

FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY KARLOVY
KATEDRA DIVADELNÍ VĚDY
DIPLOMOVÁ PRÁCE

Sandra Vebrová

Portugalské divadlo v době Salazarova režimu

The portuguese theatre during the period of the Salazar's regime

Praha 2012

Vedoucí diplomové práce:

Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Poděkování

Děkuji Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za precizní vedení této diplomové práce, za jeho odborný přínos, jeho ochotu, trpělivost a vstřícný přístup.

Dále děkuji PhDr. Vlastě Dufkové a PhDr. Jaroslavě Jindrové za seznámení s portugalskou kulturou a literaturou, které mi bylo velkou inspirací.

Děkuji také Divadelnímu archivu Národního divadla královny Marie II. v Lisabonu za jejich mimořádnou vstřícnost a za pomoc při hledání důležitých materiálů, které v mnohém obohatily tuto práci.

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

V Praze dne 3. 1. 2012

Sandra Vebrová

Obsah

1. Úvod.....	4
2. Historická část.....	6
2.1 Portugalsko pod nadvládou totalitního režimu. Tichý diktátor António de Oliveira Salazar.....	6
2.1.1 Od nástupu k moci až k poválečné době.....	6
2.1.2 Padesátá léta.....	9
2.1.3 Šedesátá léta.....	12
2.2. Propaganda, cenzura a represe – bližší pohled na SNI a PIDE.....	15
2.2.1 Chléb a hry.....	15
2.2.2 A obidência baseia-se sobretudo no medo.....	17
3. Portugalské divadlo v době totalitního režimu.....	19
3.1 Pohled do dějin portugalského divadla.....	19
3.2. Jedna strana barikády – Propagace umění nebo umění propagandy.....	25
3.2.1. António Ferro.....	25
3.2.2 Educar e reformar – Teatro do Povo.....	28
3.2.3 První fáze.....	31
3.2.4 Druhá fáze.....	35
3.2.5 Přetvoření Divadla lidu v Teatro Nacional Popular.....	40
3.3 Druhá strana barikády – Spoutané divadlo.....	42
3.3.1 Divadlo v boji proti totalitnímu režimu.....	42
3.3.2 Luís de Sttau Monteiro.....	46
3.3.4 Luís de Sttau Monteiro – Felizmente Há Luar!.....	49
3.3.5 Bernardo Santareno.....	58
3.3.6 Bernardo Santareno – O Judeo.....	62
4. Závěr.....	68
5. Obrazová příloha.....	70
6. Seznam užitých literatury.....	76

1. Úvod

Při výběru tématu mé diplomové práce pro mě byly prvořadě dvě skutečnosti. Za prvé jsem chtěla zvolit téma, které v českém divadelně vědním prostředí zatím nebylo podrobně zpracováno a v kulturním povědomí z velké části chybí, a tak přinést svým výzkumem nové informace a poznatky. Zaměřila jsem se proto na zemi, jejíž divadelní historie u nás nebyla dosud patřičně zmapována a není ani dominantní v celoevropském měřítku. Druhým kritériem byla má jazyková vybavenost a vědomí, že chci psát o zemi, o jejíž kulturním dědictví a historii mám již určitou představu. Když jsem byla vybrána k půlročnímu studijnímu pobytu v Portugalsku na Klasické univerzitě v Lisabonu, rozhodla jsem se tedy tento pobyt věnovat výzkumu a přípravě materiálů k diplomové práci. Jako téma jsem zvolila portugalské divadlo v době salazaristické diktatury, tedy v období, kdy se divadelní produkce rozdělila na oficiální scénu poplatnou režimu a na tvorbu protivládni. Toto téma bylo zajímavé i z důvodu, že v něm můžeme najít výrazné paralely k české politické a kulturní scéně v době komunistického režimu. Bylo inspirující porovnávat a odkrývat, v čem se postupy dvou totalitních režimů stojících ideologicky proti sobě shodovaly a v čem se lišily. Jaký dopad měl na divadelní sféru v Portugalsku cenzurní útlak, jakým způsobem byla protirežimní tvorba a její autoři postihováni, jaká témata volili dramatici ve svých divadelních hrách.

Není mým záměrem zasadit vývoj dramatu v Portugalsku do celoevropského či dokonce celosvětového kontextu a porovnávat Portugalsko s jinými evropskými státy. Jde mi o hlubší analýzu v rámci této země, v rámci jejích tradic a kultury. Proto se také dotýkám situace v jiných státech jen pro dokreslení.

Pokusím se přinést co nejucelenější obraz důležité etapy ve vývoji portugalského divadla 20. století. Proto ve své práci představím významné autory píšící v době vojenské diktatury a jejich klíčová díla, která se stala symboly angažované protirežimní tvorby. A zároveň seznámím čtenáře s divadelní produkcí, která stála na opačné straně barikády, s divadlem, které bylo poplatné vládnoucí garnituře a vzniklo za účelem ideologické propagace.

Cílem mé práce je přiblížit u nás dosud nepublikovaná fakta z portugalské dramatiky 20. století a zjistit, jak politická diktatura v této zemi ovlivnila vývoj divadelní tvorby a samotnou divadelní produkci.

Prameny a literatura

Vzhledem k již zmíněným skutečnostem jsem vycházela při psaní této diplomové práce zejména z portugalsky psané literatury. Díky aktivní znalosti portugalštiny jsem mohla veškeré odborné práce i hry přeložit sama, citace z těchto pramenů jsou proto v diplomové práci vždy v češtině, u klíčových částí zejména divadelních her jsem přiložila i nezbytný portugalský originál. I když jsem s omezeným množstvím materiálu v tuzemském prostředí dopředu počítala, byla jsem nakonec přeci jen zaskočena jeho nedostatkem, a to i v části historické. S podobným nedostatkem v oblasti divadelní vědy jsem se ale bohužel setkala také v Portugalsku. Během psaní své diplomové práce jsem ještě dvakrát vycestovala do Lisabonu, abych získala z knihoven, archivů a divadelních fondů další materiály, i tyto fondy ale nebyly natolik vybavené dobovými prameny a odbornými knihami, jak jsem na začátku doufala. Přesto se mi podařilo zejména s přispěním Divadelního archivu Národního divadla D. Marie IV. získat několik unikátních materiálů, divadelních programů, kritik a novinových článků.

Z české literatury jsem měla k dispozici převážně odborné knihy zaměřující se na historii Portugalska, v tomto ohledu mi byla velkým přínosem zejména díla spisovatele a historika docenta Jana Klímy, který se jako jeden z mála autorů u nás zaměřuje právě na tuto zemi.

2. Historická část

2.1 Portugalsko pod nadvládou totalitního režimu. Tichý diktátor António de Oliveira Salazar.

2.1.1 Od nástupu k moci až k poválečné době

Když 3. května 1945 vlály v Lisabonu vlajky na půl žerdi, aby jako při každém úmrtí hlavy státu vyjádřily soustrast nad smrtí Adolfa Hitlera, vyvolalo to ve světě zděšení. Jeden člověk ale zůstával klidný, bez sebemenších výčitek svědomí - úřadující předseda vlády, *Presidente do Conselho de Ministros*¹, António de Oliveira Salazar. Věděl, že Portugalsko tímto gestem udělalo pouze trpkou tečku za svojí proklamovanou neutralitou v nejtěžším válečném konfliktu v dějinách. Salazar, díky téměř neotřesitelné koncepci Nového státu, držel politickou i vojenskou moc v Portugalsku pevně ve svých rukách a pod taktovkou tiché diktatury dovedl zemi až ke konci války.

Diktatura v Portugalsku začala 28. května 1926, kdy zde došlo k vojenskému převratu, a skončila až 25. dubna 1974. *Nástup Antónia de Oliveiry Salazara k moci můžeme datovat od jeho jmenování ministrem financí, v dubnu 1928.*² Přímá nadvláda schopného státníka začala nicméně až po jeho jmenování předsedou vlády. Bylo to v létě 1932, bezprostředně na to následovalo zřízení nové ústavy, která rozšířila Salazarovy pravomoci. *Salazar posílil výkonnou moc a vytvořil z ní hlavní sílu, zatímco Národnímu shromáždění přiznal jen druhořadou důležitost; vytvořil vládu jedné strany – Národního svazu.*³ Roku 1933 byl v Portugalsku oficiálně vyhlášen Nový stát (*Estado Novo*). Záhy na to byla zřízena politická policie, tzv. Policie bdělosti a ochrany státu (*Polícia de Vigilância e Defesa de Estado, PVDE*), která měla zamezit jakémukoliv neklidu či protestům proti novému vládnímu uspořádání. Tato policie se v budoucnu stala nejobávanějším a nejbrutálnějším nástrojem totalitního režimu při vynucování kázně a loajality.

¹ Předseda rady ministrů, titul označující předsedu vlády, v Portugalsku byl tento titul užíván v době konstituční monarchie a v době Nového státu, v současnosti je zde běžně užíván titul *Premier, primeiro-ministro* či *chefe do governo*.

² DOS SANTOS, Graça. *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar*. Lisboa: Caminho, 2004, s. 41.

³ COELHO, José Dias. *Odboj v Portugalsku*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1966, s. 13.

Ve stejný čas byla v zemi zavedena také cenzura, její řízení stejně jako dohled nad kulturním děním v Portugalsku spadalo pod pravomoci nově vzniklého centra propagandy – Sekretariátu národní propagace (*Secretariado de Propaganda Nacional*) neboli SPN. Permanentní propojení mezi cenzurou a propagací bylo pro Nový stát klíčové po celou dobu vlády Salazara a jeho totalitního režimu.

V první fázi a pro první generaci Portugalců, které vojenský převrat zastihl v produktivním věku, přinášel nástup Salazara na začátku 30. let jistou stabilitu. Tu stát v hluboké krizi, kdy zde prakticky neminul týden, aby nepadla další nová vláda, skutečně potřeboval. Šetrný, konzervativní a důsledný António de Oliveira Salazar vypracoval plán, který měl zemi vyvést z pozice outsidera mezi evropskými státy. (Portugalsko mělo mezi 30. a 50. lety 20. století nejnižší index urbanizace, industrializace, ekonomického rozvoje a gramotnosti populace mezi všemi evropskými státy.) Salazar, bývalý frekventant diecézního semináře a student teologie, byl rovněž silně věřící, což v nábožensky smýšlejícím Portugalsku platilo jako značná devíza.

Jenže druhá světová válka zamíchala kartami. A zejména 50. léta a války v koloniích o portugalské dědictví nenávratně změnily vnímání Salazara coby státníka i celkovou atmosféru v zemi, které se nejen díky poloze říkalo periferie Evropy.

Vraťme se ale ještě na chvíli na konec války do května 1945. Oslavy vítězství Spojenců s sebou přinesly velké naděje portugalské opozice na politické změny, na převrat a svobodné volby. Salazarovi bylo opozičními hlasy doma i ve světě ostře vyčítáno jeho sympatizování s Mussoliniho Itálií, fašistickým Německem i Frankovým Španělskem a levicoví odpůrci režimu doufali, že Salazara stihne podobný osud jako Mussoliniho, právě popraveného italskými partyzány. K odstranění Salazara, byť i jen z vládní pozice, ale nedošlo. Touha po svrhnutí diktatury a cestě ke svobodě zanikla totiž v kolektivní radosti portugalského obyvatelstva nad tím, že Portugalsko zázrakem přežilo válku bez obětí na životech a na území. *Oficiální sdělovací prostředky a často i široká veřejnost chválily Salazara za prozíravost, s níž udržel portugalskou neutralitu a tím národ ušetřil válečných hrůz.*⁴ Nadšená úleva zastínila na malou chvíli i fakt, že země čelila každodenní bídě, nedostatku pracovních míst a celkovému hospodářskému úpadku.

⁴ KLÍMA, Jan. *Dějiny Portugalska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 396.

Váhavý postoj portugalského lidu k náhlým změnám a jejich plachost k osobní zodpovědnosti, stejně jako jejich schopnost smířit se prostě se situací také sehrály svou roli. Navíc politická opozice byla jako vždy nejednotná a nedokázala nabídnout dostatečně silnou osobnost, která by Salazara mohla nahradit. Salazar tedy z bezprostředního nebezpečí vyvázl.

Přesto by nebylo přirozené, kdyby se právě po válce neotřásl salazarismus ztotožňovaný s fašismem v základech. *Do světa zbaveného nejagresivnějších diktatur vstupoval portugalský nacionalistický Nový stát bez nároku na respekt jako anachronický přežitek vzdálené předválečné doby.*⁵ Nejen politické skupiny v Portugalsku a v Evropě, ale také intelektuální elita šla proti Salazarovi. Na prvním poválečném zasedání portugalského Národního shromáždění 18. května 1945 se proto očekávalo, že se diktátor vyjádří k četným výzvám na abdikaci a předá moc skutečným demokratům. Po naléhání odpůrců se dostavil překvapivý a podivnou logikou znásilněný výsledek. Salazar na zasedání oznámil, že na nátlak nepřátel režimu byl proveden výzkum veřejného mínění o institucích a úřadech Nového státu, závěr šetření byl tento: „*Lid je na naší straně, podporuje ústavu, svobodné volby jsou zajištěny. Tedy, skuteční demokraté jsme my.*“⁶ Těžko by se našel lepší příklad toho, jakou frašku Salazar hrál a jak sebejistě si byl vědom své silné pozice. V listopadu 1945, při prvních poválečných volbách, které měly být demokratické, zmanévroval Salazar celý proces tak, že jedinou kandidátku měla nakonec ve volbách jeho vládnoucí strana – Národní svaz. Po snadném vítězství zmátl schopný diktátor veřejnost a upevnil své postavení. Tak vstoupilo Portugalsko do nové etapy svých poválečných dějin.

⁵ KLÍMA, Jan. *Dějiny Portugalska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 396.

⁶ KLÍMA, Jan. *Salazar tichý diktátor*. Praha: Skřivan, 2005, s. 157.

2.1.2 Padesátá léta

Počátkem padesátých let měl Salazar doma přece jen dost stoupců, i když ve vztahu lidí k vládnoucímu režimu převažovala únava a pohrdání ze vzdálenosti bezmoci. Až na ojedinělé situace vládl vnucený pořádek a klid. Ve srovnání s obrovskou zločinností v USA a s masovými procesy a popravami nevinných lidí v "lidově demokratických" státech se dalo argumentovat, že perzekuce je vlastně v Portugalsku mírná a počet obětí režimu zůstává nepatrný.⁷

Poklidnější období ale nemělo ve vnitřně frustrovaném a strádajícím Portugalsku nikdy dlouhého trvání. Nálada v ulicích i politických sférách se opět zhoršovala. Salazar ale v těchto dobách upíral všechnu svou pozornost a síly k problematice počínajících bojů o portugalské kolonie v zámoří. Někdejší zemi objevitelů hrozila ztráta posvátného dědictví. Domácí politika byla odsunuta na druhou kolej – na té úřadovala politická policie, po válce přejmenovaná z Policie bdělosti a ochrany státu (PVDE) na Mezinárodní policii ochrany státu (*Polícia Internacional e de Defesa do Estado, PIDE*). PIDE měla svým represivním způsobem dohlížet na klid a obranu „demokracie“. Její pravomoci se postupně rozšiřovaly, v roce 1954 mohla bez důkazů zadržet podezřelého až na 360 dní. Údajní provinilci tak byli často likvidováni celoroční vazbou v cele předběžného zadržení. *Domovní prohlídky, zatýkání bez zatykače, hrozby, tělesné mučení, nátlak na rodinu zatčeného, rozšiřování falešných zpráv, zákaz vycházek, návštěv, korespondence ... ustavičná izolace trvající několik měsíců⁸* – to byly některé z metod, které PIDE užívala nejčastěji k vynucení přiznání a sbírání důkazů a udání. Pronásledování politických odpůrců bylo všudypřítomné. Portugalsko se stalo definitivně policejním státem.

Nejistá, stísněná a podivně zvrácená podoba světa zmítaného mezinárodní krizí, rozděleného železnou oponou, s hořícími spory v bývalých i stávajících koloniích se odrážela i v atmosféře Portugalska poloviny 50. let. Režim stál nyní na perzekuci a tvrdě vnucené kázní. Opozice bouřila, ale svou roztříštěností na komunistickou a krajně pravicovou frakci si sama podřezávala větev. Salazar vystupoval proti komunistům s řečnickým přehledem, kritizoval je za překrucování omílaných pojmů *demokracie, lidská práva*, z nichž komunisté dělají "svou

⁷ KLÍMA, Jan. *Salazar tichý diktátor*. Praha: Skřivan, 2005, s. 186-187.

⁸ COELHO, José Dias. *Odboj v Portugalsku*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1966, s. 82.

lidovou demokracií, svou diktaturu proletariátu, své osvobození národů.”⁹ Na nepokoje a protesty odpovídala PIDE zvýšeným terorem. A zatímco Salazar hovořil o uskutečňování celonárodních zájmů v míru, PIDE mohla postupně zadržet a tiše odsoudit “podvratné živly” až na 3 roky. Život v Portugalsku v 50. letech znamenal strach z uvěznění, obavy ze samostatného myšlení a pochybnosti o smyslu existence. V ideály Nového státu už nikdo nevěřil. Předválečná aktivní podpora režimu a propagace – portugalská mládež sešikovaná do organizace Portugalské mládeže (*Mocidade Portuguesa*) – byla už dávno zastaralou generací bez sebemenšího vlivu. Snaha vybudovat další skupinu mladých, kteří by usměvavě a nadšeně provolávali slávu Portugalsku a podporovali národní uvědomění, byla jalová a neobratná. Lidé už věděli, že sláva Portugalska, kterou mají provolávat, je dávno zapadlá. Země žila ze vzpomínek na všechno, co bylo kdysi dávno, a reminiscence zlatých věků se stala palčivým důkazem současného úpadku a neschopnosti.

Vstup Portugalska do OSN roku 1955 přinesl na krátko zdání čehosi pozitivního, ale brzy Portugalsku způsoboval postoj ostatních členských zemí spíše další starosti. Svět se z obrodných, snilkovských nebo také vypočítavých důvodů soustředil na otázku dekolonizace a Portugalsko, hájící sveřepě své území, bylo v tomto ohledu pochopitelně málo vstřícné.

Při čtvrtém zasedání Valného shromáždění v lednu roku 1957 se OSN postavila tvrdě proti Portugalsku a jeho neochotě vzdát se koloniálního území. Nepřijala terminologii “zámořské provincie”, kterou se portugalští zástupci snažili o kompromis, a odsoudila portugalské zastaralé vidění světa. Bouřlivé reakce na sebe nenechaly dlouho čekat ani doma ani ve světě. Poprvé od poválečného neklidu se Salazarovi situace znovu hroutila pod rukama.

Prezidentské volby roku 1958 prohloubily zdání, že se salazarismus blíží k neodvratnému konci. Političní demokraté konečně našli silnou osobnot, která mohla nahradit stávajícího prezidenta - generála Craveira Lopese. Lopes, stejně jako jeho předchůdce António Carmona, byli zcela pod Salazarovým vlivem. Roku 1958 se kandidátem opozice stal generál Humberto da Silva Delgado, *byl v nejlepších letech, nedávno se vrátil z Ameriky, kde působil jako portugalský letecký přidělenec NATO. Jako ředitel civilního letectva udržoval široké kontakty s armádou i nevojenskými složkami. Jeho ctížádost a energičnost zaručovaly, že se nevzdá bez boje.*¹⁰ Bylo jasné, že tento člověk loutkou v rukách Salazara nebude. Delgado si okamžitě

⁹ KLIMA, J. Op. Cit., s. 191.

¹⁰ Op. Cit., s. 198.

získal mnoho přívrženců na domácí i mezinárodní scéně, portugalský lid ho obdivoval a vkládal v něj velké naděje. Zejména poté, co při tiskové konferenci na úvod volební kampaně na otázku, jak by v případě svého vítězství naložil se Salazarem, odpověděl: *“Samozřejmě ho propustím.”* Touto větou se Delgado stal pro národ „nebojácným generálem“. Stejně rázně otevřel celou volební kampaň: v rozsáhlém Provolání k národu zdůraznil lidská práva, nutnost demokracie a reformy.¹¹

Národní svaz a Salazar museli rychle najít cestu, jak Delgada všemi dostupnými prostředky odklidit. S rozvášněným davem měla PIDE plné ruce práce, policie a Národní garda rozháněly veškeré generálovy stoupence, celý národ ale nebylo možné zavřít. Salazar se snažil promluvit k národu za použití rétoriky, která kdysi, na počátku jeho vládnoucí éry, na lid platila. Nyní ale Salazarovo nabádání k spořádanému životu, pracovitosti a trpělivosti vyznívalo nevěrohodně a trapně a odhalovalo jen fakt, že předseda vlády není schopný přizpůsobit se nové době. Když přišel den voleb, nezbývalo než použít osvědčené praktiky se sčítáním hlasů. Za krajně nevěrohodných podmínek byly vyhlášeny výsledky, které až absurdně přisoudily 75% hlasů Delgadovu protikandidátovi, stoupenci totalitního režimu Américu Thomazovi. Delgado se nezdráhal veřejně obvinít vládu z falšování. Celé Portugalsko bylo na nohou. *Přes svou prohru povzbudil Humberto Delgado veřejnost k opoziční aktivitě. Proto se stal pro držitele moci hlavním nepřitelem. Byl zbaven armádních funkcí i místa generálního ředitele civilního letectva. ... Už 18. prosince 1958 odhalila PIDE přípravy Delgadova puče proti Novému státu. Počátkem roku 1959 při vlně zatýkání se Delgado uchýlil na brazilské velvyslanectví v Lisabonu a 21. dubna 1959 vystoupil z letadla na brazilskou půdu.*¹² O pár let později, po svém návratu do vlasti, byl Delgado zavražděn neznámým pachatelem. V nepřehledné politické situaci se nedalo určit, která strana měla zájem generála odklidit.

Salazar potřeboval po bouřlivých volbách pádný argument, který by ospravedlnil jeho setrvání v čele státu a znovu vyvolal pocit, že jako osobnost je pro Portugalsko nezbytná. Sled událostí na mezinárodní scéně mu takový důvod skutečně přinesl.

¹¹ KLÍMA, Jan. *Dějiny Portugalska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007, s. 413.

¹² Op. Cit., s. 416.

2.1.3 Šedesátá léta

Rok 1960 se stal "rokem Afriky". Dekolonizace spěla k svému vrcholu, na černém kontinentu získávala svobodu jedna země za druhou. I když se zde bezprostředně na to projevila obecná politická nezralost Afričanů a vratkost nového systému s následkem krvavých bojů, svět nadšeně oslavoval kolonistickou revoluci. V čekání na nezávislost byla na řadě portugalská Angola.

Salazar měl nyní možnost pasovat se opět do role patriota a obránce své drahé země. Postupoval konstruktivně, nejprve udělil rozsáhlou amnestii svým nepřítelům radikálním politickým odpůrcům, hned na to začal burcovat lid k vlasteneckému boji za impérium. Národem nemilovaný António Salazar se nyní stal důležitou figurou v hájení národních zájmů. Jeho opatrný pohled na příliš unáhlenou dekolonizaci navíc nebyl zcela od věci. V té době se nečekaně rozhořela válka v Angole. Vzbouřenci usilující o nezávislost vyhlazovali bělochy i černé katolíky, zprávy o hromadném vraždění zaplavily šokované Portugalsko, které nemělo na africkém kontinentu dostatek vojáků, aby vyvražďování zabránilo.

V Portugalsku se zvedla obrovská vlna nevole, zejména proti USA, které na počátku války lobovalo ve prospěch afrických vzbouřenců. Začala velká mobilizace na obranu afrického území, které Portugalsko nakonec zázrakem uhájilo. Nepokoje a odpor ale přetrvávaly. Vysílení ze zaoceánských bojů se opět promítlo do krizového stavu portugalského hospodářství a ekonomického rozvoje.

