na ten druhý, podrobnější pohled zjišťujeme, že ke konci hry hlavně ONA opouští linii svých absurdních promluv a dostává se do úvah o životě, smyslu našeho bytí a užitečnosti mezilidské komunikace a vzájemného porozumění si. Její promluvy se zpočátku s ostatními míjí, ale nesou v sobě druhotný význam – výpověď pocitu zoufalství z doby, která hru obklopuje, z doby plné nesmyslných, nelidských a krutých událostí. Proč vlastně nejsme schopni si porozumět? Proč spolu nekomunikujeme? Co děláme špatně?

Velmi důležitou roli zde hraje text vedlejší. Z poznámek se dozvídáme podstatné informace, které občas bortí, občas dotvářejí naše dojmy získané z hlavního textu. I vedlejší text si udržuje absurdní ladění: ... *Los demás personajes que ocupan la escena son invisibles. Los personajes invisibles deben ser 27 – 13 hombres y 14 mujeres -. Estos personajes, naturalmente, no se ven. / Všechny ostatní postavy, které jsou na scéně, jsou neviditelné. Neviditelných postav má být 27 – 13 mužů a 14 žen. Tyto postavy přirozeně nejsou vidět.*¹⁰⁰

5.1.3 Čas a prostor

Prostor hry je uzavřený, vymezen zdmi salonu, ve kterém se odehrává večírek. Toto intimní prostředí, které se zdá být svým vlastním světem, naruší v průběhu hry jen dvě zmínky, jež připomenou existenci něčeho venku – zmínka o Fidelu Castrovi a výbuch bomby.

Prostor je nejen uzavřený, ale také vyprázdněný ač neviditelní návštěvníci mají navozovat dojem místnosti takřka přeplněné. Není tam nic kromě jedné jediné pohovky, na které se celá hra odvíjí.

Dle vedlejšího textu jde o prostor, který má být jako jakýkoliv jiný, a má se v něm odehrávat večírek jako jakýkoliv jiný.¹⁰¹

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 117.

¹⁰¹ Tamtéž, s. 117.

Jako není přesněji určen prostor hry a setrváváme na obecné rovině salonu, tak není hra přesněji situována ani do nějaké doby. Jen z drobných detailů při pozorném sledování textu se dopátráme několika zmínek, které něco napovídají jak o době, ve které by se hra mohla odehrávat, tak i o plynutí času uvnitř dramatu, čili v průběhu rozvíjení se celé akce. Ona vodítka, která nám mohou napovědět alespoň zhruba období, jsou již výše zmíněné narážky na Fidela Castra, ze kterých můžeme lehce vyvodit, že jde o hru z nedávné minulosti nebo přímo současnosti. Ale jelikož je hra psána velmi univerzálně, myslím, že to nehraje žádnou podstatnou roli a za sto let, pomíneme-li tuto narážku, může být taktéž chápána jako současná.

Co se plynutí času uvnitř hry týče, ani toho není těžké se dopátrat. Replika jako by spadla z čistého nebe. NEZNÁMÝ vyhrkne otázku „Kolik je hodin?“ místo odpovědi, proč šlápl JÍ na nohu a zda to dělá běžně. Dále se již pak s časovým údajem nepracuje. Ono není ani divu, jelikož odpověď nás spíše zamotá, než cokoliv objasní:

EL: Hace media hora que son las tres y media.

ON: Už je to půl hodiny, co je půl čtvrté.¹⁰²

Jediné, co zjistíme, je, že čas vlastně neplyne, čas v dramatu se zastavil.

5.1.4 Tajuplný Jorge Ottis a ti druzí

Ve hře vystupují celkem 4 osoby a v závěru dvojice policistů. Postavy nemají jména, jejich identita není přesně definována, díky čemuž se stávají lehce zaměnitelnými, a toho samozřejmě Pavlovsky využívá. Nazval je jen jako ON, ONA, NEZNÁMÝ, PANÍ a POLICIE – u té v prvotním výčtu jednajících

¹⁰² Tamtéž, s. 121.

postav ani přesně nespecifikuje, kolik jich má být. Až z textu se dozvídáme, že jsou dva, z nichž mluví pouze jeden.

Ani ON, ani ONA nejsou nijak detailně charakterizováni, vzezření i věk si můžeme jen domýšlet, jediné, čemu se autor věnuje v poznámkách, je způsob chování, mluvy, pohyby a gesta.

U ostatních postav je tomu již trochu jinak. Při vstupu NEZNÁMÉHO na scénu v poznámce najdeme:

„... V tuto chvíli se má na scéně objevit jakoby vycházeje z davu hostů vousatý člověk, s velmi mužnými rysy a širokými rameny. Spíše korpulentní.“¹⁰³

To však nemění nic na tom, že je hned považován za ženu, což se udrží po celou dobu jeho přítomnosti na scéně.

Podobně je tomu i s PANÍ, která na scénu vstupuje s již zmiňovanou plyšovou kočkou, velmi nevkusně oblečena a s více než výstředním kloboukem.¹⁰⁴ Přes všechny tyto vnější ženské znaky je celou dobu považována za muže.

Jak jsme si již mohli všimnout, osoby nemají jména, tudíž jediné jméno, které tu zazní, kromě jména plyšové kočky Lukrécie, si chtějí všichni přisvojit. Ale kdo je vlastně onen pojmenovaný Jorge Ottis? Autor nám zde jasně ukazuje, že jméno není nijak určující, nekonkretizuje, všichni zde věří, že právě oni jsou Jorge Ottis. Závěr hry neřeší nic, otázka zůstává otevřená, Jorge Ottis může být kdokoliv.

Postav zde tedy není mnoho, přesněji řečeno vystupujících osob není mnoho¹⁰⁵, a jedinou náplní jejich času je nicnedělání, doslova zabíjení času. Tak jak tomu v absurdních dramatech bývá. Takovými nejtypičtějsími a nejznámějšími absurdními „zabíječi“ času jsou přece Vladimír a Estragon, tuláci ze slavného Beckettova *Čekání na Godota*. Oni také míjejí svůj čas mluvením o nesmyslech, aby ke konci dospěli k závěru, že si vlastně vůbec nerozumí. Tím se dostávají k samé podstatě

¹⁰³ Tamtéž, s. 120.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 124.

¹⁰⁵ Jak se píše v první poznámce, kromě viditelných osob je určen i přesný počet osob neviditelných, které samozřejmě do vystupujících postav nepočítáme, viz s. 45 textu.

absurdna. Podobně je tomu i u těchto čtyř pozoruhodných postav:

ELLA: Lamentablemente la vida es así, cuesta mucho hablar y ser escuchada. Algo pasa con la gente. Por qué no nos entendemos?...

*ONA: Bohužel život už je takový, dá hodně práce mluvit a být poslouchán. Něco se s lidmi děje. Proč si nerozumíme?...*¹⁰⁶

A na vině není rozhodně rozdílnost jazyků, nerozuměli by si, i kdyby mluvili všichni stejnou řečí. Když ONA v závěru hry opouští jejich komunikaci a dostává se na svou vlastní rovinu, která je diametrálně odlišná od předchozí, zazní z jejích úst definice přesně toho, co nám chtěli autoři absurdního dramatu ukázat, co nám chtěli skrze svoje postavy sdělit:

ELLA: Algo pasa con la gente. Algo pasa con las palabras. Decimos palabras y las palabras no nos unen, nos separan. Las palabras forman puentes que nos separan.

*ONA: Něco se s lidmi děje. Něco se děje se slovy. Říkáme slova, ale ta slova nás nespojují, rozdělují nás. Ta slova staví mosty, které nás odlučují.*¹⁰⁷

Zbylé dvě postavy na scéně, ON a NEZNÁMÝ, si zpočátku stále vedou svoji. Odpovídají sice na její otázky, ale po svém. Ona jako by se náhle ocitla jinde, mimo jejich absurdní svět, jako by ten svět nahlížela zvenčí a kladla si otázky o smyslu věcí, které vidí, kterých je očitým svědkem. Ačkoliv hra působí velmi nadčasově a univerzálně, toto chápu jako jasnou paralelu k době vzniku hry, kdy se v Argentině děla mnohdy až neuvěřitelná zvěrstva páchaná lidmi na lidech, ačkoliv jak jsem již uvedla, tato hra ještě zdaleka nepatří k dílům reflektujícím současné dění v Argentině. Bylo by něco takového možné, pokud bychom si navzájem rozuměli, chápali se a poslouchali se?

¹⁰⁶ Pelletieri, 2003b, s. 128.

¹⁰⁷ Tamtéž, s. 129.

skoro v úplném závěru se do jejího nad-světa dostává i PAN NEZNÁMÝ, který začne vyprávět o utrpení. Skrze momentální porozumění si a výměny informací nakonec ONA dospívá k velkému poznání:

ELLA: No es el idioma ni las palabras lo que hace que nos comprendamos. Es el sufrimiento lo que nos hace unir.

ONA: Není to jazyk ani slova, díky nimž si rozumíme. Je to utrpení, utrpení je to, co nás spojuje.¹⁰⁸

Mluvit můžeme jakkoliv, a přece si někdy nebudeme rozumět, ale pokud máme nějaké společné utrpení, které nás tíží, které nás potkalo, které nám nebo na nás někdo spáchal, okamžitě i beze slov pochopíme a porozumíme tomu, kdo prožil něco podobného. To, co JI přivádí k takovému závěru, jsou právě myšlenky NEZNÁMÉHO. Navede ho na ně vlastně ona, ONA mu podá to pomyslné vodítko do své nad-dimenze, ze které již chvilku shlíží na to, co se děje pod ní. Pouhé zamyšlení se nad tím, zda život sám o sobě nás může něčemu naučit, dovádí alespoň tyto dvě postavy do chvilkového stavu porozumění si:

EL DESCONOCIDO: Después de veinte años de sufrimientos diarios, uno aprende a sufrir. Hay diversos grados de sufrimientos. El que ha sufrido mucho los conoce como la palma de la mano. (Muestra la palma.) A mí me costó mucho aprenderlo. Pero a fuerza de voluntad lo logré.

NEZNÁMÝ: Po dvaceti letech každodenních strastí se člověk naučí trpět. Utrpení má několik stupňů. Ten, kdo trpěl hodně, je zná jako sám sebe, jako svou vlastní dlaň. (Ukáže dlaň ruky.) Mě to stálo hodně, ale nakonec jsem to silou vůle dokázal.¹⁰⁹

Ano, je to umění trpět nebo spíše snášet utrpení. Postupem času zdomácní natolik, že si ani neuvědomujeme, kdy vlastně přišlo, sžije se s námi a naším životem dokonale.

¹⁰⁸ Tamtéž, s. 131.

¹⁰⁹ Tamtéž, s. 130.

EL DESCONOCIDO: Fuimos al colegio juntos. Somos más que íntimos, a veces nos confundimos, no sé si el sufrimiento soy yo, o es él.

NEZNÁMÝ: Chodili jsme spolu do školy. Jsme víc než nejlepší přátelé, kolikrát se stalo, že jsme se zaměnili. Už ani nevím, jestli to utrpení jsem já, nebo on.¹¹⁰

Jak jsem již naznačila, ke konci již není těžké rozpoznat, že jsou to právě oni dva, ONA a NEZNÁMÝ, kteří si skutečně porozuměli. Jediný, kdo zůstává mimo hru, je ON, který očividně nepochopil nic a neporozuměl ničemu, jeho repliky se stále mívají a mívají budou:

EL: Fueron al colegio juntos... Me lo presenta? Yo no lo conozco.

ELLA y EL DESCONOCIDO: Se nota que no lo conoce.

ON: Chodili jste spolu do školy... Seznámíte mě? Já ho neznám.

ONA a NEZNÁMÝ: To není těžké poznat, že ho neznáte.¹¹¹

5.1.5 Klobouk, klobouk, sofa aneb úloha předmětů ve hře

Předmětů autorem požadovaných na scéně je zde velmi málo. Jedinými, které jsou v textu zmiňované a ve hře se musí fyzicky vyskytovat, jsou jedna pohovka, plyšová kočka Lukrécie, obří lízátko a dva klobouky – cylindr NEZNÁMÉHO a jeden velmi výstřední klobouk, který má na hlavě PANÍ. Ani jeden si je po celou dobu z hlavy nesundá.

Pohovka je centrem všeho dění, na ní se odehrává celá hra, všechny dialogy, ona představuje všechna prostředí, z ní se celou dobu nehnu, je středobodem jejich světa, jediný pevný záchytný, fyzicky hmatatelný bod.

Jak velí hned první scénická poznámka, situace mají být hrány tak, aby měl divák dojem, že je celá místnost zaplněna lidmi, takže když se chce někdo někam přemístit, naráží do lidí, po místnosti chodí neviditelná obsluha, která roznáší

¹¹⁰ Tamtéž, s. 130.

¹¹¹ Tamtéž, s. 131.

občerstvení, takže postavy, které vidíme, jedí a pijí, ale samozřejmě neviditelné jídlo a pití. Celé to tedy připomíná hru s neviditelnou rekvizitou.

Jedinou jídelní rekvizitou, která se na scéně ve skutečnosti objeví, je právě obří lízátko, které si PANÍ při odchodu vloží do úst a pronese slavnou větu: Ser o no ser. Vamos Lucrecia. / Být, či nebýt. Pojdme, Lukrécie.¹¹²

5.1.6 Zamyšlení postav takřka filozofické

Ve hře jsou položeny klasické otázky, které si lidstvo klade již od svých počátků a které můžeme najít snad ve všech dramatech počínaje antickým Řeckem. Jsou to otázky týkající se bytí, pravdy a utrpení. Je zde rozvinuta také problematika týkající se lidské identity nebo identity vůbec.

Na většinu z těchto otázek snad ani odpověď neexistuje, natož nějaká správná odpověď: „Jaká je pravda? Kdo zná pravdu?“ Či otázka nejpopovolanějšího z absurdních dramatiků: „A kdo má zájem na tom, aby trval tenhle zmatek?“¹¹³

Jak jsme již viděli, celá hra se uzavírá rozsáhlejší debatou o utrpení, o utrpení jako velmi podstatném faktoru lidského bytí, o utrpení tak, jak ho chápe NEZNÁMÝ, jemuž formovalo celý život.

Asi nejlépe viditelná je zde problematika lidské identity a otázek, které se jí týkají. Počínaje základním rozlišovacím znakem - a to znakem pohlavním, který zde totálně ztrácí jakýkoliv význam, neboť i přes viditelné vnější znaky není vlastně jasné, kdo je muž a kdo je žena. Osoby ztrácejí přehled i o sobě samých:

LOS TRES: Quién habla, usted o yo?

LOS TRES: Cállense. (Pausa) Quiero decirles una cosa. Por favor.

Escúchenme. No puedo más. Quién habla? /

VŠICHNI TŘI: Kdo mluví, vy, nebo já?

¹¹² Tamtéž, s. 125.

¹¹³ Věta, která zaznívá z úst Služky v jednom z nejznámějších absurdních dramát, Ioneskově *Plešaté zpěvačce*.

VŠICHNI TŘI: *Mlčte. (Pauza) Chci vám říct jednu věc. Prosím.
Poslouchejte mě. Už nemůžu dál. Kdo mluví?*¹¹⁴

Snad nejslavnější otázka v dějinách lidstva pátrající po lidské existenci, je zde vyslovena ne ústy Hamleta, nýbrž skrze ústa PANÍ, která zároveň s nimi opouští scénu:

LA SEÑORA: Ser o no ser?

*PANÍ: Být, či nebýt?*¹¹⁵

Přes všechna filozofická zamyšlení nakonec postavy dospějí ke konci svého tragického čekání, kde jejich tragédie vyvrcholí zatčením Jorgeho Ottise. Kdo byl ale vlastně zatčen? Byla ONA pravý Jorge Ottis? Byl mezi nimi vůbec nějaký Jorge Ottis? Zůstává spousta nezodpovězených otázek a jedna paralela s již zmiňovaným *Čekáním na Godota*, kde se pátrá po tom, kdo je Godot. V Beckettově textu jím není nikdo, tady jsou Jorge Ottis všichni. Kdo je ale skutečný Jorge Ottis?

¹¹⁴ Tamtéž, s. 127.

¹¹⁵ Tamtéž, s. 125.

5.2 El señor Galíndez (Pan Galíndez)

Hra z roku 1972 je vůbec první Pavlovského hrou, která otevřeně pojednává o tortuře neboli mučení. Pravdou je, že zmínky o útlaku či náznaky mučících praktik můžeme nalézt již v jedné z předchozích her nazvané *La Mueca (Maska; 1970)*, ale prvenství *Señora Galíndeze* je v tom, že hra otevřeně mluví o tortuře s jasným odkazem na politickou situaci v zemi, což v *La Mueca* nenajdeme.

Premiérově byla tato hra uvedena 15. ledna 1973 v sále divadelní skupiny PAYRÓ v Buenos Aires pod režijním vedením Jaimeho Kogana. Tato inscenace Pavlovského hry je od roku 1975 hojně zvána na divadelní festivaly¹¹⁶ po celém světě a získala i několik prestižních ocenění¹¹⁷. Nedlouho poté *Señora Galíndeze* začínají inscenovat divadelní spolky po celém světě, díky čemuž také patří k nejuváděnějším Pavlovského hrám ve světě a byl přeložen do mnoha světových jazyků.

Společně s další Pavlovského hrou pojmenovanou *Telerañas (Pavučiny; 1977)* velmi silně zasáhl *Señor Galíndez* fašistické a konzervativní kruhy v Argentině a v podstatě zapříčinil jeho pozdější nucený exil v Madridu během vojenské diktatury¹¹⁸.

Přestože se jedná o hru spadající již do realistického období Pavlovského tvorby, prapůvodní text je inspirován a vychází z absurdní hry slavného světového dramatika Harolda Pintera *The Dumb Waiter*, u nás překládané jako *Mechanický číšník*, kterou Pavlovsky viděl v New Yorku v roce 1963. Odtud převzal Pavlovsky inspiraci pro postavu stále přítomně-nepřítomného Pana Galíndeze. Ve hře Harolda Pintera je takto přítomně-nepřítomný zadavatel rozkazů mechanický číšník - starý jídelní výtah.¹¹⁹

¹¹⁶ V roce uvedení jen po argentinských provinciích, jako jsou Mendoza, Tucumán, Santa Fe, Córdoba etc., ale již o dva roky později je hra vybrána, aby reprezentovala Argentinu na X. festivalu v Nancy (Francie), po čemž následují ještě jiná francouzská města, a dokonce i některá města italská.

¹¹⁷ Například v Caracasu obdržela cenu Juana Souja pro nejlepší zahraniční soubor za uvedenou hru na zdejším Světovém divadelním festivalu.

¹¹⁸ Viz s. 35.

¹¹⁹ Podobností by se zde dalo najít samozřejmě více, ale jak jsem již avizovala u předchozí hry, toto není předmětem této studie.

5.2.1 Výstavba textu a jazyková stránka

Opět se jedná o hru jednoaktovou, kde text není dělen do scén či obrazů. Ale jako určité předěly fungují několikerá zazvonění telefonu. Pro lepší orientaci v textu budeme tedy mluvit o hře o čtyřech obrazech.

Hra obsahuje jak text hlavní, tak text vedlejší, který je i zde velmi důležitý, neboť jeho hlavní část je tvořena prologem, ve kterém je detailně popsáno, jak má scéna vypadat. Promluvy jsou děleny klasickým způsobem. Svou podobou se hra nijak nevymyká realistickým textům.

Postavy používají běžný hovorový jazyk, kterým mluví příslušníci dané vrstvy. V textu najdeme relativně velký počet vulgarismů, které v češtině mohou působit hrubě, ale dovolím si z vlastní zkušenosti konstatovat, že ve španělštině se zcela běžně a hojně užívá slov, která mohou mít v překladu hanlivý význam. Nicméně nejsou používána záměrně v hanlivém slova smyslu a ani tak nejsou chápána.

