

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav románských studií

Diplomová práce

Eva Merhautová

Absurdita násilí v moderním hispanoamerickém dramatu

Absurdity of Violence in Modern Hispanoamerican Theatre

Praha 2017

Vedoucí práce: Mgr. Dora Poláková, Ph.D.

Poděkování:

Ráda bych touto cestou poděkovala paní Mgr. Doře Polákové, Ph.D., za odbornou pomoc při zpracování této diplomové práce, zejména za cenné rady a čas, který mi věnovala.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou 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 23. července 2017

.....

Eva Merhautová

Klíčová slova (česky)

Absurdní drama, Moderní hispanoamerické drama, Virgilio Piñera, Griselda Gambaro, José Triana

Klíčová slova (anglicky)

Theatre of Absurd, Modern Hispanoamerican Theatre, Virgilio Piñera, Griselda Gambaro, José Triana

Abstrakt (Česky)

Předkládaná práce si klade za cíl prozkoumat a porovnat prvky absurdního dramatu u tří moderních hispanoamerických děl, *Falsa Alarma (Planý poplach)* Virgilia Piñery, *Los Siameses (Siamčata)* Griseldy Gambaro a naposledy *La noche de los asesinos (Noc vrahů)* Josého Triany. Počáteční teoretický úvod se zaměřuje na vznik tzv. absurdního divadla, jeho nejdůležitější znaky a konečně i rozšíření tohoto dramatu po Hispánské Americe. Následující stěžejní část práce se zabývá již konkrétně zkoumanými díly a okrajově i autory a jejich tvorbou související se zmiňovanými texty. V jednotlivých kapitolách jsou rozebírány jak typické absurdní prvky, tak i ty, které jsou nějakým způsobem v rámci tohoto paradigmatu originální. Hlavními vodítky při analýze každého dramatu jsou tři nejvýraznější charakteristiky absurdního divadla: popření děje, narušení komunikativní funkce jazyka a až systematické rozvrácení postav. Závěrečná část se věnuje porovnání tvorby tří hispanoamerických autorů jak vzájemně, tak s jejich evropskými protějšky.

Abstract (English)

The aim of this work is to compare the features of the theatre of the absurd of three hispanoamerican works, *Falsa Alarma* by Virgilio Piñera, *Los Siameses* by Griselda Gambaro and *La noche de los asesinos* by José Triana. First, the theoretical introduction focuses on the origins of the so called theatre of the absurd and its main sources, its main characteristics and finally its extension throughout the Latin America. Furthermore, the principal part of this work deals with the concrete analysis of the three theatre works mentioned above, and slightly discusses lives and works of its authors. Individual chapters aim as at the typical absurd elements, as at those that are in some way original within the theatre of the absurd paradigm. The main help for each analysis are three principal features of this movement: denial of the plot, violation of the communicative function of the language and even systematical rupture of characters. The final part focuses as on the mutual comparison of the three hispanoamerican works, as their likening to the european theatre of the absurd works.

Obsah

1. Úvod	7
2. Absurdní drama ve světě i v hispanoamerické literatuře	9
2.1. Vývoj absurdního divadla	9
2.2. Rysy absurdního divadla.....	11
2.3. Cesta k absurdnímu dramatu v Hispánské Americe	14
2.4. Absurdní drama v Hispánské Americe	17
3. Falešný poplach Virgilia Piñery	19
4. Siamská dvojčata (?) a Griselda Gambaro	32
5. Vražedný rituál Josého Triany	46
6. Závěr: Absurdita násilí moderní společnosti.....	59
Resumé	61
Resumen	62
Seznam použité literatury	64

1. Úvod

POZZO: Ustupte. (*Estragon i Vladimír ustoupí. Pozzo šubne provazem. Lucky vzhledne*)
Mysli, čuně! (*Pauza. Lucky začne tančit*) Stát! (*Lucky znehybní*) Ke mně! (*Lucky se přiblíží*)
Tam! (*Lucky se zastaví*) Mysli!

LUCKY: (*Po chvíli*) Na druhé straně, co se týče...

POZZO: Stát! (*Lucky zmlkne*) Zpátky! (*Lucky couvne*) Tam! (*Lucky znehybní*) Hot! (*Lucky se natočí doprava, tváří k publiku*) Mysli!

LUCKY: (*monotónně*) Vzhledem k existenci osobního kvakva Boha jak vyplývá z nedávného veřejného průzkumu Poinçonova a Wattmanova s kvakvakvakva bílým vousem mimo čas...¹

Že velké politické konflikty ovlivňují i umělecký svět, je dokázáno dávno; umění odjakživa působí jako odraz v zrcadle, coby nástroj sebevyjádření zobrazuje autorovy sny i noční můry, případně poskytuje možnost úniku od reality všedního dne. Ve dvacátých letech dvacátého století se tímto únikem od prožitých hrůz první světové války stává i literární avantgarda. Ovšem světu není dáno oddychnout si nadlouho, přichází druhý válečný konflikt, ještě krvavější a děsivější než ten první, po jehož konci se až příliš velké části světové politické scény zmocňují totalitární režimy a s nimi pocity nesvobody, odlidštění, ztráty hodnot, životní úzkosti. Z narůstajících sociální, politické i ekonomické krize, ze stále se rozšiřující myšlenky, že Bůh je mrtev a člověk je sám, z příliš rychle se vyvíjejícího světa a celospolečenských změn vychází filozofický směr existencialismus, jehož myšlenky se v padesátých letech vyvinou ve specifickou literární formu v novém, z avantgardy vycházejícím dramatu, zvaném „absurdní“. Jedním z hlavních témat, které můžeme vidět v úvodní citaci z kanonického díla *Čekání na Godota* Samuela Becketta, je i kompletní devastace lidské osobnosti, pošlapání jeho svobody a vůle, mechanizace moderního člověka - člověka, který v ještě doznívajících válečných konfliktech pracoval jako stroj, jako zbraň.

Absurdní divadelní paradigma, jež pokládá mnoho otázek a nepřináší žádné odpovědi, se rychle rozšíří po Evropě a oblíbeným se stane i za oceánem v Hispánské Americe, kde vstřebává prvky vlastní tamní kultury a místním intelektuálním kruhům dominuje celých dvacet let. Pro účely této práce jsem si vybrala tři autory, kteří představují vrchol tohoto umění na americkém kontinentu. Kubánci Virgilia Piñeru můžeme považovat za hispanoamerického pionýra této oblasti, vždyť své první absurdní drama, *Falsa Alarma* (*Falešný poplach*), popisované v této práci, napsal dokonce předtím, než Ionesco publikoval *Plešatou zpěvačku* a

¹ BECKETT, Samuel. *Čekání na Godota*. Praha: Odeon, 1986. S. 74, 75

jeho pozdější kusy *Dos viejos pánicos* (*Dva zděšení staříci*) a *Aire frío* (*Studený vzduch*) patří ke kánonu moderní americké dramatiky. Griselda Gambaro posunuje klasická absurdní témata do nových oblastí, a to politické a etické, její dramata jsou plná až nečekaného násilí, které je o to děsivější, že často zasahuje do intimního kruhu rodiny, stejně jako je tomu v dramatu *Los Siameses* (*Siamská dvojčata*). A *La Noche de los asesinos* (*Noc vrahů*) Josého Triany je pravděpodobně do dnešního dne mezinárodně nejhranější a nepřekládanější hispanoamerickou hrou tohoto stříhu, kombinující jak palčivá témata životního strachu, nedostatku lásky a pocitu nesvobody, tak mistrnou techniku prolínajících se osobností, časových rovin a dějových linií.

Rozbor textu dramatického díla může být v mnoha ohledech ošidný. Text totiž vzniká za účelem reprezentace, představení, a do hry tedy vstupují mnohé faktory, které při pouhém čtení nemusí naplno vyniknout. Jedná se především o prvky hudební a vizuální, které hrají v průběhu divadelního představení velice silnou roli. Dramatický teoretik Otakar Zich byl dokonce přesvědčen, že na základě pouhého čtení nelze divadelní text nikterak posuzovat, či dokonce rozebírat.² Já bohužel neměla to štěstí, abych byla přítomna uvedení na scénu kteréhokoliv z rozebíraných děl, musím se tedy přidržet analýzy pouhého textu s tím, že se pokusím věnovat těmto extralingvistickým prostředkům zvláštní pozornost. Ostatně, již Zichův nástupce na poli dramatické estetiky, Jiří Veltruský, považuje dramatický text za samostatný umělecký útvar, nezávislý na fyzickém provozování:

Někteří (u nás např. O. Zich) dokonce vylučovali drama vůbec z básnictví a prohlásili je za pouhou textovou složku divadla. (...) Pro nás je však nejdůležitější, že všechna dramata - nejen dramata „knižní“ - jsou čtena stejně jako básnická díla lyrická a epická. A při četbě ovšem nemá vnímatel před sebou ani herce, ani jeviště, nýbrž výhradně prostředky jazykové; je tedy drama stejně dílem integrálně básnickým jako lyrika a epika, neboť specifickým znakem básnictví je právě to, že jeho výhradním materiálem je jazyk.³

Při rozboru jednotlivých děl se vedle již zmíněných extralingvistických znaků budu zabývat především nejdůležitějším prvkům, jež charakterizují absurdní divadlo a které popsal Ricardo Lobato Morchón: rozvrácení postav, rozložení děje a zrušení komunikativní funkce jazyka. Tyto prvky budou samostatně osvětleny v úvodní, teoretické studii.

Vzhledem k tomu, že žádné z těchto děl nebylo doposud přeloženo do češtiny, budu v ukázkách uvádět originální texty, stejně jako původní, nepřeložené názvy.

² ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986. S. 76

³ VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Nakladatelství Host, 1999. S. 9

2. Absurdní drama ve světě i v hispanoamerické literatuře

2.1. Vývoj absurdního divadla

Zabýváme-li se absurdním dramatem, nemůžeme opomenout dnes již klasickou studii *Absurdní divadlo (The Theatre of the Absurd)* britského dramatika, kritika a novináře Martina Esslina. Toto dílo vychází v roce 1961 a snaží se postihnout společné rysy moderního evropského dramatu, které se plně rozvíjí v padesátých letech především v reakci na druhou světovou válku, a které již dříve známému existenciálnímu tématu dává novou, „absurdní“ formu. Jak sám Esslin zdůrazňuje, pojmenování „absurdní divadlo“ je jeho vlastním konstruktem, který mu měl ve své době pomoci pokusit se postihnout společné rysy děl autorů tvořících za srovnatelných podmínek a okolností a zpracovávajících příbuzná témata podobným způsobem⁴, nejedná se o žádnou ucelenou skupinu publikující pod znakem jedné školy:

Právě naopak, každý ze zmiňovaných autorů je osobností, která na sebe nahlíží jako na osamělého outsidera, odříznutého a izolovaného ve svém vlastním světě. Každý má svůj vlastní osobní přístup jak k tématu, tak k formě; k jeho vlastním kořenům, zdrojům a zázemí. Pokud mají zároveň něco společného, navzdory jim samým, je to proto, že jejich práce nejvíce zrcadlí a odráží starosti a úzkosti, emoce a myšlení mnoha jejich současníků západního světa.⁵

Martin Esslin uchopuje pojem „absurdní“ v jeho původním, nepřeneseném významu. V muzikální terminologii se tohoto slova používalo při jakémkoliv vybočení z harmonie a Esslin přidává jeho slovníkový výklad: nepatřičný, nesmyslný, nelogický⁶.

Abychom podstatu tohoto vybočení z harmonie pochopili, musíme se vrátit do Německa 19. stol., a to k otci moderního myšlení, Friedrichu Nietzsche. Nietzsche prakticky postuloval základy existencialismu, když si všiml, že Bůh je mrtev a člověk je nechán napospas své životní úzkosti, nihilismu a pohybuje se v určitém neprostorovém bezčase:

Kam se pohybujeme my? Pryč ode všech slunců? Což neustále nepadáme? A neřítíme se zpět, do stran, vpřed, do všech směrů? Existuje ještě nějaké Nahoře a Dole? Nebloudíme nekonečnou

⁴ V prvním vydání studie z roku 1961 byli těmito autory především Samuel Beckett, Jean Genet, Eugene Ionesco a Harold Pinter. Pro českého čtenáře je jistě zajímavé, že v pozdějších, rozšířených vydáních věnuje pozornost (jakkoliv krátce) i Václavu Havlovi.

⁵ ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980. S. 22. („*On the contrary, each of the writers in question is an individual who regards himself as a lone outsider, cut off and isolated in his private world. Each has his own personal approach to both subject-matter and form; his own roots, sources and background. If they also, very clearly and in spite of themselves, have a good deal in common, it is because their work most sensitively mirrors and reflects the preoccupations and anxieties, the emotions and thinking of many of their contemporaries in the Western world.*“)

⁶ Viz ESSLIN, Martin. Cit.d., s. 23

nicotou? Neovanul nás prázdny prostor? (...) Bůh je mrtev! Bůh zůstane mrtev! A my jsme ho zabili!.⁷

Tato nová, základní nejistota lidské existence potřebovala vlastní způsoby vyjádření, popisný realismus, který v té době dominoval velké většině umělecké tvorby, rázem nebyl dostačující, nepokládal ty správné otázky a už vůbec neposkytoval odpovědi. Onou novou formou se stal expresionismus, který převzal a rozvíjel Nietzscheho myšlenky sebepoznání, sebevyjádření, stavěl na lidské kreativitě a schopnostech. Nejdůležitější postavou expresionistického divadla se stal August Strindberg. Jeho díla postrádají vnitřní logiku a postavy jsou spíše znázorněním společenských typů, než psychologicky propracovaných osobností, důležitá je také absence vlastních jmen a použití masek.

Strindbergovým současníkem a přímým předchůdcem absurdního divadla, byl Alfred Jarry. Jeho divadelní prvotina *Král Ubu* (1896) položila základy absurdního paradigmatu a stala se symbolem protestu proti zažitým konvencím končícího století. Proti naturalistickému zobrazování světa bojuje na všech úrovních: postavy jsou chápány jako loutky, herec má absolutní zákaz snažit se vžít do svého „hrdiny“ a představit jej jako masku, dřevěnou panenku (tomu odpovídá i herecův pohyb po pódiu). Kulisy jsou zcela hybridní, nesnaží se napodobit žádné konkrétní místo, ponechávají tak otevřený prostor pro fantazii diváka, která si musí s identifikací prostředí (je-li tam vůbec jaké) poradit sama, zároveň upozorňuje na nedůležitost konkrétního okamžiku či místa. Hra je napsána z děstkého pohledu a jazyk je tak místy deformovaný, nespisovný, nevypovídá skutečné události, velká pozornost je věnována gestům. Dílo nastavuje divákovi zrcadlo, odhaluje jeho vlastní krutost a špatné stránky povahy. (Techniku scénáře coby zrcadlení pokroucených povah o pár let později převezme Valle-Inclán ve svém esperpentu, především pak v díle *Luces de Bohemia*.)

Pokračovatelem této tradice se stává Bertolt Brecht. Ovlivněn Piscatorovou hypotézou, že divadlo by mělo být především politickým nástrojem, který bude hýbat společností, Brecht přichází s teorií tzv. „epického divadla“. Cílem této formy bylo působit na rozum diváka, a ne na emoce. Publikum si mělo být vždy vědomo, že je přítomno uměle hranné scéně a nikoliv výjevu ze skutečného života, akcentována byla divadelnost a ty složky, které měly tzv. zcizovací efekt — komentáře, vkládané písně, různé nečekané výtvarné prvky apod. Autor se snaží probudit divákovo podvědomí, zaktivizovat ho i tím, že zde nedochází k uspokojení jeho očekávání, nedovolí mu ztotožnit se s hrdiny hry. Brechtovo epické divadlo tedy není

⁷ NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda: „la gaya scienza“*. Praha: Československý spisovatel, 1992. S. 124, podtržení moje

dramatem zápletky (ta je téměř potlačena, příp. má jen okrajovou funkci), nýbrž myšlenky, snaží se obrátit pozornost k novému, modernímu člověku, který je nechán napospas nejistotě světa bez hodnot a iluzí. Brechtovy myšlenky byly obzvlášť důležité pro autory hispanoamerického dramatu, které se nikdy zcela nedokázalo oprostít od reality jejich světa.

Posledním dílem skládačky vývoje absurdního divadla je surrealismus, díky kterému se do umění vkrádá svět snů a iluzí. Syntézu avantgardního výrazu a experimentálních snah nalzáme v teorii tzv. „divadla krutosti“ Antonína Artauda. Ten se ve své studii z roku 1938 *Divadlo a jeho dvojenec* uchyluje k prapůvodním, primitivním formám umění, snaží se postihnout mytický rozměr divadla a jeho forem komunikace. Jeviště se stává místem jiného, pro nás neznámého prostoru, kde se ke slovu dostávají magické rituály a navázání kontaktu probíhá především pomocí extralingvistických prostředků — tancem, hudbou, vizuálním uměním, promítáním barev na plátno, divokými gesty. Pro Artauda divadlo neznámá text a onen „dvojenec“ značí jinou, magickou, archetypickou realitu. „Krutost“ jeho divadla vychází z emocionálního šoku, z pohnutí, které divák zažívá, dokáže-li se oddat této formě a dovolí-li jeho tvůrcům, aby mu odkryli dávno ztracené pudy, posedlosti, sexualitu, divokost.

2.2. Rysy absurdního divadla

Konkrétní rysy, či podstatné znaky tohoto paradigmatu, z nichž některé již byly zmíněny, shrnuje Martin Esslin stručně a výstižně v jedné větě:

Jestliže musí mít dobrá hra chytře vystavěný příběh, tyto nemají příběh či zápletku žádnou; pokud se dobrá hra vyznačuje jemností popisu a podnětů, tyto jsou často bez rozpoznatelných charakterů a divakovi představují téměř mechanické loutky; musí-li dobrá hra obsahovat důkladně vysvětlený námět, který je jasně předložen a na konci vyřešen, tyto často postrádají začátek i konec; jestliže dobrá hra nastavuje zrcadlo okolnostem a zobrazuje způsoby a chování v jistém období díky detailním náčrtům skutečnosti, tyto se často zdají být odrazem snů a nočních můr; pokud dobrá hra spoléhá na vtipné repliky a vyostřené dialogy, tyto často spočívají nesrozumitelném blábolení.⁸

Z pohledu dnešního diváka, případně kritika se může zdát Esslinovo srovnání „good play“ versus absurdní drama nepatřičné, vždyť většina z jeho evropských autorů patří v současnosti

⁸ ESSLIN, Martin. Cit.d., s. 21. („If a good play must have a cleverly constructed story, these have no story or plot to speak of; if a good play is judged by subtlety of characterization and motivation, these are often without cognizable characters and present the audience with almost mechanical puppets; if a good play has to have a fully explained theme, which is neatly exposed and finally solved, these often have neither a beginning nor an end; if a good play is to hold the mirror up to nature and portray the manners and mannerisms of the age in finely observed sketches, these seem often to be reflections of dreams and nightmares; if a good play relies on witty repartee and pointed dialogue, these often consist of incoherent babblings.“)

ke kánonu. V padesátých letech, kdy se na scény uvádí první hry tohoto druhu, bylo ovšem jejich přijetí značně komplikované. Absurdita se totiž prolíná celou touto tvorbou nejenom coby téma, ale i forma a celková atmosféra. Jak již bylo zmíněno v úvodu, Ricardo Lobato Morchón ve své studii *El teatro del absurdo en Cuba (1948 — 1968) (Absurdní divadlo na Kubě, 1948 — 1968)* uvádí tři hlavní prvky, které charakterizují toto paradigma: absolutní rozložení děje, systematické rozvrácení postav a kompletní rozklad jazyka.⁹

Neexistence děje či jakékoliv větší zápletky je pravděpodobně jeden z nejnápadnějších rysů absurdního dramatu. Klasické divadelní hry směřují k nějakému rozuzlení, mají příběh, který je vyprávěn chronologicky, či retrospektivně, v absolutní většině případů však dříve či později dospějeme k jeho konci. Ne tak v tvorbě Becketta, Ionesca a dalších. Jejich díla nejenom že postrádají konec, ale většinou nemají ani začátek, divák je vržen doprostřed určité situace, která bývá fádní, nezajímavá, nikam se neposouvající. A nic se nemění, zdánlivě nic se neděje. Tento jev přímo ztělesňuje podstatu existencialismu — ve starém světě, v tom, kde vládli bohové a lidský život měl smysl, řád a jistý účel, příběhy měly děje a rozuzlení, člověk se pohyboval kupředu. Se ztrátou Boha, či nějaké vyšší síly, člověk ztrácí i smysl svého bytí, nemá v co věřit a bez víry nenachází, k čemu by směřoval. Nejčastějším pocitem hrdinů absurdních dramát je tím pádem nuda, znechucení vlastní existencí, nesmyslnost veškerého počínání. Stejně jako byl člověk vykořeněn ze svého přesvědčení, tak jsou absurdní hry bez napětí, bez děje, či příběhu, jakákoliv akce je buď roztříštěná, či uměle vložená a nesmyslná. V některých případech se postavy snaží svůj osud změnit, vybočit z mechanického koloběhu šedých dní, ale pocit zbytečnosti je nesenutelný, nuda nevyhnutelná:

VLADIMÍR: Čekáme. Nudíme se. (*Zvedne ruku.*) Ale ano, nic neříkej, nudím se hrozně, to je hotová věc.¹⁰

Strukturálním vyjádřením existenční úzkosti se tak stává kruhová výstavba textu. Estragon s Vladimírem čekají na Godota každý den a každý den jsou si jistí, že tentokrát opravdu přijde. Godot ovšem nepřichází a protagonisté hry nepřestávají čekat, život se točí v kruhu a jediným východiskem se zdá být smrt.

