

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Divadelní věda

**Argentinské, brazilské a mexické diskurzy
v současné latinskoamerické dramatice**

**Argentinian, Brazilian and Mexican Discourses
in Contemporary Latin American Drama**

**Discursos argentinos, brasileños y mexicanos
en la dramaturgía latinoamericana contemporánea**

Disertační práce

Mgr. Martina Černá

vedoucí práce: Mgr. Petr Christov, PhD.

2011

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Poděkování / Acknowledgments / Agradecimientos

Obecně:

... všem mým průvodcům a učitelům. Byli dobří, protože si nebyli úplně jistí...

Institucionálně:

Katedře divadelní vědy FF UK a Alma Mater, které mi umožnily studijní pobyty, bez nichž by tato práce nemohla vzniknout.

Osobně:

Roberto Alvim, Uta Atzpodien, Lenka Bočková, Héctor Briones, Sérgio de Carvalho, Rafael Degar, Nel Diago, Ana Harcha Cortés, Guillermo Heras, Mayenko Hlousek a Manuel, Jan Hyvnar, Jaime Chabaud, Petr Christov, Federico Irazábal, Heda Kage, Marta Ljubková, Gordo Neto, Josef Opatrný, Pepé, Eduardo Rovner, Reinaldo Santos Vasconcelos, Tereza Siegllová, Rafael Spregelburd a Isol, Beatriz Trastoy, Daniel Vázquez, Daniel Veronese, Ana Lucia Vieira de Andrade, Silvia Villegas a Gabriel, rodina.

Obsah

| | |
|--|-----|
| Kapitola I..... | 6 |
| Prolog aneb příprava na cestu..... | 6 |
| Úvodem | 6 |
| Mapy: vymezení pozic | 8 |
| Knihovna do kufru neboli následováníhodné vzory, které však nebudeme následovat..... | 17 |
| Navigace neboli teoretické vzory | 22 |
| Metodika I | 32 |
| Destinace: latinskoamerické divadlo jako contradictio in adiecto? | 32 |
| Latinskoamerické divadelní panorama 90. let | 49 |
| Metodika II | 53 |
| Analýza dramatického textu..... | 53 |
| Kapitola II..... | 63 |
| Argentina | 63 |
| Kulturní a divadelní biotop Buenos Aires | 66 |
| Rozcestník 90. let..... | 74 |
| Dramatik Rafael Spregelburd | 82 |
| Rozvrácený krucifix..... | 88 |
| Heptalogie Hieronyma Bosche | 103 |
| Kapitola III..... | 126 |
| Brazílie | 126 |
| Kulturní a divadelní biotop Rio de Janeiro | 128 |
| Rozcestník 90. let..... | 142 |
| Dramatik Roberto Alvim a Nová riodejaneirská dramatika..... | 151 |
| Zubatá vagina | 160 |
| Souostroví..... | 166 |
| Jakýkoli způsob spásy | 168 |
| Kapitola IV | 174 |
| Mexiko | 174 |
| Kulturní a divadelní biotop Ciudad de México | 179 |
| Rozcestník 90. let..... | 188 |
| Dramatik Luis Mario Moncada | 200 |

| | |
|---|-----|
| Trilogie Ideologické relikvie..... | 207 |
| Alenka za obrazovkou..... | 208 |
| Exhivize..... | 215 |
| Superhrdinové globální vesnice | 220 |
| Kapitola V | 232 |
| Závěry | 232 |
| Současná argentinská, brazilská a mexická dramatika v národním a latinskoamerickém kontextu | 232 |
| Současná argentinská, brazilská a mexická dramatika v mezinárodním kontextu | 247 |
| Epilog aneb Fotoalbum z cest..... | 257 |
| Přílohy..... | 259 |
| Soupis překladů latinskoamerické dramatiky do českého jazyka | 259 |
| Soupis českých inscenací latinskoamerického dramatu..... | 263 |
| Festivaly iberoamerického divadla (výběr) | 265 |
| Festivaly iberoamerického divadla (výběr) | 265 |
| Mezinárodní festivaly s národní přehlídkou – Argentina, Brazílie, Mexiko (výběr) | 265 |
| Časopisy o latinskoamerickém a iberoamerickém divadle | 265 |
| Teatrologické časopisy o argentinském, brazilském a mexickém divadle (výběr)..... | 266 |
| Sdružení (výběr)..... | 266 |
| Ceny za současnou dramatiku..... | 266 |
| Prameny a literatura..... | 267 |
| Abstrakt | 278 |
| Abstract | 279 |
| Resumen..... | 280 |

Kapitola I

Prolog aneb příprava na cestu

„Kultura, tento hraný dokument, je tedy veřejná, jako karikující mrknutí nebo předstíraná krádež ovčího stáda. Přestože je ideační, neexistuje v něčím mozku; přestože je nefyzická, není tajuplnou entitou. Nekonečná a nikdy nekončící antropologická diskuse, je-li kultura 'subjektivní' nebo 'objektivní', stejně jako vzájemná výměna intelektuálních nadávek ('idealisto!'; 'materialisto!'; 'mentalisto!'; 'behavioristo!'; 'impresionisto!'; 'pozitivist!'), která ji doprovází, jsou zcela špatně chápány. Jakmile se k lidskému chování přistupuje jako k symbolickému jednání (neboť ve většině případů jsou tiky skutečné) – jednání, které, jako fonace v mluvě, barva v malbě, čára v psaní či zvuk v hudbě, něco znamená –, ztratí smysl otázka, je-li kultura vzorem se řídící chování, či rámec myšlení nebo dokonce tyto dvě věci navzájem propletené. To, na co se má člověk ptát ohledně karikujícího mrknutí či předstírané krádeže ovčího stáda, není to, jaký je jejich ontologický status. Ten je stejný jako v případě skal na jedné straně a snů na straně druhé – jsou to věci z našeho světa. To, na co je třeba se ptát, je, v čem spočívá jejich důležitost: co je jejich prostřednictvím sdělováno – zda výsměch či výzva, ironie či zloba, snobství či pýcha.“ (Geertz 2000:20)

Úvodem

Latinská Amerika zůstává pro Evropu, a pro Čechy obzvláště, stále ještě exotickou destinací. Přestože je v poslední době ze strany Evropanů významně exploatována zejména turisticky, patří její divadlo oproti jiným kontinentům k oblastem, které jsou v tzv. západní kultuře víceméně opomíjeny jak v reflexi umění, tak v divadelní praxi. Důvodem pro tento stav jsou kromě ryze produkčně-ekonomických důvodů náročného transportu divadelních produkcí z kontinentu na kontinent mnohem složitější souvislosti. Je totiž častým jevem, že nám jako příslušníkům evropské divadelní tradice u řady divadelních a parateatrálních projevů odvozených hlavně z neevropské divadelní tradice buď zůstává jejich divadelní potenciál skryt anebo projevy vycházející z divadelní konvence Starého kontinentu nahlížíme z evropského hlediska jako pouhé druhořadé deriváty naší vlastní divadelní kultury. A přitom právě syntéza evropské a neevropské teatrality je na latinskoamerických divadelních

kulturách to nejoriginálnější a nejzajímavější. Zvláštní schopnost multikulturní melanže se odráží pochopitelně i v textové složce latinskoamerických divadelních projevů.

V Latinské Americe se jako Evropané ocitáme v nové situaci, jíž musíme přizpůsobit své nazírání a uvažování. Mísení ras a kultur, které zde probíhalo a dále probíhá zřejmě v nejkoncentrovanější míře na světě, vede k vysoké heterogenosti, kterou Evropa rostoucí ze stejného kulturního základu, jímž je především odkaz řecko-římské kultury a křesťanské principy, velmi obtížně klíčuje. Identita je v Latinské Americe věčně nedořešeným problémem a otázka po vlastních kořenech a původu je na tomto kontinentě fundamentální. Zároveň zde ovšem panuje zcela odlišná jazyková zkušenost. Zatímco Evropa si na své jazykové různorodosti zakládá, je Latinská Amerika jazykově homogenní, což vede k rychlému proudění a výměně informací. Z toho také roste oproti evropským konceptům zcela odlišné vnímání kontinentální a národní identity.

Motivem pro sepsání této práce byl pokus zprostředkovat českému čtenáři současné latinskoamerické divadlo a latinskoamerickou teatralitu právě na základě jejich – zdánlivě – nejprístupnější složky: dramatického textu. Prostřednictvím analýzy vybraných dramatických textů vybraných dle místa a času jejich vzniku se pokusíme zachytit společenské a umělecké diskurzy v latinskoamerických společnostech z pohledu evropského čtenáře nebo diváka. Místem tohoto dramatu idejí a postupů budiž trojice latinskoamerických zemí Argentina, Brazílie a Mexiko, jeho časem pak převážně období od 90. let do první dekády 21. století.

Kapitoly věnující se výše vymezenému předmětu předchází úvodní studie, která pojednává problematiku latinskoamerické identity v souvislostech kulturně-politické situace nastolené globalizačními procesy se počátkem v 90. letech a shrnuje stav bádání o zvoleném předmětu této práce ve stávajících odborných pracích a publikacích. Nedílnou součástí tohoto oddílu tvoří také vymezení pozic, z nichž je předmět našeho zájmu nahlížen a čten, a dále metodika výběru a analýzy zkoumaných dramatických textů.

Tři následující stěžejní kapitoly se věnují argentinské, brazilské a mexické dramatické zastoupené vždy jedním autorem a vybranými texty z jeho dramatické produkce. Každého z autorů doprovází stručné přestavení vývoje dané národní divadelní kultury a její současné situace a dále vhled do problematiky současné dramatiky a jejího uvádění.

Vzhledem k faktu, že tato práce vzniká primárně pro českého čtenáře a zájemce o latinskoamerické divadlo, je součástí závěrů této práce nejen uvedení vybraných autorů do jejich národního kontextu a jejich vzájemné srovnání, ale i pohled na jejich dramaturgii v kontextu mezinárodního dění v současné dramatické včetně kontextu českého.

Přílohy této práce tvoří informace zaměřené na prameny, zdroje, literaturu, akce a sdružené zaměřené na divadlo ze španělsky a portugalsky mluvících zemí a dále soupis překladů latinskoamerické dramatiky do českého jazyka a českých inscenací latinskoamerické dramatiky.

Bez jakékoli ambice předbíhat závěr této dlouhé cesty napříč – nejen divadelními – kulturami latinskoamerického kontinentu, který potvrdí nebo vyvrátí hypotézy týkající se projekce modelů konstrukce národní a kontinentální identity založené na principu mísení do současné dramatiky i navzdory postmoderní babylonii hodnot a stylů, je již zde, na jejím samém začátku, možno vyslovit předpoklad jejího průběhu a syntetizujících dedukcí. Právě pomalé hledání plně slepých uliček, a nikoli zbrklý vpád na cílovou rovinku, je – podobně jako zkušenost dávných amerických dobyvatelů – jejím samotným cílem. Cílem, k jehož opsání se hodí metafora pokřiveného zrcadla. Právě v něm uvidíme v kulisách pro nás mnohdy nových barev a tvarů, ve scénérii s přídechem cizokrajnosti a exotiky náš vlastní obraz obohacený právě o tvary, obrazy a ideje tvarované imaginací latinskoamerických umělců napájenou z různých stran Oceánu.

Mapy: vymezení pozic

Období 90. let 20. století je výjimečnou dekadou a bezpochyby počátkem nové éry lidské historie. Nejedná se přitom zdaleka pouze o prostou numerickou symboliku přelomu dvou milénií. Lidstvo přestává být roztříštěno do jednotlivých národních ostrovů či politických bloků a začíná se nově definovat jako vzájemně úzce propojená celoplanetární komunita. Stav relativizace hodnot, ve kterém se tzv. západní civilizace na konci prvního milénia ocitá, včetně mísení stylů, principů a postupů, jež ji doprovází, vychází z celosvětového vývoje v 20. století, rozvoje techniky a vědy i společenských a humanitních věd, jako je etnologie, sociologie, demografie, kulturní antropologie apod., které společnými silami propojují jednotlivé kultury a nabourávají dosud pevnou stavbu univerzální a dominantní západní kultury. Tento vývoj doprovází i evropská filozofie, která do globalizujícího se éteru vypouští stěžejní pojem: postmoderna. Východiskem těchto procesů je nová politicko-kulturní situace: „Lidstvo jako celek přechází v jednu jedinou planetární civilizaci; to znamená pro všechny zároveň nesmírný pokrok i obrovský úkol zajistit přežití kulturního odkazu a jeho přizpůsobení tomuto novému rámci.“ (Ricoueur 1993:148)¹.

¹ Zajímavostí je, že výraz 'postmoderní' se vynořil již o století dříve a již od počátků své 'kariéry' jako pojmu úzce souvisí s politikou, uměním a střetáváním kultur, což jsou vesměs okruhy problematik, které nás v souvislosti s latinskoamerickým divadlem budou výsostně zajímat. V 70. letech 19. století jím anglický malíř

Pojem postmoderna sahající od reflexe umění po procesy v politickém myšlení expanduje zejména v 70. letech 20. století, kdy se objevil v úvahách o dobové architektuře: „Obecně řečeno, vymanili jsme se ze světa, který měl ohraničené národní kultury, a vstoupili jsme do světa, který je jednak představován městem a jednak je součástí již dobře známé ‘světové vesnice’.“ (Chtiguel 1990:95) V kontextu performačních umění „... název ‘postmodernismus’ poprvé užila Yvonne Rainerová na začátku šedesátých let. Na rozdíl od pozdějšího vývoje chápala tento termín chronologicky, tedy jako slovo, které naznačovalo její vztah k modernismu, modernímu tanci a klasickému baletu.“ (Chtiguel 1990: 95) Postmoderní myšlení opouštějící postupně univerzální pravdy a příběhy se posléze uplatňuje i v dalších uměleckých druzích, přičemž v divadelním umění přináší inovace především v režijních postupech, interdisciplinárním průniku různých uměleckých druhů a odvrát od inscenování pravidelného dramatu, který vrcholí v tzv. postdramatickém divadle².

K panoramatu postmoderních filozofů patří celá řada myslitelů, jako jsou například Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jürgen Habermas a další, kteří na nejrůznějších sociologických, lingvistických a politologických úrovních přeformulovali pojem hranice jako kontury oddělující rozum a šílenství, pravdu a nepravdu či univerzální totalitu a subjektivní fragment vedoucí směrem ke zrušení opozičního párování ve světě, který v 90. letech minulého století přestal být chápán binárně. Jeden z nejobecnějších výkladů při svém pokusu zodpovědět otázku: Co je postmoderna ?, podává Jean-Francois Lyotard (Lyotard 1993:21).

Hranice jsou v nejšířším slova smyslu zpochybňovány v teoretických úvahách, ale i samotnou existencí nejrůznějších technologií s jejich vlivem na ztrátu tzv. pevného bodu, ztrátu centra, ztrátu jednotného smyslu i formy. Při promýšlení možnosti zobrazitelnosti reality vychází Lyotard z novodobého společenského řádu a stupně lidského poznání – tzv. ‘vědotekniky’ – které jsou hlavními hybateli současného světa:

„Objekty a myšlenky, které mají svůj původ ve vědeckém poznání a v kapitalistické ekonomii, přinášejí s sebou i jedno z pravidel, jimž jsou podrobeny v samotné své možnosti, pravidlo, že neexistuje žádná realita, pokud není stvrzena konsensem partnerů o příslušných poznacích a závazcích.“ (Lyotard 1993:28)

John Watkins Chapman charakterizoval malířský styl a „postmoderní přitom znamenalo modernější než tehdy nejpokrokovější malba, tj. francouzský impresionismus.“ Dále se pojem objevuje v roce 1917, kdy jím Rudolf Pannwitz ve své „negativní diagnóze současnosti“ popisuje soudobého člověka v období krize evropské kultury. V 10. letech 20. století se jako postmodernismus označuje hispanoamerická poezie, která se rozešla se zdobnou poetikou modernismu. Ve 40. letech pojem D. C. Sommerwell používá v encyklopedii historie jako „přechod politiky od národního myšlení ke globální interakci.“ (podle Welsch 1991:14)

² Viz Lehmann 1999.

Zatímco se tedy avantgarda přísně vymezuje vůči realismu, vydávajícímu partikulární výšeč za univerzální objektivitu, a prozkoumává nové možnosti zobrazitelnosti reality, postmoderna se od této cesty naopak odvrací a odmítá jakoukoli možnost prezentace totality skutečnosti.

„[Postmoderna, pozn. aut.] zkoumá nové prezentace nikoli proto, aby se z nich čerpalo potěšení, ale aby se lépe vyciřovalo, že existuje neprezentovatelné... Postmodernu je třeba chápat ve smyslu paradoxu *futura exacta*, toho, co je budoucí (post) a zároveň právě minulé (modo)... Je konečně třeba, aby bylo jasné, že nám nepřísluší být *dodavatelí reality*, nýbrž vynalézat náznaky poukazující na myslitelné, jež nemůže být prezentováno.“ (Lyotard 1993:28)

Otázka reprezentace a prezentace stojí u samého počátku moderní identity Latinské Ameriky, která dekonstrukci reprezentace v politickém smyslu prožívá v dějinách minimálně nadvakrát: nejprve během evropské *conquisty* na počátku 16. století a poté v 19. století v souvislosti s emancipačními procesy probíhajícími na pozadí utváření identity jednotlivých latinskoamerických národů a svržení evropské koloniální nadvlády. Zpochybnění oficiální politické reprezentace v podobě evropských vládců tvořících špičku mocenské struktury v latinskoamerických koloniích jako 'dodavatelů reality', kteří záměrně likvidovali a smlčovali doklady o předkolumbovské historii kontinentu, vede k osvobození latinskoamerických národů v 19. století. Nově konstruované národní identity podporované kontinentální soudržností nasměrovanou proti koloniálním mocnostem koření další vlna tentokrát moderní evropské kultury a doplňuje tavicí kotel latinskoamerické kultury nově rozehřátý díky masové imigraci na jihoamerický kontinent způsobené ekonomickou krizí v Evropě v 1. polovině 20. století. Revizí tak prochází odkaz původních indiánských kultur, jejichž hodnoty jsou nově objevovány, evropská koloniální kultura importovaná do Ameriky na přelomu 15. a 16. století, vlivy dalších přistěhovaleckých kultur, zejména afrických, i myšlení modernistické Evropy, které zprostředkovaně skrze místní společenské elity intenzivně vstupuje do Ameriky především na přelomu 19. a 20. století. Hledání identity mladých latinskoamerických národů ústí do kolizí sociálních, politických a kulturních kontextů adekvátních postmodernímu zmatku, jak ho známe právě z evropského postmoderního umění 2. poloviny 20. století. S jistou mírou nadsázky lze tedy říci, že Latinská Amerika postmoderní principy přijala daleko dříve, než začala být postmoderna promyšlena a prosazována z 'evropského centra', což je ostatně i teze, kterou předkládám ve své diplomové práci o argentinském postmoderním dramatu³. Ideologickým kolbištěm pro

³ Viz Černá, Martina: *Argentinské postmoderní drama*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2003.

souboj těchto protichůdných procesů se pak nezdá stávalo umění a jeho doména s nejpřímějším společenským dosahem: divadlo.

Nástup pojmu postmoderna se v Latinské Americe přesto časově shoduje s jeho expanzí v evropských reflexích. Používá se při označování myšlenkových pochodů a popisování uměleckých děl z 80. a 90. let 20. století, jejichž vznik úzce souvisí i s politickým vývojem na kontinentě. Postmodernu hlavně v politickém smyslu coby osvobození od totalizujících hranic v řadě latinskoamerických zemí umožňuje období společenské transformace po ukončení pravicových diktatur a znovuzačleňování těchto zemí do struktur společenství demokratických států, které provází ukončení cenzury a znovunapojení lokálních umělců na celosvětové umělecké trendy, tedy procesy tolik potřebné pro 'postmoderní mixy a remixy'. V Latinské Americe je postmoderna pochopitelně dosti vzdálená hluboké filozofické souvislosti, jíž je pro příslušníka západní kultury její dosavadní spojení s nostalgickým pocitem eroze imaginárního Centra světového řádu.

Nástup 90. let provází politická změna, kterou lze stručně a zjednodušeně definovat jako ukončení světa binárně rozděleného pravicovou a levicovou ideologií nebo spíše jejími derivacemi, které se po 2. světové válce vyvinuly na evropském, asijském i americkém kontinentě. Právě v této dekádě lze pozorovat hlavní uplatnění postmoderních tendencí a pojem postmoderna zažívá obrovský boom při popisování uměleckých děl, jejichž tvůrci se vrhají do nastalého vzduchoprázdna a přetrhávají spojení s lineárním vývojem lokálních tradic. Přesto jeho nadměrné používání a jisté vyprázdňování smyslu aplikací na nejrůznější postupy a poetiky svědčí o nedostatku nové terminologie, která by popsala nové trendy v umění a kultuře globální komunity od 80. let 20. století do současnosti. I proto je v 90. letech na místě operovat spíše s pojmem, který sice sféru umění přesahuje, daleko přiléhavěji však vystihuje nastalou situaci. Tímto pojmem je globalizace.

Globalizace v 90. letech nastupuje zejména díky třem faktorům: pádu totalitních režimů, postmodernímu podhoubí v umělecké, duchovní a filozofické oblasti a nástupu nových technologií umožňujících nové způsoby mobility, zejména Internetu koncem dekády 90. let. Toto období je fascinující díky dopadům globalizačních procesů, které mají skutečně celoplanetární dosah a jejichž vliv se neomezuje pouze na 'vysokou politiku' národních států, ale i na běžnou všednodenní realitu obyčejných jedinců. Její důležitost dokazuje i řada teoretických, zejména sociologických modelů, které se snaží globalizaci uchopit a popsat její dopady na společnost: svět jako jedno místo, globální síťová společnost, světový systém, globální kapitalismus a světová riziková společnost (více např. viz Suša 2010). Z odstupu

uplynulé první dekády nového milénia, během něhož globalizace přinesla nové a značně problematické faktory a zkušenosti (např. teroristické útoky, finanční krize či zdravotní epidemie s celosvětovými následky), lze dále již jen popisovat, a nikoli pouze nekriticky sdílet bezvýhradná euforická stanoviska, s nimiž byla globalizace na začátku 90. let přijímána. Z tohoto pohledu lze tento časový úsek považovat za jakousi první uzavřenou fázi globalizace. A jsou to právě 90. léta, která jsou do jisté míry vrcholem výjimečného optimismu manifestujícího se bujarým karnevalovým veselím, s nímž globalizační procesy lokální komunity, národy, kultury a celé kontinenty přijímaly.

Právě toto období vyprodukovalo dva základní modely, které dle všech předpokladů budou nadále určovat možnosti politicko-kulturního vývoje globálně propojeného lidstva. Autorem prvního z nich je Francis Fukuyama, který svou tezi o „konci historie“ publikoval v bestselleru společenských věd *Konec historie a poslední člověk*. (Fukuyama 2002) Fukuyama se staví na stranu obhájců západního univerzalizmu a touhu po liberální demokracii, která dle jeho názoru dříve či později zachvátí všechny země, vysvětluje přijetím vědecké metody, na jejímž základě vznikla moderní technologická civilizace, jež se stala automaticky majetkem celého lidstva. Tento názor bývá stavěn do protikladu s tezí Samuela P. Huntingtona, který naopak ve svém neméně slavném bestselleru *Střet civilizací. Boj kultur a proměna světového řádu* (Huntington 2001) globální komunitu vidí naopak jako koexistenci sedmi až osmi civilizací, jejichž střety nahrazují soupeření velmocí vedené v minulosti. V tomto procesu vidí Huntington poměrně malé šance na udržení dominance západní civilizace, což je pro naši cestu za latinskoamerickým dramatem již dedukce vedlejší a nakonec teze známá už ze Spenglerova *Soumraku západu* známého z počátku 20. století. Podstatné je, že Huntington civilizace odvozuje od kultury, tedy jako entity propojené společným jazykem a náboženstvím. Mezi civilizace, které budou na světové scéně v budoucnosti hrát jednu z hlavních rolí, řadí Huntington vedle civilizace čínské, japonské, hinduistické, západní, islámské, pravoslavné a africké i civilizaci latinskoamerickou. Pro naše téma je zajímavé, že z hlediska identity opět zůstává jako jediná z vyjmenovaných civilizací entitou „rozpolcenou ve své příslušnosti k Západu“ (Huntington 2002:39). I samotný autor zde nabízí dvě volby: buď považovat latinskoamerickou civilizaci za subcivilizaci západní kultury nebo samostatnou civilizaci, jež je však se Západem úzce spojená. Argumentem pro její odlišnost je především fakt, že je do ní třeba zahrnout i domorodé kultury a ekonomicko-politický vývoj odlišný od vývoje v severoatlantických zemích.

Snad nejvýraznější osobností, která se globalizací zabývá na latinskoamerickém kontinentě, je Argentinec Aldo Ferrer. Ve své publikaci *Od Kryštofa Kolumba k Internetu:*

*Latinská Amerika a globalizace*⁴ rozvíjí tezi, která fenomén globalizace posunuje přímo úměrně jeho kulturní zkušenosti:

„La globalización no es un fenómeno reciente. Tiene, exactamente, una antigüedad de cinco siglos. En la última década del siglo XV, los desembarcos de Cristóbal Colón en Guanahani y los de Vasco da Gama en Calicut culminaron la expansión de ultramar de los pueblos cristianos de Europa promovida, por el infante portugués Enrique el Navegante. Bajo el liderazgo de las potencias atlánticas - España y Portugal, primero, y poco después, Gran Bretaña, Francia y Holanda – se formó entonces el primer sistema internacional de alcance planetario.” (Ferrer 1999:55)

“Globalizace není fenoménem doby nedávné. Je stará, a to přesně pět století. V poslední dekádě 15. století kulminovala vyloďením Kryštofa Kolumba v Guanahani a Vasco da Gamy v Calicutu zámořská expanze křesťanských evropských národů podporovaná portugalským infantem Enriquem Navegantem. Pod vedením atlantických mocností – nejprve Španělska a Portugalska a poté Velké Británie, Francie a Holandska – byl tak vytvořen první mezinárodní systém planetárního dosahu.” (Ferrer 1999:55)

Ferrer sleduje důsledky tohoto procesu. Evropané svým dalším setrváváním na kontinentě způsobují na postupně dobývaných územích demografickou katastrofu. Například Karibové, původní obyvatelstvo Antil, jsou téměř zcela vyhubeni a i ostatní indiánské civilizace procházejí citelným početným úbytkem díky zavlečení evropských chorob, vůči nimž nejsou imunní, a tvrdé práci, kterou po zotročení musejí vykonávat. Tuto demografickou proměnu kontinentu dále podporuje postupný dovoz asi 10 milionů otroků z Afriky.

“Sólo en Iberoamérica y el Caribe, los conquistadores y colonizadores desarticularon o destruyeron los sistemas sociales preexistentes y construyeron nuevas civilizaciones.” (Ferrer 1999:59)

“Je to výhradně Iberoamerika a Karibik, kde dobyvatelé a kolonizátoři rozložili nebo zničili preexistující sociální systémy a vytvořili nové civilizace.” (Ferrer 1999:59)

Ovšem civilizace bez jednoznačně definované identity, dodejme. I proto je proces osamostatnění jednotlivých latinskoamerických národů tak komplikovaný.

„Hasta la década de 1870 aproximadamente, las economías hispanoamericanas nose habían recuperado de las consecuencias de la guerra de independencia z delas convulsiones políticas.... En las primeras décadas posteriores a la independencia, lo países latinoamericanos estuvieron más empeñados

⁴ Pokud neexistuje český překlad, uvádím názvy publikací, divadelních her či jiných děl ve vlastním překladu.

en defender su integridad territorial y resolver los conflictos políticos internos que en formular respuestas distintas al dilema de su desarrollo en el mundo global. (Ferrer 1999:60)

“Zhruba do roku 1870 se hispanoamerické ekonomiky nevzpamatovaly z důsledků války o nezávislost a politických křečí... V prvních dekádách následujících po dosažení nezávislosti byly latinskoamerické země více zaujaty obranou své územní integrity a řešením interních politických konfliktů, než formulováním různých odpovědí na dilema jejich rozvoje v globálním světě.” (Ferrer 1999:60)

Jak je patrné, Ferrer datuje globalizaci v Latinské Americe velmi hluboko před 20. století díky specifičnosti evropské kolonizace, která zde probíhala. Nejinak uvažuje i v případě analýzy vývoje politických a ekonomických velmocí symbolizovaných triádou lídrů moderní ekonomiky Evropa – Spojené státy americké – Japonsko. Fenomén globalizace totiž člení na dva typy. Jedním je tzv. *globalizace reálná*:

„Esta globalización real refleja los cambios en la tecnología, la acumulación de capital, y la aptitud de las economías nacionales para generar ventajas competitivas. La globalización real es un proceso de largo plazo que se acelera a partir de la difusión de la Revolución industrial en el siglo XIX y que adquirió nuevo impulso en la segunda mitad del siglo XX. (Ferrer 1999:14)

„Tato reálná globalizace reflektuje změny v technologii, akumulaci kapitálu a schopnosti národních ekonomik generovat konkurenční výhody. Reálná globalizace je dlouhodobý proces, který akceleruje od rozšíření průmyslové revoluce v 19. století, přičemž tato akcelerace získává nový impuls v polovině 20. století.“ (Ferrer 1999:14)

Druhým typem je podle Ferrera *globalizace virtuální*.

„La globalización virtual abarca, por un lado, los extraordinarios avances en el procesamiento y la transmisión de la información y, por otro, la esfera financiera“ (Ferrer 1999:15)

„Virtuální globalizace zahrnuje mimořádný pokrok ve zpracování přenosu informací na straně jedné a ve finanční sféře na straně druhé.“ (Ferrer 1999:15)

Pro Ferrera je stejně zásadní jak sféra finanční, tak i infromatická. Právě ony dle jeho názoru přispívají k víře ve vizi „světa bez hranic“ (Ferrer 1999:15). Jak ovšem dokládá výše, tyto procesy počínající v 19. století se v případě Latinské Ameriky zpožďují a ve století 20. zapojení latinskoamerických zemí na mezinárodních trzích přerušuje hospodářská krize 30. let

a obě světové války. Poválečný vývoj latinskoamerických zemí je charakterizován výrazným nárůstem zahraničního dluhu, který zde vede k ekonomickým krizím na začátku 80. let a naposledy v roce 2001⁵. Latinská Amerika vstupuje na globální trhy s různými handicapami souvisejícími s jejím historickým vývojem.

„... en ninguna parte y en semejante escala existió un régimen de administración colonial que durara tres siglos. Esto contribuyó a la pobre experiencia de autogobierno de las comunidades locales durante el período colonial... En las trece colonias continentales británicas en América del Norte la situación fue muy distinta. Se instalaron tempranamente allí sistemas comunales de autogobierno y los colonos hicieron suyos los principios democráticos de la revolución Gloriosa británica de 1688.“ (Ferrer 1999:86)

„... nikde jinde na světě a v podobné míře neexistoval režim koloniální správy, který by trval tři století. To přispělo k chudé zkušenosti s autonomní vládou lokálních komunit během koloniálního období... Ve třinácti kontinentálních britských koloniích v Severní Americe byla situace velmi odlišná. Zaváděly se zde dočasně komunální systémy autonomní vlády a kolonizovaní si přisvojili demokratické principy slavné Britské revoluce z roku 1688.“ (Ferrer: 1999:86)

Latinská Amerika (vyjma socialistické Kuby) stojí jakoby stranou základního konfliktu západního světa 2. poloviny 20. století, a to především díky svému tradičnímu zařazení do sféry tzv. Třetího světa, který nebyl v období Studené války ani jedním ze dvou hlavních protagonistů. Stejně obtížná je i její integrace do světa globalizovaného.

Latinskou Ameriku představují převážně bývalé španělské a portugalské kolonie, které v postkoloniálním období své nezávislosti obtížně definují vlastní identitu a ještě obtížněji dosahují společenského konsensu doprovázeného politickou stabilitou. Jejich vymanění se ze sféry politického vlivu evropských kolonizátorů zdaleka neznamena plnou nezávislost, a tak se zejména v poválečném období charakterizovaném vyhocením konfliktu tzv. kapitalistického a socialistického tábora dostávají pod kontrolu jejich geograficky nejbližší světové mocnosti, jíž jsou Spojené státy americké. I proto jsou diktatury, v něž se v 2. polovině 20. století zvrátí politická nestabilita v řadě z nich, orientovány pravicově.⁶

⁵ Viz ekonomická krize v Argentině.

⁶ Z toho hlediska se v případě Latinské Ameriky jedná o prostor nabízející se ke komparaci s bývalými evropskými totalitními režimy. V bývalé socialistické Evropě a v bývalé pravicové Latinské Americe jsou ve sféře umění praktikovány leckdy analogické totalitní praktiky cenzury a represe, a to i přesto, že jsou oba režimy v pozicích v politickém spektru antagonistické.

Autoritářské režimy nastolené v 60. letech v Chile, Brazílii, Uruguayi, Argentině a Mexiku⁷ končí vesměs v 80. letech. V 90. letech jmenované země procházejí procesy demokratické transformace, která projevuje v různých sférách společenského života. Jelikož divadlo, podobně jako to známe z východoevropské komunistické totality, podléhalo v pravicových vojenských režimech díky svému přímému kontaktu mezi diváky a účinkujícími výjimečně silné cenzuře, je proměna divadla po obnovení demokracie v řadě latinskoamerických zemí stejně radikální, jakou prochází divadlo v posttotalitních režimech. Historicko-politické souvislosti mezi divadlem v bývalém socialistickém východoevropském a situací 80. a 90. let v Latinské Americe se věnují komparativní teatrologické studie německých teatrologů Kati Röttger a Martina Roedera-Zerndta. Jejich sborník s titulem *Divadlo v sutinách systémů* přináší výsledky sympozia, na němž se v roce 1996 sešli zástupci německých divadelníků a teatrologů a jejich kolegů ze zemí tzv. Jižního rohu. Sympozium bylo věnováno nově nastalé globální situaci a jeho cílem byl:

„...[ein] Versuch, eine gemeinsame Zwischebilanz zu den Stichworten Ende der Utopien, Erschütterung traditioneller Denk- und Lebensmodelle und politischer Systeme, Fall der Mauer, Aufbruch polarer Ideologiemodelle zu ziehen und vor allem der Frage nach der sich daraus ergebenden neuen Rolle des Theaters nachzugehen...“ (Röttger – Roeder-Zerndt 1997: 20)

„... pokus vytvořit průběžnou bilanci ke klíčovým slovům konec utopií, ořesení tradičních modelů myšlení a života a politických systémů, pád zdi, konec polárních ideologických modelů a především sledovat otázku nové role divadla, která z toho vyplývá...“ (Röttger – Roeder-Zerndt 1997: 20)

V této práci si klademe podobnou otázku po redefinované pozici a funkci divadla v globálních sociopolitických kontextech. Proto se mu budeme věnovat zejména jako platformě pro společenskou diskusi vedenou v období celosvětové přeměny 90. let. V tomto smyslu nám zkoumaný materiál sestávající z vybraných dramatických textů poslouží jako zpětný doklad o diskurzích vedených ve vybraných latinskoamerických komunitách v období jejich vzniku a cirkulace a pokusíme se o jejich analýzu a výklad z pohledu čtenáře vycházejícího z nelatinskoamerického, tj. evropského kontextu. Seznámíme se s pojmy jako 'imaginarium' a 'biotop', které nám napomohou při popisu a chápání teatrality, jak se vyvinula v těchto vybraných komunitách. Naším hlavním cílem však kromě základního vhledu do situace v argentinském, brazilském a mexickém divadle 90. let bude zpětný pohled

⁷ Zde je však politická situace poněkud odlišná, jak vysvětlíme v kapitole věnované mexické dramatičce.

na nás samotné obohacený o setkání s 'jiným', s 'druhým', s tím, co je nám leckdy velmi podobné a zároveň se od nás diametrálně liší. Možná právě tento přístup je jediný možný k pochopení složitého spletnice, jímž latinskoamerická kultura je; vždyť nakonec platí hlavně to, že „lidé svou identitu definují pomocí toho, čím nejsou“ (Huntignton 2002:65). Zajisté prokážeme existenci probíhajících unifikčních globálních procesů, ale pokusíme se i o zvýšení naší senzibility vůči diverzitě, jejíž uchovávání je nejen výrazem rezistence vůči primitivnímu globálnímu mainstreamu, ale i průvodním jevem globálního soužití celoplanetární komunity.

Knihovna do kufru neboli následováníhodné vzory, které však nebudeme následovat

Cesta, kterou se vydává tato práce, je koncipována u vědomí, že má svůj počátek v České republice a vzniká v kontextu české teatrologie, jež se latinskoamerickému divadlu až na vzácné výjimky nevěnuje. Jedním z jejích vedlejších, a nikoli podružných efektů je tudíž seznámení českého čtenáře se základními daty týkajícími se této oblasti. Výše naznačený úhel pohledu na zvolenou problematiku při zkoumání latinskoamerického divadla z evropských pozic je navíc jediný možný. Psát jakési 'objektivní' dějiny divadla, popř. dramatu nejen vzhledem k různorodosti a četnosti podob latinskoamerické teatrality, ale hlavně vzhledem k pohledu na ně 'zvenku' nelze. Koneckonců tomu ani neodpovídá poměr materiálu, který lze označit za 'současné latinskoamerické drama', a zlomku jeho zástupců z Argentiny, Brazílie a Mexika, kterým se budeme zabývat dále. Již samotné toto omezení na tři latinskoamerické země a na několik jejich současných dramatiků je nutně subjektivizujícím prvkem.

Hledali-li bychom v odborné teatrologické literatuře týkající se Latinské Ameriky nějaké vzory či modely pro reflexi jejího současného dramatu, pak se mimo celé řady dílčích studií k jednotlivým textům, autorům či souborům, dějin divadla omezených na konkrétní národní kulturu či antologií současného dramatu strukturovaných většinou dle národního, popř. generačního, genderového či tematického klíče opatřených odborným komentářem nebo analýzou, nabízí několik příkladů, které byly při vzniku této práce vzaty v potaz, nicméně nejsou v nijak absolutní míře následovány. Výčet těchto příkladů si neklade za cíl podat vyčerpávající přehled literatury k tématu, ale daleko spíše analyzuje modely, jak lze zvolené téma nahlížet.

Základní orientaci ohledně autorů a jejich, které v jednotlivých zemích latinskoamerického kontinentu cirkulovaly v 90. letech 20. století, poskytuje publikace *Iberoamerická dramatika: Divadelní teorie a praxe* (Pelletieri – Rovner 1998). Jedná se o

sborník kratších příspěvků různých autorů etablovaných v oblasti španělsko-, popř. portugalskojazyčné teatrologie (například španělský divadelní historik a teoretik César Oliva, chilská socioložka a teatroložka María de la Luz Hurtado nebo bývalý šéfredaktor prestižního odborného časopisu *Latin American Theatre Review* George Woodyard), které podávají základní přehled o divadelních autorech a textech dle národního klíče. Tyto přehledy zahrnují situaci v dramatické literatuře Argentiny, Brazílie, Mexika, Chile, Kuby Španělska, Portorika a Uruguaye. Titul vyšel v edici „Tendence současného divadla v Iberoamerice a v Argentině řízené Skupinou pro studium argentinského a iberoamerického divadla (GETEA: Grupo de estudios de teatro argentino e iberoamericano), která působí na postgraduální úrovni na Univerzitě Buenos Aires. Skupinu řídí Osvaldo Pelletieri, autor celé řady dílčích studií i obecných historických přehledů věnovaných dějinám argentinského divadla. V úvodu ke sborníku o iberoamerické dramatice jeho editoři Osvaldo Pelletieri a argentinský sociolog a dramatik Eduardo Rovner sice prohlašují, že se pokusili překonat ‘textocentrismus’ a konstatují nové tendence při vzniku dramatických textů 90. let, které jsou vyvíjeny v úzké interakci s konkrétním souborem a vnášejí nové prvky do tvůrčího procesu, nicméně zvolený systematický přístup výčtu jednotlivých zemí, jejich autorů a jejich textů bez hlubší analýzy samotných dramát, kontextu jejich vzniku, inscenační trajektorie či vysvětlení kritérií jejich výběru, proměňuje tento titul spíše v základní orientační příručku s neúplnými soupisy jmen autorů a názvů děl pro prvotní seznámení s tématem.⁸

Jako určitý vzor pro tuto práci by naopak mohla posloužit disertační práce německé badatelky Carolin Overhoff obhájená na Freie Universität Berlin v roce 1998. Její mnohoznačný název *O umrtvování starých ran* osvětluje podtitul *Nové tendence v dramatice Latinské Ameriky od poloviny 80. let*. Overhoff se ve své práci soustředí na čtyři latinskoamerické země: Kubu, Brazílii, Argentinu a Chile. V nich volí vždy po jednom až dvou autorech a provádí podrobnou analýzu jejich vybraných textů. Práce je strukturována na stručný přehled divadelní historie každé z vybraných zemí, podrobnější biografii zvolených autorů a hloubkovou analýzu jejich dramát. Závěrečný oddíl tvoří komparace jednotlivých analyzovaných autorů a jejich textů na trojí úrovni: na základě zpracování námětů z vlastní historie, na základě podob a modelů mocenských vztahů a na základě dramatické výstavby analyzovaných textů. Pro evropský kontext má publikace Cristiny Overhoff vysokou

⁸ Pro náš kontext je v této souvislosti zajímavé, že ve studiích z post-diktatorních zemí autoři konstatují taktéž hlubokou krizi divadla vstupujícího do nových společenských podmínek provázenou úbytkem publika a hybridizací žánrů. Podobně jako v našich souřadnicích se i divadlo v těchto zemích vypořádává s touto krizí nejdéle v oblasti dramatiky a činohry. V tomto smyslu se poněkud stírá časový ‘náskok’, který tyto latinskoamerické země mají vůči ‘revolucím’ ve střední a východní Evropě.

informativní hodnotu a tato práce na ni bude do jisté míry, zejména časově, navazovat. Je však nicméně třeba ostře polemizovat s několika podstatnými východisky autorky. Publikace Overhoff zcela postrádá zdůvodnění volby dramatiky z výše uvedených zemí a argumentaci ohledně reprezentativnosti tohoto vzorku pro latinskoamerickou dramatikou anoncovanou v podtitulu práce. Nezodpovídá základní otázku, která se nabízí: proč bychom za latinskoamerickou dramatikou měli považovat pouze vybrané kubánské, brazilské, argentinské a chilské texty a jejich kontexty? A proč autorka vybrala z těchto národních dramatik právě analyzované autory? Jak ukážeme dále, 'latinskoamerickost' nezakládá pouhá geografická příslušnost k Jižní Americe, popř. Mezoamerice. Ještě závažnějším problémem citované práce je absence vysvětlení 'úhlu čtení' zvolených textů neboli interpretační pozice autorky. Overhoff uvádí své čtenáře hned do dvojího omylu: jednak postuluje svou četbu a analýzu textů jako jedinou možnou interpretaci a jednak neoprávněně legitimizuje zvolené autory k podání celistvého obrazu o dramatech daných zemí a kontinentu daného období. Přesto její práce přináší řadu faktů a postřehů, které pro studium dramatiky dané oblasti mohou být zajímavé.

Výrazně opatrnější při koncipování obrazu, který o divadle v Latinské Americe Evropě nabízí, je další německá teatroložka Uta Atzpodien. Svou disertační práci publikovala v roce 2005 pod názvem *Scénické jednání, brazilské divadlo současnosti*. V tomto případě se tedy sice setkáváme s prací zaměřenou na odlišné téma a omezenou výhradně na jednu z latinskoamerických zemí, nicméně její autorka prokazuje hluboké znalosti celokontinentálních kulturních souvislostí a její osobní přístup ke zvolenému tématu založený na důkladné praktické i teoretické přípravě je velmi inspirativní. Zhruba jedna pětina práce se věnuje kulturnímu střetu Evropany s brazilským prostředím, a to hned na několika úrovních: individuální cesta autorky za postupným poznáváním a odhalováním podob tamního divadla, přehled teorií z oblasti kulturologie a postkolonialismu, úvod do tradice a formování brazilské národní identity, analýza pojmů jako hranice, překlad, hybridizace, identita apod. na základě odborných studií z různých geokulturních kontextů i vlastní zkušenosti. Scénické jednání chápe Atzpodien v širším slova smyslu, tedy nejen jako hraní (Schauspielen), tj. představení nějaké reality, ale také ve smyslu před-stavování, před-stavení (Vor-stellen) nové reality jako postavení někomu před něco nového nebo nově nahlédnutého. Jinými slovy jako jednání za účelem uvádění věcí do pohybu, a dokonce vyjednávání za účelem dosažení nového stavu věcí. Tím je naznačen i výběr divadelních uskupení, jejichž práci autorka ve své publikaci představuje. Companhia do Latão, Teatro da Vertigem a Denise Stoklos, to jsou jména divadelních souborů a divadelníků, které a kteří pokračují v tradici politického divadla

rozvinutého legendárním brazilským souborem Teatro de Arena, prostřednictvím inovativních technik navazují přímý dialog s divákem a experimentují s divadelními i jinými uměleckými formami. K jejich tvorbě patří radikální úpravy klasického divadelního repertoáru i nové texty, které vznikají přímo v rámci procesu vzniku inscenace. Tato práce se jejich tvorbě bude věnovat jen okrajově, ovšem s plným vědomím toho, že představují důležité dominanty v brazilském divadle 90. let a reference pro pochopení i celkového panoramatu latinskoamerického divadla 2. poloviny 20. století, protože podobné divadelní skupiny pracující na bázi kolektivní tvorby a politického divadla tvoří významnou složkou divadelní kultury celého kontinentu.⁹

Dalším inspirativním pojednáním o divadle na americkém kontinentu je disertační práce *Postkolonialismus a kanadské divadlo* českého teatrologa Martina Pšeničky (Pšenička 2006). Vzhledem k tomu, že tato práce byla psána pro české prostředí a je v něm analogicky k pokusům na poli latinskoamerického divadla určitým průkopnickým počinem, měly by se obě práce určitým způsobem doplňovat a tvořit pandán k českou teatrologií výrazně pečlivěji probádanému teritoriu divadla ve Spojených státech amerických. Pšeničkovu práci je díky značně obsáhlé části věnované postkolonialismu a jeho výkladu v kanadských souvislostech možné považovat spíše než za práci o kanadském divadle za práci o Kanadě samotné. Podobně jako v Latinské Americe řeší i divadlo v Kanadě moderní národní identitu mimo jiné skrze divadelní umění. V Latinské Americe se však hledání identity navíc komplikuje jeho rozlomením mezi hledání identity národní a hledání identity kontinentální, ovšem v obou oblastech dokládá významná role divadla v těchto procesech tezi o političnosti divadla. Pšeničkova práce se věnuje divadlu na kanadském území od jeho počátků až do současnosti a jako syntetizující přehled dějin divadla v Kanadě vyzývá k hledání paralel a odlišností mezi divadelními kulturami Kanady a Latinské Ameriky. Jednou z podstatných odlišností je v tomto ohledu způsob vyprávění příběhu divadla v dané oblasti. Zatímco Pšenička příběh kanadského divadla vykládá jako lineární chronologický příběh pevně spjatý s historií jedné země, uvidíme zejména díky konceptu dějin divadla Latinské Ameriky, který předkládá ve své *Multikulturní historii divadla a teatralit v Latinské Americe* Juan Villegas (viz Kapitola, Metodika I), že latinskoamerické divadlo tímto způsobem popsat nelze. Latinskoamerický divadelní diskurz představuje totiž komplikovanou strukturu nepřetržitého přelévání dominujících a marginalizujících tendencí mezi jednotlivými skupinami producentů a

⁹ Za mnohé jmenujme například Libre Teatro Libre (Argentina), Teatro Experimental de Cali (Kolumbie), La Candelaria (Kolumbie), Teatro Escambray (Kuba), Rajatablas (Venezuela), Yuyachkani (Peru), Malayerba (Ekvádor), Ollantay (Ekvádor).

konzumentů divadla, který nemá pevný počátek ani konec. Přístup ohraničený chronologickou časovou linií a místem uzavřeným národními hranicemi zde není možný. Za průsečík mezi Kanadou a Latinskou Amerikou lze naopak považovat tematiku kolonizace. Progres postkoloniálního myšlení v kanadské společnosti demonstruje Pšenička trefně na postavách kanadské ženy a britského muže, u nichž proměnu myšlení symbolizuje proměna mocenských struktur v jejich vztahu. V tomto vztahu se navíc setkává genderová teorie s teorií postkoloniální, která tradičně duplicitně submisivní a dominantní role (kanadská žena, rozuměj slabé pohlaví stigmatizované svým původem z kolonie a britský muž, rozuměj patriarchální autorita pocházející z centra impéria) převrací vzhůru nohama. Analogické dvojice lze nalézt i v dramatech některých latinskoamerických zemí, ty nejvyostřenější případy tvoří vztah evropského muže a latinskoamerické indiánky/mulatky, který zpracovává mexické umění a filozofie již od dob Cortésovy conquisty aztéckého impéria, během níž španělskému dobyvateli významně napomohla jeho indiánská tlumočnice Malinche, a dále další případ mísení černochů a bělochů jako téma pro latinskoamerické země, do kterých se dováželi afričtí otroci¹⁰. Na rozdíl od Kanady však postkoloniální teorie nejsou v Latinské Americe zdaleka tolik pečlivě sledovány a rozvíjeny jako v Kanadě. Díky rozdílnému charakteru kolonizace v Severní Americe, kde původní obyvatelstvo nebylo začleňováno do společenských, náboženských a politických struktur, se Kanada jednoznačně řadí do kontextu euroamerické civilizace a může teoreticky pomýšlet – i přes svůj nedořešený status kolonie – na mocenské a politické soupeření se Spojenými státy. Španělská conquista jižní části amerického kontinentu probíhala odlišně: snahou bylo původní kultury do společenských struktur integrovat, a to i násilným způsobem. To vedlo k míšenectví a odkázalo Latinskou Ameriku nikoli do evropské sféry, ale do kontextu tzv. Třetího světa. Snad právě tento rozdíl vysvětluje důvod, proč Latinoameričané setrvávají v promýšlení vlastní identity, k němuž se mnohem spíše inspirují oborem kulturních studií než postkoloniálními ambicemi. Zrcadlový souboj mezi Španělskem a Velkou Británií, který se po staletí odehrával v Evropě, byl tedy přenesen i na severoamerický a jihoamerický kontinent.

Další svazky z knihovny, do níž má ambice se zařadit i tato práce, budeme potkávat během příštích zastavení na naší cestě. Její stěžejní díla si blíže představíme vzápětí.

¹⁰ Tento model nalezneme například v modernistickém dramatu brazilského autora Nelsona Rodriguese *Černý anděl* (Anjo negro, 1947), v němž autor na vztahu bílé ženy a černého muže ukazuje tuto tematiku v souvislostech přetrvávajících rasových problémů moderní Brazílie.

Navigace neboli teoretické vzory

V jedné z předchozích podkapitol padla zmínka o rozvíjení senzibility vůči mezikulturním podobnostem a rozdílnostem. Jaká východiska pro její rozvíjení hledat? Pokud se vrátíme na začátek, tedy k příběhu o krádeži ovčívho stáda, pak si uvědomíme, že Clifford Geertz na něm ukazuje, že kultura znamená kontext a jeho znalost: nejenže nelze krást, když nevím, co kradu, ale nemohu hlavně krást, když nevím, co to znamená krást. Mohli bychom podniknout myšlenkovou piruetu a převést tento příklad na divadlo. Pak bychom se z ryze evropského pohledu mohli Latinoameričana zeptat: Můžeš hrát divadlo, když nevíš, co to je divadlo? A on by mohl pícarovsky opáčit: Můžeš být divákem, když nevíš, na co se dívat?

Tento absurdní dialog není nepodobný dialogu, který Evropan vede při setkání s některými podobami latinskoamerické teatrality. Například v severovýchodní Brazílii je možné v jeden jediný den být svědkem několika diametrálně rozdílných typů představení: magického rituálu *candomblé* v obřadním prostoru, pouliční teatralizované formě bojového umění *capoeira* a činohernímu zpracování Shakespearovy hry *Sen noci svatojanské* v kukátkovém divadelním prostoru. Tyto výjevy představují tři odlišné projevy bahijské divadelnosti, ovšem s určitými aspekty, které budou pro Evropana matoucí. Všechna se odehrávají v obsazení herci černé barvy pleti, všechna vykazují podobnou estetiku kostýmů, líčení a rekvizit inspirovanou africkými pravzory, všechna jsou nabitá strhující energií divokého tance, akrobacie a perkusí se základem v rituální africké hudbě a tancích. V diskurzu reprezentovaném výše uvedenou trojicí příkladů, se bude Evropan topit, zatímco domorodec v něm bude bez obtíží a s potěšením plynout. Odkazuje totiž k historii tohoto brazilského regionu psanou dovozem otroků z Afriky, jejich rezistence vůči koloniální akulturaci, procesem emancipace, prolínáním bělošské, indiánské a černošské kultury a přetrvávající složitostí vztahů mezi bílou a černou rasou i po ukončení rozdělení rolí na kolonizátory a kolonizované. „Porozumět kultuře jiných lidí znamená odhalit jejich normálnost, aniž bychom umenšovali jejich jedinečnost,“ říká k tomu tématu Geertz. (Geertz 2000:24) Normální je uchování starých afrických rituálů napříč pěti staletími v dnešní podobě obřadů *candomblé*, normální je provozování bojového umění *capoeira* vyvinutého otroky proti bílému utlačovateli, normální je i převzetí evropské divadelní konvence a její naplnění africkou estetikou v rámci fantazii uvolňujícího klasického Shakespearova kusu.