Syžetová výstavba textu se opírá o prostředí, postavy a jejich chování. Prostředí je obestřeno tajemstvím a pro celý text je typická jakási záměrná nedořečenost. Události jsou řazeny v časové následnosti, s jednou menší odbočkou do minulosti, jejíž informace pomáhají doplnit fabuli příběhu.

5.2.2 Děj hry

Do polohou blíže neurčeného bytu přijíždí muž jménem EDUARDO, který se zde má hlásit k nástupu do služby. Po příchodu se setkává pouze se starou služkou SÁROU, která nepatří zrovna k nejpříjemnějším a nejpravdomluvnějším. Po chvíli čekání do děje vstupují další dva muži – PEPE a BETO. Na nově příchozího pracovníka se netváří dvakrát nadšeně, navíc ještě poté, co jej stará služebná vykreslí v těch nejhorších barvách. Po nevrlem přijetí a následném zjištění, že Eduarda posílá pan Galíndez, se rozjíždí sled rozhovorů,

zejména mezi Pepem a Betem, do kterého místy vstupuje Eduardo se svými novými postřehy. Muži velice pochybují o tom, že jim Galíndez někoho posílá, tím by přece narušil jejich sehranou týmovou práci. Ale dočkají se telefonického potvrzení oprávněnosti Eduardovy přítomnosti.

Z rozhovoru mezi Betem a Pepem se dozvídáme o muži, který pracoval pro pana Galíndeze s Betem předtím a který se nakonec oběsil. Po odhalení důvodů jeho oběšení začíná Pepe nahlas uvažovat o tom, pro koho vlastně pracuje, což je ještě podníceno Betovými pochybnostmi, kdo pan Galíndez, se kterým jsou v kontaktu pouze po telefonu a nikdy jej nikdo neviděl, vlastně ve skutečnosti je. Zda náhodou neexistuje někdo, kdo by si na něj mohl jen hrát, a tím zneužívat služeb přítomných mužů.

Tyto obavy jsou ale velmi rychle rozehnány telefonátem, ve kterém se muži dozvídají, že jim Galíndez posílá dárek pro obveselení. Z tohoto dárku se vyklubou dvě prostitutky – jedna jen obecně označená jako Černoška a druhá, které Pavlovsky přiřkl jméno Coca, se kterými si podle slov „pana nejvyššího“ mohou dělat, co chtějí. Průběh této scény nabere obrátky a od počátečního sexuálního laškování se najednou dostáváme až k hrůzu nahánějícím mučicím praktikám, které jsou přerušeny opětovným zazvoněním telefonu, oznamujícím, že brzy přijede práce.

V závěrečné scéně se během pár chvil z běžného pokoje stává místo, které vyvolává mrazení po celém těle, způsobuje husí kůži, nahání strach a vyvolává pocity zděšení a hrůzy. Pozorujeme soustředěnou práci kolegů, kteří rychlými rutinními pohyby přetransformují místnost v mučicí celu a sami se změň v chladnokrevné vykonavatele.

Hra končí zazvoněním telefonu, zrušením probíhající akce a odvoláním přítomných mužů z místa. Zůstává jen Eduardo, nástupce nové generace represorů, modernější pokračovatel Pepeho a Beta, který předčítá poučky z tendenčních knih pana

Galíndeze, do čehož opět zazvoní telefon, který Eduardo pohotově zvedne.

5.2.3 Mučení a mučitelé - charakteristika jednajících postav

První postavou, se kterou se na scéně setkáváme, je EDUARDO. Dle slov autora „mladý hezky oblečený muž, dvacetiletý, netrpělivě sedící na posteli“¹²⁰. Z jeho chování usuzujeme, že se necítí zrovna ve své kůži. Po chvíli přichází zjištění, že jeho netrpělivost nepramení pouze z čekání na neznámé muže, nýbrž že je ještě umocněna potřebou, kterou si diktuje naše tělo samo. Po absolvování rozhovoru se starou služkou SÁROU, který mu na kuráži nepřidal, odchází Eduardo na toaletu, načež do pokoje vstupují oni neznámí muži, na které celou dobu čeká.

Eduarda, ač se tak v průběhu hry úplně neprojeví, je dle mého názoru nutno považovat za postavu hlavní. On je nově příchozím nástupcem, reprezentant nových mladších časů, a jak se ukazuje nejjasněji na konci hry, fanatickým vyznavačem pana Galíndeze. Jeho nová síla spočívá ve znalostech, znalostech ne ještě úplných, nýbrž právě načerpávaných. Je to mladý absolvent školy, kterou ani jeden ze starších kolegů nemá. On je ten, který zná poučky z ideologických knih pana Galíndeze, on je ten, který jeho knihy fanaticky předčítá. V tom je jeho síla, v jeho hrůzu nahánějící oddanosti a odhodlání. Jak sám uvádí Pavlovsky v prologu své další hry *Potestad*, represori v době diktatury byli daleko více podobní právě Eduardovi než jeho kolegům Pepemu a Betovi.¹²¹

Postavu jakéhosi mlčícího spiklence, který toleruje hrůzy a zvrhlosti odehrávající se v bytě, kde pracuje, zde ztělesňuje SÁRA, 65letá služebná. Nedožíváme se o ní nic bližšího. Z jejích pár výstupů je patrné, že je to oddaná služebná, která zřejmě tuší, co se mezi čtyřmi zdmi onoho pokoje odehrává, ale nedělá nic, a tudíž se stává tichým

¹²⁰ Pavlovsky, Eduardo. *El señor Galíndez*. In DUBATTI, Jorge. *Eduardo Pavlovsky – Teatro completo II.*, s. 157.

¹²¹ Tamtéž, s.171.

spoluviníkem. Ke konci prvního obrazu, když vejde do místnosti, kde Pepe drží talíř přitisknutý na Eduardově obličeji, to s ní ani nehne, naopak se ještě zeptá: „*Ya están trabajando? / Už pracujete?*“¹²² Stejně jako její nepatrný a pouze prvotní údiv a znechucení nad praktikami, které muži provádějí s prostitutkami, nad čímž po chvíli hartusení mávne rukou a pokračuje v uklízení. V posledním výstupu, když Beto a Pepe v rychlosti opouštějí byt, opět jeví jen nepatrné známky údivu:

... (Entra SARA y sin mirarlos les dice / Vstoupí SÁRA, a aniž na ně pohlédne, jim říká):

SARA: ¿Se van? / Odcházíte?

BETO: Sí, doña Sara. Va a tener que arreglar todo eso. / Ano, paní Sáro. Budete muset tohle všechno uklidit.

SARA: ¿No hay trabajo? / Není práce?

BETO: No. Se suspendió a ultimo momento. / Ne. Zrušili ji na poslední chvíli.

*SARA: ¡Que raro! / To je divné! ...*¹²³

Sára moc dobře ví, že práce je a vždy bude dost, především práce tohoto typu. Že by tušila, proč ty dva odvolali? Bývá zvykem, že personál pracující pro ty, kteří vykonávají špinavou práci, je mnohdy informovanější než samotní vykonavatelé. Možná funguje služka jako dohled, přímý zástupce přítomně-

-nepřítomného pana Galíndeze.

PEPE a BETO, dva zkušené matadoři na poli mučení. Pro Galíndeze pracují již dva roky. Jeden ženatý se závazkem a druhý stále si užívající mládeneckého života. Každý má svá slabá místa, svoje záliby, úchylky, potřeby, cíle a ideály.

BETO, podle všech textových ukazatelů starší z dvojice mučících expertů. Má manželku a dcerku Rosi. Z proběhnuvšího telefonátu je zřejmé, že na dceři velmi lpí. On je tím

¹²² Dubatti, 1998, s. 164.

¹²³ Tamtéž, s. 185.

zkušenějším z dvojice torturadorů nebo má přinejmenším delší praxi. Je to on, kdo vždy zvedá telefon, to on vypráví historku ze života hubeňoura Ahumada, který se oběsil ne proto, že jej manželka podvedla, jak to bylo navenek podáváno, nýbrž proto, že již nebyl pro režim vhodným pracovníkem a psychicky tento fakt neunesl. To on již pomýšlí na to, co bude, až tato práce skončí:

...

BETO: No. Yo por eso, Pepe, me inscribí en el Liceo Profesional Cime, ¿sabés? Por ahí la mano viene mal y quieren prescindir de mí... ¡y bueno! Yo ya tengo otro laburo. Vos sabés quo yo tengo otros compromisos en la vida, tengo mujer, familia, hijos. Vos sos más libre quo yo. La verdad quo te envidio. ¡Vos sos un tipo libre, Pepe!

*BETO: Ne. Já jsem se právě proto zapsal na Liceo Profesional Cime, chápeš? Až přijdou a budou se mě chtít zbavit... dobrá! Já už mám jinou práci. Ty víš, že já mám jiné životní závazky, mám ženu, mám rodinu, mám děti. Ty jsi mnohem svobodnější než já. Pravdou je, že ti závidím. Ty jsi svobodný chlapík, Pepe!*¹²⁴

A je to také on, který první začíná pochybovat o osobě pana Galíndeze:

BETO: Alguien que se hace pasar por él. Como sabemos que es Galíndez, si hace años que laburamos para él y todavía no le vimos ni la jeta?

*BETO: Někdo, kdo se za něj vydává. Jak víme, kdo je Galíndez, když pro něj pracujeme již tolik let, a ještě jsme ho nikdy neviděli?*¹²⁵

Z jeho projevu a názorů vyplývá, že má v hlavě srovnáno, pro koho pracuje, proč to dělá a že to nemusí trvat navždy. Zachovává si vždy chladnější hlavu, ač právě on je původcem myšlenek, které vyvolávají pochybnosti.

¹²⁴ Tamtéž, s. 167.

¹²⁵ Tamtéž, s. 167.

Jeho služebně i věkově mladší kolega PEPE je klasický volnomyšlenkář bez závazků, který se zajímá jen o práci, o posilování a o zábavu. Když čte, tak maximálně Kačera Donalda, a vypráví Betovi o své zálibě v sadomasochismu, který provozují s přítelkyní Nelly. Je vidět, že jeho náhled na svět se opravdu velmi liší od toho, který zastává Beto. Nejprve si dělá z Beta legraci, že vůbec může pochybovat o tom, že pan Galíndez je vždy jedna a tatáž osoba, ale nakonec je to on, který svými řečmi vyvolává paniku. Je posedlý svou prací, která ho baví, a je přesvědčen, že ji vykonává dobře a že by vlastně ani nic jiného dělat nechtěl nebo neuměl. Proto ho na konci velmi zaskočí a zároveň rozčílí odvolání akce.

Pro obveselení a zkrácení nudného čekání na práci, posílá pan Galíndez mužům již zmíněné prostitutky. Jejich charaktery Pavlovsky nijak zvlášť nevykresluje. Jsou to prostitutky, se kterými si pánové mohou dělat, co uznají za vhodné, hlavně aby se dobře pobavili. Za zmínku ale stojí zjištění, že jedna z dívek má tetování, načež se hned druhá hrdě hlásí, že ho má taky. NEGRA má vytetován výjev ze snímání obtisků svatého Martina z Tours¹²⁶, který je považován za patrona Buenos Aires, a COCA má na zádech vytetovaného Peróna, jenž značí jejich příslušnost k peronistům. Pepeho, zapřisahlého antiperonistu, rozčílí natolik, že původní laškovnou a poklidnou atmosféru totálně změní:

PEPE: ¡Rajá de acá, negra de mierda!

BETO (Tentado): ¡Dejate de joder, Pepe! ¡Lo tiene a Perón en la espalda y te lo vas a tomar en serio!

EDUARDO: ¡Déjela, señor! ¡No ve quo es una pobre mujer!

PEPE: Vypadni odsud, ty zasraná černá hubo!

BETO (zkouší): Vyser se na to, Pepe. Tohle má Peróna na zádech a ty to snad budeš brát vážně!

¹²⁶ Biskup Martin (Martinuse) z Tours byl nejdříve vojákem, ale jelikož obdaroval žebráka, tak se mu ve snu zjevil sám Ježíš Kristus. Po tomto zážitku se Martin nechal pokřtít, opustil armádu a začal sloužit Bohu.

*EDUARDO: Nechte ji, pane! Nevidíte, že to je jenom ženská?*¹²⁷

situace se vyhrotí natolik, že dívky, které se zprvu velmi dobře bavily, rychle ztrácejí laškovnou náladu a na její místo nastupuje strach a děs z toho, co se na nich přítomní pánové chystají praktikovat. Ještě štěstí, že právě v pravou chvíli zvoní telefon a muži musí své zvrácené zábavy ponechat a dívky vyhazují na ulici.

V neposlední řadě ještě zbývá krátce charakterizovat postavu, která dala celé hře jméno, tajuplného PANA GALÍNDEZE. Ten známý, leč nijak přesněji nepřiřaditelný hlas. Je to hlas patřící muži. Patří muži, který reprezentuje či přímo je hybnou silou aparátu, jenž stojí u moci. Je to muž zajisté charismatický, který umí se svými podřízenými jednat a dokáže si získat jejich důvěru, ač ho nikdy tváří v tvář nespatriili. I přesto tento muž řídí jejich osudy, osudy jejich rodin a má velký vliv na dění v jejich okolí. Co poručí, to podřízení splní do posledních detailů. Pan Galíndez je muž velmi vlivný, který nemá rád, když se věci nedějí dle jeho představ.

Přes všechny tyto charakterové domněnky ale stejně zůstává otázkou, kdo vlastně ve skutečnosti je a zda vůbec existuje tento záhadný a nikým nepoznaný pan Galíndez. Tajemný a nepřiřaditelný stejně jako Jorge Ottis z předchozí hry.

5.2.4 Čas a prostor

Hlavním hracím prostorem je jeden pokoj, tedy opět prostor ohraničený čtyřmi zdmi, stejně jako tomu bylo v předchozí hře. V prologu, který text hry obsahuje, je prostor popsán velmi podrobně, autor zde uvádí, jaká je jeho velikost a tvar, jak moc a jak přesně má být co osvíceno a kdy se má co a jak změnit, což je jistě zapříčiněno tím, že zde vzezření pokoje a posléze hlavně jeho proměna hrají velkou roli. Nutno jen

¹²⁷ Dubatti, 1998, s. 179.

dodat, že prolog byl autorem dopsán dodatečně a ve spolupráci s prvním režisérem tohoto dramatického díla Jaimem Koganem v roce 1974.

Ocitáme se v pokoji, který je v původní poznámce popsán velmi jednoduše:

... Hay dos camas, un televisor, un armario, varias sillas. Los demás implementos se irán agregando de acuerdo con la escenografía.

... Na scéně jsou dvě postele, jeden televizor, jedna skříň a několik židlí. Zbytek zařízení je uspořádán podle scénografie.¹²⁸

V později přidaném prologu již tak jednoduše nepůsobí, naopak navozuje atmosféru něčeho záhadného:

Escenográficamente, la primer imagen que el espectador recibe es „extraña“. Al subir muy lentamente la luz, se le presenta sobre el escenario un ámbito no muy definido. Deliberadamente no se grafica „qué es“ ese ambiente.

Z pohledu scénografie je první obraz, který se divákovi dostane, „divný“. Jak se pomalu osvětluje scéna, ukazuje se divákovi ne moc přesně definovaný prostor. Vědomě se nespecifikuje „co je“ to za prostor.¹²⁹

V tomto prologu je i dále několik velmi zajímavých detailů. Celkový popis toho, jak má scéna vypadat, umocňuje v čtenáři pocit něčeho tajemného, nevyřčeného, něčeho, co zatím nemůže vidět, ale co zde někde na pozadí tuší:

Las luces, muy concentradas sobre estos muebles y objetos, delimitan el espacio de la acción. Fuera de este límite: nada, la oscuridad negro. Sólo después de transcurridos varios minutos de la acción de los actores el espectador comenzará a intuir, en esa oscuridad que enmarca el „ámbito“, extrañas formas, como si se tratara de hierros, enrejados, alambres, elásticos de camas.

Světla namířená přesně na tento nábytek a věci ohraničují prostor, ve kterém se odehrává akce. Mimo tento prostor: nic, temno. Chvíli po začátku začíná divák v této temnotě, která rámuje prostor, tušit

¹²⁸ Tamtéž, s. 157.

¹²⁹ Tamtéž, s. 154.

*přítomnost zvláštních forem, jako by tam bylo něco ze železa, mříže, dráty, pružiny z postele.*¹³⁰

Nebýt těchto náznaků, jevil by se prostor naprosto obyčejně, jako skromně a běžně zařízený pokoj:

Muebles, una cama, varias sillas metálicas, una mesa, unos armarios, un colchón en el piso. Objetos sueltos, diseminados sin relación unos con otros, un florero, un teléfono. Fotos de actrices, modelos en malla, jugadores de fútbol, pegadas aquí y allá.

*Nábytek, jedna postel, pár kovových židlí, jeden stůl, několik skříní, matrace na zemi. Různé předměty, rozházené bez jakéhokoliv ladu a skladu, květináč, telefon. Fotky hereček, modelky v plavkách, fotbaloví hráči nalepení tady a tamhle.*¹³¹

Ambivalentní pocit, který popis prostoru vyvolává, je nejlépe charakterizován větou:

Todo esto, en conjunto, buscando dar la sensación de que „estamos“ en un „lugar“ que en realidad podría ser „otro“.

*Tohle všechno má navodit pocit, že se nacházíme v prostoru, který by ve skutečnosti mohl být něčím jiným.*¹³²

Z prologu lze také vyčíst, že se do pokoje dá dostat pouze jedinou cestou:

El único modo de llegar del exterior o dirigirse hacia él, está dado por un hueco en el piso...

*Jedinou možnou cestou, jak z bytu vyjít nebo do něj vejít, je dírou v podlaze.*¹³³

Velmi pravděpodobně se tedy nacházíme ve sklepe, což dokonce i poznámka při příchodu obou mužů uvádí:

*... La puerta del sótano se abre..., / ... Dveře do sklepa se otevrou...,*¹³⁴

¹³⁰ Tamtéž, s. 154.

¹³¹ Tamtéž, s. 154.

¹³² Tamtéž, s. 155.

¹³³ Tamtéž, s. 155.

¹³⁴ Tamtéž, s. 159.

A tady lze v textu a prologu vyzorovat jednu nesrovnalost týkající se právě příchodů a odchodů postav. V prologu stojí:

... y por allí, bajando, desaparecen esas figuras cuando salen de ese „ámbito“.

... tudy scházejíce po schodech mizí postavy, když opouštějí tento prostor.¹³⁵

Ale v poznámce v textu stojí:

... La puerta del sótano se abre y emergen de la escalera descendiendo BETO y PEPE.

... Dveře do sklepa se otevřou a scházejíce po schodech vstupují na scénu BETO a PEPE.¹³⁶

Z doprovodných textů ke hře, které jsem měla k dispozici, se dozvídáme, že tato nejednoznačnost je zřejmě zapříčiněna událostí z listopadu roku 1974, kdy byl připsán úvodní prolog a kdy byl na divadlo Payró, kde se zrovna hrála tato hra, spáchán atentát a inscenace musela rychle změnit prostor.¹³⁷

Nicméně mučicí praktiky se běžně odehrávaly jak v podzemních, tak nadzemních místnostech, důležitá byla izolovanost a multifunkčnost prostoru.

Ona naznačovaná dvojznačnost prostoru, pocit něčeho, co může být za tím vším, co je vidět, se osvětlí v samém závěru hry, kdy se odhalí pravá funkčnost a tvář prostoru:

Un mantel que se quita delata que, lo hasta allí mesa, es en realidad una camilla; un armario con Bonavena pegado en sus vidrios, gira y deja ver cajas relucientes de instrumental médico; una vitrina es ahora un completo botiquín de primeros auxilios; una „inocente“ lámpara suspendida baja por una roldana y su luz no deja margen para imaginar otra cosa que no sea un interrogatorio. Gasas, sueros, vendas aparatos supuestamente ginecológicos, guardapolvos, guantes, van apareciendo en manos de los dos personajes.