Konec padesátých let a léta šedesátá znamenaly nástup nové generace intelektuálů, vědců a umělců. Mladí lidé, kteří již rozeznali režim jako vyčpělý a tmářský, dorostli do produktivního věku a vyjadřovali otevřený nesouhlas s poměry ve své zemi. Nová literatura se pustila do boje proti pokrytectví a utlačování. Časopisy, literární díla i dramata se staly prostředkem k popisování podmínek v zemi, hlavním tématem bylo často násilí, potlačování osobní svobody, politická neschopnost a výsměch absurdním vztahům v Portugalsku.

V 60. letech se rovněž začaly množit studentské demonstrace a protesty. Dramatický konflikt, nazývaný Akademická krize, nastal roku 1962. Na počátku tohoto roku byl svévolně zakázán Studentský den a oslavy s ním spojené. Studenti nejznámější a prestižní Lisabonské klasické univerzity (*Universidade Clássica de Lisboa*) ztratili trpělivost s nikdy nekončícími restrikcemi a postavili se na protest. Odpovědí na vzniklé „nepříjemnosti“ byl zásah policie,

ta uhasila vášně studentského odporu hned v začátku. Tím ale protest neskončil, spíš se ještě víc rozdmýchal. V Coimbre, univerzitním městě Portugalska, se přes zákaz vlády konalo 9. března První národní setkání studentů. Koncem stejného měsíce se situace vyhrotila, když se studentská asociace v Lisabonu rozhodla, že bez autorizace Ministerstva školství oslaví 24. března Studentský den. Studenti ostatních portugalských univerzit se k manifestaci brzy připojili, hladovkou a stávkou vyžadovali změnu politické situace a akademickou svobodu. *I tentokrát přišla policejní razie, ale o poznání brutálnější. Studentská menza byla uzavřena, do univerzitního areálu vtrhla šokujícím způsobem policie, ignorující univerzitní autonomii. Studenti byli surově zmláceni, víc jak tisíc zatčeno.*¹³ Protesty proti neadekvátnímu zákroku se vymykaly kontrole, rektor klasické univerzity Marcello Caetano složil svou funkci. (Tentýž muž se později stane nástupcem Salazara a posledním předsedou vlády před zánikem Nového státu.) Nepokoje trvaly až do konce akademického roku. Režim prokázal svou krajní neschopnost flexibility, když dal veškeré pravomoci nad univerzitním děním do rukou Ministerstva školství, kde bohužel nenacházeli lepšího způsobu zažehnutí akademické krize než masivní zatýkání a vylučování ze škol.

Potíže se zvládnutím nespokojeného národa se vršily. PIDE důsledně kontrolovala terén. Na počátku šedesátých let byl přímo na ulici v Lisabonu zastřelen člen ilegálního vedení komunistické strany. Dalším příkladem drastických praktik byl zásah proti Portugalské společnosti spisovatelů. Když v roce 1965 udělila literární cenu pronásledovanému spisovateli, přepadla PIDE sídlo společnosti a zdevastovala ho. Prestižní spisovatelská organizace byla následně zrušena. Režim už neukazoval, co pozitivního dokáže, ale co vydrží a co si vydupe.

Léto roku 1966 přineslo příjemnou povinnost otevřít „Salazarův most“ přes Tejo. Div techniky, spojující sever země s jihem, měl dokázat „modernizační“ snahy vlády a její „otevřenost“ novým světovým podnětům. Také proto, ale i pro nespornou praktičnost stavby se 6. srpna sešly u mostu tisíce lidí z Lisabonu a širokého okolí. Salazar uviděl své jméno na bronzové desce a hned se ptal, je-li ta deska zalitá v konstrukci, nebo jen přišroubovaná. (...) „Jsou-li písmena zalitá v bronzovém bloku, bude pak těžké je odstranit... Věřte, jména politiků by se měla dávat památkám a veřejným dílům až sto nebo dvě stě let po jejich smrti. Mé

¹³ RUI, Grilo. *As origens do actual Dia do Estudante: A Crise Académica de 1962* [online]. Jornal da Universidade de Évora n.8, Abril de 1999. URL: <http://www.manuelgrilo.com/rui/artigos/crise.html>.

jméno bude jednou z mostu odstraněno a někteří pánové budou mít problémy z toho, co udělali teď.“¹⁴

Roku 1974 byl most přejmenován podle data revoluce na most 25. dubna. K oné revoluci, která vešla ve známost jako *Revolução dos Cravos* (Karafiátová revoluce) se schylovalo pět let. Postupný pád režimu začal tak, jako by zasáhla vyšší moc. Začátkem srpna 1968 trávil António de Oliveira Salazar víkend ve svém estorilském sídle. Vyšel na terasu, aby si zde přečetl ranní noviny, když chtěl usednout do lehátka, konstrukce se nešťastnou náhodou složila a Salazar se při pádu prudce udeřil do hlavy o kamennou dlažbu. Zakázal ale přivolat lékaře, měsíc na to, když se dostavily těžké bolesti hlavy, doktoři objevili životu nebezpečný cerebrální hematom. Operace se zdařila, ale 16. září 1968 o osudu Salazara, a možná i o osudu celé země, rozhodla mozková příhoda, která zasáhla jeho pravou mozkovou hemisféru. Důsledky byly jak fyzického, tak duševního rázu, Salazar již nebyl schopen vést zemi. Na jeho místo nastoupil Marcello Caetano, přesto se Salazar až do své smrti domníval, že je nadále předsedou vlády, jeho spolupracovníci mu to z loajality a soucitu nevyvraceli. António de Oliveira Salazar zemřel 27. července 1970.

Režim se najednou hroutil sám do sebe, jen díky chodu jisté setrvačnosti se udržel necelé čtyři roky, ostřelovaný komunisty, demokraty i portugalským lidem, který počítal vteřiny. Armáda, hledající nové iluze a nutnou změnu, provedla 25. dubna 1974 za mohutné podpory obyvatel vítězný převrat, který ukončil 40 let diktatury v Portugalsku.

¹⁴ KLÍMA, Jan. *Salazar tichý diktátor*. Praha: Skřivan, 2005, s. 244.

2.2. Propaganda, cenzura a represe – bližší pohled na SNI a PIDE

2.2.1 Chléb a hry

Ve snaze, co nejvíce uzpůsobit k obrazu svému veřejné mínění a vštípit portugalské mentalitě správný přístup k Novému státu, vyzbrojil se Salazar dobře fungujícím centrem propagandy. Sekretariát národní propagace (*Secretariado da Propaganda Nacional*) neboli SPN bylo zřízeno roku 1933, jeho hlavou se stal António Ferro, spisovatel, novinář, cílevědomý politik a mimo jiné i velký obdivovatel Benita Mussoliniho.

Roku 1944 se organizace z taktických důvodů přejmenovala na Národní sekretariát pro informace, lidovou kulturu a turismus (*Secretariado Nacional de Informação, cultura popular e turismo*) známá pod zkratkou SNI. Stejná organizace v kabátu z nového názvu měla být přijatelnější pro Evropu, v které se s blížícím vítězstvím Spojenců radikálně změnila situace i míra tolerance k pravicovým totalitním režimům.

SNI plnilo mimo jiné úlohu tzv. Inspeção dos Espectáculos (Inspekce veřejných představeních, do roku 1944 zastávala tuto funkci Cenzorská služba). *To jí umožnilo mít centrální kontrolu. Rozhodovala o udělení či neudělení licence a povolení k jakémukoliv veřejnému vystoupení a otevření veřejné divadelní scény, trvale tak bděla nad veškerým kulturním a uměleckým životem v zemi.*¹⁵ Hlavní starostí bylo, aby kulturní život plnil základní funkci – pomocí umění pozvedával národní cítění lidu, jeho loajalitu, pracovitost a věrnost tradicím. Kdo se rozhodl nebýt dostatečně loajální, byl umlčený cenzurou. Programy rozhlasu, televize, divadla, kin, vše muselo být dopředu schváleno cenzurou, jejíž působení bylo sladěno s činností Národního sekretariátu pro informace. Cenzuře byly podrobeny veškeré knihy, časopisy a noviny. V případě, že nakladatel povolil vydání knihy bez předběžného souhlasu cenzury, byla tato kniha zpravidla policejně zabavena. Symbolem cenzury se stala tzv. modrá tužka, *lápiz azul*, kterou byly v textu škrtané pasáže neslučující se s totalitním diktátem.

¹⁵ DOS SANTOS, Graça. *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004. O s. 75.

Portugalský spisovatel Ferreira de Castro¹⁶ v roce 1967 popisuje situaci v Portugalsku slovy: *Pokud člověk nesdílí názory vládnoucích kruhů, stává se psaní v Portugalsku formou sebetrýzně. A skutečnost je taková, že většina portugalských literátů názory vládnoucích kruhů nesdílela a nesdílí. Kdyby chtěl spisovatel psát v souladu s kánony cenzury, musel by předstírat, že neví o všech tíživých starostech člověka dnešní doby, a byl by nucen tvořit konvenční romány, neodpovídající současnosti, a to s takovým množstvím omezení, že by bylo únavné všechny je tady vypočítávat, tím spíš, že jsou všeobecně známá. Psát za těchto okolností je skutečným utrpením. Neboť nejde jen o to, co cenzura zakázala, nýbrž i obavu, co by zakázat mohla.*¹⁷

Povinností SNI nebyl ale jen dohled nad kulturní oblastí pomocí cenzury, Sekretariát se v první řadě staral o řádnou propagaci v zemi, ta se dotýkala všech důležitých témat – politika, práce, vzdělání, folklór, kultura, umění. Portugalský lid se musel něčím ukolébat či spíše vytrhnout z letargie. Festivaly, oslavy národních i katolických svátků a parády, plné defilujících vojáků za přítomnosti Portugalské mládeže, byly v tomto ohledu příhodné, vyhovující. A díky všeobecnému sklonu Portugalců nadchnout se pro jakýkoliv typ oslav měly velký úspěch. Manifestace a parády se nejčastěji konaly na známém a díky své rozloze dobře vyhovujícím Obchodním náměstí (*Praça do Comércio*) nejčastěji ve chvílích, kdy bylo třeba bouřlivou oslavou překřičet opozici, ale také bídu, neúspěchy a strach.

Pro poplatný a politicky regulovaný kulturní život se vžilo heslo *cultura popular* – lidová kultura, ta byla také hlavním pojítkem propagace s uměleckou sférou.

¹⁶ José Maria Ferreira de Castro (Ossela, 1898 – Porto, 1974), spisovatel a novinář, redaktor časopisu *O Século* a šéfredaktor časopisu *O Diabo*.

¹⁷ COELHO, José Dias. *Odboj v Portugalsku*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1966, s. 30.

2.2.2 „A obidência baseia-se sobretudo no medo.“

Poslušnost se zakládá především na strachu. – Slova Antónia de Oliveiry Salazara vystihují hlavní účel jednoho z nejvýznamějších pilířů autoritativního režimu v Portugalsku – politické policie.

Vždy když se praktiky propagace a cenzury ukázaly jako nedostačující, dal o sobě režim vědět jinou, více jasnou a nekompromisní cestou. PVDE (*Polícia de Vigilância e de Defesa do Estado*) vznikla již před válkou, roku 1945 byla přejmenována na PIDE (*Polícia Internacional de Defesa do Estado*). Jejím úkolem bylo dohlížet na „veřejný pořádek“, špehovat, informovat, hlídat, a když to bylo nutné (a častokrát, i když nebylo) bezprostředně zasahovat. A jakkoliv byla dobrá organizovanost v Portugalsku něčím výjimečným, politická policie byla jednou z mála institucí, které měly téměř bezchybně fungující aparát. Jeho součástí a jednotlivé frakce, včetně lidských zdrojů byly dokonale propojené. PIDE zatýkala, měla své špehy, donašeče, vyslýchala, mučila a dle svého uvážení odstraňovala nepřátelské živly, ohrožující salazaristický režim.

José Dias Coelho¹⁸ ve své knize *Odboj v Portugalsku* popisuje, jaké praktiky volila politická policie během procesu se zadrženým či obžalovaným, takto: *Po zatčení, během uvěznění neplatí žádné habeas corpus ani není možný zásah soudních orgánů. Zatčení jsou vydáni na pospas policii, která jim nedovoluje jakýkoliv styk s jejich advokáty. Výsledky, konfrontace, důkazní řízení provádějí se jedině za přítomnosti politické policie. Zákon nedovoluje noční výsledky, ale PIDE vyšetřuje zatčené často nepřetržitě celé dny a noci. ... Jakmile skončí předběžné vyšetřování a o zadrženém je rozhodnuto, že má být souzen, vypracuje PIDE hlášení, které spolu s protokolem o výsledku předloží soudu. V tomto hlášení vznáší policie obvinění, které si sama vymyslela a jež jsou soudci povinni včlenit do textu rozsudku. Po obdržení tohoto hlášení pak zástupce generálního prokurátora a soudce sepiší text žaloby.*¹⁹

Coelho v této knize dále píše o mnohých praktikách při vynucování přiznání či pořizování důkazů, ať už šlo o fyzické mučení či o psychický teror. A i když se podle dostupných

¹⁸ José Dias Coelho (1923, Pinhel – 1961, Lisabon), portugalský umělec, antifašistický aktivista a významný člen Portugalské komunistické strany (Partido comunista português). 19. prosince 1961, byl ve věku 38 let zavražděn politickou policií PIDE, v Lisabonu na ulici Rua de Creche. Ulice dnes nese jeho jméno.

¹⁹ COELHO, José Dias. *Odboj v Portugalsku*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1966, s. 84.

pramenů, neovlivněných levicovým extremismem, praktiky portugalské tajné policie nedaly zcela srovnat s brutalitou komunistických vyšetřovacích metod a trestů a s vykonstruovanými procesy v 50. letech, je nesporné, že postupy PIDE byly velmi kruté, porušující beztrestně portugalské zákony i lidská práva.

Účinnou metodou odsunutí nebezpečných jedinců byla rovněž deportace do trestaneckých táborů, známých také jako "tábory pomalé smrti". Počet trestanců a těch, kteří zde v důsledku špatného zacházení, nemocí či vysílení nepřežili, se ale naštěstí nedá být jen vzdáleně porovnat s koncentračními tábory, či gulagy. Mezi nejběžnější trestanecké tábory patřily Tarrafal na Cabo Verde, São João Baptista na Azorech, Moçâmedes v Angole a další v Mozambiku.

V zemi tedy existovalo klima hluboce represivní, ke kterému přispíval systém kontroly vztahující se na celou populaci. Věta „Ten skončí u PIDE.“ se stala vžitým prohlášením, kterým se častovali ti, kdo si s režimem jakkoliv zahrávali. Násilné a likvidační zásahy ale nebyly vždy nutné, všeobecná atmosféra strachu pohrávající si s mentalitou Portugalců jako s myší v kleci často postačila k tomu, aby byla poslušnost a ukázněnost obyvatel zajištěna.

Cílený nátlak a sugesce, ať už mírná a vstřícná pomocí oslav, slibů a populistických proslovů, či ta méně vstřícná pomocí zastrašování, byly hlavními prostředky Salazarova režimu.

3. Portugalské divadlo v době totalitního režimu

3.1. Pohled do dějin portugalského divadla

Dříve než přistoupíme k divadlu v době salazaristického totalitního režimu, je dobré ozřejmit a trochu blíže pohlédnout na to, jaké postavení vlastně mělo divadlo v Portugalsku, jak se vyvíjelo, kde čerpalo inspiraci a rovněž jaké umělecké zázemí měli autoři nejen v meziválečném Portugalsku. Podaří se nám pak lépe pochopit, z čeho vycházela a co znamenala divadelní tvorba a produkce v době Salazarovy vojenské diktatury – ať už to bylo divadlo, které diktaturu otevřeně propagovalo, či proti ní donkichotsky bojovalo.

Při výzkumu o portugalském divadle je třeba vzít v potaz dvě základní fakta. Za prvé, divadlo jako takové nemělo a nemá v Portugalsku silně zakořeněnou tradici a nikdy nestálo v centru uměleckého dění. Nedá se kvalitou, významem, ani přínosem, jak v oblasti literární tak performativní přirovnat k zemím jako je Británie, Francie, Německo, ale i naše země, kde divadlo patřilo ke klíčovým složkám uměleckého i společenského života. Druhý bod pak s prvním logicky souvisí. Portugalské drama nestojí samostatně, je neodmyslitelně spjaté s literaturou. Dramatická tvorba, stejně jako divadelně vědní studie jsou v zásadě vždy součástí historie literatury. Přesto si portugalské divadlo jistě nezaslouží být opomíjené a v průběhu staletí v něm můžeme objevit několik, i když spíše ojedinělých, jmen významných dramatiků.

Tím prvním je neoddiskutovatelně Gil Vicente²⁰. Tento renesanční básník, dramatik, ale také herec, režisér a hudebník je dodnes nazýván otcem portugalského divadla. Rok 1502, kdy Vicente poprvé uspěl s hrou *Auto da visitação ou Monólogo do vaqueiro* (Hra o navštívení čili Monolog skotákův) v komnatách královského paláce, můžeme zároveň brát jako rok, od kterého se začala odvíjet portugalská divadelní historie. Vicente vycházel z části z liturgického divadla, dále z lidových her a podstatným inspiračním zdrojem pro něj byla i poloostrovní lyrika. Jeho nejdůležitějším dramatickým počinem je *Trilogia das Barcas*, soubor tří alegorických her, *Auto da barca da glória* (Hra o bárce nebeské, 1518), *Auto da barca do*

²⁰ Gil Vicente (pravděpodobně Guimarães, mezi lety 1460-1470 – 1536), dvorní dramatik královny Eleonory, později krále Jana III.

inferno (Hra o bárce pekelné, 1517²¹) a *Auto da barca do purgatório* (Hra o bárce očistné, 1518). V druhé fázi Vicentovy tvorby začaly převažovat komedie a frašky, kde mohl lépe vyniknout autorův talent, břitký vtíp i cit pro jazyk. Vicente psal své hry portugalsky i španělsky²², 19 z nich bylo bilingválních. Jeho postavy jsou charakterizovány svým typickým způsobem mluvy, rád používal nářečí i slang, ať už to byly jazykové modulace, které odposlouchal nebo dokonce sám vymyslel. Vicente se mohl opírat pouze o tradici divadla liturgického, o parateatrální projevy, čerpal z lidového divadla, z divadla španělského a snad i francouzského.²³ Vicentova satira stíhala každého bez rozdílu, ať už to byla postava ševce, soudce či mnicha, kritizoval prodej odpustků a ve Hře o tržišti (1526) se nezdráhal vzít si na paškál i samotného papeže. Jeho kritika společnosti z pohledu zdravého rozumu navíc užívala velmi jadrný jazyk inspirovaný lidovými karnevaly. Proto mohla Vicentova dramatika obstát pouze do doby, než byla v zemi roku 1536 ustanovena Inkvizice. Ta naděje na vznik lidového divadla v Portugalsku důsledně udusila. A tak, i když se vicentovskou tradicí inspirovalo několik dalších literátů, dobře připravené pole pro portugalské divadlo zůstalo nakonec ležet ladem.

Nelze alespoň okrajově nezmínit ještě jednoho renesančního autora. Je to Luís de Camões, dodnes vnímaný jako patrně nejvýznamější portugalský básník. Tvůrce rozsáhlého oslavného díla *Os Lucíadas* (Lusovci, 1572), které je řazeno k národním pokladům²⁴, přispěl

²¹ Hra byla u nás poprvé přeložena roku 1995, kdy ji uvedlo brněnské Divadlo Husa na Provázku v režii Františka Listopada. V roce 2006 vyšla ve vydavatelství Torst v překladu Vlasty Dufkové a Jiřího Pelána pod názvem Hra o pekelné lodi. Oba překladatelé získali za tento literární počín Cenu Josefa Jungmanna za překladatelské dílo.

²² Spřízněnost se španělskou literaturou, zejména básnickou produkcí, měla v Portugalsku silně zakořeněnou tradici. Mezi 15. – 17. stoletím probíhala významná kulturní výměna mezi Portugalskem a Kastílií, navazující na tradici portugalsko-galicijské lyriky. Tato skutečnost ovlivňovala mnohé literáty, bylo proto běžné psát díla ve dvou jazycích.

²³ HODOUŠEK, Eduard a kolektiv autorů. *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Praha: Nakladatelství Libri, 1999, s. 615.

²⁴ Zde bych chtěla uvést malou poznámku, Portugalsko sice nemá k divadlu tak silnou vazbu, přesto si umění váží a na spisovatele, jejichž jméno si vydobýlo věhlas za hranicemi země, je velmi hrdé. V jedné z nejkrásnějších památek celého Portugalska, Kláštera Sv. Jeronýma v Lisabonu, jsou vystavené kobky dvou velkých mužů, které Portugalci považují za symbol svých dějin, nejsou to králové, vojevůdci ani revolucionáři – jsou jimi Vasco de Gama a Luís de Camões, mořeplavec a spisovatel. Co může příznačněji charakterizovat, co je pro portugalskou povahu to nejdůležitější.

rovněž do portugalské dramatiky. Znamé jsou jeho tři komedie *Auto de Filodemo* (Filodemos,) *Auto dos Enfatriões* (Amfytrióni) a *Auto de El Rei Seleuco* (Král Seleukos). Camões byl právě jedním z literátů, kteří v oblasti divadelní dramatiky navázali na vicentovskou tradici.

V roce 1640 se Portugalsku podařilo vymanit z područí Španělska, pod jehož vynucenou nadvládu se dostalo v roce 1580 po své nástupnické krizi. Obnovení portugalské nezávislosti nicméně hrdé Španělsko uznalo až po vzájemných bojích roku 1668. *Po osamostatnění se Portugalsko snažilo oprostít i od kulturního vlivu Španělska a začalo se přiklánět k Francii. Objevila se dramata francouzských autorů Racina, Corneille a Moliéra.*²⁵ Vznikalo tak mnoho diskuzí mezi zastánci španělského stylu a přívrženci klasicistického systému francouzského.²⁶

V první polovině 17. století pronikly na nejzápadnější cíp Evropy poprvé opera a melodram. Opera si ale získala popularitu až o století později, kdy v Portugalsku opadl zájem o frašky a španělské komedie pláště a meče. Podobně jako v jiných zemích i zde se obecnost rozdělovala na vzdělanou vyšší vrstvu a na lidové publikum. A zatímco aristokracie holdovala opeře, lid dával nadále přednost fraškám, mezihrám, hrám s náboženskou tematikou, ale také loutkovým hrám. V lisabonské Vysoké čtvrti v *Teatro do Bairro Alto* se hrávala oblíbená představení, jejichž aktéry byly loutky vyřezané z korku zvané *bonifrates*. Rozvoj divadla v 18. století ale stále kontrolovala Inkvizice, do vývoje navíc negativně zasáhly další dvě události: *Pombalův zákaz vystupování hereček na jevišti a následně osudné*

²⁵ KODEŠOVÁ, Jitka. *Současné portugalské divadlo*. Diplomová práce. Praha: Karlova Univerzita, Filozofická fakulta, Katedra romanistiky, 1971, s. 11.

²⁶ Inspirace z Francie provázela portugalské umělce nejen v klasicistní době a pro portugalskou kulturu byla velmi důležitá. Portugalci se od osamostatnění instinktivně snažili vyhranit proti svému velkému sousedovi, který je nejen zeměpisně záměrně odtrhával od zbytku Evropy. Portugalci proto Španělsko v rámci zachování své identity a občas i jen z trucu ostentativně ignorovali. I když těsné literární provázání se Španělskem nešlo hned zcela zpřetrhat, upnuli se Portugalci raději k objevování umění francouzského, italského a později i anglického.