K rozvíjení evropské senzibility dochází nejsnáze přímým či zprostředkovaným stykem s neevropskými kulturami, které vede k rozvolňování metodologického a univerzalistického kánonu evropského filozofického diskursu, především tedy jeho zakotvenosti ve vědeckém pojmosloví. Pro příklad nemusíme chodit až do Latinské Ameriky,

ale postačí nám Španělsko jako kolébka americké conquisty a jako země na pomezí mezi evropským, arabským, africkým a americkým světem. Již představitel španělské filozofické moderny Miguel de Unamuno zdůrazňuje význam básnického jazyka a metafory jako ideálních prostředků pro filozofování, čímž mj. předjímá výsledky, k nimž při konstatování krize komunikace docházejí humanitní a společenské vědy teprve v 2. polovině 20. století. Jeho úvahy dokládá přístup latinskoamerických myslitelů, mezi jejichž spisy nenalezneme velké množství filozofických úvah, ale zato brilantních spisů vytvořených v žánru eseje.

Unamuna, který se důkladně zabýval španělskou národní identitou a právě díky její geografické blízkosti neevropským kulturám razil tezi o její výjimečnosti v evropském kontextu, lze proto v jistém smyslu považovat za předchůdce tolerance projevované ve směru interkulturní filozofie¹¹, která se právě v současné době, kdy jedno z ústředních témat představuje celoplanetární globalizace, pokouší vtáhnout do doposud dominujícího euro-amerického (pro upřesnění raději snad euro-*severoamerického*) filozofického diskursu i filozofie vzniklé mimo kontext západní kultury. Interkulturní filozofii přitom nejde o syntézu ani analýzu, ale o „seriózní nakládání s živými kulturami, tj. respektování jejich práva na vlastní svět..., na jejich zápas o vlastní prostory a kontexty, na jejich kulturní neposlušnost.“ (Fornet-Betancourt 2000:13) Přitom „není úkolem vytvořit *novou* filozofii, ale kultivovat vztahy mezi stávajícími filozofickými systémy, které nastolí orientaci v realitě, dialektiku singularity v pluralitě a plurality v singularitě.“ (Fornet-Betancourt 2000:35) Interkulturní filozofie se snaží překonávat sebezhlédnost příznačnou pro dominantní západní kánon, jejíž příčinu bystře formuluje Franz M. Wimmer: „Zájem určuje předmět.“ (Wimmer 1988:146) Evropská racionalita nás nutí vidět to, co chceme, a to například i v tak složitých kontextech, jako je komplex latinskoamerických teatralit. I proto se k interkulturní filozofii přidávají hlasy z různých mimoevropských kontinentů, hlasy otevřené neevropskému myšlení a „založené na citu“. (Unamuno 1992:114) Etnické partikularity zde nabývají na důležitosti a podobně, jako se dále seznámíme s podoborem teatrologie nazvaným etnoscénologie, etabluje se v nedávné době jako podobor filozofie etnofilozofie s původem v Africe, která proti sobě staví „emotion & community“ jako specifikum neevropského myšlení a „logic & individuality“ typické pro tzv. Západ. (Rettová 2001:17)

V divadelní oblasti pracuje s těmito novými diskurzí řada autorů. Richard Schechner v jedné ze základních příruček k divadelní antropologii *Performance Studies* dochází v kapitole *Globální a interkulturní performance* k názoru, že konfrontací s různými estetikami

¹¹ Více o interkulturní filozofii například viz Brázda 1999 nebo internetové stránky nakladatelství pro interkulturní komunikaci IKO-Verlag, www.iko-verlag.de, s bohatým studijním materiálem k tématu.

a kulturami lidstvo prochází odedávna, nicméně teprve v období postkoloniálního diskurzu dokážeme připustit, že při této konfrontaci nejde o převahu jedné kultury nad druhou. (Schechner 2002:226) V tomto smyslu Schechner navrhuje novou terminologii pro projekty založené na setkávání a konfrontaci kultur, na nichž jsou latinskoamerické divadelní produkce založeny velmi výrazně. Těmito novými pojmy jsou interkulturní, multikulturní, synkretické, postkoloniální divadlo, kulturní koláž či koloniální mimikry.

Končízní rozpracování tohoto pojmosloví nabízí esej Jacqueline Lo a Helen Gilbert nazvaná *Toward a Topography of Cross-Cultural Praxis*. (Lo – Gilbert 2002) Autorky vedou své úvahy taktéž z pozic euro-amerického diskurzu, ovšem vzájemné konfrontace mezi „the West and the rest“ (Lo – Gilbert 2002:32) odstiňují v celé řadě jejich modů:

„Cross-cultural theatre inevitably entails a process of encounter and negotiation between different cultural sensibilities, although the degree of encounter to which this is discernible in any performance event will vary considerably depending on the artistic capital brought to a project as well as the location and working processes involved in its development and execution.“ (Lo – Gilbert 2002:31)

„Cross-kulturní divadlo s sebou nevyhnutelně nese proces setkávání a vyjednávání mezi různými kulturními senzibilitami, ačkoli stupeň setkání zřejmý v jakékoli performanci se bude značně měnit v závislosti na uměleckém kapitálu vloženém do projektu a na místě a pracovních procesech zahrnutých do jeho vývoje a realizace.“ (Lo – Gilbert 2002:31)

Přestože tematika uvedené eseje se týká zejména analýzy kombinace prvků, kontextů, forem a/nebo identit v procesu cross-kulturního divadla, nabízí přehled možností kulturních konfrontací v multikulturních společnostech cenný i pro analýzu a interpretaci dramatického textu. Tento přehled je shrnut v následujícím diagramu:

| CROSS-CULTURAL | | |
|-------------------------------|---------------|---------------|
| Multicultural | Postcolonial | Intercultural |
| Small 'm' multiculturalism | Syncretic | Transcultural |
| Big 'M' Multiculturalism | Non-Syncretic | Intracultural |
| | | Extracultural |

(Lo – Gilbert 2002:32)

| CROSS-KULTURNÍ |
|----------------|
|----------------|

| | | |
|---------------------------------|----------------|---------------|
| Multikulturní | Postkoloniální | Interkulturní |
| Malé 'm' multikulturalismus | Synkretické | Transkulturní |
| Velké 'M' Multikulturalismus | Nesynekretické | Intrakulturní |
| | | Extrakulturní |

(Lo – Gilbert 2002:32)

Pojem multikulturalismus poměrně nedávno začal být skloňován v českých rasově i kulturně homogenních souřadnicích, ovšem jeho tradičnímu centru jsou multietnické státní útvary jako Spojené státy americké, Kanada, Austrálie, Velká Británie a samozřejmě Latinská Amerika. Multikulturalismus jako oficiální vládní doktrína se objevuje v Kanadě a Austrálii, zatímco ve Spojených státech probíhá proces politizace multikulturalismu zezdola. Právě z důvodu odlišných strategií jeho (sebe)prosazování autorky Lo a Gilbert odlišují pojmy 'multikulturalismus' a 'Multikulturalismus'. Zatímco multikulturalismus je v divadelní oblasti chápán jako rasově smíšené obsazení inscenace, které nevede aktivně pozornost ke kulturním rozdílům mezi performery nebo k napětí mezi textem a obsahem produkce, tj. představuje závazek ke kulturnímu pluralismu bez nutné konfrontace hegemonie dominantní kultury (například folklorní show), Multikulturalismus se aktivně vyjadřuje k politice marginalizace. Pod Multikulturalismus tedy spadají podkategorie jako divadlo ghetto (akcentující např. hledisko monokultury), přistěhovalecké divadlo (akcentující např. hledisko etnicity) nebo komunitární divadlo (akcentující např. hledisko genderovosti).

Za postkoloniální divadlo naopak autorky považují divadelní texty a praxi, které vzešly z kultur podmaněných západním imperialismem. Jako nejznámější příklad uvádějí divadlo indiánských skupin v oblastech kolonizovaných Evropany. „Postkoloniální divadlo obvykle zahrnuje cross-kulturní vyjednávání na dramaturgickém a estetickém stupni odvozené z historického kontaktu mezi kulturami.“ (Lo – Gilbert 2002:35) Pod postkoloniální divadlo spadá synkretické divadlo, které integruje performační prvky různých kultur a vytváří z nich nové formy, texty a divadelní postupy. Nesynkretické divadlo naopak využívá imperiální estetiky nebo žánry za účelem inscenování protikoloniálních obsahů (např. 'černí' herci jsou obsazováni do rolí postav klasického evropského repertoáru).

Interkulturní divadlo je pak podobně jako postkoloniální divadlo taktéž určitým stanoviskem ke zkoumání a kritice alternativních forem příslušnosti a identity napříč národními hranicemi, avšak představuje již hybridizovanou formu záměrného setkávání kultur

a performačních tradic. Interkulturní divadlo je „primárně založeno na západní tradici vedoucí až k modernistickému experimentu v práci Tairova, Mejercholda, Brechta, Artauda a Grotowského. Z novějších prací pak je interkulturní divadlo spojováno s Richardem Schechnerem, Peterem Brookem, Eugeniem Barbou, Ariane Mnouchkine, Robertem Wilsonem, Tadashi Suzukim a Ong Keng Senem.“ (Lo – Gilbert 2002:36). Různé možné strategie zacházení s interkulturním setkáváním vedou autorky k dalšímu dělení u tohoto pojmu. Za transkulturní divadlo tak považují pokus přesáhnout kodifikaci specifickou pro určitou kulturu pro dosažení univerzálnějších lidských podmínek. Sem spadá např. Brookovo divadlo jako návrat k pramenům. Interkulturní divadlo je pak pojmem, který označuje setkání mezi a napříč určitými komunitami a regiony v rámci národního státu. A konečně extrakulturní divadlo označuje divadelní výměnu na ose Západ/Východ a Sever/Jih.

Toto složitě odstiňování pojmů je zásadní pro naši cestu k pochopení konstrukce národních, regionálních, lokálních, etnických a rasových identit v Latinské Americe. Jejím základem jsou totiž různé strategie pro setkávání kultur. Zatímco v koloniálním období hovoříme převážně o ´akulturaci´, tedy ovládnutí jedné kultury druhou, v postkoloniálním období chápeme kulturní setkávání spíše jako ´transkulturaci´, kdy „se prvky systému každé z kultur ztrácejí při tvorbě třetího systému.“ (Lo – Gilbert 2002:39). Tyto procesy jsou ve svém důsledku totožné. Strategie akulturace v koloniálním období nebyla ničím jiným než transkulturací, protože dominantní kultura nereflektovala tyto procesy jako procesy výměny a ztráty a podmaňovala si americké předkolumbovské kultury bez vědomí toho, že setkáním s nimi se proměňuje sama. Zjevným výsledkem těchto procesů je dnes ´hybrid´ nazývaný Hispanoamerika, jak uvidíme dále.

Výborným příkladem pro tento proces je označení ´skrytá chyba´, který při svém výkladu postkolonialismu cituje Pšenička:

„Text, znak a jejich význam jsou, jak poukázal Bhabha v analýze koloniálního diskurzu, zároveň polem pro aktivní, tvůrčí kontra-diskurz kolonizovaného... Odezva dominantního diskurzu není věrná, nýbrž vždy deformovaná ozvěna... Tam, kde se kolonizátor domnívá, že jeho ovládnutí reprezentací představuje nejdokonalější způsob správy, se otevírá hraniční prostor, v rámci něho dochází k přesunu, narušení a přisvojení znaku ze strany kolonizovaného... Young píše: ´Reprezentace se může jevit hegemónická, ale nese s sebou skrytou chybu.´“ (Pšenička 2006:8)

V souvislosti s akulturací a transkulturací zmiňuje autorské duo Lo – Gilbert Pavisův ´model přesýpacích hodin´. Tento model se zaměřuje na interkulturní transfer mezi zdrojovou a cílovou kulturou.

„In practice, Pavis’s hourglass model is an accurate model of most intercultural work of the extracultural kind. But the model’s strength is also its weakness: it cannot account for alternative and more collaborative forms of intercultural exchange. Despite Pavis’s wariness of translation/communication model of interculturalism, his elaboration of the process of cultural transfer reveals its dependence on translation theory. The main problem with this model is that it assumes a oneway flow based on a hierarchy of privilege, even though Pavis attempts to relativize the power relations by claiming that the hourglass can be turned upside-down ‘as soon as the users of a foreign culture ask themselves how they can communicate their own culture to another target culture’.¹²“ (Lo-Gilbert 2002: 41)

„V praxi je Pavisův model přesýpacích hodin přesným modelem většiny interkulturních prací extrakulturního rázu. Ovšem síla tohoto modelu je zároveň jeho slabinou: nemůže platit pro alternativní a více kolaborativní formy interkulturní výměny. Přestože Pavisova opatrnost vůči překladatelskému/komunikačnímu modelu interkulturalismu, odhaluje jeho zpracování procesu kulturního transferu závislost na překladatelské teorii. Hlavní problém tohoto modelu je fakt, že předpokládá jednostranný tok založený na hierarchii privilegií, i když se Pavis pokouší relativizovat mocenské vztahy tím, že přesýpací hodiny mohou být překlopeny ‘jakmile se uživatelé cizí kultury sami sebe zeptají, jak by mohli komunikovat jejich vlastní kulturu jiné cílové kultuře’.“ (Lo-Gilbert 2002: 41)

Autorky proto navrhují svůj vlastní model založený na dvousměrném toku. Jejich model pracuje s tzv. sociopolitickými kontexty jako filtry pro celé série vzájemných kulturních transformací. Tento model vychází z dialogičnosti, který je základem každého interkulturního setkání.

Podíváme-li se na problematiku interkulturní výměny očima latinskoamerických historiků a teoretiků divadla a umění, setkáme se s přirozenou znalostí výše uvedených procesů strategií mezikulturní konfrontace a výměny. Jako model pro sestavení historie divadla Latinské Ameriky a rozkrytí jeho mnohvrstevnatosti tato teoretická východiska skvěle zužitkoval divadelní historik Juan Villegas. Villegas zavádí namísto senzibility pojem ‘*imaginariu*’, který si společně s jeho modelem pro interpretaci teatralit v Latinské Americe přiblížíme v příští kapitole.

Na pozadí globalizačních procesů a masové migrace podává obraz o latinskoamerickém chápání procesů hybridizace ve své studii *Globalization – New Hybridities – Transidentities – Transnations: Recognition – Difference* Alfonso de Toro. (De Toro 2006). Za hlavní koncept naší současnosti považuje de Toro ‘*hybriditu*’.

¹² Pavis, Patrice: *Theatre and Crossroads of Culture*. London: Routledge, 2005.

„Hybridty as theoretical/methodological concept... is the result of a network of theories built upon the base of one main discipline. The term 'trans-' in the notion of transdisciplinarity, then requires a concept of discipline thought as a *net and intersection of elements or parameters appealing to a dialog about determined objects on the base of formulating common questions and problems.*“ (de Toro 2006:22)

„Hybridita jako teoretický/metodologický koncept... je výsledkem spleti teorií vybudovaných na bázi jedné hlavní disciplíny. Výraz 'trans-' v pojmu transdisciplinarity pak vyžaduje koncept disciplíny myšlené jako *sít a prolínání prvků nebo parametrů vyžadujících dialog o určitých objektech na bázi formulace společných otázek a problémů.*“ (de Toro 2006:22)

Skrze vnímání Latinské Ameriky jako heterogenního kontinentu formuluje de Toro základní tezi své úvahy:

„Culture, which is our object of research, is then never only local, it is as well translocal... In the context of the crossing of cultures, hybridity means furthermore *the emphasizing of the difference by simultaneous recognition of the difference of the other in a common territory that all the time has to be inhabited all over again.*“ (de Toro 2006:24)

„Kultura, která je předmětem našeho zkoumání, pak nikdy není jen lokální, ale zároveň je vždy i translokální... V kontextu křížení kultur znamená hybridita *zdůraznění rozdílnosti při souběžném uznání rozdílu jiného na společném teritoriu, které musí být pokaždé a stále znovu osídlováno.*“ (de Toro 2006:24)

Po dvou dekádách, kdy byla globalizace považována za nevyhnutelný důsledek moderny, nyní kulturní filozofové a antropologové analyzují procesy výměny, vzájemného míjení se a nerovností, které globalizace vyvolává. Pojem hybridity rozvinul ve své publikaci *Imaginovaná globalizace* (La Globalización imaginada, 1999) zřejmě nejprestižnější latinskoamerický antropolog Nestor García Canclini, příznačně s původem v Argentině a působící v Mexiku a USA.

„Aquí se juega algo decisivo: cómo articular en una noción interamericana o supranacional de ciudadanía identidades de diversa escala, no excluyentes. Uno de los puntos clave en que se juega el carácter – opresivo o liberador – de la globalización es si nos permite imaginarnos con varias identidades, flexibles, modulares, a veces superpuestas, y que a su vez cree condiciones para que podamos imaginar legítimas y combinables, no sólo competitivas o amenazantes, las identidades o, mejor, las culturas de los otros. Pero sobre todo hay algo radicalmente democrático en admitir que muchas veces no sabemos cómo llamar a los otros. Es el punto de partida para escuchar cómo ellos se nombran.“ (Canclini 1999:125)

„Zde se odehrává něco rozhodujícího: Jak v jednom interamerickém nebo nadnárodním výrazu občanství vyjádřit identity různého stupně, a nikoli vylučujícím způsobem. Jedním z klíčových bodů, v němž se zrcadlí charakter – utlačující nebo osvobozující – globalizace je, zda nám dovolí si nás samotné představit s několika identitami, flexibilními, proměnlivými, někdy navrstvenými přes sebe, a který zároveň vytvoří podmínky, abychom si identity, nebo raději kultury jiných mohli představovat nejenom jako konkurenční a ohrožující, ale i jako legitimní a slučitelné. Ovšem především je něco radikálně demokratického, pokud připustíme, že mnohdy nevíme, jak ostatní nazývat. To je výchozí bod pro to, abychom začali naslouchat tomu, jak se nazývají oni.“ (Canclini 1999:125)

S translokací kultury úzce souvisí téma hranice. Právě na ní dochází k setkáním s 'druhým', 'jiným'. Nejdůležitější hranicí Latinské Ameriky je bezesporu hranice mezi Mexikem a USA. Její doslova magicky reálnou symboliku nahlédneme, uvědomíme-li si, že právě tato hranice představuje jedinou hranici mezi latinskoamerickým a nelatinskoamerickým světem a že je navíc konkrétním zhmotněním hranice mezi tzv. bohatým Severem a chudým Jihem. K reflexi tématu hranice v současné dramatičce se dostaneme v kapitole věnované mexické dramatičce, vede ale i k teoretickým úvahám. Mexicko-americký performer a teoretik Guillermo Gómez Peña ruší ve svých esejích zastaralý koloniální slovník s jeho pojmy 'naše/cizí', 'periferie/centrum' nebo 'První svět/Třetí svět'. Hranice v jeho pojetí není ani diferencovaný koncept, který zná pouze anglický jazyk, kde výraz 'border' v kolonizačních souvislostech znamenal hranici mezi objeveným, tj. ovládnutým územím a divočinou, a výraz 'frontier' jako hranici mezi dvěma entitami, například státními. Gómez Peña zavádí pojmy „nomádství“ a „borderizing“, které

„... is not based on an idea of national state, but on structure of a plurality of places of enunciation: 'a continent made of people, art and ideas, not countries'.“ (de Toro 2006:28)

„... nejsou založeny na myšlence národního státu, ale na struktuře plurality míst artikulace: 'kontinent tvořený lidmi, uměním a idejemi, nikoli zeměmi.'“ (de Toro 2006:28)

Gómez Peña vyhláší pod heslem 'Hranice je to jediné, co sdílíme' vznik 'Čtvrtého světa':

“The First and Third Worlds have mutually penetrated one another. The two Americas are totally intertwined. The complex demographic, social and linguistic processes that are transforming this country into a member of the 'Second World' (or perhaps Fourth World?) are being reflected in the art and thought by Latinos, blacks, Asians, Native Americans and Anglo-Europeans. Unlike the images on

television or in commercial cinema depicting a monocultural middle-class world existing outside of international crises, contemporary U.S. society is fundamentally multiracial, multilingual, and socially polarized. So is its art.” (Gómez Peña 1994:17)

„První a Třetí svět pronikly navzájem jeden do druhého. Obě Ameriky jsou plně propleteny. Složité demografické, sociální a lingvistické procesy, které proměňují tuto zemi v příslušníka 'Druhého světa' (nebo možná Čtvrtého světa?), jsou reflektovány v umění a promýšleny Latinos, černochoy, Asiaty, domorodými Američany a Anglo-Evropany. Narozdíl od obrazů v televizi nebo v komerčních filmech znázorňujících monokulturní středostavovský svět existující mimo mezinárodní krize, jsou současné Spojené státy fundamentálně multirasové, multilingvní a sociálně polarizované. A takové je i jejich umění.“ (Gómez Peña 1994:17)

To, co od Gómeze Peñi nezní příliš lichotivě pro Spojené státy americké, zní jako kompliment pro Latinskou Ameriku a její emancipaci. Gómez Peña není s touto svou vizí multikulturní budoucnosti lidstva zdaleka první. Dávno před ním ji na základě míšenectví, na kterém se zakládá heterogenita Latinské Ameriky, předpověděl mexický filozof José Luis Vasconcelos, když právě míšence nazval 'pátou, kosmickou rasou', která má v rukou budoucnost lidstva a Latinskou Ameriku privilegovaným prostorem, jejímž posláním je utopie globálního lidstva.¹³

V proklamacích Gómeze Peñi zaznívá jako stabilní podtón myšlenka, kterou kromě něj propaguje i celá řada dalších autorů pohybujících se na poli kulturních studií: hranice si nosíme každý sám v sobě. Dokonce i při interpretaci uměleckých děl pocházejících ze vzdálených kulturních kontextů. I proto je pro interpretaci tolik potřebný multidisciplinární přístup, který razí rovněž teorie etnoscénologie jako teatrologická disciplína brazilsko-francouzského původu. Disciplína, jejíž vznik byl oficiálně vyhlášen *Manifestem etnoscénologie* v roce 1995¹⁴ a jejímž předmětem je „studium organizovaných lidských spektakulárních činností a chování v různých kulturách“¹⁵, prošla kromě Francie a Mexika svými prvními zatěžkávacími zkouškami v podobě seminářů a kolokvií právě v brazilské Bahii, centru a tavicím kotli konfrontace indiánských, afrických a evropských kultur a tradiční destinaci francouzských etnologů. Od té doby je jako transdisciplinární obor pěstována v postgraduálním programu na federální univerzitě Bahía, který se zabývá v první řadě bohatou brazilskou teatralitou.¹⁶ Etnoscénologie se hlásí k etnologii, Schechnerovi a jeho performance

¹³ Viz Vasconcelos, José Luis: *La Raza cósmica. Misión de la Raza iberoamericana*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948.

¹⁴ Viz Pradier 1995. Oficiálně byla etnoscénologie založena svým ustavením v sídle UNESCO v Paříži a v rámci kolokvia, které se konalo v pařížském Maison des Cultures du Monde 3. a 4. května 1995.

¹⁵ Překlad přebírám z české verze pojmu Etnoscénologie in Patrice Pavis: *Divadelní slovník*, Praha 2003.

¹⁶ Více o aktivitách tohoto programu viz Černá 2006.

studies, Duvigneaudovi a jeho sociologii svátečnosti, Maffesoliho sociologii každodennosti a dalším teoretickým východiskům. Jejím základem je etnometodologie jako porozumění diskurzům různých společenských uskupení při jejich kolektivním životě včetně tělesných praktik. Pokud název etnoscénologie rozložíme na prvočinitele, pak zjistíme, že etno-scénologii skládá etnikum, scéna a logos (věda). Spektakularita je pak v etnoscénologii chápána jako neběžná, nekaždodenní činnost.

Samotný předmět zájmu této vědecké disciplíny široce vymezený jako „organizované lidské spektakulární činnosti“ (Pradier 1995) leccos napovídá o obtížnosti napasování evropských pojmů a kritérií na latinskoamerickou teatralitu. Etnoscénologie se proto výrazně zabývá funkcí interpretátora a jeho úhlem pohledu na „organizované lidské spektakulární projevy“. Považuje ho za určitého mezikulturního překladatele. Jaká rizika i rozkoš může tento překlad mezi kontexty a kulturami přinášet naznačuje brazilský etnoscénolog Armindo Bião:

„A produção de símbolos é o fundamento metodológico dos meios de comunicação, é a dimensão do real do que representa e transporta as experiências e as expressões com todos os riscos inerentes à tradução (*traduttore/tradittore*). O risco é também a garantia de sua eficácia: é o de remeter a outra realidade, ou a outra língua, sem, no entanto, naturalmente, substituí-la. Essa é a natureza do símbolo, a concretude em uma dimensão sensorial, predominantemente mas não exclusivamente visual, de algo que está em outra dimensão.“ (Bião 1995:14)

„Tvorba symbolů je metodologickým základem komunikačních prostředků, je dimenzí skutečnosti, z níž reprezentuje a transportuje zkušenosti a vyjádření s veškerým riskem neodmyslitelným od překladu (*překladatel se může stát i zrádcem*). Risk je také zárukou své vlastní efektivity: je poukazem na jinou skutečnost nebo jiný jazyk, samozřejmě bez nároku, aby ho nahradil. Toto je přirozenost symbolu, konkretizace ve smyslové dimenzi – převážně, ale nikoli výlučně vizuální – něčeho, co se nachází v jiné dimenzi.“ (Bião 1998:14)

Jedině na základě tohoto vědomí risku lze kontextualizovat modely našeho globalizovaného světa, které můžeme napříč národnostmi, světadíly, rasami a kulturami sdílet v divadelním textu, popř. v divadelní inscenaci. Uměním je zaujmout při něm všechny úhly pohledů a zároveň neztratit své vlastní hledisko. Právě o to se pokusíme při překladu dramatiky z Latinské Ameriky do analýzy dramatického textu, která bude následovat v dalších kapitolách.

Metodika I

Destinace: latinskoamerické divadlo jako *contradictio in adiecto*?

V souladu s proklamacemi v předchozích kapitolách týkajících se reprezentativnosti vzorků a vymezení pozic nyní přistoupíme k pojmenování samotného předmětu našeho zájmu.

Nejprve je třeba položit si základní otázku: Lze vůbec oprávněně operovat s výrazy latinskoamerické divadlo a latinskoamerická dramatika?

Pojmem Latinská Amerika označujeme tu část amerického kontinentu, kde se hovoří románskými jazyky španělštinou nebo portugalštinou¹⁷. Samotný název tedy odkazuje ke společné zkušenosti populace žijící na americkém kontinentu, kterou spojuje minulost nesená ve znamení španělské, popř. portugalské kolonizace (i přesto, že se některé části těchto kolonií dostaly později pod kontrolu dalších evropských mocností), a španělský, popř. portugalský jazyk, který je společným dědictvím této dějinné epochy i základním komunikačním nástrojem současné Latinské Ameriky. Pojmy příbuzné pojmu Latinská Amerika jsou dále Hispanoamerika¹⁸ jako označení těch amerických zemí, v nichž se hovoří španělsky, a dále Iberoamerika jako pojem spojující v sobě Iberský poloostrov a část Ameriky, která byla ovlivněna kulturami Iberského poloostrova, jenž se používá zejména v postkoloniálním období a vyjadřuje jakousi přetrvávající unii bývalých evropských kolonizátorů a jejich amerických kolonií. Pojem Latinská Amerika se tudíž téměř kryje s geografickým vymezením Střední a Jižní Ameriky, ovšem jeho základem je syntéza amerického kontinentu a kulturní a jazykové tradice evropské. Je celkem logické, že ve španělsky a portugalsky mluvících amerických zemích se tento výraz prosadil, a to zejména díky koloniálnímu odkazu, který tvoří dodnes podstatnou součást identity jednotlivých latinskoamerických zemí.

K nejvyspělejší kulturám na území amerického kontinentu v předkolumbovském období patří Aztékové s jejich kultu krvavých lidských obětí zajišťujících vesmírnou rovnováhu. Aztékové kontrolují náhorní plošinu kolem dnešního Ciudad de México¹⁹ a jejich vláda kulminuje v 16. století, právě v období střetů se španělskými conquistadory. Na území

¹⁷ Někteří autoři k románským jazykům používaným na jihoamerickém kontinentě řadí ještě francouzštinu (například Josef Opatrný ve své publikaci *Amerika v proměnách staletí*). V této práci však zachováváme úzus pojmu Latinská Amerika, jak se používá v reflexích kultury a umění kontinentu, tj. omezíme se na jazyk portugalský a španělský.

¹⁸ Tomuto pojmu by na portugalské straně odpovídal pojem Lusofonie označující oblast bývalých portugalských kolonií nacházejících se v Americe, Africe a Asii. Vzhledem k tomu, že však překračuje hranice kontinentu, který je destinací našeho zájmu, ponecháváme tento pojem stranou.

¹⁹ V duchu postkoloniálního přístup tato práce bude nadále pracovat výhradně s oficiálním španělským názvem mexického hlavního města „Ciudad de México“, a nikoli s výrazem „Mexico City“ obvyklým v západní kultuře.

dnešního Mexika patří dále mezi významné kultury Mayové, kteří dosáhli velmi pokročilých výsledků zejména v astrologii a od 6. století obývali poloostrov Yucatán. Část území současného Peru a přilehlých států kontrolovali vyznavači slunečního kultu Inkové, jejichž říše v centrálních Andách dochází největšího rozkvětu také v – pro Ameriku osudovém – 16. století. Významná je ještě kultura Tupí-Guaraní s centry v příhraniční oblasti dnešní Paraguaye, Argentiny a Brazílie, která dokázala vytvořit ideální model soužití s evropskými církevními řády v tzv. redukcích a jako jediná prosadila svůj jazyk jako úřední řeč postavenou na roveň španělštině v moderní historii nezávislé Paraguaye. K bohaté historii latinskoamerického kontinentu dodnes jen částečně prozkoumané patří samozřejmě řada dalších indiánských kultur a kmenů žijících v ostatních částech tohoto rozlehlého teritoria doposud zkoumaných historiky a etnology, jejichž kultura – jak uvidíme dále – je latentně přítomná i v současných divadelních projevech Latinské Ameriky.

Do historického odkazu, na jehož základech se formovala latinskoamerická identita, patří na druhé straně filozoficko-politologický protipohyb vycházející z Evropy na přelomu 15. a 16. století. S renesancí přichází do Evropy rozkvět racionality a věd. Matematika a geometrie přinášejí objevy, jako je perspektiva, a společně s rozvojem technickým umožňují nejen zámořské objevy, ale vytvářejí taktéž klima pro plánování a projekce budoucnosti či myšlených světů. Renesance se dále svým přihlášením se k antice odvolává na tzv. zlatý věk a ideální město/místo/ostrov. Jejich výskyt je v renesanční literatuře označován také jako 'předtucha Ameriky'.

„Představa utopie je s Amerikou spjatá od chvíle objevení 'nového světa'. Jde samozřejmě o jednosměrný pohled z Evropy k Americe... Evropa promítala do Ameriky naděje, které se v Starém světě nenaplnily. Otevřel se tu nový prostor, vzdálený a nezatížený evropskou minulostí. Byla to jediná oblast na Zemi, již Evropané nazvali Nový svět. V novém světě se zdá možné zařídit život lépe, uplatnit zde představy reformních myslitelů o lepším uspořádání společnosti nebo způsobu vlády. (Housková 1998:64)

Utopické představy se teoreticky promítají v žánru utopie, jejímiž hlavními představiteli jsou Thomas Moor a jeho *Utopie*, Francis Bacon a jeho *Nová Atlantis* nebo Tommaso Campanella a jeho *Sluneční stát*. V dramatické literatuře je toto ideální místo ztvárněno jako rajský ostrov lokalizovaný kamsi do Karibiku v Shakespearově *Bouři*,²⁰ a tím

²⁰ Viz Stříbrný, Zdeněk: *The New World in Shakespeare's Tempest*, Litteraria Pragensia, č. 3, 1992, s. 45-56.

tedy jednoznačně spojený s Latinskou Amerikou. To, co tito autoři konstruovali teoreticky ve své literatuře, se Španělé pokoušeli realizovat konkrétně v Novém světě.

V kontextu výše naznačeného 'ducha doby' probíhá španělské, popřípadě portugalské dobývání a kolonizace Ameriky. Kolumbovu plavbu na (dnešní) Kubu v roce 1492, evropskou historií dlouho nazývanou 'objevení Ameriky'²¹, následuje řada dalších výprav, které mapují území Střední, Jižní a posléze i Severní Ameriky. Toto mapování je spojeno s kontrolou 'objevených' území, jejich dobýváním a podrobováním si původních obyvatel. Španělský výraz *conquista* označuje v první řadě samozřejmě tyto agresorské tendence spojené s kořistěním přírodního a kulturního bohatství Ameriky, ale i s povahou kontroly ovládnutých území.

„Od počátku 16. století se Španělé a Portugalci snažili přenést do Ameriky celou západní civilizaci, včetně západního křesťanství. Dobývali Nový svět vojensky a zároveň v něm šířili svůj starý systém. V tomto řádu dali místo indiánům. V duchovní rovině považovali za své poslání včlenit je mezi křesťany... Po zhroutilí svého světa tak byli indiáni začleněni do koloniální společnosti. Výsledkem této symbiózy bylo i míšenectví.“ (Housková 1998:8)

Do tzv. 'Nového světa' byla evropská kultura nejen přenášena, ale dokonce zde měla dojít i ideálnější a lepší realizace než v Evropě. Tomu odpovídá například architektura latinskoamerických měst, jejichž čtvercová centrální náměstí a pravoúhlá organizace ulic odpovídá geometrickému renesančnímu modelu a dochovala se dodnes ve velkých městech od Mexika až po Argentinu.

Na rozdíl od jihu probíhal vývoj v severní části amerického kontinentu vývoj odlišně.

„Anglosaský kolonizační projekt se odlišoval od iberského ve třech aspektech: kolonizace měla hlavně ekonomický ráz; nesnažila se včlenit domorodce; nešířila v Americe starý systém, ale chtěla zde uskutečnit nový řád. Angličané osidlovali Ameriku až v 17. století, tedy o sto let později než Španělé... V 17. století se kolonizátoři zajímají hlavně o půdu, méně o lidi... Anglický přístup k indiánům se liší od španělského rovněž v náboženské oblasti. Puritáni svou víru nikomu násilím nevnučují; pokud ji druhý sám nenalezl, vidí v tom znamení, že nepatří mezi vyvolené.“ (Housková 1998:9)

²¹ Současný stav historického výzkumu bere v potaz i variantu, že kontakty mezi obyvateli Evropy a Ameriky daleko předcházely 15. století (a to nejen vikingské výpravy z evropského směru, ale výpravy z Ameriky do Evropy, jak naznačuje například román mexického autora Abela Posseho *Psi z ráje*). Proto současná historie zavádí pro španělskou *conquistu* Ameriky politicky korektnější pojem 'znovuobjevení Ameriky' (*redescubrimiento de América*). Tento pojem se uplatnil především při oslavách 500. výročí 1. Kolumbovy výpravy v roce 1992.

Z uvedených citací vyplývá, že identita nových komunit rostoucích ze střetu původních amerických obyvatel s evropskými kolonizátory musí být v severní a jižní části zákonitě rozdílná. Postkoloniální identita nezávislých latinskoamerických zemí roste zejména z procesu míšenectví. Španělé se v Americe přeci jen na rozdíl od Angličanů setkávají s výrazně rozvinutějšími kulturami a „na soužití Španělů s indiány... působila i historická zkušenost Španělska, které leží rovněž na 'pomezí' Evropy: novodobá španělská kultura se utvářela ve středověku symbiózou kultury křesťanské, židovské a arabské.“²² (Housková 1998:9)

Idea této jednoty v mnohosti a utopická představa ideálního místa se zachovává i v hnutí za nezávislost španělských kolonií, které probíhá od 20. let 19. století a reprezentují její vojevůdci Simón Bolívar a generál San Martín. Bolívar osvobozuje Jižní Ameriku od její severní části, San Martín od jihu a jejich úsilí je založeno na myšlence latinskoamerické vzájemnosti a představě jednotného latinskoamerického impéria. Tato představa nakonec není naplněna, ovšem faktem zůstává, že koncept latinskoamerických států není totožný s národním státem, jak se utvářel v Evropě v období romantismu. Oproti Evropě vykazují latinskoamerické národy základní prvky, které konstituují národní společenství dle evropské romantické tradice, jako shodné pro celý kontinent: (částečně) shodný jazyk, (částečně, tj. co se kulturních vrstev různého původu týče) shodnou kulturu a shodnou historii (modely polozapomenuté předkolumbovské historie, trauma conquisty, proces postkoloniální emancipace a příslušnosti ke Třetímu světu v moderní éře) a identitu shodně rostoucí z konceptu míšenectví.

Na případu Latinské Ameriky je patrné, jak problém identity souvisí s pluralitou. Není nahodilé, že o kulturní identitě se nejvíce uvažuje na zlomu epoch, ale zároveň na „švu“ různých kultur. V oblastech dotyku odlišných tradic není vlastní sebeprezentace nikdy definitivní: neustálé hledání vede ke zpochybnění každého modelu, který redukuje rozmanitost ve jméno jednoty. (Housková 1998:9)

I v postkoloniálním období je vývoj politické orientace jednotlivých latinskoamerických států srovnatelný. Odmítnutí kultury kolonizátorů (Španělsko a Portugalsko) je provázeno i odmítnutím USA jako silné mocnosti, která roste v sousedství latinskoamerické komunity. Tradiční se tedy stává kulturní orientace Latinské Ameriky na

²² Je zajímavé, že do svého historického vnímání zahrnují tento aspekt i latinskoameričtí autoři. Například mexický spisovatel Carlos Fuentes zahajuje své dějiny Iberoameriky *Pohřbené zrcadlo* právě kapitolami o „arabském Španělsku“ a o reconquistě Španělska katolickými králi a dále dokazuje, že španělská společnost dospívá do kulturního i ekonomického úpadku právě v obdobích, kdy se vzdává své arabsko-židovsko-křesťanské multikulturality. Viz Fuentes 2003.

Francii, která nikdy pro tuto oblast nepředstavovala politické nebezpečí. Po ukončení fáze osvobozovacích bojů 19. století se však začíná Latinská Amerika emancipovat plně. Jako doklad mohou posloužit eseje pocházející ze dvou opačných konců Ameriky.

Uruguajský spisovatel José Enrique Rodó ve svém spisu *Ariel* z roku 1900 používá motiv z již zmíněného Shakespearova dramatu *Bouře* a přirovnává severoamerickou společnost orientovanou čistě na zisk k primitivnímu a materiálnímu Kalibánovi, zatímco Latinské Americe přisuzuje originální duchovní hodnoty, jakými se vyznačuje Ariel. Ty jsou zde přítomné jednak díky skrytému odkazu předkolumbovských kultur a jednak díky 'rozumnému životu', jehož projevem je nejen práce, ale i 'umění zahálky'²³, jímž není míněno lenošení, ale duševní relaxací trávený volný čas symbolizující celou složitou oblast latinskoamerické svátečnosti a specifické teatrality.

Dalším aspektem, který latinskoameričtí myslitelé povyšují na jakousi přidanou hodnotu latinskoamerické kultury, je právě míšenectví. V předchozí kapitole již padlo jméno mexického myslitele, průkopníka modernizace mexického školství a politika José Luise Vasconcelose a jeho pojem 'kosmická rasa'. Považuje za něj míšence, jejichž původním domovem je právě Latinská Amerika a jimž jako nové, páté, lidské rase má patřit budoucnost lidstva.

Ačkoli idea politicky jednotné Latinské Ameriky nebyla v praxi realizována, můžeme v latinskoamerických zemích pozorovat vedle mnohdy vypjatého nacionalismu i silnou přítomnost vědomí latinskoamerické kulturní jednoty i dnes.

„Contra o recurso constante de assimilação e homogenização da diferença pelo aparato globalizante, o latino-americanismo pós-colonial (entendido o termo pós-colonial em referência mais a uma prática de estudo do que a seu objeto) se apresentaria como uma prática epistêmica anti-global, ou seja, anti-representativa e anti-conceitual.“ (Melo Miranda 2002:54)

„Na rozdíl od konstantního odvolávání se na asimilaci a homogenizaci rozdílností, kterou provádí aparát globalizace, se postkoloniální latinoamerikanismus (chápaný v postkoloniálním pojmosloví ve vztahu spíše ke studijní praxi než k jeho předmětu) představuje jako antiglobalizační epistemická neboli antireprezentativní a antikonceptuální praxe. (Melo Miranda 2002:54)

Brazilský autor, který se ve svém příspěvku zabývá pojmem latinoamerikanismus, pracuje také s pojmem 'auto-archeologie', kterým označuje rekonstituci umlčovaných a

²³ Ve španělštině 'ocio'.

marginalizovaných vědomostí. I sám Latinoameričan ještě tedy stále musí jít po dlouhé cestě objevování toho 'druhého' v sobě. Autor na tomto místě cituje Rimbauda:

„Yo soy otro. Siempre hay otro ahí. Ese otro es el que hay que saber oír para que eso que se cuenta no sea una mera información y tenga la forma de la experiencia.“ (Melo Miranda 2002:57)

„Já jsem ten druhý. Vždycky je tu ten druhý. Ten druhý, kterého se musíme naučit poslouchat, aby to, co se vypráví, nebyla pouhá informace a mělo to podobu zkušenosti.“ (Melo Miranda 2002:57)

Je-li identita latinskoamerických národů i celého kontinentu komplikovanou otázkou, stává se ještě složitější právě v období globalizace, která stírá národní hranice a proměňuje svět v tzv. globální vesnici. V Latinské Americe, kde se definování národní identity komplikuje její kulturní kontinentální unií, je výhodnější hovořit spíše o kulturní identitě, která je předmětem zkoumání sociálních věd. Ve své analýze současné identity v publikaci *Kulturní identita v postmoderním období* strukturuje Stuart Hall identitu na tři sféry:

- 1) osvícenský subjekt
- 2) sociologický subjekt
- 3) postmoderní subjekt (Hall 2002:10)

Osvícenský subjekt se vyznačuje koncepcí lidské bytosti jako individua nadaného rozumem, který implikoval jeho neměnnou a plně unifikovanou identitu. Rozvoj společenských věd tento koncept rozvolňuje a zkoumá identitu v souvislosti interakce já a společnosti. Tím subjekt dělí na interní a externí prostor, tedy osobní svět a veřejný svět. Subjekt se začíná strukturovat. V postmoderním období se subjekt již zcela fragmentarizuje. Naše identifikace se přizpůsobuje požadavkům a nárokům kulturních systémů, které nás obklopují.

„É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu' coerente.“ (Hall 2002:13)

„Je definována historicky, nikoli biologicky. Subjekt přijímá různé identity v různých okamžicích, identity, které nejsou jednotně seskupené kolem nějakého koherentního 'já'.“ (Hall 2002:13)

Moderní společnost je společností pohybu a změny. Právě v ní se rodí moderní subjekt. Hall uvádí vědecké směry, které k decentralizaci subjektu přispěly. Jednak je to sociologie, psychologie, lingvistika a sémiotika, feminismus apod. Identita se postupem času stává politikou a strategií pro přežití.

„No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural... Essas identidades não estão literalmente impressas em nossos genes. Entretanto, nós efetivamente pensamos nelas como se fossem parte de nossa natureza essencial.” (Hall 2002:47)

„V moderním světě se národní kultury, v nichž se rodíme, konstituují v jednom z hlavních zdrojů kulturní identity... Tyto identity nejsou doslovně vtisknuty do našich genů. My si o nich zatím ale skutečně myslíme, že jsou součástí naší esenciální přirozenosti.“ (Hall 2002:47)

Národní identita je tvořena především konsensem a společným diskurzem založeným na naraci. Tato narace předpokládá určitou kontinuitu, která propojuje náš původ, tradice a časovou neomezenost. Není náhodou, že výraz národ ve slovním kořeni spojen s narozením. Globalizace s sebou však přináší nové časové a prostorové vztahy a tím tuto kontinuitu narušuje.

„A modernidade separa cada vez mais, o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão ‘ausentes’, distantes (em termos do local), de qualquer interação face-a-face.” (Hall 2002:72)

“Modernita stále více odděluje prostor a čas a posiluje vztahy mezi těmi, kteří jsou ‘nepřítomní’, vzdálení (ve smyslu místa) na úkor jakékoli interakce face to face.” (Hall 2002:72)

Právě modernita desintegruje národní identitu, dává prostor lokálním identitám a vytváří identity zcela nové, a to jak na globální, tak na lokální úrovni. Denně jsme tak konfrontováni s nepřehledným množstvím identit. Globalizace, která je sice výsostně západním procesem a exportem jeho hodnot především ekonomických do ‘zbytku světa’ tak vrací kulturně a národnostně homogenním společnostem zpětný úder v podobě migrace a hybridních identit.

S latinskoamerickou identitou se váže trojice pojmů, které vysvětlují fungování latinskoamerické identity nejen v kontextu postmoderních tekutých identit, ale i po drastickém zásahu do kontinuity indiánských společností, který představovala conquista. Všechny tři tyto pojmy se váží s fenoménem míšenectví, tak podstatným pro Latinskou Ameriku, a všechny tři nalezneme jako principy v určité formě i v následující analýze vybraných divadelních textů.

Prvním z nich je metafora *zrcadla*, která se objevuje zejména v zemích tzv. Jižního rohu (Argentina, Chile, Uruguay). V této části latinskoamerického kontinentu se nevyvinuly indiánské kultury srovnatelné s velkými civilizacemi, jako jsou Aztékové, Mayové či Inkové,

ovšem i zde je výsostným tématem vztah a hranice mezi civilizací a barbarstvím²⁴.

Hypermoderní hustě osídlené megalopole kontrastující s nekultivovanými, nepřehlednými a neobydlenými plochami venkova jsou produktem mohutných společenských přeměn způsobených imigračními vlnami čítajícími miliony nově příchozích Evropanů na přelomu 19. a 20. století. Tento populační boom lze s trochou nadsázky označit za jakousi ´druhou conquistu´ Jižního rohu kontinentu. Z kulturního hlediska byly právě tehdy položeny základy výjimečnosti Argentiny jako nejevropštější latinskoamerické země a v důsledku toho vznikla i metafora Latinské Ameriky jako – byť jakkoli pokřiveného – zrcadla Evropy. Pracuje s ní nejen doyen argentinské literatury Jorge Luis Borges, ale i řada dalších literátů jako například Ernesto Sábato, který v souladu s dodnes trvajícím přesvědčením Argentinců v jedné ze svých esejí rezignovaně prohlásil:

„Vládne-li katastrofická situace v Evropě, v naší zemi vládne dvojnásob. První důvod máme jako příslušníci civilizace, která trpí tímto kataklyzmatem; avšak máme druhý důvod, který je pro nás specifický, máme ho jako součást jedné ze zlomových linií této civilizace (protože nejsme ani pravá Evropa ani pravá Latinská Amerika.“ (Sábato 2004:212)

Je zajímavé, že tuto metaforu odvozuje ze zcela jiné zkušenosti, jíž je dědictví indiánských kultur, mexický spisovatel Carlos Fuentes. Zrcadlo jako metaforu volí pro název publikace *Pohřbené zrcadlo* napsané k 500. výročí objevení Ameriky, jejímž hlavním tématem je hledání kulturní identity, kterou autor sleduje chronologicky ve složitém proudu španělských a hispanoamerických kulturních dějin. Hlubokou filozofickou metaforičnost zrcadla vysvětluje hned v samotném úvodu své publikace:

„V hrobkách posvátných [indiánských olméckých a totonackých, pozn. aut.] míst se našla pohřbená zrcadla, jejichž zjevným účelem bylo vést mrtvé na jejich cestě do podsvětí. Vydutá, nepropustná, vyleštěná. Znamenají záblesk světla zrozeného uvnitř temnoty... Zrcadla symbolizují skutečnost, Slunce, Zemi a její čtyři světové strany, povrch i její hloubky a všechny muže a ženy, kteří ji obývají. Zrcadla, kdysi pohřbená v úkrytech po celé Americe, visí nyní na tělech těch nejubožejších celebrantů na peruánském altiplanu nebo při mexických domorodých karnevalech. Když lid tančí oblečen do ústřížků látky, odrážejí sklíčka čelenek a účesů svět. Zrcadlo zachraňuje mnohem cennější identitu, než je zlato, které domorodci dali výměnou Evropanům. Neměli snad pravdu? Není nakonec zrcadlo stejně tak odrazem skutečnosti, jako je obrazem imaginace? “ (Fuentes 2003:10)

²⁴ Odvolávám se na níže zmíněnou stejnojmennou esej *Civilizace a barbarství: život Juana Facunda Quirogy a fyzický vzhled, zvyklosti a způsoby života Argentinské republiky* argentinského autora Dominga F. Sarmienta.

Druhým ze zmíněné trojice pojmů, který není metafoře zcela vzdálen, je *defázování*. Pracuje s ním filozof českého původu Vilém Flusser, který se během své čtyřicetileté emigrace pokoušel filozoficky nahlédnout kulturní a národní identitu svého nového domova: Brazílie. Komparaci evropské a latinskoamerické reality se věnuje ve svém obsáhlém spise *Brazílie aneb hledání nového člověka. Pro fenomenologii zaostalosti*. Na jejím základě rozlišuje tzv. člověka historického a člověka ahistorického. U člověka historického (evropský model) konstatuje důležitost svobody, které člověk pevně zakořeněný ve své historii dosahuje neustálým interním svárem s vlastní tradicí. Člověk z historie vytržený neboli člověk ahistorický (brazilský model), naopak chápe svou existenci jako neopakovatelnou a jedinečnou; buď se tudíž do žádné tradice neřadí anebo se jí naopak nechá zotročit – nikdy se mu však nestane vlastní. Flusser bohužel neuvádí žádný případ z oblasti divadla, avšak jeho úvahu dobře dokládá příklad z brazilské architektury. Když popisuje kostel vystavěný v barokním slohu v Ouro Preto, všímá si, že vše je jen 'jako': „Materiálem je namísto mramoru měkké dřevo, barvou je namísto purpuru naivní zlato, kostely nejsou monumentální, ale malé a skromné.“ (Flusser 1994:71) Podobnost evropského a latinskoamerického baroka svádí k úvahám o prosté imitaci – a do jisté míry se skutečně jedná o kopii – ovšem prizma evropského pohledu na hodnocení tohoto díla není v tomto případě zcela adekvátní. Přidanou hodnotou brazilského kostela není dokonalá či nedokonalá imitace evropského barokního umění, ale syntéza negroidních a orientálních prvků, které se v tomto případě pod maskou brazilského baroka skrývají. Slovy Flussera je i tento architektonický výtvarný výsledek „ahistorické a primitivní kultury“. (Flusser 1994:72)

Třetím pojmem, se kterým pracuje tentokrát divadelní historik a teoretik chilského původu Juan Villegas, je *imaginarium*. Villegasovým axiomem pro uchopení dějin latinskoamerického divadla, které zachytil v řadě svých odborných studií, ale hlavně v publikaci *Multikulturní historie divadla a teatralit v Latinské Americe*, je kulturní pluralita, kterou se v divadelních projevech pokouší systematizovat převážně ze sociologicko-historického pohledu. Jeho definice divadla zní:

„Entendemos el teatro como un discurso. Es decir, como un acto de comunicación entre un emisor y un destinatario (receptor) en una situación específica, en el cual el emisor utiliza una pluralidad de signos (verbales, gestuales, auditivos, culturales, estéticos etc.) para construir un imaginario social y comunicar un mensaje a sus receptores.“ (Villegas 2005:15)

„Chápeme divadlo jako diskurz. To znamená jako komunikační akt mezi vysílajícím a adresátem (příjemcem) ve specifické situaci, v němž vysílající užívá množství znaků (verbálních,

gestických, vizuálních, auditivních, kulturních, estetických ad.) za účelem vytvořit sociální imaginarium a sdělit svým příjemcům poselství.“ (Villegas 2005:15)

Divadlo Villegas dále řadí pod koncept kulturního systému:

„Entendemos cultura como un sistema semiótico plurisignico por medio del cual los participantes de un sistema social establecen comunicación, construyen un sistema de valores y establecen tradición de valores sociales y culturales.“ (Villegas 2005:16)

„Kulturu chápeme jako sémiotický systém s mnohostí znaků, prostřednictvím něhož členové společenského systému navazují komunikaci, budují hodnotový systém a uchovávají tradici společenských a kulturních hodnot.“ (Villegas 2005:16)

Kultura je tedy dynamický systém, který je obzvláště v případě Latinské Ameriky třeba chápat

„... como una pluralidad de macrosistemas y minisistemas culturales, relacionados entre sí, en continua transformación de hegemonía y marginalidad fundada en la conflictividad de poderes políticos, culturales y económicos.“ (Villegas 2005:16)

„... jako pluralitu kulturních makrosystémů a minisystémů, které jsou propojeny vzájemnými vazbami a nacházejí se v kontinuální oscilaci mezi nadvládou (*hegemonie*) a okrajovostí (*marginalita*) založenými na konfliktní povaze politické, kulturní a ekonomické moci.“ (Villegas 2005:16)

Villegas používá dva klíčové pojmy, které se bezprostředně dotýkají společnosti tvořené neustálým mísením a přeléváním kulturních, politických a ekonomických kódů a poukazuje jimi na enormní důležitost kontextu, v jakém jsou divadelní projevy v takto vysoce heterogenní společnosti vytvářeny, přijímány a reflektovány: *imaginarium* a *kulturní kompetence* příslušného sociálního sektoru a jeho teatrality. Teatrality jako „diskurz[y], v nichž je privilegována vizuální konstrukce a vnímání světa“ (Villegas 2005:20) ve své mnohosti charakterizují latinskoamerické společnosti (pedagogická, politická, sportovní, náboženská apod.), a postulují jejich neoddiskutovatelný význam pro utváření sociální identity:

„Con frecuencia, la visión que tenemos de las ´realidades´ es mediatizada por el arte y las lecturas que el arte de su tiempo impuso de la realidad.“ (Villegas 2005:20)

„Často je naše vize o ´realitách´ zprostředkovávána uměleckými nebo literárními díly, kterou realitě vtisklo dobové umění.“ (Villegas 2005:20)

Hlavní hypotéza Villegasova pojetí dějin zní:

„Nuestra hipótesis de trabajo es que las historias no son paralelas y que hay imbricaciones, procesos de apropiación de códigos y modos de representación de unos sistemas en otros, pero que la periodización de la historia de la hegemonía no necesariamente se reproduce en el ritmo de cambios en la historia de los sectores culturales de las marginalizados.“ (Villegas 2005:20)

„Naše hypotéza spočívá v tom, že dějiny nejsou paralelní a že existují jako vrstvy, procesy přivlastňování si kódů a způsobů reprezentace a jejich přechodu z jednoho systému do jiného, přičemž periodizace historie dominantních sektorů nemusí nutně odrážet rytmus proměn v historii kulturních sektorů okrajových.“ (Villegas 2005:20)

Prokazuje svou obeznámenost s postmoderním zpochybněním historie a poukazuje k omezenosti každého modelu dějin (nejen) divadla. I dějiny je nutno chápat jednak jako diskurz založený na pouhém výběru kulturních objektů minulosti a jednak na systému sociálních a estetických hodnot historika.