Sundání ubrusu, odhalí, že to, co dosud vypadalo jako stůl, jsou ve skutečnosti nosítka; skříň s nalepeným Bonavenou na skle se otočí

¹³⁵ Tamtéž, s. 155.

¹³⁶ Tamtéž, s. 159.

¹³⁷ Scipioni, s. 162.

a jsou vidět lesknoucí se krabice s chirurgickými nástroji; z vitríny je najednou kompletní lékárnička první pomoci; „nevinná“ lampa se spustí na kladce a její světlo nedovolí představit si jinou věc než výslech. Fáče, séra, obvázané nástroje, pravděpodobně gynekologické, ochranné pláště, rukavice, to vše se objevuje v rukou postav.¹³⁸

Rekvizity, jako jsou například nábytek nebo nádobí, později se objeví přehrávač, činky apod., jsou naprosto reálné a plní svou funkci. Postavy je využívají k vyplnění svého volného času, kterého zde mají dostatek. Jednou z hlavních rekvizit je telefon, který v podstatě zastupuje osobu pana Galíndeze, jenž se jeho prostřednictvím stává vlastně stále přítomným. Nikdy nevíme, v jaké situaci se ozve zazvonění. Aparát zde také funguje jako spojení s běžným světem, světem nepracovním, světem rodinným. Beto jej používá pro komunikaci s manželkou a malou dcerkou.

Po celou dobu hry je prostor neměnný, až v posledních pár okamžicích, v samotném závěru hry, po obdržení povelu, že se blíží pracovní chvíle, Pepe i Beto naprosto soustředěnými a rutinními pohyby promění místnost v mučicí komoru nahánějící mrazení v zádech. Prostor tak již zůstává až do konce hry i přesto, že Pepe a Beto dostávají rozkaz pokoj opustit.

Prostor a jeho proměna jsou tedy vlastně alfou a omegou celého děje. Až ze závěru se dozvídáme, že se nejedná o obyčejnou místnost v nějakém běžném sklepě, ale o speciální prostor, který je prvotně určen k vykonávání mučení a podobných násilných praktik na osobách nepohodlných či nežádoucích a jeho všední vzezření je součástí jeho utajení.

Oproti prostoru se čas v podstatě nemění. Čas zde plyne naprosto kontinuálně a běžně. Nebýt jediného přerušování, dalo by se říci, že čas v dramatu je shodný s časem dramatu. Ale po prvním obraze je tok času narušen – dlouhá stmívačka, Eduardo spí, Pepe a Beto se věnují každý svým soukromým zábavám či

¹³⁸ Dubatti, 1998, s. 155.

povinnostem.¹³⁹ Tento předěl, jak se později z textu dozvíme, odděluje dva dny. Obraz první je tedy první den, den Eduardova příchodu. A zbývající tři obrazy jsou dnem druhým a zároveň posledním. Jediné, co není z textu úplně jasné, jestli mezi prvním a druhým dnem, kterých jsme svědky, neuplynuly ještě další dny. Pouze narážky Pepeho a Beta, že se nudí a že nikdy dříve nemuseli na práci čekat tak dlouho, mohou napovědět, že by mohlo jít i o dny několik.

Hned v první replice zaznívá časový údaj, ze kterého zjistíme, v jaké části dne se nacházíme. Podle slov Sáry a Eduarda je něco málo po poledni:

EDUARDO: Usted cree que tardarán mucho? Son las doce y cuarto. Me dijeron que vendrían a las doce. (SÁRA continua limpiando. Parece no escuchar. Se oye una música y la vieja parece barrer un tanto rítmicamente.)

SARA: No sea impaciente, joven. Todos los jóvenes de ahora son impacientes. A usted le dijeron que iban a venir a las doce, y son las doce y cuarto, no es así?

EDUARDO: Ahora son las doce y veinte.

EDUARDO: Myslíte, že přijdou o hodně později? Je čtvrt na jednu. Řekli mi, že přijdou ve dvanáct. (SÁRA pokračuje v úklidu. Vypadá, jako že neposlouchá. Je slyšet hudba a zdá se, že zametá do rytmu.)

SÁRA: Nebuďte netrpělivý, mladíku. Všichni dnešní mladí jsou netrpěliví. Řekli vám, že přijdou ve dvanáct a je čtvrt na jednu, nemám pravdu?

EDUARDO: Ted' je již čtvrt na jednu a pět minut.¹⁴⁰

V průběhu tohoto dialogu čas v dramatu odpovídá skutečnému času představení. Tak je tomu u každého z obrazů, pouze mezi tím prvním a druhým uplyne blíže neurčená delší doba.

Další časové vodítko, které v textu lze nalézt, je zmínka Beta, že Galíndez včera nechrapťel.¹⁴¹ Z toho je jasné, že s ním den předtím mluvil po telefonu, ale nemůžeme si být jisti, zda

¹³⁹ Tamtéž, s. 169.

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 157.

¹⁴¹ Tamtéž, s. 175.

tím „včera“ myslí den první, nebo jakýkoliv den mezi tím, kdy jim Galíndez mohl volat a ptát se, jak se mají, či jim sdělit, že na práci musí ještě počkat. Jiné přiblížení času stráveného s torturadory v textu nenajdeme.

Další časové zmínky se vážou k době trvání jejich práce pro pana Galíndeze a vzájemné spolupráci Beta a Pepeho. Údaje jsou to rozdílné, oba pracují pro pana Galíndeze shodnou dobu kolem dvou let, ale jejich spolupráce netrvá déle než pár měsíců.

5.2.5 Přiblížení tématu: tortura

Tortura neboli „*právo útrpné, mučení – důkazní prostředek ve feudálním trestním právu, jehož účelem bylo dosáhnout doznání obviněného.*“¹⁴²

Tortura se vyskytla a nevalně proslavila již ve středověku, kdy bylo používáno mnoho různých metod a nástrojů, které zajišťovaly, že se obviněný dozná i k tomu, co mnohdy vůbec nespáchal. Běžným způsobem, jak dosáhnout doznání, zůstala i v raném novověku. Tortury se užívalo jak u soudů světských, tak v inkvizičních a církevních řízeních, kde byla chápána jako legitimní způsob pro zjištění pravdy. Jako důkaz těchto středověkých a raně novověkých praktik nám zůstalo mnoho mučireň či moderních muzeí mučicích nástrojů.

Ovšem tortura nezůstala jen výdobytkem středověku, se kterým si ji většina lidí spojí jako první. Nově a s velkým ohlasem o sobě dala vědět, během druhé světové války, kdy nacističtí vojáci začali používat moderní metody mučení. Od té doby se tortura opět vklínila do lidské společnosti jako její běžná součást.

V Argentině byla tortura oficiálně zrušena v roce 1813, ale to nezbránilo jejímu obrovskému rozšíření se a největšímu dopadu na společnost právě v období vojenské diktatury – tzv. *Procesu* v letech 1976–1983, obecně známější pod názvem *Guerra sucia* (Špinavá válka). V těchto letech bylo mučení masivně

¹⁴² *Malý encyklopedický slovník A–Ž*, s. 1260.

praktikováno perfektně organizovaným vojenským aparátem. v zemi fungovaly tajné shromažďovací tábory, ve kterých mizeli odpůrci diktatury a jejich rodinní příslušníci.

To, že se tortura nejvíce „proslavila“ právě v tomto období, ovšem neznamena, že se předtím v Argentině nepraktikovala. Několik Pavlovského her je důkazem, že tortura byla v argentinské společnosti přítomna i dříve.

Pan Galíndez je z roku 1973, *La mueca* z roku 1970 a *Telerañas* napsal mezi lety 1975 a 1977. A již v roce 1969 napsal hru *La cacería*, která obsahuje násilné a mučicí scény. Jak je vidět, většina těchto her jsou z období, které předcházelo největšímu rozkvětu tortury v Argentině. *La cacería* ani *La mueca* nereflektují případ tortury motivované politickou příslušností či snahou dosáhnout nějaké politické moci. Naopak, obě hry jsou ahistorické a apolitické, neodkazují na žádnou konkrétní událost či dobu. Jak jsem již výše napsala, Pan Galíndez je první Pavlovského hrou odkazující k nějakému organizovanému politickému subjektu, jenž využívá torturu jako prostředek pro udržení si moci a pořádku.

5.2.6 Komédie s hořkým koncem

Žánrové ladění hry je i vzhledem k tématu spíše tragické, nicméně do děje vstupujeme komickým výstupem mezi nově příchozím Eduardem a Sárrou, jejichž setkání je plné slovních nedorozumění, které vrcholí služčným nařčením, že se ji Eduardo pokoušel obtěžovat. Komika této první scény je založena na neúplném sdělení informací či slovní dvojznačnosti, kterou si každý z aktérů vysvětlí po svém. Stáváme se tak svědky situací, kdy služebná spílá mladé generaci, která vlastně neví, co chce, viní Eduarda z oplzlosti a ze špatného vychování, když se snaží náhle změnit téma rozhovoru.

Poté již na scénu přichází Pepe a Beto. V textu se nikde blíže nedočteme, kolik let kterému z aktérů má být. Z prvního

vjemu se tedy lze domnívat, že se nalézáme ve studentském bytě, kde Sára může být bytnou a příchozí muži studenty, kteří zde bydlí. Žertovná nálada, která dosud panovala, je vystřídána prudkým zvratem k podezřívavosti a nevraživosti vůči nově příchozímu. Ani Pepe, ani Beto nic netušili, obávají se tedy, že je Eduardo přišel špehovat.

Předchozí dojem, že se jedná o byt studentský, ale po chvíli ztrácíme, neboť muži začnou mluvit o práci. Mluví o tom, že už se nemohou dočkat, až zase bude práce, jak dělají svou práci dobře a že nepotřebují dalšího spolupracovníka, jímž má být právě příchozí Eduardo. O práci se zde mluví úplně běžně, ale nikde není přesněji řečeno, co za práci to je. Mluví se zde jen o určitém typu práce: „... se adapta a este tipo de trabajo... / ... si zvykne na tenhle typ práce...“¹⁴³ a tento typ práce je zde dokonce označen jako nejjistější práce na světě: „... éste es el laburo más seguro del mundo. / ... tohle je nejjistější práce na světě.“¹⁴⁴ Nikoho by asi v tuto chvíli ani nenapadlo, že tito obyčejní muži jsou ve skutečnosti lidskými zrůdami, kterým dělá dobře, když mohou týrat někoho jiného.

Během prvního obrazu se nám odhalí i pochybnosti o existenci pana Galíndeze. Příběh hubeňoura Ahumada, bývalého Betova partáka, je, zdá se, všeobecně znám, ale s jinými než skutečnými fakty. Obecná teorie se zakládá na tom, že se hubeňour oběsil poté, co jej opustila manželka, což je verze, která je režimu poplatná, na rozdíl od pravdivé verze, kterou vypráví Beto Pepemu. Oba partáky přivede až na samý okraj slepé důvěry v neznámého pana Galíndeze. Tuto nastalou nedůvěru si vzápětí vybijí na Eduardovi, který se vrací z toalety a o němž pojali podezření, že právě on udává protichůdné rozkazy vůči Galíndezovým:

BETO: Decíme, hijo de puta, quién sos vos? (Lo agarra de los genitales.) / Řekni mi, ty hajzle, kdo jsi? (Chytne ho za genitálie.)

¹⁴³ Dubatti, 1998, s. 163.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 165.

PEPE: Hablá claro. Te descubrimos. A nosotros no nos vas a joder como lo jodiste al flaco Ahumado (Lo agarra del cuello.) / Mluv jasně. Odhalili jsme tě. Z nás nebudeš dělat kretény, jako jsi udělal z hubeňoura Ahumady. (Chytne ho za krk.)

BETO: Para quién laburás, pibe? (Trompadas.) / Pro koho pracuješ, chlapečku? (Mlátí ho.)

PEPE: Así que te hacés pasar por Galíndez? (Trompadas en la cara.) / Takže ty se vydáváš za Galíndeze? (Fackuje ho.)

BETO: Por qué no lo imitas ahora? Ventrílocuo! Dale! Imitalo! / Proč ho neimituješ i teď? Břichomluvče! Dělej! Napodob ho! ¹⁴⁵

Eduardovo přijetí je tak provázeno mnoha nedorozuměními, která mu již dost složitou situaci v ničem neulehčí. Napjatá atmosféra poleví až po telefonátu pana Galíndeze, který se informuje, zda již nový spolupracovník dorazil, a který přichází v pravou chvíli, aby vysvobodil Eduarda z výslechu, pro koho pracuje a proč ve skutečnosti přišel. Tento spásný telefon opět obnoví i víru Pepeho a Beta v existenci pana Galíndeze.

V průběhu druhého obrazu se stáváme svědky čekání, čekání, na které nejsou pracovníci zvyklí a které je trochu znervózňuje. Beto studuje, Pepe se holí, cvičí a neustále vyrušuje Beta z učení. Eduardo celou scénu prospí. Telefonát, který zakončuje tuto scénu, je opět přivádí k pochybnostem o osobě pana Galíndeze.

V následujícím obraze se situace vyostřuje a závěrem začínáme více než tušit, co jsou přítomní pánové zač. Zpočátku velmi podrobně a s notnou dávkou podezíravosti řeší, zda ten, kdo volal, byl opravdu pan Galíndez, neboť Betovi se zdá, že když s ním mluvil předchozí den, zněl jeho hlas jinak, méně chraplavě:

...

BETO: Pero es que ayer no estaba ronco. / Ale včera nechrapěl.

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 168.

PEPE: Y qué sé yo!... Habrá dormido destapado. / Co já vím!... Možná se v noci odkopává.

...

PEPE (Se ríe): Vos decís que Galíndez tiene dos voces distintas? / (Směje se.) Ty tvrdíš, že Galíndez má dva různé hlasy?

BETO: O que fueran dos personas... / Nebo že to byly dvě různé osoby...

...¹⁴⁶

Výsledně působí situace dost komicky a scéna připomíná svou strukturou konverzaci z absurdního dramatu:

...

PEPE: Al Pibe! Al pibe! Te das cuenta que puede estar en combinación con el ronco? / Toho kluka! To ti nedošlo, že může spolupracovat s tím chraplounem?

BETO: El ronco? Quién es el ronco? / Chraplounem? Kdo je chraploun?

PEPE: El que se hace pasar por Galíndez. / Ten, co se vydává za Galíndeze.

BETO: Cómo? Hay un ronco, entonces? / Cože? Takže je tedy nějaký chraploun?

PEPE: Pero si me lo dijiste vos. / Ale vždyť jsi mi to řekl ty.

BETO: Cuándo te lo dije? / Kdy jsem ti to řekl?

...

PEPE (Confundido): Pero vos me querés volver loco? No me dijiste hace un ratito que un tipo bajito y ronco se hacía pasar por Galíndez? O yo estoy loco? / (Zmatený.) Chceš, abych se z toho zbláznil? Neřekl jsi mi před chvílkou, že jeden malej a chraplající týpek se vydává za Galíndeze? Nebo jsem snad blázen?

BETO (Asustado): Yo te hablé de un tipo bajito? (Pausa) Cómo de bajito? / Já jsem mluvil o nějakým malým týpkovi? (Pauza.) Jak jako malým?

PEPE (Marca con la mano la altura de un enano): Y, sería así más o menos. (Pausa) Pero qué sé yo cómo era! Yo no mido a la gente por la calle! / (Ukazuje rukou velikost trpaslíka.) Byl asi tak zhruba takhle velký. (Pauza.) Ale co já vím, jak vypadal! Neměřím si lidi na ulici!

...

PEPE: Pero, qué pará ni pará! Si empezaste vos! / Ale jak jako přestaň! Vždyť sis začal ty!

¹⁴⁶ Tamtéž, s. 175.

*BETO: Y sí, empecé yo y la seguís vos! No aguanto más, Pepe! No hablemos más! / No ano, začal jsem já, ale pokračuješ zdárně ty! Už to nevydržím, Pepe! Už nemluv!*¹⁴⁷

Celá situace nakonec opět vyvolá v Pepem, který se zpočátku snažil Beta uklidňovat, ale poté přejal veškerou iniciativu, agresi proti falešnému panu Galíndezovi, který je určitě ve spojení s Eduardem:

PEPE: Ah, pero te juro, Beto, si los llevo a encontrar juntos a los dos, los mato! / Ale to ti přísahám, Beto, že jestli je načapám pohromadě, tak je zabiju!

BETO: A quiénes? / Koho?

*PEPE: Al ronco y al pibe. Te juro que los mato! Lo agarro del cuello al ronco... así, ves! (Gesto de ahorcar con la zurda. Se escuchan pasos y aparecen dos mujeres jóvenes con tiras plásticas en los ojos. Atrás de ellas viene EDUARDO.) / Chraplouna a toho kluka. Přísahám, že je zabiju! Chytnu toho chraplouna pod krkem... takhle, vidíš! (Gestikuluje levou rukou, jako by chtěl někoho pověsit. Ozvou se kroky a objeví se dvě mladé dívky s páskami přes oči. Za nimi vstoupí Eduardo.)*¹⁴⁸

Z dárku, který jim posílá pan Galíndez pro obveselení a zkrácení dlouhé chvíle během čekání na práci, se vyklubou dvě prostitutky, se kterými si mohou dělat, co chtějí. Zpočátku nevinná zábava se záhy zvrhne v hrůzu nahánějící lekci mučicích praktik, které v tom, aby byla dotažena do konce, zabrání další zazvonění telefonu.

Závěrečná scéna a její totální proměna nenechá již nikoho na pochybách, jaká že práce se tady vlastně vykonává. Nejprve se musí rychle zbavit prostitutek, které vůbec nechápou, o co jde a proč se stalo to, co se stalo. Po jejich odchodu se začíná transformovat scéna a nejen ona, totální proměnou projdou i Beto a Pepe:

(... Cuando quedan ellos dos solos las luces disminuyen y se tiene una sensación que comienza un ritual. Todos los movimientos se hacen

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 175–176.

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 176.

en silencio y en perfecta coordinación. BETO y PEPE colocan una camilla en el medio del cuarto. BETO dobla el mantel que la cubría y lo guarda en el armario. Retiran la cama hacia un costado. PEPE da vueltas una cómoda y se observa que es un botiquín. Los dos van hacia el armario y cada uno saca un camisolín. Se los ponen. Del bolsillo del camisolín sacan guantes de goma. Se los ponen. BETO saca del armario una caja esterilizada que coloca encima de la camilla. De ahí saca jeringas, ampollas, pinzas, aparato de presión arterial, etc. Los revisa uno por uno y los guarda nuevamente. Sólo deja afuera una especie de elemento fálico de metal muy grande. El ambiente se ha transformado de un cuarto habitual a un ámbito de tortura. Hay elementos que se metamorfosean. Sólo hay luz de focos. Llega EDUARDO. Al verlos queda totalmente desconectado.)

(... Když zůstanou sami, světlo potemní a začíná rituál. Všechny pohyby dělají v naprosté tichosti a s perfektní koordinací. PEPE a BETO umístí doprostřed místnosti nosítka. Beto složí ubrus, který je zakrýval, a uloží ho do skříně. Postel odtáhnou na stranu. Pepe otočí jednu ze skříní a vidíme lékárničku. Oba dva jdou směrem ke skříní a každý si vyndá jeden plášť. Oblečou si je. Z kapes plášťů vyndají gumové rukavice. Navlečou si je. Beto vyndá ze skříně sterilizační nádobu a položí ji na nosítka. Z ní vyndá stříkačky, ampule, kleště, tlakoměr atd. Každou věc zkontroluje a znovu je uloží. Venku nechá pouze jakýsi obrovský kovový nástroj falického tvaru. Prostor se změnil z obyčejného pokoje na mučicí celu. Mnoho věcí se proměnilo. Svítí pouze bodová světla. Vrací se Eduardo. Jakmile je uvidí, zůstane stát jako opařený.)¹⁴⁹

V této scéně se konečně otevřeně odhalí, co je daný prostor zač. Jeho chladnost a strohost překvapí nečekaně i Eduarda, který je sice vhodný kandidát na danou pracovní pozici, ale připraven je zatím pouze teoreticky, jeho praktické zkušenosti jsou nulové.