*zemětřesení a tsunami roku 1755, která smetla několik měsíců předtím otevřené divadlo Ópera do Tejo. Tato přírodní katastrofa přerušila na několik let veškerou divadelní činnost.*²⁷

Divadlo bylo pro Portugalce nadále spíše něčím „z dovozu“. Snahy o vytvoření národní tragédie či měšťanské mravoličné komedie vyznívaly na prázdno. Úroveň dramatické tvorby byla velmi slabá a divadlo v druhé polovině 18. století postupně upadalo, až se ze svého nejistého místa ve společenském životě ztratilo docela.

Od dob Gila Vicenta se v Portugalsku objevil druhý, stejně výrazný a nadšený představitel portugalského divadla až v 19. století - Almeida Garrett (1799-1854), odchovanec romantismu, dramatik, básník, prozaik a obdivovatel románů Victora Huga. Jeho vstup do kulturní a literární sféry země znamenal pro portugalské divadlo cosi spásného. Ovlivněný revolučními událostmi roku 1830 ve Francii, bojoval Garret v Portugalsku proti absolutismu na straně liberálů. Roku 1834 byla v Portugalsku vyhlášena konstituční monarchie. O dva roky později, za vlády levého křídla liberálů, byla na Garretta přenesena veškerá zodpovědnost za obnovení divadelního dění v zemi. Jako první provedl praktická opatření k zajištění příznivých podmínek pro divadelní produkci a pro její finanční zázemí. *18. listopadu 1836 byla vytvořena Ústřední inspekce státních divadel a představení (Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais).*²⁸ Garrett v rámci nové instituce přijal úřad generálního inspektora divadel a rozhodl se vybudovat národní divadlo. Postupoval systematicky, uvědomoval si, že pro obrození domácího divadla nebude stačit vystavět budovu se štítkem „národní“, založil proto ihned i Státní konzervatoř (*Conservatório Geral de Arte Dramática*) a začal pracovat na vytvoření repertoáru, který by posílil vlastenecké uvědomění a zvýšil kulturní úroveň obecnstva. Napsal řadu her, prostřednictvím hry *Auto de Gil Vicente* (Hra o Gilu Vicentovi, 1938) vzkřísil symbol slavného dramatika a trochu živé vody tak dopadlo i na portugalské divadlo. Pokračoval historickými dramaty, založil také divadelní noviny *Přestávka (Entreacto)*, dokonce i Sdružení milovníků portugalské scény. Výstavba divadla, které dodnes nese jméno Národní divadlo královny Marie II. (*Teatro Nacional Dona Maria II.*) započala roku 1842, divadlo bylo následně slavnostně otevřeno 13. dubna 1846. Ale podobně jako v případě Gila Vicenta, i po smrti Almeidy Garreta se brzy

²⁷ KODEŠOVÁ, J. Op. Cit., s. 14.

²⁸ MOISSES, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2006, s. 122.

ukázalo, že portugalské divadlo nemá dost sil a talentů na soběstačné udržení umělecké úrovně i důležitého postavení ve společnosti.

Romantismus přešel v realismus a našel si své literární vlajkonosce i v Portugalsku. Mezi novou generaci patřil například jeden z nejznámějších prozaiků a fejetonistů Eça de Queirós²⁹. Queirós se připojil k hnutí tzv. „generace 70. let“³⁰, která se po vybudování železnic a otevření cesty k vyspělejšími evropským státům myšlenkově přimkla k intelektuální elitě té doby. Sedmdesátníci usilovali o obrodu portugalské literatury a o skoncování s nedotknutelnými dogmaty včetně těch náboženských. Sklon ke konzervatismu a ustrnutí byl jeden z rysů portugalské národní povahy, s kterým tu autoři opakovaně vedli urputný boj.

V této době se literáti také nově pokoušeli o analýzu divadla i o jeho kritiku. To, co Eça de Queiros prozíravě napsal v roce 1871 na adresu portugalského divadla, platilo ještě o sto let později. *Eça de Queiros konstatoval nízkou úroveň publika, špatné hospodářské poměry divadel, nevzdělanost herců. Příčinu malé návštěvnosti divadel viděl ve všeobecné drahotě: vysoké ceny nájemného i vstupného do divadel byly příčinou toho, že pro velkou většinu byla návštěva divadla nemožným přepychem.*³¹ Na scénách dominovaly historické spektakly, které snaživou velkolepostí scénického provedení doháněly nízkou kvalitou dramatického textu. Důležité projevy nově se rodících literárních směrů, cirkulujících v Evropě na přelomu 19. a 20. století, se v Portugalsku nadále projevovaly zásadně v literatuře. Symbolismus se snesl na Lisabon na literárních křídlech slavného básníka Fernanda Pêssoa, modernistická hnutí se odrážela v časopisech *Presença* a *Orfeus*, jehož tvůrci se scházeli spolu s výtvarníky v *Café Martinho*, ovlivnění bohémskou atmosférou začátku 20. století. Dramatická tvorba stála povětšinou stranou uměleckého dění.

²⁹ José Maria Eça de Queirós (Póvoa de Varzim, 1845 – Neuilly, Francie, 1900).

³⁰ Generace 70. let, skupina kolem Literárního kroužku (*Cenáculo*) tvořená zpočátku mladými coimberskými intelektuály. Hnutí se později přesunulo do Lisabonu, kde se k němu připojil také Eça de Queiros. Vůdčí osobností generace 70. let byl socialista a iniciátor literární polemiky Antero de Quental, spolu s básníkem Felicianem de Castilho. K hnutí patřil i první významný portugalský kritik Moniz Barreto či literární historik, básník a esejista Teófilo Braga.

³¹ KODEŠOVÁ, Jitka: *Současné portugalské divadlo*. Diplomová práce. Praha: Karlova Univerzita, Filozofická fakulta, Katedra romanistiky, 1971, s. 19.

Tak se dostáváme až k období 30. let, kdy se Portugalsko zmítané hlubokou hospodářskou a politickou krizí ocitlo v izolaci ekonomické i kulturní. Dostáváme se tak k divadlu v době diktatury, ustanovené po vojenském převratu, tedy do období Nového státu.

Ozřejmili jsme si tedy, jaká byla a je pozice divadla v Portugalsku, s čím se divadlo potýkalo a jaké podmínky měli dramatici ke své tvorbě. Zároveň vidíme, že divadelní sféra se stále nemůže vyléčit z neduhu, kterým je zejména poměrně nízká úroveň publika. V Portugalsku nebylo a není obecnstvo kontinuálně vychovávané lidovým divadlem ani dramaty vysoké umělecké kvality, chybělo mu divadlo, které by oslovilo všechny společenské vrstvy. To má za následek, že divadelním scénám chybí adekvátní zpětná vazba, publikum, které by svým vkusem, kulturním přehledem a zájmem ovlivňovalo směřování dramatické tvorby.

Portugalské povaze byly vždy bližší písně, oslavné básně a rozebírání slastně bolestného stesku – *saudade*. Portugalci raději dumají, než činí. Akce jim v pravdě není vlastní. A akce je přeci jen základem divadla.

3.2 Jedna strana barikády – Propagace umění nebo umění propagandy?

3.2.1 António Ferro

Nelze hovořit o angažovaném divadle, aniž bychom nezačali pohledem na nejdůležitější postavu kulturní oblasti první dekády vojenské diktatury v Portugalsku - zakladatele Divadla Lidu - *Teatro do Povo* - a ředitele propagandy Antónia Ferra. Jeho osobnost v mnohém představuje to, jakým způsobem se utvářel divadelní svět v době Nového státu.

António Joaquim Tavares Ferro se narodil roku 1895 v Lisabonu. V 19 letech publikoval ve spolupráci s Augustem Cunhou své první dílo, sbírku básní *Missal de Trovas – Quadras dos 17 e 18 anos* (Missal de Trovas – období 17 a 18 let). Ve stejné době se stal jedním z editorů čtvrtletníku modernistů Orfeus, ke spolupráci ho přizval jeho přítel spisovatel Mário de Sá-Carneiro³². Časopis však nakonec vyšel pouze dvakrát, a to v prvních dvou trimestrech roku 1915. Ferro ale nadále nadšeně rozvíjel své působení v různých kulturních sférách, zejména v novinářské oblasti. V roce 1919 zahájil svou činnost nový tisk *O Jornal*, už po třech měsících se tehdy 24letý António Ferro stal členem redakce jako hlavní redaktor. O rok později přidal ke své slibně se rozvíjející kariéře novináře spolupráci s deníkem *O Século*, osvědčil se také jako schopný zahraniční zpravodaj, psal reportáže z politicky neklidné Itálie a podporoval styky s jeho vkusu a srdci blízkou Francií. Brzy na to vyšly jeho dvě autorské knihy, *Árvore de Natal* (Vánoční stromek, 1919), a kniha básní a *Teoria da Indiferença* (Teorie lhostejnosti, 1919). Následně přidal António Ferro do seznamu „svých“ novin i *Diário de Lisboa*. Psal komentáře, reportáže i kritiky z oblasti literatury a divadla. Když se v roce 1922 aktivně zapojil do Týdne moderního umění (*Semana da Arte Moderna*) v São Paulu, kam vycestoval spolu s herci malého divadelního uskupení *Companhia de Lucília Simões e Erico Braga*, patřil již v očích umělecké veřejnosti k významným osobnostem a modernistům snažícím se o prolomení hrází mezi Portugalskem a světem a o následný volný tok inspirace z kulturně vyspělejších zemí.

³² Mário de Sá-Carneiro (1890 Lisabon – 1916 Paříž, Francie, významný portugalský básník a prozaik, patřící ke generaci modernistů. Jeden z tvůrců modernistického časopisu Orfeus. V necelých 26 letech spáchal sebevraždu.

V rámci festivalu Týden moderního umění byla uvedena v Divadle Sant'Ana v São Paulu Ferrova první divadelní hra *Mar Alto* (Staré moře). Představení, v kterém António vystoupil také jako herec po boku členů Companhia, bylo o měsíc později opakováno i v Rio de Janeiro, ale kritiky zůstávaly nepříjemně chladné, až útočné. Některé vnímaly Antónia Ferra jako literárního renovátora a modernistu a označovaly hru za provokativní, jiné ji viděly rovnou jako amorální. V červenci následujícího roku uvedlo *Mar Alto* Teatro do São Carlos v Lisabonu. Hra byla už o den později zakázána za narušování veřejného pořádku. Ironií života se tak budoucí představitel kulturní svévole Nového státu, v jiné době a za jiných politických okolností, stal sám cílem umělecké cenzury.

António Ferro nicméně nadále úspěšně pokračoval ve své novinářské kariéře, nově přispíval do *Diário de Notícias* a jako zahraniční reportér přinášel mezi lety 1924 až 1933 rozhovory s takovými osobnostmi jako Sánchez Guerra, Primo de Rivera, papež Pius XI., Jean Cocteau či Mussolini. Mezi těmito významnými rozhovory se objevilo i jméno António de Oliveira Salazar.

V roce 1925 založil António Ferro Nové divadlo – *Teatro Novo*, které se ovšem v jednom ze sálů lisabonského divadla Tivoli dočkalo jen prchavé existence a úspěchu. V druhé polovině 20. let odjel Ferro do Spojených států, kde mimo jiné navštívil Hollywood, z něhož si odnesl například rozhovor s Charlie Chaplinem. V roce 1927 publikoval Ferro soubor rozhovorů pod názvem *Vieagem à volta das Ditaduras* - Cesta k návratu diktatury.

V roce 1931 António Ferro zorganizoval a předsedal Mezinárodnímu kongresu divadelní a hudební kritiky v Lisabonu, aby zvýšil zájem zahraničí o dění v Portugalsku, a zároveň publikoval v *Diário de Notícias* několik článků zabývajících se důležitým vztahem mezi kulturou a politikou. Začal tak sám jasně vyznačovat cestu svého působení ve veřejné sféře.³³ Ferro vládl dobře slovem i podmanivými gesty a jako tzv. *poeta da acção* se nadále snažil probudit zemi z jejího vnitřního pocitu rezignace a únavy.

Rok 1932 se stal klíčovým pro celé Portugalsko - předsedou vlády byl jmenován António de Oliveira Salazar - stejně tak důležitým byl pro Antónia Ferra. Ferro psal v té době jeden aktivistický článek za druhým, o portugalských umělcích, literatuře, komunismu, demokracii... mezi nimi se poprvé objevilo označení, které se později stalo vžitým symbolem propojení státní složky s uměleckou sférou – *Política do espírito*, což můžeme přeložit jako

³³ HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro: Estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990, s 33.

„duchovní politika“. Pojednání o duchovní politice bylo poprvé zveřejněno v *Diário de Notícias* roku 1932. Ve dnech 18. a 24. prosince téhož roku vyšly v *Diário de Notícias* také dva obsáhlé rozhovory Antónia Ferra se Salazarem. Byla to předzvěst nově se rodícího, dobře fungujícího tandemu Ferro-Salazar, vztahu založeném na respektu, vzájemné podpoře a na společném cíli podmanit si veřejné mínění. Ferrovy rozhovory se Salazarem na jedné straně manifestovaly dílo i sílu osobnosti nového předsedy vlády, jeho záměry a oddanost Portugalsku, na straně druhé dokazovaly, že António Ferro upřímně sympatizující s obzory nového režimu byl odhodlaný podílet se na tom, jakou tvář ukáže Nový stát veřejnosti. Salazar takový postoj dokázal ocenit tím správným způsobem – 26. října 1933 byl Ferro jmenován ředitelem nově vytvořeného Sekretariátu národní propagace (*Secretariado da Propaganda Nacional*). Ferro si „nastavil ručičky na hodinkách podle Salazarova času“³⁴ a v úvodním proslovu na jednom z prvních udílení literárních cen, v únoru 1934, objasnil koncept duchovní politiky, který nastínil již v *Diário de Notícias* před rokem a půl: *Duchovní politika neznamena jen podpořit rozvoj literatury, umění a věd a vytvořit pro umělce a myslitele zázemí, v kterém se jim bude lehce tvořit. Posláním duchovní politiky je především postavit se proti politice materiální. Duchovní politika, v současné době, ne jen v Portugalsku, ale i ve světě, musí přinést stabilitu a zorganizovat boj proti všemu, co špiní její duchovní přesah.*³⁵

Je patrné, že António Ferro uměl dovedně žonglovat se slovy a ideami tak, aby veřejnost nepostřehla, že jeho počínání ve službách Nového státu je v přímém rozporu s jeho ušlechtilými proslovy. Přesto nemůžeme říct, že by António Ferro nebyl mužem na svém místě. Na rozdíl od mnohých „pohlavárů“ v socialistickém složení naší země, António Ferro byl zvolený do funkce na základě své nesporné fundovanosti. Měl velký rozhled v domácím i mezinárodním prostředí, v politickém a hospodářském vývoji, byl erudovaný v oblastech kultury, literatury, divadla. I díky tomu mohl přijít s dobře vymyšlenou strategií na propagaci režimu skrytou do zábavného kabátu kulturní osvěty – s konceptem kočovného Divadla lidu.

³⁴ „ajustar os ponteiros do seu relógio com os de Salazar“ – přizpůsobil se.

³⁵ GUEDES, Fernando. *António Ferro e a Sua Política do Espírito*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1997, s. 24-25.

3.2.2 Educar e reformar – Teatro do Povo

Roku 1935 připravil Sekretariát národní propagace pod vedením Antónia Ferra cosi, co by se dalo nazvat „kočovní umělecká osvěta“. Tato kultura harčující se po Portugalsku čítala dvě kina, knihovnu, ale hlavně divadlo - *Teatro do Povo* neboli Divadlo lidu. K založení lidového divadla inspirovala Ferra Francie, kde tento žurnalista, spisovatel a politik hledal inspiraci nejraději a nejčastěji. Teatro do Povo mělo ale s francouzským populárním divadlem a záměry Maurice Pottechera či Romaina Rollanda, které Ferro velmi uznával a obdivoval, ve výsledku jen málo společného. Divadlo na nejzazším cípu Evropy se muselo přizpůsobit místním možnostem a špatným sociálním podmínkám. Oproti francouzskému vzoru navíc vzniklo z velké části za účelem ideologické propagace, dovedně zaobalené do lidové zábavy. Pod záštitou Sekretariátu, který divadlo financoval z Divadelního fondu (*Fundo de Teatro*), mělo Divadlo lidu sloužit myšlenkám Salazarova režimu, kulturní osvěta zůstávala až v druhém plánu.

Divadlo lidu bylo inaugurováno 15. června 1936 v lisabonském parku *Jardim da Estrela*, kde mělo také pod otevřeným nebem své první představení. Při této příležitosti pronesl António Ferro plamenný projev plný velkých slov a gest, ve kterém se skrýval přesný návod na to, jaký má mít nové divadlo účinek na své budoucí diváky.

„Gente de Portugal, aqui tens o teu lindo teatro!“

„Lidé Portugalska! Lidé země i moře! Toto všechno bylo uděláno proto, abyste poznali, že na vás vaši státníci myslí, že Salazar nechal udělat toto divadlo, aby ho věnoval vám se stejnou něhou, jakou vám nabízí most přes řeku [...]. Lide, tady je tvé krásné divadlo! Mějte trpělivost. Vidíte, že na vás Nový stát myslí. Po realitě života, poezie. Po každodenním chlebu, snění každý večer.“³⁶

Kočovní Divadlo lidu projíždělo i po těch nejzapadlejších provinciích, venkovech a vískách, aby zde obohatilo místní slavnosti, poutě, náboženské svátky či trhy. Cílem bylo vytrhnout lidi z každodenní práce i velmi neúspěšné bídě, ale zejména je vzdělávat, nasměrovat jejich myšlení tak, aby sympatizovali s Novým státem. Divadlo lidu nebylo divadlem, které by se v představeních zabývalo politickými tématy, ta by málo vzdělané, často i negramotné

³⁶ HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro: Estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990, s. 58-59.

publikum ani nemělo šanci pochopit. Angažovanost divadla spočívala v líbivém obrazu Nového státu, který Divadlo lidu předvádělo svému obecenstvu. Mělo reprezentovat dobrou vůli nového režimu, jeho starost o prostý lid a snahu zvýšit celkovou úroveň obyvatel. Přinést do jejich životů něco ojedinělého.

Jak bylo v úvodu řečeno, divadlo v Portugalsku nikdy nemělo tak silně zakořeněnou tradici jako například v naší zemi. Venkov divadelní produkci, byť třeba jen ochotnickou, vůbec neznal. Divadlo bylo pro obyvatele žijící v odlehlejších provinciích cosi nového a překvapujícího, o to víc mělo možnost na ně působit. Celý koncept Divadla lidu vymyslel António Ferro a jeho Sekretariát velmi chytře – když bylo lidem něco představeno poprvé rovnou pod praporem Nového státu, s jeho „obrozujícím“ programem a myšlenkami, diváci na tuto agitaci přistoupili, protože celý divadelní cirkus neměli s čím porovnat.

Stejnou službu plnilo i putující kino, díky zaostalosti portugalského publika, v těchto místech s výrazným procentem analfabetů, to byl rychlý a bezbolestný způsob, jak vpravit ideologii totalitního režimu do jejich myslí.

Ale ani Lisabon nezůstával ošizený. Také v hlavním městě se začaly uvádět populární divadelní produkce, jimž z pravidla předcházely naučné přednášky. Každá divadelní hra, která byla ředitelem propagace Antóniem Ferrem vybrána k uvedení na jevišti, musela plnit dvojitý úkol – vzdělávat lid a zároveň poučit a nasměrovat samotné herce.

Společným jmenovatelem pro divadelní představení Teatro do Povo a velkým tématem propagace byla *tradice*. Toto slovo fungovalo v Portugalsku jako zaklínadlo. Není divu, mluvíme zde o státě, který vznikl již ve 12. století, objevil zhruba půlku světa a zakusil moc a bohatství vlastního zlatého věku. Náboženské, lidové i stát oslavující tradice a schopnost udržet díky nim vědomí slavné minulosti měly pro Portugalce velký význam. Ve chvíli, kdy se Nový stát rozhodl apelovat na poslušnost a pracovitost prostého lidu v zájmu zachování tradice a národní hrdosti, měl do jisté míry vyhráno. Nutno říct, že sám Salazar, celoživotní zastánce konzervatismu, a stejně tak António Ferro, zastánce portugalské houževnatosti a expanze, v sílu vlasteneckého Portugalska skutečně věřili, na druhou stranu ale instinktivně věděli, že není lepšího prostředku pro omámení portugalské veřejnosti než ideologie postavená na kultu tradice. A tak přes historický odkaz vytvářeli Portugalsko dneška – *Portugal de hoje*.

Jakému *lidu* ale vlastně toto Divadlo lidu patřilo. Nešlo rozhodně o všechny portugalský lid, poselství, které v sobě divadlo neslo, jasně poukazovalo na to, že existuje dvojí lid, ten „pravý a správný lid“ a ten „špatný.“ Ant3nio Ferro to ve sv3m proslovu p3i p3edstaven3 Divadla lidu ve vesnici Folgoso do Formoso definoval zcela jasn3: *Teatro do povo je ur3eno „opravdov3mu lidu“, dobr3m lidem, kte33 bl3zko nebi obd3l3vaj3 zem, zem, kte33 je jejich matkou, jako byla matkou jejich matek, je to lid vyvolen3. Oproti n3mu je zde „špatn3 lid“, lid3, kte33 by mohli b3t zrovna tak 33nan3 jako Portugalci, lid t3hnoucí ke clich3 komunismu a kolektivismu, lid, kte33 tvrd3 „co je tvoje, je n3s v3ech“.*³⁷

Takto se tedy profilovalo Divadlo lidu podl3haj3c3 p33mo SPN a pozd3ji SNI. Pod3vejme se nyní bl3z na jeho dv3 v3vojov3 f3ze.

³⁷ Ant3nio Ferro – z proslovu 7. z333 1937 k p3edstaven3 Teatro do Povo ve Folgoso do Formoso, obsaženo v: DOS SANTOS. *O Espect3culo Desvirtuado: O teatro portugu3s sob o reinado de Salazar (1933-1968)* Lisboa: Caminho, 2004, s. 162.

3.2.3 První fáze

Historii tohoto lidového divadla můžeme rozdělit na dvě fáze. Na období od vzniku Divadla lidu (1936) až do roku 1952 a následně na období trvající mezi lety 1952 – 1955. V první fázi se produkce divadla pohybovala v zaběhlých kolejích, bez výrazných změn. Občas se zde vystřídali režiséři, ale program a výběr představení zůstával neměnný. Většinou se hrály dvě hry za sezónu. Vzhledem ke kočovnému charakteru divadla a pendlování po oblastech nebyl tak skromný repertoár nikterak na škodu. António Ferro na výběr her sám dohlížel. I po té, co roku 1949 opustil Ferro SNI, drželo se Divadlo lidu pevně jím daných didaktických a propagandistických principů. Tak tomu bylo až do roku 1952, kdy se do čela SNI postavil José Manuel da Costa. Tím převzal i záštitu nad Divadlem lidu a projevil snahu ho modernizovat. K druhé umělecké fázi se dostaneme později.