„El destinatario del discurso histórico, dentro de la cultura de Occidente, espera ´objetividad´, una narración ceñida a la ´verdad´ de los hechos descritos... Los códigos del discurso histórico son ´históricos´, es decir, corresponden a sistemas culturales, los cuales cambian en las distintas instancias históricas.“ (Villegas 2005:23)

„Adresát historického diskurzu pocházející ze západní kultury očekává ´objektivitu´, naraci omezenou na ´pravdu´ popisovaných událostí... Ovšem i kódy historického diskurzu jsou ´historické´, tj. odpovídají kulturním systémům, které se proměňují v různých historických instancích.“ (Villegas 2005:23)

Toto jsou pochopitelně kritické poznámky směřované především vůči ´evropskému´ pohledu na neevropské divadlo, který „píše pouze neúplné dějiny, v nichž se upřednostňují esteticky poevropštělé texty ideologicky vyhovující vládnoucím společenským sektorům“ (Villegas 2005:24) a v němž se odráží pouhý zlomek z úhrnu latinskoamerických teatralit.

Villegas proto sleduje historické proměny divadla na latinskoamerickém kontinentě v následujících kategoriích:

- 1) dominantní divadelní diskurzy
- 2) marginalizované divadelní diskurzy²⁵
- 3) dislokované divadelní diskurzy²⁶
- 4) podmaněné divadelní diskurzy²⁷

Každá z kategorií tohoto modelu odpovídá jednomu systému. Systém představuje „typ divadelního diskurzu nebo jejich soubor produkováný jednou kulturní skupinou“ (Villegas 2005:26) a dělí se do dalších subsystémů. Makrosystém odpovídá množině/pluralitě systémů fungujících v jednom historickém okamžiku, megasystém zachycuje pohyb makrosystémů, jejich vzájemné obměňování a proměny, tj. historii divadla. Každé dějiny divadla se tak zakládají na dvou diskurzích: divadelním a historickém.

„El discurso teatral es la pluralidad de prácticas que dentro de una tradición o sistema cultural son denominadas ‘teatro’ por el discurso crítico y el discurso histórico.“ (Villegas 2005:27)

„Divadelní diskurz je pluralitou praktik, které jsou v rámci jedné tradice (neboli jednoho kulturního systému) v jejím kritickém a historickém diskurzu nazývány ‘divadlem’.“ (Villegas 2005:27)

Tento zdánlivě zevrubný teoretický úvod je pro popis ‘divadla’ v Latinské Americe nezbytný, protože je dostatečně široký pro postižení všech teatralit, které se zde vyskytují, a jelikož „‘divadlo’ ve smyslu, jak je chápáno na Západě, představuje pouze scénické praktiky územně i jinak omezené.“²⁸ (Villegas 2005:20) V první řadě však ulehčuje periodizaci a schéma dějin. Ty nelze založit na kritériu střídání jednotlivých generací nebo popisu v rámci evropských uměleckých a divadelních kategorií, protože zplošťuje pohled na Latinskou Ameriku a činí z ní monokulturu, kterou není.

„América Latina ha sido y es un vasto conglomerado de culturas que implica en muchos casos aun diferencias lingüísticas, las que en cada momento histórico coexisten en relación de conflictividad y competencia.“ (Villegas 2005:30)

²⁵ Tj. jak z hlediska tvůrce, tak z hlediska příjemce: „Stejný typ divadla může přináležet k různým kategoriím vždy dle historického časoprostoru, v němž je divadlo produkováno.“ (Villegas 2005: 25)

²⁶ Tj. diskurzy, které v určitém historickém okamžiku patřily k dominantním, ale ztratily svou platnost. Sem spadá například problematika dehistorizace a reutilizace tzv. ‘klasiků’.

²⁷ Tzn. moc jim zapovídá existenci, ať už soukromou nebo veřejnou.

²⁸ I z tohoto důvodu nahrazuje Villegas ‘divadlo’ výrazem scénické praktiky. To samé se týká i výrazu ‘performance’, u níž se předpokládá potencionální příjemce (něčí performance pro někoho), což ne zcela odpovídá například latinskoamerickým divadelním rituálům či tzv. evangelizačnímu divadlu zakončovanému hromadným křtem, který ruší hranici mezi ‘jevištěm’ a ‘hledištem’.

„Latinská Amerika vždy byla rozsáhlým konglomerátem kultur, které v mnohých případech navíc implikují lingvistické rozdíly a které v kterémkoli okamžiku koexistují vedle sebe ve vztahu konfliktnosti a kompetence.“ (Villegas 2005:30)

Konkrétně řečeno: kulturní nadvládu si od roku 1492 zajistily především kultury evropského původu, ale vedle nich zde existují alespoň dva další velké kulturní systémy: indiánský a afrolatinskoamerický. Dějiny divadla v Latinské Americe jsou proto dějinami jejich kultur a

„... de los procesos de la conflictividad de poderes, de las tensiones entre las culturas hegemónicas y marginales... Por lo tanto, los puntos de referencia son aquellos acontecimientos históricos que han alterado profundamente los sectores productores de los objetos culturales y, en consecuencia, la construcción de los imaginarios representados en los textos y los sistemas preferencias de códigos estéticos y teatrales legitimizados.“ (Villegas 2005:32)

„procesů konfliktnosti mocí a napětí mezi kulturami vládnoucími a marginalizovanými... Proto jsou jejími referenčními body takové historické události, které hluboce ovlivnily sektory vytvářející kulturní objekty a v důsledku toho i konstrukci imaginarií reprezentovaných v textech a systémech preferencí legitimovaných estetických a divadelních kódů.“ (Villegas 2005:32)

V tomto smyslu odpovídá periodizace dějin latinskoamerického divadla čtveřici systémů historicky dominujících divadelní produkci:

1) **Makrosystém indiánských teatralit.** V období do příchodu Evropanů se jednalo o „sociální sektor, v němž z kulturního hlediska dominují kněží a scénické praktiky sahají od námětů z každodenního života až po velké rituály a kolektivní ceremonie.“ (Villegas 2005:32)

2) **Koloniální systém: teatrality a divadelní diskurz mocenské legitimacy.** Dominantní diskurz vede v období conquisty a kolonizace kulturní třída evropského původu, přičemž jsou zároveň položeny i základy výsostně latinskoamerického procesu kulturní hybridizace.

3) **Divadelní diskurz a teatrality osvícenské buržoazie.** 19. století je i v divadelním diskurzu obdobím zaměřeným na budování a definování národní identity jednotlivých nezávislých latinskoamerických států a dominantní sektor se v druhé polovině století dále diferencuje z původně republikánské buržoazie na buržoazii agrární a průmyslovou.

4) **Moderní doba.** Ve 20. století mizí kreolská²⁹ aristokracie (popř. ztrácí dominanci) a nastupuje střední vrstva dále diferencovaná především sociálně, ideologicky a politicky (dělníci, venkované apod.). V tomto období Villegas přistupuje k dalšímu dělení, kdy pracuje s pojmy z evropské, potažmo euroamerické historie umění. Zejména zde však musíme velmi pečlivě číst kontexty, v nichž jsou tyto kategorie užívány, a musíme uvážit *defázovanost* Latinské Ameriky vůči Evropě.

Období od konce 19. století do roku 1920 nazývá Villegas 'krizí oligarchické buržoazie'. Divadelní preference dominantního sektoru se zaměřují na španělský realismus, ibsenovskou dramaturgii a naturalismus ve fázi, kdy probíhá hledání národní a kontinentální identity a kterou Evropa buď již prošla (evropský romantismus), popř. ji v tomto ohledu čeká krize (světové války, německý nacionalismus, konec evropského koloniálního imperialismu).

Období let 1930-1950 Villegas označuje jako 'novou modernizaci', kdy jsou přijímány kódy evropské avantgardy, ovšem nikoli v kontextu evropské moderny a meziválečné situace, nýbrž jako doprovod nových koncepcí národní identity založených na kulturní syntéze.

Období, které si pouze v Evropě nárokuje být označováno za 'poválečné', dělí Villegas na dva úseky: od Studené války po postmodernu. Sílí reprezentace marginálních sektorů (viz např. ideologicky podložená kolektivní tvorba divadelních skupin) a objevují se zde i prvky evropského absurdního divadla a existencialistické filozofie, jež se bezesporu inspirovaly evropskými tendencemi, nicméně je musíme vnímat taktéž v kontextu latinskoamerických diktatur 60. – 80. let.

Posledním údobím zasahujícím až do současnosti jsou pak 'divadelní diskurzy a teatrality postmoderny a globalizace', kdy se jejich původci mají tendenci zříkat politické moci a dávají vzniknout – ostatně jako i v jiných oblastech ekonomicky a technologicky propojeného světa – diskurzům relativizujícím 'univerzální' historii a hodnoty.

Vedle těchto dominantních systémů fungují kontinuálně samozřejmě i marginalizované a podmaněné kultury: indiánské s jejich obrovskými regionálními rozdíly a afrolatinskoamerické s odlišnou periodizací podmíněnou obdobím příchodu otroků z Afriky na latinskoamerický kontinent, jejich mísením nerespektujícím etnický původ ani sociální hierarchii a následným zrušením otroctví přinášejícím novou společenskou pozici, díky níž zde vzniká silná odnož dnešní světové 'afrokultury'.

²⁹ Kreol je označení pro potomka španělských kolonizátorů narozeného již na americkém kontinentě. Odlišení od osoby narozené na Iberském poloostrově bylo zásadní, protože rozdělovalo tyto 'Španěly' v některých právech, například volebním.

Villegas pomocí tohoto konceptu odkrývá jednotlivé kulturní a historické vrstvy v popisovaných národních teatralitách. Imaginarií může daná divadelní kultura obsahovat celou řadu, a to v závislosti na historické, etnické, sociální, vzdělanostní, komunikační situaci komunity, která divadlo produkuje a která divadlo konzumuje. Dějiny divadla v Latinské Americe tak můžeme prizmatem Villegasových termínů vidět jako pluralitní proud různých forem divadla provozovaného či konzumovaného různými vrstvami latinskoamerických obyvatel dělených dle sociálního a etnického hlediska s přechodnými dominancemi teatralit jednotlivých vládnoucích skupin.

Villegasova *Multikulturní historii divadla a teatralit v Latinské Americe* je nejen návodem, jak rozplétat složité vrstvy latinskoamerické divadelní kultury, ale také obhajobou svébytnosti latinskoamerického divadla jako celku. Z Villegasova návrhu periodizace a strukturalizace jednotlivých divadelních diskurzů je patrné, že je platný pro všechny země kontinentu. Přitom publikací, které by se pokoušely zachytit dějiny divadla v Latinské Americe podobně komplexně, není k dispozici mnoho.

Jednou z nich je *Divadlo v Latinské Americe* Adama Versényiho. Autor v jejich úvodu cituje scénu, která dle jeho názoru položila základ latinskoamerického divadla. Tato scéna zachycuje důležitý moment dobytí Aztécké říše:

„En 1519 Hernán Cortés desembarcó en la tierra firme mexicana. Ya en 1522 había conquistado la capital azteca y la había convertido en capitanía general de Nueva España, el cuartel general desde el que iba a emprender la conquista del resto de la América Central. En la primavera de 1524 llegaron a Tenochtitlán – la actual Ciudad de México – los doce frailes franciscanos que Cortés solicitara para hacerse cargo de la instrucción religiosa de los indios... [Cortés] Acompañado de la mayor parte de sus soldados españoles y de una larga procesión de jefes indios, se arrodilló y besó las manos de los frailes. Los soldados hicieron otro tanto, y los indios siguieron su ejemplo.“ (Versényi 1996:1)

„V roce 1519 se Hernán Cortés vylodil na mexické pevnině. V roce 1522 dobyl aztécké hlavní město a proměnil ho v hlavní velitelství Nového Španělska, ústřední kasárna, odkud měl být dobyt zbytek Střední Ameriky. Na jaře roku 1524 do Tenochtitlánu – dnešního Ciudad de México – přišlo dvanáct františkánských bratří, které si Cortés vyžádal a kteří měli vést indiány ke zbožnosti... [Cortés] je přijal v doprovodu velké části svých španělských vojáků a dlouhého procesí indiánských náčelníků, při tom poklekl a políbil ruce bratří. Vojáci učinili totéž a po nich následovali jejich příkladu indiáni.“ (Versényi 1993: 1).

Autor si tento výjev pro započetí svého líčení dějin divadla nevybírání náhodou. Divadlo je dle základní teze jeho práce v Latinské Americe úzce spojeno s náboženstvím a politikou. Výše popsaná scéna je nejen vysoce teatrální, ale ukazuje pevné spojení vojenské a náboženské moci, která si postupně předkolumbovské kultury v Americe podrobovala. Tímto prizmatem nahlíží Versényi dějiny divadla na tomto kontinentě od přelomu 15. a 16. století do současnosti. Ve srovnání s Villegasovým pojetím se ovšem dopouští zkrácení ve smyslu líčení pouze – použijeme-li Villegasovo pojmosloví – dominantních diskurzů a rezistenci/existenci marginalizovaných spodních proudů opomíjí.

Encyklopedickým dílem zachycujícím komplexně dějiny divadla na latinskoamerickém kontinentě je dále *Světová encyklopedie současného divadla* editora Dona Rubina. Jeden z jejích dílů je věnován divadlu v obou Amerikách. Rubin ve své encyklopedii postupuje dle národního klíče, tj. divadlo na jednotlivých světadílech je líčeno stát po státu, čímž alespoň v případě Latinské Ameriky ztrácí možnost znázornit společné rysy systému latinskoamerického divadla, jak se to daří Villegasovi. Kapitolám zaměřeným na jednotlivé latinskoamerické země předchází úvodní studie. Don Rubin ve svém krátkém článku *Za kulturní nezávislost a diverzitu* nabízí následující tezi:

„It is possible, in fact, to read the history in Americas over the twentieth century as an extended and ongoing debate over language, language, that is, as political and social metaphor.“ (Rubin 1996: 11)

„Je vlastně možné číst historii obou Amerik ve dvacátém století jako rozsáhlou a trvající debatu o jazyku, jazyku jako politické a sociální metafoře.“ (Rubin 1996: 11)

Rubin tímto poukazem na jazyk nemá na mysli pouze indiánské jazyky nebo inuitské komunity, ale také právo hovořit například španělsky s lokálním akcentem. Ve svém pojetí Ameriky projevuje značnou citlivost vůči řadě podmaněných národů a etnik, které teprve v postkoloniálním 20. století znovu získávají své právo na svou kulturu, nicméně specifiky latinskoamerického, popř. kanadského nebo amerického divadla touto tezí nijak nediverzifikuje.

Zajímavějším textem, který latinskoamerické divadlo v uvedené publikaci uvozuje, je studie *Latinskoamerická zkušenost* guatemalského spisovatele Carlose Solórzana (Rubin 1996:15). Samotné její zařazení do encyklopedie divadla ve státech celého amerického kontinentu cosi vypovídá o zvláštnosti latinskoamerického divadla, které přeci jen v kontextu celého kontinentu tvoří určitý samostatný útvar. Solórzano dělí kulturně-divadelní modely

v Latinské Americe na tři skupiny reprezentované následujícími zeměmi: Mexiko, Brazílie a Argentina.

Mexiko je dle Solórzana etnicky dosud zemí převážně indiánsko-hispánskou, tzv. zemí 'uzavřenou', kde převažuje hlavně španělský vliv a divadlo zůstává spíše konzervativní, přičemž hlavním směrem je realismus.

Brazílie je naopak zemí vykazující výrazný vliv afrických kultur a divadlo se zde formuje v těsné blízkosti afrických obřadů, které mají za účel izolovat diváka od bezprostřední reality.

Argentina je jako země s převažující evropskou, převážně italskou, španělskou, židovskou a německou imigrací tzv. zemí 'otevřenou' a je zde patrný vliv nešpanělské západní kultury, zejména expresionismu, existencialismu a odkazu Brechtova divadla.

Platnost této teze ještě ověříme v kapitolách věnovaných dramatické každé z uvedených zemí, ovšem její užitečnost pro výše vytyčený cíl představit českému čtenáři latinskoamerické divadlo v jeho co největší bohatosti je zjevná. I proto jsme jí podřídili výběr textů, kterými se budeme nadále zabývat. Teritorium trojice typů latinskoamerických divadelních kultur nám napomůže hrubě vyznačit složitý spletenec vzájemných vlivů různých tradic, jejich konzervace a hybridizace, a to včetně těch evropských, které obsahují.

Tento delší exkurz do problematiky koncipování dějin divadla v Latinské Americe měl posloužit jako nastínění složitého kontextu, do jakého vstupuje 'současná dramatika' uváděná na latinskoamerických scénách. V porovnání s Evropou se tedy Latinská Amerika ohledně své kontinentální identity a národních identit jednotlivých státních útvarů vyznačuje dvěma základními rozdíly. Prvním je jazyková homogenita přesahující národní hranice. Druhým je heterogenost založená na mísení ras a kultur. Latinskoamerické země jsou sice dosud většinou křesťanské, ovšem pod tímto náboženským konceptem jsou ukryty bezpočetné vrstvy dalších kultů. Díky tomu jsou původ, kořeny a odvozování vlastní identity v Latinské Americe velmi nejisté a jsou předmětem neustálého zkoumání a vysvětlování. To samé se děje i s latinskoamerickým divadlem, které se skládá z částečně transponované a částečně odporované divadelní konvence Evropy 15. – 20. století, ale i z teatrality původního indiánského obyvatelstva a neevropských imigrantů (především afrických otroků a jejich potomků). Z této syntézy, která má v Latinské Americe nepřehledné množství podob, jsou odvozeny i tři extrémy, jak lze latinskoamerické divadlo vnímat. Jedním je čirá ignorace jeho existence, jejímž exemplárním projevem jsou například Brockettovy *Dějiny světového divadla*, které jsou v české teatrologii jedinými přeloženými syntetickými dějinami divadla zahrnujícími i dějiny divadla 20. století (sic!). Druhým extrémem je pak odmítání společného

latinskoamerického divadla ve jménu jednotlivých národních divadelních kultur, které ovšem popírá již zmíněné významné specifikum divadla v Latinské Americe, jímž je složitý komplex jednotlivých historických, kulturních a etnických vrstev, z nichž se teatralita v jednotlivých latinskoamerických komunitách skládá a navzájem prolíná. Třetím je pak odmítání kontinentálních i národních hledisek a popisování teatrality v kontextu jejích lokálních center.

Pro tuto práci jsme zvolili národní hledisko výběru analyzovaných textů s původem v Argentině, Brazílii a Mexiku pouze zdánlivě. Argentina, Brazílie a Mexiko jsou třemi rozdílnými typy etnokulturní melanže, která představují reprezentativní modely divadla v rámci celého latinskoamerického kontinentu. Jsou to ovšem zároveň teritoria, kde se v rámci jednoho státního útvaru vyskytují vysoce rozdílné divadelní komunity. A právě diskurzy vedené v současnosti v některých z nich si při analýze dramatiky, kterou produkují, přiblížíme v dalších kapitolách.

Latinskoamerické divadelní panorama 90. let

Uvažování o Latinské Americe a jejích vybraných zemích Argentině, Brazílii a Mexiku se v této práci děje skrze dramatické texty ohraničené obdobím vzniku na přelomu 20. a 21. století. Po exkurzech do kulturních, politických, historických a sociálních kontextů zbývá panoramaticky načrtnout, do jakého divadelního prostředí tyto texty vstupují a zda – při pochopitelném zachování diferenciovaného pohledu na kulturní rozdílnosti zvolených zemí – existují nějaké společné jmenovatele, které platí pro latinskoamerické divadlo jako celek. Jelikož se autorka této práce v žádném případě nechce vydávat za univerzálního znalce veškeré latinskoamerické divadelní produkce, kterou lze označit za současnou, napomůže nám při ohledávání tohoto panoramatu již výše zmíněný divadelní historik a teoretik Juan Villegas. Právě pro tuto kapitolu je globální vidění latinskoamerického divadla v jeho složité struktuře řady diskurzů vhodné.

Poslední léta 20. století přinesly nejen v Latinské Americe ekonomické, politické, sociální a kulturní proměny, jejichž dopad lze považovat za počátek nové epochy. Nové systémy komunikace a obchodu ruší platnost některých národních i mezinárodních projektů, které se prosazovaly po velkou část 20. století, z čehož Villegas odvozuje následující:

„Estos cambios habrían alterado las condiciones económicas y psicológicas de los grupos sociales, sus modos de representación y los lenguajes con que se comunican. Por otra parte, habrían determinado transformaciones en los modos de producción de objetos culturales en sus sistemas de entrega y recepción, en los contenidos y en los códigos de representación.“ (Villegas 2005:213)

„Tyto změny promění ekonomické a psychologické podmínky sociálních skupin, jejich způsobů reprezentace a jazyků, kterými komunikují. Na druhou stranu podníí změny ve formách produkce kulturních objektů v jejich systému nabídky a přijetí, v jejich obsahu a kódech reprezentace.“ (Villegas 2005:213)

Za těmito změnami stojí bezesporu pojmy jako „postmoderna“ a „globalizace“ i politické změny jako ukončení Studené války a řady totalitních a diktátorských režimů, ale důležitou roli zde hrají i nové technologie. Villegas v této souvislosti konstatuje vznik „technologických a mezinárodních teatralit“ a „symbolických hodnot“. (Villegas 2005:214) Tato nová situace nastavuje nové relace mezi hegemonními a lidovými kulturami, což má v latinskoamerických zemích především 3 důsledky:

- 1) tendence potlačit sociální nebo politickou funkci kulturních diskurzů; umění přestává být nástrojem společenské změny a historické diskurzy jsou nahrazeny diskurzy ahistorickými
- 2) demokratizace a expanze nových komunikačních nástrojů otevírá kulturu dříve marginalizovaným skupinám
- 3) emancipace marginalizovaných skupin na pracovním trhu, v politice a kulturní produkci, jehož důsledkem je především intenzivnější přítomnost žen, indiánských a afroamerických skupin

Jako příklady k prvnímu okruhu uvádí Villegas inscenaci argentinského autora a režiséra Ricarda Bartíse *Hřích, který nelze vyslovit* (El Pecado que no se puede nombrar, 1998)³⁰, která paroduje revoluční furore skupinky teroristů. Jak si ukážeme mj. na argentinských dramatech 90. let, opouští divadlo koncept sdělení přímého poselství. V jiných případech ukazuje oběti nového politického a ekonomického systému, což známe i z evropské dramatiky³¹. Jako příklad zde Villegas jmenuje divadelní hru argentinského dramatika Arístida Vargase *Naše paní z nebes* (Nuestra señora de las Nubes), která zobrazuje tematiku migrace mimo jakékoli kontexty v dobách globalizace. Nahrazování historických diskurzů ahistorickými pak reprezentují dva proslavené texty, které se zabývají problematikou psané historie a objektivní pravdy. Hra *Noc Hernána Cortése* (La Noche de Hernán Cortés, 1992) mexického dramatika

³⁰ Inscenace byla uvedena v roce 1998 souborem Sportivo Teatral v Buenos Aires.

³¹ Za mnohé jmenujme například texty *Electronic City* nebo *Unter Eis* německého dramatika Falka Richtera, které zobrazují past neoliberálního systému, v níž mohou uvíznout i její strůjci – nejvýše postavení top-manažeri.

Vicenta Leñera uvádí na scénu zestárlého Cortése, který se pokouší zrekonstruovat historii dobývání Mexika. Tento trend anticipuje venezuelský dramatik José Ignacio Cabrujas ve své hře *Kulturní akt* (Acto cultural, 1976), jenž se prostřednictvím ironie, parodie a humoru se pokouší nově interpretovat svou zemi. Jeho hra je založena na konfliktu tří kontextů: vysocí funkcionáři připravují divadelní vystoupení na venezuelském venkově. Autor tímto rozvržením sil a rolí dosahuje parodického efektu střetu 'objektivní historické pravdy', časově podmíněných politických zájmů funkcionářů a 'ahistorické' reality venezuelské vesnice a jejích obyvatel. Na střetu ideologických konceptů je naopak založena hra chilského dramatika Marca Antonia de la Parry *Skrytá obscénnost každodennosti* (La Secreta Obscenidad de cada Día, 1984), v níž vystupují jako exhibicionisti a teroristi velké postavy západní a východní narace: Sigmund Freud a Karel Marx.

Jak již bylo řečeno výše, globalizace problematizuje koncept národní identity. Reakce na tuto situaci může být dvojitá: buď nastupuje tendence anulovat národní rozdíly, nebo je naopak rozdíl akcentován, v latinskoamerickém případě příklonem k folklóru a exotice. Příkladem tohoto postupu může být *Jiná bouře* (Otra tempestad, 1997) kubánského souboru Teatro Buendía, která do Shakespearova textu implantuje afrokubánské rituály typické pro latinskoamerický kulturní synkretismus. Dalším příkladem tohoto typu může být podobný postup brazilského souboru Olodum, který se analogickým estetickým způsobem zmocňuje jiného Shakespearova textu *Sen noci svatojanské* (Sonho de uma noite de verão, 2006). Dalším krokem v tomto uvažování je pak uměle zdůrazňovaný exotismus, který Latinské Americe implantuje evropský pohled. Příkladem budiž text kolumbijského dramatika Santiaga Garcíi *Mez* (La Raya, 1992), v níž vystupuje groteskní proletariát převlečený do masek a kostýmů, které odpovídají evropské představě o magickém realismu a lidových pověrách Latinské Ameriky.

S těmito novými myšlenkovými koncepty souvisí pochopitelně i hledání nového jazyka. Slovo je nahrazeno obrazem, do divadla vstupují filmové postupy a kybernetická kultura, vzrůstá obliba cirkusové estetiky, loutek a divadla objektů. Tento trend souvisí s masovou kulturou, ale i s politickou situací. Podobně, jako to známe ze zemí bývalého evropského socialistického bloku, nastává i v latinskoamerických zemích, které si v 2. polovině prošly diktaturou, krize dramatu. Divadlo zprvu nahrazuje analýzu nové situace metaforou, která se uplatňuje právě ve výše jmenovaných divadelních formách, zatímco dramatika se uplatňuje teprve po mezidobí společenské transformace z totalitního režimu do demokratického systému. Konkrétní příklady divadelních skupin, které dominovaly v tomto

období, si ukážeme níže v popisu divadelního kontextu, do kterého analyzované dramatické texty vstupovaly v Argentině, Brazílii a Mexiku.

Metodika II

Analýza dramatického textu

V minulé kapitole jsme věnovali pozornost spojení divadla, popř. dramatiky a latinskoamerickosti. V intencích mezikulturního překladu nyní přistoupíme k ověření, zda pojmoslovná řada drama – dramatický text – dramatika má v Latinské Americe stejný význam, jako v evropském prostředí. Toto zkoumání bude také souviset s objasněním metodiky analýzy vybraných textů, ke které přistoupíme v dalších kapitolách.

Na úvod těchto úvah je třeba předeslat, že Latinská Amerika podobně jako řada divadelních kultur mimo teritorium střední Evropy téměř nezná pojem dramaturgie. Z tohoto důvodu je na jedné straně třeba dbát na správné porozumění španělskému výrazu 'dramaturgía', popř. 'dramaturgo', které na rozdíl od podobně znějících českých slov dramaturgie a dramaturg znamenají **dramatika** a **dramatik**. Pro dramaturgii a dramaturga španělština (a obdobně i portugalština) neměla donedávna žádný výraz, protože tato funkce nebyla v inscenačních procesech rozeznávána. Teprve v poslední době byl do španělského jazyka zaveden novotvar 'dramaturgista', ovšem ne vždy ho španělsky mluvící divadelníci znají, a proto zůstává zejména výrazem divadelní teorie, která se nějakým způsobem vztahuje k divadelní konvenci, kde se práce dramatika a dramaturga rozlišují.

Absence pojmu dramaturgie v latinskoamerické divadelní praxi implikuje skutečnost, že proces nakládání s dramatickým textem, popřípadě textovým materiálem jako odrazovým můstkem pro inscenační proces, spadá v oblasti Latinské Ameriky do fáze samotného inscenování. A skutečně: adaptace, přepisování a další úpravy textu, zejména pokud pochází z cizího kulturního kontextu, je v latinskoamerickém divadle jevem nezbytným, tudíž činnost dramaturga jako nezbytný předpoklad pro přenos informace mezi souborem a příslušným lokálním publikem v 'našem' pojetí je v Latinské Americe samozřejmostí.

Dle *Divadelního slovníku* Patrice Pavise tkví přitom původní a „klasický smysl“ dramaturgie právě v „umění skládat divadelní hry“ (Pavis 2003:133). V novějším pojetí pak dle Pavise „zahrnuje shromáždění textového a scénického materiálu, odhalení komplexních významů textu volbou určité interpretace a orientaci inscenace zvoleným směrem... Dramaturgie v nejnovějším pojetí chce přesáhnout studium dramatického textu a zahrnout text i jeho scénickou realizaci.“ (Pavis 2003:134). V Pavisových úvahách se projevuje věčný spor mezi literární analýzou dramatického textu a jeho vnímáním v kontextu divadelního díla/divadelní inscenace. Na základě výše popsané problematiky z pohledu kulturních studií

nelze pro účely této práce dramatický text chápat pouze v literárních intencích dramatické literatury. Ovšem ani pouhé vnímání dramatického textu jako výchozího materiálu pro určitou konkrétní inscenaci není naším cílem, neboť se zde analýze inscenace nevěnujeme.

Dramatické texty, kterými se budeme zabývat v příští kapitole, nám proto poslouží především jako svědectví o diskurzích vedených ve vybraných latinskoamerických komunitách v období na přelomu 20. a 21. století.

Psaní pro divadlo je ovšem podobně široce chápáno v poslední době obecně. Boom režisérského divadla a následný návrat k textu v 80. a 90. letech spojený s nástupem stírání tradičních uměleckých žánrů, alternativního umění, interdisciplinárních postupů apod. zastřešeným pod hlavičkou postdramatického divadla vede i teoretiky pocházející z 'centra' k přeformulování teorií dramatu. Tak například Eugenio Barba ve své divadelní antropologii nakročené univerzalisticky mezi co nejbohatším spektrem světových teatralit koncept původní dramaturgie vázané na inscenování psaného textu výrazně rozšiřuje:

„Slovo text, než začalo označovat psaný, mluvený, tištěný či opisovaný, znamenalo 'splétání, tkaní, vazbu'. V tomto smyslu neexistuje představení, které by text nemělo. To, co se nazývá textem (vazbou) představení, můžeme definovat jako 'dramaturgii', tj. drama-ergon, které uvádí jednání do pohybu. Způsob, jakým akce pracují je zápletko. Není vždy možné rozlišit mezi tím, co je v dramaturgii představení možno připsat 'režii' a colze připsat 'autorovi'. Zřetelně to lze odlišit pouze v případě divadla, jež se snaží interpretovat psaný text.“ (Barba 2000:46)

Ve své studii o třech podobách dramaturgie se Barba zabývá tvůrčími procesy během geneze divadelního díla spojenými s obsahem a textem inscenace. Tento proces probíhá na ose: chaos a řád během prvních návrhů – reflexe a *bios* neboli organický růst inscenace – náhodnost, katastrofy a nezdary při vyvíjení nápadů a pokusech o jejich realizaci – výsledná inscenace. Na základě těchto procesů Barba pojmenovává 3 druhy dramaturgie:

- 1) **organická a dynamická dramaturgie**, jejíž kompozice vzniká z rytmů a dynamiky a útočí na diváka na nervové, senzitivní a senzuální úrovni;
- 2) **narativní dramaturgie**, která míchá události a charaktery/postavy a informuje či reflektuje význam toho, co se ukazuje;
- 3) **dramaturgie proměnlivých stavů**, kde se v textové předloze inscenace extrahují a zobrazují skryté významy, které jsou často bezděčně na straně herců a režiséra a liší se pro každého diváka. (Barba 2000:60)

Bez nároku, abychom dle Barbova dělení určovali jednotlivé analyzované texty a přiřazovali je k výše vyjmenovaným typům dramaturgie, je pro nás inspirativní Barbovo chápání

dramaturgie jako procesu plného vírů a turbulencí. Řád v pohybu, divadlo jako živý organismus a odstředivá 'konfuze' i dostředivá 'con-fúze', to jsou stavy, na které budeme narážet i při interpretaci argentinských, brazilských a mexických textů. Důležité na Barbově příspěvku k teorii dramatu je jeho univerzálnost, protože Barba zde bere v potaz jak západní kulturu coby kulturu písma a kulturu obrazu, tak orální kulturu typickou pro mimoevropské souřadnice. Nakonec dramatický text je primárně určen nikoli ke čtení, ale k orálnímu předvedení. Zatímco čtení potichu je intelektuální výkon, čtení nahlas aktivizuje emoce a afekty, jak ukazuje ve své sociologii textu D. F. McKenzie. (McKenzie 2005).

Za příklad pro toto hraniční vnímání dramatiky a dramaturgie může sloužit celostátní Cena Ministerstva kultury Brazílie za nejlepší současnou hru každoročně udělovaná komisí FUNARTE. Pokud se začteme do výroků komise, překvapí nás nejen to, že v kulturně různorodé zemi zcela rezignuje na výběr jediného dramatu, které by reprezentovalo tak čistou abstrakci, jako je 'současné brazilské drama', ale hodnot, které v jednotlivých regionech vyzdvihuje. Cenu uděluje Centro de Artes Cênicas da Funarte (FUNARTE = Fundação Nacional de Arte, v českém překladu Národní umělecký fond,) za účelem podpory brazilské dramatiky. Nepublikované texty mohou být přihlášeny do kategorií divadlo pro dospělé a divadlo pro děti a mládež. Ceny jsou pak rozděleny dle jednotlivých regionů: Sever, Střed-Západ, Severovýchod, Jih a Jihovýchod. V roce 2003 bylo do soutěže přihlášeno celkem 915 textů, z toho 594 v kategorii divadlo pro dospělé a 321 v kategorii divadlo pro děti a mládež. Bylo vyznamenáno a publikováno celkem 29 autorů. Výroky komise, které předcházejí publikování vítězných her, dobře dokumentují hodnoty, které jsou v dané oblasti uplatňovány. V roce 2003 například v regionu Jih vyhrály tři hry autorů ze São Paula. „Jedná se o hry klasické svou strukturou, s postavami, které jako by vycházely s vlastní historie brazilské dramatiky, v nichž se autoři snaží nalézt humor a emoce.“ (Prêmio FUNARTE de dramaturgia, 2003:1) Výrok je třeba číst v kontextu dějin brazilského divadla, jehož hlavní události se odehrávají především na ose Rio de Janeiro – São Paulo, tj. brazilskou dramatikou se zde rozumí kontext autorů tvořících v metropolích. Zcela jinou rétoriku volí komisaři v regionu Sever: „Dvě ze tří oceněných her mají chuť země, vůni kořenů amazonského pralesa...“ (Prêmio FUNARTE de dramaturgia, 2003:1) Komise u autorů oceňuje zejména uchování tradičních lokálních zvyků a legend prostřednictvím současné dramatiky. Severovýchod se taktéž nese ve znamení hodnocení práce s motivy lokálního folklóru, historie a napojení na současnost. Komise si v těchto chudých brazilských regionech všimá i dalšího problému:

„Um terceiro aspecto, talvez não menos significativo, decorre de fato de, em termos gerais de qualidade dramaturgica, destacarem-se dois blocos, de proporções vigorosamente diferenciadas: um pequeno bloco, extremamente seletivo..., e um segundo bloco, de qualidade insuficiente, englobando as demais. Neste segundo bloco, tornam-se mais que evidentes o mau uso da língua, com textos repletos de erros, às vezes absolutamente primários, e um total desconhecimento do que sejam convenções dramaturgicas, forma teatral, delineamento de personagens ou indicações cênicas.“ (Prêmio FUNARTE de dramaturgia, 2003:1)

„Třetí aspekt, nikoli nejméně důležitý, je odvozen z faktu, že v obecném rámci dramatické kvality, vplynuly dva oddíly se zcela odlišnými proporcemi: malý oddíl, který byl podroben extrémní selekci... a druhý oddíl, který zahrnoval zbývající texty nedostatečné kvality. V tomto druhém oddíle se vyskytuje více než očividně chybné užívání jazyka, texty plné chyb, někdy zcela elementárních, a absolutní neznalost toho, co to jsou konvence dramatu, divadelní forma, vývoj postav nebo scénické poznámky.“ (Prêmio FUNARTE de dramaturgia, 2003:1)

Toto honocení nejen dobře dokumentuje kulturní a společenskou dichotomii jednotlivých brazilských regionů, ale i termín 'brazilskost', která je určována v souladu s potenciálem 'lokálního imaginaria' příslušné lokální komunity.

I proto „měl a má tradiční koncept 'divadla' negativní dopad na studium latinskoamerických divadelních diskurzů.“ (Villegas 1997:59) Jak jsme si ukázali, je při čtení textů nutno brát v potaz i sociální, kulturní, politické a historické zázemí neboli imaginarium jeho autora. A ovšem i čtenáře/příjemce. Erika Fischer-Lichte chápe divadlo jako uměleckou formu i sociální instituci a své dějiny dramatu staví na rekonstrukci identity: na „vztahu mezi identitou, inscenovanou v dráma, a identitou, kterou realizuje společenská skutečnost“ (Fischer-Lichte 2003:10). Tímto vztahem může být shoda anebo neshoda, přijetí anebo nepřijetí ideálu proklamovaného dramatem, nebo naopak stav, kdy drama reflektuje ideál dosažený společností. Toto jsou úvahy pro Latinskou Ameriku vysoce nosné.

V kontextu výše řečeného budeme tudíž vybrané divadelní texty číst s evropskou citlivostí a omezenou znalostí latinskoamerických souvislostí, přičemž budeme hledat mezikulturní odlišnosti, průniky a protiklady podmíněné kulturou globalizace a postmoderny. Jako pomůcka pro tuto otevřenou interpretaci nám poslouží *Teze pro analýzu dramatického textu*, jak ji formuluje Patrice Pavis. (Pavis 2002)

Pavis ve své tezi kombinuje několik konceptů. Jednak z jeho návrhu analýzy čteme vliv české strukturalistické školy, zejména Veltruského „vstřebávání dramatického textu divadelním systémem“, dále nástroje moderní literární analýzy, zejména Ingardenovská

„nedoručená místa v textu“, a v neposlední řadě v opozici vůči pozitivistickému výkladu stojící postmoderní koncepce mnohosti interpretací literárního díla, zejména Ecovu „ludičnost významů“. Ze jejich syntézy postuluje Pavis základní otázku, kterou ve své tezi ověřuje:

„¿Es, sin embargo, legítimo hablar del texto dramático en general? ¿No convendría mejor hablar de la dramaturgia, esa arte de la composición de obras que tiene igualmente en cuenta la práctica teatral?“ (Pavis 2002:9)

„Je však legitimní hovořit o dramatickém textu obecně? Nebylo by vhodnější hovořit o dramaturgii, onom umění kompozice divadelních her, která má na mysli především divadelní praxi?“ (Pavis 2002:9)

Pavise ovšem nezajímá prvořadě zvláštní obojživelnost dramatu (zařazení do sféry literatury i do sféry divadelního umění), ale situace interpretátora dramatického textu, a to ať už čtenáře, inscenátora nebo diváka.

„Toda la recepción de un texto dramático es evidentemente relativa: depende del lugar desde el que se le hagan las preguntas. ¿Qué teoría de la recepción proponemos? La de un lector, anclado en y consciente de su situación de enunciación, de su búsqueda de sentido (I), de su hipótesis de lectura (II), de las estructuras del mundo que él habita, de la historicidad que le es propia (IV).“ (Pavis 2002:12)

„Jakákoli recepcce dramatického textu je očividně relativní: záleží na místě, ze kterého se mu kladou otázky. Jakou recepci navrhuje? Recepci čtenáře, který je zakotven a uvědomuje si svou situaci sdělení, své hledání významů (I), svou hypotézu výkladu (II), struktury světa, který obývá, a historicitu, která je mu vlastní (IV).“

Pavis se ve svém návrhu metodologie analýzy dramatického textu takto soustředí především na dialektiku mezi autonomií textu a jeho společenským kontextem. Kongeniálně s literárními teoriemi Umberta Eca zavádí Pavis pojem **‘lectactor’** (vycházím ze španělského překladu jeho textu, tudíž ze spojení slov lector = čtenář a actor = herec): „čtenář ‘aktivuje’ text, ‘spolupracuje’ s ním, užívá různé mechanismy čtení.“ (Pavis 2002:10) V českém překladu bychom mohli tento novotvar parafrázovat jako ‘čtenář-aktér’, přičemž v románských jazycích je aktér zároveň hercem. V tomto směru je zajímavé, že Pavis považuje za inscenování textu jak imaginární inscenování v rámci individuálního čtení, tak inscenování v divadle. (Pavis 2002:10) A právě tímto aktivním čtenářem, který si je vědom své situace čtení, se v příštích kapitolách pokusíme stát.

Pavisův model popisuje Petr Christov ve své disertační práci *Cesty současného francouzského psaní pro divadlo 1980 – 2005 (témata, textový materiál a dramatické postupy na pozadí teoretické recepce textu jako uměleckého diskurzu)*.

„Při přístupu k textu pro divadlo, klade Pavis na jednu stranu svět textu s jeho textualitou, tj. kvalitami a vlastnostmi, které cele vycházejí z diskurzu, ze samotné textury, a na stranu druhou referenční svět rukopisu s jeho divadelností a vlastnostmi generujícími z výpovědní situace, v níž se diskurz realizuje. První kategorie – textualita (A) – se věnuje fikčnímu světu samotného textu, tedy světu, jenž existuje nezávisle na světě našem. Fikční svět je světem, který je definován pouze tím, čím je samotná textura. Vědění o něm je čtenáři poskytováno pouze skrze diskurz v něm obsažený. Fikční světne zná kategorie pravdivostního hodnocení, jako každý jiný možný svět je ze své podstaty neúplný, a tudíž v něm nelze všechny výroky plně rozhodnout. Prázdná místa v tomto světě jsou ontické povahy, tvoří jeho nedílnou součást. Tato neúplnost světa a zároveň jeho rekonstruovatelnost na bázi textury jsou dvěma základními komponentami první kategorie Pavisova modelu.

Druhá kategorie – výpovědní situace (B) – je kategorií referenčního světa, tedy světa, který je zároveň světem čtenářovým, divákovým, interpretovým. Dostáváme-li se v tomto případě jistým způsobem ke konkrétní realizaci, k problematice inscenování textu, je nutné mít vždy na zřeteli jak inscenování scénické, tak to imaginární, jež se odehrává ve čtenářově hlavě. Čtenářská realizace vznikající v procesu čtení má stejnou platnost jako případná následná scénická realizace textu pro divadlo. Čtenářská realizace přitom musí přirozeně s praktickým divadelním světem počítat, neboť texty pro divadlo, jak již bylo výše definováno, jsou texty vytvořené pro divadlo. Tato druhá kategorie se zabývá tím, jak čtenář text čte, jak jej vnímá a přijímá, stává se tedy závislá na úhlu čtenářského pohledu, bude se lišit v různých okamžicích četby a s ohledem na individualitu čtenářovu. Obě tyto kategorie pracují s poměrně viditelnými, sledovatelnými a snadno definovatelnými objekty (textura, proces čtení, realizace textu), přičemž vztah jedné skupiny ke druhé lze nejlépe postihnout již citovaným Vinaverovým tvrzením, že porozumět textu znamená pochopit, jak funguje dramaturgicky.

Další Pavisovy kategorie se začínají přesouvat od lineárních, povrchových skutečností, které lze více či méně objektivně vyčíst ze samotného textu a čtenářského kontaktu s textem, směrem k hloubkovým, paradigmaticky rozloženým strukturám, z nichž je text pro divadlo vnitřně vystavěn. Pavis pojmenovává zmiňované, hierarchicky řazené struktury takto – I) diskurzivní struktury – syžet; II) narativní struktury – dramaturgická výstavba textu; III) aktanční struktury – jednání; IV) ideové a podvědomé struktury – význam. Přičemž první část názvu odkazuje vždy směrem k oblasti textury (A), druhá část analogicky ke světu čtenáře (B). Genezi dramatického textu je pak tedy možné schematicky, nicméně výstižně, shrnout jako sumu textuality a výpovědní situace (A+B) a dramaturgické výstavby textu (I+II+III+IV). Přesun od roviny (A) až k rovině (IV) je pohybem od viditelného k neviditelnému, od sledovatelného k nepostizitelnému, od povrchu k hloubce, od linearity k paradigmatu, od parole k langue.“ (Christov 2005:115)

V grafickém provedení vypadá Pavisův model následovně ((Pavis 2002:11):

| | | |
|---|---|---|
| <p>(A) TEXTUALITA: STYLISTIKA Jak text mluví?</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Hudba a materiál slov 2) Typy slov 3) Lexikum 4) Isotopie a koherence slov 5) Intertextualita 6) Stylistický a literární rámec <p>RÉTORIKA DISKURZU</p> | <p>→</p> <p>←</p> | <p>(B) VÝPOVĚDNÍ SITUACE Jak text necháváme promlouvat?</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Podmínky komunikace 2) Konverzační zásady 3) Metatextuální vědomí 4) Rytmizace, interpunkce, rozvržení 5) Scénické poznámky 6) Divadelní rámec |
| DRAMATICKÝ TEXT | | |
| SVĚT FIKCE | SVĚT REFERENCÍ A ZAPOJENÍ DO HRY | |
| <p>I. DISKURZIVNÍ STRUKTURY: ZÁPLETKA</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) TÉMATIKA A PŘEDMĚT: O co jde? 2) ZÁPLETKA: Jak to vypráví? <p>RÉTORIKA TÉMAT</p> | <p>→</p> <p>←</p> | <p>HYPOTÉZA ZAPOJENÍ DO VÝZNAMOVÉ HRY</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Co je to, co by to mohlo vypovídat? 2) Hypotéza četby Co je to, co to vypovídá? 3) Co je to, co z četby (nebo hry) vyplývá? |
| ↓ ↑ | | ↓ ↑ |
| <p>II. NARATIVNÍ STRUKTURY: DRAMATICKÁ TECHNIKA</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) KONVENCE: Jakým způsobem to reprezentuje? 2) FABULE: Co je to, co to vypráví? 3) CHRONOTOPY: (PROSTOR/ČAS) 4) DRAMATICKÁ TECHNIKA: Jaký konflikt? / Jak to jedná? / Co se tím reprezentuje? <p>RÉTORIKA VYPRÁVĚNÍ</p> | <p>→</p> <p>←</p> | <p>OVĚŘENÍ HYPOTÉZY</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Jaké kódy máme k dispozici? 2) Čím se to potvrzuje? 3) Kde a kdy? 4) Co se děje? 5) Jaké interakce? 6) V rámci jakého žánru čteme? <p>Jak je příběh vyprávěn?</p> |
| ↓ ↑ | | ↓ ↑ |
| <p>III. AKTANČNÍ STRUKTURY: AKCE</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) AKCE: Co je to, co to dělá? Jaké události? Jaké situace? 2) AKTÉŘI: Kdo reaguje? Jaký typ postavy? Jaký gestus? <p>RÉTORIKA AKTÉRŮ</p> | <p>→</p> <p>←</p> | <p>STRUKTURA SVĚTA</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Jaká akce? 2) Jaké síly v přítomnosti? Jak je ztělesnit? <p>Jak se vyvíjí akce?</p> |
| ↓ ↑ | | ↓ ↑ |
| <p>IV. IDEOVÉ A PODVĚDOMÉ STRUKTURY: VÝZNAM</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) TEZE: Co je to, co to vypovídá? 2) IDEOLOGIE: Co je, co z toho dedukujeme? 3) NEVĚDOMOST TEXTU: Co je to, co se za tím skrývá? 4) NEDOURČENÁ MÍSTA 5) ATMOSFÉRA: Jak se při tom cítíme? <p>RÉTORIKA SPOLEČENSKÉHO DISKURZU A PODVĚDOMÍ</p> | <p>→</p> <p>←</p> | <p>HISTORIČNOST TEXTU, REALITY A ZAPOJENÍ DO HRY</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) Jaká je přístupnost fikčního světa z referenčního světa čtenáře? 2) Společenské, historické, kulturní kódy díla a čtenáře 3) Dedukce, doslovnost, předpoklady, zásady, ideologemata 4) Skrytý obsah, text a subtext 5) Výsledný efekt, legitimace a interpelace |

Úkolem této práce není analyzovat vybrané texty latinskoamerických autorů do takové hloubky, jak to navrhuje Pavisova analýza, neboť chceme především představit českému čtenáři texty nedostupné z důvodu jazykové bariéry nebo absence informací a kontextů k diskurzům, které jsou v nich vedeny. Přesto se můžeme inspirovat rovinami analýzy, které Pavis navrhuje. Jednotlivé texty teby budeme představovat a analyzovat v následujících rovinách:

- 1) Jaký příběh v nich sledujeme a jakým způsobem je tento příběh vyprávěn (fabule a syžet)
- 2) Mezi kým a kde se příběh odehrává (dramatický personál a chronotop)
- 3) Významy, které jsou do něj uloženy (interpretace)

V intencích Pavisova dělení se budeme pokoušet v poslední vrstvě analýzy o oddělení roviny textuality (u Pavise rovina A) a roviny výpovědní situace textu (u Pavise rovina B). Je nutno mít na zřeteli, že analyzované texty čteme z evropského pohledu, tedy zde dochází k setkání dramatiky pocházející z kulturně heterogenního světa se interpretárem z kulturně homogenního světa. Právě toto setkání může naznačit témata, která je možné skrze drama i napříč kulturními hranicemi sdílet a zda jsou texty současných dramatiků z Argentiny, Brazílie či Mexika ukotveny spíše v globálním světě nebo lokální tradici, popřípadě obojí.

