

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

**Katedra divadelní vědy**

**Bakalářská práce**

Veronika Chaloupková

**TŘI TVÁŘE SOUČASNÉ ITALSKÉ DRAMATIKY  
FAUSTO PARAVIDINO, LETIZIA RUSSO, DAVIDE ENIA**

**THREE FACES OF ITALIAN CONTEMPORARY DRAMA  
FAUSTO PARAVIDINO, LETIZIA RUSSO, DAVIDE ENIA**

Praha 2011

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

## Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za odborné vedení při vypracovávání této bakalářské práce a své konzultantce Mgr. Kateřině Bohadlové, Ph.D. za ochotu a cenné připomínky.

## Čestné prohlášení

*Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.*

*V Praze dne 19. 1. 2011*

---

Veronika Chaloupková

## **Anotace**

Tato bakalářská práce zpracovává obraz tří autorů současného italského dramatu, kteří reprezentují nejmladší generaci italských dramatiků. Jsou jimi Fausto Paravidino, Letizia Russo a Davide Enia. Výběr těchto autorů je dán úspěchem jejich her na evropských divadelních scénách, uznáním jejich díla divadelními a literárními kritiky, získáním prestižních cen, a rovněž subjektivními preferencemi. Autoři jsou společně představeni v úvodní kapitole. Dále se práce věnuje jednotlivě konkrétním textům pro divadlo, které vyšly knižně, a na jejich základě odhaluje charakteristické rysy poetiky autorů. Sleduje přitom vývoj a proměny témat a použitých uměleckých prostředků v jejich dílech. Závěr práce obsahuje shrnující poznatky a vzájemné porovnání tvorby autorů.

## **Summary**

This bachelor thesis deals with portraits of three authors of contemporary Italian drama, who represent the youngest generation of Italian dramatists, such as Fausto Paravidino, Letizia Russo and Davide Enia. The choice of these authors is based on the success of their plays on European theatrical stages, by the recognition of their works by theatre and literary critics, appreciation with prestigious awards, and subjective preferences as well. They are presented all together in the introductory chapter. Then the thesis is separately focused on concrete texts for theatre, which were published, and on this basis intends to reveal characteristic features of author's poetics. While doing that the thesis gradually observes changes of themes and artistic devices used in their works. The ending chapter consists of summary of gained knowledge and comparison of authors' production.

## **Klíčová slova**

Fausto Paravidino, Letizia Russo, Davide Enia, italské divadlo, současné drama, narativní divadlo

## **Keywords**

Fausto Paravidino, Letizia Russo, Davide Enia, Italian theatre, contemporary drama, narrative theatre

# OBSAH

<b>1 ÚVOD</b> .....	<b>8</b>
<b>2 STRUČNÉ PŘEDSTAVENÍ AUTORŮ</b> .....	<b>10</b>
<b>3 FAUSTO PARAVIDINO</b> .....	<b>12</b>
3.1 Základní charakteristika tvorby .....	12
3.2 Nůžky na drůbež .....	13
3.3 2 Bratři .....	15
3.4 Nemoc rodiny M .....	18
3.5 Zátíší v jámě .....	20
3.6 Janov 01 .....	22
3.7 Oříšky .....	24
3.8 Shrnutí kapitoly.....	27
<b>4 LETIZIA RUSSO</b> .....	<b>28</b>
4.1 Základní charakteristika tvorby .....	28
4.2 Psi hrob.....	29
4.3 Babylon.....	30
4.4 Slepá kolej .....	32
4.5 První láska .....	34
4.6 Edeyen .....	36
4.7 Shrnutí kapitoly.....	37
<b>5 DAVIDE ENIA</b> .....	<b>39</b>
5.1 Základní charakteristika tvorby .....	39
5.2 Charakteristika narativního divadla v Itálii.....	40
5.3 Itálie – Brazílie 3 ku 2.....	42
5.4 květen '43.....	43
5.5 Jatka .....	45
5.6 Kapitoly z dětství.....	46

<b>5.7 Shrnutí kapitoly.....</b>	<b>49</b>
<b>6 ZÁVĚR.....</b>	<b>50</b>
<b>7 POUŽITÁ LITERATURA A PRAMENY.....</b>	<b>52</b>

# 1 Úvod

Texty současné české i zahraniční dramatiky nebývají na našich scénách uváděny příliš často. Přesněji řečeno se setkáváme jen s velmi úzkým okruhem autorů. Anglofonní současnou dramatiku u nás nejčastěji reprezentují autoři *in-her-face theatre* Martin McDonagh, Mark Ravenhill nebo Sarah Kane. I přes poměrně početné publikace o soudobém francouzském dramatu, které jsou doplněny překlady dramatických textů, se na naše scény podařilo proniknout jen Yasminę Reze a Ericu Emmanuelovi Schmittovi. Na moderní rakouskou a německou dramatiku se pravidelně soustředí pražské Divadlo Komédie. V minulém roce (2010) se již podruhé konal v Praze festival IberoAmerických kultur TRANSTEATRAL, jenž českému divákovi nabízí přehled toho nejzajímavějšího z nově španělsky a portugalsky psané dramatické tvorby.

Co se týče italské dramatiky, na českých scénách se nejčastěji setkáváme s komediemi Carla Goldoniho, které se těší velké divácké přízni. Někteří hovoří o dlouhodobé krizi italského divadla a za posledního opravdového dramatika považují Luigiho Pirandella nebo držitele Nobelovy ceny, Daria Fo. Je tomu opravdu tak a zabývat se současným italským divadlem nemá smysl?

V této práci se pokusím ukázat na tvorbě zvolených tří autorů současného italského dramatu, že italské drama nestagne, nýbrž autoři ve svých dílech zpracovávají zajímavá a aktuální společenská témata. Ke zpracování jsem si vybrala autory, kteří reprezentují nejmladší generaci italských dramatiků. Jsou jimi Fausto Paravidino, Letizia Russo a Davide Enia. Výběr těchto autorů je dán úspěchem jejich her, a to jak v samotné Itálii, tak na evropských divadelních scénách, uznáním jejich díla divadelními a literárními kritiky, získáním prestižních cen, a rovněž pak subjektivními preferencemi.

Česká kritická recepce jejich tvorby prozatím není příliš početná, až na publikaci *Hořký život: antologie současné italské prózy a dramatu*<sup>1</sup>, ve které je menší část věnovaná současné produkci s medailony pěti italských dramatiků opatřenými ukázkami z jejich nejúspěšnějších děl. Tato práce by chtěla přispět k dalšímu poznání současného divadla, poskytnout zájemci náhled do italského prostředí a poukázat na to, co je schopna soudobá italská dramatika nabídnout.

---

<sup>1</sup> Flemrová, Alice. Ed. *Hořký život: antologie současné italské prózy a dramatu*. Praha: Havran s.r.o., 2007.



V úvodní kapitole společně představím všechny tři autory. V následujících třech kapitolách se zaměřím na jejich způsob psaní pro divadlo a budu sledovat stěžejní principy jejich tvorby. Dramatiky a jejich dílem se budu zabývat postupně podle časové posloupnosti, kdy získali cenu Premio Riccione<sup>2</sup>, a tím se i dostali do podvědomí širší divácké i čtenářské veřejnosti. Budu se věnovat všem textům, které vyšly knižně, abych tak poukázala na experimentálnost autorů a rozmanitost jejich tvorby. Jednotlivé analýzy her budou opatřeny i krátkými ukázkami z textů. Extrakty z děl, která nebyla přeložena do češtiny, uvedu v překladu autorky práce. Na základě konkrétních textů bych chtěla odhalit charakteristické rysy poetiky autorů. Budu sledovat vývoj a proměny témat a použití uměleckých prostředků. V závěru práce se pokusím o shrnutí zjištěných poznatků a o vzájemné porovnání tvorby autorů.

Práce ve své textové příloze obsahuje biografie autorů, které přibližují tvůrčí osobnost na základě výčtu her a podstatných životopisných dat, soupis premiér inscenací analyzovaných textů a internetové zdroje zaměřené na italské divadlo. Obrazová příloha je složena z fotografií z vybraných divadelních inscenací.

Práce si neklade za cíl být vyčerpávající studií na zvolené téma vzhledem k omezenosti jejího rozsahu a neukončenosti tvorby stále žijících autorů. Nicméně by chtěla přiblížit poetiku autorů, jejichž divadelní texty jsou u nás ve většině případů zatím nepřeložené, a zprostředkovat tak jejich dílo čtenářům, kteří by se chtěli o současném italském divadle dozvědět více.

---

<sup>2</sup> Premio Riccione je uznání za napsání nejlepšího dramatického textu roku a je určeno odbornými kritiky. Cena je udělována každé dva roky od roku 1947. Ocenění je přičleněno k ceně Premio Pier Vittorio Tondelli a je přiznáváno autorům do třiceti let. Zahrnuje finanční odměnu 2500 Euro.

## 2 Stručné představení autorů

Fausto Paravidino, Letizia Russo a Davide Enia reprezentují nejmladší generaci italských dramatiků.<sup>3</sup> Propojujícím prvkem je jejich společné období narození v 70. letech minulého století. Každý z nich svým způsobem reprezentuje určitou část Itálie: Paravidino je rodilý Janovan, Russo se narodila a žije v Římě a Davide Enia pochází ze sicilského Palerma. Autoři získali uznání za napsání nejlepšího textu roku nebo za inovační přínos italskému divadlu v podobě cen Premio Riccione, Premio Pier Vittorio Tondelli (Riccione do třiceti let), nebo Premio Ubu. Píše se o nich a diskutuje v divadelních časopisech a italská kritika je hodnotí pozitivně, jejich texty jsou překládány do cizích jazyků a inscenovány v zahraničí. Paravidinova hra *2 Fratelli* (2 Bratři) vynesla autorovi v roce 1999 nejprestižnější italské dramatické ocenění (Premio Riccione) a zaznamenala prozatím největší autorův úspěch. V roce 2001 stejné ocenění získala Letizia Russo za dramatickou novinku roku *Tomba di cani* (Psí hrob) a o dva roky později v roce 2003 cenu Premio Riccione obdržel Davide Enia za své drama *Scanna* (Jatka). Davide Enia se řadí k druhé generaci narativního divadla<sup>4</sup>, které se těší velké divácké oblibě a dnes patří mezi nejrozšířenější a nejvíce ceněné způsoby italské divadelní produkce. Jeho tvorba je úzce spjata s prostředím sicilského Palerma jak tematicky, tak i jazykově (italština smíšená s palermským dialektem). Enia se svými inscenacemi hostoval po celé Itálii a je uznáván italskou literární kritikou, i přesto se mu prozatím nepodařilo překročit italské hranice. Fausto Paravidino a Letizia Russo se společně s norským dramatikem Jonem Fossem<sup>5</sup> zúčastnili v roce 2000 letní stáže "International Residency for playwrights" pro mladé dramatiky při londýnském Royal Court a na objednávku divadla napsali dvojjazyčně texty pro britské školy *Noccioline/Peanuts* (Oříšky; Paravidino) a *Binario morto/Dead end* (Slepá kolej; Russo). Jejich tvorba v rámci soudobých evropských trendů

---

<sup>3</sup> Podrobnější biografické údaje jednotlivých autorů se nacházejí v textové příloze této práce na stranách 55-60.

<sup>4</sup> Mezinárodní pozornost a diváckou oblibu získal tento žánr od šedesátých let minulého století za působení Daria Fo, nositele Nobelovy ceny. V osmdesátých letech na Foa navazují Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini (autoři tzv. první generace) a v devadesátých letech Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta (tzv. druhá generace narativního divadla), pokud jmenujeme ty nejvýznamnější. Narativnímu divadlu se práce podrobněji věnuje na stranách 40-41.

<sup>5</sup> Narozen v roce 1959 v Haugesundu. Debutoval v roce 1983 románem *Raudt, svart* (Červeně, černě) a od té doby napsal na třicet knih. Mezi jeho dramata patří například *Namnet* (Jméno, 1995), *Nokom kjem til å komme* (Někdo přijde, 1996), *Sonen* (Syn, 1997), *Mor og barn* (Matka a dítě, 1997), *Natta syng sine songsar* (Noc zpívá své písně, 1997) nebo *Dodsvariasjonar* (Variace na smrt, 1998). Témata svých her nachází Fosse převážně v rodinných vztazích, zajímá ho především problém komunikace uvnitř rodiny. Je považován za nejvýraznějšího norského dramatika po Henrikovi Ibsenovi.

nijak nezaostává, přibližuje se zejména poetice autorů *in-yer-face* dramatiky<sup>6</sup>. Letizia Russo bývá divadelními kritiky označována za „italskou Sarah Kane“<sup>7</sup>; inscenace Fausta Paravidina se staly součástí repertoáru německých i francouzských divadelních scén. Paravidinovy hry se objevily i na repertoáru českých divadel v překladu Kateřiny Bohadlové: v roce 2006 *2 Fratelli* (2 Bratři) v „Divadle Letí“ a v roce 2007 *Trinciapollo* (Nůžky na drůbež) na scéně „Studia Ypsilon“. Hra *Tomba di cani* (Psí hrob) Letizie Russo byla přeložena do slovenštiny Pavolem Štubňou a vydána v roce 2008 Divadelním ústavem v Bratislavě. Všem třem autorům vyšly v italském nakladatelství „Ubulibri“ v minulém desetiletí sbírky her s názvem *Teatro* (Divadlo) s předmluvou italského literárního a divadelního kritika Franca Quadriho.

---

<sup>6</sup> V devadesátých letech 20. století došlo v Británii k zajímavému kulturnímu a společenskému jevu. Do britského dramatu, které se nacházelo v období stagnace, vtrhla tzv. nová vlna, později označovaná jako *in-yer-face theatre*.

Základními principy tohoto divadla je, že se v něm porušují veškerá pravidla a konvence, provokuje se, utočí se na emoce diváka, využívá se taktiky šoku, experimentuje se, zkrátka, jak uvádí New Oxford English Dictionary (1998), „jedná se o divadlo nestydatě agresivní nebo provokující, divadlo, které není možné ignorovat či obejít“. Pro *in-yer-face theatre* je skutečně nejdůležitější atak, agresivita, naléhavost, nutnost diváka emocionálně zasáhnout, přimět ho cítit a odpovídat.

<sup>7</sup> Sarah Kane (1971) proniká do povědomí britské společnosti skandálním uvedením hry *Blasted* (Sežehnutí, 1995). Mezi její další dramata patří *Phaedra's Love* (Faidřina láska, 1996), *Cleansed* (Očištění, 1998), *Crave* (Touha, 1998), *4.48 Psychosis* (4.48 Psychóza, 1998). V roce 1999 spáchala sebevraždu.

## 3 Fausto Paravidino

### 3.1 Základní charakteristika tvorby

Paravidino vychází ve svých textech z reálného světa současnosti převážně mladých lidí. Postavy mluví každodenním faktickým až suchým jazykem. Paravidinův dramatický styl a strukturalizace jeho her evokují střihy filmového scenáře a odkazují tím k jeho zájmu a zkušenostem v oblasti filmové produkce. Protagonisté jsou zachyceni v náhodných a fragmentálních momentech jejich života.<sup>8</sup>

Jestliže chceme definovat Paravidinův způsob psaní, musíme mít stále na paměti, že je původně hercem. Autor sám podotkl, že je pro něj nejpodstatnější „psát pro herce“, pro vlastní skupinu herců<sup>9</sup>; jeho znalost společnosti a materiálnosti divadelního života se prolíná do jeho způsobu psaní.<sup>10</sup> Concetta D'Angeli mimo jiné uvádí, že Paravidinův způsob psaní pro konkrétní skupinu herců jej přibližuje k typu divadelní produkce, jakou provozoval v divadelní historii Carlo Goldoni s hereckou společností Meddebach.<sup>11</sup>

Paravidinův rukopis se jeví jako vyjádření něčeho prožitého, ale ne jenom toho, co zažil on sám, ale co odposlouchal z každodenního jazyka a rytmu řeči. Elementární vliv na styl jeho psaní má anglické divadlo a americký film, inspirace anglosaským prostředím je nepopíratelná a velmi rozpoznatelná.<sup>12</sup>

V žánrové oblasti se Paravidino pohybuje od naturalismu a *in-yer-face* dramatiky v prvních hrách (*Nůžky na drůbež*, *2 Bratři*, *Nemoc rodiny M*), přes formálně prozaický text *Zátiší v jámě* inspirovaný detektivním žánrem se dostává k bezprostřední angažovanosti k aktuální společenské situaci a politicky laděným hrám *Janov 01* a *Oříšky*.

