

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Hispanistika

Bakalářská práce

Veronika Hronková

Dramatická tvorba Griseldy Gambaro

Dramatic creation of Griselda Gambaro

Praha 2020

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

Poděkování:

Zde bych ráda poděkovala vedoucí své práce paní Mgr. Doře Polákové, Ph. D. za podnětné konzultace, za podporu a za trpělivost. Dále děkuji knihovnici Institutu Cervantes v Praze paní Terese Izquierdo Revilla za zprostředkování cenných článků a knih.

Prohlášení:

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

V Praze, dne

Veronika Hronková

Klíčová slova

Argentina, divadlo, Griselda Gambaro, politika, 20. století

Key words

Argentina, theater, Griselda Gambaro, politics, 20th century

Abstrakt

Tato bakalářská práce představuje argentinskou umělkyni Griseldu Gambaro v různých momentech její spisovatelské dráhy. Stručně jsou zde uvedeny některé historické události, které byly podnětem pro autorčinu tvorbu. Součástí jejího života byly vojenské diktatury a převraty, ekonomické krize, bída i politické pronásledování. Je porovnán soudobý vývoj dramatické tvorby v Evropě i v Latinské Americe. Prvky těchto různých divadelních smýšlení jsou potom v souvislostech propojeny s osobní literární tvorbou dramatičky. Hlavní částí práce je souhrn díla Griseldy Gambaro. Zaměřuje se na drama. Závěrečný rozbor tří her *Los Siameses*, *Decir sí* a *La malasangre* naznačuje propojenost děl s argentinskou politikou. Zdůrazňuje hlavní morální hodnoty, které by měl běžný člověk ve svém životě uznávat.

Abstract

This bachelor's thesis presents an Argentine artist Griselda Gambaro during various moments in her career. There are briefly introduced some historical events which were an impulse for the author's work. Military dictatorships and coups, economic crises, poverty and political persecution were part of her life. Also, there is compared the evolution of dramatic production in Europe and in Latin America of that time. The elements of these various theatrical philosophies are put in context with the personal literary production of the playwright. The main part of the work is a summary of the Griselda Gambaro's creation. It focuses on drama. The final analysis of the three plays *Los Siameses*, *Decir sí* and *La malasangre* indicates the connection between the works and Argentine politics. It emphasizes the main moral values that should be appreciated by an ordinary person in his life.

Obsah

Obsah.....	6
1. Úvod.....	7
2.1. Obecné souvislosti.....	8
2.1.1. Historický a politický kontext.....	8
2.1.2. Historie a drama.....	16
2.2. Divadelní tvorba té doby.....	17
2.2.1. Evropské drama 20. století.....	17
2.2.1.1. Divadlo krutosti Antonina Artauda.....	17
2.2.1.2. Absurdní drama.....	18
2.2.2. Hispanoamerická divadelní tvorba 20. století.....	19
2.2.2.1. Argentina.....	19
2.3. Griselda Gambaro.....	23
2.3.1. Stručný životopis.....	23
2.3.2. Tvorba Griseldy Gambaro.....	25
2.3.3. Divadelní hry Griseldy Gambaro.....	26
2.3.3.1. Dramatická tvorba v 60. a 70. letech 20. století.....	27
2.3.3.2. Dramatická tvorba v 80. a 90. letech 20. století.....	30
2.3.3.3. Od roku 2000 po současnost.....	32
2.4. Rozbor děl Los Siameses, Decir sí, La malasangre.....	34
2.4.1. Los Siameses (Siamská dvojčata).....	34
2.4.2. Decir sí (Souhlasit).....	43
2.4.3. La malasangre (Špatná krev).....	45
3. Závěr.....	55
4. 1. Resumé.....	56
4. 2. Resumen.....	57
5. Bibliografie.....	58

1. Úvod

V době psaní této bakalářské práce je Griselda Gambaro stále literárně činná. Nejen dramata této autorky jsou ze španělštiny přeložena do mnoha jazyků. Sláva jejích her, které jsou uváděny na prknech divadel po celém světě, přesáhla hranice její rodné země, Argentiny, již dávno.

Cílem mé práce je představit slavnou romanopiskyni a dramatičku z Buenos Aires i českému publiku. Názory a myšlenky, které lze v jejím díle objevit, jsou univerzální a ve většině případů se nevztahují ke specifickému časoprostoru. Kontext nám pomáhá blíže pochopit danou situaci, konečné sdělení je ovšem mnohdy obecné.

Je zcela zřejmé, že prostředí, ve kterém žijeme, ovlivňuje naše myšlení, nápady i názory. Zdá se mi tedy důležité, se nejprve alespoň stručně seznámit s historií Argentiny. Konkrétně se zaměřuji na události druhé poloviny 20. století, protože do tohoto časového období spadá většina tvorby Griseldy Gambaro.

V další kapitole stručně shrnuji poznatky o divadelní tvorbě minulého století v Jižní Americe a srovnávám tyto údaje s moderním evropským dramatem. Opět svou pozornost soustředím spíše na druhou polovinu 20. století. Dostávám se k absurdnímu dramatu a k jeho postupnému vývoji u nás i za oceánem.

V krátkém životopise Griseldy Gambaro jsem se snažila zachytit zásadní události z jejího života. Samozřejmě nechybí přehled její dramatické tvorby.

Poslední kapitola je rozdělena na tři podkapitoly, přičemž každá z nich je rozbořem jedné z vybraných her.

Budu se snažit najít co nejvíce logických souvislostí mezi historií, životem autorky a jejími díly.

2.1. Obecné souvislosti

2.1.1. Historický a politický kontext¹

Argentina byla v průběhu národní historie vystavena mnoha rozdílným politickým režimům, z čehož nejméně jeden byl režimem diktátorským. V této kapitole se věnuji hlavně období 20. století, které bylo nejdůležitější předlohou pro tvorbu Griseldy Gambaro.

Začínám stručným exkurzem do historie Argentiny 19. století, jejíž podstatná část posloužila Griseldě jako předloha pro jedno z dramát 80. let její kariéry s názvem *La malasangre*.

Na počátku 19. století se v Jižní Americe vedly války za nezávislost. V Argentině vedla nezávislost kolem roku 1820 k anarchii. Ta se projevovala hlavně spory mezi hlavním městem Buenos Aires a ostatními provinciemi. Moc se dostala do rukou vůdců jednotlivých provincií, takzvaným *caudillos*.

Jedním ze zásadních momentů historie Argentiny 19. století byla abdikace guvernéra hlavního města Buenos Aires, Bernardina Rivadavii, ke které byl donucen dobytčími v čele s velkostatkářem Juanem Rosasem.

Juan Rosas byl diktátor, jehož vláda se zakládala na teroru a centralizovaném hospodářství. V roce 1828 byla potlačena vzpoura proti Rosasovi, která paradoxně vedla k upevnění jeho moci. V letech od roku 1829 do roku 1832 se stal absolutním vládcem. Režim, který vytvořil, se nazývá *rosismus*. Po tříleté přestávce se u moci držel až do roku 1852, kdy v bitvě u Caseros padla Rosasova armáda. Následně se nejvyšším představitelem moci stal vítěz nad Rosasem, generál Justo José de Urquiza.

Nastalo období masivního přistěhovalectví. Zároveň rostlo napětí mezi Buenos Aires a Konfederací, složenou z ostatních argentinských provincií, kvůli nové ústavě z roku 1853, kterou Buenos Aires nepřijalo. Federační provinční vlády měly moc stále ve svých rukách. A to až do roku 1880, kdy se prvním prezidentem celistvého státu stal Julio Argentino Roca.

Na konci století se zformovala strana Unión Cívica Radical (Občanská radikální jednota, dále jen UCR). Jejím cílem byla demokracie a nemanipulované volby. Vytvořilo se také dělnické hnutí, které bylo projevem anarchistického smýšlení jihoevropských imigrantů. V roce 1894 byla navíc založena strana Partido Social (Socialistická strana). Na přelomu

¹ Kapitola 2.1.1. o historii a politice Argentiny vychází hlavně z těchto publikací: CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. a OPATRŇÝ, Josef. *Amerika v proměnách staletí*. Praha: Libri, 1998.

století, během ekonomického vzestupu, v letech 1898-1904, u moci skončil opět Julio Argentino Roca. Roca podporoval imigraci a zahraniční investice. Za jeho vlády byly manipulovány jak volební listiny, tak i volby samotné.

V prvních letech 20. století sílil vliv radikální UCR, která díky kampaním opět probudila zájem o nemanipulované a svobodné volby. Po autentické demokracii toužili i anarchisté a socialisté. V roce 1910 se prezidentem stal Roque Sáenz Peña, který se významně podílel na reformě volebního zákona. Imigranti bez argentinského občanství a ženy se ale volebního práva nedočkali.

Během první světové války fungovala Argentina pro obě strany konfliktu jako dodavatel zemědělských produktů. Po válce byla postupně velká část britského importu a investic přeměrována na americký trh.

Všeobecné tajné hlasovací právo bylo poprvé v argentinské historii uplatněno až při prezidentských volbách v roce 1916. Zvoleným prezidentem byl představitel střední městské vrstvy a také zástupce UCR, Hipolito Yrigoyen. Jeho volba znamenala konec nadvlády velkostatkářů a pokračování sporů mezi radikály a konzervativci.

Velmi zajímavý je pohled na hlavní město Buenos Aires. Na počátku 20. století bylo díky obchodu s hovězím masem a kvůli strategickému charakteru přístavu nejbohatším městem Jižní Ameriky. Zároveň byla ovšem přítomna prostituce a dokonce obchod s „bílým masem".² Ostatní provincie, na rozdíl od bohatého Buenos Aires, stále více chudly a zaostávaly za hlavním městem. Obyvatelé těchto provincií mnohdy neuměli číst ani psát, trpěli podvýživou a nemocemi, „dětská úmrtnost zde byla v porovnání s hlavním městem trojnásobná."³

Po konci první světové války se v jednom ze tří univerzitních měst, v Córdobě, zrodilo studentské hnutí *La Reforma*. Střední třída se chtěla vzdělávat a počet studentů tak logicky rostl. Hromadnými stávkami v roce 1918 se studenti dožadovali několika změn, mimo jiné hlavně studentské zastoupení ve vedení univerzit nebo ukončení protekčního jmenování profesorů. Díky podpoře prezidenta Yrigoyena byla většina požadavků schválena.

Po tragickém týdnu *Semana trágica* v roce 1919, kdy byla krvavě potlačena dělnická stávka, vznikla nová pravicová skupina. Byla to ultranacionalistická Liga Patriótica Argentina

² CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s.162.

³ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s.164.

(Argentinská vlastenecká liga), která se skládala právě z těch, kteří stávkou potlačili, a nechala se inspirovat v italském fašismu.

I přesto, že se strana UCR rozštěpila na "yrigoyenistas" a Unión Cívica Radical Antipersonalista (Radikální občanský antipersonalistický svaz, UCRA), stal se Yrigoyen znovu argentinským prezidentem, a to na dva roky, v roce 1928.

Celosvětová krize počínající pádem burzy na Wall Street v roce 1929 zasáhla i ekonomiku Argentiny. Nejen to vedlo k vojenskému puči a svržení radikálního Yrigoyena v roce 1930. Byla obnovena konzervativní vláda v čele s extrémně pravicovým generálem Josém Félixem Uriburu. Kvůli politickým lžím a časté korupci jsou třicátá léta v Argentině označována jako *década infame* (hanebné desetiletí). V tomto období do Argentiny přicházeli další imigranti.

Ve volbách roku 1931 zástupce nacionalistické menšiny Uriburu, porazil Agustín Pedro Justo. Pro regeneraci argentinské ekonomiky byla v roce 1933 mezi Argentinou a Velkou Británií uzavřena bilaterální smlouva Roca-Runciman o britském odběru argentinského masa a o zrušení cla u britského zboží. Američané s Argentinou odmítali uzavřít jakoukoliv dohodu takového typu. Vztah Velké Británie a Argentiny byl navíc přirovnáván ke koloniální době a postupně sílilo protibritské i protiamerické smýšlení. Zároveň Argentina v roce 1935 uzavřela s Brazílií a Uruguayí dohodu o společném postupu proti komunismu.

Ještě před druhou světovou válkou Justa ve vládnutí vystřídal Roberto Marío Ortiz, který byl prezidentem po čtyři roky, do roku 1942. Snažil se propojit a uspokojit zájmy různých společenských vrstev, což nebylo nijak jednoduché. Druhá světová válka byla vykládána jako „osudový duel mezi demokracií a totalitarismem“⁴ a i přesto, že si Argentina skoro po celou dobu konfliktu zachovala neutralitu, pocítila její dopad. V roce 1941 se do vlády dostali nacionalisté, na síle získávala myšlenka samostatné a naprosto soběstačné země. V následujícím roce USA uvalily na Argentinu embargo na dodávky zbraní, zároveň Argentinu nabádaly k přerušení styků s mocnostmi Osy. V roce 1943, za vlády generála Pedra Pabla Ramíreze, Argentina pokračovala ve vztazích s Německem, lákalo ji mimo jiné vítězství nad Spojenými státy a nad Velkou Británií, které by zemi přineslo vytouženou politickou a ekonomickou svobodu. USA před Argentinou varovaly ostatní jihoamerické státy, spojence proto Argentina hledala jen velmi těžko. Ramírez tlaku Spojených států

⁴ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s. 183.

ustoupil v roce 1944 a formálně zrušil styk s Německem. Ramírez byl ihned vystřídán nacionalistickým generálem Eldemirem Juliánem Farrellem, kterému byl vzorem španělský diktátor Francisco Franco. Věrným Farrellovým spolupracovníkem byl i pozdější prezident Perón, který již od roku 1943 v Národním úřadu práce kontroloval platy a pracovní podmínky zaměstnanců, což byly cenné zkušenosti, které později uplatnil ve svém boji za dělnické nároky. Po podpisu Deklarace z Chapultepecu o argentinsko-americké spolupráci v roce 1945 vyhlásila Argentina válku mocnostem Osy.

V roce 1946 byl člen profašistické Grupo de oficiales unidos (Skupina sjednocených důstojníků), Juan Domingo Perón, po dělnické manifestaci za jeho propuštění z vězení, zvolen prezidentem. Mnoho argentinských intelektuálů mělo z Perónova vzestupu strach, „veřejně jej denunciovali jako budoucího Hitlera.“⁵ Byl obviněn ze sympatií k nacismu a fašismu. Varoval před ním i americký velvyslanec v Argentině Spruille Braden. Nakonec ale Perón vyhrál, občané ho volili také proto, aby se postavili Američanům. Perón studoval na vojenské akademii, měl atletickou postavu a byl velmi dobrým řečníkem. Ve spojení těchto předností s vrozeným charismatem byl ideálem národního vůdce. V politickém prostředí se pohyboval díky generálu Farrellovi.

V roce 1947 nejen, že byly znárodněny železnice a ženám bylo konečně přiznáno volební právo, ale také vznikla Partido Peronista (Peronistická strana) a byl ohlášen pětiletý hospodářský plán. Perón, vzhledem ke stupňujícímu se protiamerickému a protibritskému přístupu, propagoval tzv. *ekonomický nacionalismus*. Během snahy o ekonomickou nezávislost se zvýšila inflace i životní náklady. Pokus o hospodářskou soběstačnost byl pro Argentinu velmi nákladný. Jedním z nejdražších rozhodnutí bylo znárodnění některých podniků. V roce 1949 byla schválena peronistická ústava, jež posilovala prezidentovu absolutní moc. Argentina s Perónem v čele se tyčila nad ostatními jihoamerickými zeměmi. Na konci čtyřicátých let peronismus ještě nebyl klasickým fašistickým režimem. Postupně se mu ale blížil. Perón, po vzoru německého a italského vůdce, nechal vycvičit své *descamisados* („bezkošiláci“), kteří neváhali potlačit jakékoliv opoziční myšlenky. Svobodná média podlehla cenzuře, probíhaly politické čistky a ve školách byla vyučována režimní ideologie. Významnou roli měla v historii Argentiny Perónova manželka, známá jako Evita, kterou Argentina doslova zbožňovala. Evita byla velmi aktivní, založila vlastní nadaci, podporovala rozvoj škol a nemocnic, za což utratila nemalé množství státních finančních prostředků. Také byla zapřísáhlou peronistkou a podporovala svého muže, který dokázal

⁵ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s. 195.

využít její popularitu. V roce 1951 se ucházela o post viceprezidentky, vojáci se ale proti její kandidatuře postavili, Perón byl znovu zvolen prezidentem. V roce 1952 Evita za smutku argentinského lidu zemřela. Jejího pohřbu Perón využil k zapomnění tristní politicko-ekonomické situace v zemi. Svou pozici stále upevňoval propagandou i strachem z *descamisados*.

V roce 1955 se rozešly cesty církve a stávajícího režimu, opozicí byla vyvolána demonstrace, a dokonce byl spáchán neúspěšný atentát na Peróna. Nicméně opozice dosáhla vojenského převratu, tzv. *Revolución Libertadora* (Osvobozenecká revoluce), a Perón se dobrovolně stáhl do exilu.

„Ekonomický a společenský vývoj po roce 1955 byl charakterizován především neschopností Argentinců smířit se s faktem, že jejich země se už nadále nemůže srovnávat s vyspělými evropskými státy.“⁶ V čele státu stanul Pedro Eugenio Aramburu, jehož vláda se vrátila k ústavě z roku 1853 a neúspěšně se snažila Argentinu zbavit peronistů, a to i za cenu politických poprav. V dalších volbách zvítězil, díky Perónovi, Arturo Frondizi. Perón si výměnou za peronistickou podporu vyjednal budoucí legalizaci peronistické strany. Nový prezident čelil nadměru výbušným poměrům mezi antiperonisty a peronisty a postupně se stával spíše loutkou vojáků, bez velkého úspěchu o návrat k demokracii a prosperitě. Ekonomická situace byla i nadále zarmucující. Navíc mohutnělo levicové hnutí, kterému byla inspirací Kuba pod vedením Fidela Castra.

Situace vyústila v další vojenský puč v roce 1962, kdy byl rozpuštěn parlament a politické strany a k moci se tak dostal José María Guido, jehož působení bylo krátkým obdobím klidu, a hned vzápětí nepřilíš činný Arturo Umberto Illía. V letech 1962-1963 hrozila kvůli konfliktu armádních skupin občanská válka. Vše nakonec vyvolalo další vojenský puč v roce 1966, v čele státu se objevil generál Juan Carlos Onganía, který vyhlásil *Revolución Argentina* (Argentinská revoluce). Diktátor „Onganía, podoben bourbonskému místokráli, vládl bez jakéhokoliv ohledu na svoje okolí.“⁷ Roku 1969 došlo k tvrdému potlačení masových nepokojů, studenti demonstrovali, dělníci stávkovali. Do dějin tyto manifestace vešly pod názvem *Cordobazo*. Rok '69 byl časem agrese a násilí, únosů, přepadení i vražd organizovaných skupinkami mladých surovců, reprezentujících mnoho politických uskupení. Jeden z útvarů: *Ejército Revolucionario del Pueblo* (Revoluční lidová armáda), zkráceně ERP, se stal teroristickou jednotkou. Onganía u moci setrval do roku 1970,

⁶ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s. 217.

⁷ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s. 231.

kdy byl vojáky svržen. V témž roce byl peronisty unesen a zavražděn bývalý prezident Arambura.

„Obětí únosů se stávali radikálně vystupující studenti, peronističtí odboroví předáci a levicoví politici. Většina obětí mizela beze stop, ti, kteří přežili, mluvili o brutálním mučení.“⁸

Vůdcem Argentiny byl mezitím vybrán Roberto Marcelo Levingston. Toho o rok později vystřídal generál Alejandro Agustín Lanusse. Tři násilnické skupiny se v roce 1973 spojily v organizaci, vystupující pod jménem *Montoneros*. Volali po Perónově návratu. Perón se mezitím ve španělském exilu připravoval na triumfální návrat do své vlasti. Ve společností zpochybňovaných volbách roku 1973 byl zvolen Héctor Cámpora. Tento muž byl ale ovládnut Perónem, který se na podzim roku 1973 stal potřetí prezidentem Argentiny. Nebyl schopen sjednotit pravou a levou část svého hnutí. Se svou novou manželkou Mariou Estelou Martínez de Perón, známou jako Isabelita, se pokusil čelit brutálnímu násilí. Zahájil defenzivu proti teroristům *Montoneros*, kteří mu pomohli k moci. Rok po svém nástupu do Casa Rosada ale zemřel na srdeční příhodu.

