FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY V PRAZE

Katedra divadelní vědy

DÁNSKÉ DIVADLO A DRAMA V 90. LETECH 20. STOLETÍ

DANISH THEATRE AND DRAMA IN 1990´S

Táňa Švehlová

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Praha 2012

Vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, PhD.

Poděkování:

Děkuji svému vedoucímu práce Mgr. Petru Christovovi, PhD. za podnětné připomínky, podporu a trpělivost.

Za cenné konzultace, bezprostřednost a vhled do dánské kultury a divadla *mange tak til* Bent Holm.

A nakonec díky Markétě Cmíralové (nejen) za pomoc s překladem a Báře (nejen) za korektury.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci zpracovala samostatně, že jsem uvedla všechny použité informační zdroje a že práce nebyla využita k získání stejného nebo jiného titulu.

V Praze 16. 12. 2011

……..

Táňa Švehlová

Abstrakt:

Předkládaná diplomová práce pojednává o rozkvětu dánského dramatu v 90. letech 20. století. První kapitola *Divadelní kontext* hledá kulturně politické příčiny rozvoje psaní pro divadlo a představuje nejvýznamnější divadla, která inscenují dánskou dramatiku. Druhá kapitola *Dramatici 90. let* je literárněhistorickým exkursem do tvorby devíti nejvýznamnějších dramatiků (N. Cederholm, E. Jepsen, J. Ørnsbo, A. Saalbach, J. Rohde, M. Vizki, P. Asmussen, N. Werdelin, L. Knutzon). Závěrečná, třetí kapitola představuje praktický vhled do dánské dramatiky skrze analýzu dramatu Line Knutzon *Brzy přijde čas* (Snart kommer tiden, 1998).

Klíčová slova: Dánsko, divadlo, drama, devadesátá léta 20. století, N. Cederholm, E. Jepsen, J. Ørnsbo, A. Saalbach, J. Rohde, M. Vizki, P. Asmussen, N. Werdelin, L. Knutzon

Abstract: The thesis deals with the blom of Danish drama in the 1990s. The first chapter *Theatre Context* concerns the cultural-political grounds for the development of new writing for theatre, and introduces the most significant theatres that to stage Danish drama. The second chapter *Dramatics in the 1990´s* is a literary-historical approach to 9 of the most important playwrights´ work (N.Cederholm, E. Jepsen, J. Ørnsbo, A. Saalbach, J. Rohde, M. Vizki, P. Asmussen, N. Werdelin, L. Knutzon). The final chapter presents a practical insight into Danish drama via an anylysis of Line Kunzon´s drama *Soon the Time Will Come* (Snart kommer tiden, 1998).

Keywords: Denmark, Theatre, Drama, 1990´s, N. Cederholm, E. Jepsen, J. Ørnsbo, A. Saalbach, J. Rohde, M. Vizki, P. Asmussen, N. Werdelin, L. Knutzon

Obsah

Úvod ... 6
1. Divadelní kontext ... 8
1.1 Dramatický text a jeho vztah k současnému divadlu ... 8
1.2 Nástup nové generace a příčiny obratu k původní dramatice ... 10
1.2.1 Problémy nových dramatických textů ... 13
1.3. Experiment v *Det Kongelige Teater* ... 14
1.4 Průkopnické snahy na poli uvádění nové dánské dramatiky: *Dr. Dantes Aveny* ... 15
1.5 Další divadla hrající „dánsky“ ... 17
1.6 Konec devadesátých let ... 22
2. Dramatici 90. let ... 24
2.1 Společné znaky generačního divadla ... 24
2.1.1 Výběr autorů ... 26
2.1.2 Témata ... 28
2.2 Filmové inspirace v dánském dramatu: Nikolaj Cederholm ... 30
2.3 Krize rodiny: Erling Jepsen, Jess Ørnsbo ... 33
2.4 Krize individua, psychologický směr dánského dramatu: Jokum Rohde ... 37
2.5 Krize civilizace: Astrid Saalbach ... 40
2.6 Mýtus v dánské dramatice: Morti Vizki ... 47
2.7 Modernistický pesimista: Peter Asmussen ... 50
2.8 Tragikomedie „ze života“: Nikoline Werdelin ... 54
2.9 Absurdní drama nedospělých jedinců: Line Knuzton ... 57
3. Rozbor dramatu Line Knutzon *Brzy přijde čas* ... 63
3.1 Úvod k rozboru dramatu ... 63
3.2 Prostor, který omezuje ... 65
3.3 Čas, který plyne a mizí ... 67
3.4 Drama *Brzy přijde čas* jako sebereflexe společnosti ... 70
3.5 Drama *Brzy přijde čas* jako filosofický obraz světa ... 73
3.5.1 Interpretace postav jako přírodních živlů: oheň, voda, vzduch a země ... 74
3.5.2 Interpretace Ody a Knuttebarnet jako pátého elementu *aether* či *void* ... 76
3.6 Závěr rozboru dramatu ... 79
Závěr ... 81
Seznam použité literatury ... 84
Primární literatura ... 84
Sekundární literatura ... 85

Úvod

Název diplomové práce *Dánské divadlo a drama v 90. letech 20. století* chronologicky a geograficky vymezuje oblast dějin divadla, které se budeme na následujících stránkách věnovat. Co název neobsáhl, je důvod tohoto zájmu, rozhodnutí, proč právě tato oblast by měla být hodna čtenářského, potažmo badatelského zájmu.

V 90. letech 20. století pozorujeme v Dánsku nebývalý nárůst inscenací původního dánského dramatu a to v takové míře, že o tomto období hovoří dánská kritika jako o historické éře v dějinách dánského divadla. V této době debutují výrazné osobnosti mladých dramatiků a inscenace původního dramatu s sebou nesou kulturně politické tendence - dánské divadlo hledá svoji identitu a postavení ve společnosti právě skrze inscenování nové dánské hry. Vzhledem k několika ojedinělým inscenacím dánského dramatu v českém prostředí a obecně nápisu „*hic sunt leones*“ v místech, kde se na české teatrologické mapě nacházejí severské krajiny, považujeme za přínosné přiblížit situaci v Dánsku českému čtenáři.

Práce se tak přirozeně pohybuje na rozhraní historie divadla, literární vědy a teorie dramatu. V první kapitole s názvem *Divadelní kontext* se pokusíme pojmenovat nejdůležitější faktory, jak umělecké, tak mimoumělecké, které přispěly k rozvoji dánské dramatiky a představíme nejvýznamnější dánská divadla, které v 90. letech inscenovala dánské hry. Položíme si následující otázky: Byl vývoj dánského dramatu jen náhodným a ojedinělým uměleckým výbojem či naopak výsledkem cílené (politické) podpory? Kteří divadelníci hrají rozhodující roli v devadesátých letech? Je možné pozorovat nějaké společné režijní či dramaturgické tendence v dánských divadlech? Jaká divadla inscenují novou dánskou dramatiku?

V druhé literárněhistorické kapitole *Dramatici 90. let* představíme nejvýraznější osobnosti, formální přístupy a objevující se témata. Abychom předešli povrchnímu zobecňování, nehledáme jednotné téma pro celé období devadesátých let, ale charakterizujeme tvůrce jednotlivě, se snahou vystihnout témata a motivy, které jsou společné jejich dramatickým textům. Na základě sekundární literatury a s přihlédnutím k inscenační praxi, jsme vybrali následující dramatiky: Nikolaje Cederholma, Erlinga Jepsena, Jesse Ørnsba, Jokuma Rohdeho, Astrid Saalbach, Mortiho Vizkiho, Petera Asmussena, Nikoline Werdelin a Line Knutzon.

Posledně jmenovaná dramatička Line Knutzon je autorkou dramatu *Brzy přijde čas* (Snart kommer tiden, 1998), jehož analýza je obsahem poslední kapitoly diplomové práce. Po historickém exkurzu v kapitole první a spíše literární historii v kapitole druhé, se dostáváme k teoretické části práce, k rozboru dramatu. Zde je možné vidět, jak Knutzon originálně pracuje s dramatickým časem a prostorem, a pochopit její specifickou práci s jazykem, především s jazykovými metaforami. V této teoretické části se tak prakticky dotkneme jednoho z výsledků onoho výjimečného období, kterým byla 90. léta pro dánské drama.

1. Divadelní kontext

1.1 Dramatický text a jeho vztah k současnému divadlu

„Divadlo se mlčky chápe jako divadlo drámy“[1] shrnuje Hans-Thies Lehmann, když popisuje současný stav divadla ve své knize *Postdramatické divadlo*. Přestože přívlastkem „postdramatický“ chce pojmenovat nejnovější vývoj divadla, které se odchyluje od dramatického textu, tímto výrokem zdůrazňuje, že většina divadelní produkce je stále věrná evropské dramatické tradici, jejíž podstata leží v uvádění dramatického textu, tedy ve „sprietomnenie rozprávania a konania na javisku prostredníctvom napodobňujúcej dramatickej hry.“[2]

Nebudeme se zde pouštět do složité problematiky vztahu mezi dramatem a divadlem, spokojíme se s Lehmannovým pozorováním, že drama neztrácí ani na konci 20. století svoji důležitost. Rozkročeno mezi literaturou a divadlem, žádá si být čteno i inscenováno. Jak píše Pavel Janoušek,[3] dějiny divadla znají v podstatě dva typy dramatických textů: texty vzniklé **v divadle** jako součást procesu inscenace, počítající s dourčením pomocí scénických prostředků. A texty vzniklé **pro divadlo**, které mají vlastní umělecké cíle a teprve programují inscenaci, často se zřetelem stavět nové výzvy divadelnímu umění.

V dánském divadle devadesátých let se objevují oba typy dramatických textů, většinou však převažuje typ první, tedy texty vzniklé ve spolupráci s určitým souborem, kde předobrazem postav jsou konkrétní herci a často je text dotvářen během zkoušení za přispění všech členů zúčastněných procesu tvorby divadelní inscenace. Takové texty jsou více závislé na vývoji divadelního umění, a to jak na tvorbě konkrétních divadelníků, tzn. impulsech uměleckých, tak i na vlivech mimouměleckých. V kapitole *Divadelní kontext* se

[1] LEHMANN, 18.
[2] ibid.
[3] JANOUŠEK, 21. (zvýraznila TŠ)

pokusíme popsat umělecké i mimoumělecké vlivy, které výrazně přispěly k rozvoji nového dánského dramatu, a zároveň představit nejvýraznější scény, které tato dramata inscenují. Dánská dramatika zažívá v 90. letech 20. století takový rozvoj, že se o této éře mluví jako o „novém, zlatém věku dramatu“,[4] „výjimečně dynamické éře“,[5] během které se odehrálo „něco historického“.[6] Divadelní kontext je v tomto případě určující, protože je to právě rozhodnutí divadelníků „hrát dánsky“, které vyvolalo tuto vlnu.

Jak řekl režisér a dramatik Nikolaj Cederholm na počátku devadesátých let:

> “Současné divadlo je nudné a strnulé a ani si nevšimlo, že film zabral velký kus území, které mu dříve patřilo. To si myslíme už dlouho, ale teď přišel čas dokázat, že jsme jiní než naši předchůdci. Současně jsme se rozhodli, že **budeme hrát jen nové dánské hry**.“[7]

Podle dramaturga Jespera Bergmana bylo dánské drama jedním z prostředků, jak definovat samotnou identitu dánského, ve smyslu národního, divadla, a tím ospravedlnit jeho existenci v dánské společnosti. Tento fakt „ospravedlnění“ souvisí také se systémem podpory dánských divadel, o které rozhodují politici.

> „Inscenování dánských dramat se konstituuje tvář a originalita dánského divadla a spolu s ním i dánské společnosti, v moderním, globalizovaném, dnes spíše amerikanizovaném, světě.“[8]

[4] HESSELAA, 2009:274.
[5] HOLM, 2007:344.
[6] THEIL; GARSDAL, 2000:8.
[7] CEDERHOLM, Nikolaj. *Om Dr. Dante*.[cit. 25. 9. 2010]. URL: <http://www.drdante.dk/index1.htm>. (zvýraznila TŠ)
[8] BERGMAN, Jesper. *Contemporary danish drama. Why writting drama became Denmark´s national sport!* [cit. 2.10.2011]. URL: <http://www.nytheatre-wire.com/jesperbergmann.htm>.

1.2 Nástup nové generace a příčiny obratu k původní dramatice

V 90. letech nastupuje nová generace režisérů, herců a dramatiků a přináší s sebou novou uměleckou perspektivu. Klíčovým se zdá být rok 1992, kdy na základě rozhodnutí kodaňské radnice proběhla výměna uměleckých ředitelů čtyř kodaňských scén: soubor *Dr. Dante*, kolektiv absolventů *Státní divadelní školy*, sídlící do té doby na předměstí Kodaně se stěhuje do *Aveny Teater* v bohaté čtvrti Frederiksberg. Režisér a herec Lars Kaalund zakládá divadlo *Mungo Park*, režisér Søren Iversen přichází do *Husets Teater* a Peter Langdal společně s Henrikem Hartmannem přebírají *Betty Nansen Teater*.

Tato nově otevřená divadla se věnují především novým (často provokativním) interpretacím klasických textů (nejlepším příkladem je tvorba Petera Langdala a jeho slavné interpretace Shakespearových dramat) nebo inscenují texty dánských současných dramatiků.

Právě tato volba hledat vlastní vyjádření v inscenaci nové dánské dramatiky způsobuje, že se na scénu dostává tolik dánských dramat jako nikdy předtím v historii dánského divadla. Původní dramatika tvoří až 50 % repertoáru činoherních divadel. Podíl dánské dramatiky dlouhodobě narůstá od konce 50. let, kdy tvořila pouze 5-10 % repertoáru, ale vidíme i desetiprocentní nárůst oproti 80. letům.[9] Tento fakt je důvodem, proč můžeme hovořit o 90. letech jako o „desetiletí dramatiků“.[10]

Vývoj není jen důsledkem osobního a uměleckého rozhodnutí divadelníků, ale je podněcován i několika mimouměleckými faktory. V roce 1990 přijímá dánský parlament nový divadelní zákon, který umožňuje divadlům získat státní podporu na vytvoření pracovního místa pro stálého dramatika. Tento koncept ***husdramatiker*** neboli *playwright in residence* pochází z angloamerického prostředí a váže se k velkým divadlům jako je *Royal National Theatre* či k divadlům univerzitním. Do Dánska byl

[9] CHRISTOFFERSON, 2005:7.
[10] HESSELAA, 2009:9.

uveden již v roce 1973 Henrikem Beringem Liisbergem, který přeměnil jednu hereckou pozici ve stálém souboru na místo pro dramatika. Přestože tato pozice existuje v *Aarhus Teater* již 30 let, teprve v 90. letech se k tomuto divadlu přidávají další: např. *Husets Teater* či *Bådteater*, čím se zvyšuje i společenská prestiž dramatika a jeho ekonomická nezávislost. Jak říká již zmiňovaný Jesper Bergman:

> „Jeden z důvodů zvýšeného zájmů spisovatelů (writers) o divadlo je bezesporu ekonomický. Z honoráře za napsání divadelní hry nemůže nikdo zbohatnout, ale stále je to více než za román či básnickou sbírku.“[11]

Druhým důležitým faktorem pro zrod nové generace dramatiků je založení ***Dramatikeruddannelsen*** (Škola dramatiky) při *Aarhus Teater* v roce 1992, s akreditací samostatné vzdělávací instituce. Při uvažování o evropském kontextu je důležité poznamenat, že tendence k výchově nových dramatiků se neobjevují jen v Dánsku, ale jde o celoevropský proud, typický pro celou (západní) Evropu. V 90. letech vznikají vzdělávací centra tohoto typu v Anglii (1989, *University of Kent*, *University of Birmingham*), v Německu (1990, *Universität de Künste Berlin*), v Nizozemí (1990, *Utrecht School of Arts*). V Norsku přebírají vyzkoušený model podle dánského vzoru v letech 2001-2003, ve Švédsku je možné studovat v Malmö či ve Stockholmu, ale tento typ studia je – podobně jako v České republice – nabízen společně se studiem dramaturgie.[12] Diskuze o vzdělávací instituci, která by vychovávala mladé dramatiky, probíhají v dánském prostředí od roku 1965, kdy byla založena *Teaterakademi* (Divadelní akademie), pozdější *Statens Teaterskole* (Státní divadelní škola). Prosadit katedru určenou přímo dramatikům se tehdy nepodařilo. „Žádná katedra studenta psát nenaučí; toho lze dosáhnout jenom pořádáním dílen tvůrčího psaní“,[13] zněl tehdy jeden

[11] BERGMAN, Jesper. *Contemporary danish drama. Why writting drama became Denmark´s national sport!* [cit. 2.10.2011]. URL: <http://www.nytheatre-wire.com/jesperbergmann.htm>.
[12] BRATH. Dramatikeruddannelsen. In SCAVENIUS 2007:217.
[13] KVAM, 1993:294.

z argumentů. V roce 1990 v souvislosti s novým divadelním zákonem přechází starost o dramatiky pod *Danske Dramatikeres Forbund* (Dánský svaz dramatiků). Nejdříve se znovu uvažovalo o vytvoření katedry dramatiky v rámci *Státní divadelní školy*, ale nakonec bylo rozhodnuto – s ohledem na reálnou možnost aktivního zapojení dramatiků do divadelní praxe a tedy vyšší šanci vychovat dramatika, který se bude podílet na tvorbě divadelního představení – o založení *dramatikeruddannelsen* při *Aarhus Teater*.

Třetí institucí, která podporovala vznik nových dramatických textů tím, že usnadnila jejich cestu od autora k recipientovi, je ***Radioteater***, divadlo vytvářející rozhlasové inscenace. V Dánsku funguje od 20. let 20. století, a jeho význam pro podporu původní dramatiky byl rozhodující už v 60. letech, kdy se objevila první výrazná vlna dánské dramatiky, která však našla uplatnění především v původní televizní tvorbě (hlavní reprezentanti této vlny byli spisovatelé Anders Bodelsen, Svend Åge Madsen, Leif Panduro, Klaus Rifbjerg). Uvedení hry v *Radioteater* je finančně, provozně i technicky méně náročné, ale stále velmi prestižní: jsou zde inscenovány texty začínajících i zavedených autorů (např. Line Knutzon, Peter Høeg) pod vedením předních režisérů (např. Emmet Feigenberg).

Postavení dramatika je tedy společensky uznávané a podporované státem. Psaní dramat již není „vedlejším“ produktem spisovatelské tvorby, ale je to akademicky etablované „povolání“. Objevují se autoři, kteří se zabývají pouze psaním dramatických textů a využívají nové možnosti těsnější spolupráce s divadelním provozem. Pro divadlo píší i režiséři a herci. Sami dramatici se stále častěji stávají režiséry vlastních textů. Každý píše a skoro každý je inscenován.

1.2.1 Problémy nových dramatických textů

Je-li jedním z hlavních kritérií důraz na „novost", „čerstvost" a „aktuálnost", objevují se přirozeně také negativní důsledky této dramaturgie. Kvantita je upřednostňována na úkor kvality. Novým textům hrozí, že budou inscenovány jen jedenkrát a v jediném divadle, což znemožňuje skutečné prověření jejich dramatických kvalit. Existuje jen málo nakladatelství (*Drama, Rosinante, Lindhardt og Ringhof*), která vydávají hry současných dramatiků, což stěžuje jejich cestu ke čtenáři; vydávají se až hry prověřené uvedením na scéně.

Ani samotné podmínky k uvádění her nejsou ideální. Divadla, která se soustavně zabývají dánskou dramatikou, jsou přirozeně spíše malé scény, což se promítá do dramatikova vědomí v procesu psaní hry a konečně i do samotné dramatické struktury. Často chybí ambice napsat takové drama, které by sneslo uvedení na velké scéně. „Dramatik pro velké scény je nedostatkovým zbožím",[14] poznamenává teatrolog Christofferson a dramaturg Holm kritiku rozšiřuje:

> „Hry řeší hlavně problematiku mezilidských vztahů a tvůrci se v textech zaobírají především sami sebou. Tón i univerzum těchto her je přízemní. Obecně nejsou dramata dostatečně ambiciózní. Chybí jim zasazení do širšího referenčního rámu, který by přesahoval vlastní generaci tvůrců."[15]

Taková kritika přichází po zkušenostech ze sezóny 1998/99, kdy *Det Kongelige Teater* (Dánské královské divadlo, obdoba českého Národního divadla) uvedlo hned několik původních dramat. Takovým experimentem, dobře dokazujícím vysoké ambice dánské dramatiky i její tendence ztělesňovat národní identitu, zahájil svoji první sezónu ve funkci uměleckého šéfa kontroverzní režisér Klaus Hoffmeyer.

[14] CHRISTOFFERSSON, 2005:6.
[15] citováno podle THEIL; GARSDAL, 2000:114.

1.3. Experiment v *Det Kongelige Teater*

Jak bylo řečeno, na počátku devadesátých let je dánská dramatika uváděna především na malých scénách. V průběhu tohoto desetiletí se však postupně prosazuje, a objevuje se i na dánské národní scéně, v *Det Kongelige Teater*. Poprvé v roce 1993, kdy je inscenována drsná řecká tragédie s tématikou AIDS *Po orgii* (Efter orgiet, 1993*)* dánské „Šeherezády" Suzanne Brøgger, mj. členky *Det Danske Akademi* (Dánské Akademie).