Na počátku první fáze bylo třeba sestavit vhodný repertoár. První pokusy byly trochu zmatečné. Mezi hry úvodní sezony patřily *Cavalgada de Nuvens* (Kavalérie mraků) od portugalského dramatika Carlose Sevalgema, která byla původně napsána pro Národní divadlo roku 1922, a *Os Três Desejos* (Tři přání) dramatika a novináře Armanda Vieira Pinty. Prvně jmenovaná hra se nesečkala s obzvláště pozitivní kritikou, byla shledána jako nevhodná pro účely Divadla lidu, zejména proto, že obsahovala obtížné pasáže, které byly pro venkovský lid jen těžko srozumitelné. Armando Vieira Pinto a jeho tvorba se naopak dočkali kladného hodnocení a autor později napsal pro Divadlo lidu i řadu dalších, divácky vděčných i literárně uspokojivých, melodramatických her jako *Brasil, Portugal* či *Ambição* (Ctižádost). Třetím představením na počátku existence Divadla lidu byla adaptace Čechovových *Námluv*. Během prvního uvedení všech tří her v Zahradě da Estrela vystoupilo v přestávkách také portugalské vokálové kvarteto, které mělo podtrhnout folklórní a uvolněnou atmosféru. Repertoár první sezóny působil nesourodě a setkal se s rozpaky u kritiky i obecnstva.

Roku 1938 byla proto vyhlášena Soutěž divadelních her pro Divadlo lidu (*Concurso de peças do Teatro do Povo*). Soutěž byla postavena na stejných základech jako například výběrová řízení pro Divadlo Portugalské mládeže (*Teatro da Mocidade Portuguesa*), což byl portugalský mládežnický spolek, který se vzdáleně podobal německému Hitler jugend.

Kritéria pro výběr her, které se měly uvádět v Divadle lidu, byla jasně dána. Repertoár musel být vybírán s ohledem na omezené vzdělání budoucího obecnstva a zároveň podle

schopnosti na lid edukativně působit. Témata her měla obsahovat určitou linku či myšlenku, na které by se daly snadno a srozumitelně demonstrovat ideály a záměry Nového státu. Při výběru se často objevovaly výrazy jako „jednoduchá filozofie“, „kostýmová hra“, „naučně populární“ či „důraz na folklór“. Předváděné texty se musely věrně podřídit morálním i sociálním principům Nového státu a volit v textu jednoduché formulace. Téma hry latentně souviselo s ideologickým aspektem.³⁸

Během výběru dramatických děl se myslelo také na náročnost jevištního provedení, samotnou scénu bylo třeba přizpůsobit polním podmínkám venkovského kraje, kde Divadlo lidu vystupovalo nejvíce, hra tedy dopředu měla počítat s limity, které kočovné divadlo mělo i po provozní stránce. Podmínkou byla možnost snadné realizace bez velkých technických nároků. Proměny jeviště musely být vymyšleny tak, aby se daly provést rychle a jednoduše. Důraz se ale naopak kladl na kostýmové provedení, v regulích pro výběr her bylo jasně stanoveno, že každé představení musí být odehráno v kostýmech, při určitých příležitostech bylo žádoucí sáhnout i po regionálních krojích.

Sekretariát tedy stvořil repertoár z jednoduchých her pro lid stejně tak jednoduchý, prostý.³⁹

První cenu Soutěže získal v roce 1941 již zmiňovaný dramatik Armindo Vieira Pinto za svou hru *Ambição*. Jeden z divadelních kritiků prorežimního deníku *Diário da Manhã* o ní napsal: *Setkáváme se zde s výborně vytvořenou fabulí s ojedinělým smyslem pro pitoresknost a navrch s excelentním viděním křesťanského lidu. [...] Divák dostane velmi zábavnou, výtečnou lekci.*⁴⁰

Na začátku působení Teatro do Povo to byl právě tisk, který pomáhal utvářet obraz tohoto divadla a podával o něm podrobné svědectví - ať už to byly noviny podporující Nový stát jako *A Voz* či *Diário da Manhã*, tak ty s všeobecnějším zaměřením, *O Século*, *Diário de Notícias* nebo *Jornal de Notícias* vycházející v druhém nejdůležitějším regionu, v Portu. Všechny jejich novinářské hlasy se nakonec spojily v unisono a zpívaly stejnou písničku o osvětovém charakteru Teatro do Povo, o lekci morální i sociální, o boji mezi dobrem a zlem. *Teatro do*

³⁸ DOS SANTOS, Graça. *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004, s. 189.

³⁹ DOS SANTOS, Graça. *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004, s. 190.

⁴⁰ FARIA, Jorge. *Teatro do Povo*. *Diário da Manhã*, 1. června 1941, s. 2.

Povo je umělecká ambasáda SPN. Autoři představují divákům typ boje, který se mnohokrát odehrává v našem svědomí, boj mezi Dobrem a Zlem, mezi duševní silou a hříchem. Není divu, že lid rád přes smích vstřebává doktrínu, která hlásá lásku k domovu, k rodině a k zemi.⁴¹ Humor je žádán, humor navýšený až k pitoresknosti [...] navíc jsou zde ony přednášky. Tyto malé kulturní besedy příležitostně připomínají politiku ducha Nového státu a Salazarovo dílo.⁴²

Bavit a vzdělávat bylo základním posláním Divadla lidu, které mělo ve svém publiku pěstovat tzv. *bom gosto*, neboli dobrý vkus. Tato kampaň dobrého vkusu neustále balancovala na tenkém provaze mezi uměním a ideologií. Divadlo lidu bylo sice přímo podřízené Sekretariátu národní propagace a tedy i jejímu řediteli, zároveň ale musel být zvolen člověk, který by dohlížel a řídil nastudování her a divadelní provoz a ujal se tak vedení divadla v první linii. Od data svého vzniku až do roku 1941 stál v čele tohoto nově vzniklého „divadélka pro potěšení lidu“ mladý herec Francisco Ribeiro⁴³. I když mu v té době bylo jen dvacet čtyři let, byl už proslulý jako miláček obecnstva. *Ribeirinho*, jak tohoto populárního komika zdobně nazývali, byl známý pro svou *postavu malého vzrůstu, pro svou tvář, která byla schopná nejrůznějších výrazových proměn s očima, které se v jednom kuse smály. To všechno dohromady tvořilo postavu až chaplinovskou.*⁴⁴ Díky vřelému přijetí od publika byl obsazován do mnohých rolí, ale jeho fyziognomický typ ho předurčoval zejména pro komické či tragikomické postavy. Neobjevoval se také jen na divadle, ale vyzkoušel si i filmovou produkci spolu se svým bratrem Antóniem Lopesem Ribeirem, nezřídka kdy realizoval i další umělecké projekty.

Když nastoupil jako ředitel Divadla lidu, měl tedy Ribeiro již určité zkušenosti a jeho jméno mělo zvuk. Přičinil se o to, aby byl založen divadelní spolek Společnost (Companhia), který měl za úkol Divadlo lidu provozovat, neboť v té době ještě nemělo svůj stálý herecký

⁴¹ Jornal de Notícias, 25. září 1941, str. 3.

⁴² O Século, 9. června 1941, str. 6.

⁴³ Francisco Carlos Lopes Ribeiro neboli Ribeirinho (1911, Lisabon – 1984, Lisabon), portugalský herec a režisér. V 18 letech začal vystupovat spolu se společností herce Chabyho Pinheiry. Následně se ujal vedení Divadla lidu. Kromě tohoto divadla byl za svůj život ředitelem mnoha dalších divadelních společností – Comediantes de Lisboa, Teatro Nacional Popular a v letech 1978-1981 i Národního divadla královny Marie II. Zapsal se rovněž do portugalské kinematografie.

⁴⁴ GUSMÃO, Fernando. *A Fala da Memória*. Lisboa: Escritor, 1993, str. 111.

soubor. Ale divadlo, které se řídilo oficialitami SPN a které dávalo mnohem větší důraz na ideologii než na uměleckou složku, nedalo bohužel Ribeirovi možnost se nadále herecky rozvíjet. Stejně tak on sám neměl brzy divadlu takového typu co nabídnout. Divadlo lidu nemělo v prvotní fázi, kdy se soustředilo na vhodnou metodu propagandy, čas na nové herecké talenty a jejich osobní rozvoj. I proto se Francisco Ribeiro nakonec s divadlem rozešel a založil spolu se svým bratrem Antóniem společnost známou pod jménem Lisabonští komedianti (*Os Comediantes de Lisboa*).

Roku 1941 je v lisabonském tisku oznámena demise Francisca Ribeira a zároveň ohlášeno jméno nového muže ve vedení Společnosti, Alfreda Ruase, který byl do té doby jedním z herců divadelního spolku.

Jak už bylo řečeno, od tohoto okamžiku až do roku 1952, kdy začíná druhá fáze Divadla lidu, probíhala produkce beze změn, s opakujícím se repertoárem a zmínky a materiály vztahující se k jeho působení pomalu mizí.

3.2.4 Druhá fáze

V roce 1952 přichází změna. Začíná druhá fáze Divadla lidu. V tomto roce již úřadoval ve vedení SNI José Manuel da Costa, nástupce Antónia Ferra. Costa se v počátcích padesátých let rozhodl *dát Teatro do Povo nový náboj. Divadlo, které bylo právě na svém letním turné, se už nespokojilo s ideou „uma mensagem simples para um povo simples“*, jednoduché poselství pro jednoduchý lid, *kteřou vytvořil Ferro v počáteční fázi.*⁴⁵ Nové Divadlo lidu se nemělo opírat jen o ideje a nenásilnou formu propagace Nového státu. S jeho modernizací se vrátila i touha přiblížit se spíše divadlu měšťanského typu, které by v sobě neslo i více erudovanou kulturu a potenciál zaujmout také intelektuálněji publikum. Jednoduchý jazyk her nesoucí skryté či otevřené sdělení o hodnotách salazarismu byl od této chvíle brán jako překonaný a měl být nahrazen vytříbenějším a náročnějším jazykem. Texty měly nově obsahovat terminologii bytostně teatrální.

Nové nároky byly kladeny i na scénické provedení. Jednoduchost scén a technická nenáročnost již nebyly tolik žádoucí jako v předešlé fázi, ve čtyřicátých letech. Divadlo lidu bylo stále vnímáno jako *kočovní divadlo, ale také pravý nástroj lidové kultury*, divadlo, které dává důraz na svou uměleckou tvorbu víc než na ideologii, *a to od výběru her, přes formu jejich nastudování, přes způsob uvedení až po technické podmínky na scéně.*⁴⁶

V této fázi se do Teatro do Povo vrací Francisco Ribeiro a stává se znovu jeho uměleckým ředitelem. Tím zůstane až do ohlášení konce Divadla lidu, které přišlo v polovině roku 1955. Jak je patrné, druhá fáze Divadla lidu byla mnohem kratší, trvala pouze necelé 4 roky z téměř 20 let působení tohoto divadla. Ale byla to léta velice úspěšná a podstatná k vytvoření nového divadla, *Teatro Nacional Popular*, které bylo jakýmsi přetvořením Divadla lidu a jeho modernějším nástupcem.

Umělci nového Divadla lidu se nyní mnohem víc obracely k Evropě, to dokládá fakt, že se v repertoáru divadla objevují jména autorů jako Shakespeare, Maeterlinck či Molière, jsou kladeny větší nároky na vzdělání publika, ve vybraných hrách a jejich adaptacích vystupují i významné historické postavy a také postavy svatých např. Santo António nebo São João Baptista ve hře *Auto de S. Joao Baptista* od Antónia Lopese Ribeira.

⁴⁵ DOS SANTOS, Graça. *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004, s. 176.

⁴⁶ Programa do Teatro do Povo, SNI, 1952.

Pro sezónu roku 1952 nastudoval soubor Divadla lidu dvě hry od národního klasika Gila Vicenteho – *O Juiz da Beira* a *Dom Duardos*, dále *A Castro* od dalšího významného portugalského dramatika Antónia Ferreiry a v neposlední řadě Moliérova Domnělého paroháče. Zařazení Moliéra bylo první snahou představit publiku zahraniční klasiky a vnést do repertoáru, který se s výjimkou Čechova uvedeného v roce 1939 skládal výhradně z her portugalských autorů, nový zahraniční prvek. José Manuel da Costa kvitoval tento posun a nechal se slyšet, že Divadlo lidu *již není dílo Sekretariátu, ale dílem národním.*⁴⁷ Moliér pro něj navíc představoval ideálního autora *k reprezentaci klasického divadla, který bude přijatelný pro publikum, vzdělá ho a podnítl jeho zájem.*⁴⁸

Uvedení Moliéra ocenily i kritiky. Domnělého paroháče považovaly za velmi dobrý výběr, neboť dokázal oslovit široké spektrum publika, *za první proto, že se jedná o skvostné divadlo, za druhé protože akce je logická a rychlá, za třetí proto, že děj i morální ponaučení jsou snadno srozumitelné.*⁴⁹

V následujícím roce do repertoáru přibyla hra *O Auto de Santo António* současného dramatika jménem Gustavo de Matos Sequeira. Pokračovalo se tak ve vlně modernizace a dával se prostor novým autorům poloviny 20. století. Naplánovalo se také uvedení Shakespeara či Marivauxa. Uvedení jeho *Le Prince Travesti* v úpravě a režii Francisca Ribeira. Kritiky měly občas výtky k některým hereckým výkonům i režii, ale v celku hodnotily kladně Ribeirovo přirozené vedení herců podtrhávající jejich disciplínu a odevzdanost divadlu.

Teatro do Povo se nyní rádo porovnávalo s Théâtre National Populaire ve Francii či s německým Volksbühne a snažilo se, po vzoru těchto divadel, uvádět hry z celého světa. Našel se také způsob, jak předejít případným názorům konzervativních nespokojenců, kritizujících, že se repertoár lidového divadla již neskládá výhradně z portugalských autorů. Nový umělecký směr divadla se dal obhájit tím, že Teatro do Povo jen pokračuje a rozšiřuje svou kulturní misi a po představení národních autorů se nyní obrací ke světu.

Blížilo se 20. výročí vzniku Divadla lidu, v ohlédnutí za jeho činností se při bilancování nezapomnělo zdůraznit, že toto divadlo vždy prosazovalo - v rámci národní hrdosti a úctě

⁴⁷ Jornal de Notícias, 14. srpna 1952, s. 5.

⁴⁸ Op. Cit.

⁴⁹ O Espectáculos do Teatro do Povo no Campo Grande, obsaženo v: A Voz, 9. srpna 1952, s. 2.

k tradicím - portugalské dramatiky. I to byl způsob, jak hájit nový světovější repertoár, připomenout, že se Divadlo lidu již dostatečně zasadilo o lepší věhlas portugalské dramatiky. V programu k tomuto výročí se uvádí: *Bylo inscenováno 64 různých her, z nichž 57 bylo napsáno portugalskými autory, 7 her pak bylo přeloženo do portugalštiny z cizího jazyka, všechny od uznávaných, osvědčených autorů: Shakespeare, Molière, Marivaux, Čechov, Courteline, Maeterlinck...*⁵⁰ Dohromady bylo odehráno 1134 představení, které za dobu působení Divadla lidu zhlédly přibližně 3 milióny diváků. Divadlo lidu se také účastnilo Kongresu lidového divadla v Bruselu roku 1954, kde patřilo mezi účastníky spolu s Londýnským Old Vicem, s francouzským TNP či Volkstheater a Burgtheater z Německa.

Pod režijním vedením Francisca Ribeira, který měl za sebou již velké zkušenosti ze společnosti Lisabonských komediantů, pracoval soubor, ve kterém se průběžně střídalo 54 členů, 23 hereček a 31 herců, mezi kterými byli i zkušení divadelníci, ale zejména mladí herci plní nového elánu. Dá se tedy říct, že Divadlo lidu sloužilo, díky Ribeirově snaze dávat příležitost začínajícím hercům, také jako divadelní škola vychovávající si mladé talenty k obrazu svému. V tomto ohledu byl Ribeiro pokrokový a snažil se vidět do budoucna. Už tehdy doufal, že se mu v dohledné době podaří vybudovat jeho vlastní divadlo, pro které bude potřebovat loajální a dobře sehraný herecký soubor.

Čtyři roky druhé fáze Divadla lidu tedy přinesly posun v našem vnímání tohoto divadla. Přesto se nezměnilo mnoho na faktu, že bylo i nadále, jen méně okatě, podřízeno SNI. Divadlo se i po provedených změnách stále muselo z části podílet na utváření pozitivního obrazu salazaristického režimu. Ten v té doběrazil politiku otevřenosti k Evropě a snažil se prokázat, že Portugalsko nezaostává za kulturním i společenským děním vyspělejších států.

Rok 1955 byl rokem poslední oficiální sezony Divadla lidu. Předzvěstí jeho konce se stala nová zákonodárná vyhláška z července téhož roku vydaná na popud Antónia de Oliveiry Salazara. Tato vyhláška, která se objevila v létě 1955 v *Diário do Governo*, představila rozhodnutí Nového státu provést určité změny v Divadelním fondu, *Fundo de Teatro*, a zejména *oživit a zvýšit úroveň našeho divadla povzbuzením homogenních uměleckých skupin a souborů a dosáhnout obrození vkusu obecnstva pomocí divadelních představení, která*

⁵⁰ Programa do Teatro do Povo, Vinte anos de Teatro do Povo (20 let Divadla lidu), bez označení autora, SNI, 1955.

*budou mít dobrou úroveň.*⁵¹ Nutnost simultánně navýšit úroveň divadelní produkce a zároveň docílit větší erudovanosti a intelektuální zvědavosti u portugalského publika je v textu několikrát opakována, stejně jako záměr státu nerozptylovat zbytečně státní podporu pro uměleckou činnost do různých oblastí, ale raději sjednotit síly a podpořit účinně jednu část. Proto bylo třeba znovu prozkoumat a zvážit přínos jednotlivých divadel, v první řadě Divadla lidu. Zdálo se, že Teatro do Povo již svůj obrodný úkol splnilo a jeho další udržování nebylo nadále nutné. Vyhláškou tedy bylo nakonec ustanoveno, že *od 31. prosince se ukončuje činnost kočovného divadla pod záštitou Secretariado Nacional da Informação.*⁵² Samozřejmě při retrospektivě činnosti Teatro do Povo byla kladně hodnocena jeho práce a kvitována skutečnost, že divadlo dalo příležitost mnohým mladým dramatickým umělcům, na druhé straně ale nebyla opomenuta zmínka o tom, že Divadlo lidu mělo a má omezené možnosti uměleckého přínosu a tvorby. Jakoby se tato bilanční zpráva o Teatro do Povo snažila snížit jeho zásluhy a hodnotu, aby bylo zmizení lidového divadla ze společenského světa snadno obhajitelné a bez zbytečných průtahů.

Stát pokračoval i v dalších změnách. Zodpovědnost za navýšení úrovně diváků přenesl na experimentální a amatérská divadla. Ta měla být vhodně povzbuzována a stimulována různými uměleckými cenami. Stát se tedy pokoušel o decentralizaci v divadelní sféře, kdy se část pravomocí a zejména zodpovědnosti přenesla ze státu přímo na divadelní spolky. V takovémto novém uskupení najednou nemělo Teatro do Povo, až do teď přímo podřízené státní složce SNI, své místo.

Francisco Ribeiro, stávající ředitel Divadla lidu, s tímto novým ustanovením, které vedlo k zániku jeho divadla, ostře nesouhlasil a svůj postoj dal také najevo otevřeným dopisem zaslaným Národnímu sekretariátu pro informace. V tomto dopisu jednak jasně vyložil svůj kritický postoj k záměru zrušit Teatro do Povo a za druhé si dovolil požádat stát o grant na nadcházející období pro experimentální divadlo, v které, jak doufal, své divadlo přetvoří. Ribeiro dále uvedl, že je otevřený změnám ve sféře lidového divadla, ale na druhou stranu jasně podtrhl, že je to naopak divadlo komerční, tvořené regionálními operetami a fraškami, které potřebuje nutně reformovat. Odmítá také, že by jeho divadlo nemělo patřičnou uměleckou úroveň. *Ukažte mi jinou putovní divadelní společnost, která je schopna předvést*

⁵¹ Vyhláška č. 40 229 z června 1955, Diário do Governo, č. 148, str. 564.

⁵² Op. Cit.

*před diváky představení na stejné či vyšší umělecké úrovni jako Divadlo lidu.*⁵³ Dále uvádí, že Teatro do Povo, jako divadlo náležící SNI a zcela dotované státem, má tu ojedinelou výsadu nestrachovat se o rentabilitu svých divadelních produkcí, proto může udržet ceny lístků na přijatelné hranici, aby byly dostupné pro každého diváka, a nemusí se podbízet obecnstvu lacinou zábavou. Umění Divadla lidu je proto podle Ribeira svobodné a nehrozí mu rezignace na umělecké hodnoty z komerčních účelů.

V této kauze se jednalo také o velký rozdíl mezi představou těch, jež si reformu divadla vymysleli od stolu, a o realitu, s kterou se vypořádávali ti, jež divadlo tvořili a snažili se ho v Portugalsku udržet při životě. Francisco Ribeiro poukazuje ve svém dopise na problémy s platy jednotlivých umělců, na nedostatečnou až tristní technickou kontrolu představení i na fakt, že stát, pokud chce skutečně zvýšit úroveň divadla i jeho návštěvníků, nedocílí toho tak, že bude rušit lidová divadla jako Teatro do Povo, které je schopné odehrát pro diváky představení vysoké kvality za cenu, kterou si Portugalci mohou dovolit.

Divadlo lidu sice nakonec nebylo oficiálně zachováno, ale díky snažení Francisca Ribeira se podařilo udržet existenci tohoto lidového divadla tím, že ho přetvořil v *Teatro Nacional Popular* – Národní lidové divadlo.

⁵³ DOS SANTOS, Graça. *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004, s. 185.

3.2.5 Přetvoření Divadla lidu v Národní lidové divadlo

Už roku 1952, kdy se formovalo tzv. nové Divadlo lidu, s obměnami v repertoáru i s vysněným cílem přiblížit se trochu evropskému standardu, přišel José Manuel da Costa, stávající ředitel SNI, s myšlenkou vytvořit divadlo se stálým hereckým souborem, který by mohl pravidelně vystupovat v jednom z lisabonských divadelních sálů. Začalo se uvažovat o tom, že by Divadlo lidu mohlo po svém pravidelném letním turné pokračovat v představeních i v zimní sezoně, a to v divadle Trindade de Lisboa.

Podobným plánem se v té době zabíral i Francisco Ribeiro. Principál Divadla lidu chtěl vytvořit *stálý soubor, složený z nové generace herců, kteří by hráli v létě, ale i v zimě v Teatro da Trindade, divadlo s názvem Teatro Nacional Popular, které by bylo po celý rok dotované Divadelním fondem (Fundo do Teatro).*⁵⁴

Charakteristická portugalská váhavost a opatrnost pokud jde o změny ale vyžaduje nejdříve dlouho o věcech mluvit a pak teprve snad podniknout kroky k jejich uskutečnění. V letech 52-55 tedy k přetvoření Divadla lidu v Národní lidové divadlo (*Teatro Nacional Popular, TNP*) nedošlo.

Francisco Ribeiro se ale nenechal odradit, byl obklopený skupinou mladých herců a spolupracovníků, z nichž mnozí zůstali s Ribeirem i poté, co byl ohlášen konec Divadla lidu. Francisco Ribeiro měl tedy roku 1956 kolem sebe stabilní herecké uskupení, které mohlo vytvořit stálý soubor. To bylo také tím nejdůležitějším faktorem pro vznik Ribeirova vytouženého Národního lidového divadla.

16. června 1956 zaslal Ribeiro dopis institutu *Inspecção dos Espectáculos*, ve kterém žádal o udělení koncese Národnímu lidovému divadlu. *Nenacházíme sice žádný dokument, který by obsahoval odpověď na tuto žádost, ale existuje mnoho dalších dopisů psaných Ribeirinhem různým regionálním autoritám z portugalských provincií, ve kterých oznamuje příjezd souboru Národního lidového divadla a vypisuje, jaké jsou podmínky k uvedení představení, tím je prokazatelné, že TNP začalo fungovat od léta roku 1956.*⁵⁵

⁵⁴ GUSMÃO, Fernando. *A Fala da Memória*. Lisboa: Escritor, 1993, s. 116.