20. století s sebou přináší mnoho změn a radikálních zásahů do společnosti. Světem otřesou dvě války, k moci se dostávají totalitární režimy, svobody jsou potlačovány. Všechny tyto okolnosti vedou k postupné ztrátě individuality, hromadné vraždění a všeobecné mizení víry

⁹ Viz MORCHÓN, Ricardo Lobato. *El teatro del absurdo en Cuba (1948 — 1968)*. Madrid: Verbum, 2002. S. 27

¹⁰ BECKETT, Samuel. Cit. d., s. 123

vznášejí otazník nad hodnotou jednotlivého lidského života. Většina populace se navíc stěhuje do měst, která rychle rostou, což přispívá k anonymitě, díky industrializaci je život čím dál tím automatizovanější a rychlejší. Hrdinové absurdního dramatu tedy ztvárňují tyto bytosti bez osobnosti a větších cílů. Představují spíše stereotypní postavy okleštěné od jakékoliv psychologie, či osobního vývoje (již proto, že se nevyvíjí, nepostupují v čase). Jsou bez hodnot, bez identity a tím pádem často také bez jména, ve velké části her se setkáváme s protagonisty, kteří jen nesou označení typu, jemuž má jejich postava odpovídat. Oblíbeným prvkem, který tuto ztátu totožnosti akcentuje, je tzv. metadivadlo — uvnitř vlastní hry sledujeme představení hrdinů, kteří přijímají roli herců a předstírají, že jsou někým jiným. Vytváří si tak svůj umělý svět, v němž se skrývají před vlastní realitou a často si už ani neuvědomují hranice mezi jejich osobnostmi a tou převzatou.

Posledním, a z formální stránky nejdůležitějším, rysem je znehodnocení, či úplné rozložení jazyka. Tento jev zdaleka není vynálezem absurdního dramatu, jak už jsme viděli, byl to výrazový prostředek např. symbolismu a jiných avantgard, o komunikativní schopnosti jazyka se v literatuře pochybuje již od konce 19. stol. Formálního vyjádření se zde dostává myšlenka, že slova nemají reálný význam, že vztah označující — označované je pouhá konvence, kterou nám vnutila společnost a řeč je tak naprosto vyprázdněná, bez jakéhokoliv dalšího přesahu. Autoři absurdního dramatu tak často místo ucelené řeči používají nesrozumitelná slova, postavy nemluví, ale nesmyslně blábolí, rozkládají jazyk až na elementární částice:

PANÍ SMITHOVÁ: A, e, i, o, u, a, e, i, o, u, a, e, i, o, u!

PANÍ MARTINOVÁ: B, f, l, m, p, s, v, z!¹¹

Nedokážeme-li přeložit naši realitu do slov, mluvit o ní, sdílet ji tak s někým, nedokážeme se s ní vyrovnat, přijmout ji za svou. Tím více je v těchto hrách akcentováno odcizení, pocit chaosu, nepochopení a nakonec totální samoty. Řeč je produktem rozumu a ten tudíž nestačí k porozumění, to je prakticky vyloučené. Velmi často se tak v těchto hrách objevují postavy hluchoněmých, na kterých je ale prezentováno, že se nijak neliší od zdravých společníků, a to proto, že v konečném důsledku jsme vůči ostatním hluchoněmí všichni. Dialogy jsou tak vedeny chaoticky, bez zjevné návaznosti, v myšlení se nepostupuje, výpovědi jsou separované, jelikož jeden druhému nerozumí, ačkoliv mluví stejným jazykem. Otázkou tedy zůstává, zda se dialogu v absurdním dramatu dá vůbec říkat dialog. Protože nejenom existence a bytí, ale i slova ztratila smysl, člověku byla vzata schopnost identifikovat se v konverzaci s druhým a zničení jeho osobnosti je tak úplné.

¹¹ IONESCO, Eugène. *Plešatá zpěvačka*, Židle. Praha: Artur, 2006. S. 47

2.3. Cesta k absurdnímu dramatu v Hispánské Americe

Abychom správně pochopili směřování moderního hispanoamerického dramatu, a především pak projevů jeho absurdního divadla, podíváme se nejprve na vývoj tohoto žánru od počátku století v rámci celého kontinentu. Zvláštního zřetele bude bráno na divadelní tvorbu Kuby a Argentiny, zemí autorů studovaných v této práci.

Valná většina současných kritiků hispanoamerického divadla (např. Priscilla Meléndez, Rosalina Perales, či Frank Dauster) se shoduje na dělení jeho vývoje ve 20. století do tří etap — počátek století až konec 20. let, rozmezí 1930 — 1950 a konečně plný rozvoj po roce 1950.

Počátek 20. století se v Hispánské Americe nese v duchu přetrvávající tradice století předchozího, a to především pod vlivem realismu a dozívajícího romantismu. Ačkoliv přelomová kultura konce století, modernismus, obrodí ostatní žánry, které díky jeho lyrické poetice a důrazu na formu a styl vzkvétají, do divadelního světa tento proud bohužel nezasáhne a na většině tamního území dramatická tvorba chudne. Ovládáno starými paradigmaty, stále pod vlivem španělských témat a vzorů, američtí autoři tvoří černobílé postavy bez hlubší psychologie a opravdového zájmu o jejich vývoj, ve většině případů se uchyluje k povrchnímu popisu a postrádá zajímavé dějové zápletky. Jako jedinou výjimku tohoto nevýrazného období můžeme jmenovat laplatskou oblast, především pak Argentinu. Buenos Aires se na konci 19. století rychle mění a zažívá obrovský růst. Důležitým faktorem je pak příliv evropské imigrace, především italské, která s sebou přináší svou vlastní kulturu, jednak na ni reaguje původní, kreolské podhoubí. Slovy Franka Daustera: „Pohled na tehdejší dobu je obrazem společnosti ve vrcholném bodě zásadní sociální změny, a tehdejší divadlo je bytostným odrazem této změny.“¹² Pro Laplatu a Buenos Aires obzvlášť, je toto období zlatou érou dramatického žánru - staví se nová divadla, uvádějí se jak zahraniční, tak domácí autoři, přijíždějí nejrůznější herecké spolky a není nouze o obecnost. Popularitu se dočkají hned dva zajímavé projevy — gaučovské divadlo a kostumbristické drama. Nejvýraznější osobností tohoto období je nepochybně Florencio Sánchez, Uruguayec žijící v Argentině. Na pozadí gaučovského světa, a to i lingvistického, představuje propracované postavy a opravdová vnitřní dramata, uvěřitelné konflikty, místy hraničící s naturalismem, což jej řadí mezi nejlepší dramatiky hispanoamerického dramatu vůbec. Vedle tohoto typu

¹² DAUSTER, Frank N. *Historia del teatro hispanoamericano, siglos XIX y XX*. Mexico: Ediciones de Andrea, 1973. S. 29. („*El panorama de la época, pues, es de una sociedad en trance de cambio social fundamental, y el teatro del mismo período se caracteriza por ser reflejo de dicho cambio.*“)

divadla, cíleného spíše na kultivovanější obyvatelstvo, se velkému rozvoji těšila tradiční jednoaktovka saineta, v případě Argentiny tzv. „kreolská“. Vytvořila zajímavou odnož divadla kostumbristického a popisovala především život a problémy nižší vrstev, až spodiny hlavního města. Využívá bohatého argentinského nářečí, slangu a postupem času dokonce „cocoliche“ (španělsko-italského dialektu) italského imigranta, vytváří spíše typizované postavy a vyžívá se ve stereotypech. Ačkoliv nepředstavují nejkvalitnější ukázkou divadelního umění, ve své době byla velice oblíbeným nástrojem zábavy, jak o tom svědčí mnoho příkladů uvedení na scénu a její obliba neutuchá v různých obměnách dodnes. Ve třicátých letech, následkem prudkých politických zvrátů a přijetím italských vlivů (Pirandello, Chiarelli), se například vyvíjí v „el grotesco criollo“ (kreolská groteska), žánr, který při bližším zkoumání sdílí mnohé prvky s divadlem absurdním a je přitom produktem čistě argentinským:

Postavami — směšnými, slabými hrdiny — se stanou obyčejní, neúspěšní přistěhovalci (většinou Italové), kteří se perou se svým osudem uprostřed tragikomických situací, vyvolávajících hořký smích. Jazyk odpovídá sainetě — hra se slovy, dvojsmysly, jazykové přesmyčky — a přidává se „cocoliche“, případně argot italských imigrantů. Komično vyvstává z vychýlení ze sociální normy přijímané publikem.¹³

S příchodem třicátých let vstupuje do další etapy vývoje i většina ostatních zemí. Je to období formování nového divadla. V mnoha oblastech stále pokračuje tvorba realistická, ovšem paralelně se začínají objevovat první pokusy experimentálního divadla, ze kterého postupně vyklíčí plně rozvinuté, hispanoamerické moderní drama. Tak jako v předchozích dekadách v Buenos Aires, nyní se otevírají nová divadla po celém kontinentě, zakládají se důležité divadelní spolky, které si pečlivě vybírají to nejlepší z evropských a severoamerických autorů a zároveň spolupracují s místními dramatiky. Mezi nejdůležitější patří spolky okolo nových divadel Ulises (1928, Mexico) a Teatro del Pueblo (193, Argentina). Tyto nové divadelní formy se snaží najít jiné odpovědi a cesty, než nabízí již přežitý a nedostačující realismus. Pokouší se vytvořit jinou, alternativní realitu, ve které nejdůležitější roli hraje fantazie, snění a jinakost uvažování. Klíčovou roli přebírá dějiště, kulisy a konečně také světlo, které postupně získává na důležitosti. Autoři se také hodně začínají spoléhat na úlohu diváka, jehož vlastní

¹³ PERALES, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967 — 1987 (Volumen 1)*. Michigan: Grupo Editorial Gaceta, 1989. S. 58. („Los personajes — héroes ridículos, degradados — serán los inmigrantes humildes, fracasados (mayormente italianos) rumiando su destino en medio de situaciones tragicómicas que producen un humor amargo. El lenguaje responde al del sainete - juegos de palabras, doble sentido, retorcimientos idiomáticos - añadiendo el cocoliche, o argot de los inmigrantes italianos. Lo cómico surge de una desviación de las pautas sociales aceptadas por el público.“)

představivost se stává zásadní v interpretaci celého díla. Inspirováni evropskými směry přelomu století (symbolismus, parnasismus) stejně jako velkými dramatiky své doby (O'Neill, Gide, García Lorca), vytvářejí hispanoameričtí autoři nový typ poetického avantgardního divadla. Zde se konečně obrací k domácímu modernismu a jeho metaforám, neologismům, jazykovým výpůjčkám, obrazům krásna, křehkosti a luxusu. K velkým osobnostem tohoto období patří Roberto Arlt, který ve svých hrách vytváří svět snů a iluzí, imaginárních říší, ve kterých se jeho hrdinové snaží ukrýt před všedností jejich vlastní reality. Dále můžeme jmenovat Xaviera Villauruti, který staví na podobných základech, ale soustředí se na hru s textem a žánrem samotným — zkoumá hranice dramatičnosti, hraje si s jeho prostředky. Oba autoři ve své tvorbě nesou zárodky prvků moderního dramatu, prvků, které bude využívat i divadlo absurdní.

Vývoj na Kubě byl podobný jako ve zbytku zemí, jen o něco pomalejší. O to pozoruhodnějším se zdá fakt, že první dílo hispanoamerického absurdního dramatu, *Falsa Alarma*, vzniklo právě zde a fakticky předběhlo i první evropskou absurdní tvorbu. Až do poloviny třicátých let stojí za zmínku jediný autor, a to José Antonio Ramos, jehož dílo je silnou sociální obžalobou a politickým protestem (například ve hře *Tembladera* varuje před nebezpečím silného vlivu Spojených Států, pod kterým se Kuba ocitá¹⁴). V roce 1936 je založena divadelní společnost La Cueva, a tím jsou položeny základy kubánského přechodu k soudobému dramatu. Ačkoliv La Cueva existovala kratičkých 8 měsíců, její vliv byl neoddiskutovatelný. Již první inscenací se vymezila vůči starým pořádkům (uvedena byla relativně čerstvá hra Luigiho Pirandella *Dnes večer improvizujeme* z roku 1930) a dala najevo chuť sledovat a zprostředkovávat aktuální dění ve světě kultury. Svou činností, jakkoliv krátkou, společnost inspirovala kubánskou divadelní komunitu k větší aktivitě a snaze o prosazení, vznikaly spolky, časopisy vydávaly divadelní texty. Ani tak ovšem neměla kubánská dramatika snadnou cestu na výsluní. V období Batistova režimu se prostředky investovaly do jiných oblastí, popularitu získává rádio a televize, jejíž nástup na svou stranu přetáhne i značnou část jevištních profesionálů, stejně jako diváků. Ačkoliv se tedy objevují pokusy o reformu kubánského divadla, většina uváděných her se nedočká více než jednoho představení.

V této atmosféře vstupuje na scénu Virgilio Piñera a roku 1948 uvádí za přispění divadelního spolku Prometeo svou hru *Electra Garrigó*. Dílo propadá u kritiky i širšího obecnstva, avšak

¹⁴ Více v ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. *Teatro cubano contemporáneo: antología*. Madrid: Centro de documentación teatral, 1992. S. 15

intelektuální kruhy La Habany zasahuje svou radikálností, existenciálním pesimismem a trpkou parodií kubánských hodnot: „Virgilio Piñera vtrhl na havanskou scénu rychlostí meteoru a pustošivou silou zemětřesení. Jeho *Electra Garrigó* je pro naše divadlo osvobozujícím a vlivným kusem, který se odklání od salónní komedie a banálního dialogu.“¹⁵ V říjnu roku 1948, v den premiéry *Electry Garrigó*, vstupuje kubánská dramatika do moderní éry.

2.4. Absurdní drama v Hispánské Americe

Rosalina Perales v díle *Teatro Hispanoamericano contemporáneo* poznamenává, že zhruba od šedesátých let se tvorba na kontinentě začíná dělit na dva hlavní proudy — drama intelektuální a lidové. Dle autorky můžeme absurdní divadlo zařadit do větve intelektuální, ve které by bylo ještě podřazeno v kategorii témat sociálních s přesahem do psychologie a politiky. Jak poznamenávají i ostatní autoři, hispanoamerická modalita tohoto žánru získává zajímavou, sociální dimenzi, což je dáno jejich vlastní, všední realitou. Například Daniel Zalacaín, ve své klasické studii z roku 1985 *Teatro absurdista hispanoamericano* používá ve vztahu se studovaným materiálem termín „absurdistické“, aby zdůraznil, že se nejedná o pouhou kopii evropských vzorů:

V první řadě je zásadní pochopit, že hispanoamerické absurdní divadlo není nutně spojeno s filozofií pesimismu y celkovou porážkou osobnosti člověka v boji s realitou, které charakterizují evropské absurdní divadlo. Hispanoameričtí autoři pouze začleňují typické techniky tohoto divadla do vlastních myšlenek a divadelní estetiky.¹⁶

Nejvýraznějším rozdílem tedy bude, že zatímco evropští autoři jen pasivně prezentují problém své doby, jejich hispánští kolegové se své diváky snaží donutit zaujmout k němu nějaký postoj, vytrhnout je z letargie, vyburcovat k činu. Velmi často jsou jejich díla plná otevřené politické kritiky, což je pro evropského dramatika nemyslitelné. Oblíbeným tématem je násilí, ovšem zpracovávané z jiného úhlu pohledu — v mnoha hispánských zemích je tak časté, že se stalo běžnou, absurdní součástí života. Spisovatelé se proto na tento problém snaží upozornit dovedením situací ad absurdum, aby svým návštěvníkům dokázali, že toto není normální. Další utlačující, dominantní silou je navíc na rozdíl od Evropy stále přítomné náboženství a

¹⁵ ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. Cit.d., s. 20. („Virgilio Piñera irrumpió en la escena habanera con la velocidad de un meteoro y la fuerza removedora de un terremoto. Su *Electra Garrigó* es en nuestro teatro una pieza seminal y liberadora, que rompe con la comedia de salón y el diálogo insustancial.“)

¹⁶ ZALACAÍN, Daniel. *Teatro absurdista hispanoamericano*. Valencia: Albatros Hispanofila, 1985. S. 14. („En primer lugar, es esencial comprender que el teatro hispanoamericano del absurdo no se adhiere necesariamente a la filosofía de pesimismo y de derrota total del individuo ante su condición que caracteriza al teatro del absurdo europeo. Los escritores hispanoamericanos más bien se limitan a integrar técnicas típicas de este tipo de teatro con sus propias ideas y estética dramática.“)

především církev, která vnucuje hrdinům pravidla, která jim nejsou vlastní, člověk tedy hledá svobodu nejenom politickou, ale i duchovní. A na rozdíl od francouzské tvorby, hrdina hispanoamerického divadla má šanci uspět, věří, že existuje naděje na změnu a tím pádem únik z drtící reality, která ho obklopuje. Například Virgilio Piñera doufal, že vzbuzením politického uvědomění u diváka postupně otevře možnost k politické svobodě a ta měla být zárukou východiska z domněle bezvýchodného. René Marqués zase využíval svá dramata k zprostředkování politické a sociální situace na Puerto Ricu. Posledním výrazným rysem opět především u Pinery je použití humoru. Pomocí vtipu se autoři snaží uniknout devastující prázdnotě bytí, popsat jinak nepopsatelné, nepochopitelné, je to obrana vůči zešílení.

Daniel Zalacaín v již zmíněné knize *Teatro absurdistas hispanoamericano* sdružuje tvorbu patnácti autorů, jejichž díla se dají plně včlenit do paradigmatu absurdního dramatu. Z důležitých jmen můžeme uvést vedle dramatiků studovaných v této práci např. Chilana Jorge Díaze, z jehož obsáhlé tvorby zmiňme alespoň hry *El cepillo de dientes* (1960) a *El velero en la botella* (1962), Kubánce Antóna Arrufata (*Los siete contra Tebas*, 1968), Portoričana Reného Marquése (*La Carreta*, 1954) a Argentine Eduarda Pavlovského (*La espera trágica*, 1962 a *Un acto rápido*, 1965).

3. Falešný poplach Virgilia Piñery

Virgilio Piñera se narodil roku 1912 v kubánském provinčním městečku Cárdenas. Zde strávil třináct let svého života — v chudé, hluboce věřící rodině, jejíž zájmy nikterak nepřesahovaly maloměstského ducha onoho místa. Pro neklidného, věčně pochybujícího, umělecky zaměřeného spisovatele, jenž časem zjistí, že je homosexuál a k tomu zapřísáhlý ateista, bude po zbytek života ospalost a neměnnost jeho rodiště literárním zdrojem, ke kterému se ve své tvorbě bude neustále vracet. Jedno z témat, klíčových v díle *Falsa Alarma*, nastiňuje ve své autobiografii *La vida tal cual*: obyvatelé městečka se mu zdáli všichni tak stejní, nudní a bez jakékoliv zvláštnější vlastnosti, zkrátka bez vlastní identity, že by všichni mohli sdílet jedno jméno, „například Arturo“¹⁷ A co víc, „má rodina byla součástí klanu Arturů“¹⁸. Piñerova rodina a lidé provincie Cárdenas se stanou protagonisty hry *Aire Frío* (1958), kterou jak kritikové, tak autor sám, považují za jeho nejlepší drama. Jako velká většina spisovatelovy tvorby, i toto dílo nese prvky absurdního divadla, vyniká však kubánskou autenticitou a dokonalým portrétem již zmiňované rodiny, u níž se autor ani nemusel snažit hledat absurdní náměty: „U hry *Aire Frío* se mi stalo něco velmi zvláštního: když jsem se rozhodl vyprávět příběh mé rodiny, ocitl jsem se v tak absurdním světě, že pouze realistickým zobrazením toto absurdno mohlo ožít.“¹⁹ Jak poznamenává jeho nejslavnější kritik a prologista, Rine Leal, absurdnost Piñerovy tvorby nespočívá ve stylu psaní, snaze, či snad dokonce módě, ale ve způsobu nazírání kubánské reality — reality, která je tak absurdní sama o sobě, že potřebuje pouze dramatika, který by ji popsal opravdově, takovou, jaká je.²⁰

Pokusíme-li se hru *Falsa Alarma* začlenit do Virgiliova díla chronologicky, zjistíme, že napsána byla v roce 1948, publikována 1949 a uvedena na scénu až v roce 1957²¹. Kubánský autor ji sepsal po vydání děl jako je *Electra Garrigó* a *Jesús*, jež jsou obě velmi významná v rámci jeho i kubánské dramatické scény. Jak již bylo řečeno, *Electra Garrigó* je považována

¹⁷ CERVERA V. y SERNA M. Vida y obra de Virgilio Piñera. In *Virgilio Piñera: Cuentos fríos; El que vino a salvarme*. Madrid: Cátedra, 2008, s. 15. („por ejemplo Arturo“)

¹⁸ Tamtéž, s. 15. („mi familia formaba parte del clan Arturo“)

¹⁹ PIÑERA, Virgilio. Piñera teatral. In *Virgilio Piñera: Teatro completo*. La Habana: Literatura, 1960. S. 29. („Con *Aire Frío* me ha pasado algo muy curioso: al disponerme a relatar la historia de mi familia, me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo.“)

²⁰ Viz LEAL, Rine. Piñera todo teatral. In *Virgilio Piñera: Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas, 2002. S. 12

²¹ Jak již bylo zmíněno v úvodu, Otakar Zich považuje za nutnou podmínku dramatického díla jeho uvedení na scénu, jeho představení. Piñerovy hry často byly odehrány až po mnoha letech od napsání textu, tak jako je tomu v případě zde studovaného dramatu *Falsa Alarma*, již zmíněné *Electry Garrigó* a mnoha jiných kusů, navíc nebylo výjimkou, když se jednotlivá díla uvedla jen jednou za dvacet let. Spisovatel tak sám sebe označoval za „skoro-autora“: „Es decir que soy un autor que efectúa sus estrenos por lustros o hasta décadas. Nadie se sorprenderá, pues, cuando me llamo „un casi autor teatral.“ (PIÑERA, V. *Piñera teatral*. S. 16)

za první dílo moderního kubánského divadla. V originální adaptaci klasického řeckého mýtu Piñera uvádí na scénu hrdinku, která se odmítá podvolit vůli jak rodičů, tak především bohů — a to proto, že nevěří v jejich existenci:

ELECTRA: ¿Dónde estáis, vosotros, los no-dioses? ¿Dónde estáis, repito, redondas negaciones de toda divinidad, de toda mitología, de toda reverencia muerta para siempre? (...) No castigaréis a Electra. Tampoco vais a recompensarla. Sois de tan grandiosa apatía que puede Electra segar una vida sin el temor de un reproche.²²

Opačný přístup vidíme v dramatu *Jesús* (1948). Holič z La Habany je okolím považován za nového Ježíše, za Spasitele, který je ochrání před zlem a nemocemi a umí vykonávat zázraky. Muž se tomuto označení brání a ze všech sil se snaží dokázat, že on žádným novým božstvem či jeho prorokem není, dokonce založí spolek “anti-ježíšů”. Divákovi je zde prezentováno drama, kde zbídačelé obyvatelstvo Kuby potřebuje a zoufale hledá někoho, ke komu by se mohlo obracet se svými problémy — kdo by je zachránil před realitou jejich všedního dne. Nemožnost existence takové osoby je pak akcentována piñerovskou hořkostí a ironií.