Za vrchol těchto snah - hrát dánské hry – můžeme považovat sezónu 1997/98, kdy se uměleckým ředitelem činohry stává provokativní režisér **Klaus Hoffmeyer** (*1966), jehož první inscenací, kterou se proslavil, bylo právě uvedení dánského dramatu *Skřítek, který zmizel* (Dværgen, der blev væk, 1962) od kontroverzního dramatika Jesse Ørnsba. V devadesátých letech Hoffmeyer prosazuje svůj umělecký program, který má „vybudovat novou tvář *Det Kongelige Teater*".[16] První dánská scéna se snaží být nová, mladá, experimentální a jako cestu si volí právě inscenování dánských dramat. Nikdy předtím zde nebylo uvedeno tolik nových her jako v této sezóně. Hoffmeyer uvedl hned 8 premiér dánské dramatiky (mj. jedno z předních dramat 90. let *Nero* od Jokuma Rohdeho, dále od Petera Asmussena: *Isbrandt*, Kari Vidø: *Pap*, Pii Juul: *Spiritus*, Henrika Krogholta: *Podzim*/Høsten/ a další).

Ohlasy na Hoffmeyerovu první sezónu byly rozporuplné. Kritika na jedné straně ocenila jeho odvahu a vize, na straně druhé kritizovala umělecky nepříliš vydařené inscenace, které ve výsledku navíc oslabily umělecké postavení *Det Kongelige Teater*.[17] Hodnocení stálých abonentů byla převážně negativní a mnozí z nich dokonce zrušili své předplatné. V následující sezóně tedy Hoffmeyer upustil od překotného inscenování nových her, ale zavedl jinou novinku: spolupráci divadla s *DR TV Drama*, dánskou televizní stanicí, která vysílala záznamy divadelních představení a z uváděných dramat si

[16] THEIL, 1998:9.
[17] ibid.

vybírala předlohy pro vlastní televizní inscenace. Dánská dramatika tak získala novou cestu jak oslovit širokou veřejnost a vejít ve známost i mimo úzké divadelní publikum.

1.4 Průkopnické snahy na poli uvádění nové dánské dramatiky: *Dr. Dantes Aveny*

Hlavním reprezentantem malých divadel, odkud pochází idea inscenovat dánskou dramatiku, je *Dr. Dantes Aveny*. V těchto divadlech vytvářejí inscenace hlavně začínající umělci, přirozeně oslovující mladé publikum, a tak jsou divadla často označována přívlastkem „generační".

Historie souboru *Dr. Dante* se datuje do roku 1979, kdy gymnazisté Jesper Hyldegaard (1961) a Nikolaj Cederholm (1963) zakládají skupinu *Dr. Dante´s Desperate Renovation Show*. Po studentských počátcích, které se nesly především v dadaistickém duchu, získávají oba vzdělání na *Statens teater skole*. V roce 1986 zakládají divadlo *Dr. Dante*, se sídlem ve staré továrně na nábytek v Allerødu, bohatém předměstí Kodaně. Když o šest let později nastupuje Cederholm na místo uměleckého ředitele *Aveny Teater*, stěhuje se celý soubor na Frederiksberg a přejmenovává se divadlo na *Dr. Dantes Aveny*. Společně se označují za „divadlo pro ty, kteří by se raději dívali na film".[18] Stávají se předním divadlem pro mladé publikum.

Nikolaj Cederholm i kolektiv sdružený okolo *Dr. Dantes Aveny* se toužili umělecky vyjadřovat k současné situaci, době a jejím aktuálním problémům. Možná také tradice původního *Aveny Teater*, které hrálo důležitou roli v uvádění nové dánské dramatiky v 80. letech,[19] přispěla k rozhodnutí, že nové divadlo bude programově inscenovat právě dánské drama:

[18] SCAVENIUS, 2007:211.
[19] V roce 1988 zde byla uvedena kultovní inscenace *Majonéza* (Majonæse, 1986) Jesse Ørnsba.

> "Usilovali jsme o divadlo osobní výpovědi. Divadlo, které by promlouvalo o době, které jsme byli také součástí. Toužili jsme se aktivně podílet na této době a nenechávat utváření veřejného mínění pouze na novinářích a politicích. Chtěli jsme dělat takové divadlo, které má význam."[20]

Divadlo bylo těsně propojeno s filmovým prostředím, ze kterého přebírá nejen témata a umělecké postupy, ale inspirovalo se i v oblasti provozu. Zatímco ostatní divadla prodávala většinu vstupenek skrze systém předplatného, přichází *Dr. Dantes Aveny* s přímým prodejem, kam směřuje většina lístků. Takový systém samozřejmě vyhovoval mnohem lépe mladému publiku. Mnoho herců, kteří byli spjati s tímto divadlem, se později stává úspěšnými filmovými hvězdami (za všechny uveďme Papriku Steen a Larse Kaalunda). Ale výměna je oboustranná, osobnosti původně spjaté výhradně s filmovým žánrem, přicházejí do *Dr. Dantes Aveny* – filmový režisér Ole Bornedal uvádí svoji dramatickou prvotinu právě v tomto divadle.

Svoji poetiku vystavělo divadlo na používání ironie, trapnosti, na revoltě vůči veškeré tradici a snaze bavit i šokovat. Ze své podstaty je to divadlo autorské, režisér a umělecký šéf Nikolaj Cederholm je sám autorem řady divadelních her. Jeho drama *Lov* (Jagten, 1992), originální adaptace klasického příběhu Dona Juana, zahajovalo první sezónu v roce 1992. *Dr. Dantes Aveny* se zasloužilo také o znovuobjevení žánru „divadelního koncertu".[21] Inscenace *Gasolin- divadelní koncert (*Gasolin´-en teaterkoncert, 1994)[22] se setkala s obrovským diváckým úspěchem a stala se tak vzorem pro dramaturgii mnohých divadel.

[20] CEDERHOLM, Nikolaj. *Om Dr. Dante*.[cit. 25. 9. 2010]. URL: <http://www.drdante.dk/index1.htm>.
[21] Divadelní koncert, typ inscenace složené z jednotlivých hudebních čísel, která dohromady tvoří souvislý příběh. Často je kladen velký důraz na scénografii a kostýmovou složku. FRANDSEN. Teaterkoncert. In SCAVENIUS, 2007:876-877.
[22] Gasolin je název rockové hudební skupiny, která je v Dánsku velmi populární.

> „Náš experiment spočíval ve spojení divadla a koncertu [...] Vycházíme z hudby. Hudbou se snažíme navodit náladu a pocity, namísto vytváření dialogů a příběhu. Přesto je to divadlo. Zpěváci a muzikanti na scéně hrají role. [...] Ale přesto je to koncert.“[23]

Tvorba souboru *Dr. Dante* je charakteristická těsnou, téměř kolektivní, spoluprací mezi režisérem, herci a dramatikem. Soubor začíná běžně zkoušet nedopsaný text, který je v průběhu zkoušení dokončen v interakci s herci. Příkladem takové spolupráce je mimo jiné drama Line Knutzon *Brzy přijde čas* (Snart kommer tiden, 1998), uvedené v režii Nikolaje Cederholma. Právě Knutzon je nejvýraznějším dramatikem, který je spojen s divadlem *Dr. Dantes Aveny.* Dalšími dramatiky jsou zakladatelé souboru Nikolaj Cederholm (autor dramatu *Paradis*) a Jesper Hyldegaard, dále také píšící filmový režisér Ole Bornedal a herec Lars Kaalund.

V důvěře, kterou umělecký ředitel *Dr. Dantes Aveny* Nikolaj Cederholm vložil do uvádění dánské dramatiky, je možné vidět další z příčin dramatického boomu v devadesátých letech. Po těchto průkopnických snahách se uvádění dánských her rychle rozšiřuje i do dalších divadel.

1.5 Další divadla hrající „dánsky“

Divadlo ***Mungo Park*** bývá označováno za „mladšího bratra Dr. Danta“,[24] po kterém zdědilo prostory v allerødské továrně na nábytek, ale i chuť inscenovat současnou dánskou dramatiku. Zakladatelem divadla je herec, režisér a dramatik, Lars Kaalund (*1964), bývalý člen souboru *Dr. Dante*. Poetika divadla *Mungo Park* vychází hlavně ze zájmu o temné stránky lidské osobnosti, je charakteristická svým černým humorem a existenciálními tématy. První sezónu v roce 1992 zahajuje Kaalund inscenací německého

[23] CEDERHOLM, Nikolaj. *Om Dr. Dante*.[cit. 25. 9. 2010]. URL: <http://www.drdante.dk/index1.htm>.
[24] THEIL; GARSDAL, 2000:131.

expresionisty Wolfganga Borcherta *Venku přede dveřmi* (Draußen vor der Tür, 1947; český překlad Josef Čermák, dánsky Manden udenfor). „Je černá jako uhel. Stejně jako její humor“,[25] komentuje inscenaci režisér Kaalund. Následuje řada experimentů, mezi jinými například Shakespearův *Hamlet*, uvedený v roce 1993 jen po jediném týdnu zkoušení. Kaalund režíruje v divadle mnoho svých vlastních textů, nejvýrazněji se do povědomí recenzentů zapsal *Egoista* (Egoisten, 1994). Z nové dánské dramatiky mělo v divadle *Mungo Park* premiéru také drama *Poslední dopisy ze Stalingradu (*Sidste breve fra Stalingrad*,* 1999) Gerze Faidenberga. Dokumentární drama, vycházející ze skutečných dopisů ruských vojáků, klade zásadní otázku po hrdinech a obětech 2. světové války a ukazuje pět příběhů člověka v mezní situaci. Éra tohoto divadla končí v roce 1998, kdy se novým uměleckým ředitelem stává Peter Reichhardt a Lars Kaalund odchází do muzikálového divadla *Østre Gasværk.*

Dalším typickým příkladem malé scény, která se rozhodla ve svém dramaturgickém plánu uvádět dánské hry, je nejmenší kodaňské divadlo ***Får 302***. Divadlo bylo založeno rok po divadle *Dr. Dante*, v roce 1987, Charlotte Munksgård a Larsem Brygmannem. V devadesátých letech se proslavilo díky inscenacím výjimečné režisérky, samouka bez divadelního vzdělání, Katrine Wiedemann. Wiedemann navázala kongeniální spolupráci s dramatikem Jokumem Rohde: v roce 1997 byly uvedeny v divadle *Får 302 Dny na vrcholu* (Dage på toppen, 1999), o dva roky později *Bohové (*Guder, 1999). Wiedemann režírovala i hry dalších dánských dramatiků, např. hru Bo Hr. Hansena *Ti přeživší (*De efterlevende, 1998).

V dramaturgii dalšího z kodaňských divadel, ***Café Teatret***, se dánská dramatika objevovala v 90. letech pouze ojediněle. Toto divadlo však hrálo v dánském divadelním prostředí významnou roli zprostředkovatele nejnovějšího vývoje evropského dramatu,

[25] THEIL; GARSDAL, 2000:132.

protože seznámilo divadelníky s tvorbou dramatiků jako byla Sarah Kane nebo Werner Schwab. Už v roce 1993 kritika pozorovala náznaky vlny *in-yer-face* dramatiky (v České republice známé jako *coolness*), kdy *Café Teatret* uvedlo hru anglického dramatika Philipa Ridleyho *Pitchfork Disney*, s Larsem Kaalundem a Elisabeth von Rosen v rolích sourozenců Presleyho a Haley, kteří podléhají závislosti na práškách na spaní, čokoládě i sobě navzájem. Nový styl inspiroval následně tvorbu divadel jako *Dr. Dantes Aveny* nebo *Husets Teater. Café Teatret* se neomezovalo jen na uvádění anglické dramatiky, ale inscenuje i současné skandinávské či německé autory (Jon Fosse, Lars Norén, Wolfgang Maria Bauer). Z dánských dramat zde měla premiéru politická satira Nielse Ufera *Zatímco čekáme na spravedlnost (*Mens vi venter på retfærdigheden, 1992). Od roku 1998 se *Café Teatret* soustředí také na výchovu začínajících dramatiků a pořádá dílny tvůrčího psaní a workshopy pro mladé autory.

Divadlem, které nelze v souvislosti s uváděním dánské dramatiky opomenout, je ***Bådteatret***, založené v roce 1973, kdy přestavbou lodě vznikl originální divadelní prostor, který dodnes kotví ve staré části Kodaně, v přístavu Nyhavn. Začínalo nejdříve jako divadlo pro děti, ale od konce 80. let se soustřeďuje na tvorbu hlavně pro dospělé publikum, uvedlo například dramatizaci Haškova románu *Dobrý voják Švejk* (1984). Převážná většina významných uvedení nové dánské dramatiky se odehrála právě v *Bådteatret*: Na podzim 1993 zde byla zaměstnána ve funkci *husdramatiker* (stálého dramatika) Line Knutzon a byla zde uvedena její komedie *To je ta novinka* (Det er så det nye, 1993), v hlavní roli s Paprikou Steen a Jesperem Lohmannem. Ve stejném roce zde inscenují i drama *Přelétavý host* (Den flagrende gæst, 1993) dramatičky Kari Vidø. O dva roky později zde byla uvedena černá groteska *Klub (*Klubben, 1995) Jesse Ørnsba, ale také realistická hra Petera Asmussena o vztahu dvou mileneckých párů, kteří tráví společně dovolenou *Pláž (*Stranden, 1997), která byla později uvedena i v *Det Kongelige*

Teater nebo v *Theatre 503* v Londýně. Bådteatret uvedl také hru Erlinga Jepsena *Jen když to jde od srdce (*Når bare det kommer fra hjertet, 1996) a *Hodinu mezi psem a vlkem* (Ulvetime, 1998) dramatika Mortiho Vizkiho.

Husets teater patří mezi čtyři zmíněná divadla, kde výměna uměleckého vedení významně ovlivnila vývoj divadla v devadesátých letech. V roce 1992 se uměleckým ředitelem *Husets Teater* stává režisér Søren Iversen a provoz divadla řídí Lisbeth Sjölin. K inscenování dánské dramatiky se divadlo přiklonilo až v druhé polovině devadesátých let, ale uvádění dramatici patří k nejvýraznějším osobnostem. Právě zde byla uvedena dramatická trilogie o konci světa dramatičky Astrid Saalbach *Ráno a večer (*Morgen og Aften, 1995), *Požehnané dítě (*Det velsignede barn, 1996), *Popel k popelu, prach k prachu (*Aske til aske - støv til støv, 1997). Na scéně *Husets teater* debutovala kreslířka Nikoline Werdelin se svojí tragikomedií o mezilidských vztazích, *Znalci* (Liebhaverne, 1996; překlad František Fröhlich), ale zde mělo premiéru i její druhé drama *Slepý malíř* (Den Blinde maler, 1998). Divadlo uvedlo i debut Morti Vizkiho o generaci mladých lidí, závislých na kokainu *Sníh (*Sne, 1994) i jeho fotbalové drama s biblickými odkazy *Kainovo znamení (*Kains Mærke, 1995). *Husets Teater* se orientuje i na současnou evropskou dramatiku a uvádí rakouské dramatiky: Petera Turriniho a jeho drama *Alpské červánky* (Alpenglühen, dánsky Alpenglød, 1994) či v roce 1996 *Presindentky* (Die Präsidentinnen, dánsky Præsidentinderne, 1990) provokativního Wernera Schwaba. Tímto dramaturgickým programem se divadlo zařazuje do stejného myšlenkového proudu s *in-yer-face* dramatikou, využívající „současnou posedlost sexuálními úchylkami, fetišismem a sadomasochistickými vztahy jako jediný způsob pro – ovšem kdo ví – poslední opravdový kontakt mezi dvěma lidmi“.[26]

[26] THEIL; GARSDAL, 2000:142.

Poslední z kodaňských divadel, které vyměnilo své vedení v roce 1992, je ***Betty Nansen Teater***. Divadlo s dlouhou tradicí, založené v roce 1917, dosahuje v devadesátých letech takového významu, že je dokonce kritikou pokřtěno na „skutečnou národní scénu".[27] Režisér Peter Langdal a dramaturg Henrik Hartmann prosazují v *Betty Nansen Teater* umělecký program postavený především na moderní interpretaci klasických dramat, která Langdal režíruje. Z dánské dramatiky je zde uvedeno drama slavné spisovatelky Susanne Brøger *Tma (*Dark, 1994) v režii Katrine Wiedemann a dramaticko-dokumentární *Projekt Paradis* (1996), ve kterém divadelnice Kirsten Thorup zkoumá hranice divadla a skutečnosti, když na základě rozhovorů s dánskými přistěhovalci vytváří text, v jehož inscenaci potom oni sami vystupují. Součástí divadla je také experimentální scéna *Edison*. To, že se *Betty Nansen Teater* zdaleka vymykalo dánskému průměru, dokazuje i hostování režiséra Roberta Wilsona v roce 2001. Wilson zde připravil legendární inscenaci *Vojcek* (Woyzeck*)* Georga Büchnera, kde autorem hudby byl světoznámý hudebník Tom Waits. Inscenace se stala jednou z nejdůležitějších divadelních událostí v Dánsku v druhé polovině dvacátého století.

Hlavní město Kodaň je přirozeným kulturním centrem Dánska, a proto i většina divadel sídlí právě tady. Ovšem významná divadla najdeme i v Odense, Ålborgu a především v druhém největším městě, v Aarhusu. V Aarhusu sídlí *Dramatikeruddannelsen* (Škola dramatiky) a ***Aarhus Teater*** hraje rozhodující roli v rozvoji dánské dramatiky díky pozici *husdramatiker* (pracovní místo pro dramatika), o které jsme již mluvili dříve. V divadle debutovala komediografka Line Knutzon s dramatem *Nejdřív se člověk přece narodí (*Først bli´r man jo født, 1994) a v roce 1995 se zde uskutečnila první inscenace dramatu Astrid Saalbach *Požehnané dítě*. Divadlo je charakteristické tím, že se nezaměřuje jen na premiérové uvádění nových dramat, ale

[27] THEIL; GARSDAL, 2000:9.

inscenuje i druhé inscenace na jiných scénách již uvedených dramat, čímž prověřuje (a potvrzuje) jejich umělecké kvality: například *Slepý malíř* od Nikoline Werdelin v roce 1999 anebo o rok později *Brzy přijde čas* od Line Knutzon.

1.6 Konec devadesátých let

S koncem tisíciletí dochází k určitému vyčerpání energie. Končí divadlo, které se rozhodlo hledat své vyjádření v inscenování nové dánské dramatiky, v roce 2001 inscenuje *Dr. Dantes Aveny* své poslední představení *Lillerød*. Divadlo, které bylo na počátku devadesátých let charakteristické svým subverzivním smyslem pro humor a revolučním zaměřením vůči tradici a ideologii, postihl osud mnohých avantgardních scén: začalo být oceňováno za zásluhy. V roce 2001 získává Nikolaj Cederholm čestnou cenu banky *Bikuben*, udílenou v rámci divadelních cen *Årets Reumert.*[28] Cena byla udělena s následujícím zdůvodněním:

> „Za dlouholetou odvahu a průlomové myšlenky v dánském divadle. Nikolaj Cederholm a ´Dantové´ nejsou pouze divadelními tvůrci, ale také autory nové definice divadla a současně příčinou, proč je dnešní divadlo zajímavé pro mladé publikum - a nejen pro něj. Udělení čestné ceny je ´poctou za uskutečnění divadelní revoluce, která byla výzvou a nakonec zvítězila nad divadlem nudy.´“[29]

Módní vlna uvádění dánské dramatiky kulminuje v sezóně 1997/98 a poté pozvolna ustupuje. Ztrácí se nadšení a objevují se ekonomické problémy: „Brak neprodává [...] nemáme peníze na takové pokusy“.[30] Martin Tulinius, režisér, scénograf a držitel ceny

[28] Obdoba českých cen *Thalie* nebo cen *Nadace Alfreda Radoka*. *Årets Reumert* se udílí ve 26 kategoriích od roku 1998 a je spojena s finančním ohodnocením.
[29] ?. *Bikuben Hærderspris*. [cit. 15.2.2010]. URL <http://www.aaretsreumert.dk/index.dsp?area=122>.
[30] TULINIUS, 45.

Årets Reumert za text k vlastní inscenaci *„K“* se zamýšlí nad problémy a budoucností dánského divadla následovně:

> „Problémem je, že dánské divadlo se už bojí vsadit na dánské drama a nevypadá to, že se to v následujících letech změní. Rozhodně ne, pokud se jedná o experimentální a novátorské texty, které v mnoha ohledech předjímají další vývoj dánského divadla.“[31]

Avšak existence této vlny dánské dramatiky v 90. letech je dobrým důkazem, že text stále představuje důležitou součást divadelní inscenace, navzdory současným teatrologickým úvahám hovořícím o ztrátě dominantní pozice textu ve struktuře divadelního díla, které reprezentuje především Lehmann v *Postdramatickém divadle*. Texty pro divadlo se mohou proměňovat, ztrácet dramatičnost, zápletku i postavy, stále však zůstávají rozhodujícím výchozím bodem pro většinu současné divadelní produkce.

Konstatování profesorky Drude von der Fehr z University v Oslu o pozici norského dramatu můžeme tedy vztáhnout i na dánskou situaci:

> „V norském prostředí, kde divadelnost ještě pořádně nezakořenila [...] literární text nikdy neztratil svoji důležitost - v divadle. O této ztrátě se mluví pouze v akademickém prostředí.“[32]

[31] TULINIUS, 45.
[32] Oponenský posudek profesorky Druhe von der Fehr k disertační práci Karolíny Stehlíkové. VON DER von der FEHR, Druhe. *Examiner´s report on Karolína Stehlíková´s Ph.D-thesis: Language Used in Drama at the End of the Twentieth Century. A Textual Analysis of Works by Jon Fosse and their Place in the Scandinavian Context.* [cit. 25.9.2010]. URL < http://is.muni.cz/th/19440/ff_d>.