---

<sup>8</sup> Bohadlová, Kateřina. Fausto Paravidino. Mezilidské vztahy bez obalu. In *Hořký život: antologie současné italské prózy a dramatu*. Ed. Alice Flemrová. Praha: Havran s.r.o., 2007, s. 310.

<sup>9</sup> Paravidino od roku 1996 navštěvoval školu herectví při Teatro Stabile di Genova, v jeho průběhu poznal Giampiera Rappu, Filippa Dini, Andreu Di Casa a Sergia Grossini, se kterými založil společnost „Gloriababbi Teatro“ v Římě. Ve spolupráci s G. Rappou napsal v roce 1998 hru *Gabriele* (Gabriele) a v roce 1999 společně s G. Rappou a L. Arenou drama *Tutta la colpa di Cupido* (Za všechno může Cupido), které byly uvedeny na scéně „Gloriababbi Teatro“.

<sup>10</sup> Paravidino, Fausto. *Attore disoccupato si inventa autore. Hystrio*, č. 2, 2001.

<sup>11</sup> D'Angeli, Concetta. Le voci e i personaggi. Suggestioni teoriche dal „caso Paravidino“. Rozhovor s Faustem Paravidinem [online]. [cit. 5. 5. 2010].

URL:<<http://www.trax.it/olivieropdp/mostranotizie2.asp?num=65&ord=7>>.

<sup>12</sup> Op. cit.

### 3.2 Nůžky na drůbež

Hra *Nůžky na drůbež* byla určena pro hereckou společnost „Gloriababbi Teatro“, kterou založil se svými přáteli ze studií, a byla první textem, jenž Paravidino napsal samostatně bez pomoci svých hereckých kolegů.

I když autor hru nazývá komedií, jejím komickým vyzněním si jistý není a zdůrazňuje, že režisérovo nebo hercovo zaměření pouze na její komediálnost by bylo špatné.<sup>13</sup> Smazávání hranic mezi tragičnem a komičnem (žánrový synkretismus) není jediným prvkem, který hru přibližuje k absurdnímu dramatu. Základem není dramatický děj v tradičním smyslu, ale absurdní dramatická situace, jež se rozvíjí a jsou z ní vyvozovány důsledky.

Drama je rozděleno do třinácti obrazů. Až na poslední, se všechny scény odehrávají v uzavřeném prostoru. Výchozí dramatickou situací je vražda, která se odehraje v bytě hlavního protagonisty Marca, kam přijdou dva neznámí muži.

M: Co děláte v mém bytě?

1: Dávám si kávu s...promiňte, jak jste říkal, že se jmenujete?

M: Jak asi, řekl jste mi to vy, když jste šel dovnitř: „Nejste Marco Parodi?“

1: Ano, jistě, ale pak jsem to zapomněl, je mi to líto, snad jste se neurazil?

M: Ne, ne, ale prosím vás. A vy?

1: Ne, ne, já také ne, nedělejte si starosti.

M: Ne, měl jsem na mysli: jak se jmenujete vy?

1: Ach, nepochopil jsem to, to je dobré, myslel jsem, že se mě ptáte, jestli jsem se neurazil, já blbec, no proč bych se měl vlastně urazit?

M: No právě.

1: Konec nedorozumění. Nebylo by náhodou ještě trochu cukru, co já vím, třeba támhle v kuchyni?

M: Ano, jistě, počkejte.<sup>14</sup>

Budoucí vrah si velmi chrání svou identitu, prozradí jedině své jméno: Paolo Ferri. Snaží se co nejvíce ukrátit chvíli, než přijde k Marcovi do bytu druhý neznámý člověk, kterého první pravděpodobně zná. Zatímco Marco chystá v kuchyni kávu, první strelí druhého muže do zad a uteče. V následující scéně přichází do Marcova bytu jeho přítelkyně Chiara, Marco se jí snaží komickým způsobem vysvětlit situaci:

---

<sup>13</sup> Vazzoler, Franco. *Fra lingua e scena. Note sulle drammaturgia di Fausto Paravidino*. In *Fausto Paravidino a cura di Alessandro Tinterri*. Ed. Alessandro Tinterri. Perugia: Morlacchi Editore, 2006, s. 9-10.

<sup>14</sup> Překlad Kateřiny Bohadlové, text v osobním vlastnictví autorky práce, s. 2. Text hry je rovněž k dispozici v elektronické verzi v agentuře DILIA.

M: Dělal jsem kafe pro tyhle dva pány.  
Ch: Pro tyhle dva?  
M: Ne, vlastně jen pro tohohle, vrah už ho vypil.  
Ch: A teď?  
M: A teď je studený.  
Ch: Ne: co teď chceš dělat?  
M: Vyleju ho, vystydlo, ale jestli chceš, udělám ti nový.  
Ch: Ta mrtvola.  
M: Co jako?  
Ch: Co s ní chceš dělat?  
M: Myslím, že ho ve vaně rozkouskuju nůžkami na drůbež, půlku dám zmrazit a zbytek hodím na skládku.<sup>15</sup>

Jak je patrné z ukázek, drama je složeno ze zcela všedních, každodenních, přesně odposlouchaných dialogů, obsahujících všechny nelogičnosti běžné konverzace. Rovněž dramatické situace se nevymykají z okruhu životní pravděpodobnosti, a to Paravidinovu hru přibližuje nejvíce k anglosaskému typu absurdního divadla, konkrétně k Haroldu Pinterovi.<sup>16</sup>

K Marcovi do bytu přijíždějí dva policisté, paradoxně Marco zná jméno vraha i oběti a policistům bezděčně prozradí, že tu byl jistý Paolo Ferri a zabil pana Rispoliho. Pochopitelně Marco je tím, kdo je policisty považován za hlavního podezřelého. Ve vězení Marcovi přidělí advokáta, pana Zucchiho, který nedává Marcovi příležitost promluvit a automaticky považuje za samozřejmé, že Marco Rispoliho zabil, jen je nutné najít k jeho činu motiv.

Marco se podrobí psychiatrickému vyšetření, dva lékaři se snaží pomocí různých testů vymyslet motiv, kvůli kterému Marco údajně vraždil. Používají metodu volných asociací, které jsou mu spíše vnucovány, a pokládají mu mnoho dalších nepodstatných a nesmyslných otázek.<sup>17</sup> Marco jim znesnadňuje práci vymýšlením fiktivních příběhů, takže určit jeho diagnózu a motiv je pro ně stále obtížnější. Nakonec Marcovi lékaři přisoudí, že vraždilo jeho

---

<sup>15</sup> Překlad Kateřiny Bohadlové, text v osobním vlastnictví autorky práce, s. 5- 6. Text hry je rovněž k dispozici v elektronické verzi v agentuře DILIA.

<sup>16</sup> Pinter (1930-2008) oprostňuje absurdní drama od všech fantaskních prvků. Ani tam, kde jazyk ztrácí svou sdělnost a stává se nástrojem diskomunikace, nepřestává těžit výrazivo z hovorové a slangové idiomatiky, narozdíl například od Ionesca, který jazykové výpovědi nahrazuje i neartikulovatelným blábolním. Podrobněji viz: Hořínek, Zdeněk. Anglická varianta „divadla absurdity“. In *Správce*. Harold Pinter. Přel. Milan Lukeš. Praha: Orbis, 1965, s. 78-79.

<sup>17</sup> Velmi podobnou dramatickou situaci můžeme najít v Pinterově dramatu *Narozeniny*, kde je zpovídan Stanley Goldbergem a Mc Cannem. Podrobněji viz: Pinter, Harold. *Narozeniny*. In *Anglické absurdní divadlo*. Praha: Orbis, 1996, s. 223-228.

druhé já. Vsugerují mu, že si tedy vymyslel osobu se jménem a příjmením a učinil ji protagonistou smyšleného příběhu a Marco jim jen slepě uvěří.

Poslední obraz se odehrává po devíti letech, dozvídáme se, že Marco ze soudní příhody již vyvázl a oženil se s Chiarou, která mu pomohla znovu najít identitu. Jeho znovunalezené já ovšem utrpí další újmu, když po letech znovu potká vraha, Paola Ferriho. Marco si ale jeho existenci nehodlá připustit a je přesvědčený, že vede monolog sám se sebou. Paolo Ferri se mu svěří o pocitu viny, který ho od vraždy stíhal, a je připraven na sebe vzít zpět veškerá obvinění. Marco zavře oči a přeje si, aby muž odešel a nevstupoval mu dále do života. Paolo Ferri odchází.

Podobně jako u Pinterových dramát je základem hry vztah jedince k odcizenému a nepřátelskému světu, který je nepoznatelný (z identity Paola Ferriho známe jen jeho jméno) neproniknutelný, není proti němu obrana (lékaři ani advokát Marcovi nedají možnost obhajoby) a jedinou perspektivou je porážka.

### 3.3 2 Bratři

Zatímco ve hře *Nůžky na drůbež* se Paravidino drží konvenčního dělení na jednotlivé obrazy (tj. scény ohraničené změnou počtu postav na jevišti), v jeho následující hře *2 Bratři* volí deníkovou formu a na začátku každého obrazu uvádí přesně vyměřený čas, včetně minut.<sup>18</sup>

Hra *2 Bratři* je komorní tragédie v 53 dnech<sup>19</sup> vytvořená z krátkých sekvencí ve stylu autentické kroniky. Soužití dvou bratrů Lva a Borise s dívkou Erikou, kterou náhodou potkali, a která udržuje sexuální styk s oběma. Dívka Erika vytváří podstatu archetypálního konfliktu, prezentuje se jako dokonalý nepřítel, jehož úkolem je nabourat harmonii bratrského svazku. Představuje proniknutí ženského elementu do situace dvou bratrů, kteří trpí chorobnou osamoceností a nejsou schopni se vyvázat ze vzájemných až přílišných ochranných pudů. Názory dvou bratrů (zejména Borise) na chod domácnosti, co se týče pořádku, čistoty, se diametrálně liší od volnomyšlenkářské představy Eričiny. Sepsáním pravidel domácího soužití požadují po Erice, aby se přizpůsobila i za cenu násilných přinucení:

---

<sup>18</sup> Zápátky scén jsou očíslovány a opatřeny časovým údajem: 21.9. '98, 0:43 h; 7:58, 22.9. '98, 14:02 h atd.

<sup>19</sup> Jak uvádí její podtitul.

Erika: Aha, jasně. Seznam práv a povinností.

Boris: Přečtu ho. Pak ho pověším třeba tady. Pravidlo číslo jedna: kdo zašpiní talíř, umyje si ho. Všichni souhlasí?

Erika: Je možný nesouhlasit?

Lev: Ne.

Erika: Skvělejš, demokratickejš režim.

Lev: Demokracie je luxus pro civilizovaný lidi.

Boris: Můžu pokračovat? Pravidlo číslo dvě: budeme se střídat při přípravě společných jídel.

Pravidlo číslo tři: kdokoliv použije vložky, bude je házet do odpadkového pytle k tomu určeného hned k použití.

Lev: Kdokoliv?

Boris: Pravidlo číslo čtyři: kdokoliv použije prezervativy, provede s nimi to samé...

Lev: Nikdy jsem nenechal použitý prezervativy válet po bytě.

Boris: Na tvém stole.

Lev: To je můj stůl! Můj pokoj!<sup>20</sup>

Erika se ovšem tomuto režimu přizpůsobit nehodlá, a tak nepřetržitá podrážděnost, způsobená banálními konflikty, bezohlednost a agresivní komunikace jsou na denním pořádku.

Druhou rovinu příběhu vytvářejí dopisy nahrané na kazety, které bratři posílají své matce. Jejich korespondence je vědomým zaznamenáváním ideální skutečnosti, která neexistuje, funguje pouze jako všelék na chronický nedostatek spokojenosti, neupřímná pravda, tvořená skrze imaginaci, pravda, která zůstává falešná. Jakoby si tak Paravidino vzpomněl na staré latinské přísloví „Slova uletí, napsané zůstává“ (verba volant, scripta manent), kde slova zaznamenaná na kazetě, jsou tímto způsobem odlehčeny z tíhy zodpovědnosti a vytvářejí tak korespondenci dětskou až naivní. Pro bratry představuje jakýsi filtr k přijímání reality, pro čtenáře či diváka je to jedinečný nástroj k pochopení složitosti jejich osobností:

Hlas mámy: „Moc nás potěšil váš poslední dopis, jsme rádi, že se máte dobře, a že se také Lvovi daří v práci, z Borise se opravdu stal hotový kuchař? Tatínek je na vás hrdý, nemůžeme se dočkat, až nás svezete v Lvově novém autě, a až ochutnáme nějaký z Borisových dortů...“<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Překlad Kateřiny Bohadlové, text v osobním vlastnictví autorky práce, s. 14. Text hry je rovněž k dispozici v elektronické verzi v agentuře DILIA.

<sup>21</sup> Překlad Kateřiny Bohadlové, text v osobním vlastnictví autorky práce, s. 17. Text hry je rovněž k dispozici v elektronické verzi v agentuře DILIA.



Lež se stává mlčky přijímanou dohodou, skrze niž Boris a Lev zaplňují emoční prázdnotu.

Lev, který zřejmě ve skrytu duše vidí Eriku svádět bratra Borise, se rozhodne od Eriky utéct a ze své vlastní vůle se dá na vojenskou službu nedaleko domova svých rodičů, odkud pokračuje s psaním dopisů bratrovi. Vojenská služba mladšího bratra je impulzivní, ukvapenou reakcí. Po výbuchu agresivity, při kterém Erice vyhrožoval nožem přiloženým na její krk, se snaží svou negativní energii směřovat jinam. Ale vojna je pro něj pouze útekem a léčkou, při které nechává bratrovi volný prostor a prozíravě předpokládá, že se do Eriky zamiluje. Při návratu domů Lev ztrácí sebekontrolu, lhostejnost a chlad, které ho až doteď charakterizovaly, neovládne se a bratra zřekne. Boris, vystrašen tímto náhlým obratem, dostane astmatický záchvat. Jako jediné možné řešení konfliktu se jeví zbavit se Eriky, která tak nenávratně porušila bratrskou harmonii. Náhlé zabití Eriky ostrou hranou kávovaru, tedy brutálním a lhostejným způsobem (i když z textu jednoznačně nevyplývá, jestli je opravdu mrtvá), jakoby symbolizovalo zabití obětního zvířete. Paradoxně těsně před tím, než Erika umřela, provedla usmiřující gesto. Koupila 250 gramů kávy i přesto, že ji nepije.<sup>22</sup>

Dá se říci, že Paravidino v této hře pracuje se základním prvkem naturalismu, který je zřetelný ve zvolené formě deníku, připomínající jakýsi „výsek ze života“. Narozdíl od naturalistických autorů, kteří u svých postav detailně popisují jejich fyzický vzhled, si Paravidino při popisu vystačí pouze s jejich jménem a o jejich podobě se můžeme jen dohadovat. Místo popisu prostředí se Paravidino ve scénických poznámkách soustřeďuje na vykreslení jejich mechanické činnosti, toho, co v daný okamžik dělají, a tím je určen i charakter prostoru. Ani determinace prostředím či dědičností tu není určující a postavy nepocházejí ze „spodiny“ lidské společnosti. Nesoustřeďí se na ústřední postavu (jako to činí Strindberg ve svých dramatech *Otec* a *Slečna Julie*), ale věnuje stejně velkou pozornost všem třem postavám. Nedostatečně odhalená psychologická podstata postav se může někdy stát překážkou k pochopení jejich jednání, zejména vraždy ženské postavy na konci příběhu.

K *in-yer-face* dramatice se drama blíží zobrazením generace mladých, pro kterou je velmi problematické navázat jakákoliv citová pouta a jejich vztahy jsou většinou redukovány na sex. Společná témata s *in-yer-face* dramatikou nalézáme rovněž v zobrazení malicherných všedních situací, explicitně a úmyslně vyhocených, a v neschopnosti komunikace, kdy partneři hovoří jeden na druhého a nikoliv jeden s druhým. Zabití Eriky je potom ukázkou

---

<sup>22</sup> Touto akcí reaguje na hádku, která proběhla při rozpočítávání útrat v domácnosti. Erika odmítla rozdělení plateb na rovné tři díly, protože nechtěla platit za kávu, kterou nepije.

náhlé brutality, situace dovedené do extrému, kam až člověk může zajít. Jazykově se Paravidino ve srovnání s otevřeností *in-yer-face* dramatiky drží poněkud zpátky a zříká se přílišného použití vulgarismů.