V obou dílech najdeme existenciální prvky a palčivý otazník nad problémem „mrtvého Boha“. *Falsa Alarma* je pak prvním dramatem čistě absurdním. Tak jako Martin Esslin zdůrazňuje, že pojem „absurdní divadlo“ je čistě jeho výmyslem a oficiálně žádná taková dramatická škola neexistuje, popírá Virgilio Piñera své ovlivnění těmito dramatiky — a to již z toho důvodu, že podobná díla tvořil dokonce před nimi:

Ale upřímně řečeno, nepatřím ani do existencialismu, ani do absurdního divadla. Říkám to, jelikož jsem napsal „Electra“ předtím, než byly „Sartrovy Mouchy“ vydány knižně, a napsal jsem „Falsa Alarma“ než Ionesco publikoval a představil na scéně svou „Plešatou zpěvačku“. Spíš si myslím, že tohle všechno bylo ve vzduchu, a ačkoliv jsem žil na ostrově odloučeném od kulturního kontinentu, přesto jsem byl dítětem své doby, jemuž problémy onoho období nemohly uniknout.²³

Citace pochází z prologu „Piñera teatral“ ke sbírce jeho dramát *Teatro Completo* z roku 1960, prologu, který si sám napsal. V textu vyjadřuje myšlenku, že absurdnost a existenciální úzkost jeho her vychází ze zasazení do kontextu, leckdy jen mlhavého, politické a sociální situace na

²² PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo*. La Habana: Literatura, 1960. S. 53. Všechny další citace pochází z tohoto díla.

²³ PIÑERA, Virgilio. Piñera teatral, 1960, S. 15. (“*Pero, francamente hablando, no soy del todo existencialista ni del todo absurdo. Lo digo porque escribí „Electra“ antes que „Las Moscas de Sartre“ apareciera en libro, y escribí „Falsa Alarma“ antes que Ionesco publicara y representara su „Soprano Calva“. Mas bien pienso que todo eso estaba en el ambiente, y que aunque yo viviera en una isla desconectada del continente cultural, con todo, era un hijo de mi época al que los problemas de dicha época no podían pasar desapercibidos.*”)

Kubě: „... já žil na Kubě, která byla existenciální pro nedostatek a absurdní pro nadbytek.“²⁴ Z úvodu dýchá pýcha na své pionýrství, které se autorovi nedá upřít, jak však upozorňuje Ricardo Lobato Morchón, a jak Kubánec sám přiznal v jednom rozhovoru, verze hry z roku 1948, publikovaná v časopise *Orígenes* roku 1949, byla příliš krátká pro divadelní představení. K této příležitosti spisovatel text dodatečně upravil a rozšířil ji především o dialogy Vdovy a Soudce — tyto vsuvky jsou již inspirované Ionescovou *Plešatou zpěvačkou*.²⁵ Původní text k dispozici bohužel nemám, pro potřeby této práce tedy poslouží rozšířená, hraná verze z roku 1957, vydaná spolu se zbytkem her ve sborníku *Teatro Completo* (1960).

Jak již bylo řečeno, hra je velmi krátká a má prostý děj — jsme uvedeni do kanceláře, kde stojí Vrah opřený o sochu znázorňující alegorii Spravedlnosti. Vchází Soudce a začne ho vyslýchat, snaží se mu dokázat úkladnou vraždu z pomsty. Vrah se brání, že zabitého muže neznal, šel do sousedního pokoje pouze krást, oběť ho překvapila, napadla a on ji zabil v sebeobraně. Po chvílce dohadů vstupuje na scénu Vdova, která hořce oplakává smrt svého muže a přísahá Vrahovi strašlivou pomstu. Lamentování a křik ji brzy dostane až na pokraj zhroucení a Soudce ji musí vyvést z místnosti. Vrah se ocitá opět sám, ne však na dlouho — po několika okamžicích přichází dva chlapi, kteří odnesou alegorii Spravedlnosti a na její místo postaví přenosný magnetofon. Za zvuku valčíku Na krásném modrém Dunaji opět vchází Vdova se Soudcem — tentokrát ovšem oba usměvaví, v nedělních vycházkových šatech. Smějí se, tančí, koketují spolu. Vedou nesmyslné dialogy na téma hudby a tance, cestování, výměry pokoje, baví se o vlhkém stropu, siestě, slonech, násobcích a mouše tse-tse. Když se je Vrah snaží upozornit na svou přítomnost a na probíhající proces, je oběma postavami odbyt s tím, že to všechno byla jen hra, že ho nikdo soudit nemůže a nebude. Poté Soudce s Vdovou opět opouští prostor jeviště. Zmatený Vrah neví, co si má počít, a tak začíná pomalu tančit na Straussův slavný valčík.

Co diváka, potažmo čtenáře, zaujme na první pohled, je perfektně vyvážená struktura hry. *Falsa Alarma* je jednoaktovka, složená z „pouhých“ dvou obrazů — tyto obrazy jsou ovšem vůči sobě v dokonalém kontrastu, kde jediným shodným bodem je neměnná postava Vraha. První scéna symbolizuje svět stojící na pevných základech víry a společenských pravidel. Výslech se odehrává se věrohodným prostředím za obvyklých postupů, vše se zdá být

²⁴ Tamtéž, s. 15. („...yo vivía en una Cuba existencialista por defecto y absurda por exceso.“)

²⁵ In MORCHÓN, Ricardo Lobato. Cit. d., s. 131, 138

racionálně uspořádáno, Soudce je oděn tak, jak se sluší a patří na člověka jeho postavení. Scénická poznámka nás uvádí do situace takto:

La escena representa un despacho. Mesa de trabajo, silla giratoria, frente a la mesa una silla, banco adosado a la pared lateral derecha; estatua de Justicia al centro de la escena. En el momento de descorrerse el telón, aparece el Juez vestido con la toga, y el birrete en la mano.(139)

Vše se změní se vstupem gramofonu na scénu. Spravedlnost je odnesena a namísto ní přichází radostný chaos, bezstarostné tlachání náhle veselé Vdovy a nonšalantního Soudce, absurdní svět bez návazností, vzpomínek, hodnot, beze snahy dobrat se pravdy. V souvislosti s gramofonem jsem záměrně použila sloveso „přicházet“, jež by obvykle ve vztahu k věci či předmětu běžné potřeby bylo nepatřičné. Na tomto místě je totiž záhodno podotknout, že Piñera mistrně využívá vedlejších dramatických jevů. Jak už jsem se zmínila u textu Otakara Zicha *Estetika dramatického umění*, dramatické dílo je záležitostí nanejvýš komplexní, působící současně na více smyslů, než je u pouhého, v literatuře běžného textu obvyklé. Vycházejme z následující teze: „Dramatické dílo skládá se ze dvou současných, nerozlučných a názorných složek různorodých, totiž z viditelné (optické) a slyšitelné (akustické).“²⁶ U divadelní hry tedy nejenom slyšíme dialogy odříkávané herci, ale zároveň vidíme přesně určený prostor, objekty nacházející se na jevišti, gesta jednotlivých postav a jejich oblečení. Piñera využívá těchto složek střídmě, až minimalisticky, o to větší důležitost a účinek pak mají. Ve vztahu k jevištní dekoraci pak dokonce dochází k jisté personifikaci — socha Spravedlnosti a gramfon se stávají sémiotickými prvky přesně oddělujícími dvě odlišné scény, určitými symboly dvou různých světů.²⁷ Spravedlnost, sama o sobě odkazující k morálce, pravidlům a zákonům, pak působí v interakci ostatních postav jako další účastník jednání — Soudce si ji bere na pomoc při těžkých případech a její pomocí se i identifikuje, Vdova se k ní obrací jako ke svědkovi svého neštěstí a zdroji útěchy:

JUEZ. (*dando un paso; con severidad*). Soy el Juez. (*da dos pasos más y toca la estatua con la punta de los dedos*). En cuanto a ésta, es la Justicia...

ASESINO. ¿La Justicia...?

JUEZ. (*tomando asiento en la silla giratoria mueve su cuerpo de derecha a izquierda*). Sí, la Justicia... Siempre la hago traer cuando tengo que instruir un sumario.(140)

²⁶ ZICH, Otakar. Cit. d., s. 18

²⁷ Viz MORCHÓN, Ricardo Lobato. Cit. d., s. 137

VIUDA. ¡Justicia, señor juez, justicia! (*encarándose con la estatua de la Justicia*). ¡Justicia, madame Justicia, justicia! (143)

V poslední fázi prvního obrazu je dokonce ztělesněním vykonané vůle dobra nad silami zla:

JUEZ. El brazo de la Justicia cayó sobre la cabeza del culpable. (*toca el brazo de la estatua*). (145)

Opakem sochy Spravedlnosti se v druhé scéně stává přenosný gramofon, z něhož se střídavě linou tóny Straussova valčíku Na krásném modrém Dunaji. Použití hudby, stejně jako dekorací (na jevišti se kromě tří postav a již zmíněné sochy a gramofonu v podstatě nic důležitého nevyskytuje) je na první pohled střídavé, kromě valčíku jinou hudbu neslyšíme, ale o to promyšleněji působí. Klasický kus 19. stol. přináší závan ušlechtilosti, vznešenosti a jisté nostalgie. Tím větší je kontrast mezi uhlazeností hudební skladby a absurdností odehrávajícího se děje. Vodopád slov a neuchopitelnost myšlenek je působivě zobrazována v neustálém vypínání a zapínání gramofonu — a tak jako žádný ze započatých dialogů nedospěje ke svému konci, tak nemá šanci na poklidné přehrání ani Straussův valčík. Ostatně obraz zaseknuté gramofonové desky se nabízí i při poslechu nekonečných banálností vycházejících z úst Vdovy i Soudce. Smyslové vnímání přerušované hudby v druhé části hry je vyváženo použitím světla v prvním obrazu: když Soudce usedne ke stolu a započne výslech, ve chvíli, kdy se snaží vyvíjet na Vraha největší nátlak, rozsvítí stolní lampu a namíří mu kužel světla do tváře — světlo je zde použito jako symbol pravdy, má odhalit domnělou lež:

JUEZ. (*tronante*). Es preciso que digas toda la verdad y nada más que verdad para que la Justicia sepa a qué atenerse.

ASESINO (*Apartando la cara de la luz*). Entré en el cuarto...

JUEZ. (*Interrumpiéndolo bruscamente*). Esa cara... ¿Qué haces que no miras la luz? (141)

Přistoupíme-li k analýze textu na základě Morchónova rozdělení absurdních složek, dostáváme se k charakteristice postav samotných. Jak již víme, v celé hře promlouvají pouze tři lidé, z toho Vrah je jediný, kdo si v druhé půli zachovává vědomí své vlastní identity, který se snaží udržet pouto s minulostí a hodnotovým systémem. Podívejme se nejprve na formální stránku postavy z pohledu teoretického. Dramatický hrdina není dle Otakara Zicha nic jiného, než „úhrn řečí“:

Tento soubor osobních řečí hercových musí dramatik vytvořit tak, aby již sám osobě, pouhou svou existencí v divadelním představení — tedy bez ohledu na to, co k němu herec přidá

mluvou, mimikou, maskou — charakterizoval dramatickou osobu, k níž se vztahuje, jako individualitu, což znamená, že musí být rázovitý a jednotný.²⁸

Uvedené klasické pojetí postavy, individuální, rázovité a jednotné, se v absurdním dramatu zcela tříští. Z tohoto pohledu nejvýraznější postavou, na které si dal autor skutečně záležet, je bez pochyby Vdova. Čtenář znalý ostatních děl Virgilia Piñery, především pak jeho povídek, jistě rozpozná ironii, až sarkasmus, se kterou je melodramatická žena hořce oplakávající svého manžela vyvedena. V první části se představuje jako běžná nešťastná pozůstalá, v černých šatech, vzlykající; již její uvedení na scénu však dýchá autorovým posměchem vůči stereotypu, který symbolizuje:

VIUDA. (*entra impetuosamente, sollozando, presa del más vivo dolor. Es la viuda clásica, que acaba de perder a su marido, aumentada su histeria por la muerte violenta del consorte, y recrudescida por el robo de los quinientos pesos. Toda su personalidad de viuda ultrajada demanda pronta satisfacción. Su mano derecha oprime fuertemente un pañuelito. Viste todo el atuendo de las viudas; desde el traje negro hasta la „pena“ pasando por la toca*) (143)

Její gesta jsou přehnaná, až teatrální, výkřiky patetické, hysterické. Parodie dosahuje vrcholu, když se zmíní o špinavém původu Vraha a zároveň se záběr jejího hněvu dotkne až mýtických sfér:

VIUDA. (*señalando al asesino*). A ése... ¡Ese es el asesino de mi desdichado marido! (*pausa*). ¿Oíste, monstruo? Vas a ser ajusticiado dentro de muy poco. Asistiré a tu ejecución. No perderé un detalle, te clavaré los ojos como dos puñales hasta que la vida se te vaya de ese cuerpo miserable que te dió una madre desnaturalizada. (144)

Následně se na scéně objevuje gramofon a Vdova vchází doslova vyměněná, obrat v jejím chování dosáhl 180 stupňů. Zatímco v prvním obraze byla ztělesněním vdovy zoufalé a zcela bez naděje, náhle se před námi objevuje tanečním krokem, v květovaných šatech, s koketním úsměvem na rtech:

VIUDA. (*vestida elegantemente de tarde, en colores muy vivos. Se dirige a la victrola mientras dice al juez*). ¿Por qué quita el disco? Adoro Danubio Azul (*pone de nuevo el disco; al asesino*). ¿No es adorable este vals? (*toma al asesino por los brazos y comienza a valsar con él, que gira como un autómatas. Se detiene.*) Pero, oiga... ¿qué le pasa, se le olvidó el vals, o no sabe bailarlo? (*al Juez*). ¿Bailamos entonces? (146)

V postavě Vdovy se nám nabízí absurdní postava par excellence, zobrazující určitý typ až do krajnosti, splňující veškeré atributy vyprázdňené loutky. Její řeč postrádá myšlenku i

²⁸ ZICH, Otakar. Cit. d., s. 81

jakoukoliv návaznost, mluví o nesouvislých tématech, jen aby zabila čas. Ztratila veškerý kontakt se svým vlastním „já“, se svou osobností, nepamatuje si, kdo je Vrah, natož aby oplakávala náhle ztraceného manžela. Jeho smrt je pro ni teď jen záminkou k prodeji chaty, kam spolu jezdívali, radostně plánuje, za co utratí nabyté peníze, dokonce nahlas uvažuje o nových vdavkách a po očku přitom pokukuje po Vrahovi. „Postava představuje člověka odlidštěného důsledkem prázdného života, jež ho obklopuje.“²⁹ Chvílemi dokonce paroduje vlastní bezstarostnost ohledně úmrtí jejího muže a jeho významu v jejím životě:

VIUDA. (*pensativa*). Señora viuda: ¿le atormenta el recuerdo de su difunto Alfonso? y la señora viuda: ¿Qué es Alfonso? ¿Dónde se adquiere? ¿ Con qué se come? (*ría*). Pues nada, no sé con qué se comería... (149)

Stejně jako se Vdova vyrovnala se ztrátou manžela, tak Soudce netrpí ztrátou zaměstnání a tím i životního údělu. Vymizení soudního systému, a tím i zákonů a hodnot s nimi spojených, vnímá pouze prostřednictvím vlastní nudy — přišel o práci a nemá se čím zabavit: „al desaparecer los jueces de la faz de la tierra, me quedé existiendo sin el juez que había sido durante veinte años.“ (150)

Jediným, kdo odmítá přijmout tuto novou realitu bez pravidel, Boha a spravedlnosti, je tak nakonec Vrah. Pro tvorbu Virgilia Piñery je příznačné, že se ukazuje, že zločinec je nakonec nejmorálnějším jedincem celé hry. Po většinu druhého obrazu vystupuje jako pouhý pozorovatel, který absolutně nechápe, co se kolem něho děje. Stejně jako jsou rozbité postavy a jejich dialogy, je tím i děj naprosto paralizován. Od dramatického výstupu ve vyslyšací místnosti, kde se na Vraha vrhá žalem hysterická Vdova, Soudce mu svítí do očí, aby z něj vymámil přiznání a nakonec je mu slíbena poprava, se rázem dostává do nesmyslného světa bez řádu, kde si ho nikdo nevšimá, ba co víc — kde ho nikdo nezná a jeho činy nikoho nezajímají. On ovšem morálně tkví na kořenech starého světa, potřebuje, aby ho někdo vyslechl, aby se obhájil a ačkoliv se ti druzí baví o perlovém náhrdelníku pana Péreze, snaží se sám se sebou vyřešit svůj případ:

ASESINO. Bueno, pues si usted no es juez, ni usted es viuda, tampoco yo soy asesino. ¿Lo oyen? (165)

ASESINO. (*al juez*) De una vez por todas: ¿Soy o no soy asesino? (166)

ASESINO. No complique las cosas. Yo he matado un hombre. Su esposo es mi víctima.

VIUDA. Ocúpese usted de sus muertos y yo me ocuparé de mis tablas.

²⁹ MURPHY, Raquel Aquilú de. *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera*. Madrid: Edición Pliegos, 1989. D. 59. („El personaje representa al hombre deshumanizado, como consecuencia de la vida vacía que le rodea.“)

ASESINO. Yo quiero que se me juzgue. (167)

Muž dokonce podezírá Soudce s Vdovou, že na něm zkouší jen jinou formu výslechu, že ho mučí záměrně — a radši by přijal smrt, než aby nadále poslouchal jejich prázdné řeči: „¡No puedo más! Acabe de ajusticiarme, pero no siga torturándome.“ (152) Myšlenku celé hry a zároveň vysvětlení pro Vraha nacházíme v následující pasáži:

JUEZ. Veá, amiguito: usted comete un crimen. Pues bien, no existe un solo hombre en el mundo que pueda juzgarlo.

ASESINO. ¿Y los jueces?

JUEZ. He dicho ningún hombre. Y los jueces...

VIUDA. (*abriendo los brazos*) ... son hombres.

ASESINO. Entonces, Dios...

JUEZ. (*cavilando*). Dios... Dios... No conozco a nadie con ese nombre. (161)

U tohoto dialogu se na chvílku zastavíme. Daniel Zalacaín považuje dílo *Falsa Alarma* za „silný útok proti soudnímu systému“³⁰, Amado Del Pino zase ve hře vidí „Piñerovu deklaraci ateismu“³¹. Dovolím si s oběma kritiky nesouhlasit, obě tvrzení se mi zdají být příliš doslovnou interpretací jednoho dialogu. Ano, Piñera byl ateistou a ústy Soudce popírá existenci Boha a ne, soudci nesoudí, když by tak měli činit. Ovšem nedostatek spravedlnosti a nemožnost soudu druhé osoby vnímám spíše jako všeobecný úpadek hodnot moderního člověka, který — dle již vzpomínaných slov Nietzscheho — svého Boha zabil. Pokud bychom chápali tuto literární smrt vyšší spravedlnosti jako pozitivní v tom smyslu, že se autor snaží diváky přesvědčit o odvěké neexistenci Boha, čili o svém ateismu, výsledek by jistě byl pozitivní — člověk je svobodný a měl by dát prostor své kreativitě. Zde se však setkáváme se střetem dvou světů a dvou pohledů — Vrah v Boha věří a doufá, že alespoň od něj se mu dostane rozhřešení. Svět bez něj je jako neutuchající tlachání Vdovy a Soudce, kteří ho neznají — prázdný, bez formy i obsahu. Vymizení soudců z povrchu zemského pak chápou jako důsledek této ztráty. Byla-li nám vzata myšlenka na jedinou, opravdovou vyšší moc, kdo rozhodne, zda je tvrzení pravdivé, či pouze věrohodné? Na tomto principu staví postmoderna, ale domnívám se, že jeho kořeny se nachází právě v existencialismu a absurdním dramatu vůbec: mění-li se názor v jednu z pravd a je-li pravd tolik, kolik je hlasů, jež je pronášejí, pak soudci nemají co soudit. Použití postavy Soudce je pak opět čistě symbolické — muži zákona ztělesňovali hodnoty, zpětně vymahatelné, potrestatelné, „hmatatelné“. Proto se dříve

³⁰ ZALACAÍN, Daniel. Cit. d., s. 61. („Un fuerte ataque al proceso judicial.“)

³¹ PINO, Amado del. *Teatralidad y cultura popular en Virgilio Piñera*. Madrid: Verbum, 2013. S. 119. („... la proclamación del ateísmo de Piñera.“)

přisahal při soudním řízení na Bibli, věřilo se v hodnoty, jež nese a v pravdivost jejího textu. Ostatně, i v prvním obraze dramatu Vrah přísahá na kříž a Soudce, který mu nevěří, ho kárá za křivou přísahu:

ASESINO. He dicho la verdad. (*hace la señal de la cruz con los dedos y se los besa*). ¡Por ésta!

JUEZ. ¿Perjuro, además? (142)

Ztrátu kontaktu s realitou a morálních zásad, kterou pozorujeme u Soudce s Vdovou, pak můžeme pochopit na základě následujícího rozhovoru:

JUEZ. Conocí a un hombre al que le faltaba el dedo índice de la mano derecha; cuando citaban en presencia suya la frase, „los diez dedos de la mano“, se apresuraba a decir: „Los nueve dedos de la mano“. ¿Se da cuenta?

VIUDA. (*a carcajadas*). ¡Exacto, pero cuán exacto! Tanto se había olvidado del dedo amputado que no tenía conciencia de la existencia del décimo dedo. ¡Existía con sólo nueve dedos!