Následuje krátká a rychlá přednáška k Eduardovi, ze které přímo sálá nadšení Pepeho a Beta z jejich práce. Finální úpravy a zazvonění telefonu. Poprvé za celou hru zvedá sluchátko Pepe, nevěří tomu, co slyší, Beto mu bere sluchátko z ruky a vysvětluje, že Pepe zřejmě nerozuměl dobře, ale

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 181–182.

konečný závěr je, že Pepe rozuměl moc dobře – práce se ruší. Pepř je přesvědčen, že to nebyl Galíndez a že se je snaží podvést stejně jako hubeňourka Ahumadu. Beto jej uklidňuje a přesvědčuje, že akce je zrušena kvůli jejich vlastní bezpečnosti, že se je Galíndez snaží ochránit. Ovšem pro Pepeho je tato práce jeho život:

PEPE: ... Este es mi único laburo y encima tengo que tolerar consejos boludos de gente como vos! Yo no tengo cortada, Beto! Yo no estudio en el Liceo Profesional Cima. Yo vivo de esto, y esta es mi profesión!... / ... To je moje jediná práce, a navíc při ní musím snášet pitomé rady od lidí, jako jsi ty! Nemám jinou variantu, Beto! Nestuduju. Tohle je můj život, to je moje profese!... ¹⁵⁰

Přece to nemůže nechat jen tak, toto se musí vysvětlit. Ale kdo je ten, kdo to dokáže? Pepe chce jít na velitelství, ale co když Velitel pracuje pro Galíndeze, a ne naopak? Opět se vrací stejná otázka – kdo je vlastně Galíndez?

...

BETO: Querés que te diga una cosa, Pepe? A veces pienso que todos... que todos laburamos para Galíndez. (Pausa.) / Chceš říct jednu věc, Pepe? Občas si myslím, že všichni... že všichni pracujeme pro Galíndeze.

PEPE: Pero, entonces, quién es Galíndez? / Ale kdo je teda Galíndez?

BETO: Y a esta altura de la cosa, importa realmente saber quién es Galíndez? (Descontrolado.) Al fin y al cabo nos sirve de algo? No está todo organizado así? Acaso no te gusta este laburo? No nos pagan bien? Que otra cosa podríamos hacer mejor que esto? / Když se věci mají takto, je vůbec důležité vědět, kdo je Galíndez? (Neovládá se.) Je nám to koneckonců vůbec k něčemu? Nefunguje to takhle dobře? Nelíbí se ti snad tahle práce? Neplatí nás dobře? Co jiného bychom mohli dělat takhle dobře? ¹⁵¹

Je jasné, že pohodlnější a jednodušší je vlastně nic nevědět, věci přece fungují dobře i bez toho, aby bylo důležité, kdo je ten, pro koho pracují.

Pepe a Beto se po zrušení akce převlékají zpět. Eduardo přechází po místnosti a dotýká se nástrojů, hledí je a

¹⁵⁰ Tamtéž, s. 184.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 184.

předčítá z jedné z ideologických knih pana Galíndeze. Pepe a Beto se s ním loučí a odcházejí. Přichází nová doba, nový, vzdělanější a o to nebezpečnější vůdce-torturador:

EDUARDO: „La nación toda ya sabe de nuestra profesión. También lo saben nuestros amigos. Saben que nuestra labor creadora y científica es una trinchera. Y así, cada cual desde la suya, debe luchar en esta guerra definitiva contra los que intentan, bajo ideologías exóticas, destruir nuestro estilo de vida, nuestro ser nacional“.

*EDUARDO: „Už celý národ ví o naší práci. I naši přátelé to vědí. Vědí, že naše tvůrčí a vědecká práce je zákop. A tak každý musí bojovat po svém v této válce proti těm, kteří pod záminkou exotických ideologií chtějí zničit náš životní styl, naše národní cítění“.*¹⁵²

Zazvoní telefon, který Eduardo disciplinovaně zvedne. Tím definitivně převzal vládu a nastává nová doba. Doba, ve které se velení ujímají mladí, studovaní, až fanaticky zapálení pro věc a mnohem fundovanější a vynalézavější mučitelé než dříve.

5.2.7 Klíčová dvojznačnost

Dvojznačnost, nedořečenost a tajemno jsou v této hře klíčovými prvky. Jsou přítomny v textu od počátečního prologu až do poslední scény.

Tajemno se zde pojí především s postavou pana Galíndeze, kterého nikdo nezná, nikdy ho nikdo neviděl, a přesto jej všichni na slovo poslouchají.

Dvojznačnost a nedořečenost zase nejvíce zaznívají z promluv Pepeho a Beta, kteří nikdy přesně neřeknou, co dělají.

A všechny tyto klíčové prvky můžeme napasovat na prostor – tušíme, že není tím, čím se zdá, ale až do konce hry je v nás tento nejasný pocit živen a až v samotném závěru se odhalí ve svém pravém světle.

¹⁵² Tamtéž, s. 185.

5.2.8 Mezi absurdnem a psychodramatem

Název, jenž je pro žánrovou charakteristiku této hry nejpřesnější. Nachází se totiž opravdu mezi oběma zmíněnými žánry, nechci tím v žádném případě říci, že leží na pomezí oněch žánrů, naopak leží uprostřed, aniž by se jednoho z nich blíže dotýkala - není to ani hra absurdní, ač dílčí inspirací bylo dílo absurdní, ani psychodrama, přestože nelze vyloučit jistý vliv Pavlovského terapeutické praxe ve všech jeho dílech. Hra reprezentuje Pavlovského realistickou linii.¹⁵³

¹⁵³ Jak je předesláno v úvodu, jedná se o zjednodušené dělení Pavlovského tvorby.

5.3 Potestad (Moc)

Vzniku této jednoaktové hry věnoval Pavlovsky celý jeden rok, začal ji psát v roce 1984 a dokončena byla roku 1985. Poprvé byla uvedena v režii Normana Briského v Buenos Aires v prostorách divadla Teatro del viejo Palermo (Divadlo starého Palerma).

Její uvádění provázely zajímavé okolnosti – text popuzoval několik málo zbylých přívrženců fašistické strany natolik, že při jednom uvedení inscenátoři dokonce obdrželi dopis, že pokud nebude hra stažena, vybuchne v divadle při jejím dalším uvedení bomba.

5.3.1 Děj hry

Potestad je hra, která pojednává o potomcích tzv. „desaparecidos“. Dětech, které zůstaly naživu a byly dány do rodin spolupracujících a souhlasících s režimem. Spousta takovýchto nic netušících dětí již byla vypátrána a navrácena žijícím rodinným příslušníkům, ale stále ještě v dnešní době existují rodiny, které po svých příbuzných pátrají, a tudíž stále existují děti žijící v iluzi a nepravdě. Fabule příběhu je na první pohled jednoduchá – stáváme se svědky výpovědi staršího muže-doktora, který vzpomíná na den, kdy si dva neznámí muži přišli pro jeho „dceru“ Adrianu. Přihlížíme příběhu uneseného dítěte z pohledu únosce. Muž vypráví svůj životní příběh, od mládí až do současnosti. Popisuje detailně okolnosti dne, kdy si přišli pro jeho holčičku. Líčí vývoj vztahu mezi ním a jeho manželkou, který lety a okolnostmi značně ochladl. Vrací se ke svým sportovním úspěchům, které jej provázely v mládí. Vyznává se z určité nevraživosti proti vyšším společenským třídám, utahuje si z jejich zvyků, pohybů a výslovnosti. Postupně ve svém vyprávění dochází až k hrůznému přiznání, co vše obnášela jeho lékařská profese. Do detailu popisuje den, kdy jim do života vstoupil nový prvek – dítě, po kterém celý život se ženou toužili, malá holčička, které „zachránil“ život. Svůj čin nechápe jako něco zlého či

nesprávného, naopak ještě viní její zavražděné rodiče z toho, že byla celou dobu ve vedlejším pokoji, ve svém vlastním pokoji, v soukromém bytě jejích rodičů.

Příběh krutý, ale v mnohém pravdivý. Příběh manželského páru, toužícího po dítěti, které jim ale není ze zdravotních důvodů přáno. Příběh tisíců dětí z Argentiny sedmdesátých let.

Syžetová výstavba textu je z hlediska běžného časového vnímání zpřeházená. Středobodem je sobota odpoledne, kdy došlo k únosu. Od tohoto dne se pak postupuje do hlubší i do bližší minulosti, a to vše nahlížíme z přítomnosti. Postupujeme od obecnějších informací k faktům, které nám pomáhají sestavit si fabuli příběhu a porozumět jí. Důraz je kladen na pocity, na pocitové vnímání dané situace. Je tedy důležité, co se říká, neboť jen tak se dozvíme, co se děje a jaké to vyvolává pocity. Veškeré tyto pocity i veškeré pohyby jsou zde popisovány slovně a do největších detailů.

5.3.2 Čas a prostor

Ani čas, ani prostor v případě tohoto díla nehrají zásadní roli. Prostor není nijak přesněji specifikován a jediný požadavek scénografie jsou dvě židle. Jinak je prostor prázdný.

Jde o retrospektivní popis jednoho dne nebo spíše několika hodin, ve kterých se stala daná událost s postupným posouváním se do hlubší i bližší minulosti, jež nám pomáhá dostavět fabuli příběhu a dovysvětluje některé motivace postav.

Ač čas není tím nejdůležitějším, víme přesně, že je sobota, půl čtvrté odpoledne. Tento údaj zaznívá hned v první replice hry a několikrát se poté opakuje. Časové údaje ve hře jsou velmi přesně určené, ač někdy lehce matoucí. Zvláště v době před únosem Adriany. Víme, že Adriana v sobotu v půl čtvrté odpoledne studuje. Ve čtvrt na pět se očně kontaktuje s otcem a kolem sedmé, sedmi deseti opět. Jenže podle dalších časových údajů kolem čtvrt na pět zazvonil zvonek v domě a další události jsou otázkou několika minut, a jistě ne

několika hodin. Jak může tedy Adriana ještě v sedm deset komunikovat s otcem? Jediným vysvětlením může být mužovo doznání že „... *yo soy disléxico y pierdo el sentido del tiempo y del espacio.../... jsem dyslektik a ztrácím smysl pro vnímání času a prostoru...*“.¹⁵⁴ To by vysvětlovalo, že časové údaje, které se blíží oné události, nemůžeme brát zcela na zřetel. Dalším možným vysvětlením by mohlo být, že muž popisuje takové typické sobotní odpoledne, které bylo v onen tragický den narušeno příchodem dvou cizích mužů, a nedospělo tedy do zmiňované fáze.

5.3.3 Charakteristika jednajících postav

Jednající postavy jsou zde dvě – MUŽ a TITA. Nebýt několika málo replik Tity, mohli bychom formálně hovořit o monologu. Z textu je jednoznačné, že jde o monolog, ale přesto hru monologem nazvat nemůžeme.

Třiapadesátiletý MUŽ-doktor, za mlada skvělý hráč ragby, který má rád fotbal, nadevše miluje svoji ženu a dceru Adrianu. Vztah mezi ním a jeho ženou již není to, co býval, jeho fyzická kondice již také povadla, a tak se velmi upnul k Adrianě, která symbolizuje jeho naděje do budoucnosti. V podstatě celou hru vystupuje jako oběť, které unesli dcerku. Jako milující otec, který se pro ni velmi trápí a pro kterého jejím únosem téměř skončil život. Nemůže spát, bojí se o svou ženu a dal by cokoliv, aby se mu dcera vrátila. Ovšem v závěrečné fázi hry se z milujícího otce stává uzurpátorská stvůra, která s nadšením vypráví o znetvořených obětech, jež dostaly, co si zasloužily, a v jejichž bytě našel malou holčičku, kterou ukořistil a bez váhání si ji osvojil.

TITA je v textu popisována jako Mužova přítelkyně, která je s ním vždy, když je nejhůř, podrží ho a stojí při něm. Chápu ji jako Mužovo alter ego, skrze které promlouvá sám k sobě. Nečeká na její odpovědi, nechce je slyšet, nezajímají ho. Jeho otázky směrem k ní jsou spíše řečnického charakteru.

¹⁵⁴ Pavlovsky, Eduardo. *Potestad*. In DUBATTI, Jorge. *Eduardo Pavlovsky – Teatro completo I.*, s. 180.

5.3.4 Jednoho sobotního odpoledne

I v tomto případě se jedná o hru jednoaktovou, opět bez jasného dělení do scén. Ale i zde lze vypožorovat z textu dva momenty, kdy se scéna radikálně mění – příchod Tity na scénu a proměna Mužovy osobnosti. Pro zjednodušení můžeme tedy mluvit o třech scénách.

V průběhu první scény se dozvídáme, co se vlastně přihodilo. Postarší muž vypráví příběh své dcery Adriany, kterou mu jedno sobotní odpoledne unesli dva neznámí muži, kteří přišli do jeho domu. Do děje vstupujeme poněkud nejasně. Muž detailně popisuje fyzické pozice každého člena rodiny v dané sobotní odpoledne. Seznamuje nás i s tehdejší ne právě příznivou citovou situací mezi ním a jeho manželkou, vypráví, jak moc jiné to bylo na počátku jejich vztahu. Popisuje poklidné sobotní odpoledne, kdy jeho žena i dcera v klidu studují, zatímco on se trápí svou frustrací ohledně fyzické kondice. V tom zazvoní zvonek u jejich domu. Zvedne se a jde otevřít. Objeví se dva muži, kteří chtějí mluvit s jeho dcerou. I přes jeho odpor nakonec vniknou dovnitř a za přítomnosti konsternovaných a ochromených rodičů si Adrianu odvádějí. *„Hay un sucesivo pase, una armonía estética en el deslize de los dos, ninguna violencia, ninguna agresión, nada, nada! Era intimidación, ni violatorio de nada, todo se deslizaba, la mano derecha aquí, la mano izquierda aquí.../ Je to souvislý pohyb, určitá harmonie v jejich úniku, žádné násilí, žádná agrese, nic, nic! Bylo to intimní, vůbec žádné násilí, vše uběhlo, pravá ruka tady, levá ruka tady...“*¹⁵⁵

V druhém obraze se pouštíme více do minulosti a nasloucháme vyprávění o tom, jaké to bylo, když byla Adriana malá, jak byla hodná, jak chodili na snídani, do parku, na bowling a jak pak nastal obrovský zvrát, poté, co ji odvedli. Na Marka se stále jen trápí, zavírá se v jejím pokoji, kde si s ní povídá, zhubla o deset kilo a on se bojí, že se z toho nakonec definitivně zblázní. Vypráví o lidech okolo, jak se k tomu postavili. Někteří kladně:

¹⁵⁵ Tamtéž, s. 181.

Don Ignacio vino a verme el otro día... El la quería mucho a la nena. Quince días después que se la llevaron vino a verme... golpeó, abrió la puerta, me miró. Nos abrazamos, el viejo me apretaba y sollozaba, me apretaba fuerte, abrazo de macho, Tita! Abrazo de los antes, sollozaba y me apretaba... Yo nunca lloré tanto, Tita, ni cuando murió mamá.../ Don Ignacio mě tuhle přišel navštívit... Měl moc rád naši malou. Patnáct dní potom, co nám ji vzali, mě přišel navštívit... Zaklepal, otevřel jsem dveře, podíval se na mě. Objali jsme se, stisknul mě a vzlykal, tiskl mě pevně, chlapské objetí, Tito! Objetí stejné jako za starých časů, vzlykal a tiskl mě... Nikdy jsem tolik nebrečel, Tito, nikdy, ani když umřela má matka...¹⁵⁶

Některí o poznání chladněji:

Quince días después que se la llevaron a la nena fui a lo de don Paco, a la farmacia, conocés lo de don Paco, Tita, eh? (...) fui a comprar aspirinas, y cuando estaba pagando en la farmacia, miré a un costado... y estaba parado el padre de la pelirroja, el que había estado en casa quince días antes y yo lo miré y ,qué tal? Qué tal, cómo...?' ...Me esquivó, Tita, el hijo de puta me esquivó.... tuvo miedo, se puso a mirar la vidriera para no saludarme.../ Patnáct dní poté, co nám vzali naši holčičku, jsem šel k Pacovi do lékárny, znáš lékárnu dona Paka, Tito, ne? (...) šel jsem si koupit aspirin, a když jsem platil, podíval jsem se na jednu stranu... Stál tam otec Adrianiny zrzavé kamarádky, ten, co byl u nás v domě před patnácti dny. Podíval jsem se na něj a: ,Jak je, jak se máte...?' ...Vyhnul se mi Tito, ten zkurvysyn se mi vyhnul... Měl strach, obrátil se a dělал, že kouká do výlohy, aby mě nemusel pozdravit...¹⁵⁷

Vypráví o zvláštních telefonátech, kdy telefon sice zvoní, ale po zvednutí nikdo neodpovídá. Vysvětluje, že si s ženou myslí, že je to Adriana, které nedovolí mluvit, a proto mluví alespoň oni na ni, ale hovor se vždy po chvíli přeruší. Přemýšlí o tom, zda neměli Adrianě něco říci, nějak jí to vysvětlit, varovat ji. S manželkou v podstatě nekomunikují, ona nemluví, neodpovídá, v posteli pláče, bojí se jí nechat samotnou, ale na druhou stranu se s ní bojí zůstat sám, bojí se, že se z toho všeho před jeho očima zblázní. Ale ani on není tak

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 184.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 185.

psychicky odolný, jak by se mohlo zdát - bere prášky na spaní, aby v noci mohl usnout, každou noc se mu zdá stejný sen, snaží se podvést sám sebe a utvrdit se v tom, že všechno byla jen nějaká noční můra a že se vlastně nic nestalo, vidí Adrianinu tvář, ale ta iluze trvá vždy jen pár vteřin.

Ve třetím obraze nastává finální zvrat a přerod z ubohé oběti v krutého uzurpátora. Teprve tady naplno zazní, že Adriana nebyla jejich dcera, jak se doposud zdálo.

Vos sabés cómo conocí yo a los padres de la Adriana, Tita? El tenía un buraco acá en el frontal, era impresionante... diez centímetros... acá... impresionante! Tenía además un agujero en el molar, fosa orbicular derecha, comisura labial. Se le veía el piso de la boca... Nunca vi tanto agujero en una jeta, además tenía el parietal abierto, con salida de masa encefálica, era impresionante! A ella, le habían tirado con una 45 durmiendo, acá, en la cama, no tenía jeta... no tenía jeta, Tita, tenía una cavidad, se le veía apenas un poquito de ojo acá... era impresionante! Ninguno de los dos tenía cara... Me llamaron para ver si estaban vivos, lindo oficio el de médico, Tita, eh? (Se ríe. Tita no lo mira.)/ Vís, jak jsem se seznámil s Adrianinými rodiči, Tito? On měl tady vpředu ránu, bylo to velmi působivé... Deseticentimetrovou... Tady... Fantastické! Navíc měl díru po stoličce, místo pravého oka také díru a roztržený koutek úst. Bylo mu vidět téměř až do krku... Nikdy jsem neviděl tolik děr na jednom ciferníku, a ještě měl otevřenou lebku, ze které mu lezl mozek, bylo to fascinující! Ji zastřelili pětačtyřicítkou ve spánku, tady v posteli, neměla obličej... Neměla tvář, Tito, měla jednu dutinu, sotva jí byl rozpoznatelný kousek oka... Bylo to úchvatné! Ani jeden z nich neměl obličej... Zavolali mě, abych ověřil, zda jsou naživu, skvělý úkol pro doktora, Tito, co? (Směje se. Tita se na něj nekouká.)¹⁵⁸

Armádní skupina jej povolala jakožto lékaře na místo činu, aby oficiálně prohlásil oběti za mrtvé, ač o tom dle jeho popisu nemohlo být pochyb. Po jeho konstatování smrti muži zakrvavenou místnost opustili a nechali jej na místě samotného. Zaslechl z vedlejší místnosti pláč a objevil tam malou holčičku, tak rok a půl, maximálně dva roky starou.