Do čela Argentiny se postavila Isabelita, nyní nenáviděná skupinou *Montoneros*. Teroristické násilí se stupňovalo. Únosů přibývalo, množství *desaparecidos* (zmizelí) ze dne na den exponenciálně rostlo. K vyhrcoené situaci nijak nepřispěla ekonomická krize, inflace závratně stoupala, v roce 1975 dosáhla 335 %.

Přišlo období, které je nazýváno jako *guerra sucia* (Špinavá válka), armáda brojila proti teroristům. „Tisíce osob mizely (v doslovném významu) v koncentračních táborech a v mučírniích policie.“⁹ Státisíce Argentinců utíkaly do zahraničí. Prezidentka byla v roce 1976 sesazena, peronistická vláda byla rozpuštěna. Jasným cílem vojáků bylo vymítnout peronismus. Hlavou vojenské junty, tedy režimu podobnému diktatuře, byl Jorge Rafael Videla. V Argentině zavládl jeden z nejkrutějších režimů, které stát zažil. Počet zmizelých i množství politických vražd bez soudů se stále zvyšovaly.

V roce 1981 kolabovala správa financí, generálové v čele junty se rychle střídali. Videlu nahradil Roberto Eduardo Viola, finanční katastrofa ale pokračovala, a tak se k moci dostal Leopoldo Fortunato Galtieri.

Následující rok Galtieri, po porážce Brity ve válce o Malvíny, musel odstoupit. Válka o malé, téměř zapomenuté území nabyla mezinárodních rozměrů. Britská média o konfliktu

⁸ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s. 234.

⁹ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s. 240.

mluvila jako o válce mezi demokracií a diktaturou. „Paradoxně jediným evropským státem, který Argentině poskytl i diplomatickou podporu, bylo Španělsko, bývalá koloniální metropole, které mělo s Brity vlastní nevyrovnané účty ohledně Gibraltaru...“¹⁰

Ve vedení junty byl generál Reynalto Benito Bignone. Katastrofy jako *guerra sucia* nebo válka o Malvíny měly být zapomenuty. Existovaly však organizace, které proti tomu intenzivně bojovaly. Jednou z nich byly i las Madres de la Plaza de Mayo (Matky z Květnového náměstí), které se tichými demonstracemi dožadovaly informací o svých zmizelých blízkých. „Na začátku listopadu 1982 byl ve městě La Plata odhalen masový hrob obsahující 300 neidentifikovaných těl.“¹¹ Na počátku roku 1983 bylo oficiálně potvrzeno, že pohřešované osoby byly popraveny z důvodu politického nepřátelství. Podle údajů národní vyšetřovací komise zmizelo během vojenských režimů na 9000 osob.¹²

Období vojenských režimů skončilo, zástupce z řad Radikální strany Raúl Alfonsín Foulkes se jako nově zvolený prezident postupně pokoušel znovu nastolit demokracii. Po dlouhých letech byl peronismus nahrazen a nastalo období relativního klidu. „Po odstavení extremistů, vojáků na pravici a teroristů na levici, se politická scéna konstituovala okolo Radikální a Justicialistické strany.“¹³

Lid se dožadoval soudů s juntistickými pohlaváry. Vznikla Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (Národní komise vyšetřující případy zmizelých osob, CONADEP), která mimo jiné zjistila, že v době únosů lidí v Argentině existovaly koncentrační tábory a mezi popravenými a krutě mučenými lidmi nebyli pouze zástupci teroristických organizací. „Mnozí z popravených neměli s terorismem nic společného a někteří studenti byli bez soudu popraveni za to, že protestovali proti kvalitě stravy v univerzitních jídelnách.“¹⁴

V roce 1985 začaly probíhat soudní procesy s vojáky, kteří byli za tato zvěrstva zodpovědní. V tomto roce byl též vyhlášen stav ekonomické nouze. Problémy ovšem přibývaly. Alfonsínovi před generálními stávkami v roce 1987 nepomohl ani jeho plán Austral, kterým navrhoval přijetí nové měny. Usiloval také o privatizaci některých podniků, decentralizaci správy a další sociální reformy. V Campo de Mayo se proti dalším soudním procesům vzbouřila vojenská posádka. Alfonsín se rozhodl uklidnit je zákonem, který ospravedlňoval vojenské činy, které byly plněny podle rozkazu.

¹⁰ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s. 246.

¹¹ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s. 246.

¹² OPATRŇÝ, Josef. *Amerika v proměnách staletí*. Praha: Libri, 1998. s. 41.

¹³ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s. 249.

¹⁴ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s. 251.

V roce 1989 byl do čela státu zvolen člen Justicialistické strany Carlos Saúl Menem. S ním se do prezidentského paláce vrátil i peronismus. Udělil amnestii vojákům i politickým teroristům. Zato jeho hospodářský program byl v některých svých částech úspěšný, a dokonce se mu podařilo srazit míru inflace. V roce 1994 byl znovu zvolen hlavou státu.

Důležitou úmluvou je dohoda o společném využívání přírodního bohatství na Malvínských ostrovech z roku 1995, kterou podepsala Argentina a Velká Británie. Malvínské ostrovy totiž zůstávají sporným územím. Ke konci Menemovy vlády se do ulic vracelo násilí. On sám byl v roce 2001 v domácím vězení za nelegální obchod se zbraněmi s Chorvatskem a s Ekvádorem.

Na začátku nového tisíciletí se jako prezident Argentiny představil Fernando de la Rúa. Přelom roku 2001 a 2002 se do historie země zapsal jako doba ekonomické a finanční krize. Argentina vyhlásila státní bankrot.

Za vlády Eduarda Duhaldeho, opět peronisty, se společnost nacházela v chudobě. Množství Argentinců emigrovalo.

V roce 2003 ve volbách zvítězil Néstor Carlos Kirchner. Začala tak éra takzvaného kirchnerismu, některými označovaného jako modernizovaný peronismus. Kirchner byl velmi obratným a oblíbeným politikem. Postupně se snažil odstraňovat následky krize. Po skončení jeho mandátu se stala prezidentkou jeho žena Cristina Fernández de Kirchner, která byla historicky první volenou prezidentkou Argentiny. Nová prezidentka bojovala za lidská práva i za emancipaci a vyšší politickou aktivitu žen.¹⁵ Významně podpořila rozvoj vzdělávání, počet chudých se za vlády Kirchnerových snížil. Domácí kritiku sklidili za podezření z korupce.

Mauricio Macri, který vykonával prezidentský mandát v letech 2015-2019, oficiálně ukončil éru kirchnerismu. Pokus o rekonvalescenci argentinské ekonomiky nedopadl podle jeho očekávání. Hospodářská situace se za Macriho vlády spíše zhoršila.¹⁶

Od roku 2019 do současnosti Argentině vládne levicový Alberto Fernández. Viceprezidentkou jeho vlády je bývalá prezidentka Cristina Fernández de Kirchner, proti které je v současnosti vedeno několik řízení kvůli korupci. V roce 2019 byla nezaměstnanost 10 %, asi 35 % Argentinců žilo na hranici chudoby.¹⁷

¹⁵ CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. Nakladatelství Lidové noviny, 2012. s. 445.

¹⁶ WALLENFELDT, Jeff; JONES, Mark P. *Mauricio Macri*. Encyclopaedia Britannica. [online]. [cit. 2020-04-29] 2020.

¹⁷ MATTIAZZI, Fabián. *Prezidentem Argentiny se stal Albert Fernández z opoziční levice*. Česká televize. [online]. [cit. 2020-04-29] 2019.

2.1.2. Historie a drama

„Literatura je fikce, ale zároveň udržuje velmi úzké spojení s realitou.“¹⁸ V podstatě jakákoliv literární myšlenka reaguje určitým způsobem na skutečnost, kterou autor nebo společnost osobně prožívají nebo prožili.

Specifickou úlohu plní drama, které podle Osvalda Pelletieriho zrcadlí určitý moment vývoje v konkrétním společenském uskupení. Ann Witte tvrdí, že je „nejspolečenštějším literárním žánrem.“¹⁹ Zároveň říká, že: „v mnoha případech je divadlo, tvořeno argentinskými autory, nejen vysoce rozvinutou uměleckou formou, ale také neustálým prvkem kritiky společensko-politických souvislostí.“²⁰

Gambaro k tomuto tématu dodává: „Myslím si, že díla argentinských dramaturgů jsou velmi spojená se společností, vycházejí, řekla bych, ze sociálních událostí, ne z osobních nebo metafyzických úzkostí.“²¹ Sama ve svých dílech reflektuje soudobou atmosféru, poukazuje na společenské problémy a nešetří kritikou.

V rozhovoru s Reinou Roffé se také zmiňuje o tom, jak si Argentinci v průběhu století vytvořili svojí vlastní kulturu. „My, Argentinci, jsme museli pracovat na prázdnotě, kterou způsobilo dobytí Nového světa a další historické události.“²²

¹⁸ TARANTUVIEZ, Susana. *Literatura y referencialidad histórica: Lectura contextual del teatro de Griselda Gambaro y de Roberto Cossa*. Mendoza, 1998. s. 257. („la literatura es ficción, pero mantiene al mismo tiempo estrechas vincualciones con la realidad.”)

¹⁹ TARANTUVIEZ, Susana. *Literatura y referencialidad histórica: Lectura contextual del teatro de Griselda Gambaro y de Roberto Cossa*. Mendoza, 1998. s. 262. („más social de los géneros literarios.”)

²⁰ TARANTUVIEZ, Susana. *Literatura y referencialidad histórica: Lectura contextual del teatro de Griselda Gambaro y de Roberto Cossa*. Mendoza, 1998. s. 263. („en muchos casos, el teatro producido por los autores argentinos no es sólo una forma artística altamente desarrollada, sino también un elemento de crítica incesante del contexto socio-político.”)

²¹ ARMANDO, Rose Marie. *Teatro argentino contemporáneo*. Buenos Aires, 1985. s. 16. („Creo que las obras de los dramaturgos argentinos están muy vinculadas con lo social; parten, diría, de hechos sociales, y no de angustias personales o metafísicas.”)

²² ROFFÉ, Reina. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1999, 588: s. 112. („Los argentinos tuvimos que trabajar sobre el vacío que produjo la fractura de la Conquista y de otros procesos históricos.”)

2.2. Divadelní tvorba té doby

2.2.1. Evropské drama 20. století

V první polovině 20. století zažilo velký rozmach hlavně francouzské divadlo. Od roku 1950 se projeví dva základní divadelní proudy: Théâtre national populaire a divadelní avantgarda. Nejvýznamnějšími autory, zastupujícími avantgardní drama, byli Jean Genet, Eugène Ionesco a Samuel Beckett.²³

V 50. letech 20. století se objevuje nový směr avantgardního divadla, který „absolutizuje pocit odcizení člověka a neguje jeho třídní podmíněnost.“²⁴ Jde o absurdní drama.

2.2.1.1. Divadlo krutosti Antonina Artauda

Antonin Artaud (1896-1948) byl francouzským básníkem, dramaturgem a esejistou. Je považován za jednoho z hlavních představitelů evropské avantgardy. V devatenácti letech začal trpět depresemi, které ho provázely po celý život. Po podstoupení několika léčení odjel do Paříže, kde v roce 1920 odstartovala jeho umělecká činnost. Byl velmi zklamán divadlem 20. let a proto vytvořil novou divadelní teorii. Několik esejů, které k tomuto námětu sepsal, bylo publikováno v dokumentu *The Theater and Its Double*. Co se týká moderního divadla, je tento spis považován za jeden z nejdůležitějších. Svoje nové divadlo nazval *divadlem krutosti*. Poprvé bylo realizováno v roce 1935, s nevalným úspěchem u diváků.

Pro nás je důležitá hlavně samotná Artaudova koncepce divadelní tvorby. Podstatnými prvky pro něj byla gesta a obecně fyzický pohyb na jevišti. Zásadní význam spatřoval v divadelních elementech jako je osvětlení, zmíněný pohyb a scénografie. Text pro něj byl až druhořadou záležitostí. Artaud chtěl především divadlo, „kde násilné fyzické obrazy rozdrť a hypnotizují citlivost diváka.“²⁵ Divadlo krutosti spočívá obzvláště v překvapení fyzickým násilím a v již uvedeném napadení senzitivity člověka, na základě čehož je vyprovokovaná emoce strachu velice silná a prudká.²⁶

²³ *Encyklopedie Larousse pro mládež*. Praha: Albatros, 1992. s. 238.

²⁴ *Ilustrovaný encyklopedický slovník (a-i)*. Praha: Academia, 1980. s. 20..

²⁵ BURGHARDT, L. H. Antonin Artaud. Salem Press Biographical Encyclopedia, [s. l.], 2018. [cit. 2020-03-29]. („*violent physical images crush and hypnotize the sensibility of the spectator*“).

²⁶ GERDES, Dick. Recent Argentine Vanguard Theatre: Gambaro's Informacion para extranjeros. *Latin American Theatre Review* [online]. 1978, 11, s. 13. [cit. 2020-04-01].

2.2.1.2. Absurdní drama

Absurdita v původním, nepřeneseném významu muzikální terminologie znamenala jakékoliv vybočení z harmonie.²⁷ Latinské *absurdus*, *a, um* znamená *sluchu nelibý, nevhodný, nepřípadný, nemístný, nejapný, nesmyslný* či dokonce *neschopný*.²⁸ Slovníkově je pak absurdita definována jako nesmyslnost či protismyslnost.²⁹

Absurdní drama se v uměleckém světě objevuje jako reakce na II. světovou válku. Symbolismus, surrealismus, dadaismus a expresionismus byly proudy, v nichž nacházel tento nový divadelní žánr inspiraci.³⁰

„Souhrnným termínem absurdní drama se označuje tvorba dramatiků, kteří nazírali život a svět v kategoriích absurdity - groteskního zpracování metafyzické úzkosti pramenící z existenciální nejistoty, z absence hierarchizovaných hodnot.“³¹

V roce 1961 vydal maďarský dramatik Martin Esslin knihu s názvem *The Theatre of the Absurd*, ve které charakterizuje rysy absurdního dramatu.³² Podle Esslina tyto hry „nemají příběh ani zápletku, nenachází se v nich žádné rozpoznatelné postavy, publiku představují spíše strojové loutky, tyto hry nemají začátek ani konec, zdají se být odrazem snů a nočních můr, a jejich dialogy často spočívají v nesouvislém blábolení.“³³

Nejslavnějšími tvůrci absurdního divadla jsou již zmínění Jean Genet, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, ale také například Václav Havel, který se o absurdních hrách vyjádřil takto:

„Tyto hry nejsou – a to je důležité – nihilistické. Jsou pouze varovné. Otrásajícím způsobem nás vrhají před otázku smyslu zpřítomněním jeho absence. Absurdní divadlo nám nenabízí útěchu nebo naději. Připomíná nám jenom, jak žijeme: bez naděje. V tom je varovnost jeho poselství. Myslím, že absurdní divadlo svým osobitým (a celkem snadno popsatelným) způsobem tematizuje základní otázky moderního lidského bytí.“³⁴

²⁷ MERHAUTOVÁ, Eva. *Absurdita násilí v moderním hispanoamerickém dramatu*. Praha, 2017. s. 9.

²⁸ PRAŽÁK, J. M.; NOVOTNÝ, F.; SEDLÁČEK, J. *Latinsko-český slovník*. Praha: Československá grafická unie a.s., 1939. s. 9.

²⁹ *Ilustrovaný encyklopedický slovník (a-i)*. Praha: Academia, 1980. s. 20.

³⁰ HORNBY, R. Theatre of the Absurd. *Hudson Review* 67, no. 4. 2015. s. 640–41.

³¹ PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri, 2004. s. 15.

³² BENSON, A. K. Martin Esslin. *Salem Press Biographical Encyclopedia*. [cit. 2020-03-14], 2019.

³³ ESSLIN, M. *Theatre of the Absurd*. Knopf Doubleday Publishing Group, 2009. s. 21-22.

³⁴ HAVEL, Václav. *Dálkový výslech*. Praha: Melantrich, 1989. s. 50.

2.2.2. Hispanoamerická divadelní tvorba 20. století

Hispanoamerické divadlo 20. století můžeme rozdělit na tři základní etapy. První z nich je období od počátku století do konce 20. let, kam řadíme i vznik argentinského stylu *grotesco-criollo*. Další etapou jsou léta 1930–1950 a třetí fází je vývoj divadla po roce 1950.³⁵ Přibližně po roce 1960 se zformovalo drama lidové a drama intelektuální, kam řadíme i výše analyzované absurdní divadlo.³⁶ Je ale třeba uvést,

„že hispanoamerické absurdní divadlo se nutně nedrží filozofie pesimismu a naprosté porážky jednotlivce tváří v tvář jeho podstatě, které charakterizují evropské absurdní divadlo. Hispanoameričtí autoři spíše jen spojují charakteristické techniky tohoto typu divadla s vlastními nápady a dramatickou estetikou.“³⁷

2.2.2.1. Argentina

Jednou z argentinských divadelních tradic první poloviny 20. století je *grotesco-criollo* (v překladu *domorodé divadlo*). Je popisováno jako spojení několika elementů. Jsou jimi například „kombinace komična a patetických rysů, neschopnost postav znát samy sebe a nedostatek řešení při rozhodování se.“³⁸ Typické je znehodnocování už tak degradovaného společenského systému, spojení komické ironie i tragické satiry. „Groteskou je pochopení rozporů v systému, které se projevuje jako soubor masek zakrytých neznámými tvářemi.“³⁹

Tento divadelní přístup nás přivádí mimo jiné k italským kořenům Griseldy Gambaro. Dílo Luigiho Pirandella, který je mimochodem oblíbeným spisovatelem naší autorky, bylo totiž inspirací pro vznik tohoto proudu. Podstatné je zde téma imigrace.

„Národní groteska je součástí sociálního a historického fenoménu, jehož je to jeho scénický projev: imigrace. Má protagonisty: přistěhovalce a drama: to nerozpustné napětí ve společnosti, člověka vykořeněného, člověka zlomeného systémem, selhání, které utopí všechny groteskní postavy. Groteskní spočívá ve hře s maskou; Masky jsou sociální, uvalená, Síla, oficiální ideologie, její mýty, její

³⁵ MERHAUTOVÁ, Eva. *Absurdita násilí v moderním hispanoamerickém dramatu*. Praha, 2017. s. 14.

³⁶ PERALES, Rosalina. *Teatro hispanoamericano contemporáneo, 1967-1987*. México: Gaceta, 1989.

³⁷ ZALACAÍN, Daniel. *Teatro absurdista hispanoamericano*. Valencia: Albatros Hispanofila, 1985. s. 14. („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.“)

³⁸ BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press, 1998. s. 8.

³⁹ GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva. *Claudia Kaiser-Lenoir, El grotesco criollo: estilo teatral de una época. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* [online]. 1978, 30(1), s. 166. [cit. 2020-04-01]. („El grotesco es una comprensión de las contradicciones del sistema, que se revela como un conjunto de máscaras encubridoras de rostros desconocidos.“)

jazyk, její ideály, propaganda, falešný optimismus; Tvář je člověk, vnitřní jednotlivec, který se dusí a není společensky zahrnut."⁴⁰

Začátkem roku 1977 bylo v několika argentinských divadlech opětovně uvedeno dílo Armanda Discépolo, který je tvůrcem směru *grotesco-criollo* v Argentině, jako připomínka jeho úmrtí.⁴¹ Vliv tohoto díla tak sahá i do druhé poloviny 20. století.

Co se týká dramatu absurdního, Beckettovo *Čekání na Godota* bylo v Buenos Aires uvedeno v roce 1956⁴², což je o tři roky později, než se odehrála světová premiéra tohoto díla v Paříži (5. ledna 1953).⁴³ Evropská díla se do Argentiny dostávala s mírným zpožděním, absurdní drama se tedy v Argentině vyvíjelo jako odnož neoavantgardního hnutí.⁴⁴

„Argentinské divadlo si od svého zrodu zachovává kritický pohled na společenský a politický vývoj v Argentině."⁴⁵

Již od naturalistického proudu na počátku století, kdy soudobou situaci a nejrůznější problémy odrážela dramata Florencia Sáncheze, například *Barranca abajo* (Kaňonem dolů) nebo *M'hijo el doctor* (Můj syn doktor), se v argentinském dramatu objevuje mimodivadelní realita.⁴⁶ „Politický a ekonomický vývoj Argentiny je od roku 1930 projektován do dramatické tvorby této země."⁴⁷

A je to právě společenská a politická kritika, která se stala nedílnou součástí nejen argentinského moderního dramatu.