JUEZ. Y añadía, que si por algún azar quedara amputado de pies y manos, existiría sin la conciencia de dichas partes del cuerpo. (149)

Oběma postavám byla vzata vzpomínka na Boha, ztratily své hodnoty a morální zásady, život je pouhým tlacháním o ničem, kterým se snaží zabít neubíhající čas. Tak jako muž bez ukazováčku žil, aniž si připouštěl existenci desátého prstu, tak Soudce s Vdovou nemají tušení o starých pořádcích.

S tématem roztržitého děje a postav je v absurdním dramatu neodmyslitelně spojeno zrušení komunikativní funkce jazyka. V klasicky psané hře je přímá řeč to jediné, o co se může divák opřít, „... drasticky řečeno, je to nouzový prostředek, jediná pomoc z umělecké tísně — víc nemůže dramatik pro své vnitřní dílo udělat!“³² Dramatický text má tak dvě různé komunikativní funkce — charakterizovat postavu, která pronáší souhrn jí daných promluv, a být článkem v řetězu těchto řečí, jinými slovy, posunovat text a tím i děj kupředu, případně osvětlovat již řečené. Další důležitou vlastností dramatické řeči je možnost stát se jednáním. To má své dvě samostané, doplňující se podmínky: „úmysl účinkovat a dostavení se účinku.“³³ Z předchozího vymezeného rámce přímé řeči v dramatickém textu tedy s ohledem na zde studované dílo vyplývá následující — absurdní dramatik vezme to jediné, co může pro své dílo udělat a zničí to. Článkem v řetězci děje také být nemůže, protože žádný výrazný děj zde nemáme, nic není komunikováno, ani posouváno kupředu, protože neexistuje cíl, za kterým by postavy mířily. A ztroskotá-li domluva, nemáme-li děj, na kterém stavět, pak ztrácí

³² ZICH, Otakar. Cit. d., s. 74

³³ Tamtéž, s. 84

smysl i jednání osob; v dialozích mezi Vdovou a Soudcem není po jakémkoliv účinku, či dokonce návaznosti, ani památky:

JUEZ. Eso mismo digo yo: puede vivir, puede no vivir, mi hermana nada tiene que ver con la batidoras, ni mi cuñado se sienta en una silla de ruedas.

VIUDA. He ahí un pensamiento profundo. Usted es un sabio. Me gusta su musicalidad. (148)

Vyprázdňenost slov se odráží ve Vdovině frázi „To je hluboká myšlenka... líbí se mi Vaše hudebnost“. Předchozí věty nelze spojit sémanticky, jejich význam je popřen. K absurdnímu dojmu přispívá čtenářův pocit, že nic z toho, co bylo v druhé části hry proneseno, nemá hlubokou myšlenku, že postavy netuší, co úsloví „hluboká myšlenka“ vůbec znamená a docela jistě nemůže být podpořena domnělou hudebností Soudce. K narušení smyslu přispívá i neschopnost hrdinů vyjádřit se, což je ještě podpořeno rozložením věty na pouhé elementy:

VIUDA. (*pensativa*). Sí, me quita el apetito, me da mareos... pero es tan, tan... (*arroja una gran bocanada*) Tan... Tan... (*concluye canturreando el „tan“*).

JUEZ ¡Eso es! Tan... Si usted se pusiera a decir cualquiera otra palabra, no podría expresar todo lo que el „tan“ revela cerca de los cigarrillos.

VIUDA. Pero también uno mismo es tan... tan... (*pausa*). ¡Claro! Todo es tan y nada más que tan.

JUEZ. Tan, tan, tan,...

VIUDA. Pues claro, tan, tan, tan. (148)

Obě postavy navíc natolik ztratily kontakt se světem, že nerozumí deixi: ta je v kontextu jazykové komunikace nejlepším příkladem odkazování ke kontextu, k nějaké mimo jazykové realitě. Piñera podtrhává ztrátou tohoto kontaktu vyprázdňenost postav, jejich nezařazenost. Nemají vlastní kontext a tak se ani jejich slova neváží ke skutečnému světu:

JUEZ. (*al asesino*). ¿Quién lo tortura, amigo mío?

ASESINO. (*sollozando*). Usted y ella.

JUEZ. Quién es „Usted“ y quién es „Ella“... Pongámonos de acuerdo. (152)

Vrcholnou ukázkou tohoto „nezakořenění“, ztráty identity a tak i vlastní tradice, je pak doslovné chápání ustálených spojení — vždyť jak jinak chápat slovní spojení, než jako odkazování k jinému, lidovému smyslu, než ve skutečnosti nesou jeho komponenty:

ASESINO. ¡Pueden irse los dos a freír espárragos!

JUEZ. ¿Lo oyó usted? ¡Freír espárragos! No hay duda, es un mundo bien loco.

VIUDA. (*al asesino*). ¡Qué falta de lógica, señor mío! ¿No sabe usted que los espárragos se hierven? (155)

Podíváme-li se na dílo *Falsa Alarma* optikou Lobato Morchóna, a to především trojím vymezením absurdního dramatu - rozložení děje, zničení postav a rozklad jazyka — vidíme, že Virgilio Piñera naplňuje veškeré formální i obsahové požadavky tohoto paradigmatu. Co odlišuje jeho tvorbu od jeho kolegů obecně, je černý humor a ironie, která je přítomná prakticky v každém jeho díle. Jak spisovatel sám přiznává, vtip a obrácení vážné situace v žert, je jeho způsobem ochrany před smutnou realitou, která ho obklopuje. Tuto vlastnost připisuje všem obyvatelům Kuby, kterou, jak už jsme viděli, považuje za přirozeně absurdní: „Pokud vím, Kubánci se rozpozná systematickým porušováním vážnosti v uvozovkách. (...) Já se vyhýbal realitě jako všichni Kubánci, a ani jsem se jí tak úplně nevyhýbal, spíše odporoval díky kousavému komickému prvku.“³⁴ Ironie tak prostupuje celé jeho dílo jako modus operandi; hořký smích jak jeho dramatické, tak prozaické tvorby nám dokazuje, jak mistrně zakrývá smutek smíchem: „... jsem ten, který dělá vážnost vážnější pomocí humoru, absurdity a groteska.“³⁵ Jak jsme si již ukázali, značně ironizující je především popis Vdovy: „*Es la viuda clásica, que acaba de perder a su marido, aumentada su histeria por la muerte violenta del consorte, y recrudescida por el robo de los quinientos pesos.*“ (143) K smíchu je také její přehnaná, hysterická hrůza z představy již zmíněných smažených chřestů:

VIUDA. (*convulsa, al juez*). No puedo sufrir semejante error culinario.

JUEZ. No le haga el menor caso. Y si se empeña en freír espárragos... allá él.

VIUDA. (*histérica*) No puedo, no puedo tolerarlo, tengo que sacarlo de su error. (156)

Žertem je, jak se nakonec vysvětlí, i celá první část díla, kde si Vdova se Soudcem hrají na skutečné postavy, jimiž nejsou. A žertem, hořkou ironií je pravděpodobně i název celé hry, *Falsa Alarma*: Vrah se mylně domnívá, že žije ve světě, ve kterém existují hodnoty, soudci a řád, ve kterém ho bude soudit spravedlnost. To všechno byl však jen falešný poplach; v této realitě se spravedlnosti dočkat nemůže, protože neexistuje:

ASESINO. Pero fui detenido; acorralado, me sacaron del cuarto del hotel con gases lacrimógenos; me arrojaron a un calabozo; sufrí interrogatorios; usted mismo me puso baso esa lámpara...

JUEZ. (*tocando al asesino en el hombro*) ¡Una falsa alarma, amigo, una falsa alarma...! (163)

Závěr hry se podle většiny kritiků nese v tomtéž duchu - Vrah přijímá hru, ztrácí svou identitu a mechanicky tančí Straussův valčík:

³⁴ PIÑERA, Virgilio. Piñera teatral, 1960, S. 10, 11. („*A mi entender un cubano se define por la sistemática ruptura con la seriedad entre comillas. (...) Como todos los cubanos yo evadía la realidad, y no tanto la evadía como le hacía resistencia a través del elemento cómico apuntado.*“)

³⁵ Tamtéž, s. 9. („... *soy ése que hace más seria la seriedad a través del humor, del absurdo y de lo grotesco.*“)

JUEZ. (*Al asesino*) Pues le diré... Lo mejor que puede hacer es bailar Danubio Azul. (*apresuran el paso y salen riendo a carcajadas*) (*El Asesino mira la victrola. Pausa. Se acerca a la misma. Pausa. Se muestra irresoluto; por fin pone el disco y empieza a bailar muy lentamente. Telón lento*). (168)

„Za tímto „automatem“, který na konci hry opět tančí na hudbu Na krásném modrém Dunaji, tušíme sobě odcizeného člověka, který ztratil veškerou schopnost podnikavosti v morálně bezpáteřním světě.“³⁶ Tak jako v jiných Piñerových dílech, i zde se by se dala vysledovat jedna z jeho základních tezí: ovládne-li kolektiv šílenství, přestává být šílenstvím a stává se normou chování (připomeňme si například obyvatele městečka z povídky „La Carne“; zprvu absurdní a nereálné řešení nedostatku masa přijme celá ves a tím pádem nikomu nepřijde divné či nenormální). Dle mého názoru je závěr otevřen různým interpretacím — již z dřívějšího dialogu z prvního obrazu zjišťujeme, že Vrah šel v hotelu krást do vedlejšího pokoje i proto, že slyšel od budoucí Vdovy, jak by to bylo snadné, jelikož její muž nikdy nezamyká. Je tedy snadno ovlivnitelný. Závěr díla se potom dá vyložit i tak, že se Vrah nevzdal svých principů, Soudce je mu stále autoritou a když mu doporučí, aby tančil, tančí, jelikož poslouchá nařízení Soudce. I toto čtení můžeme mít při výkladu hry na mysli, ačkoliv je pravda, že zkušenost se zbytkem Piñerovy tvorby nahrává spíše variantě „kolektivního šílenství“.

Jak sám autor přiznává, *Falsa Alarma* není jeho nejlepším dramatem. Bylo však první hrou, kde se naplno projevil Kubáncův sklon k absurditě a jejím literárním projevům. Datem svého vzniku dokonce předběhla věhlasné dramatiky světové scény, dramatiky, o jejichž slávě si Virgilio Piñera mohl nechat jen zdát, ačkoliv kvalita jeho tvorby nikterak nezaostávala za tou jejich. Jejím význam shrnuje spisovatelův kolega Antón Arrufat velmi výmluvně:

Znovu jsem si přečetl dílo *Falsa Alarma*, než jsi přišel. Myslím, že její humoristická stránka je stále aktuální, živá. Nicméně se domnívám, že v určitém smyslu působí suše, chudě, alespoň co se týče toho, čemu Valle-Inclán říká divadelní prostředky. Piñerovy jednoaktovky nepatří k tomu nejlepšímu z jeho tvorby. I přesto je hrám jako *Falsa Alarma*, *El flaco y el gordo*, *Estudio en blanco y negro* a *Siempre se olvida algo* vlastní to, co představuje stálou proměnu jeho díla: vyvolávají ve čtenáři či divákovi pocit nejistoty, určitou pochybnost ohledně domnělých morálních hodnot jeho vlastního života a chování. Jde o zásadně provokující díla.³⁷

³⁶ MORCHÓN, Ricardo Lobato. Cit. d., s. 136. („*Detrás de ese „autómata“ que volverá, de nuevo, a bailar El Danubio Azul al final de la obra, se adivina un hombre alienado que ha perdido toda capacidad de iniciativa en un mundo moralmente invertebrado.*“)

³⁷ ESPINOSA, Carlos. *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Ediciones Unión, 2011. S. 196. („*Antes de que vinieras releí Falsa Alarma. Pienso que su carga humorística se mantiene vital, vigente. Estimo, no obstante,*

que posee cierta aridez, cierta pobreza en lo que Valle-Inclán denomina los recursos de presencia del teatro. Las piezas en un acto de Piñera no son lo mejor de su producción dramática. Apesar de eso, Falsa Alarma, como El flaco y el gordo, Estudio en blanco y negro, Siempre se olvida algo, poseen lo que constituye una constante en su obra: producen en el lector o en el espectador un desconcierto, una especie de duda sobre los supuestos y valoraciones morales de su vida o su conducta. Son obras esencialmente provocadoras.“)

4. Siamská dvojčata (?) a Griselda Gambaro

Má díla se mohou odehrávat ve starověkém Řecku nebo Francii 17.stol., ale pohled na ně je pohledem Argentinky, jelikož mé zkušenosti vycházejí z reality mé země. Když píšete divadlo či smyšlené příběhy, využíváte své paměti a kolektivní paměti vašeho vlastního okolí.³⁸

Griselda Gambaro je jednou z nejúspěšnějších hispanoamerických dramaturgyň vůbec, z pohledu dnešního diváka dalece překračující hranice své rodné Argentiny. Přesto je právě země původu v nahlížení jejího díla klíčovou. Autorka se narodila v červenci 1928 a již o dva roky později zažívá její vlast první vojenskou diktaturu. Nadchází období dějin poznamenané rychlým střídáním režimů a vlád, státních převratů a téměř nepřetržitého krvavého boje o moc. Gambaro, jejímiž hlavními tématy jsou zneužívání moci, násilí na slabších a sociální obžaloba zdegenerovaného moderního člověka, který je slepý k bolesti vedle něj stojícího přítele, se společně s kolegou Eduardem Pavlovským objevuje na listině zakázaných autorů za publikování románu *Ganarse la muerte* (1976). Příběh mladé dívky, která náhle ztratí oba rodiče a stráví tak zbytek dětství v sirotčinci, překypuje děsivými popisy sadismu, s nímž je s dětmi zacházeno, násilí na ženách, pošlapání jakéhokoliv náznaku svobodné vůle a přirozeného rozvoje člověka. Dílo bylo úřady zavrhnuto pro jeho „nihilistický postoj vůči morálce, rodině, lidské bytosti.“³⁹. Gambaro výhrůžku pochopila a roku 1977 emigrovala do Španělska.

Literární dílo Griseldy Gambaro tvoří pestrou směs narativy a dramatu, oba druhy se v jejím repertoáru pravidelně střídají. Jako první vydala sbírku povídek, z nichž jednu poté přepsala do formy divadelní hry *El Desatino* (1965), stejnou cestu urazila dramatická prvotina *Las Paredes* (1963). Zde studované drama *Los Siameses* (1967) prošlo opačným procesem, původně vznikalo jako román, ovšem v průběhu psaní ho Gambaro přeměnila v divadlo. Dle svých vlastních slov žádný z druhů neupřednostňuje, avšak dramatická díla jí poskytují jiný, komplexnější zážitek ze společně vykonané práce: „(...) ten jedinečný okamžik představení, kdy si myslíte, že dojmete svět, je nesrovnatelný. Ten okamžik těsně před zvednutím opony a kdy celý soubor pracoval na společném cíli, kdy dílo už nepatří jednomu, ale všem.“⁴⁰

³⁸ ROFFÉ, Reina. *Conversaciones americanas*. Madrid: Páginas de espuma, 2001. S. 99. („*Mis obras pueden transcurrir en la Grecia antigua o en la Francia de 1700, pero la mirada es la mirada de una argentina, porque los datos de mi experiencia son los de la realidad de mi país. Cuando uno escribe teatro o ficción hace uso de su memoria y de la memoria colectiva de su propio entorno.*“)

³⁹ GNUTZMANN, Rita. *Escribir en tiempos difíciles*. In *Griselda Gambaro: Decir sí, La Malasangre*. Madrid: Cátedra, 2011. S. 17. („*posición nihilista frente a la moral, a la familia, al ser humano*“)

⁴⁰ GIELLA, M. A., LEANDRO URBINA, P. R.. *Griselda Gambaro: La ética de la confrontación*. In *Griselda Gambaro: Teatro: Nada que ver; Sucede lo que pasa*. Ottawa: Girol Books, Inc., 1983. S. 14. („*(...) el momento único del estreno, cuando uno piensa que va a conmover el mundo, es un momento incomparable. El momento*

Zajímavé je, že muví-li Argentinka o svých hrách, brání se použití termínu „absurdní divadlo“, ačkoliv většina kritiků se shoduje na tom, že by se uvnitř této kategorie neztratila. Nejdůležitější rozdíl mezi jejími texty a těmi evropskými podle ní představuje určitá nezakořeněnost a neangažovanost francouzského paradigmatu, který se nesnaží o nápravu současného stavu společnosti, je pouze jejím svěbytným pozorovatelem. Gambaro však své texty vnímá jako nástroj sociální obžaloby, jímž chce probudit odevzdaného diváka z letargie: „Ionescovo absurdní divadlo, to evropské, je divadlem zásadně metafyzickým, výsledkem unavené společnosti a ne te naší, ve které je patrná sociální rozbuška.“⁴¹ Svou formu raději nazývá „divadlem krutosti“, či „etickým divadlem“ — žádným způsobem se nejedná o snahu uniknout ničivé realitě, právě naopak se do ní noří, odkrývá nejhlubší vrstvy sociální krize a pomocí zobrazení až brutálního násilí nastavuje divákovi zrcadlo: jak by se on zachoval, kdyby byl svědkem takové hrůzy? Ba co víc, on JE svědkem těchto hrůz, protože obrazy přenesené na jeviště jsou převzaté z běžného života člověka trpícího nelítostnou diktaturou. Vždycky se tak v díle objeví vztah podřízenosti, oběti a trýznitele, otroka a pána. Nevinný a slabší bývá mučen, jeho lidství degradováno, až nakonec úplně zmizí, či zemře. Nejsilnější jsou pak případy, kdy se tyto patologické, zničující vztahy odehrávají v rodinném prostředí: „Násilí uplatňované v rodinném, intimním prostředí se jeví být natolik systematické a ničivé, že může být srovnáváno s násilím koncentračního tábora.“⁴² Svět jejích her je prostředím ztělesněné noční můry — často uzavřený, šedivý prostor, dveře, které nikam nevedou, zdánlivě žádný děj, pomalá, ale neodvratná degradace slabších jedinců, kteří nedělají nic pro svou záchranu. Předkládané násilí je většinou naprosto bezdůvodné, stejně jako jeho přijímání oběťmi, o to absurdněji a nepřipustněji působí. Zhruba od poloviny sedmdesátých let začínají v tvorbě Griseldy Gambaro dominovat ženské hrdinky — oběti machismu, domácího násilí, sexuálního, ekonomického i politického zneužívání. Na rozdíl od jejich mužských protějšků se ale tyto ženy pokouší bránit, a ač je jejich snaha často marná, je to jejich boj o přežití, co je odlišuje od zbytku autorčiných postav.

Mezi nejslavnější dramata patří *Las Paredes*, *Los Siameses*, *El Campo* (1967), *Decir sí* (1973) a *La Malasangre* (1981). Nevšední strukturou zaujme *Información para extranjeros* (1973):

justo antes de que se levante el telón y cuando todo un equipo ha trabajado para un fin común, cuando la obra ya no es de uno, es de todos.“)

⁴¹ ROFFÉ, Reina. Cit. d., s. 101. („*El teatro del absurdo de Ionesco, el absurdo europeo, es esencialmente metafísico, producto de una sociedad cansada, no de la nuestra, en la que hay un detonante social evidente.*“)

⁴² TAYLOR, Diana. Paradigmas de crisis: La obra dramática de Griselda Gambaro. In *En busca de una imagen: ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ed. Diana Taylor. Ottawa: Girol Books, Inc., 1989. S. 12. („*La violencia ejercida en los planos familiares e interior se manifiesta tan devastadora y sistemática como aquella que se practica en los campos de concentración.*“)

jedná se o dvacet krátkých obrazů, kterými jako labyrintem provází diváky průvodce. V každé scéně jsme svědky jiného druhu násilí, mučení, týrání, zneužívání; jejich souhrn představuje jakýsi „bestiář“ moderního zla. Dílo *Los Siameses* získalo ve světě asi největší ohlas a svou tematikou, strukturou i zpracováním vhodně reprezentuje autorčina díla minimálně ze šedesátých let.

Záliba Griseldy Gambaro v násilných a prudkých scénách nás prakticky uvádí do děje dramatu. Hra začíná pohledem do malého, temného pokoje, když tu náhle zazní spěšné kroky. Dveřmi vpadá dovnitř Lorenzo uřícený z překotného běhu a rychle za sebou zamyká dveře. Jakmile se ocitá v závětrí domova, začne vychvalovat své běžecké schopnosti a směje se při vzpomínce na nešikovný, pomalý úprk svého bratra Ignacia. Právě jeho zoufalý hlas vzápětí přeruší Lorenzovy chvalozpěvy — bojí se neznámého pronásledovatele a úpěnlivě prosí, aby ho Lorenzo vpustil dovnitř. Ten se ovšem obává o svou bezpečnost a otevřít dveře odmítá, dělá, že neslyší a navrhuje bratrovi písemnou komunikaci pomocí papírků podstrčených pode dveřmi. Mezitím již útočník dosáhne domu a diváci slyší Ignaciovy bolestivé výkřiky a rány způsobené jeho tělem mnohokrát vrženým proti dveřím. Násilník se nakonec rvačkou unaví a odejde, Lorenzo přesto nedbá bratrových proseb a neotevře mu. Svou účast projeví tím, že si natáhne matraci a peřiny ke dveřím a spí bratrovi nablízku. Soubojem o zamčené dveře začíná i druhý obraz, ovšem tentokrát se Ignaciovi podaří Lorenza přelstít a vstupuje do svého domu, potažmo na jeviště. Je brutálně zmlácený a špinavý od krve a bláta, chybí mu zub. Chce si odpočinout po špatně strávené noci, Lorenzo ho však donutí procházet se s ním po místnosti a cvičit. Nutí ho k tomu i násilím, když naprosto vyčerpaný Ignacio umdlévá a podlamují se mu nohy. Náhle se opět ozývají rány na dveře — aniž by cokoli vysvětlovali, vchází dva policisté, El Sonriente a El Gangoso. Oba bratři zneklidní a myslí si, že policie přišla vyšetřovat případ z předešlého dne, kdy Lorenzo hodil po jistém hromotlukovi kamínek a Ignacio to za něj schytil. Lorenzo předstírá, že je pouhým pošťákem, který právě Ignaciovi doručil dopis. Pomocí kvapně sepsaných telegramů a starých novin předloží policistům „důkazy“ o Ignaciově zapojení do organizovaného zločinu, svede na něj starou krádež v bance. Muži zákona Lorenzovi uvěří a i přes Ignaciův odpor ho za pomoci četných ran táhnou pryč.