Por Dios, un milagro de Dios! Tantos años esperando, gracias a Dios...! (...) Agarré a la nena y la puse en el coche y la nena me

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 187-188.

miraba con esos ojos celestes, la nena me miraba y se la llevé a Ana, y Ana abrió la puerta. Ana, Ana no digas nada, esta nena es nuestra, Ana, esta nene es.... no preguntes nada... me la gané yo, yo, YO. Nunca preguntes nada. Nunca más preguntes nada. Nunca más./ Proboha, zázrak, tolik let jsme čekali, díky bohu...! (...) Vzal jsem holčičku, posadil ji do auta a ona se na mě koukala těma blankytnýma očima, koukala na mě a já jsem ji vzal k Aně. Ana otevřela dveře. Ano! Ano, neříkej nic, neptej se mě na nic... Vyhrál jsem ji já, já, JÁ! Tahle holčička je naše, vyhrál jsem ji. (...) Na nic se mě neptej. Nikdy se na nic neptej. Už nikdy se na nic neptej. Už nikdy.¹⁵⁹

Jakoby na vlastní omluvu, ale zároveň s fanatickým zápalem vysvětluje, proč vlastně museli Adrianini rodiče zemřít.

*El papá y la mamá de Adriana eran fanáticos, Tita! A estos hijos de mil putas, si no los cagaban a balazos en la cama te cagaban ellos, te hacían volar la casa...!/ Matka a otec Adriany byli fanatici, Tito! Kdyby tyhle zkurvysyny nepostříleli v posteli oni, postříleli by oni nás, vyhodili by ti dům do povětří...!*¹⁶⁰

Adriana potřebovala lásku, a té jí oni dali víc než dost, tak proč jim ji vzali!

Zajímavostí poslední scény jsou scénické poznámky, které dokreslují atmosféru tohoto výjevu. V poznámce, která nám pomáhá určovat předěl mezi druhým a třetím obrazem, je přesně vykreslen přerod z utlačovaného v utlačovatele:

Se dirige hacia la pared posterior, donde se coloca bruscamente en posición de „cacheo” policial con los brazos y las manos abiertos apoyadas y tocando la pared, el cuerpo y piernas abiertas separadas de la pared. Al darse vuelta aparece transformado en un burdo personaje fascista, con las manos en la cintura. El proceso de metamorfosis es casi grotesco. Lentamente vuelve al „personaje” anterior y se sienta para reanudar el diálogo con Tita. A reanudar el diálogo con Tita algo del personaje fascista se debe apreciar sutilmente en la actuación./ Vydá se směrem k zadní stěně, kde zaujme pozici jako při policejní prohlídce s rozevřenýma rukama opírajícíma se o zed', tělo a rozkročené nohy odstoupené od zdi. Když se obrátí, objeví se proměněn v obhroublého fašistu, s rukama na opasku. Proces přeměny je až groteskní. Pomaličku se znovu stává předchozí postavou a posadí se, aby znovu navázal rozhovor s Titou.

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 189.

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 188.

Když opět navážou rozhovor s Titou, něco z postavy fašisty zůstává v jeho chování.¹⁶¹

Jak sám poznamenává autor, proces přeměny by měl být až groteskní, čímž umocňuje onu hrůznost, ten ostrý stříh od dobra ke zlu, a dává nám vidět, jak tenká je hranice mezi tím být kořistí nebo lovcem.

Následují ještě další dvě poznámky, které až symbolisticky značí jeho příslušnost ke straně reprezentující krvelačné násilí. Ve chvíli kdy vojáci opustí místnost totálně potřísněnou krví, přistoupí Muž k posteli, aby si lépe prohlédl oběti, ze kterých moc nezůstalo, a dříve, než zaslechne z vedlejší místnosti pláč, tak: „*En este momento debe caer sangre sobre la cara del personaje./ V tuto chvíli by měla začít téct po jeho tváři krev.*“¹⁶² A když naposledy vypráví, jak při každém zazvonění telefonu doufá, že na druhé straně je Adriana, kterou nenechají mluvit, ale na oplátku může poslouchat: „*La cara debiera estar totalmente ensangrentada./ Jeho tvář by měla být celá zkrvavená.*“¹⁶³

5.3.5 Přiblížení tématu: přivlastňování dětí jako ochranné gesto?!

Dalším fenoménem, kterým Argentina nechvalně proslula ve světě a který se stal častým tématem dramatiků, spisovatelů či filmových tvůrců, bylo přivlastňování si dětí, jejichž rodiče zmizeli ve shromažďovacích táborech či byli odstraněni armádou jiným způsobem. Jednalo se jak o děti dospívající, tak malé či čerstvě narozené. Z dokumentu nazvaného *Nunca más*, který vyšel jako hlášení CONADEP (Comisión Nacional sobre la desaparición de personas)¹⁶⁴, se dočteme, že z celkového počtu *desaparecidos*

¹⁶¹ Tamtéž, s. 187.

¹⁶² Tamtéž, s. 188.

¹⁶³ Tamtéž, s. 189.

¹⁶⁴ Komise byla ustanovena na konci období diktatury ústavní vládou generála Raúla Alfonsína. Měla za úkol vypracovat zprávu o obětech diktatury. Tuto zprávu odevzdala prezidentovi republiky Raúlu Alfonsínovi 20. září 1984. Celé toto hlášení bylo později vydáno jako kniha.

V Prologu se píše: „Nuestra Comisión no fue instituída para juzgar, pues para eso estan los jueces constitucionales, sino para indagar la suerte de los desaparecidos en el curso de estos años aciagos de la vida nacional. Pero, después de haber recibido varios miles de declaraciones y testimonios, de haber verificado o determinado la existencia de cientos de lugares clandestinos de detención y de acumular más de cincuenta mil

bylo 70 procent mužů a zbylých 30 procent žen. Z těchto 30 procent byla 3 procenta žen gravidní. Při odhadovaných počtech zadržovaných a zmizelých lidí, které se pohybují v rozmezí 15 až 30 tisíc, se množství narozených a jiným způsobem přivlastněných dětí pohybuje v tisících.¹⁶⁵

Všechny děti narozené ve shromažďovacích táborech byly matkám okamžitě odebrány a buď rovnou přivlastněny některým z přívrženců režimu, kteří je nechali hned zapsat jako jejich vlastní, nebo byly prodány či nechány ve školách. V deníku „Página 12“ (Strana 12) z 10 prosince 1995 se píše: *„Durante la dictadura, los militares consideraban que los hijos de los desaparecidos debían perder su identidad. Por eso los hacían desaparecer y los entregaban a familias de militares. Ellos pensaban que la subversión era casi hereditaria o que se transmitía a través del vínculo familiar. De la misma forma que a los hijos de desaparecidos se intentó quitarles su familia, a la sociedad en general se intentó quitarle esos antecedentes que, como los padres de esos chicos, eran considerados subversivos.“*¹⁶⁶

Po svržení diktatury vzniklo v Argentině okamžitě mnoho

páginas documentales, tenemos la certidumbre de que la dictadura militar produjo la más grande tragedia de nuestra historia, y la más salvaje. Y, si bien debemos esperar de la justicia la palabra definitiva, no podemos callar ante lo que hemos oído, leído y registrado; todo lo cual va mucho más allá de lo que pueda considerarse como delictivo para alcanzar la tenebrosa categoría de los crímenes de lesa humanidad. Con la técnica de la desaparición y sus consecuencias, todos los principios éticos que las grandes religiones y las más elevadas filosofías erigieron a lo largo de milenios de sufrimientos y calamidades fueron pisoteados y bárbaramente desconocidos.“ In *Nunca más*.

Název hlášení „Nunca más“ je zvolen velmi vhodně. U soudu s představiteli junty jej použil ve své žalobě státní prokurátor Julio Strassera: „Señores jueces: quiero renunciar expresamente a toda pretensión de originalidad para cerrar esta requisitoria. Quiero utilizar una frase que no me pertenece, porque pertenece ya a todo el pueblo argentino. Señores jueces: ¡nunca más!“; státní prokurátor Strassera en el Juicio a las Juntas. Dostupný z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=KHHkwaIe4LE>>.

¹⁶⁵ Číslo se zdroj od zdroje velmi liší. CONADEP, který uvádí 7380 osob, existoval pouze osm měsíců, a nemohl tedy shromáždit úplný počet zmizelých. Spolky pro ochranu lidských práv jako *Matky z Květnového náměstí* a *Servicio Paz y Justicia* deklarují až 30 tisíc zmizelých osob. Přesný počet ovšem nebude znám nikdy. Pro upřesnění představ příkládám ještě několik procentuálních znázornění převzatých ze zprávy *Nunca más*. (příloha č. V.)

¹⁶⁶ Během diktatury vojáci usoudili, že by děti desaparecidos měly ztratit svou vlastní identitu. Proto je nechávali zmizet a dávali je do vojenských rodin. Věřili, že podvratná činnost je dědičná nebo že se přinejmenším předává v rodinách z generace na generaci. Stejně jako se dětem braly rodiny, pokusili se sebrat celé společnosti okolnosti, které by podporovaly onu podvratnou činnost. Dostupný z WWW: <<http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/dictadura.html>>.

spolků, které se zabývají dohledáváním ukradených dětí. Mezi nejznámější patří již zmiňované *Matky z Květnového náměstí* či *Babičky z Květnového náměstí*. I přes veškerou jejich snahu je ještě dnes spousta dětí nezvěstných a žijících v cizích rodinách. Spolky po nich nepřestávají pátrat.¹⁶⁷

5.3.6 Aplikované psychodrama

Potestad je první z Pavlovského her, kde soustředí veškerou pozornost na duši hlavního představitele. Dalo by se to v podstatě označit za vyvrcholení Pavlovského zaujetí pro psychologii i jako logické vyústění propojení obou jeho profesí – dramatika a psychoanalytika. Ač již do několika předchozích textů infiltroval psychodramatické postupy, zde je tento jev nejzřetelnější. Je zde i jednoduše čitelný záměr pomoci pacientovi-protagonistovi zbavit se traumat, pocitů a myšlenek z minulosti, což je jedním z hlavních přínosů psychodramatu při aplikaci v léčebném procesu.

Je zde i zřetelný posun v uchopení tématu tortury. Zatímco v předchozích dílech nazíral na torturu z hlediska sociálního, jako je tomu u *Pana Galíndeze*, zde se jeho pozornost posouvá právě do duše samotného uzurpátora a zkoumá jeho vnitřní pocity z jeho osobního hlediska. Tento vnitřní pohled na sebe sama, nazývaný soliloquio, je jedním ze základních metod psychodramatu, jak jsme si nastínili výše v kapitole 3.2.¹⁶⁸

Dalším prvkem ze hry zřetelným je tzv. zahřívání (warming up), přes které se protagonista-pacient dostává k hlavnímu tématu. Zde je takovým překlenovacím tématem úvodní zasvěcení do sobotního odpoledne onoho tragického dne. Popisování fyzických poloh s lehkými odbočeními k asociativním myšlenkám a s nimi spojenými krátkými příběhy. Hlavní hrdina se tak nenásilně dostává k samotnému traumatickému zážitku, aniž by

¹⁶⁷ To, že jde o téma, které je stále živé, svědčí i skutečnost, že se stále točí nové filmy a dokumenty. Jeden ze snímků, který byl k vidění nedávno i u nás, se jmenuje *Cautiva (Zajatkyňe, 2003)*; scénář a režie Gastón Luis Biraben. K vidění byl v cyklu Institutu Cervantes „Cine en construcción“ v lednu 2010.

¹⁶⁸ Str. 25.

byl někým nucen se tohoto tématu dotknout. Dospívá k tomu naprosto spontánně.

To vše již probíhá v rámci druhé fáze - vlastní psychodramatické hry, kdy se nám odkrývá samotné jádro příběhu. Na scénu vstupuje Tita, mužovo alter ego, z psychodramatického hlediska osoba dvojníka. Nemluví k ní, nechce, aby odpovídala, není jeho hereckým partnerem, ale slouží k tomu, aby se skrze ni díval sám na sebe a své chování.

Poslední, třetí fází terapeutického procesu je tzv. sdílení pocitů. Není zde z textu úplně zřejmé a jistě není totožné se sdílením pocitů, které probíhá v rámci terapie. Zhruba ve druhé polovině druhého obrazu nám Muž začíná sdělovat své pocity z celé této události a je na čtenáři či divákovi, do jaké míry se pustí do sdílení jeho pocitů, jak moc se nechá vtáhnout do děje.

Tím, že zde v podstatě odpadá třetí fáze psychodramatické terapie, mizí i celkový dopad léčby na protagonistu. Ale vyvolá-li v divácích shodné pocity s jeho vlastními, mohou je oni sdílet s ostatními diváky, a tím určitým způsobem dosáhnout dovršení terapie.

Jak jsem již zmínila výše, Pavlovský si dal za cíl, stejně jako psychodrama, které dramaturguje pacientovy problémy, dramaturgizovat problémy společnosti a prostřednictvím představení ukázat divákům, že ten daný problém existuje, a ukázat jim jeho nejhorší ukazatele.

I proto si myslím, že tato hra nikdy nebyla chápána jako kontroverzní, ale naopak ji argentinská společnost chápala a dodnes chápe jako hold všem *desaparecidos* a jejich potomkům.

6. Závěrem

Předložená práce stručně mapuje život a podrobně analyzuje vybrané dílo světově proslulého argentinského autora Eduarda Pavlovského, jehož dílo mělo vliv na pozdější generace dramatiků nejen v Argentině. Stručně představuje některé události, které vznik děl do určité míry ovlivnily. Rovněž nás seznamuje s žánry, které měly na autorovu tvorbu největší vliv. Studii uzavírají přílohy, do kterých jsem se snažila zařadit co nejvíce dokumentačních materiálů – fotografií, rozhovorů či jiných dostupných materiálů, které bezprostředně souvisí s Pavlovského životem či tvorbou. Také jsem do příloh zařadila vlastní pracovní překlad analyzované hry *Potestad (Moc)*.

Pro analýzu byla vybrána tři dramata *La espera trágica (Tragické čekání)*, *El señor Galíndez (Pan Galíndez)* a *Potestad (Moc)*, která vytvářejí nad jeho tvorbou pomyslný oblouk, od počátků ke zralému dramatikovi. Zároveň se na těchto dílech ukazuje Pavlovského žánrový rozsah. V rámci dvou závěrečných rozborů jsem vyčlenila i kapitolu pro bližší seznámení se s tématy ve hrách reflektovaných.

Nezbylo již místo na celistvější shrnutí dramatikova díla a podrobnější zaměření se na spojení všech jeho profesí – dramatik, herec, psychoanalytik. Nicméně ze studie vyplývá, že všechny jeho profese měly a stále mají vliv na jeho tvorbu. Jak jednou řekl sám Pavlovsky, jedno bez druhého by nebylo ono a možná by nebylo vůbec. V každé své profesi hledal inspiraci k těm ostatním. Svědčí o tom i to, že například v divadle vidí určitý způsob terapie. V jednom z rozhovorů říká, že divadelní skupiny jsou skupiny, které podněcují k interakci, k solidaritě, což může v některých případech lidem emočně pomoci.¹⁶⁹ Svou tvorbu chápe jako možnost veřejně se vyjádřit k událostem, které provázely jeho život. Píše o věcech, které ho znepokojují. Vyjadřuje svůj postoj k dané problematice,

¹⁶⁹ V autoportrétu pro server hipercrítico.com Dostupný z WWW: <<http://www.youtube.com/watch?v=sA2--cj5bbc&feature=related>>.

nesnaží se jej nikomu vnutit, netvrdí že jeho pohled je ten jediný a navíc správný. Je jen jeden z mnoha možných.

Charakterizovat jeho tvorbu, by vystačilo na další diplomovou práci, proto použiji citaci z rozhovoru, kde velmi zjednodušeně popisuje svou tvorbu on sám: „... Myslím, že moje divadlo má co dočinění s tím, co Martin Esslin nazývá rozčilující realismus (*realismo exasperante*).“¹⁷⁰ Dále o svém divadle říká, že je velmi ovlivněno anglickým divadlem, ale obsah je čistě latinskoamerický. Otevřeně přiznává, že se vlastně nikdy nedrží žánru: „Píšu nějakou realistickou věc, líčím hotovou tragédii a najednou, v další scéně zjistím, že píšu absurdní divadlo, v další rozčilující realismus ...“¹⁷¹

Jeho pohled na sebe sama i na své dílo, je velmi kritický. Tvrdí o sobě, že není profesionální herec, ač ztvárnil většinu hlavních rolích v inscenacích jeho děl a hrál i jinde. Není divadelní teoretik, ač sepsal několik teoretických pojednání o divadle a takových příkladů bychom našli více. Ve skutečnosti je to velmi vzdělaný a skromný člověk s názorem, který si umí vždy obhájit.

Záměrem práce bylo dokázat, že si Pavlovského dramatika zaslouží pozornost i českých teatrologů, kterým zároveň představuje jeden ze světových fenoménů, jemuž se u nás dosud nedostalo pozornosti. Tento cíl byl splněn, neboť studie obsahuje několik zatím jen částečně nastíněných témat, vhodných k podrobnějšímu rozvinutí a probádání.

¹⁷⁰ GIELLA, Miguel Angel. *Entrevistas con Eduardo Pavlovsky*. In *Latin American Theatre Review*. Podzim 1985, s. 60.

¹⁷¹ Tamtéž, s. 60.

7. Summary

This essay would like to present the work of the world famous playwright from Argentina Eduardo Pavlovsky. He is studied and apriciate all over the world, but unfortunately in Czech Republic is totaly unknown.

This work presents three dramatic plays, which represents different period in Pavlovsky plawright life and shows his artistic orientation. We can see there some external influence which work upon his work in several periods.

Sub-title of this essay is just for illustrate and define the beginning and termination of the work of Pavlovsky. It cannot signify comparision not even other similarity what could be between this genres.

At the beginnig I presented short historical discursion of Argentina. I focused me on the same period in which his dramatic work has been written. Then I spoke a bit about the history of theatre in Argetina and situation in culture at all.

In the part which is called like sub-title of my essay, I focused me on general characteristic of the theatre of absurd and I tried to make some parallel between European and Argentine absurd drama. Then I wrote some small part where I tried to intorduce what psychodrama is and for what is been use.

I also included biography of Eduardo Pavlovsky, which is really short but there are all the important situation in his life which could influenced his and his work in general.

The fifth and also the last chapter is finally about his dramatic plays. I choose three of them, which represented the genres I'm interested in. I tried to show progress of his work, from the young to the one of the best playwright in Argentina.

The rest of the essay is just some appendix, for example list of his dramatic plays, list of his other books and some

diagrams. I also attached his drama *Potestad* (*Power*) in my own translation to czech language.

I tried to clearly introduce the person Eduardo Pavlovsky like playwright, actor, doctor-psychoanalyst but first of all like person whose life and work could be known all over the world.

8. Prameny a použitá literatura

Malý encyklopedický slovník A – Ž. 1. vyd. Praha: Academia, 1972. 1455 s.

...