### 3.4 Nemoc rodiny M

Následující Paravidinova hra *Nemoc rodiny M* se již neodehrává výhradně v uzavřeném prostoru domácnosti, ale i na blíže nespecifikovaných místech setkání postav v externím prostoru a v ordinaci doktora Cristofoliniho. Ráda bych v této hře upozornila na výjimečnou pozici vypravěče alias doktora Cristofoliniho. Narativní princip se v dějinách dramatu objevuje v různých formách.<sup>23</sup> V Brechtově epickém divadle se vyskytuje vypravěč, jenž nezasahuje do textu hry (kromě prologu, epilogu nebo scénických poznámek, pokud se říkají nebo ukazují).<sup>24</sup> V *Nemoci rodiny M* nás doktor Cristofolini svým prologem uvádí do výchozí situace dramatu a jeho epilogem hra končí. Komentuje některé události a jednání postav, přibližuje nám jejich charakter, ale je také přímým účastníkem děje. Vzhledem ke svému věku (otec se podle svých projevů v určitém smyslu nedá považovat za dospělého člověka) a jeho povolání psychologa je nezávislou autoritou, což mu umožňuje vydávat soudy, pravdy o pozorované skupině, a odhalovat tak jejich nefungující vztahy a jejich dezorientaci ve společenském prostoru.

Doktor: Fabrizia, toho znám lépe, protože předstírá, že je hypochondr. Je to patologický lhář, mimo jiné je také bratrancem Fulvia...

Dívka, která se chystá začít svůj den je Marta M., je to správná holka, hodně...zodpovědná...

Muž, který se chystá čelit jednomu z problémů, které každodenně činí jeho dny nesnesitelnými je Luigi M., otec...

Gianni M. je poslední člen rodiny. Často mluví na prázdno a baví ho mučit ostatní svou přemoudřelostí.<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Chór antického dramatu představuje anonymní kolektivní postavu vtělenou do neindividualizované, ale přesně definované skupiny zastupující občanský kolektiv. Dále se v dějinách dramatu vyskytuje postava důvěrníka, především v dramatu 17. a 18. století, jenž nahrazuje chór, představuje veřejné mínění, střední stav, a zvyrazňuje hlavního hrdinu svým často bojácným či konformním chováním.

<sup>24</sup> Specifickou formou postavy vypravěče jsou komentáře, shrnutí, přechody, písně, songy. Nelze rozlišit, co patří k roli postavy (co postava může pravděpodobně vyprávět), a co je přímá transpozice autorovy promluvy. Stále se přechází mezi fikcí hry a rušením iluze (apel, oslovení publika).

<sup>25</sup> Paravidino, Fausto. *Teatro*. Milano: Ubulibiri 2003, s. 106-109. Překlad autorky práce.

Příběh hry nás opět zavede do rodinného prostředí tří sourozenců (dvou sester Marty a Marie a bratra Gianniho) a jejich otce Luigiho. Je to vůbec poprvé, kdy se v Paravidinově hře vyskytuje starší osoba, postava rodiče, mezi hlavními aktéry děje. O matce rodiny se v textu mnohokrát referuje, příčina její smrti není úplně jasná, pravděpodobně se předávkovala léky, což otec dává za vinu právě doktorovi. Každý člen rodiny se s její smrtí vyrovnává po svém, její nepřítomnost je patrně důvodem dysfunkce rodinných vztahů. Duševně postižený nevrlý otec není schopen plnit funkci hlavy rodiny, tuto úlohu přebírá nejstarší dcera Marta, jež se stará o něj i o ostatní členy rodiny. Děj se skládá ze série poněkud banálních situací: problémy Marie se dvěma jejími nápadníky, pubertální výlevy nevypělého Gianniho a neustálé bezdůvodné výpady stárnoucího otce proti všem členům rodiny. Neschopnost komunikace, vyjádření pocitů a osamocení postav, tu koexistují jako všudypřítomné problémy. Postavy se se svými starostmi svěřují doktoru Cristofolinimu, jenž je jim zpovědníkem, ten ovšem jen poslouchá a jejich trápení často nevyřeší. Poklidné plynutí děje přeruší autohavárie Gianniho a jeho následná smrt. Obě sestry se rozhodnou hledat nezávisle na sobě štěstí někde jinde a otce umístí do ústavu. Tragický moment vstoupí do děje neočekávaně s dynamickým efektem, probudí aktivitu obou sester a razantně rozruší dojem z čechovovské melancholie.

Marta: Ale jak tak mohl umřít?

Doktor: Došlo k vnitřnímu krvácení do mozku, musel se uhodit do hlavy, pravděpodobně si toho ani nevšiml.

Luigi: Ani za nic, není pitomý, předstírá, že nevnímá, ale ve skutečnosti ví všechno, ani když spí byste ho nenazvali hlupákem, najednou se může vzbudit a říct vám spoustu věcí, on je strašný..

Doktor: A vy...co hodláte dělat?

Maria: Pohřeb.

Doktor: Ano, jistě. Kdybyste potřebovali s něčím pomoci...<sup>26</sup>

Podobost s čechovovskými dramaty (zejména se *Třemi sestrami*) bychom rovněž mohli spatřovat v pocitu rezignace postav vůči přítomnosti a komunikaci. Dlouhé čechovovské sebeanalyzující monology jsou umístěny do psychologické ordinace doktora Cristofoliniho, u něhož se zpovídají z problémů (samota, smutek, bolest). Často vzpomínají, jaké to bylo, když ještě matka byla na světě. Postavy jakoby ani neměli zájem o své vlastní žití. Jejich přežívání postrádá jakoukoli hodnotu, je stereotypní, vede k naprosté

---

<sup>26</sup> Paravidino, Fausto. *Teatro*. Milano: Ubilibiri 2003, s. 155. Překlad autorky práce.

vyprázdňenosti, k úplné rezignaci, projevující se zbytečným mluvením a nekonečným čekáním. Až následná smrt bratra donutí obě sestry k aktivitě a touze ke změně.

### 3.5 Zátíší v jámě

Jestliže v předchozích dílech Paravidino užíval epických prvků pro určité ozvláštnění, v následujícím textu *Zátíší v jámě*<sup>27</sup> se autorovi stanou základní stavební jednotkou. Tematicky se přibližuje k žánru „noir“<sup>28</sup>, text rovněž připomíná detektivní romány.<sup>29</sup> Strukturalizace a forma textu je sice prozaická, ale v každé promluvě je přítomný vnitřní dialog, na němž je vystavěna monologická výpověď.

Matka

Mladý policista ukáže na svého nadřízeného, čtyřicátníka v civilním oblečení s pečlivě nagelovanými vlasy a s tváří, ve které se nezračí nic, s čím bych se mohla ztotožnit.

"Tělo se nachází tímto směrem, následujte mě prosím, doprovodím vás."

Jeho úpřímnost mě s ním usmíří.

Dovede nás k ní. Oteklá, nafouklá, bledá.

Nahá jak se už dlouho přede mnou neukazovala.

Její velké bradavky, chomáčky na jejím pohlaví mi nejsou známé.

Ale poznávám její úsměv mezi zuby, které jí někdo vyrazil.

Podívám se na policistu, který čeká na verdikt.

"Je to Elisa Orlando, má dcera. Tady jsou její papíry, prosím."<sup>30</sup>

Paravidino definitivně opouští konkrétní prostředí uvnitř domu, přednost dává místu metaforickému. Také jména postav jsou co nejobecnější s přesně určenou funkcí: Boy, Cop, Mother, Pusher, Bitch, Boyfriend<sup>31</sup>. Realita příběhu je sestavena z útržkovitých popisů jednoho blíže neurčeného večera a noci na městské periferii, kde se udála vražda mladé dívky. Díky monologickým promluvám jednotlivých postav a jejich subjektivním pohledům na situaci si postupně skládáme obraz toho, co se ve skutečnosti stalo. Ústřední roli, stejně jako

---

<sup>27</sup> Dílo *Natura morta in un fosso (Zátíší v jámě, 2001)* bylo napsáno na objednávku herecké společnosti l'A.T.I.R. v Miláně.

<sup>28</sup> Pojem „noir“ se v Itálii vžil pro označení hororově laděné detektivky, která dokáže působivě vyprávět o tíživosti a negativních, až hrůzných stránkách moderního života.

<sup>29</sup> Tinterri, Alessandro. *A colloquio con Fausto Paravidino*. In *Fausto Paravidino a cura di Alessandro Tinterri*. Ed. Alessandro Tinterri. Perugia: Morlacchi Editore, 2006, s. 112-113.

<sup>30</sup> Paravidino, Fausto. *Teatro*. Milano: Ubulibiri 2003, s. 169. Překlad autorky práce.

<sup>31</sup> Pro jména postav užil anglické názvy, v překladu: Kluk, Policajt, Dealer, Prostitutka, Přítel.

v *Nemoci rodiny M*, hraje rodinné jádro, ale tentokrát je rodina zkoumána a analyzována zvenčí, ne vědeckým okem doktora, ale vyšetřujícím okem policejního komisaře.

Charaktery postav jsou nám přiblíženy i pečlivě zvolenou mluvou odpovídající jejich pozici v sociálním žebříčku. Zmlácenou a mrtvou dívku v příkopě náhodou objeví mladík (Boy), jenž byl nucen zastavit kvůli poruše svého auta. Od této chvíle se odehraje série situací, které čtenáře zavedou do drogového prostředí nočního klubu, dealerů, prostitutek, kde je násilí na denním pořádku. Zavražděná dívka Elisa pochází z vysoce postavené rodiny, její rodiče jsou předvoláni k identifikaci jejího těla. Šokovaná matka tak objevuje zvrácenou tvář své dcery, o níž neměla nejmenší tušení. Policejní komisař se rád chlubí počtem svých úspěšně vyřešených případů, využívá pomoci dealera, jeho zákazníka a prostitutky, kteří mu dopomohou k vyřešení surového případu. Vrah je čtenáři utajen až do poslední chvíle. Vyřešení případu je překvapující. Z monologu matky se dozvíme, že Elisův otec zabil její otce v momentě ztráty sebekontroly, když se vracel z firemního večírku. Ze svědectví ilegálně přistěhované prostitutky se komisař dozvěděl, že Elisa s ní nastoupila do auta, ve kterém byl i její otec, a ten poté Elisův otec zmlátil a hodil do příkopu u cesty.

Forma textu skýtá nesnáze při převodu na divadelní scénu. Jeho první uvedení bylo koncipováno jako monodrama, tedy jej hrál jen jeden herec, který představoval všech šest postav. V dalším uvedení v režii Paravidina text interpretovalo šest herců, scéna byla hyperrealistická.<sup>32</sup>

Podle Terezy Sieglové text připomíná prózu Kanibalské mládeže a *noir* detektivní romány Carla Lucarelliho.<sup>33</sup> Prozaická tvorba tzv. Kanibalské mládeže<sup>34</sup> se snaží šokovat černým humorem, hororem, poetikou hnusu, ošklivosti a perverzních úchylek, kde je násilí ukázáno v jakési „ryzí“ podobě, bez příčin i důsledků, prezentované jako přirozený výraz života v současném světě.<sup>35</sup> Detektivnímu stylu *noir* Carla Lucarelliho se text blíží svým

---

<sup>32</sup> Roncarà, Marilena. Indagine su cittadini al di sopra di ogni sospetto. *Hystrio*, č. 1, 2002.

<sup>33</sup> Sieglová, Tereza. Dvakrát jinak. Italské divadlo v Praze. *Svět a divadlo*, č. 4, 2006.

Carlo Lucarelli se narodil v roce 1960 v Parmě. V roce 1990 vyšel jeho první román *Carta bianca* (De Luca dostal volnou ruku). Do obecného povědomí čtenářů se dostal v roce 2001 díky úspěšnému televiznímu programu *Tmavomodré záhady*, ve kterém podle faktů rekonstruoval nevyřešené kriminální případy. Okruh detektivek ve stylu *noir* v jeho tvorbě tvoří *Lupo mannaro* (Vlkodlak, 1994), *Almost Blue* (1997) a *Un giorno dopo l'altro* (Den za dnem, 2000).

<sup>34</sup> Autoři jsou takto nazýváni podle antologie Kanibalské mládeže (Gioventù cannibale), která vyšla v roce 1996 v nakladatelství Einaudi s podtitulem „první italská antologie vrcholné hrůzy“. Do skupiny se řadí autoři Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Tiziano Scarpa, Isabella Santacroce a Danielle Luttazzi.

<sup>35</sup> Flemrová, Alice. Věčné návraty. In *Hořký život: antologie současné italské prózy a dramatu*. Ed. Alice Flemrová. Praha: Havran s.r.o., 2007, s. 24.

střídáním vypravěčských hlasů, subjektivně laděnými příběhy, na které se nahlíží z mnoha úhlů pohledů.

### 3.6 Janov 01

Po událostech summitu G8 v Janově v roce 2001, kde došlo k tvrdým střetům policistů s odpůrci globalizace, Paravidino cítil nutnost informovat o této události zahraničí, vznikl tak text *Genova 01 (Janov 01)*<sup>36</sup>. Summit se těšil ohromné mediální pozornosti, vzniklo mnoho dokumentárních filmů a ohlasů v tisku. Paravidino jako zdroj uvádí knihu Concito da Gregorio: *Non lavate questo sangue* (Nesmývejte tuto krev, 2001). Paravidino z autentických materiálů sestavil kroniku události jako svědectví reality, které popisuje konkrétní polickou událost summitu G8 v Janově a represivní poměry při zadržování protestujících ve vězení v Bolzanetu.<sup>37</sup> Paravidino používá žurnalistický jazyk, text je výčtem zásahů, činů, provokací, násilí, výkřiků emocí, pocitů, a připouští maximální volnost prezentace.<sup>38</sup>

*Je to otevřený text, tragédie, která vyžaduje přepsání dne po dni podle toho, jak narůstá počet reakcí, ohlasů a nově objevených skutečností. Akce je přímo umístěna na divadelní scénu. Postavami jsou muži a ženy různého věku, kultury, barvy. Odrážky v textu indikují začátky replik, značí promluvu další postavy.<sup>39</sup> Není třeba, aby tragédie byla hrána, prezentuje se tím, že je.<sup>40</sup>*

Paravidino se ve svém popisu událostí rozchází s komentáři uváděnými v médiích, zejména v případě vraždy třidvacetiletého Carla Giulianiho, která byla v tisku většinou komentována v poněkud cenzurované formě.<sup>41</sup> Paravidino se rozhodně nevyhýbá kritickému

---

<sup>36</sup> Paravidino uvádí, že byl nucen požádat o prodloužení lhůty pro napsání textu *Zátiší v jámě*, aby mohl napsat Janov 01. Text Janov 01 vznikl v roce 2001 na objednávku londýnského Royal Court Theatre a s divadlem spojené asociace Human Rights Watch, která po násilnostech při G8, ten rok zařadila Itálii mezi ostatní země na seznamu, ve kterých byla porušena lidská práva. Bylo vybráno 6 autorů těch zemí.

<sup>37</sup> Paravidino sám v době události summitu G8 v Janově nebyl, ale byl v telefonickém kontaktu s mnoha přáteli a byl informován o tom, co se děje.

<sup>38</sup> Quadri, Franco. Il caso Paravidino ovvero quando il teatro italiano scopre un vero autore a 20 anni. In *Teatro*. Fausto Paravidino. Milano: Ubulibri, 2003, s. 11.

<sup>39</sup> Promluvu zpravidla v dramatu uvozuje prefix (vlastní, či jiné jméno mluvčího, nebo jiné jeho konkrétní označení).

<sup>40</sup> Komentář, který Paravidino uvádí na začátku ve scénické poznámce ke hře. In Fausto Paravidino. *Teatro*. Milano: Ubulibri 2003, s. 221-222.