2. Dramatici 90. let

2.1 Společné znaky generačního divadla

Charakterizoval-li dánský kritik Per Theil divadlo 90. let v Dánsku jako „generační“,[33] bude přínosné zmínit jeden sociálně kulturní fenomén, který tuto generaci významně utvářel: televizní vysílání. Po rozmachu televizního vysílání v 50. letech je tato generace jedna z prvních, která vyrostla v každodenním kontaktu s televizním médiem, které v průběhu 20. století zaujímá stále důležitější roli, a stává se pro mnoho lidí hlavním zdrojem informací na úkor médií tištěných. Pozorujeme zde tedy posun od slova k obrazu, a tato tendence se promítá i do divadelní tvorby této generace. Zatímco pro předchozí generaci dramatiků zastává formující roli rozhlasové vysílání a s ním spojený důraz na slovo, toto je generace „televizní“: „Viděli více seriálů a filmů v televizi i kině, než přečetli knih. A důsledkem není jen změna média, ale i žánrová proměna od epiky k dramatu.“,[34] shrnuje sociolog Dahl. Televize si udržela postavení předního masového média po celá 90. léta a americké produkce akčních filmů, thrillerů a především videoklipy televizní stanice MTV hrály rozhodující roli pro utváření podoby divadla 90. let.[35] S tím přímo souvisí prudký vývoj scénografie a celosvětová preference muzikálového žánru se silným důrazem na výtvarnou složku inscenace.

V dánském prostředí se tyto tendence setkávají s přímou kritikou v podobě manifestu *Dogma 95*, který je zaměřen právě proti této rozbujelé vizuálnosti, která odvádí divákovu pozornost od obsahu sdělení, když využívá šablonovitých příběhů a nabízí divákovi prázdnou formu poutavých obrazů, rychlých střihů a technicky dokonalé

[33] Tvůrci narození mezi léty 1960-1970. Nikolaj Cederholm (*1963), Jokum Rohde (*1970), Morti Vizki (*1963), Nikoline Werdelin (*1960), Line Knutzon (*1965) a další, které v této práci zmiňujeme jen okrajově: Bo hr. Hansen (*1960), Kari Vidø (*1961), Peter Asmussen (*1957). Do této generace ještě zasahují autoři o pár let starší, kteří prožili svůj debut dříve: Erling Jepsen (*1956) a Astrid Saalbach (*1955). THEIL; GARSDAL, 2000:9.
[34] DAHL, Henrik. *Den kronologicke uskyld*. København: Gyldendal, 1999. Citováno podle MARTÍNKOVÁ, 12.
[35] THEIL; GARSDAL, 2000:39.

nápodoby skutečnosti. Jeden z autorů manifestu, Thomas Vinterberg, to vysvětluje následovně:

> „Jako nikdy předtím jsou oslavovány filmy i jednání jdoucí do krajnosti. Výsledky jsou bezvadné. Je to iluze patosu a iluze lásky. [...] Dnes vládne filmu vlna technologií, jejíž výsledkem je zbožná oslava make-upu. Za použití nových technik může každý, kdykoliv, vymazat pro senzaci i ten poslední zbytek pravdy."[36]

Stejná touha po návratu k jednoduchosti vyprávění probíhá také v literárním proudu, reprezentovaném spisovatelskou školou Poula Boruma. Zde se sdružila významná generace autorů, kteří upřednostňují krátký žánr povídky, s důrazem na minimum literárních prostředků.[37]

Přes tyto výrazné, ale přeci jen výjimečné snahy vrátit slovu ztracenou důležitost, jsou 90. léta stále charakterizována především slovy spisovatelky Solvej Balle:

> „Když mluvíme, kreslíme přitom do vzduchu uvozovky. Dva pohyby prstů na každé ruce, dvě čárky, které trochu zruší význam slov. Takhle můžeme říct skutečnost a svět a čas naplno a máme něco živoucího, co se tlačí k zemi, zatímco my kreslíme do vzduchu všechny znaky co známe."[38]

A právě tento ironický přístup ke skutečnosti, kdy každá vážně pronesená řeč je ihned zlehčována a banalizována, je označován za nejvýraznější rys dánské dramatiky 90. let.[39] Jak píše Kierkegaard „je to vždycky ironie, když něco řeknu a přece neřeknu nic".[40]

Ironie je vyjadřovací forma moderní groteskní literatury (proto se jako jeden z nejčastějších žánrů objevují podivné tragikomedie), související ve dvacátém století s kontinuálně sílícím důrazem na interpretační aktivitu recipienta, projevující se v nových

---

[36] VINTERBERG, 5.
[37] spisovatelká škola Poula Boruma, založena 1981, spisovatelé: Solvej Balle, Christian Dorph, Christina Hesselholdt, Merete Pryds Helle, Kirsten Hammann, Helle Helle, Morten Søndergård. HANDESTEN, 558-559.
[38] ibid. 563.
[39] „Uvažujeme-li o dramatu, ironie – občas spojována s narcismem a arogancí – se stala hlavním rysem pro novou generaci dramatiků, kteří stáli v devadesátých letech v popředí a stvořili toto neobyčejně dynamické období." HOLM, 2007:344.
[40] KIERKEGAARD, 102.

formách divadla (happeningy, různé formy „divadla zakoušení“) i v reflexi teoretiků, kdy se v 90. letech 20. století publikum stává důležitou oblastí teoretického výzkumu.[41]

Se zřetelem k tomuto faktu jsme se v této práci nesnažili vydat cestou strukturální analýzy, ale spíše s využitím určitých záchytných bodů nabídnout potenciálnímu divákovi/čtenáři/inscenátorovi přehled nejvýznamnějších dramatických textů, a naznačit jejich možné interpretace, navrhnout intertextuální spojitosti a zařadit dílo do kontextu dalších dramatických textů a vývoje divadla v 90. letech 20. století. To vše s vědomím skepse, vyjádřené s kierkegaardovskou ironii, že ačkoliv „něco řeknu, přece neřeknu nic.“ Pole je široké a tato práce může být pouze náznakovou mapou textů, které vznikly v Dánsku v letech devadesátých.

2.1.1 Výběr autorů

Výběr autorů proběhl na základě dánské sekundární literatury zabývající se dramatikou devadesátých let. Vycházeli jsme především z obsáhlých prací Birgitte Hesselaai *Inovátoři (*Fornyere, 2004),[42] *Žijeme v čase* (Vi lever i en tid, 2001),[43] *Dramatický průlom* (Den dramatiske gennembrud, 2009).[44] Hesselaa se soustředí primárně na rozbor a interpretaci textů, což následně vhodně doplňuje rozhovory s dramatiky. Související nevýhodou je přílišné kladení váhy na tvrzení dramatika a přehnaná důvěra v jeho nadvládu nad textem, a také pojímání veškeré dramatiky 90. let jako „nové“ z hlediska formy i obsahu, čímž autorka často opomíjí vývoj moderní dramatiky 20. století.

[41] CARLSSON, 404.
[42] HESSELAA, Birgitte. *Fornyere, 6 danske dramatikere, analyser, facts, interviews*. Gråsten: Drama, 2004.
[43] HESSELAA, Birgitte. *Vi lever i en tid, Line Knutzons dramatik*. Valby: Borgen, 2001.
[44] HESSELAA, Birgitte. *Den dramatiske gennembrud. Om nybrudet i den danske dramatik fra 1990´erne til i dag*. København: Gyldendahl, 2009.

Publikace s hamletovskou otázkou v titulu *Kdo tam? scény z let devadesátých* (Hvem der? scener fra 90´erne, 2000)[45] napsaná dvojicí významných kritiků při deníku *Berlinske tidende* Pera Theila a Lisbeth Garsdal, se snaží jít cestou souvislostí a nahlíží dramatiku v kontextu vývoje divadla a společnosti. Snaží se hledat společná témata a klíčové události, které přispěly k rozkvětu dramatiky v 90. letech.

Dalším z pramenů byl příspěvek dramaturga Jespera Bergmana z konference o dánské dramatice, která se konala v New Yorku v roce 2001[46] či kniha *Nová dánská dramatika* (Ny dansk dramatik, 1998)[47] Iba Lucase a Anne McClymont, určená pro žáky středních škol, obsahující medailonky jednotlivých dramatiků a ukázky z jejich děl. Zdrojem nejcennějším byla nakonec osobní konzultace s profesorem kodaňské university Bentem Holmem, dramaturgem a mj. autorem hesla „Denmark" v *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama*.

Dramata, o kterých budeme mluvit v následující kapitole, jsou až na výjimky v českém prostředí neznámá. Zde je nutné zmínit překladatelskou aktivitu Františka Fröhlicha, který je autorem překladu tří z šesti přeložených dramat nové dánské dramatiky (*Taneční hodina, Znalci, Řemeslníci*) a záslužný počin nakladatelství *Elg*, které v roce 2008 vydalo hned tři dramata Astrid Saalbach (*Neviditelné město, Požehnané dítě a Konec světa*), v překladu Michaely Weberové. Citujeme-li v této práci z těchto dramat, využíváme právě jejich českých překladů. Není-li uvedeno jinak, ukázky z ostatních dramat a původní sekundární literatury překládá autorka práce.

V roce 2002 byla na katedře nordistiky obhájena diplomová práce Vladimíry Martínkové *Současná dánská dramatika prizmatem sociologie*, která se zabývá dramaty Jokuma Rohdeho (*Nero*), Line Knutzon (*Brzy přijde čas*) a Nikoline Werdelin (*Znalci*).

[45] THEIL, Per; GARSDAL, Lise. *Hvem der? scener fra 90erne*. København: Høst, 2000.
[46] BERGMAN, Jesper. *Contemporary danish drama. Why writting drama became Denmark´s national sport!* [cit. 2.10.2011]. URL: <http://www.nytheatre-wire.com/jesperbergmann.htm>.
[47] LUCAS, Ib; MCCLYMONT, Anne (red.). *Ny dansk dramatik*. Frederiksberg: Dansklærerforeningen, 1998.

2.1.2 Témata

Po vybrání stěžejních textů se objevily základní problémy a témata, která hrají nejdůležitější roli pro současnou dánskou dramatiku. Zjednodušeně můžeme říci, že (také) dánská dramatika reflektuje všeobecný rozpad hodnot, ke kterému došlo po roce 1989, i v západních zemích a je nejčastěji charakterizován skrze zneužívaný pojem „krize".

Objevuje se tedy až klišovitě často zmiňovaná krize hodnot, projevující se například nástupem populární kultury a laciné snahy svého diváka dobře pobavit. Tato dramatika čerpá nejčastěji z filmových inspirací a v naší práci je zastoupena dramatem *Paradis* Nikolaje Cederholma. Dále se objevuje (klasická) krize rodiny, ta je reflektována hlavně u dramatiků starší generace, s jemnou jutskou ironií u Erlinga Jepsena a s krutou hořkou ironií u Jesse Ørnsba. Krize rodiny přechází u mladší – řečeno s Lipovetským individualistické – generace (příznačně) v krizi individua, zde se setkáváme s využíváním poznatků psychologie a jejich aplikace na dramatickou tvorbu, v naší práci zastoupené dramatem *Nero* od Jokuma Rohdeho. Tato krize vrcholí celkovou tragédií civilizace, jak ji zachycuje ve své trilogii nejpřekládanější dánská dramatička Astrid Saalbach. Krizi individua pojednává ve velmi klasickém duchu (a s mnoha intertextuálními odkazy) i dramatik Peter Asmussen, jehož dramatika částečně spadá do (v Dánsku hanlivého) označení „livstilproblematik", tedy do žánru dramatu, kde zásadní téma představují mezilidské vztahy. Nejlepším příkladem této dramatiky je drama *Znalci* Nikoline Verdelin. O mezilidských vztazích píše, ovšem ve velmi absurdním stylu, také nejlepší dánská komediografka Line Knutzon. A právě její drama *Brzy přijde čas* je považováno za emblémové drama autorů této generace.

Toto tematické rozvrstvení nacházíme i v českém dramatu devadesátých let. Podle Tatjany Lazorčákové ke společným znakům nastupující generace patří:

> „převaha apolitičnosti témat, častá izolace do rodinného mikrosvěta, manipulace a chaos jako princip i téma, absurdní vyhrocení každodenní reality, rozbití struktur kompozičních i jazykových, destrukce platného modelu světa, hyperbolizace tělesnosti, násilí, agresivity, jistá patetizující apokalyptičnost. Podstatou této změny je snaha autorů vyrovnat se s pocitem z postmoderního světa s jeho chaotičností, ztrátou autorit, jistot, víry, s jeho fragmentarizací, filosofií konzumu, dominancí násilí a sexuality. Většině textů je však společná i silná groteskní nadsázka, obsažená jak v optice nahlížených témat, tak ve vlastní autorské sebeironizaci.“[48].

Stejně jako v dánském divadle, také v českém prostředí jsou nejčastějším žánrem grotestkní tragikomedie, jak píše Libor Vodička:

> „Grotesky, tragické frašky i absurdní, temně laděná podobenství o soudobém světě hodnotové destrukce a chaosu jsou nejsilnější skupinou her, co do počtu i divácké úspěšnosti. Objevují se v nich všechny formy násilí a různých společensko-patologických jevů, které jsou autory tematizovány jako zcela běžná součást života. Násilí se děje jen tak mimochodem, bezdůvodně, „lehce“. Tragická událost se v těchto dramatech postupně rodí z banální a komické situace.“[49]

Ačkoliv předmětem této práce není komparace českého a dánského dramatu, je důležité si uvědomit, že nejvýraznější specifika dánského dramatu nejsou primárně dána národním kontextem, ale v závislosti na dobových podnětech nesou společné znaky typické pro evropské drama devadesátých let.

[48] LAZORČÁKOVÁ, 2003:14.
[49] VODIČKA, 2006:216-217.

2.2 Filmové inspirace v dánském dramatu: Nikolaj Cederholm

Divadlo reprezentované především skupinou okolo *Dr. Dante* a divadla *Mungo Park*, se snaží nabídnout v prvé řadě to, co divák dobře zná z televize: poutavý příběh, napětí a zábavu, často okořeněnou nejrůznějšími projevy násilí a vulgární mluvou. Dramata chronologicky vyprávějí lehce srozumitelné příběhy. Mají realistické rysy, obsahují konflikt a napětí, děj se většinou odehrává v exotickém prostředí. Vedle často se objevující kriminální zápletky je důraz kladen na problematiku mezilidských vztahů, většinou různě disfunkčních. Postavy jsou typologizované, bez výraznější psychologické prokreslenosti, ale divácky „zajímavé": různí podivíni, outsideři, ale i umělci či vrazi a prostitutky. Dramata nezastírají přímou inspiraci hollywoodskými akčními filmy, vedle původní dramatiky psané v tomto duchu jsou dramatizovány i populární filmy, např. *Psycho* nebo *Pulp Fiction*. Důležitou roli, a tím se tato dramatika dostává do příbuzenství s vlnou *in-yer-face* dramatiky, zde hraje sex a násilí.

Mezi nejvýraznější autory tohoto typu dramatu patří Lars Kaalund a především jeho drama o masovém vrahovi *Ve sklepě (*I en kælder, 1995), Jesper Hyldegaard jako autor černé komedie-thrilleru z lékařského prostředí *Mrtvé maso (*Dødt kød, 1996) a Nikolaj Cederholm s dramatem *Paradis* (1997).

Dramatický text divadelního režiséra **Nikolaje Cederholma** (*1963) *Paradis* je typickou ukázkou dramatiky čerpající z hollywoodských „béčkových" filmů. Už jeho název obsahuje notnou dávku ironie – Paradis je název klubu poskytující sexuální služby, v jehož prostředí se děj odehrává. Komedie je rozdělena do 3 aktů, má klasickou dramatickou stavbu a dodržuje jednoty místa, času i děje. Tématem jsou narušené mezilidské vztahy v současném kapitalistickém světě.

V expozici se po deseti letech náhodně setkávají dvě adoptivní sestry – Maria a Abelone. Aby se děj mohl dále rozvíjet, zapomene Marie na místě setkání tašku se

sexuálními pomůckami. Černoška Abelone jde v dobré víře tašku vrátit a omylem přichází do klubu, kde Marie tajně pracuje. V klubu se setkává s dalšími postavami, dochází zde k několika dramatickým konfliktům, Abelone poznává v jednom z klientů svého manžela. Krize vrcholí tím, že telefonistka Sasha prozradí svoji utajovanou identitu tajného policejního agenta, načež majitel klubu Dan, začne všechny přítomné ohrožovat pistolí. Zde mu pomáhá herec Carl, který se do klubu přišel připravit na svoji roli. Paradoxní je, že se Carl v nastalé situaci chová opravdověji než Dan a nejistému zločinci našeptává, co má dělat. Dochází k dalším násilným aktům, vraždě, znásilnění, ale i k romantické situaci, kdy se nevinný fotbalista Lars, který je v klubu poprvé, zamiluje do převlečené policistky, která je však následně zastřelena. Po závěrečné přestřelce zůstávají na scéně jen obě sestry a drama končí happy endem, kdy se objímají, a Marie slibuje, že přijde na oslavu otcových narozenin společně se svým synem, které vyrůstá v dětském domově.

Vliv filmu lze pozorovat i ve výstavbě dialogů a používaného jazyka, který je v souladu se zobrazovaným prostředím nočního klubu hovorový, s hojně se vyskytujícími vulgarismy a slangovými výrazy.

Cederholmův záměr byl velmi ambiciózní: „Chtěl jsem vytvořit obraz Dánska. Dánské umění se musí snažit zobrazovat svět takový, jaký je. Jak je surový a špinavý svět, takové musí být i umění.“[50] V dramatu se objevuje kritika všech vrstev dánské společnosti, od té nejspodnější, přes zdánlivě spořádanou střední vrstvu (Abelone a její manžel Christian) po populární celebrity (fotbalista Laars Emberg) a umělce (herec Carl Bremer). Publikum bylo šokováno násilnostmi a otevřenými sexuálními scénami na jevišti, ale metafora společnosti jako nevěstince neměla tak kritický záběr, jak by si asi autor představoval. Namísto společenskokritického dramatu byl *Paradis* vnímán jako

[50] LUCAS; MCCLYMONT, 1998:60.

populární „ vznešené béčkové divadlo“,[51] kde je – přes všechny násilnosti – hlavním tématem opětovné shledání sester a tudíž utužení rozvrácených rodinných vztahů.

[51] THEIL; GARSDAL 2000:90.

2.3 Krize rodiny: Erling Jepsen, Jess Ørnsbo

Téma nefunkční rodiny jako jedno z tradičních dramatických témat je společné dvěma dramatikům, kteří se liší od ostatních autorů 90. let buďto svými zkušenostmi (Jepsen) anebo rokem narození (Ørnsbo), nicméně v 90. letech slaví úspěch spolu s mladší generací.

Erling Jepsen (*1956) debutoval v roce 1977 rozhlasovou hrou, živil se celý život jako dramatik, ale paradoxně největší slávu zažívá po roce 1999 jako prosaický autor. Je autorem románů *Umění plakat* (Kunsten at græde i kor, 2002) a *Ukrutně šťastní* (Frygtelig lykkelig, 2004), které byly s velkým úspěchem zfilmovány. Jepsen je ve své tvorbě silně ovlivněn svým jutským původem. Groteskní, tragikomické příběhy se odehrávají často na maloměstě, v rodinné prostředí, kde je rozehrán konflikt mezi tradičně založeným otcem, který si (často zoufale) snaží udržet moc formovat osud svého dítěte, matkou rozkročenou mezi ním a dítětem a konečně dcerou či synem, kteří touží po velkoměstě. Tento dramatický konflikt je příznačný i pro tragikomedii *Muhammad Ali nikdy nezradí* (Muhammad Ali svigter aldrig, 1997). Drama se odehrává v maloměstě na Jutském poloostrově a připomíná Ibsenovu dramatiku měšťanského pokoje: pod rodinnou pohodou při sledování boxerského zápasu prosvítají skrývané konflikty a odhalují tak falešnou tvář zdánlivé „normálnosti“. Obraz zápasu mezi otcem a synem, při kterém matka hraje nedobrovolně roli soudce, je odrazem televizního zápasu. Aliho prohra se tak zrcadlí v prohře otcovské, který ze zoufalství předstírá sebevraždu. Drama končí tragicky – syn neunese tíhu (domnělé) viny a zabije se. Přes smutný konec dramatu *Muhammad Ali nikdy nezradí*, jsou Jepsenova dramata označována za ironické komedie.[52] Tato ironie většinou spočívá v lehkém nadhledu, s jakým autor zobrazuje své

[52] BERGMAN, Jesper. *Contemporary danish drama. Why writting drama became Denmark´s national sport!* [cit. 2.10.2011]. URL: <http://www.nytheatre-wire.com/jesperbergmann.htm>.

hrdiny a jejich problémy. Ve své tvorbě zůstává věrný realistické tradici, klade velký důraz na psychologické prokreslení dramatických postav a klasickou dramatickou stavbu.

Tím se naprosto odlišuje od druhého dramatika starší generace, věčného rebela **Jesse Ørnsba** (*1932), který svojí poetikou inspiroval mnohé dramatiky debutující v 90. letech. Předurčenost k dráze dramatického autora leží již v Ørnsbově komplikované povaze. Vystudovaný polonista vedl v průběhu let neustálé spory, jak umělecké, tak osobní, které přispěly k tomu, že se jeho dramata v posledních dvaceti letech téměř neobjevovala na scéně.

Ørnsbo debutoval jako básník v časopise *Větná růžice* (Vindrosen) a jeho poezie byla kritiky oceňována pro metaforický, ale zároveň velmi současný jazyk. V roce 1962 napsal své první drama *Trpaslík, který zmizel* (Dværgen, der blev væk, 1962) v beckettovském duchu absurdního dramatu. Černá groteska zobrazuje fyzicky znehybnělý manželský pár, který se nepřetržitě cynicky hašteří za přítomnosti démonické pomocnice v domácnosti. V roce 1968 použil režisér Klaus Hoffmeyer toto drama jako předlohu pro stejnojmenný televizní film.