Nunca más. Buenos Aires: Editorial Eudeba [online]. [cit. 14. Dubna 2010]. Dostupný z WWW:

<<http://www.desaparecidos.org/arg/conadep/nuncamas/nuncamas.html>>.

...

DUBATTI, Jorge. *Eduardo Pavlovsky – Teatro completo I.* 2°ed. Buenos Aires: Atuel, 2003. 224 s. ISBN 987-1155-01-8.

...

DUBATTI, Jorge. *Eduardo Pavlovsky – Teatro completo II.* 1°ed. Buenos Aires: Atuel, 1998. 187 s. ISBN 987-9006-60-7.

...

DUBATTI, Jorge. *Eduardo Pavlovsky – Teatro completo III.* 1°ed. Buenos Aires: Atuel, 2000. 174 s. ISBN 987-9006-75-5.

...

DUBATTI, Jorge. *Teatro postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky.* 1°ed. Ayllu: Ediciones Búsqueda, 1997. 120 s. ISBN 987-560-083-6.

...

ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd.* 3. ed. London: Methuen Drama, 1991. 480 s. ISBN 978-0-413-76050-0.

...

GIELLA, Miguel Angel. Entrevistas con Eduardo Pavlovsky. In *Latin American Theatre Review.* Podzim 1985, s. 60.

...

GIELLA, Miguel Angel. *La metamorfosis permanente: Eduardo Pavlovsky, el actor como dramaturgo*. In PELLETIERI, Osvaldo. *Reflexiones sobre el teatro*. Buenos Aires : Galerna, 2004. 351 s. ISBN 950-556-461-9.

HILDESHEIMER, Wolfgang. *Theaterstücke. Über das absurde Theater*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1976. 181 s. ISBN 3-518-36862-1.

...

CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye, Chile*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1999. 575 s. ISBN 80-7106-323-1.

...

KRATOCHVÍL, Stanislav. *Základy psychoterapie*. Praha: Portál, 2002. 392 s. ISBN 80-7178-657-8.

...

MORENO, Joseph J. *Rozehrát svou vnitřní hudbu*. Přel. Hana Loupová. 1. vyd. Praha: Portál, 2005. 127 s. ISBN 80-7178-980-1.

...

OSOLSOBĚ, Ivo. *Dvě mezioborová setkání*. *Časopis Estetika*. 1968, roč. 5, č. 3, s. 268.

...

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2003. 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

...

PAVLOVSKY, Eduardo. *Algunos conceptos sobre el teatro de vanguardia*. In PAVLOVSKY, Eduardo. *Teatro del 60*. Buenos Aires: Ediciones Letra Buena, 1992. 205 s. ISBN 950-777-027-5.

...

PAVLOVSKY, Eduardo. *La ética del cuerpo. Conversaciones con Jorge Dubatti*. Buenos Aires: Los libros de Babilonia, 1994.

...

PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo a Libri, 2004. 348 s. ISBN 80-7277-194-9.

...

PELLETTIERI, Osvaldo. 2003a. *Historia del teatro argetino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Volumen 4. Buenos Aires: Galerna, 2003. 620 s. ISBN 950-556-447-3.

...

PELLETTIERI, Osvaldo. 2003b. *Teatro argentino breve (1962-1983)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003. 376 s. ISBN 84-9742-015-2.

...

SCIPIONI, Estela Patricia. *Torturadores, apropiadores y asesinos - El terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*. Kassel: Edition Reichneberg, 2000. 362 s. ISBN 3-931887-91-X.

...

SUS, Oleg. *Metamorfózy smíchu a vzteku*. 1. vyd. Brno : Krajské nakladatelství, 1963. 161 s.

...

VALENTA, Milan. *Dramaterapie*. 2. vyd. Praha: Portál, 2001. 150 s. ISBN 80-7178-586-5.

9. Přílohy

Příloha č. I

Kompletní seznam Pavlovského dramatického díla řazen chronologicky dle vzniku hry:

- 1961 – *La espera trágica*
- 1962 – *Somos* (v roce 1962 hra obdržela cenu Mención Municipal)
- 1963 – *Imágenes, hombres y muñecos; Camellos sin anteojos* (texty se nedochovaly)
- 1965 – *Un acto rápido*
- 1966 – *El robot*
- 1967 – *Último Match* (ve spolupráci s Juanem Carlosem Herme; někdy nazýváno jen Match; v roce 1967 obdržela první cenu Teatro IFT a v roce 1971 Premio Argentores)
- 1968 – *La cacería* (v roce 1969 obdržela cenu Talía za nejlepší národní hru)
- 1969 – *Alguien* (ve spolupráci s Juanem Carlosem Herme); *Circus-loquío* (ve spolupráci s Elenou Anotnietto, text se nedochoval)
- 1971 – *La mueca*
- 1972 – *El señor Galíndez*
- 1975-77 – *Telerañas* (tato hra měla pouze dvě reprízy v roce 1977)
- 1978-79 – *Cámara lenta*
- 1979-80 – *Cerca*
- 1981 – *Tercero incluido*
- 1982 – *El señor Laforque*
- 1984-86 – *Pablo*
- 1985 – *Potestad*
- (1987) – *El último poeta* – nevedeno, v roce 1991 přepsáno pod titulem *El cardenal*
- (1988) – *Voces* – nevedeno, v roce 1989 přepsáno pod názvem *Paso de dos*
- 1989 – *Paso de dos*
- 1991 – *El cardenal*
- 1991-92 – *La ley de la vida; Alguna vez; Trabajo rítmico* – krátké nikdy nevedené hry
- 1993 – *Rojos globos rojos*

- 1995 – *El bocón*
- 1998 – *Poroto*
- 2000 – *La muerte de Marquarite Duras*
- 2002 – *Pequeño detalle; Volumnia* (volná adaptace Shakespearova Coriolana)
- 2005 – *Variaciones Meyerhold*
- 2006 – *Largo encuentro*
- 2008 – *Solo Brumas*

Příloha č. II

Seznam filmů ve kterých Pavlovsky účinkoval:

- 1970 – *El santo de la espada*, režie: Leopoldo Torre Nilson.
- 1972 – *Los herederos*, režie: David Stivel.
- 1973 – *Heroína*, režie: Raúl de la Torre.
- 1983 – *Cuarteles de invierno*, režie: Lautaro Murúa.
- 1984 – *El exilio de Gardel*, režie: Fernando Solanas.
- 1984 – *Los chicos de la guerra*, režie: Bebe Kamín.
- 1986 – *Miss Mary*, režie: María Luisa Bemberg.
- 1997 – *Prohibido*, dokument, režie: Andrés Di Tella
- 1997 – *La Nube*, režie: Fernando 'Pino' Solanas.
- 2002 – *Potestad*, režie: César D'Angiolillo

Příloha č. III

Seznam mezinárodních festivalů, kterých se Pavlovsky zúčastnil se svými hrami *El señor Galíndez* a *Potestad*.

El señor Galíndez:

- 1975 - X Festival de Teatro de Nancy, Francia
- 1975 - Teatro Club Jornada Internacional del Espectáculo, Roma
- 1975 - Festival Internaciona de la Juventud, Chieri, Italia
- 1976 - Festival Mundial de Teatro de Caracas, Venezuela (bez obsazení Pavlovského; obdržel cenu Juana Sujo za nejlepší inscenaci)

Potestad:

- 1986 - Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz
- 1987 - Festival „Pavlovsky“ de Los Angeles
- 1987 - Festival de Teatro de las Américas, Montréal, Canada (cena za nejlepší text a nejlepší mužský herecký výkon)
- 1987 - Festival Internacional de Teatro de Londres (cena londýnského časopisu Time Out)
- 1987 - Casa de las Américas, La Habana
- 1987 - Festival de Teatro de Manizales, Colombia
- 1988 - VIII Festival de Teatro de Madrid
- 1988 - Muestra Internacional de Teatro de Montevideo
- 1988 - Primer festival de las Artes de Nueva York
- 1988 - Festival de Teatro de Chile Crea
- 1989 - Festival Internacional Ciudad de México
- 1989 - Casa Latinoamericana-Francesa, París (Moliérova cena)
- 1990 - Festival Iberoamericano de Puerto Rico
- 1990 - Festival Internacional de Cali, Colombia
- 1991 - Festival Theater der Welt Essen, Alemania
- 1994 - IV Festival Internacional de Artes Escénicas, San Pablo
- 1996 - II Encuentro Internacional sobre Teatro Latinoamericano, Berlín
- 1999 - Festival Internacional Sala Triángulo, Madrid (Pavlovsky zde obdržel cena za celoživotní dílo)

Příloha č. IV

Seznam Pavlovského odborných publikací a pojednání z oblasti divadla i psychoterapie:

- *Psicoterapia de grupo de niños y adolescentes*. Eduardo Pavlovsky, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1968.
- *Psicodrama psicoanalítico en grupos*. Eduardo Pavlovsky, Carlos Martínez y Fidel Moccio, Editorial Kargieman, Buenos Aires, 1970.
- *Psicodrama. Cuándo y por qué dramatizar*. Eduardo Pavlovsky, Carlos Martínez y Fidel Moccio, Editorial Proteo, Buenos Aires 1971.
- *Cuestionamos I*. Eduardo Pavlovsky, Ediciones Granica, Buenos Aires, 1971.
- *Cuestionamos II*. Eduardo Pavlovsky, Ediciones Granica, Buenos Aires, 1973.
- *Clínica grupal I*. Eduardo Pavlovsky, Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1975.
- *Reflexiones sobre el proceso creador / El señor Galíndez*. Eduardo Pavlovsky, Editorial Proteo, Buenos Aires, 1976.
- *Adolescencia y mito*. Eduardo Pavlovsky, Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1977.
- *Las escenas temidas del coordinador de grupo*. Eduardo Pavlovsky, Luis Frydlewsky y Hernán Kesselman, Editorial Fundamentos, Madrid (España), 1979.
- *Clínica grupal II*. Eduardo Pavlovsky y Hernán Kesselman, Editorial Búsqueda, Buenos Aires, 1980.
- *Espacios y creatividad*. Eduardo Pavlovsky y Hernán Kesselman, Editorial Búsqueda, Buenos Aires, 1980.
- *Proceso creador. Terapia y existencia*. Eduardo Pavlovsky, Editorial Búsqueda, Buenos Aires, 1984.
- *Multiplicación dramática*. Eduardo Pavlovsky y Hernán Kesselman, Editorial Búsqueda, Buenos Aires, 1989.
- *Escenas multiplicidad (Estética y micropolítica)*. Eduardo Pavlovsky, Hernán Kesselman y Juan Carlos De Brasi, Ediciones Búsqueda de Ayllú, Entre Ríos, 1996.
- *Micropolítica de la Resistencia*. Artículos. Eduardo Pavlovsky, EUDEBA, Buenos Aires, 1999.
- *El undécimo mandamiento mujer no decidirás. Educación sexual, anticoncepción aborto legal o ilegal?*. Eduardo Pavlovsky,

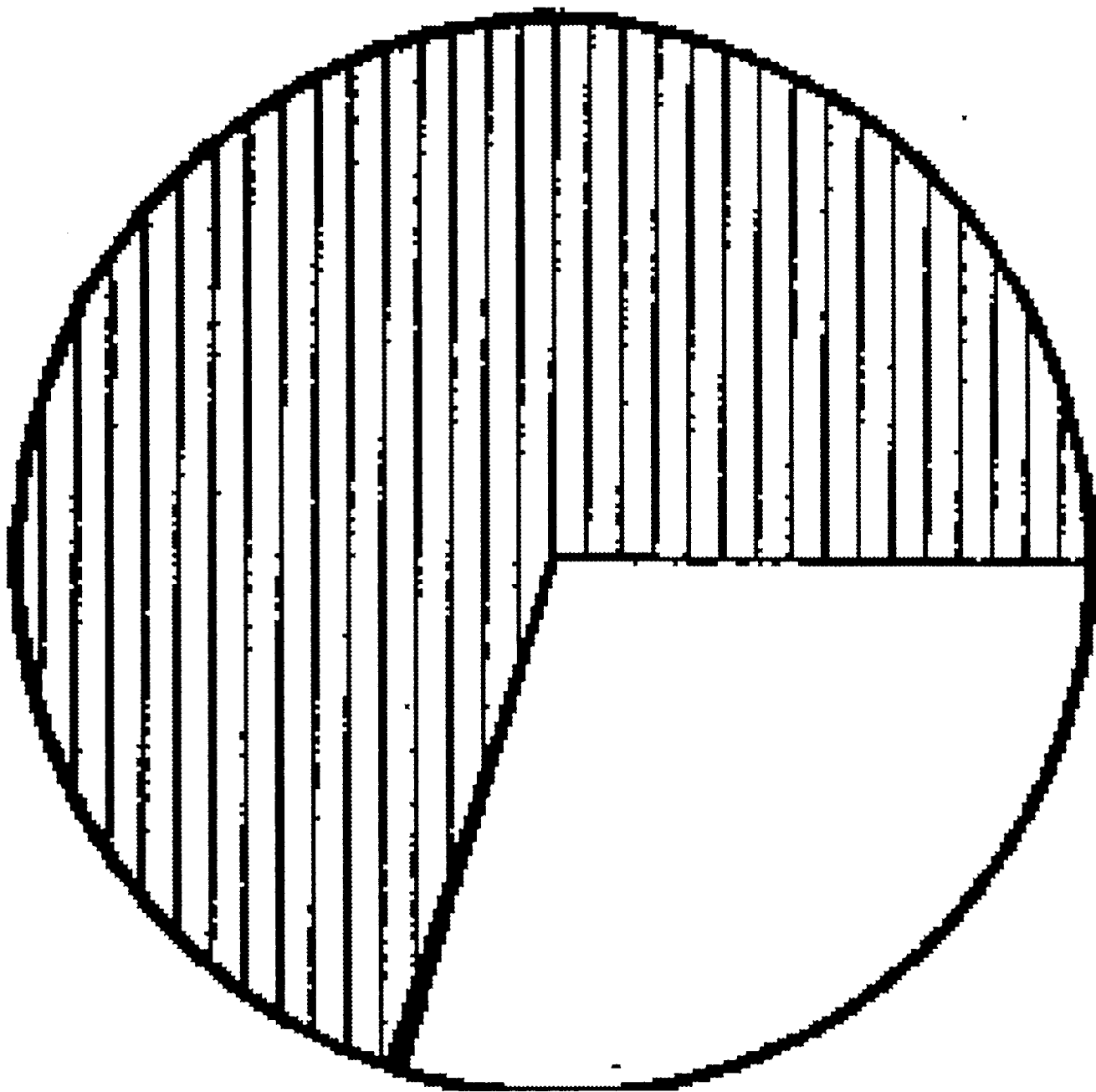
Autodeterminación y libertad, Buenos Aires, 2004.

- *La voz del cuerpo. Notas sobre teatro, política y subjetividad.*

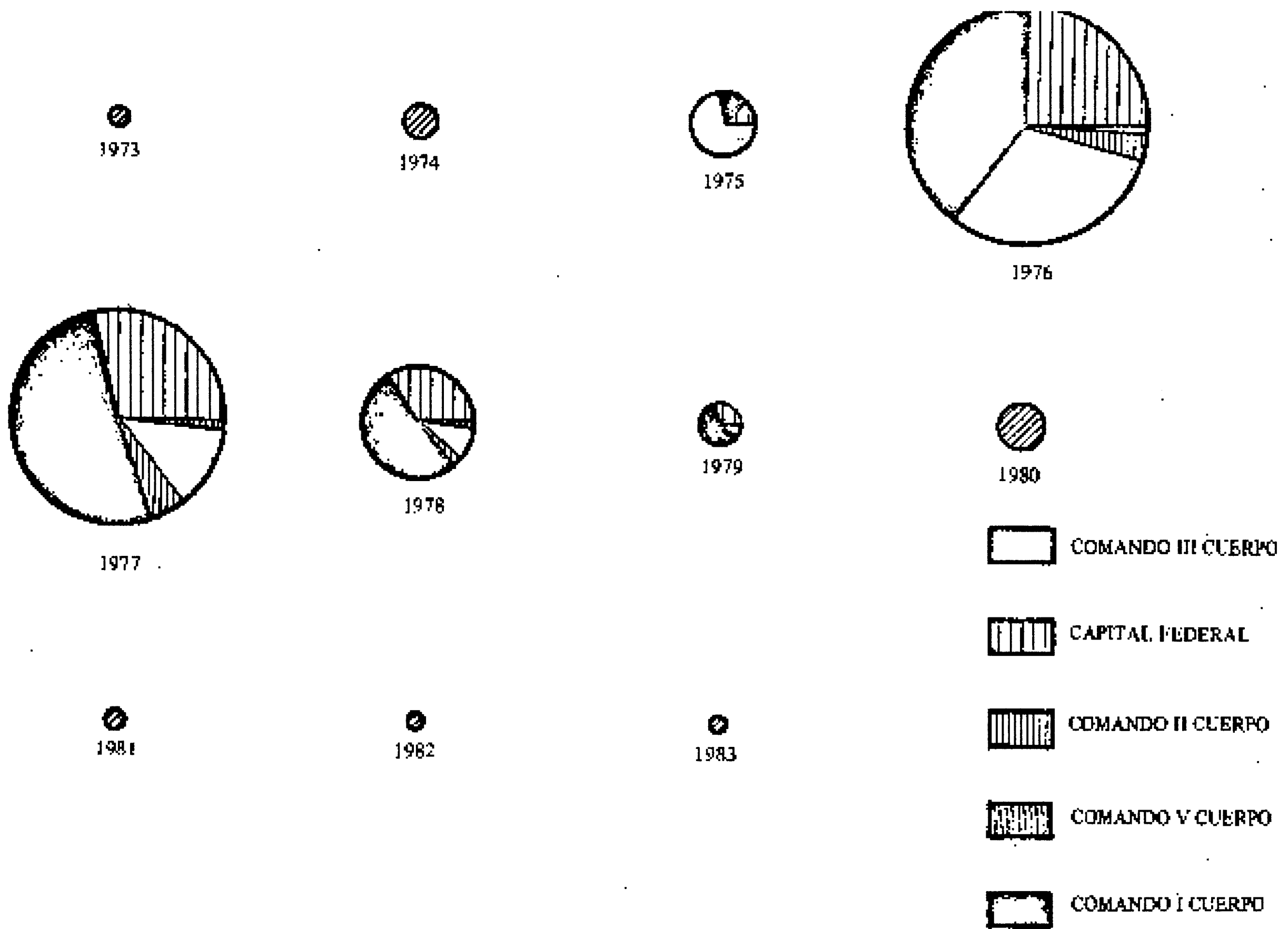
Eduardo Pavlovsky, Astralib Cooperativa Editora, Buenos Aires, 2004.