⁵⁵ DOS SANTOS, Graça. *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004, s. 176.

Tím bylo Divadlo lidu přetvořeno v Národní lidové divadlo vydávající se v létě 1956 na své první *turné*. Jeho letní sezóna byla nicméně stále složena z repertoáru Divadla lidu. Uváděny byly hry *Auto de S. João Baptosta* Antónia Lopese Ribeira a *Comédia das verdades e das mentiras* napsána Costou Ferreirem ve spolupráci s Francsem Ribeirem. TNP pokračovalo také nadále v zařazování zahraničních klasiků. Pro tuto sezonu byl vybrán Shakespearův Král Lear v úpravě Ribeira. Shakespearovi zůstává společnost věrná i v následujícím roce, kdy je nastudován Večer tříkrálový. Rok 1957 se také někdy považuje za oficiální rok vzniku TNP.

Jakkoliv byl program TNP ze začátku identický s Divadlem lidu, jeho umělecké působení se změnilo v jedné velmi podstatné věci. Teatro Nacional Popular již nebylo divadlem Secretariátu Nacional do Informacao. Znak SNI z programů a písemných materiálů zmizel, stejně jako úvodní propagandistické přednášky a texty. Teatro Nacional Popular se stává experimentálním divadlem Francisca Ribeira.

Tímto uzavírám část práce, která se věnuje divadlu sloužícímu propagandistickému programu Nového státu. Protože v tomto momentu se TNP, i když stále podléhá cenzuře, odpoutává od své agitující povinnosti reprezentující Duchovní politiku a stává se nezávislou uměleckou strukturou.

3.3 Druhá strana barikády – Spoutané drama

3.3.1 Divadlo v boji proti totalitnímu režimu

Od roku 1945 měly na vývoj portugalské kultury ještě větší vliv sociálně-ekonomické poměry. Nárůst industrializace spolu se vznikem různých politických hnutí a snahou definovat, kam se poválečné Portugalsko zařadí v rámci světového uspořádání, změnilo i myšlení lidí a pomalu měnilo i tvář portugalského divadla.

Vývoj portugalského divadla ve druhé polovině 20. století se odehrával ve dvou rozdílných rovinách. Na jedné straně tu byla dramatická tvorba, která dosahovala někdy až výjimečné kvality, i estetické, s autory, kteří se svými texty snažili o rychlou aktualizaci portugalské kultury. Na druhé straně úroveň samotné profesionální divadelní produkce značně klesala, stejně jako kvalita i kvantita divácké veřejnosti. Divadelní autoři snažící se přiblížit evropskému vzoru a postavit portugalskou dramaturgii zpátky na nohy se od této hlavní divadelní scény odvraceli a nacházeli útočiště v malých divadlech a studiových scénách.

Ve druhé polovině 40. let vznikala hojně malá experimentální divadla vedená skupinami divadelníků snažících se o renezanci a renovaci portugalského divadla mimo oficiální scénu. Prvním impulsem bylo divadlo *Teatro Estúdio do Salitre*, které vzniklo roku 1946 a kde byla poprvé uvedena díla „orfeisty“, *Alamada*, a dále „presencisty“⁵⁶ *Branquinha da Fonseca* a rovněž dramatika a kritika *João Pedro de Andrade*. [...] Příkladem Divadelního studia Salitre brzy následovaly *Casa da Comédia* či *Grupo do Teatro Moderno*. Tato malá, ale velmi aktivní divadla byla důležitým jádrem renovace portugalského divadla stojícímu tváří tvář významnému dědictví naturalismu.⁵⁷ Roku 1948 vznikla dále skupina *Companheiros do Pátio das Comédias* a v roce 1953 začalo svůj provoz - z malých divadel té doby patrně nejvýznamější uskupení - *Teatro Experimental do Porto*. Jeho ředitelem byl portugalský divadelník António Pedro. *Byl to zejména António Pedro, který nejprve s Pátiem das Comédias a později s Teatro Experimental do Porto začal mezi námi šířit, a to zejména od roku 1953, fundamentální texty těch nejsoučasnějších evropských dramatiků. Byl to nový a*

⁵⁶ označení členů skupin kolem časopisů *Orfeus* a *Presença*

⁵⁷ BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991, s. 351.

*rázný krok k tomu vyzkoušet to, co bylo dosud jen zřídka k vidění a co bylo považováno pouze za ojedinělý divadelní experiment.*⁵⁸

Ale s dalšími a dalšími restrikcemi, které zaváděl Nový stát a které důsledně omezovaly výběr her, autorů, ale také překladů světových dramatiků i obsah myšlenek, které ze scény zazní, bylo udržení úrovně divadla mimořádně obtížné. *Divadlo přesto zůstávalo uměním resistance, a svou cestu k zahraničním scénám si našlo. Tak, i když jen s velkými obtížemi, dorazily do Portugalska evropské směry: existencialismus, principy Artaudova divadla nebo Brechtovo didaktické divadlo, jež se staly věrohodnou alternativou a inspiračním zdrojem pro dramatiky, jejichž snaha byla nicméně dále brzděna a filtrována cenzorskou tuškou.*⁵⁹

Na skupinu divadelníků ze studiových scén byla navázána i nová generace mladých dramatiků, buřičů, kteří svou tvorbou bojovali proti salazaristickému režimu. Byla to generace konce 50. a zejména pak 60. let. V té době se v Portugalsku objevila nová vlna intelekturálů – právníků, novinářů a spisovatelů, kteří se svým pokrokovějším viděním světa toužili vytrhnout zemi z letragie a z ukolíbaného pocitu bezmocnosti. Tato generace dorostla do produktivního věku ve chvíli, kdy se salazarismus stával synonymem pro zkostnatělý konzervatismus. Salazar stárnul a přestával mít schopnost držet krok s vývojem v Evropě. Jeho proslovy k veřejnosti a politika střídmosti a pracovitosti, kterou portugalskému lidu vnucoval už po 20 let, začaly vyznívat hluše a trapně. Mladá generace věděla, že je zapotřebí problémy v zemi konečně otevřeně pojmenovat a postavit se proti politickému, ale také církevnímu tmářství.

Represe a kontrola kulturní oblasti ze strany režimních orgánů se v 50. a 60. letech výrazně stupňovala. Dramatici, kteří se vymknuli kontrole SNI, byli zpravidla zadrženi, vězněni a souzeni, či jim byla zakázána umělecká činnost. Jejich kontroverzní díla ohrožující tak zvaný společenský klid byla zakázaná, pokud již byla v oběhu, stahovala se neprodleně z obchodů. Cenzorská komise spadající pod Národní sekretariát pro informace neměla ale na starosti a pod svým snažným dohledem jen tvorbu domácích. *Podívejme se na seznam autorů a her, přísně zakázaných během dohlížení Cenzorské komise.*

V rámci zahraničních dramát se přísně zakazovaly: všechny hry Bertolda Brechta, Jean-Paul Sarrtra a Petera Weisse. Dále byl vydán zákaz pro podstatnou část díla Jeana Anouilha.

⁵⁸ BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991, s. 359.

⁵⁹ Op. Cit. s. 352.

Mezi zapovězenými knihami a dramaty byly rovněž některé od Dürrenmatta, Ionesca, Alfreda Jarryho, Pabla Nerudy, Borise Viana a dalších. Nebezpečnými se podle portugalské cenzury zdály být i určité hry národního dramatika Gila Vicenteho, Maquiaveliho Mandragora, Shakespearův Julius Caesar či Sofokles.⁶⁰

V Portugalsku na přelomu 50. a 60. let měla tedy intelektuální elita na jedné straně vybudované umělecké zázemí tvořené zahraničními vzory a dobrým povědomím o vývoji v Evropě, na straně druhé tu byl ovšem útlak a salazaristická kontrola, která zastrašováním a policejními zásahy rozvoj jejich umělecké činnosti a směřování k Evropě znemožňovala.

V takové atmosféře řešili portugalští dramatici generace 60 ovlivnění z části stále ještě působením existencialismu postavení jedince vyloučeného ze společnosti, jeho nepochopení vedoucí ke smrti a samotu člověka potýkajícího se uvnitř svého nitra se základními lidskými a společenskými hodnotami. V dramatech autorů patřících k této revoltující generaci rezonuje opakovaně problematika potlačování osobní svobody, útlak a podřízení se útlaku, lidská náchylnost k fanatismu, netolerance vedoucí k lynčování a neustálý boj mezi dobrem a zlem. Navíc v jejich dílech už nevystupuje lid, který je viděn kladně, ale dav, který je zaslepený a krutý. Tato nová skupina autorů, mezi které patřili zejména Bernardo Santarena, Tomaz de Figueiredo a Luíz de Sttau Monteiro, chtěla lid vyburcovat, jejich divadlo bylo divadlem krutosti - *teatro violento*. Zde ale nešlo o věrný odraz Artaudova manifeestující divadla krutosti, divadla, které by chtělo vyvolat surrealistickou revoluci v Portugalsku. Ale podobně jako Artaud chtěli mladí portugalští autoři svým dílem skandalizovat, provokovat diváky, dovést je k samostatnému myšlení. Ona krutost se u dramatiků Luíse de Sttau Monteiro a obzvláště u Bernarda Santarena skrývala v otevřené prezentaci psychického i fyzického utrpení člověka odsouzeného žít v hnilobné společnosti.

Pro dramatiky padesátých a šedesátých let byl podstatným i další směr, který opanoval portugalský divadelní svět, neo-realismus. *Starost a obava o člověka, stejně jako potřeba transformovat realitu prostřednictvím umění, to byly dva fundamentální body portugalského neo-realismu.⁶¹* – Syrovost v líčení děje, snaha rozbouřit stojaté vody a ukázat obnaženou

⁶⁰ BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991, s. 353-4.

⁶¹ ROSA, Marta Brites. *Em busca do héroi: estudo da personagem na obra dramática de Luís de Sttau Monteiro*. Disertační práce. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Estudos do Teatro, 2002, s. 9.

pravdu, psychologické zkoumání, ale i akcent na lidskou přirozenost, na pud člověka, který ho žene do situací, kdy je vše z jeho duše roztrháno, až se ukáže ona naturalistická dřev.

Tato směs vlivů předválečných a poválečných směrů, které se prodraly do Portugalska vždy s jistým zpožděním, prostupovala dramatickým dílem vzdorujících autorů generace 60, kterou, jak bylo už řečeno, *obzvláště reprezentovala dvě jména: Luís de Sttau Monteiro a Beranrdo Santareno.*⁶²

*Když se roku 1962 Mário Vilaça pokouší objasnit „kdo je kdo“ v nepřehledné divadelní produkci od Presençi až po post-neo-realismus, píše: Řekl bych, že skutečnost je taková, že aktuální situace v divadle není zrovna „moře plné růží“. Nemáme dostatek kreativních géniů, solidních společností s dlouholetou zkušeností, ani tolerantní a komplexní zákony, ale jména jako Luíz Francisco Rebello, Bernardo Santareno a nyní Sttau Monteiro by mohla bezpochyby poctít a vyzvednout dramatickou literaturu jakékoliv země.*⁶³

Luís de Sttau Monteiro a Bernardo Santareno byli bezpochyby nejvýraznějšími dramatiky své generace. O jejich životě a klíčových dílech bude proto podrobně pojednávat další část práce.

⁶²BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991, s. 358.

⁶³BARATA, J. Op. Cit., s. 363.

3.3.2 Luís de Sttau Monteiro

Dá se s jistou nadsázkou říct, že Luís de Sttau Monteiro byl už od dětství předurčený k tomu, být velkým odpůrcem Salazara a nepoddajným trnem v oku totalitního režimu. Monteiro se narodil roku 1926 v Lisabonu, ale celé dětství a mládí strávil v svobodou dýchajícím Londýně, kde jeho otec působil jako ambasador. Uprostřed druhé světové války byl ale Armindo Rodrigues de Sttau Monteiro na Salazarův popud s okamžitou platností zbaven úřadu, údajně se provinil svým nápadným sympatizováním s anglickou vládní politikou. Nejen tato událost přispěla k formování názoru mladého Luíse de Sttau Monteiro, který po návratu do Portugalska započal studium práv na Lisabonské univerzitě. Léta strávená v Anglii měla rozhodující vliv na jeho intelektuální a umělecké formování, stejně jako na jeho politický názor.

Monteiro se do Anglie často vracel, cestoval po Evropě, nějaký čas byl dokonce automobilovým závodníkem Formule 1. Školu dokončil roku 1951, ale právnickou praxi vykonával pouhé dva roky. Brzy si začal vydělávat jako redaktor a překladatel - z anglického jazyka překládal např. Johna Osborna, Williama Shakespeara či překlady Henrika Ibsena. To mu zajišťovalo jistý příjem a zejména možnost věnovat se vlastní literární činnosti.

Monteiro se rovněž připojil ke skupině spisovatelů a umělců kolem časopisu *Almanaque*. V letech 1960 a 1961 napsal první dvě novely *Um Homem não Chora* (Muž nepláče, 1960) a *Angústia para Jantar* (Úzkost k večeři, 1961). Brzy na to Monteiroa zatkla politická policie PIDE. Autor byl obviněn ze zapletení do spiknutí proti režimu *Intentona de Beja* a po táhlé perzekuci poslán do vězení. Toto „setkání blízkého druhu“ s PIDE nebylo v Monteirově životě poslední.

Z Luíse de Sttau Monteiroa se stal silný odpůrce fašistického režimu, podobně jako on bylo pronásledováno i mnoho jeho přátel. Na počátku 60. let začala koloniální válka, která otřásla nejen portugalským světem. V tomto neklidném období vzniklo Monteirovo nejznámější dílo – divadelní hra *Felizmente Há Luar!* (Naštěstí svítí měsíc, 1961), která je zasazena do časů francouzských invazí do Portugalska na počátku 19. století. Naštěstí svítí měsíc!⁶⁴ byla Monteirova vůbec první divadelní hra. Myslím, že způsob, jakým je napsána, jak instinktivně

⁶⁴ Možné překládat také jako „Štěstí, že svítí měsíc“.

v ní autor pracuje s akcí, gradací, jak zohledňuje v režijních poznámkách jevištní prostor, jak si hraje s atmosférou světel, dokazuje, že Monteiro byl autor s mimořádným divadelním cítěním. Hra Naštěstí svítí měsíc byla roku 1962 oceněna Portugalskou asociací spisovatelů Velkou cenou za divadlo. V ten samý čas státní orgány hru zakázaly a cenzura ji bezprostředně na to zabavila. Naštěstí svítí měsíc se muselo stáhnout ze všech obchodů, přestože se ho v krátkém čase prodalo 160 tisíc výtisků, následně bylo uznáno jako dílo s potenciální hrozbou narušit bezpečnost státu.

V době hluboké deziluze a smutku z dění v Portugalsku se Sttau Monteiro rozhodl pro exil a odcestoval do Anglie. Jeho pobyt v zahraničí mezi lety 1962-1967 znamenal velmi produktivní literární období. Vznikly zde následující hry: *Todos os Anos, pela Primavera* (Každý rok z jara, 1963), *O Barão* (Baron, 1964)⁶⁵ či *Auto da Barca do Motor Fora de Borda* (Hra o lodi s přívěsným motorem, 1966), která byla inspirovaná Vicentovou Hrou o bárce pekelné. Z této doby jsou podstatné zejména dvě jednoaktové hry *A Guerra Santa* a *A Estátua* (Svatá válka a Socha, 1966). Šlo o mimořádně provokativní satiry dotýkající se témat diktatury a koloniální války. Jakmile se hry dostaly k cenzorům a politické policii PIDE, přibýly na seznam zakázané literatury a podnítily další hon na Monteiroa. Dramatik se v roce 1967 vrátil z Anglie zpět do Lisabonu, zde byl zatčen a podroben táhlým výslechům. Během vyšetřování byl Luís de Sttau Monteiro obviněn z vlastizrady a postaven před vojenský soud. Jeho proces skončil odsouzením k dalšímu pobytu ve vězení v délce trvání 6 měsíců.

Po této zkušenosti se Monteiro intenzivně věnoval spíše novinářské činnosti v Almanachu a v *Diário de Lisboa*, novinách, které sám vedl. Svůj otevřený boj zaměnil za *dobře maskovaný vzdor v článcích určeným intelektuálním respondentům, kteří v Portugalsku uměli číst mezi řádky.*⁶⁶

Na přelomu 60. a 70. let napsal Monteiro další hry *As Mãos de Abrazão Zacut* (Ruce Abrahama Z., 1968) a *Sua Excelência* (Jeho excelence, 1971) a pustil se také do spolupráce s televizí.

⁶⁵ Dramatizace stejnojmenné novely Branquinha da Fonesca, spisovatele a bývalého člena skupiny modernistického časopisu Preçenca.

⁶⁶ RAMOS, Auxília – BRAGA, Zaida. *Felizmente Há Luar, Luís de Sttau Monteiro*. Lisboa: Ideas de Ler, 2009, s. 6.

Pět let před pádem režimu a pouhý jeden rok před Salazarovou smrtí byla poprvé inscenována Monteirova hra. Uvedení svého dramatu na jeviště se tak Monteiro dočkal až ve 43 letech. *As Mãos de Abrazão Zacut* byla nastudována v Teatro Estúdio de Lisboa roku 1969. Tehdy se Portugalsku po necelých 40 letech diktatury pomalu otevírala brána k demokracii.

Když po pádu diktatury vycházelo druhé vydání režimem kdysi přísně zakázané Svaté války, Luís de Sttau Monteiro v jejím úvodu napsal:

„Lhal bych, kdybych řekl, že mám dnes jiný úhel pohledu nebo že se ze mě stal militarista. Lhal bych, kdybych řekl, že už nemám obavy. Lhal bych, kdybych tvrdil, že jsem zastánce vládnoucích sil, nebo dokonce síly samotné. Ale 25. dubna se armádní síly staly katalyzátory velkých změn v mé zemi. Když vynaložily tohle úsilí, když se postavily do čela boje, který byl nás všech, mají právo na můj veškerý obdiv a náš respekt. Toto vydání knihy Svatá válka je oznámením, že od 25. dubna pozbyla svého smyslu.“⁶⁷

Monteiro vedl donkichotský boj proti diktatuře prostřednictvím svých divadelních her, jeho tvorba obsahuje silný sociální aspekt a otevřenou, silně provokující kritiku politického systému, kterému se tu vysmívá, tu jej v ostrých narážkách ústy svých postav kritizuje. V Monteirových vzpomínkách, rozhovorech a v jeho člancích, které jsou vždy psané nesentimentálním a velmi otevřeným způsobem, odmítá, že by byl mluvčím své generace (za kterého je nicméně považován), podle něj prostě pouze náležel k určité generaci, pro kterou bylo vytvoření opozice proti salazarismu samozřejmostí. V jednom pojednání Monteiro říká:

„V roce 1960 jsme věděli všichni, spisovatelé, intelektuálové, novináři – už to byla skoro otázka intelektuálního snobismu – že stojíme proti režimu. Kdo nebyl proti režimu, byl intelektuálně zlikvidovaný. Samozřejmě, kdo byl proti režimu, byl zlikvidován politicky. A tak, jelikož bylo na výběr jen mezi těmito dvěma alternativami, celá má generace se přiklonila k boji proti režimu.“⁶⁸

Luís de Sttau Monteiro zemřel v Lisabonu 23. června 1993.

⁶⁷ Monteiro, Luís de Sttau: *Nova Edito de A Guerra Santa*. Diário de Lisboa, 5. března 1975, s. 11.

⁶⁸ Monteiro, Luís de Sttau: *A minha vida no teatro (Můj život v divadle)*, obsaženo v: *Le théâtre sous la contrainte*, Aix-en-Provence: Université de Provence, 1988, s. 180.

3.3.3 Luís de Sttau Monteiro: Felizmente Há Luar!

Tato část práce bude pojednávat o patrně nejdůležitější Monteirově divadelní hře *Felizmente Há Luar!* neboli Naštěstí svítí měsíc. Než přistoupím k samotnému rozboru hry, chtěla bych v krátkosti uvést jeden z důležitých inspiračních zdrojů, který tohoto autora nejen při tvorbě hry Naštěstí svítí měsíc ovlivnil.

Ve svém díle se Sttau Monteiro otevřeně hlásí k brechtovské škole a epickému divadlu.⁶⁹ Stejně jako hry Bertolta Brechta, i Monteirova dramata charakterizuje často přímý kontakt postavy s publikem, zrušení čtvrté stěny, sociální obžaloba i sarkasmus. Jak si později ukážeme v rozboru hry Naštěstí svítí měsíc, Monteirovo drama má didaktický rozměr nutící diváka utvořit si svůj postoj k předváděnému, ne jen přihlížet dění na jevišti a bavit se. V Monteirově divadelní tvorbě se také podobně jako u Brechta setkáváme s historickými náměty a užitím historické fabule k zobrazení sociálních i morálních problémů současnosti.

Luís de Sttau Monteiru napsal Naštěstí svítí měsíc roku 1961. Pojdme si stručně přiblížit období jejího vzniku, jak brzy uvidíme, je to nezbytné k pochopení a správnému výkladu hry. Monteiro totiž napsal tuto hru tak, aby její děj jasně lícoval s událostmi přelomu 50. a 60. V Portugalsku.

Klíčovou událostí, na kterou Monteiro ve své hře reaguje, byly volby nové hlavy státu v roce 1958, při kterých se odehrál jeden z největších volebních podvodů v moderních dějinách této země. Zfalšováním výsledků a manipulací s voliči byl vládnoucí stranou zažehnán nechtěný nástup generála Humberta Delgada na post prezidenta státu. Po volbách byl Humberto Delgado nucen opustit zemi. Salazarovo Portugalsko se následně ocitlo pod náporom tvrdších a násilnějších represí ze strany policie, která musela zajistit klid a omezit četné protivládání protesty. K těmto událostem se brzy přidala koloniální válka v Angole (1961). Později také v Guiné (1963) a v Mozambiku (1964). Finance vynaložené na boje v zámoří chyběly v domácím chatrném hospodářství. Portugalsko osamocené ve své válce proti dekolonizaci se uzavřelo vůči kontaktům s Evropou.

⁶⁹ S divadlem Bertolta Brechta se Sttau Monteiro seznámil zejména díky překladu spisovatele Fiamy Hasse Paise Brandãa, který představil Brechtova pojednání o realismu, divadle a divadelní režii ve svém portugalském překladu s názvem *Estudos sobre Teatro*.

Takové bylo historické pozadí vzniku hry Naštěstí svítí měsíc. Jak sám Monteiro píše v jejím úvodu: *Publikum musí rozumět, ještě před samým začátkem, že všechno, co se bude odehrávat na scéně, má svůj jasný význam. Víc: že gesta, slova, scéna jsou pouze složky určitého jazyka, na který je třeba se napojit.*⁷⁰

Vše, co se ve hře odehrává, je zašifrovaným sdělením, které čtenář či divák může pochopit a docenit jen tehdy, zná-li dešifrovací kód. Tím kódem je dobrá znalost poměrů, politické situace, pokleslé úrovně všeobecného vzdělání, povědomí o významných osobnostech té doby. Úskalí Felizmente Há Luar!, podobně jako u mnohých her patřících k angažovanému divadlu a reagujících na konkrétní soudobé události, proto tkví v tom, že je příliš navázána na dobu svého vzniku. I když v ní nacházíme mnoho zajímavých a vtipných nadčasových polemik o společnosti a morálních zásadách, objevují se v ní pochopitelně často pasáže, jejichž dopad na čtenáře a potažmo diváka má svou expirační dobu. *Hra Naštěstí svítí měsíc, psána a myšlena tak, aby byla efektivní v určitém historickém kontextu, může ztratit jistou část svého didaktického přesahu ve chvíli, kdy se změní podmínky, na které odkazuje.*⁷¹

Divadelní teoretik José Oliveira Barata hovoří ve své knize Historie portugalského divadla dokonce o tom, že nevyhnutelným osudem her jako Naštěstí svítí měsíc je vyjít jednoho dne z módy. Přes všechno, co bylo řečeno, myslím, že takové zjednodušené hodnocení by bylo vůči této hře nespravedlivé. Historické události se totiž zpravidla opakují a Monteiro dokázal „Měsíc“ napsat tak, že v něm dnes objevujeme zas jiné druhé významy, zvláště v období současné hospodářské krize v Portugalsku.