⁴⁰ GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva. Claudia Kaiser-Lenoir, El grotesco criollo: estilo teatral de una época. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* [online]. 1978, 30(1), s. 166. [cit. 2020-04-01]. („El grotesco nacional forma parte de un fenómeno social e histórico, del cual es su manifestación escénica: la inmigración. Tiene un protagonista: el inmigrante y un drama: el de la tensión insoluble hombre-sociedad, el del hombre desarraigado, quebrantado por el sistema, el del fracaso que ahoga a todos los personajes grotescos. El grotesco reposa sobre el juego máscara-rostro; la Máscara, es lo social, lo impuesto, el Poder, la ideología oficial, sus mitos, su lenguaje, sus ideales, su propaganda, su falso optimismo; el Rostro es el hombre, lo individual interno, que se asfixia y no es abarcado por lo social.”)

⁴¹ GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva. Claudia Kaiser-Lenoir, El grotesco criollo: estilo teatral de una época. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* [online]. 1978, 30(1), s. 164. [cit. 2020-04-01].

⁴² BOČKOVÁ, Lenka. *Eduardo Pavlovsky – Mezi absurdem a psychodramatem*. Praha, 2010. s. 22.

⁴³ GRAVER, L. *Beckett: Waiting for Godot*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004.

⁴⁴ BOČKOVÁ, Lenka. *Eduardo Pavlovsky – Mezi absurdem a psychodramatem*. Praha, 2010. s. 22.

⁴⁵ TARANTUVIEZ, Susana. *Literatura y referencialidad histórica: Lectura contextual del teatro de Griselda Gambaro y de Roberto Cossa*. Mendoza, 1998. s. 263. („el teatro argentino ... ha mantenido desde sus orígenes una posición crítica ante la evolución social y política de nuestro país.”)

⁴⁶ TARANTUVIEZ, Susana. *Literatura y referencialidad histórica: Lectura contextual del teatro de Griselda Gambaro y de Roberto Cossa*. Mendoza, 1998. s. 263.

⁴⁷ ARDESI de TARANTUVIEZ, Beatriz. "La tragedia ática en el ambiente político y social de su tiempo". V: *Revista de Historia Universal*. Mendoza, U.N.C.-Facultad de Filosofía y Letras, 1991. N° 4. s. 59. („El rumbo del desarrollo político y económico de la Argentina desde 1930 ha sido reflejado en el teatro de ese país.”)

Susana Tarantuviez ve svém článku píše o Griseldě Gambaro jako o autorce takzvané "Generace roku '60". Inspirací autorům této generace byla hlavně národní realita, politické a sociální události a jejich dopad na tehdejší formu života. Dalším společným prvkem dramatiků, kteří jsou pomyslně řazeni k této skupině, je neúnavné hledání existence národa.⁴⁸

Generace roku '60 vzniká na základě dvou politických fenoménů. Tím prvním je rok 1955, kdy byl náhle přerušen Perónův politický režim. Druhou zásadní politickou událostí byl rok 1962, kdy padla vláda Artura Frondizihho a nastala napjatá doba plná konfliktů, které se podobaly občanské válce v zemi.⁴⁹

Co se týká divadelní estetiky, tak v rámci Generace roku '60 rozlišujeme dva proudy. Prvním z nich je *neoavantgarda roku '60* a tím druhým takzvaný *reflexivní realismus*.⁵⁰

Reflexivní realismus se přímo a otevřeně zabývá politickým a sociálním prostředím konce 50. a začátku 60. let v Argentině. *Neoavantgarda roku '60* danou realitu deformuje a popisuje ji absurdními symboly. Oba tyto proudy reagují na stejnou skutečnost, každý z nich ovšem svým způsobem, z jiného úhlu pohledu.

Argentinka Griselda Gambaro je řadou kritiků řazena k autorům absurdního divadla, sama ovšem takové označení zpochybňuje: „Nemyslím si, že termín absurdní drama je výstižný. Pracuji s reálnými fakty, jen můj způsob vyjadřování realistický není.“⁵¹ Inspirací pro její ztvárnění plná černého humoru a postav, která ukazují normální lidi schopné páchat nepředstavitelná zvěrstva, jsou spíše reálné nesmyslnosti argentinské politické situace.⁵² Silný absurdní prvek v Griseldiných dramatech představuje například „absence logických příčinných souvislostí.“⁵³

Griselda raději zdůrazňuje svůj vztah s probranou argentinskou divadelní tradicí *grotesco-criollo*.⁵⁴

⁴⁸ ARMANDO, Rose Marie. *Teatro argentino contemporáneo*. Buenos Aires, 1985. s. 8-9.

⁴⁹ TARANTUVIEZ, Susana. *Literatura y referencialidad histórica: Lectura contextual del teatro de Griselda Gambaro y de Roberto Cossa*. Mendoza, 1998. s. 265.

⁵⁰ TARANTUVIEZ, Susana. *Literatura y referencialidad histórica: Lectura contextual del teatro de Griselda Gambaro y de Roberto Cossa*. Mendoza, 1998. s. 266. („Con respecto a las estéticas teatrales presentes en la década del '60, se distinguen dos: la que se dio llamar la "neovanguardia del '60 y la denominada "realismo reflexivo".")

⁵¹ PICON GARFIELD, Evelyn. Griselda Gambaro. *Women Voices from Latin America: interviews with six contemporary authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. s. 63.

⁵² CYPESS MESSINGER, Sandra. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 194.

⁵³ TARANTUVIEZ, Susana. *Literatura y referencialidad histórica: Lectura contextual del teatro de Griselda Gambaro y de Roberto Cossa*. Mendoza, 1998. s. 270. („falta de una causalidad lógica")

⁵⁴ MESSINGER CYPESS, Sandra. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 186.

Vzájemně se tato označení nevyklučují a v jejím díle rozhodně shledáme také prvky absurdní. Dostáváme se ovšem k již zmíněnému hispanoamerickému přístupu k absurdnímu divadlu. Hispanoamerická absurdní dramata jsou v mnoha ohledech velmi odlišná. Nicméně v díle Griseldy Gambaro převažují znaky *grotesco-criollo*, divadla krutosti a právě elementy absurdního divadla.

Díla Griseldy Gambaro jsou jasným a podrobným důkazem, zaznamenávajícím území Argentiny během určité časové periody. Griselda Gambaro k detailnímu popisu reality využívá hlavně sílu symbolů a absurdních prvků, které ji zdánlivě řadí k proudu *neoavantgardy roku '60*.

Gambaro říká, že v divadelní tvorbě „v Argentině byla přerušena spojitost, protože vojenská diktatura pro dramaturgy znamenala velmi velkou přestávku.“⁵⁵

Během období nazývaného *guerra sucia* a následné vlády diktátora Videly se Griseldiny hry nehrály. Kvůli přímé kritice režim Griseldu podezřival. K situaci se Griselda vyjádřila takto: „Člověk začal být podezřelý. Výsledkem bylo, že se nemohly hrát moje divadelní hry, neposkytovala jsem rozhovory a musela jsem se vyhnout pozornosti jakéhokoliv typu. Moje komunikační kanály byly přerušeny. Kromě toho jsem žila v prostředí teroru.“⁵⁶

Veškeré úvahy o vlivech různých proudů a směrů shrnuje těmito slovy: „Jsem ovlivněna vším, co se mi stalo a co se mě za dobu mé kariéry dotklo, nejsem ale ovlivněna žádnou filozofií ani konkrétní dramatickou školou.“⁵⁷

⁵⁵ ROFFÉ, Reina. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1999, 588: s. 118. („En la Argentina hubo poca continuidad, porque la dictadura militar significó para los dramaturgos un quiebre muy grande.”)

⁵⁶ BETSKO, Kathleen; KOENIG, Rachel. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York: Beech Tree, 1987. s. 190. („One started to be a suspected person. As a result, I couldn't open a play, I was not given interviews or publicity of any kind. My channels of communication were cut off. Aside from that, I was living in an atmosphere of terror.”)

⁵⁷ ROMERO, María Eugenia. Tienen que ser como una piedra lanzada desde el escenario/Griselda Gambaro. *Escritores argentinos: entrevistas = Argentine writers: interviews*. Buenos Aires, 1964. s. 144. („Estoy influenciada por todo lo que me ha pasado y me ha tocado a lo largo de mi carrera pero por ninguna filosofía ni ninguna escuela teatral en particular.”)

2.3. Griselda Gambaro

2.3.1. Stručný životopis

Griselda Gambaro se narodila 28. července 1928 v Argentině, v Buenos Aires. Nicméně kořeny její rodiny sahají do Itálie. Jméno „Gambaro“ je tedy italského původu. Pochází z chudé rodiny, její tatínek pracoval na poště. Griselda v roce 1943 dokončila střední školu a poté pracovala v nakladatelství. Tato práce ale nebyla jediným impulsem pro její vlastní tvorbu. Tvrdí o sobě, že psát začala, jakmile se naučila číst. Než se Griselda stala manželkou sochaře Juana Carlose Distéfana, pracovala také v oboru účetnictví. Je matkou dvou dětí: Andrey (narozen v roce 1961) a Lucase (narozen 1965).

Gambaro nikdy neabsolvovala žádné oficiální vzdělání v oblasti divadelní tvorby. „Mám jednoduše divadelní citění.“⁵⁸, říká o sobě.

Díky úspěchům v literární sféře se zbavila finanční tísně a měla možnost poznat mnoho zemí světa. V roce 1968 poprvé navštívila Spojené Státy. Rok 1970 strávila v Římě a kvůli panující diktatuře prezidenta Videly se rozhodla pro dobrovolný exil. Skoro tři roky (1977-1980) žila v Barceloně.

Účastnila se konferencí a mezinárodních divadelních festivalů. Za svou beletrii obdržela několik významných cen. V roce 1982 dostala Guggenheimovu cenu, díky které měla možnost cestovat do Spojených Států, Mexika a Francie. V těchto zemích byla její díla přijímána velmi dobře. Do Spojených Států byla často zvána, aby promluvila na konferencích nebo v rámci univerzitní výuky.⁵⁹

Griselda Gambaro je celosvětově uznávanou dramatičkou. Jedna z největších autorit divadelní kritiky v Argentině, Kive Steif, o Griseldě Gambaro pronesl, že

„vděčí za pronikavý úspěch svých her především oné originalitě námětu i zpracování, která vydražďuje návyk, vždy ochotně odprísáhnout, že správné je to, co je známé a odmítat všechno, co nutí k zamyšlení.“⁶⁰

Sama o sobě Griselda říká, že má klidný charakter a vyhovuje jí samota. I kvůli tomu nebyla nikdy členkou žádné konkrétní umělecké skupiny nebo politické strany. Považuje se za

⁵⁸ PICON GARFIELD, Evelyn. Griselda Gambaro. *Women Voices from Latin America: interviews with six contemporary authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. s. 60. („I simply have a dramatic intuition.”)

⁵⁹ MESSINGER CYPESS, Sandra. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 186.

⁶⁰ GAMBARO, Griselda. *Tábor*. Praha: Dilia, 1971. s. 73.

individualistku, vždy pracovala a pracuje jinak než ostatní. K divadlu, na které se zaměříme v následující části studie, se dostala jednoduše tak, že četla mnoho dramatických děl. Říká: „Víc než to, že bych chodila do divadla, jsem ho četla, četla jsem kompletní tvorbu, jedno dílo mi nestačilo. ... Čtením dramát jsem se naučila mnoho.“⁶¹ Mezi své oblíbené spisovatele řadí hlavně ruského autora Antona Pavloviče Čechova a sicilského spisovatele Luigiho Pirandella.⁶² Zmiňuje také amerického dramatika Eugene O'Neill. Z jihoamerických spisovatelů uvádí tyto autory: Roberto Arlt, Felisberto Hernández, Horacio Quiroga nebo Juan Carlos Onetti.⁶³

Griselda je mnohými považována za autorku feministického dramatu. Z ženských autorek, které jsou podle ní nejdůležitější, zmiňuje Gabrielu Mistral, Delmiru Augustini či Alfonsinu Storni.⁶⁴ K psaní Griseldu podněcují především osobní životní zkušenosti.⁶⁵

Proces své tvorby vysvětluje takto:

„Je to pro mě pomalý, citlivý, intelektuální a emotivní proces. Vyžaduje čas a zrání. Uruguayec Felisberto Hernández⁶⁶ jednou řekl, že v určitý moment má pocit, jako kdyby se v něm zakořenila malinká rostlinka, ale on neví, jak bude růst nebo jestli bude zdatná. Pouze věděl, že se o ní musí starat. Toto nejsou jeho přesná slova, ale já to cítím také takhle.“⁶⁷

I přesto, že témata, kterými se ve svém díle zabývá, jsou citlivá, silná a odvážná, sama o sobě tvrdí: „Nejsem odvážná, myslím si, že je obtížné být odvážná. Velice mě děsí pasivita a absence individuální odpovědnosti. Ve společnosti to tak je, a také v mých hrách.“⁶⁸

⁶¹ Entrevista a Griselda Gambaro en Los 7 locos (1 de 2). Televisión Pública Argentina [online]. 5.9.2016 [cit. 2020-03-21]. („*Más que veía teatro lo leía, leía obras completas, una obra no me bastaba. Aprendí mucho leyendo teatro.*“)

⁶² Entrevista a Griselda Gambaro en Los 7 locos (1 de 2). Televisión Pública Argentina [online]. 5.9.2016 [cit. 2020-03-21].

⁶³ ROFFÉ, Reina. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1999, 588: s. 123.

⁶⁴ PICON GARFIELD, Evelyn. Griselda Gambaro. *Women Voices from Latin America: interviews with six contemporary authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. s. 67.

⁶⁵ PICON GARFIELD, Evelyn. Griselda Gambaro. *Women Voices from Latin America: interviews with six contemporary authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. s. 61.

⁶⁶ Felisberto Hernández byl spisovatel a pianista, narodil se v Montevideu v roce 1902 a zemřel tamtéž v roce 1964. Řadíme ho k první generaci hispanoamerické avantgardy. Jeho dílo bylo zásadní pro vývoj hispanoamerické povídky a hispanoamerické literatury obecně (inspiroval například G. G. Márqueze).

⁶⁷ PICON GARFIELD, Evelyn. Griselda Gambaro. *Women Voices from Latin America: interviews with six contemporary authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. s. 62. („*for me it is a slow, sensitive, intellectual, and emotional process. It requires time and maturity. The Uruguayan Felisberto Hernández once said that at certain moment he would feel a tiny plant take root within him, but he did not know how the plant would grow, or if it would be hardy. He knew only that he had to care for it. Those are not his exact words but that is how it feels to me, also.*“)

⁶⁸ PICON GARFIELD, Evelyn. Griselda Gambaro. *Women Voices from Latin America: interviews with six contemporary authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. s. 64. („*I'm not brave; I find it difficult to be brave. I am very preoccupied with passivity and the nonassumption of individual responsibility. In society it is that way and, also, in my plays.*“)

2.3.2. Tvorba Griseldy Gambaro

Hlavními tématy jsou v práci Griseldy Gambaro situace člověka v moderním světě, odcizení jednotlivce, neschopnost komunikace a porozumění, podrobení se jednotlivce síle a moci, a zneužití pravomoci.⁶⁹

První dílo, které Gambaro sama uznala za hodné publikace, byla sbírka povídek z roku 1963 *Madrigal en la ciudad* (Madrigal ve městě). Ve stejném roce za ni získala Cenu argentinského Fondo Nacional de las Artes.⁷⁰

Záhy, v roce 1965, získala cenu Premio Emecé za sbírku *El Desatino* (Bezhlavost), která se poté stala podkladem pro divadelní hru.

Uznání se jí dostalo i za román *Una felicidad con menos pena* (Šťěstí s menším žalem) z roku 1967.⁷¹ „Přeháněním určitých detailů vzniká groteskní černý humor.“⁷²

V roce 1976 napsala román *Ganarse la muerte* (Zasloužit si smrt), kterou následující rok prezident Videla zakázal. Griselda přiznává, že touto novelou se začala více zamýšlet nad ženskými hrdinkami svých děl. Francouzské feministky totiž dílo pochopily jako protest proti utiskování žen.⁷³

Rok 1985 patřil románu *Dios no nos quiere contentos* (Bůh nás nechce spokojené). Hlavní hrdinkou je cirkusová artistka Écuyère, která se setkává s chlapcem, který touží zpívat. Jejich osudy se propletou i s životem malého dítěte, které s nimi neplánovaně začne žít. Tato novela oplývá několika tématy, z nichž jedním je například pocit ztracenosti a beznaděje daleko od domova.⁷⁴

V roce 1998 byla publikována sbírka povídek *Lo mejor que se tiene* (To nejlepší, co máme), díky které začala Griseldina próza dosahovat oblíbenosti její dramatické tvorby.

⁶⁹ MESSINGER CYPESS, Sandra. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 188.

⁷⁰ MESSINGER CYPESS, Sandra. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 186.

⁷¹ PICON GARFIELD, Evelyn. *Griselda Gambaro. Women Voices from Latin America: interviews with six contemporary authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. s. 55.

⁷² PICON GARFIELD, Evelyn. *Griselda Gambaro. Women Voices from Latin America: interviews with six contemporary authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. s. 66. („Humour is provoked by the exaggerated accentuation of certain details.”)

⁷³ ROFFÉ, Reina. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1999, 588: s. 115.

⁷⁴ PICON GARFIELD, Evelyn. *Griselda Gambaro. Women Voices from Latin America: interviews with six contemporary authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. s. 69.

Escritores inocentes (Nevinní spisovatelé) z roku 1999 jsou krátké texty, kde Gambaro vyjadřuje, jak důležité je pro ní psát. Psaní považuje za životní úkol. Pro její život je tato činnost naprosto zásadní.⁷⁵

I přesto, že je Griselda ve světě známá hlavně jako autorka divadelních her, dle vlastních slov nikdy vyprávění neopustila. Ačkoliv jde o velmi rozdílné žánry, které mezi sebou nepřipouští žádná srovnání, próza je s dramatem vždy úzce spojena. Všechny literární druhy podle ní totiž mají specifickou strukturu a také vlastní úhel pohledu. Připouští ale, že je pro ni jednodušší psát drama než romány, poněvadž „román je zednická práce.“⁷⁶

2.3.3. Divadelní hry Griseldy Gambaro

Dramatickou tvorbu Griseldy Gambaro bychom mohli podle témat, charakteristiky postav a celkové povahy jednotlivých her pomyslně rozdělit na tři základní období. Prvním obdobím jsou autorčiny začátky, přibližně 60. a 70. léta 20. století. Dále jsem zvolila samostatný oddíl pro tvorbu 80. a 90. let 20. století, a nakonec etapu od přelomu tisíciletí po současnost. Hry ze všech období spojuje nejedna charakteristika.

Sandra Messinger Cypess Griseldiny hry považuje za tragikomedie, které mají základ ve variacích groteska. Shrnuje opakující se vzor děje, který je aplikován skoro ve všech hrách, které Gambaro publikovala. „Obyčejný člověk se nachází v běžném prostředí, které je záhy změněno v hrozivou atmosféru kvůli neočekávanému chování protivníka...“⁷⁷ Postava utlačovatele je většinou naprosto nepodezřívána.

Griseldiny hry kopírují socio-politické události současné Argentiny a vztahují se k odpovědnosti jednotlivce vůči okolí.⁷⁸

Proces tvorby divadelní hry popisuje Gambaro takto: „Autor je všemi postavami, jejichž pohyb na scéně sleduje a zná všechny tóny hlasů těchto postav. Myslí na to, jak bude každý z hlasů znít, dokonce myslí na klimatické změny: jestli prší, jestli svítí slunce.“⁷⁹

⁷⁵ ROMERO, María Eugenia. Tienen que ser como una piedra lanzada desde el escenario/Griselda Gambaro. *Escritores argentinos: entrevistas = Argentine writers: interviews*. Buenos Aires, 1964. s. 142.