Příloha č. V

Procentuální podíl zmizelých z hlediska pohlavního:

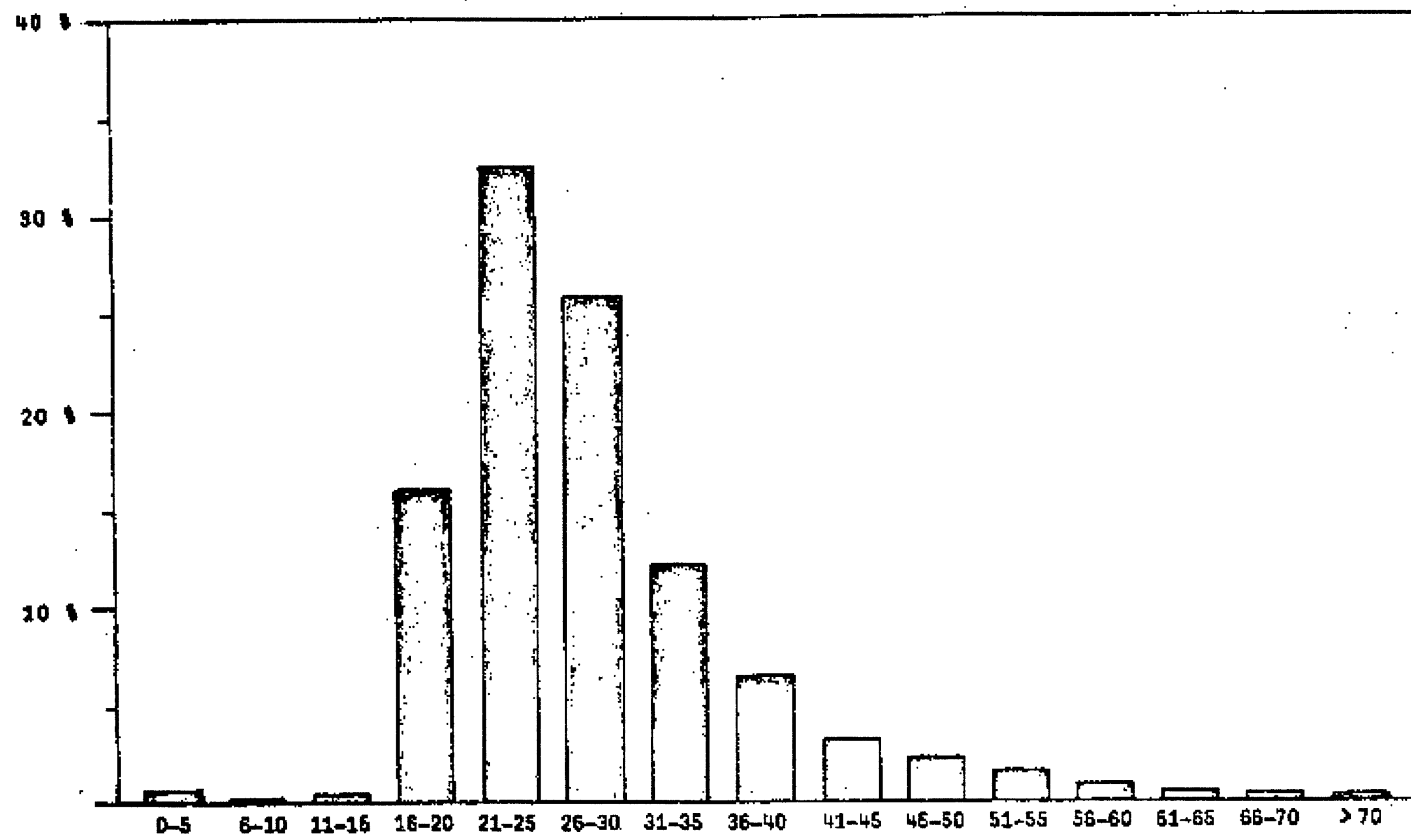


Grafy zmizelých osob v jednotlivých letech:



Graf zmizelých osob v závislosti na věku:

CUADRO POR EDAD DE LOS DESAPARECIDOS



Příloha č. VI

Moc (Potestad)

Eduardo Pavlovsky

Potestad byla premiérově uvedena v sále Teatro del Viejo Palermo (Divadlo starého Palerma), v květnu roku 1985. Obsazení: Eduardo Pavlovsky a Mandy Suárez. Režie: Norman Briski. Hudba: Eduardo Veros.

Poté byla přesunuta do Sala El Ciudadano (Občanský sál), kde byla Mandy Suárez alternována během celého roku 1985 hercem Titem Dragem. Během tohoto roku se hra uvedla v La Platě, Rosario y Mar del Plata. V roce 1986 zastoupila Tita Draga herečka Susana Evans a hra se přesunula do sálu La Gran Aldea (Velká ves). V roce 1987 znovu mění místo svého působení a je uváděna v El Hangar. V různých sálech pokračuje její uvádění až do dnes. (kniha byla vydána v roce 2003, pozn. překladatele)

První uvedení v režii Normana Briski trvalo 35min.

Současná adaptace trvá 65min. a stále se dodržují Briskihovy pohyby z originální verze. Současný text je v počáteční části přepsán a styl inscenování se posunul od naturalismu k realismu, čímž se opustil Briskihov režijní koncept z roku 1985. Jméno režiséra zůstává však nadále uchováno, neboť se stále respektují pohyby z původní adaptace stejně jako hudební vklad perkusionisty E. Verose. Martín Pavlovsky přispěl velmi dobrými nápady během inscenování a na některých představeních v Buenos Aires zastoupil Susanu Evans.

Prolog

*Podobně jako *El señor Galíndez (Pan Galíndez)* a *El señor Laforque (Pan Laforque)* se *Potestad (Moc)* zaměřuje na problém represe (útlaku) a mučení (tortury), pozorované z pohledu represora (utlačovatele).*

Stejně jako v předchozích případech jsem se pokusil zaměřit na téma celistvosti útlaku, přesvědčen, že imperialismus používá stále sofistikovanější metody, aby si udržel nadvládu ve Třetím světě. Represor (utlačovatel) se pokaždé ukáže důmyslnější, vědecktější i více váhavý. Mnohem obtížněji charakterizovatelný než cokoliv jiného. Může být na naší straně, mluvit stejným jazykem, mít stejné zvyky, vnikne nám do všech našich skulin.

Skončila doba nájemných vrahů, velkých mučitelů-psychopatů a přišla doba ideologů, filosofů svobody. Zrodila se nová víra, nová sociální patologie.

*Represoři v době diktatury byli mnohem více podobní Eduardovi než Pepemu a Betovi z *El señor Galíndez (Pan Galíndez)*.*

Nová sociální patologie je ztělesněním meisášských ideologií. Ačkoliv tyto nové mesiášské ideologie vždy slouží ideologickým a ekonomicky dobře definovaným projektům.

„Vargasllosismo“ je, v dalším plánu samozřejmě, dobrým politickým příkladem nové důmyslnější verze imperialismu.

Noví intelektuální vůdci nové pravice jsou milí, dobří a hezcí.

V naší zemi, nová pravice zaujala pozici „inteligence“ nadnárodních a industriálních vůdců.

Začíná se objevovat možnost zaměnit „diktátory“ za tuto novou „inteligenci“. Noví mladí pravíkoví filosofové upřednostňují Kubu jako severoamerický nevěstinec před Kubou sociální spravedlnosti. Upřednostňují Somozovu Nikaraguu před svobodnou Nikaraguu.

Ale mluví o svobodě a modernismu. Příkadem je Brazílie a Japonsko.

„Vargaslosismo“ a Kennedyovi jsou mnohem nebezpečnější než Reagan. Je to „milý nepřítel“, který miluje svobodu a modernismus.

Naše země trpěla během diktatury jednou z největších a nejhůře diagnostikovatelných sociálních patologií. Nebyly podobné předchozí události tohoto nového sociálního fenoménu ve světové psychiatrii.

Skupina žen a mužů unášeli cizí děti jako „válečnou kořist“. Nová sekta „normálních“ mužů unášela děti padlých vojáků v dobách represe, vraždili jejich rodiče a měnili dětem identitu za jinou.

Nejen že zabíjeli či byli spolupachateli vražd, ale soudili únosy novou etikou. Byli to noví „dobří tátové“. „Zachránci“ dětí z „rudého pekla“.

Tento fenomén dětských únosů nás proslavil ve světě.

Pokaždé je to velká „novina“, když někoho objeví organizace, které se odmítají smířit s osudy unesených dětí, které uplatňují „opačnou etiku“: Matky a Babičky z Květnového náměstí a Organizace ze Lidské práva.

Nikdy je nenapadlo, že je budou pronásledovat až na samý konec světa, aby zachránily jejich ukradená vnoučata. Neznali „opačnou etiku“.

Potestad (Moc) vznikla jako nutnost mluvit o tomto fenoménu, o tomto novém tipu monster, které se zrodili během diktatury.

O této nové chybě „etiky“, která měla tolik spoluviníků.

Eduardo Pavlovsky

Osoby:

MUŽ

TITA

MUŽ stojí za dvěma židlemi, dívá se směrem do publika.

Sobota, půl čtvrté odpoledne.

Sedím tady (*Ukazuje na židli vpravo.*), Ana Maríia, moje žena, sedí tady... (*Ukazuje na židli vlevo.*)

Asi metr třicet, nejvýš metr třicetpět daleko od levé nohy křesla, sedí moje dcera Adriana. (*Pravou nohou ukazuje na místo, kde sedí jeho dcera Adriana.*)

Tělesná poloha každého člena rodiny je důležitá do té míry dokud popisuje, evokuje, našeptává vztahy mezi členy rodiny, pouto které existuje mezi nimi. (*Opakuje pohyby a znovu ukazuje.*) Sobota, půl čtvrté odpoledne, já sedím tam, Ana Maríia sedí tady a tamhle sedí moje dcera Adriana... (*Pauza.*)

Moje pozice v tuto sobotu v půl čtvrté odpoledne. (*Posadí se na pravou židli a ohne svoji pravou nohu do ostrého úhlu a levou do pravého úhlu.*)

Pravá noha v ostrém úhlu, levá noha v pravém úhlu, je tu určitá vzdálenost mezi patou pravé a levé nohy, nějaké tři čtyři centimetry; pravá noha v ostrém úhlu, levá noha v pravém úhlu... Tato pozice by měla vypadat zdánlivě jako naprosto normální, spontánní. Ale přesto je perfektně nastudovaná, sofistikovaná, vědecky dotažená...

Byl jsem sportovec, hráč rugby, ve druhé lajně (*Pyšně.*), měl jsem vyjímečnou fyzičku... Je mi 53 let... ale pamatuji si když mi bylo 25 let, když jsem byl velký hráč rugby... skákal jsem do *lineoutu*, vyskakoval jsem (*Vyskakuje.*) do obrovské výšky a chytal jsem míč ve vzduchu... a moje žena mě doprovázela na všechny zápasy... vyskakoval jsem do vzduchu a chytal jsem míč a když jsem dopadal, ve vzduchu jsme se na sebe podívali a ona: Ahhhhh!...Ahhhh!!! A tento pohled mé ženy, tak osobitý pro ní, ve mě udržoval mužnost, chci říci, bylo to jako kdyby mě naimpregnovali mužností... Tak to bylo když mi bylo 25 let. (*Pauza.*) Teď je mi 53... a ten pohled přestal fungovat tak jak fungoval v této době, tak intenzivně a smyslně. Koukala se na mě a mě to podporovalo... Koukala se na mě a já se koukal na ní... A teď se to stává stále méně často... Moje fyzické pozice musí být důmyslně nastudované a vědecky kalibrované, aby se pokusili znovu vyprovokovat ten výraz mé ženy... snažím se znovu vyvolat ten pohled... Například, jestliže v sobotu v půl čtvrté odpoledne zazvoní zvonek nebo telefon v mém domě, z této pozice (*Atletickým pohybem vstane ze židle.*) se mohu zvednout takto... (*Posadí se.*) protože... mohli bychom se posadit jiným způsobem (*Posadí se přirozeně.*), mohli bychom se posadit bez jakékoliv přípravy, neopatrně, s nohama od sebe, bez nastudované pozice (*Posadí se s nohama od sebe.*) ... takhle, tak, pozice kterou by spontánně použil námořník, a jestliže zazvoní zvonek nebo telefon například (*Zvedne se.*), zvednu se a ...auuuu (*Ochromí ho bolest.*) mě píchlo v zádech... auuuu! s zadkem ven ... no prostě je těžké koketovat se ženou s vystrčeným zadkem... Tady je! Tady je! Takže vlastně... já se vyhýbám všem přirozeným fyzickým pozicím, které by prozradili mé stáří a sešlost... tahle poslední pozice je ta pozice, které se snažím vyhýbat. (*Posadí se.*)

Takže jsem vyzkoušel detailně nastudovat každou fyzickou pozici, která mi dovolí znovu vyvolat ten pohled u kterékoliv z žen, které mě kdy milovaly. Pravá noha

v ostrém úhlu, levá noha v přímém úhlu; a co to dá za námahu, tak málo stačí (*Atleticky vstane a znovu se posadí.*) zkusit zamilovat se do ženy, kterou chceme, nastudovat fyzické pozice nutné ke koketování. Ale je pravda, že ať se zvednu jakkoliv pružně, ona se ani nehne... nepodívá se na mě... a je jedna situace, kterou se dost stydím... reprodukovat. Pocit ponížení který občas mám, samozřejmě proto, že (*Vstane, posadí se.*) „vstanu, nevstanu, vstanu, posadím se“... a tady dostanu křeč (*Zůstane ohnutý; na mimice je vidět, že má svalovou křeč.*) Sakra!... a cítím se ponížene... ale ponížene kvůli tomu, co to znamená pro mě... protože ona si ani nevšimne, že jsem dostal křeč... a ta noha (*Popadne se za nohu.*) ... a... a to úsilí... ponížuju se sám, předtím jsem potřeboval aby to viděl i někdo jiný... a teď se ponížuju sám... (*Pomalou se posadí.*)

Zdá se neuvěřitelné jak v životě, když studuju každý z těch malinkatých, svévolných pohybů, v životě běžných, všechny vypadají legračně, chci říct, smějeme se absurdnosti toho každodenního... Když něco rozdělujeme, třídíme do sektorů... to všechno můžeme shledat legračním. Problém je sjednotit, totalizovat, odtud pramení ta tragédie... tragédie lidskosti před celou dimenzí... naopak my se smějeme když rozdělujeme do sektorů, když opatrně izolujeme každé gesto, každý pohyb. (*Pauza. Posadí se na příslušnou židli.*) Každý detail. Každý všední pohyb.

Pozice mé ženy tuto sobotu je následující: má položenou pravou nohu v ostrém úhlu, levou nohu v ostrém úhlu, kolena u sebe, studuje angličtinu... neměl bych s tím žádný problém, kdyby si přitom na hlavu nedávala ta strašná sluchátka (*Ukazuje na hlavu.*), studuje angličtinu celý večer... nemám s angličtinou žádný problém, ať si studuje kolik hodin chce, jenomže celou tu dobu... až do osmi hodin večer, si nesundá tenhle aparát, myslel jsem si že alespoň v těch půl šesté, šest (*Mimika jak si sundává sluchátka.*), by si mohla sundat sluchátka a... „achhh! Jak se máš miláčku?“ Ale tohle se nikdy nestane... protože nikdy si nesundá ten monstrózní přístroj... má ho pořád... Další věc, důležitá věc, jsou kolena... pravá noha v ostrém úhlu, levá noha v ostrém úhlu a kolena u sebe... Už spoustu let... už patnáct let, tahle hra kolen v manželství byla jednoduchá (*Roztáhne a stáhne kolena.*), roztahovali se a stahovali s jednoduchostí a elegancí... Od té doby co mi bylo čtyřicetsedm, čtyřicetosem, což je pět let, už se nikdy neroztáhly... je to složité!... moc složité! Proto tedy, postavení kolen u sebe je také příběhem našeho svazku... příběh, který dělá náš vztah milostným... i náš život. Občas se zamyslím a ptám se sám sebe: Proboha, co mě tolik štve na Anně Marii, a vidím že to co mě na ní tolik štve je ta samostatnost, kterou má, samostatnost, nezávislost. Je to ta schopnost být na mě nezávislá... Je na mě totálně nezávislá... celou sobotu... ona pokračuje ve studiu angličtiny zatímco já celý večer (*Zvedne se a posadí.*) zvednu se, nezvednu se, zvednu se... Proboha!... Jsem tak závislý...

(*Posadí se na místo Adriany a mimicky předvádí její pohyby.*) Pozice Adriany je následující. Koukněte... Ano. Studuje dějepis, posadí se do této pozice, levá noha... pata levé nohy je na pravém třísle, hmmm... pata levé nohy na pravém třísle, na pohled je to nepohodlná pozice, pro mnoho lidí, protože lidé dostávají křeče, chci říci, že je to složitá pozice, pouze Adriana a já se takhle můžeme posadit úplně přirozeně... nic nás netlačí, nemáme problém s koleny, pro nás je to naprosto přirozená pozice. Ona se ji naučila ode mě. (*Pauza.*) Studuje dějepis. Je tak asi čtvrt na pět, Adriana se pohne směrem dozadu, nahne se směrem tam a podívá se na mě... a já cítím jak říká: „Tati, ty i já si sedáme jenom takhle...“ A kolem sedmé,

samé... co teď budeš dělat... jsme závislí na ženě...“ ale beze slov, jen gesty, malinkatými gesty... (*Pauza.*) V mém věku se zdá neuvěřitelné, kolik sil vyvineme abychom byli ti správní samci a najednou si přijde nějaký chlápek, kterého neznám a porozumí celému vztahu mezi mnou a mojí ženou, všemu, dopodrobna, během pěti minut si všiml všeho! A já čekal, že ona řekne: „A já jsem matka.“ Všiml si, že se vůbec nezvedla a že mě to pokořilo! Taková míra porozumění mě dojala, tenhle druh spojení/spříznění s vrstvou pitomců! A jak jsem se dojal, chtěl jsem jej jakoby obejmout, jen málo můžu by mi v tu chvíli rozumělo! Přiznávám, že myslím, že to byl takový jako pokus o polibek, ale ne polibek homosexuální, ne, pokus o polibek muže... A tady jsem se zmínil znovu, protože jsem zapomněl, že vyšší třída se nedotýká... vyšší třída se nedotýká, nenechá se chytit, jsou to lidé, kteří mají obrovskou schopnost pohybovat se aniž by se kohokoli dotkli. (*Udělá mimický pohyb napodobující slušňáka vyhýbajícího se objetí a jak proniká esteticky do obývacího směrem k Adrianě.*) On, za chůze a s velkou elegancí, dělá tento estetický pohyb a pohybuje se směrem sem... Přísahám, že když se hýbá... já zůstávám odstrčený tam... první co jsem udělal bylo, že jsem našpulil rty směrem tam (*Stáhne rty do pozice začínajícího polibku.*)... zastyděl jsem se, strašně jsem se zastyděl za tento pohyb... on stojí tady, jeho levá ruka... přísahám, že v tomto momentu se nezastavím... vím, že jeho levá ruka je natažena směrem k Adrianě, ale nemůžu si vzpomenout kde je v tuto chvíli Adriana... nevidím jí, vidím jen, že on stojí tam (*Posadí se na židli Anny Maríi a napodobuje jak se jí nepodařilo strčit do slušňáka a poté mimicky napodobí, jak ten se jí mrštně vyhnul.*) a Anna Maríi sedí tady, asi metr dvacet daleko, metr třicet, skočí po něm, když vidí jak se blíží Adrianiným směrem, jako by ho chtěla odstrčit, ale on jakoby předvídal pohyb Anny Marie, jakoby to vše pochopil, udělá tak, tak, tak a Ana Maríi jej mine a bum, praští se obličejem o zeď! Tady, tady, proboha pamatuji si že Adriana stojí, on ji vezme ze pravou ruku a (*Kouká se jak Adriana a slušňák mizí ve dveřích na ulici, ruku v ruce.*) tady postřehnu, že Adriana má pravou ruku tady, jeho levá ruka je tady, pravá ruka Adriany tady, Adriana se pohne, podívá se na mě, dívá se na mě a já cítím, že říká: „Miluji tě, tati...miluji tě, tati...“ Je to souvislý pohyb, určitá harmonie v jejich úniku, žádné násilí, žádná agrese, nic, nic! Bylo to intimní, vůbec žádné násilí, vše uběhlo, pravá ruka tady, levá ruka tady... když se Adriana pohne sem, směrem dopředu, jdu kupředu, byl to první spontánní pohyb večera, ale nemohu ji zachránit, protože je tu muž, který mi zkříží cestu, právě když se hnu kupředu k Adrianě, abych ji zadržel, v momentě když se já chci hnout kupředu. Adriana je s prvním mužem, který ji pomaličku odvádí, vzdaluje se mi a najednou mi zkříží cestu druhý muž: „Prosím Vás pane, už není stejná doba jako dříve! Už to není jako předtím, víte? Promluvíme si deset minutek s Vaší dcerou a pak se vrátíme a promluvíme si s Vámi a Vaší paní, ano?! Deset minutek...“ Poslední Adrianin pohyb při kterém se po mě ohlédne: „Sbohem, tati! Sbohem, tati!!!“

Nemohu si vzpomenout... sedím tady... pamatuji si sled obrazů... (*Znovu se posadí na svoji židli a mimickými pohyby naznačuje pozici svojí a Anny Maríi poté co jim odvedli Adrianu.*) Sedím tady... vím že se na mě kouká Ana Marie, která sedí tam... kouká se na mě, tak jak se na sebe manželské páry koukají jen zřídka...