Nyní k samotnému ději hry. Naštěstí svítí měsíc je hra o dvou jednáních. Ve své knižní podobě není rozdělena pouze na dialogy a scénické poznámky, ale je navíc obohacena o autorovy komentáře, v nichž Monteiro vysvětluje, co je v textu podstatné, jaká je motivace jednotlivých postav, proč by měl herec zvolit právě tento výrazový prvek atd. Tyto komentáře proto ve výsledku působí jako kompilát Monteriova dramaturgického a režijního výkladu hry. Hra jakoby byla Monteirom zároveň psána i inscenována.

Naštěstí svítí měsíc! se odehrává v první čtvrtině 19. století v Lisabonu, v době, kdy Evropou hýbaly Napoleonské války. *Hlavním protagonistou je generál Gomes Freire de*

⁷⁰ MONTEIRO, Luís de Sttau. *Felizmente Há Luar!*. Lisboa: Areal, 2010, s. 15.

⁷¹ BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991, s. 365.

*Andrade, skutečná historická postava, kterou Monteiro ve své hře přetvořil ve vysněného hrdinu portugalské společnosti 60. let.*⁷² Gomes Freire je hrdina, o kterém se v celé hře mluví, ale nikdy ho nevidíme na scéně, události se k němu vztahují, ale on sám není jejich hybatelem. Jeho postava je pouze symbolem, plakátem. Má funkci bílého koně v abstraktním boji o národní svědomí a naději. Naději symbolizovanou měsícem, který naštěstí stále ještě svítí. Měsíc je vnímán jako pomyslné světlo na konci útrap.

Přiblížíme-li si život generála Gomes Freira, poznáme tak dobře i historické pozadí fabule této hry. Gomes Freira byl velmi schopný portugalský důstojník. Když francouzský generál Junot v době Napoleonských válek obsadil v prosinci 1807 Lisabon, vytvořila se zde portugalská legie a jejím velitelem se stal i Gomes Freire de Andrade. Věřil, podobně jako Portugalský lid, že Francouzi přinesli zemi ideje francouzské revoluce. Roku 1808 byli ale Francouzi vytlačeni z Lisabonu Angličany, Portugalsko se stalo regentstvím Anglie pod dohledem britské armády v čele s maršálem Beresfordem. Gomes Freire se mezitím vrátil z vojenských tažení v Rusku do vlasti. Zde byl obviněn ze spiknutí proti monarchii a proti portugalskému králi Janovi VI. Zatímco se král s rodinou ukrýval v závětrí své brazilské kolonie, Gomes Freire de Andrade byl uznán vinným z vlastizrady a odsouzen k trestu smrti. *Jedním z pramenů, které Sttau Monteiro použil, byla studie Raula Brandãa o procesu Gomeze Freira, nazvaná Život a smrt Gomeze Freira, kde jsou kromě samotného příběhu uvedeny také dokumenty dokazující neopodstatněnost a nespravedlivost celého stíhání.*⁷³

Samotný děj hry Naštěstí svítí měsíc, začíná obdobím, kdy je Gomes Freire stále ještě na svobodě, oslavován lidem pro svou udatnost, šlechtynost a soucit s chudými. Portugalská monarchie je v rozkladu, obyvatelé se bouří, žijí v neutěšených podmínkách a ve strachu.

Hned v úvodu prvního jednání se dozvídáme o stavu Portugalska z proslovu jedné z postav - Manuela, uvědomělého portugalského občana.

Manuel: Que posso eu fazer? Sim, que posso eu fazer? Vê-se a gente livre dos Franceses, e zás! cai na mão dos Ingleses! E agora? Se acabamos com os Ingleses, ficamos no mão dos reis do Rossio... Entre os três o diabo que escolha...

⁷² ROSA, Marta Brites. *Em busca do héroi: estudo da personagem na obra dramática de Luís de Sttau Monteiro*. Disertační práce. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Estudos do Teatro, 2002, s. 32.

⁷³ Op. Cit. S. 32.

Deus todo-poderoso para a frente... Deus todo-poderoso para trás. Sua

Majestade para a esquerda... Sua Majestade para a direita...

E enquanto eles andam para trás e para a frente, para a esquerda e para a direita, nos não passamos do mesmo sítio!

Manuel: Co můžu dělat? Ano, co můžu dělat? Jen co se osvobodíme od Francouzů, bác, padneme do rukou Angličanům! A teď? Když skončíme s Angličany, padneme Pro změnu do rukou králů z Rossia. Mezi těmihle třemi, aby si čert vybral. Jeden všemohoucí vpředu, jeden všemohoucí vzadu, jeho veličenstvo napravo, jeho veličenstvo nalevo. A dokud budou chodit vepředu i vzadu, nalevo i napravo, nehleme se z místa.

Manuel je jedním z chudých občanů Lisabonu. Bere věci tak, jak jsou. Nehodlá bojovat s větrnými mlýny, vidí situaci střízlivě. Manuel je zosobněním portugalské rezignace a schopnosti smířit se jednoduše se situací. Mezi pány volí menší zlo. Jeho charakter tak ukazuje jeden rys portugalské národní mentality, který by se zrovna tak hodil do pojednání o české nátuře. Manuel je člověk, který je ochoten se přizpůsobit, jen mu někdo musí říct, komu.

Nejen Manuel, ale i všechny ostatní postavy mají ve hře vždy jasně danou funkci. Ke každé z postav přidává Sttau Monteiro v úvodu krátkou charakteristiku. Tím je dopředu předestřeno, co se od koho dá čekat a jaký je účel jeho existence ve hře. Je zde donašeč Vicente, označený jako provokatér na cestě za povýšením, dva policajti „stejní jako všichni ostatní policajti“ či D. Miguel Forzas, anglický maršál Beresford a Principal Sousa nazývaní ironicky jako „tři uvědomělí vládci Království“. *Postavy jsou nositeli něčeho abstraktního, nositeli symbolu. ... Navíc se zde jako důležitá postava objevuje lid, o kterém se často mluví a který je hybnou silou akce, hybnou silou děje.*⁷⁴ Není to ale ten pozitivně viděný lid, který se postaví na odpor proti nespravedlnosti. Je to lid, kterým je možné manipulovat, který se nechá strhnout, je vrtkavý a podobně jako Manuel v první scéně vlastně neví, co má dělat. Dokud je General Gomes Freire de Andrade bezúhonným člověkem, štedrým i k nejnižší vrstvě, je lidem viděn jako hrdina. Přesto jsou obyvatelé Lisabonu opatrní, zvyklí na neustálý dohled policie a nasazené špehy, nevěří už skoro ani sami sobě. Bída je velká a na ulicích nejisto.

⁷⁴ CRUZ, Ivo Duarte. *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983, s. 218.

Jako součást lidu je ve hře vnímáno i publikum. Už na začátku hry se k nim obrací První obyvatel, který potřebuje nutně zjistit, kolik je hodin, a nechce přiznat, že na hodinky nemá. Předstírá proto s měšťáckým gestem, že jeho zlaté hodinky jen nefungují, pak s nimi imaginárně třese, načež se obrací k publiku: **Alguem aqui tem relógio? (Como ninguém response. o tom é irónico.) Esqueceram-se dos relógios em casa...** (Někdo tady má hodinky? - Protože nikdo neodpoví, s ironickým tónem - Zapomněli jste si hodinky doma...)

Postavy promlouvají do hlediště, hledají u obecnstva podporu i soucit, vysvětlují mu své jednání či na něj apelují a dávají mu na výběr, ke komu se přikloní. Žádná z postav nečeká na reakci publika, jen předeštre otázky, dá najevo, že to, co se odehrává na jevišti, se diváka bezprostředně týká.

Další důležitou figurou hry je Vicente. Poprvé se objevuje coby zapálený odpůrce Gomeše Freira, který brojí proti generálovi jen proto, že chce pro své spoluobčany to nejlepší.

Vicente: Vocês ainda não estão fartos de generais? Bestas! Tu, José: Tens sete filhos com

fome e com frio e vais para casa com os mãos a abanar. Julgas que o Gomes Freire os vai vestir?

(Aponta para o outro)

E tu, que não comes desde ontem – estás com pressa de ir para a guerra? Julgas que matas fome com as balas?

Vicente: Vy ještě nemáte dost všech těch generálů? Bestie! Ty, José, máš sedm dětí, které mají hlad a je jim zima, a chodíš domů s roztřesenýma rukama. Myslíš, že Gomes Freire vás oblíká? – Ukáže na dalšího – A ty, nejedl jsi od včerejška a máš na spěch jít do války? Myslíš, že tam zaženeš hlad kulkama?

Vicentův proslov končí výkřikem Nějakého hlasu: „Policie!“, zvolání celou skupinu okamžitě rozežene. Jediný, kdo zůstává, je provokatér Vicente. Policie k němu přichází a v napjetí se ukazuje, že Vicente je nasazený provokatér vládnoucí strany a jaký je Gomes Freire a co přinese lidu, ho ve skutečnosti zajímá ze všeho nejméně.

2. Policia: Olha, lá, Vicente: como conseques tu inspirar a confiança desta gente?

Vicente: (fala com certa tristeza) É simples: digo-lhes metade de verdade. Lembro-lhes que o Gomes Freire é general e falo-lhes da guerra. Haverá alguém que se não lembre da guerra? A vida tem sido uma guerra atrás da outra... [...]

2. Policia: E tu acreditas nele?

Vicente: Não. Só acredito em duas coisas: no dinheiro e na força. O general não tem uma nem outra.

Druhý policajt: Poslechni, Vicente, jak to děláš, že dokážeš vzbudit v těch lidech důvěru?

Vicente: (mluví s jistým zármutkem) To je jednoduché, říkám jim polovinu pravdy.

Připomenu jim, že Gomes Freire je generál, a pak mluvím o válce. Je někdo, kdo si nepamatuje válku? Život je jedna válka za druhou...

Druhý policista: A ty tomu věříš?

Vicente: Ne, věřím jen ve dvě věci: peníze a moc. Generál nemá ani jedno, ani druhé.

Vicente je v pozici, ve které si může dovolit říct tu a tam pravdu. Připomíná vzdáleně postavy šašků. Je ve službách krále, ale říká guvernérům to, co nikdo jiný. Nikdo z jeho pánů totiž nebere Vicenta natolik vážně, aby se jeho slovy cítil ohrožen.

Vicente: A povo fala...

D. Miguel: A povo fala... E que interessa o quo diz o povo?

Vicente: Há quem diga que a voz do povo é a voz de Deus... Mas também há quem diga o contrário!

Vicente: Lid mluví...

D. Miguel: Lid mluví... A koho zajímá, co říká lid?

Vicente: Někdo by mohl říct, že hlas lidu je hlas Boží... Ale někdo jiný by zas mohl říct pravý opak.

Dialogy mezi Vicentem a třemi guvernéry, D. Miguelem, Beresfordem a Principalem Sousou jsou nejvýraznějšími pasážemi hry. Autor v nich rozehrává mnoho slovních rošád a intrik, ve kterých nalézáme nejvíce paralel k autorově současnosti. Když Principal Sousa poučuje Vicenteho, že už Kazatel píše o tom, jaký je původ moci a že má být v rukách krále, odpovídá klidně Vicente: ***Mas o povo não leu o Esclesiastes. Talvez se o ensinasse a ler, tomasse conhecimento do Esclesiastes.*** (Jenže lid Kazatele nečetl. Možná, kdybyste je nejdřív naučili číst, získali by o něm povědomí.) Autorova narážka na vysoké procento analfabetů v 60. letech v Portugalsku je brzy následována dalším rýpnutím, které zazní z úst Principala Sousy: ***A sabedoria é tão perigosa como a ignorância.*** (Vzdělání je zrovna tak nebezpečné jako nevědomost.) Podobně je to například i v promluvách o vztazích s Evropou, plných sarkasmu, který by byl platný i v aktuálních časech a mluví ve prospěch určité nadčasovosti této hry.

Principal Sousa: Enquanto a Europa se desfaz, o nosso povo tem de continuar a ver o Céu.

D.Miguel: Se a Europa nos desse ouvidos...

Beresford: Europa...Europa...Deixai-a que ela nem se perde nem carece dos vossos conselhos.

Principal Sousa: Pokud se Evropa rozpadne, musí náš lid nadále hledět k nebi.

D. Miguel: Kdyby nás tak Evropa poslouchala...

Beresford: Evropa, Evropa... Nechte ji, ona se bez vás ani neztratí, ani nebude postrádat vaše rady.

Všechny postavy reprezentující moc sledují důsledně své cíle a setkávají se na jedné lodi jen proto, že se jejich zájmy shodují alespoň v jednom bodu. Takové je podle anglického maršála Beresforda i klima v celém Portugalsku, které popisuje jako zemi podvodů a intrik, ve kterém se dva mohou potkat jen tehdy, když mají společného nepřítele.

Na základě této Beresfordovy prozřetelné úvahy se „tři společensky uvědomělí vládcí království“ rozhodnou učinit oním společným nepřítelem generála Gomesa Freira. Když Vicente přináší zprávu o tom, že se v Lisabonu chystá spiknutí, ale nikdo neví, kdo je jeho předákem, odpovídá mu nejprve Principal Sousa, že jméno onoho předáka je to, co je zajímavé nejméně, důležité je pouze, aby bylo povstání potlačeno. Na konci prvního jednání se ovšem ukazuje, že povstání nepůjde ukončit, aniž by se nenašel a nebyl zničen ten, kdo ho údajně vede. Tehdy je rozhodnuto, že obviní Gomes Freira.

Principal Sousa: Foi Deus que nos indicou o seu nome.

Corvo: Mas, senhores, nada prova quo o general seja o chefe da conjura.

D. Miguel: Cala-te! Onde está a sua dedicação e el-rei?

Principal Sousa: Sám Bůh nám vnuknul jeho jméno.

Corvo: Ale, pánové, nic nedokazuje, že by byl generál vůdce spiknutí.

D. Miguel: Zmlkni! Kde je tvoje oddanost králi?

Ve druhém jednání se dozvídáme o Freirově uvěznění a sledujeme marné volání po spravedlnosti jeho několika věrných následovníků, zejména jeho ženy Matildy de Melo. Lid se od generála odvrací. Když se ukazuje, že bude odsouzen k smrti, je na něj rychle zapomenuto, obyvatelé Lisabonu se vrací ke svým stereotypům a nechávají se umlčet záplavou církevních oslav. Poté, co guvernérři rozhlásili, že země byla vinou Freira v ohrožení, apelují na lid, aby byl uvědomělý a poslušný. Tento moment je zajímavou paralelou k

atmosféře v zemi během koloniální války v Angole. Salazar tehdy získal přechodně přízeň Portugalců právě tím, že se postavil do čela boje o národní dědictví.

Osud Gomesse Freira je ve hře *Felizmente Há Luar!* popsán záměrně tak, aby velmi jasně lícoval s osobností a životní cestou Humberta Delgada. Stejně jako má Gomes Freira v celém prvním jednání podporu zuboženého lidu, tak věřila většina portugalské populace roku 1958 Generálu Delgadovi, jehož kandidatura na post prezidenta vyvolala v zemi euforii. Stoupenci Delgada byli mnohokrát napadeni politickou policií. Stejně tak je lid v dramatu rozehráván policií sloužící králi a monarchii. A stejně jako přišla strana Nového státu na způsob, jak odstranit Delgada, rozhodnou se stoupenci krále, že pro svou záchranu obviní Gomesse Freira z chystaného spiknutí.

V poslední scéně se prostřednictvím monologu Freirovy manželky dozvídáme, že je generál odváděn na smrt. Bylo rozhodnuto, že generál Gomes Freire má být zastřelen a jeho ostatky mají být spáleny na hranici.

Připomeňme si, že Humberto Delgado byl po zfalšovaných volbách donucený opustit zemi, následně byl nalezen mrtvý čtyři roky poté, co Monteiro dopsal tuto hru. Sám Sttau Monteiro v jednom z rozhovorů v *Diário de Lisboa* k podobnosti Delgada s jeho hlavním hrdinou říká: *Lid se nadchne pro Gomesse Freira, protože vidí naději, stejně tak se nadchl lid pro Humberta Delgada, protože viděl určitou naději. Když je Gomes Freire mrtvý, naprosto stejně jako když byl odklizen Humberto Delgado, řekne lid, že prostě ještě nepřišel čas.*⁷⁵

*Tento z části pokrytecký postoj lidu je ve hře ukazován jako důsledek života v chudobě, kvůli němu ztrácejí smysl pro spravedlnost a sounáležitost a nechávají průchod vlastnímu sobectví a zapomínají, že někdo, koho obdivovali, potřebuje jejich pomoc. Složitá situace, v které lid žije, mění jejich živoření „ze dne na den“ prakticky v boj o přežití, kde jakákoliv příležitost si alespoň trochu individuálně přilepšit, je využita na úkor přátelství a respektu. Veřejnost by se měla zhlédnout v zrcadlovém odrazu těchto postojů, které nejsou zrovna ušlechtilé, ale také si uvědomit, že v určitých situacích, více než souhlasit s určitým argumentem, je důležitější a významnější přehodnotit svůj rutinní přístup k problematice.*⁷⁶

⁷⁵ *Diário de Lisboa*, 8. října 1978, s. 5

⁷⁶ ROSA, Marta Brites. *Em busca do héroi: estudo da personagem na obra dramática de Luís de Sttau Monteiro*. Disertační práce. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Estudos do Teatro, 2002, s. 36.

Na samém závěru hry dopřává Monteiro čtenářům či divákům zhlédnout ono světlo naděje, které je symbolizováno i samotným názvem. Výraz „Naštěstí svítí měsíc“ je vyřčen také ve hře samotné, a to vždy jednou v každém ze dvou jednání. Poprvé tuto větu použije D. Miguel, ve druhém jednání ji coby závěrečnou větu zvolá Freirova žena Matilda. *Je to výraz, který pronesou dvě postavy dvou rozdílných světů. D. Miguel, jako jeden ze symbolů moci, a Matilda, symbol resistance.* Vnímáme-li tuto dualitu, měsíc je vždy viděn jiným způsobem každou z těchto postav, každý má „svůj měsíc“, svou představu o významu jeho světla. *Pro D. Miguela je měsíc září ohně, hranice, která bude viděna všemi a nažene jim dostatečný strach na to, aby se dál odvážili bojovat za svobodu. Má tedy výstražný účinek. Pro Matildu měsíc zvýrazňuje sílu ohně, který vyžaduje ještě větší odvalu těch, jež věří ve změnu.*⁷⁷ Měsíc má zde funkci osvětlení a síly těch, kteří se rozhodli bojovat za svobodu. K názvu díla Naštěstí svítí měsíc se Monteiro inspiroval při studiu soudobých materiálů z 19. století. *Výraz „felizmente há luar“ byl součástí dokumentu napsaného D. Miguelem a adresovaným řediteli policie v den soudní exekuce generála Freira.*⁷⁸

Autor zvolil záměrně název opakující se v každém aktu, vždy v jiné souvislosti a s jiným výstupem, aby podtrhl onu změnu, která snad přichází, onu naději v obnovení spravedlnosti.

Mário Vilaça v roce 1967, tedy 6 let po prvním knižním uvedení Monterirovy nejslavnější hry *Felizmente há Luar!* (Naštěstí svítí měsíc!): *„Jeden z dramatiků současnosti, Luís de Sttau Monteiro, autor dvou romancí, publikoval před třemi měsíci hru, která si získala reputaci nejvýraznějšího díla posledních let – Felizmente há luar! Obdivuhodně napsaná, výrazně dramatická, strukturálně velmi dobře utkaná s jasným brechtovským vlivem. Řadí se k našim nejlepším historickým hrám, přesto vyznívá aktuálně s neobyčejnou silou. Tato hra si zaslouží naši pozornost a volá po bezprostředním převedení na jeviště. Budou-li tomu cenzorští reakcionáři nakloněni.*⁷⁹

Vilaçova slova nebyla vyslyšena, hra se dočkala své první realizace až po revoluci v roce 1974. Svou premiéru měla na scéně Národního divadla Dony Marie. Dodnes patří k jedné z nejvýraznějších her portugalské divadelní historie.

⁷⁷ RAMOS, Auxília – BRAGA, Zaida. *Felizmente Há Luar, Luís de Sttau Monteiro*. Lisboa: Ideas de Ler, 2009, s. 37.

⁷⁸ Op. Cit., s. 37.

⁷⁹ BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991, s. 150.

3.3.4 Bernardo Santareno

Druhým významným autorem s generace 60 je bez pochyby Bernardo Santareno. Jeho osobnost a dílo se mimořádným způsobem zapsaly do portugalského divadla, v této části práce se proto pokusím jeho život i tvorbu přiblížit a vysvětlit, jaký byl jeho přínos.

Bernardo Santareno vlastním jménem António Martinho do Rosário se narodil 19. listopadu 1924 v Santarému. Portugalský básník, spisovatel a dramatik, ale také doktor s aprobací psychiatr vystudoval medicínu v proslulém portugalském univerzitním městě Coimbre a po krátké lékařské praxi v Lisabonu byl několik let lodním lékařem. *Literární tvorbu zahájil sbírkami poezie A morte na raiz (Smrt v kořeni, 1954), Romances do mar (Romance o moři, 1955) a Os olhos da obora (Zmijí oči, 1957).*⁸⁰ V roce 1959 vydal také knihu fejetonů *Nos mares do fim do mundo*, překládáno jako Na mořích konce světa, inspirovanou stejně jako básně Romance na moři Santarenovými zkušenostmi ze zaoceánských plaveb.

Mimo tato díla se tvorba Bernarda Santarena skládá už výhradně jen z divadelních her. Jejich obsáhlý seznam začíná divadelním kusem *A Promessa* (Slib), který byl napsán roku 1957. Hned tato první Santarenova hra pobouřila cenzuru, byla označena jako nemorální a pod tlakem církve zakázána.

A Promessa je první ze skupiny Santarénových divadelních her, které spojuje téma venkovského prostředí. V těchto hrách jsou hlavními aktéry vždy prostí lidé žijící na mořském pobřeží, v horách či ve vnitrozemí, nejde ale o malebné líčení podobné venkovskému realismu, naopak. Jak vidíme například v dramatu *Crime da Aldeia Velha* (Zločin ve staré vesnici, 1959), ústředním tématem je netolerance a krutost. Ve hře Zločin ve staré vesnici je fanatické lynčování vedoucí k utýrání jedince hnané až do extrému a rezonuje například s tragickým závěrem Williamsovy hry *Sestup Orfeův*, která byla napsána jen o několik let před tím.

Mimo Slibu a Zločinu ve staré vesnici patří do skupiny dramát opírajících se o vesnické prostředí zapadlých portugalských provincií také *O Duelo* (Souboj 1961) či *O Pecado de João Agonia* (Hřích Joãa Agonia, 1961).

⁸⁰ HODOUŠEK, Eduard a kolektiv autorů. *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Praha: Nakladatelství Libri, 1999, s. 550.