V polovině 80. let zaznamenává Ørnsbo průlomový úspěch s dramatem *Majonéza* (Majonæse, 1985), které popisuje rodinné soužití jako komplex patologicky zvrhlých vztahů, založených na manipulaci a sexuálním zneužívání. Podobný obraz rodiny nacházíme i v dramatu *Klub* (Klubben, 1995), které Ørnsbo napsal v 90. letech pro malý soubor divadla *Bådteatret*, a spadá tedy do námi sledovaného období. Drama má propracovanou dramatickou stavbu, skládá se ze dvou aktů a mezihry o přestávce. První akt obsahuje 11 vzájemně nezávislých juxtapozičně řazených scén; deset dialogů a jeden monolog zpracovávají široký okruh témat a motivů, často provokujících a ve společnosti tabuizovaných: alkoholismus, zavraždění dítěte, nevěra, incest, AIDS (tomu odpovídají i

názvy jednotlivých scén: Klub, Přežití, Billiard, Vězení, AIDS, Žárlivost, Alkoholik, Henrietta, Transvestit, Operace, Láska). Postavy jsou většinou charakterizovány svým povoláním (člen, žadatel, lékař, vězeň), rodinným vztahem (matka, dcera), věkem a pohlavím (mladší žena, starší muž) nebo jen zájmeny či číslem (nr. 1, nr. 2, on, ona). Dialogy končí v mnoha případech překvapivým zjištěním, který naruší očekávání recipienta: postavy jsou mezi sebou v příbuzenském vztahu úzké rodiny, jakkoliv se jejich chování – ať už přílišnou láskou či nenávistí - vymyká tomuto předpokladu. Na malé ploše jednotlivých scén jsou dramatické konflikty hlavně odvyprávěny, než aby spočívaly ve vzájemném jednání postav. Většinou se jedná o reminiscenci nějaké události, která se odehrála v minulosti postav.

Následující ukázka je dialogem v desáté scéně „J“ (scény nejsou číslovány, ale značeny písmeny) s názvem „Operace“, kde sledujeme rozhovor syna a matky, která se probouzí po operaci, při které jí z hlavy odstranili nevyvinuté embryo jejího dvojčete.

„mladší muž: no tak, mami.

starší žena: Já nejsem žádná notakmami – já jsem já – já jsem ta, která drží celou rodinu – neporodila jsem jen svou sestru-dvojče, ale taky vás všechny – a to s tou hlavou tady – tebe jsem porodila taky, ty ošklivče, s tvejma křivejma palcema u nohou – a tu tvou zatracenou sestru, co je úplně k ničemu, tu taky – a taky zbabělost tvýho otce – kterej ani nedokáže bejt skutečným doktorem, taky to s ním šlo hned z kopce, jak jsem ho nechala – já jsem vás všechny porodila, s tímhle v hlavě – ale měli ste zůstat vevnitř – jakmile ste vyšli ven, tak ste zešíleli – vy s těma svejma kličkama a podrazama a nemocema a podvodama – jako byste vůbec nevěděli odkud ste přišli – nepřáli ste si nic jinýho než sejít z cesty, hned jak jsem vás porodila – to je vděčnost – a co vůbec zbylo z týhle hlavy – (*prudce se uhodí do hlavy*) – jenom troska – pořád řeže do – to je vděčnost

mladší muž: mami, mami

(Starší žena se stále bije do hlavy, zatímco mladší muž se jí pokouší zadržet a neustále opakuje své „mami, mami“)

Tma.“[53]

Po skončení prvního aktu následuje přestávka, během které proběhne druhý akt. Na magnetofonové smyčce je nahrán idylický rodinný rozhovor. Z nahrávky je slyšet, jak členové rodiny švitoří, jsou k sobě milí a slušní, vzájemně si pomáhají.

O to víc vystoupí hrůza třetího aktu, s podtitulem „Rodina“. Ten se na rozdíl od prvního aktu, kde se prostředí neustále proměňovalo, odehrává na jednom místě, v bytě matky. Do klaustrofobně uzavřeného prostoru, kde jsou dveře zataraseny skříní, postupně přicházejí ostatní členové rodiny. V postavách poznáváme osoby z předešlého dějství. Problémy, které byly rozprostřeny mezi několik různých postav, se najednou koncentrují do jednotlivých členů rodiny: syn je alkoholik a vrah, který sám se sebou hovoří ve třetí osobě, otec se převléká za ženu, dcera je nakažená AIDS a souloží se svým nadřízeným, matka je nepřející saň, které z hlavy odstranili při operaci nádor – embryo nevyvinutého dvojčete. Právě tento motiv rozdvojenosti, neúplnosti, nesamostatnosti postav je jedním z hlavních témat dramatu. Skrze hyperbolicky groteskní portrét rodiny se tak Ørnsbo vyslovuje k problematice psychické soudržnosti jak dramatické postavy, tak obecně lidské identity, což se v 90. letech jeví jako velmi aktuální.

[53] ØRNSBO, 1998:413-414.

2.4 Krize individua, psychologický směr dánského dramatu: Jokum Rohde

Za ornamentální drama psychologického směru dánské dramatiky je považováno drama *Nero* kodaňského patriota **Jokuma Rohdeho** (*1970). V Rohdeho dramatické tvorbě pozorujeme silné vlivy filmu, a to především raného německého expresionismu a filmu noir. Jeho veskrze temná a pesimistická dramata se rozpoznatelně odehrávají v kodaňských ulicích a prostor velkoměsta hraje v Rohdeho dramatice významotvornou roli. Rohde debutoval ve svých 23 letech dramatem *Dva dny od sobotní noci* (To dage ud fra lordag nat 1993), ale byly to teprve divadelní hry *Opravdový život* (Det virkelige liv, 1996) a *Nero* (1999), které jej zařadily mezi ústřední autory dánské dramatiky 90. let.

Hlavní postavy hry *Nero*, jednoaktového dramatu o deseti scénách, tvoří nesourodý milostný trojúhelník: nepohyblivý invalidní stařec Nero, jeho mladý asistent Johnny a krásná Carmen, milenka obou mužů. Rohde pokračuje v linii narušování konceptu dramatické postavy a pozorujeme zde stav, který popsal ve svém slovníku Patrice Pavis: „Postava nezemřela, pouze se stala polymorfní a těžko uchopitelnou. Jedině tak totiž mohla přežít.“[54]

Postavy se zdvojují, jejich jednání je nelogické, umírají a zase ožívají. Návaznost scén je pouze asociativní, a není jasné, zda jsou promluvy vnitřními monology či dialogy, jestli se děj odehrává v realitě nebo jen ve vědomí postav. Prostor města tvoří nepřehledný labyrint s narušenou časovou posloupností – ocitáme se v zastaveném čase na konci věků. „NERO: Ze světa už skoro nic nezbylo.“[55] Toto symbolistní drama, které v prvé řadě nereferuje k reálným skutečnostem, nýbrž vytváří složitou síť významů, je nutno vnímat jako otevřený text vyzývající recipienta k interpretaci. Řečeno spolu s B. Dortem: „Je to pokus vytvořit na jevišti svět (uzavřený či otevřený), který si vypůjčuje

[54] PAVIS, 312.
[55] ROHDE, 36.

prvky zřejmé reality, ale hercovým prostřednictvím poukazuje k realitě jiné, kterou má divák odhalit.“[56]

Vladimíra Martínková[57] Rohdeho drama nahlíží skrze symboliku jmen postav jako konflikt minulosti (s jasnou hodnotovou orientací) a současného postmoderního věku. Jméno Nero odkazuje k římskému císaři a představuje tradici, vědomosti a řád, zatímco jméno Johnny asociuje průměrného amerického muže a představuje současný věk narcistní vyprázdněnosti. Jméno Carmen podle Bizetovi opery poté symbolizuje ženskou krásu a vášnivost.

Vezmeme-li v potaz, že hlavní problém postav je neschopnost žít jeden bez druhého a rozvedeme-li tuto symboliku za použití Freudova strukturálního modelu osobnosti, krystalizuje nám zajímavý obraz jediné roztrojené postavy: nevědomé *id* fungující na principu slasti, které „nezná hodnocení, žádné dobro ani zlo, žádnou morálku“[58] představuje Carmen, která nerozlišuje mezi dvěmi muži, zoufale chce být milována a živí se - příznačně – jako prostitutka.

Nero, otcovská postava, může být interpretována jako *superego* představující systém a pravidla. Tento řád stojí v pozadí všeho jednání a je nesmrtelný. „V ideologiích Nadjá přežívá celá minulost, tradice rasy a národa“,[59] píše Freud. Proto ani Nera nelze zabít – vrátí se zpět, ať už v podobě racka či pod jménem Norbert. Zpodobnění této postavy jako tělesně chátrajícího muže je ironickým komentářem a společenskou kritikou dánského státního systému, která se místy objevuje i v tomto symbolistním dramatu.

[56] Citováno podle PAVIS, 391.
[57] MARTÍNKOVÁ, 62-63.
[58] FREUD, 374.
[59] ibid. 369.

Nakonec postava Johnnyho jako *ega*, které „zprostředkuje vnímání a v němž vzniká fenomén vědomí“[60] a odlišuje tedy realitu vnější a vnitřní. Tuto interpretaci podporuje i závěr dramatu, Johnnyho monolog, který je oproti ostatním scénám realistickou promluvou o tom, co se stalo. Začíná probuzením, přechodem z jedné reality do druhé:

> „JOHNNY: Probudil jsem se v tmavém pokoji a nevěděl jsem, kde jsem. Bylo vedro k zadušení. Zavolal jsem jednou nebo dvakrát Nera i Carmen, ale nikdo neodpověděl, což bylo divné, protože aspoň jeden z nich tu vždycky byl.“[61]

Johny pokračuje své líčení tím, jak našel Carmen oběšenou a Nera s prostřelenou hlavou. Následně přichází na prázdný stadion a volá jejich jména. Nikdo neodpovídá. Johnny zavírá oči a slunce zapadá. Filmový závěr, který může dobře symbolizovat Johnnyho smrt, znamená v kontextu naší interpretace i nevyhnutelný zánik *Já* poté, co pozbylo své animálnosti i morálního řádu, který mu sloužil k orientaci.

[60] FREUD, 374.
[61] ROHDE, 52.

2.5 Krize civilizace: Astrid Saalbach

Mizející řád a humanistická tradice, prohrávající ve střetu s iracionálními animálními silami, jsou témata, která se objevují i v tvorbě dramatičky **Astrid Saalbach** (*1955), jedné z nejvýraznějších osob dánské dramatiky 90. let. Hry Astrid Saalbach jsou hojně překládány do cizích jazyků a uváděny v zahraničí. Svědčí o tom i její popularita v České republice, kde je fakticky jediným známým reprezentantem současného dánského divadla. V Čechách bylo uvedeno její drama *Taneční hodina* (Dansetiden, 1986), poprvé s obrovským diváckým úspěchem v roce 2002 v divadle *Husa na Provázku*, v režii Pavla Šimáka, překladu Františka Fröhlicha a úpravě Pavla Šimáka a Barbary Vrbové pod názvem *Baletky*. Představení se obnovilo a s alternacemi se pro velký zájem hraje dodnes. Druhé profesionální uvedení tohoto dramatu mělo premiéru v říjnu 2011 *v Divadle v Celetné* v režii Andreje Minajeva s původním názvem *Taneční hodina*. Pokud je nám známo, bylo dále uvedeno ještě drama *Neviditelné město* (Den usynlige by, 1986), ve zkušebně *Vinohradského divadla* pod názvem *Transit*, v režii Štěpána Pácla (premiéra 16. 1 . 2009).

Astrid Saalbach patří, spolu s již zmíněným Erlingem Jepsenem a Jessem Ørnsbo, k autorům, kteří se vymykají generaci 90. let, protože prožili svůj debut již dříve. Saalbach je vystudovaná herečka, která podle svých slov nezapadala do dramaturgického plánu žádného divadla, dostávala stále menší a menší role, až přišla o práci, a tak se nakonec rozhodla psát dramata sama.[62]

Reprezentuje typ dramatika, jehož texty vznikají mimo divadelní provoz. Saalbach „důrazně trvá na nedotknutelnosti textu a tvoří v izolaci svá dramata, kde i nejmenší režijní poznámka či interpunkční znaménko má významotvornou funkci“.[63]

---

[62] Charakteristika pronesená samotnou dramatičkou při setkání se studenty nordistiky FF UK v Praze v roce 2007.
[63] LUCAS. Dramaet i 1990´erne. In HANDESTEN et. al., 2007:613-627.

Debutovala v roce 1981 rozhlasovou hrou *Stopy v písku* (Spor i sandet, 1981), větší úspěch zaznamenala až o pět let později, kdy *Det Kongelige Teater* uvedlo její hru *Taneční hodina* (Dansetimen, 1986) a *Folketeater* inscenovalo *Neviditelné město* (Den usynlige by, 1986).[64]

V letech 1992-94 byla zaměstnána jako *husdramatikker* (stálý dramatik) v *Aarhus Teater*, kde napsala svoji dramatickou trilogii, která jí přinesla mezinárodní úspěch. Od té doby Saalbach patří k nejpřekládanějším dánským dramatikům a předním autorům dramatického boomu 90. let. Birgithe Hesselaa rozděluje jí tvorbu do tří období: v prvním období píše realistická dramata jako *Neviditelné město* a *Taneční hodina*; do druhého období spadá dramatická trilogie, kde se Saalbach přiklání k technice montáže; dramata (zatím) třetího období, kam Hesselaa řadí *Chladné srdce (*Det kolde hjerte, 2002) a *Konec světa* (Verdens ende, 2004) jsou pak typické svoji příbuzností se Stridbergovou *Hrou snů.* Výjimečné je postavení dramatického monologu *Pieta* (Pietá, 2007), označovaného za naturalistický monolog.[65]

Do námi sledovaného období 90. let tedy spadá dramatická trilogie zahrnující dramata *Ráno a večer* (Morgen og aften, 1993), *Požehnané dítě* (Det velsignede barn, 1996)[66] a *Popel k popelu, prach k prachu* (Aske til aske - støv til støv, 1998). Společné pro tato dramata je uvolňování realistické formy, kterou Saalbach upřednostňovala ve svých raných hrách, vkládání fantazijních prvků a snaha o důkladnou formální propracovanost za použití techniky montáže.

> „V dramatickém světě Astrid Saalbach existuje realistický základ, který je ale prolamován nebo nahrazován fabulací a není vždy úplně jednoduché oddělit skutečné od vymyšleného, snového.“[67]

[64] Vyšlo česky v překladu Michaely Weberové. SAALBACHOVÁ, 2008.
[65] HESSELAA, 2009:24.
[66] Vyšlo česky v překladu Michaely Weberová. SAALBACHOVÁ, 2008.
[67] MAI, 416.

V prvním dramatu trilogie *Ráno a večer* je tato nejistota či prolínání skutečnosti a snu vyjádřena formálním opakováním a zrcadlením motivů, postav i situací. V první části dramatu pozorujeme tři ranní scény, potom následují čtyři krátké mezihry: *Žebrák, část 1, Padající hvězda, Kup a prodej a Žebrák, část 2* a nakonec tři večerní scény. Časová a kauzální posloupnost těchto scén je volná, odehrávají se na různých místech, s výjimkou tří večerních scén, které zachycují zahradní slavnost, která se protáhne z podvečera do noci.

Jednotlivé motivy se opakují v různých scénách: šeříky, svatební šaty, talíř se zlatým okrajem, obraz zahrady, malíř, snaha zachránit svět, štěstí a neštěstí, dítě cucající si prst, postava žebráka, hladovění a přejídání, zapomínání minulosti aj. Scény jsou skrze tyto motivy vzájemně propojeny, jako by vytvářely dojem neustálého opakování životního koloběhu, síly, která stojí mimo dosah a vědomí našich postav. Postavy z ranních scén se částečně zrcadlí v postavách z večerních scén a řeší stejné problémy. Drama asociuje pocit typický pro postmoderní díla, kde se postavy již nepodílejí na „velkém vyprávění“, ale zbývají jim jen jejich malé příběhy.

Ovšem u Saalbach se zdá, že postavy ztrácejí i vhled do svých vlastních životů, do svých malých příběhů. Nepamatují si svoji minulost a ztrácejí smysl pro každodenní realitu. Zde můžeme číst aluze na Shakespearův *Sen noci svatojánské*: postavy si nejsou jisté, zda to, co prožívají je realita či sen, ze kterého se mohou probudit:

> „Julie: Chci jít domů, je mi jedno, že půjdu celou cestu pěšky. Domů a spát, abych se mohla ráno probudit a zjistit, že to celé byl jenom sen.“[68]

Jako kdyby postavy nepoznávaly samy sebe a od rána do večera se změnily natolik, že se staly někým jiným. S koncem dramatu končí i lidská civilizace: vyzvánění telefonu se změní v půlnoční zpěv ptáků, které je možné ještě rozehnat, ale pak zhasnou hvězdy a

[68] SAALBACH, 1999:46.

měsíc, vše ztichne a zahrada začne připomínat scénu z Helenina snu, kterou ona neuměla interpretovat. Spolu s problémem identity se dostáváme k problému vyprávění a interpretace. Jak poznamenává Erik Exe Christoffersen:

> „Katastrofa není spojena s vhledem, ale naopak s nedostatkem vhledu. Rozhodující je nepřítomnost tradičního modelu interpretace představované kauzálním vyprávěním se začátkem, prostředkem a koncem a jednolitým dramatickým vývojem, kde postavy jsou stejné jak ráno (na začátku), tak večer (na konci). Postavy se zrcadlí, a jsou několikrát vyprávěny, vždy z jiného úhlu pohledu, takže není jasné, zda se mluví o stejné postavě nebo jen o někom, kdo se jí náhodou podobá“ [69]

Zatímco první díl trilogie, drama *Ráno a večer*, končí náznakem apokalypsy, v druhém díle trilogie *Požehnané dítě* zažíváme apokalypsu se všemi důsledky. Groteskní science fiction je rozděleno na dvě části, odehrávající se s časovým rozestupem jednoho dospělého života. V první části je hlavní postava dramatu, zázračný chlapec Malte, ještě dítě, v druhé části je dospělým mužem a umírá. Tyto dvě části jsou rámovány fantaskními zvířecími scénami, kde si sedm zvířat, dosti tělesně zchátralých, nejprve vzpomíná na starou historii (první zvířecí scéna), poté se setkávají s Maltem (druhá zvířecí scéna) a nakonec se radují nad narozením Malteho syna, nového proroka (třetí zvířecí scéna). V těchto zvířecích scénách rozpoznáváme odkaz na antickou tragédii, kdy zvířata představují chór komentující dění na scéně.

Přes temné téma apokalypsy je *Požehnané dítě* aktuální satirou na nejrůznější společenské problémy: Saalbach se vysmívá ekologickým aktivistům, kteří sní o návratu k životu v přírodě (Malteho otec Hans vaří doma vlastní zubní pastu a sní o tom, že se přestěhuje na venkov, kde bude žít jako v době kamenné. Sám si doma šije oblečení v tomto stylu, to se však stane módním hitem a on nestíhá plnit zakázky), i

[69] CHRISTOFFERSEN, 2007:267.

feministickým hnutím, když ukazuje hrůzný obraz světa, kde vládnou pouze ženy, zatímco muži degenerovali do role nefunkčních penisů.

> „Alberta: Když operuje muž, tak se mu začnou ruce třást už po hodině nebo po dvou, a přitom nedokážou pochopit, jak to že dostávají poloviční plat. Hrozí stávkou. Jen si poslužte, povídám. My se bez vás bez problémů obejdeme. Vlastně by to byla opravdová úleva.
>
> Viktoria: Dejte si pozor, abyste nedostala v dopise štíra, jako posledně, když jste urazila mužské kolegy chirurgy.
>
> Alberta: (Směje se) Byl polomrtvý. Nedokázal ani zvednout ocas, aby bodnul! Jak symbolické.“ [70]

V takovém světě je nemožné porodit dítě, které by přežilo víc než pár týdnů a lidstvo vymírá. Nadějí je návrat k přirozenosti, spojení lidí se zvířaty, aby mohla vzniknout nová rasa. Malte je prvním krokem k tomuto spojení, je to chlapec, kterému roste peří, bytost mezi člověkem, zvířetem a andělem, která svým jednáním připomíná Ježíše, Che Guevaru, Nostradama a další proroky a vizionáře. Skutečný nový prorok se rodí v závěru dramatu, kde se objevuje odkaz na křesťanskou symboliku: dítě je počato neposkvrněným početím z Ducha svatého (pravděpodobně Malte) a panenské služky Viktorie (jméno znamenající vítězství; shodně s tím se Malteho kamarád z dětství jmenoval Viktor). Saalbach používá tradiční křesťanské mytologie jako poslední záchranné brzdy, aby poukázala na nebezpečí, které s sebou nese možné vyhrocení určitých myšlenkových směrů a jejich fanatické prosazování.