Druhé jednání začíná Lorenzovým zabydlováním se v domněle získaném domě: zatemňuje okna novinami, vyklání se z nich ven a pokřikuje urážky na kolem procházející děvčata, balí Ignaciovy věci. Ten vchází vzápětí do dveří, evidentně nemocný a ještě v ubožejším stavu, avšak z vězení ho propustili. Vyčítá Lorenzovi jeho úskok, ovšem působí spíše vyčerpaně,

než našťvaně a když se mu bratr omluví a hraně se rozpláče, ještě ho utěšuje. V následujícím obraze působí oba bratři vesele a smířeně — Ignacio se Lorenzovi svěruje, že se zamiloval a chtěl by se oženit, žít v jeho domě s dívkou svého srdce. Lorenzo působí dobrácky a přeje mu štěstí, přitom má však nasazené rukavice a píše dopisy, údajně sám pro sebe. Jejich tajemství se vysvětluje v následující scéně — Ignacio se objeví opět zubožený, tentokrát zbitý otcem dívky, o jejíž lásku usiloval. Důvodem byly urážlivé dopisy na její adresu, které mu měl posílat právě Ignacio. Bratři se pohádají, když opět vchází policie, tentokrát bez zaklepání. Z kufru, který tehdy Lorenzo Ignaciovi zabalil, vytahují falešné bankovky a za smíchu jeho bratra Ignacia znovu odtahují. S šestým obrazem se poprvé ocitáme mimo špinavý pokojík, vidíme neuměle nakreslené vězení na kartónu a před ním sedícího starce, který se snaží prošťouchnout ucpanou stružku, aby mohla odtékat voda a nenamočil si nohy. Několikrát vchází Lorenzo, vždy v přestrojení, a ptá se muže na svého bratra. Ignaciovy výkřiky hrůzy a bolesti zaznívají zpoza opony, ovšem jeho bratr se k němu nepřihlásí. Na scénu vchází již známí dva policisté a půjčují si od Lorenza, převlečeného za vetešníka, vozíček, do něhož vtěsnají Ignaciovo mrtvé tělo a jedou ho za město zakopat na pole. Poslední, sedmý obraz je tak doslovným pohřbem Ignacia: jeho bratr mu vykope hrob, zasype ho hlínou a zatímco ostatní se vracejí do města, on sedí u té hromady zeminy, což je jediné, co z Ignacia zbylo, povídá si s ním a nemůže se rozloučit.

Zatímco struktura Piñerova dramatu *Falsa Alarma* připomíná dokonalý odraz v zrcadle a představuje dvě scény stojící proti sobě v opozici, stavba hry *Los Siameses* Griseldy Gambaro je lineární, přičemž skladba jednotlivých scén se zdá být takřka nahodilou. Sestává ze dvou aktů a sedmi nesymetricky rozložených obrazů, první jednání je složeno ze dvou scén, druhé z pěti. Nítí, která celé dílo propojuje do jedné linie a vede ho od počátečního výprasku až k závěrečné pohřební scéně, je postupná, neodvratná degradace Ignacia. Tak jako u většiny absurdních dramát se divák musí sám dovítit, čím je Lorenzova nenávisť (a tím i smrt jeho bratra) způsobena, ovšem v rámci předváděného děje jsme pouhými svědky důsledku akce, která se pravděpodobně odehrála v minulosti, ovšem nevidíme onen prvotní spouštěč, akci samotnou. Struktura hry tomuto vzorci odpovídá; jsme vrženi in media res do řetězce událostí, jejichž vyústěním je definitivní likvidace jednoho z protagonistů.

Velice pečlivým průvodcem jsou scénické poznámky Griseldy Gambaro — je jich velké množství a vyznačují se detailností a precizností. Nepůsobí nijak literárně, resp. esteticky, spíše stroze, ovšem situují nás velmi blízko postavám, sledují jako kamera každé jejich gesto a úsměšek. Z těchto „technických textů“ je patrná snaha autorky mít co největší přehled,

obecně se dá říct, že ponechává velmi málo prostoru pro fantazii a vlastní vyjádření hercům a režisérovi:

LORENZO: (*Baja la voz*) ¿No puedes decirme si estás solo? ¿Contéstame por escrito! Le debía haber escrito: Querido Ignacio, contéstame por escrito. ¡Pero le pasé el lápiz! ¡Podía haberse dado cuenta! ¡Es tan torpe! (*Escucha con el mismo aire de atención cortés los golpes y sacudidas del cuerpo contra la puerta. Van disminuyendo. Los alaridos de Ignacio se han transformado en pequeños gemidos que también cesan finalmente. Lorenzo pega el oído contra la puerta. Silencio. Golpea con los nudillos. Llama suavemente.*) ¿Ignacio? (*Una pausa.*) ¡Ignacio! (*Se escucha una especie de ronquido como respuesta.*) ¿No puedes hablar? ¿Hay gente? (*Silencio.*) ¿Recibiste mi esquila? ¿No puedes escribir? (*Se aparta de la puerta, fastidiado.*) ¡Se calla, se calla! ¿Cómo vamos a entendernos? (*Se acerca otra vez a la puerta, bajo.*) ¿Estás solo? ¿Se fue? (*Por contestación se escucha otra especie de ronquido afirmativo. Lorenzo, casi tristemente.*) ¿Por qué no te fuiste a otro lado?⁴³

Většina díla se odehrává v malém, potemnělém pokoji, domově obou bratrů. Jak se v průběhu hry dozvídáme, dům patří Ignaciovi, přesto je jeho opravdovým pánem Lorenzo. Prostor charakterizuje jejich vztah: jedná se o uzavřené, neosobní, chátrající místo plné stínů minulosti:

Interior de una pieza amueblada con una pequeña mesa de pino, un banquito, tres sillas, un ropero destartado y dos camas de una plaza con los colchones a la vista, sin sábanas, aunque con dos frazadas ordinarias a los pies. Sobre la mesa, una botella con agua y dos vasos. En un rincón, en el suelo, una pila altísima de diarios viejos. Una puerta que da a la calle. Alejada de esta puerta, pero también sobre la calle, una alta ventana cerrada, sin cortinas. Otra puerta, con una gastada cortina de lona, conduce a un patio interior. (95)

Pokoj by měl symbolizovat rodinné prostředí, ostatně obývají ho dva bratři, ovšem nenachází se zde žádné osobní věci, chybí výzdoba, okno nemá záclony. Jde o omezený prostor, kde postavy rychle přecházejí sem a tam jako zvířata v kleci. Protagonistou se zde stávají dveře, které by měly být hranicí mezi venkovním nebezpečím a vnitřním pocitem klidu, ovšem tyto dveře jsou zamčeny na zámek a nedovolují Ignaciovi ukrýt se před cizími živly. A co hůř — největší hrozba číhá uvnitř a právě vně těchto zdí je zosnován plán na Ignaciovo odstranění. Důležitými detaily jsou hromada starých novin a shnilého chleba, který se kupí v koutě. Zažloutlé noviny jsou symbolem minulosti, v tomto dramatu jsou pak jediným indikátorem ubíhajícího času: v každé nové scéně je kupa vyšší, rozpadlejší a budí větší odpor. To samé se

⁴³ GAMBARO, Griselda, Los siameses. *In 9 dramaturgos hispanoamericanos*. Ed. Miguel Ángel Giella. Ottawa: Girol Books, Inc., 1983, tomo II, s. 97. Všechny ostatní citace budou pocházet z tohoto vydání.

dá ovšem říci i o postavě Ignacia, který je víc a více ponižován, bit a týrán. Hromada shnilého chleba navíc přímo evokuje hnilobu jeho rozkladu: „Plesnivý chléb hromadící se na scéně představuje jasně a účinně odumřelou, červavou životní sílu člověka, a také jako vytváří dojem rozkládajícího se zvráceného prostředí.“⁴⁴ Zajímavým momentem je okamžik, kdy Lorenzo věří, že se zbavil svého bratra a dům tak připadl jemu. Jedna z prvních věcí, co udělá, je zalepení oken právě pomocí novin. Opevní se tak ještě více ve svém „hradě“ a zároveň tak zabrání pronikání přirozeného denního světla, které by mělo představovat životní sílu a energii. Gambaro je však mistryní protikladů a absurdních zvrátů, jak si postupně ukážeme. Na tomto místě můžeme okomentovat první z nich — zatímco po většinu času se Ignacio potácí v přítmi pokoje plného stínů, obrazně vzato mezi životem a smrtí, v okamžiku, kdy ho poprvé vidíme v plném světle slunce, je již mrtvý, vezen svým bratrem ve vozíčku na pole. Ostatně poslední, pohřební scéna působí neoptimističtěji z celého díla, jde vlastně o idylickou procházku několika individuů za čerstvým vzduchem a zdravým pohybem:

EL SONRIENTE: Iremos al campo. Está fresco, brilla el sol. No se apuren. Caminaremos lentamente, hay tiempo. No lo tomemos como un trabajo. No lo es. El paseo tiene que ser un placer para todos. (138)

Un campo pelado. Los dos policías están sentados sobre el pasto con las piernas cruzadas. respiran honda y alternadamente, con placer. El Gangoso huele una flor con delectación. (139)

Jak už je zřejmé z popisu děje, hlavními postavami díla jsou dva muži, Lorenzo a Ignacio, na což poukazuje i fakt, že u nich jediných z celé hry známe vlastní jméno. Skutečným hrbatlem a protagonistou díla je pak Lorenzo. Jeho role čítá třikrát více textu než role jeho bratra, je postavou aktivní, která uvádí do chodu veškerý sled událostí. Je tedy paradoxní, že co nejlépe vystihuje tuto postavu, je chronická nemohoucnost. Lorenzo nedokáže žít sám, neustále se cítí nemocný, je neschopný komunikace s ostatními lidmi a spojení se světem, a co nejhůř, s děvčaty. Má násilnou, nestálou a vrtkavou povahu — v průběhu dramatu se několikrát vydává za někoho jiného, dokonce se převléká a mění hlasy. Jeho osobnost se spojuje s životem *uvnitř*: z domu (kterým je téměř posedlý, neustále uklízí a přerovnává věci) vytvořil pevnost, ze které málokdy vychází, pokřikuje na okolo procházející dívky a řídí život svého bratra. Oproti tomu Ignacio je milý, sympatický muž, jenž udržuje dobré vztahy se sousedy, umí se dvořit dívkám, které dokonce zve k sobě domů. Je pracovitý a dokáže uživit nejenom sebe, ale i bratra, pro něhož práce znamená jen nudu a nepotřebné utrpení. Je

⁴⁴ ZALACAÍN, Daniel. Cit. d., s. 148. („La acumulación en la escena de pan descompuesto presenta clara y eficazmente el estado gangrenado y agusanado de la fuerza vital que nutre al hombre, a la vez que crea un ambiente de degradable morbosidad.“)

spojený se světem *venku*. Na rozdíl od Lorenza je schopen soucitu a porozumění blízké osobě; dokonce lituje trýznitele, který ho tyranizuje v jeho vlastním domě. Vykazuje veškeré známky kladného charakteru; i proto působí zvláště, že my, jako diváci (potažmo čtenáři) díla, s Ignaciem nedokážeme sympatizovat. Ztělesňuje totiž postavu natolik pasivní vůči násilí a vlastnímu utrpení, že ačkoliv by měl představovat dobro, divák s ním nesoucítí. Ignacio se totiž neptá, proč tolik trpí, nevzbouří se, neodejde, ani nevyhodí svého bratra. Násilí se pro něj stalo běžnou součástí života, chová se jako otrok, ačkoliv fyzicky i morálně je z obou mnohem silnější. Přijal svou roli oběti. V jeho postavě vidíme to, čemu Griselda Gambaro říká „teatro ético“: Ignacio představuje lid, který se nevzbouří proti svému tyranovi a dobrovolně mu nechává v rukou moc nad sebou samým: „Já říkám a stále věřím tomu, že člověk je bytost pasivní, které se nelíbí přijmout zodpovědnost za sebe i za ostatní. A věřím, že toto je zachyceno v mých prvních dílech.“⁴⁵ Úkolem divadla Gambaro i postavy Ignacia je vytrhnout diváka z této letargie a uvědomit si moc, kterou my sami dáváme našim tyranům. Lilian Tschudi navíc upozorňuje na existenci „postav - svědků“ v dílech Griseldy Gambaro, které mají za úkol upozornit na prezentované násilí: „Tím, že jsou si vědomi situace, plní postavy - svědci funkci obžaloby.“⁴⁶ V dramatu *Los Siameses* se tato postava objevuje v závěrečné scéně Ignaciova pohřbu, jedná se o chlapce, který se účastní procházky za město. Z jeho slov je patrné, že tuší, že mezi Lorenzem a Ignaciem byl nějaký vztah. Když se na to Lorenza zeptá, ten tento fakt zapře a chlapce napadne verbálně i fyzicky. A ačkoliv se chlapec ohradí vůči Lorenzovým prudkým slovům, na jeho agresi nijak nezareaguje a nakonec smířeně odejde. Vedle Ignacia tak i tento chlapec reprezentuje pokořený lid, který nejenom že nechá páchat násilí na sobě samých, ale i na druhých:

EL MUCHACHO: ¿Lo conocía?

LORENZO: ¿A quién?

EL MUCHACHO: (*Señalando a la tumba.*) A éste.

LORENZO: (*Agresivo*) No. A su abuela tampoco la conozco.

EL MUCHACHO: Pensé... que usted lo conocía. Tenía los ojos abiertos, grises.

LORENZO: Los hubiera cerrado. (*Ríe angustiosamente.*) Se le habrán llenado de tierra.

EL MUCHACHO: (*Se vuelve otra vez de espaldas.*) Cállese...

LORENZO: ¡Cállese usted! ¡Metido! ¡Porquería! ¿Por qué no se va? (*Entrelaza los dedos de las manos, salta sobre el otro y, martillando con las manos unidas, lo golpea violentamente entre*

⁴⁵ GIELLA, M. A., LEANDRO URBINA, P. R. Cit. D., s. 28 („*Yo digo que el hombre, y eso lo sigo creyendo, es un ser muy pasivo a quien le cuesta asumir su responsabilidad con respecto a los otros y con respecto a sí mismo. Y creo que eso está indicado en mis primeras piezas.*“)

⁴⁶ TSCHUDI, Lilian. *Teatro argentino actual*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1974. S. 92 („*También es el instrumento de denuncia, puesto de manifiesto por el personaje testigo, por su conciencia de esta situación.*“)

los hombros.) ¡Váyase, váyase, le digo! (*El muchacho se aleja inclinado, con la cabeza oculta entre los hombros para protegerse de los golpes, y sale, trastabillando.*) (142)

Jak už jsem zmínila, od počátečního výprasku za dveřmi domu až po poslední scénu jeho vlastního pohřbu, Ignacio působí scénu od scény zuboženěji a zuboženěji. Když poprvé vstupuje na jeviště, chybí mu zub, tvář má oteklou a celou od krve. Od té chvíle se jeho stav jen zhoršuje. Naproti tomu Lorenzo je posedlý čistotou a dbá na svůj zevnějšek, Ignaciovi jeho neupravenost vyčítá. Když mu v prvním obraze znemožní vstup do domu, jeho bratr je kvůli tomu zbit a musí spát venku na ulici v dešti a v louži vlastní krve, Lorenzo se mu pošklebuje pro jeho zbídačený vzhled:

LORENZO: (*Se levanta y mira por el ojo de la cerradura. Despechado.*) ¡Cómo duerme! Ronca. Está todo sucio de sangre. ¿Cómo puede dormir así? ¡Qué sucio! (100)

Gambaro zde uvádí na scénu další protiklad: čistota zevnějšku versus špinavost činů. Vzbuzuje v nás nedůvěru ve slova postav. Netvor Lorenzo je příčinou fyzického chátrání svého bratra, přesto, nebo právě proto, působí upraveněji a schválně na Ignaciovu zanedbanost mnohokrát ukazuje. Sandra Messinger Cypess v článku „*La dinámica del monstruo*“ zkoumá tyto postavy a poukazuje na to, že jejich uvažování je řízeno myšlenkou, že ony jediné jednají správně a ostatní zaslouží utrpení: „(...) velmi se snaží vyvolat myšlenku, že ta druhá lidská bytost, jejich oběť, je monstrem y tudíž si zaslouží nelidské zacházení.“⁴⁷ O to zvláštnější divákovi musí připadat, že se Ignacio nesnaží osvobodit, opustit svého bratra. Tady vyvstává nejpálčivější otázka z celého díla: jsou Lorenzo a Ignacio vůbec bratři? Drama nese název *Los Siameses*, Siamská dvojčata. Toto označení by implikovalo, že se jedná o identická dvojčata, navíc kdysi spojená částí těla. Poprvé nám tuto informaci potvrzuje Lorenzo v počáteční scéně, kdy nejprve potvrzuje, že se narodili společně a poté se zmiňuje i o shodném vzhledu:

LORENZO: Somos iguales. Esa es nuestra desgracia. Somos tan iguales que nuestras acciones se confunden. (100)

Poté ovšem vchází na scénu Ignacio — a Lorenzovi není vůbec podobný: (*Entra Ignacio. No se parece en nada a Lorenzo.*) (102) Postupně zjišťujeme, že i psychicky se jedná o dva protiklady, zdá se, že nemají vůbec nic shodného. Ke společnému dětství se odkazuje téměř

⁴⁷ CYPESS, Sandra Messinger. *La dinámica del monstruo en las obras dramáticas de Griselda Gambaro*. In *En busca de una imagen: ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ed. Diana Taylor. Ottawa: Girol Books, Inc., 1989. S. 55. („(...) hacen un esfuerzo por crear la idea de que el otro ser humano, su víctima, es el monstruo, y consecuentemente puede ser tratado de una manera deshumanizada.“)

výhradně Lorenzo, u kterého divák neví, čemu má věřit. Stejný původ má potvrdit operace, o které Lorenzo často mluví. Zdá se, že naráží na operaci u siamčat, která je měla rozdělit:

LORENZO: Lo que ocurre, en operaciones de esa clase, es que no pueden salvar a los dos, uno queda arruinado. Para dejar a un tipo en perfectas condiciones, al otro tienen que arruinarlo.

Forzosamente. ¿Qué teníamos nosotros en común? ¿Qué te falta? (107)

Opakovaně mluví o tom, že se narodili společně a byli spojeni, proti čemuž jeho bratr nemá námitky, ovšem když se zmíní o operaci, Ignacio protestuje, že nikdy v nemocnici nebyl. Nastává zde tedy další rozpor mezi obsahem slov a fakty. Většina kritiků se shoduje na tom, že ve skutečnosti Gambaro v tomto díle vytvořila osobnost pouze jednu a rozdělila ji ve dvě, jako by chirurg odřízl skalpelem dvě srostlá siamská dvojčata. V tomto symbolickém čtení pak vyrozumíme, že při oné domnělé operaci připadly Ignaciovi dobré vlastnosti a Lorenzovi ty špatné. Jedná se o dvojí osobnost jednoho a toho samého člověka. V rámci této interpretace navíc chápeme i Lorenzovu touhu po zničení Ignacia — při pozorném čtení čtenáři neunikne, že se jak Lorenzo, tak Ignacio zmiňují o Lorenzově neschopnosti navázat kontakt s dívkami. Zdá se pravděpodobné, že při oné počáteční operaci byl Lorenzo vykastrován, je tedy nejenom neschopen komunikace s dívkami, ale navrch je i impotentní:

LORENZO: Soy desdichado. Las chisto, las chisto, y es como si lloviera.

IGNACIO: Insiste.