<sup>41</sup> Policisté na muže stříleli v okamžiku, kdy byl jejich vůz v obležení agresivních demonstrantů. Aktivista, který byl zasažen do hlavy a navíc přejet policejním autem, se těsně před výstřelem snažil do auta karabiníků vhodit hasící přístroj. [online]. [cit. 20. 5. 2010] URL: [http://zpravy.idnes.cz/summit-skoncil-janov-si-vydechl-dnx-/zahranicni.asp?c=A010719\\_224318\\_zahranicni\\_itu](http://zpravy.idnes.cz/summit-skoncil-janov-si-vydechl-dnx-/zahranicni.asp?c=A010719_224318_zahranicni_itu).

tónu a jasně rozlišuje viníka (policisté) a oběť (Carlo Giuliani), což také způsobilo zákazy uvádění textu na scény:

- O něco později, na náměstí Alimonda, se skupina policistů zastaví u kontejneru.
- Nějaký mladík se přiblíží, v rukách drží prázdný hasičský přístroj.
- Policista ho střelí dvěma ranami do hlavy.
- Carlo Giuliani umírá na náměstí Alimonda ve věku dvaceti tří let.
- Mario Placanica, policista vojenské policie, se stává vrahem na náměstí Alimonda ve věku dvaceti let.
- Policista začne pronásledovat účastníka demonstrace a křičí: „Tys ho zabil, tím kamenem! Vy jste ho zabili!“
- Zatímco skvrna od krve se ještě rozlévá po asfaltu, novinář zvedá ze země nábojnici z pistole.
- Policisté vyznačí obrys těla.
- Gianfranco Fini, lídr Alleanza Nazionale, postfašistické vládní strany, ihned prohlásí, že policista jednal v zájmu sebeobranu...
- ...
- Večer se Bush usmívá a prohlásí „Janov je velmi pěkný“, ptají se ho, jestli věděl o úmrtí, nahodí smutnou tvář a odpoví „Oh, ano, je to tragické“.
- „Ten mrtvý“ se jmenuje Carlo Giuliani, narozený v Římě, s bydlištěm v Janově, je mu 23 let, žije se svou přítelkyní v domku blízko svých rodičů, v ten den chtěl jít k moři, ale na poslední chvíli se rozhodl zúčastnit se spolu s přáteli demonstrace.<sup>42</sup>

Paravidino svůj experimentální text zakončuje scénickou poznámkou: „*Dívka na kolenou ve středu jeviště. Je celá od krve. Dívá se do publika s otázkou „Why“ vepsanou ve tváři. Akce trvá jednu minutu.*“<sup>43</sup>

Text je ukázkou bezprostřední angažovanosti autora k aktuální politické situaci. Paravidino použil k sestavení textu pouze dokumenty a autentické prameny, jejichž výběr a montáž se řídí jeho společensko-politickou tezí. Tento přístup by se dal přirovnat k postupování Davida Enii při sběru autentických materiálů pro jeho text *květen '43*. Enia se tu snaží upozornit na málo známé skutečnosti odehrávající se v Palermu za druhé světové války a relativizovat zavedené a všeobecně známé jistoty (demystifikace amerických vojsk jako osvoboditelů). Oběma je společný kritický tón a to, že se nejedná o epizaci fiktivních, ale

---

<sup>42</sup> Paravidino, Fausto. *Teatro*. Milano: Ubulibiri 2003, s. 231. Překlad autorky práce.

<sup>43</sup> Op. cit., s. 241.

reálných událostí. Paravidino obviňuje z nepravdivosti média, cenzuru a zamlčování faktů při popisu událostí způsobem, jakým se ve skutečnosti udály.

### 3.7 Oříšky

Hra vznikla, stejně jako *Janov 01*, na objednávku londýnského divadla Royal Court Theatre, tentokrát v rámci projektu „International Connections“.<sup>44</sup> Text měl být určen mladým lidem, proto si Paravidino za hlavní aktéry příběhu vybral postavy z komiksu *Peanuts* Charlese Schulze<sup>45</sup>. Názvy jednotlivých scén společně tvoří jakýsi breviář globalizačních témat<sup>46</sup>. Paravidino se pokusil začlenit do příběhu z každodenního života velká politická témata, můžeme zde najít prvky ironie, ale nikdy ne parodie.<sup>47</sup> První část příběhu se odehrává v luxusním bytě bohaté rodiny, který Buddy jako jejich sluha (pomocník) dostal za úkol hlídat v době jejich nepřítomnosti. Buddy s pár kamarády uspořádá menší oslavu, jež se ovšem vinou dalších původně nezvaných přátel změní v kompletní destrukci bytu. Buddyho, který má za byt zodpovědnost, většina osazenstva ignoruje a bez výčitek svědomí ničí, na co se podívají. V této části hry jsou názvy jednotlivých scén, jako například „Masmédia kontrolují svět“ nebo „Globalizace a celosvětové rozšiřování“ spojeny s banálními situacemi. Minus odmítá pomoci svému kamarádovi Buddymu, který se mu chce svěřit se svým problémem, jelikož právě začíná jeho oblíbený televizní pořad, a ten si nemůže nechat ujít. Při složitém rozhodování o tom, jaké nápoje se budou pít, se nakonec všem hromadně objedná Coca-Cola.

#### 3. Masmédia kontrolují svět

...Buddy: Mám velkej problém.

Minus: Ten samej nebo jinej?

Buddy: Jinej. Poslouchej mě.

Minus: Já tě poslouchám.

Buddy: Jsem zodpovědný za tenhle dům a..

Cindy: Začínají Puffi, brácho!

Minus: Fakt promiň, sorry.

---

<sup>44</sup> Iniciativa, která každý rok zadává objednávky u deseti autorů (ne nutně jen britských) na texty pro školy.

<sup>45</sup> Charles Schulz byl americký karikaturista, jehož komiksy patří k nejpopulárnějším v historii tohoto žánru, první výtisky vyšly mezi léty 1947-1950.

<sup>46</sup> Povolení k pobytu, Masmédia kontrolují svět, Schengen – volnost pohybu osob a zboží, Globalizace a celosvětové rozšíření, Úcta k majetku, Revoluce a nové techniky boje, Zákony trhu, Plutokracie...

<sup>47</sup> Tinterri, Alessandro. A colloquio con Fausto Paravidino. In *Fausto Paravidino a cura di Alessandro Tinterri*. Ed. Alessandro Tinterri. Perugia: Morlacchi Editore, 2006, s. 103-110.



Buddy: Posloucháš mě?

Minus: Jo, jo, poslouchám tě...

Buddy: Mám tady za to zodpovědnost.

Minus: Promiň. Prosím tě, promiň, já to nedám...Puffi...já to chápu, máš problém, teda dva...jsem kamarád, vždycky tě vyslechnu...musím vidět Puffi. Řekneš mi to za půl hodiny, jo?

Za půl hodiny...

Buddy: Ale..<sup>48</sup>

První část hry končí příchodem syna majitelů bytu, jenž Buddyho vyzve, aby urychleně všechny poslal pryč. Na otázku, zda jsou to jeho přátelé, Buddy odpoví záporně.

Ve druhé části hry, která se odehrává po deseti letech a kterou Paravidino umístil do kasáren v Bolzanetu<sup>49</sup>, odlehčené názvy scén naopak nekorespondují se závažností situace.<sup>50</sup> O deset let později se stejné postavy rozdělené na katy a jejich oběti ocitnou v represivní atmosféře mučení, trýznění policejním režimem, jsou podrobena psychickým trestům a výsměchu.

Cindy: Ty!

*Magda jde ke Snappymu a dovleče ho za vlasy doprostřed místnosti.*

Jak dělá klokan?

*Pausa. Magda udeří Snappyho obuškem.*

Klokana. Udělej klokana!

*Snappy začne skákat po místnosti jako klokan.*

Magda: Výš. Klokan skáče víc do výšky, neříkej mi, že jseš unavenej, protože ještěrku jsi předvedl dost blbě.

Cindy: Ty!

*Cindy jde pro Sillyho.*

Šimpanze.

*Silly se na ni dívá. Úder obuškem.*

Šimpanze, to je opice, to není těžký!

Magda: No tak. Kolihu! ŘEKLA JSEM KOLIHU!!

Myslíš, že tohle je koliha? Připomíná vám to kolihu?

*...Odtáhnou ho pryč.<sup>51</sup>*

---

<sup>48</sup> Paravidino, Fausto. *Teatro*. Milano: Ubulibiri 2003, s. 249. Překlad autorky práce.

<sup>49</sup> Již ve hře Janov 01 se zabývá událostí během summitu G8, kdy policie vnikla do školy Diaz a zadržení protestanti čelili výhrůzkám a násilnostem všeho typu. Policejní útoky zanechaly tři aktivisty, včetně britského novináře Marka Covella, v komatu. Nejméně jedna osoba utrpěla poškození mozku. Celkově šedesát osob bylo vážně zraněno.

<sup>50</sup> Omluvy, Něžnosti, Lidé a psi, Intermezzo k zasmání, Rodina a zodpovědnost, O přírodě, Nepříjemné situace...

<sup>51</sup> Paravidino, Fausto. *Teatro*. Milano: Ubulibiri 2003, s. 268. Překlad autorky práce.

V závěrečné fázi hry se opakuje scéna příchodu syna majitelů bytu, tentokrát je ovšem Buddy solidární se svými společníky a na otázku, zda jsou to jeho přátelé, odpoví kladně. Buddy se brechtovsky (hovoří sám o sobě před divákem) ptá sám sebe, zda by toto odvážnější gesto mohlo způsobit, aby se příběh vyvíjel odlišnou cestou.

*Buddy se oddělí od skupiny a říká:*

Kdybych to tedy býval udělal takto, kdo ví, jestli by se něco změnilo, je možné, že by se vůbec nic nezměnilo, vlastně bych se ocitl na druhé straně, ale rád o tom přemýšlím.<sup>52</sup>

Paravidino, stejně jako v *Janově 01*, čerpá z reálné události, inspiruje se jí a ukazuje opět svou bezprostřední angažovanost k aktuální politické situaci. Vyjádřil tím nesouhlas s násilím, které demonstranti museli bezdůvodně podstoupit v době summitu G8 v Janově, kdy byli odvedeni do kasáren v Bolzanetu.

Paravidino neudává správné a jednoznačné vyřešení situace, ale po Brechtově vzoru využívá zcizovacího efektu (herec vystoupí ze své postavy), aktivizuje mysl diváka a nutí ho, aby se sám rozhodl. Předpokládá, že člověk se může změnit. Upozorňuje na negativa dnešní společnosti, která ukazuje na jednoduchých příkladech, kritizuje mediální kulturu a její manipulaci individuality člověka a všudypřítomnou globalizaci současného světa. Činí tak velmi nenásilnou edukativní formou (hra byla určena pro školní mládež), ale přitom nezapomíná na důležitost zábavné formy. Ostatně ani Brecht neupírá divadlu jeho poslání „bavit lidi“.<sup>53</sup> Paravidino po jeho vzoru rovněž používá jednoduchého členění struktury textu do scén. Brecht neuzívá pojmů „dějství ani scéna“, ale prostě scény čísluje po řadě, dává jim někdy názvy shrnující jejich stručný příběh a ráz, nebo prostě označují místo děje.<sup>54</sup> Paravidino rovněž využívá číslování jednotlivých scén opatřených titulky, které předjímají, o co v konkrétní scéně půjde.

---

<sup>52</sup> Paravidino, Fausto. *Teatro*. Milano: Ubilibiri 2003, s. 275. Překlad autorky práce.

<sup>53</sup> Odjakživa je posláním divadla, stejně jako všech ostatních umění, lidi bavit. Tento úkol mu vždy dává obzvláštní důstojenství; nepotřebuje se prokázat ničím jiným nežli zábavností, tou ovšem bezpodmínečně. Rozhodně bychom jej nemohli povznést do vyššího stavu, kdybychom z něho udělali třeba tržiště morálky; spíše by pak musilo dát pozor, aby právě nebylo poníženo, což by se stalo ihned, jakmile by nepodívalo morálku zábavně, a to zábavně pro smysly - morálka tím ovšem může jen získat. Podrobněji viz: Brecht, Bertolt. *Malé organon pro divadlo*. In *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 89.

<sup>54</sup> Lukeš, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987, s. 122.

### 3.8 Shrnutí kapitoly

Paravidinova tvorba na začátku (*Nůžky na drůbež*) směřuje k žánrovému synkretismu. Později se ustaluje na formě rodinných dramát komorního typu (*2 Bratři*, *Nemoc rodiny M*) a děj je umístěn do uzavřených konkrétních prostor. Autor postupně upouští od specifikace postav i místa děje. V textu *Zátiší v jámě* nalzáme postavy z různých sociálních tříd a jejich pojmenování je dáno jejich společenskou funkcí. V *Janově 01* se objevuje jen masa lidí různého věku, kultury a barvy. Text umísťuje na divadelní scénu. V politické hře *Oříšky* místo děje opět navrácí do uzavřeného prostoru bytu a kasáren, jména postav si vypůjčuje ze známého komiksu. V dílech se převážně vyskytují postavy mládežnického věku. Patriarchální role otce je zde buď absenční, anebo není zcela obvyklá. Otec v *Nemoci rodiny M* neplní klasickou funkci hlavy rodiny a v *Zátiší v jámě* je vrahem své dcery.

## 4 Letizia Russo

### 4.1 Základní charakteristika tvorby

Tematicky se tvorba Letizie Russo zabývá strádáním, odcizeností, nedostatkem, příběhy jsou situovány do prázdných, chladných, nepřátelských prostředí, postavy jsou vystaveny životu v extrémních podmínkách, jsou zničené životními útrapami a nikde není vidět ani záblesk naděje na lepší budoucnost. Russo není jedinou dramatičkou reprezentující v Itálii tendence „divadla útrap“, ale její texty působí nejdrsněji a nejvíce kaneovsky.<sup>55</sup> Dramatické postavy jakoby neměly žádnou minulost ani budoucnost, smrt se jim často zdá jako jediné možné a reálné vysvobození.<sup>56</sup> Russo se vyhýbá zasazení děje do konkrétních historických období, příběhy se odehrávají v mimočasové skutečnosti, každý čtenář či divák si hru může spojit s jiným referenčním světem.

Letizia Russo má velmi specifický autorský styl. Jazyk, který užívá, je hovorový, hrubý, prostý jakýchkoliv příkras. K drsnému stylu přispívá také roztříštěná syntax, rychlé a opakující se repliky a minimální didaskalie.<sup>57</sup> Struktura a organizace jejích textů není pro čtenáře snadno čitelná z důvodu absence interpunkce. Ve většině případů tečky označují konec věty, ale najdou se i místa, kdy jsou uvnitř věty a rozbíjejí tak její syntax. Organizací textu, frázováním promluvy a absencí interpunkčních znamének, se tak připodobňuje k autorskému stylu britské autorky Sarah Kane či norskému dramatikovi Jonu Fossemu.

Letiza Russo své hry neustále přepisuje, mění jednotlivé části dle podnětů režiséra a herců, s nimiž spolupracuje, zasahuje do chování dramatických postav a jejich konečného pojetí.<sup>58</sup>

---

<sup>55</sup> Tiziano Fratus tento styl pojmenovává jako „il teatro delle miserie“, kromě Russo k němu přiřazuje také Emmu Dante a Ascania Celestiniho. In Fratus, Tiziano. *Cinque atti d'un teatro della materia e della morte per Letizia Russo*. Torino 2004, s. 1. Dostupné z:

<http://www.editoriaespettacolo.it/CMS/documenti/materialiletirusso.PDF>

<sup>56</sup> Bohadlová, Kateřina. Letizia Russo. Chlad a krutost na každém kroku. In *Hořký život: antologie současné italské prózy a dramatu*. Ed. Alice Flemrová. Praha: Havran s.r.o., 2007, s. 331.

<sup>57</sup> Op. cit.

<sup>58</sup> Quadri, Franco. Introduzione. Attenzione c'è dio sulla collina di Franco Quadri. In Letizia Russo. *Teatro*. Milano: Ubulibri. 2007, s. 8.

## 4.2 Psí hrob

Titul hry *Psí hrob* je převzat z řeckého jména Kynos označující předhůří, kde byla pohřbena trojská královna Hekabé<sup>59</sup>. Před smrtí byla proměněna v psa, protože se mstila za smrt syna Polydóra. Děj hry je situován do místa Kynosséma<sup>60</sup>, které je ohniskem boje ve válce o vodu mezi dvěma národy, válka rovněž tvoří pozadí děje. Postavy hry jsou vlivem války nucené přežívat za extrémních podmínek v materiálním nedostatku a s traumaty způsobenými válečným násilím. Válka zničila postavy zevnitř, dále nejsou schopny jakéhokoli citového vztahu, čekají jen na konec války, jsou odsouzeny k zániku a smrt se pro ně zdá jediným možným vysvobozením:

Johnny: To je bastard. Kdyby nebylo mě...