Mytologický půdorys hraje rozhodující roli i v posledním díle dramatické trilogie *Popel k popelu, prach k prachu*. Drama je označováno za přímý komentář ke klasické tragédii,[71] konkrétně k Euripidově *Médee*. Neuroložka Ninna se vášnivě zamiluje do svého kolegy Mika. Ten její lásku opětuje, když se však objeví podezření, že se u jeho

[70] SAALBACHOVÁ, 112.
[71] RICHARD, 191.

syna může rozvinout psychóza a jeho žena Charlotte jej žádá, aby se k ní vrátil, Mik Ninnu opustí. Ta následky rozchodu neunese, a když se jí nepodaří pokus o sebevraždu, zabije Mikovu ženu a zapálí dům, kde uhoří oba jeho synové. Symbolicky tak volí postup, o kterém uvažovala i Médea:

> „Znám mnohé cesty k smrti jejich vedoucí,
> mé drahé, ale nevím, kterou z nich se dát:
> mám užít ohně a dům sňatku podpáliti?
> Či vkrást se tajně do komnaty svatební
> a proklát jejich srdce břitkou ocelí?“ [72]

Zatímco předchozí díly trilogie by se daly charakterizovat jako tragédie civilizované společnosti, závěrečná část je tragédií výjimečného jedince. Saalbach zde opět ukazuje, jak důležitou roli v její dramatice hraje ženská problematika. Zatímco v *Požehnaném dítěti* byl svět řízený ženami karikován, v *Popel k popelu, prach k prachu* se ukazuje fungování světa, který je řízen slabými muži.

Katastrofa je v obou případech nevyhnutelným důsledkem. Ninna, stejně jako kolchidská Médea, vyčnívá ze západní společnosti, ať už pro svůj ukrajinský původ, podivné techniky, které uplatňuje při léčbě pacientů („Ninna: Někteří mi říkají šarlatánka, jako by bylo něco mystického v tom, co dělám“) nebo pro temný pohled jejích očí, ze kterého se Mikovi dělá mdlo (tuto charakteristiku sdílí s „požehnaným dítětem“ Maltem). Podobně silnou postavou je i její matka Jana, která trpí posttraumatickým šokem ze zážitku druhé světové války. Ninna líčí událost, kdy se jí její matka po smrti otce pokusila ze zoufalství uškrtit. Přesto je to právě Jana, která po Ninnině činu vyjádří největší odpor a označí ji za nestvůru.

Zatímco se Mik snaží objevit tajemství fungování lidského mozku, jsou to právě ženy, které mají schopnost vhledu. Mik se snaží odhalit tuto „úplně největší hádanku“,

[72] EURIPIDES, 104.

ale podobně jako Oidipus lituje svého poznání, když vidí, čeho všeho je člověk schopen. Nakonec končí Mik u moře, kde maluje do písku ležatou osmičku, symbol nekonečna a vypráví svým mrtvým synům o „velkých silách, které řídí náš osud“.[73]

Ninnin příběh tvoří 11 scén z celkových 22. Zbylých 11 scén jsou epizodické fantaskní výjevy, které s vlastním příběhem nijak kauzálně nesouvisí. Dle režijních poznámek se jedná o vhledy do mozku člověka, se snahou pochopit jeho fungování (jak stojí v úvodu: „mozek jako studijní objekt, první až čtvrtá scéna“) nebo o zachycení Charlottina mozku během smrti (scény čtrnáct až devatenáct). Zmiňovaný odklon od realistické formy dramatu se projevuje nejsilněji v těchto scénách, kdy vybudování příčinných souvislostí zůstalo na čtenáři či divákovi.[74]

Fikční svět Astrid Saalbach je tedy vystavěn na rozhraní reality a fantazie, místy hranice mezi nimi mizí jak pro dramatické postavy, tak pro diváky. Dramata spojená v trilogii se odlišují žánrově, spojují je však sdílená témata: strach ze smrti, z osamění, nedostatek lásky, konec lidské civilizace.

[73] SAALBACH, 287.
[74] RICHARD, 183.

2.6 Mýtus v dánské dramatice: Morti Vizki

„Paris: Paris vypadá slavnostně. Každý den. Protože jsem humanista! [...] Možná nejsem jen usměvavý humanista. Možná jsem já jsem ten, který vás může zachránit.“[75]

Je-li pro Astrid Saalbach mýtus východiskem a inspirací, ke kterému se autorka kriticky vymezuje, v dramatice dalšího dánského dramatika 90. let **Mortiho Vizkiho** (1963-2004) se mytologie stává stavebním materiálem, který dává vzniknout originálnímu vizionářskému dramatu s metaforickým přesahem.

Morti Vizki, vlastním jménem Morten Boeslund Poulsen, přijal svůj pseudonym ve třinácti letech, když vystupoval jako zpěvák v punkové kapele svého staršího bratra. Od zpěvu přešel brzy k psaní básní a v roce 1984 vydal první sbírku *Básnická sbírka* (Digtsamling). Jeho produktivita je obdivuhodná: během dvaceti let napsal čtyři romány, deset básnických sbírek, jedenáct rozhlasových a sedm divadelních her. V 90. letech se soustředil především na dramatickou tvorbu. V roce 1994 debutoval na scéně *Husets Teater* s dramatem *Sníh* (Sne), poté následovala dramata (výběr) *Kainovo znamení* (Kains mærke, 1994), *Maják* (Fyrtårnet, 1998), *Dion* (1998), *Syn člověka* (Menneskesøn, 2001) a *Gray* (2002).

Již v názvech je možno vidět intertextuální odkazy k náboženským mýtům a literárním předlohám, které Vizki traktuje do moderní podoby: bibličtí bratři Kain a Abel vystupují spolu s Luciferem v dramatu *Kainovo znamení*, antický bůh Dionýsos se objevuje ve hře *Dion* jako DJ a alkoholik, v *Synovi člověka* vidíme Ježíše a předlohou pro drama *Gray* byl román Oscara Wilda *Obraz Doriana Graye*.

Typickým Vizkiho hrdinou je přecitlivělé dítě-chlapec, jehož promluvy se jak stylisticky, tak obsahově liší od jazyka ostatních postav a působí, jako by přicházel z jiného světa. V moderní pohádce pro dospělé *Maják*, v pseudohistorickém dramatu

[75] VIZKI, 1998:23.

s realistickými rysy, se tímto vizionářským chlapcem stává postižený princ Paris, postava na pomezí Hamleta a Medvídka Pú. Paris žije se svojí matkou Penseé (o které neví, že je jeho matkou), sestrou Souci a jejím nápadníkem Sezem. Děj se odehrává na majáku během dlouhé války mezi Španělskem a Francií, před kterou se skupinka ukrývá v „zemi nikoho“. Vizki neodkazuje k žádné konkrétní politické události, válka je zde prostředkem k vytvoření extrémních podmínek, ve kterých se nejlépe projeví charaktery postav. Do uzavřené komunity těchto čtyř postav, které pojí vzájemné erotické vztahy, přichází zraněný voják Felix.

Drama o 14 obrazech obsahuje jen náznaky dramatického konfliktu, hlavní důraz spočívá ve vykreslování vztahů mezi postavami. V první polovině jde především o zobrazování sexuálních scén, zatímco druhá ukazuje umírání postav, zapříčiněné Pensiinou zoufalou touhou po svobodě, které se nemůže naplnit jinak, než smrtí ostatních. Drama má silné literární rysy, prehistorie děje i budoucí vývoj se vyjevují v promluvách postav a nikoliv skrze události, které by postavy zažívaly. Důležitou roli hrají scénické poznámky, které se svojí popisností téměř blíží prozaickému vyprávění.

> „Děj se odehrává v Santiagu del Compostella, mezi francouzskou a španělskou bojovou linií. Španělsko je v krvavé válce s Francií. Španělský král má nevlastního syna. Paris proto není oficiální korunní princ, ale je králův jediný syn. Panuje nejistota, zda král není mrtev (ve skutečnosti je). Proto se šíří pomluvy o ukrytém korunním princi. Francie posílá poručíka Felixe, aby po Parisovi pátral. Francie chce zajmout prince jako rukojmí. Separatistické hnutí Žlutí usilují o rozdělení vlády v Madridu. Španělsko zaplatilo Penseé, aby ukryla Parise. Teď vyžadují, aby jej vydala, nemohou jej ovšem sami vyzvednout. Paris je Pensiininým aktivem, a chce z něj vytěžit co největší ekonomický zisk. Tento příběh je strhující, drsný a moderní.“[76]

[76] VIZKI, 1998:1.

Přes určitou fragmentárnost děje je pohádkový syžet nakonec naplněn. Felix se díky Parisově působení obrátí v lepšího člověka, Parise nezajme, ale odnáší ho na zádech do Madridu, aby se stal králem. Drama tak končí nakonec šťastně. Teatrolog Ib Lucas interpretuje tuto scénu v duchu Kierkegaardova usilování o křesťanskou víru. Tím, že voják Felix prince odnáší na zádech do bezpečí, tedy volí dobro a „přijímá celou tíhu své existence, naplňuje ideu bratrství a uskutečňuje pravou křesťanskou lásku.“[77]

Vizki využívá metaforický rozměr pohádkového příběhu, aby mohl divákům sdělit své vizionářské poselství a přispět tak k nápravě světa, stejně jako jeho hrdinové dělají svět lepším, „probouzejí v nás něco, co jsme již zapomněli“.[78] Na rozdíl od Saalbach tak nepopisuje cestu lidstva ke katastrofě, ale naopak ukazuje možné východisko z ní. Sám to komentuje v rozhovoru se Susan Stølsvig následovně:

> „Dramatik musí působit na publikum. Proto vždy doufám, že se mi podaří diváky co nejdříve rozesmát, protože tak otevřou svá srdce a snadněji přijímají i to tragické [...] ovšem sdělení (poselství, *budskab*) je stále stejné. Usilovat o dobro na úkor zla. Je možné to považovat za eskapismus, ale právě to je poselství (*budskab*) mých dramat.“[79]

[77] LUCAS. Dramaet i 1990erne. In HANDESTEN et al., 2007:625.
[78] THEIL, 1999:5.
[79] HESSELAA, 2004:231-233.

2.7 Modernistický pesimista: Peter Asmussen

Tento optimistický pohled na svět vyčleňuje Vizkimu výjimečné místo, protože se z velké míry pohybujeme mezi autory, kteří ve svých textech zobrazují temnotu a bezvýchodnost současného světa. Nejinak je to i u **Petera Asmussena** (*1957). Asmussen svoji tvorbu charakterizuje slovy:

> „Kolem mě je úplná temnota. Mohu se cítit živý, mohu zářit štěstím i touhou, ale celkový smysl najít nedokážu [...] utrpení nás činí skutečnými. V mých hrách a románech není utrpení proto, že bych cítil potřebu na ně poukazovat, vyzdvihovat jej, ale prostě protože utrpění je všude a pořád a protože setkání s utrpením je okamžikem, kdy se lidé formují, začínají skutečně existovat.“[80]

Ztráta smyslu se u Asmussena neprojevuje postmoderní devalvací všech hodnot a únikem ke hře, drogám či prázdnému sexu, tedy rysy, které jsme mohli pozorovat u dramatiků z okruhu *Dr. Danta* (Cederholm, Hyldegård), ale naopak spíše v modernistickém duchu: ve zkoumání individuálního vědomí a jeho místa ve vesmíru. Existence smyslu není popírána, je však ztracen a postavy jsou stravovány touhou po jeho dosažení. Přiblížení se smyslu, který je většinou zobrazován jako dosažení pocitu být milován (a tím i životního naplnění), je hlavním a často jediným projektem všech postav.

Nadčasovosti tohoto problému odpovídá pojetí dramatického času, rozprostírající se často přes několik generací i koncepce dramatického prostoru jako klaustrofobicky uzavřeného místa, trvale vyděleného z vnějšího světa. Takové pojetí dramatického prostoru, typické pro realistické drama, podtrhuje Asmussenovu návaznost na dramatickou tvorbu H. Ibsena či A. P. Čechova, od kterých přebírá nejen témata, ale i formální postupy.

[80] THEIL, 2003:6.

Asmussen debutoval na počátku 90. let rozhlasovou hrou *Křik* (Råb, 1991), vzápětí následoval i debut divadelní – drama *Mladá krev* (Ungt blod, 1992). Proslavil se i jako spoluautor scénáře k filmu Larse von Triera *Prolomit vlny* (Breaking the Waves, 1996). V průběhu 90. let bylo uvedeno deset jeho divadelních her, z nichž mezi nejvýznamnější patří *Isbrandt*, *Kosti* (Knogler) a *Slunečný pokoj* (Værelse med sol), všechna z roku 1997.

Symbolistické drama *Isbrandt* nezapře své tři hlavní inspirační zdroje: (1) dramatickou situaci zbourání milované rodinné vily, na jejíž místo mají přijít vojenské kasárny, cituje Asmussen z Čechovova *Višňového sadu*, (2) postavy, žijící v minulosti a zapomínající proto na přítomnost, přebírá od Ibsena a (3) jejich nekonečně dlouhé monology, spolu s manipulativním chováním si vypůjčuje od Thomase Bernarda.

Drama je rozděleno do 5 aktů, z nichž první a poslední jsou označeny za první a druhý epilog. Ty se odehrávají v pokoji u Isbrandta, kde on „rozmlouvá" se svým pomocníkem Adamem. Ve skutečnosti však vede dlouhý monolog, přerušovaný jen scénickými poznámkami, ve kterých je popsáno Adamovo jednání. Ve jméně i povaze této dramatické postavy Isbrandta poznáváme druhého z ibsenovských archetypů, tedy Branda.

> „Brand je věrný sobě, své pravdě (...) nonkonformista absolutních požadavků vůči sobě i jiným (...) přímočarý ve své cestě za jediným cílem (...) voluntarista, který realitu vidí a zná, pouze ji nerespektuje a silným, mnohdy násilným činem se snaží vnutit jí svou vůli, podrobit si jí."[81]

Brand znamená v překladu oheň, Isbrandt je v Dánsku existující příjmení, ale poznáváme zde složeninu ze slov is (led) + brand (oheň). V duchu Asmussenovy symboliky dostává Isbrandt negativní podobu Ibsenova Branda: Brandův ambivalentní, leč ve svém úsilí po dosažení pravdy (spíše sympaticky) nekompromisní charakter,

[81] HOŘÍNEK, 59-60.

získává podobu nešťastného, zahořklého a umírajícího individualisty, jehož posledním přáním je naposledy spatřit svoji dceru.

Po prvním epilogu následují tři obrazy (drama má v podtitulu vepsáno triptych), které se odehrávají ve vile, kde bydlí Sybila, Isbrandtova dávná milenka, spolu s jejich dcerou Mirou a služkou Marií. On má nad jejich osudy absolutní moc a vyhrožuje, že vilu zboural, pokud nedostane povolení se s dcerou vidět. To však Sybilla z pocitu ublížené hrdosti nedovolí. Třetí obraz tak končí příjezdem bagrů a zvuky bouraného domu. Scénická poznámka zní:

> *„(V prostředním pokoji se David prázdnými pohyby svléká. V dálce je slyšet zvuk strojů, které začínají bourat dům. David se přestává svlékat i pohybovat. Zvuk stoupá až na hranici snesitelnosti.).“*[82]

Isbrandt i Sybille, jejíž jméno obsahuje notnou dávku ironie, protože po celé drama se nehledí než nazpět do minulosti, jsou postavy, jejichž osobní příběh se odehrál dávno v minulosti, konkrétně před 27 lety 10 měsíci a 7 dny. Tehdy byla počata Mira. Kvůli nerovnému původu se však museli rozejít, což je oba zatížilo pocitem viny a promarněné životní příležitosti. Nedozvíme se nic z jejich současného života, po celý čas se vynořují stíny minulosti a mají bezprostřední vliv na současnost.

> „Sybille: Byli tak milí. A milovali mě jako vlastní dceru. Ten starý otec mě provázel zahradou a matka mi ukazovala své staré dopisy, co jí napsal v prvních blažených časech a seděli vždy venku na verandě s výhledem na moře a pili čaj z křehkých bílých hrnečků. [...] vše bylo tak dobré a krásné. Nikdo tu nebyl. Než se to stalo. Kde jsem to skončila?“[83]

Jelikož Sybille ani Isbrandt neměli šanci naplnit vlastní osud, mají potřebu rozhodovat o životech ostatních – jsou to neurotické manipulativní typy bernardovské povahy. Zaplňují veškerý prostor a způsobují, že Adam-David i Mira touží z tohoto světa uniknout. Právě toto téma je rozhodující a objevuje se opakovaně: Mira „touží vidět svět

[82] ASMUSSEN, 90.
[83] ibid. 20-21.

[...] je jako malé zvířátko, které bojuje ve tmě, aby mohlo na světlo“[84] či David vyjadřuje pocit opětované lásky „jako bych teď poprvé přicházel na svět [...] můj malý svět pokoje se rozpadá.“[85]

Tma a světlo, zima a teplo, láska a nenávist, to jsou protiklady utvářející svět Asmussenova dramatu. A přestože se chvílemi zdá, že by postavy mohly své chyby napravit a dosáhnout svého cíle, smyslu, lásky a tepla, drama nakonec nevyhnutelně dospěje ke svému tragickému konci.

[84] ASMUSSEN, 50.
[85] ibid. 52.

2.8 Tragikomedie „ze života“: Nikoline Werdelin

Zobrazuje-li většina námi probíraných dramatiků referenční svět v metaforickém náznaku a míra pochopení jejich textu je závislá na čtenářově schopnosti interpretovat symboly a vkládané intertextové odkazy (Rohde, Saalbach, Vizki, Asmussen), představuje **Nikoline Werdelin** (*1960) protiklad k této tendenci. Její dramatická prvotina *Znalci* (Liebhaverne, 1997) by mohla být charakterizována jako satirická tragikomedie ze života vyšší střední třídy. Drama má výrazné realistické rysy, odehrává se v současné Kodani a zpracovává (populární) problém mezilidských vztahů.

Vystudovaná výtvarnice Werdelin je v Dánsku známá především jako autorka komiksů, které kreslí od roku 1984 pro deník *Politiken*. Úsporný komiksový styl se odráží i v jejích dramatech: postavy jsou jasně vymezené typy, vyměňující si krátké repliky v pečlivě vypointovaných dramatických situacích a mluví běžným hovorovým jazykem, odposlouchaným z kodaňské ulice. Tak jako v komiksech, se i v její dramatice objevuje dráždivý společenskokritický rozměr, poukazující na konkrétní neduhy současné doby.

Werdelin spolupracovala s Hansem Kragh-Jacobsenem na revymuzikálu *Pod žlutým měsícem* (Under den gule måne, 1987) a až deset let poté debutovala s vlastním dramatem *Znalci*. V 90. letech prožila i svůj režisérský debut, když v roce 1999 inscenovala své druhé drama *Slepý malíř*.

Ústředním tématem pro Nikoline Werdelin je vztah mezi dětskými představami a reálnými možnostmi jejich naplnění. Hrdiny dramatu *Znalci* představuje šestice postav, třicátníci z vyšší střední třídy, vystudovaní architekti či právníci, majitel obchodu s uměleckými předměty či food stylistka, kteří se zabývají především svým životním stylem, nebo ještě přesněji jeho designem, tím, jak jejich život vypadá zvenku. V první

řadě řeší, zda jsou všichni „in“. Za společenskými večírky, vysokým pracovním nasazením a vybíráním nových domů se však objevuje skrývaná nejistota a nedospělost.

Drama se skládá z 23 scén a odehrává se během jednoho roku. Ústřední linii tvoří rozpad Helenina manželství, který doprovázejí činy či rozhodnutí ostatních postav, představující tak komentáře k ústřednímu tématu lásky a vztahů. Dramatická struktura není pevná, čímž kopíruje strukturu mezilidského vztahu, který je zde pojímán jako proměnlivý, nestálý a přes tendence k uzavírání, usazování se, zůstává stále otevřený novým možnostem. Zásadní dramatickou událostí hry *Znalci* je rozvod Helene a Petra, který ale vnese pochybnosti i do vztahu druhého manželského páru, Karen a Otty. Na večírku se ukáže, že Petr nepodepsal smlouvu na vysněný dům v Hellerupu (předměstí Kodaně, kde bydlet bylo v devadesátých letech velmi „in“), a ze vztahu s manipulativní ženou odchází. Sebejisté Helene, která do té doby tyranizovala své okolí moudrostmi z časopisů pro ženy a televizními klišé, se zhroutí svět. Snaží se uplatňovat svojí mantru „když člověk chce, všechno jde“, ale v dlouhém monologu, ve kterém Helene nahlíží svoji situaci z vnější (filmové) perspektivy a rozmlouvá sama se sebou, se ukazuje její křehkost a zranitelnost. Zároveň však také vidíme ironický nadhled autorky nad svými postavami a komické rysy dramatu:

> „Helena: [...] Takže jednou večer Heleně dojde, že tohle se teda rozhodně zvládnout dá. Sedí si doma v legínách... na židli... a vtom ji to osvítí. Jsou přece snad proboha na světě i větší katastrofy než nebýt milovanej. *(Zarazí se a chvilku uvažuje. Pokračuje tišeji a normálním hlasem.)* Jo? A jaké? *(Vzchopí se znovu narovná záda.)* NO! Takže v důsledku tohohle náhlého osvícení se celá jakoby promění! [...]“[86]

Werdelin se povedlo hned na první pokus napsat nejúspěšnější příklad „livstildramatik“, dramatiky, která řeší problematiku mezilidských vztahů. Tento žánr byl v Dánsku velmi kritizován za svoji povrchnost a plytkost. Přesto, anebo právě proto, bylo drama *Znalci*

[86] WERDELIN, 40.

prvním přeloženým textem z dramatiky 90. let (překladatel František Fröhlich), a jeho kladný ohlas v Čechách dokládá i fakt, že vyšlo knižně již dva roky po své dánské premiéře, v roce 1999 v nakladatelství *Divadelního ústavu*. V roce 2003 bylo úspěšně uvedeno ve Studiu Švandova divadla v režii Daniela Hrbka a charakterizováno jako:

> „Vtipná, poučná a místy šokující komedie! Pokud máte rádi humor Woodyho Allena a zároveň se vám líbí například Scény z manželského života Ingmara Bergmana, jsou Znalci hrou pro Vás! Výborně napsaná konverzační komedii, jejíž ironie Vás rozesměje v situacích, kterým se v životě dokážeme zasmát málokdy.“[87]

V roce 2011 bylo drama uvedeno nezávislou uměleckou skupinou OLDStars v režii Tomáše Staňka. Ukazuje se, že se Werdelin podařilo napsat skutečně životné drama, které je, i přes určité bulvární rysy, stále aktuální a sdělné. A to do té míry, že po čtrnácti letech od dánské premiéry pořád konvenuje českému divákovi: „Musím uznat, že celé představení bylo jak vystřižené ze všedního života většiny z nás.“,[88] stojí v ohlasech.