⁷⁶ Entrevista a Griselda Gambaro en Los 7 locos (1 de 2). Televisión Pública Argentina [online]. 5.9.2016 [cit. 2020-03-21]. („La novela es un trabajo albañil.”)

⁷⁷ CYPESS MESSINGER, S. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 189. („An average person finds himself or herself in a not unusual setting which soon becomes transformed into a threatening environment because of the inexplicable menacing actions of adversaries...”)

⁷⁸ CYPESS MESSINGER, S. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 189.

⁷⁹ ROFFÉ, Reina. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1999, 588: s. 111. („El autor es todos los personajes a los que mira moverse en el escenario y tiene todos los tonos de las voces de esos

„Vidím situaci, postavy, představuji si dialogy a tak hra vzniká. Odrážím se od jednoho velmi základního obrazu: postavy ve fázi konfliktu na scéně, ale nikdy ze začátku nevím, jak děj skončí, protože vychází ze samotného psaní.“⁸⁰ Griselda dodává, že jí samotnou příběh překvapuje stejně, jako diváka při divadelním představení. Zastává názor, že hra musí diváka šokovat a zaskočit. „Slova musí být jako kámen hozený ze scény.“⁸¹

2.3.3.1. Dramatická tvorba v 60. a 70. letech 20. století

Pro hry autorčina počátečního období divadelní tvorby jsou velmi charakteristické postavy oběti a násilníka. Pozornost je věnována mimo jiné vztahu mezi těmito dvěma osobami. Mezi člověkem, který se v podstatě nechává fyzicky i psychicky týrat, a padouchem, kterému činnost takového zvěřstva působí maximálně úsměv na tváři. Kvůli nesmyslnosti a nepochopitelnosti tohoto násilí je Gambaro kritikou řazena k absurdnímu divadlu a také k Artaudově divadlu krutosti.⁸²

„Neschopnost, pasivita a utrpení určují její postavy, jako kdyby jim byl život jen propůjčen a ony samy neměly žádný vliv na jeho osud.“⁸³

Obecně postavy zastupují určitý typ osoby ve společnosti. Jejich individuální profil tedy není nijak více rozebírán. Tento fakt platí i pro pozdější období Griseldiny tvorby.

Hry 60. a 70. let znatelně postrádají ženské postavy, nebo zde ženy zastávají pouze tradiční, běžné ženské role. Gambaro byla kvůli nedostatku ženských hrdinek kritizována feministickými kritiky.⁸⁴ Tento fakt se ovšem v průběhu vývoje Griseldiny tvorby citelně mění. Počínaje rokem 1976 se její „ženské postavy staly hlavními hrdinkami. Ve většině novějších her jsou hlavními hrdinkami ženy.“⁸⁵ V rozhovoru pro Kathleen Betsko a Rachel

personajes. Piensa en como va a sonar cada voz; incluso piensa en las variaciones climáticas: si llueve, si hay sol.")

⁸⁰ ROMERO, María Eugenia. Tienen que ser como una piedra lanzada desde el escenario/Griselda Gambaro. *Escritores argentinos: entrevistas = Argentine writers: interviews*. Buenos Aires, 1964. s. 139. („Veo la situación, los personajes, imagino los diálogos y así va saliendo la obra. Parto desde una imagen única y muy elemental: personajes en estado de conflicto sobre un escenario pero nunca sé desde el comienzo cómo va a terminar la trama porque va surgiendo de la escritura misma.”)

⁸¹ ROMERO, María Eugenia. Tienen que ser como una piedra lanzada desde el escenario/Griselda Gambaro. *Escritores argentinos: entrevistas = Argentine writers: interviews*. Buenos Aires, 1964. s. 140. („Las palabras tienen que ser como una piedra tirada desde el escenario.”)

⁸² BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press, 1998. s. 6.

⁸³ PICON GARFIELD, Evelyn. Griselda Gambaro. *Women Voices from Latin America: interviews with six contemporary authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. s. 56.

⁸⁴ BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press, 1998. s. 9.

⁸⁵ („Beginning in 1976, my female characters started to be the protagonists. In my most recent plays, the main characters are women.”)

Koenig Griselda dodává: „Věřím, že mé ženské postavy se staly silnějšími, aktivnějšími a že mají větší ideologický význam.“⁸⁶

Dramata tohoto období mají většinou obdobný konec. Hlavní postavy buď zemřou, jsou mučeny nebo poníženy. Gambaro říká, že to „má pozitivní stránku, protože to vyzývá k lidskému prozření“.⁸⁷ Jejím cílem je donutit lidi k jednání. Častý je implicitní etický záměr.

Momentem, kdy se Griselda Gambaro pustila do psaní pro divadlo, byl rok 1963, kdy zároveň publikovala svou první sbírku povídek.⁸⁸ Jedním z hlavních témat, které se prolíná celou její tvorbou, je násilí.

Již rok po jejím divadelním vzletu, v roce 1964, byla oceněna její první hra *Las paredes* (Stěny), za kterou obdržela cenu Fondo Nacional de las Artes a Premio de la Asociación de Teatros.⁸⁹ Na scénu byla tato hra uvedena až v roce 1966.⁹⁰ *Las paredes* je příběh mladíka, který je držen v bytě, z něhož postupně mizí kusy nábytku a vybavení. Dozorci ho neustále ujišťují, že je vše v pořádku. Byt se začne zmenšovat, stěny se k němu postupně přibližují.

„Mladý muž tvrdohlavě odmítá vzít skutečnost na vědomí, až do chvíle, kdy se nad ním čtyři stěny zavřou nadobro. Šlo mi tu, jak vidíte, o vyjádření slepoty mnohých lidí, navyklých starat se výhradně o vlastní bezpečnost a sice způsobem, který ničím nepřispívá – a ani přispět nechce – ke zlepšení bezpečnosti kolektivní.“, dodává autorka.⁹¹

Z prózy *El Desatino* (Bezhlavost) vzešla následně velmi kladně ohodnocená divadelní hra *El Desatino*, za kterou získala Cenu Revista Teatro XX v roce 1965. Jmenovaný časopis vyhodnotil hru *El Desatino* jako nejlepší národní drama roku 1965.⁹²

V tomto roce Griselda napsala i hry *Viejo matrimonio* (Staré manželství) a *Los Siameses* (Siamská dvojčata), které se na jeviště dostaly v roce 1967 a zůstaly nejen v paměti Argentinců. Poslední jmenovanou hru rozeberu v další kapitole.

⁸⁶ („And I believe that my women characters have become more dynamic, more active and that they have more ideological weight.”)

⁸⁷ BETSKO, Kathleen; KOENIG, Rachel. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York: Beech Tree, 1987. s.191.

⁸⁸ GAMBARO, Griselda. *Tábor*. Praha: Dilia, 1971. s. 73.

⁸⁹ MESSINGER CYPESS, Sandra. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 187.

⁹⁰ BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press. 1998. s. 3.

⁹¹ GAMBARO, Griselda. *Tábor*. Praha: Dilia, 1971. s. 74.

⁹² HOLZAPFEL, Tamara. *Griselda Gambaro's Theatre of the Absurd*. *Latin American Theatre Review* [online]. 1970, 4, s. 5.

Právě v roce 1967 se zrodila i hra *El Campo* (Tábor). Premiéru měla v Buenos Aires v roce 1968 a po premiéře na začátku 80. let v New Yorku se z této hry stala nejslavnější hra Griseldy Gambaro ve Spojených Státech.⁹³

Již zmíněnou metodu vývoje dramatu z prózy můžeme shledat i u románu *Nada que ver con otra historia* (Nic společného s jiným příběhem), který byl dále inspirací pro hru *Nada que ver* (Nic k vidění) z roku 1972.

Ve často rozebírané hře *Información para extranjeros* (Informace pro cizince) z roku 1973 je zajímavé tvoření scén, které byly vypracovány na základě titulků z argentinských periodik. Jde o drama, které stírá rozdíly mezi diváky a herci. I přesto, že je publikum zapojeno do hry pouze pasivně, podílí se na představení. Diváci jsou totiž rozděleni do menších skupin, herec – vypravěč je jejich společníkem a provádí je 21 scénami, jež se po jedné odehrávají v různých pokojích. Dick Gerdes ve svém článku o tomto díle říká, že je podobná "happeningu", kdy pomocí jednotlivých akcí a bez časové posloupnosti vzniká koláž zdánlivě nesouvisejících událostí. Cílem autorky samozřejmě je, aby si diváci hru pamatovali, aby je nějakým způsobem zasáhla. A toho dosahuje právě touto jedinečnou dramatickou strukturou, kdy jsou do hry včleněni i lidé, kteří se na ni přišli jen podívat. Násilí, krutost, téma smrti a utrpení, černý humor, nahota, satira nebo tabuové výrazy ve spojení s dětskými hrami diváka naprosto šokuje. Gerdes ve hře nachází zcela jasně viditelné prvky divadla krutosti Antonina Artauda, podle něhož je člověk zděšen, jakmile je zneužita jeho citlivost.

V roce 1974 napsala Griselda hru *El despojamiento* (Striptýz), kde herečka ponižuje sebe samu, když se svléká v čekárně.

Kvůli politickému napětí v zemi během těchto let měly některé z her, které Gambaro napsala v 70. letech, premiéru až v půlce 80. let. Hry *Sólo un aspecto* (Jen jeden pohled), napsaná v roce 1971 a uvedená v roce 1974, spolu s hrou *Sucede lo que pasa* (Přihodí se, co se stane), která byla napsána v roce 1975 a představena publiku o rok později, byly ojedinělým případem.⁹⁴

Jednou z her, jejichž premiéra byla odsunuta až na polovinu 80. let, je *Puesta en claro* (Vyjasnění), napsaná v roce 1974, uvedená až o 12 let poté, v roce 1986. V této hře lze pozorovat počátek obecného vývoje ženských protagonistek. V *Puesta en claro* je jí slepá

⁹³ BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. Latin American women dramatists: theater, texts and theories. USA: Indiana University Press. 1998. s. 4.

⁹⁴ BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. Latin American women dramatists: theater, texts and theories. USA: Indiana University Press. 1998. s. 5.

Clara (už jen tento paradox, kdy je jméno Clara, které znamená jasná, zřetelná, přiděleno slepé ženě, reflektuje dvojznačnost a selhání jazyka, tak typické pro absurdní divadlo). Jedná se o příběh Clary, kterou lékař, který jí tvrdí, že vyléčí její slepotu, přinutí hrát jeho manželku a jít k němu domů. Nic není tak, jak doktor říká. Ten pouze nehumánně zneužívá jejího handicapu a vychutnává si svou nadvládu nad ní i nad jinými osobami. Opět převažuje jazyk násilí. Clara je v roli typické oběti, se sklopenou hlavou a bez protestů přijímá, čím ji doktor šálí. Na konci ovšem dochází k nečekanému zvratu – Clara doktora otráví. Divák neví, zda byl tento čin opravdu Clařiným úmyslem. Nicméně dochází k vzepření se oběti a zjevuje se naděje v to, že alespoň nějaká šance mít vliv na vlastní osud existuje.

2.3.3.2. Dramatická tvorba v 80. a 90. letech 20. století

„V tomto období se Gambaro staví tváří v tvář politické situaci Špinavé války a jejím následkům v Argentině, a její postavy často unikají spoluúčasti na svém vlastním zničení.“⁹⁵

Další ze zásadních odlišností oproti počátečnímu období Griseldiny tvorby je právě charakter postav. Na konci let 70. došlo k podstatné změně. Od té doby i v jejich nejnovějších hrách totiž ženy „nevykazují pouze znaky individuality a síly, nýbrž často zastávají hlavní roli.“⁹⁶ Ženy zastupují hlavní metaforu vyloučení ze společnosti.

Většina her je politických, představují mimo jiné nátlak na argentinskou vojenskou vládu, která byla za zmizení tisíců Argentinců zodpovědná.⁹⁷ Hra *Decir sí* (Souhlasit), která měla premiéru roku 1981, je jasným příkladem. V další kapitole toto jednoaktové drama rozeberu.

Po hře *Decir sí* nastala pro Griseldu etapa divadelních experimentů, a to hlavně ve smyslu testování politické svobody v nově vzniklé demokracii. Do hry z roku 1981 *Real envidia* (Opravdová závist) například zakomponovala frašku i pohádku. Kromě nových kombinací různých stylů a povah svých textů, se pokusila některé z her zasadit do jiného časového nebo prostorového kontextu.

⁹⁵ BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press. 1998. s. 8. („In this period, Gambaro confronts most directly the political situation of the Dirty War and its aftermath in Argentina, and her characters often escape complicity in their own destruction.”)

⁹⁶ BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press. 1998. s. 6. („women not only show signs of individuation and strenght, but they often occupy the central role.”)

⁹⁷ BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press. 1998. s. 5.

Hře, která se odehrává v Argentině 19. století, napsané v roce 1981 a na scénu uvedené v roce 1983, *La malasangre* (Špatná krev), je věnován prostor v poslední části práce.

Hra *Del sol naciente* (Z vycházejícího slunce) z roku 1984 byla naopak situována do Japonska. Autorka zde pracuje se stereotypními představami, které o sobě jednotlivé kultury vzájemně mají. Jak ale sama dodává: „vezmu tento stereotyp, abych ho rozbila a otevřela vstříc novým úhlům pohledu.“⁹⁸ Geisha Suki na konci hry spolu s ostatními postavami pochopí lidskost, která se v nich ukrývá.

Přesto, že se zmíněné hry odehrávají ve fiktivním prostředí, jasně v nich lze nalézt společenskou kritiku a komentáře týkající se politické situace, kterou autorka neustále sleduje. „Nikdy nepřestává být pozorná vůči argentinské společnosti, i když se zabývá světovými záležitostmi nebo vlivy všech míst a všech dob.“⁹⁹

Slavná hra *Antígona furiosa* (Zuřivá Antigona) z roku 1986 pojednává nejen o zájmu zpřístupnit divadlo ženám. Jde o velmi hluboké rozjímání na téma občanství, práv a svobod jedince. Pojmy jako moc, právo, spravedlnost a povinnost jsou zde naprosto charakteristické. „V této hře je kulturní mísení nejzřejmější.“¹⁰⁰ I Griselda sama, jelikož je italského původu, se cítila kvůli svým kořenům odlišně.¹⁰¹ *Antígona* „přehrává jak umělecký text (klasickou divadelní hru a mýt), který publikum zná, tak historické události, které diváci zažili.“¹⁰² Reaguje na politické a ideologické souvislosti. Po *guerra sucia* sice přišly pokusy o demokratickou společnost, oba prezidenti 80. let, Raúl Alfonsín i Carlos Menem, ale selhali co se týče potrestání účastníků Špinavé války.¹⁰³ *Antígona* reprezentuje Matky z Květnového náměstí, mluví i za zmizelé oběti: „No estaré con los humanos ni con los que murieron, no se me contará entre los muertos ni entre los vivos. Desapareceré del mundo, en vida.“¹⁰⁴

⁹⁸ ROFFÉ, Reina. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1999, 588: s. 113. („Pero yo tomo ese estereotipo para romperlo y abrirlo hacia otras perspectivas.”)

⁹⁹ ROMERO, María Eugenia. Tienen que ser como una piedra lanzada desde el escenario/Griselda Gambaro. *Escritores argentinos: entrevistas = Argentine writers: interviews*. Buenos Aires, 1964. s. 138.

¹⁰⁰ ROFFÉ, Reina. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1999, 588: s. 113. („creo que en esta pieza es donde el mestizaje cultural se hace más evidente.”)

¹⁰¹ ROFFÉ, Reina. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1999, 588: s. 113.

¹⁰² BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press. 1998. s. 10-11. („It reenacts both a cultural text previously known to the spectators (classical theater and/or myth) and historical events that the spectators have lived.”)

¹⁰³ BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press. 1998. s. 11.

¹⁰⁴ BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press. 1998. s. 15. („Nebudu s lidmi ani s těmi, kteří zemřeli, nebudu se počítat mezi mrtvé ani mezi živé. Zmizím ze světa, živá.”)

2.3.3.3. Od roku 2000 po současnost

V začátcích nového tisíciletí byla publikována hra *Lo que va dictando el sueño* (Co nařizuje sen, 2000). Hlavní hrdinkou je Ana, na níž lze vidět vliv Sigmunda Freuda. Gambaro se v tomto dramatu zabývá rozdílem i shodami mezi sny a realitou.

V roce 2003 pak vyšla hra *La señora Macbeth* (Paní Mackbeth), se kterou se publikum mělo možnost seznámit v Buenos Aires v roce 2004. Mistrně se vrací k Shakespearovi. Griselda říká: „že paní Mackbeth je transvestita, protože vyjadřuje své opravdové nepřiznané pocity, také mužské a ženské prvky schované uvnitř jednoho zevnějšku, který odpovídá pohlaví herce.“¹⁰⁵ Paní Mackbeth se postupně stává spolupachatelkou vražd a neví se, jestli s tím někdy skončí. Největší dramatický boj tak vede paní Mackbeth sama se sebou.

V roce 2013 se v divadle San Martín v Buenos Aires konala premiéra dalšího velmi zajímavého díla *Querido Ibsen: soy Nora*.¹⁰⁶ Gambaro zde vychází z přelomového dramatu norského autora Henrika Ibsena z roku 1879, *Domeček pro panenky*.¹⁰⁷ Právě Ibsen je v novějším podání jednou z postav divadelní hry, ostatní hrdinové se s ním setkávají tváří v tvář. Podle slov samotné Griseldy v této hře demonstuje naprosto odlišný pohled na klasické divadelní dílo¹⁰⁸, což už ostatně dokázala v nejednom z již zmíněných dramát.

Pro její tvorbu byl hlavně v začátcích charakteristický vývoj dramatu z prózy, nyní již souběžnou produkci dvou žánrů neuplatňuje. V rámci pozdější tvorby píše drama a prózu nezávisle na sobě. Jsou to ale hry, které měly a mají mnohem větší úspěch, než romány a další prozaická díla. Její dramata byla přeložena do několika jazyků a byla uvedena na jevištích po celém světě.¹⁰⁹

Do divadla chodila Griselda vždy málo. Pokud se ovšem účastní realizace svých vlastních dramát, prozrazuje, že někdy si na scéně všimne prvku, který se jí zdá zásadní.

¹⁰⁵ ROMERO, María Eugenia. Tienen que ser como una piedra lanzada desde el escenario/Griselda Gambaro. *Escritores argentinos: entrevistas = Argentine writers: interviews*. Buenos Aires, 1964. s. 146. („Digo que la Lady Mackbeth es un travesti porque muestra sus verdaderos sentimientos, los inconfesables, también los elementos femeninos y masculinos ocultos dentro de una apariencia que corresponde al sexo del actor.”)

¹⁰⁶ ALVARADO, E. 'Querido Ibsen: soy Nora', el portazo más famoso de la historia del teatro. EL MUNDO [Internet]. 2014.

¹⁰⁷ SIDDALL, S. H. *Henrik Ibsen: A Doll's House*. Penrith: Humanities-Ebooks, 2008. s. 9.

¹⁰⁸ Entrevista a Griselda Gambaro de Los 7 locos (1 de 4). Televisión Pública Argentina [online]. 5.10.2013 [cit. 2020-03-21].

¹⁰⁹ MESSINGER CYPESS, Sandra. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 187.

„Hlavně v prvních dílech jsem hodně pozornosti věnovala scénografii, protože jsem méně věřila režisérovi. Teď si jí všímám o mnoho méně.“¹¹⁰

Griselda přiznává, že díky divadelním premiérám přišla do bezprostředního kontaktu s lidmi. Okamžik premiéry je pro autorku napjatou chvílí, zároveň je podle jejích slov „velmi dojemné vidět, jak se herci, celý soubor, perou, aby dosáhli něčeho, co někdo napsal, a jak ze sebe vydávají to nejlepší.“¹¹¹

Podle jejího názoru by hry po premiéře měly začít žít svým vlastním životem a měly by tvořit vlastní historii.¹¹² Následující vyjádření to jasně dokazuje: „Jsem ráda, když moje hry vzbuzují pochybnosti, když je každé představení režírováno originálním způsobem.“¹¹³

V rozhovoru pro argentinskou TV Pública z roku 2013 se Griselda svěřila se svým názorem na současné divadlo. Přesto, že samozřejmě jsou lidé, kteří dobře pracují, vidí aktuální divadlo jako „cestu nedostatečné profesionalizace,... ignorance a minimálních prvků divadla.“¹¹⁴ Je tomu tak proto, že tato „éra vyžaduje naléhavost, nedostatečnou přípravu, také narcismus, velkou touhu po úspěchu, velkou touhu se ukázat.“¹¹⁵

¹¹⁰ Entrevista a Griselda Gambaro de Los 7 locos (1 de 4). Televisión Pública Argentina [online]. 5.10.2013 [cit. 2020-03-21].