Třetí muž: Kdyby nebylo tebe, tak co?

Johnny: Teď už by tě žrali červi, ty debile. Byl bys jako hovno v jámě, jenom další hovno v jámě. Kdyby nebylo mě, nejdřív by ti vlezli do zadku a potom by tě sežrali celého! Ty debile!

...

Třetí muž: Co za laskavost jsi mi vlastně prokázal. Že si mě zachránil? Radši jsem měl zemřít...<sup>61</sup>

Postavy jsou nuceny žít v uzavřeném, stísněném prostoru, což činí jejich charaktery ještě horšími. Hlavní postavou hry je stará Glauce, upoutaná ke kolečkovému křeslu. Vyškrábala si oči při pohledu na znásilnění a zabití své dcery vojáky. Ve volně průchozí domácnosti bez dveří žije se svým synem Johnnym neschopným si najít práci nebo nějaký způsob k přežití. Johnny čeká potomka se sousedkou Manií, s níž udržuje milostný poměr za nepřítomnosti jejího manžela, jenž odešel do války. Ve hře se objevuje také postava Johnnyho přítele Vina, který trpí traumaty z dětství, kdy naschvál strčil svého mladšího bratra pod vlak a zavínil tím jeho smrt. Hra není o neštěstí války, ale o odcizenosti v rodině, nebo spíše toho, co z ní zbylo. Vzájemné dialogy jsou plné krutosti, chladu a podrážděnosti. Glauce neustále obviňuje svého syna, že ji nesnáší, zatímco truchlí nad ztrátou své dcery, kterou vychvaluje a považuje za světici. Dochází také ke konfrontacím se sousedkou Manií, která starou matku jednou za dva týdny umývá. Čím více postupuje děj, Glauce působí jako

---

<sup>59</sup> Byla manželkou posledního trojského krále Priama. Přežila všechny své syny, kteří přišli o život během Trojské války. Po pádu Tróje připadla jako kořist ithackému králi Odysseovi, ale brzy zemřela. Podle pozdních a méně rozšířených pověstí zahynula prý jako pes, v něhož byla proměna z trestu, protože připravila thráckému králi Polyméstorovi strašnou smrt za to, že jí zabil nejmladšího syna Polydóra, aby se zmocnil jeho pokladů.

<sup>60</sup> Na tomto místě se odehrála v roce 411 př.n.l. námořní bitva během Peloponéské války mezi vítězným athénským a spartským loďstvem.

<sup>61</sup> Russo, Letizia. *Teatro*. Milano: Ubulibri. 2007. s. 93. Překlad autorky práce.

neúprosná manipulátorka, jejíž jedinou starostí je ještě více znepríjemňovat život ostatním. Do děje vstoupí Maniin manžel Luther, jenž se nečekaně navrátí z války, nechá usmrtit svou těhotnou ženu a postřelí Johnnyho, aby se mu pomstil za to, že mu v jeho nepřítomnosti svedl manželku.

Válka nepředstavuje metaforu konkrétní historické události, čtenář si může představit jak válku z doby nedávné, tak i antickou válku o Tróju. Ostatně hra je plná odkazů na antické mýty a z nich vycházející tragédie. Samotné jméno hlavní postavy „Glauce“ (v antice „Glauké“ - jiným jménem Kreusa) odkazuje podle antické legendy k dceři korintského krále, Iasónově nevěstě, postavě z Euripidovy tragédie *Médeia*. Glauciny vyškrábané oči nutně připomínají antického vládce Sofoklova *Oidipa*. Velmi častý antický motiv cizoložství ženy za nepřítomnosti jejího manžela známe ze Senecovy tragédie *Agamemnon* nebo z několikrát zpracované tragédie *Faidra*.

Estetika *in-her-face* dramatiky do jisté míry těží z antické tragédie, která rovněž využívala silné emoce a snažila se tak útočit na divákovy smysly. Témata strašlivého utrpení, lidských obětí, znásilnění, incestů a vražd, která v antice nalézáme, se objevují i zde.

„Na konci války zůstane jen hrobka plná masa...Psi. Nic jiného nejsme“, píše Russo ve své autoprezentaci ke hře.<sup>62</sup> Psím hrobem tedy Russo myslí jev života a její vize není nikterak optimistická. Není to válka o kus země, ani z náboženských důvodů, ale o vodu, surovinu nutnou k přežití populace. Před několika lety by se mohla zdát takováto válka jen hroživou předpovědí budoucnosti, nicméně s novými skutečnostmi a hrozbami války, například v Africe kvůli vodě z Nilu se, podle mého názoru, zdá velmi aktuální.

### 4.3 Babylon

V dalším textu *Babylon* Russo opouští válečné prostředí a děj hry zasazuje do futuristického velkoměsta. Titul odkazuje na biblickou věž Babylonu, jejíž obdobu ve hře představuje obrovský mrakodrap, kde žije nejvýše postavená sorta lidí. Muž Falena a žena Boccuccia jsou nuceni ke konfrontaci se systémem moci, který připomíná tvrdou diktaturu tzv. Velkého bratra ze známého románu George Orwella *1984*. Podobně jako v románu tu

---

<sup>62</sup> Russo, Letizia. Autoprezentace ke hře *Tomba di cani* [online]. [cit. 5. 6. 2010]. URL:[http://www.dramma.it/mese/drammamese\\_ott02.htm](http://www.dramma.it/mese/drammamese_ott02.htm)

vládne jakýsi totalitní režim a jeho neúprosná pravidla, kterými je nutno se řídit. Společnost je rozdělena do jednotlivých sektorů, každému je určeno, kam patří. Dívka Boccuccia, baletka, již si Falena koupil a je teď jejím vlastníkem, přijde o ruku a je přerazena do sektoru 22/G, kam patří lidé zmrzačení, blázni, monstra nebo jinak znetvoření. Jelikož skupiny nejsou průchozí, je tak zabráněno i jejich milostnému vztahu. Oba se snaží bojovat proti vzniklé situaci. Boccuccia, jež je nucena pracovat jako striptérka, usmrtí svou nadřízenou a stane se svou vlastní paní. Falena si za peníze koupí hlasy voličů, vyhraje volby, a to mu umožní změnit celý systém. Oba tak vystoupají na pomyslném společenském žebříčku bez toho, aby se ohlíželi na použité prostředky. Povečeří se dvěma blíže nespécifikovanými bohatými a zakoupí od nich tzv. N.A.V.E. („Neurologica ad Apparitiones Visionesque Essentia“), což v praxi představuje tablety, po jejichž pozření se dostanou do jiného stavu vědomí. Ocitnou se v jiném světě, v autě, na fiktivní cestě co nejdál od minulosti. Nový svět úniku, zdá se, nemá žádná pravidla, vše je tu dovoleno. Jakoby vše směřovalo k šťastnému konci, Boccuccia radostně nutí Falenu, aby jel co nejrychleji. Náhle ale vyskočí z auta a umírá. Hra končí Falenovým monologem:

Falena: nemusíš si dělat starosti  
toto je místo kde je vše v pořádku  
kde není důležité umět žít  
kde můžeš umřít a zůstat naživu jako předtím  
nemusíš si dělat starosti  
udělala jsi dobře víš to  
udělala jsi dobře že jsi vyskočila  
ven  
...  
víš co  
už nechci odejít pryč  
už nechci  
proč se vracet  
zůstaneme tady ano  
zůstaneme tady...<sup>63</sup>

Totalitní systém moci není tak direktivní jako v Orwellově románu. Postavy se navzájem navštěvují, Boccuccia se sice musí skrývat, aby ji nikdo neviděl, ale nikdy není přistižena při činu. Ostatně na rozdíl od Orwellova románu ve hře není popsáno, jak systém

---

<sup>63</sup> Russo, Letizia. *Teatro*. Milano: Ubulibri. 2007, s. 93. Překlad autorky práce.

konkrétně zasahuje a trestá osoby, které se mu nepodrobí. Také se oběma podaří uniknout, i když jen do fikčního světa. Ovšem ani svět jejich představ nevede k pozitivnímu vyústění.

Více než popisům utrpení postav v odcizeném světě se zde Russo věnuje zkoumání morálky současné společnosti. Základní hodnoty světa, ve kterém žijí, se posunuly na úroveň obchodu. Vše se dá koupit. Falena si za peníze koupil Boccucciu jako nějaké zboží a rovněž hlasy voličů, potřebné k vítězství ve volbách a změně poměrů ve společnosti. Kritika tržních vztahů dnešní společnosti se podobně projevuje i v tvorbě britského autora *in-yer-face* dramatiky Marka Ravenhilla<sup>64</sup>.

#### 4.4 Slepá kolej

*Slepá kolej* je hra, která byla napsána pro mládež jako cílovou skupinu a rovněž věk jejich protagonistů se pohybuje mezi jedenácti a osmnácti lety. Text je omezený v lexikální výbavě pouze dvě stě padesáti slov.<sup>65</sup> Hra je složena ze čtrnácti scén, přičemž poslední scéna je repetičí začátku první scény, jde tedy o kruhovou kompozici děje. Dva malí chlapci, Sirius a Spyrus, se potkávají v neobydlené, blíže nespecifikované končině, podobně jako se vypravěč setkává s Malým princem ve slavném Exupéryho díle. Sirius se cítí ztracen v neznámém světě, nezná ani své jméno či identitu, pamatuje si pouze, že lidé před ním musí pokleknout. Požaduje po Spyrovi, aby mu dal jméno a naučil ho všemu, co on sám zná. Spyrus se o něj stará a trpělivě ho učí. S dětskou naivitou mu například vysvětluje na svém psovi, co znamená smrt:

Sirius: A co to znamená že je mrtvý?

Spyrus: Že je potřeba umístit ho pod zem a víckrát jej nevolat. Tohle mi řekli.

...

Spyrus: ...Jednoho dne si lehl na bok zavřel oči a oni mi řekli že je mrtvý. Ale nevím jaký je mezi tím rozdíl. Když je pes mrtvý a když leží v noci na boku se zavřenýma očima.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Mark Ravenhill (1966) se řadí k britským dramatikům *in-yer-face theatre*. Mezi jeho nejznámější dramata patří *Shopping and Fucking* (Nakupování a šoustání, 1995), *Faust Is Dead* (Faust je mrtvý, 1996), *Sleeping Around* (Sleeping around, 1998), *Some Explicit Polaroids* (Polaroidy, 1999).

<sup>65</sup> Quadri, Franco. Introduzione. *Attenzione c'è dio sulla collina di Franco Quadri*. In Letizia Russo. *Teatro*. Milano: Ubulibri. 2007, s. 8.

<sup>66</sup> Tato ukázka je dobrým příkladem absence používání interpunkčních znamének. Russo, Letizia. *Teatro*. Milano: Ubulibri. 2007. s. 100-103. Překlad autorky práce.



Uběhne několik málo let a Sirius se stane samovládcem, diktátorem, Bohem skupině pěti dívek a jednoho chlapce, kteří jej bez nejmenších pochybností na slovo poslouchají a uctívají. Každý od svého Boha (Siria) požaduje něco jiného, Nimar touží po jeho lásce a všemožně se mu snaží zavděčit, Reiko má připravený seznam věcí, kterých chce dosáhnout, Laura hledá cíl, smysl svého života. Sirius využívá své moci, poddané bičuje a nutí je, aby svědčili proti ostatním, ale také je přesvědčuje o své lásce.

Paralelně se odehrává příběh dalších dvou chlapců, Krise a Kenta, kteří spolu putují pustinou a hledají Kentova starého přítele. Postupně se dozvídáme, že kdysi dávno Kent potkal na pahorku Siria, který ho v obraně svého území uhodil a v domnění, že je mrtvý, utekl. Kent nyní přichází vzít si zpět, co mu patří a Siria zabije. Kent bez námahy převezme veškerou moc, téměř všichni poddaní (až na Spyra, který se oběsí) mu uvěří a začnou jej uctívat stejným způsobem, jako předešlého boha. Kent jako nový Bůh a vládce bude zřejmě stejně krutý, což dokazuje usmrcením svého přítele Krise, jenž ho na cestě doprovázel.

Hra se, podle mého názoru, implicitně dotýká problémů dnešního světa. Ve vztahu Nimara k Siriovi můžeme odkrýt náboženský fanatismus. Nimar s láskou olizuje Siriovi podrážku od bot, při bičování zažívá až orgastické pocity. Sirius může být ukázkou samozvaného despotického panovníka, tyrana, diktátora. Pasuje se na vševědoucího boha, přitom si příznačně plete slova „všežravý“ a „vševědoucí“.

Sirius: Všechno vím a všechno vidím.

Spyrus: Já vím.

Sirius: Jsem všežravý.

Spyrus: Vševědoucí...

Sirius: To je totéž...<sup>67</sup>

Chování skupiny poddaných ukazuje, jak je lid snadno zmanipulovatelný. Jak je lehké přesvědčit ho o pravdě, aniž by o ní jakkoliv uvažoval. Pomíjivost lidské přízně je zase představena Kentovým snadným převzetím moci. Celou hrou prostupuje motiv hledání, ať už hledání cesty k Bohu, smyslu, cíle života, nebo odpovědi na otázku odkud pocházíme a kam a za čím vlastně směřujeme.

Hra *Slepá kolej* byla napsána, stejně jako Paravidinova hra *Oříšky*, na objednávku londýnského Royal Court Theatre, určena pro mládež a hrána na britských školách. Je

---

<sup>67</sup> Russo, Letizia. *Teatro*. Milano: Ubulibri. 2007, s. 107. Překlad autorky práce.

zajímavé, že jedině v těchto dvou hrách Paravidino i Russo vyjadřují násilí explicitní formou. Paravidino prostřednictvím represivní atmosféry, fyzickými údery obuškem i psychického teroru a mučení v kasárnách. Samozvaný vládce Sirius ve hře Russo zase využívá své moci a své poddané bičuje. Oba tak upozorňují na problém v politickém světě současnosti, kde se zdá, že jiná cesta dohodou bez využití násilí, rovněž není možná.

Obě dramata jsou přizpůsobena chápání mládežnického publika, i když drama Russo se jeví svou formou a tématem poněkud složitěji a méně srozumitelně.

## 4.5 První láska

Text *První láska* byl napsán pro gay festival „*Garofano verde – scenari di teatro homosessuale*“ v roce 2005.<sup>68</sup> Russo opět analyzuje choulostivou fázi dospívání, objevování svého já a existenční nejistotu. Jedná se o monolog čtyřicetiletého člověka poskládaný z útržkovitých pocitů a vzpomínek na svou první lásku, kterou zažil v patnácti letech. Po letech se navrácí do stejného města, do stejné kavárny, poznává číšníka, ale není si po tak dlouhé době jistý, jestli právě on byl jeho první láskou. Až později pochopíme, že milenec byl muž, a že šlo tudíž o vztah homosexuální. Jejich milostný vztah trval do té doby, než byli přistiženi při činu. Důvodem k rozchodu však byla pravděpodobně i rodina, která jejich homosexuálnímu vztahu nepřála.

...ale cítil jsem harmonii  
mezi mnou a světem  
harmonii mezi mnou a vzduchem  
představoval jsem si tě jak spíš a pak  
jsem si tě představoval jak sedíš  
na  
květině ano  
představoval jsem si tě jak sedíš na  
květině jak mě voláš  
usmíval ses...<sup>69</sup>

V ukázce vidíme, že text opticky nápadně připomíná text básnický. Tohoto účinku je dosaženo organizováním textu do krátkých řádků a úplnou absencí scénických poznámek.

<sup>68</sup> Quadri, Franco. Introduzione. *Attenzione c'è dio sulla collina di Franco Quadri*. In Letizia Russo. *Teatro*. Milano: Ubulibri. 2007, s. 10.

<sup>69</sup> Russo, Letizia. *Teatro*. Milano: Ubulibri. 2007, s. 144. Překlad autorky práce.