[87]?. *Znalci*. [cit. 20.10.2011]. URL: <http://www.svandovodivadlo.cz/index.php?cmd=event.detail&id=18>.
[88] RITTEROVÁ, Tereza. *Všeho (ne)znalí Znalci*. [cit.10.12.2011]. URL: <http://www.studentpoint.cz/53-divadla/4351-vseho-ne-znali-znalci/#.TuuniNWccUM>.

2.9 Absurdní drama nedospělých jedinců: Line Knuzton

Komedigrafka Line Knutzon (*1965) je označována za „nejvýraznější talent své generace“.[89] Pochází z umělecké rodiny, její otec Lars Knutzon je významný režisér, její dědeček, režisér, Per Knutzon spolupracoval v roce 1936 s Bertoldem Brechtem. Sama má pouze základní vzdělání a k dramatické tvorbě se dostala náhodou, na doporučení strýce, aby „se svým životem už konečně něco udělala“.[90]

Patří k typu dramatiků, kteří tvoří v těsné spolupráci s divadelním souborem. Ve své tvorbě přijímá vlivy absurdní dramatiky a navazuje na jazykovou vitalitu her Jesse Ørnsba. Její debut v roce 1991 *Střepina v srdci* (Splinten i hjertet) vzbudil ohlas především svoji originální poetikou, která je pro Line Knutzon charakteristická.

Postavy dramatu *Střepina v srdci* mluví nezaměnitelným jazykem, podivnou směsicí jazyka dětí i dospělých, atakují různá jazyková klišé. V dramatu se objevují fantaskní prvky s takovou samozřejmostí, že se stávají nerozeznatelné od prvků reálných. Zápletka je postavena na příchodu dramatické postavy „automatky“ do domácnosti mladé dívky Hynde. Hynde má problémy s hygienou, její vlastní biologická matka zemřela a ona prožívá existenciální krizi:

> „Hynde: Stojím uprostřed zlýho snu, pot ze mě leje, vešla jsem příliš hluboko do noci se střepinou v srdci a s kufříčkem plným zvratků.“[91]

„Automatka“ je asi nejadekvátnějším českým překladem jazykové hříčky, novotvaru „*Skabsmoder*“, kde „*moder*“ znamená matka a „*skab*“ skříň (odkazující také k idiomu „*kommer ud af skabet*“ – analogické k anglickému „*coming out of the closet*“). Díky použití přesmyčky obsahuje však zároveň také aluzi na mateřství, dánsky „*moderskab*“. Tedy již samotné pojmenování postavy, Skabsmoder, je originálním mísením fantazie a reality a

[89] HOLM, 2007:344.
[90] Vyjádření Line Knutzon pronesené během setkání se zahraničními studenty na Kodaňské Universitě v prosinci 2009.
[91] KNUTZON. *Splinten i hjertet*, 16.

ustanovuje určující princip dramatiky Line Knutzon. „Automatka“ představuje erární náhradní matku, poskytovanou státem; která má ovšem sama problém, protože nemůže vylézt ze skříně (pracuje se zde s doslovným i metaforických chápáním idiomu). Postava je pak koncipována jako obživlý stroj, který za normálních okolností zůstává ve skříni, ale nyní díky vnitřní chybě může vyjít ze své skříně. Všechny tyto okolnosti ovlivňují děj hry a tedy i význam dramatu a způsobují, že toto drama je do češtiny prakticky nepřeložitelné.[92]

V pořadí druhé drama Line Knutzon *Neviditelní přátelé* (De usynlige venner, 1992), ale především milostná komedie *Nejdřív se přece člověk narodí* (Først bli´r man jo født, 1994) a *To je ta novinka* (Det er så det nye, 1994) tuto poetiku dále rozvíjejí. V dramatu *To je ta novinka* mísí Knutzon prvky každodenního života (dopis od bytového družstva) s fantastickým (přes noc mi narostla chodidla velká jako čajové šálky) v originálně absurdně-surreálný koktejl: bytové družstvo reaguje na narostlé nohy tím, že hrdinku prosí, aby se odstěhovala, protože se již do bytu nemůže vejít, zabírá moc místa. Tato absurdita je umocňována odkazy na mediální realitu, vyjadřující kritiku médiím, které neslouží k informování, ale zastrašování, např. zde:

> „Pind: Každý den zmizí padesát brejlounů.
>
> Pyssern: Ale ne, jenom odejdou do práce.“[93]

Rozpoznatelné jsou zde také inspirace absurdní dramatikou, konkrétně dramatem *Konec hry* Samuela Becketta: postavy se (marně) snaží najít způsob jak společně žít, jak naplnit společenský imperativ „partnerského vztahu“. Zatímco však Beckettovi hrdinové mají svůj vztah (i život) téměř odžitý, hrdinové Line Knutzon jsou teprve na začátku - a hlavní překážkou je zde neumytá hora nádobí. Konflikt, jehož předobraz můžeme snadno nalézt

[92] O překlad se pokusili studenti v rámci překladatelského semináře Mgr. Heleny Březinové PhD. v zimním semestru 2010/11 na FF UK v Praze, odkud také pochází výraz „automatka“. Vhodné řešení pro ostatní výše zmíněné jevy (idiom, odkaz ke skříni a fyzická akce vylézání ze skříně) se však nalézt nepodařilo.
[93] KNUTZON. *Det er så det nye*, 30.

i běžném životě, je v dramatu vyhrocený do absurdních rozměrů (znovu princip, který se objevuje opakovaně, např. v dramatu *Řemeslníci*) a konečné rozuzlení je (zdánlivě) jednoduché: špinavé nádobí hlavní hrdinka umyje.

Krom inspirací z dramatické literatury zde najdeme i inspirace filmové: obrazy lidí létajících v povětří, na stromech rozvěšené kufry, to jsou scény, které evokují balkánské filmy Emira Kusturici. Najdeme zde i inspirace výtvarné: žena, které roste knír, sedí v altánu ověšeném chňapkami nebo domovník, který nosí na rameni malé buddhisty a inspirace z klasické literatury: nohy velké jako šálky evokují Andersenovu pohádku *Křesadlo*.

Jedním z charakteristických formálních prostředků Line Knutzon je originální pojetí času i prostoru (v náznacích se zde objevuje to, čemu se budeme věnovat v následující kapitole při rozboru dramatu *Brzy přijde čas* - drama se odehrává se v bezčasí, respektive postavy ztratily přehled o čase; viz. Pyssernina otázka: „Blíží se Vánoce?“ a žijí v uzavřeném prostoru jakéhosi domu, ze kterého skoro nevycházejí - jsou neschopny normálního života). Hlavním tématem zůstávají mezilidské vztahy a hledání smyslu lidského života. Knutzon otevírá existenciální témata spolu s otázkou ženské emancipace, protože je to většinou právě žena-hrdinka, která si klade tyto otázky.

Postavy dramatu *To je ta novinka,* Pyssern a Poul, chtějí najít rovnováhu, novou formu pro jejich partnerský vztah. Třetí hrdina, Domovník, má problém: potrubí plné depresivních buddhistů. Je nucen je chytat, aby se dům nerozpadl. Také je šikanován synovci, za to, že nosí brýle. Řešení jsou pragmatická a absurdně jednoduchá: Domovník synovce zmlátí, nacpe do kufrů a pověsí na stromy; milostný vztah se vyřeší tím, že Pyssern dostane od Domovníka několik malých buddhistů a ti naplní její život.

Už v raných dramatech je naznačena skladba postav, který se bude v následujících letech pouze variovat: V dramatu *To je ta novinka* jsou postavy tři.

Pyssern je jediný ženský element v dramatu. Je charakteristická svým až neurotickým hledáním toho, co by chtěla (v životě) dělat – zkouší vyšívat, počítat, u ničeho déle nevydrží, ale aktivně hledá. Proto je to také ona, kdo na konci umyje nádobí. Naproti tomu Poul, její partner, je charakteristický svojí (mužskou) pasivitou, která začíná už u jeho otce: „Poul: je lepší natáhnout ruce vpřed, aby člověk ze života něco měl [...] můj otec však nemohl, měl ruce v kapsách.“[94] Po odchodu otce a smrti matky začal (jak příznačné pro postavy Line Knutzon) zírat do zdi. Vlastně celou dobu žadoní o pozornost Pyssern a žádá na ní, aby vyplnila jeho život. Je to on, kdo neustále zdůrazňuje: „Žijeme přeci v partnerském vztahu!“

Jeho žadonění o pozornost může být interpretováno jako projev sexuálního napětí: žijeme přeci v partnerském vztahu (který ale nemá spojené postele), proto se přestaň zabývat blbostmi (vyšíváním, počítáním) a věnuj mi trochu pozornosti. A můžeme interpretovat dále, na větu „brzy si srazíme postele...“ odpovídá Pyssern „ano, ale nejdřív musíme umýt nádobí“. Nádobí je umyto a oni se sklánějí nad krabičkou s malými spícími buddhisty, kterou jim věnoval Domovník, a čekají, až se probudí. Buddhisté probouzejí v Pyssern mateřské city. Ona pochybuje o své ženské identitě (je jí prorokováno, že jí naroste knírek, protože má víc mužských hormonů) a Poul jí utěšuje. Uprostřed třetí scény se políbí a následně se vše začne třást (možný obraz sexuálního aktu?). Pyssern nestihne otevřít dveře – jsou prolomeny. Domovník je následně vyhazuje z bytu, stejně jako Bůh vyhodil Adama a Evu.

Hra začíná smrtí (ječné zrno v oku souseda, kterému je prorokován brzký konec) a končí životem (Poul a Pyssern dostávají buddhisty, které mají krmit drobečky od chleba). Je to pohyb od nicoty ke smyslu (nádobí je umyto, krabička je nalezena, smysl

[94] KNUTZON. *Det er så det nye*, 39.

života – mám se o koho starat – také a Pyssern se naučila říkat „Nashledanou“). Proto je hra ze své podstaty optimistická.

Právě optimismus je charakteristický pro ranou fázi dramatické tvorby Line Knutzon. V ústředním dramatu její tvorby 90. let pozorujeme, že se tato perspektiva promění, autorka opouští svůj optimismus a vynořují se existenciální témata, která stále obsahují absurdní nadsázku, je však očividné, že tón již zdaleka není tak lehký. Po *Brzy přijde čas*, originálním *mementu mori* vlastní generaci, kde během sekundy uběhne 50 let, aniž by to postavy zpozorovaly a musí za nimi přijít jejich náhle pětapadesátileté dítě, aby je upozornilo, že jednoho dne zemřou, píše Line Knutzon antiutopistické drama *Torben Toben*, fantaskní podobenství o konci světa, opět inspirované Samuelem Beckettem. *Torben Toben* (Torben dvounohý, tzn. Torben člověk) se odehrává v postapokalyptické době, kde neexistuje ani čas ani prostor, neboť je Torben, jeden metařů v městském parku, snědl. Drama je otevřeno scénou, ve které Frantz, druhý z metařů, přiváží na kolečku zbytky světa. Následuje sled scén, ve kterých Torben střídavě pojídá a dáví. Sní Frantzova milovaného psa, ale vydáví jen polovinu; spolu se psem je vydávena i dívka Agga a mladíček Povl, mířící na sraz příznivců piercingu a tetování.

Postavy vydávené na scénu se právě seznámily, ale už se hádají o malichernosti. Vystupují zde na povrch základní lidská témata jako strach ze sblížení, ze závazku, otázka, co je to domov a kde ho najít, co je to láska atp. Hra končí Aggyniným rozhodnutím vrátit se domů – poprosí Torbena, kterému žbluňká v žaludku celý svět, aby ji „sežral“. Takto se rozhodnou i zbylé postavy, dokonce i Frantz, takže Torben zůstává na světě sám. V epilogu se dozvídáme, že soužití tří postav v žaludku Torbena je stejné jako na jeho povrchu – plné nicotných hádek a nedorozumění.

Pomineme-li poslední ze zmíněných dramat, platí pro tvorbu Line Knutzon vyjádření dánské teatroložky Jytte Wiingaard, která pojmenovává rozdíly mezi absurdním dramatem 60. let a současnou tvorbou, vycházející z inspirace absurdní poetikou:

> „Nová dánská dramatika se na pozadí jednotlivce vztahuje k celé společnosti. Existenciální absurdní drama stále inspiruje nové tvůrce, pro které je absurdní situace výchozím bodem. Ovšem zatímco v minulosti autoři absurdní dramatiky pouze popisovali stav, současní dramatici se snaží ukazovat východiska a hledat řešení.“[95]

Krom dramatických textů napsala autorka také několik ceněných rozhlasových her. Dramatika Line Knutzon z devadesátých let je v českém prostředí stále neznámá, ale v prosinci 2011 bylo ve Švandově uvedeno její poslední drama *Řemeslníci* (Håndværkerne, 2009; dánská premiéra 2008, Det Kongelige Teater, režie Nikolaj Cederholm, ve Švandově divadle režie Dan Hrbek). V *Řemeslnících* se Knutzon odklání od jazykových experimentů k dobře udělané komedii, jejíž realistický námět (nesnesitelní řemeslníci předstírají práci na stavbě domu, který ale ve skutečnosti rozkrádají) je vyhrocen do absurdních rozměrů (ztrápení majitelé domu začnou řemeslníky vraždit). Používá tedy princip dobře známý z předchozích komedií. Inscenace se dočkala velice dobrých reakcí od publika i kritiky.

Pro představu o originálním poetice jsme vybrali její drama *Brzy přijde čas* k dramatické analýze, která je obsahem následující kapitoly.

[95] WIINGAARD, 1995:65.

3. Rozbor dramatu Line Knutzon *Brzy přijde čas*

3.1 Úvod k rozboru dramatu

Drama *Brzy přijde čas* (*Snart kommer tiden*) z roku 1998 je v pořadí čtvrtou uvedenou divadelní hrou dánské autorky Line Knutzon (*1965), a představuje v kontextu její tvorby významný mezník. Švédská recenzentka Ingegärd Waarenperä význam dramatu komentuje slovy: „Dánská autorka Line Knutzon bez problémů přešla z dramat o mladých a pro mladé, k dospělé, nebojím se říct velké dramatice.“[96]

Hrdiny jejích raných her[97] jsou většinou mladí lidé na okraji společnosti, hledající lásku a smysl života. V dramatu *Brzy přijde čas* vystupují postavy starší, ovšem problémy, které ve svém životě řeší, zůstávají v podstatě stejné.

Text čerpá svá témata z problematiky mezilidských vztahů, která byla v devadesátých letech populární nejen v Dánsku. *Brzy přijde čas* však překračuje tento omezený horizont a aspiruje na velké drama o věčných metafyzických problémech člověka. Ústředním tématem hry je plynutí času a neodvratitelné směřování člověka ke smrti. Podle slov autorky je drama inspirováno

> „děsivou představou, že si člověk jenom odskočí na toaletu, a když se vrátí, děti jsou dospělé a on sám seschlý a scvrklý jako rozinka. Strachem, že budu muset dělat jako by nic a vymýšlet si, co jsem vlastně dělala posledních 40 let.“[98]

Drama je rozdělené do dvou dějství (o čtyřech a šesti scénách) a odehrává se v rodinném domě, kde žije manželský pár Hilbert a Rebekka. Jejich život je plný neshod, neustále se hádají a chtějí se rozejít. Rebekka není schopná naplnit svoji ženskou roli, neumí uvařit ani nemá sexuální zájem o svého muže. První a druhá scéna jsou co do jednání identické,

[96] WAARENPERÄ, Ingegärd. *Dagens Nyheter* 12.3.2000. Citováno podle HESSELAA, 2001:146.
[97] *Střepina v srdci* (Splinten i hjertet, 1991), *Neviditelní přátelé* (De usynlige venner, 1992), *To je ta novinka* (Det er så det nye, 1993), *Nejdříve se člověk přece narodí* (Først bli´r man jo født, 1994). Psáno podle HESSELAA, 2009:174.
[98] HESSELAA, 2001:167.

liší se pouze časem, který v mezidobí uplynul – poznáváme, že v první scéně bezdětný pár má děti, které jsou momentálně na táboře. Rebekka a Hilbert se však chovají stále stejně. Postupně vstupují do domu další postavy dramatu – Rebečin bývalý manžel John, jeho partnerka Ingrid, služebná Oda a konečně Knuttebarnet, dítě Rebekky a Hilberta. Časová struktura se v druhém dějství dramatu komplikuje a štěpí: zatímco manželské páry stále žily stereotypní život ve vzájemných rozepřích, uplynulo bez jejich povšimnutí 50 let a Knuttebarnet již není pětileté dítě, ale dospělá žena.

Dramata Line Knutzon jsou na první pohled vtipná, zábavná, postavy komické, jejich jednání groteskní. Při bližším přečtení však poznáváme, že obsahují bohaté konotace a intertextuální odkazy. Dramata často vstupující do intertextuálního dialogu s dramatickou literaturou, aniž by si to sama autorka přímo uvědomovala. Když se jí dánský teatrolog Bent Holm zeptal, zda inspirací k jejímu prvnímu dramatu *Střepina v srdci (*Splinten i hjertet, 1991) byla Andersenova *Sněhová královna*, protože drama je plné odkazů na tuto klasickou pohádku, překvapeně se na něj podívala a odpověděla: „O tom nic nevím... Ale jako dítě jsem samozřejmě slyšela spoustu pohádek. Ale není to nic, co bych si já uvědomovala.“[99]

Následující rozbor se pokusí ukázat některé z těchto intertextuálních spojitostí. V první a druhé kapitole nalézáme souvislosti kulturní a umělecké, provázanosti s dramatickou literaturou, kdy v kategoriích prostoru a času čteme aluze na Beckettovo drama *Konec hry*. Třetí kapitola pojednává souvislost řekněme sociologickou, kdy drama vnímáme jako autorčino vyjádření k situaci současného člověka v současném světě. Nakonec čtvrtá kapitola interpretuje drama jako filosofické zobrazení světa skrze symboliku přírodních elementů.

[99] HOLM, 2006:2.

3.2 Prostor, který omezuje[100]

Drama se odehrává v obývacím pokoji uvnitř domu Hilberta a Rebekky, s výjimkou kratičkého dialogu Johna a Ingrid mezi prvním a druhým dějstvím, který je situován na ulici, na proscénium. S koncem tohoto dialogu přichází Knuttebarnet a „zažene Johna a Ingrid zpět do domu."[101] V druhém dějství je obývací pokoj narozeninově vyzdoben.

Přestože se jednání odehrává jen v obývacím pokoji, v replikách postav jsou zmíněny i jiné části domu. V tomto se představa dramatického prostoru přibližuje středověkému jevišti. Služebná Oda přebývá v kuchyni, milostné hrátky Hilberta a Ingrid probíhají pod mohutným dubem v zahradě, mluví se o prostoru v patře a také o venkovním prostoru, cizotě plné nebezpečí, odkud postupně postavy přicházejí, zatímco Rebekka stále sedí doma. V tomto kontextu obývací pokoj přestává být pouze měšťanským pokojem, ale je povýšen na celý pozemský svět, obklopen peklem (kuchyň s démonickou služebnou), rajskou zahradou (zahrada jako místo milostného sblížení), vyprázdněným prostorem nahoře (pomyslné nebe; vyprázdněný proto, že v dětství tam přebývalo Knuttebarnet, nyní je to Hilbertova pracovna) a neznámým venkovním světem, který postavy děsí.

Dům představuje klaustrofobicky uzavřený prostor, s neustále zamčenými předními dveřmi. Dokonce i Hilbert, majitel domu, musí klepat na vlastní dveře. Snaha postav opustit dům je jedním z témat hry: sdílejí touhu odejít, osvobodit se a uniknout z uzavřeného světa do volného prostoru. Všechny postavy jsou po celé drama s domem spojeni, mohou přicházet a odcházet, však jediný, komu se skutečně podaří opustit dům definitivně, je Knuttebarnet v závěru dramatu. Postavy prožívají stejnou situaci jako Hamm a Clov v Beckettově dramatu *Konec hry* (Fin de partie, 1957). Uzavřeni v prostoru, kde jediným spojením s okolním světem je výhled z okna do šedi, do prázdna (takto o

[100] HOLM, 2006:2.
[101] KNUTZON. *Snart kommer tiden*, 39.

výhledu z okna referuje Clov), touží odejít. Clov je jediný, který by mohl fyzicky odejít, a neustále Hammovi tímto vyhrožuje. Ve stejném kruhu marných rozchodů se nachází i Rebekka a Hilbert. Nakonec však Clov zůstává. „Outside of here it´s death.“[102]

Také v *Brzy přijde čas* nevzbuzuje venkovní svět příliš důvěry (jezera vysychají, krajiny jsou pusté a větrné), ale Line Knutzon přivádí z tohoto prostoru na scénu Knuttebarnet, důkaz, že život venku existuje. Možná je stejně problematický jako život uvnitř v domě, ale je to možnost, šance zažít něco jiného, a tuto naději v *Konci hry* nenajdeme.

[102] BECKETT. *Endgame*, 96.