Taky si nepamatuji, jak se Ana Marie dostala ke mě, to co si pamatuji je, že její pravá ruka je tady, moje levá ruka tady, takhle, ano, ano, tak to je, chytím její pravou ruku mou levou, stisknu jí, je to jako obřad, tichý rituál, bolestivý, beze slov... všechno bylo tady, všechno, proboha!... dvě dotýkající se ruce, nebylo co si říct... A

já jsem objevil: tohle je moje žena... tohle je moje žena... A oba jsme koukali, jak nám odvedli Adrianu...

(Vstoupí Tita a stoupne si za něj. Od tohoto okamžiku a během několika momentů hry obě postavy sedící na židlích, hýbají s židlemi, což mělo v prvním Briskiho uvedení význam sblížení se či oddalování se postav v kritických momentech. Nechceme „nalinkovat“ naše pohyby, myslím tím, momenty největšího sblížení či oddálení nebo trápení obou postav vyjádřených pohyby židlí. V našem zpracování se postavy přibližují, aniž by se kdykoliv dotkli. Každé obsazení si musí během zkoušení najít své vlastní pohyby či cestu k tomu jak to vyjádřit.)

Je pro mě těžké mluvit, Tito, moc těžké, měl jsem velkou chuť si s tebou promluvit... velkou chuť! Nemám slov, je pro mě náročné mluvit. Nemůžu mluvit s Anou Marií, nemůžu, je neuvěřitelné, že v takovémto momentu, kdy bychom měli držet nejvíce při sobě, více než kdy jindy, tak se sobě vyhýbáme, nepodíváme se na sebe, nemůžeme se kouknout jeden druhému do tváře... Tito. Žiju jako ve snu, Tito, jako ve snu, občas se mi zdá, že se otevrou dveře a vejde Adriana, tak jako vždycky... Ty víš Tito, že jsme se s Anou Marií milovali, moc milovali. Teď jsme smutní, rezignovaní, čekáme na něco co nikdy nepříjde a ta představa nás paralizuje!

Všechny naše rozhovory vždycky skončili stejně, frustrací způsobenou čekáním, vyčerpali jsme všechny možné druhy léčby a i přesto jsme nepřestali doufat, byli jsme sice rezignovaný pár, ale každý z nás měl svoji tajnou představu, touhu kterou jsme nesdíleli společně, byli jsme vyčerpaní z bolesti cokoliv sdílet. Proto, když se blížilo to datum, každý měsíc, proboha, čekali jsme zázrak, ale beze slov, potichu... *(Pauza.)* A pak, Tito, pak přišla Adriana... Můžu ti říci, že příchod Adriany změnil náš život. Byl náš život před Adrianou a po Adrianě...! *(Pauza.)* Vzali nám náš život, Tito! Vzali nám náš život! Cítím se tak sám, tak prázdný! Nikdo mě nechápe, Tito, je to strašné! Promiň... promiň mi, že mluvím tak zmateně, Tito, ale cítím se vnitřně rozervaný, jsem rozlámán a moje zoufalství pramení z toho, že si nedokážu představit jak žít dál bez naší holčičky..., jak bych mohl žít dál!

Dříve jsme měli naději. Dnes nám zbývají jen vzpomínky bez naděje. Nikdy jsem nikoho v životě tak nemiloval jako Adrianu. NIKDY! A ukradli mi ji, Tito, ukradli mi ji za pomoci lži! Vědala jsi, že takové lži jsou schopni vymyslet jenom tihle lidé, převrátí dobré ve špatné a správné v nesprávné!

Když se pomluvy těchto lidí rozšíří, všechny hodnoty se převrátí!

Myslel jsem si, že podlost a ničemnost, byly pouhou abstrakcí, teorií! Ale když je vidím ztělesněné, z masa a kostí, jak křičí, smějí se, gestikulují, zraňují a pronásledují, Tito, pronásledují jako by se narodili jen pro to, aby pronásledovali!!!! Cítím se tak osamělý, Tito... Je strašně složité Ti vysvětlit to nepopsatelné prázdno, které cítím... Ty víš, že v těchto chvílích... Tito... se člověk nejvíc přimkne ke vzpomínkám, k obrázkům... Každý obrázek tě tak povzbudí.... *(Pauza.)* V neděli ráno jsme zůstávali v posteli déle; Ana Maríia a já jsme si tam četli noviny a po snídani jsme vždy vzali Adrianu na procházku... Oba jsme si četli noviny a naše holčička přišla kolem desáté za námi, lehla si mezi nás do postele, ale nerušila jako ostatní děti: „Mamííí, tatííí kdy už půjdeme ven?“ Ne, zůstala potichu, potichounku... Potom ji Ana Maríia oblékla... brávali jsme ji na snídani sem k donu Ignaciovi, znáš dona Ignacia, Tito? Tito, Tito!!! *(Tita se na něj nedívá.)*

Chodívali jsme, Ana Maríia vpravo, vprostředku Adriana a já nalevo... Když jsme se blížili po cestě, sotva nás don Ignacio uviděl už křičel: „Croissant s máslem a marmeládou pro malou Adrianu! Croissant s máslem a marmeládou....“

TITA: (*Křičí.*) To už jsem slyšela!

ON: Potom jsme šli na procházku... Tito... Někdy jsme šli do Italparku, k Tigrovi, do Ezeizy... na bowling... Nevíš jak neuvěřitelnou trpělivost měla Ana María s naší holčičkou... nekonečnou... jakoby si šetřila celou svoji lásku během těch let čekání a dala ji všechnu najednou naší holčičce! (*Pauza.*)

Don Ignacio mě tuhle přišel navštívit... Měl moc rád naši malou. Patnáct dní potom co nám ji vzali, mě přišel navštívit... zaklepal, otevřel jsem dveře, podíval se na mě. Objali jsme se, stisknul mě a vzlykal, tiskl mě pevně, chlapské objetí, Tito! Objetí stejné jako za starých časů, vzlykal a tisknul mě... Nikdy jsem tolik nebrečel, Tito, nikdy, ani když umřela má matka...

TITA: (*Zvedne se ze židle.*) Mamiiii!!! (*Pomalů se posadí.*) Mami, mami...

ON: Od té doby co nám vzali naši holčičku Ana María zhubla o deset kilo, Tito. Zblázní se z toho. Ona, která byla tak jistá, tak silná žena... bylo to na ní přehnaně brutální, bylo to tak náhlé, tak děsné, budu ji muset dostat z pokoje naší holčičky... zamkne se uvnitř a mluví, mluví jakoby si povídala s ní. Pak přijde do kuchyně a řekne: To nemůže být pravda, nemůže... Nechali nás o samotě, Tito, v téhle zasrané zemi, v téhle zemi plné sráčů, v téhle zemi plné paroháčů, nás nechali samotné, Tito! Nikdo se na nás nepřišel podívat. V téhle zkurvené zemi, nikdo nepřišel, Tito, nechali nás o samotě, úplně o samotě! (*Pauza. Přiblíží se k Titě, vypadá to, že se jí dotkne, ale nikdy to neudělá.*)

Dvacet dní předtím než nám ji vzali, jsem udělal Adrianě večírek. Přišli děti ze školy. Znáš Anu Mariú, udělala plněné pirohy pro všechny. Plněné pirohy a víno. Stál jsem v rohu, pozoroval ty děti a Ana María mi říkala: „Až si pro ně přijdou rodiče, nebuď tak nesmělý jako vždycky a pozdrav se s nimi, prohodte pár slov.“

Ty víš, Tito, že jsem v jádru velmi nesmělý... ty mě znáš dobře... Tito, jestli mě neznáš dobře ty, tak kdo už? (*Tita se na něj nedívá.*)

Byla tam mezi Adrianinými kamarádkami také jedna zrzka, kterou si přišel vyzvednout její otec a začal se s jiným tatínkem bavit o fotbale, o Riveru, Tito! O období „La Máquina“, o mém období, začali jsme se spolu taky bavit o fotbale. Ana María mě pozorovala a povídá: „Najednou se ti to mluví, co?“ A co chceš?, řekl jsem jí já, když jediné o čem mě baví mluvit je fotbal... Domluvili jsme se s tatínkem zrzavé kamarádky, že půjdeme na fotbal společně... řekl, že mi zavolá a domluvíme se kdy půjdeme na zápas... (*Dlouhá pauza.*)

Patnáct dní poté co nám vzali naši holčičku, jsem šel k Pacovi, do lékárny, znáš lékárnu dona Paca, Tito, ne? (*Tita se na něj nedívá.*) Víš kde je? Ta lékárna za rohem... šel jsem si koupit aspirin a když jsem platil, podíval jsem se na jednu stranu... a stál tam otec Adrianiny zrzavé kamarádky, ten co byl u nás v domě před patnácti dny. Podíval jsem se na něj a „Jak je, jak se máte...?“ ...Vyhnul se mi, Tito, ten zkurvysyn se mi vyhnul... měl strach, obrátil se a dělal, že se kouká do výlohy, aby mě nemusel pozdravit... ten samý muž, který byl u nás doma, ten fanda Riveru... Sráč! Proto, když mi Ana María řekla, že jste spolu mluvily po telefonu a že přijedeš na návštěvu, myslel jsem... tohle je pořád stejně dobrá kamarádka...! Když jsem v nesnázích, ty mi vždycky stojíš po boku a stejně tak i já tobě...! Protože jsme stále spolu, protože nemáme strach (*Zahvízdá na Titu.*)... fíuu, fíuu, fíuu!

Tuhle zazvonil telefon, dvakrát, ale když jsme ho zvedli nikdo se neozýval. Ana María si myslela, že je to naše holčička, Tito, že jí nenechají mluvit... ale že by mohla alespoň poslouchat... Začala mluvit do telefonu jako šílená: „Holčičko moje, proboha! Dělalj ti něco, ubližujj ti, bijj tě, my jsme tady s tatínkem, moc tě milujeme, holčičko...“ Úplně z toho šilela, Tito!

Vzal jsem jí sluchátko: „Haló, Adriano! Tady je tatínek a maminka, haló! Nemluv, jen poslouvej! Nemluv, holčičko! Adriano, maminka i tatínek se za tebe modlí, modlíme se za tebe...“ (*Zkříží ruce jakoby se modlil.*)

(*Hovor se přeruší.*) Tenkrát, když si pro ni přišli... Rád bych si promluvil s Vaší dcerou Adrianou... já jsem otec... mlčky... už není stejná doba jako dříve... už není stejná doba jako dříve... pravá ruka... Adriana, sbohem tati, sbohem tati, tatiííí...

Myslel jsem, že se to může stát kdykoliv, Tito, ale nikdy mě nenapadlo, že to bude takhle, tak náhle, tyhle věci... můžou se stát komukoliv, ale nikdy ne mě. Kdybych jen věděl, že se to může stát takto, myslím, že bychom se zachovali jinak, víc bychom si s ní povídali, varovali bychom jí, občas přemýšlím jestli jsme něco neudělali špatně. Občas přemýšlím, jestli jsme neudělali něco špatně s naší holčičkou... měli jsme jí něco říci, vysvětlit jí to, vsugerovat jí něco... Mám jednu jedinou příležitost za den, mluvit s Anou Marií, jednu jedinou! A já se jí ptám: „Neudělali jsme něco špatně s naší holčičkou, nemě-li jsme jí to vysvětlit, něco říci?“ Ale ona neodpovídá. Tito, nemluví, nejj, nespí, nesměje se. Zešílí z toho, zešílí! O já se o ní bojím, Tito, ale také se bojím o sebe... Občas si myslím, jestli by nebylo lepší kdybychom se... (*Tita se zvedne jakoby ho chtěla pohládit. On se jí vyhne a posadí se na jinou židli.*)

Stydím se, v tomhle věku, stydím se ti to říci, Tito, ale mám strach, že odejdeš a necháš mě tu o samotě... jen s Anou Marií, cítím se tak sám, tak bezmocný, Tito, musím jít pracovat!, a ona mluví, mluví jakoby tu byla naše holčička, blázní z toho, Tito! Musím jít pracovat, ale nemůžu ji nechat samotnou, cítím se tak bezmocně, nemůžu ji tady nechat o samotě. Mám v sobě tolik nenávisti, Tito! Tolik hněvu! Nechali nás o samotě. Nemůžu ji tady nechat samotnou, Tito! Nikam nechod', Tito, nechod'! Mám strach, mám strach... Nenechávej mě, Tito. Proboha Tito nenechávej mě samotného. Mám strach, že se zblázní přímo před mýma očima! (*Pauza. Znovu se přiblíží, ale nikdy se nedotknou.*)

Ty víš, Tito, ty víš, že já si nikdy neberu prášky na spaní... teď si ale každou noc musím vzít, abych usnul... protože to nevydržím, neumím se smířit s těmi slzami Any Marii, které vypláče pro naši holčičku. Nesnesu ty slzy! Hnusí se mi! Hnusí se mi pach slz! Nevydržím ten pach slz v naší posteli a utíkám... utíkám z postele... jdu do obýváku... vezmu si dva prášky na spaní a sotva zaberu, sotva zaberu, tak se mi objeví smějící se tvář Adriany, takže si myslím, že všechno to byla jen hrozná noční můra a začnu jí vyprávět, že se mi zdálo, že si ji přišli odvést... a brečím jako blázen, nevím zda štěstím nebo žalem a nejednou se tvář mojj holčičky začne rozmazávat a já se vyděšeně probudím. Od té doby co si pro ní přišli, zdá se mi každou noc to samé. Uvědomuji si, že sním, ale podvádím sám sebe, Tito, zkouším si myslet, že je to skutečnost, že to není sen, abych si ty tři vteřiny uchoval obraz mé holčičky, ne víc než tři vteřiny... abych ji chvílku viděl, jen pár okamžiků. (*Šeptá Titě.*) Pšššt! Pššt! To je Ana María, Tito! Je to Ana! Pšššt! Pššt! Je to Ana! (*Vydá se směrem k zadní stěně, kde zaujme pozici jako při policejní prohlídce s rozevřenýma rukama opírajícíma se o zeď, tělo a rozkočené nohy odstoupené od zdi. Když se obrátí, objeví se proměněn v obhroublého fašistu, s rukama na opasku. Proces přeměny je*

až groteskní. Pomaličku se znovu stává předchozí postavou a posadí se aby znovu navázal rozhovor s Titou. Když opět navážou rozhovor s Titou, něco z postavy fašisty zůstává v jeho chování.)

Ty víš Tito, že naše holčička hodně trpěla. Nejdřív to s jejími rodiči a teď toto... Víš jak jsem se seznámil s Adrianinými rodiči, Tito? On měl tady vpředu ránu, bylo to velmi působivé... deseticentimetrovou... tady... fantastické! Navíc měl díru po stoličce, místo pravého oka také díru a roztržený koutek úst. Bylo mu vidět téměř až do krku... Nikdy jsem neviděl tolik děr na jednom ciferníku a ještě měl otevřenou lebku ze které mu lezl mozek, bylo to fascinující! Jí zastřelili pětačtyřicítkou ve spánku, tady v posteli, neměla obličej... neměla tvář, Tito, měla jednu dutinu, sotva jí byl rozpoznatelný kousek oka... bylo to úchvatné! Ani jeden z nich neměl obličej... Zavolali mě, abych ověřil zda jsou naživu, skvělý úkol pro doktora, Tito, co? (*Směje se. Tita se na něj nekouká.*) Chlapci mě zavolali abych se podíval jestli žijí. Byla to neděle k večeru, v ulici Amenábar 2030, oblékl jsem si bílý ochranný plášť, vzal si tlakoměr, který mi věnoval otec... Pamatuješ se na ten tlakoměr, co mi daroval otec, Tito? (*Směje se.*) Nasedl jsem do auta. Skvělá práce, dělat doktora, ne? Přijel jsem tam v pět hodin, zazvonil jsem, objevil se jeden z mužů celý od krve, se zbraní v ruce a řekl mi: „Dobrý večer, doktore!“; rozhlédl jsem se a uviděl další dva ozbrojené chlapíky u oken. „Dobrý večer, doktore!“ „Ano?“ „Chceme, aby jste ověřil, že tady ta žena je mrtvá, jelikož ještě do před chvíle křičela...“

Koukl jsem se směrem k posteli... jedna její ruka visela dolů, neměla tvář, Tito, byla tam asi takováhle díra... „Chcete abych tu ženu prohlédnul?“ Skvělá práce, dělat doktora, Tito! Odešel k ostatním. Celý pokoj byl od krve. Krev byla na dveřích, na podlaze, na stropě, na oknech. Všichni tři stáli u okna a pozorovali mě. Vzal jsem jí ruku a nandal na ni manžetu tlakoměru, který mi daroval otec. „Nula!“ Ta žena je mrtvá.“ řekl jsem.

„Děkujeme moc, doktore. Chtěli jsme, aby jste to potvrdil.“ a zmizeli... Tito.

Nechali mě tam samotného. Matka a otec Adriany byli fanatici, Tito! Kdyby tyhle zkurvysyny nepostříleli v posteli oni, postříleli by oni nás, vyhodili by ti dům do povětří...! Byli tam... přiblížil jsem se k posteli... byli mladí...

(V tuto chvíli by měla začít téct po jeho tváři krev.) Nechali mě o samotě. Zaslechl jsem jakoby nářek, Tito, ve vedlejší místnosti... otevřel jsem dveře a uviděl tu holčičku... Ti sráči, mají tady dítě, zmrdi, bylo tady dítě...! Kolik mohlo Adrianě být, rok a půl maximálně dva roky... Proboha, zázrak, tolik let jsme čekali, díky bohu...! Kdo by se o tebe postaral lépe než já a Ana María; čekali jsme na tebe tolik let! Vzal jsem holčičku, posadil ji do auta a ona se na mě koukala těma blankytnýma očima, koukala na mě a já jsem ji vzal k Aně. Ana otevřela dveře. Ano! Ano, neříkej nic, neptej se mě na nic... vyhrál jsem ji já, já, JÁ! Tahle holčička je naše, vyhrál jsem ji. JÁ! Tahle holčička je naše, vyhrál jsem ji JÁ, JÁ! Je naše!!! Pšššt, pššt! Na nic se mě neptej. Nikdy se na nic neptej. Už nikdy se na nic neptej. Už nikdy.

Hned zpočátku jsme ji naučili říkat mami a tati.

Potřebovala tolik lásky, Tito. A my jsme měli obrovskou chuť dát jí všechnu naší lásku, proboha!

Byla to zkurvená doba, Tito! Každý den... Proto, Tito, pokaždé když zazvoní telefon si myslím, že to může být Adriana a že jí nenechají mluvit, ale naoplátku může poslouchat... (*Jeho tvář by měla být celá zakrvavená.*)

„Ahoj Adriano, nemluv hočičko, nemluv a poslouvej, jen poslouvej... Chci abys věděla, že maminka a tatínek se tady za tebe modlí každý den, každý den se

modlí... Musíš být trpělivá, Adriano, hodně trpělivá. Protože jestli věci budou takhle pokračovat a pokud pán Bůh dá, zanedlouho budeme zase spolu, zase my tři, Adriano. Pokud věci budou takhle pokračovat, už brzy budeme zase my tři pohromadě...”

KONEC