Russo nevyužívá žádných obvyklých prvků prozodie (přízvuk, délka samohlásek, konstantní počet slabik ve verši), v textu se rovněž nevyskytují rýmy či asonance a je napsán bez užití interpunkce. Využívá pouze básnické figury anafory (tj. opakování slov na začátku verše nebo po sobě jdoucích vět), epifory (tj. opakování slov na konci verše nebo věty) a repetice. Forma textu se tak nejvíce přibližuje volnému verši, působí jako poetický „výkřik z duše“. Russo impresionisticky zachycuje okamžik prvního milostného vzplanutí, emoční popis jedné myšlenky, fragment vzpomínky, naivitu a otevřené srdce mladého člověka, se kterým přistupoval k lásce. Příběhem prostupuje melancholie, nostalgie z něčeho ztraceného, pozbytého. Od poetických popisů milostného vzplanutí, sexuálního styku a okolností vztahu, Russo pokračuje drsnějším tónem, popisuje deziluzi z lásky, její rázné ukončení. Jakoby prostřednictvím muže obžalovávala jeho partnera, který se nejspíš pod nátlakem rodiny i společnosti rozhodl vztah ukončit. Chvillemi se muž odvolává k tehdy patnáctiletému chlapci jako k Bohu. Krize a deziluze z lásky se mění v deziluzi absolutní. Muž neztratil jen vzpomínku na svou první lásku, ale s ní obraz ideální lásky, mládí, víry v Boha.

měl jsi zemřít  
ale uvnitř přísahám jsem klidný  
až rozmlátím sklo bar svět  
vrátím se domů  
pomalu  
a zapomenu na tebe  
na tuhle podělanou kavárnu  
na tuto sobotu na tenhle kraj  
zapomenu na tebe  
...  
nesnáším tě  
ale přece uvnitř jsem klidný  
klidný přísahám  
zatímco mě objímají neznámé paže  
ty se stáváš bezvýznamným pomalu  
mé boty se odírají o zem  
a ty se stáváš malým nepatrným  
bezvýznamným malicherným neviditelným<sup>70</sup>

K napsání monologického textu se Russo odhodlala poprvé. Zvolenou formou strukturalizace textu bez jakýchkoliv scénických poznámek klade velké nároky na

---

<sup>70</sup> Russo, Letizia. *Teatro*. Milano: Ubulibri. 2007, s. 156. Překlad autorky práce.

interpretační schopnosti herce. Russo neurčuje, zda interpret má být muž či žena, v seznamu postav uvádí člověka. Při prvním uvedení roli interpretovala žena.

## 4.6 Edeyen

Hra *Edeyen* byla napsána a prezentována na letním festivalu „*Ortigia*“ v roce 2005. V berberském jazyce znamená "edeyen" poušť, v kontextu naráží na pojmenování místa posmrtného života – ráje, jistě ne náhodou jsou dvě z postav pojmenovány Někdo a Eva.<sup>71</sup> Drama se odehrává opět na blíže nespecifikovaném místě v kamenné poušti v období časově nevymezeném. Místo se stalo přechodným bydlíštěm skupině šesti osob. Žije tu manželský pár Někdo<sup>72</sup> s Evou, sourozenecká dvojice Petry a hermafrodita Andreiy, kněz Trino a prorokyně aspirující na světici Sára. Nedávné zemětřesení sprovodilo ze světa jejich příbuzné, mezi nimi byly malé děti a staré osoby. Na scéně je umístěný telefonický aparát, který umožňuje komunikaci mezi světem živých a mrtvých, Sára jej používá ke spojení se svým Bohem, Někdo a Eva se svými dětmi. Postavy jsou ztraceny v nehostinném kraji, podobně jako ve hře *Slepá kolej* nevědí, odkud přicházejí ani jakou cestou či směrem se dát. Příběh by se mohl stát určitým pokračováním osudů postav ze *Slepé koleje* po několika letech, ovšem starší postavy již ztratily veškeré iluze, jsou zklamané, rozčarované, cynické. Situace je bezvýchodná také tím, že zemětřesení pohltilo děti, tedy symbol naděje, a staré osoby, které jediné znaly cestu ven z pouště. Jistou spásou se může zdát příchod další postavy, cikána Rubense, jenž je scénickými poznámkami definován jako „prolhaný ničema“, který umí obchodovat stejně tak s věcmi jako s lidskými city. Přichází za nimi, aby našel svou manželku, společníci na cestě ke své brzy očekávané smrti.

Uno: Smrt není žena.

Rubens: Moje bude mít ženskou tvář. Bude mít nalíčené oči. V té chvíli v těchto dnech bude krásná. A jakmile přijde nebude moc ošklivá nebude moc hubená. Bude vysoká a nalíčená a ne moc bledá. Hlavně nebude mít studené ruce. Schválně jsem ji požádal aby si vzala rukavice snad aby si je zahřála dechem dříve než se mě dotkne. Jestli mi má dát ruku chci alespoň aby byla teplá. Chci teplou ruku a něžnou ženskou tvář.

---

<sup>71</sup> Quadri, Franco. Introduzione. *Attenzione c'è dio sulla collina di Franco Quadri*. In Letizia Russo. *Teatro*. Milano: Ubulibri. 2007, s. 9.

<sup>72</sup> Italsky „Uno“, může znamenat Jeden, Někdo, Kdosi... autorka zřejmě chtěla dát postavě co nejobecnější charakter.

Uno: Mám chuť čekat spolu s tebou.<sup>73</sup>

Jakmile Rubens získá důvěru všech, začne obchodovat, Sáře daruje vůni, Evě jablko, Trinovi daruje nebe a zemi, Někomu přátelství, ovšem nikdy ne zadarmo. Za svou nevěstu si zvolí hermafrodita Andreiu, který je přítomen u jeho smrti a poté se stane vůdcem skupiny, která se vydá hledat nové místo k žití.

Rubens: ...Teď mě nech umřít jako umírají lidé. Nech mě pak k sobě navrátit. Příště jestli budeš chtít nech mě umřít jinak. Ne tak jak končí noc jak umírají lidé ale nech mě uvnitř sebe pomalu rozlévat. Někdy se navrátím domů. Budu ti vyprávět...Vezmi si všechny mé údy každé nadechnutí a příště mi vytrhni jazyk a zasad' a vpleť mě dovnitř sebe. *(Dlouhá pauza)* S dovolením.<sup>74</sup>

Pokud se budeme domnívat, že Rubens představuje Boha, jeho monolog těsně před smrtí by mohl znamenat prosbu, modlitbu, aby se lidé navrátili k víře v Boha. Postavy Trina a Sára jsou si vzájemnými protiklady. Sára představuje horlivou věřící, Trino naopak kněze, jenž se své víry zřekl. Sára je předmětem Trinovy milostné touhy, nechá ji ale pro její náboženské přesvědčení zapálit jako oběť.

Podobně jako v *Babylonu* Russo naráží na negativa dnešní tržní společnosti a moci peněz. Postava Rubens neobchoduje nejen s věcmi, ale i s abstraktními hodnotami jako jsou city.

Přání, aby se lidé dnešní společnosti navrátili k intenzivnější víře v Boha, by se mohlo, i dle předchozích textů, stát hlavním poselstvím, které autorka chce vyjádřit. Hledání vztahu k Bohu, nebo vůbec smyslu či cíle života, se vyskytuje ve všech analyzovaných dramatech. Postavy jsou často ztraceny samy v sobě, hledají vlastní identitu, avšak bezúspěšně.

#### 4.7 Shrnutí kapitoly

Russo se, podle mého názoru, přibližuje k estetice *in-her-face* dramatiky více než Paravidino. Je to dáno jednak volbou syrovějšího a vulgárnějšího jazyka a apriorním předpokladem, že láska a mezilidské vztahy nemají šanci přežít. Hledá limity člověka - kam až se dá zajít, čeho všeho je jedinec schopen. I když v jejích hrách fyzické násilí není explicitně ukázáno, postavy se trýzní psychicky, pokořují se a samy sebe mučí.

---

<sup>73</sup> Russo, Letizia. *Teatro*. Milano: Ubulibri. 2007, s. 189. Překlad autorky práce.

<sup>74</sup> Russo, Letizia. *Teatro*. Milano: Ubulibri. 2007, s. 210. Překlad autorky práce.

Russo rozhodně nepatří mezi autory, kteří by se snadno četli. Její hry nelze snadno a jednoznačně vyložit či interpretovat. Čtenáři ani divákovi se nepodbízí, ale snaží se je znepokojit, donutit je k přemýšlení nad otázkami typu „kdo jsme a za čím jdeme?“.

## 5 Davide Enia

### 5.1 Základní charakteristika tvorby

Eniovy texty jsou zakotveny v obecné, každému srozumitelné rovině běžného historicko-spoločenského dění. V textech je pokaždé přítomna osobní nebo zprostředkovaná zkušenost s významnými mezníky v italské národní historii, ať už se jedná o válečné události nebo rozhodující fotbalové utkání. Eniovu tvorbu ovlivňuje fotbal, který byl od dětství jeho velkou vášní. Dokonce si sám myslí, že jeho texty jsou variacemi na toto jediné téma<sup>75</sup>. Autor daný kontext obohacuje individuálními příběhy a výřezy ze života společnosti. Většinou zachycuje rodinu a vztahy jejích jednotlivých členů.<sup>76</sup>

Stejně jako někteří autoři narativního divadla zvolil používání dialektu, v jeho případě palermského, smíchaného s italštinou. Dialekt je starší a zakotvenější než italština, skýtá více symboliky, evokuje tradici v podobě rytmizace a gestikulace. Jeho gestikulace vychází přímo z dialektu, jelikož Neapol a Palermo jsou města, kde je gesto dodnes podstatnou součástí ústního projevu. Města byla v historii pod nadvládou cizojazyčných mocností. K tomu, aby se člověk domluvil, musel pohybovat rukama a užívat expresivity tváře k vysvětlení významu toho, co chce říci.<sup>77</sup> Můžeme tedy usoudit, že Eniovo divadelní vyjadřování vychází z jeho přirozenosti, v jeho projevu není nic stylizovaného, což dokazují i videonahrávky jeho představení.<sup>78</sup>

Enia svá díla považuje za hudební symfonie. Základním principem je gestikulace, která udává takt jeho promluvě, což mu umožňuje vytvořit rytmickou strukturu řeči a ve chvíli, kdy změní tempo řeči a gesta, změní se i rytmus nadechování diváka.<sup>79</sup> Jeho přednes vychází z modelu lidového vyprávění sicilské tradice, z „cunto“<sup>80</sup>, který se vyznačoval

---

<sup>75</sup> Soriani, Simone. Sulla scena del racconto. In Týž. *Parte seconda. A colloquio con Davide Enia*. Arezzo:Zona, 2009, s. 221-222.

<sup>76</sup> Bohadlová, Kateřina. Davide Enia. Sicilské drama v kopačkách. In *Hořký život.: antologie současné italské prózy a dramatu*. Ed. Alice Flemrová. Praha: Havran s.r.o., 2007, s. 356-357.

<sup>77</sup> Soriani, S. Op. cit.

<sup>78</sup> Část představení *Italia-Brasile 3a 2* je možné zhlédnout na:

<http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-9ee35b63-42f1-4155-8d56-71d4ffdd793c.html?p=9#>

Hra *maggio '43* je dostupná z: [http://www.youtube.com/watch?v=bcVI6a1\\_6HI](http://www.youtube.com/watch?v=bcVI6a1_6HI).

Záznam představení *I capitoli dell'infanzia* vyšel v roce 2009 na DVD v edici Fandango Libri.

<sup>79</sup> Soriani, S. Op. cit.

<sup>80</sup> „Cunto“ je vyprávění ve třetí osobě rozdělené do dialogů mezi různé postavy příběhu, někdy představované prostřednictvím loutek. Námět je převzat z repertoáru epicko-rytířských bretonských nebo karolinských cyklů.

rytmickým skandováním slov rozdělených do slabik. Změnou akcentů, zrychlením a zpomalením proudu řeči, Enia dává důraz na fonickou stavbu slov. Výběrem námětů spojených převážně se současností překračuje hranice sicilské tradice tohoto žánru.<sup>81</sup>

## 5.2 Charakteristika narativního divadla v Itálii

Vzhledem k tomu, že narativní divadlo v České republice není produkováno ve stejné formě jako v Itálii, považuji za podnětné, pro lepší představu čtenáře, stručně zmínit charakteristiku a historii tohoto druhu divadla.<sup>82</sup>

Moderní narativní divadlo je v Itálii oblíbeným literárním žánrem již od šedesátých let dvacátého století. Vychází ze středověké tradice lidových vypravěčů, středověkých pěvců a kramářů a svým plurilingvistickým charakterem (používání dialektů) navazuje rovněž na komedii dell'arte. Mezinárodní pozornost a diváckou oblibu získal tento žánr od šedesátých let minulého století za působení Daria Fo<sup>83</sup>, nositele Nobelovy ceny. V osmdesátých letech na Foa navazují Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini (autoři tzv. první generace) a v devadesátých letech Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta (tzv. druhá generace narativního divadla), pokud jmenujeme ty nejvýznamnější. Žánr získal velkou diváckou přízeň a dnes patří mezi nejrozšířenější a nejvíce ceněné způsoby italské divadelní produkce. Narativnímu divadlu jsou v Itálii věnovány festivaly a žánr se těší i pozornosti masmédií (mnohá díla byla prezentována v televizi nebo rádiu<sup>84</sup> za enormního diváckého zájmu).

---

<sup>81</sup> Soriani, Simone. Sulla scena del racconto. In Týž. *Parte prima. Celestini, Enia, Perrotta: la seconda generazione*. Arezzo: Zona, 2009, s. 71.

<sup>82</sup> U nás se podobnému typu divadla věnovali především Ivan Vyskočil a Boleslav Polívka. Vyskočilovo pojetí divadla, jeho „nedivadlo“, bylo ve své podstatě vždy založeno na slovech, bylo tedy svým způsobem literární a epické. Ať již šlo o texty předem napsané nebo improvizovaně vznikající, hledané teď a tady. Jeho tvorba byla podmíněna společenskou a politickou situací v Československu, kdy slova za budovatelské kultury ztrácela svou platnost a stávala se prostředkem manipulace. Polívka s řadou vlastních pantomimických autorských inscenací sbíral v 70. a 80. letech 20. století úspěchy doma i v zahraničí. Inspiroval se klauniádou, komedií dell'arte i filmovou groteskou.

<sup>83</sup> Dario Fo, narozený roku 1926, je světoznámý dramatik, režisér, herec, scénograf, malíř, komik, ale i neúnavný kritik soudobé společnosti, je kontroverzní osobností provokující Itálii po celou druhou polovinu 20. století. Mezi jeho nejznámější tituly patří například *Gli Arcangeli non giocano a flipper* (Archandělé nehrají biliár, 1959), *Mistero Buffo* (Komická mystéria, 1969), *Lu Santo jullare Francesco* (Svatý komediant František, 1999). V roce 1997 Fo získal Nobelovu cenu za literaturu “jako dědic středověkých kejklířů, který pranýřuje moc a vyzdvihuje důstojnost utlačovaných, přičemž je schopen kombinovat staré, tradiční formy s formami moderními”.

<sup>84</sup> Rozhlasová vysílání: Ascanio Celestini: *Racconti minonti bufonti* (2001), *Bella Ciao* (2004,2005), Davide Enia: *Rembo* (2005-2006), *Diciasette anni* (2007), Mario Perrotta: *Migranti espress* (2006). Televizní vysílání:



Zjednodušeně řečeno se jedná o divadlo jednoho herce, který vypráví nějaký příběh. Pro upřesnění bychom neměli říkat herec, ale autor/vypravěč, jelikož se jedná o zvláštní druh herce, jehož osobitost spočívá v tom, že dramatické postavy nehraje, neinterpretuje je, ale vypráví je během vyprávění příběhu („diegesis“<sup>85</sup>), a zároveň je také autorem epické předlohy. V průběhu vyprávění se může stát i na chvíli hercem a postavu interpretovat ve smyslu „mimesis“.<sup>86</sup>

Autor/vypravěč tvoří skromnými prostředky – vlastním hlasem, rukama, tělem - a obrací se přímo ke svým posluchačům. Představení se odehrává většinou na holé scéně, bez rekvizit, bez kostýmu, na scéně je často přítomná židle, na které interpret případně sedí; může být doprovázeno muzikanty, hudebníky.

Divadlo jednoho herce klade bezesporu na jeho interpreta zvýšené nároky. Autor/vypravěč je na jevišti sám a musí si nějakým způsobem udržet pozornost diváka hodinu i déle. Nutná je autentická osobní výpověď o životě, do které diváky vtáhne a donutí je k spoluúčasti. Bezprostřednost hereckého projevu, improvizace, schopnost reakce na podněty diváků i dané okolnosti, hrají velmi důležitou roli. Tento druh divadla může dělat pouze tvořivá umělecká osobnost, mající co sdělit, o čem vypovídat. V projevu je dominantní slovo a způsob, jakým je s ním nakládáno.<sup>87</sup> K autenticitě výpovědi napomáhá, že autor je zároveň interpretátorem textu a režisérem svého představení.