3.3 Čas, který plyne a mizí[103]

Čas je samotným tématem dramatu. To zdůrazňuje i název hry, připomínající slavnou báseň dánského spisovatele S. S. Blichera: „Přiblížil se čas, kdy musím odejít/ slyším hlasy zimy/ neboť i já jsem tu jen na léto/ a domov jinde mám.“[104] Báseň *Præludium* pochází ze sbírky *Tažní Ptáci* z roku 1838 a vyjadřuje smutek nad uplynulým časem a nutností vydat se na dalekou cestu z jedné krajiny do jiné. Vzhledem k tvorbě Knutzon se nabízí interpretace této daleké cesty jako životní přechod z dětství do dospělosti, z dospělosti do stáří.

Čas je možné uvažovat v několika významech: (1) doba, ve které postavy žijí, referující k době, kdy bylo drama napsáno (2) čas lidského života, za jehož smysluplné naplnění má každý člověk vlastní odpovědnost (3) čas dramatu.

Analogicky k prostoru vně domu je i doba, ve které postavy žijí, vnímána jako cizí a nepochopitelná. „Co je to za dobu, ve které žijeme?“[105], stěžuje si Hilbert Rebece. Postavy žijí ve vědomí, že velký čas dějin ovlivnit nemohou, na rozdíl od času vlastního života.

Když Hilbert přivádí do domu narozeninový dárek pro Rebekku, dynamickou služebnou Odu, vysvětluje její příchod Johnovi následujícími slovy: „Je nutné dohnat čas – pokouším se koupit si čas, abych měl čas na to mít čas.“[106] Má však jen naivní a konvenční představy, čím by mohl získaný čas vyplnit, chce jediné: naplnit svoji existenci, být. Nejvíc jej děsí představa, že by mohl zemřít dřív, než se mu tento projekt podaří.

Centrální replika dramatu je vyslovena Rebekkou v samém středu hry, v posledním okamžiku možné rovnováhy, kdy se rozhoduje mezi rozchodem a setrváním ve vztahu. Dilema je ztělesněno v otázce v přijetí či odmítnutí narozeninového dárku,

[103] HOLM, 2006:2.
[104] BLICHER, 10.
[105] KNUTZON. *Snart kommer tiden*, 8.
[106] ibid. 23.

služky Ody a tím jí umožnit/ neumožnit vstoupit do jejich domu, života a převzít péči o vše.

> „Rebekka (k celému vesmíru): MYSLÍTE SI SNAD, ŽE CHCI TAKHLE ŽÍT, ŽE JSEM NEČEKALA TROCHU VÍC OD TOHODLE ZKURVENÝHO ŽIVOTA – **A TEĎ UŽ JE POZDĚ!!!** SLYŠÍŠ MĚ HILBERTE??? SLYŠÍŠ MĚ...“[107]

Zde je představen jeden ze základních paradoxů vnímání času. Zatímco titul zní „Brzy přijde čas“, od první scény je zdůrazňováno, že je už příliš pozdě na jakoukoliv akci, která by mohla vést ke změně současného stavu. Páry se zasekly v časovém vakuu, minulost si nepamatují, na budoucnost se bojí pomyslet, zůstává jim tedy pouze hašteřivá přítomnost. Je to čas *Konce hry*, který Erika Fischer-Lichte analyzuje slovy:

> „Čas v *Konci hry* nie je ani konečným, eschatologickým časom židovsko-kresťanskej kultúry a novovekej drámy, ani mýtickým časom cyklického návratu, ani (faustovským) naplneným okamihom, ale je iba prázdnou prítomnosťou, bezčasovosťou večného "teraz".“[108]

Do této přítomnosti vstupuje kromě Ody ještě Knuttebarnet, jehož dospělost připomene ostatním čas, který uplynul a vystaví je konfrontaci s jejich plynoucím životem. Ve svém přání k matčiným narozeninám Knuttebarnet říká: „Přišel čas, kdy se musíte vydat na cestu s otevřenýma očima.“[109] Jediný Hilbert plně pochopí význam jejích slov: „Říká, že brzy zemřeme [...] Knuttebarnet nás přišlo zavraždit.“[110] Nařídí proto služebné Odě, aby Knuttebarnet zabila. Služebná však úkol nesplní a místo dítěte zabije ovci. Když vyjde z kuchyně se zkrvavenou zástěrou, začne ji Rebekka škrtit, protože si myslí, že dítě je mrtvé. To však po chvíli přijde do pokoje a na otázku, zda skutečně přišlo s úmyslem je zavraždit, odpovídá dvojsmyslně:

> „REBEKKA - Chceš nás zavraždit?

[107] KNUTZON. *Snart kommer tiden,* 30. (zvýraznila TŠ)
[108] FISCHER-LICHTE, 467.
[109] KNUTZON. *Snart kommer tiden*, 55.
[110] ibid. 62.

KNUTTEBARNET – Zavraždit vás... záleží, jak se na to člověk dívá.

JOHN – Co Knuttebarnet ty přece...

KNUTTEBARNET – Není to moje vina, že musíte umřít, tak to prostě je.

REBEKKA – Co jsme udělali špatně, co tak strašného jsme provedli?

KNUTTEBARNET – To já nevím, jsou to tvoje narozeniny, nepřišla jsem nic zničit...

REBEKKA – Nevykrucuj se, přijdeš a jsi o dvacet let starší než já, a děláš jako by se nic nestalo

KNUTTEBARNET – A co se stalo?

REBEKKA – No to je právě to...NIC se nestalo... To poslední, co si pamatuju je, že mluvím s Hilbertem. Diskutujeme, hádáme se o tom, co dělá ložnici čistou [...]“[111]

Knuttebarnet se po Rebečině dlouhém monologu loučí se všemi podivnými slovy: „dobře se o mě starejte.“[112] Touto replikou přestává být Knuttebarnet realistickou postavou, ale stává se samotným symbolem času. Ono je časem, který přichází upozornit své rodiče na plynutí času, na nevyhnutelnou smrtelnost každého člověka. Hilbertovo podezření je správné, Knuttebarnet je přišlo zabít, stejně jako čas nám v každé minutě zkracuje život. Závěrečnou repliku je proto možno číst jako promluvu dramatického autora k vlastní generaci, která se na konci devadesátých let dostává do kritického věku přes třicet, aniž by zásadně změnila svůj styl života. „Dobře se o čas starejte“ upozorňuje Line Knutzon, čas „brzy přijde.“

[111] KNUTZON. *Snart kommer tiden* 64.
[112] ibid. 65.

3.4 Drama *Brzy přijde čas* jako sebereflexe společnosti

Charakteristickým rysem dramatiky Line Knutzon je častá kritika společenských poměrů. Hrdiny prvního dramatu *Střepina v srdci* jsou mladí lidé bez prostředků, kteří žijí ve světě, kde k sehnání práce je potřeba mít na každé ruce šest prstů a stát řeší problémy svých občanů dodáváním *automatek*. Dánský stát blahobytu je kriticky nahlížen jako odosobnělá instituce, která se zdánlivě chce o své občany co nejlépe postarat, při bližším pohledu však vidíme, že řešení problémů je naprosto neúčelné, povrchní a spíše vyvolává problémy nové.

Takový efekt má i příchod služebné Ody, která má zastoupit Rebekku v roli hospodyně a matky. Je příznačné, že Oda je služba zadarmo poskytována státem. Její jazyk je plný vyprázdněných slovních výrazů používaných na pracovním trhu. Označuje se za „dynamickou dívku [...] se spoustou iniciativy [...] co miluje výzvy.“ [113] Oda je zosobněním společenského systému, který je v 90. letech artikulován především v mediálních frázích, politických floskulí, ve strachu z nezaměstnanosti a víře v důležitosti vlastní iniciativy. Rebekka důrazně protestuje proti svému narozeninovému dárku, Odin příchod znamená její selhání jako ženy:

> „REBEKKA (začíná plakat) – Jako bych se neuměla postarat o svoje vlastní děti, jako bych neuměla uvařit a uklidit, jako bych vůbec nebyla opravdová žena...
>
> HILBERT –Copak, vždyť se nic neděje, já taky nejsem žádnej opravdovej muž – a nikdy jsem se za to nestyděl.
>
> REBEKKA – A co teda jsme, když nejsme ani opravdovej muž ani opravdová žena... Co jsme??? JÁ TOMU NEROZUMÍM ...“[114]

Z hlediska aktančního modelu je právě cesta za dosažením vlastní ženské identity Rebečiným hlavním projektem. Její neustálá snaha opustit Hilberta i děti připomíná

[113] HESSELAA, 2001:163.
[114] KNUTZON. *Snart kommer tiden*, 14.

Ibsenovu Noru, která odchází od své rodiny, aby mohla nalézt vlastní ženskou identitu. V porovnání s Norou je Rebečina akce jen zoufalým a marným pokusem. Nejen, že se rozhodne opustit své dospělé dítě až na oslavě svých 85. narozenin, ale ani není schopna tento odchod uskutečnit.

Brzy přijde čas je tak jen ironickým komentářem k Ibsenově *Domečku pro panenky*, odpovědí na otázku, co by se stalo, kdyby Nora nesebrala odvahu opustit svého manžela: zůstali by oba uzavřeni ve věčném kruhu rozcházení a scházení, ve stejné situaci, kde se nachází Hilbert a Rebekka nebo Hamm a Clov v *Konci hry*.

V *Domečku pro panenky* staví Ibsen do protikladu k Noře postavu Kristiny Linde, která byla nucena se sama uživit, je tedy „někým", a proto může být sama se sebou spokojena.[115] Ovšem Knutzon podrobuje kritice i tuto myšlenku a na postavě Ingrid ukazuje, že ani odchod do světa neznamená stát se „opravdovou ženou". Ingridin odchod je totiž útěkem před stejným problémem, který řeší i Rebekka: ani Ingrid se necítí být ženou, a to proto, že nemůže mít děti.

Přestože v *Brzy přijde čas* vystupují čtyři ženské postavy, o žádné z nich se však nedá mluvit jako o „opravdové ženě": Rebečina neschopnost postarat se o domácnost vedla k nutnosti zaměstnat službu, Ingrid je neplodná, Knuttebarnet vypadá sice jako žena, je však všemi vnímána jen jako dítě a Oda je služebná bez jakéhokoliv soukromého života.

Birgitte Hesselaa proto interpretuje pojmy „opravdová žena" a „opravdový muž" spíše jako kouzelné formulky dětí, které si hrají na rodinu.[116] Tyto děti se snaží chovat se jako dospělí, a svým jednáním naplňovat očekávané genderové normy, podle stejného

[115] JUNGMANNOVÁ, 85.
[116] HESSELAA, 2001:156.

principu jako Judith Butler promýšlí svoji koncepci genderu, který považuje za performativní v tom smyslu, že se nejedná o něco, čím člověk je, ale co dělá.[117]

Line Knutzon velice dobře vnímá tento společenský tlak na jedince, jehož identita, společenské postoje i jednání mají být jasně definované. Pro její uvažování o člověku jsou určující kategorie dospělý a nedospělý. Sama to komentuje slovy:

> „Štve mě, že mé generaci bylo řečeno, námi samotnými, ale i ostatními, že nechceme dospět. Myslím si, že jsou to jenom kecy. Samozřejmě u naší generace snadno najdeme známky slabosti. Ale na druhou stranu si myslím, že jsme první generace, která prohlédla, že celé to "být dospělý" je jeden velký kouzelnický trik [...] Dneska jsou lidé hrozní maloměšťáci a uzavírají se, jen proto, že jim bylo řečeno, že věci musejí probíhat určitým způsobem. Je to stejné, jako bych si myslela: až mi bude čtyřicet, budu vědět o mnoho víc. To už jsem dávno vzdala. Nevím ani prd a zůstanu pořád tím, čím jsem, dítětem nebo dospělým, nevím, jak se to jmenuje, jsem to prostě já.“[118]

Budeme-li drama vnímat jako prostředek společenské sebereflexe, můžeme říci, že Knutzon skrze výše popsané jednání svých postav podtrhuje jejich neukotvenost a v dramatu řeší dilema jedinců rozkročených mezi dětstvím a dospělostí, kteří však z principu nechtějí, a také neumějí, patřit ani do jedné z kategorií a snaží se proto nalézt vlastní sebeurčení.

[117] BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London: Routledge, 1990. Citováno podle CULLER, 113.
[118] Rozhovor s Line Knutzon. Citováno podle HESSELAA, 2001:225.

3.5 Drama *Brzy přijde čas* jako filosofický obraz světa

Drama má mnohé realistické rysy, odehrává se ve známém prostředí obývacího pokoje a pojednává o soužití dvou manželských párů. Toto zdání „výřezu skutečnosti“ však již od první scény narušuje používání jazyka, způsob, jakým Line Knutzon pracuje s metaforou. „Dramatička se podílela na zdůraznění rozchodu s naturalistickým divadlem a na zavedení nového dramatického jazyka“[119] píše Marlene Ballebye v článku *Sproget i Line Knutzons dramaer*, kde se zabývá analýzou jazyka v dramatech Line Knutzon. Ballebye zdůrazňuje důležitost poetického jazyka a metafory, která je však zřídkakdy používána v očekávatelném a známém významu.

> „Line Knutzon používá jak odvozené (*udtræksmetaforer*), tak paradoxní metafory (*paradokse metaforer*) [...] čtenář je zmaten, když Knutzon používá známé metafory, jejichž významy však současně posouvá a takto vytváří metafory odvozené.“[120]

Toto posouvání významu se většinou děje prostřednictvím doslovného chápání metafory nebo ukázáním, ztělesněním této metafory na scéně. Vlastně již v genezi hry je tento základní myšlenkový posun obsažen; v představě, že člověk ani nemusí zpozorovat, že život uplynul, zatímco seděl na toaletě. Myšlenka není ani tak neuvěřitelná nebo absurdní, jako její konečné zobrazení v divadelní hře, kdy za rodiči přichází jejich dospělá dcera, o dvacet let starší než oni.

Tato hyperbolizace skutečnosti se podobá logice snu, dramatické metodě, kterou popsal již August Strindberg v předmluvě ke *Hře snů*:

> „[...] autor (Strindberg) se pokusil napodobit nesouvislou, ale očividně logickou formu snu. Ve snu se může stát cokoliv, vše je možné a uvěřitelné. Čas a prostor neexistují.

[119] BALLABYE, 81.
[120] ibid. 83.

> Imaginace sestavuje nové příběhy na základě nedůležitých událostí skutečného života, vzpomínek, zážitků, výmyslů, absurdit a nahodilostí.“ [121]

Právě myšlenka, že fantazie vytváří nové skutečnosti na pozadí reálného života je blízká způsobu, jakým Knutzon zachází s metaforami. Na základě reálného vzniká fantazijní básnický svět imaginace, který se chce vyjadřovat k celé skutečnosti, nikoliv pouze k problematice mezilidských vztahů, manželských soužití a každodennosti.

Analogicky k postavě Knuttebarnet, kterou jsme interpretovali jako symbol času, je možné nahlédnout každou z postav jako symbol, představující určitý přírodní živel. Toto spojení je vytvářeno právě skrze síť básnických obrazů a metafor.

3.5.1 Interpretace postav jako přírodních živlů: oheň, voda, vzduch a země

Hilbert reprezentuje živel ohně. Je vyučen pekařem a nepochopitelně jej rozzuří, když jeho nový šéf popisuje zaměstnání jako plavbu po řece. John o něm mluví jako o „střelci“,[122] což v kontextu situace znamená lovec, může to však odkazovat i k astrologickému znamení Střelce, jednoho z ohnivých znamení zvěrokruhu. Od Rebekky požaduje teplé jídlo a sexuální styk, ta však není schopná mu vyhovět, a on si brzy najde náhradu jinde: u Ody a Ingrid. Je natolik přesvědčen o své mužské potenci, že se pokusí oplodnit neplodnou Ingrid. Živel ohně je popisován jako „symbol božského ducha a mužského tvůrčího principu. Je nazýván stvořitelem, udržovatelem a ničitelem“[123], a tato interpretace přesně odpovídá Hilbertově charakteristice. Je to on, kdo se panicky bojí smrti a zároveň sám chce zabíjet (přemlouvá Odu, aby zabila Knuttebarnet).

John je naprostým opakem silné maskulinní síly ztělesněné Hilbertem. Na scénu přichází s rybářským prutem a ublíženým výrazem ve tváři, protože zmizelo jezero, kam

[121] STRINDBERG, 1983:205. (Zvýraznila TŠ)
[122] KNUTZON. *Snart kommer tiden*, 15.
[123] SAKOIAN; ACKER, 51.

se vydal chytat ryby. V dopise pro Ingrid popisuje sám sebe jako „pronásledovaný mraky [...] na kost promočený [...] sestávající se z hysterických myšlenek, které 4 metry hlavou vyplňují krajinu.“[124] Knuttebarnet o něm v narozeninovém proslovu říká „a John chodí pořád dokola a pláče.“[125] Johnovy promluvy se vyznačují vysokou mírou stylizace, jsou plné básnických obrazů a mají silně lyrický charakter. Platí pro něj charakteristika vodních znamení zvěrokruhu. „Voda symbolizuje ženský princip, city. Proto ve vodních znameních vystupuje především živel citu.“[126] Také John si uvědomuje uplývání času, ovšem reaguje na to o poznání pasivněji než Hilbert.

Vzduch je jedním z elementů, který stojí mezi ohněm a vodou a může je navzájem propojovat. V *Brzy přijde čas* je tento element reprezentován Rebekkou.

> „JOHN – [...] Rebekka se sestává ze vzduchu a komplikovaných pocitů, dohromady bychom představovali velké nebezpečí pro naše okolí, nebezpečí zmizení.“[127]

Právě nejistý vztah ke světu je její hlavní charakteristikou: „svět jí uniká, mizí (názvy druhů zeleniny) nebo ona mizí před světem.“[128] V šesté scéně se odehraje výstup mezi Odou, která chce luxovat a Rebekkou, která jí v tom chce zabránit, a zazní důležitá replika: „REBEKKA – je to můj dům, tobě v tomhle domě nic nepatří, je to můj vzduch, **já vlastním vzduch, který ty dýcháš** – to jen abys věděla.“[129] Rebekka ovládá vzdušný živel, který „symbolizuje myšlení, nadpozemskost. Jeho kladná síle povznáší člověka nad živočicha.“[130] Tato nadpozemskost odpovídá Rebečině celkové netělesnosti a nepřítomnosti.

---

[124] KNUTZON. *Snart kommer tiden*, 16.
[125] ibid. 55.
[126] SAKOIAN; ACKER, 51.
[127] KNUTZON. *Snart kommer tiden*, 16.
[128] HESSELAA, 2001:158.
[129] KNUTZON. *Snart kommer tiden*, 49. (Zvýraznila TŠ)
[130] SAKOIAN; ACKER, 52.

Živel země je „symbolem spolehlivosti, zrodu a uskutečnění. Veškeré cesty k výšinám začínají na Zemi.“[131] V *Brzy přijde čas* je ztělesněn v postavě Ingrid. John ji v dopise výslovně přirovnává k půdě, pevné zemi, nebo dále k větvi, na které on sedí. Když Sven Delblanc analyzuje význam těchto přírodních elementů ve Strindbergově *Hře snů*, zmiňuje se o dvou protikladech, které v sobě element země obsahuje: na jedné straně je to láska a sexuální potence, na straně druhé pak prach a špína.[132] Tomu odpovídají i obrazy, kterými se charakterizuje Ingrid. Zatímco John ji vidí jako živoucí a hřejivou, ona zdůrazňuje svoji neplodnost: „jsem uschlá větev“,[133] „jsem vyschlá, ovoce je mrtvé a spadlo na zem“,[134] „suchý důlek v zemi.“[135]

3.5.2 Interpretace Ody a Knuttebarnet jako pátého elementu *aether* či *void*

Tyto čtyři postavy vytvářejí komplexní uzavřený svět uvnitř domu, a tím, že každá z nich je ztělesněním jednoho ze základních elementů, symbolizují veškerý pozemský život. V dramatu však vystupují ještě další dvě postavy, které do tohoto světa nepatří: Oda a Knuttebarnet. S Odiným násilným příchodem vstupuje do domu nový prvek, ona narušuje jednotný prostor, stejně jako Knuttebarnet naruší čas postav a konfrontuje je s jeho plynutím. Z tohoto důvodu je možné považovat tyto dvě postavy za pátý element, v řecké filosofii nazývaný *aether*, v japonské *void*, symbolizující nadpozemský svět, volný prostor, nebe.

Při analýze Ody nelze přehlédnout paradoxní dvojznačnost, kterou v sobě tato postava obsahuje. Při představování připomíná pohádkovou postavičku: „Já jsem

[131] SAKOIAN; ACKER, 52.
[132] DELBLANC, 74.
[133] KNUTZON. *Snart kommer tiden*, 39.
[134] ibid. 38.
[135] ibid. 62.

Odička“,[136] následně však ukazuje své mozolovité ruce a Rebekka se vyděsí. Odiným místě v domě je kuchyň, situována v nižším podlaží než obývací pokoj. Je to prostor tradičně obývaný služebnými, stejně jako tomu bylo v Beckettově *Konci hry*. Tento prostor není nikdy v centru dění, ovšem postavy zde sídlící mají zásadní vliv, tak velký, že se vynořuje otázka, zda postavy obývající tento prostor nejsou vlastně skutečnými hybateli děje. Kdo je pán a kdo sluha? Tato nejednoznačnost platí i pro postavu Ody. Zatímco v prvním dějství demonstruje svoji podřízenost, v druhém dějství dostává skoro démonický charakter: „Mě nejde jen tak upálit, takhle se mě nezbavíte... paní Hilbertová!“[137] a je to nakonec právě ona, kdo ovládne dění v domě.