Vědomí situace vzniku textu i situace čtenáře, který ho čte a interpretuje, nás vede k vlastnímu návrhu určité 'enviromentální analýzy' vybraných dramatických textů. Taková analýza představuje určitou paralelu k analýze textu a jeho vstupu do jiných kultur s ekologickým pozorováním organismů v jejich přírodním prostředí a jejich přenesení do jiných prostředí. Limity a hranice takových transferů jsou právě dokladem limitů a hranic globalizace.

Jak jsme ukázali výše, účinným nástrojem pro pochopení kultur Latinské Ameriky jsou kulturní studia. Studium sociokulturních jevů a procesů, vyvolaných k životu potřebou adaptace jednotlivých, zřetelně vyhraněných společností, na rozmanité typy prostředí se zabývá kulturní ekologie. Kultura pro ni znamená nadbiologické prostředky adaptace. Ovšem zatímco biologické informace disponují díky svému uchování v genomu dlouhodobou trvanlivostí, kulturní informace podléhají procesu rychlého zapomínání, ztráty a zániku. Kulturní ekologie úzce souvisí se sociální ekologií, jejímž předmětem zájmu jsou sociální vztahy v konkrétních typech prostředí. Sociální ekologie chápe lidskou společnost jako ekosystém s tendencí k vnitřní upořádanosti. Kulturní ekologie tedy zkoumá kulturu jako

nadbiologický aneb superorganický nástroj, sociální ekologie věnuje svůj hlavní zájem prostoru a jeho sociokulturní organizaci a vztahů v něm.

Nás bude v souvislosti s dramatikou Latinské Ameriky zajímat obojí, tj. jak kontext její kultury a adaptace, tak prostor, kde se tato kultura realizuje. Pro takovou analýzu si autorka této práce ustanovuje vlastní pojem: „divadelní biotop“.

Divadelní biotop definujeme jako geograficko-sociálně-kulturně podmíněné prostředí, které texty v něm vznikající uvádí do celostního kontextu ovlivněného lokálními divadelními konvencemi vycházejícími z příslušné historické, kulturní a sociální situace ve své genezi, konečné podobě a realizaci i recepci.

Pojem divadelní biotop se inspiruje ekologií jako vědou o vztazích mezi organismy navzájem (jedinci), skupinami organismů (populacemi a společenstvy) a mezi organismy a jejich abiotickým neboli anorganickým prostředím (fyzikálněchemickými faktory).

V divadelním biotopu zkoumáme vztahy mezi autory, soubory, publikem a prostředím jejich působení. Vzhledem k inspiraci pojmoslovím z ekologie je třeba mít při chápání biotopu na paměti následující rozlišení:

BIOTOP – stanoviště určitého organismu s charakteristickými vlastnostmi, které poskytuje danému organismu všechny potřebné zdroje (úkryt, potravu a mikroklima) k přežívání, růstu a rozmnožování. Obvykle nezahrnuje všeobecné charakteristiky jako je klima, teplota, radiační pozadí ani vazby organismů uvnitř tohoto stanoviště... soubor veškerých neživých i živých činitelů, které ve vzájemném působení vytvářejí životní prostředí určitého jedince, druhu, populace či společenstva. Biotop je tedy takové místní prostředí, které splňuje nároky, charakteristické pro určité druhy rostlin a živočichů. (Braniš – Pivnička – Benešová – Pušová – Tonika – Hovorka 1999:10)

EKOSYSTÉM – funkční soustava živých i neživých složek životního prostředí, které jsou navzájem spojeny výměnou látek, tokem energie a předáváním informací a které se navzájem ovlivňují a vyvíjejí v určitém prostoru a čase. Jeho součástí je EKOTOP – nejmenší výsek ekosystému, ekologicky homogenní, určený abiotickými (klima, podloží, půda...) a biotickými (flóra, fauna) vlastnostmi, včetně antropogenních vlivů, který splňuje nároky, charakteristické pro určité druhy rostlin a živočichů. (Braniš – Pivnička – Benešová – Pušová – Tonika – Hovorka 1999:13)

Popis biotopu představuje tudíž subjektivní analýzu, kdy se na stanoviště určitého organismu díváme z pohledu sysla a jeho potřeb. Ekosystém je naopak objektivním vyčerpávajícím popisem, kdy se na životní prostředí díváme z pohledu systému. Přeneseno na divadelní oblast, latinskoamerciký divadelní systém nelze bezezbytku popsat, proto se omezíme jen na

popis vybraných divadelních biotopů, jimž přisuzujeme dostatečnou míru reprezentativnosti pro celý kontinent i dostatečnou míru originální nezaměnitelnosti pro náš zájem o ně.

Z výše uvedené argumentace je zřejmé, že následující analýza nemůže být jiná než subjektivní. Nadále se tedy budeme věnovat rozboru vybraných textů, jejich autorům a divadelním biotopům, v nichž a pro něž vznikaly. Jsem přesvědčena, že takový přístup ke zvolenému materiálu je oprávněný a jediný možný pro pokus o nahlédnutí latinskoamerické dramatiky z pozice zahraničního vnímatele. Ten by totiž při svém výzkumu měl zcela logicky volit odlišnou roli než lokální/národní teatrologie, jejímž úkolem je dokumentovat historii divadelního dění na svém teritoriu neboli popisu vlastního ekotopu, řečeno společně s ekology. V konečné komparaci zvolených textů by měl nabídnout a postihnout širší kulturní záběr než pouze jejich uvedení do jejich domácího kontextu. Takový pohled je dle názoru autorky této práce nejen přístupnější pro českého, potažmo ne-latinskoamerického čtenáře, jemuž je detailní problematika latinskoamerického divadla ne-li neznámá, pak alespoň velmi vzdálená, ale představuje i obohacující příspěvek do teatrologického diskurzu v místě vzniku analyzovaných dramatických děl.

Kapitola II

Argentina

Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, považuje se Argentina za 'nejevropštější zemi Latinské Ameriky'. Toto výsostně absurdní tvrzení jen potvrzuje anomálii, již Argentina představuje pro americký i evropský kontinent. Ve svém románu o Evě Perónové píše argentinský spisovatel Abel Posse:

„Pozitivní období v životě národů je velmi krátké, úpadek či průměrnost a závislost naopak trvají velmi dlouho. Argentina v době, kdy se organizovala jako stát a za generace 80. let [roz. 19. století, pozn. aut.], to byla především troufalost: prosadit se, *být*, a být národ první kategorie, aniž by se přitom prosil o dovolení vnější svět, automaticky kolonialistický.“ (Posse, 1996:236)

Vít Urban v doslovu k tomtéž dílu vysvětluje další ze zrcadel vetknutých do politických souvislostí moderní Argentiny – souboj o španělský či angloamerický vliv v nezávislé Argentině. Z evropské perspektivy tedy výše citovaná Posseho slova znějí:

„Jinou věcí však byl pragmaticky vypočítavý mravní relativismus, z něhož Perón vycházel při snaze proměnit Argentinu v jakousi regionální velmoc..., která by nezávisle na Londýnu a Washingtonu určovala dění v Latinské Americe. Perón měl ve dvacátém století k oživení tohoto starého argentinského snu o důvod víc: imigrační evropeizace země výrazně posílila domácí sebevědomí, to ale zase oživovalo v okolních zemích tradiční protiantargentinskou animozitu. Argentina byla vnímána jako prodloužená ruka Evropy a svým způsobem cizorodý, nelatinskoamerický prvek.“ (Urban, 1996:287)

I příběh argentinského divadla je třeba začít vyprávět tam, kde se uskutečňuje intenzivní průnik evropské a lokální kultury. Ten však na rozdíl od jiných částí Latinské Ameriky nezakládá španělská conquista přelomu 15. a 16. století, ale situuje se do mnohem nedávnějších moderních světových dějin, a to na přelom 19. a 20. století. V tomto období je do obou Amerik nasměrován intenzivní proud evropské imigrace, který na jihoamerickém kontinentě postihuje především jižní Brazílii a Argentinu. Buenos Aires prochází zásadní proměnou v megalopoli a svou demografickou, sociální a kulturní proměnou se přibližuje Evropě.

Oblast dnešní Argentiny byla sice objevena Solísovou výpravou poměrně záhy po Kolumbových objevech, ale pro španělské mořeplavce nepředstavovalo zdejší území cíl. Pozdější hlavní kormidelník Španělska Juan Díaz de Solís dostal již v roce 1508 za úkol „pátrat po průlivu umožňujícím cestu do Asie a zjistit místo, kde demarkační linie smlouvy z Tordesillasu protíná pobřeží Nového světa“. (Opatrný 1998:787) Teprve při druhé výpravě v roce 1515 se expedice dotkla brazilského pobřeží a v roce 1516 dosáhla ústí řeky Río de La Plata, již Solís nazval La Mar Dulce (Sladké moře). Zájmem španělské koruny však bylo mapovat východní pobřeží jihoamerického kontinentu, a nikoli zkoumat pevninu s nepřátelskými domorodci, na níž Solís ihned po vystoupení z lodi přišel o život. O tom svědčí navazující výprava Magellanova³², která vyráží na svou pouť v roce 1519. V lednu 1520 Magellan dokonce marně zkoumá ústí řeky La Platy, o níž panovala domněnka, že zde kontinent končí, nicméně poté pokračuje dále na jih k Ohňové zemi, aby v roce 1521 dospěl až k Filipínským ostrovům. Oblast dnešní jižní Brazílie, Argentiny, Uruguaye a Paraguaje je přiřčena pod místokrálovství Peru a teprve roku 1776 získává status samostatného místokrálovství La Plata.

V předkoloniálním a koloniálním období je území dnešní Argentiny především regionem kočovných indiánů, kteří jsou bez větších obtíží a konfliktů postupně vytlačováni rozmáhající se kreolskou společností. Oblast je charakterizována zejména zemědělskou produkcí hovězího masa a přidružených produktů. Export kůží vede k úzkému kontaktu s Velkou Británií, jejíž armáda v roce 1806 obsazuje Buenos Aires. Kreolské milice však okupanty rychle vytlačí, což přispívá k rostoucímu sebevědomí společnosti, a tak je v kontextu válek za nezávislosti Latinské Ameriky sesazen v roce 1810 místokrál provincie La Plata. Avšak boje o nezávislost jsou neseny i pokusy o dosažení nezávislosti Buenos Aires. Region sjednocuje až zásah generála San Martína, a nezávislost v roce 1816 je tudíž vyhlášena jako nezávislost Spojených provincií La Plata.

Nový státní útvar však ještě dlouho charakterizuje nestabilita a anarchie, kterou způsobuje politická, hospodářská, ekonomická i kulturní disproporce mezi Buenos Aires a pobřežními i vnitrozemskými provinciemi. Tento stav podporuje navíc rivalita se silným sousedem Brazílií, která ústí do vleklé argentinsko-brazilské války, jejímž výsledkem se stala hlavně nezávislost Uruguaye. Dlouhé období nestability naplněné odstředivými tendencemi Buenos Aires a politickými zvraty ve vedení země uzavírá proměna státního útvaru v republiku v roce 1853 a upevňování centrální moci v 60. letech 19. století. „Za úřadování

³² Portugalské jméno jejího kapitána zní Fernão de Magalhães.

Carlose Pellegriniho už považovala vládnoucí vrstva Argentinu za budoucího vůdce Latinské Ameriky a protiváhu Spojených států.“ (Opatrný 1998:39). V tomto období taktéž probíhá modernizace země, budování železniční sítě a silné federální armády, potlačování moci místních caudillů zbohatlých na dobytkařské produkci podporou pěstování obilí (tzv. revoluce na pampách). Modernizace s sebou nese i masovou imigraci: „V letech 1871-1914 přišlo do Argentiny 5,9 milionů imigrantů, z nichž 3,1 milionu se v zemi usadilo natrvalo. Celkově Argentina v letech 1830 – 1950 pohltila 10 % všech imigrantů, kteří dorazili z Evropy na americký kontinent. Více než 80 % přišlo ze Středomoří: polovina z Itálie, čtvrtina ze Španělska a zbývající část tvořili Turci, Rusové, Francouzi, Portugalci a další národy.“ (Chalupa 1999:159) Tento populační boom lze s trochou nadsázky označit jako jakousi ‘druhou conquistu’, jelikož je doprovázen radikální demografickou, sociální i kulturní proměnou původní kreolské společnosti, jež postihuje zejména hlavní město Argentinské republiky.

Evropskými válečnými konflikty 1. poloviny 20. století Argentina zasažena není, naopak profituje z dodávek zemědělských produktů oběma bojujícím stranám. Argentina byla sice velmocemi tlačena k zaujetí postoje, ale udržela si neutralitu, za kterou byla mnohokrát kritizována. Tento stav komentuje ironicky Abel Posse:

„Vždycky mi připadalo, že v Argentině jsou dějiny jakási imaginární záležitost, dobrá leda k tomu, aby bylo o čem zábavně psát na titulní stránce novin... [Argentinci] si vždycky náramně dobře žili v závětrí, chráněni svou geografickou rozmanitostí, vzdáleností od světa, lhostejností přistěhovaleckých národů ke konfliktům a požárům, které se odehrávají jinde. Vezměte si, jak vyvázli z obou velkých válek našeho století... Prožili je jako v kapsli, jako v ibersko-katolickokoloniálním limbu.“ (Posse 1996:183)

Ekonomickou prosperitu, která se rozvinula díky tomu, že se Argentina v tomto období stává největším vývozcem obilí a masa, doprovází výjimečný kulturní rozkvět, který se projevuje nejen v divadle, ale zejména v literární produkci, jíž se argentinští autoři nesmazatelně zapisují do světových dějin. Poválečný vývoj země pak charakterizuje především levicový směr nastolený Juanem Domingem Perónem. Jeho vláda nesená populismem a antiamerickým nacionalismem končí politickým rozkolísáním v 60. letech, které zhoršuje i ekonomickou situaci Argentiny. Nestabilita kulminuje v roce 1976 vojenským převratem generála Jorge Rafaela Videly. V zemi je zakázána činnost politických stran a odborů, je rozpuštěn parlament, moci jsou zbaveni guvernérové. Pravicová teroristická komanda vedou proti obyvatelstvu tzv. Špinavou válku (Guerra Sucia), během níž bez řádného procesu zmizelo asi

10 000 osob především z řad levice a odpůrců režimu³³. V roce 1983 nastává konec vojenského režimu, který urychluje zejména britsko-argentinská válka o souostroví Malvíny, a země prochází postupnou demokratizací. Dvě dekády optimistického období, kdy se Argentina (znovu)zapojuje do globálních struktur ukončuje vláda prezidenta Menema, který namísto vypořádání se s nedávnou minulostí omilostnil členy vojenských junt a za jehož vládnutí se zhoršuje hospodářská situace země. Tento vývoj ústí do tzv. 'argentinské ekonomické krize' v roce 2001, kdy země přestává být schopna splácet zahraniční dluh, prudce se propadá uměle držený kurz národní měny vůči americkému dolaru a jsou zmrazeny úspory obyvatelstva v bankách.

Kulturní a divadelní biotop Buenos Aires

Buenos Aires je magnetem, který vždy stahoval a i nadále stahuje maximální část argentinské produkce. V současnosti má ve své kulturní nabídce cca 100 divadelních představení denně. Mezi státem podporovaná divadla patří Národní divadlo Cervantes s jeho převážně činoherní produkcí souboru Comedia Nacional a komplex Teatro Municipal General San Martín, jež má k dispozici několik různých typů divadelních sálů pro různé typy produkcí od činohry, divadlo pro děti, loutkové divadlo, tanec a experiment. Největším operním a baletním domem v zemi je Teatro Colón v Buenos Aires, impozantní budova ve stylu francouzské renesance otevřená roku 1908. Je však dlužno říci, že argentinská teatralogie neřadí operu a balet do produkcí divadelních a operní a baletní/taneční produkce jsou tudíž sledovány v oborech hudba a tanec. Buenos Aires dále nabízí celou řadu komerčních divadel věnujících se především muzikálu a bulvární komedii, která jsou rozmístěna především na hlavní tepně města, Avenidě Corrientes, jejíž divadelní část tvoří jakousi obdobu Newyorské Broadway. Ve městě dále existují stovky nezávislých experimentálních sálů a sálků, které většinou fungují jako stagiony, jež si pronajímají nezávislé divadelní společnosti. Právě zde se nejčastěji představuje divákům současná dramatika, jejíž největší highlights přebírá i Teatro Municipal General San Martín.

³³ Fenoménu Špinavé války se věnují nejen historické studie i politická hnutí jako Madres de Plaza de Mayo (Matky z náměstí Plaza de Mayo) nebo Abuelas de Plaza de Mayo (Babičky z Plaza de Mayo), které pravidelně defilují před sídlem argentinského prezidenta tzv. Růžovým domem, kde se hlásí o svá práva matek, popřípadě babiček na procesy s únosci jejich potomků. Řada kauz 'zmizelých' osob nebyla dosud vyjasněna, a to nejen co se přímých obětí týče, ale i synů a dcer unesených osob, které byly umísťovány do náhradních rodin. Skutečnými příběhy těchto osob se zabývá zcela specifická odnož argentinského divadla, tzv. Divadlo za identitu (Teatro por la Identidad), kde se postižení scházejí, vyprávějí své příběhy a někdy dochází k nečekaným shledáním. Více viz publikace *TeatroxlaIdentidad* v soupisu literatury.

Praktickému argentinskému divadelnímu školství dominuje Národní škola dramatického umění (Escuela Nacional de Arte Dramático), intenzivní teatrologickou činnost vyvíjí Divadelní katedra Filozofické fakulty Univerzity Buenos Aires a především skupina GETEA. Další významná univerzitní centra věnující se divadlu jsou pak Divadelní škola v La Platě (Escuela de Teatro de La Plata), kterou provozuje stát Buenos Aires, dále univerzity v Córdobě, Mendoze a Tucumánu, což jsou zároveň hlavní centra divadelní činnosti v provinciích. Specifikem argentinské divadelní kultury je naprostá odtrženost divadla v provinciích od divadla v Buenos Aires. Dokonce i argentinská kritika se přísně dělí na kritiku buenosaireského divadla a kritiku zaměřenou na divadlo v provinciích.

Potíží identity Argentiny jako státního útvaru byly vždy její geografické dispozice. Již v polovině 19. století si argentinský prezident Domingo F. Sarmiento stýská: „Rozloha je neduhem, který souží Argentinskou republiku: pustina ji obklopuje ze všech stran a proniká dovnitř; samota, neobydlené území bez jediného lidského příbytku, tak většinou vypadá jasně daná hranice jednotlivých provincií. Nesmírnost všude a ve všem...“³⁴ Symbolem této pustiny neboli pampy je honák dobytka gaučo, „jakýsi ´přírodní´ divoch s nožem v ruce, který se plíží k městům, aby je ohrozil. Ale historická iniciativa a pokrok jsou na straně měst, i když primitivní svět gaučů má svou fascinující přitažlivost“ (Urban, 1996:281) A nejen přitažlivost – gaučovská kultura stála u zrodu moderního argentinského divadla. Z této geografické dispozice Argentiny vyplývaly dramatické mocenské pŕtky mezi zbytnělým hlavním městem a ostatními provinciemi a přetrvávající vysoká diference mezi městskou a venkovskou kulturou; ne nadarmo má citovaný spis *Facundo* v titulu oba extrémny: *Civilizace a barbarství*.

Mezi léty 1895 – 1908 se díky masové imigraci rozloha provincie Buenos Aires zvětšuje třikrát. (Sarlo, 1988:37) Překotná urbanizace a realizace projektu modernistické technologické krajiny vystavěné na ´zelené louce´ pampy mají pochopitelně dopady na psychiku a duchovní klima přerozující se argentinské společnosti. Organizace a umíst'ování pasažérů přelévajících se z lodí v ríoplatenském přístavu do města expandujícího do okolní roviny produkuje zvláštní geometrizaci myšlení společnosti.

„En este sentido podríamos decir, que desde ya, que hay un ´ver´ bajo formas geométricas generalmente metálicas: cubos, rombos, líneas, ángulos, cuadrados, convexidad, cristales (por un lado) y metales, acero, bronce, portland, vidrio, esmeril (por el otro)... Además hay objetos que sintetizan los dos elementos: mallas, engranajes, espirales, jaulas, cerradura, caja etc. No hay duda que ese

³⁴ Sarmiento, Domingo F.: *Fyzický vzhled Argentinské republiky a charaktery, zvyky a myšlenky, které plodí*, kapitola z publikace *Facundo*, 1845. In Housková 2004.

predominio ha de tener consecuencias para el análisis. Ante todo crea un clima de abstraccionismo (aunque la geometría esté en la naturaleza como querían los cubistas) y, además, remite a la literatura puesto que las tendencias geométricas – cubismo, futurismo – gravitan en la configuración del ultraísmo argentino.“ (Sarlo 1988:59)

„V tomto smyslu můžeme tvrdit, že od tohoto momentu začalo fungovat ‘vidění’ pod vlivem geometrických, převážně kovových forem: krychle, kosočtverce, přímky, úhly, čtverce, vypoukliny na jedné straně a kovy, ocel, bronz, cement, sklo na druhé straně... Navíc se zde nacházejí objekty, které jsou syntézou těchto prvků: mříže, ozubená kola, spirály, klece, zámky, rámy atd. Není pochyb, že tato nadvláda má dopady na analýzu. Vytváří především určité klima abstrakce (ačkoli geometrie je součástí přirozenosti, jak tvrdili kubisté) a navíc odkazuje na literaturu, protože geometrické tendence – kubismus, futurismus – se koncentrují v konfiguraci argentinského ultraismu.“ (Sarlo, 1988:59)

Mísení starousedlých kreolů a přistěhovaleckých mas vede k rozpadu homogenity argentinské společnosti a produkuje na jedné straně nostalgii po minulosti, ale na straně druhé i neustálou tendenci konfrontovat se s evropskou západní kulturou, jejíž fragmenty nově přichozí přinášejí. Permanentní „karneval imigrantů“ (Sarlo 1988:240) přináší všeobecný zmatek, rozpad jednoznačnosti skutečnosti, vymizení subjektu, konstituování nové morálky podvodu, klamu a imitace. Intelektuální i politické elity společnosti se zamýšlejí nad argentinskou národní identitou a shledávají, že v této zemi „neexistují legendy... Historii se učíme ze vzpomínek otců a dědů, z portrétů a památek, které se konzervují v našich domech, z afektů, nenávistí a lpění trvajících po desetiletí.“(Sarlo 1988:213) Právě v tomto období Argentina stává *Doppelgängerem* Starého kontinentu; „je imitací Evropy a imitací imitací Evropy... Exploze pracuje proti dvěma extrémům: ... na jedné straně obdiv k lidské činnosti překonávající sílu přírody; na druhé straně improvizace a povrchnost, ... provinčnost.“ (Sarlo 1988:225)

Argentinec se ve vlastní zemi ocitá doslova mezi dvěma ohni: odjakživa cítí metafyzickou hrůzu z prázdného prostoru, který ho obklopuje, a zároveň „je pro porteña pohled do vnitrozemí pohledem ven, do ciziny. Jeho vnitrozemím je Evropa. Ví, že zavřít se doma znamená oddělit svou osobu od celku, jehož je součástí, že se bude muset utkat s čímśi jiným, nikoliv s dobrodružstvím, ale s popelem dobrodružství spáleného až na prach. Bodem k Buenos Aires je Evropa a Buenos Aires je jejím nejbližším městem.“³⁵ V argentinské mentalitě se uchovává jakýśi zvláštní druh paměti, který je patrný i na pozoruhodné směsi staromódnosti a supermodernity v architektuře a v designu hlavního města spojující v sobě

³⁵ Martínez Estrada, E.: *Argiropolis*, kapitola z publikace Radiografía de la pampa, 1933. In Housková 2004. Porteño je obyvatel Buenos Aires.

secesní kavárny a funkcionalistické výškové budovy, podvědomí jakýchsi velmi vzdálených kořenů, které myšlení vždy vrací obloukem zpět přes Oceán:

„...v naší zemi, především protože jsme země nová, máme velký smysl pro čas. Vše, co se děje v Evropě,... má zde velký ohlas... Nebylo by tomu tak, kdybychom byli od Evropy odtrženi... Jaká je tedy argentinská tradice?... Věřím, že naší tradicí je celá západní kultura, a rovněž věřím, že na tuto tradici máme právo, větší než mohou mít obyvatelé jiného západního národa... dokážeme pracovat s evropskými tématy, pracovat s nimi bez pověr, s neúctou, která může mít – a již má šťastné důsledky.“ (Borges, 1983:135)

Zdá se, že pečlivé promýšlení stále se vracející otázky „Kdo jsme?“, která nad latinskoamerickým kontinentem visí již od jeho prvního setkání s evropskou kulturou, chytá Argentinec s jejich specifickou historií do pastí proti sobě nastavených zrcadel a nekonečně se od sebe odrážejících reflexí střípků argentinské svébytnosti a příbuznosti s Evropou:

„Jsme na konci jedné civilizace a na jedné z jejích hranic. Podrobení tomuto dvojímu zlomu v prostoru a čase jsme odsouzeni k dvojnásob dramatické zkušenosti. Plní zmatku a úzkosti jsme herci v temné tragédii, aniž bychom za sebou měli oporu staré indiánské kultury a také aniž bychom si mohli činit nároky na evropskou tradici. A jako by to ještě nestačilo, dosud jsme neukončili budování a definici vlasti, když se svět, z něhož jsme vzešli, začal hroutit. Což znamená, že je-li tento svět chaosem, my jsme jím na druhou.“ (Sábato, 2004:222)³⁶

Počátky divadla v Argentině, které zatím nelze považovat za divadlo argentinské, ale za divadlo v Argentině, souvisejí přirozeně se španělskou koloniální historií. Zmínky o provádění komedií v oblasti Río de la Plata máme již z dřívější doby, ovšem bezpečně víme, že v roce 1783 vícekrát Místokrálovství Río de la Plata Juan José de Vértiz y Salcedo jako velký ctitel Thálie zakládá první oficiální divadelní budovu v Buenos Aires, která nese název Casa de Comedias, ale po Buenos Aires se jí neřekne jinak než Ranchería de los Jesuitas³⁷, kde se sice hraje hlavně španělský repertoár, ale objevují se i první kreolští autoři. Evropské vzory jsou pro argentinské divadlo určující až do 20. století. Nesmazatelné stopy v něm zanechaly celé zástupy hostujících evropských souborů, ze slavných jmen například návštěvy Eleonory Duseové a Sarah Bernhardt, uvádění dramatiky Luigiho Pirandella, působení katalánské herečky Margarity Xirgu, která uprchla do Jižní Ameriky před frankistickým režimem, a vůbec celá španělská emigrace za období frankismu.

Vzletně řečeno to ovšem byli – stejně jako Kolumbus – opět Janované, kdo stál u zrodu svébytného argentinského divadla. Potomek italských imigrantů a šéf rodinného klanu José J. Podestá účinkuje v 2. polovině 19. století jako akrobat v nejrůznějších cirkusech v

³⁶ Sábato, Ernesto: *O metafyzickém tónu v argentinské literatuře*, 1976. In Housková 2004.

³⁷ Budova byla zničena roce 1792.

Argentině a Uruguaji. V roce 1884 se bratři Podestá nechávají najmout Cirkusem Humberto Primo v Buenos Aires a Juan J. se proměňuje v populární postavu „Pepino 88, kreolského klauna, který satirizuje aktuální politiku.“ (Ordaz 1999:42) V této době je zvykem zařazovat do cirkusového programu mimodramata a pantomimy se sentimentálními či směšnými románovými a hrdinskými náměty. Na začátku roku 1880 začíná v deníku *La Patria Argentina* vycházet na pokračování román *Juan Moreira*, který stvoří archetypální postavu vznešeného kreolského gauča, typického hrdiny z argentinské pampy, jenž neprávem pronásledován bere s příznačnou suverenitou spravedlnost do svých rukou. V roce 1884 se tohoto námětu zmocňuje Pepino 88 zprvu formou pantomimy, v roce 1890 pak poprvé promluví, aby se od roku 1896 v úpravě dramatika Florencia Sáncheze stal absolutním hitem. „*Juan Moreira* získává v Buenos Aires tak obrovský ohlas, jaký mohl dosáhnout jedině díky pečlivé prezentaci, na níž se podílely všechny typy a prvky lidového divadla, od sainette po romantické, sentimentální a dobrodružné melodrama.“ (Ordaz 1999:46) Tak byly položeny základy žánru gaučovského dramatu. Divadelní klan Podestá pokračuje ve své činnosti až do počátku 20. století a reprezentuje tzv. costumbristické divadlo, tj. divadlo žánrových výjevů z lokální společnosti. Argentinské divadlo se tak rodí nejen z dávných rituálů, koloniálních i postkoloniálních projevů španělské a amerického původu, ale hlavně z kreolského cirkusu posledních dekád 19. století, tedy lidového divadla kombinujícího drama, pantomimu, frašku a satirický monolog.

Nebyla to jen rodina Podestá, kdo zakládal v Buenos Aires divadelní společnosti s nejrůznějšími produkcemi. Zlatým věkem je v argentinském divadle nazýváno období zhruba mezi lety 1902 – 1914. „Během doby, kterou označujeme jako ‘zlatý věk’ (příchodem José J. Podestá počínaje a úmrtím Florencia Sáncheze na konci roku 1910 konče), se objevují autoři, kteří budou mít velký přínos pro kontinuální rozvoj naší dramatiky.“ (Ordaz 1999:89) Tento rozkvět divadelní kultury je spojen zejména s boomem komedií a tzv. sainette, španělského jednoaktového fraškovitého skeče, a i v celkovém kontextu latinskoamerického divadla považován za počátek emancipace latinskoamerického divadla od evropských vzorů.

Léta 1925 – 1940 jsou charakterizována především experimentátorstvím, jehož předobrazem je evropský modernismus, ale i odvratem proletářského publika od populárních žánrů cirkusu. Ve společnosti nastupují nové formy masové zábavy: hudba, sport, rozhlas a film. V Buenos Aires vznikají malá nezávislá divadla s vysokými uměleckými cíli odpovídajícími avantgardnímu hnutí v Evropě. Jedním a zřejmě i nejdůležitějším z nich je

Teatro del Pueblo (Lidové divadlo)³⁸, jež nastartovalo emancipaci argentinského divadla a v němž působila řada významných osobností jako například proslulí argentinští literáti Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Julio Cortázar a další. Toto divadlo zakládá Luis Barletta a jeho působení vědomě navazuje na revoluční tendence německého revolučního levicového divadla (Erwin Piscator) i francouzské reformní divadelní tendence. Vliv tohoto divadla se dotkne i komerčního divadla v Buenos Aires a podnítl vznik národního argentinského divadla Comedia Nacional Argentina v roce 1936.

Expresionistické tendence v těchto dekadách razí v argentinském divadle dramatik Francisco Defilippis Novoa. Symbolismus a niterné drama či poetický psychologický směr pak zastupuje v argentinském dramatu Samuel Eichelbaum. Ovšem nejvýznamnější osobností tohoto období je dramatik Armando Discépolo, který se ve své tvorbě zabývá problematikou výsostně související s tehdejšími klimatem v Buenos Aires: problematikou imigranta. Discépolo, sám potomek italských imigrantů, je považován za zakladatele národní dramatiky. Ladění jeho her je tragikomické a krátké burlesky *sainette* španělského původu transformuje na žánr vlastní právě argentinskému divadlu: *melodramatické sainette* a *grotesco criollo* (kreolská groteska).

„Es un género teatral que se centra en la familia, enfatiza la inadaptación del individuo, su soledad, la falta de comprensión de la familia y el medio, su desintegración personal.“ (Villegas 2005:142)

„Jedná se o divadelní žánr, který se zaměřuje na rodinu, zdůrazňuje nepřizpůsobivost individua, jeho samotu, nedostatek porozumění ze strany rodiny i okolí, jeho osobní dezintegraci.“ (Villegas 2005:142)

Discépolovy hry jsou psány v realistickém formátu vykreslujícím depresivní prostředí chudých imigrantských, původem převážně italských rodin ve spojení s autentickou tehdejší mluvou směřující italštinu a španělštinu, popřípadě tzv. portoñol, směsicí portugalštiny a španělštiny hojně používanou na brazilsko-argentinské a brazilsko-uruguajské hranici. Mezi jeho nejvýznamnější hry patří *Mateo* (1923) či *Stefano* (1928).

Kulturní a sociální problematika Buenos Aires bude udávat dominantní tón argentinského divadla a dramatu i nadále. V roce 1949 vzniká v Argentině hnutí nezávislého divadla (teatro independiente). Jedná se o platformu mladých dramatiků, režisérů a herců, kteří tvoří v intencích realismu a jejichž tematika souvisí s nastupujícím peronismem. Hnutí zpočátku především přejímalo vlivy evropské avantgardy, ale sešli se v něm téměř všichni dramatici, kteří nadále budou ovlivňovat podobu argentinského dramatu v 2. polovině 20.

³⁸ Z dalších jmenujme např. El Tábano, La Mosca Blanca, Teatro Libre ad.

století. Modelovou hrou tohoto směru se stalo drama Carlose Gorostizy *Most* (El Puente), které v intencích realismu a přesně odpozorovaných jazykových vzorců konfrontuje střední vrstvu a dělnickou třídu. V realistickém směru pokračuje v 60. letech také tzv. generace 60. let (Generación del 60), jejímž hlavním představitelem je Ricardo Halac, Roberto Cossa a další dramatici. Část her Roberta Cossy a dramatické dílo Ricarda Talesnika je řazeno mezi žánry jako *neosainette*, *neogrotesco* a psychologický realismus. Emblematickou hrou Roberta Cossy je hra *Nána* (La Nona, 1978), odehrávající se v argentinské rodině italského původu a jejíž protagonistkou je všepožírající babička. Do češtiny byla přeložena jediná jeho hra *Yepeto* (1987), zápas starého cynického profesora a sportovního mladíka o jedinou dívku.

Protikladem k výše zmíněné tendenci je dramatika Osvalda Dragúna, který se vymezuje vůči iluzionizmu a realistickým konvencím, ovšem zůstává u sociálních námětů. Jeho hlavním tématem je odcizení člověka. Asi nejvýznamnější jeho hrou je *Heroické Buenos Aires* (Heróica de Buenos Aires, 1965), která díky své technice epického divadla bývá srovnávána s Brechtovou *Matkou kuráží*.

Období 50. a 60. let je spojeno taktéž s úsilím o profesionalizaci argentinského divadla. Vznikají nové divadelní soubory, jako Teatro Popular Fray Mocho řízené režisérem Oscarem Ferrignem, Nuevo Teatro, v jehož čele stojí Alejandra Boero y Pedro Asquini nebo Los Independientes a k jejich tvorbě se připojuje i produkce Institutu moderního umění (Instituto de Arte Moderno – IAM), divadla Teatro Telón nebo Teatro Estudio. Důležitým centrem avantgardního a experimentálního divadla se stává Instituto Di Tella, kde zažívají svůj nástup na divadelní scénu dramatické hvězdy argentinského divadla Eduardo Pavlovsky a Griselda Gambaro.

V 70. letech se namísto realismu začínají prosazovat „nepřímá kauzalita a společenská absurdita“ (Pelletieri 2001:74), které řídí činy postav, ale působí i jako účinná a alegorická obrana vůči cenzuře autoritářského režimu. Neexistují jednotné a akceptované normy, na scéně panuje bezdůvodné násilí, ironické distance a parodie. Postavy jsou koncipovány jako nepřizpůsobiví antihrdinové v krizi, kteří narážejí na autoritativní společnost. Převládají tři hlavní tendence: uzavřený svět, v němž hrdina je obětí fragmentarizovaného universa; dále heterogenní forma, která mísí prvky komické a tragické; a naposledy otevřenost při zobrazování chaotického světa, ke kterému je možno držet si pouze ironický odstup (podle Pelletieri 2001:74). Dramatici a divadelníci zaujímají odmítavý postoj k tradičním argentinským žánrům a tváří se, jako by přestaly existovat. 70. a 80. léta tak jsou opozicí vůči starému. Divadlo navíc začalo zaujímat jednoznačný postoj vůči argentinské vnitropolitické

situaci a zvláště v 80. letech tak lze v dramatech zavedených autorů pozorovat sílící kritičnost vůči moci. Podobně jako u nás byl zaveden termín z oblasti kovů (období totality bývá metaforicky nazýváno dobou strávenou za železnou oponou), hovoří argentinskí historici o tzv. „olověných letech“. (Fernández 1992:48) Autoři začali absurdní poetiku používat „spíše než coby metafyzické vědomí jako literární a divadelní techniku.“ (Pelletieri 2001:76) Tento posun je patrný především u velmi významných dramatiků Griseldy Gambaro, Eduarda Pavlovského³⁹ a Roberta Cossy, kteří v druhé fázi své tvorby dospěli ke „kritickému existencialismu... Svět již nebyl něčím vnějším, ale lidským výtvořem, objektem, který oni sami pomáhali konstruovat.“ (Pelletieri 2001:77)

Dramatika první dámy argentinského dramatu Griseldy Gambaro bývá nazývána 'etickým divadlem', které řeší především problémy spravedlnosti, důstojnosti a odpuštění. Konflikty mezi postavami Gambaro jsou především konflikty mezi bojovníky a mrtvými, ženami a muži, tyrany a oběťmi, vítězi a poraženými, které více či méně odrážejí argentinskou politickou situaci 70. a 80. let. Gambaro byla během diktatury v přímém ohrožení, a proto v letech 1976 – 1983 emigrovala do Španělska. Gambaro bývá společně s Eduardem Pavlovským považována za představitelku argentinského absurdního dramatu. Její typickou krátkou absurdní hrou je například *Říci ano* (Decir sí, 1974). Děj hry se odehrává v holičství, kam se přijde nechat oholit jeden zákazník. Holič však nekomunikuje, a tak klient postupně přistupuje na jeho pravidla hry: oholí holiče, ostříhá ho, uklidí. Poté mu holič přikáže usednout do křesla, kde ho podřízne. Problémem, který ze Gambaro řeší, je zákaznickova chyba: přistoupil na absurditu situace. Podobně to vyjadřuje replika ze hry *Nelida* (La Malasangre, 1982), kde tyranem je otec, machistický caudillo z argentinského venkova: „Když se rozhoduje za druhé, stane se to, že se vše vymkne z rukou a trest již nepatří nikomu.“ (Gambaro 1991:108) Jedinou hrou Griseldy Gambaro přeloženou do češtiny je *Tábor* (El Campo, 1968). Gambaro zobrazuje podivný záhadný polonacistický tábor. Svou hru píše v kontextu absurdního dramatu s jeho neznámým, nepochopitelným metafyzickým zlem, ale i argentinské falzifikace a zneviditelnění historie. Zároveň anticipuje teror, který v zemi vypuká o několik let později po napsání této hry.

K argentinskému absurdnímu dramatu jsou řazeny taktéž hry lékaře a dramatika Eduarda Pavlovského. Jeho tématem je podobně jako u Gambaro násilí, ale násilí psychické, jako je tomu například ve hře *Maska* (La Mueca, 1970), kde do bytu manželského páru

³⁹ Viz Bočková, Lenka: Eduardo Pavlovsky – Mezi absurdem a psychodramatem. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2011.

vtrhnou 'filmaři', kteří je donutí být protagonisty jakési hry na pravdu plnou fyzického i psychického mučení odhalující manželskou nevěru obou partnerů.

Tyto tendence sílící kritiky vojenského režimu vrcholí v revoltujícím hnutí Otevřené divadlo (Teatro Abierto), které se stalo platformou, díky níž se její příslušníci přímo postavili proti totalitní moci. S jeho vznikem je spojen především dramatik Ricardo Monti, Carlos Gorostiza, Carlos Somigliana, Osvaldo Dragún a řada dalších umělců. Přes svou kratičkou dvouletou existenci zanechalo hluboké stopy v argentinské divadelní historii i společnosti. V letech 1981 – 1983 představilo 49 vysoce kritických her vyjadřujících příklon k svobodě a demokracii a odmítajících stávající režim. Toto divadlo bylo jakýmsi politickým fórem, jehož model se šířil i do provincií mimo hlavní město, a ne jeden jeho protagonista byl kvůli účasti na něm perzekuován.

Rozcestník 90. let

Hlubokou společenskou změnu, která se projevuje i v umění a divadle, přináší rok 1981, kdy končí období argentinské vojenské diktatury a země prochází demokratizací. Je nutno podotknout, že diktatura sice netrvala dlouho, ale Argentina se prakticky od 30. let 20. století nachází pod vládou prezidentů pocházejících z vojenského prostředí podporovaných bohatou velkostatkářskou oligarchií. Dvě dekády demokracie a návratu civilního prezidentství, které ostrým střihem uzavírá argentinská ekonomická krize v roce 2001, popisuje dramatik Rafael Spregelburd následovně:

„Buenos Aires posee, contra todo pronóstico, un teatro rico –tal vez el más singular en lengua castellana-, probablemente como hijo mestizo, un bastardo nacido de la tradición europea y el idealismo latinoamericano, o de la pobreza de recursos y la urgencia de las expresiones artísticas más viscerales. Este teatro (el que a mí me gusta, el que me ha empujado a esta profesión tan improbable) es un híbrido. Es un teatro paradójico que se basa, a mi entender, en la *crisis de la representación*. La crisis de la representación como medio de conocimiento y de verdad. Esta crisis es, a mi entender, fruto del fracaso de nuestras democracias berretas y corruptas. La democracia supone que el pueblo gobierna para sí mismo, a través de sus *representantes*. Pues el pacto *representativo* se ha roto. Toda *representación* entraña –a los ojos de los argentinos- una tácita vinculación con el Mal. No tenemos confianza en la representación y sus mecanismos, y demandamos cada vez más *ver la cosa en sí misma, la presentación de la cosa, y no su mediatización vergonzosamente deformante, estilizada o simbólica*. O todo lo contrario: si se trata de ver una representación, así se trate del Shakespeare más auténtico, nuestros actores más valiosos se entrenan en poder mostrar simultáneamente al público *aquello que se representa* y al mismo tiempo *la condición expresa del mecanismo representativo*. Pero no de manera estilizada, o simbólica, como en los años de plomo de la dictadura, años en los que la única manera de

expresar el descontento político y social era a través de *símbolos* que encriptaran un significado pero que pudieran pasar el filtro de la censura militar. Hoy ya no ocurre así. Estos símbolos se han transformado en alegorías cerradas, sígnicas: en metáforas canceladas. El teatro más vivo, más interesante que se hace hoy en Buenos Aires (y que ha empezado a resultar tan apetitoso como exótico a los ojos latinoamericanos y europeos, sobre todo a los alemanes) es un teatro que huye del símbolo como de la peste. Es un teatro que no encripta mensaje alguno. Es un teatro que asume los riesgos de la representación, delatando que el *objeto representado* bien podría estar vacío. Su “verdad” radica más en el procedimiento lúdico de construcción de sentidos a posteriori, que en la mostración de verdades conocidas a priori. Es un teatro letal, efectivo, y en la mayoría de los casos, muy cómico. La alianza con el humor es condición *sine qua non* del nuevo teatro. Nuestro sentido del humor es negro, veloz, mestizo, de una saludable imprecisión. Se necesita un complejo diccionario sociolingüístico para trasladar nuestras obras a España, por ejemplo, y que se lean bien. Normalmente, se leen *mal*. Es decir: fuera de contexto, se ve otra cosa. Pero no importa. Lo mismo nos ocurre a nosotros cuando vemos teatros de otras latitudes, sobre todo de Europa. La existencia de un teatro mestizo, contracultural, que se da en sitios tan periféricos como Buenos Aires, los Balcanes, o la ex Unión Soviética, es una sana esperanza, creo yo, una garantía en contra de la tonta globalización mundial del teatro.“ (Spregelburd 2003:142)

„V Buenos Aires – přes všechny předpovědi – pulzuje bohatý divadelní život, divadlo, které je snad nejunikátnější, jaké ve španělském jazyce vzniklo, a které se zrodilo pravděpodobně jako mestic, bastard namíchaný z evropské tradice a latinskoamerického idealismu či z chudých zdrojů a naléhavé niterné potřeby uměleckého vyjádření. Toto divadlo (které miluji a které mne uvrhlo do této tak podivné profese) je hybrid. Je to divadlo paradoxů, které se zakládá – podle mého názoru – na *krizi reprezentace*. Na krizi reprezentace jako prostředku poznání a pravdy. Tato krize, jak ji chápu já osobně, je plodem selhání našich bídných a zkorumpovaných demokracií. Demokracie předpokládá, že lid vládne sám sobě prostřednictvím svých *reprezentantů*. Tudíž selhala dohoda o *reprezentaci*. Jakákoli pochybná *reprezentace* představuje v očích Argentinců tichou dohodu se Zlem. Nedůvěřujeme reprezentaci a jejím mechanismům a chceme stále více *vidět věci takové, jaké jsou, prezentaci věcí a nikoli jejich trapně deformovanou, stylizovanou či symbolicky zprostředkovanou podobu*. Anebo naopak: když už se máme dívat na nějakou reprezentaci, ať už se jedná třeba o toho nejautentičtějšího Shakespeara, naši nejlepší herci se vždy poctivě cvičí v tom, aby publiku předvedli *to, co se má reprezentovat*, ale *podmínky zároveň musejí odhalovat mechanismus reprezentace*. Ovšem nikoli stylizovaným nebo symbolickým způsobem jako v letech diktatury, v letech, kdy jediným způsobem jak vyjádřit nespokojenost se stavem politiky a společnosti, byly *symbols*, které skrývaly významy, jež by přímo nemohly projít filtrem vojenské cenzury. Dnes se toto již neděje. Tyto symboly se proměnily v uzavřené, znakové alegorie: dávno odeznělé metafory. Nejživější a nejzajímavější divadlo, které se dnes provozuje v Buenos Aires (a které se stalo tak chutným a exotickým v očích Latinoameričanů i Evropanů, především Němců) je divadlo, které se symbolu vyhýbá jako moru. Je to divadlo, které neskrývá žádné poselství. Je to divadlo, které na sebe bere rizika reprezentace přiznávaje, že *reprezentovaný objekt* klidně může být i prázdný. Jeho ‘pravdivost’ spočívá spíše v hravém procesu ‘a

posteriori', než v demonstraci pravd známých 'a priori'. Je to smrtelné, účinné a ve většině případů velmi komické divadlo. Aliance s humorem je podmínkou *sine qua non* nového divadla. Náš humor je černý, bystrý, míšenecký a ozdravně nesrozumitelný. Například pro převod a správné čtení našich her ve Španělsku je zapotřebí kompletního sociolingvistického slovníku. Běžně se totiž čtou *špatně*. Tím chci říct: mimo kontext, čtenář vidí jiné věci. Ale to nevadí. To samé se děje nám, když se díváme na divadlo z jiných zeměpisných šířek a délek, především z Evropy. Existence smíšeného, kontrakulturního divadla, které se prezentuje v místech tak periferních, jako je Buenos Aires, Balkán nebo bývalý Sovětský svaz, představuje podle mého názoru zdravou naději, dokonce garanci proti ohlupující globalizaci divadla na celém světě.“ (Spregelburd 2003:142)

Nejde tudíž již o symbolické alegorie a významovou sevřenost opozice vůči moci, kterými divadlo 70. a 80. let (podobně jako české divadlo 70. a 80. let) obcházelo cenzuru. Argentinská teatrologie nachází pro divadlo a drama vznikající po roce 1981 na troskách binárního světa řadu nových pojmů jako 'divadlo dezintegrace', 'nové (argentinské) divadlo', 'divadlo vyprázdňeného slova'. Všechny tyto výrazy se pokoušejí zachytit novou společenskou situaci kombinující demokratizaci země a vpád globalizace a postmoderny, v níž začíná ve zcela nových poetikách a žánrech tvořit mladá generace argentinských divadelníků. Ohniskem tohoto dění zůstává Buenos Aires, město dichotomicky rozvinuté ve srovnání s ostatními argentinskými provinciemi, město intelektuálního publika, literárních kaváren a debatních kruhů. Nová generace toto publikum irituje, protože „odmítá dobře napsanou hru a nachází podporu při hledání výrazu pomocí vizuálních a zvukových obrazů, přibližování se music-hallu, pantomimě, taneční performanci a loutkovému divadlu, které přijalo techniky klaunerie a pouličního divadla, tedy spíše neformálního divadla, které se snaží hledat kořeny v lidovém divadle.“ (Javier 2000:32)

Teprve 90. léta přinášejí opět divadlo založené na textu. Náměty jako moc rodiny, moc lásky či moc přátelství vracejí divadlo na společenskou úroveň. Ovšem jestliže v 70. letech bylo divadlo hlasatelem základních pravd, pak v 90. letech tuto jeho schopnost oslabují masmédiá.

„El teatro que se ubica en un lugar político se encarga de romper o quebrar con esa lógica sintomática del sistema social. Muestra el artificio, la construcción, la ficcionalidad que hay detrás de toda certeza.“ (Irazábal 2004:133)

„Divadlo, které zaujímá politické místo, si bere za úkol skoncovat nebo zlomit tuto symptomatickou logiku společenského systému. Ukazuje triky a lsti, vykonstruovanost a fikcionalitu, která je za jakoukoli touto jistotou.“ (Irazábal 2004:133)

Kritik a teoretik Federico Irazábal vidí v postmoderním divadle nikoli lingvistický, ale politický obrat způsobený proměnou ideologického diskurzu a krizí reprezentace.

Novou situaci, v níž se ocitá argentinské divadlo, popisuje Jorge Dubatti ve své publikaci *Divadlo labyrint* jako „nové centrum, do něhož se umístil náš pohled na svět.“ (Dubatti 1999:10) Tuto změnu podnítila nejen krize moderny, z níž vychází postmoderna, ale i „synchronizace Buenos Aires s velkými světovými centry (především západní civilizace)“. (Dubatti 1999:11) Nové argentinské divadlo je dle Dubattiho charakterizováno kánonem multiplicity:

„Dicho canon se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, no beligerante, de micropoéticas y microconcepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo el ‘canon de multiplicidad’.“ (Dubatti 1999:13)

„Tento kánon charakterizuje atomizace, diverzita a smírná, nikoli bojovná koexistence mikropoetik a estetických mikrokonceptů, a proto jsme zvolili název ‘kánon multiplicity’.“ (Dubatti 1999:13)

Dle Dubattiho se právě v tomto období stále silněji prosazuje označení divadelník (teatrlista), které právě ztělesňuje myšlenku diverzity: koncepce textová, režijní, herecká a scénografická se navzájem prolínají. Vztah mezi divadlem a kulturou obecně se projevuje v následujících rysech nového divadla: konec bipolárního myšlení, detotalizace a příklon k individualismu, krize levicového myšlení a atomizace politických vizí, kulturní heterogenita týkající se etnik, tříd, skupin nebo regionů, relativizace času (multičasovost), proměna společenského prostoru a společenské komunikace. V epoše informačního boomu Dubatti formuluje tyto aspekty toku informací:

„... las ideas de ‘transparencia de mal’ (la saturación de la multiplicidad, que de tanto veno no deja ver nada), el ‘simulacro’ y la virtualidad como instrumentos del ‘asesinato’ de la realidad.“ (Dubatti 1999:19)

„... ideje ‘transparentnosti zla’ (ukojení multiplicity, kdy z toho, že vidíme tolik, nakonec nedokážeme vidět nic), ‘simulace’ a virtualita jako nástroje ‘vraždy’ skutečnosti.“ (Dubatti 1999:19)

Mezi hlavní protagonisty nového argentinského divadla řadí Dubatti divadelníky jako Rafael Spregelburd, Ricardo Bartís, Rubén Schuzmacher, Eva Halac či soubory Los Macocos nebo Periférico de Objetos. Patří k nim samozřejmě řada dalších, v jejichž výčtu se jednotliví

pozorovatelé a historici argentinského divadla 80. a 90. let vzájemně liší. Dubattiho postřehy jsou cenné tím, že se snaží vystihnout společné charakteristiky tvorby těchto souborů. Mezi „třesk poetik“ (estallido de poéticas) a příklon k individualitě a autobiografičnosti ať už autorské či daného souboru ještě zmiňuje důležitý rys, jímž je konstrukce smyslu ‘a posteriori’:

„En tanto no se está ilustrando una certeza previa ni la escritura se pone al servicio de un pensamiento ya articulado racionalmente, los textos evidencian un efecto de ‘oscurecida’, de ‘opacidad’, que a veces llega al hermetismo... El discurso teatral se ha cargado de un impulso autorreferencial, deja de ser vehículo de comunicación directa y se autorreconoce como substancia, se opaca, se vuelve sobre sí mismo.“ (Dubatti 1999:23)

„Psaní tedy neilustruje ani nějakou předchozí jistotu, ani nevstupuje do služeb nějakého racionálně artikulovaného myšlení, texty jsou založeny na efektu ‘temnoty’, ‘neprůsvitnosti’ a někdy dospívají až k hermetismu... Divadelní diskurz je zatížen autoreferenčními impulzy, přestává být prostředkem přímé komunikace a definuje se jako materiál, zatemňuje se, točí se sám kolem sebe.“ (Dubatti 1999:23)

Nové divadlo vyžaduje i novou kritiku, jak dokládá další publikace Jorge Dubattiho, která pod názvem *Nové divadlo Nová kritika* vyšla o rok později než *Divadlo labyrint*. Zde již Dubatti dělí buenosaireskou divadelní produkci obecně na globální divadlo, které vyrovnává vkus publika v Buenos Aires se vkusem nadnárodního publika; divadlo globální lokalizace, které na základě svých postav konstruuje zvláštní osobitost regionu Río de la Plata; a konečně divadlo re-lokalizace, které prostřednictvím dialektiky lokálního a globálního přehodnocuje původní tradice. (Dubatti 2000:57) Úkolem kritika v takovéto situaci je pak „konstruovat různé možnosti čtení“ a zachovávat „kontinuitu vlastní etiky“ (Dubatti 2000:5)

Přehledovou systematizaci děl a autorů argentinského divadla po roce 1981 provádí historik Osvaldo Pelletieri. Ten v argentinské dramatice tohoto období rozlišuje tři tendence: dominantní, reziduální a emergentní. (Pelletieri 1998:24)

Za reziduální dramatiku považuje texty vzniklé v letech 1985 až 2000, které navazují na konvence zavedené v 50. a 60. letech a vykazují následujícími rysy: „antinomie pozitivních a negativních postav; hlas autora integrovaný v jedné nebo více postavách, které mají vyjádřit poselství díla potvrzující pravdivou entelechii; užívání melodramatických zdrojů.“ (Pelletieri 1998:24) Autoři, kteří sem spadají, pocházejí spíše ze starší generace argentinských dramatiky a jsou to například Ricardo Halac, Osvaldo Dragún, Carlos Gorostiza.