¹¹¹ ROFFÉ, Reina. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1999, 588: s. 112. („*Es muy conmovedor ver cómo los actores, todo el equipo, pelean para lograr algo que una escribió y cómo entregan lo mejor de cada uno.*“)

¹¹² ROMERO, María Eugenia. Tienen que ser como una piedra lanzada desde el escenario/Griselda Gambaro. *Escritores argentinos: entrevistas = Argentine writers: interviews*. Buenos Aires, 1964. s. 143.

¹¹³ ROMERO, María Eugenia. Tienen que ser como una piedra lanzada desde el escenario/Griselda Gambaro. *Escritores argentinos: entrevistas = Argentine writers: interviews*. Buenos Aires, 1964. s. 143. („*me gusta que mis obras generen dudas, que se dirigieran de manera original en cada representación.*“)

¹¹⁴ Entrevista a Griselda Gambaro de Los 7 locos (1 de 4). Televisión Pública Argentina [online]. 5.10.2013 [cit. 2020-03-21]. („*el camino de poca profesionalización,... de ignorancia, de las cosas mínimas del teatro.*“)

¹¹⁵ Entrevista a Griselda Gambaro de Los 7 locos (1 de 4). Televisión Pública Argentina [online]. 5.10.2013 [cit. 2020-03-21]. („*la época que pide urgencia, la falta de preparación, también narcisismo, tanto deseo de éxito, tanto deseo de mostrarse.*“)

2.4. Rozbor děl *Los Siameses*, *Decir sí*, *La malasangre*

V této kapitole se zaměřím na dramatická díla, která jsou podle názoru kritiků pro tvorbu Griseldy Gambaro zásadní. Začnu u hry napsané v roce 1965 *Los Siameses*. Tato hra je spolu s *El Campo* jednou z nejznámějších Griseldiných her počátečního období její tvorby. Jasnou metaforou v ní popisuje krutou realitu.

V dalších podkapitolách jsou rozebrána dramata z 80. let 20. století. Společensko-politické pozadí tohoto období je kvůli vojenským diktaturám a Špinavé válce nemilosrdně kritizováno. V druhé části analýz Griseldiných her se zabývám dramatem *Decir sí*.

Další hrou, které jsem v závěrečné části dala prostor, je *La malasangre*. Autorka v ní kritizuje soudobou argentinskou situaci s využitím historických událostí.

2.4.1. *Los Siameses* (Siamská dvojčata)

Los Siameses je hra o dvou jednáních a sedmi obrazech. Obrazy jsou rozděleny nerovnoměrně: první jednání tvoří dva obrazy, zatímco jednání druhé se skládá ze zbývajících pěti obrazů.

Co se týká autorčina stylu psaní, jak je pro její díla typické, využívá množství scénických poznámek, které jsou důkladnými popisy takřka každého pohybu protagonistů i detailů scény. Scénické poznámky jsou stručné a jasné, jsme díky nim schopni si utvořit velmi jasné představy o daném prostření a atmosféře.

V této hře se vyskytují prvky absurdního divadla, typicky například selhání jazyka a mezery v dorozumívání se. Dále v ní nacházíme elementy groteskna a divadla krutosti.

Již v prvním obraze jsou nám představena témata, která jsou klíčová v celé hře. Jsou to hlavně intenzivní násilí a nedostatečná komunikace. Od samého počátku lze v textu nalézt velice bohatou symboliku. Gambaro začíná obsáhlým popisem scény. Už v úvodu se setkáváme s ponurým prostředím. Jedná se o chudý pokoj, kde se nachází stůl, lavička, tři židle a dvě postele. Dále je zmíněn stoh starých novin, které symbolizují minulost a samotu. Zajímavým prvkem je vysoko položené zavřené okno bez závěsů, ke kterému je v podstatě znemožněn přístup. Prostor působí až klaustrofobním dojmem. Autorka brilantně pracuje se zvuky i se světlem. Velká část prvního obrazu se odehrává na uzavřeném místě, kam neproniká skoro žádné světlo. Toto nepříliš líbivé prostředí je možno chápat jako odraz vztahu dvou bratrů, kteří v něm žijí.

V prvním obraze jsme svědky fyzické i psychické špíny. Lorenzo, uchvácen během, za sebou zamyká dveře. První zvuk, který slyšíme, je otočení klíčem. Právě unikl smrtelnému nebezpečí, jehož původce není divákovi znám. Profesor José Manuel Camacho ze sevillské univerzity v tomto momentu vidí zásadní bod, kdy se definitivně odděluje, kdo je uvnitř, doma a kdo je venku, na ulici. Rodinný svět a společnost jsou od sebe pevně a jasně odříznuty uzamčenými dveřmi. Lorenzo se s úlevou začne smát.

„Es evidente que acaba de escapar de un peligro y lo festeja, aunque la fatiga le corta la risa, la vuelve espasmódica. Poco a poco, cesa de reír. Una pausa.”¹¹⁶

Ve chvíli, kdy mu úsměv na rtech ztuhne, zažívá publikum napjatou odmlku.

Lorenzo vychvaluje až do nebes svůj běžecký výkon hodný ocenění, mluví o sobě jako o sportovním talentu a sní o slávě: „Mi nombre en los periódicos. El gran... gran... gran...”¹¹⁷. Opět jsou připomenuty noviny, které, jako znak minulosti, lze vztáhnout právě k Lorenzovi. Lorenzo je minulostí doslova posedlý. Zjišťujeme, že zavřel dveře před nosem (jediný možný způsob záchrany) svému bratru Ignaciovi. Ten se marně a bezmocně pokouší Lorenza přesvědčit, aby otevřel:

„VOZ DE IGNACIO: Dobló la esquina! (Casi llorando de desesperación.) Por favor, abre; por favor, abre! (Golpea, agita el picaporte.)”¹¹⁸

Přesto, že nejsme svědky žádného viditelného násilí, v této scéně ho silně cítíme. Ani ve společnosti nemusí být projev násilí přímo demonstrován, a přesto se vyskytuje.

Ignaciovo volání a zvuky rvačky zvenku pouze slyšíme. Lorenzo se stále Ignacia ptá, jestli je sám. Když Ignacio neodpovídá, rozhodne se napsat mu vzkaz a podstrčit ho pode dveřmi. Dostáváme se k jednomu z absurdních prvků, kdy se Lorenzo v takto napjaté chvíli dlouze rozhoduje, co a jak přesně svému bratrovi na papírek napíše, formální oslovení samozřejmě také nechybí.

Zároveň pozorujeme nedostatky v komunikaci. Lorenzo udržuje komunikaci s Ignaciem, podvědomě ale ví, že je to jen kvůli vlastnímu svědomí a pocitu viny. Navíc jde o komunikaci psanou. Obě postavy se tak navzájem vzdalují, už jen změnou způsobu

¹¹⁶ GAMBARO, Griselda. Los siameses. En *9 dramaturgos hispanoamericanos*. Ottawa: Grisol Books, 1983. s. 95. („Je jasné, že právě unikl nebezpečí a oslavuje to, přestože potíže s dýcháním přerušují jeho úsměv, který se mění v křečovitý. Pomalu se přestává smát. Pauza.”)

¹¹⁷ GAMBARO, Griselda. Los siameses. En *9 dramaturgos hispanoamericanos*. Ottawa: Grisol Books, 1983. s. 95. („Moje jméno v novinách. Slavný... slavný... slavný...”)

¹¹⁸ s. 96. („IGNACIUV HLAS: Zahnul za roh! (Ze zoufalství už skoro pláče.) Prosím, otevři; prosím, otevři! (Bouchá, lomcuje se zástrčkou.”)

komunikace na psaný text. Vzniká kontrast mezi rozšířením psychické vzdálenosti a vzdálenosti fyzické, kterou je jen šířka dveří. Lorenzo píše další vzkaz s otázkou, zda Ignacio obdržel první lístek: „*Recibiste mi esquila?*“¹¹⁹ Španělské slovo *esquila* ovšem překládáme také jako nekrolog. Psané slovo je důkazem skutečnosti, která nastane. Lorenzo si povídá sám pro sebe.

Vrací se k minulosti, vzpomíná na své dětství. Dveře, které jsou hranicí interiéru a exteriéru, jsou symbolem konce. Zavřené dveře také značí uzavřenost, neprostupnost, jednoduše opak jak otevřených dveří, tak i charakteru. Lorenzo mluví o dveřích v metaforách, říká:

„Las puertas cerradas son puertas cerradas. (Una risita.) Las puertas abiertas están abiertas, desde el principio. Se ve en los chicos. Yo, de chico, daba todos los juguetes, quería hacerme simpático. (Descubriéndolo, feliz.) No se ve en los chicos, no tengo nada que ver con el chico que fui: no doy nada, cierro las puertas. (Ríe.) Fui un niño parricida.“¹²⁰

V této replice Lorenzo projevuje lítost nad sebou samým. Dále také neschopnost odpuštění a tím logicky lpění na minulosti. Zajímá nás, co bylo podnětem k tomu, aby se z něj stal onen uzavřený chlapec.

Když Ignacio slábnoucím hlasem žádá o vodu, Lorenzo mu ji nalije pode dveře. Skrze klíčovou díрку Lorenzo vidí, že Ignacio je špinavý, nemá zub. Zde si můžeme všimnout groteskního prvku, zmínky o znetvořeném člověku v souvislosti s cirkusem:

„Qué escupes? (Ríe, divertido.) Un diente! Justo el del medio! Tu belleza... (Ríe.) Dónde ha ido a parar? Ahora puedes trabajar en un circo! (Se interrumpe, serio.) Lo siento. No quería herirte.“¹²¹

Ignacio je napadán fyzicky i psychicky. Lorenzo se stává nestvůrou, vychutnává si, že on sám je v bezpečí.

Později začíná mít výčitky svědomí, ale kompenzuje to tím, že spí na zemi "vedle Ignacia". První obraz končí tím, že se Lorenzo ve spaní usmívá.

¹¹⁹ s. 97. („Obdržel jsi můj vzkaz?“)

¹²⁰ s. 98. („Zavřené dveře jsou zavřené dveře. (Zahihňá se.) Otevřené dveře jsou otevřené, od začátku. Je to vidět na klucích. Já, když jsem byl malý, rozdával jsem hračky, chtěl jsem být oblíbený. (Objevil to, šťastný.) Není to vidět na klucích, nemám co do činění s klukem, kterým jsem byl: nic nedávám, zavírám dveře. (Směje se.) Byl jsem dítě "matkovrah".“)

¹²¹ s. 99. („Co pliveš? (Směje se, pobaveně.) Zub! A přímo ten přední! Tvá krása... (Směje se.) Kde zůstala? Teď můžeš pracovat v cirkuse! (Přerušuje se, vážně.) Promiň, nechtěl jsem se tě dotknout.“)

Druhý obraz se odehrává následující den ráno. Lorenzo je uchem přitisknutý na dveřích, učesaný, poslouchá. Chce vyjít ven a přeje si, aby Ignacio odešel, aby on, Lorenzo, mohl místnosti opustit. Pozorujeme prostor venku a prostor v domě jako dvě analogická prostředí. Role se nyní vlastně vyměnily, Lorenzo se cítí uvězněný. Opět jde o naprosto absurdní moment, jeden z bratrů se nemůže dostat ven, druhému je odepřen vstup do domu, dveře jsou jasným vymezením prostoru. Lorenzo si stěžuje: „Hace tres horas que quiero salir. Tres horas! Por qué no te vas?“¹²²

Nakonec malinko otevírá dveře, Ignacio stihne strčit nohu dovnitř a dveřmi agresivně odmrští Lorenza na zem. Utírá si ústa od krve šátkem, který pak, zakrvácený, nechá ležet na stole. Chce si lehnout. V Lorenzovi se probouzí přehnaný smysl pro pořádek. Uvnitř sebe totiž cítí špínu a vlastní vinu. Ocitáme se tak tváří v tvář dvěma naprosto odlišným charakterům. Vnímáme rozdíl mezi viditelnou špínou a fyzickou agresí Ignacia, který byl doteď v roli oběti, a zároveň přehnanou čistotu Lorenza, který dal přednost výčítkám a černému svědomí před záchranou svého bratra. Jako pozorovatelé nevěříme, kvůli nedůvěryhodnému chování, slovům, která slyšíme.

Řada kritiků se shoduje na tom, že Ignacio a Lorenzo jsou vlastně dvojí polohou jednoho člověka. Ignacio má dobré vlastnosti a Lorenzo zase pouze ty špatné.¹²³

Vzájemným vztahem bratrů se prolíná právě problém identity. Divák začíná pochybovat o tom, zda se ti dva navzájem vůbec znají. I přesto chce být Lorenzo s Ignaciem a lehne si k němu do postele.

Ani jeden z nich není zřejmě bez viny, Lorenzo ale s Ignaciem manipuluje ve svůj prospěch anebo alespoň pro potěšení, donutí Ignacia cvičit i přes jeho totální vyčerpání:

„LORENZO: ... Ayúdame a hacer ejercicio.

IGNACIO: Ahora? No tengo ganas, Lorenzo.

LORENZO: Yo sí. Te pegaron, pero roncaste. Sonríe. (Ignacio lo mira, serio. Lorenzo, con un sincero, conmovedor deseo de verlo sonreír.) Sonríe. Ignacio sonría. Su sonrisa es bondadosa e ingenua, un poco ridícula por la ausencia del diente. Lorenzo no puede dejar de aprovechar su ventaja.) Sonreíste: estás de acuerdo. Vamos."¹²⁴

¹²² s. 102. („Už je to tři hodiny, co se pokouším jít ven. Tři hodiny! Proč neodejdeš?“)

¹²³ MERHAUTOVÁ, Eva. *Absurdita násilí v moderním hispanoamerickém dramatu*. Praha, 2017. s. 40.

¹²⁴ s.104. („LORENZO: ... Pomož mi se cvičením.

IGNACIO: Teď? Nemám chuť, Lorenzo.

LORENZO: Já ano. Zmlátili tě, ale chrápal jsi. Usměj se. (Ignacio se na něj podívá, vážný. Lorenzo s upřímným, až dojemným přáním vidět ho se smát.) Usměj se. (Ignacio se usměje. Jeho úsměv je laskavý a

Ignacio poté navrhuje, aby Lorenzo z domu odešel. Lorenzo se ptá, co by bylo s Ignaciem, jestli by odešel s ním. Následuje velmi zajímavá replika:

„IGNACIO: No. Me quedo aquí. En mi casa. La de mis padres.

LORENZO: Tus padres fueron mis padres. Y cómo vas a vivir aquí, solo? No podemos separarnos. Ves? Caminamos, caminamos, y estamos pegados.

IGNACIO: Yo pienso que sí. Podemos separarnos. (Se para.)"¹²⁵

Poprvé v této replice narážíme přímo na název hry, *Los Siameses*, do češtiny přeloženo jako "Siamčata" nebo "Siamská dvojčata", tedy dva lidé, sourozenci, kteří jsou mezi sebou fyzicky spojeni, nemohou se pohybovat ani existovat jeden bez toho druhého. V případě Lorenza a Ignacia to ovšem není pravda. Lorenzo v jedné z replik mluví o operaci, která pravděpodobně měla oddělit těla obou bratrů, Ignacio to ale popírá. Opět jsme pozorovateli kolapsu jazyka, kontrastu a negace tvrzení.

Když Lorenzo čte noviny, které jsou důležitým informativním prvkem, upoutá jeho pozornost zpráva o atentátu na prezidenta Kennedyho z roku 1963. Lorenzo je z této informace rozhozený, Ignacio ho uklidňuje. Divák se snaží pochopit, jak je možné, že se nyní škodolibý Lorenzo obává o svůj život a Ignacio mu přináší uklidnění.

„LORENZO: (Levanta la cabeza, demudado.) Pero... pero, hermanito, si eso pueden hacerle a Kennedy, qué nos harás a nosotros? Él tenía escolta. Yo no tengo nada, yo no tengo nada! Esto creció mucho y yo sigo igual, solo, sin amparo. Mira la piel, Ignacio. No es nada, me rasguñas y sale sangre.

IGNACIO: No tengas miedo. (Casi a su pesar.) Estoy... estoy yo.""¹²⁶

Opět pozorujeme zásadní změnu rolí.

Když se zvenčí ozvou rány (vždy jsou rány slyšet zvenku, opět vnímáme prostor uvnitř a venku), symbolicky chce vnější svět, tentokrát státní síly, vstoupit dovnitř.

Lorenzo hádá, jestli je to Iganciova dívka nebo pes. Přiznává se potom Ignaciovi, že když je v domě Ignacio se nějakou dívkou, schová za záclonou a je přítomen jejich

nevinný, trochu směšný kvůli chybějícímu zubu. Lorenzo nemůže nechat tuto příležitost nevyužitou.) Usmál se: souhlasíš. Jdeme.")

¹²⁵ s. 105. („IGNACIO: Ne. Zůstávám tady. Ve svém domě. V domě svých rodičů.

LORENZO: Tvoji rodiče byli moji rodiče. A jak tady budeš žít, sám? Nemůžeme se rozdělit. Vidíš? Jdeme, jdeme, a jsme k sobě přilepení.

IGNACIO: Já si myslím, že ano. Můžeme se rozdělit. (Zastaví se.)")

¹²⁶ s. 106. („LORENZO: (Zvedne hlavu, demudado.) Ale... ale, bráško, jestli tohle můžou udělat Kennedymu, co udělají nám? On měl ochranku. Já nemám nic, já nemám nic! Tohle hodně narostlo a já jsem pořád stejný, sám, nechráněný. Podívej na tu kůži, Ignacio. Nic to není, poškrábeš mě a krvácím.

IGNACIO: Neměj strach. (Skoro sobě navzdory.) Jsem tu ... jsem tu já.")

milostnému aktu. Říká: „Es peor escuchar que ver.”¹²⁷ Opět zjišťujeme, jak zásadní je pro naše vnímání zvuk. Ignacio je na Lorenza našťvaný, zjišťujeme, že Lorenzo má nejspíše problém s navázáním vztahu, s impotencí.

„IGNACIO: ... Degenerado!

LORENZO: No, degenerado no soy. Tenía necesidad de saber. No es posible que yo falle siempre.

IGNACIO: Por qué te escondiste? Ver a los otros no cura.”¹²⁸

Do domu vchází dva policisté, kteří představují řád a zničující moc. Nemají jména, pouze přezdívky popisující jejich chování: El Sonriente (Smíšek) a El Gangoso (Žvatlal), jedná se o potlačení jejich identity. El Sonriente se nepřestává usmívat. Úsměv v takovém kontextu naprosto ztrácí pozitivní smysl, mění se ve znak ohrožení. El Gangoso pro změnu huhňá a není mu rozumět.

Jsou zosobněním groteskna. Nejen tuto scénu doprovází černý humor, nacházíme se totiž v násilném prostředí. Příchodem těchto dvou se scéna zdokonaluje. Neschopnost dorozumět se mezi sebou se násobí. Neobjasňují důvod své návštěvy. Jednoduše se stávají momentálními autoritami v domě, šíří strach. Lorenzo a Ignacio si myslí, že policisté přišli kvůli včerejší rvačce, kterou vyprovokoval Lorenzo. El Gangoso se ptá, komu patří tento dům. Nikdo mu ale nerozumí:

„EL SONRIENTE: (Con fastidio, mientras Ignacio sonrío aliviado.) Cuernos! Quién le pregunta algo? Ninguno de los dos entiende lo que les dice? Qué habla? Chino?”¹²⁹

Lorenzo se vydává za poslíčka, který přinesl telegram, aby nebyl podezřelým a zároveň, aby uškodil bratrovi. Dopis totiž vytvořil sám Lorenzo, chová se, jako by Ignacia ani neznal. Nepochopitelně Ignacia před policisty obviní z loupeže, čemuž oni na základě falešného telegramu uvěří a Ignacia následně zbijí. Zdá se, že přišli s jediným cílem, a to prachšprostě někoho fyzicky napadnout nebo obvinít v první možné záležitosti. Lorenzo se staví do pozice ublíženého, sám jim svého bratra pomáhá zpacifikovat.