Narativní divadlo umožnilo revitalizaci divadla jako takového tím, že dokázalo, že je možné divadlo dělat bez ničeho, rovněž v prostorách primárně neurčených k provozování divadla (náměstí, ulice, stadiony, továrny, univerzity) .

---

Marco Baliani: *Corpo di stato, Kolhlhaas* (1997), Marco Paolini: *Il racconto del Vajont a Il Milione* (1997), Laura Curino: *Olivetti...*

<sup>85</sup> Zjednodušeně řečeno „diegesis“ znamená napodobení určité události pomocí slov, vyprávěním příběhu, ne jeho předvedením jednajícimi postavami, tedy „mimesis“.

<sup>86</sup> Nosari, Pier Giorgio. I sentieri dei raccontatori di storie: Ipotesi per una mappa del teatro di narrazione. In *Prove di drammaturgia*, č.1, 2004, s. 11.

Soriani, Simone. Sulla scena del racconto. In Týž. *Parte prima*. Arezzo: Zona, 2009, s. 9-10.

<sup>87</sup> Soriani, Simone. Sulla scena del racconto. In Týž. *Parte prima. Per una lettura teorico-sociologica*. Arezzo: Zona, 2009, s. 34.

Vyskočil, Ivan. Autentické divadlo. In *Divadlo jednoho herce. Sborník vyznání a úvah, statí a dokumentů*. Eds. Vladimír Justl. Praha: SČDU, ČLF, DILIA, DÚ, PKS, SKKS, 1989, s. 111-112.

### 5.3 Itálie – Brazílie 3 ku 2

Text by se mohl nazvat subjektivní rekonstrukcí reálné události, a to fotbalového zápasu mezi Itálií a Brazílií během mistrovství světa, odehrávajícího se v Barceloně 5. července roku 1982. Utkání, které zajistilo Itálii i přes nevelké naděje titul mistrů světa<sup>88</sup>. Enia s ironií a s odstupem popisuje významnou událost, která mu, stejně jako celé Itálii, zůstala zřejmě v paměti ještě dlouhou dobu. Dává nahlédnout do rodinného prostředí italské domácnosti při sledování fotbalového utkání v televizi. Text je rozdělen do několika obrazů s jednoduchými názvy (U mě doma, Utkání začíná, 3 ku 2, Poločas). Text je určen pro jednoho herce, je psán v prozaické formě, autor střídá užití přímé a nepřímé řeči. Některé okamžiky, které se udály třeba jen v několika málo sekundách, Enia popisuje s detailností filmového záběru:

V té chvíli byl brazilský brankář Valdin Perez... spokojeně opřený o tyč.. opaloval se.. nic ho nemohlo vyvést z míry.. myslel na bahamské tanečnice samby.. když ho celá tribuna brazilských fanoušků vytrhla ze snění:

„Co se děje?“

„Podívej je tam Paolorrossi“

„A to je kdo?“

„Ten co ti dal první gól“.

...

U mě doma...

Všichni běžíme k sobě... objímáme se...líbáme se...až na strýce Peppeho kvůli jeho věčně nevypranému oblečení...zatímco si užíváme naše bakchicko-dionýské vzrušení před televizní obrazovkou, můj strýc Peppe, muž neobyčejně uhlazený, nás všechny překvapí:...

Paolorrossi... To je novodobý Lazar, co vstal z mrtvých, aby nás rovnou přivedl do Ráje... u mě doma se ihned automaticky hledá figurína Paolarrossiho, najdeme ji a: ŠUP!, na televizi Sony Black Trinitron, jako soška svatého... všichni muži ji něžně laskají a ženy jí posílají polibky plné oddanosti...<sup>89</sup>

Významnost a důležitost fotbalové události, jakou jí postavy příkládají, Enia přibližuje prostřednictvím rituálů, který má každý člen rodiny jen při této příležitosti. Strýc Peppe oblečený do bílých kalhot a zelených punčoch (nikdy nevypraných, protože jinak by nepřinesly štěstí), Bruno Curcurù nepřetržitě kouří jednu cigaretu za druhou (cigarety bez filtru, které mu obyčejně nechutnají), nebo Vincenzo Filippone, jenž pije jednu kávu za

<sup>88</sup> Brazilský tým byl o mnoho silnější, ani v těch neoptimističtějších předpovědích nemohl italský tým vyhrát.

<sup>89</sup> Enia, Davide. *Teatro*. Milano: Ubulibri, 2005, s. 34-35. Překlad autorky práce.

druhou. Každý z členů fotbalového družstva má své přízvisko: „krásný“ Antonio Cabrini, „kulhající anděl“ Garrincha, „čtyřicetiletý“ Dino Zoff, „obětavý“ Ciccio Graziani, Paolorrossi „narozný v Pratu“ nebo „nejmenší hráč celého světa“ Bruno Conti. Paolorrossi, dříve přirovnáván k ostudě národa, se stává hrdinou dne a jeho soška je rodinou až nábožensky uctívána. Jména s přídomky parodicky povyšují fotbalové hráče na hrdiny příběhu současnosti, podobné přídomky se objevovaly i u jmen hrdinů rytířských románů. Ostatně i téma děje (boj proti zdánlivě neporazitelnému protihráči) je podobné. Eniova fotbalová vášeň je zjevná z jeho dlouhých odborných popisů různých fotbalových úderů a pozic, které jsou umístěny v textu společně s vysvětlivkami některých výrazů palermského dialektu jako poznámky pod čarou. Text je tedy přístupný i čtenáři, který nedisponuje znalostí sicilského dialektu.

Do textu je vložen tragický příběh ukrajinského fotbalového družstva „Dinamo“, jenž končí tragickou smrtí všech hráčů. Příběh je částečně založen na reálné události, kterou Enia přepracovává, a představuje jediný tragický moment a zlom v jinak humorném ději.<sup>90</sup> Eniův monolog tak získává apelativní charakter a zdůrazňuje kolektivní a společenské hodnoty sportu.

## 5.4 květen '43

Mnohem závažnější historické téma Enia zvolil pro následující monolog *květen '43*, a to téma druhé světové války v době bombardování Palerma spojeneckými vojsky v květnu 1943. Text rozhodně není výčtem faktografických událostí nebo dat, ale velmi osobní výpovědí zážitků a zkušeností jeho vlastní rodiny, přátel a známých, tak jak to Enia zná z jejich vyprávění.<sup>91</sup> Příběh je vyprávěn z pohledu dvanáctiletého chlapce Gioacchina (alter ego autora), který je takto donucen za extrémních podmínek dospět.<sup>92</sup> Text je koncipován jako chronologicky seřazený prozaický příběh, který Gioacchino vypráví nad hrobem svého

---

<sup>90</sup> Ukrajinské fotbalové družstvo Dinamo bylo donuceno během druhé světové války za německé okupace v roce 1942 svést zápas s nacistickým družstvem. Cílem bylo zdůraznit dokonalost árijské rasy před 44 tisíci diváky. Ukrajinské družstvo ovšem zvítězilo, což bylo bráno jako forma rezistence a byly z toho vyvozeny důsledky – vězení, koncentrační tábory, ale nikoliv smrt hráčů. V Eniově příběhu jsou všichni hráči ihned po skončení zápasu do jednoho zastřeleni.

<sup>91</sup> Pro rekonstrukci příběhu Enia provedl rozhovory s pozůstalými spřízněnými s bombardováním, příběh je tedy poskládan z jejich vzpomínek, pamětí a autobiografické zkušenosti starších členů jeho rodiny, protagonisty jsou skuteční členové jeho rodiny.

<sup>92</sup> Z podobné perspektivy velmi osobní výpovědi vypráví příběh druhé světové války Ascanio Celestini ve svém díle *Scemo di guerra* (Blázen z války, 2005), který je také autorem druhé generace narativního divadla.

mladšího bratra Rosaria a jemu je také určen. Děj je vyprávěn z pozice každodenních zážitků chudé devíticlénné rodiny, která se snaží o zajištění základních lidských potřeb (strýc nutí Gioacchina ke krádeži, účasti na černém trhu) během útěku z rodného Palerma. Enia se snaží přivést na světlo málo známé skutečnosti a převrátit zavedené a všeobecně známé jistoty (demystifikace amerických vojsk jako osvoboditelů), nebojí se kritického tónu, zejména vůči americkým zásahům.

„Cesare: tohle nejsou německá letadla... to jsou americká letadla“  
...Slyšíme nějaký hluk nejprve ničemu nerozumíme... pak výbuch bomby... kouř, co stoupá k nebi... rychlý... černý... další hluk... další sloupec kouře... a znovu... ještě jednou... strýc Cesare se chová jako šílenec... říká, že je poledne... v poledne se nebombarduje... svítí slunce... všichni křesťané jsou uprostřed ulice... na mši... ukazuje na přístav: „tam je vojenský objekt, zamiřte na přístav“, ale letadla neposlouchají... pokračují s vypouštěním bomb na město Palermo... a strýc Cesare utíká... křičí „američani zasraní hajzlové“... sebere kámen... zamíří na letadla... netrefí je... pokračují v bombardování... dost... je to má rodná země!, bratříčku Rosario: bombardují celé město!... hromada bomb!... to je první bombardování, které vidím!... v Palermu: celé ho zničí!... začnu utíkat, abych viděl jak vypadá Palermo srovnáno se zemí... ale vidím jak strýc Umbertino nehnutě stojí a pláče!... a taky strýc Cesare pláče!... to je poprvé co vidím strýce Cesara plakat...<sup>93</sup>

Gioacchinovo nazírání na válku se radikálně promění, od první chvíle, kdy válku obdivoval a považoval ji za krásnou, jelikož umožnila uzavření všech škol, je na konci příběhu už jako morálně dospělý bezprostředně konfrontován s jejími následky:

...Rosario bratříčku můj... přísahám... je vidět moře... moře... už tu nejsou domy... všechny srovnané se zemí... je vidět dovnitř... tady je otevřená skříň... jsou vidět dámské žluté šaty... Ulice?... už tu nejsou ulice.. řada mrtvých těl leží na zemi... jedno vedle druhého... vedle řady mrtvých těl je tu další řada: křesťané co se modlí... modlí se, aby nikoho nepoznali... modlí se...<sup>94</sup>

Enia nepopisuje jen válečnou bídu, oběti a totální zpusťování města, ale upozorňuje také na vnikání veřejné sféry do života právě těch nejobyčejnějších lidí. Enia prolíná tragický válečný děj starou sicilskou říkankou, která je leitmotivem příběhu. Její šťastný konec působí

---

<sup>93</sup> Enia, Davide. *Teatro*. Milano: Ubulibri, 2005, s. 91-92. Překlad autorky práce.

<sup>94</sup> Enia, Davide. *Teatro*. Milano: Ubulibri, 2005, s. 93. Překlad autorky práce.

kontrastně vzhledem k tragické realitě. Na její konec si Gioacchino nemůže vzpomenout a rozuzlí se až na konci příběhu.<sup>95</sup>

I přesto, že *květen '43* je velmi subjektivním detailním vyprávěním zasazeným do konkrétního města Palerma s časově ukotveným dějem, příběh může být metaforicky převeden do kteréhokoliv aktuálního válečného konfliktu.

## 5.5 Jatka

V následujícím textu Enia opouští techniku monologu a napíše tragédii, jejímiž aktéry jsou opět nejbližší členové rodiny. V tomto případě je Enia pouze autorem a režisérem kusu. Na rozdíl od předchozího textu *květen '43*, tragédie není časově ani místně ukotvena, umožňuje tedy metaforizaci děje. Příběh se odehrává v protiletectkém krytu v době válečné rezistence proti blíže neurčené vyšší moci. Otec rodiny odešel spáchat atentát, ale nenavrací se zpět. Během beckettovsky laděného čekání na návrat otce a osvobozující zvuk sirény, si rodina krátí čas různými hrami (např. také ztvárněním mystéria o zrození Ježíše Krista). Text je rozdělen do kapitol s názvy katolických náboženských svátostí (křest, zpověď, první přijímání, poslední pomazání...); názvy kapitol jsou v nepřímém vztahu s dějem a nejsou jediným sakrálním prvkem textu. Postava trochu pomateného dědečka připomíná proroka, vyjadřuje se pouze starozákonními výroky, které symbolicky předjímají události děje. Za absence otce, nejstarší syn přebírá hlavní slovo a despoticky učí mladší bratry pravidlům ve stavu ohrožení. Při vzrůstajícím napětí se odhalují i nikdy nevyřčená tajemství (bratranec uškrtil sestřinu kočku, perverzní šikana ze strany otce). V klaustrofobickém prostředí čím dál více kulminuje hněv a dochází k častým střetům.

Druhý syn (*strká do prvního syna*) Seš hajzl! Arogantní! Máš pocit, že seš chytřej jen proto, že seš starší než já? Co si myslíš? Že můžeš dělat co se ti zachce? Seš úplný hovno!

Sestřenice Nech ho být.

Druhý syn Víš, co ti řeknu?

Strýc Buď zticha! Mlč!

Druhý syn Tebe měli sebrat vojáci. Tebe. Ne tátu. Tebe měli sebrat.

První syn Jestli to ještě jednou zopakuješ, zabiju tě.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Říkanka pojednává o královské rodině. Princezna je smutná, protože ji ulétl z klece ptáček. Král vyhlásí, že ten, kdo ptáčka najde, dostane princeznu za ženu. Do království přijde chudý muž, kterého král nejdříve vyžene, ale on zapískáním přivolá ptáčka zpět a v království se žije opět šťastně a vesele.

<sup>96</sup> Enia, Davide. *Teatro*. Milano: Ubulibri, 2005, s. 127. Překlad autorky práce.

Matka v předcházejícím monologu, který vypráví na přání svých synů, symbolicky vyzdvihuje pomocí obrazu vítězné historické bitvy Sparty s několika násobnou přesilou Peršanů hrdinství, statečnost, patriotismus a čistotu idejí.

Ta bitva znamená více než jen vítězství ve válce.

V tom zápasu je ukryt osud celého lidstva.

Na jedné straně: 300 mužů, vedených králem, bojujících za svobodu.

Na druhé straně: nepřítel.

...

*(společně s matkou nahlas skandují)* Bestie je poražena. Takto se to událo v Řecku před mnoha lety. Tak to bude i tady u nás. Odpor zvítězí. Bestie bude znovu poražena.<sup>97</sup>

Na postupně vzrůstající neshodlivosti v nejužším rodinném kruhu, neuskutečněném otcově návratu a konečné bratrovraždě asociující biblickou vraždu Ábela Kainem (nejstarší syn chladnokrevně střílí mladšího bratra do hlavy při neuposlechnutí jeho rozkazu), Enia metonymicky znázornil porážku lidskosti jako takové (název dramatu „Jatka“ je velmi výmluvný).

Podobně zformulovaná animálnost je nejen svým názvem obsažena v *Psím hrobě* Russo. Děj je soustředěn kolem úzkého kruhu postav, které se dobře znají, nebo jsou rodinými příslušníky. Jsou uvězněni v klaustrofobickém prostředí, které ovlivňuje jejich chování a činí je agresivnějším. Rozdíl můžeme spatřovat v tom, že zatímco postavy Russo jsou již od první chvíle odsouzeny k zániku svou rezignovaností, Eniovi hrdinové alespoň na začátku doufají v návrat otce a zlepšení situace.

I když Enia drama nezasazuje do konkrétní historické doby, rezistence proti vyšší moci nám může evokovat různé reálné události. Russo naopak vychází z antických legend a bájí a válka o vodu prozatím představuje jen hrůznou vizi budoucnosti. Hry nejsou o neštěstí a následcích, které válka způsobila ve vnějším světě, jako tomu bylo v Eniově textu *květen '43*. Spíše pojednávají o zásazích války do vnitřního světa, a to do nejužšího kruhu rodiny, nebo spíše toho, co z něj zbylo.