LORENZO: Y si alguna me diera corte, ¿qué pasaría? (*Se encoge de hombros.*) Podrían quedarse años en el colchón. (126)

Ignacio si navíc z operace odnesl milý, hezký úsměv, díky kterému získává přízeň okolí a je lidem sympatický. Lorenzo trpí pokaždé, když se Ignacio usměje, protože mu připomíná bratrův úspěch u žen a jeho vlastní neschopnost:

LORENZO: No quise... hacerte mal... Sólo... pensé... en la casa. Me gusta... esta casa. Me gusta... (*Levanta la cabeza, sonrío*) la forma en que ríes. Por eso te hago perradas, para que te rías lo menos posible. Cada vez... que rías, me quitas algo, lo que no es mío. ¿Y por qué? ¿Por qué yo me río así? (*Sonríe con una mueca forzada.*) ¡No me gusta! (*Con desaliento.*) Deseo tu forma de reír... y... y no hay caso. No lo consigo, Ignacio... (123)

Interpretace obou bratrů coby jedné osobnosti by vysvětlovala i jejich neschopnost oddělit se. Díky moderní medicíně sice byli odděleni fyzicky, ale v psychické rovině jsou neustále spojení, jeden bez druhého nemůže žít. Tento vztah Gambaro několikrát během díla vizualizuje, například při pravidelném cvičení, které Lorenzo údajně potřebuje, aby se udržel

ve zdravé kondici, které ale spočívá jen ve společném chození po pokoji, či ve scéně s policií, kdy se Ignacio nechce nechat oddělit od svého bratra:

(Los dos empiezan a caminar por la pieza. Se pegan costado contra costado y ejecutan el mismo paso, la pierna derecha de Lorenzo pegada a la pierna izquierda de Ignacio.) (104)

(Lorenzo vuelve al centro del cuarto y se sienta. Ignacio sigue pegado a él y se sienta a su lado, en cuclillas.) (115)

Ze žárlivosti vymyslí Lorenzo plán, jak získat dům pro sebe a vyřešit své osobní problémy; věří, že když se mu podaří bratra zlikvidovat, získá nejenom nemovitost, ale i jeho krásný úsměv a tím i úspěch u žen. Tento plán je důkladný a promyšlený, Lorenzo pracuje od počátku trpělivě na jeho uskutečnění. Ovšem v okamžiku jeho dovršení přichází mistrný moment Griseldy Gambaro: bratr, jenž tak dlouho usilovně pracoval na odstranění svého soka Ignacia, který byl po celou dobu pasivním a neschopným ho opustit, náhle nemůže odejít od jeho hrobu. Ačkoliv mnohokrát opakoval, že jsou jedno, navždy spojení, tuto jednotu nepochopil. Náhle je on pasivním, stal se obětí vlastního zločinu, zabil kus sebe samého:

LORENZO: *(Sin moverse.)* Me voy. Son veinte cuerdas hasta casa, hasta „mi“ casa. Quedó todo para mí, las paredes, las puertas, el techo. Me quedó todo para mí, incluso lo que más me molestaba, tu... risa. (...) *(Un silencio. Sin moverse.)* Me voy. A ver si tengo tu sonrisa. *(Sonríe con una sonrisa horrible, forzada, solo de dientes. Sonriendo.)* Sí, sí. Es la tuya, lo siento. Me voy. *(Un silencio. Sigue sentado, inmóvil, poco a poco desaparece la sonrisa. Se arrebujá en el saco.)* Qué frío. Me voy, ahora sí, me voy. *(Se queda inmóvil, un silencio. Tímida, desoladamente.)* Ignacio, Ignacio... *(Se dobla en una pose semejante a la de Ignacio en el carrito, la cabeza sobre las rodillas. Un gran silencio.)* (143)

Griselda Gambaro zde zvedá ukazováček proti všem agresorům; násilí na člověku nelze jen tak vymazat a zapomenout, bolest a utrpení námi způsobené nás musí pronásledovat. Lorenzo je navíc člověk, který nedokáže žít v přítomnosti. Zatímco Ignacio pracuje, stýká se s dívkami a přáteli se sousedy, vše v čase přítomném, Lorenzo žije pročitáním starých novin a minulou křivdou, kterou hodlá odčinit budoucím plánem. Neustále bratrovi vyhrožuje, že ještě uvidí, že se dočká toho, co podle něj zaslouží. V průběhu hry neustále anticipuje Ignaciovu smrt, například dopisy, které podstrkuje Ignaciovi pode dveřmi, zatímco ten dostává výprask, nazývá „esquelas“, úmrtní oznámení. Dále bratrovi navrhuje, že by měl sepsat závěť a v jednom z rozhovorů o operaci, kterou měli podstoupit, prohlašuje, že vždycky jeden z oddělených dvojčat dopadne špatně a zemře mladý — a Lorenzo ví, kdo to z nich bude.

Nejabsurdnějším prvkem díla je pravděpodobně užití jazyka. Nejedná se zde o nesmyslné blábolení, jako v případě Piñerovy hry *Falsa Alarma*, Griselda Gambaro pracuje s jazykem spíše jako se zdrojem násilí a nejednoznačnosti. Řeči postav jsou v zásadě racionální, mají logickou návaznost, ovšem hrdinové absolutně nejednají tak, jak by podle dostupných informací měli. V divákovi je neustále pěstováno určité očekávání, jistota logického rozuzlení, ta je však soustavně narušována. Divák si nedokáže utvořit jednotný názor, navíc se zdá, že ani sami protagonisté si nejsou jisti svými činy. Prvním příkladem tohoto vyvedení z rovnováhy může být hned v prvním obraze prudký vpád Lorenza do pokoje a zamknutí dveří. Evidentně tuší nebezpečí a před někým utíká. Před kým? Proč? A proč onen násilník tak krutě zbil Ignacia? To se dlouhou dobu nedozvídáme, až po nějaké době začne Lorenzo uvažovat:

LORENZO: (*Se pregunta, volublemente.*) ¿Fue mi culpa, fue su culpa, quién tiró la piedra? (*Canturrea.*) ¿Quién le pone el cascabel al gato? (*Sincero.*) Sospecho que... la piedra la tiré yo. ¿Pero quién es capaz de distinguir algo entre los dos? Yo no puedo. Somos iguales. (100, podtržení moje)

Zdá se, že ani sám Lorenzo si není jistý tím, co udělal, či neudělal. Zároveň je ve výše uvedeném úryvku skrytá další záhada hned po názvu díla je to právě Lorenzo, kdo nás — informuje o bratrském vztahu mezi oběma protagonisty, dokonce tvrdí, že jsou si k nerozeznání podobní, jako pravá dvojčata. Poté ovšem přichází na scénu Ignacio a my okamžitě zjišťujeme, že zde podoba nepanuje žádná. A to ani psychická. Ignacio navíc tvrdí, že nikdy nebyl v nemocnici, kde je oba měli operovat. A k dovršení tohoto zmatku na konci díla začne sám Lorenzo pochybovat, zda byli vůbec kdy bratry:

LORENZO: De verdad, ¿nacimos juntos, eras mi hermano? (143)

Další záhadou je kratičká věta, kterou Lorenzo utrousí při jednom ze svých monologů:

LORENZO: (*Ríe.*) Fui un niño parricida. ¿Y tú, Ignacio? Nacimos juntos y no me acuerdo de cómo eras antes. (98, podtržení moje)

Proč, kdy, jak? Je toto důvod jeho posedlosti čistotou, snaží se vnitřně očistit vinu z dětství? A máme mu vůbec věřit? Gambaro záměrně používá jazyk, který nedává žádné odpovědi, díky kterému se nic nedozvídáme. Příliš mnoho informací je nejednoznačných a těžko interpretovatelných. Navíc si často protirečí, vyřčená slova neodkazují k realitě: Lorenzo se vysmívá zbitému Ignaciovi, přestože on byl důvodem, proč jeho bratr trpěl. Vzápětí se mu omlouvá, že ho nechtěl ranit, přitom on je jediným důvodem jeho bolesti.

LORENZO: ¿Podrías abrir ese ojo alguna vez? (*Sorprendido.*) ¿Qué escupes? (*Ríe, divertido.*)
¡Un diente! ¡Justo el del medio! Tu belleza... (*Ríe.*) ¿Donde ha ido a parar? ¿Ahora puedes
trabajar en un circo! (*Se interrumpe, serio.*) Lo siento. No quería herirte. (99)

Dalším okamžikem, kdy musí divák pojmout ve vyobrazené postavě absolutní nedůvěru, je obraz, kde Lorenzo přímo před očima policistů vyrobí falešné důkazy proti svému bratrovi. Ignacio, stejně jako divák, s úsměvem pozoruje jeho počínání, jistý si tím, že mu nikdo tyto absurdní výmysly nemůže uvěřit. Reakce policie je však opět naprosto opačná, než bychom čekali: Lorenzovi nejenom věří, ale ještě mají radost, že tak lehce dopadli pachatele. Jestli je muž doopravdy vinný, je nezajímá. Scéna silně připomíná dílo *Falsa Alarma*, kdy většina postav hraje absurdní hru a jediný, kdo nic nechápe, je právě ten, koho se zločin týká.

Přítomnost policie v dramatu navíc přispívá k rozvoji jednoho z nejdůležitějších témat Griseldy Gambaro: násilí a moc. Ozbrojená složka pravděpodobně představuje kritiku diktátorského režimu, založeného na policejním teroru. Dva policisté, El Sonriente a El Gangoso vcházejí do soukromí, aniž by uvedli důvod své návštěvy. Podruhé dokonce vejdou bez zaklepání, jde tedy o instituci, která nepotřebuje žádné povolení ke vstupu a má absolutní moc nad soukromím občanů. V nejmenším je nezajímá pravda, či pravost důkazů předložených Lorenzem. Jejich příchod vždy vyvolá strach, navíc když odtáhnou Ignacia, divák netuší, zda se ještě vrátí. Děs evokují i jejich jména: El Sonriente navozuje hrůzu chladného úsměvu, který vyjadřuje výhružku. Jeho druhovi, jenž vystupuje pod jménem El Gangoso, navíc není absolutně rozumět, rozhovor s ním je ukázkou absurdistické neschopnosti komunikace:

EL GANGOSO: ¿Quién es el dueño de la casa?

LORENZO: (*Desesperado.*) ¿Cómo?

EL GANGOSO: (*Exasperándose.*) El patrón, ¿quién es?

LORENZO E IGNACIO: (*Con distintos grados de desesperación.*) ¿Qué dice?

EL GANGOSO: (*Haciéndole señas a Lorenzo para que se le acerque, ganguea algo rápidamente.*)

LORENZO: (*Restregándose las manos con desesperación.*) No entiendo. ¡No entiendo! (111)

Ve hře *Los Siameses* nacházíme násilí všeho druhu, jde o napadání fyzické i slovní, sociální i policejní, útoky předvedené na jevišti i mimo něj. Jak už jsem zmínila, Gambaro si hraje s opozicí uvnitř/venku, ovšem její tradiční použití převrací: dům neposkytuje bezpečné přístřeší, jelikož uvnitř číhá horší nebezpečí než venku. Ba co víc, jedná se o násilí ze strany rodiny, jejíž obvyklé funkce autorka naprosto potírá. Velmi často navíc vnímáme násilí pouze

sluchem, jelikož není předváděné na jevišti. Jedná se o psychologický tah, protože jak prvotní výprask za dveřmi domu, tak poslední mučení za mřížemi nevidíme, pouze slyšíme Ignaciovy výkřiky a úpění, nárazy těla o dveře a o zem, zoufalé škrábání na dveře. Musíme tudíž zapojit vlastní fantazii a probíhající útoky si sami představovat, což nás o to více vtáhne do děje a vyvolá větší hrůzu. A výmluvný je i poslední pohled na Ignaciovo tělo, se kterým je nakládáno beze špetky úcty k lidskosti, scéna připomíná groteskní film:

(Haciendo un ademán de que esperen, los policías salen y vuelven a entrar al instante trayendo un cuerpo, el de Ignacio, envuelto en un género escaso. Lo suben en el carrito. Como el carrito es chico, tienen bastante dificultad para acomodarlo. La cabeza queda oculta, pero se les escapa un brazo, una pierna, y esto se repite varias veces. Entre el cuerpo muerto que no quiere acomodarse y los policías que se empeñan en hacerlo, hay una lucha obstinada, de contenida violencia. Finalmente, los policías optan por doblarle la cabeza sobre las piernas.) (138)

Velmi útočná je Lorenzova mluva. Uráží nejen svého bratra, ale i dívky na ulici, již zmíněného mladíka či starce na konci hry, který mu chce pomoci s kopáním hrobu. Chybí mu jakýkoliv druh úcty k druhému člověku, jediné, co ho dokáže zastavit, je strach ze silnějších, v tomto případě policistů. Nadužívá imperativu a budoucího času, neboť se drží svého plánu a věří, že se jeho problémy vyřeší. Gambaro navíc zajímavě používá písmo ve spojení s násilím: jak už bylo řečeno, Lorenzo v průběhu hry neustále anticipuje bratrovu smrt, často právě pomocí psaných dokumentů — pode dveřmi Ignaciovi podstrkuje úmrtní oznámení, vyžaduje po něm sepsání závěti. Navíc sepíše telegram coby důkaz pro policii o loupeži, kterou měl Ignacio spáchat, ze stejného důvodu vyrobí falešné peníze a pomocí urážlivých dopisů zaslaných otci bratrovi dívky oba dva milence odloučí, navíc našťvaný otec Ignacia zbije. Zdá se, že pokaždé, když Lorenzo něco píše, Ignacio se mění ve větší a větší trosku. Písmo se získává funkci nástroje zneužívání moci, ztrácí své klasické spojení se vzdělaností a kulturou. Lorenzo se navíc snaží uzmout roli oběti pro sebe; ačkoliv je nám od prvního okamžiku jasné, kdo je ve dvojici bratrů tyranem a kdo šikanovaným, Lorenzo se celou dobu tváří jako utlačovaný. Hraje si na nemocného, kdykoliv se na něj bratr rozzlobí, udělá se mu špatně, navíc ve vězení se převlékne za slepce a žida z koncentračního tábora, oběti sociální a politické. Je tedy paradoxní, že se na konci dramatu obětí doopravdy stane — obětí vlastního zločinu. Bez bratra nedokáže žít, nemůže ani opustit jeho hrob.

Absurdno Griseldy Gambaro je nenápadné, nenucené, spíše pocitové, sama autorka se uvnitř skupiny tvůrců absurdního divadla nevidí. Přesto nacházíme shodné znaky a chápeme její zařazování do tohoto nekonformního proudu: celé dílo *Los Siameses* nemá jiný děj, než

plánované, systematické zničení postavy. V tomto ohledu je Argentinka velice důsledná, sleduje proces až do jeho konce, až do úplné likvidace jedné osobnosti. Ovšem tato likvidace není jednostranná a jednoduchá, zničením svého bratra zničí hlavní tyran i sám sebe. Tohoto násilí je hlavním zdrojem jazyk a písmo. Jsou důvodem Ignaciova konce, vrcholnou měrou přispívají k jeho smrti. Jazyk tedy sice neztrácí úplně funkci komunikační, ale stává se přímým nástrojem moci. A i děj vykazuje znaky absurdního divadla: postrádá vnitřní integritu, divák, potažmo čtenář si musí mnoho domýšlet, příliš velké množství informací je nevyčtených, dokonce nejednoznačných. Příběh nám nic nevysvětluje, logicky nenavazuje, do děje nejsme nijak uvedeni. Dílo tedy není jedním z klasických her absurdního stříhu, ale tyto znaky vykazuje a svou povahou se k absurdnímu dramatu bezpochyby patří.

5. Vražedný rituál Josého Triany

José Triana se narodil roku 1931 v kubánské provincii Camaguey, ale značnou část dětství prožil v městečku Bayamo, jež je dodnes symbolem boje za demokracii a nezávislý rozvoj země: v devatenáctém století bylo kdysi bohaté koloniální město v boji za nezávislost vypáleno jeho vlastními obyvateli, jen aby nepadlo do rukou španělské koloniální správy. Procházky mezi ruinami kdysi velkolepých domů zanechaly v mladém Trianovi veliký dojem: „Byl jsem vychován pod vlajkou rebélie. (...) Její symboly se přede mnou tyčily jako němí svědci.“⁴⁸ Motiv revoluce a vzpoury vůči zavedeným pořádkům se stane důležitým tématem jeho díla. K literární kariéře budoucí hvězdu hispanoamerického dramatu nasměroval jeho otec — doporučoval mu četbu, vodil ho na představení a na koncerty, seznámil ho s přáteli divadelníky. Mladý intelektuál začíná jako básník, v roce 1953 se seznamuje s Virgiliem Piñerou, který s ním naváže spolupráci a Trianovy básně jsou tak publikovány v časopisu *Ciclón*. Zlomový okamžik jeho kariéry nastává v následujícím roce, kdy se v Havaně coby divák účastní inscenace Genetových *Služek*: „Viděl jsem výjimečné představení *Služek* a zůstal jsem jako opařený. Jednalo se o malou místnost ve hře kruhové výstavby, jen jedna postel, dvě křesla, jeden prádelník, jeden *paravent*... Z divadla jsem vyšel celý roztřesený...“⁴⁹ Najít paralelu mezi Genetovou hrou a *La noche de los asesinos* není nijak složité — cyklická kompozice, uzavřený prostor, minimální obsazení, protagonisté, kteří na sebe berou roli někoho jiného. Kubánský autor přiznává, že se po shlédnutí této hry rozhodl dát na dráhu dramatika; první jednoaktové drama publikuje v roce 1957 a kritikové se shodují, že od počátku se jeho tvorba vyznačuje až nečekanou vyzrálostí. V této době poprvé opouští Kubu a po cestě do USA se vydává do Evropy, procestuje několik zdejších metropolí a usazuje se v Madridu, kde navštěvuje divadelní školu. Během této cesty vstřebává další důležité vlivy — v Paříži zažívá boom absurdního divadla v podobě osobností Ionesca a Becketta, největší inspirací je mu ale španělská Generace 98, především její pocity úzkosti, hledání vlastní identity a touha po lepší společnosti. Silná je navíc i zkušenost ze země ovládané diktaturou generála Franca. Triana se vrací do rodné země v průběhu Revoluce, avšak není mu souzeno zůstat zde navždy; z politických důvodů odchází roku 1980 do exilu, novým domovem se mu stává Paříž.

⁴⁸ TAYLOR, Diana. Entrevista con José Triana. In *En busca de una imagen: ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, 1989. S. 115. („Fui educado bajo el signo de la rebelión. (...) Los signos de la rebelión estaban delante de mí como testimonios trágicos.“)

⁴⁹ MEYRAN, Daniel. Introducción. In *José Triana: La noche de los asesinos*. Madrid: Cátedra, 2010. S. 15. („Vi el montaje extraordinario de *Las Criadas*, yo me quedé perplejo. Era una pequeña habitación, en una pieza circular, había una cama, dos sillones, una cómoda, un *paravent*... Yo salí temblando del teatro...“)

Již v prvním Trianově díle, *El Mayor General hablará de Teogonía*, zaznamenáváme charakteristické postupy, jež se vážou ke zbytku jeho tvorby: proplétající se časové roviny, drčení postav tíhou minulosti, ze které se neumí vymanit, důraz na pocity viny a nemožnosti odpuštění.⁵⁰ V dalších dílech (*Medea en el espejo*, *La muerte del ñeque*) se pak přidávají temné rituální hry, cyklický čas, kruhová výstavba textu. Jeho hry jsou absurdního stříhu, ovšem s tím rozdílem, že stejně jako u Griseldy Gambaro se zde setkáváme se silným sociálním a politickým podtextem. José Triana je avantgardním dramatikem, kterému ovšem není přáno být pouhým teoretikem: prožití Revoluce je velice živou zkušeností, jež zůstane zobrazena v jeho tvorbě.

La noche de los asesinos znamená pro kubánského autora okamžitý úspěch nejenom na domácí půdě, ale na celém světě. Dodnes je pravděpodobně mezinárodně nejhranějším a nejprekládanějším hispanoamerickým moderním dramatem. Poprvé se dostalo na divadelní prkna v roce 1966 pod vedením již tehdy režimem pronásledovaného režiséra Vicenta Revuelty. Téměř okamžitě je vydáno knižně a získává ocenění Premio Casa de las Américas. V následujícím roce vyráží Triana spolu se souborem Revuelty na evropské turné; úspěch sklízí v Paříži, Avignonu, Benátkách a Ženevě, anglická adaptace *The Criminals* je v Londýně předvedena souborem Royal Shakespeare Company, zastaví se i v Polsku. V následujících letech se rozšíří do Spojených Států Amerických a celého hispanoamerického kontinentu. Celosvětový úspěch spočívá v univerzálnosti témat tohoto kusu — krize rodinného i společenského života, mezilidské nedorozumnění, mezigenerační konflikt. Tragickými hrdiny hry nejsou antičtí bohové či romantičtí rozervaní hrdinové. Jde o běžné mladé lidi, kteří se nedokáží srovnat s útlakem a omezováním, kteří se bouří proti zavedeným pravidlům; nejsou ničím výjimeční, „mohli by představovat celý svět“⁵¹. Pro tento typ postav má José Triana slabost:

(...) Chtěl jsem poukázat na to, že běžný život prostých lidí je plný tragických chvil, ale jelikož nejde o oficiální historii, nepíše se o ní, ani nemluví. Chtěl jsem se postavit rasismu a vyloučení ze společnosti, které se tak často vídá v mé zemi a dodat těmto postavám posvátný rozměr.⁵²

⁵⁰ Viz MONLEÓN, José. Madrid — La Habana — París: Tres imágenes de José Triana. In *En busca de una imagen: ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, 1989. S. 110

⁵¹ TRIANA, José. *La noche de los asesinos*. Madrid: Cátedra, 2010. S. 74. Všechny následující citace pocházejí z tohoto vydání.

⁵² TAYLOR, Diana. Entrevista con José Triana. Cit. d., s. 118. ((...) *quería señalar que el mundo cotidiano de esta gente humilde está cargado de un elemento trágico, de una historia que, por no ser la historia oficial, no se ha escrito, y no se dice. Yo quería romper con el racismo, la exclusión que se veía en mi país, y darles a esos personajes una envergadura sagrada.*“)

Děj dramatu *La noche de los asesinos* je nejjednodušší, a přesto pro diváka, potažmo čtenáře, nejkompexnější ze všech dosud probíraných her. Celý příběh je vlastně velice prostý - trojice dětí (dvě děvčata a jeden chlapec) si na půdě hraje na vraždu svých rodičů. Nic víc, nic míň. Schází se pokaždé, když se jim naskytne příležitost a střídají se v jednotlivých rolích. V tomto jednom konkrétním, autorem zaznamenaným uvedení na scénu vidíme jako protagonistu Lala, který si zabírá roli vraha. Jsme svědky postupného vývoje dramatu, kdy jednotliví aktéři přebírají osobnosti rodičů, sousedů, policistů i vyšších zástupců spravedlnosti, aby nám, divákům, předvedli tragédii od nekončících konfliktů s rodiči, pomlouvačné scény se sousedy, přes vlastní akt vraždy až po vyšetřování a následný soud.

LALO: Cierra esa puerta. (*Golpeándose el pecho. Exaltado, con los ojos muy abiertos.*) Un asesino. Un asesino. (*Cae de rodillas.*)

CUCA: (*A Beba*) ¿Y eso?

BEBA: (*Indiferente. Observando a Lalo.*) La representación ha empezado.

CUCA: ¿Otra vez?

BEBA: (*Molesta.*) Mira que tú eres... ¡Ni que esto fuera algo nuevo! (75)

Uvedená pasáž shrnuje, dalo by se říci, celé drama: tři postavy si za zavřenými dveřmi hrají na zločin, jedná se o představení, které již bylo zkoušeno mnohokrát. Celé drama je rozděleno do dvou aktů, jež vykazují značnou symetrii, jisté opakování s obměnou: jasným protagonistou prvního obrazu je Lalo, který nutí dívky ke hře, a Cuca chce odejít — neustále se opakující hra ji už nebaví. Naopak ve druhém aktu je vedoucí postavou právě Cuca, zatímco hlavním odpůrcem pokračování je tentokrát Beba. Předěl mezi akty a jednotlivými částmi dětské hry představují dveře, v rámci struktury jejich představení fungují jako skutečná brána do opravdového divadelního sálu; zavřené při představení, otevřené při přestávce či po skončení celého dramatu. Konec prvního aktu dramatu Josého Triany odpovídá konci prvního aktu hry, jejímiž autory a zároveň protagonisty jsou Cuca, Beba a Lalo — je téměř shodný s počátkem celého představení, pouze dveře se otevřou na přestávku:

LALO: Abre esa puerta. (*Se golpea el pecho. Exaltado. Con los ojos muy abiertos.*) Un asesino. Un asesino. (*Cae de rodillas.*)

CUCA: (*A Beba.*) ¿Y eso?