První akt končí touto replikou:

¹²⁷ s. 108. („Je horší poslouchat, než vidět.”)

¹²⁸ s. 108. („IGNACIO: ... Zvrhlíku!

LORENZO: Ne, zvrhlík nejsem. Musel jsem to vědět. Není možný, abych vždycky selhal.

IGNACIO: Proč ses schoval? Koukat na druhý neléčí.”)

¹²⁹ s. 111. („EL SONRIENTE: (Nabroušeně, mezitím se Ignacio s úlevou směje.) Do háje! Kdo se vás na něco ptá? Ani jeden z vás nerozumí tomu, co vám říká? Jak mluví? Čínsky?”)

„LORENZO: (Gritando.) Maldito idiota! Déjame solo! Déjame solo! (Logra separarse mientras Ignacio rueda por el piso debajo de los policías que golpean, El Sonriente con la sonrisa más exasperada a medida que aumenta su entusiasmo, El Gangoso ganguea cada vez más frenéticamente. Al mismo tiempo se escuchan gritos de Ignacio. Lorenzo se abalanza hacia la puerta, la abre y extiende los brazos con una exclamación de delicia.) Ah, qué aire fresco, qué aire fresco!"¹³⁰

Ten špinavý vzduch, ve kterém jsme doposud byli přítomni, vznikl zřejmě vinou Ignacia. To kvůli němu je Lorenzo nemocný. Jakmile je pryč, může se Lorenzo konečně nadechnout.

„Uno o varios días después,"¹³¹ začíná druhý akt, Lorenzo Ignaciovi balí kufr a ve svém dlouhém monologu nahlas přemýšlí o ženách. Mluví o nich jako o věcech, bez respektu a s pohrdáním. Ovšem chystá se na to, že „hoy va a caer alguna en mis brazos."¹³² Na scénu se vrací Ignacio a slibuje Lorenzovi odplatu. Ten se naoko tváří, že ho celá situace mrzí. Zároveň Ignacio informuje svého bratra o tom, že se chce oženit s patnáctiletou dívkou jménem Inés.

Ve hře je uplatněn biblický motiv Kaina a Abela. V této replice je na něj upozorněno nejen výslovně:

„LORENZO: A veces eres una vileza increíble. Me doy cuenta de que sobro. Está bien. Cásate. Caín."¹³³

Lorenzo potom mění názor, a dokonce to vypadá, že je rád za Ignaciovo štěstí. Ve stejnou chvíli ale v rukavicích píše dopis. Na otázku komu, odpovídá, že sám sobě. To se ale za několik dní ukáže jako lež. Lorenzo totiž zfalšoval Ignaciovo písmo a dopis plný urážek odeslal jeho milé, Inés. Tím zničil jakékoliv Ignaciovy naděje na svatbu s ní. V následující scéně se objevuje Ignacio opět po rvačce, nyní dostal víc než pár ran od otce dívky, o které básnil. Navíc Lorenzo na Ignacia připravil lest: do vnitřku kufru, který mu sbalil, uschoval padělané peníze. Když vejdou El Sonriente a El Gangoso, tentokrát bez klepání, do domu, ihned vědí, kam se mají podívat. A Lorenzo hraje překvapeného.

¹³⁰ s. 118. (LORENZO: (Křičí.) Prokletý idiot! Nech mě na pokoji! Nech mě! (Podaří se mu oddělit se zatímco Ignacio koluje po bytě pod policisty, kteří rozdávají rány na všechny strany, El Sonriente s úsměvem čím dál podrážděnějším, jak se zvyšuje jeho nadšení, El Gangoso huhňá stále zběsileji. Ve stejný čas je slyšet Ignaciův křik. Lorenzo se vrhá ke dveřím, otevírá je a roztáhne ruce s výkřikem radosti) Ach, čistý vzduch, čistý vzduch!")

¹³¹ s. 119. („Po jednom či několika dnech")

¹³² s. 121. („dnes nějaká skončí v jeho náručí.")

¹³³ s. 125. („LORENZO: Někdy jsi neuvěřitelný šmejda. Jsem si vědom toho, že jsem tu navíc. To je v pohodě. Ožeň se. Kaine.")

Šestým obrazem hry se scéna radikálně mění, nacházíme se ve vězení. Realistická iluze věznice je rozbita pozadím scény, čímž je „un simple telón pintado.”¹³⁴ Před ní sedí stařec, s hlavou skloněnou ke svým, neustále se pohupujícím, nohám. Lorenzo se ho třikrát, pokaždé v přestrojení (poprvé za Žida – symbol oběti, podruhé za slepce, a potřetí za prodavače), ptá na Ignacia, jehož volání v něm paradoxně neprobouzí ani špetku zájmu. Stařec mu ovšem nic kloudného neodpoví. V postavě starce lze sledat duplicitu s Lorenzem. Stařík se chová velmi podobně, dodává:

„EL VIEJO: Me siento aquí, todas las tardes, a tomar fresco. En mi casa, no hay sillan, no hay aire; me ahogo.”¹³⁵

Snadno v této replice shledáme korelaci s Lorenzovým zvoláním o čistém vzduchu poté, co byl Ignacio odveden strážníky na konci prvního jednání.

Když Lorenzo přichází převlečený za slepce, stařec si od něj chce půjčit slepeckou hůl, aby mohl uvolnit cestu vodě, která se rozlévá po zemi věznice. Lorenzo mu dá jen ránu touto holí. Zaujme další ze starcových replik:

„EL VIEJO: ... No me gustan los ciegos: no ven nada, no quieren que los otros vean. El bastón hubiera sido ideal. Hubiera podido empujar toda la inmundicia a un costado, con la mano me da asco. Así tomo aire fresco pero no lo disfruto, el descanso no es completo. Qué egoísta!...”¹³⁶

Stejně tak i Lorenzo sice může dýchat čerstvý vzduch, žít sám, bez bratra, kterého se tak chytře zbavil, nicméně nemůže být v klidu.

Lorenzo jde do vězení potřetí, jako obchodník s vozíčkem, připomíná vězně z koncentračního tábora. El Sonriente a El Gangoso jsou opět na scéně. Tentokrát si vypůjčují od Lorenza onen vozíček, do kterého nemilosrdně nácou Ignaciovo mrtvé tělo. Vězni v čele s Lorenzem jdou v poslední scéně jeho tělo zakopat. Opět narážíme na souvislosti mezi starci a Lorenzem, první stařec cestou uviděl krávu a vyjádřil, jak moc si na ni chtěl sáhnout. Jeho touha ale zůstala pouze v představách. Stejně jako Lorenzo toužil po nějaké dívce. Druhý stařec naopak vyžaduje cvičení na čerstvém vzduchu, chce tedy vystřídat Lorenza v kopání jámy. Znovu vidíme společný prvek obou postav a vzpomínáme si na to, jak Lorenzo přinutil Ignacia cvičit po noci, kterou bratr musel strávit zakrvácený za zavřenými dveřmi domu.

¹³⁴ s. 132. („jednoduše namalovaná opona.”)

¹³⁵ s. 133. („STAŘEC: Sedím tady každé odpoledne, abych se mohl nadechnout čerstvého vzduchu. V mém domě nejsou židle, není tam vzduch; utápím se tam.”)

¹³⁶ s. 136. („STAŘEC: ... Nemám rád slepce: nic nevidí, nechtějí, aby ti druzí viděli. Ta hůl by byla ideální. Mohl jsem vytlačit všechnu tu špínu na jednu stranu, dělat to rukou – to se mi zvedá žaludek. Můžu sice dýchat čerstvý vzduch, ale neužívám si to, odpočinek není úplný. Nafoukanec! ...”)

Lorenzo ale raději vykopal jámu sám. Byl k tomu totiž vyvolen pány policisty a byl na to patřičně hrdý. Co se týče prostředí, je poslední scéna, na rozdíl od temného pokoje bytu, prosvětlená sluncem, což je vlastně paradox, protože přichází završení Ignaciovy očekávané destrukce, jeho vlastní pohřeb.

Když je Ignacio pohřbíván, objevuje se na scéně chlapec. Ptá se Lorenza, jestli se se zemřelým mužem znal. Lorenzo ho rozlíceně okřikne. Tento mladík na konci hry zastává roli svědka, který si je vědom toho, co se stalo.¹³⁷ Jako i nepřímí pachatelé zločinů, lidé, kteří se nepostaví proti násilí páchaných na sobě ani na druhých, chlapec pokorně odchází, přestože věděl, že nějaký vztah mezi Lorenzem a mrtvým Ignaciem byl.

Ostatní již odcházejí a sám Lorenzo se nemůže odpoutat od Ignaciova hrobu. Povídá si s ním. Čeká, že si s ním bude opět povídat. Sandra Messinger Cypess v tomto momentu hry vidí krátkou aluzi na Beckettovo *Čekání na Godota*.

Vztah Lorenza a Ignacia je zároveň odkazem na již zmíněný biblický motiv Kaina a Abela, kdy se závistivý Kain stal bratrovrahem. Stejně tak kvůli napadání nepřejícího Lorenza skončil Ignacio, který se bratrovi nijak nevzepřel a po celou dobu byl v roli oběti z nám neznámého důvodu. Podobně jako Kain bude po Ignaciově smrti trpět i Lorenzo.

„Navzdory úspěchu Lorenzova pokusu ovládnout Ignacia, Lorenza potkává osud, který Gambaro navrhuje všem svým pronásledovatelům: dosáhnutí jeho cíle vede k vlastní záhubě.“¹³⁸

Typické pro Griseldiny hry je kontrast mezi slovy a činem, v *Los Siameses* tento protiklad můžeme registrovat již v samotném názvu. Lorenzo se v jedné ze scén chová k Ignaciovi, jako kdyby od sebe byli naprosto neoddělitelní, jako kdyby jeden bez druhého nemohl existovat. V průběhu hry ale zjišťujeme, že jsou od sebe bratři jak fyzicky, tak i psychicky oddělení. Také nikde není výslovně řečeno, že Ignacio a Lorenzo jsou pokrevní bratři.¹³⁹ Lorenzo se navíc během celé hry přetvařuje, říká, jak bratra potřebuje, jeho konání tomuto tvrzení ale rozhodně neodpovídá.

¹³⁷ TSCHUDI, Lilian. *Teatro argentino actual (1969-1972)*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974. s. 92 („*También es el instrumento de denuncia, puesto de manifiesto por el personaje testigo, por su conciencia de esta situación.*“)

¹³⁸ MESSINGER CYPESS, Sandra. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 192. („*Despite the succes of Lorenzo's attempt to dominate Ignacio, Lorenzo discovers the fate Gambaro projects for all her victimizers: The completion of his goal brings about his own destruction.*“)

¹³⁹ MESSINGER CYPESS, Sandra. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 192.

Cílem této hry je hlavně šokovat diváka a probudit společnost, která už si zvykla na násilí v jakékoliv podobě. Tu zde reprezentuje Ignacio, který metaforicky živí moc, svého krutého bratra Lorenza, a v podstatě dobrovolně vede svůj život ke konci.

2.4.2. Decir sí (Souhlasit)

Hra *Decir sí* byla poprvé publikována v roce 1981. V tomto roce se Gambaro zúčastnila avantgardního festivalu *Teatro Abierto* (otevřené divadlo). Dramatikové, režisérové a herci v rámci této akce zrealizovali 21 jednoaktových her, které byly po třech vysílány na sedmi různých kanálech. Většina představených her byla politická a *Decir sí* nebylo výjimkou. Tímto umělci bojovali nejen proti komercializaci divadla. Šlo samozřejmě hlavně o protest proti vojenské vládě.¹⁴⁰

Decir sí je jednoaktové drama. Jeho krátkost a přímost způsobuje intenzivní dopad na diváka.

Typicky dlouhé a detailní scénické poznámky nás situují do holičství, ve kterém si holič na židli pro zákazníky čte časopis. Holič (PELUQUERO) je popsán takto:

„Es un hombre grande, taciturno, de gestos lentos. Tiene una mirada cargada, pero inescrutable. No saber lo que hay detrás de esta mirada es lo que desconcierta. No levanta nunca la voz, que es triste, arrastrada. Entra HOMBRE, es de aspecto muy tímido e inseguro.”¹⁴¹

Do holičství vejde potenciální zákazník. Holič si čte a nejeví o neznámou osobu žádný zájem. Zákazník je ovšem velmi stydlivý, bojí se říct, oč žádá, a svým způsobem vyčkává, jestli ho tedy holič oholí či nikoliv. Zatímco holič pronesl jen laxní pozdrav a otázku „Barba?”¹⁴², muž se na základě holičova nevlídného chování nabízí, že se oholit může sám.

Holič se chová velmi autoritativně, aniž by používal velké množství slov.

„HOMBRE: (Tímido.) Mm... ¿me siento? (PELUQUERO lo mira, inescrutable.) Bueno, no es necesario. Quizás usted esté cansado. Yo, cuando estoy cansado... me pongo de malhumor...”¹⁴³

¹⁴⁰ MESSINGER CYPESS, Sandra. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 187.

¹⁴¹ GAMBARO, Griselda. *Decir sí. Teatro Abierto, volumen II*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1981. s. 1. Překlad Šárka Pavelková. („Je to statný, mlčenlivý muž, jehož pohyby jsou velmi rozvážné. Vypadá ustaraně, ale nevyzpytatelně. Fakt, že nevíme, co se skrývá za jeho pohledem je znepokojující. Nikdy nezvýší hlas, který je smutný a servilní.”)

¹⁴² s. 1. („Oholit?”)

¹⁴³ s. 2. („MUŽ (Stydlivě.) Můžu... můžu se posadit? (HOLIČ se na něj nevyzpytatelně podívá.) No, ale nemusím. Asi budete unavený. Já, když jsem unavený... tak mám vždycky špatnou náladu...”)

Od této chvíle se muž snaží rozluštit holičovy pohledy a udělat vše tak, jak si myslí, že je to správně. Zákazník se najednou ocitne ve spárách holiče. Ten mu dává pokyny k tomu, aby uklidil nebo aby ho ostříhal, přestože přesně po tom na začátku toužil právě zákazník.

Muž má holiče oholit, následující replika nastiňuje atmosféru v místnosti, holič převzal moc nad osudem stydlivého muže:

„HOMBRE: Disculpe. (Le acerca la navaja a la cara. Inmoviliza el gesto, observa la navaja que es vieja y oxidada. Con un hilo de voz) Está mellada.

PELUQUERO: (Lúgubre.) Impecable.

HOMBRE: Impecable está. (En un arranque desesperado.) Vieja, oxidada y sin filo, ¡pero impecable! (Ríe histérico.)"¹⁴⁴

Vidíme, jak muž automaticky, jen aby nevyvolal nějakou neshodu, přijímá holičovu pravdu za svou. Jak holič řekne, tak to je.

Muž je dokonce donucen, aby při stříhání holiči zpíval. Naprosto nevnímá sadismus ani agresivní chování holiče a snaží se být nekonfliktní. Ve všem chce holičovi vyhovět. Je přímo absurdní, že se muž, který se do holičství přišel nechat ostříhat, naprosto podřizuje člověku, který to měl udělat.

Když má konečně holiče stříhat, začne si muž stěžovat na mozoly na ruku:

„¡No puedo cortárselo! (Deja la tijera, contento.) Me duele.

PELUQUERO: Pe-lo.

HOMBRE: (Empuña las tijeras, vencido.) Usted manda.

PELUQUERO: Cante."¹⁴⁵

Potom muž končí s podříznutým hrdlem.

„(PELUQUERO le señala el sillón. HOMBRE recibe el ofrecimiento incrédulo, se le iluminan los ojos) ¿Me toca a mí? (Mira hacia atrás buscando a alguien.) ¡Bueno, bueno! ¡Por fin nos entendimos! ¡Hay que tener paciencia y todo llega. (Se sienta, ordena feliz) ¡Barba y pelo! (PELUQUERO le anuda el paño bajo el cuello. Hace girar el sillón. Toma la navaja, sonrío. HOMBRE levanta la cabeza.) Córteme bien. Parejito. (PELUQUERO le hunde la navaja. Un gran alarido. Gira

¹⁴⁴ s. 4. Překlad Šárka Pavelková. („, MUŽ: Promiňte. (Přiloží břitvu k HOLÍČOVĚ tváři. Zarazí se a podívá se na tu starou a rezavou břitvu. Sotva slyšitelným hlasem.) Je zubatá.

HOLIČ: (Tristně.) Bezchybná.

MUŽ: Je bezchybná. (Ze zoufalého záchvatu.) Stará, rezavá, a tupá, ale jinak bezchybná! (Hystericky se směje.)")

¹⁴⁵ s. 5. Překlad Šárka Pavelková. („,Nemůžu vás ostříhat! (Položí nůžky. Spokojeně.) Bolí to.

HOLIČ: Stříhat.

MUŽ: (Vezme znovu nůžky, poraženě.) Vy jste šéf.

HOLIČ Zpívat.")

nuevamente el sillón. El paño blanco está empapado en sangre que escurre hacia el piso. Toma el paño chico y seca delicadamente. Suspira larga, bondadosamente, cansado. Renuncia. Toma la revista y se sienta. Se lleva la mano a la cabeza, tira y es una peluca lo que se saca...)"¹⁴⁶

Muž ani jednou holiči neodporoval, ani jednou se nepostavil za to, co chce, ani neodešel ve chvíli, kdy už se i jemu samotnému situace zdála divná. Autorka varuje před souhlasem oběti a odmítnutím vidět a rozeznat promyšlené násilí a pronásledování, které bylo pro Argentinu té doby naprosto všední záležitostí.¹⁴⁷ Můžeme postřehnout také lehký náznak proudu *grotesco-criollo*, holič si totiž prozíravě nechává zákazníkem stříhat pouze paruku. Objevuje se tedy i prvek mírného maskování a tím i změny identity, která byla pro vojenskou diktaturu tak nedůležitá.

2.4.3. La malasangre (Špatná krev)

V této hře Griselda využívá historického prostředí vlastní země k tomu, aby mohla naznačit kritiku argentinské společnosti 80. let 20. století. Nejde tedy o hru historickou. Griselda říká, že epocha 19. století jí posloužila také co se týče určitých vzorců chování, které by pro popis soudobé situace nebyly důvěryhodné. Zmiňuje vztah mezi otcem a matkou a mezi otcem a dcerou. Toto krušné období argentinské historie využila, aby, podle svých slov, „promluvila o násilí, které zažili od roku 1976 se zavedením diktatury v Argentině, musela odbočit do jiné epochy. V roce 1983, kdy měla *La malasangre* premiéru, byli vojáci stále u moci, nemohla jsem tedy o přítomnosti mluvit přímo."¹⁴⁸

La malasangre je jednoaktová hra o osmi obrazech. Velmi jasné a přesné scénické poznámky v první scéně nás vtahují do roku 1840: „(Un salón hacia 1840, las paredes tapizadas de rojo granate.)"¹⁴⁹ Důležitý bude po celou hru symbol červené barvy. Červená znamená krev. Navíc byla oficiální barvou Juana Manuela Rosase, skrze jehož postavu Gambaro odsuzuje autoritářství a moc. Kromě uvedeného data Gambaro přímo o Rosasovi

¹⁴⁶ s. 6. Překlad Šárka Pavelková. („(HOLIČ ukáže na židli. MUŽ na nabídku reaguje nedůvěřivě, a oči se mu rozzáří.) Teď já? (Podívá se za sebe jako by někoho hledal.) Dobře, fajn! Konečně si rozumíme! Kdo si počká, ten se dočká! (Sedne si, spokojeně se usadí.) Ostříhat, oholit, prosím! (HOLIČ uváže plachtu MUŽI kolem krku. Protočí židli. Vezme si břitvu a usměje se. MUŽ zvedne bradu.) Stříhejte dobře. Hezky a rovně. (HOLIČ zajede břitvou do MUŽOVA krku. Velký výkřik. Znovu protočí židli. Bílá plachta je prosáklá krví, která kape na podlahu. Vezme malý hadřík a podlahu utře. Zhluboka a unaveně si povzdechne. Přestane uklízet. Vezme si časopis a sedne si. Ruku přiloží k hlavě a sundá si paruku...)“)

¹⁴⁷ BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press. 1998. s. 5.