## 5.6 Kapitoly z dětství

Zatímco v předchozích dílech lze vysledovat organický jednolitý děj, v *Kapitolách z dětství* se jedná spíše o koláž různých prvků i literárních stylů. Jestliže předchozí Eniovy

---

<sup>97</sup> Enia, Davide. *Teatro*. Milano: Ubulibri, 2005, s. 114,116. Překlad autorky práce.

monologické texty by se daly poměrně bez problémů převést do dramatické formy textu, rovněž zásluhou jeho detailního vykreslení jednotlivých charakterů postav, *Kapitoly z dětství* jsou svou výraznou epičností bližší románové formě (např. využívá mechanismu regrese ve stylu rovněž sicilského rodáka veristy Giovanniho Vergy<sup>98</sup>). Jednotlivé výjevy tu nejsou v kauzálním vztahu, jako v předchozích dílech, jeden nevyvolává druhý, jako je to běžné v dramatu.

Děj první kapitoly s názvem *Antonuccio masturbuje* je umístěn do Palerma 80. let minulého století.<sup>99</sup> Je sestaven jednak z autobiografických příběhů třináctiletého Antonuccia, jeho bratrů a přátel, rovněž pak z legend a pověstí, týkajících se Palerma. Realistické popisy palermské mládeže se paralelně střídají s milostnými lyrickými pasážemi prvního objevování lásky. Enia do příběhu rovněž vkládá zpěvy folklórní a náboženské tradice (z kalábrijské tradice Utrpení Diamante, Pláč Panny Marie, pohádka O supu bělohavém, apokryfní báseň O králi moře, která vysvětluje důvody utrpení lidstva, je metaforou ztraceného Ráje). Legendy zasahují do reality a prolínají se s ní, tragickým momentem je smrt Antonucciova kamaráda Gennarina.

...holku musíš vždycky líbat od shora dolů, protože všechny holky jsou bláznivé...jestli ti Maria řekne: „Aah, dyť mě líbáš jazykem“!, můžeš vždycky odpovědět: „Ne, ne to není pravda, mám ho pořád nahoře“... mazaný Gennarino... ale jestli necítíš nic bílýho a tvrdýho... ooh... jseš uvnitř Mariiných úst...

...

ale Gennarino Marii nikdy nepolíbí, nikdy jazykem a nikdy si neohmatá její bradavky, a hlavně Gennarino nikdy nezíská 10 bodů<sup>100</sup>, protože tu noc Gennarina rozsápají Černí Psi<sup>101</sup> a takto jeho příběh končí.

Nazítří na pohřbu jsou všichni chudí z Palerma... nikdo z Pánů... ženy v černém podepírají Mariu, matku, která volá do nebes a ptá se sama sebe na otázku, na kterou není odpovědi: „proč“...<sup>102</sup>

---

<sup>98</sup> Giovanni Verga (1840- 1922) byl italský realistický spisovatel, známý svými obrazy ze života na Sicílii. Patří mezi nejvýznamnější představitele verismu. Mezi jeho nejvýznamější díla patří romány *I Malavoglia* (Dům u mišpule, 1881) a *Maestro Don Gesualdo* (Mistr Don Gesualdo, 1889).

<sup>99</sup> V intencích autora bylo vykreslit existenci společnosti mládeže na pozadí lidového pitoreskního Palerma v návaznosti na cyklus o Neapoli Eduarda de Filippa. Příběh, který by se mohl stát historickou metaforou s geografickou univerzálností, a který by symbolizoval úpadek a dekadenci jednoho kraje a společnosti občanů.

<sup>100</sup> Chlapecké aktivity v rámci jejich her jsou různě obodovány: za zásah kamaráda kamenem je 1 bod, za pořádný plivanec do úst je 1 bod, při kolektivní masturbaci se body odečítají, první a poslední ztrácí 10 bodů; polibek s dívkou na ústa je 1 bod, s jazykem 3 body, s dotekem prsních bradavek 5 bodů, při všech třech věcech dohromady se získává 10 bodů.

<sup>101</sup> Podle legendy za městem za horou Monte Cuccio je les, který obývají nebezpeční Černí Psi.

<sup>102</sup> Enia, Davide. *Capitoli dell'infanzia*, Roma: Fandango Libri, 2009. s. 43,44. Překlad autorky práce.

Leitmotivem celého příběhu je popis naplněné lásky k milované dívce, kterou poeticky nazývá Labbra Dorate (Pozlacené Rty), vyvrcholením příběhu je jejich první polibek.

...v té chvíli Antonuccio získal: 10 bodů!  
ale tato myšlenka ho ani v nejmenším nenapadla  
protože to co se událo  
se podobá štěstí  
z dalekého nebe které se odedávna tyčí nad městem  
se spustí silný vibrující neočekávaný vytoužený vše omývající déšť<sup>103</sup>

Zatímco první kapitola je vedená dětskou naivitou, je plná snového idealismu s optimistickými nadějemi na budoucí život, v druhé kapitole s názvem *Malicherné bezvýznamné činy, které zachraňují život* je primárním tématem bolest, neuskutečnění dříve vysněných ideálů, setkání s neúprosnou realitou. Enia velmi jemně, někdy pateticky popisuje utrpení mladistvých při práci v dole (jeden z nich v dole uvízne a zemře) prostřednictvím postavy místního kuchaře Carmela. Předchozí Eniova poetičnost je patrná i nadále v dopisech, které Carmelo píše své milé, ale Enia zároveň kritickým tónem naráží na sociální diskriminaci a rozdělení společnosti.

„Drahá Nino

... píšu ti z černého dolu a jsem stále tvůj Carmelo. Tady v dole je krásně, pořád je tu veselo a nikdy se tu nenudíme. Kluci, kteří tu pracují, mě mají rádi, nikdo neumí uvařit caponatu<sup>104</sup> jako já, mám pocit zadostiučinění i vůči Pánům, kteří jsou staří a zlí a mají oči zastřené nenasytností, stále posílají kluky do úzkých podzemních chodeb, to je nebezpečné, protože při sesunu půdy se z chodbičky stává hladová tlama, která je všechny sežere... a co dělám já? Připravuju pro Pány nechutnou caponatu, co se nedá jíst, takhle zůstanou hladoví: nasypu tam sůl, pak tam plivnu, pak tam dám znovu sůl, pak se do toho vyčůrám a pošlu to Pánům...

...

Nino, teď ti to vysvětlím, i ten nejsilnější muž pláče, tajně, ale slzy potřebují ven... a kam mizí slzy bolestného světa? Do úzkých dolních chodbiček, kde skály a kamení pláčou slzy plné vody a soli... tam uvnitř se kluci o ně otírají a takto jim prosakují pod kůži a do kostí nejen slzy, které jsou studené, ale také veškerá bolest světa...<sup>105</sup>

Podobně jako v textu *květen '43* dochází k radikální proměně hlavní postavy a jeho náhledu na život. Do počáteční dětské naivnosti postupně proniká bolest spolu s uvědoměním

<sup>103</sup> Enia, Davide. *Capitoli dell'infanzia*, Roma: Fandango Libri, 2009, s. 65. Překlad autorky práce.

<sup>104</sup> Zeleninová směs, typické sicilské jídlo, které se podává jako studený předkrm.

<sup>105</sup> Enia, Davide. *Capitoli dell'infanzia*, Roma: Fandango Libri, 2009, s. 71,72,73. Překlad autorky práce.



si sociální reality, zejména rozdílů mezi společenskými třídami. Enia popisuje prostřednictvím dospělé postavy Carmela sociální diskriminaci v práci a smrt jeho spolupracovníka. Nemožností jakékoliv změny situace naráží na naturalistickou determinaci společenským prostředím.

## **5.7 Shrnutí kapitoly**

Enia je nepochybně nadaným spisovatelem specifického originálního stylu i talentovaným hercem/interpretátorem vlastních monologů. Jeho texty mají nesporně literární hodnotu i mimo samotnou divadelní inscenaci. Eniovo dílo není nepolitické ve smyslu sociální angažovanosti. Enia naráží na sociální nespravedlnosti, pracovní diskriminaci a vykořisťování. Netroufám si tvrdit, zda sám Enia je levicového zaměření, nicméně levicovost, jež se objevuje v jeho díle, ho přibližuje k politickým názorům Daria Fo. Davide Enia se řadí do druhé generace narativního divadla, kde na místo politické apelativnosti více vniká do textu autorova osobní identita, autoři se snaží o znovuoživení mýtů, tradic a pamětí a znovunalezení sdílených hodnot určujících lidskou sounáležitost, ovšem političnost z Eniova díla nemizí a je velmi patrná.

## 6 Závěr

Spojovacím prvkem tvorby všech třech dramatiků by se mohla zdát formulace násilí a jeho různých forem. Až na výjimky (Paravidino v *Oříškách*, Russo ve *Slepé koleji* a Enia v dramatu *Jatka*) se ale vyhýbají jeho explicitního vyjádření. Dali by se tak přiřadit k jakési umírněnější formě *in-yer-face* dramatiky, která sice publikum provokuje a konfrontuje, ale pravděpodobně nebude diváky nutit zavírat oči nebo odcházet z divadla. Russo je podle mého názoru více komunikativní ke čtenáři než k divákovi. Klade největší nároky na divákovu a režisérovu imaginaci a dotváření scén, což je způsobeno silnou metaforizací děje a jeho umístěním do blíže nespecifikovaných míst nebo do doby futuristické. Paravidino se v počátečních hrách může zdát až trochu podbízivý k divákovi, sází na oblíbená dramatická témata milostného trojúhelníku a konzervativní formu komorních rodinných dramát. Pro divadelní režiséry je tímto, podle mého názoru, nejsnáze uchopitelný, a to mu zaručuje největší úspěch a četnost uvádění jeho her.

Zatímco díla Paravidina a Russo odrážejí spíše objektivní skutečnosti, Enia je ve svém vyjadřování nejsubjektivnější, zprostředkovává osobní zkušenosti a dává nám nahlédnout do svého světa. Lyrické zobrazení se nejvíce projevuje v autobiograficky laděných *Kapitolách z dětství*, s básní v próze se setkáváme v *První lásce* Russo.

Pro všechny postavy analyzovaných děl je charakteristická jejich citová vyprahlost a neschopnost komunikace, bezúspěšná snaha o navázání vztahů. Ani jedna z her nesměřuje ke šťastnému konci, není zde naděje na zlepšení vztahů. Ve zvolených textech pro divadlo se vyskytuje úzký kruh jednajících osob, jejich konkrétní fyzický vzhled je nám utajen, i jejich pojmenování se drží spíše obecnějších charakterů (křestní jména, osobní zájmena, rodinné označení). U Paravidina se setkáváme převážně s postavami mládežnického věku, v dílech Russo (kromě dramatu *Slepá kolej*) převažují dospělé osoby. V Eniových dílech jsou dramatické postavy různého věku a disponují nejpropracovanější charakterizací.

Ani jeden z autorů se nevyhýbá kritice dnešní společnosti. Zatímco Eniova politická angažovanost je zaměřena více do minulosti (*květen '43*), Paravidinova (*Janov 01*, *Oříšky*) a Russo (*Babylon*, *Edeyen*) směřuje spíše do přímé současnosti. Tento jev by se dal nejlépe ukázat například na Paravidinově hře *Janov 01* a Eniově *květnu '43*, které spojuje kritika amerických zájmů. Enia obviňuje Spojené státy americké z bombardování a destrukce

Palerma během druhé světové války. Paravidino kritiku směřuje celkově na kontroverzní událost italských dějin, summitu G8 v Janově roku 2001, ale také na konkrétní osobu George Bushe a jeho ignoraci smrti Carla Giulianiho. Dá se říci, že Enia hodnotí společnost převážně z pozice levicové, naráží na rozdíly ve společnosti, sociální diskriminaci v práci a vykořisťování. Paravidino zpracovává negativa současné společnosti, jako jsou konzumní způsob života, globalizace, vliv masmédií. Russo upozorňuje zejména na realitu tržní společnosti, v níž se dá koupit úplně vše. Aktuální témata a čtivost jejich her z nich činí tvůrce, kterými se není marné zabývat.

## 7 Použitá literatura a prameny

BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Praha: Československý spisovatel, 1958.

ENIA, Davide. *Capitoli dell'infanzia*, Roma: Fandango Libri, 2009.

ENIA, Davide. *Teatro (Italia-Brasile 3 a 2, maggio '43, Scanna)*. Milano: Ubulibri, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy : epochy identity v divadle od antiky po súčasnosť*.  
Překlad: Adam Bžoch, Jana Bžochová-Wild, Jana Truhlářová. Bratislava : Divadelný ústav,  
2003, 520 s.

FLEMROVÁ, Alice. Eds. *Antologie současné italské prózy a dramatu. Hořký život*. Praha:  
Havran s.r.o., 2007.

FRATUS, Tiziano. *Cinque atti d'un teatro della materia e della morte per Letizia Russo*.  
Torino 2004.

FRATUS, Tiziano. *I drammaturghi italiani nati negli anni Settanta 1970 - 1980*. Bottega  
ManifatturAE. 2003

FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Praha: Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a  
odborných škol, 1994.

HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1995.

HRABÁK, Josef. *Poetika*. Praha: Československý spisovatel, 1973.

CHRISTOV, Petr. *Cesty současného psaní pro divadlo 1980-2005 (témata, textový materiál a  
dramatické postupy na pozadí teoretické recepce textu jako uměleckého diskurzu)*. Disertační  
práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a  
interaktivních médií, 2006. 273 s.

JUSTL, Vladimír. Eds. *Divadlo jednoho herce. Sborník vyznání a úvah, statí a dokumentů*.  
Praha: SČDU, ČLF, DILIA,DÚ, PKS, SKKS, 1989.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007.

LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.

- NEVEU, Kateřina. *Dialog v současném francouzském dramatu. Promluva v díle Nathalie Sarrautové, Marguerity Durasové, Philippa Minyany a Jeana-Luca Lagarce*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, 2005. 166 s.
- PARAVIDINO, Fausto. *2 Fratelli: tragedia da camera in 53 giorni*. Bologna: CLUEB, 2000.
- PARAVIDINO, Fausto. *Teatro (Gabriele, 2 Fratelli, La malattia della famiglia M, Natura morta in un foto, Genova 01, Noccioline)*. Milano: Ubulibri, 2003.
- PAVIS, Patris. *Divadelní slovník*. Přel. Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVLOVSKÝ, Petr. *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Praha: LIBRI a Národní divadlo, 2004.
- PINTER, Harold. *Správce*. Přel. Milan Lukeš. Praha: Orbis, 1965.
- RUSSO, Letizia. *Psí hrob*. Přel. Pavol Štubňa. Bratislava: Divadelný ústav, 2008.
- RUSSO, Letizia. *Teatro (Tomba di cani, Babele, Binario morto, Primo amore, Edeyen)*. Milano: Ubulibri, 2007.
- SIERZ, Aleks. In - *Yer - Face Theatre /British Drama Today/*. London: Faber and Faber, 2001.
- SIMPSON, Norman Frederick - JELLICOE, Ann - PINTER, Harold. *Anglické absurdní divadlo*. Přel. Vladimír Pražák, František Vrba, Milan Lukeš, Praha: Orbis, 1996.
- SORIANI, Simone. *Sulla scena del racconto*. Arezzo: Zona, 2009.
- STEHLÍKOVÁ, Karolína. *Language Used in Drama at the End of the Twentieth Century (A Textual Analysis of Works by Jon Fosse and their Place in the Scandinavian Context)*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a intraktivních médií, 2006. 260 s.
- SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.
- ŠPÁLOVÁ, Marie. *Dramatická tvorba Marka Ravenhilla v kontextu britského hnutí in-yer-face theatre v devadesátých letech 20. století*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a intraktivních médií, Oddělení teorie a dějin divadla. 2004. 224 s.
- TINTERRI, Alessandro. Ed. *Fausto Paravidino a cura di Alessandro Tinterri*. Perugia: Morlacchi Editore, 2006.

VALENTOVÁ, Veronika. Odkaz středověkého divadla a commedie dell'arte v díle Dario Fo. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, 2006. 172 s.

VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host, 1999.

VOKÁČ, Tomáš. Současné francouzské drama I – Valere Novarina. *Divadelní revue*, 2005, č.2, s. 47–68.

VOKÁČ, Tomáš. Současné francouzské drama II – Xavier Durringer (od smutné reality k blýskavé hyperrealitě a zpět pomocí ne-komunikace a medii). *Divadelní revue*, 2005, č.3, s. 54–66.

ZINGARELLI, Nicola. *Lo Zingarelli 2011. Vocabolario della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli, 2010.