BEBA: La primera parte ha terminado. (100)

K opakování, nekonečné cykličnosti děje odkazuje i závěr celého dramatu; celá hra začíná nanovo, přičemž nyní se hlavní postavou stává Beba:

BEBA: (*Seria de nuevo.*) Está bien. Ahora me toca a mí. (128)

Jak je zřejmé z předchozího textu, setkáváme se na scéně s takzvaným metadivadlem, dramatickým představením v divadelní hře. Tomuto faktu je dílo uzpůsobeno nejenom strukturálně, jak již bylo naznačeno, ale i formálně. Autor za tímto účelem využívá mnoha divadelních prvků, které vkládá do rukou postav-herců: například při přípravě na vraždu Lalo pečlivě ostří dva nože o sebe, přičemž tento akt doprovází neustálým vydáváním zvuku „Ric-rac, ric-rac, ric-rac“ (90). Mezitím jeho sestry zosobňují sousedy, prodavače novin i vlastní rodiče, a jak se debata přiostruje a hlasy množí, Lalo hlasitěji a rychleji brousí své nože s rytmickým „ric-rac“, čímž ještě umocňuje zběsilost a naléhavost celé scény: „(*Lalo ha seguido frotando los cuchillos. Este acto, aparentemente simple, crea, acompañado de los sonidos emitidos por el propio Lalo, un climax delirante.*)“ (92) Analogický je případ, kdy Lalo sedí u výslechu na policejní stanici a Beba předstírá psaní na psacím stroji. Autor, José Triana, navádí své postavy velice přesně pomocí scénických poznámek:

(La escena, a partir de este momento, adquirirá una dimensión extraña. Los elementos que se emplean en ella son: los sonidos vocales, los golpes sobre la mesa y el taconeo acompasado, primero de Beba, y luego de los dos personajes (Beba y Cuca), en el escenario. Apróvechense estos recursos hasta el máximo.)

CUCA: *(Dictando automáticamente.)* En el local de esta Estación de Policía, y siendo...

BEBA: *(Moviendo las manos sobre la mesa, repite automáticamente.)* Tac-tac-tac-tac. Tac-tac-tac-tac. Tac-tac-tac-tac. Tac-tac-tac-tac-tac.

CUCA: *(Tono anterior.)* ..., ante el Sargento de Carpeta que escribe, se presentan el Vigilante número 421 Cuco de Tal y el Vigilante número 842 Bebo Mascual conduciendo al ciudadano que dice nombrarse...

BEBA: *(En la forma anterior.)* Tac-tac-tac-tac. Tac-tac-tac-tac. Tac-tac-tac-tac. *(Cuca mueve los labios continuando el dictado.)* Tac-tac-tac-tac. (109)

Velikou pečlivost věnuje autor i pohybu aktérů po jevišti, jejich rozmístění při jednotlivých scénách a interakci s okolím, jak můžeme vidět v obrazu, kdy dochází ke zločinu samotnému: „(*Las dos hermanas están situadas: Beba, en el lateral derecho; Cuca, en el lateral izquierdo. Ambas a la vez, de espaldas al público, emiten un grito desgarrador. Entra Lalo. Las hermanas se arrodillan.*)“ (99) Sami protagonisté si uvědomují své postavení herců a při pohybu po jevišti, či při vyostřených dialozích se často obrací na diváky, berou si je za svědky:

LALO: *(Saltando de la silla. Violento, al público.)* Ya lo ven. ¿No lo dije? (82)

CUCA: *(Como la madre.)* ¿A qué vienen estos juramentos? ¿Crees que has conmovido al público y que podrás salvarte? (121)

Jejich pohyb po jevišti je pečlivě promyšlený, v některých okamžicích jsou na forbíně všichni tři a přetahují se o slovo, jindy se dva stáhnou, aby umožnili sólový výstup jednomu ze sourozenců. Často se ukrývají ve stínech v zadní části místnosti a vynořují se v přesně daném momentu, což vyvolává až lehce děsivý dojem. Gestům, pohybům i promluvám panuje dramatická profesionalita, jež je výsledkem mnohého opakování této nekončící zkoušky. Ostatně to je, zdá se, cíl celé hry — dovést zločin k dokonalosti, nacvičit si proslovy, připravit se na vše. Divák cítí, že se stal svědkem jakéhosi temného rituálu, který se nikdy nesmí zastavit, jinak nenabude účinnosti: „(...) musí neustále pokračovat ve hře, aby udrželi mýtus živým, neboť doopravdy žijí pouze ve vlastní fantazii.“⁵³

BEBA: ¡En esto no me mezclo!

CUCA: Tienes que llegar hasta el final.

BEBA: Que nunca termina.

CUCA: No desespere. (102)

S rituálem souvisí i mytický cyklický čas. V okamžiku, kdy se zavřou za dětmi na půdě dveře, čas přestává odměřovat minuty a hodiny, ale začíná se točit dokola. Vnější svět přestává existovat a jediné, na čem záleží, je udržet rituál v chodu, dokončit jej a zdokonalit ho. Aniž by si aktéři uvědomovali důvod, z tohoto místa a času není úniku:

BEBA: ¿Por qué continuamos en este círculo...? (102)

Jak už jsem se zmínila, děj hry je zdánlivě prostý, přesto právě toto drama představuje kus nejnáročnější na divákovu pozornost a pochopení. Důvodem je propracovanost a mnohovrstevnatost díla, jež jsou dány právě metadivadelní formou. Ačkoliv se na scéně pohybují jen tři postavy, máme pocit, že se jedná o celý sbor herců. Vedle dětí se objevují i další dvaprotagonisté, Otec s Matkou, dále pak řada postav vedlejších - sousedé, policisté, přátelé rodičů, celá soudní síň i s prokurátorem. Navíc osobnosti představované dětmi často mluví s lidmi, kteří se na jevišti nevyskytují vůbec, například při imaginární návštěvě sousedů Margarity a Pantaleóna, která připomíná spíše absurdní prohlídku u doktora, než zdvořilostní přátelské setkání:

LALO: *(Con una sonrisa hipócrita a los personajes imaginarios.)* ¿Y usted, Pantaleón? Hacía tiempo que no lo veía. Estaba perdido.

BEBA: *(Acosando a los personajes imaginarios.)* ¿Cómo anda de la orina? A mí me dijeron los otros días...

⁵³ ZALACAÍN, Daniel. Cit. d., s. 139. („(...) tienen que jugar continuamente para poder mantener el mito, pues es sólo a través de la fantasía que les es posible continuar viviendo.“)

CUCA: (*Acosando a los personajes imaginarios.*) ¿Funciona su vejiga?

BEBA: (*Asombrada.*) ¿Cómo? ¿Todavía no se ha operado el esfínter? (81)

A mění se nejenom osobnosti představovaných lidí, ale i místa konání — hned jsme v přijímacím salónu domu, hned na ulici, hned na policejní stanici... Přitom fakticky se nehýbáme z místa a jediné, co doopravdy vidíme, je stará půda, na které se ovšem díky hranému představení setkávají různé reality.⁵⁴ Informace, které máme o vraždě, jsou velice komplexní, na čin pohlížíme díky rychlým výměnám rolí hned z několika úhlů. Protagonisté přejímají nejenom cizí osobnosti, ale i jejich charakteristickou mluvu, například policejní hantýrku při objevení zločinu:

BEBA: (*Como otro policía, en señal de triunfo.*) Agarramos al pez. (105),

úřední mluvu při psaní zápisu z výsledku na policejní stanici:

CUCA: (*En el tono anterior.*) Manifiestan los dos vigilantes a un mismo tenor que: „Encontrándose de recorrido por la zona correspondiente a su posta...” (110),

či soudní obraty při přelíčení:

BEBA: (*Como un juez.*) Ruego, al señor fiscal, sea explícito, y concrete al formular su exposición.“ (112).

Ale ačkoliv jsou herci ve svých rolích důslední a velice přesvědčiví, v některých zvlášť vypjatých momentech u nich dochází k emocionálním výpadkům, kdy tyto na sebe se vršící skutečnosti nejsou schopni snášet a pokračovat tak ve hře:

LALO: (*Como padre. Entre Lalo y Cuca acorralan a Beba.*) Serás una cualquiera, pero no mientras yo viva. (*Sacudiéndola por los hombros.*) Oyélo, sangrona. Te voy a matar por puerca. (*Pausa.*) (...)

BEBA: (*Saliendo del juego.*) La cabeza me va a explotar.

LALO: (*Imperativo.*) Sigue, muchacha.

CUCA: (*Mordaz.*) Hazle caso al mandamás.

BEBA: (*Angustiada.*) Aire, un poco de aire. (94, podtržení moje)

Divák, kterému je upřena pomoc ve formě scénických poznámek, tedy musí dávat velký pozor, aby se v představení neztratil, díky svižnému tempu hry a výměn mnohých vrstev může velmi snadno dojít k dezorientaci. Navíc je potřeba veškeré informace prosít — ač se na jevišti setkáváme s postavami Otce a Matky, ve skutečnosti jde o Lala, Cucu a Bebu, jež na

⁵⁴ Viz MELÉNDEZ, Priscilla. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Pliegos, 1990. S. 119

sebe berou jejich masky; tudíž vše, co je řečeno, může být výmysl fantazie téměř třicetiletých lidí, kteří si stále hrají na půdě jako malé děti. A kdo jsou tyto děti doopravdy? Je možné oddělit jejich osobnost od tolikrát zosobněných cizinců? Na první pohled jednoduchá hra je vírem masek, rolí, zamotaných vztahů.⁵⁵

Jak už bylo řečeno, prostorem, kde se představení i hra odehrávají, je půda, či sklep, autor nechává výběr na tvůrcích. Každopádně se jedná o uzavřené, špinavé místo ukrývající staré, zaprášené předměty pokryté pavučinami:

ESCENARIO: Un sótano o el último cuarto-desván. Una mesa, tres sillas, alfombras raídas, cortinas sucias con grandes parches de telas floreadas, floreros, una campanilla, un cuchillo y algunos objetos ya en desuso, arrinconados, junto a la escoba y el plumero. (74)

Tento omezený prostor představuje pro tři sourozence celý jejich svět a stává se i metaforou jejich vztahu k rodičům. Daniel Meyran poukazuje na to, že pouze v tomto prostoru, který obvykle reprezentuje nejzažší okraj rodinného obydlí, mohou být Lalo, Cuca a Beba šťastní.⁵⁶ Je to totiž jediné místo, které si mohou v absurdním, až diktátorském domě řízeném rigidními pravidly upravit po svém; mohou do něj promítnout svou rebelii, svou snahu o revoluci:

LALO: (*Agarra una silla y la agita en el aire.*) Esta silla, yo quiero que esté aquí. (*De golpe pone la silla en un sitio determinado.*) Y no aquí. (*De una vez coloca la misma silla en otro lugar.*) Porque aquí (*Velozmente vuelve a instalarla en el primer sitio.*) me es útil: puedo sentarme mejor y más rápido. Y aquí (*Sitúa la silla en la segunda posición.*) es sólo un capricho, una sonsera y no funciona... (*Acomoda la silla en la primera posición.*) Papá y mamá no lo consienten. Creen que está fuera de lógica. Se empeñan en que todo permanezca inmóvil, que nada se mueva de su sitio... (84)

Židle se v tomto alternativním světě stává symbolem svobodné vůle, která trpí neměnnou představou rodičů, že pro vše existuje jen jedno správné místo, jediná pravda, že důležitý je stálý, nehybný pořádek všech věcí. Obzvláště Lalo už toto tísnivé prostředí těžko snáší a proto na půdě zavádí vlastní pravidla, umisťuje předměty dle své vlastní, možná bláznivé, ale svobodné vůle, čímž vyjadřuje míru svého rebelství:

LALO: (*Apuña el florero y lo instala en el suelo.*) En esta casa el cenicero debe encima de una silla y el florero en el suelo.

CUCA: ¿Y las sillas?

LALO: Encima de las mesas.

⁵⁵ Viz MEYRAN, Daniel. Cit.d., s. 52

⁵⁶ Viz MEYRAN, Daniel. Cit.d., s. 39

CUCA: ¿Y nosotros?

LALO: Flotamos con los pies hacia arriba y la cabeza hacia abajo. (76)

Priscilla Meléndez v článku „*El espacio dramático como signo: la autoconciencia del juego representacional en La noche de los asesinos de José Triana*“ upozorňuje na fakt, že uzavřenost prostoru, v němž se děj odehrává, je sama o sobě důležitým komunikačním znakem.⁵⁷ Protagonisté se na půdě zavírají dobrovolně, sami si tento prostor pro sebe vybrali. Když na konci aktů otevrou dveře, není to akt svobody, právě naopak. Dveře vždy odkazují k jinému místu, obvykle představují možnost volby, otevření se možností, či alespoň alternativnímu prostoru. V tomto díle ovšem dveře vedou do domu — do děsivého světa, kde vládou pevně daná pravidla, kde se nesmí pohnout s židlí. Rodinný dům tradičně představuje bezpečné, soukromé útočiště, kde může být hrdina sám sebou. V tomto případě jde ovšem o ztělesněnou představu nehybného života rodičů, těch, kteří mají být zabiti vlastními dětmi. Paralela mezi domem Josého Triany a Griseldy Gambaro v díle *Los Siameses* je naprosto zřejmá. A jako je dům symbolem vůle rodičů, je půda odrazem fantazie dětí. Vědomě omezili svůj soukromý prostor a stejně tak i svou mysl; uzavřenost místnosti odpovídá cykličnosti celého děje a konečně i myslí protagonistů: „Trianovo drama spočívá v popisu prostoru, který fyzicky izoluje postavy a navíc přenáší ten samý pocit úzkosti do roviny psychologické a existenciální.“⁵⁸ Vědomí podmíněné omezeným prostorem se soustředilo jen na jednu myšlenku: zničit ty, kteří představují starý řád a utrpení. Zvlášt v Lalově myslí jde o jediné východisko, věří, že mimo dům nedokáže přežít a ocitl se tak v bezvýchodné situaci, kterou nedokáže řešit jinak, než definitivním odstraněním tyranů:

CUCA: ¿Por qué no te vas de la casa?

LALO: ¿A dónde diablos me voy a meter?

CUCA: Deberías probar.

LALO: Ya lo he hecho, ¿No te acuerdas? Siempre he tenido que regresar con el rabo entre las piernas.

CUCA: Prueba otra vez.

LALO: No... Reconozco que no sé moverme en la calle; me confundo, me pierdo... Además, ignoro lo que me pasa, es como si me esfumara. Ellos no me enseñaron; al contrario, me confundieron...

CUCA: Entonces, ¿cómo disponer, gobernar, si tú mismo confiesas...?

⁵⁷ Viz MELÉNDEZ, Priscilla. Cit. d., s. 107 - 125

⁵⁸ MELÉNDEZ, Priscilla. Cit.d., s. 115. („*Concebimos el drama en Triana como el desarrollo de un espacio que aísla físicamente a los personajes y que, además, logra transponer este mismo sentimiento de ahogo a un plano psicológico y existencial.*“)

LALO: Lo que conozco es esto; a esto me resigno. (87)

Že prostor přejímá v tomto dramatu hlavní roli, je jasné i ze scény, kdy je Lalo-vrah před soudem. Zpovídá se ze svého zločinu a dům si bere za svědka, tvrdí, že ho vybízeli k vraždě. Prostor tedy není pouze personifikován, je mu dána vlastní vůle, jejímž vykonavatelem se stává Lalo:

LALO: (*Como un iluminado.*) Desde entonces conocí cuál era mi camino y fui descubriendo que las alfombras, la cama, los armarios, el espejo, los floreros, los vasos las cucharas y mi sombra, en un murmullo, reclamaban: „Mata a tus padres.“ (*En un éxtasis musical.*) „Mata a tus padres.“ La casa entera, todo, me exigía este acto heroico. (120)

Drama je plné znepokojivých momentů, s tím jedním se setkáváme již při prvním otevření knihy: ačkoliv jsou postavy v díle prezentovány jako děti, ačkoliv často mluví, jako by byli velmi malé, již v úvodu autor naznačuje, že se vlastně jedná o dospělé jedince. Později ve hře se dokonce dozvídáme, že Lalovi je kolem třiceti, obě děvčata mají za sebou dvacáté narozeniny.

PERSONAJES: (...) Estos personajes son adultos y sin embargo conservan cierta gracia adolescente, aunque un tanto marchita. Son, en último término, figuras de un museo en ruinas. (74, podtržení moje)

Co přesně myslel autor tímto „muzeem v troskách“, se můžeme jen domýšlet. Logicky se ovšem nabízí jejich rodinné vztahy, jež jak jsme si již ukázali, reprezentuje celý dům. Může jít i o popis jejich osobností. V průběhu celého dramatu na sebe každé z těchto tří „dětí“ bere mnohé podoby, mění svou vlastní identitu. Jsme svědky několikanásobného rozštěpu osobnosti, jevu, kterého autoři absurdních dramátů využívají s velkou oblibou. Zároveň chce José Triana poukázat na všeobecnou platnost děje: vztahy předváděné v jeho hře se dotýkají nás všech, my všichni se dusíme pod tíhou pravidel, jež na nás uvalila společnost, my všichni trpíme ztrátou skutečných hodnot, jako jsou láska a víra:

PERSONAJES: Los personajes, al realizar las incorporaciones de otros personajes, deben hacerlo con la mayor sencillez y espontaneidad posibles. Que no se empleen elementos caracterizadores. Ellos son capaces de representar el mundo sin necesidad de ningún artificio. Téngase esto en cuenta para la elaboración del montaje y dirección escénicas. (74, podtržení moje)

Jak upozorňuje většina kritiků, hybnou silou celého díla je strach. Patologický strach z vlastní odpovědnosti, z touhy obrátit se zády ke společenskému řádu, který nás svazuje a žít svůj

vlastní život podle vlastního uvážení. Děti se bojí opustit rodičovský dům a vzít tak svůj osud do vlastních rukou:

CUCA: ¡Como si eso fuera tan fácil! Uno es decir y otro vivir. (77)

Strach ovšem neovládá pouze děti, do osudu rodiny zasáhl hned od počátku. V druhém aktu se dozvídáme, že Matka se vdávala jen proto, že byla těhotná a bála se, co by o ní lidé řekli. Vzít si Otce však nikdy nechtěla a z toho pramení neštěstí jejího příběhu. Naopak Otec doufal, že v manželství najde klid a časem snad i lásku; té se ovšem nikdy nedočkal, jedině, co získal, byla nešťastná a tudíž i zlá žena a tři křičící děti. V závěru hry čteme, jak moc toužil po vlastní svobodě, snil o odchodu — ovšem toho se nikdy neodvážil právě díky strachu:

LALO: (*Como padre.*) Y sentía unas ganas rabiosas de irme, de volar, de romper con esta nefasta encerrona. (*Pausa.*) Pero tenía miedo; y el miedo me paralizaba y no me decidía y me quedaba a medias. Pensaba una cosa y hacía otra. Eso es terrible. Darse cuenta al final. (*Pausa.*) No pude. (*Al público.*) Lalo, si tú quieres, puedes. (*Pausa.*) Ahora me pregunto: „¿Por qué no viviste plenamente cada uno de tus pensamientos, cada uno de tus deseos?“ Y me respondo: „Por miedo, por miedo, por miedo.“ (127)

Zajímavé je, že o Otcových niterných pocitech se dozvídáme z Lalových úst — z úst syna, který touží po jeho smrti. V této scéně se zdá, že Lalo Otcí rozumí, že zná důvody jeho chování a přijímá je. Přesto nemůže být odčiněna největší křivda, již se rodiče na svých dětech dopustili: nikdy nemilovali. Nemilovali sebe navzájem, natož vlastní děti. Mnohé osvětluje scéna, kdy Cuca představuje roli Matky a mluví o svém prvním těhotenství:

CUCA: (*Como la madre.*) Nueve meses de mareos, vómitos, sobresaltos. Ése fue el anuncio de tu llegada... (...) Y todo lo he perdido: mi juventud, mi alegría, mis distracciones. Todo lo he sacrificado por esta fiera. (...) (*Con asco.*) Miserable. No sé cómo pude tenerte tanto tiempo en mis entrañas. No sé cómo no te ahogué cuando naciste. (121, 122)

Dle Daniela Zalacaína José Triana nabízí dvojí řešení nedostatku individuální svobody moderního světa. Jejím nejpřirozenějším zdrojem je právě rodičovská láska. Všechny tři děti se narodily s obvyklou nákloností a něhou vůči svým rodičům. V určitých momentech hry se je dokonce Cuca a Beba snaží bránit, ačkoliv vědí, že už je to zbytečné, že zničené dětství, potažmo celý život, jim nikdo nevrátí. Přišly na svět s přirozenou zvědavostí a hravostí — ovšem pokaždé, když se tato dětská kreativita jakkoliv projevila, místo podpory a lásky přišly zákazy a křik:

BEBA: Y yo me pregunto: ¿Para qué existen las nubes, los árboles, la lluvia, los animales? ¿No debemos detenernos un día en todo eso? Y corro y me acerco a la ventana... Pero mamá y papá

siguen gritando: „Esa ventana, el polvo, el hollín... ¿Qué estará pensando esa niña? Entra, que vas a coger un catarro.“ Si voy a la sala y enciendo el radio: „Están gastando mucha corriente y el mes pasado y el antes pasado se gastó tanto y no se puede continuar en ese tren. Apaga eso. Ese ruido me atormenta.“ Si me pongo a cantar esa cancioncita que has improvisado últimamente: „La sala no es la sala“, entonces arde la casa, es un hormiguero revuelto y sigue la gritería, mamá y papá contra Lalo, Lalo contra mamá, mamá contra Lalo, Lalo contra papá, papá contra Lalo y yo en el medio. (89, 90)

Chybí-li tedy láska, která je přirozeným zdrojem svobody, jako poslední, konečné řešení se nabízí násilí.⁵⁹ Jeho obraz je v dramatu Josého Triany velice celistvý — jedná se o aplikované násilí ze stran rodičů vůči dětem, i plánovaný zločin dětí na rodičích; krutost jejich vztahů se týká jak fyzických trestů a samotné vraždy, tak verbálních projevů všech zúčastněných. Jak už jsem zmínila, nepřátelský postoj rodiny symbolizovalo již těhotenství Matky — nenáviděla Lala dřív, než ho poznala, mateřský cit se u ní nevyvinul a od začátku viděla jen to špatné:

LALO: (*Como la madre.*) ¡Esta maldita barriga! Quisiera arrancarme este... (98)

Při denodenním kontaktu s tímto typem chování nabírá krutost dětí až brutálních rozměrů: v jejich rituálu se nespokojí s pouhou vraždou, ale plánují zločin krvavý a nelítostný, jak se dozvídáme například od postavy Cucy-prodavačky novin („¡Corrió la sangre en grande!“ 92), dále když Cuca s Bebou hrají role policistů, kteří objevili zločin a ptají se Lala, kolika ranami rodiče zabil, zda pěti či patnácti a naposledy v té samé scéně při popisu místa vraždy:

CUCA: (*Como un policía.*) Manchas de sangre por todas partes.