¹⁴⁸ ROFFÉ, Reina. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1999, 588: s. 114. („para hablar de la violencia que habíamos sufrido a partir de 1976 con la instauración de la dictadura en Argentina, necesitaba recurrir a otro período. En 1981, cuando se estrenó *La malasangre*, los militares todavía estaban en el poder, así que no podía hablar del presente directamente.“)

¹⁴⁹ GAMBARO, Griselda. *La malasangre*. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas*. Madrid: Verbum, 1991. s. 159. („Obývací pokoj kolem roku 1840, stěny pokryté granátově červenou barvou.“)

nemluví, postavu, která reprezentuje přímo jeho nebo jeho věrného generála, nazvala „PADRE“, tedy otec. Matkou je pak osloven „Benigno“,

První replikou je dialog otce a matky. Otec stojí u okna, v této rudě vyzdobené místnosti. Matka do pokoje vchází jako služka, přináší víno a dvě sklenice. Vzápětí je otcem ponížena:

„PADRE: Te lo agradezco. (Una pausa. Secamente.) ¿Por qué dos copas? ¿Quién bebe conmigo?

MADRE: Pensé...

PADRE: Mejor que no pienses."¹⁵⁰

Takto je nám představeno nemilosrdné utlačování matky otcem. Během rozhovoru se otec hrubě dotkne matčiných ňader, když k ní mluví, neváhá použít sprosté nadávky. Ihned získáváme povědomí o tom, kdo v má v rodině hlavní slovo.

Otcovy věty jako „Yo dicto la ley."¹⁵¹ nebo „Nadie oye lo que yo no quiero."¹⁵² v napjatém kontextu poukazují na povahu tyрана. Ta se v průběhu hry projevuje jak psychicky, tak i fyzickými činy.

Otec se s matkou baví se o výběru učitele pro svou dceru. Zájemce o tuto pozici mezitím nechává rozpačitě čekat v zimě a v dešti před svým sídlem. Před tím, než matka odejde, pochopíme, jaký vztah mezi sebou mají.

„MADRE: (Se aleja hacia la puerta, se vuelve. Suavemente.) Te odio.

PADRE: (Se dirige hacia ella.) ¿Qué?

MADRE: No quise decirlo.

PADRE: ¿Qué? (Le toma el brazo, como si quisiera hacerle una caricia. Pero después de un momento lo tuerce.) ¿Qué? Yo tampoco entiendo lo que no me gusta oír. (Le tuerce más el brazo.) ¿Qué?

MADRE: (Aguanta el dolor, luego.) Te amo."¹⁵³

¹⁵⁰ s. 159. („OTEC: Vážím si toho. (Pauza. Suše.) Proč dvě sklenice? Kdo bude pít se mnou?

MATKA: Myslela jsem...

OTEC: Lepší, když nemyslíš.")

¹⁵¹ s. 160. („Já určuji zákon.")

¹⁵² s. 160. („Nikdo neslyší, co nechci.")

¹⁵³ s. 160. („MATKA: (Vzdálí se směrem ke dveřím, vrátí se. Jemně.) Nenávidím tě.

OTEC: (Jde k ní.) Cože?

MATKA: Nechtěla jsem to říct.

OTEC: Cože? (Vezme jí ruku, jako by ji chtěl pohladit. Ale po chvíli s ní zakrouťí.) Cože? Taky nerozumím tomu, co nerad slyším. (Zakrouťí jí rukou ještě víc.) Cože?

MATKA: (Vydrží bolest, potom.) Miluji tě.")

Poté vchází sluha Fermín, který vzápětí přivádí jednoho ze zájemců o práci u bohatého pohlavára. Je jím Rafael. Muž pěkné tváře, na zádech má ale velký hrb. Otec, člověk, kterému ponižování ostatních dělá dobře, Rafaela žádá, aby se vysvlékl. Když Rafael potupně odmítá, otec si chce alespoň sáhnout na jeho hrb:

„PADRE: ¿Me deja... tocarla? Da suerte. (Ríe.) ¡Hombre afortunado!

RAFAEL: (Pálido de humillación.) Soy un buen profesor."¹⁵⁴

Otec dá Rafaelovi možnost odchodu, Rafael ale zůstane. Tím byl přijat na místo a Fermín ostatní zájemce pošle domů. Rafael je učitelem francouzštiny, latiny, botaniky a matematiky. Na poslední předmět otec reaguje takto: „A mí me enseñará matemáticas, las niñas sólo necesitan saber que dos más dos son cuatro."¹⁵⁵ Tímto dává najevo nadřazenost mužů nad ženy. Stále trvá na tom, aby se Rafael svlékl. Ten nakonec povolí a odhalí svůj hrb.

Otec se ho s odporem dotkne, dělá si z něj legraci. Uráží Rafaela do očí. Hrbatého učitele v této hře lze považovat za groteskní prvek.

Na scénu vchází matka s dcerou Dolores. Dolores je krásná dvacetiletá dívka, která se nyní seznamuje s Rafaelem. Přichází řeč i na minulého učitele. Matka jen tiše odvětí: „No estuvo mucho tiem...".¹⁵⁶ Otec téma zamluví, což v divákovi provokuje značnou nedůvěru. Otec odchází. Dolores je namyšlená, pohrdá i vlastní matkou: „Mamá, te mandaron a buscar tu bordado. Y todavía estás acá. ¡Vaya perrito!"¹⁵⁷ Dolores se chová povýšeně i vůči Rafaelovi. Utahuje si z něj kvůli jeho hrbu. Zastírá svoje činy. Arogancí a krutostí se podobá svému otci: „La mejor cabeza es la cortada. El mejor ruido es el silencio."¹⁵⁸ Stejně, jako tomu bylo u *Los Siameses*, si můžeme povšimnout autorčiny práce s lidskými smysly. V některých scénách je například slyšet strašidelný zvuk vozíku. Pracuje také s barvami, v tomto případě s červenou barvou. V několika scénách se pije červené víno, Rafael měl na sobě červené rukavice. Sluha Fermín přinesl Dolores tašku z jatek, o jejímž obsahu tvrdil, že jde o melouny. Červená barva je zde zcela esenciálním prvkem.

Rafael se snaží začít s výukou, je ale jasné, že Dolores se chce pouze bavit na jeho účet. Vymyslí si, že ji Rafael uhodil a ihned o tom informuje svého otce. Rafael nemá možnost se bránit:

¹⁵⁴ s. 162. („OTEC: Můžu si... na něj sáhnout? Pro štěstí. (Směje se.) Šťastný muž!

RAFAEL: (Bledý ponížením.) Jsem dobrý učitel.")

¹⁵⁵ s. 163. („Mě budete učit matematiku, holky potřebují vědět jen, že dvě a dvě jsou čtyři.")

¹⁵⁶ s. 164. („Nebyl tu dlouh...")

¹⁵⁷ s. 165. („Mami, poslali tě hledat tvou výšivku. A pořád jsi tady. Běž, štěně!")

¹⁵⁸ s. 167. („Nejlepší hlava je ta useknutá. Nejlepší hluk je ticho.")

„RAFAEL: Está mintiendo, señor.

PADRE: ¡Cállese! (Dulcemente a Dolores.) ¿Qué quieres que le hagamos?"¹⁵⁹

Dolores nelítostně vyžaduje, aby byl Rafael potrestán. Otec zahajuje hru:

„PADRE: ¿Cuál es el criado más fuerte?

DOLORES: Fermín.

PADRE: ¿Quién tiene el cinturón más ancho?

DOLORES: Fermín.

PADRE: ¿Quién el brazo más rudo?

DOLORES: (Ríe.) ¡Fer-mín!"¹⁶⁰

Když se ve dveřích Fermín opravdu objeví a chytí Rafaela, Dolores si uvědomí, že hra už skončila a bude mít své následky. Začne plakat. Pochopí, že po slovech přicházejí činy.

Na začátku třetí scény se baví Dolores s matkou, které vyčítá její loajalitu vůči brutálnímu otci. Vytýká jí, že se za sebe nepostaví a nebrání se jeho urážkám a hrubému chování vůči ní: „DOLORES: Te golpean de muchas maneras, pero ninguna te irrita bastante."¹⁶¹ Dolores se v tomto své matce nehodlá podobat, říká: „¡Nadie me pondrá la mano encima, te dije! ¡No me parezco a vos!"¹⁶²

Na scénu se vrací zbitý Rafael. Od té doby, co nastoupil na nové místo, je šikanován fyzicky i psychicky. Měl možnost odejít již při prvním setkání s otcem. V té chvíli jí ale nevyužil. Potupně, za ubytování, jídlo a peníze, snáší týrání otce i jeho dcery.

Dolores po něm chce, aby jí odpustil. Když sluha Fermín přinese pouze jeden hrnek s teplou čokoládou pro ni, Dolores se ohradí a jako omluvu Rafaelovi vyžaduje, aby byl Rafael pohoštěn stejně.

¹⁵⁹ s. 170. („RAFAEL: Lže, pane.

OTEC: Buďte zticha! (Sladce k Dolores.) Co chceš, abychom mu udělali?"

¹⁶⁰ s. 171. („OTEC: Kdo je nejsilnější sluha?

DOLORES: Fermín.

OTEC: Kdo má nejširší opasek?

DOLORES: Fermín.

OTEC: Kdo má nejhrubější ruku?

DOLORES: (Směje se.) ¡Fer-mín!"

¹⁶¹ s. 172. („Mlátí do tebe mnoha způsoby, ale žádný tě dostatečně neštve.")

¹⁶² s. 172. („Nikdo na mě nevztáhne ruku jsem ti řekla! Nejsem jako ty!")

Rafaelovi takové gesto nestačí. Řekne jí do očí, co si myslí: „¿Quiere pedirme perdón? ¿A mí? Si la pone contenta, perdonada está. Usted puede cometer todos los ultrajes y será perdonada."¹⁶³

Sledujeme přímý vývoj postavy Dolores. Vyznává Rafaelovi lásku. On jí nevěří a myslí si, že Dolores ho jen provokuje. Rafael zachovává neutrální postoj.

Postupně se dovídáme, že pán domu nechává popravovat toho, kdo je mu nějakým způsobem nevhodný. Dolores si během rozhovoru s matkou ve čtvrtém obraze všimne modřiny na matčině ruce:

„DOLORES: Nunca existe "con vos", siempre contra. Te gusta. (Le mira el brazo.) ¿Qué te pasó acá? ¿Cómo se pellizca cuando se enfurece!

MADRE: Me golpeé contra una puerta.

DOLORES: Sí. Porque sos tonta y ciega."¹⁶⁴

Gambaro v této replice naráží na matčinu apatii a roli oběti. Dolores se připravuje na setkání se svým nastávajícím Juanem Pedrem de los Campos Dorados. Spolu s matkou se smějí jeho příjmení. Před tím, než přijde otec, Dolores říká:

„Es un buen apellido, tenés razón. Por lo menos te hizo olvidar.

MADRE: ¿De qué?

DOLORES: De que no podías reírte."¹⁶⁵

Dolores má matku ráda a podporuje jí. Velmi jí ale vadí, že si od otce nechá líbit cokoliv. Když přijde otec, přiměje matku, aby si převlékla šaty kvůli modřině, kterou jí na ruce sám způsobil.

Scéna číslo pět začíná příchodem Rafaela mezi pány, otce a Juana Pedra, kteří čekají na matku a Dolores. Otec Juanovi vysvětluje zpoždění obou dam: „Ya estaba lista. Tenía un vestido rojo y quiso ponerse otro... (Sonríe torcido.) Rojo."¹⁶⁶ Opět se setkáváme se symbolem červené barvy.

¹⁶³ s. 174. („Chcete, abych vám odpustil? Já? Jestli vás to uspokojí, odpouštím vám. Můžete spáchat jakékoliv zranění a bude vám odpuštěno.”)

¹⁶⁴ s. 177. („DOLORES: Nikdy to není "s tebou", vždycky proti. Líbí se ti to. (Koukne se jí na ruku.) Co se ti tady stalo? Jak štípe, když se rozzuří!

MATKA: Narazila jsem do dveří.

DOLORES: Ano. Protože jsi hloupá a slepá.”)

¹⁶⁵ s. 178. („Je to dobré příjmení, máš pravdu. Aspoň jsi díky němu zapomněla.

MATKA: Na co?

DOLORES: Na to, že ses nemohla smát.”)

¹⁶⁶ s. 180. („Už byla připravená. Měla na sobě červené šaty a chtěla si vzít jiné... (Křivě se směje.) Červené.”)

Obě ženy vcházejí do místnosti. I přes námitky Dolores se otec k Rafaelovi chová jako ke sluhovi. Rafael se poslušně snaží vyplnit jeho přání. Mezitím otec nechá Rafaelovi přinést horký čaj, o který se Rafael spálí. Všechno si ho dobírá. Najednou Dolores navrhně, že matka by mohla zahrát na piano a ostatní by mohli tančit. Juan Pedro souhlasí, na matčiny stydlivé pochybnosti otec krutě reaguje:

„JUAN PEDRO: Encantado. Si los señores permiten. Pero la señora dudaba...

PADRE: La señora no duda. ¡Es una buena oportunidad para que exista! (Ríe, se atora.)"¹⁶⁷

Matka začne hrát, Dolores naléhá, aby se k tanci připojil i Rafael. Ten zatím odmítá. Dolores tak tančí s Juanem, který, když se rodiče nedívají, Dolores brutálně sáhne na prso. Juan dělá, jako by nic a oba tancují dál. Dolores vyžaduje tanec s Rafaelem i přesto, že bude směšný. Otec donutí Rafaela tančit se sluhou Fermínem. Rafael je ponížen, ale plní otcovy rozkazy. Otec nařizuje, aby tancovali rychleji a rychleji, aby matka svižněji hrála. Dolores otce prosí, aby už je nechal, Rafael totiž vypadá vyčerpaně. Otec však tempo naopak popohání. Končí pátá scéna.

Dolores má zrovna výuku s Rafaelem a svěřuje se mu:

„Mi madre siempre tocaba el piano. Le gusta la música. Pero mi padre odia todo placer que no provenga de él. Como no puede dar placer, da odio. Y lo llama amor. Mi madre no toca más el piano, cree que no le gusta la música. Y lo más curioso es que... también ella llama amor al odio de mi padre. Y a veces... hasta yo lo llamo de la misma manera."¹⁶⁸

Uvědomujeme si, jak jednoduché je zaměnit slova s jejich pravým významem. Dochází k problémům v komunikaci.

Postava Dolores se nám před očima mění z kruté mladé dívky podobné svému otci v milující a empatickou bytost. Rafael a Dolores se do sebe zamilují.

Sama se Rafaela ptá, jestli je její jméno, Dolores, jejím předurčením. Španělsky *el dolor* totiž znamená *bolest*, *dolores* je množné číslo, tedy *bolesti*. Rafael odpovídá: „Dolores mi alegría."¹⁶⁹

¹⁶⁷ s. 182. („Moc rád. Jestli vážení dovolí. Ale paní měla pochybnosti...

OTEC: Paní pochybnosti nemá. Je to dobrá příležitost, aby existovala! (Směje se, ustane.)"

¹⁶⁸ s. 185. („Moje matka vždycky hrála na piano. Má ráda hudbu. Ale můj otec nenávidí veškeré potěšení, které nevychází od něj. Když neumí těšit, nenávidí. A říká tomu láska. Moje matka už na piano nehraje, myslí si, že hudbu nemá ráda. A nejkurióznější je... že i ona nazývá láskou nenávisť mého otce. A někdy... to i já pojmenuji stejně.")

¹⁶⁹ s. 186. („Dolores moje radost.")

Odpověď je ano. Gambaro velmi důsledně promýšlí všechny dramatické detaily, a jméno Dolores rozhodně není vybráno náhodou. Tato dívka totiž zažije nepopsatelný žal. Již od dětství je vychovávána v surovém prostředí, které bylo vytvořeno otcem prahnoucím po smrti a utrpení. Ke konci hry vyčítá matce: „Me pusiste un buen nombre. El nombre es el destino.”¹⁷⁰

V sedmé scéně si Dolores stěžuje matce, že Juan Pedro, za kterého se má během tří měsíců provdat, je stejný jako otec: „Y los dos dicen que los inmundos, salvajes, asquerosos, deben morir. Y esto abarca mucho. ¿Quién no es salvaje? ¿Quién no es asqueroso? ¿Quién no es inmundo? Sólo el poder otorga una pureza que nadie toca.”¹⁷¹ Gambaro zde opět kritizuje moc, která rozhoduje o tom, kdo bude žít. Každý v sobě má něco, co není dokonalé. Následuje další setkání s Juanem Pedrem, během kterého je Juan k Dolores opět násilný. Matka si všimne rozrušenosti Dolores, naprosto tento pocit ignoruje a dělá, jako by nic zvláštního nezpůsobovala. Stejně, jako v již rozebrané hře *Decir sí*, matka ignoruje jakoukoliv intuici. I přesto, že zaregistrovala něco špatného, sama sebe přesvědčuje, že je vše v pořádku. Griselda zvýrazňuje nečinnost lidí, jejich přezírání pravdy. To z nich totiž, totožně jako z matky, dělá oběti mocnářů.

Dolores si uvědomuje, „que lo derecho puede ser torcido y lo giboso plano como un campo dorado. (Rie, ácida.)”¹⁷² S Rafaelem poté plánuje, že budou bydlet v domě, kde nebude nic červeného „que huele a sangre.”¹⁷³ Těší se, že spolu budou mít děti, které podle Dolores „serán hermosos. Seguro. Como vos, tan derecho adentro, tan bien construido.”¹⁷⁴ Dolores pochopí, že charakter a povaha člověka je víc než jeho moc, majetek a vzhled. Říká: „No sólo te elijo a vos, elijo cabezas sobre hombros!”¹⁷⁵ Gambaro naráží na povrchnost společnosti.

Milenci plánují útěk. Rafael si, i přesto, že je s Dolores šťastný, uvědomuje nebezpečí, ve kterém se spolu nachází. Opět je slyšet vozík.

„Dolores s Rafaelem spolu čelí utlačujícímu systému moci.”¹⁷⁶ Oba jsou hrdiny, kteří se plánovaným úprkem proti politické nadvládě vzbouří.

¹⁷⁰ s. 195. („Dolas mi dobré jméno. Jméno je osud.”)

¹⁷¹ s. 188. („A oba říkají, že ti špinaví, divocí a odporní, mají zemřít. A tohle zahrnuje hodně. Kdo není odporný? Kdo není divoký? Kdo není nečistý? Pouze moc uděluje čistotu, které se nikdo nedotýká.”)

¹⁷² s. 190. („že to správné může být zkroucené a to hrbaté ploché jako zlaté pole. (Směje se, kysele.”)

¹⁷³ s. 191. („co by bylo cítit krví.”)

¹⁷⁴ s. 191. („budou nádherné. Určitě. Jako ty, tak rovný uvnitř, tak dobře stavěný.”)

¹⁷⁵ s. 192. („Nejen, že si volím tebe, volím chytrost nad svaly!”)

¹⁷⁶ BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press. 1998. s. 10. („Dolores and Rafael together confront oppressive systems of power.”)

Poslední, osmá scéna je ze všech nejkrutější. Je noc a Dolores hledá Rafaela, aby mohli uprchnout od surového otce. Místo Rafaela ovšem potká svoji matku. Ta jí přizná, že prohlédla city Dolores a řekla o tom otci. Zahání Dolores spát.

„DOLORES: ¿Todo el mundo duerme?

MADRE: No. Nadie duerme.

DOLORES: ¿Y Rafael?

MADRE: Duerme.

DOLORES: ¿Él...?

MADRE: ¡Duerme!

DOLORES: (Incrédula.) Nos... denunciaste. Estuviste espiándonos y... nos denunciaste.

MADRE: No. Yo pensé que...

DOLORES: Si nunca pensaste nada. ¿"Cuándo" empezaste a pensar? ¿Para qué?