Je vždy těžké najít určitou dělicí čáru v dílech jakéhokoliv dramatika, Santarenova dramata se navíc často prolínají v tématech, prostředích, v politickém a morálním přesahu, je proto ošemetné je zcela čistě zařadit do jednotlivých skupin. *Santarenovo divadlo má dvě tváře, prezentuje dvojí náboj: tragédii a politiku.*⁸¹ Můžeme říct, že v první fázi své tvorby dává Santareno důraz na tragickou složku. Postavy těchto Santarenových dramát jsou zajatci vášní a pudů, s opakujícím se důrazem na sexuální úchylku, či hříčkou nezměnitelného osudu. Jsou to často postavy z lidu, žijící v zajetí pověr, zmítající se mezi hříchem a snahou o jeho odčinění.⁸² Tato ranější tvorba tvoří tedy první skupinu her, mezi které patří mimo již zmiňovaných:

O Bailarino (Tanečník, 1957), *A Excomungada* (Exkomunikována, 1957), *O Lugre* (Plachetnice, 1959), *António Marinho – O Édipo de Alafama* (António Námořník, Oidipus z Alfamy, 1961), *Os Anjos e O Sangue* (Andělé a krev, 1961) či *A Anúciação* (Zvěstování, 1962).

Druhá fáze přináší dramata, jejichž ústředním tématem je politika, ideologie a jejich odraz ve společnosti. V tomto údobí Santarenovy tvorby se objevuje odklon od původní tematiky tak výrazně lidové a národní. [...] Tento odklon ale není v pravém slova smyslu odklonem. Zdá se, že jde pouze o změnu zorného úhlu, neboť Santareno v podstatě neopouští rovinu venkovské a národní tematiky. [...] Co obsahují tyto hry nového a odlišného? Je to výrazný sociálně kritický aspekt.⁸³ Tento druhý cyklus her může být charakterizován Santarenovou snahou o výraznější sociální intervenci, lépe definované ideologické téma, je v nich patrné směřování k epickému divadlu a odklon od tradičního dramatického divadla.⁸⁴

Asi nejvýraznějším dílem této skupiny her je historické epické drama *O Judeo* (Žid, 1966). Následují *O Inferno* (Peklo, 1967), *A Traição do Padre Martinho* (Zrada pátera Martinha, 1969) a jako poslední Santarenova bilanční hra s prvky autobiografie *Português, escritor, 45*

⁸¹ COELHO, Maria da Conceição – AZINHEIRA, Maria Teresa. *O Judeo*. Mem Martins: Europa-América, 1994, s. 31.

⁸² HODOUŠEK, Eduard a kolektiv autorů. *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Praha: Nakladatelství Libri, 1999, s. 550.

⁸³ KODEŠOVÁ Jitka. *Současné portugalské divadlo*. Diplomová práce. Praha: Karlova Univerzita, Filozofická fakulta, Katedra romanistiky, 1971, s. 27.

⁸⁴ SANTARENO, Bernardo. *Obras Completas, Volume 1*. Lisboa: Caminho, 1984, s. 9-10.

anos do idade (Portugalec, spisovatel, 45 letech, 1974), která byla vydána již po Karafiátové revoluci.

V roce 1979, rok před Santarenovou smrtí, vzniká soubor jednoaktových her *Or marginais e a revolução* (Vydědenci a revoluce), ve kterých Santareno slučuje oba elementy předešlých fází své tvorby.

*Hry Bernarda Santarena jsou, k velké škodě portugalského divadla, postiženy onou neblahou skutečností, že jsou ve své většině dosažitelné pouze čtenářům.*⁸⁵ Absence zpětné vazby publika, zkušenosti s realizací hry a s nároky jevištního provedení jsou v Santarenových hrách znát. Autor, který neměl možnost ověřit si, co divák unese a co může a nemůže na scéně fungovat, dokázal ve svých dramatech vystavět neuvěřitelně rozsáhlé monology, které děj nikterak neposunují, jsou poněkud přesycené slovy a gesty. Ve hře Žid se hned na samém začátku prvního jednání setkáváme s monologem o rozsahu 6 stránek, kdy ke sdělení meritů věci by bohatě stačila jedna. Chybí akce, postavy na jevišti nejednají. Přesto si Santareno zachovává cit pro vnitřní gradaci textu, drama má spíše literární působivost. K rozboru výrazné hry *O Judeo*, která pobouřila cenzuru a znamenala pro Bernarda Santarena velké ohrožení v jeho uměleckém i osobním životě, se dostaneme v jedné z následujících kapitol.

Bernardo Santareno, který byl sám homosexuální orientace, se často dotýkal témat homosexuality a netolerance i ve svých hrách. Homosexualita je ústředním bodem v dramatu Hřích Joãa Agonia, kde oním hříchem a pomyslným proviněním je právě sexuální orientace hlavního hrdiny. Téma se objevuje také v jedné ze Santarenových jednoaktovek z roku 1979, *Vida Breve em Três Fotografias* (Krátký život ve třech fotografiích), kde je ústřední postavou mladý prostitut. Santareno řešil velmi často otázky týkající se lidských práv a individuální svobody, která se střetává s morálními a sociálními předsudky i pověřčivostí živou často církevním tmářstvím. Zabýval se postavením žen v manželství, panenstvím, náboženskými dogmaty. Sám se ovšem nestavěl proti náboženství, ale proti zneužití křesťanství a zneužití víry.

V jeho hrách ale není vždy tím, kdo v sobě nese onu fanatickou nenávist, nějaký samozvaný posel Boží. Naopak. Zlo se mnohdy ukrývá v prostém lidu, který je plný pohanských pověr a předsudků. Tak je tomu například v Zločinu ve Staré vesnici. *Santarenovi*

⁸⁵ KODEŠOVÁ Jitka. *Současné portugalské divadlo*. Diplomová práce. Praha: Karlova Univerzita, Filozofická fakulta, Katedra romanistiky, 1971, s. 28.

*kněží jsou jiní, jsou to lidé ušlechtilí, dobří, plní humanistických ideálů a lásky k prostému lidu. Tento prostý lid je nesmírně zaostalý [...] a Santareno svým postavám kněžích svěřuje obtížný úkol – vychovat a osvětit lid.*⁸⁶ Většinou jde o staré muže, kteří jako by byli již smíření se svým posláním, jsou vyrovnaní, mají za sebou pochyby i vzpoury. Jejich víra není fanatická, jejich Bůh je dobrotivý.

Jinak je tomu ale v dramatu *Žid*, zde je vzývání fanatismu a možnost manipulace zcela v rukách inkvizitorů. Bůh se prostřednictvím jejich konání mění v krutého Boha, který trestá. Santareno pak skrze jednu z postav polemizuje o tom, je-li možné, aby Bůh nezasáhl, když jeho jménem posílají na smrt nevinného člověka.

*U Santarena nejde však o naprostou ztrátu víry, jde jen o přesvědčení, že v Portugalsku dnes instituce církve není vhodná, že brzdí rozvoj. Santareno vidí její těsné sepětí s vládnoucími silami v zemi, a chce-li skutečně být na straně utlačovaných, nemůže zároveň hájit církve. Víra v onoho dobrého Boha však zůstává, Santareno jen konstatuje, že v rámci dnešní portugalské církve není možné mu dobře sloužit.*⁸⁷

*Díla Bernarda Santarena jsou tragická, epická i lyrická. S extrémní intenzitou psychologie*⁸⁸ a s důrazem na přirozenost člověka, na jeho pud, na jeho nejnítějnější já, které je spjaté s přírodou. Je to divadlo vzbouřené, divadlo krutosti, které se snaží zburcovat přihlížející, ale také osvětit lid, probudit ho a dovést k vlastnímu sebeuvědomění. Bernardo Santareno byl zejména ve druhé fázi své tvorby silně ovlivněný divadlem Brechtovým. Jeho poetický jazyk plný symbolů zas *sblíží velkou část Santarenova divadla s hrami Garcíá Lorcy.*⁸⁹

Chtěl si diváky a čtenáře podmanit silou jazyka a vypjatých promluv, postavy jakoby strhávaly cáry ze své duše, než odhalí obnaženou pravdu, chtěl ale obecnost také vzdělat, vybídnout je k sebereflexi, nedoručit jim poselství hry na zlatém podnosu, ale nastolit otázky, na které si sami budou muset odpovědět.

⁸⁶ KODEŠOVÁ Jitka. *Současné portugalské divadlo*. Diplomová práce. Praha: Karlova Univerzita, Filozofická fakulta, Katedra romanistiky, 1971, s. 179.

⁸⁷ KODEŠOVÁ, J. Op. Cit., s. 180.

⁸⁸ CRUZ, Ivo Duarte. *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983, s. 214.

⁸⁹ HODOUŠEK, Eduard a kolektiv autorů. *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Praha: Nakladatelství Libri, 1999, s. 550.

3.3.5 Beranrdo Santareno: O Judeo

Jednu ze svých nejznámějších her *O Judeo* (Žid) napsal Bernardo Santareno v roce 1966 po víc jak čtyřleté odmlce a označil ji coby *narrativa dramática*, neboli dramatické vyprávění. Tomu odpovídá i způsob, jakým je hra Žid napsána. Jde ve své podstatě o líčení příběhu, ve kterém byl epický prvek rozšířen na úkor dramatičnosti. Nejedná se tedy o tradiční formu divadelní hry a nelze hovořit ani o dodržování tří jednot místa, času a děje. Jak už bylo řečeno, působivost textu je spíše v jeho vnitřní gradaci, v otevřené obžalobě lidského fanatismu a farizejství a v atmosféře, kterou Bernardo Santareno dokázal vystavět na základě primárního motivu své hry – boje mezi dobrem a zlem a dualitou skrytou v rozdílném vnímání dobra a zla.

Toto je jednou ze základních esencí dramát Bernarda Santarena. Jeho konflikty se mění v boj dvou proti sobě stojících principů, v extrémní zbožňování i nenávist, v síly, které jsou protichůdné stejně jako sobě podobné. Bernardo Santareno tak ve svých hrách řeší vnitřní existencialistický rozpor, boj mezi tzv. *angelismem a luciferismem*.⁹⁰

Bernardo Santareno popisuje ve svých hrách onen boj s nebývalou krutostí. Tak jako se na konci Zločinu ve staré vesnici rozhodnou fanatické vesničanky zaživa upálit dívku Joanu, která je podle nich posedlá ďáblem, a donutí tak psychicky utýranou osobu „očistit se svatým ohněm“, i v dramatu *Judeo* dochází ke konfliktům, při kterých lid lynčuje jednotlivce v rámci davového šílenství. Lid s pocitem, že se staví proti zlu, sám zlo vytváří a nakonec napomůže, aby byl odsouzen k smrti nevinný člověk.

*Santarenovým záměrem bylo zachytit a ve formě vhodné pro scénické ztvárnění zobrazit epochu. Dobu, která ho zaujala svou rozporuplností, dobu a zemi, ve které prožil svůj krátký a nešťastný život António José da Silva. Je to záměr až kronikářský.*⁹¹ Několikaleté pronásledování a následné odsouzení židovského dramatika da Silvy a jeho rodiny je hlavním tématem dramatu *Žid*. Tato linka sleduje boj dobra a zla, který se odehrává na veřejnosti, je znázorněný situacemi a akcí. Druhou linku tvoří příběh 1. Inkvizitora, který pod tíhou událostí začíná pochybovat o Boží spravedlnosti a dochází k rozhodnutí opustit sv. Oficiem. Jeho boj

⁹⁰ CRUZ, Ivo Duarte. *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983, s. 212.

⁹¹ KODEŠOVÁ, J. Op. Cit., s 73.

se neodehrává na povrchu, ale v jeho nitru, mladý inkvizitor bojuje sám se sebou. Tento princip vnitřních konfliktů je pro Santarénovu tvorbu typický. Neustálý a trýznivý vnitřní boj vnímá jako součást přirozenosti člověka. Je to záměr odhalit to, co nazývá *natureza*, přirozenost, která vede Santarena nejen v Židovi k psychologickému zkoumání každé postavy i zkoumání cíleného působení na masy. *Jde o divadlo lidu, masy a země. O divadlo mimořádně silné, ovšem se silou vnitřní, která se dostává na povrch v každé figuře, v každé promluvě, a stejně tak v rytmu, vše působí jako právě narozené z matky země.*⁹²

Přibližme si nyní trochu hlavní dějovou linku dramatu Žid a jeho ústřední postavu Josého Antónia da Silvu, kterému se díky neblaze známému procesu s Inkvizicí dostalo přízviska „Žid“. António José da Silva se narodil 8. května 1705 v Rio de Janeiro - syn Joaa Mendese da Silva a Lourençi Coutinho, novokřtěnec. Po přestěhování do Lisabonu studoval nejprve v hlavním městě, později v Coimbre. Roku 1711 zatkla Inkvizice Antónia otce, matku i ostatní příbuzné. Tehdy se zachránili jen díky tomu, že jejich otec pod tlakem uvedl víc jak 25 podezřelých jmen. Pak ho shledala Inkvizice tím pravým kajícím a jeho rodinu propustila. Antóniův otec již Inkvizicí postihován nikdy nebyl, stejné štěstí ale neměla Antónia matka ani sám dramatik da Silva. Čelící dalším udáním, která přicházela od jejich sousedů, a kterých se Santo Ofício velmi rádo chytalo. Sám António José se při tom ke své víře nehlásil. I když jeho matka byla silně ortodoxní, on sám židovskou víru nevyznával. Tato paradoxní skutečnost ještě podtrhává pocit marnosti z předčasného konce jeho života.

Na začátku 18. století si svou slávu získala v Portugalsku italská opera. Velkou oblibu měla loutková divadla, která se snažila operu imitovat. Na představení tzv. bonifantes se chodilo do Tatro do Bairro Alto (Divadlo Horní čtvrti) na jednom z lisabonských kopců. Právě pro toto divadlo psal António José da Silva své žertovné hry. *V poměrně krátkém údobí šesti let vzniklo jeho dramatické dílo – v podstatě parodie na umění opery – překypující životem a vtípnými satirickými promluvy. ... Ke své první opeře si vypůjčil námět od Cervantese: A vida do Grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança (Život velkého dona Quijota de la Mancha e tlustého Sancha Panzy, 1733). Nejlepší jeho hrou byla „napůl*

⁹² CRUZ, I. Op. Cit., s. 212.

žertovná, napůl vážná opera“ *Gueraas do Alecrim e Manjerona (Boje rozmarýnu a majoránky, 1937)*.⁹³

António José da Silva patřil mezi autory, kteří v skrytých narážkách útočili na poměry ve společnosti. Nezdráhal se v jinotajích dobírat si i samotného krále. Inkvizici, která měla své špehy všude, kde se dalo, nemohly tyto provokace uniknout. Silvova stoupající popularita a jeho podíl na rozvoji veřejného kulturního života se jim nezamlouvaly. António José da Silva byl bez varování či udání důvodu znovu zatčen a uvězněn 5. října 1737 spolu se svou ženou a matkou, jako recidivista. Inkvizice zapracovala na tom, aby obžalovaným nebyla dána žádná možnost obhájit se, přestože byli nevinní. *Na Silvu neexistovala žádná důkazní stížnost, bylo proto nutné ji opatřit. Antóniova matka a žena byly podrobeny trýznivým nátlakovým výslechům, které jim dávaly možnost vyváznout životem. Nakonec se obvinění proti Silvovi podařilo získat díky špiónům v žaláři.*⁹⁴

V říjnu roku 1739 byl António José da Silva ve svých 34 letech za svá provinění odsouzen sv. Oficiem. Téhož měsíce byl popraven a upálen.

První jednání hry *O Judeo* začíná soudem, António José da Silva předstupuje před inkvizici, v jednom z procesů Autos-de-fé.⁹⁵ Stranou celého dění na jevišti stojí Francisco Xavier da Oliveira, vypravěč a komentátor hry. Jde rovněž o skutečnou postavu „vypůjčenou z historie“ - rytíře Oliveiru, který byl de Silvovým vrstevníkem. Události komentuje retrospektivně ze svého vyhnanství v Londýně. Útržky jednotlivých příběhů spojuje svými proslovy, často dovypráví to, co by díky přesunům v čase mohlo divákům uniknout, má rovněž funkci svědomí promlouvajícího k obecnstvu. V jeho hlase rozeznáváme mnohokrát obžalobu

⁹³ KODEŠOVÁ Jitka. *Současné portugalské divadlo*. Diplomová práce. Praha: Karlova Univerzita, Filozofická fakulta, Katedra romanistiky, 1971, s. 13.

⁹⁴ COELHO, Maria da Conceição – AZINHEIRA, Maria Teresa. *O Judeo*. Mem Martins: Europa-América, 1994, s. 19.

⁹⁵ Autos-de-fé byly víceméně veřejné ceremonie, kde byly čteny a vykonávány rozsudky Svatého Tribunálu (Tribunal do Santo Ofício). Byli to inkvizitoři, kteří vždy vybírali vhodné místo, kde se ceremonie bude odehrávat. Zpravidla se odehrávaly v klášteře, nebo na náměstích. Postupem času se z ceremonie stala veřejná podívaná, přístupná lidu, které se účastnilo mnoho významných autorit, častokrát i sám král.

vysslovenou samotným autorem, vezmeme-li v úvahu dobu vzniku této hry a nedílné propojení vládnoucích sil s církví⁹⁶, byla to slova mimořádně odvážná.

Originální ukázka ze hry O Judeo:

Cavaleiro de Oliveira: Pobre rapaz!...Uma quase criança...vinte e um anos! Violado em sua consciência, cuspido, feito exemplo de escárnio, torturado implacavelmente...Que nojo..Que país! É cristão novo...filho de cristão novos, neto de judeus. Este, o seu crime. O Santo Ofício, a Igreja Católica, Sua Majestade Cristianíssima e Fidelíssima...? Não! [...] O Cavaleiro de Oliveira renegou a catolicismo, por graça de Deus, é hoje protestante.

Rytíř Oliveira: Ubohý chlapec!...Ještě skoro dítě...dvacet jedna let. Se zhanobeným svědomím, poplivaný, udělán příkladem pohrdání, bez ustání týraný... Hnus! Co je to za zemi? Je novokřtěnec, syn novokřtěnců, vnuk Židů. Tohle je jeho zločin. Svaté Oficium, Katolická církev, jeho nejsvětější a nejvěrnější velebnost..? Ne! Rytíř Oliveira, který popřel katolickou víru, je dnes díky Bohu, protestant.

António José da Silva a jeho matka jsou odsouzeni k nošení kajicnického roucha po dobu 6 měsíců. Po procesu se na ně nenávisně sesype dav. Jsou vystaveni urážkám, posměškům i útokům ze strany zfanatizovaného lidu. Ani v Coimbre, kam se António uchýlí, se nedokáže zbavit strachu. Je stále sledován neznámým stínem – mužem symbolizujícím všudypřítomnou hrozbu špehování a udavačství.

Ve druhém dějství nastává obrat. Setkáváme se s de Silvou coby začínajícím dramatikem, lisabonské divadlo Bairro Alto právě poprvé uvedlo jeho hru. Nesmírný úspěch, kterému se jeho opera pro loutky těší, je da Silvovým vítězstvím nad sebou samým. A z části také nad nenávisť lidu. Dav se k němu najednou obrací jako k oblíbenému autorovi. Když při děkovačkách volá „O Judeo! O Judeo!“ nemá toto oslovení už nenávislný podtón, je najednou plné obdivu a radosti.

Toto nahlédnutí do šťastného období da Silvova života jen umocní tragédii odehrávající se ve třetím dějství. Dramatik je opět zatčen Inkvizicí, stejně jako jeho matka a jeho žena. António José da Silva ale odmítá svá obvinění a odmítá také udat jména jiných osob, kát se prostřednictvím donašečství.

⁹⁶ António Oliveira de Salazar udržoval blízké přátelství s kardinálem Cerejeirou. Církev a vládu Nového státu pojil úzký vztah vytvořený na bázi vzájemné podpory.

António José: *Nem judeu, nem judaizante, eu fui ou sou.*

António José: Nebyl jsem a nejsem ani Žid, ani následovník židovské víry.

Tehdy přistupuje inkvizice k mučení a vynucenému přiznání, které je největším znásilněním pravdy. Poslední slova da Silvy jsou proto výkřikem rezignace pod tíhou nesnesitelného psychického i fyzického utrpení.

António José: *(ao sofar, pela 2 vez, as dores do tremendo esticão, não se domina: cede) Confesso! Por amor de Deus, tirai-me daqui! Confesso! Quanto quiserdes, eu cofessarei! Confesso, confesso!*

António José: (trpí, podruhé se bolest ještě zvýší, neovládá se: podlehne) Přiznávám! Pro lásku Boží, vezměte mě odsud! Přiznávám! Přiznám vám, cokoliv chcete! Přiznávám, přiznávám!

Před publikum opět vystoupí Rytíř Oliveira, aby pronesl závěrečná slova směřovaná do hlediště. Autor jeho prostřednictvím apeluje na lid.

Cavaleiro de Oliveira: *Em nome de António José da Silva agonizante, vos rogo e imploro: Iluminai o povo de Portugal!*

Rytíř Oliveira: Ve jménu umírajícího Antónia Josého da Silvy vás žádám a snažně prosím, aby byl osvícen portugalský lid!

Toto emocionální a dramatické zvolání dokazuje, že Santareno chtěl ukázat cestu ze zaostalosti, jak z autorských poznámek vyplývá, byl si sám vědom patetičnosti některých promluv, ale volil tento způsob burcování vědomě a s jasným záměrem.

O Judeu je politická hra, mimořádně kritická a vzhledem k možným rizikům také velice odvážná. Když čteme toto drama, nemůžeme se ubránit pocitu, že se nám smazává rozdíl mezi Silvovou dobou a dobou Bernarda Santarena. Jako by se oba dramatici stali jedním mužem prožívajícím stejný příběh, jen v jiném časovém pásmu. *Hra O Judeo byla publikována v jednom z období nejtěžších antikulturních represí stran fašistické diktatury. Rok před tím byl zadušen Spolek Spisovatelů (k jehož vedení patřil i Santareno) a jeho sídlo bylo zničeno. Ve stejný rok nějaký nadšený cenzor pokládal za „absolutně nezbytné“ zakázat oběh dvou her Sttau Monteiro (A Estátua a A Guerra Santa), zavřít zodpovědné nakladatelství a zatknout autora. Narativní dramatika Bernarda Santarena musela zohlednit*

všechny tyto události a pustit se do boje portugalských intelektuálů proti útlaku, aby se nakonec nevyhnutelně stala jednou z obětí.^{97 98}

Dramatik Bernardo Santareno přinesl portugalské kultuře typ divadla, který byl jiný než ten, jenž se v té době běžně provozoval na portugalských scénách. V době, kdy se s novou dramatickou vlnou šedesátých let a s nemalým vlivem Brechtova odkazu projevila sílící tendence autorů vrátit se k epickému divadlu - bez ohledu na to, jak moc se kritické výpovědi dramát nezamlouvaly fašistické diktatuře i bez ohledu na to, kolik takových her bylo tím pádem odsouzeno nespátřit světlo jeviště. Hra *Žid* je v tomto ohledu jedním z nejvýraznějších dramatických počinů 60. let. Je v ní akcentován s mimořádnou silou strach, útlak, nenávisť, ale i láska. Neschopnost tolerance, manipulace a fanatismus, výpověď o nátlaku a lidské slabosti, která přiměje člověka podlehnout, a o jeho snaze (po většinou marné a o to tragičtější) proti útlaku bojovat. Téma útisku a netolerance zůstalo vždy v popředí Santarenova zájmu, bylo součástí jeho nezaměnitelného rukopisu a dominovalo většině jeho dramát.