Dominantní dramatikou Pelletieri rozumí texty, které jsou většinou uváděny na argentinských scénách. Navazují na dramaturgii 70. let a její politizaci v 80. letech.

„En los ochenta implicó la concreción de la utopía fundacional: modernización creciente, intercambio de procedimientos entre realistas y neovanguardistas, e incremento de la politización que se intensificó en los setenta. Hoy en plena ´posmodernidad indigente´, estos textos resisten como pueden el embate del relativismo más radical, y la caída de las utopías sociales e individuales. Su poética choca contra la concepción del mundo vigente en la sociedad, entienden el arte como compromiso, cuestionan su autonomía con la relación a la realidad social y política, piensan el teatro como una forma de conocimiento. Para ellos la escena es un hecho didáctico enderezado a promover el progreso del hombre, detestan ´la diversión´, privilegian la comunicación por sobre la expresión.“ (Pelletieri 1998:25)

„V 80. letech implikovaly konkretizaci základní utopie: rostoucí modernizaci, směnu realistických a neoavantgardních postupů, politizaci... Dnes, v době postmoderny, tyto texty odolávají, jak mohou, náporu nejradikálnějšího relativismu a ztroskotání sociálních i individuálních utopií. Jejich poetika se střetá s koncepcí světa přijímanou společností, chápou umění jako závazek, zkoumají jeho autonomii ve vztahu k sociální a politické realitě, považují divadlo za formu poznání. Inscenace je pro ně didaktický akt, který má přispět k pokroku člověka, odmítají ´diverzitu´, upřednostňují komunikaci před pouhou expresí.“ (Pelletieri 1998:25)

Řadí se sem jak texty, které pokračují v tradici Teatro Abierto s jeho analýzou moci a aktuální společenské reality, ale i texty, do nichž se částečně implantují postmoderní postupy (práce Eduarda Pavlovského z 90. let), ženskou dramaturgii s její odnoží feministickou, ale i pozdní tvorbou Griseldy Gambaro a nakonec texty, které relativizují kanonické modely (Eduardo Rovner, Jorge Leyes, Mauricio Kartún, Ricardo Monti).

Texty emergentní dramaturgii „se vyznačují změnou v divadelním systému... Reziduální a dominantní dramaturgie... interpretuje realitu, navrhuje globální unifikovanou představu světa... Inscenace i texty jsou nesené empatickou nebo ironickou identifikací. Na rozdíl od toho v textech z 90. let převládá partikulární dramaturgie, konfrontují čtenáře-diváka s drsnými, dvojznačnými obrazy,... fragmentarizovanou realitou, nekoherentní estetikou.“ (Pelletieri 1998:31) V této souvislosti se hovoří o tzv. resémantizaci nebo o „dramatické dramaturgické voleb“. Pelletieri nachází shody mezi texty v jejich vyjádření převážně pesimistické či ironické perspektivy a

„con gran perspicacia crítica, ha observado sociopolíticamente este momento, que va de 1985 a la actualidad, como un período nacional posproceso de arrepentimiento y desencanto – pero también

desde el temor y el horror por lo vivido – se ha sustituido la toma de partido por el hombre nuevo, la revolución y el Tercer Mundo, por el neoilusionismo democrático o por la creciente despolitización de tonos podmodernos.“ (Pelletieri 1998:31)

„kritický přístup , se kterými sociopoliticky pozorují tuto skutečnost od roku 1985 do současnosti a to, jak se období národního postprocesu lítosti a vystřízlivění – ale také strachu a hrůzy z toho, co žijeme – proměnilo v účast na vytvoření nového člověka, revoluce a budování Třetího světa, na demokratický neoiluzionismus nebo na sílící depolitizaci postmoderních tónů.“ (Pelletieri 1998:31)

Autor přitom emergentní dramaturgiu dělí na následující podskupiny.

Za čistě postmoderní autory považuje Pelletieri Rafaela Spregelburda a Daniela Veroneseho. Pro jejich dramaturgiu zavádí pojem 'divadlo dezintegrace' (teatro de la desintegración), které lze chápat jako kontinuální pokračování absurdního divadla, iracionálně-pesimistické tradice, žánru grotesco a expresionismu.

„El teatro de la desintegración... toma del absurdo, entre otros préstamos, lo abstracto del lenguaje teatral y la disolución del personaje como entre psicológico. Pero no pretende demostrar nada, cree que el sentido del texto es absolutamente arreferencial... El universo en estas piezas es un universo no sólo sin ilusión..., sino que también se nos aparece como poseído por una mengua vertical de los afectos, de las pasiones. Los personajes son pasajeros de una pesadilla. To esto dentro del fragmentario de la intriga...“ (Pelletieri 1998:33)

„Divadlo dezintegrace... si z absurdního divadla – kromě jiných záplýček – vybírá abstrakci divadelního jazyka a rozpuštění postavy jako sociologické entity. Ovšem nepředstírá, že by něco demonstrovalo, věří ve zcela areferenční smysl textu... Svět v těchto hrách je světem nejen bez iluze..., ale rovněž se nám zjevuje jako posedlý vertikálním úbytkem afektů a vášní. Postavy jsou pasažéry nočních můr. Vše se odehrává v pouhých fragmentech zápletky...“ (Pelletieri 1998:33)

Pesimismus těchto her spočívá především v jejich nihilismu, nefunkční komunikaci, bezdůvodném násilí a absenci lásky.

Další podskupinou jsou texty „dramaturgických voleb“. Pod tímto termínem se rozumí intertextualita dramaturgiu, která pracuje metodou skrumáže citací, odkazů a referencí ve vztahu k jiným textům. Jejich forma mívá konvenční strukturu, aniž by však pracovala na bázi realistického hledání smyslu. Jejich hlavním smyslem je „fraškovitá hra s realitou a zdáním, humor a kýčovitost.“ (Pelletieri 1998:34) Interpretační nejistota, kterou tyto texty vyvolávají, je hlavním cílem. „Jejich rozuzlení zahrnuje relativizaci, zpochybňování 'dědictví' a 'pravdy',

a formuluje teorii chaosu.“ (Pelletieri 1998:34) Hlavním představitelem této tendence je dle Pelletierihho dramatik Javier Daulte.

Jedním z typických postupů postmoderního umění je jeho záliba pojímat veškeré kulturní dědictví jako materiál, z jehož zásobárny je možno se zcela svobodně obsluhovat a manipulovat, pozměňovat, skládat a dělit jeho části. Tento přístup je podkladem pro vznik textů, které svůj smysl zakládají na parodii tradičního argentinského divadla: gaučovského dramatu a melodramatu, přičemž provádějí jeho fúzi s neoavantgardními postupy, jako jsou „vypouštění zápletky a dialogu, patetické vyústění, absence logické motivace postav a používání slovních hříček a humoru.“ (Pelletieri 1998:34) K této dramatice se řadí autorské dvojice Sergio Bizzio a Daniel Guebel. Kvalitou jejich her je opět zmiňovaná lúdičnost, kterou ovšem externí pozorovatel nezasvěcený do zmíněných kontextů jen těžko ocení.

Dramatika, která vstupuje do diskuse s modernou, je dle Pelletierihho poslední odnoží argentinské postmoderní dramatiky. V souvislosti se subjektivním expresionismem těchto her zmiňuje vliv dramatiky Harolda Pintera a Griseldy Gambaro. Texty z této podskupiny směřují do postmoderního znejišťování především tematizací hledání identity postav v uzavřeném a ponurém světě. Reprezentanty jsou dramatici Pedro Sedlinsky, Jorge Leyes, Alejandro Tantanián a Luis Cano.

Vybrané dramatické texty autorů Rafaela Spregelburda, Daniela Veroneseho, Alejandra Tantaniána, Luise Gabriela Cana a Javiera Daulteho jsem analyzovala ve své diplomové práci *Argentinské postmoderní drama* v roce 2003. S časovým odstupem se Pelletierihho systematizace postmoderních autorů, představitelů 'nového argentinského divadla' zdá být přehnaně strukturovaná. Postmoderní postupy v jejich hrách se navzájem prolínají a přesahují vymezené kolonky. Pelletierihho strukturace tak spíše slouží jako výčet znaků, které jejich dramatika vykazuje. Navíc s odstupem více než jedné dekády od vzniku jeho studie je třeba přiznat, že některé ze jmenovaných osobností (Daniel Veronese, Alejandro Tantanián či Javier Daulte) patří dnes již spíše k úspěšným a (nad)národně etablovaným režisérům a dramatické tvorbě se již věnují málo nebo vůbec. Přesto jsou texty z rané fáze jejich divadelní tvorby poměrně bizarním a syrovým odrazem myšlenkového kvasu, který v argentinské společnosti 90. let bujel. Pro následnou analýzu proto volíme dramatika Rafaela Spregelburda, který v psaní divadelních her pokračuje dosud a jehož texty asi nejméně intenzivněji z autorů 'nového argentinského divadla' pronikly také na jeviště mimo hranice španělsky mluvícího světa.

Dekádu 90. let uzavírá nejen přelom milénia, ale v případě Argentiny také ekonomická krize, která v roce 2001 významně proměňuje argentinskou společnost. Tato krize byla

otřesem především pro vzdělanou střední třídu, která je v Buenos Aires hlavním konzumentem autorů a umělců, o nichž jsme jako o hlavních představitelích 'nového argentinského divadla' hovořili výše. Bylo potřeba „radikálně změnit mnoho životních návyků, očekávání, názorů a hodnot.“ (Trastoy 2004:101). O dopadu této krize na divadlo svědčí mj. i to, že již v roce 2004 vychází řada článků a antologií obsahujících studie o argentinském divadle v období krize. Citovaný článek teatroložky Beatriz Trastoy přináší nejen statistiku pohybu cen divadelních produkcí a návštěvnosti spojených s ekonomickou krizí, ale reflektuje i estetickou proměnu divadla. Divadelní produkce se politizují a pokoušejí se reflektovat argentinskou společenskou současnost. Otázka již nezní – tak, jako tomu bylo v postmoderně – *jak*, ale také *proč* a *k čemu*. V oblíbě jsou útvary jako monodrama, stand up comedy, texty se přiklánějí k monologičnosti a (auto)biografičnosti, hyperrealismu, ale nechávají zaznít i hlas toho 'druhého', potlačeného, a to formou komentářů, poznámek apod. Tyto tendence samozřejmě do jisté místy souvisejí i s určitou módou a vyčerpáním se modelů zaváděných v argentinském divadle od 80. let. Jorge Dubatti ve své předmluvě k antologii divadelních her autorů, kteří nastupují jako nová generace po roce 2000, konstatuje, že se jedná „o novou etapu postdiktatury“. (Dubatti 2006:7) Ovšem to je již skutečně jiná kapitola dějin argentinského divadla.

Dramatik Rafael Spregelburd

Rafael Spregelburd se narodil v Buenos Aires v roce 1970. Svou divadelní činnost zahajuje jako student herectví, ale brzy začíná také psát. Za osobnosti, které podstatně ovlivnily jeho divadelní dráhu, považuje dramatika Mauricia Kartúna a režiséra Ricarda Bartíse – významné představitele argentinského pre- i postdiktatorního divadla. Od roku 1995 se věnuje režii především vlastních textů a příležitostně adaptuje i texty jiných autorů. Krátce působí na Filozofické fakultě Univerzity Buenos Aires, ale akademickou kariéru v roce 1996 opouští, aby se plně věnoval divadlu. Doposud se ovšem věnuje pedagogické činnosti a vede různé kurzy tvůrčího psaní ve španělsky mluvících zemích. V roce 1998 se účastní *Summer International Residency* v Londýně, kterou každoročně pořádá British Council a Royal Court Theatre. Díky tomuto stipendiu proniká Spregelburd do mezinárodní komunity současných dramatických autorů, což mu přináší možnost řady prezentací jeho díla mimo španělsky mluvící země (scénická čtení a uvedení jeho her v evropských severských zemích, režijní příležitosti v Německu apod.). Spregelburd sám sebe označuje za překladatele (překládá do španělštiny

např. díla Harolda Pintera, Stevena Berkoffa, Sarah Kane, Mariuse von Mayenburga ad.), dramatika, režiséra a divadelního i filmového herce. Tyto své dovednosti uplatňuje zejména ve vlastním divadelním souboru El Patrón Vázquez, který založil společně s herečkou Andreou Garrote v roce 1994.

Spregelburd patří ke generaci divadelníků 'nového argentinského divadla'. Jeho tvorba se vyznačuje koherentním rozvíjením problematiky lidských hodnot v postmoderně relativizovaném 20. a 21. století, již svým čtenářům a divákům představuje v banálně vyhlížejícím komediálním balení slovních hříček, vzájemně propletených epizod, fragmentarizovaných, zdánlivě nesouvisejících či matoucích motivů, postav ztrácejících v jakémkoli momentě či situaci svou identitu. Spregelburd je autor iritující a zneklidňující. Jeho dramatika zcela odpovídá výše popsané poetice 'nového argentinského divadla', které nechává na divákovi, aby si konstruoval významy ex post. Spregelburd s nepopíratelným matematickým talentem buduje logiku příběhových propletenců, které jsou vzájemně spojeny křehkými motivickými vlákny. A tato vlákna autor s oblibou ve finále svých her trhá. Jeho hry dlouho působí dojmem, že jejich konstrukce podléhá nějaké striktní geometrické konstrukci, aby se těsně před koncem zhroutily do všeobjímajícího chaosu. Autor svého čtenáře/diváka vystavuje destrukci složitě budované sítě, již je nucen následně skládat znovu a po svém. Tento složitý systém vzniká i díky tomu, že:

„Spregelburd escribe como dramaturgo (en el sentido tradicional de 'escritor de gabinete'), pero también como director, como actor, incluso como traductor. De esta manera los textos que elabora *a priori* (antes e independientemente) de la puesta en escena, luego son sometidos por el mismo Spregelburd a procesos de reescritura en el espacio, desde el cuerpo de los actores seleccionados y la intensidad que entablan en sus vínculos escénicos.“ (Dubatti 2008:282)

„Spregelburd píše jako dramatik (v tradičním smyslu 'spisovatele u psacího stolu'), ale také jako režisér, jako herec a dokonce překladatel. Tímto způsobem jsou texty, které píše *a priori* (předem a nezávisle na) inscenování, posléze podrobeny ze strany samotného Spregelburda procesu přepisování v prostoru, prostřednictvím těl vybraných herců a intenzity, kterou působí ve svých scénických vazbách.“ (Dubatti 2008:282)

Rafael Spregelburd je autor plodný, jeho dramatické dílo čítá dosud přibližně třicet her. Jeho první divadelní hrou je *Osud dvou věcí nebo tři* (Destino de dos Cosas o tres, 1990). V roce 1996 vzniká jedna z jeho nejpozoruhodnějších her *Rozvrácený kříž* (Raspando la Cruz). V tomtéž roce taktéž Spregelburd začíná pracovat na svém rozsáhlém cyklu *Heptalogie Hieronyma Bosche* (Heptalogía de Hieronymus Bosch), který dokončí o 11 let později. Mezi

velmi ceněné texty patří hra, která vznikla v autorském triu Rafael Spregelburd – Javier Daulte – Alejandro Tantanián *Lidské měřítko* (La Escala humana, 2000). Pozoruhodným obrazem argentinské ekonomické krize je krátká hříčka *Argentinský okamžik* (Un Momento argentino, 2001). Velmi úspěšným projektem dále byl projekt *Bizarnost. Argentinská sága* (Bizarra. Una Saga argentina), kterou Spregelburd realizoval se svým souborem v roce 2003 jako jakousi divadelní telenovelu. Rozsah textu činí před 1500 stran a jednotlivé díly vznikaly vždy bezprostředně před svým každodenním uváděním, přičemž se celý projekt držel na programu několik týdnů. Zatím posledním Spregelburdovým projektem je dramatický soubor nazvaný *Nepravdělná slovesa* (Los Verbos irregulares), do nějž se řadí čtveřice her *Zářivý* (Lúcido, 2006) a *Acassuso* (2007), *Blok* (Bloqueo, 2007) a *Buenos Aires* (2007).

Zdálo by se, že záběr aktivit Rafaela Spregelburda je již dostatečně široký, pro úplnost tedy ještě zmiňme, že působí i jako publicista, ale pro pochopení jeho díla nesmíme opomenout ještě jednu okolnost, kterou jeho interpretátoři příliš nesledují. Spregelburdovy hry se vyznačují početnou řadou předmluv, doslovů a jiných výkladů ke konkrétním vydáním či uvedením. Formulují v nich podstatu svého divadelního vidění, která přesahuje samotné texty a obsahuje i postřehy ohledně jejich inscenační praxe. Mezi nejpozoruhodnější studie patří *Poznámka autora k tomuto vydání* (Nota del autor a la presente edición) v publikaci *Heptalogie Hieronyma Bosche I*), *Postupy* (Procedimientos) ve hře *Fraktál, Prolog pro scénické čtení hry v Royal Court Theatre v Londýně / leden 2002* (Prólogo para la lectura de la obra en el Royal Court Theatre de Londres / enero 2002) a závěrečná poznámka *Před touto hrou a po ní* (Antes y después de esta obra) ve hře *Argentinský okamžik* a *Poznámka autora* (Nota del autor) v publikaci *Heptalogie Hieronyma Bosche II*. Do některých z těchto textů nyní nahlédneme.

Spregelburdovy *Postupy* lze rozdělit na dva okruhy problémů, které úzce souvisí nejen spolu, ale i s postmoderní relativizací významů. V první řadě je to (re)konstrukce smyslu. „Umělecký materiál nepotřebuje být pro obhájení své existence pravdivý.“ (Spregelburd, *Procedimientos* 2000) Spregelburd chápe umělecké dílo jako svébytný objekt, nikoli jako znak či symbol skutečnosti. „Básníci vědí, že dovednost umění tkví v tom, říci slovy to, co slovy říci nelze.“ Přeneseno do oblasti divadla, spočívá tento paradox v tom „říci situacemi to, co jimi říci nelze.“ (Spregelburd, *Procedimientos* 2000) Spregelburd tak dramatickou tvorbu chápe především jako lingvistický problém. Nefascinuje ho tolik strukturalistická otázka možných vztahů signifiant / signifié, ale schopnost jazyka konstruovat nové světy. Tu vyvozuje z faktu, že „existují slova, která označují neexistující věci.“ (Spregelburd, *Procedimientos* 2000) Tím má na mysli nejen abstraktní výrazy, čísla, názvy barev či gramatické součásti konstrukce věty; mezi jeho oblíbené příklady patří třeba slovo *drak*,

bazilišek nebo *Bůh*. Zároveň však reflektuje i ingardenovskou mezeru,⁴⁰ kterou z oblasti uměleckých děl přenáší do reality. Jedná se o schopnost jazyka „zakrýt prázdnotu: tato prázdnota je neznámo a zkušenosti, pro které člověk nezná slovo v žádném jazyce.“ (Spregelburd, *Procedimientos* 2000) Toto zjištění má pak zásadní dopad na konstrukci významů uměleckého díla: „Signifiant se tak spojuje s formami, figurami, řádem. Význam pak s beztvarostí, hloubkou, chaosem.“ (Spregelburd, *Procedimientos* 2000) A právě teorii chaosu považuje Spregelburd pro uměleckou tvorbu za klíčovou. Jako ilustrativní příklad volí lidské tělo, „které je sice komplexním systémem. Ale jistě nás překvapí, uvědomíme-li si, že každé tři roky tělo obnoví kompletně všechny své buňky. A přesto si nadále říkáme ‘já’.“ (Spregelburd 2000) Proto je (nejen realistická) logika příčina / následek pro Spregelburda nepřijatelná kvůli své nepřiznané redukci na výřez pravdy prezentovaný jako pravda celá. Teorii chaosu totiž nechápe Spregelburd jako něco anarchisticky destruktivního, ale právě jako jedinou možnost obsažení totality.

„La vida se caracteriza por su organicidad... una “organicidad en el caos”.... Una obra caótica crea también la ilusión de la vida en tanto inventa un cuerpo que es coherente consigo mismo, y no con las ideas previas a ese cuerpo que los espectadores ya tienen sobre el mundo. Una obra caótica ideal carece de moral. La moral no es asunto suyo, le es desconocida. Soporta más de un punto de vista, por lo tanto lo que hace es problematizar más que tranquilizar... La apelación a la catástrofe por sobre la tragedia, la desconfianza del “mensaje cifrado” y de la “pièce bien fait”, etc., pueden dar lugar a un teatro más “vivo”, al menos en el sentido en que entendemos que la vida es más compleja que las explicaciones reduccionistas.“ (Spregelburd, *Procedimientos* 2000)

„Život je charakterizován svou organičností... organičností v chaosu... Chaotické dílo vytváří také iluzi života tím, že objevuje tělo, které je koherentní se sebou samotným, a nikoli s předchozími představami o tomto těle, které mají diváci již o světě kolem sebe. Ideální chaotické dílo postrádá morálku. Morálka není jeho věcí, nezná ji. Snese více než jeden úhel pohledu, a proto to, co dělá, je spíše problematizovat než uklidňovat... Apel na katastrofu nadřazenou tragédii, nedůvěra v ‘zašifrované poselství’ a ‘dobře napsanou hru’ atd. mohou uvolnit místo ‘živějšímu’ divadlu alespoň v tom smyslu, kdy chápeme, že život je složitější než redukcionistické výklady.“ (Spregelburd, *Procedimientos* 2000)

Konstatuje-li Spregelburd autoreferenčnost jazyka, nemůže pominout ani organizaci jazyka. Gramatika jako jednoznačně stanovený zákon jazykové organizace je skutečně pro naše

⁴⁰ Zde se odvolávám na Ingardenovu analýzu diskontinuity času a prostoru zobrazovaných v uměleckých dílech v kapitolách *Různé způsoby prostorové orientace znázorněných předmětů*, *Znázorněný čas a časové perspektivy* a *Místa nedourčenosti znázorněných předmětů*, viz Ingarden 1989.

dorozumění nepostradatelná, ale zároveň nutně vykazuje absurdní a manipulativní rysy. Proto může Spregelburd uzavřít:

„No hay mensaje en el arte. No hay comunicación, en este sentido estricto según el cual comunicar algo es decir 'esto' para que se entienda 'esto', y no 'aquello'... Porque no hay comunicación, sino contagio. Sólo lacerando la gramática de un mensaje nos liberamos de él para decir, al mismo tiempo, al menos dos cosas: el mensaje y su desviación.“ (Spregelburd, Procedimientos 2000)

„Není poselství v umění. Není komunikace ve striktním smyslu říci 'toto', aby se rozumělo 'toto' a nikoli 'tamto'... Protože neexistuje komunikace, existuje pouze nákaza. A jen bouráním gramatiky poselství se můžeme osvobodit, abychom mohli říci zároveň alespoň dvě věci: poselství a jeho deviace.“ (Spregelburd, Procedimientos 2000)

Příklon k teorii chaosu deklaruje Spregelburd i v souvislosti se svým cyklem *Heptalogie Hieronyma Bosche*:

„Symetrie je první iluzí řádu, první představa, že člověk vítězí nad přírodou. I v archeologických nálezech vidíme, že první z pravidel 'krásy' souvisí s harmonií symetrie, opakováním stejného, pravidelností. Mě provokuje asymetrie, nepravidelná slovesa, krása, která se skrývá v překvapivé erupci 'ošklivého'. Moje hry vytvářejí symetrii, protože mě přitahuje to, že ji lze snadno zničit. Mnohem těžší je vypořádat se s něčím, co už je rozbité, co už je chaosem. Proto moje hry v *Heptalogii Hieronyma Bosche* obsahují i mnoho asymetrie: například závěrečné monology, které jsou velmi kontrastní k převažující dialogičnosti a narativnosti. Při inscenování s nimi bývají problémy, vypadají spíše jako konce jiných her, jako kdyby se tam octly omylem. Mám ve zvyku ukončovat své hry pasážemi, které otvírají jiná univerza. Asymetrie je vlastně důležitou součástí mého myšlení. Je to, jako když jedna hra obsahuje dva neslučitelné póly, což nás nutí myslet v jiných kategoriích. A to platí hlavně o divadle, kam chodíme s tím, že víme, že se díváme na iluzi, na lež. Přejeme si být podváděni, přejeme si, aby ty 'magické triky' fungovaly. Chceme se bát a nechat se okouzlit.“ (Černá, Nobody's Perfect 2008:66)

Příkladem pro výše zmíněné rušení symetrie a překvapivé erupce ošklivosti může být hříčka *Argentinský okamžik*, kterou autor v roce 2001 napsal v přímo spojitosti se společenskými nepokoji způsobenými argentinskou ekonomickou krizí. Tuto hru věnoval neargentinskému publiku⁴¹ a v doslovu k ní nabízí jakési zhuštěné resumé jejího obsahu včetně velmi vyhoceného konfliktu (hyper)realistického jednání, které autor předepisuje, a

⁴¹ Spregelburd zde hovoří o „informaci pro cizince“. Tento výraz použila pro část své dramatiky, v níž kritizuje období argentinské diktatury, i Griselda Gambaro. Zdá se, že „vysvětlovat se“ cizincům, především Evropanům, tvoří součást argentinské umělecké tradice. Jedná se o krátkou hříčku, která zprostředkovává dění v ulicích Buenos Aires během krize. Hra disponuje rozsáhlým úvodem vysvětlujícím tehdejší politicko-ekonomickou i kulturní situaci Argentiny. Právě proto, že hra byla psána pro evropské publikum, si autor nepřeje, aby hra byla v Argentině uvedena. Argentinské publikum by ji dle jeho názoru nepochopilo.

absence poselství, kterou proklamuje ve své divadelní poetice. Spregelburd nezůstává pouze u zcizovacího momentu, kdy herci na začátku představení mají vystoupit ve své občanské identitě a teprve poté před očima diváků vstoupit do svých rolí. Autor jde dál. Ve hře jsme svědky večírku probíhajícího v rodině bývalých funkcionářů z dob vojenské diktatury, jejichž dcera se náhodou připele do demonstrací proti vládě, které probíhají v ulicích města Buenos Aires. Když se Alice vrátí domů, začne svým rodičům diktovat požadavky, které si zapsala během pouličního mítinku, a na jejich splnění naléhá tím, že si na tělo připevní bombu. Absurdita situace je dovršena závěrečnou scénou, kdy se jí její otec pokouší výbušninu odstranit z těla a zapleten do kabelů začne pociťovat naléhavou tělesnou potřebu. Autor tento závěr komentuje následovně:

„Porque tarde o temprano ésta es una obra que al montarse revela una cuestión muy básica. Partimos de una serie de convenciones tan elementales que dan vergüenza y llegamos a construir, por el peso del tema, una realidad muy perturbadora, donde las prioridades empiezan a corromperse, y lo único que los espectadores quieren ver al final es un poco de pis de verdad. Ese pis concentra casi toda la atención. ¿Cómo es que se realizó ante el que mira este proceso según el cual un actor va de una mentira absoluta y convencional (la farsa) a un único hecho tan real como ordinario (alguien que mea en un florero)? En la pérdida de ese potencial simbólico a mí se me esboza toda la Argentina. Pero yo soy de acá, claro. Y otra gente no. Y verán otras cosas.“ (Spregelburd 2003:178)

„Protože ať už dříve nebo později, tahle hra nás vždy dovede k jedné, velmi základní otázce. Sdílíme řadu základních konvencí, které vyvolávají stud, a docházíme k tomu, že kvůli *závažnosti tématu* konstruujeme silně provokativní realitu, v níž začíná docházet ke korupci priorit a jedině, co chtějí diváci na konci vidět, je onen malý čůrek pravdy. Ten čůrek přitahuje téměř veškerou pozornost. Co to je za proces, že herec před tím, kdo se dívá, přejde z absolutní lži (frašky) k jedinečnému aktu – stejně skutečnému, jako (s)prostému (vymočit se do květináče)? V této osudové ztrátě symbolického potenciálu se mi rýsuje celá Argentina. Ale jen já jsem odtamtud, jistě. A ostatní lidé nikoli. A tak vidí jiné věci.“ (Spregelburd 2003:178)

Autorův komentář vysvětluje poslední repliky hry, které nechávají hru vyústit v obludně groteskní závěr.

ÁNGEL: Sacala.
ALICIA: ¿Qué?
ÁNGEL: Por favor, no puedo sacarla.
ALICIA: Se va a mear todo el pantalón, si no lo ayudo.
ÁNGEL: Ayudame.
ALICIA: Y lo único que la Historia le pedía era un momento de grandeza.

ÁNGEL: Ya habrá tiempo para la grandeza, para la Historia. Esto es más simple. Y más urgente.

(ALICIA lo considera un momento. Luego accede. Mete la mano, saca el pene flácido de Ángel y lo sostiene en dirección al presunto florero, mientras éste alza la cabeza, y empieza a orinar, aliviado. ÁNGEL murmura algo, algo ininteligible. La escena es horrible. El living, desierto, la última diapositiva aún inútilmente proyectada en la pared. El tic-tac de la bomba parece haberse acelerado. Súbitamente, apagón.)

(Spregelburd 2003:171)

ÁNGEL: Vyndej mi ho.

ALICE: Co?

ÁNGEL: Prosím, nemůžu si ho vyndat.

ALICE: Počúráte si celý kalhoty, když vám nepomůžu.

ÁNGEL: Pomož mi.

ALICE: A jediný, co se po vás v celý lidský historii chtělo, byl tenhle velký okamžik.

ÁNGEL: Na velikost bude ještě dost času, historie počká. Tohle je jednodušší. A naléhavější.

(ALICE se na něj chvíli dívá. Pak kývne na souhlas. Strčí mu ruku do kalhot, vyndá Ángelův splasklý penis a namíří ho na květináč, zatímco on zvedne hlavu a s výrazem úlevy začne močit. ÁNGEL si cosi mumlá, cosi nesrozumitelného. Celá scéna je strašná. Obývák je osiřelý, poslední diapositiv zbytečně září na zdi. Zdá se, že tikání bomby se zrychlilo. Náhlý blackout.)

(Spregelburd 2003:171)

Jak autor pracuje s principy, které byly naznačeny výše, si dále ukážeme na dvou jeho titulech, hře *Rozvrácený krucifix* a *Heptalogii Hieronyma Bosche*. Nejenže se jedná o obsahově i formálně pozoruhodné tituly, ale jejich volba zahrnuje také jistou symetrii: *Rozvrácený krucifix* se odehrává v Praze v předvečer německé invaze do Polska, *Heptalogie Hieronyma Bosche* je naopak inspirována středověkým konceptem sedmi smrtelných hříchů ztvárněných na slavné deskové malbě nizozemského malíře. V případě obou titulů tedy autor pracuje s událostmi evropské historie a kultury, přičemž jako jejich příjemce je stanoveno buenosaireské publikum. Právě jejich analýza bude dokladovat výše uvedenou metaforu Argentiny jako mnohonásobného a deformovaného zrcadla Evropy.

Rozvrácený krucifix

Fabule a syžet

„Ale jen já jsem odtamtud, jistě. A ostatní lidé nikoli. A tak vidí jiné věci,“ říká Rafael Spregelburd o Argentině ve své hře *Argentinský okamžik*. (Spregelburd 2005:178) Jeho hru

*Rozvrácený krucifix*⁴² bychom z tohoto úhlu pohledu mohli považovat za opak. Její děj se odehrává v Praze v předvečer počátku 2. světové války, během nacistické okupace Československa. Právě proto je její analýza vzrušující, protože tentokrát jsme my odtamtud a v textu argentinského dramatika uvidíme docela jistě zcela jiné věci.

Hlavní zápletku hry představuje příběh ústřední postavy Wecka, který je vůdcem jakési podzemní skupiny hnutí českého odporu proti německým okupantům. Do skupiny dále patří Weckova sestra Trauma, Weckova milenka Dorka, Weckův nejlepší přítel Adolf a další přívrženec skupiny Bruno. Zastihujeme je v okamžiku, kdy se po nezdařeném atentátu scházejí ve svém sídle a čekají na Bruna, o němž se domnívají, že je zradil. Motiv zrady a obviňování se ještě několikrát vrací a vede ke stavu, kdy se členové hnutí odporu podezírají všichni navzájem. Weck velí uspořádat další akci. Na pražské nádraží mají přijet německá vojska, na které skupina připravuje atentát. Během atentátu Weck nepochopitelně selže, skupině nedá znamení a hnutí odporu je rozprášeno. Weck prchá na venkov, jeho sestra Trauma je zajata a uvězněna v německých kasárnách, Dorka, Bruno a Adolf se pokoušejí zachránit útekem do Berlína. Bruno během této akce přijde o život, protože Dorka a Adolf jej z paranoického strachu ze zrady zastřelí.

Vedlejší epizody představují Weckova několikerá setkání s žebrákem, německým generálem Mansillou, sousedy Vogelovými a Ruby a Hildou z venkovského hotelu.

Žebrákovi, který si na své živobytí vydělává na nádraží, kdosi ukradl harmoniku. Nyní čeká na to, až se tento zloděj vrátí a on mu bude moci odpustit. Nádraží je centrem zájmu Weckovy skupiny, proto se tu Weck se Žebrákem dá několikrát do řeči. A zdá se, že oním zlodějem je právě Weck.

Je to taktéž Weck, který prozrazuje německému generálovi úkryt, v němž se scházejí atentátníci. Navíc po zatčení Traumy vyjde najevo, že Weckova sestra je milenkou Mansilly.

Dům, ve kterém se skupinka schází, sousedí s domem manželů Vogelových. Vogelovi jsou pražští Němci. Jejich postoj ke stávající politické situaci je proněmecký a tuší, že se u Wecka a Dorky dějí podezřelé věci. Aby mladý pár varovali, zvou si je na přátelskou návštěvu. Weck je posléze zastřelí a společně s Dorkou se za Vogelovy v jejich vlastním domě dokonce vydávají, když v místě slídí němečtí vojáci a hledají stopy po hnutí odporu.

Po nezdařeném atentátu, kdy se skupina rozprchne, utíká Weck mimo Prahu. Ve venkovském hotelu se zaplete do složitých rodinných vztahů majitelky hotelu Hildy, její dcery Ruby a Günthera, nevlastního otce Ruby a milence Hildy. Weck se do Ruby zamiluje,

⁴² Hra *Rozvrácený krucifix* byla poprvé uvedena 13. června 1997 v Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires, režie Rafael Spregelburd. Autor ve hře i vystupoval v roli generála Mansilly.

ale matka s dcerou ho jen využijí k tomu, aby jim pomohl zbavit se Günthera, který sexuálně obtěžuje Ruby.

Výklad jednotlivých epizod ztěžuje nejen výstavba syžetu, ale i rámování příběhu prologem a epilogem. Hra začíná Weckovým monologem, v němž hlavní postava praví:

„To bylo naposledy, co jsem se probudil, protože od té doby jsem už neusnul... Můj příběh skončí, až skončí moje nespavost... Kdo jsou ostatní, další postavy mého dramatu? Tím si nejsem jistý. Pozoruju od toho okamžiku nesmyslné střídání dnů a nocí, absurdní sled, ve kterém se nic nemění. Tedy kromě toho, co se událo v hlavách těch, kdo spí a myslí si, že se vzbudili na jiném místě, mnohem temnějším nebo mnohem pohodlnějším, než jsou jejich vlastní sny. Ale já jsem už neusnul.“ (Spregelburd 2007:14)

Epilog je exaktně časově a místně vymezen:

PRASNICE Takový krásný den, jeden z těch dnů, kdy se dějí důležité věci. Praha, léto roku 1939.
(Spregelburd 2007:78)

Weck se tu naopak probouzí v náručí Prasnice, „nejkrásnější ze všech žen“. Vypráví jí o svém snu, v němž spatřil člověka, který přišel k Bohu s prosbou, aby spasil jeho duši. Ale Bůh ho nepoznává. Weck vypráví, že mu říká toto:

WECK: „Ubohý Wecku. Já tě neznám. Zním všechny lidi, které jsem stvořil, ale tebe neznám. Nevím, kdo jsi.´ Nejsm člověk,´ odpověděl mu Weck, ´jsem tvůj syn. Nikdy jsem nevěděl, co mám dělat, nikdy jsem mezi nimi nenalezl své místo.´ Bůh chvíli mlčel a potom mu řekl: ´A jak mám spasit tvou duši, když žádnou nemáš?´“
(Spregelburd 2007:77)

Jen Prasnice zná na tuto otázku odpověď:

PRASNICE: „Ten muž musí udělat tři věci. Najít někoho, kdo by ho miloval, někoho, kdo by mu odpustil, a někoho, kdo by ho potrestal. Tohle Bůh nebude moci pominout a uzná ho za člověka. Nakonec spasí jeho duši.“
(Spregelburd 2007:77)

Weck si její výklad propojí s příběhem, který jsme sledovali. Milovat ho měla Ruby nebo Dorka, odpustit a potrestat ho měl žebrák na nádraží či příslušníci jeho skupiny. A za oknem už čeká Adolf, který ho volá zpět do příběhu a s nímž Weck odchází pryč.

Hra *Rozvrácený krucifix* je vysoce rafinovaná a zřejmě jejím nejpřehlednějším znázorněním budou dále uvedená schémata. Autor pracuje se strukturou celkem 24 scén, v nichž se jednotlivé epizody nejen prolínají, ale navíc ve scéně 13 předepisuje ve scénické poznámce: „BOD OBRATU. ČAS COUVÁ.“ (Spregelburd 2007:53). Konkrétní dopad na další vývoj událostí ve hře je zcela fatální: některé scény z první poloviny hry se ve více či méně pozměněné formě a v obráceném sledu opakují, některé jsou nové. Hra tudíž vykazuje následující narativní strukturu, jež vychází najevo srovnáním řazení scén ve fabuli a v syžetu:

Schéma č. 1: Scénosled *Rozvrácený krucifix* – fabule:

| | |
|---|--------------|
| 1. Weckův monolog o nespavosti | čas (fabule) |
| 2. Návštěva Dorky a Wecka u Vogelových | ↓ |
| 3. Schůzka hnutí odporu (Weck, Adolf, Dorka, Trauma, Bruno), vyhodnocování minulé akce a hledání zrádce | |
| 4. Weck a Trauma na obhlídce nádraží, setkání s žebrákem | |
| 5. Weck se ubytuje ve venkovském hotelu, setkání s Hildou a Ruby | |
| 6. Weck se v hotelu setkává s německým generálem Mansillou, prozradí mu úkryt hnutí odporu | ↓ |
| 7. Weck si namlouvá Ruby | |
| 8. Weck se svěřuje žebrákovi, že zabil Günthera | |
| 9. Schůzka Adolfa a Wecka po nezdařené akci, Adolf se táže Wecka, zda je on zrádce | |
| 10. Weck si přichází do německých kasáren pro zajatou Traumu, Mansilla se mu vysmívá | ↓ |
| 11. Bruno a Dorka chtějí utéct, Adolf s Brunem ji jako zrádkyni chtějí zastřelit | |
| 12. Ruby s matkou jedou do Prahy, Ruby má vidění | |
| 13. Mansilla má na nádraží v Praze projev, v němž oznamuje vstup německých vojsk do Polska, čas se otáčí | ↓ |
| 14. Weck si přichází do německých kasáren pro zajatou Traumu, Trauma je milenkou Mansilly | |
| 15. Adolf a Dorka chtějí utéct, Adolf a Dorka zastřelí zrádce Bruna | |
| 16. Mansilla pátrá v domě Vogelových po atentátnících, hovoří s Weckem a Dorkou převlečenými za Vogelovi | ↓ |
| 17. Schůzka Adolfa a Wecka po nezdařené akci, Adolf se táže Wecka, zda je on zrádce | |
| 18. Weck přichází na nádraží za žebrákem a vrací mu harmoniku | ↓ |
| 19. Weck žádá lásku Ruby, ale Hilda a Ruby se mu vysmějí – jen ho využily pro vraždu Günthera | |
| 20. Weck se v hotelu setkává s německým generálem Mansillou, prozradí mu úkryt hnutí odporu | |
| 21. Weck se ubytuje ve venkovském hotelu, Ruby touží po lásce | |
| 22. Weck a Trauma na obhlídce nádraží, setkání s žebrákem | |
| 23. Vogelovi čekají na návštěvu Wecka Dorky, kteří nepřicházejí, předtucha smrti a exploze | ↓ |
| 24. Weck se probouzí v náručí Prasnice | |

Schéma č. 2: Scénosled *Rozvrácený krucifix* – syžet:

| | | | |
|------------------|---|---|------------------|
| čas (syžet) 0 | 1. Weckův monolog o nespavosti | 24. Weck se probouzí v náručí Prasnice | čas (syžet) 0 |
| ↓ | 2. Návštěva Dorky a Wecka u Vogelových | 23. Vogelovi čekají na návštěvu Wecka Dorky, kteří nepřicházejí, předtucha smrti a exploze | |
| ↓ | 3. Schůzka hnutí odporu (Weck, Adolf, Dorka, Trauma, Bruno), vyhodnocování minulé akce a hledání zrádce | | ↑ |
| ↓ | 4. Weck a Trauma na obhlídce nádraží, setkání s žebrákem | 22. Weck a Trauma na obhlídce nádraží, setkání s žebrákem | ↑ |
| ↓ | 5. Weck se ubytuje ve venkovském hotelu, setkání s Hildou a Ruby | 21. Weck se ubytuje ve venkovském hotelu, Ruby touží po lásce | ↑ |
| ↓ | 6. Weck se v hotelu setkává s německým generálem Mansillou, prozradí mu úkryt hnutí odporu | 20. Weck se v hotelu setkává s německým generálem Mansillou, prozradí mu úkryt hnutí odporu | ↑ |
| ↓ | 7. Ruby prosí Wecka, aby ji vzal do Prahy | 19. Weck žádá lásku Ruby, ale Hilda a Ruby se mu vysmějí – jen ho využily pro vraždu Günthera | ↑ |
| ↓ | 8. Weck se svěřuje žebrákovi, že zabil Günthera; žádá odpuštění | 18. Weck přichází na nádraží za žebrákem a vrací mu harmoniku; žádá odpuštění, ale žebrák mu ho odmítne dát | ↑ |
| ↓ | 9. Schůzka Adolfa a Wecka po nezdařené akci, Adolf se táže Wecka, zda je on zrádce | 17. Schůzka Adolfa a Wecka po nezdařené akci, Adolf se táže Wecka, zda je on zrádce | ↑ |
| | | 16. Mansilla pátrá v domě Vogelových po atentátnících, hovoří s Weckem a Dorkou převlečenými za Vogelovi | ↑ |
| ↓ | 10. Weck si přichází do německých kasáren pro zajatou Traumu, Mansilla se mu vysmívá | 14. Weck si přichází do německých kasáren pro zajatou Traumu, Trauma je milenkou Mansilly | ↑ |
| ↓ | 11. Bruno a Dorka chtějí utéct, Adolf s Brunem ji jako zrádkyni chtějí zastřelit | 15. Adolf a Dorka chtějí utéct, Adolf a Dorka zastřelí zrádce Bruna | ↑ |
| ↓ | 12. Ruby s matkou jedou do Prahy, Ruby má vidění | | |
| x | 13. Mansilla má na nádraží v Praze projev, v němž oznamuje vstup německých vojsk do Polska, čas se otáčí | | x |

Jak je patrné ze schématu č. 2, nalezneme v dramatu celkem 4 nepárové scény, 2 rámuující scény (prolog a epilog) a 18 párových scén (označeny šedou barvou), které se v rovině fabule odehrávají souběžně, vykazují analogický dramatický personál, obsahují podobné motivy, částečně se shodují i v textové složce, a přesto jsou odlišné.

Dramatický personál a chronotop(y)

Ve hře *Rozvrácený krucifix* je zajímavý právě faktor *souběžnosti* průběhu párových scén. Zatímco totiž můžeme zcela jednoznačně identifikovat místa, kde se události odehrávají (úkryt atentátníků, obývací pokoj v domě Vogelových, nádraží v Praze, německá kasárna v Praze, lobby hotelu na českém venkově, interiér vlaku), průběh času ve hře je matoucí. Z výše uvedeného schématu vyplývá, že se autorovi daří při čtení textu dosáhnout jakéhosi koloběhu. Nejen tím, že v polovině 'příběhu' otáčí čas a události pozpátku vrací do výchozího bodu, ale i rámováním scénou 1 a scénou 24. Ty jsou jako by vytržené z tohoto časového rámce a na časové ose jsou navzájem zaměnitelné. Přestože Weck hned v prvních replikách hry tvrdí, že to je naposledy, co se probudil, nemůžeme si být zcela jisti, zda celý příběh, který sledujeme, nakonec není pouze Weckovým snem. V poslední scéně se přeci probouzí v náručí Prasnice. Stejně tak by poslední scéna mohla snadno předcházet scéně první, protože zde se Prasnice zmiňuje, že je léto roku 1939 a že se nacházejí v Praze. Na konci scény 24 navíc Weck s Adolfem jakoby 'odcházejí' zpět do příběhu atentátníků.

Pomyslný časový koloběh, který autor vytváří, však narušují právě párové scény, které se odehrávají souběžně a které nahlížíme dvakrát, pokaždé z jiného úhlu pohledu a s jinou sumou informací o jejich kontextu v rámci celého příběhu. V první polovině hry sledujeme celý příběh lineárně, v druhé polovině pak naopak v jakési deformované retrospektivě, která nám umožňuje nové čtení a odlišnou interpretaci. Autor zde dosahuje iritace, která silně zasahuje čtenáře a ještě silněji diváka, který při prvním shlédnutí případné inscenace téměř nemá šanci složitou geometrickou strukturu, na níž je hra vystavěna, poskládat a dešifrovat.

Ve hře *Rozvrácený krucifix* vystupuje celkem 12 postav. 5 z nich patří k aktivnímu hnutí českého odporu (Weck, Adolf, Bruno, Trauma, Dorka), 3 zastupují německé agresory (pražští Němci pan a paní Vogelovi a německý generál Mansilla), 2 zastupují okupované 'pasivní' Čechy (Hilda, Ruby), 2 postavy stojí mimo politické, časové a národnostní, popř. místní struktury (Prasnice, slepý žebrák na nádraží). Toto základní rozčlenění by mohlo zakládat domněnku, že zde máme jasné dělení na dobré hrdiny a zlé utlačovatele, zachránce

a zrádce, agresory a oběti, slabé a silné. Narativní výstavba celé hry však motivace postav a vztahy mezi nimi pootáčejí a proměňují každého z protagonistů hry ve vysoce ambivalentní subjekt.

Ve scéně 8 nalezneme následující dialog mezi Weckem a žebrákem:

WECK Možná byste se měl hněvat na Boha nebo na dobré sousedy.

ŽEBRÁK To bych nemohl. Vždyť jsou tak unavení.

WECK Jeden z nich vám ukradl harmoniku.

ŽEBRÁK To je pravda. Ale ani na toho se nezlobím. Dříve nebo později mi ji vrátí.

WECK Uvidíme.

ŽEBRÁK Já je znám.

WECK Mohl byste mu odpustit?

ŽEBRÁK Mám na to právo, ano. Ne, počkejte. Neodcházejte. Chci říct, že jenom já mohu někomu odpustit tu krádež. Nikdo jiný. Odpuštění náleží mně. Jenom já můžu odhalit zloděje, já můžu.

(Sprengelburd 2007:39)

Když se Weck žebrákovi přizná, že spáchal zločin na Güntherovi, žebrák odmítne tento zločin soudit. Weck přichází k žebrákovi podruhé v druhé polovině hry, a to ve scéně 18 (párová scéně ke scéně 8) a tentokrát se 'správným' zločinem:

WECK Možná byste se měl hněvat na Boha nebo na dobré sousedy.

ŽEBRÁK To bych nemohl. Vždyť jsou tak unavení.

WECK Jeden z nich vám ukradl harmoniku.

ŽEBRÁK To je pravda. Ale ani na toho se nezlobím. Dříve nebo později mi ji vrátí.

WECK Tady ji máte. (*Postaví pouzdro vedle slepce. Hudba ztichne.*) Předpokládejme, že existuje jen jediný člověk, který mi může odpustit. Předpokládejme, že jsem to tak zařídil a tak to bude. (*Poklekne.*)

ŽEBRÁK Je mi líto. Já vám neodpustím, tak hloupý nejsem.

WECK Co tím chcete říct?

ŽEBRÁK Vemte si ji. Nikdy jsem vás neviděl.

WECK Tady máte tu harmoniku, musíte splnit svůj slib!

ŽEBRÁK (*Strhne si prudce brýle. Nevíme jistě, jestli vidí.*) Mám vás plné zuby, vás i toho druhého. Jste jeden jako druhý.

WECK Jaký druhý?

ŽEBRÁK Ten, který tu byl předtím, ten druhý. Dělal přesně to samé. Vzal si do hlavy, že v něj všichni věří. Nebo alespoň někteří. Ale je pozdě. Přišel v nesprávný okamžik a na to nejnevhodnější místo. Jsme na prahu války. A co mne se týče, já jsem vás nikdy neviděl. Neodpustím vám. A ani nebudu tím, kdo vás potrestá. Takhle mizérie jednou skončí. *(Pustí hudbu.)* Takže jestli ji někdo z vás viděl, vzpomeňte si na ubohého slepce, který musel pochovat to jediné, co měl na této zemi a co se už nikdy nevrátí. Protože není možné opakovat tolikrát stejnou chybu. Někdo ztratil cestu. Řekněte mi, kdo.

(Spregelburd 2007:65)

Žebrák se k Weckovi zachová překvapivě škodolibě a odmítne mu dát své rozzhřešení. Podobně nepochopitelně se Weckovi vymyká situace z rukou i v epizodě s Ruby. Ruby se ve scéně 7 dožaduje Wecka o to, aby ji vzal s sebou do Prahy:

RUBY Vůbec by mi nevadilo dělit se o tebe s jinými.

WECK Já ale myslím, že by to vadilo jim.

RUBY Prosím, vezmi mě s sebou.

WECK Nechci, aby ti ublížili.

RUBY Chci odtud.

WECK No tak odejdi.

RUBY Pracovala bych jako ostatní.

WECK Ony pro mne nepracují. Dělají to, protože se jim to líbí a vydělávají si při tom nějaké peníze.

RUBY Dělala bych to samé, jen abychom byli spolu.
(Spregelburd 2007:37)

Avšak to, co vypadalo jako žadonění o Weckovu lásku, vypadá v párové scéně 19 úplně jinak:

WECK Říkala jsi, že se mnou chceš odjet do Prahy.

RUBY Chci. Ale milovat tě nebudu. Nikdy. Takový blázen nejsem. *(Odejde.)*

HILDA Je trochu tvrdá, ze začátku. Jen počkejte, nechod'te nikam. Ještě musíme hodit tělo do jezera. Takové skvostné tělo.

WECK Nesplnila svůj slib. Říkala, že mě bude milovat, když jí s tím pomůžu.

HILDA A co na tom záleží? Vždyť je to taková ošklivka. V Praze budete mít ženských.

WECK Potřebuji, aby mě milovala jedna, alespoň jedna jediná.