Tento démonický charakter, ve kterém je obsaženo cosi ďábelského (všechny postavy se jí trochu bojí), se ke konci hry se mění v naprostý opak. Zpočátku je pouze Hilbertovým nástrojem, prostředkem k dosažení komfortu. Postupně se však Oda od Hilbertova vlivu osvobozuje, a když dostane příkaz, aby zabila Knuttebarnet, vzepře se jeho vůli. Všichni uvěří, že by byla schopná to provést, a když vyjde z kuchyně s krvavými skvrnami na zástěře, Rebekka ji začne hystericky škrtit. Oda je však nevinná, skrvny jsou od krve jehněte, které připravuje k pozdní večeři. Motiv jasně odkazuje na biblické obětování Abrahama, kterým Bůh zkoušel jeho víru. Oda se vzepřela vůli nemilosrdného vládce domu a Hilbertův rozkaz zabít Knuttebarnet neuposlechla. Prokázala tím vlastní vůli jednat, zrodilo se sebevědomé individuum, které si musí nést morální hodnoty samo v sobě, protože současný Bůh skutečně požaduje smrt své dcery.

Charakter Knuttebarnet jako prvku z jiného nadpozemského světa jsme naznačili v interpretaci této postavy jako symbolu času, znaku lidské smrtelnosti. V textu je však více replik, které naznačují jeho nadpozemský charakter. Nejlépe to vysvětluje samo Knuttebarnet v narozeninovém proslovu:

[136] KNUTZON. *Snart kommer tiden*, 26.
[137] ibid. 50.

> "Přišla jsem, abych viděla, jak se vám daří, vzpomenout možnosti, které máte, připomenout vám, kdo jste... Nejsem dítě ani dospělý, nejsem ani jedno, když na to přijde. **Jsem výhled na moře, na pole a lesy, jsem půda, z níž rostete, jsem všemi projevy života.** Máte mě ve svých rukách, kde klidně rostu, až zafouká vítr, držte mě pevně, až se budete hádat, zavřete dveře. Spousta snů zmizela, byly až příliš skutečné. Vystoupali jste do poloviny hory, ale ledový vrcholek, o jehož zdolání jste od svého narození na úpatí hory snili, už není vaším cílem. Hora je prostě jenom hora s vrcholkem, a za ním čeká propast, do které se musíte dobrovolně vrhnout. Sny už nejsou krásné, jsou temné a plné zloby, hádáte se o vidličky a nože a už nevíte co dělat.[...] Podívejte se na sebe, **nekoukejte vzhůru**..."[138]

Knuttebarnet přichází podívat se na Zem, jak se jejím rodičům daří. Tato situace je analogická k příchodu Dcery boha Indry z *Hry snů*, která „chtěla sestoupit na zem, aby poznala, jak vlastně žijou lidé."[139]

Knuttebarnet na rozdíl od Dcery boha Indry neputuje po zemi a nepoznává různá prostředí, jemu stačí nahlédnout situaci svých rodičů a jejich přátel, aby zjistilo, jak ubohý jejich život je. Přestože je to mizérie, z varování Knuttebarnet však stále zní naděje: ještě je čas na změnu, stále existují možnosti, které můžete využít, aby váš život nebyl pouze „hádkou o vidličky a nože."[140]

[138] KNUTZON. *Snart kommer tiden,* 55. (zvýraznila TŠ)
[139] STRINDBERG, 306.
[140] KNUTZON. *Snart kommer tiden*, 48.

3.6 Závěr rozboru dramatu

Drama *Brzy přijde čas* představuje zatím nejambicióznější drama Line Knutzon. Je to zdvižený prst, *memento mori* vlastní generaci pětatřicátníků. Knutzon umožňuje své generaci akt sebereflexe, příležitost podívat se na sebe samu, dívat se, jak jedná.[141] Ukazuje své postavy - vrstevníky jako nedospělé bytosti, rozkročené mezi dětstvím a dospělostí, neuvědomující si vlastní stárnutí a smrtelnost. Ovšem souvislost s konkrétní skutečností, s reálným životem, není jediným kontextem, ve kterém je možné drama uvažovat.

Tento rozbor měl dokázat, že ačkoliv se drama *Brzy přijde čas* na první pohled jeví jako podivná, absurdní, nicméně stále hra "pouze" o mezilidských vztazích, při bližším rozboru jde o text mnohem komplexnější.

V první a druhé kapitole jsme pozorovali, jak Knutzon netradičně pracuje s kategoriemi dramatického prostoru a především času. „Prostor jako něco, co omezuje, čas jako něco, co plyne a mizí“[142], shrnuje teatrolog Bent Holm. Uzavřený dům je místo s vlastním časoprostorem „prázdné prítomnosti“,[143] kde setrvávají páry v nevědomosti o ubíhajícím čase. V druhém dějství dramatu se tato skutečnost projeví v souvislosti s příchodem Knuttebarnet, které je o 20 let starší než jeho rodiče. Ve vteřině uplynulo 50 let. Poznáváme, že Knuttebarnet není realistickou postavou, ale symbolem času, přicházející upozornit své rodiče: „dobře se o mě starejte“.

Autorčino vyjádření k současné společenské situaci konce devadesátých let jsme sledovali ve třetí kapitole. Stěžejní se zde ukázala vyjádření „opravdový muž“ a „opravdová žena“, která byla interpretována jako součást dětské hry na „opravdový život.“ Knutzon kritizuje společenskou situaci, především požadavek na sebedefinování

[141] FISCHER-LICHTE, 9.
[142] HOLM, 2006:2.
[143] FISCHER-LICHTE, 467.

jednotlivce, jasné rozhodnutí mezi identitou dítěte a dospělého. Spolu s kritikou tohoto požadavku navrhuje zrušení kategorií a osvobození jedince, který by v nové situaci mohl být sám sebou. V *Brzy přijde čas* tato nová situace ještě nenastala, autorka ukazuje pouze negativní důsledky tohoto společenského tlaku.

V poslední kapitole *Drama Brzy přijde čas jako filosofické zobrazení světa* jsme se pokusili o interpretaci dramatu podle použitých symbolů přírodních živlů. Ukázalo se, že lyrický jazyk každou z postav spojuje s jednotlivým z přírodních elementů a ony tak dostávají charakter symbolů. Knuttebarnet a Oda reprezentují pátý nadpozemský element. V tomto pojetí se tak rodinný dům jeví jako zobrazení pozemského života, kam vstupují nadpozemské postavy se svým varováním.

Tyto bohaté souvislosti povyšují drama *Brzy přijde čas* nad běžnou produkci dramatiky devadesátých let a způsobují, že drama patří mezi významné texty dánského současného divadla. Od své premiéry v roce 1998 (*Dr. Dantes Aveny*, režie Emmet Feigenberg) se dočkalo několika dalších uvedení (např. *Aarhus teater*, 2000; *Aalborg teater,* 2007) a bylo dokonce zfilmováno (režie Christian Dyekjær, 2006).

Závěr

Dramatika devadesátých let představuje již uzavřenou etapu v dějinách dánského dramatu. Svým enormním rozměrem zanechala výraznou stopu v dánském divadle, jejíž ozvěny vnímáme dodnes. Většina z dramatiků, kteří debutovali v devadesátých letech, stále tvoří a píše divadelní hry.

Tento rozvoj dánské dramatiky časově koresponduje s nástupem *in-yer-face* dramatiky. Některé z dánských dramat 90. let sdílí s tímto módním dramatickým proudem mnohé společné rysy, které vyjmenovává Elena Knopová,[144] když mluví o „drsné dramatice 90. let": nedramatický půdorys, změna dialogů v monology, postavy stylizované do pozice nehrdinů, nejasný okruh konfliktu, rozdrobené časové roviny, uzavřené místnosti jako místa děje, hovorový jazyk, zobrazování člověka v intimních polohách, obtížnost žánrového zařazení. Žánrové rozpětí a tematická různorodost dánské dramatiky jsou však mnohem širší, a ani dánská kritika nepracuje s pojmem *in-yer-face* v souvislosti s domácí dramatickou tvorbou. Proto se ani tato diplomová práce nesnaží, přes nepřehlédnutelné strukturální příbuznosti, řadit určitá dramata do tohoto trendu.

Dánská dramata variují a opakují jistá témata, která se při určité míře zobecnění mohou charakterizovat těmito okruhy: problematika mezilidských vztahů, pesimistické naladění a nihilismus, existenciální úzkost, otázky po smyslu života apod. Ty nejzdařilejší z nich experimentují s kategoriemi času a prostoru, narušením kauzálních spojitostí, opakováním, zrcadlením v řádu dramatické struktury a dalšími tendencemi. Ovšem žádný z těchto rysů není společný tolika dramatikům, abychom mohli mluvit o jednotném tématu nebo formálním výrazu devadesátých let. Nakonec nelze než souhlasit

[144] KNOPOVÁ, 11-19.

s Jesperem Bergmanem, když tvrdí, že „v nové vlně dánské dramatiky se neobjevuje žádná společná strategie“.[145]

Z tohoto pozorování pramení naše rozhodnutí věnovat se vybraným dramatikům jednotlivě, abychom mohli důkladněji charakterizovat jejich dramatickou tvorbu. Na reprezentativním vzorku devíti dramatických autorů jsme se pokusili nahlédnout rozmanitost dánského dramatu 90. let po stránce formální i tematické.

Ze všech dramatiků byl největší prostor věnován pozoruhodné osobnosti Line Knutzon a to nejen vzhledem k originalitě jejích textů, ale také proto, že její dramata vznikala v kolektivní spolupráci s herci a režisérem. Tento způsob tvorby byl příznačný pro psaní dramatu, které prožívalo svůj rozvoj v devadesátých letech nejen v Dánsku. Jak píše Sanja Nikčevič: „Oni (dramatici) však prešli režisérskym tréningom, na ktorom sa naučili, ako dať hlas postavám, ktoré si želali režiséri.“[146] Nikčevič píše o novém dramatu a kritizuje nezkušenost autorů, kteří se zúčastňují dramatických workshopů a po krátké době píší texty, které jsou okamžitě inscenovány. Zatímco Nikčevič o tomto principu, tedy těsné spolupráci při psaní textů, mluví s despektem, na dánském příkladu Line Knutzon vidíme, že tato spolupráce může být velmi plodná a přínosná.

V Dánsku se snahy o nové drama soustřeďují do podpory mladé nastupující generace divadelníků (skupina *Dr. Dante*) a ustanovení *Dramatikeruddanneslen* (Škola dramatiky) a *husdramatiker* (pracovní místo pro dramatika). Tyto politické kroky jsou důležitými ukazately významu, který hraje v devadesátých letech inscenace původní dánské hry. Vzhledem k enormnímu nárůstu inscenací původní dramatiky, divadel, pro jejichž repertoár dánská hra hraje zásadní roli, a konečně počtu samotných dramat,

[145] BERGMAN, Jesper. *Contemporary danish drama. Why writting drama became Denmark´s national sport!* [cit. 2.10.2011]. URL: <http://www.nytheatre-wire.com/jesperbergmann.htm>.
[146] NIKČEVIČ, 259.

můžeme konstatovat, že toto úsilí bylo úspěšné a co navíc, vzniklo určité penzum textů, které se ukázaly jako stále aktuální a sdělné i v prvním desetiletí 21. století, a dočkaly se nových uvedení. Množství překladů do různých jazyků je důkazem, že výpovědní hodnota dánského dramatu přesahuje hranice Skandinávie. Přes některé reálie a určitá jazyková specifika věříme, že dánské drama má potenciál oslovit českého dramaturga, a posléze diváka. Snad mu tato práce usnadní cestu na česká jeviště.

Seznam použité literatury

Primární literatura

ASMUSSEN, Peter. *Isbrandt : et Triptykon & Værelse med sol*. København: Lindhardt og Ringhof, 2000.

BECKETT, Samuel. *Endgame*. (Překl. Beckett, Samuel). New York: Chelsea House, 1988.

CEDERHOLM, Nikolaj. *Paradis*. [cit. 10.12.2011].

URL:< http://www.drdante.dk/index1.htm>.

EURIPIDES. Médeia. (Překl. Stiebitz, Ferdinand). In EURIPIDES. *Trójanky a jiné tragédie*. Praha: Svoboda, 1978.

JEPSEN, Erling. *Muhammad Ali svigter aldrig*. Gråsten: Drama, 1998.

KNUTZON, Line. *Det er så det nye*. Gråsten: Drama, 2001.

KNUTZON, Line. *Splinten i hjertet*. Gråsten: Drama, 2000.

KNUTZON, Line. *Snart kommer tiden*. Gråsten: Drama, 1999.

ROHDE, Jokum. *Det virkelige liv. Nero*. København: Lindhardt og Ringhof, 2000.

SAALBACH, Astrid. *Tre skuespil : Morgen og aften : Det velsignede barn : Aske til aske – støv til støv : en trilogi.* København: Rosinante, 1999.

SAALBACHOVÁ, Astrid. *3x3. Neviditelné město, Požehnané dítě, Konec světa*. (Překl. Weberová, Michaela). Soběslav: Elg, 2008.

STRINDBERG, August. *Hra snů.* (Překl. Černík, Zbyněk). In STRINDBERG, August. *Hry II.* Praha: Divadelní ústav, 2004.

VIZKI, Morti. *Fyrtårnet*. København: Det Kongelige Teater, 1998.

WERDELINOVÁ, Nikoline. *Znalci*. (Překl. Fröhlich, František). Praha: Divadelní ústav, 1999.

ØRNSBO, Jess. Klubben. In ØRNSBO, Jess. *8 ulige spil*. København: Teaterforlaget Scala, 1998.

Sekundární literatura

BALLABYE, Malene. Sproget i Knutzons dramatik. *Peripeti : tidsskrift for dramaturgiske studier*, 2005/3. Aarhus: Aarhus Universitetet, 2005, s. 81-88.

BERGMAN, Jesper. *Contemporary danish drama. Why writting drama became Denmark´s national sport!* [cit. 2.10.2011].

URL: <http://www.nytheatre-wire.com/jesperbergmann.htm>.

BLICHER, Steen Steenson. *Trækfuglene*. København: Chr. Erichsen, 1980.

BRATH, Janicke. Dramatikeruddannelsen. In SCAVENIUS, Alette (red.): *Gyldendals Teaterleksikon*. København: Gyldendal, 2007, s. 217.

BRATH, Janicke. Husdramatiker. In SCAVENIUS, Alette (red.): *Gyldendals Teaterleksikon*. København: Gyldendal, 2007, s. 387-8.

CARLSSON, Marwin. *Dejiny divadelných teórií*. (Překl. Vajdičková, Zuzana; Bžochová-Wild, Jana; Rybárová, Viera; Ruppeldtová-Andrášová, Olga). Bratislava: Divadelný ústav, 2006.

CEDERHOLM, Nikolaj. *Om Dr. Dante*.[cit. 25. 9. 2010].

URL: <http://www.drdante.dk/index1.htm>.

CULLER, Jonathan. *Krátký úvod do literární teorie*. (Překl. Bareš, Jiří). Brno: Host, 2002.

DELBLANC, Sven. *Stormhatten*. Stockholm: Alba, 1979.

von der FEHR, Druhe. *Examiner´s report on Karolína Stehlíková´s Ph.D-thesis: Language Used in Drama at the End of the Twentieth Century. A Textual Analysis of Works by Jon Fosse and their Place in the Scandinavian Context.* [cit. 25.9.2010].

URL: < http://is.muni.cz/th/19440/ff_d>.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy*. (Překl. Bžoch, Adam). Bratislava: Divadelní ústav, 2003.

FRANDSEN, Miriam. Teaterkoncert. In SCAVENIUS, Alette (red.): *Gyldendals Teaterleksikon*. København: Gyldendal, 2007, s. 876-877.

FREUD, Sigmund. *Vybrané spisy I. : přednášky k úvodu do psychoanalýzy*. (Překl. Pechar, Jiří). Praha: Avicenum, 1991.

HANDESTEN, Lars. Murene falder. In HANDESTEN et. al. *Danmarks Litteraturhistorie*. København: Gyldendahl, 2007. s. 549-612.

HESSELAA, Birgitte. *Vi lever i en tid*. Valby: Borgen, 2001.

HESSELAA, Birgitte. *Det dramatiske gennembrud*. København: Gyldendal, 2009.

HESSELAA, Birgitte. *Fornyere, 6 danske dramatikere, analyser, facts, interviews*. Gråsten: Drama, 2004.

HOLM, Bent. Denmark. In CODY, Gabrielle; SPRINCHORN, Evert (ed.) et al. *The Columbia Encyclopedia of Modern Drama*. New York: Columbia University Press, 2007, s. 341-344**.**

HOLM, Bent. *Talen til uddelingen af Holbergmedajlen.* 4.12.2006. Nepublikováno, rukopis autora.

HOŘÍNEK, Zdeněk. Proměny a kontinuita. In STEHLÍKOVÁ, Karolína (ed.) et. al. *Ipse ipsa Ibsen : sborník ibsenovských studií.* Soběslav: Elg, 2006, s. 59-73.

CHRISTOFFERSSEN, Erik Exe. Redaktionelt forord. *Peripeti : tidsskrift for dramaturgiske studier,* 2005/ 3. Aarhus: Aarhus Universitetet, 2005, s. 5-11.

CHRISTOFFERSSEN, Erik Exe*: Teaterhandlinger fra Sofokles til Hotel Pro Forma*. Aarhus: Klim, 2007.

JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: Autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Praha: Panorama, 1989.

LAZORČÁKOVÁ, Tatjana: Groteskní záznam světa : Zpráva o české dramatice 90. let. *Česká literatura, 2003/1.* Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2003, s. 13-25.

JUNGMANNOVÁ, Lenka. Co se stalo, když Nora poprvé opustila manžela aneb Ibsenova Nora jako feministický diskurs. In STEHLÍKOVÁ, Karolína (ed.) et. al. *Ipse ipsa Ibsen : sborník ibsenovských studií.* Soběslav: Elg, 2006, s. 74-93.

KIERKEGAARD, Søren. *Bázeň a chvění; Nemoc k smrti*. (Překl. Mikulová-Thulstrupová, Marie). Praha: Svoboda-Libertas, 1993.

KNOPOVÁ, Elena. *Svet kontroverznej drámy*. Bratislava: VEDA, 2010.

KVAM, Kela (red.) et. al. *Dansk Teaterhistorie, bind 2*. København: Gyldendalske Boghandel, 1993.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. (Překl. Grusková, Anna; Diamantová, Elena). Bratislava: Divadelní ústav, 2007.

LUCAS, Ib; MCCLYMONT, Anne (red.). *Ny dansk dramatik*. Frederiksberg: Dansklærerforeningen, 1998.

LUCAS, Ib. Dramaet fornys. In HANDESTEN et. al. *Danmarks Litteraturhistorie*. København: Gyldendahl, 2007. s. 149-163.

LUCAS, Ib. Dramaet i 1990´erne. In HANDESTEN et. al. *Danmarks Litteraturhistorie*. København: Gyldendahl, 2007. s. 613-627.

MAI, Anne-Marie (red.). *Danske digtere i det 20. århundede*, *bind III.* København: Gadsforlag, 2000.

MARTÍNKOVÁ, Vladimíra. *Současná dánská dramatika prizmatem sociologie*. Diplomová práce. Praha: Universita Karlova, Filosofická fakulta, Ústav germánských studií, oddělení skandinavistiky, 2002. 83 s.

NIKČEVIČ, Sanja. Nova europska drama alebo veľky podvod. (Překl. Jankovič, Jan). *Slovenské divadlo*. Roč. 53, č. 3, (2005). s. 251-266.

PAVIS, Patrice. Symbol. In PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. (Překl. Jobertová, Daniela). Praha: Divadelní ústav, 2003.

RICHARD, Anna Birgitte. *Den urimelige kunst. Om tragediens former og de tragiske følelser*. Roskilde: Roskilde Universitets forlag. 2010.

RITTEROVÁ, Tereza. *Všeho (ne)znalí Znalci*. [cit.10.12.2011].

URL: <http://www.studentpoint.cz/53-divadla/4351-vseho-ne-znali-znalci/#.TuuniNWccUM>.

SAKOIAN, Frances; ACKER, Louis S. *Velká učebnice astrologie*. (Překl. Plášková, Ludmila). Olomouc: Fontána 2003.

STRINDBERG, August. Author´s Note. In STRINDBERG, August. *Five plays*. (Překl. Carlson, Harry G.). Berkeley: University of California Press, 1983.

THEIL, Per; GARSDAL, Lise. *Hvem der? Scener fra 90erne*. København: Høst&Søn, 2000.

THEIL, Per. Det var engang. In VIZKI, Morti. *Dion*. Gråsten: Drama, 1999, s. 3-5.

THEIL, Per. Dramatikerens år. *Teater i Danmark, ITI – årbog 1997-98*. København: Dansk ITI & Teaterunion, 1998.

THEIL, Per. Ikke se, ikke høre. In ASMUSSEN, Peter. *Forbrydelse*. København: Det Kongelige Teater – Turbinehallerne, 2003, s. 6-9.

TULINIUS, Martin. Ej blot til lyst. In SCHERFIG, Nikolaj (red.) et. al. *Fremtidens dramatik?* København: Dansk Dramatikerens Forbund, 2000.

VODIČKA, Libor. O čem vypovídá současné české drama? : (Znovu a ještě o "smyslu" či "specifikách" českého dramatu). In DUFKOVÁ, Eugenie; DROZDOVÁ, Hana (red.) et. al. *Ad honorem Bořivoj Srba : Eseje - Vzpomínky - Studie - Dokumenty*. Brno: JAMU, 2006. 209-219.

VINTERBERG, Thomas. *Festen*. Helsingør: Forlaget Per Kofod, 1998.

WIINGAARD, Jytte. *Dansk teater efter Artaud*. København: Drama, 1995.

?. *Znalci*. [cit. 20.10.2011]. URL:

<http://www.svandovodivadlo.cz/index.php?cmd=event.detail&id=18>.