Hra *O Judeo* se poprvé objevila na jevišti až v roce 1981, tehdy ji 20. února uvedlo v premiéře Národní divadlo královny Marie II. Bernardo Santareno zemřel rok před touto událostí. Luis Francisco Rebello u příležitosti premiéry napsal pojednání, které nazval *Duchovní závěť*. Její první slova jsou: *Spravedlnost, když přijde pozdě, vystavuje se vážnému riziku, že už nebude spravedlností.*

⁹⁷ REBELLO, Luiz Francisco. *Um Testamento Espiritual*, obsaženo v programu Teatro Nacional de D.Maria II. 20. února 1981.

⁹⁸ Luiz Francisco Rebello (*1924) – významný portugalský dramatik, kritik, divadelní historik a advokát. Autor teatrologických knih jako *Historie portugalského divadla*, *Divadlo intervence*, *Vše o divadle* aj. Spoluzakladatel Teatro-Estúdio do Salitre.

ZÁVĚR

Cílem této práce bylo přiblížit, jakým způsobem se vyvíjelo portugalské divadlo v době Salazarovy vojenské diktatury, jak reagovalo na uspořádání Nového státu a jak totalitní režim naopak nakládal s divadlem. Záměrem výzkumu tedy bylo vymezit vztah Nového státu a divadla, a to ve dvou rozdílných rovinách. Tou první bylo prozkoumání vztahu, ve kterém bylo divadlo užito vládnoucím aparátem k posílení moci a stalo se důležitou součástí propagace. Druhá část práce pak byla věnována divadlu, které stálo proti režimu a zabývá se tím, jak boj proti diktatuře definoval tvorbu portugalských dramatiků.

Vzhledem k tomu, že divadlo nemělo v Portugalsku tak silné postavení, je důležitým a pozitivním objevem, jak houževnatě dokázalo odolávat a přežívat ve vypjaté, politicky komplikované době. A nešlo jen o pasivní přežívání, z divadla se v průběhu salazaristického režimu stalo umění resistance. Vyprovokované dobou, pod tlakem cenzury, získalo portugalské divadlo najednou své hlubší poslání. Ani s pomocí důsledné až panické legislativy a systému, který střídal sledování a represe, Salazar očividně nedokázal dostat divadlo zcela pod svou kontrolu.

Dalším důležitým posunem v této době je změna vztahu diváka k dramatu a potažmo k inscenaci. Ve chvíli, kdy se z divadla stal prostředek odporu proti režimu, vytvořil se mezi dramatikem, jeho hrou a respondenty nový druh porozumění. Dramatici vytvářeli kódovaný jazyk a takové jevištní prostředky, kterými mohli přenést skrytá sdělení. Publikum muselo být pozorné, dobře vzdělané a aktivní, aby rozklíčovalo veškerou symboliku. Obecenstvo, do té doby víceméně apatické, začalo nyní přemýšlet o tom, co mu dramatik a aktéři prostřednictvím inscenace nabízejí a jaké k předváděnému zaujme stanovisko. Poprvé tedy nacházíme v portugalském divadle vztah mezi jevištěm a hledištěm, založený na bezprostředním recipročním kontaktu, na didaktickém přesahu, tedy divadlo, které se blíží brechtovskému pojetí. Vliv neo-realismu, vliv Artaudova divadla krutosti, ale i rozklad společnosti v krizi zmítaném Portugalsku přiměly portugalské dramatiky reagovat. Paradoxem té doby je, že čím větší byly zákazy, čím víc režim potlačoval jakýkoliv umělecký růst a samostatný projev, tím výraznější a kvalitnější díla vznikala. Dramata jako *Žid*, *Naštěstí svítí měsíc*, *Zločin ve staré vesnici*, *Slib*, *Svatá válka...* jsou příklady vyzrálých dramát,

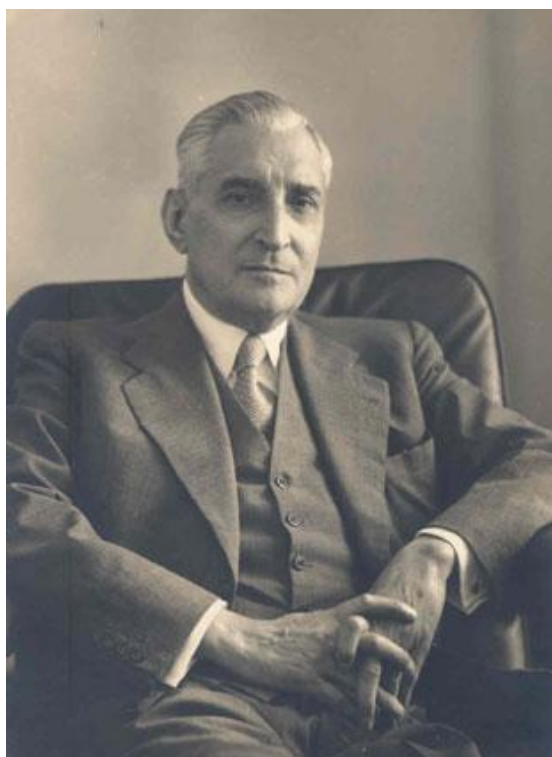
v kterých se setkáváme s bytostně osobitým jazykem autorů, s moderním přístupem k divadlu, s rozpracovanou psychologií postav a v neposlední řadě, zejména v díle Bernarda Santarena, i s objevením ženských hrdinek pro portugalské jeviště.

V jiné části práce jsem sledovala cestu Divadla lidu a snažila se zjistit, zda i divadlo tohoto typu určené k propagandistickým účelům může ve výsledku něčím obohatit portugalskou kulturu, či ji dokonce posunout blíže evropským měřítkům. Ukázalo se, že divadelní produkce v první fázi Divadla lidu, ve snaze dostat všem požadavkům a nařízením SNI, nedosahovala vysoké úrovně. Jak je patrné z odborných studií o Divadle lidu i dobových kritik, bylo toto divadlo v první fázi posuzováno na základě politických, nikoliv uměleckých kritérií. O to podstatnější a překvapivější byl přístup herce a režiséra Francisca Ribeira, kterému se v druhé fázi Divadla lidu podařilo dobře odhadnout potenciál, který v sobě skrývalo lidové divadlo, v té době již proslulé např. ve Francii či Německu, a umocnit jeho divadelní složku. Proto, i když Divadlo lidu vzniklo už na začátku podle francouzského modelu, dokázalo se mu umělecky a esteticky přiblížit až ve druhé fázi. Divadlo lidu začalo uvádět díla světových autorů a pokusilo se portugalské publikum vzdělávat i jinou než nenásilnou, agitující cestou. Přirozeným vývojem pak došlo k přetvoření Divadla lidu v Národní lidové divadlo, tedy ke vzniku samostatné divadelní společnosti hlásící se opět nejen svým názvem k francouzskému vzoru.

Můžeme říct, že zde se vývojové linie divadla protivládního i divadla vzešlého z popudu salazaristického režimu v jednom bodě spojují. A to v schopnosti najít si i přes všechny problémy a úskalí cestu k evropským vzorům a vychovat si „své“ publikum.

Mám za to, že portugalské divadlo v době vojenské diktatury dokázalo nejen přežít, ale také ujít velký kus cesty a díky nutnosti vyhranit se vůči totalitnímu režimu také umělecky vyžrát.

Obrazová příloha



António de Oliveira Salazar



António Ferro



António de Oliveira Salazar (uprostřed) a António Ferro (první zprava)



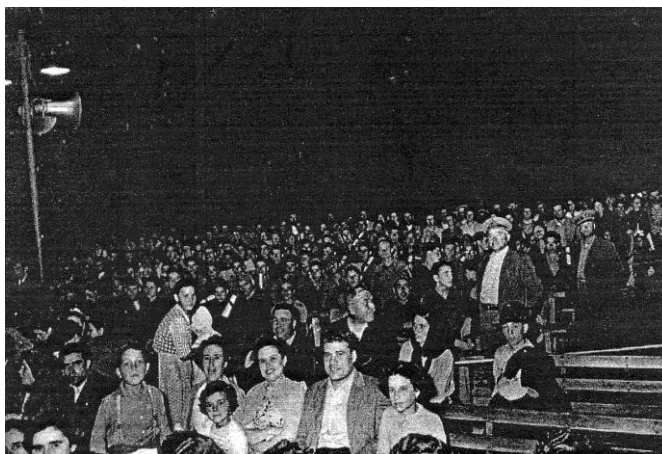
António de Oliveira Salazar a António Ferro



António de Oliveira Salazar, Obchodním náměstí (Praça do Comércio)



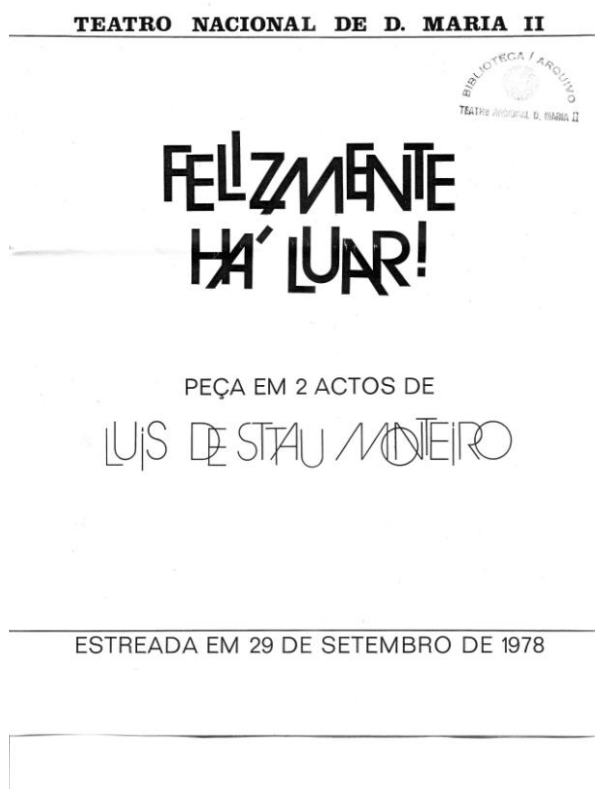
Francisco Ribeiro



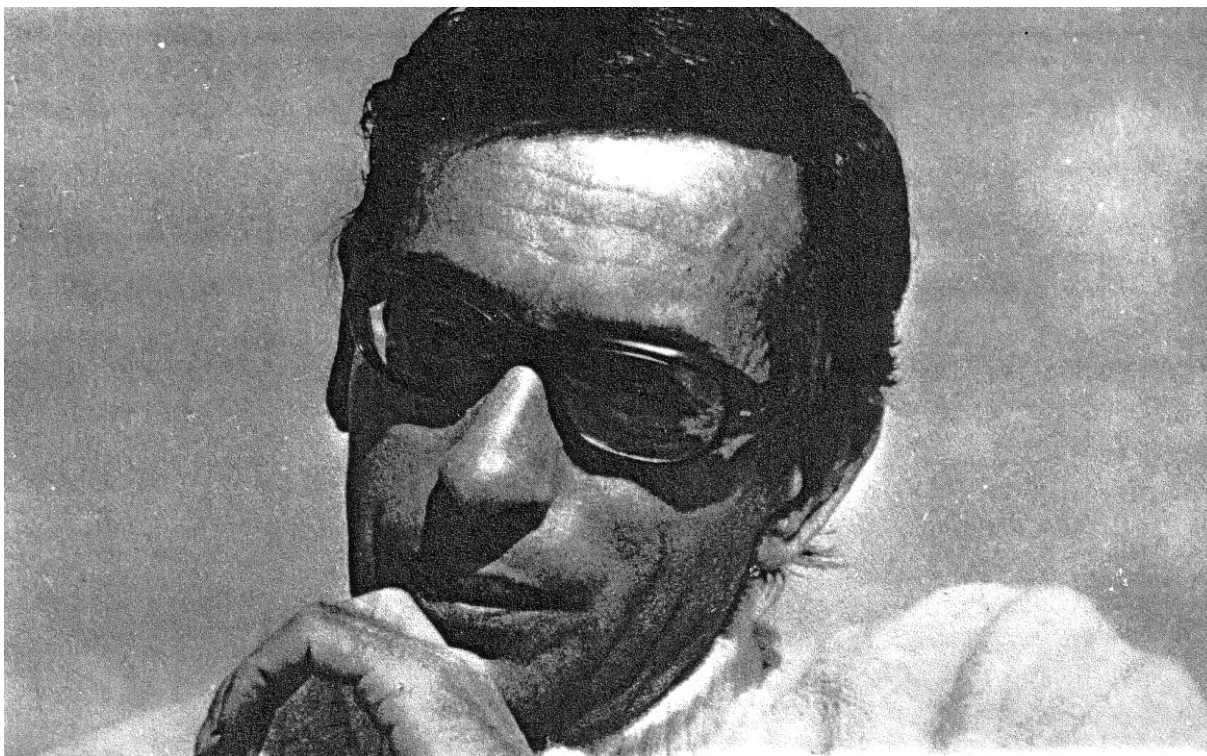
Publikum Divadla lidu v roce 1956 ve Faro



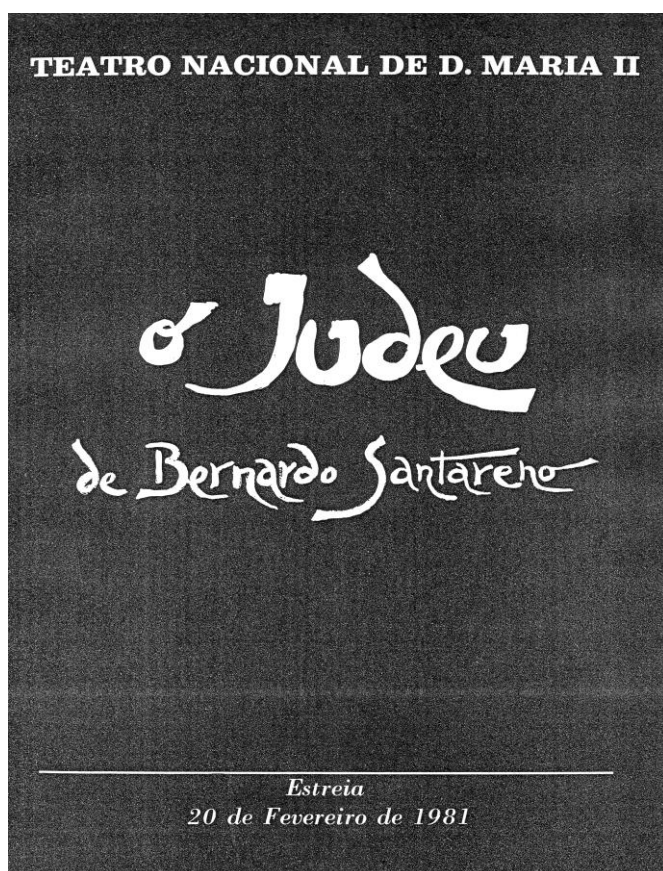
Luís de Sttau Monteiro



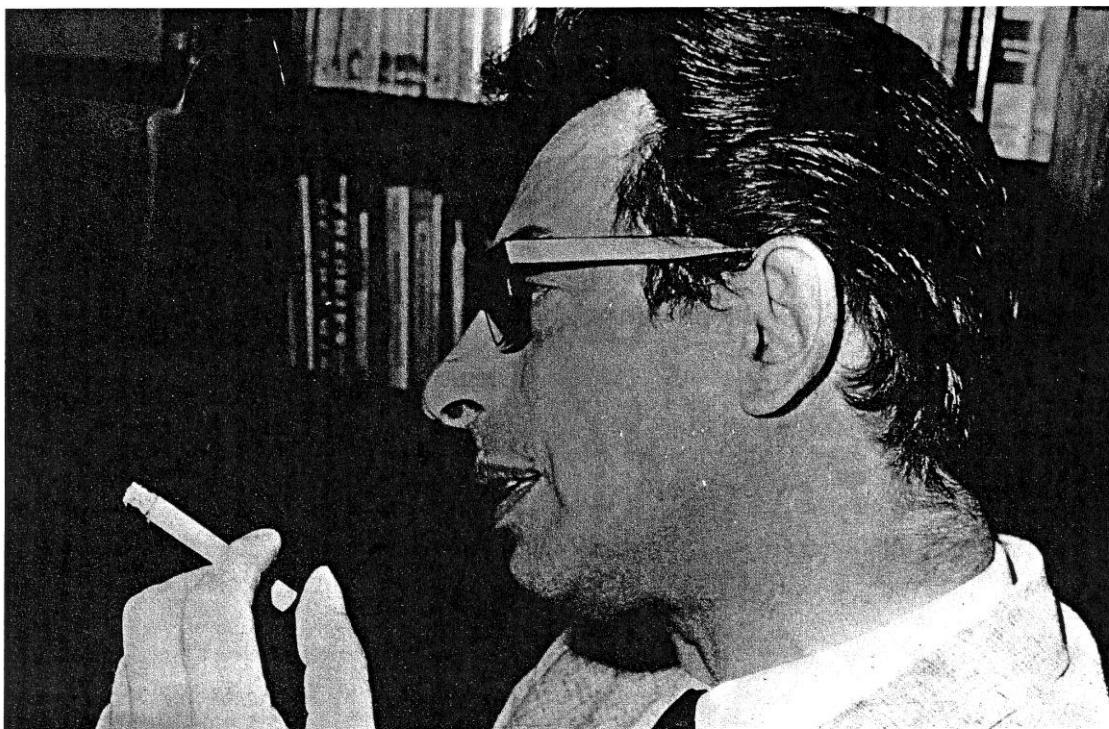
Plakát Národního divadla D. Marie II.



Bernardo Santareno



Program Národního divadla D. Marie II.



UM TESTAMENTO ESPIRITUAL

BIBLIOTECA / ARQUIVO
TEATRO NACIONAL D. MARIA II

A justiça, quando chega tarde, corre o sério risco de já não ser justiça. Como tudo o que respeita aos homens, é pela sua relação com o tempo — não um tempo impessoal e abstracto, mas o tempo da sua passagem real pelo mundo — que ela se define. E o acto de justiça que é a representação da mais bela de entre todas as peças que Barnardo Santareno escreveu, só num plano abstracto pode considerar-se como tal. Não, infelizmente, em relação ao seu autor.

O Judeu foi publicado, pela primeira vez, em 1966, ou seja, numa das fases mais agudas da repressão anticultural fascista. No ano anterior fora extinta a Sociedade de Escritores (a cuja direcção Santareno pertencia) e a sua sede selvaticamente destruída, e tivera lugar a interrupção arbitraria das representações do Motim de Miguel Franco. E nesse mesmo ano um censor zeloso considerara «absolutamente indispensável» proibir a circulação de duas peças de Sitau Monteiro (A Estátua e A Guerra Santa), encerrar a respectiva editora e prender o autor. A narrativa dramática de Santareno tinha que ver com tudo isto e, inserindo-se na luta dos intelectuais portugueses contra a repressão, dela viria naturalmente a ser uma das vítimas. Porque, ao pôr em cena a perseguição e a tortura infligidas pelo Santo Ofício a António José da Silva, enquadrando-as num cenário em que a opulência e a corrupção da corte de D. João V eram o reverso da miséria e a ignorância de uma nação alienada, o autor transpunha para o palco, quase sem metáfora, a situação que, sob o fascismo, a censura impunha aos nossos homens de teatro ou, em termos mais gerais, a PIDE (e as forças que ela sustentava e a sustentavam) impunha ao povo português. Era fácil adivinhar, à transparência da máscara, o rosto que o dramaturgo pretendia denunciar. Motivo de espanto seria que a peça pudesse, então, representar-se.

Mas que, depois de reconquistada a liberdade, fosse preciso aguardar sete anos, ou quase, para que o seu normal destino fosse, por fim, cumprido, e só depois de o seu autor nos haver deixado — eis o que já custa a aceitar. É certo que a história do nosso teatro é fértil em situações desta natureza. E há paralelismos que se impõem. Por exemplo, este: quando, em 1846, o Teatro Nacional se inaugurou, a peça escolhida para o espectáculo de abertura foi um obscuro, e hoje esquecido, drama histórico — e o Frei Luís de Sousa, que três anos antes Garrett oferecera ao

Ukázka z pojednání Francisca Ribeira „Duchovní odkaz“

Adipamento para a
Revista Paupara

C. G. V. E. - A. M. P. "

INSPEÇÃO GERAL DE ESPETÁCULOS
Censura Teatral

Em 14 de Setembro de 1938

quadro de comedia para uma revista
foi censurado e pode ser representada nos
Teatros de Paupara nos termos do regulamento
em vigor.

Teatro de Paupara (adto)
1706
1938
Teatros
aprovada

de
Raul dos Santos Braga

Este quadro não
foi visto nem
as alterações a
m. p. de Paupara,
decisar de ulteriores
ou permissões
de Paupara, que julga
suscetíveis a
entusiasmo de
assunto por
tratar em Paupara
anteriores.

Este quadro contém
sete folios, com poucos
cartões a folios 5º e 6º, estando
devidamente censurados e re-
revidados, com o carimbo
de Paupara.

6. Se o quadro for apresentado na revista "O Teatro de Paupara", na qual deve
ser feita a seguinte observação: este é autor deste quadro,
reforçar - os autores da revista e a imprensa teatral de Paupara.

15. 1. 1938
Whitfield

Dokument Ústřední inspekce státních divadel a představení (Inspeção Geral dos Teatros e Espectáculos Nacionais) s označením *Proibida* – zakázáno

Seznam užité literatury

- BARATA, José Oliveira. *História do Teatro Português*. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- COELHO, José Dias. *Odboj v Portugalsku*. Praha: Nakladatelství politické literatury, 1966.
- COELHO, Maria da Conceição – AZINHEIRA, Maria Teresa. *O Judeo*. Mem Martins-Sintra: Europa-América, 1994.
- CRUZ, Ivo Duarte. *Introdução à História do Teatro Português*. Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
- DOS SANTOS, Graça. *O Espectáculo Desvirtuado: O teatro português sob o reinado de Salazar (1933-1968)*. Lisboa: Caminho, 2004.
- HENRIQUES, Raquel Pereira. *António Ferro: Estudo e antologia*. Lisboa: Alfa, 1990.
- HODOUŠEK, Eduard a kolektiv autorů. *Slovník spisovatelů Španělska a Portugalska*. Praha: Nakladatelství Libri, 1999.
- GUEDES, Fernando. *António Ferro e a Sua Política do Espírito*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1997.
- GUSMÃO, Fernando. *A Fala da Memória*. Lisboa: Escritor, 1993
- KLÍMA, Jan. *Dějiny Portugalska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2007.
- KLÍMA, Jan. *Salazar tichý diktátor*. Praha: Skřivan, 2005.
- KODEŠOVÁ Jitka. *Současné portugalské divadlo*. Diplomová práce. Praha: Karlova Univerzita, Filozofická fakulta, Katedra romanistiky, 1971.
- MOISSES, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MONTEIRO, Luís de Sttau. *Felizmente Há Luar!*. Lisboa: Areal, 2010.
- RAMOS, Auxília – BRAGA, Zaida. *Felizmente Há Luar, Luís de Sttau Monteiro*. Lisboa: Ideas de Ler, 2009.
- REBELLO, Luiz Francisco. *História do Teatro*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

ROSA, Marta Brites. *Em busca do héroi: estudo da personagem na obra dramática de Luís de Sttau Monteiro*. Disertační práce. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Estudos do Teatro, 2002.

SANTARENO, Beranrdo. *O Judeo*. Lisboa: Ática, 1988.

SANTARENO, Bernardo. *Obras Completas, Volume 1*. Lisboa: Caminho, 1984.