HILDA Někdy je „alespoň jedna“ příliš mnoho. Hlupáku. Vrahu. Jste mi odporný. Děkuji vám, že jste na nás naložil ještě tohle břemeno. Ach, Günthře, kdybys jen býval dal na mě, jak jsme

to měli v plánu! Takový skvostný muž, drsný a skvostný, mužské tělo na temném dně jezera.
(Spregelburd 2007:68)

Ve scéně 19 vychází jasně najevo, že Hilda s Ruby Wecka pouze účelově využily ke zlepšení své situace.

Weck, který je v první polovině jakýmsi hybatelem veškerého dění, tzn. vede skupinu hnutí odporu, manipuluje se svou milenkou Dorkou, likviduje nebezpečné sousedy, okouzluje dvě osamělé ženy ve venkovském hotelu a dokonce kolaboruje s německým generálem, se po časovém obratu v polovině hry stává naopak postavou smýkanou tokem událostí. Ukáže se, že členka hnutí odborů a jeho vlastní sestra je milenkou německého generála, jeho lidé se mezi sebou vraždí, jeho milenkou Dorka s nejlepším přítelem Adolfem prchají do Německa a ukazuje se, že také kolaborují s Němci. Autor pracuje s principem přepisování a dopisování párových scén, které vztahy nastavené v první polovině proměňují, a to nikoli na základě lineárního vývoje příběhu, ale jeho opakováním.

Postavy hry ve své většině nenesou jména zatížená nějakými symbolickými významy, a to až na Wecka a Traumu. Weck se v průběhu děje jeví jako jeho protagonista, posléze falešný protagonista a dokonce falešný prorok nebo mesiáš.

MANSILLA Ale kdo je tu větším cizincem? K hříchu je potřebná víra, jistota, že člověk koná zlo. Abychom mohli spatřit zákon v celé jeho jasnosti, je zapotřebí hříchu. A bychom pochopili válku, je potřeba, aby se zjevil Bůh! Jenže co já řeknu Vůdci? Pokud by se v Praze zjevil Bůh přesně v tomto okamžiku, obě strany by ho považovaly za falešného, ať by dělal, co by dělal. Dobro se nemůže ztělesnit! Tak se vracím do své Vlasti, unavený sám sebou i tímto temným lidem.

...

(Všichni na nádraží tleskají: ŽEBRÁK, RUBY, HILDA – která mává vlaječkami, DORKA a ADOLF. MANSILLA rozvine obrovské nacistické vlajky.)

TRAUMA *(Vrací se a táhne za sebou WECKA.)* Není potřeba, abys to dělal.

WECK V tomto okamžiku, tváří v tvář všem těmto lidem. Stejně to udělám.

...

TRAUMA Jestli nechceš, tak to nedělej.

WECK Nechci to udělat.

TRAUMA Ježíš to udělal. Vydal se nepříteli, nechal se poznat, kázal tohle všechno.

WECK Já jsem taky kázal. Teď, kážu. *(Zamíří na MANSILLU.)*

TRAUMA Dobře. Nikdo nic nepochopil. Všichni lhali. Pojďme domů.

RUBY Mami, v co my věříme?

MANSILLA Už neřeknu nic. Ani pro, ani proti. Ani slovo.

(WECK vystřelí na MANSILLU. Křik a zmatek.)

TRAUMA Snad bych ti mohla pomoci na chvilku usnout. (WECK ji zabije druhou střelou. Křik. WECK postřelí všechny.)

(Spregelburd 2007:53)

V překladu z německého jazyka znamená Weckovo jména přibližně 'probud' se', což je nejen přímý odkaz na Weckovu nespavost, ale i na určitý spasitelský rys přisuzovaný postavě.

Opakem Wecka je Trauma. Jedná se o jeho sestru a možná i jakési alter ego. Trauma má v celé hře minimum replik, protože po většinu času, kdy se nachází na scéně, spí (spí během první schůzky atentátníků i během rozhovoru Wecka s Mansillou v kasárnách). Trauma toho sice mnoho nenamluví, ale když už promluví, říká vždy mnoho. Za klíčové věty k celému Weckovu příběhu lze považovat její repliky jako:

WECK Nechci to udělat.

...

TRAUMA Je to psáno.

WECK Kde je to psáno? Dosud jsem neviděl žádné důkazy.

TRAUMA Důkazů není zapotřebí. Je to psáno. A navíc, už se to stalo. Celá historie už se stala. Nikdo se nemůže zpěčovat splnit svůj úděl. Každá věc je jedinečná a děje se pořád stejně.

(Spregelburd 2007:72)

Podobně o žebrákovi na nádraží říká Trauma Weckovi: „... tohle je ten, kdo ti odpustí.“

(Spregelburd 2007:73) Trauma tedy naznačuje, že Weck je součástí nějakého příběhu nadřazeného dění, které sledujeme v jednotlivých epizodách hry. Zároveň však Weck opakuje jakousi chybu, která není zcela zjevná, ale která znemožňuje, aby došel pokoje.

Autor rozřešení této skryté chyby nechává na čtenáři/divákovi. Otázka však zní: Je rozkrytí této chyby vůbec pro hru podstatné?

Interpretace

Pro evropského a hlavně českého čtenáře je udivující, proč si argentinský autor v roce 1996 volí jako motiv pro svou nehistorickou hru založenou na vysoce originální (post)moderní kompozici právě ono zmiňované 'referendum'. Autor odkazuje na situaci v Československu po parlamentních volbách v roce 1935, v nichž se stala největší politickou stranou v republice Sudetoněmecká strana. Pokusy české vlády oslabené politickou krizí o dohodu

o národnostním vyrovnání byly v následujících letech mařeny a přímé kontakty SdP s Hitlerem a posléze tzv. Mnichovská dohoda z roku 1938 donutila Československo k odstoupení pohraničí Německu. V důsledku této politiky evropských mocností i jejího přijetí ze strany československé vlády dochází v březnu 1939 k okupaci německou armádou a začlenění země do nacistické Velkoněmecké říše jako Protektorátu Čechy a Morava. Hnutí odporu ve Spregelburdově hře představuje domácí odboj působící v samotném protektorátu, zmínky generála Mansilly o Polsku pak rozpoutání 2. světové války vstupem nacistických vojsk do Polska v září 1939. Hra, která si programově nenárokuje být jakýmsi filozoficko-historickým příspěvkem k interpretaci československých dějin, se odehrává právě uprostřed mezi těmito událostmi v létě roku 1939. Proč? Autor na tuto otázku odpovídá takto:

„Mé pohnutky byly velmi konkrétní. Chtěl jsem mluvit o politickém fenoménu, který se v Argentíně v té době objevil. Prezident Menem – jeden z nejhorších, jaké jsme kdy měli – byl znovu a již po druhé zvolen, a to uprostřed podivné politicko-ekonomické krize. Úspěch ‘menemismu’ se zakládal na ekonomických výhodách, které z něj měla část střední třídy, a spousta lidí ho volila tajně, aniž by to veřejně přiznala. Dějinná epizoda ‘českého referenda’ v 30. letech, těsně před vypuknutím války, byla dobrou záminkou hovořit o menemismu s potřebným odstupem tak, abych se mohl vyjádřit s plnou poetickou vahou. Nikdy nebylo mým záměrem nořit se nějak hluboko do historických a politických souvislostí, ale některé paradoxy české situace jsem považoval za velmi významné: Česká republika zažila jakousi ‘skrytou invazi’, kdy nepřítel byl prakticky pozván, aby převzal moc – a přitom to nikdo otevřeně nepřiznal. Odpor vůči této německé okupaci byl téměř ‘neviditelný’. Odtud název hry v německém jazyce, kde se překládala jako *Neviditelní*. Hra vědomě obsahuje řadu historických nepřesností a stylistické extravagance, které jsou pro mé psaní velmi charakteristické: atmosféra těžké noční můry, absence jistot, zmatení identit, ‘důležité’ věci rozpuštěné mezi ‘irelevantními’ apod.“
(Černá 2007:8)

Kontext Spregelburdovy hry zůstává i znalci argentinské reality skryt a je sporné, zda ho při uvedení hry v Buenos Aires v roce 1997 bylo schopné argentinské publikum klíčovat. Autorova výpověď však svědčí o rozdílnosti struktur a historicit, v nichž je ukotven autor a evropský čtenář jeho hry. Není naším úkolem komparovat zpracování tématu války v českém, evropském a světovém dramatu. Ale mělo by být naším zájmem pokusit se skrze autorovu volbu námětu z českých dějin jako příměru k argentinské politické situaci poloviny 90. let dozvědět se něco o sobě.

Jak sám přiznává, pracuje Spregelburd s historickými údaji týkajícími se událostí těsně předcházejících začátek 2. světové války, volně a jako se symboly. Dramatik Alejandro

Tantanián jednou parafrázoval kulturní situaci Argentiny na příkladu ze Shakespeara. Jak lze hrát v Argentině *Sen noci svatojanské* (ve španělském překladu *El Sueño de la noche de verano – Sen letní noci*), když je na této polokouli v červnu zima? Podobně přistupuje Spregelburd jako Argentinec k válce, která jeho zemi nijak traumaticky nepostihla. I proto pro něj Praha a její tehdejší česko-židovsko-německá kultura představuje hlavně kulturní a filozofický symbol. V úvodu ke své hře autor píše:

„... na židovském hřbitově v Praze, na jedné staré budově, nyní právě opravované, jsou na zdech nápisy se jmény několika tisíc obětí nacismu. Některé zdi jsou dosud pobořené. Překvapivé je, že pouze křesťná jména představují jazykolam; příjmení připomínají telefonní seznam Buenos Aires. A i jiné věci odkazují k Argentině. Již před druhou světovou válkou, která oficiálně začala vstupem hitlerovských vojsk do Polska 1. září 1939, začali mnozí němečtí občané překračovat hranice. V Praze, hlavním městě České republiky, vedl tlak mocného sousedního impéria k podivnému a tragickému referendu, v němž převaha voličů (většinou Němců) rozhodla o přičlenění republiky k Třetí říši. Téměř neviditelný odpor vůči tomuto pohybu směrem k urnám byl potlačen jakoby mrknutím oka. Fašistický režim provedl 'invazi' do České republiky demokraticky. Tato země ve vteřině změnila svou identitu, svůj jazyk a dějiny (jestli některá z těchto tří věcí existuje).“
(Spregelburd 2007:9)

I přes minimum konkrétních dopadů na vlastní zemi považuje válku za přelomovou událost pro uvažování v celosvětovém měřítku.

„Chápu rozpad 'slovníku' jako rozpad slovníku nebo – chcete-li – řádu Moderny a podobně jako řada dalších myslitelů ho situuji mezi události tvořící linku Osvětim – Hirošima. Právě tam, zdá se, skončilo všechno dobré, co přinesly ideologie moderní éry. Moderna je založená na ideji svobody. Ale vždy, když se některý národ nebo země rozhodne jménem svobody napadnout jiný národ nebo zemi, je evidentní, že se jedná o základy vratké. Ve všech argumentech osvětlujících takové počínání se ukazuje, že pozitivní princip svobody nestačí jako směnná hodnota pro dosažení mírumilovného a racionálního soužití. Tady nás náš slovník zrazuje, naše dohody o dobru a zlu se hrouť k zemi.“ (Černá, Nobody's Perfect 2008:63)

I proto není důležité, zda lze epizodní děje hry *Rozvrácený krucifix* složit do nějaké uspokojivě zarovnané skládačky. A není dokonce ani důležité, kde Weck udělal ve svém příběhu chybu nebo kdo z hnutí odporu byl největší zrádce. Spregelburdova hra jednoduše není puzzle. Podstatné je, jakým způsobem se zde pracuje se zobrazením času a reality, čímž se text včleňuje do historicity své heterogenní (latinskoamerické) kultury a tématem vstupuje do homogenního (evropského) světa.

Velikou metaforou pro argentinský čas, která v sobě zahrnuje problematiku moderní argentinské identity, vytvořil ve své povídce *Alef* spisovatel Jorge Luíz Borges. V textu z roku 1949, která patří do stejnojmenného povídkového souboru a čítá pouhých několik stran, Borges líčí útrapy spisovatele, jehož láska Beatriz zemřela. Jeho známý s příznačným jménem Carlos Argentino mu jako útěchu nabídne cosi, co nazývá Alef. Pohledme, jak tuto záhadnou věc hlavní hrdina popisuje:

„Ve spodní části schodů jsem uviděl malou duhovou kouli, vydávající skoro nesnesitelnou zář. Zprvu jsem si myslel, že se otáčí. Potom jsem pochopil, že ten pohyb je klam vyvolaný závratnou podívanou uvnitř koule. Alef měl průměr asi dva nebo tři centimetry, ale obsahoval celý, nezmenšený kosmický prostor. Každá věc (například zrcadlo) byla zároveň nekonečný počet věcí, protože jsem ji zřetelně viděl ze všech vesmírných zorných úhlů. Viděl jsem hustě obydlené moře, viděl jsem úsvit i soumrak, viděl jsem lidské zástupy v Americe, viděl jsem stříbřitou pavučinu ve středu černé pyramidy, viděl jsem rozbořené bludiště (byl to Londýn), ... viděl jsem všechna zrcadla na zeměkouli a v žádném jsem se neodrážel... viděl jsem Alef ze všech stran, viděl jsem v Alefu zemi a na zemi opět Alef a v Alefu zemi, viděl jsem svou tvář a vnitřnost, viděl jsem tvou tvář, pocítil jsem závrať a dal se do pláče, protože mé oči spatřily ten tajný a zdánlivý předmět, jehož jména se lidé zmocňují, ale jež žádný člověk neviděl: nepochopitelný vesmír.“ (Borges 1999:329)

Jako by byla jedna z Borgesových nejslavnějších povídek esencí stesku po domově evropských imigrantů přicházejících do této země od konce 19. století, touhy přemostit Océán a překonat geografickou vzdálenost uchováním vzpomínek, fragmentů obrazů a kulturních hodnot. Odhlédneme-li však od těchto souvislostí, řeší Borges ve své povídce podobný problém, jako Spregelburd ve své hře *Rozvrácený krucifix*. Jak slovy, popř. divadelními obrazy vyjádřit *souběžnost* věcí a událostí?

„Jak předat druhým lidem nekonečný Alef, který má bázlivá paměť stěží obsáhne? Mystikové začínou v podobných kritických okamžicích oplývat symboly: Peršan, má-li označit božskou bytost, hovoří o ptáku, který nějakým způsobem je všichni ptáci; Alanus ab Insulis mluví o kouli, jejíž střed je všude a povrch nikde; Ezechiel o andělovi se čtyřmi tvářemi, jež zároveň pohlížíjí k východu, západu, severu a jihu.... Snad mi bohové ještě umožní nalézt naprosto výstižný obraz, ale toto vyprávění už zůstane nakaženo literaturou, neupřímností. Hlavní problém je ostatně neřešitelný: podat byť jen částečný výčet nekonečného souboru věcí... Můj zrak vnímal všechno současně. Popisovat to budu postupně, protože taková je lidská řeč.“ (Borges 1999:328)

Řešíme zde tedy problém limitů literárního zobrazení, které v Borgesově době ohledávali i další autoři. Za mnohé jmenujme alespoň ještě jednoho Argentince Julia Cortázara a jeho

román *Nebe, peklo, ráj* (Rayuela, 1963), který díky použitým principu dvojího čtení dle dvojího číslování sledu kapitol obsahuje dvojí fabuli.

Spregelburdova hra je tedy psána především pro argentinského diváka. Český, potažmo evropský čtenář nemá šanci pochopit, že je o Argentině, ale zároveň velmi přesně cítí, že není ani o Čechách či Evropě. Univerzálně srozumitelná je ovšem Spregelburdova postmoderní nedůvěra v lineární 'velký' příběh, zde odkazující na biblický příběh o Kristovi. Tímto přesahuje hranice své národní kultury. Spregelburd nám sice ve své hře představuje zcela realistické výjevy a sám o své hře v předmluvě říká: „V této hře se stane jedna jediná nadpřirozená věc. Jak uvidíte, začne zde od určitého okamžiku čas couvat a zoufale pátrat po svém začátku, který není možné najít – stejně jako se to děje v zrcadlech nastavených proti sobě.“ (Spregelburd 2007:9) Nicméně se autorovi daří obraz reality, které by tyto výjevy měly dohromady skládat, dokonale ničit. Jeho pohled na historii zcela souzní s postmoderně roztržštěným pohledem. K nepřiznaným inspiracím anebo kongeniálními zdrojům bychom mohli přiřadit myšlenky postmoderních evropských filozofů, především Jean Baudrillarda a jeho 'vraždu reality'. V předmluvě ke hře se explicitně zmiňují inspirační východiska *Hledání dokonalého jazyka* Umberta Eca, ale také z eseje argentinského myslitele Eduarda del Estala:

„Čas jako Historie je výtvořem židovsko-křesťanské kultury, lineární postup událostí představuje trajektorii, jejíž smysl je determinován posledním okamžikem. Historie odsuzuje věci ke zpomalenému pohybu, nutí je postupovat rychlostí rozumu, rychlostí podmíněnou jejich logickou a gramatickou vypovídací schopností. Naše potřeba Historie je jako temný hlad, spíše instinktivní než racionální. Rodí se z příšerného děsu, který nám nahání náhoda, ze strachu, že se události poskládají v osud. Oprostít se od kauzální trajektorie znamená otevřít se působení osudovosti – a osud nezná sukcesi, všechno se děje zároveň. Fatalita je forma, a jako taková je plně přítomná a uzavřená. Má stejné a jediné znaménko jak pro začátek, tak pro konec. Pomocí jednoduché a překvapivé operace autor dokáže, že Historie není reflexivní, že – čtena pozpátku – řídne a mizí. Historie (i zápletky) vyžaduje individua, postavy, důkazy identity ovládané jazykem. Postavy jsou rukojmími svých jmen a svých slov. V opozici vůči těmto imperativům, které předpokládají divadlo založené na identifikaci, provádí autor divadelní dekonstrukci identit, každá postava je zároveň venku i vevnitř, každé cizí tělo je i vlastní tělo. Instaluje soustavu zrcadel, která neodrážejí rozpory. A tento optický systém zrcadlí podivný obraz Zla. Zlo není démonickým nepřítelem, antitezí Boha a Dobra, ale něco podivného a matoucího: něco Podobného. Zlo není protikladem Dobra, nýbrž je jeho neodlučným Dvojníkem.“ (Spregelburd 2007:8)

Spregelburd ve své hře tak hovoří nejen o konkrétní politické situaci své země ve své době, ale i o vyčerpanosti hodnot moderny přetlumočené do tzv. postmoderny.

Heptalogie Hieronyma Bosche

Sedmidílný cyklus divadelních her nazvaný *Heptalogie Hieronyma Bosche*⁴³ psal Rafael Spregelburd v letech 1996 – 2007. Původní záměr vytvořit sedm divadelních her, které by byly uváděny v jakémsi seriálu vždy po celý jeden týden, se v průběhu 11 let, kdy tento projekt při svém postupném vývoji bobtnal a mohutněl, autor nedodržel. S přibývajícímí díly jeho heptalogie můžeme pozorovat postupný nárůst nejen textového objemu, ale i dramatického personálu a složitosti zápletek i interpretačního potenciálu sdělovaných obsahů. Výsledek tohoto úsilí však představuje v postmoderně roztržitém světě a v záplavě uměleckých počinů fragmentarizovaných na tzv. 'projekty' nebývale ucelený počin minimálně svou strukturou.

Heptalogie Hieronyma Bosche již ve svém názvu deklaruje inspiraci dílem nizozemského malíře 16. století Hieronyma Bosche. Bosch spadá do období na pomezí pozdní nizozemské gotiky a renesančních vlivů přicházejících z Itálie. Malíř se ve svých dílech zabývá typicky křesťanskými náměty dobra a zla a vyniká zejména barvitým líčením hříchů a fantaskní vizualizací nejrůznějších pekelných démonů, ďáblů a zlých sil. K jeho

⁴³ *Nechutenství*, světová premiéra 6. března 2001 v divadle Deutsches Schauspielhaus, Hamburk, režie: Gabriella Bußacker (uvedení společně s hrou *Extravagance*).

Extravagance, světová premiéra 20. června 1997 v divadle Babilonia, Buenos Aires, režie: Rubén Szuchmacher (uvedení pod titulem *Reconstrucción del hecho* společně s hrou Daniela Veroneseho *Women's White Long Sleeve Sport Shirts*).

Skromnost, světová premiéra duben 1999 v Teatro General San Martín, Buenos Aires, soubor El Patrón Vázquez, režie: Rafael Spregelburd.

Panika, světová premiéra 16. února 2002 v divadle Del Otro Lado, Buenos Aires, režie: Rafael Spregelburd.

Hloupost byla napsána v rámci projektu „Schreibtheater“ divadla Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Světová premiéra proběhla 17. srpna 2003 v El Portón de Sánchez, Buenos Aires, soubor El Patrón Vázquez, režie: Rafael Spregelburd. Hra obdržela cenu Premio Tirso de Molina v roce 2003.

Paranoia, světová premiéra 26. dubna 2008, Complejo Cultural Cine Teatro, Buenos Aires, režie: Rafael Spregelburd.

Tvrdohlavost, světová premiéra 2. května 2008 v divadle Schauspielhaus Frankfurt, režie: Burkhard C. Kosminski.

Další místa uvedení:

Nechutenství: Córdoba, Caracas, Salta, Gävle.

Extravagance: Florianópolis, Hamburk, Berlín, Morelia, Neapol, Řím.

Skromnost: Madrid, Hamburk, Moers.

Hloupost: Santiago de Chile, Mexico City, Berlín, Londýn, Basilej, Vancouver, Ženeva, Stuttgart, Paříž.

Panika: Mendoza, Santiago de Chile, Mnichov, Luzern, Karlsruhe, Ústí nad Labem, New York.

nejznámějším dílům patří *Tabule sedmi smrtelných hříchů* (1480), která se nachází v madridské galerii Prado. Sem se, nikoli jako jediná z Boschových maleb, dostala v 16. století díky španělskému králi Filipovi II., který patřil k Boschovým velkým obdivovatelům. A právě zde se s obrazem setkal v polovině 90. let 20. století i postmoderní reprezentant španělsky psané dramatiky. Jedná se o malbu s kruhovou kompozicí, na níž je vyobrazeno sedm smrtelných hříchů a v jejímž středu se nachází boží oko. Spregelburd o svém setkání s touto malbou píše:

„Sé organizar lo que DEBO ver porque debaje El Bosco ha escrito ‘Soberbia’. Entoces ‘veo’ lo más parecido a lo que ya sé.“ (Spregelburd 2009:8)

„Vím sice, jak mám pochopit, co mám VIDĚT, protože Bosch dolů [roz. na obraz, pozn. aut.] napsal: ‘Pýcha’. Takže ‘vidím’ to, co se nejvíce podobá tomu, co znám.“ (Spregelburd, 2009:8)

Nicméně si je velmi dobře vědom toho, že mezi tím, co viděl středověký autor, a tím, co vidí člověk na sklonku 20. století, je nebetyčný rozdíl. Boschovo vyobrazení hříchů je projevem pevného středověkého řádu těsně před jeho zhroucením v renesanci. Jestliže křesťané věří, že lidé se od Boha odlišují svými hřichy, pak je ke spáchání hřichu zapotřebí právě víra.

Spregelburd Boschovo univerzalistické dílo ‘překládá’ do formátu divadelních her a namísto kruhové malby tedy vzniká cyklus 7 dramatických děl. Střed jeho heptalogie již však dávno netvoří Boží oko tak, jako je tomu u Bosche. Spregelburd svou *Heptalogii* píše na prahu druhého tisíciletí, a proto se pokouší zachytit pád jiného řádu: moderny, „řádu, který považujeme za svůj... Ale kde se odchylujeme ze správné cesty, když neexistuje centrum? Je možná transgrese, když neexistuje základní zákon?“ (Spregelburd 2009:7) Ztráta centra, nemožnost dosažení konsensu ohledně univerzálních hodnot a obecný chaos i relativizace nás vzdalují od moderny. „Celá tato dramatická řada je psána tak, jako by se opírala o slovník, který se ztratil, o slovník moderny.“ (Spregelburd 2009:8) Postmoderní dramatik plně vnímá naši ateistickou současnost, a proto jsou jeho hřichy daleko spíše než urážkou Boha pouhými deviacemi. Tomu odpovídají i názvy jednotlivých děl cyklu a k tradičním hříchům jsou přiřazeny následující hry: smilstvo zastupuje *Nechutenství* (1996), závist *Extravagance* (1997), pýchu *Skromnost* (1999), lakotu *Hloupost* (2002), lenost *Panika* (2004), obžerství *Paranoia* (2006) a hněv *Tvrdohlavost* (2009).

Spregelburd si je vědom průrvy mezi naší dobou a středověkem. V úvodu k argentinskému vydání prvních děl *Heptalogie Hieronyma Bosche* proto cituje Eduarda Del Estala:

„Protože jsme ztratili mapu absolutna, vodítko, zákon, slovník, nemůžeme páchat *smrtné* hříchy. Hříchy, které jsou odchylkami od geometrie řádu světa rozděleného binárně na Dobro, kde dominuje budoucnost nad přítomností a princip zachování, a na Zlo, které budoucnost odmítá. A nezabývat se budoucností znamená v jistém smyslu ztratit rozum.“ (Spregelburd 2000:16)

Del Estal vidí za koncepcí sedmi smrtelných hříchů především hřích nejvyšší, jímž je vražda spáchaná na Božím synovi. I ta je však v ateistickém světě nemožná: „... páchat hřích bez Boha a bez víry je absurdní.“ (Spregelburd 2000:16) Namísto hříchů proto současnosti zbývají jen odchylky od 'standardního' chování.

„Myslím, že to, co někteří nazývají postmodernou, není víc než agonie předchozí éry, tj. Moderny. To, co žijeme, není doba nových hodnot, ale doba selhání těch, které podporovaly iluzi koherentního, organického a rozvinutého světa. Nevidím proměnu hodnot, vidím krizi vyčerpaných hodnot, které byly ovšem již od samého začátku nefunkční. Žijeme v době, kdy velká vysvětlení, tj. ta, která byla zdánlivě jedním vysvětlením pro enormní složitost světa, selhala: národně-socialistické fundamentalismy, absolutistické tyranie, euklidovská věda, katolicismus, islamismus, marxismus, psychoanalýza, postkoloniální imperialismus atd. Vždy, když se nám nabízelo nějaké globální řešení, které by zahrnuje všechny problémy, tak se věci strašlivě zamotaly. Nové paradigma je opak totalizujících tendencí, je to svět, v němž mohou existovat *všechny* světy.“ (Spregelburd 2008:64)

Jaké světy autor ve své *Heptalogii* navrhuje, to si ukážeme dále. Nebudeme však analyzovat jednotlivé hry samostatně. Přestože se autor původně pokusil napsat *Heptalogii* jako koherentní celek, její jednotlivé díly se mu poněkud vymkly z původního konceptu. Právě proto bude zajímavé a zcela v intencích evropského univerzalistického rozumu se na celý projekt podívat opět jako na ucelený soubor.

Rafael Spregelburd byl ve svém sedmidílném cyklu vskutku časově i prostorově velkorysý. Celkový personál čítá celkem 57 ženských a 58 mužských postav. Dvě hry se odehrávají v minulosti během Balkánské války na přelomu 19. a 20. století a během 2. světové války, dvě v současnosti a jedna v budoucnosti. Dějištěm je dvakrát Evropa (Itálie a Španělsko), jedenkrát USA, jedenkrát Latinská Amerika (Venezuela a Uruguay), třikrát Argentina a jedenkrát virtuální mediální prostor. Formálně a žánrově zabírají hry celé spektrum od komorní hry až po celovečerní několikahodinové tituly, od monodramatu po hry s větším obsazením. Jedná se převážně o komedie, často se složitě propletenými příběhovými liniemi, které kladou vysoké nároky na herecké výkony i režijní a scénografickou organizaci hracího prostoru. Inspirací ke hrám byly středověké koncepty křesťanských hříchů, ale

dějiště, témata a zápletky jsou s ohledem na jejich aktuální interpretaci zvolena buď z moderní historie, bezprostřední autorovy současnosti nebo blízké budoucnosti.

Fabule a syžet

Rafael Spregelburd pokračuje v cyklu *Heptalogie Hieronyma Bosche* v extravaganci narativní struktury započaté již ve hře *Rozvrácený krucifix*. Právě ke způsobu výstavby svých her zařazených do projektu heptalogie se autor nejvíce vyjadřuje ve své předmluvě k česko-slovenskému vydání tohoto cyklu a my vysvětleními jeho záměru doplníme naši analýzu.

Nechutenství jako 1. díl *Heptalogie Hieronyma Bosche* představuje krátkou komorní hru s jednoduchou hlavní zápletkou. Sledujeme v ní dysfunkční rodinu. Paní Perrotová je nešťastná žena žijící v duchovní prázdnotě vyhořelého manželství. Její manžel má sexuální obsese a chodí se ukájet za neznámými muži. Ona sama je v domácnosti a jediným vytržením z nudy jsou tlachavé sedánky s kamarádkami nad kremrolemi a jedno dobrodružství, kdy podnikne sexuální experiment v podniku, kam chodí její manžel. Dcera Perrotových Leila má bizarní handicap – kvůli zánětu z tetování jí museli v prehistorii hry amputovat jeden prs. Nyní se chystá jako dobrovolnice do války v rozpadající se Jugoslávii. Na konci hry se výjimečně celá rodina sejde doma, a protože mají hlad, objedná paní Perrotová pizzu. Když donáška zvoní u dveří, není nikdo schopen se zvednout ze sedačky a jít otevřít.

Nechutenství patří k nejméně komplikovaným hrám z pohledu vztahu syžetu a fabule. Sledujeme scény řazené v lineárním časovém pořadí, které postupně vyjevují vztahovou strukturu rodiny Perrotových. Jak uvidíme níže, k znejišťování čtenáře přispívají zejména protirečící si výpovědi v promluvách jednotlivých postav a nedourčená místa textu představující mezery v ději, které nevidíme odehrávat se na scéně. Autor o kompozici říká:

„Hra *Nechutenství* například několikrát posloužila jako podivný ‘aperitiv’ (např. v Caracasu a v Hamburku). Zdá se, že je to ideální hra pro to, aby nebyla inscenována úplně, ale aby byla ‘říkána’. Funguje jako materiál, který díky své krátkosti, ale velkému obsazení, je spíše využíván k divadelním cvičením na téma protahování a ohýbání divadelních konvencí. Aperitiv, který skutečně funguje tím lépe, čím jednodušeji je inscenován. Čím lehkovážněji je přijímán. Myslím, že toto nemá co dělat s nezvyklou stručností této hry, ale i s jejími nevyřčenými pasážemi. Jakmile se někdo pokusí je vysvětlit, zrežirovat, strhnou na zem okamžitě celkovou konstrukci. Možná právě proto jsem se nikdy neodvážil inscenovat ji sám, chybí mi základní klíč k jejímu vysvětlení – vysvětlení, které se stejně vysvětluje samo axiomem: Svět je cizí a podivný.“ (Spregelburd 2010:9)

Komorní hru pro jednu herečku představuje *Extravagance*, 2. díl *Heptalogie Hieronyma Bosche*. U stolu střídavě sedí na pravé straně Marie Čarodějka, na levé straně Marie Spása (tyto úlohy jsou předepsány pro jednu herečku) a v televizi pak vidíme obraz Marie Hnáty⁴⁴. Všechny tři ženy vedou převážně monology, z nichž se dozvídáme, že se v jejich případě jedná o sestry-trojčata, přičemž jedna je adoptovaná, protože jedno z trojčat zemřelo při porodu. Porodnice však vyhořela a rodné listy jsou ztraceny. 'Pravost' sester je tedy pochybná, což všechny tři motivuje k tomu, aby po svém původu pátraly. Činí tak pomocí telefonu. Marie Čarodějka volá otcí, od něž nic nezjistí. Na konci hry pak slyšíme ze záznamníku hlas jejich matky. Oznamuje jim, že umírá, čímž hra končí.

Ve 2. díle své heptalogie používá autor jiný typ rafinovanosti. V *Extravaganci* sice vystupují tři postavy, ale autor výslovně předepisuje, že „jediná herečka musí zvládnout tyto tři úlohy“. (Spregelburd 2010:30) Spregelburd zde pracuje s fenoménem monologu, jehož tradiční funkci převrací:

„...oficiální premiéra (ve verzi Rubéna Szuchmachera s protagonistkou Andreou Garrote) splnila veškeré náležitosti a plány vytyčené ve hře, nedlouho poté se roztrhl pytel s podivnými verzemi. V podivných jazycích. Nebo s tajnými úmysly. Río Gallegos, Limoges, Hamburk, Florianópolis, Morelia Michoacán. A seznam pokračuje. Zdá se, že tato hra má zvláštní matoucí magnet: devadesát procent hereček, které by v ní chtěly hrát, si myslí, že má být obsazena třemi různými herečkami. Já trvám na tom, že to je velký omyl. Viděl jsem ji s lepším nebo horším výsledkem vždy s pocitem, že dosáhne zázraku přijetí, pouze pokud tři potřeštěné sestry představuje jedna herečka. Hra je totiž vystavěna tak, aby všemi možnými způsoby 'nebyla monologem' jedné herečky.“ (Spregelburd 2010:9)

Od 3. dílu *Heptalogie Hieronyma Bosche* se hry začínají rozrůstat do většího formátu, co se délky i dramatického personálu týče. Ve *Skromnosti* sledujeme dva příběhy. Jeden z nich se odehrává v minulosti, během Balkánské války na přelomu 19. a 20. století. Dějištěm je Terst a hlavní zápletku tvoří spor o nedopsaný geniální román. Za jeho autora je považován Terzov, manžel Anji Terzovny. Terzov je smrtelně nemocný. Diagnóza doktora Smederova zní, že jde o TBC. Smederovo je však velkým ctitelem umění, a proto se rozhodne Terzova finančně podpořit léčbou zdarma, aby mohl román dokončit. Terzov se k Smederovým dokonce přestěhuje a během jeho pobytu se do Terzova zamiluje žena Smederova Leandra. Ve skutečnosti však Terzovův román psal Anjin otec a rozepsaný fragment jsou jeho

⁴⁴ V originále se poslední Marie jmenuje v doslovném překladu 'podpaží' (Maria Axila), což je jméno postavy extravagantně kongeniální s názvem hry. Ve svém překladu vycházím ze slovenského překladu Kataríny Zubácke, kde postava vystupuje jako „Mária Pazucha“.

poznámky k románu. Manželka Anja nutí Terzova, aby v podvodu pokračoval, protože věří, že díky prostředkům Smederových se vyléčí. Terzov se však brání a zemře. Vyjde najevo, že ve skutečnosti na základě poznámek psala román Anja. Když od ní Smederovi získají poslední kapitolu, Anja zemře a Smederovo se vydává jako autor díla do Milána ho prodat.

Druhá příběhová linie hry *Skromnost* se odehrává v argentinské současnosti. María Fernanda je sama doma, když si náhle dveře do bytu odemkne neznámý muž. San Javierovi dal klíč její partner, aby na něj počkal doma, než se vrátí z práce. Jenže San Javier si popletl dveře a místo k manželce Arthura přichází k jeho sousedce a milence. To nic nemění na tom, že tato čtveřice spolu stráví večer a že Arthur stejně se svou ženou Ángeles nežije. Během večere vycházejí najevo náznaky, že Arthur a María Fernanda jsou zapleteni v nekalém obchodu, jehož důkazem jsou nahrávky na kazetách a havárie lodi s tajemným nákladem. Využívají San Javiera, aby pro ně po telefonu vyzvídal informace, které zůstávají veškerému okolí nesrozumitelné, čímž ho uvedou do absolutního zmatku. Ángeles v celé situaci figuruje jako kuchařka a uklízečka a jejich úvah o korejských uprchlících, jimž se s humanisticky ušlechtilými cíli ve svém volném čase věnuje, si nikdo nevšímá. Večírek končí trapnou situací, do níž dostanou Ángeles peníze nalezené v jejím županu. San Javier je dlouho hledal a podezíral z krádeže právě Korejce, které Ángeles před časem pozvala na návštěvu.

Ve 3. díle heptalogie autor vypráví dva příběhy, a to formou pravidelného střídání. Liché scény jsou příběhem falešného autorství geniálního románu odehrávajícím se v minulosti, sudé scény jsou naopak příběhem podvodníků odehrávajícím se v současnosti. Autor oba příběhy opět vypráví lineárně a přísně dodržuje iluzi odchodů a příchodů celkem osmi postav, které hrají čtyři herci. Pokud některá z postav v liché scéně přichází na scénu promoklá deštěm, navazuje na ni v sudé scéně analogická situace, kdy si její protipól v druhém příběhu musí zmáčené oblečení vyměnit za župan apod. Tento princip popisuje autor následovně:

„*Skromnost* představuje v Heptalogii fundamentálně nový kurz. Je třeba z ní odvodit snad všechny hříchy, které přišly po ní. Je stále mou nejoblíbenější hrou. Právě v ní začala bujet boschovská monstra, plány a linie příběhů, kostýmní proměny, bouchání dveří a rozličné optické klamy. Kromě toho však se *Skromností* zanikla idea, že by *Heptalogie* mohla být inscenována najednou. Původní plán se v průběhu let změnil v rafinovaný klasicismus. Celou *Heptalogii* prostupuje souběžné vyprávění dvou nebo více příběhů a tuto lavinu strhla právě *Skromnost*. Každá z jejich mladších sester (podobně jako tomu bylo při zrození Ctností) není ničím jiným, než jejím přeformulováním.“ (Spregelburd 2010:9)

4. díl *Heptalogie Hieronyma Bosche* s názvem *Hloupost* představuje v rámci celého cyklu již doslova příběhovou džungli. V jednotlivých scénách sledujeme celkem pět příběhů, které jsou navzájem propojeny pouze tím, že se jejich protagonisté v určitých okamžicích nacházejí na stejných místech, vesměs v amerických hotelech a motelech. K zápletkám tak během jejich vývoje dochází nejen mezi postavami uvnitř samotných příběhů, ale interakce nastávají i díky předmětům či objektům, které ze stejného místa putují z jednoho příběhu do druhého. Aniž bychom příliš zabředávali do jednotlivých detailů a větvících se epizod, představíme si alespoň přehledově jednotlivé hlavní příběhy. V příběhu s názvem „Kšeftaři“ sledujeme dvojici podvodníků, kteří se pokoušejí prodat falešné modernistické dílo texaskému naftařskému milionáři, japonskému podnikateli a zároveň odborníci na moderní umění z Galerie Husa. Peníze se jim podaří vylákat ze všech tří, ale o šek na milion a o kufr a tašku s dalšími dvěma přijdou ztřeštěnou shodou náhod a omylů. V příběhu s názvem „Sázkaři“ vystupuje skupinka jiných podvodníků, kteří přišli na geniální metodu, jak vyhrávat v ruletě. Ponorkovou náladu v partičce zesiluje těhotenství jedné z dívek a její hysterické nálady. K rozpadu tohoto gangu přispěje záhadný psychopat, který krade hotelovým hostům z pokojů zubní kartáčky. Příběh s názvem „Ivy“ je příběhem sourozenců. Ivy je invalidní a zřejmě i mentálně retardovaná. Její bratr John ji veze přes celé Spojené státy k matce a během toho se jako nepřilíživě úspěšný filmový a televizní herec účastní několika konkurzů. Ivy je obětí beránkem jeho frustrací, ale zároveň projevuje záblesky vysoké inteligence, které zůstávají ostatním postavám skryty. Příběh s názvem „Policajti“ je příběhem trojice zkorumpovaných policistů, kteří se potulují po amerických dálnicích a motelech, vykonávají svou pochůzkovou činnost, ale zároveň kšeftují s drogami a okrádají oběti trestných činů. V hlavním příběhu hry *Hloupost*, jehož název zní „Finnegan“, vystupuje geniální matematik, který našel řešení Lorenzovy rovnice, díky němuž je možné předpovídat budoucnost. Protože si však je vědom nebezpečí, které takový objev pro svět skýtá, ukrývá se před senzacechtivými nakladateli, kteří by rádi na jeho objedvu vydělali vysoký zisk, s manželkou po motelech a živořící. Zde ho vypátrá jeho syn Brad, jemuž je v patách sicilská mafie kvůli nesplaceným dluhům. Brad nutí Finneggana, aby svůj objev prodal některému z nakladatelství, čemuž se vědec brání. Podnikne dokonce marný pokus svěřit řešení jednomu z nadaných studentů matematiky a žádá ho, aby ho uchoval v tajemství do doby, kdy nebude moci být zneužit. Když tento pokus selže, rozhodne se Finnegan svěřit své poselství tzv. „Veroničině horkému sloupku“, což je článek populární novinářky v nedělní příloze amerického komerčního periodika. Právě tam bude jeho objev v největším bezpečí, všem na očích totiž ztratí na atraktivitě a nebude moci být zpeněžen. Proto se na něj brzy zapomene,

ale zároveň zůstane uchován pro další generace. Řízením náhody a nehody se však nahrávka interview Veroniky s Finneganem ztratí.

Ve hře *Hloupost* začíná probíhat bujení narativních monster, v němž Spregelburd pokračuje v navazujících dílech heptalogie. V tomto 4. díle sledujeme souběžně již pět příběhů. Všechny postavy opět ztělesňuje pětice herců, kteří tudíž zastávají pět rolí, v jednom případě čtyři. Tentokrát se výjevy nestřídají s železnou pravidelností dle schématu scéna z příběhu 1 – scéna z příběhu 2 – scéna z příběhu 3 – scéna z příběhu 4 – scéna z příběhu 5. Přesto se všechny příběhy vyvíjejí lineárně a, jak už jsme konstatovali výše, prolínají se navzájem skrze motivy, předměty a náhodná setkání postav, které se mimovolně nacházejí v totožném časoprostoru. *Hloupost* představuje pravděpodobně nejpromyšlenější hru celého cyklu, co se kostýmních a scénických proměn týče. V záplavě postav a epizod autor maximálně těží z minima prostředků používaných na scéně – hraje doslova každé okno, dveře, průhled a výhled z nich, včetně mobiliáře a rekvizit či součástí kostýmů.

5. díl *Heptalogie Hieronyma Bosche* představuje *Panika*. Jedná se o komedii, v níž sledujeme příběh rodiny Grynbergových. Manžel Lourdes Emil zemřel a ani Lourdes ani její děti Jessica a Kvído nevědí, kde je klíč od trezoru s veškerými rodinnými úsporami. Sledujeme tedy jejich marné pokusy klíč najít. Nejdříve se vypraví do banky, kde jim roztržitá bankéřka odmítne pomoc, ale doporučí jim jistého terapeuta. Rodinná terapie však vede spíše k hádkám než ke společnému tažení za jeden řetěz při hledání klíče. Díky terapeutovi začne docházet do domu Lourdes ještě médium Zuzana Lastri, která se při navazování hovorů s mrtvými snaží zjistit, kam Emil klíč choval. Vtipem celé hry je, že Zuzana skutečně hovoří s mrtvým Emilem, ovšem považuje jej za živého. Emil totiž ještě nepochopil, že zemřel, a proto se po domě pohybuje se zvláštní suverenitou. Než Zuzana stihne Lourdes sdělit, že klíč je schovaný na místě, „které nemá jméno“, tedy v nádobce na vodu na toaletě, stihne ho Jessica omylem vyhodit společně s odpadky z večírku, který doma pořádala. Hra nekončí rozřešením pro Lourdes a její děti, ale pro mrtvé, kteří nakonec konečně odejdou tam, kam musejí a patří.

5. díl heptalogie *Panika* pracuje s důmyslným ukrytím příběhu v příběhu. Pod banální historií hledání klíče od sejfů s rodinnými úsporami se ukrývá mnohem hlubší kontext klíče k záhadě lidské existence. Ne nadarmo se souvislosti mezi světem živých a světem mrtvých ukrývají v nepřímě vyjádřených souvislostech, v neverbálních a vizuálních projevech, mezi řádky. Mrtvý Emil sice bloudí po domě mezi živými, ale nikdo kromě Zuzany Lastri ho ani nevidí ani neslyší. Jessica spolu se svými kamarádkami chodí na taneční hodiny k výstřední

choreografce Eloise, kde nacvičují choreografii, jejímž abstraktním významům ani jedna z tanečnic nerozumí. Teprve na konci se ale její skrytý význam poskládá v závěrečný obraz:

„Než dozní poslední repliky Lourdes, začne opět znít hudba z Eloisiny choreografie. Tanečnice víceméně chaoticky zaujmou své tradiční pozice (Jessica, Betiana, Dudi a Marcia) a chudák Eloise, mrtvá, aniž by to věděla, jemně koriguje to či ono v postoji, to které gesto, ten který rytmus. Je složité popsat, co se během této čtvrté choreografie děje: hudba už není tak čistá; ze všech stran sem doléhají hlasy v neznámých jazycích, jako bychom byli přítomni sletu čarodějnic a kouzelníků, slyšíme je z dálky i zblízka, debatují o zásadních otázkách 'Knihy mrtvých'. Co se samotného tance týče, v podstatě sledujeme stejná gesta a stejné pohyby, které jsme již viděli, ovšem nyní z neznámého důvodu a celkem pitomým způsobem začínou nabývat na smysluplnosti díky přítomnosti mrtvých, kteří se hemží po scéně: Emila a Eloise. Eloise črtá na tabuli pozice a skřípání křídly, které je – jak všichni dobře víme – nesnesitelné, nutí tanečnice si v pravý okamžik zacpat uši. Ve víceméně pravý okamžik... Pozdější taneční odchod Betiany, který vyvrcholí tím, že se zavře v kamrlíku, proběhne současně s pasáží v textu znějícím zpoza scény, kde se hovoří o zavření Kahimi za obávanými dveřmi. A tak je to se vším: to, co předtím bylo čistou formou, frivolním předváděním se upatlaných tanečnic, teď přesně zapadá do plánu, který ani ony samy neznají. 'Okamžik otce', například, je skutečně okamžikem otce: Emil se opře o stěnu a mluví na Jessicu.“ (Spregelburd 2010:238)

Mystické atmosféry autor dosahuje také tím, že se hra s jediným příběhem odehrává na dvou místech, tedy v domě Lourdes a Emilovy milenky Reginy. Pohybovat se volně časem a prostorem mohou bez problémů mrtví. K jejich kontaktu nedochází jen prostřednictvím média Zuzany Lastri, ale i jemnými projevy světa mrtvých ve světě živých, jako když Emil například omylem zhasne světlo nebo sfoukne svíčku v místnosti, kde se nachází společně s živými.⁴⁵

Hlavní osu Spregelburdovy *Paranoi*, 6. dílu *Heptalogie Hieronyma Bosche*, tvoří příběh z budoucnosti. V něm jsou na utajené setkání do uruguajské Piriápolis pozváni slavná spisovatelka Julie, která se z důvodu hojnosti vlastních plagiátorů sama imituje, až není jasné, která díla jsou vlastně její; bývalý astronaut Claus, toho času zdeprimovaná troska na práškách; a spekulativní matematik Hagen, který sice nedokáže bez kalkulačky ani do pěti napočítat, zato bravurně zvládá operace s neověřitelnými vztahy a poměry. V dekadentním hotelu je očekává Plukovník Brindisi, který jim sdělí překvapivou zprávu: vyspělé vesmírné inteligence se rozhodly zničit pozemskou civilizaci. Ovšem zdá se, že ačkoli nás považují pouze za nevyspělé primitivy, přesto jsme vytvořili něco, co se jiným inteligencím nepodařilo.

⁴⁵ Tato hra jako jediná z *Heptalogie Hieronyma Bosche* byla uvedena v České republice v roce 2005 v Činoherním studiu v Ústí nad Labem, režie Ján Šimko. Jsem přesvědčena, že složité přestavby scény, které inscenátoři v inscenaci použili, tuto křehkou mystičnost odstranily a že jsou v případě tohoto textu omylem.

To něco se nazývá fikce neboli schopnost představit si to, co ve skutečnosti neexistuje. Tento fakt doprovází další překvapivá okolnost: vymyšlení fikcí, které je pro nás pozemšťany spíše kratochvilnou zábavou ducha, je pro vesmírné inteligence životodárným proteinem nutným k jejich přežití. Proto si v budoucnosti, v níž se pozemský čas měří na letopočet „Před Prvním Kontaktem“ a „Po Prvním Kontakt“ (roz. s vesmírnými inteligencemi) odnesly nejprve všechny knihy, posléze DVD a pak hudbu, tanec, scénáristy, počítačové hry i reality show či záznamy bezpečnostních kamer. Nyní, když to vše spotřebovaly, nastala krize. Proto se trojice našich hrdinů ihned pouští do splnění tajného úkolu, pro který je povolal oddíl „Speciální Operace“: začnou vymýšlet novou fikci. Jejím dějištěm je Venezuela a námětem generování různých prototypů ženské krásy do soutěže Miss World. Jedna z nich, snědé a nehotové monstrum Brenda se ovšem dozví, že její případ není jediným projektem, a rozhodne se proto ke vzpouře. Julie, Claus a Hagen, zatímco vymýšlejí tuto fikci, zkoumají také záhadný předmět Sefaraton, který Claus přivezl z vesmírného prostoru po nehodě své vesmírné lodi a který by mohl být vodítkem pro ideální fikci servírovanou vyšším inteligencím. Hagen se domnívá, že inteligence četly Sefaraton v prostoru podobném divadlu, kde se právě před našima očima hraje hra *Paranoia*, avšak zredukovanému na matematické kombinace. Inteligence zde hleděly na triangly, pozorovaly kombinace, kombinovaly, překombinovaly, až ve své nenasytlosti dokombinovaly, protože zrušily nekonečnost. Tím skončilo jejich klasické období, byla narušena rovnováha a přistoupilo se k exploataci pozemské civilizace. Odkaz na podmínky, v nichž divák sleduje představení, patří jen k jednomu z paranoických momentů této hry. Ty se začnou množit zejména k jejímu konci. Nejdříve přijdou dvě dramatické zprávy: Julie na vlastní pěst vypátrala, že žádný oddíl „Speciální operace“ oficiálně neexistuje a nastane panika: Pro koho tedy ti tři vlastně pracují? Druhá zpráva je ještě více alarmující: podobné skupiny pracující na záchraně pozemské civilizace existovaly ještě v Kalifornii a Oslu. Kalifornská skupina odeslala do vesmíru jako výsledek své práce „obraz šálku“ a byla za to ztrestána totálním zničením. Čas a prostor začnou pracovat i proti naší skupině a v reálu se začínají zjevovat postavy z fikcí. V závěru hry se postavy poperou o Sefaraton, který se rozbije a začne čas „Gama“. To znamená, že Sefaraton začne imaginovat samovolně. V poslední scéně tak sledujeme změň všech postav a událostí v uspořádání, v jakém by je pravděpodobně viděly vesmírné inteligence: v nekonečném jediném prostoru současně. Pokud jsme hru *Hloupost* označili za „džungli příběhů“, pak *Paranoia* již je džunglí umocněnou na druhou. Je doslovnou džunglí příběhových fragmentů.

V 6. díle Heptalogie Hieronyme Bosche *Paranoia* bujení příběhů tedy definitivně kulminuje. V celkem 13 scénách podnikáme společně s řadou protagonistů představovaných

opět pouhou pěticí herců bláznivou jízdou po kluzké hranici mezi realitou a fikcí. Autor nás nechává sledovat několik příběhů, které se v uzlových momentech divadelního tady a teď náhle protnou a znejistí postavy i diváka přímo existenciální otázkou: Kdo koho vlastně fabuluje? Autor lakonicky konstatuje:

„*Paranoia* převrátila priority natolik, že věříme, že jeden příběh je ‘obsažen’ v druhém, přičemž je to ale, jak už to tak bývá, naopak.“ (Spregelburd 2010:10)

Heptalogii Hieronyma Bosche uzavírá hra *Tvrdohlavost*. Autor nás v něm zavádí do období španělské občanské války. Jaume Planc je komisař valencijské policie, má však zvláštního koníčka. Ve svém volném čase vymýšlí univerzální umělý jazyk Katak. V jeho domě s ním proto bydlí nejen dvě dcery, jeho druhá žena a francouzská služka Natalie, ale i ruský host – překladatel Dmitrij. Dochází sem dále vydavatel, místní farář a policejní seržanti. Zatímco probíhá zatýkání podezřelých osob fašisty, Planc vysvětluje Dmitrijovi přednosti Kataků vůči Esperantu. Vychází najevo, že se v případě Kataků nejedná o nějakou sofistikovanou lingvistickou strukturu, ale že Planc využívá nemoci své dcery Alfonsy, která během svého blouznění ‘tvoří’ nová slova umělého jazyka. V Plancově domě se však nacházejí i mnohem zajímavější věci než torzo slovníku Kataků. Například seznam osob určených k zatčení. Ten by rád získal anglický milicionář a zvěd John Parson, který se ukrývá v Alfonsině pokoji. Přidá se k němu služka Natálie, která ho nakonec od Planca dostane násilím a celou rodinu postřílí.