BEBA: (*Como otro policía.*) Me luce que han matado a dos puercos, en lugar de cristianos. (105)

Protagonisté věří, že nemají jinou možnost, než se osvobodit definitivním odstraněním tyranů, tento akt vnímají jako očištný a hrdinský. Ovšem jak jsme si řekli již u díla *Los Siameses*, žádné násilí nezůstává bez reakce, zločin obvykle nic nevyřeší a naopak zničí toho, kdo se snaží osvobodit. Diana Taylor dokonce přirovnává postavu Lala k bájnemu Oidipovi a poukazuje na slepotu a neuváženost jakéhokoliv krveprolití: „Nicméně, jak dokazuje mýtus, otcovražda je koneckonců sebezničujícím činem, neboť jakmile Oidipus zabije svého otce, symbolicky i doslova oslepne.“⁶⁰ A tak se z Lala - revolucionáře již během hry stává nový

⁵⁹ In ZALACAÍN, Daniel. Cit. d., s.140

⁶⁰ TAYLOR, Diana. Violencia y (re)creación: La noche de los asesinos. In *En busca de una imagen: ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*, 1989. S. 167. („Sin embargo, como demuestra el mito, el acto parricida es, al fin y al cabo, un acto de autodestrucción, ya que al matar al padre Edipo, figurativa y literalmente, se ciega.“)

tyran, který přikazuje a ubližuje svým sestrám, ačkoliv přesně tohle nesnáší na svých rodičích a proto se jich chce zbavit:

LALO: (*Agresivo, retador.*) Ahora soy yo el que manda.

CUCA: No te acerques.

LALO: Harás lo que yo diga. (*La agarra por un brazo y comienza a forcejear.*)

CUCA: (*Furiosa.*) Suéltame.

LALO: ¿Me obedecerás?

CUCA: Abusador.

LALO: Harás lo que se me antoje.

CUCA: Me haces daño.

LALO: ¿Sí o no?

CUCA: Te aprovechas... (*Totalmente vencida.*) Sí, haré lo que mandes. (89)

Tato scéna společně s počáteční scénickou poznámkou „ÉPOCA: Cualquiera de los años 50.“ (74) rozpoutala řadu diskuzí na téma politické interpretace díla. Nedá se popřít, že v postavě Lala dřímají revolucionářské myšlenky. Mnozí kritici se kloní k názoru, že rodiče mají symbolizovat předrevoluční období na Kubě, zatímco děti zobrazují myšlenky Revoluce:

LALO: ¿No se te ha ocurrido nunca lo que significa que tú puedas pensar, decidir y hacer por tu propia cuenta?

CUCA: Nosotros no podemos...

LALO: (*Violento.*) No podemos. No podemos. ¿Vas a endilgarme el cuento que me metieron por los ojos y los oídos hace un millón de años?

CUCA: Mamá y papá tienen razón.

LALO: Yo también la tengo. La mía es tan mía y tan respetable como la de ellos.

CUCA: ¿Te rebelas?

LALO: Sí.

CUCA: ¿Contra ellos?

LALO: Contra todo. (86, 87)

Na tomto místě ovšem musíme vzít v úvahu výše zmíněnou scénu, kdy Lalo poroučí svým sestrám a dokonce jim ubližuje. Při politickém čtení se dá usoudit, že jedna diktatura nahrazuje druhou, Lalo, který byl odchován zlem, nemůže znát jiné praktiky a tak při získání moci jedná jako jeho předchůdci. K této interpretaci se přiklání i samotný autor: „Děti se změní v rodiče, napodobují je. V tom spočívá to neštěstí. Proto je *La noche de los asesinos*

také dílem obrovské ztráty iluzí, velkého smutku a zoufalé lásky, která se nemůže projevit.“⁶¹ Tento úhel pohledu předpokládá, že hra je skutečným nácvičkem a k zamýšlenému zločinu opravdu dojde; jde o přípravný rituál, který má děti zbavit emocí, jež by jim mohly zabránit v uskutečnění činu. Zkušenost s absurdním divadlem ovšem napovídá, že kruhová výstavba textu skutečnému provedení zabráňuje a nikdy k němu nedojde (tak jako Godot nikdy nepřijde na schůzku s Vladimírem a Estragonem).⁶² Navíc musíme opět vzít v úvahu fakt, že veškeré informace, které máme k dispozici, pochází právě z úst mladých revolucionářů. Na místě je tedy otázka, zda je rituál opodstatněný, proč ještě potomci své rodiče nezabili? Nabízí se odpověď — protože co by bez nich a bez věčné hry dělali? Dokázali by začít žít?

Toto jsou otázky, které dílo divákovi samo vnucuje. Drama Josého Triany staví na absurdní formě, od nesmyslného, do nekonečna se vlekoucího děje, přes roztříštěnost postav a absolutní ztrátu identity, až po nejednoznačný, místy až nedůvěryhodný jazyk. I témata jsou klasická, ovšem zpracováním zůstávají stále živá a aktuální: generační propast, nemožnost komunikace, tíha společenských pravidel, která svazují mladé lidi často v nesmyslná pouta, strach z vlastní odpovědnosti, životní úzkost a nedostatek lásky. Jde o nadčasové dílo, které nám dodnes promlouvá do duše svou naléhavostí — patří bezpochyby ke světové špičce absurdního dramatu.

⁶¹ ESCARPANTER, José. Imagen de imagen: Entrevista con José Triana. In *Palabras más que comunes, ensayos sobre el teatro de José Triana*. Ed. Kirsten Negro. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American studies, 1994. S. 4. („Los hijos se convierten en los padres, repiten lo mismo. Esa es la tristeza. Por eso La noche de los asesinos es también una obra de un enorme desencanto, de una enorme tristeza y de un desesperado amor que no puede manifestarse.“)

⁶² Viz MORCHÓN, Ricardo Lobato. Cit. d., s. 246

6. Závěr: Absurdita násilí moderní společnosti

Z předchozích stránek se dá usuzovat, že absurdními můžeme nazývat všechna rozebíraná díla. Vezmeme-li v úvahu trojí vymezení absurdního dramatu dle Ricarda Morchóna, tzn. rozložení děje, rozebrání postav a porušení komunikativní funkce jazyka, jako „nejabsurdnější“ dle evropského stíhu se zdá být *Falsa Alarma* Virgilia Piñery. Piñera představuje první vlnu tohoto směru na jihoamerickém kontinentu, spadající do padesátých let a je přímo ovlivněn divadlem Eugène Ionesca. Pozdější tvorba dramatiků, kteří následovali Piñerova příkladu, prochází zajímavým vývojem — v šedesátých letech se v dílech mnohem více odráží politická situace jejich zemí, což odlišuje dramata *Los Siameses* Griseldy Gambaro a *La noche de los asesinos* Josého Triany od evropského paradigmatu. Sami autoři tento jev přiznávají a zdůrazňují, že jejich hry raší z jiných podmínek; Griselda Gambaro dokonce název „absurdní divadlo“ odmítá a označuje svou tvorbu za „etickou“.

Ačkoliv je každé z probíraných děl jiné a je obtížné je porovnávat, všechna staví na absurdní tendenci rozkladu hlavních postav. S tím jde ruku v ruce téma násilí, které je v těchto dramatech silně přítomno. Ať již se jedná o násilí metafyzické, spáchané na hlavním hrdinovi hry *Falsa Alarma*, kdy jsou pošlapány všechny hodnoty, jichž se držel a je přímým svědkem metaforické smrti Boha, násilí verbální a především plánované v díle *La noche de los asesinos*, či skutečnou vraždu, pomalou a bolestivou, od prvního výprasku až po vykopání hrobu v dramatu *Los Siameses*. Všechny tyto postavy se účastní podivné hry, která je zdrojem tohoto násilí: hra na plačící vdovu a soudce, který soudí; hra na celý svět, který má projít revolucí mladých vzbouřenců; hra kočky s myší, kde myš slepě věří svému tyranovi a dává mu tak dobrovolně do rukou moc nad svým životem. Díla Griseldy Gambaro a Josého Triany jsou navíc dramaty postav, jež nedokáží žít v přítomnosti, nechávají se zaslepit minulostí a vymyslí budoucí plán, jež je má pomstít a zlepšit jejich postavení. Zatímco Lorenzo tento čin uskuteční, Lalo, Beba a Cuca o něm pouze mluví, převádí ho do divadelního představení. Jejich úmysl zůstává pouze ve fázi přípravy, čímž vyvolávají velká očekávání, plní diváka pochybnostmi. Oba plány, jak Lorenzův, tak dětí z *La noche de los asesinos*, v nás vyvolávají silné reakce, tím spíše, že se jedná o členy vlastní rodiny, které chtějí odstranit. Obě díla navíc prezentují shodný prostor, rodinný dům, jehož klasické vlastnosti jsou ovšem převráceny. Nejedná se o bezpečné přístřeší plné lásky, právě naopak, je to prostředí, kde číhá nebezpečí, nenávisť, násilí; smrt. Právě převrácením tradičních hodnot dosahují oba autoři velkého emotivního účinku, šokujícího úžasu — i z tohoto úhlu pohledu je *Falsa Alarma* evropštější

hrou, chybí jí toto rodinné ukotvení, které má politický a sociální přesah, a tím i určité alarmující vyznění.

Jedním z nejkreativnějších rysů děl je autorská hra se strukturou. V každém dramatu vidíme jinou: kruhovou v *La noche de los asesinos*, konfrontaci dvou zrcadlových aktů ve *Falsa Alarma* a lineární proces vraždy Ignacia v *Los Siameses*. Zajímavé je, že struktura celého díla se odráží v jeho postavách: jsme tedy svědky uzavřené mysli dětí, jež ovládá jediná, opakující se myšlenka, kterou nedokáží opustit; prudký zlom ve vnímání světa člověka, kterému je náhle odňata veškerá víra; a konečně i destruktivní proces, který má jasný a definitivní konec. Literární vazba mezi obsahem a formou je vskutku obdivuhodná a zaslouží si naši veškerou pozornost.

Již od počátku jeho vzniku se absurdní drama obtížně vymezuje. Sami jsme viděli tři odlišná díla, jež můžeme k tomuto směru přiřadit — snad již proto, že jak bylo dokázáno výše, obsah jde ruku v ruce s formou, absurdno proniká do všech literárních i extralingvistických vrstev. Jak již bylo mnohokrát řečeno, jedním z hlavních rysů je neexistence děje či sevřenějšího příběhu. Můžeme, myslím, s klidem dodat, že tato neexistence je pouze zdánlivá, neboť všechna zkoumaná díla leží na podestýlce hluboké sociální, politické i rodinné krize. Absurdní drama je způsobem vyrovnání se s touto krizí, a u děl Griseldy Gambaro a Josého Triany jde i o určitý vztyčený prst, pokus o nápravu. Jako u většiny uměleckých hnutí, jedná se o odraz doby, jejích lidí a problémů; přesto tato absurdní dramata zůstávají živá dodnes. Nepochybně díky svým univerzálním tématům zpracovaným originálním, nevšedním způsobem.

Resumé

Tato diplomová práce se soustředí na rozbor tří děl třech odlišných autorů hispanoamerického absurdního divadla. V teoretickém úvodním rámci je stručně představen vývoj zmíněného směru, který je klíčový pro chápání děl po obsahové i formální stránce. Absurdní drama koření především v existencialismu a toto myšlení uchopuje nejen jako téma, ale i literární tvar. Dále se kapitola zaměřuje na jednotlivé znaky, které nejvýstižněji charakterizují absurdní drama. Metodologii jsem převzala od kritika Ricarda Lobata Morchóna ze studie o kubánském absurdním dramatu a nadále ji využila v práci při klasifikování jednotlivých děl. Závěr této kapitoly tvoří rychlý přehled hispanoamerické tvorby tohoto dramatu a jeho specifický vývoj na americkém kontinentě.

Prvním autorem, jehož dílo je podrobno zkoumání, je Kubánec Virgilio Piñera. Piñera patří k prvním absurdním dramatikům vůbec, v práci probírané dílo *Falsa Alarma* dokonce datem svého vzniku předchází Ionescovu *Plešatou zpěvačku*, která je považována za zakládající kus absurdního dramatu. *Falsa Alarma* nebyla dlouho uvedena na scénu a pro potřeby reálného divadelního představení byla dodatečně upravena; autor sám přiznává, že tou dobou již Ionescovu *Zpěvačku* četl a byl touto hrou hluboce zasažen. Jak shrnuji v závěru, *Falsa Alarma* patří ke hrám klasičtějšího stříhu, je v ní znát vliv evropského divadla. Nepatří k autorovým nejlepším hrám, přesto je i svým vznikem kusem velmi zajímavým.

Následující kapitola se věnuje dílu Argentinky Griseldy Gambaro. Gambaro, stejně jako ostatní dva autoři, prožila značnou část svého života v exilu, přesto říká, že její hry jsou čistě argentinské. Tvorba Gambaro je silně politicky motivována a vidíme to i v případě dramatu *Los Siameses*, kde jeden z bratrů bere násilným způsobem do rukou život druhého bratra a z ne úplně jasných důvodů si připraví krutý plán na jeho konečné zlikvidování. Hra je plná nevyjasněných otázek a dvojsmyslných narážek, které ztěžují divákovi orientaci v dané situaci.

Posledním dramatem je *La noche de los asesinos* dalšího Kubánce Josého Triany. Hra je jednou z nejpřekládanějších v historii hispanoamerického divadla vůbec, samotný Triana s ní objel celou Evropu a Severní Ameriku. Celosvětový úspěch zaručila jak mistrná výstavba textu s mnoha prolínajícími se časovými i dějovými rovinami, tak univerzálnost představených témat — nedostatek komunikace a lásky, životní strach, touha po změně, rodinná nenávisť, mezigenerační propast. Autor si navíc zajímavě hraje s jevištním prostorem a pohybem herců po něm, což se snažím také ukázat v samostatné části této kapitoly.

Závěr práce shrnuje zjištěné poznatky a pokouší se dramata mezi sebou porovnat.

Resumen

El presente trabajo se dedica al análisis de las tres obras de tres autores hispanoamericanos diferentes de tal llamado teatro del absurdo. En el marco teórico principal, se presenta brevemente la evolución de este movimiento, ya que es una cuestión clave para entender tanto el contenido como la forma de las obras. El teatro del absurdo tiene raíces sobre todo en existencialismo, este pensamiento no entra en las obras solo como un tema, sino también como estructura literaria. El capítulo enfoca también en las características propias de este paradigma. En el trabajo, utilizo la metodología del crítico Ricardo Lobato Morchón de su libro sobre el absurdo cubano. El fin de esta parte introductoria forma una lista breve del absurdo hispanoamericano y su evolución específica.

El primer autor al quién se estudia se llama Virgilio Piñera. Este cubano es uno de los primeros autores de este teatro en el mundo, la obra al que se dedica este trabajo, *Falsa Alarma*, se data aún antes de la aparición de la pieza canónica *La cantante calva* de Ionesco. *Falsa Alarma* no vio la luz del escenario por bastante largo tiempo, enotnces para presentarla a finales de años 50, el texto era modificado; el autor admite que reescribiendo esta pieza, ya tenía en su mente a la *Cantante* de Ionesco. *Falsa Alarma* es primera de todas las obras absurdistas hispanoamericanas y se nota en ella cierta influencia del teatro europeo. No es una de las mejores piezas de Piñera, pero aún así es una obra muy importante e interesante.

El capítulo siguiente se dedica a la obra de la argentina Griselda Gambaro. Ella, tanto como los dos autores siguientes, vivió gran parte de su vida en exilio, aún así califica sus obras como piezas argentinas. Gran parte de su creación es motivada políticamente, eso lo podemos ver también en el caso del teatro *Los Siameses*; uno de los hermanos toma en sus manos la vida de su hermano de una forma muy violenta y aunque sus acciones no están explicados expresivamente, prepara un plano para poder eliminar al hermano definitivamente. La pieza está llena de preguntas sin respuestas y alusiones indirectas, lo que complica mucho para el lector la orientación en la situación presentada.

Última pieza se llama *La noche de los asesinos* de José Triana. Es una de las obras teatrales hispanoamericanas más traducidas a otras lenguas, el autor mismo viajó con ella por toda Europa y gran parte de EE.UU. La fama mundial se debe tanto a la excelente forma literaria de la obra, donde se nos presentan numerosos planos temporales y narrativos, como a la universalidad de los temas trabajados: la incapacidad del amor y la consiguiente incomunicación entre los miembros de una familia, la angustia existencial, el deseo de poder cambiar las cosas establecidas, la intolerancia generacional. Además, el autor juega mucho

con el espacio representativo y con el movimiento de los actores por el escenario, lo que trato de exponer en una parte independiente del capítulo.

El fin de este trabajo resume los elementos importantes e intenta comparar las obras entre sí.

Seznam použité literatury

Primární literatura:

- GAMBARO, Griselda, Los siameses. In *9 dramaturgos hispanoamericanos tomo II*. Ed. Miguel Ángel Giella. Ottawa: Girol Books, Inc., 1983.
- PIÑERA, Virgilio. *Teatro completo*. La Habana: Literatura, 1960.
- TRIANA, José. *La noche de los asesinos*. Madrid: Cátedra, 2010.

Sekundární literatura

- ANDERSON, Thomas F. *Everything in its place. The life and works of Virgilio Piñera*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.
- BECKETT, Samuel. *Čekání na Godota*. Praha: Odeon, 1986.
- BOLET RODRIGUEZ, Teresa. *Modalidades del caso y del proceso jurídico en el drama hispanoamericano*. Miami: Ediciones Universales, 1990.
- CERVERA V., SERNA M. Vida y obra de Virgilio Piñera. In *Virgilio Piñera: Cuentos fríos; El que vino a salvarme*. Madrid: Cátedra, 2008.
- DAUSTER, Frank N. *Historia del teatro hispanoamericano, siglos XIX y XX*. Mexico: Ediciones de Andrea, 1973.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. *Teatro cubano contemporáneo: antología*. Madrid: Centro de documentación teatral, 1992.
- ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. *Virgilio Piñera en persona*. La Habana: Ediciones Unión, 2011.
- ESSLIN, Martin. *The theatre of the absurd*. Harmondsworth: Penguin Books, 1980.
- GIELLA, M. A., LEANDRO URBINA, P. R.. Griselda Gambaro: La ética de la confrontación. In *Griselda Gambaro: Teatro; Nada que ver; Sucede lo que pasa*. Ottawa: Girol Books, Inc., 1983.
- GNUTZMANN, Rita. Escribir en tiempos difíciles. In *Griselda Gambaro: Decir sí, La Malasangre*. Madrid: Cátedra, 2011.
- HUIDOBRO, Matías Montes. *Cuba detrás del telón I*. Miami: Ediciones Universal, 2008.
- IONESCO, Eugène. *Plešatá zpěvačka, Židle*. Praha: Artur, 2006.
- LEAL, Rine. Piñera todo teatral. In *Virgilio Piñera: Teatro completo*. La Habana: Letras Cubanas, 2002.
- MELÉNDEZ, Priscilla. *La dramaturgia hispanoamericana contemporánea: teatralidad y autoconciencia*. Madrid: Pliegos, 1990.
- MEYRAN, Daniel. Introducción. In *José Triana: La noche de los asesinos*. Madrid: Cátedra, 2010.

- MOLINERO, Rita. *Virgilio Piñera: la memoria del cuerpo*. San Juan: Editorial Plaza Mayor, 2002.
- MORCHÓN, Ricardo Lobato. *El teatro del absurdo en Cuba (1948 — 1968)*. Madrid: Verbum, 2002.
- MURPHY, Raquel Aquilú de. *Los textos dramáticos de Virgilio Piñera*. Madrid: Edición Pliegos, 1989.
- NEGRO, Kirsten. *Palabras más que comunes, ensayos sobre el teatro de José Triana*. Colorado: Society of Spanish and Spanish-American studies, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda: „la gaya scienza“*. Praha: Československý spisovatel, 1992.
- PERALES, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967 — 1987 (Volumen 1)*. Michigan: Grupo Editorial Gaceta, 1989.
- PIÑERA, Virgilio. Piñera teatral. In *Virgilio Piñera: Teatro completo*. La Habana: Literatura, 1960.
- PINO, Amado del. *Teatralidad y cultura popular en Virgilio Piñera*. Madrid: Verbum, 2013.
- ROFFÉ, Reina. *Conversaciones americanas*. Madrid: Páginas de espuma, 2001.
- TAYLOR, Diana. *En busca de una imagen: ensayos críticos sobre Griselda Gambaro y José Triana*. Ottawa: Girol Books, Inc., 1989.
- TSCHUDI, Lilian. *Teatro argentino actual*. Buenos Aires: García Cambeiro, 1974.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Nakladatelství Host, 1999.
- ZALACAÍN, Daniel. *Teatro absurdista hispanoamericano*. Valencia: Albatros Hispanofila, 1985.
- ZICH, Otakar. *Estetika dramatického umění*. Praha: Panorama, 1986.