MADRE: Pensé que era mejor."¹⁷⁷

Publikum již tuší, že Rafael neskončil dobře. Touto replikou to matka Dolores oznamuje. Dolores se rozzuří a chce vědět, co s jejím milovaným provedli. Odsuzuje svou matku za její zradu.

„DOLORES: (Con odio frío y concentrado.) Envidiosa. Aceptaste todo desde el principio, envidiosa de que los otros vivan. No por cariño. Miedo. Tímida de todo. A mí me hiciste esto. Miedo de vivir hasta a través de mí. Humillada que ama su humillación."¹⁷⁸

Matka se pokouší obhájit. Dolores je plná zloby. V následující replice se ukrývá soud nad rozhodnutím matky:

„Cuando se decide por otros, es lo que pasa, se escapa todo de las manos y el castigo no pertenece a nadie. Entonces, uno finge que no pasó nada y todo el mundo duerme en buena oscuridad, y como el sol no se cae, el día siguiente uno dice: no pasó nada. E ignora su propia fealdad."¹⁷⁹

¹⁷⁷ s. 194. („DOLORES: Všichni spí?

MATKA: Ne. Nikdo nespí.

DOLORES: A Rafael?

MATKA: Spí.

DOLORES: On...?

MATKA: Spí!

DOLORES: (Nedůvěřivě.) Tys... nás prozradila. Špehovala jsi nás a... prozradila jsi nás.

MATKA: Ne. Myslela jsem...

DOLORES: Jestli sis nikdy nic nemyslela. "Kdy" jsi začala myslet? Na co?

MATKA: Myslela jsem, že to tak je lepší.")

¹⁷⁸ s. 194. („DOLORES: (S chladnou a koncentrovanou nenávistí.) Závistivá. Přijala jsi všechno od začátku, závidíš, že ostatní žijí. Ne z lásky. Ze strachu. Bojíš se všeho. Mně jsi udělala tohle. Strach ze života i skrze mě. Ponížená, která miluje svoje ponížení.")

V těchto větách lze nalézt velmi chytře skrytou kritiku režimu 80. let, který se snažil vymazat z historie důkazy o *guerra sucia*, o všech zmizelých a o zvěrstvech, která na lidech vojáci páchali. Potrestání nebyli ti, kteří měli být. A celá společnost byla chlácholena jakousi "tmou", ve které nebylo vidět obrysy pravdy. Griselda naznačuje jak se z pouhého předstírání, že se vlastně nic nestalo, najednou může stát prohlášení „nic se nestalo“ a následné ignorování zla, které má tímto otevřené volné pole působení.

Postupně vychází najevo, že hrbáč byl ubit k smrti. Dolores přikazuje Fermínovi, aby přinesl Rafaelovo tělo. Dlouze se na něj dívá a mluví k němu: „No bastaba pegarte, jorobadito, porque no fue por tu joroba. Jorobadito. Todos debemos vivir de la misma manera. Y quien pretende escapar, muere.“¹⁸⁰

Když přichází otec, Dolores proklíná všechny přítomné (otce, matku a Fermína): „¡Qué la memoria no los deje en paz! ¡A vos, con tu poder, y a vos, mano verduga, y a vos, hipócrita pusilánime!“¹⁸¹ Tímto se Gambaro obrací ke všem typům lidí, kteří měli v 70. letech 20. století cokoliv společného s režimem, nebo kteří naopak nedělali nic a pouze pokorně přihlíželi dalším a dalším hrůzám.

Otec Dolores vyhrožuje, ale ona se již prohlašuje za svobodnou, už se otce nebojí, už odmítá trpět zhoubné prostředí svojí domácnosti. Když Dolores vzpomíná, jak jí Rafael říkal („Dolores mi alegría“), otec do jeho bezvládného těla kopne. Matka se mu postaví, Dolores trpce odpovídá: „¡Gracias, mamá! ¡A buena hora! ... ¡Te dije que no tengo miedo!“¹⁸²

Jakmile otec nechává Dolores odvést, Dolores pronáší svá poslední, silná slova:

„**¡El silencio grita!** Yo me callo, pero el silencio grita! (... Una larga pausa.)

PADRE: (Mira de soslayo el cuerpo de Rafael. Se yergue inmóvil, con los ojos perdidos. Suspira.) Qué silencio...“¹⁸³

Po chvíli se spouští opona a představení končí.

¹⁷⁹ s. 195. („Když se rozhoduje za druhé, tak se to stává, nad vším se ztratí kontrola a trest nenáleží nikomu. Takže někdo předstírá, že se nic nestalo a celý svět spí ve tmě dobře, a když slunce nezapadá, další den někdo řekne: nic se nestalo. A ignoruje svoji vlastní odpornost.“)

¹⁸⁰ s. 196. („Nestačilo tě zmlátit, hrbáčku, protože to nebylo kvůli tvému hrbu. Hrbáčku. Všichni musíme žít stejně. A kdo se snaží uniknout, zemře.“)

¹⁸¹ s. 196. („Ať vás paměť nenechá na pokoji! Tebe, s tvou mocí, tebe, popravčí ruku, a tebe, slabou s pokrytectvím!“)

¹⁸² s. 197. („Díky, mami! Pravě včas! ... Řekla jsem ti, že nemám strach.“)

¹⁸³ s. 197. („Ticho křičí! Já budu mlčet/umlčena, ale ticho křičí! (... Dlouhá pauza.)

OTEC: (Pohlédne na Rafaelovo tělo. Nehybně stojí, s nepřítomnými očima. Povzdechne.) Takové ticho...“

A opravdu, v argentinské společnosti po Špinavé válce museli být všichni pohřešováni dost slyšet. Nejen kvůli Matkám z Květnového náměstí. I přesto, že drama končí Rafaelovou smrtí a odvedením Dolores, získáváme alespoň naději, že si otec a matka uvědomili tíhu svého postoje k životu. A když ne oni, v divákovi-čtenáři tato hra jistě zarezonuje.

Griselda o *La malasangre* říká: „já, jako autor, jsem zapojena do hledání odpovědi, dovoluji si přemýšlet svým vlastním hlasem mezi postavami.“¹⁸⁴

¹⁸⁴ PICON GARFIELD, Evelyn. Griselda Gambaro. *Women Voices from Latin America: interviews with six contemporary authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. s. 71. („there is a search for an answer in which I, the author, am implicated, I allow myself to reflect with my own voice among my characters.”)

3. Závěr

Griselda ve svých textech vyzdvihuje lidská práva, lidskost a vzájemnou úctu obecně. Poukazuje na vzájemný respekt a na vnímání a řešení přítomného násilí a křivd. Jasně dává najevo svůj záporný postoj vůči lžím, manipulaci a zastírání pravdy. Zastává morální hodnoty, jejichž uznávání by mělo být naprostou samozřejmostí pro každého člověka na planetě.

Není pochyb o tom, že výsledná dramata mohou být pro diváky, případně čtenáře, určitým impulsem k akci či alespoň k zamyšlení. Všechny hry, do jediné, usilují o probuzení divákovy letargie. Překvapí. Zaskočí. Šokují. Vyburcují.

Griselda Gambaro je celosvětově uznávanou dramatičkou. Přesto, že v jejím díle lze najít mnoho elementů, které by její tvorbu mohly kategorizovat, sama se k žádnému konkrétnímu vlivu ani směru nehlásí. V Česku ale její dílo není příliš známé. Do češtiny byla přeložena pouze dvě z celé plejády dramát, která napsala.

Tato práce splnila svůj původní cíl, kterým bylo seznámit se s touto spisovatelkou a některými jejími hrami.

Témata, kterými se Gambaro ve svých hrách zabývá, jsou velmi aktuální. Je samozřejmě důležité prostudovat historický kontext, který napomáhá pochopení základních myšlenek jednotlivých her. Metaforická kritika je ovšem leckdy univerzální, co se týče časového rozhraní, tak i rozmanitého prostředí. Souvislosti mezi historií a životem Griseldy Gambaro splývají v jejích hrách v jednotu. Je zároveň až neuvěřitelné, že hlavní myšlenky argentinských dramát z 20. století mohou nacházet odezvu i na druhém konci světa v dnešní době. Jistě by byly zajímavé i pro českého diváka nebo čtenáře.

Jednou z mnoha esenciálních etických myšlenek je vzpoura vůči tyranům a mocnárům a touha po vlastním životě. Jde o jakési sebevědomí, ať už osobní nebo národní. Nikdy bychom se neměli dobrovolně stát něčími otroky a potupně tolerovat nelidské jednání.

4. 1. Resumé

Bakalářská práce představuje argentinskou dramatičku Griseldu Gambaro. Její život je popsán v jasných souvislostech s historií.

Nastiňujeme události, které byly podnětem pro autorčinu tvorbu. Větší část historického exkurzu je věnována dvacátému století a období, které Argentinka sama zažila. Nedílnou součástí jejího života se tak staly vojenské diktatury i převraty, ekonomické krize, bída a politické pronásledování.

Text pokračuje výčtem a specifickými popisy jednotlivých divadelních proudů a směrů, které mohly Griseldu Gambaro inspirovat. Porovnáváme soudobý vývoj dramatické tvorby v Evropě i v Latinské Americe. Prvky těchto různých divadelních smýšlení jsou potom v souvislostech propojeny s osobní literární tvorbou dramatičky. Přesto, že v jejím díle lze najít mnoho elementů, které by její tvorbu mohly kategorizovat, sama se k žádnému konkrétnímu vlivu nehlásí.

Po krátkém úvodu do života Griseldy Gambaro následuje přehled jejího díla. Práce se zaměřuje na dramatickou tvorbu, která byla podrobně studována a řazena v chronologické posloupnosti. Její tvorba byla rozdělena do přehledných, časově ohraničených kapitol. Ty byly popsány společnými znaky a charakterizovány zásadními historickými událostmi.

Poslední část práce se věnuje třem hrám: *Los Siameses*, *Decir sí* a *La malasangre*. Tato dramata byla analyzována na základě předchozích informací o argentinské historii i o postupné evoluci divadelní tvorby.

4. 2. Resumen

El trabajo final de grado presenta a la dramaturga argentina Griselda Gambaro. Su vida está descrita dentro del contexto histórico.

Se mencionan brevemente los eventos que sirvieron de impulso para el trabajo de la autora. La mayor parte del resumen histórico está dedicado al siglo XX y al período que la autora ha vivido. Las dictaduras militares, así como los golpes de estado, las crisis económicas, la pobreza y la persecución política, se convirtieron en una parte integral de su vida.

El trabajo continúa con una lista y descripciones específicas de corrientes teatrales y movimientos que pudieron influir en la obra de Griselda Gambaro. Comparamos el desarrollo de la producción dramática en Europa y en América Latina de su tiempo. Los elementos de estas concepciones dramáticas diferentes se relacionan con el trabajo literario personal de la dramaturga. A pesar del hecho de que se puedan encontrar muchos elementos en su trabajo que podrían ayudar a clasificar su obra, ella misma rechaza esta categorización.

Después de una breve introducción a la vida de Griselda Gambaro, sigue un sumario de su creación. El trabajo se focaliza en el drama, que fue detalladamente estudiado y está organizado en orden cronológico. Su obra está dividida en varios capítulos. Cada uno se ocupa de un período determinado. Estos capítulos contienen análisis relacionados con ciertas características comunes y con los acontecimientos históricos esenciales.

La última parte del trabajo está dedicada a tres obras de teatro: *Los Siameses*, *Decir sí* y *La malasangre*. Estos dramas fueron analizados teniendo en cuenta la información previa sobre la historia argentina y sobre la evolución de la producción teatral.

5. Bibliografie

ALVARADO, E. *'Querido Ibsen: soy Nora', el portazo más famoso de la historia del teatro*. EL MUNDO [online]. [cit. 2020-03-21] 2014.

Dostupné na: <https://www.elmundo.es/cultura/2014/12/03/547f0f7122601d89398b4585.html>

ARDESI DE TARANTUVIEZ, Beatriz. La tragedia ática en el ambiente político y social de su tiempo. V: *Revista de Historia Universal*. Mendoza, U.N.C.-Facultad de Filosofía y Letras, 1991. N° 4. s. 59-68.

BETSKO, Kathleen; KOENIG, Rachel. *Interviews with Contemporary Women Playwrights*. New York: Beech Tree, 1987. s.184-199.

BOBES, María del Carmen: *Semiología de la obra dramática*. Madrid, 1987.

BOČKOVÁ, Lenka. *Eduardo Pavlovsky – Mezi absurdnem a psychodramatem*. Praha, 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy. Vedoucí práce Mgr. Petr Christov, Ph. D.

BOLING, Becky. *Reenacting Politics: The Theater of Griselda Gambaro*. V: LARSON, C., VARGAS, M. *Latin American women dramatists: theater, texts and theories*. USA: Indiana University Press. 1998. s. 3–22. ISSN: 0253334616

BURGHARDT, L. H. Antonin Artaud. *Salem Press Biographical Encyclopedia, [s. l.]*, 2018. [cit. 2020-03-29].

Dostupné na: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=ers&AN=89312504&lang=cs&site=eds-live&scope=site>.

Encyklopedie Larousse pro mládež. Praha: Albatros. 1992. ISBN-80-00-00312-0

Entrevista a Griselda Gambaro de Los 7 locos (1 de 4). *Televisión Pública Argentina* [online]. 5.10.2013 [cit. 2020-03-21]. Dostupné na: <https://www.tvpublica.com.ar/post/la-gran-griselda-gambaro>

Entrevista a Griselda Gambaro en Los 7 locos (1 de 2). *Televisión Pública Argentina* [online]. 5.9.2016 [cit. 2020-03-21]. Dostupné na: <https://www.tvpublica.com.ar/post/no-entro-en-un-determinado-modelo-de-literatura>

ESSLIN, Martin: *The Theatre of the Absurd*. London, 1983.

- FERNÁNDEZ, Herardo. Historias para ser contadas. Eds. COTERILLO, Moisés Pérez. *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992. s. 11-111.
- FORD, Katherine. *Politics and Violence in Cuban and Argentine Theater*. Springer, 2010. ISBN 9780230105225
- GAMBARO, Griselda. Decir sí. *Teatro Abierto, volumen II*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1981.
- GAMBARO, Griselda. PAVELKOVÁ, Šárka (překl.). *Souhlasit*. Dilia, 1981.
- GAMBARO, Griselda. *Tábor*. Praha: Dilia, 1971.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 1* (Real envido, La malasangre, Del sol naciente). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 2* (Dar la vuelta, Información para extranjeros, Puesta en claro, Sucede lo que pasa). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 4* (Las paredes, El desatino, Los siameses, El campo, Nada que ver). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.
- GAMBARO, Griselda. Los siameses. En *9 dramaturgos hispanoamericanos*. Ottawa: Grisol Books, 1983.
- GAMBARO, Griselda. La malasangre. *Dramaturgas latinoamericanas contemporáneas*. Madrid: Verbum, 1991.
- GERDES, Dick. Recent Argentine Vanguard Theatre: Gambaro's Información para extranjeros. *Latin American Theatre Review* [online]. 1978, 11, s. 11-16. [cit. 2020-03-28]. ISSN 21610576. Dostupné na: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/309/284>
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva. Claudia Kaiser-Lenoir, El grotesco criollo: estilo teatral de una época. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* [online]. 1978, 30(1), s. 164-167. [cit. 2020-04-01]. ISSN 00080152.
- GRAVER, L. *Beckett: Waiting for Godot*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2004. [cit. 2020-03-15]. ISBN 9780521840040. Dostupné na: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=nlebk&AN=164391&lang=cs&site=eds-live&scope=site>.
- HAVEL, Václav. *Dálkový výslech*. Praha: Melantrich, 1989. ISBN 80-7023-038-X

HOLZAPFEL, Tamara. Griselda Gambaro's Theatre of the Absurd. *Latin American Theatre Review* [online]. 1970, 4, s. 5-11 [cit. 2020-03-28]. ISSN 21610576. Dostupné na: <https://journals.ku.edu/latr/article/view/98/73>

HORNBY, R. Theatre of the Absurd. *Hudson Review* 67, no. 4. 2015. s. 640–46. Dostupné na: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=asn&AN=100738517&lang=cs&site=eds-live&scope=site>.

HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace hispánské Ameriky*. Praha: Torst, 1998.

CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye a Chile*. 2. vyd. Praha: Lidové noviny, 2012. Dějiny států. ISBN 978-80-7422-193-4.

Ilustrovaný encyklopedický slovník (a-i). Praha: Academia. 1980.

iROZHLAS. *Argentina rozhodla o novém prezidentovi v prvním kole voleb. Macriho vystřídá Alberto Fernández*. [online]. [cit. 2020-05-03] 2019. Dostupné na: https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/argentina-prezidentske-volby-alberto-fernandez_1910280734_kro

KOPŘIVA, Ondřej. *Mediální ohlas dramát Václava Havla od 60. let 20. století do současnosti (Zahradní slavnost, Vyrozumění, Ztížená možnost soustředění)*. Praha, 2016. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Fakulta sociálních věd, Katedra mediálních studií. Vedoucí práce Jana Čeňková.

MATTIAZZI, Fabián. *Prezidentem Argentiny se stal Albert Fernández z opoziční levice*. Česká televize. [online]. [cit. 2020-04-29]. 2019. Dostupné na: <https://ct24.ceskatelevize.cz/svet/2961038-prezidentem-argentiny-se-stal-alberto-fernandez-z-opozicni-levice>

MERHAUTOVÁ, Eva. *Absurdita násilí v moderním hispanoamerickém dramatu*. Praha, 2017. 65 stran. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav románských studií. Vedoucí práce Mgr. Dora Poláková, Ph.D.

MESSINGER CYPESS, Sandra. *Griselda Gambaro*. V: MARTING, Diane E. (ed.). *Spanish American women writers: a bio-bibliographical source book*. Greenwood Publishing Group, 1990. s. 186 - 197.

OPATRNÝ, Josef. *Amerika v proměnách staletí*. Praha: Libri, 1998. s. 36-43. ISBN 80-85983-42-7

- ORDAZ, Luis. *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Ed. Claridad, 1999.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVLOVSKÝ, P. *Základní pojmy divadla*. Praha: Libri. 2004.
- PELLETIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Buenos Aires: Galerna 2001.
- PELLETTIERI, Osvaldo. *Teatro Argentino de los '60. Polémica, continuidad y ruptura*. Buenos Aires, 1989. s. 15-16.
- PERALES, Rosalina: *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967 – 1987*. México: Gaceta, 1989.
- PICON GARFIELD, Evelyn. Griselda Gambaro. *Women Voices from Latin America: interviews with six contemporary authors*. Detroit: Wayne State University Press, 1985. s. 55-71.
- PRAŽÁK, J. M.; NOVOTNÝ, F.; SEDLÁČEK, J. *Latinsko-český slovník*. Praha: Československá grafická unie a.s., 1939.
- ROFFÉ, Reina. Entrevista a Griselda Gambaro. *Cuadernos hispanoamericanos*, 1999, 588: s. 111-124. ISSN: 1131-6438.
- ROMERO, María Eugenia. Tienen que ser como una piedra lanzada desde el escenario/Griselda Gambaro. *Escritores argentinos: entrevistas = Argentine writers: interviews*. Buenos Aires, 1964. s. 137 - 147.
- SIDDALL, S. H. *Henrik Ibsen : A Doll's House* [online]. Penrith: Humanities-Ebooks, 2008. [cit. 2020-03-21]. ISBN 9781847600592.
- Dostupné na: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&AuthType=ip,shib&db=nlebk&AN=373401&lang=cs&site=eds-live&scope=site>.
- TARANTUVIEZ, Susana. *Literatura y referencialidad histórica: Lectura contextual del teatro de Griselda Gambaro y de Roberto Cossa*. Mendoza, 1998. s. 257-301.
- TSCHUDI, Lilian. *Teatro argentino actual (1969-1972)*. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1974.
- WALLENFELDT, Jeff; JONES, Mark P. *Mauricio Macri*. Encyclopaedia Britannica. [online]. [cit. 2020-04-29] 2020. Dostupné na: <https://www.britannica.com/biography/Mauricio-Macri>

WITTE, Ann. *Guiding the Plot. Politics and Feminism in the Work of Women playwrights from Spain and Argentina, 1960-1990*. New York.

ZALACAÍN, Daniel: *Teatro absurdistas hispanoamericano*. Valencia, 1982.