Zdá se, že matematické možnosti kompoziční výstavby zcela vyčerpal v předchozích dílech své heptalogie. Autor však svůj cyklus uzavírá posledním důmyslným projektem. V 7. díle heptalogie sice sledujeme jeden jediný příběh, ten se před námi však odehrává natřikrát: napoprvé v obývacím pokoji domu Jaumeho Planca, napodruhé ho sledujeme v ložnici Plancovy dcery Alfonsy, napotřetí pak vidíme události ze zahrady, která k domu přiléhá. Autor opět využívá toho, že mu divadelní hra umožňuje vracet čas a díky tomu pootáčet úhel pohledu na události.

„*Tvrdohlavost* se pokusila o cestu nejtěžší: o trojnásobek, o určitý druh triangulace, která anuluje myšlení polarizované domnělými protiklady; vrátit čas silou vyjednávání ve vhodných kvótách prostoru, jako pokus zastavit výstřel za účelem zachránit budoucího mrtvého, jenže bohužel naopak. Nakonec jsou to tyto reálné záhyby hmoty vlastního vyprávění kolem sebe samotného, které utvářejí iluzi světa.“ (Spregelburd 2010:10)

Autor pokračuje v principu průzkumu možností množení jednotlivých epizod a zápletek hry, které vzájemně umně proplétá na základě rozličných schematických vzorců. Tato dramatická stavba jednotlivých dílů heptalogie odpovídá i původnímu záměru, jímž je převést kruhovou kompozici Boschovy obrazové předlohy do podoby dramatického cyklu. Vidíme v příbězích tedy jednotlivé epizody představující jednotlivé hříchy i další motivy, které k nim asociuje autor (post)moderní doby. Zbývá najít již zmíněné božské oko, které v Boschově malbě tkví v samém centru obrazu a které v případě Spregelburda zůstává našim pohledům skryto.

Dramatický personál a chronotop(y)

Hry zařazené do cyklu *Heptalogie Hieronyma Bosche* lze rozdělit na texty, které počítají s násobením rolí, které mají herci v jejích jednotlivých dílech představovat, a hry, kde si herec drží identitu své postavy po celou hru.

V prvním případě se nejedná pouze o poměrně běžné tzv. dvojrole, ale dokonce až 'trojrole' až 'pětirole'. S tímto principem pracuje autor ve větší části celého cyklu, tedy ve hrách *Extravagance*, *Skromnost*, *Hloupost*, *Paranoia*. Je nesporné, že takto budované příběhy kladou vysoké nároky na scénografickou a kostýmní organizaci hracího prostoru⁴⁶, ale taktéž zvláštní požadavky na herecký styl. Tato problematika nás bude zajímat do té míry, že můžeme usuzovat, že při inscenování těchto her není možné dosáhnout intenzivní iluze ani herecké identifikace s postavou. Změny jsou jednoduše příliš rychlé. To však lze považovat za autorův záměr, jelikož díky rychlému odkládání a náznakovému 'oblékání' identit lépe vynikne celá konstrukce vyprávěných a představovaných příběhů. A nejen vynikne, tento princip dokonce celou konstrukci odhaluje. Spregelburd ve svých hrách záměrně ruší iluzi dokonalé zkonstruované nějaké jevištní reality, přičemž však neruší potěšení a požitek diváka z konzumace celé řady vykonstruovaných realit, které jsou zhusta pouze 'nahozeny' a teprve ve výsledku skládají jednotlivé motivy v nich obsažené výsledný obraz. Autor tak provádí důmyslnou hru s fragmentarizací příběhu.

V *Extravaganci* se s principem zmnožení role pro jednoho herce setkáváme poprvé. Trojice sester, z nichž dvě ztělesňuje jedna herečka a jedna je přítomna formou

⁴⁶ Inscenace *Hlouposti*, uvedená souborem El Patrón Vázquez v divadle El Portón de Suarez v Buenos Aires 17. srpna 2003, byla dokonce vyznamenána kuriózní cenou za dramaturgii kostýmů, protože inscenování textu vyžaduje bleskové převleky někdy v řádu sekund. Cenu získala Julieta Álvarez.

videozáznamu, se snaží vypátrat svůj pravý původ. Téma hry je příznačně argentinské: marné pátrání po odpovědi na otázky, odkud pocházím a kdo jsem.

Ve *Skromnosti* si naopak autor pohrává s konceptem putování identity napříč časem. Falešného spisovatele Terzova má ve hře hrát stejný herec, který má zastávat i roli San Javiera, zapojujícího se do pletek filutů Maríi Fernandy a Arthura. Jejich protipóly v minulosti, Leandra a doktor Smederovo, jsou také mazaní. Jejich pomoc Terzovovi je od počátku zjištěná, rostoucí účet chtějí vyrovnat tím, že Terzov dopíše a výhodně prodá svůj geniální román. Leandra je ochotna podvést s Terzovem svého manžela a Smederovo si nakonec přivlastní autorství Terzovova románu a jede ho prodat do Milána. Skutečná autorka románu, Anja Terzovna, představuje ve hře čtveřice postav obětí. Po smrti Terzova a dopsání románu se zastřelí. Tak daleko Ángeles, její obraz ze současnosti, nezajde, ale falešné usvědčení humanistky starající se o asijské uprchlíky z toho, že ukradla peníze vlastnímu manželovi, je taktéž hořce ironickým ukončením její poctivé existence.

V *Hlouposti* Spregelburd opouští koncept tohoto propojování identit a přistupuje k hravému principu násobení rolí. Postavy ztělesňované jedním hercem nemají společné žádné jednoznačné motivy, vlastnosti nebo jiné, například profesní charakteristiky. To je patrné z následujícího rozdělení rolí, které autor předepisuje:

1. herečka:

*Laetitia Hanon, druhá manželka Roberta Finnegana. Asi 45 let.
Emma Toogood, extravagantní delikventka, kumpánka Richarda Troye.
Jane Pockett, přítelkyně Ralpha a Maggie.
Berta Wilkinson, uvaděčka v kině „Roxy“ v Las Vegas.*

2. herečka:

*Veronica Aldgate, novinářka z listu „El Violín“.
Ivy Posgate, sestra Johna, vážně postižená dívka na invalidním vozíku. Nevíme, jestli dokáže mluvit, jestli myslí, jestli rozumí. Zkrátka hromádka neštěstí.
Maggie Dorset, manželka Ralpha. Asi 30 let.
Flo Cohen, odbornice na současné umění.
Susan Price, uvaděčka v kině „Roxy“ v Las Vegas, nedávno rozvedená s Roscem.*

1. herec:

*Strážník Daniel Zielinsky, agent motorizované policie Las Vegas.
Robert Finnegan, vědec, asi 50 let.
Martin Stacey-Waddy, světoběžník, člen Ralphova klubu.
Lee Okazu Buckley, podnikatel. Výrazně orientální rysy.
Carlo Bonelli, sicilský mafián, pravá ruka Lina Venuttiho.*

2. herec:

*Brad Finnegan, syn Roberta Finnegana, asi 30 let.
Ken Lemon, přítel Ralpha a Maggie.
Strážník Arnold Wilcox, policejní agent, kolega Zielinskeho.
John Posgate, herec bez práce, bratr Ivy.
Mr. Bancroft, texaský naftař. Milionář. Sběratel.*

3. herec:

Richard Troy, extravagantní. Tajný agent a pochybný podnikatel.
Ralph Dorset, manžel Maggie. 35 let.
Strážník Grey Davis, policejní agent.
Donnie Crabtree, pokročilý student matematiky.
Lino Venutti, sicilský mafián, producent popmusic.
(Spregelburd 2010:90)

Herecký úkol vyplývající z takto předepsaného dramatického personálu tudíž představuje vytvoření panoptika nejrůznějších postavíček, které baží buď po penězích a slávě nebo po poznání.

Ve hře *Skromnost* autor přiznává švy obou příběhů, jako například v průběhu scény 7. a 8. V 7. scéně dojde k nehodě v kuchyni a María Fernanda zůstane v polítych šatech:

7. SCÉNA

María Fernanda, San Javier a Arthur přicházejí z kuchyně. María Fernanda má polité šaty; při zapalování trouby došlo k explozi a tak ji polili vodou, aby uhasili oheň. Smějí se.

...

(Spregelburd 2010:61)

Protože María Fernanda nesejde během 7. scény z jeviště, je třeba ozřejmit, proč Leandra v 8. scéně vystupuje v mokrém oblečení:

8. SCÉNA

Na jevišti zůstali nyní Terzov, Smederovo a zmáčená Leandra.

SMEDEROVO: Uženeš si chřipku.

LEANDRA: Ale neuženu.

SMEDEROVO: Jdi se převléknout. Do suchého.

LEANDRA: Myslela jsem, že to byl on... přšelo tak silně, že...

(Spregelburd, 2010:62)

V *Hlouposti* se Spregelburd naopak pokouší o co nejlepší iluzi, že v rámci jednotlivých příběhů sledujeme vždy pěti jiných postav. Tato iluze však popírá sama sebe právě tím, že počet postav, které herce hrají, je natolik přemrštěný. Spregelburd tak již předem počítá s až iritující směšností situací, kterým vystavuje herce podnikající šílenou honičku z příběhu do příběhu.

Tento princip opakuje *Paranoia*, ovšem již bez striktního oddělení jednotlivých příběhových linek, které v průběhu hry sledujeme. Zákon uzavřenosti postavy v jednom příběhu zde autor vzhledem k tématu hry záměrně porušuje, a proto se postavy mísí bez nějakých hledaných záminek či náhod a vytvářejí nekonečné další kombinace fragmentů příběhů. Chaos či lidskému rozumu nepochopitelná mimozemská logika vládne všemu, tudíž i prosakování postav z fabulovaných fiktivních epizod do reality a jejich volné putování časem i prostorem.

Druhým principem použitým ve hrách zařazených do *Heptalogie Hieronyma Bosche* jsou texty, kde se počet postav kryje s počtem herců, které je mají ztělesňovat. Autor však charakterizuje postavy, které v této části heptalogie, tj. *Nechutenství*, *Panika*, *Tvrdohlavost*, vytváří, proniká stejně nestabilní identitou, jakou vyvolává technikou použitou u prvního typu her.

V *Nechutenství* si postavy hry permanentně protiřečí. Dokonce to velmi často vypadá, jako by chtěly říct opak toho, co skutečně říkají. Když paní Perrotová například navštíví podnik poskytující sexuální služby, kam dochází pravidelně její manžel, líčí jejich vztah následovně:

PANÍ PERROTOVÁ: Raději bych bývala přišla s manželem. Ale on nechtěl. Určitě se stydí. Stydí se i za to, že jsem tu já. Už nějakou dobu nemáme normální vztah. Kdyby se na nás někdo podíval zvenku, myslel by si, že jsme šťastné manželství. Dnes jsme se strašně pohádali, při obědě. Mluvili jsme o citlivých věcech, o věcech starých léta. Naznačil mi, že jsem zestárla mnohem rychleji než on. To je fakt. On sportuje, dokonce si myslím, že udržuje velmi čilý sexuální život, mimomanželsky samozřejmě. Já na rozdíl od něj nedělám nic. Kromě schůzek s kamarádkami.

(Spregelburd 2010:19)

Téměř všechny výpovědi, které tato její replika obsahuje, popírají předchozí nebo navazující scény. Manžel paní Perrotové do zmíněného podniku pravidelně dochází a paní Perrotová o tom ví. Při obědě, který jsme sledovali v předchozí scéně, se rozhodně nijak nepohádali. Naopak, paní Perrotová navrhovala adoptovat syna a manžel s jejím nápadem souhlasil. Ve scéně následující zase manžela peskuje, že by měl ve svém životě být aktivnější, například sportovat. Autor tímto způsobem vytváří v této hře vysoce matoucí dialogickou strukturu.

Jak už bylo řečeno výše, pracuje ve hře *Panika* autor se vzájemnou prostupností světa živých a světa mrtvých. Tomu odpovídá i rozdělení postav na mrtvé a živé. Živí jsou natolik zaneprázdnění banalitami, že nakonec nenajdou ani obyčejný klíč od sejfu v bance. Natož, aby našli klíč k nějakému hlubšímu poznání. Mrtví toho vědí více, jsou ovšem rozdělení ještě

na ty, kteří jsou si své smrti vědomi, a ty, kteří ještě nevědí, že zemřeli. Úměra ve hře je prostá a přímá: čím více je postava 'mrtvá', tím důležitější věci říká, jenže tím více zaniká v šumu klototajícího všednodenního života a tím méně je ji slyšet. Je to podobná technika, s jakou Spregelburd pracoval již ve hře *Rozvrácený krucifix*, kde nejzávažnější repliky pronáší věčně spící Trauma. Jako by se zde autor inspiroval *Knihou mrtvých*, která ve hře tvoří i součást předepsaných rekvizit. V případě její tibetské verze se hovoří o mezibytí, kterým po smrti procházejí všechny bytosti, a jeho různá stadia, tzv. barda. Bardo je jakýsi 'stav mezi' neboli rozpracovaná fáze 'nebytí', jako je snění, život mezi zrozením a smrtí, meditace apod. Do osobní historie člověka tak zahrnuje i fáze, které moderní člověk vytěsnil. Pokud duch zemřelého člověka touží příliš po pozemském těle a světských radovánkách, může se stát, že se nedokáže včas odpoutat a dostat do správného barda a nebude mít tedy čas na zpracování poznatků z pozemského života. Nebude ale také schopen zvážit, jaký úkol potřebuje vyřešit v dalším pozemském životě, a tím pádem ani nemůže spočítat, kdy, kde a komu se má narodit. Narodí se tedy kdykoli, kdekoli a komukoli. Podle východní filozofie má sice veliké štěstí, pokud se narodí zrovna jako člověk, a nikoli v nějaké horší podobě, ale stejně tím moc nevyhraje. Neřeší svým životem žádný úkol, chová se každou chvíli jinak, připadá nám nevypočitatelný. Prožívá zbytečný život zbytečného člověka. Spregelburd sice ve své hře *Panika* přímo o Tibetské, Egyptské nebo jiné variantě *Knihy mrtvých* nehovoří, ale i strukturou dramatického personálu odkazuje k duchovnímu životu, který je v moderní společnosti zcela přebit krátkodobými a povrchními úkoly a cíli. O tom hovoří již v prologu ke hře:

„Na Boschově *Tabuli smrtelných hříchů* představuje zhýčkanou Lenost postava, která se raději uvelebí v křesle blízko krbu, než aby se věnovala tak náročné činnosti, jakou je četba slova Božího nabízejícího se jí v otevřené Bibli ležící na dosah ruky, lákavé, ale bezpochyby strašně složité – a navíc v Latině. Hovoříme o středověku, kdy lenošení nebylo odpočinkem jen tak, z libosti a vlastní vůle; kdy lenošení znamenalo ustát v činnosti přinášející tu největší ze všech rozkoší – pokoj – a zapomenout tak na složité a neřešitelné paradoxy, do kterých nás uvrhuje víra.

Dávno před vynalezením morálky, řekněme před tisíci let, zavedli Bohové instituci smrti. Učinili tak s jediným účelem: totiž aby se odlišili od lidí. A také aby přežili ateismus. Podmínkou smrti měla být její nevratnost. Byla to jednoduchá úvaha, řekněme elementární. Svět byl rozdělen na dva. Živí jsou od té doby odděleni od svých mrtvých.

Úmluva byla stvrzena klíčem, který se nesměl za žádných okolností použít. A jeden egyptský Bůh stížený prudkým žárem lásky přišel na strategii, jak klíč uschovat.

Ovšem ačkoli jsou bohové věční a vševědoucí, žádný klíč není nikdy zcela bezpečný. A o to méně teď. A tady.

Dnes, tedy ve světě, který je skrz naskrz ateistický, kde se bohové přestali zjevovat, kde víru nahradila její nejpříbuznější atrapa: strach.

Strach ze znovushledání živých s mrtvými je veliký; k pochopení smrti a záležitostí s ní spojených se nám nedostává slov. Jde o stejný strach, jako je ten Orfeův: strach, že by se náhle mohlo vrátit všechno, co jsme milovali a co jsme ztratili.

I mrtví mají strach, strach z toho osudného okamžiku náhlého prozření, kdy pochopí, že jsou mrtví a že mrtvými zůstanou navždy. A živí se jednoduše bojí všeho. Všeho. Bez preferencí a bez jistot.“

(Spregelburd 2010:187)

Ateistický strach živých postav ve hře *Panika* ze ztráty blízké osoby, majetku, společenské pozice apod. uvádí jednotlivé protagonisty hry do hysterických a nestabilních stavů, které jim brání rozumně uvažovat. Naopak mrtví, kteří si svůj stav neuvědomují, dospívají do kýženeho stadia klidu a rozvážnosti.

Tvrdohlavost jako poslední část *Heptalogie Hieronyma Bosche* představuje postavy, u nichž by bylo možné konstatovat snad nejsolidnější charakterové rysy a vzorce chování z dramatického personálu celého cyklu. Herci zde opět zastávají několik souběžných rolí, ale to lze spíše přičíst personálnímu omezení souboru, pro který Spregelburd primárně své hry píše. Nenalezneme zde ani jakési zrcadlení povah či motivů spojených s tou či kterou postavou jako ve *Skromnosti*, ani bláznivou show převleků jako v *Hlouposti*. Naopak, autor pevnost svých výtvorů zkouší jiným způsobem. Trojím přehráním stejného příběhu natáčí náš úhel pohledu na jejich jednání. Nejenže se činy jednotlivých postav jeví jinak v 'odlišném světle', ale navíc z různých koutů a přítmi vystupují i postavy, které jsme na počátku hry neviděli a jejichž přítomnost či jednání proměňují vyznění celého příběhu. A naopak, autor svou scénickou poznámkou na konci druhého dějství hry nechává některé postavy, které jsme na scéně doposud sledovali, zmizet:

„Samozrejme, priebeh celeho tohto dejstva musí prinútiť divakovu myseľ zopakovať si udalosti z prveho dejstva. Ak sa číta pozorne, v tomto dejstve Ferminu vypočúva len Alfonsa alebo John. Dvojmyselnosť týchto 'prizrakových' postav, ak nimi teda sú, sa musí diať v konaní a v symptomoch 'inscenovania'. Všimnite si, že ak by sa z prveho dejstva vynechali Ferminine texty, repliky ostatných postav (Antoni, Planc, atď.) môžu nasledovať, akoby ju nikdy nepočuli.“ (Spregelburd 2010:368)

Autor v této hře neútočí již jen na kompaktnost lidské identity, ale svou krutě geometrickou hrou dokonce popírá 'autorství' lidských činů a uvrhá do absolutního chaosu nikoli své postavy, ale hlavně čtenáře/diváka.

Dramatický personál i chronotopy, které Spregelburd fabuluje ve své *Heptalogii Hieronyma Bosche*, jsou podobně konkrétní, jako jsme to mohli pozorovat ve hře *Rozvrácený krucifix*. *Nechutenství* se díky mnoha odkazům na konkrétní lokality odehrává v současném Buenos Aires a rodina Perrotových je příklad lehce bizarní středostavovské rodiny tohoto města. *Extravagance* opět nabízí pohled do soukromí jedné rodiny, tato hra je však ohledně svého chronotopu nejabstraktnější z celého cyklu. *Skromnost* je lokalizována do dvou chronotopů: jednak do současného Buenos Aires, kde svůj příběh rozehrává dvojice podvodníků, a jednak do Terstu během Balkánské války, kde se odehrává drama čechovovské společnosti doktora, spisovatele a jejich manželek. *Hloupost* nás uvádí do motelových a hotelových interiérů rozestých kolem dálnic u Las Vegas, v nichž se odehrávají výjevy výše popsaných účelově spojených skupinek. V *Panice* se vracíme do Buenos Aires a domu nešťastné rodiny Grynberg-Sosa. *Paranoia* se odehrává na nejrůznějších místech Latinské Ameriky, kde bloudí různé projekty a polopostavy anonymní fabulace. *Tvrdohlavost* pak zachycuje Španělsko v občanské válce a společnost pohybující se v domě valencijského komisaře. Rozpětí dějišť, epoch i odkazů na konkrétní historické události je široké, ovšem podobně jako v případě hry odehrávající se v Praze roku 1939 jsou voleny jako reference, které nejsou pro výpověď textu podstatné. Jedná se o kulisy, které jsou vhodné pro autorův hlavní zájem, jímž je hra s možnostmi dekonstrukce dramatických jednot děje, času a místa. Tyto jednoty se rozpadají nejvýrazněji ve hrách *Skromnost*, *Hloupost*, *Paranoia*, v nichž sledujeme texty skládající obrazce příběhů od párovaného modelu ve hře *Skromnost* přes mozaiku ve hře *Hloupost* až po chaos ve hře *Paranoia*. Hry *Nechutenství*, *Extravagance* a *Panika* oproti předchozí skupině her představují příběhy sevřené časem, místem i lineárním dějem, jejich logika je však narušena nesoudržnou identitou jejich protagonistů.

Interpretace

Boschova desková malba *Sedm smrtelných hříchů* představuje sedm výjevů ilustrujících hříchy soustředěné ve víceméně stejně velkých polích v kruhu kolem centrálně umístěného Božího oka. V jeho zorničce se odráží podobizna Krista a dále je tu umístěn nápis 'Bůh tě vidí'. V horní a dolní části malby jsou ještě další dvě citace z Deuteronomia: 'On je skála, jeho cesty jsou spravedlivé a rovné' a 'Já jsem smrt a život a není nikoho, kdo by unikl meči mé spravedlnosti'. Jak si dále všímá Del Estal (Spregelburd 2009:17), tři hříchy se odehrávají

v interiérech (pýcha, obžerství a lenost), tři v exteriérech (hněv, smilstvo a lakomství), zatímco sedmý hřích, závist, ve smíšeném prostředí. Jednotlivých sedm výjevů se sice řídí geometrickou perspektivou, nicméně ta je zcela rozmetána jejich parcelací do sedmi polí umístěných do kruhu i ústředním naddimenzovaným motivem oka. Pozemské perspektivě je tak nadřazena perspektiva duchovní, perspektiva náboženská. V malbě na sebe tedy naráží středověká duchovnost nesená ideou nadpozemské věčnosti s renesanční pozemskou perspektivou a ideou progresu založeného na lidském rozumu.

Sedm Spregelburdových her zařazených do cyklu *Heptalogie Hieronyma Bosche* se s jednotlivými hříchy křesťanského sedmera potkává následovně:

| | |
|---|--|
| <u>Hieronymus Bosch:</u> <u>7 smrtelných hříchů (1475 – 1480)</u> | <u>Rafael Spregelburd:</u> <u>Heptalogie Hieronyma Bosche (1996 – 2007)</u> |
| <p>Sedm hlavních hříchů neboli sedm smrtelných hříchů vypočítává katolická tradice od časů Řehoře I. Velikého Opakem hříchů jsou ctnosti: pokora, štědrost, přejícnost, mírumilovnost, cudnost, strídmost a činorodost.</p> | |
| Smilstvo (latinsky <i>luxuria</i>) Tento hřích původně označuje jakoukoliv přemrštěnou touhu po sexuálním uspokojení, v současnosti je ale vnímán pouze jako realizování této touhy. Démonem spojovaným s tímto hříchem je Asmodeus. Symbol prase. | Nechutenství 1. díl Heptalogie Hieronyma Bosche |
| Závist (latinsky <i>invidia</i>) Tento hřích je charakterizován jako nezkrotná touha po majetku, kterým disponuje někdo jiný. Démonem spojovaným s tímto hříchem je Leviatan. Symbol bazilišek. | Extravagance 2. díl Heptalogie Hieronyma Bosche |
| Pýcha (latinsky <i>superbia</i>) Nejvážnější ze všech smrtelných hříchů a také ten, z kterého pocházejí hříchy ostatní. Je klasifikován jako touha po vyšší atraktivitě a důležitosti, než mají ostatní. Démonem spojovaným s tímto hříchem je Lucifer. Symbol lev. | Skromnost 3. díl Heptalogie Hieronyma Bosche |
| Lakota (latinsky <i>avaritia</i>) Lakota se vyznačuje touhou získávání co největšího majetku a realizováním této touhy. Démonem tohoto hřichu je Mammon. Symbol leopard. | Hloupost 4. díl Heptalogie Hieronyma Bosche |
| Lenost (latinsky <i>acedia</i>) Lenost se u hříšníka projevuje tak, že odmítá využívat potenciál svých schopností. Démonem spojovaným s tímto hříchem je Belfegor. Symbol osel. | Panika 5. díl Heptalogie Hieronyma Bosche |
| Obžerství (latinsky <i>gula</i>) Přespřílišné požívání nápojů i potravin. Démonem obžerství je Belzebub. Symbol medvěd. | Paranoia 6. díl Heptalogie Hieronyma Bosche |
| Hněv (latinsky <i>ira</i>) Hněv se projevuje nekontrolovatelnými pocity zlosti a nenávisti vůči jiné osobě. S tímto hříchem je spojován samotný Satan. Symbol had. | Tvrdohlavost 7. díl Heptalogie Hieronyma Bosche |

Příběhy, které Spregelburd do své heptalogie zařadil, nemá stejný rozsah. *Nechutenství a Extravagance* jsou hry svou délkou i dramatickým personálem spíše komorní, k nejdelším textům patří *Hloupost* a *Paranoia*, středně dlouhými texty jsou *Skromnost*, *Panika* a *Tvrdohlavost*. Hry se převážně odehrávají v interiérech, tedy v domovech příslušných postav. Výjimkou je zahrada v třetím dějství *Tvrdohlavosti*. V *Hlouposti* a *Paranoie* pak přechodné domovy hotelů a motelů, případně průchody, dvorky, chodby a další meziprostory mezi zástavbou. U Bosche je centrum jeho malby velmi nápadné. U Spregelburda horizont stále něco zakrývá. Centrum je pak neviditelné zcela, ovšem je zřejmé, že jím nemůže být Bůh. Na otázku, co považuje za její ohnisko, autor odpovídá:

„Tohle je otázka, na kterou se mě v souvislosti s *Heptalogií Hieronyma Bosche* ptali mnozí. Na Boschově obrazu je středem Kristus – je to rána, kterou mu způsobili lidé. Argentinský filozof Eduardo del Estal to velmi pěkně popisuje: centrem hříchů je Kristovo zranění, které má tvar úst, jimiž Bůh mluví k lidem. Zabití Krista je osmým, nejhorším hříchem. Je to hřích potřebný pro navázání komunikace s Bohem. Ovšem je to komunikace, která vychází z provinění. A proto není aktem vůle, ale pramení ze strachu.

Já pochopitelně zobrazuji ateistický svět, svět mužů a žen bez bohů. Anebo alespoň takový svět, kde vztah s transcendentem není provázen strachem, příslibem pekla a nekonečného utrpení, jímž katolická ikonografie realizovala své plány na udržení politické a ekonomické nadvlády. Centrem mé *Heptalogie* je jazyk. Někdy jsem zaznamenal překvapené reakce a otázky, jestli není poněkud dehumanizující vytvářet fiktivní světy, kde je jazyk tolik přítomný, kde je tolik v prvním plánu. Ale já si myslím, že jazyk je nejlidštější ze všech možných činností. Neznám nic tak výslovně lidského, jako je jazyk.“ (Černá, *Nobody's Perfect* 2008:66)

Výše uvedené citaci odpovídá Spregelburdova formalistická hra s dramatickými jednotami a prvky, která je skutečně nezaměnitelným rysem jeho stylu. Co je však hlavní výpovědí celé jeho *Heptalogie Hieronyma Bosche*?

Již bylo řečeno, že koncept křesťanských hříchů je projektem zaměřeným na budoucnost. Je založen na principech, které mají ochránit lidstvo před vzájemným vyhubením a dovést ho k přežití za jakýchkoli, i nepříznivých podmínek. Spregelburd tento univerzalistický projekt parafrázuje. V ateistickém globalizovaném prostředí se však jedná o parafrázi, která si nenárokují univerzalitu. Spregelburd koncept hříchů nepřevrací do protikladu, netvrdí, že ve světě rozpadlých hodnot se hříchu proměňují ve ctnosti a vice versa. Nakonec nechutenství není opakem smilstva, závist extravagance a tak dále. V čem se naopak Spregelburd s konceptem křesťanských hříchů shoduje, je zobrazování pošetilého lidského jednání. Zatímco však v případě středověké víry je důsledkem takového jednání apokalypsa,

ve Spregelburdově světě se výsledek rovná nule. Marná je krádež autorského díla ve *Skromnosti*, marné je pachtění se za penězi, které podnikají podvodníčkové v *Hlouposti*, ale marné jsou bohužel i snahy vedené dobrými úmysly. Pokus postavy Anjin ve *Skromnosti* o záchranu manžela i uměleckého díla zesnulého otce totálně selhává. Génius Finnegan v *Hlouposti* je ve všech ohledech ctnostný matematik oddaný pouze vědě, a přesto jeho objev ohrožuje lidstvo, což z něj činí vědecký pokrok celkem zbytečný. Přestože jednotlivé hry *Heptalogie Hieronyma Bosche* nabízejí řadu komických situací, ve svém konečném vyznění je úsilí vesměs všech postav beze smyslu. V tomto ohledu Spregelburdovy hry nenabízejí jen zábavné bujení monster příběhů, epizod a fragmentarizovaných dějů, míst a časů, ale jdou také v přímé linii odkazu absurdního dramatu, jehož metafyzika moderního světa vychází právě z této absence vyšší transcendence lidské existence.

Jednotlivé hry *Heptalogie Hieronyma Bosche* nabízejí celou řadu imaginarií, která lze v globálně propojeném světě bez velkých 'překladatelských' potíží z kontextu do kontextu sdílet. Chronotop španělské občanské války, amerického motelu či latinskoamerického velkoměsta je univerzálně sdílený obraz v metadiskurzu současného filmu a televize. Z toho vychází i snadný přenos poselství jednotlivých příběhů a motivů mimo argentinský kontext. V rodině Perrotových vládne absolutní nuda a životní prázdnota. Strádání ve válce doprovázející rozpad Jugoslávie v 90. letech 20. století v této hře kontrastuje s chováním rodičů a dcery, kteří nejsou schopni se ani zvednout z pohovky, aby otevřeli dveře donášce pizzy. Smilstvo je dávno přijatou normou, zatímco různé typy askeze (např. vegetariánství nebo ekologické chování odmítající konzumní způsob života) u Spregelburda zobrazené jako nechutenství jsou směšné, absurdní a pro fungování konzumní společnosti nebezpečně nerozumné a rozvratné. Hnacím motorem současné ekonomiky je nejen chtivost, ale i závist. Mít to, co mají ostatní, je princip, který živí kdykoli a kdekoli nás atakující reklama, z níž přejímáme její mechanismy. Namísto zápasu o image nabízí Spregelburd jinou extravaganci: zápas o vlastní skutečnou identitu. Pýcha ruku v ruce doprovází společnost, jejímž úspěšným hrdinou se stal narcis, metrosexuál a egoista, a proto je skromnost pro strategii přežití pošetilá – pokud se ovšem nejedná o falešnou skromnost. Lakotu Spregelburd pro současný svět překládá jako úsporný a šetrný mechanismus. A bohatství v efektivní tržní ekonomice závisí pouze přeci od vlastních schopností a vůle množit vlastní majetek. Peníze nekorumpují, peníze jsou moc a nutnost. Lenost vyzývají moderní technologie, které fyzickou práci nahradily virtuálními úkony elektronické komunikace a vysedáváním u televize. Nezměrnou paniku proto vyvolává jakýkoli náznak čehokoli hlubšího, duchovnějšiho, transcendentního. Obžerství v (post)moderní době dosáhlo skutečně vesmírných rozměrů, planeta Země

přestává stačit současnému přemnoženému lidstvu, které spotřebovává omezené zdroje a ničí své životní podmínky závratným tempem. Spregelburd za ním vidí především paranoiu hraničící s šílenstvím, s nimiž této skutečnosti utíkáme do fikcí a virtuálních realit.

Nekontrolované pocity zlosti a nenávist vůči jiné osobě, které křesťanská morálka označuje ve svém žebříčku smrtelných hříchů jako hněv či zlobu, vybuchují v historii lidstva v podobě válečných konfliktů. Tvrdohlavost však může být i mechanismem totalitního prosazování vlastní ideje jinou než válečnou cestou, i přestože se samotná hra během zuřivé války odehrává.

Spregelburd ukazuje pouze malé, soukromé války, nikoli velké příběhy, které by snad očekával Evropan, překvapený volbou námětu, jenž si argentinský autor pro svůj cyklus *Heptalogie Hieronyma Bosche* zvolil. Podobně jako hra *Rozvrácený krucifix* nabízí heptalogie jako celek nekonečné možnosti analýzy. A právě jako celek jsme se pokusili ji v předchozích řádcích nahlédnout. I přes autorovu promyšlenost celého konceptu je pochybné, zda jsou jednotlivé hry heptalogie schopny obstát samy o sobě, zda při vydělení z celkového kontextu neztratí zcela svou cestu k porozumění u diváka/čtenáře. Na druhou stranu tvoří *Heptalogie Hieronyma Bosche* celek nesourodý a ve své úplnosti víceméně scénicky nerealizovatelný. Je patrné, že autor svou heptalogii vyvíjel v dlouhém časovém období, kdy se jeho rukopis proměňoval. Zejména první dvě hry heptalogie se ze sedmidílného kompletu vydělují svým rozsahem, ale i určitou zamlžeností konceptu dekonstrukce dramatických jednot, kterou autor rozvíjí v jejích dalších částech. Autor s takovými výtkami polemizuje následovně:

„Me propongo la incompletitud como horizonte. Un sistema de obras que se gritan y se interpelan, un orden que refiere a sí mismo a través de una intrincada red de gramáticas y referencias cruzadas, ocultas bajo la piel del lenguaje.“ (Spregelburd 2009:8)

„Zvolil jsem si neúplnost jako horizont. Systém her, které na sebe vzájemně křičí a vyptávají se, řád, který odkazuje sám k sobě prostřednictvím složité sítě gramatik a referencí, prokřídlených a skrytých pod kůží jazyka.“ (Spregelburd 2009:8)

Autor tím navazuje na tradici moderní argentinské kultury. „Již Borges mocně vyplašil nezkušené konstruktéry labyrintů. Pozor, nejsložitějším labyrintem je totiž přímá linie.“ (Spregelburd 2004:14) Je pravda, že s Rafaelem Spregelburdem jeho čtenář nebo divák nikdy nepůjde přímo a potěšení nalezne spíše během cesty, která zůstane bez rozuzlení. Přesto je dle mého názoru *Heptalogie Hieronyma Bosche* pozoruhodným projektem především pro čtenářský zážitek.

Kapitola III

Brazílie

Brazílie má na latinskoamerickém kontinentě zvláštní postavení, na základě smlouvy z Tordesillasu (viz Kapitola II) připadlo území objevené v roce 1500 Pinzónovou výpravou Portugalsku. Díky tomu byla Brazílie jazykově vyňata z tzv. hispanoamerického světa. Z hlediska historických věd plně spadá do dějin latinskoamerického kontinentu, nicméně jazykově a kulturně se řadí ještě do dalšího nadřazeného celku, jímž je celek bývalých Portugalska a jeho bývalých kolonií, tj. Lusofonie. Brazílii s hispanoamerickým světem spojuje étos portugalské kolonizace analogické s kolonizací španělskou, nicméně má Brazílie i svá specifika, jimiž se odlišuje od hispanoamerických zemí, které ji obklopují.

Podobně jako v případě Argentiny nenalezneme na území dnešní Brazílie odkazy na prehistorii vysoce rozvinutých indiánských kultur, přesto se však malé indiánské kmeny dodnes přítomné v brazilské republice vyznačují zvláštní rezistencí. Na rozdíl od zemí jižního rohu totiž jsou v brazilské společnosti stále přítomné (zejména v oblasti států Amazonie, Mato Grosso a Pará). Nejen díky tomuto fenoménu se Brazílie stala cílem evropské etnologie a etnografie bohatě rozvíjené v 20. století. Další skupinou, stejně marginalizovanou jako indiánské etnikum, ovšem podobně vehementně zasahující do kulturních projevů současné Brazílie, jsou potomci afrických etnik, dovážených do země od 16. století za účelem výkonu otrockých prací. Pokud jsme v případě Argentiny mluvili o traumatu ze stesku evropských emigrantů po domovském kontinentě a pokud budeme v případě Mexika mluvit o traumatu conquisty, která přinesla zkázu vysoce rozvinutých indiánských společností, pak v případě Brazílie lze vnímat jako jisté celospolečenské trauma problematiku spojenou s odkazem milionů zotročených Afričanů. Rozvoj obchodu s africkými otroky na celém latinskoamerickém kontinentě nastal od poloviny 16. století, kdy španělská koruna zakázala zotročování indiánů. Důvodem k tomuto zákazu byl spíše než humánní důvody fakt, že původní obyvatelstvo často náraz kolonizace nepřežilo⁴⁷ nebo nebylo schopno vykonávat práce vyžadované evropskými kolonizátory. Obchod s otroky, jejichž odchyt probíhal především v oblasti Guinejského zálivu a jehož hlavními provozovateli byli Portugalci jako

⁴⁷ Indiánská populace podléhala zejména chorobám zavlečeným do Ameriky z Evropy, proti nimž neměla obranné látky, dalším faktorem byla náročnost fyzické práce, kterou po nich kolonizátoři vyžadovali.

tradiční kolonizátoři afrického kontinentu, trval do 19. století a dodnes je předmětem řady diskusí, v nichž převládá většinový názor, že do poloviny 19. století bylo do Ameriky přepraveno až na 10 milionů Afričanů. Jedná se tak o „jeden z největších podniků násilné migrace v historii“ (Opatrný 1998:410). Hlavním odbytištěm afrických otroků byly karibské ostrovy, tropické nížiny dnešní Brazílie a dalších latinskoamerických států a později jižní část Spojených států amerických. Jednalo se o nejlukrativnější obchod své doby, proti kterému se již v 18. století začíná zvedat odpor v podobě hnutí abolicionismu – hnutí za zrušení obchodu s otroky a otroctví vůbec. Toto hnutí mělo na území dnešní Brazílie i extrémní projevy v podobě vzpour černých otroků, jejich útěků z plantáží do přilehlých džunglí, kde se mohli dobře skrývat a organizovat v tzv. quilombos. Nejslavnější takovou ‘nezávislou černošskou republikou’ se stalo Palmares, komunita čítající přes 10.000 osob založená v roce 1605 v brazilském státě Alagoas. Toto quilombo vedené králem Zumbím a organizované na základě středoafriických socio-politických modelů se vyznačovalo legendární rezistencí, fungovalo do roku 1694 a o jeho dobytí se pokusilo celkem 6 portugalských výprav. Významným posunem v procesu osvobození černošských otroků nejen v Latinské Americe se stala revoluce na Haiti v roce 1803, jejímž následkem bylo zrušení obchodu s otroky v britských državách v roce 1807. V souvislosti s válkami o nezávislost jednotlivých latinskoamerických států pak docházelo k následování britského příkladu, poslední se v tomto ohledu stala otrokářská velmoc Brazílie, kde bylo otroctví zrušeno v roce 1888. Pozůstatkem tohoto fenoménu je demografický obraz dnešní Brazílie, kde v současnosti tvoří téměř 50 % obyvatelstva potomci afrických otroků (černoši nebo míšenci), podobný počet kreolů a pouhá 2 % indiánů.

Důsledkem využívání otrocké práce, obrovské rozlohy Brazílie, jež dnes představuje 5. největší a nejlidnatější zemi na světě⁴⁸, a jejího přírodního bohatství se tato portugalská kolonie brzy po svém osídlení Evropany stává velmi významným dodavatelem komodit na evropský trh. V první řadě se jedná o třtinový cukr vyráběný v úrodných tropických nížinách brazilského severovýchodu, dále kávy, červeného brazilského dřeva (tzv. pau-brasil, jež propůjčilo Brazílii její jméno), později zlata. O tuto portugalskou kolonii proto projevovaly zájem i další evropské mocnosti jako Francie a Nizozemí, nicméně jejich pokusy o zmocnění se části Brazílie v 17. století skončily bez úspěchu. Zvláštní epizodou v dějinách Brazílie je období napoleonských válek, kdy sem po francouzském útoku na Portugalsko v roce 1808 král João přenesl své sídlo. Jeho pobyt trval do roku 1818 a přímý úzký kontakt kreolských

⁴⁸ Po Rusku, Kanadě, Číně a USA.

elit s portugalským dvorem paradoxně přispěl k procesu dekolonizace Brazílie. Po návratu krále do Portugalska se metropolitní kruhy pokoušely omezit vzrostlý význam kolonie, což mělo za výsledek, že se k programu samostatnosti nakonec přiklonil nakonec i regent Dom Pedro a v roce 1822 vyhlásil nezávislost Brazílie.

Brazílie sice na rozdíl od válek za nezávislost španělských kolonií zaznamenala poměrně pokojný přechod k samostatnosti doprovázený stabilitou a prosperitou, ovšem zvolená forma absolutistické monarchie vedené císařem Pedrem I. nevyhovuje bohatým plantážnickým a otrokářským liberálům, kteří volají po větší autonomii ve vlastních regionech. V období 19. století do Brazílie začínají proudit evropsští emigranti, na severu země roste význam produkce kaučuku, země se proměňuje, modernizuje, industrializuje. K vyhlášení republiky ovšem dochází až v roce 1889. Světová hospodářská krize 20. let 20. století má katastrofální dopad i na Brazílii a její obchod s cukrem. V zemi vládou liberálové vedení Getuliem Vargasem, ale silnou pozici má i fašistická strana a navíc na severu země propukají dvě velká povstání konzervativců a posléze levice. V takto dramaticky polarizované situaci provádí Vargas v roce 1937 státní puč a zavádí vojenskou diktaturu. Brazílie nabírá kurz levicového a nacionalistického zaměření, těžkého průmyslu a ekonomického rozvoje. Vargas je svržen dalším pučem v roce 1954 a v nově vypsaných volbách vítězí prezidentský kandidát českého původu Juscelino Kubitschek de Oliveira. Kubitschek demokratizuje zemi a prosazuje rozvoj především brazilského vnitrozemí. Tento projekt symbolizuje přenesení hlavního města Brazílie do nově projektované metropole Brasilia. Levicový trend Brazílie je přerušen v roce 1964 vojenskou vzpourou, jejímž následkem je převzetí moci generálem Humbertem Castelo Brancem. 60. a 70. léta představují pro Brazílii vládu pravicové vojenské junty, politický teror vůči levicovým uskupením, zákaz politických stran, zavedení cenzury. Teprve v roce 1979 nastává tzv. proces Otevření (Abertura), který v Brazílii zahajuje znovuoobnovování demokracie. V roce 1985 získává Brazílie poprvé od roku 1964 civilního prezidenta a od roku 2002 nabírá sociálně demokratický směr díky volebnímu vítězství zakladatele brazilské Dělnické strany (Partido dos Trabalhadores) Luize Inácia Lula da Silvy.

Kulturní a divadelní biotop Rio de Janeiro

V následujících oddílech věnovaných současné brazilské dramatičce se budeme věnovat zejména oblasti Rio de Janeiro. Ačkoli Rio de Janeiro není hlavním ani největším městem současné Brazílie, přesto tradičně slouží za mocné centrum její politiky, ekonomiky a kultury.

A to i přesto, že je problematika identity v Brazílii jako zemi zcela mimořádných měřítek, co se týče rozlohy a sociálních i kulturních rozdílů týče, ještě o něco komplikovanější než v ostatních latinskoamerických státech. Příznačné pro tuto složitost nesenou zejména kulturním průnikem evropských, afrických a původních indiánských kultur je i historie brazilských hlavních měst. Mobilita hlavního města je pro Brazílii typická a odpovídá její tekuté mocenské i společenské identitě. Do roku 1763 je hlavním městem portugalské kolonie Salvador da Bahía, černé srdce brazilského tropického a plantážnického severovýchodu, jehož barva odpovídá odstínu zdejší úrodné půdy, výsledného produktu pěstování kávovníku i koncentraci potomků afrických otroků. Téměř po dvě století, přesně v období 1763 – 1960, je pak hlavním brazilským městem Rio de Janeiro, tzv. 'zázračné město' (cidade maravilhosa) udávající ekonomický, politický i kulturní tón celé zemi. V roce 1960 pak přichází prezident Kubitschek s projektem nové Brazílie, jejímž symbolem se stává i nové hlavní město Brasilia – největší město, které bylo v 20. století vystavěno na základě artificiálního projektu na vyprahlé rudé půdě vnitrozemí brazilského státu Goiás.

Koncepty či specifika těchto dvou měst, která jsou dodnes rivaly, co se vlastních obyvatel týče⁴⁹, skvěle odrážejí i koncept brazilské identity rozlomený někde v polovině mezi modernitou a tropikalismem. Rio de Janeiro je proslulé především svými přirozenými kulturními a sportovními projevy, jako je karneval, hudební a taneční rytmy samby Bossa Novy, plážovou kulturou, přírodními krásami Copacabany, Ipanemy a Leblonu, sochou Cristo Redentor žehnající městu z kopce Corcovado, a stadionem Maracanã jako největším fotbalovým stánkem na světě. Brasilia oproti městu chaoticky vybudovanému na homolích přiléhajících k mořskému břehu a porostlých tropickou flórou představuje chladně racionalistickou architektonickou raritu vybudovanou na vyschlé planině. Půdorys Brasílie tvoří tvar letadla: v jeho trupu jsou umístěny centrální vládní úřady a ministerstva, jakož i památníky včetně katedrály a Národního divadla. V kokpitu pomyslného letadla se nachází budova Kongresu a Justičního paláce. Okraje trupu lemují sektory určené pro hotely, zábavní a nákupní zóny. Křídla letadla pak tvoří rezidence obyvatel hlavního města. Brasilia je mezi brazilskými městy výjimkou i ohledně své populace, postrádá slumy, tudíž i chudé společenské vrstvy.

⁴⁹ Brasilia sice zůstává centrem politické moci, ale i 'městem duchů'. Vysocí státní a vládní úředníci sem přilétají ze svých převážně riodejaneirských rezidencí pouze za účelem výkonu pracovní doby a město se na noc i víkendy zcela vyliďňuje. Kulturními i ekonomickými centry proto jsou zejména hlavní města nejbohatších brazilských federálních států jako Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte apod.

Přestože se v projektu Brasília manifestuje geometrická modernistická abstrakce, kterou pro prezidenta Kubitscheka realizoval mimo jiné slavný brazilský architekt Oscar Niemeyer, i v jejím případě se projevil vynikající brazilský smysl pro syntézu.

“In 1883 an Italian priest, John Bosco, prophesied that a new civilization would arise between parallels 15 and 20, and that its capital would be built between parallels 15 and 16, on the edge of an artificial lake. Many consider Brasília to be that city, and a number of cults have sprung up in the area... In Brasília itself, the Granja do Ipê... at the city's southern exit is the site of the City of Peace and Holistic University. This institution aims to form a new generation with a mentality suited to the needs of the third millennium.” (Noble 2002:408)

“V roce 1883 italský kněz John Bosco předpověděl, že mezi 15. a 20. rovnoběžkou vznikne nová civilizace a její hlavní město bude vybudováno mezi 15. a 16. rovnoběžkou, na břehu umělého jezera. Mnozí za toto město považují Brasília a v oblasti vznikla řada kultů... V samotné Brasília, v Granja do Ipê... na jižním konci města je sídlo City of Peace a Holistické univerzity. Cílem této instituce je vytvořit novou generaci s mentalitou přizpůsobenou třetímu miléniu.” (Noble 2002:408)

Město, které zatím napsalo pouze padesát let historie své existence, se i za tak krátkou dobu řadí do kontextu brazilské defázovanosti, o které hovoří Vilém Flusser (viz kapitola Metodika I) a napájí historické Rio de Janeiro racionalisticko-futuristickými koncepty.

Podobně složitá, jako situace migrujícího hlavního města, je i situace center brazilského divadla. Historicky jsou jeho hlavními dějišti města Rio de Janeiro a São Paulo, tedy megalopole, které nabízejí dostatek publika, jelikož se zde soustředí 15 % celkové brazilské populace. Jsou to taktéž tato města, kde se soustředí hlavní organizace divadelních profesí a kde je také díky sídlům televize, rozhlasu a reklamních agentur dostatek příležitostí k provozování profesionálního divadla. K dalším centrům divadelních aktivit patří hlavní města brazilských regionů: Porto Alegre a Curitiba na jihu, Belo Horizonte, Salvador da Bahia a Recife na severovýchodě. Podpora divadelních aktivit plyne zejména ze soukromých nadací a činnosti, která je ekonomicky soběstačná. Myšlenka státní podpory brazilského divadla vznikla založením Národní divadelní služby (Serviço Nacional de Teatro) již v roce 1937 na Ministerstvu školství, která v průběhu let několikrát změnila svůj název. Ten se v 90. letech ustálil na Brazilský ústav umění a kultury (IBAC – Institut Brasileiro de Arte e Cultura), který se stal součástí Ministerstva kultury. Přesto tento nástroj, který měl podporovat divadlo, hudební divadlo, tanec a cirkus nikdy nebyl skutečně funkční. Odlišný koncept oproti Evropě provozují brazilská městská divadla (zejména v Rio de Janeiro a São Paulo jsou to skutečně výstavní historické budovy), která sloužila v minulosti jako stagiony a v současnosti

disponují jako pevnými součástmi uměleckého souboru pouze baletem, orchestrem a pěveckým sborem. Divadelní produkce zde hostují, divadla sama je neprodukují. Myšlenka národního brazilského divadla vznikla společně s projektem nového hlavního města Brasílie. Zde bylo v roce 1966 otevřeno Teatro Nacional Cláudio Santoro vybudované podle návrhu Oscara Niemeyera. Divadlo nemá stálý divadelní soubor.

Mezi centra divadelního vzdělávání se opět řadí města São Paulo a Rio de Janeiro. Nejdůležitější školou pro praktické divadlo je Škola dramatického umění v São Paulu (Escola de Arte Dramática de São Paulo). Divadelní teoretiky pak vzdělává Federální univerzita státu Rio de Janeiro (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro), která na své Filozofické fakultě nabízí studium divadla v magisterském i v postgraduálním programu. Dalšími univerzitními centry, která většinou spojují teoretické a praktické studium divadla jsou Salvador da Bahía, Recife, Curitiba, Porto Alegre, Belo Horizonte a Brasília.

V kapitole věnované argentinskému divadlu jsme si ukázali, že jeho moderní kořeny sahají do období 'cirkusu emigrantů' přelomu 19. a 20. století. Počátky moderního brazilského divadla je třeba hledat v jakési tropikalistické nápodobě evropského modernismu, v níž vyústilo hledání moderní brazilské identity v první polovině 20. století. S výjimkou několika romantických autorů nepovažují brazilští historici události v brazilském divadle před rokem 1922 za nikterak podstatné.

„Fomos, até a proclamação da Independência, em 1822, colônia de Portugal, e o teatro português, depois de Gil Vicente (porventura o maior autor de seu tempo, em quaisquer dramaturgias), não conheceu outra época de fastígio. A colonização brasileira principiou efetivamente em meados do século XVI, quando já haiva desaparecido o autor da *Farsa de Inês Pereira*. Se não se realizava um grande teatro, na metrópole, como reivindicá-lo para um país colonizado?“ (Magaldi 1996:9)

„Až do vyhlášení nezávislosti v roce 1822 jsme byli kolonií Portugalska a portugalské divadlo, po Gilu Vicentovi (zřejmě největší autor své doby světové dramatiky) nezaznamenalo větší období rozkvětu. Kolonizace Brazílie začala hlavně v polovině 16. století, kdy již zmizel autor *Frašky o Inês Pereirové*. A pokud divadlo nedorostlo velikosti v metropoli, jak by ji mohlo nabýt v kolonizované zemi?“ (Magaldi 1996:9)

Po dosažení nezávislosti to byl právě romantismus, skrze který nový státní útvar hledal svou vlastní identitu a od kterého se datují počátky brazilského divadla. Za jakési první národní brazilské divadlo je považována společnost João Caetana, která působila od roku 1838 a jako první uvedla brazilské dramatické texty: tragédii *Antonio José, ou O poeta e a Inquisição* od Dominga Gonçalves de Magalhães a komedii *O Juiz de Paz na Roça* od

Luíse Carlos Marinse Peny. Požadavek, který inscenátoři kladli na tyto texty, byl prostý: brazilskost, tj. brazilský autor, brazilští herci, brazilské téma. Úspěch národní komedie a neoblíbenost tragédie divadelní historik Flávio Aguiar odvozuje z nedostatečně vyvinuté společnosti, jejíž stav má příčiny v absenci národní identity. Klade si otázku po tom, co je to „národní já“, které je rozpolceno mezi „metropolitní já“ a „já jiné, já z kolonie“. Složit z těchto rozporů titánského hrdinu jednoduše nelze (podle Aguiar 1984:3).

Přechod k realismu v brazilském dramatu představuje v 2. polovině 19. století Castro Alves a José de Alencar, ale hlavní rozvoj zaznamenává hudební divadlo.

Brazílie ovšem žije také nebývale rozvinutou svátečností a ludičností, jež se projevuje v celém spektru lidových a obřadních forem spjatých s dědictvím křesťanských svátků i afrických a indiánských rituálů. Tato sféra brazilské teatrality je konglomerátem celé řady imaginarií nejrůznějších společenských a historických vrstev, které v brazilské společnosti do dnešních časů koexistují a jejichž nejznámější manifestací je brazilský karneval.

Do poloviny 20. století je brazilské divadlo záležitostí hlavně dvou hlavních brazilských metropolí: Rio de Janeiro a São Paula. Právě tato města jsou centry bohatého moderního brazilského jihu, kde střední vrstva konzumuje své tradiční žánry: činohru a hudební divadlo. Tyto produkce sem přináší zejména pobyt portugalského dvora v 18. století, díky němuž také roste počet divadelních budov vhodných pro tento typ divadla.

Mimo brazilské autory však divadla v hlavních městech mají na svém repertoáru v 2. polovině 19. století a v 1. polovině 20. století zejména operu a drama, které kopírují evropské, zejména francouzské předlohy. V oblasti činohry se rozvíjí divadlo hereckých hvězd a divadelníci vycházejí vstříc vkusu měšťanského publika. Pro činohru se zavádí pojem *teatro digestivo*, které uvádí žánr *dramalhão* charakterizovaný tragicko-melodramatickým vyumělkovaným stylem plným milostných romancí a intrik probíhajících v měšťanském prostředí. K dalším oblíbeným žánrům patří komedie mravů, tzv. *chanchadas* neboli frašky plné situační komiky, popř. hudební revue *revistas*, které se blíží francouzskému vaudevillu a obsahují aktuální politické události (Hilger 1991:66). Toto bulvární a komerční divadlo přetrvává až do 50. let 20. století, ovšem jisté narušení tohoto stylu přináší světová hospodářská krize, jejímž vlivem se do hlavních metropolí stahují zchudlí venkované. Právě toto období je základem vzniku favel a slumů na okrajích Rio de Janeiro a dalších měst. Divadlo na příliv tohoto potenciálního publika reaguje posílením lidových forem, jako je např. loutkové divadlo. Je však faktem, že silnou konkurencí pro tyto formy začínají být film, rozhlas a fotbal.

Přelomovým rokem pro dějiny moderního brazilského divadla je rok 1922.

„Das Signal zum Aufbruch gab die Semana de Arte Moderna (Woche der modernen Kunst, 1922) im Teatro Municipal von São Paulo: Oswald de Andrade und sein Namensvetter Mário de Andrade proklamierten eine eigenständige brasilianische Kunst und Kultur, forderten in Werken und Manifesten die Selbstbestimmung auf das Eigene.“ (Thorau 1996:7)

„Signal k průlommu zavdala Semana de Arte Moderna (Týden moderního umění, 1922) v Teatro Municipal v São Paulo: Oswald de Andrade a jeho jmenovec Mário de Andrade vyhlásili samostatné brazilské umění a kulturu, začali v dílech a manifestech vyžadovat své vlastní sebeurčení.“ (Thorau 1996:7)

Týden moderního umění uspořádaný ve dnech 11. – 18. února 1922 v Teatro Municipal de São Paulo jako setkání spisovatelů, výtvarníků, architektů a hudebníků byl průlomem především pro hudbu, literaturu a výtvarné umění. Jednalo se o podnik uspořádaný u příležitosti 100. výročí nezávislosti Brazílie a brazilské umělce a myslitele vybídlo nejen k retrospektivě, ale i reflexi současného brazilského umění. Reformní duch přenesl do brazilského divadla přenesl Oswaldo de Andrade, který se stal zakladatelem moderní brazilské dramatiky. A to nejen svým dramatickým dílem, mezi nimiž vyniká hlavně hra *Král svíček* (*O rei da vela*, 1933), představující satiru na soudobou brazilskou společnost nesenou divokým kapitalismem, jež se dosud těší oblibě na repertoáru brazilských divadel, ale také průkopnickým *Kanibalistickým manifestem* (*Manifesto antropófago*, 1928), v němž si pokládá kardinální otázku brazilského umělce. „Tupi or not tupi, that is the question,“ zní otázka, která se opisem ptá pro tzv. *brasilidade* neboli brazilskosti. Tupi je název indiánského etnika žijícího na území Brazílie a Andrade v ní znovu otevírá kardinální problém moderních latinskoamerických národů týkající se vlastní identity:

„De este forma, propone el prodecimiento antropofágico de la devoración, de la apropiación desautorizada y violenta del cuerpo ´extranjero´ como única réplica posible a las invasiones.“ (Cohen 2004:275)

„Tímto způsobem navrhuje antropofagický postup požívání, neautorizovaného a násilného zmocňování se ´cizího´ těla jako jedinou možnou odpověď na invaze.“ (Cohen 2004:275)

Manifest je psán stručnou až telegrafickou formou. Andrade v něm odmítá vše, co reprezentuje kolonizátorskou evropskou kulturu: ideologie, náboženství, racionalismus, logiku. Proti Francouzské revoluci staví „Karibskou revoluci“, proti evropskému

postkolonialismu a pravdě misionářů magie a antropofagii. Volá po primitivním člověku, který žije ze svých instinktů: sexuálního, emocionálního a antropofagického. Andrade svůj manifest napsal jako inspiraci dadaistickou akcí André Bretona a Francise Picabii, kteří v roce 1920 vyvolali skandál, když pařížskému publiku vysoce urážlivým způsobem v roce 1920 četli Manifeste Cannibale. Andrade tedy evropskou kulturu neodmítá zcela a jednoznačně se inspiruje nejen surrealisty, ale i levicovými teoriemi Karla Marxe, psychoanalýzou Sigmunda Freuda a přírodním člověkem Jean-Jacques Rouseaua. Problém Brazílie je, že všechny tyto proudy „požírá“ najednou, aniž by je skutečně strávila, což nakonec konstatuje i Sábato Magaldi ještě na konci 20. století. Jeho výrok ilustruje koncept Flusserovy *defázovanosti*:

„Assim, os *ismos* que deram origem ao nosso modernismo são contemporâneos, na Europa, em relação às escolas que os precederam, do realismo e do naturalismo ao simbolismo e ao impressionismo. Mas nós assimilamos suas conquistas com atraso semelhante à demora com que frutificaram, entre nós, tanto o romantismo como o realismo e o simbolismo.“ (Magaldi 1996:294)

„Tak všechny *ismy*, v nichž má původ náš modernismus, navazují v Evropě na školy, které je předcházely, tj. od realismu a naturalismu až po symbolismus a impresionismus. Ovšem my vstřebáváme vymoženky realismu i symbolismu naráz se zpožděním podobným době potřebné pro jejich zrání.“ (Magaldi 1996:294)

Přesto přední historik brazilského divadla Sábato Magaldi shledává přínos Týdne moderního umění především v tom, že brazilské umění přestává být kanibalem zahraničních vzorů, ale začíná hledat své vlastní národní modely. Důsledkem těchto nových tendencí v brazilském umění je vznik dvou divadelních subjektů. Jedním z nich je Teatro do Estudante, amatérský soubor spojený s akademickou půdou univerzity v Rio de Janeiru. Druhé divadlo taktéž v Rio de Janeiru zakládá Pascual Carlos Magno. Obě divadla se pokoušejí o reformu a obrodu brazilského divadla. Úspěch zaznamenává hlavně soubor Os Comediantes, v němž od roku 1943 začíná působit režisér Zbigniew Ziembinski, emigrant uprchnuvší do Brazílie před nacistickým režimem z Polska. Ziembinski do Brazílie přináší modernistické evropské postupy a jeho úsilí je podpořeno i faktem, že do Rio de Janeira se dočasně před válkou uchyluje i společnost francouzského divadelníka Louise Jouveta.

„Por meio de encenadores estrangeiros, aqui apartados em consequência da devastação da Segunda Grande Guerra, adquirimos uma tecnologia que nos faltava.“ (Magaldi 1996:295)

„Prostřednictvím zahraničních inscenátorů, kteří se sem uchýlili v důsledku pustošivých dopadů 2. světové války, jsme získali technologii, která nám chyběla.“ (Magaldi 1996:295)

Ovšem teprve ze spojení souboru Os Comediantes s brazilským dramatikem Nelsonem Rodriguesem vzcházejí skutečně první plody úsilí brazilských modernistů. Magaldi popisuje Rodriguesovo divadlo jako „veřejnou psychoanalytickou seanci“ (Magaldi 1996:299). Jako původně reportér riodejaneirského deníku *Última hora*, kde spravuje kroniku dne, zúročuje Rodrigues příběhy, s nimiž se setkal, v dramatu. Píše divadelní hry z prostředí soudobého Rio de Janeira a o tehdejší brazilské společnosti, její dvojité morálce a přetvářce v rodinném životě. Velmi výrazné jsou u Rodriguese ženské hrdinky, které v jeho tragédiích prožívají své strachy, traumata, sny, obsese, v jejichž scénickém zpracování Rodrigues využívá poznatků psychoanalýzy. Rodrigues pracuje ve své dramatice s protiklady lásky a zrady, puritánské střídmosti a emocionálního excesu, sexuality a trestu. Jedním dramatem, která nastartovala jeho kariéru a která inscenoval soubor Os Comediantes je *Svatební šat* (*Vestido de Noiva*, 1943). Jednalo se o hru o ovlivněnou psychoanalýzou, kde se prolínají roviny halucinací, paměti a reálu, a i průlomovou inscenací v historii souboru Os Comediantes.

Nelson Rodrigues o své dramatice s oblibou prohlašoval, že představuje „nepohodlné divadlo“.⁵⁰ Mezi středostavovským brazilským publikem vyvolávaly Rodriguesovy hry ve své době vysoký stupeň pohoršení díky otevřenému pojednávání sexuálních obsesí a řada z nich byla zakázána cenzurou. Rodrigues svou dramatiku dělí na tři okruhy: psychologické hry (*peças psicológicas*), kam spadá právě *Svatební šat*, dále mytické hry (*peças mitológicas*), jako například *Černý anděl* (*Anjo negro*, 1946) nebo *Rodinné album* (*Álbum de família*, 1945 – hra byla cenzurou zakázána do roku 1965), a nakonec riodejaneirské tragédie (*tragedias cariocas*), jako např. *Zlatá ústa* (*Boca de ouro*, 1959) nebo *Polibek na asfaltu* (*Beijo no asfalto*, 1960). Ačkoli je Rodrigues v českém kontextu zcela neznámý (existuje pouze jediný český překlad jediné jeho hry *Svatební šat* v překladu Helgy Martenové), jedná se o dramatika, který přesáhl ryze brazilské souvislosti. Například právě zmíněnou hru *Černý anděl* lze číst v kontextu severoamerického hnutí za emancipaci černého obyvatelstva vedeného Martinem Lutherem Kingem a s ním související dramatiky (viz například *Hrozinka na slunci* Lorraine Hensberry).

Protipólem modernistických divadel v Rio de Janeiru se od roku 1948 stává Teatro Brasileiro de Comedia v São Paulu. Jeho zakladatel, průmyslník Franco Zamparo ho chápe

⁵⁰ Viz Vaculová, Barbora: *Álbum de Família e Anjo Negro de Nelson Rodrigues (análise, interpretação, comparação)*. Brno: JAMU, 2005.

jako odpověď na potřebu nové buržoazie, jemuž divadlo nabízí kultivované produkce ve stylu severoamerické Broadwaye. Přínosem tohoto divadla je zejména profesionalizace brazilského divadla a uvádění současné zahraniční dramatiky Arthura Millera, Jeana-Paula Sartra, Tennesseeho Williamse ad.

Brazilské divadlo se v 50. letech začíná plně emancipovat i díky uvolnění politických poměrů a nabírá zcela nový kurz. Jednak se prosazují dramatici z odlišných brazilských regionů, než je osa Rio de Janeiro – São Paulo, jako například Alfredo de Freitas Dias Gomes pocházející ze severovýchodního Salvadoru da Bahía. Jeho divadelní hra *Ten, kdo plní sliby* (*O Pagador de Promessas*, 1961)⁵¹ představuje typický rozpor vycházející z kulturní syntézy afro-indiánských kultů a křesťanského náboženství, jímž i v období 'ateistického' 20. století žije brazilský severovýchod. Obyčejný vesničan Totok slíbil svaté Barboře, že pokud se mu uzdraví osel, donese do kostela ve městě Salvador vlastnoručně zhotovený dřevěný kříž. V tomto samotném aktu vděčnosti by nebyla žádná potíž, kdyby však Totok svůj slib nesložil při obřadu *candomblé*.

„S dosud živými projevy afrického náboženství se můžeme v Brazílii setkávat podél celého atlantického pobřeží, od amazonských lesů až po samu hranici Uruguaje. Jeho Mekkou ale zůstává Bahia (dnes Salvador) se svými *kandomble*, kde ve vlhých nocích meziobratníkového pásma tančí za temných úderů bubnů dcery bohů.“ (Bastide 2003:37)

Jedná se o kult vycházející z tradic v afrických lokalitách, odkud byli černí otroci do Latinské Ameriky nejvíce dováženi (Angola, Kongo, Guinea) a který si Brazilci afrického původu udržovali po staletí. Vzhledem k represím ze strany bělošských nadvládců vůči projevům africké kultury (k těm patří dále například i tradiční africké tanečně-bojové umění *capoeira*) i snahám přeorientovat černou komunitu na křesťanství prošly tyto původně africké rituály značnou proměnou. Jsou dosud spojeny s typicky africkým projevem kontaktu s božstvy, jímž je trans dosahovaný tancem doprovázený perkusemi.

⁵¹ Jako jedna z mála moderních brazilských her je přeložena do češtiny. Bohužel překlad Vladimíra Horáčka obsahuje omyly týkající se především lokálního lexika. Například “tentina”, český teta, tetička, je neformální oslovení cizí ženy, nikoli skutečná příbuzná; “cachorro quente” není “horký cachorro”, ale hot dog neboli párek v rohlíku (Brazilci zkrátka *neužívají* anglický výraz respektive ho doslovně překládají); “cararú” je překlep, ve skutečnosti se jedná o “caruru”, což je pokrm černého obyvatelstva Salvadoru, který se podává jako rychlé občerstvení na ulici a připravuje se dle původně afrického receptu.

„V Africe *Orixové* vystupují jako klanová božstva. Lidé v nich vidí předky, kteří kdysi žili na zemi a po smrti se stali bohy. Současně je ovšem chápou ve smyslu přírodních sil, jež sesílají déšť či vládnou sladké vodě anebo představují nějakou zřetelně definovanou společenskou činnost jako lov, zpracování kovů.“ (Bastide 2003:144)

Bohatě strukturovaný a složitý panteon bohů *Orixá* se však díky vlivu evropského křesťanství se mění, respektive kromě barev, kovů, zvířat, přírodních oblastí či společenských vlastností, které jsou jednotlivým bohům přisuzovány, přibírá další odstín. Každý z jedenácti bohů *Orixá* je spárován navíc ještě i s některým z křesťanských svatých. Toto je projev rezistence, který v pokolumbovské historii Latinské Ameriky neuplatňovala pouze původem africká populace, ale i indiánská etnika, která taktéž pod předstíraným uctíváním křesťanských světců vzývala svá původní božstva. Ačkoli má *candomblé* celou řadu vykladačů a interpretátorů, jedná se o velmi různorodý fenomén s celou řadou lokálních podob, pravidel a projevů. Zajímavostí je například jedna z jeho odnoží *macumba* neboli černá magie, která do sebe implantovala dokonce i některé rituály amazonských indiánů.

„Otro aspecto sincrético de la cultura se expresa en las religiones y mitopoéticas: las religiones afro-candomblé, umbanda, quilombo y los mitos indígenas originarios son fuertemente inclusivos y, con el tiempo, encuentran representación en imágenes medievales europeas y cristianas como la de la santa, la de la madre, la de los guerreors de la cruz. Se funda un modo cultura que incorpora y monta la pluralidad de símbolos.“ (Cohen 2004:275)

„Jiný synkretický aspekt kultury se projevuje v náboženstvím a mytopoetikách: náboženství afro-candomblé, umbanda, quilombo a původní indiánské mýty jsou silně inkluzivní a časem nacházejí reprezentaci ve středověkých evropských a křesťanských obrazech, jako je svatá, matka, křížák. Tím je založen kulturní modus, který zahrnuje a konstruuje pluralitu symbolů.“ (Cohen 2004:275)

Zdálo by se, že se zde příliš odchylujeme od předmětu našeho hlavního zájmu, ale je nutné tento kulturní kontext zmínit, protože je přítomen i ve zcela současných projevech brazilského divadla. V případě Gomesovy hry se Totok dostává do problému díky spárování křesťanské svaté Barbory a africké *Orixá* Iansany. Jeho obětinu, kterou nese do kostela, místní páter pochopitelně nemůže z hlediska své doktríny přijmout, navíc, když ji prostý Totok neuvědomující si ideologickou striktnost křesťanské doktríny doprovází replikou:

„Slíbil jsem to Iansaně, svatý Barboře – to je přece totéž!“ (Días Gomes 1961:35)

Totokovo úsilí končí tragicky, ale rozehřešení přináší závěrečný déšť, který je jasnými symbolem přízně Iansany, bohyně deště.⁵²

Lokální formy a zvyky do své dramatiky zahrnují i další autoři tvořící v 50. a 60. letech 20. století, jako například Ariano Vilar Suassuna. Ve své hře *Závěť psa aneb Hra o naší milé paní soucitné* (Auto da Compadecida, 1955)⁵³ pracuje s prostředím severovýchodního brazilského státu Pernambuco a místním projevem tzv. *cordelu*, což je jev analogický s kramářskými písněmi provozovanými i v českém prostředí. K legendám o spravedlivých zbojnicích, jak je známe v podobě Robina Hooda či Jánošíka, patří i příběh kapitána Virgulina Ferreiry da Silvy. Ve hře *Cangaço Lampião* (1954)⁵⁴ ho zpracovala dramatička a spisovatelka Rachel de Queiroz. Jedná se případ vzpoury obyčejného řemeslníka, jehož vzpouru podnítl nespravedlivé zabití otce. Lampião ve 30. letech 20. století vytvořil paramilitární zbojnickou skupinu, která se skrývala v bahijských lesích a v době největší slávy čítala až 50 mužů. Uřezané hlavy vůdce bandy a jeho milé Marii Bonity policie po jejich dopadení vystavila ve městě Salvadoru, kde byly k vidění údajně až do roku 1971.

Zájem výše zmíněných dramatiků o lokální lidové projevy a příběhy souvisí i se vznikem hnutí tzv. tropikalismu, které sílí a politizuje se v 60. letech 20. století. Tropikalismus souvisí s nástupem dalšího významného proudu v brazilském divadle, jímž je politické divadlo. Původně souvisí s Andradeho požadavkem na 'brazilkost', tudíž se projevuje typicky brazilskou syntézou. Tropikalismus se uplatňuje především v hudbě, kde je projevem fúze různých hudebních žánrů pocházejících z brazilských a afrických rytmů a rock'n'rollu. Průkopníky tohoto hudebního směru jsou Caetano Veloso a Gilberto Gil, kteří patří k hnutí, které se politicky radikalizuje zejména v 2. polovině 60. let. Souběžně s nástupem brazilské tropikalistické hudby vzniká brazilské filmové hnutí tzv. (Nová kinematografie) i divadlo, které přivádí brazilské divadlo k jednomu z jeho největších vrcholů.

Období 50. a 60. let je v Brazílii charakterizováno nástupem politického levicového divadla. V roce 1958 vzniká díky José Celsovi Martinez Correovi v São Paulu Teatro Oficina,

⁵² Podobnou zápletku inspirovanou kulturním prostředím syntézy evropských, indiánských a afrických kultů nabízí taktéž v češtině dostupný román bahijského autora Jorge Amada *Zmizení svaté Barbory*. Příběh sám začíná zmizením vzácné sochy, která je dopravována na výstavu církevního umění a která představuje katolickou světici 'hromovládnou' Barboru. Socha však v Zátocě všech svatých, jak se příznačně nazývá lokalita, kde se město Salvador rozkládá, záhadně obživne a promění se v bohyni Iansa, která zaujímá význačné místo v panteonu kultu místního obyvatelstva a se kterou je světice ztotožňována.

⁵³ Hra je taktéž přeložena do češtiny a byla uvedena v českém divadle dokonce dvakrát: v roce 1971 v Divadle Vítězslava Nezvala v Karlových Varech, režie Vítězslav Bartoš, a dále v roce 1992 v Moravském divadle Olomouc, režie Ondřej Spišák.

⁵⁴ Hra je dostupná v českém překladu.

keré si tropikalismus vytklo jako hlavní umělecký program. Zdůrazňována byla zaostalost vlastní země a záměrná drsnost, dokonce až agresivita projevu. První inscenací Teatro de Oficina se stalo programové uvedení staré hry Oswalda de Andradeho *Král svíček*. K dramatikům spojeným s tímto divadlem patří mj. proslulý hudebník Chico Buarque de Hollanda.

V roce 1953 zakládá v São Paulu José Renato divadlo Teatro de Arena. Název divadla naznačuje novou formu reprezentace: hraje se v arénovitém prostoru, v němž odpadá složitá a nákladná scénografie, díky čemuž klesá vstupné a divadlo se otevírá novému publiku: nižším společenským vrstvám. Skutečný společensko-politický náboj, který stojí v radikální opozici vůči Teatro Brasileiro de Comedia, získává toto divadlo s příchodem Augusto Boala, který sem s novými technickými i teoretickými podněty přichází po tříletém pobytu v USA. K dnes již legendárním prvním inscenacím Teatro de Arena patří sonda do prostředí favely bez tradičních romanticko-exotických přízdob *Oni smoking nenosí* (Eles não usam black-tie, 1958). Text pro divadlo napsal člen souboru, herec Gianfrancesco Guarnieri.

Po obrovském úspěchu tohoto titulu organizuje Boal v divadle Seminář dramatiky, v němž s brazilskou odbornou veřejností diskutuje o problémech současné dramatiky a vznášá požadavek na zobrazení konkrétních problémů brazilské současnosti. Boal vnáší do doposud spíše realisticky a naturalisticky zaměřeného Teatro de Arena prvek ironie a fraškovitosti, který se projevuje již v jeho hře *Revoluce v Jižní Americe* (Revolução na América do Sul, 1960). Formou volně navazujících epizod spojených songy a skeči zobrazuje předvolební období roku 1960 naplněné populistickými sliby. Hra je opatřena nadpisy, songy a je rozdělena do uzavřených scén, čímž připomíná brechtovskou formu užitou např. ve hře *Matka kuráž*. Děj je prostý: brazilský 'jederman' José Silva požádá o zvýšení svého platu pro dosažení rovnováhy mezi příjmy a náklady na živobytí. Peripetie s tím spojené ho přivedou do předvolebního boje, díky němuž se ocitne ve vězení, víru politických pletich i brazilském prelese. Nakonec je zachráněn, aby byl vzápětí otráven marmeládou.

Pro zahraničního čtenáře považuji za velmi zajímavou hru *Králův korzár* (O corsário de rei, 1985), kterou brazilská veřejnost nepřijala s velkým nadšením, poněvadž líčí Brazílii v ne zcela lichotivých barvách. Děj hry, která měla svou světovou premiéru v Teatro João Caetano v Rio de Janeiru v režii autora, se odehrává ve třech časových rovinách. První rovinu představuje rok 1711, kdy Rio de Janeiro připlouvají dobýt Francouzi. Portugalští kolonizátoři na tento akt reagují velkou fiestou, jíž manifestují vědomí nezvládnutelné velikosti a bohatství Brazílie, na níž se dokáží přiživit všichni, a není tedy nutno válčit. Druhou rovinou je rok 1856, kdy naopak invazi do Brazílie provádí Britové a Němci. Brazilci – poučení historií –

nabízejí agresorům namísto palebné odvety taktéž zábavu neboli divadelní představení na uvítanou. Třetí rovina je současnost, která se projevuje tím, že herci mají výslovně předepsáno vystupovat z role a komentovat děj. Předmětem nevole brazilské veřejnosti bylo zejména to, že Boal zobrazil Brazílii jako dekadentní přístavní bar nejnižší kategorie plný zhýralých opilců a děvek včetně politicky nekorektních poznámek typu „Tady pracují jen černoši...“ apod. Z dnešního pohledu je však Boalův pohled na válku, která je jednoduše permanentním procesem obchodování s mocí a dominancí, velmi současný a souzní s postkoloniálními koncepty zmíněnými v první kapitole této práce.

Augusto Boal působí jako dramatik souběžně s divadelní praxí do současnosti. K jedné z jeho dosud posledních her patří například *Prokleté dědictví aneb Večeře Kanibalů. Makabrozní bulvár v jednom neexistujícím dějství* (*A herança maldita ou A jangada dos canibais. Bulevar macabro em um ato falho*, 2003), kde si bere na mušku tzv. globalizaci Brazílie, která však není dost silná k tomu, aby zabránila brazilskému náboženskému fanatismu.

Nejen díky otevřené formě své dramatiky bývá Boal srovnáván s německým dramatikem Brechtem, s nímž má společné nejen postupy epického divadla, ale i teoretické promyšlení politického divadla. Uváděním svých teorií do praxe se však Boal proslavuje za brazilskými hranicemi mnohem více, než svými dramatickými texty. Boal souzní s brechtovskými postoji nejen v příklonu k levicovému názoru, který slouží zejména v latinskoamerických zemích postižených pravicovými diktaturami 2. poloviny 20. století jako utopický ideál dodnes, ale i k požadavku divadla jako jakési permanentní revoluce měnící společnost. Pro brazilské prostředí, v němž je iluzivní divadlo stále spíše evropským importem, je navíc příklon k formě epického divadla a zcizovacích efektů poměrně přirozeným vývojem. Z těchto premis a dlouholeté divadelní praxe vytváří Boal svůj koncept tzv. *Divadla utlačovaných*. Za jedno z Boalových východisek jsou považovány pedagogické teorie brazilského rodáka Paula Freireho, který se vysoce zasloužil o alfabetizaci prostých Brazilců, přičemž svou metodiku posléze přenesl i do dalších zemí Latinské Ameriky a Afriky. Jeho pedagogický systém *Pedagogiky utlačovaných* je založen na dialogu, kdy žák a učitel jsou považováni za rovnocenné partnery a v žácích vyvolává proces tzv. uvědomění (*conceitização*). Boal se svým divadlem pokouší vyvolat tento efekt v divácích. Ve svém uvažování jde Boal dokonce dál než Brecht. Zatímco u Brechta má divák být podnícen k přemýšlení a utváření kritického úsudku, Boal chce více. Divadlo má diváka přimět k jednání, jímž promění svět.

Teatro Arena se v 60. letech postupně přiklání k lidovému divadlu⁵⁵ a experimentům. V roce 1964 uvádí inscenaci *Aréna vypráví Bahii* (Arena conta Bahia), koláž, která vznikla na základě průzkumu veřejného mínění. Základním námětem je slogan 'Bahia, só alegria' neboli 'Bahía, to je prostě radost', který divadelníci ověřovali v tomto regionu otázkou položenou náhodně kolemjdoucím: Jste skutečně šťastní? V roce 1965 na tuto inscenaci navazuje *Aréna vypráví Zumbi* (Arena conta Zumbi), která představuje koláž z novin a dalších materiálů věnovanou černošské republice Palmares. Právě během procesu vzniku této inscenace vypracovává Boal tzv. Žolíkový systém pro herce založený na odstranění 'vlastnictví role' jedním hercem a jejím přeléváním mezi různými herci a Novinové divadlo.⁵⁶

Jak již bylo řečeno výše, 60. léta jsou v Brazílii spojena s nejen s bohatým uměleckým životem projevujícím se v hudbě, filmu a divadle, které je napojeno na světové dění díky inspiraci severoamerickým souborem Living Theatre a divadlem Bertolta Brechta, ale i s nástupem pravicové diktatury. Vojenská junta vydává v roce 1969 tzv. Ato Institucional 5 (Zákon č. 5), jímž je zavedena cenzura. Politická perzekuce uvrhuje řadu levicově smýšlejících osobností včetně umělců do vězení, případně jsou donuceni emigrovat. Boal je uvězněn v roce 1971 a po svém propuštění odchází do exilu, kde pokračuje v rozvíjení svého divadla. V Peru vytváří systém Divadlo Fórum, v Argentině pracuje na Neviditelném divadle, v Kolumbii a Mexiku vytváří Divadlo Image, nakonec se uchyluje do Francie, kde otevírá Centrum Divadla utlačovaných a vypracovává tzv. Duhu touhy. Po ukončení diktatury se Boal vrací do Brazílie. V letech 1992 – 1996 se stal radním městského zastupitelstva Rio de Janeiro, což ho inspirovalo k vytvoření tzv. legislativního divadla⁵⁷.

Politický vývoj 60. a 70. let má však na divadlo a drama v Brazílii zásadní dopad.

„Técnic e dinheiro estão nas mãos dos que regem uma grandiosa festa de mentiras.“ (Faria 1998:165)

⁵⁵ Tento výraz je u nás silně zprofanovaný minulým režimem. I Augustu Boalovi ho však stálo za to rozpracovat, přičemž si hrál s různými úhly pohledu a populismu nebezpečně blízkému s proklamacemi o lidovém divadle si byl vědom. Jeho přístup je názorný z kategorií, které k lidovému divadlu vytváří: „lidové divadlo pro lid“, „lidové divadlo pro jiné příjemce“, „divadlo z perspektivy nelidové, jehož příjemcem je bohužel lid“ atd. (viz Boal 1975: 93).

⁵⁶ Boalovy herecké metody jsou podrobně popsány v příspěvcích Jana Hendla v časopise Amatérská scéna, viz Prameny a literatura.

⁵⁷ Tato boalovská forma nebyla v českém kontextu dosud představena. Jedná o postup využívající předchozí formy (Divadlo Fórum, Divadlo Image) pro diskusi o problémech vybrané komunity (zejména různých sociálních vrstev v různých městských částech Rio de Janeiro). Tvorba situací, které navrhují řešení daného problému, vrcholí návrhem legislativní úpravy, který je předložen městskému zastupitelstvu pro nápravu neuspokojivého stavu. Boal zde završuje svou celoživotní práci na prosazování divadla, které v sobě nese jak určitou 'revoluční divokost' 60. let, tak zkušenost občanských iniciativ a platform při korigování rozhodnutí prováděných na úrovni vysoké politiky. Více viz Schechner – Chatterjee, 1998.

„Technika a peníze jsou v rukou těch, kdo vládou, grandiózní slavnosti lži.“ (Faria 1998:165)

Ovzduší politické represe a strachu přináší do dramatu ´smrt slova a zrod těla´. Autory dominující v období 70. let jsou především ženy, jejichž hlas v 60. letech přebil halas politického divadla, jako Consuelo de Castro, Leilah Assunção, později Edla van Steen. Do dramatu se vrací psychologický realismus, autoři a autorky se noří do svého nitra, ve svých hrách vycházejí z autobiografických zdrojů, používají mytické a magické náměty, flashbaky. Základním pocitem tohoto krutého divadla je samota, existenciální hrůzy, zoufalství. Pro toto apolitické hnutí zavedla brazilská historie název Nova Dramaturgia (Nová dramatika).

Na počátku 70. let prochází brazilské divadlo obdobím svého největšího útlumu. Jisté oživení přináší zrušení cenzurního opatření Ato Institucional 5 v roce 1978 a následující postupné obnovení demokracie v 80. letech. Brazilské divadlo, podobně jako to argentinské, se dostává na novou křižovatku.

Rozcestník 90. let

Podobně jako Argentinci vnímají i Brazilci nové geopolitické kontexty 90. let, a to nejen v souvislosti s redemokratizací země zahájenou od poloviny 80. let. Globalizaci spojenou s euforickým vzýváním multikulturalismu přijímají spíše rezervovaně, případně dokonce s obavami a v každém případě s mnohem menším smyslem pro ironii než Argentinci. I úspěšný hráč na mezinárodní scéně Augusto Boal v předmluvě ke své hře *Prokleté dědictví aneb Večeře Kanibalů. Makabrázní bulvár v jednom neexistujícím dějství* (A Herança Maldita ou A Jangada dos Canibais. Bulevar Macabro em um Ato Falho) v roce 2003 píše:

„Esta peça trata de famílias: nela, a família genética é apenas metáfora que esconde e revela outras famílias – a que um dia foi pátria, tribo, etnia, cor, clube, bairro; a que teve seu chefe, profeta, santo ou herói. O belo, na família, é que ela inclui, incorpora, une, alia, amalgama – às vezes, algema! O feio: expulsa, afasta, repele, separa, condena.

A epidemia da Globalização, hoje – pior do que a peste Espanhola que matou milhões de pessoas pelo mundo afora no começo deste século, pior que a cólera e outras pestes que devastaram a Europa na Idade Média - a globalização infecta a parte maior da Humanidade. Divide a Humanidade em três grandes famílias: primeira, a daqueles que controlam o Mercado; segunda, a dos que nele estão inseridos, seja a que título for – ao menos, como consumidores; e a terceira, infeliz, a que reza nos corredores da morte do desemprego, da doença e da fome: esta é a Humanidade descartável, o moderno

Holocausto. A Família Econômica se sobrepõe à raça, ao credo e à cor, ao tempo e ao espaço. Seus vínculos sanguíneos são as ações das multinacionais; seu coração é a Bolsa.

Eu quis falar destas três Humanidades e desta pena: para que exista família, é necessária a exclusão; necessário expulsar aqueles que a ela não pertencem. E a mesma violência necessária para excluir os outros pode-se voltar contra os próprios membros da mesma família!

Falei metaforicamente.“ (Boal 2003)

„Tato hra je o rodině, přičemž genetická rodina je zde pouhou metaforou, která postupně mizí a je nahrazována jinými rodinami nazývanými dříve vlast, kmen, etnikum, barva kůže, klub, čtvrť – takovými, jež měly svého náčelníka, proroka, svatého nebo hrdinu. Na rodině je pěkné to, že začleňuje, spojuje, slučuje, utužuje, někdy dokonce poutá! Nepěkné na ní naopak je, že vylučuje, odhání, odstrkuje, rozděluje, odsuzuje.

Epidemie globalizace dnes – hůře než Španělský mor, který ve světě na začátku tohoto století pozabíjel miliony osob, hůře než cholera a jiné nemoci, které ničily Evropy ve středověku – globalizace infikuje většinu lidstva. Dělí ho na tři velké rodiny: první, tedy ty, kteří kontrolují Trh; druhé, kteří v něm jsou zahrnuti a označováni módním slovem konzumenti; a na třetí, nešťastníky, kteří se modlí v předsálích smrti nezaměstnanosti, nemoci a hladu: toto je lidstvo určené na odpis neboli moderní holocaust. Tato ekonomická rodina je nadřazena rase, vyznání či barvě kůže, času i prostoru. Jejými pokrevními svazky jsou nadnárodní akcie, jejím srdcem Burza.

Chtěl jsem promluvit o tomto trojím lidství a o obrovském utrpení: aby existovala rodina, je potřeba vylučovat, je potřeba vyhnat ty, kteří do ní nepatří. A je to stejné násilí potřebné k vyloučení druhých, které se může obrátit vůči vlastním členům též rodiny!

Hovořil jsem metaforicky.“ (Boal 2003)

Uvolnění společenských poměrů navrací divadelní scény zpět také politickému divadlu, jehož rozkvět byl režimem násilně přerušeno v 70. letech. I během diktatury si však uchovalo kontinuitu v některých osobnostech brazilského dramatu a divadla, díky nimž plynule vstupuje do prostoru demokracie 80. a 90. let. Ze současné generace starších divadelníků je to zejména levicový dramatik a obhájce brazilské chudiny a spodiny, tzv. *marginais*, spojený s historií Teatro de Arena Plínio Marcos a performerka Denise Stoklos.

Punkově anarchistická performerka Denise Stoklos pronikla do mezinárodního povědomí svými vyhraněnými postoji naměřenými proti patriarchálnímu kapitalismu. Své osobité performance odvíjí z předem připravených textů, z nichž asi k nejzajímavějším patří monolog vzniklý v kontextu 500. výročí 'objevení Brazílie a Ameriky', které se nejen v zemi, ale na celém kontinentě hojně a hystericko-pozitivisticky slavilo. Titul zní *500 let – fax Denise Stoklos pro Kryštofa Kolumba (500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristovão Colombo, 1992)*. Stoklos v textu provádí revizi kolonizace, za kterou považuje i divoký

brazilský kapitalismus 90. let. Koncern Co-L-O-M-Bo pro ni znamená následující: 'C-' pro kolonizaci (colonização), 'L' pro zisk (lucro), 'O' pro posedlost (obsessivo), 'M' pro udržet (manter) a 'Bo' pro hloupý (bobo). Suma tedy zní:

„Colombo: Corrupção e Lucro Obsessivos Mantêm-nos Bobos.“ (Stoklos 1992:15)

„Kolumbus: Posedlost korupcí a ziskem nás udržuje v hlouposti.“ (Stoklos 1992:15)

Stoklos věří v divadlo se společensko-kritickým zaměřením, které je schopno změnit svět a které „skoncuje s mýtem importované postmoderny“ (Stoklos 1992:67). Kolonizaci vidí z pohledu kolonizovaného, z pozice:

„... a cidadão latino-americana que vive no vácuo de um buraco negro histórico em luta por dignidade.“ (Stoklos 1992: 68)

„... obyvatelky Latinské Ameriky, která žije ve vakuu černé historické díry v boji za důstojnost.“ (Stoklos 1992:68)

Ke kritice společensko-politických poměrů se připojují i zástupci mladé generace brazilských divadelníků, která vstupuje na scénu v 80. a 90. letech. Souborem, který asi nejdůsledněji navazuje na odkaz politického divadla 60. let je Companhia do Latão vedená dramatikem a režisérem Sergiem de Carvalhem. Je však nutno podotknout, že soubor vstupuje do prostoru silně depolitizovaného a v brazilském divadle 90. let představuje se svými tématy i tvůrčími metodami výjimku. Filozofií divadla je kritičnost vůči projevům globalizace ve formě finančních trhů, které diktují pravidla hry a již nezotročují dělnickou třídu, nýbrž vytlačují mimo společenské kontexty ohromou masu tzv. marginalizovaných. Carvalho k tomu publikaci sedmi textů, které soubor doposud uvedl, píše:

„É também em outro sentido que consideramos essas peças ensaios. Surgidas nos anos de aprendizagem da Companhia do Latão, encontram-se nelas a herança de Büchner e Brecht, dramaturgos modelares em varios aspetos: pela capacidade de pôr em crise os padrões convencionais do drama, na disposição à experimentação formal, no interesse pela representação dos estragos da vida na sociedade capitalista. Foram, para nós, modelos para uma dialética aplicada ao teatro, utilizados de acordo com nossas condições e necessidades de alta, conforme nosso tempo e lugar. Todo o projeto está marcado pela cidade de São Paulo, laboratório avançado do capitalismo mundial.“ (Carvalho 2008:11)

„Také v jiném smyslu považujeme tyto hry za pokusy. Vznikly v ´učednických letech´ souboru do Latão, obsahují dědictví Büchnera a Brechta, vzorových dramatiků v různých ohledech: díky své schopnosti zpochybnit konvenční modely dramatu, díky ochotě experimentovat s formou, díky zájmu o zobrazení zahnívajících života v kapitalistické společnosti. Byly to pro nás vzory pro dialektiku aplikovanou na divadlo, kterou jsme použili v souladu s našimi podmínkami a potřebami boje odpovídajícími našemu místu a času. Celý projekt je poznamenán městem São Paulem, pokročilou laboratoří světového kapitalismu.“ (Carvalho 2008:11)

Carvalhova rétorika nápadně připomíná kritičnost Rafaela Spregelburda, se kterou se do nadnárodní komunity opřel v předmluvě ke své hře *Argentinský okamžik* vzniklé v těsné v souvislosti s argentinskou ekonomickou krizí. Práce divadla Latão je však v politickém apelu důslednější. Jeho proklamace netvoří pouze obsah jednotlivých her, ale zahrnují i různé osvětové semináře a diskuse s publikem, které nejsou věnovány pouze kulturním otázkám, ale divadelníci si na ně přizývají například i politology a ekonomy. Inscenační praxe spočívá v tomto divadle v kolektivní práci, dramaturgie je tedy propojená i s vkladem kolektivu herců a text je fixován písemně teprve po vzniku hotového inscenačního tvaru. Companhia do Latão přistupuje jak k adaptacím světové klasiky, jako je například svérázná adaptace Brechtovy *Svaté Johanky z jatek* (Santa Joana dos Matadouros, 1998) nebo různými zpracováními faustovského mýtu inspirovaná inscenace *Jméno subjektu* (O nome do sujeito, 1998), tak i k vlastním původním projektům, jako je například *Komedie práce* (Comédia de trabalho, 2000), jejíž námět je pracovní trh a nezaměstnanost.

Companhia do Latão je v brazilském prostředí vnímána rozporuplně. Rozhodně nestojí v centru pozornosti brazilské kritiky a i někteří dramatici se vůči jejímu politickému zaměření staví odmítavě. Tento koncept totiž nezapadá do hlavního proudu brazilského divadla, které v 90. letech stavělo především na postmoderních postupech. Podobně se ale k ostatní produkci kriticky staví i představitelé divadla Latão:

„In dieser Phase eines späten Kapitalismus hat man den Eindruck, dass noch nie so viel Kunst produziert worden ist, nie gab es ein so großes Angebot an kulturellen Gütern, so viele Ausstellungen, so viele Filme, so viele Theaterstücke. In Wahrheit ist alles sehr ähnlich. Es existiert eine starre Einheit hinter dieser vermeintlichen kulturellen Vielfalt oder Veränderbarkeit. Diese Einheit ist die Form der Ware´... Ich persönlich gaube an die Veränderung durch Erfahrung.“ (Atzpodien 2005:144)

„V této fázi pozdního kapitalismu má člověk pocit, že ještě nikdy nebylo produkováno tolik umění, že ještě nikdy neexistovala tak obrovská nabídka kulturního zboží, tolik výstav, tolik filmů, tolik divadelních her. Ve skutečnosti je si všechno velmi podobné. Za touto domnělou kulturní různorodostí

nebo variabilitou existuje strnulá jednota. Tato jednota je 'forma zboží'... Já osobně věřím na změnu prostřednictvím zkušenosti.“ (Atzpodien 2005:144)

Je pravdou, že k lídrům brazilského divadla 90. let patří právě silné režisérské osobnosti, jejichž tvorba je popisována právě zejména v kontextu postmoderního uvažování. Mezi nejfrekventovanější jména patří Gerald Thomas, jehož tvorba je spojena s městem Rio de Janeiro. Thomas studoval divadlo ve Velké Británii a jeho divadelní uvažování ovlivnila stáž v severoamerickém divadle La Mama. V roce 1985, tedy v roce politického uvolnění v brazilské společnosti, se vrací do své vlasti a vytváří inscenace inspirované dílem největších osobností divadla a literatury tzv. západní společnosti: Wiliam Shakespeare, Richard Wagner, Heiner Müller, Franz Kafka, Samuel Beckett. V souvislosti s Thomasem se začíná hovořit o „transkulturním toposu, který je projevem dialogu mezi regionálními a univerzálními znaky.“ (Cohen 2004:267) Ovšem Brazilci si taktéž s velkou měrou sebekritičnosti uvědomují svou opožděnost vůči světovému vývoji:

„En realidad, lo que Thomas inducía en Brasil era una tendencia presente en el teatro norteamericano desde mediados de la década del 70. Con mayor o menos grado de afinidad, se acercaba a la línea de trabajo de los directores Richard Foreman, de lo grupos Mabou Mines y Wooster, de las performers Meredith Monk y Lucinda Childs. Lo que todos tenían en común era la explotación del lenguaje formal de las artes escénicas.“ (Fernandes 2004:260)

„Ve skutečnosti to, co Thomas uváděl do Brazílie, byla tendence přítomná v severoamerickém divadle od dekády 70. let. S vyšším nebo nižším stupněm afinity se blížil linii práce režisérů Richarda Foremana, souborů Mabou Mines a Wooster, performerek Meredith Monk a Lucindy Childs. To, co měli všichni společného, bylo využívání formálního jazyka scénických umění.“ (Fernandes 2004:260)

Thomas se inspiroval komponováním různých scénických prvků do jednoho celku ve Wagnerově *Gesamtkunstwerku*, ovšem namísto modernistické syntézy dosahuje spíše postmoderního remixu. Wagnerovský *Gesamtkunstwerk* parafrázuje v případě Thomase teatrolog David George jako *Gesamtglücksfallwerk* (George 2000:7). Šťastná náhoda obsažená v tomto výrazu odkazuje k principům jeho tvorby, založené na estetických fragmentech a ahistorických kolážích, jimiž tento režisér dosahuje postmoderní pobrazilštěné dekonstrukce původního materiálu. Jedním z možných dekonstrukčních postupů je mix znaků západní umělecké kultury s brakem odkazujícím k masové kultuře, jak se to děje například v Thomasově inscenaci *Mattogrosso* (1989), kde se Hamlet setkává s Batmanem, Donald Duck a Mickey Mouse s Darwinem, Shakesparem či Wagnerem. Inscenace je

kritikou nazývána jakousi dekonstrukcí conquistadorského konceptu, kde zavedené mýty obrací v tzv. 'mytholungen'. Upomínkou na (nejen) wagnerovskou operu jako symbol harmonické syntézy evropských hodnot je i brazilsky disharmonický název Thomasovy divadelní společnosti: Ópera Seca (Suchá opera).

Za režiséry, kteří naopak 'tropikalizují' evropskou klasiku, považuje Renato Cohen Antunese Filha a José Celsa Martineze Correu (Cohen 2004:269). První inscenace Antunese Filha z roku 1977, která je jakýmsi ustavujícím počinem nového demokratického brazilského post-diktatorního divadla, si volí látku navýsost brazilskou: *Macunaímu*. Filho zde pracuje se stejnojmenným románem brazilského modernisty Mária de Andradeho, který vyšel v roce 1928.⁵⁸ Protagonistou románu je hrdina Macunaíma. Macunaíma se narodil v brazilské džungli a v přímé úměře s tím, jak dospívá, se postupně vzdaluje primitivnímu životu v souladu s divokou přírodou a blíží se životu ve velkoměstě. Během této cesty prochází zajímavou proměnou: mění se z černocha na bílého muže. Spisovatel Andrade se ve svém románě zamýšlí nad identitou Brazílie, země, ve které vedle sebe 'defázovaně' koexistují magická zařikadla i moderní technika. Režisér Filho se tohoto materiálu zmocňuje kongeniálně a 'karnevalizuje' svou inscenaci.

„Aprofunda-se no universo elaborado por Mário de Andrade navegando pelo imaginário popular, recolhendo, como fizera o poeta, o alimento para a criação sem incorrer no folclore, dele apenas retirando substância para criar uma linguagem autônoma, contemporânea e requintada.“ (George 2000:35)

„Noří se do vesmíru stvořeného Máriem de Andrade, přičemž se pohybuje lidovým imaginariem a sbírá, jako to dělal i autor, potravu pro tvorbu. Aniž by upadl do folklóru, bere si z něj pouze substanci pro vytvoření autonomního jazyka, současného a povýšeného na nejvyšší úroveň.“ (George 2000:35)

Ve své studii, v níž se pokouší o teoretizaci současných proudů v brazilském divadle, rozlišuje Renato Cohen dva způsoby intertextualizace. Prvním je „teritorium urbánní, univerzální scény, transkulturní topos“, druhým pak „inscenace s ohraničujícími znaky brazilské kultury intertextualizované současnými jazyky“ (Cohen 2004:276). Můžeme připojit ještě třetí způsob, který vytváří politické divadlo, jehož tvůrci:

⁵⁸ Román vyšel pod názvem *Macunaíma: Hrdina beze stopy charakteru* v českém překladu Šárky Grauové v roce 1998 v nakladatelství Mladá fronta. Pozoruhodné je i jeho filmové zpracování režiséra Joaquina Pedra de Andradeho z roku 1969, období vrcholícího tropikalismu.

„... wenden sie sich gegen einen Topos, der – auch wenn er von den Antropophagisten als Akt der post-kolonialen Befreiung instrumentalisiert wurde – bis heute den einseitigen, kolonialen Klischees entspricht, die Brasilien selbst produziert. Brasilien als Land des Wilden, Irrationalen, Körperlichen und des rauschhaften Festes ist ein nicht nur im Ausland, sondern auch in den brasilianischen Medien gern reproduzierter Allgemeinplatz, gegen den sich die Gruppe mit ihrer Betonung des kritisch-hinterfragenden Verstandes wehrt.“ (Atzpodien, 2005:193)

„... se obracejí proti toposu, který – přestože byl antropofagisty instrumentalizován jako akt postkoloniálního osvobození – dodnes odpovídá jednostranným, koloniálním klišé, které Brazílie sama produkuje. Brazílie jako země divokosti, iracionality, tělesnosti a omamných slavností patří k obecným místům, která s oblibou reprodukují nejen cizí zdroje, ale i brazilská média a kterému se soubor [pozn. aut.: rozuměj Latão] důrazem na kriticky-tázavý rozum brání.“ (Atzpodien 2005:193)

Zdalo by se snad, že jsme ve výše uvedeném stručném panoramatu tendencí brazilského divadla nastupujících po ukončení vojenské diktatury v polovině 80. let opomněli dramatiky. Podobně jako v jiných zemích, kde období diktatury či totality umlčelo hlas politicky a společensky exponovaných autorů, vrací se současná dramatická tvorba, která by byla schopna zachytit pozměněné společenské klima, na divadelní scény jen velmi pozvolna. Jak jsme si ukázali výše, prosazují se v brazilském divadle 80. a 90. let především silné režisérské osobnosti, popřípadě kolektivní tvorba konkrétních souborů. To nakonec dokazuje přehled hlavních tendencí v brazilském divadle, jak je detailně podává studie Uty Atzpodien. Kromě již zmíněných divadelníků, jako je Denise Stoklos a Companhia do Latão, představuje taktéž tvorbu Divadla Vertigem, k jehož dosud hlavním projektům patří především *Biblická trilogie* (Trilogia Bíblica). Trilogie se skládá z částí *Ztracený ráj* (Paraíso perdido, 1992), *Jobova kniha* (O livro de Jó, 1995) a *Apokalypsa 1,11* (Apocalypse 1,11, 2000) a její jednotlivé části sice vznikaly na základě spolupráce s významnými brazilskými dramatiky posledních dekád, jako je Luís Alberto de Abreu v případě *Jobovy knihy* a Fernando Bonassi v případě *Apokalypsy 1,11*⁵⁹, je ovšem nutno podotknout, že výsledná podoba těchto textů byla dotvářena v přímé interakci se zkouškovým procesem v Teatro Vertigem, zejména s jeho režisérem Antôniem Araújoem. Text Fernanda Bonassiho vznikl pak dokonce na objednávku divadla. Araújo v tomto ohledu však precizně rozlišuje mezi kolektivní tvorbou a vlastní metodou, tzv. „processo colaborativo“:

⁵⁹ Text *Ztracený ráj* pro potřeby divadla zpracoval jeho dvorní dramaturg a člen hereckého souboru Sergio de Carvalho.

„Für Antônio Araújo unterscheidet sich der 'processo colaborativo' insofern von der 'criação coletiva', als dass die Funktionen und Aufgabenfelder, wie Schauspiel, Regie, Dramaturgie, Bühne etc., beibehalten werden.“ (Atzpodien 2005:295).

„Pro Antônio Araújo se 'proces spolupráce' liší od 'kolektivní práce' v tom, že v jeho případě zůstávají zachovány role jako herectví, režie, dramaturgie, scénografie apod.“ (Atzpodien 2005:295)

Biblická trilogie patří ke stěžejním dílům brazilského divadla 90. let, její poslední část byla dokonce dvakrát uvedena i v Evropě (Theater der Welt, Köln, 2002 a Festival Dialog, Wrocław, 2003). Araújo v ní hledá nové cesty k duchovnosti a vztah k náboženství ve společenské atmosféře neomezeného neoliberalismu a sociálního darwinismu. Divadlo Vertigem svým projektem překlenuje propast mezi globální tematikou a lokálními problémy uvedením své trilogie na netradičních místech. První část byla uvedena v kostele Santa Ifigênia v centru São Paula. Je zajímavé sledovat peripetie jednání s církevními představiteli o povolení uvedení inscenace v tomto prostoru i vývoj po premiéře, kdy bylo členům souboru dokonce vyhrožováno smrtí za znesvěcení posvátného prostoru. Pro druhou část trilogie si inscenátoři našli jako místo uvedení opuštěnou nemocnici Humberta Prima taktéž v São Paulu. Do tohoto dílu se intenzivně promítla problematika onemocnění AIDS, které se v Brazílii díky absentující osvětě právě v 90. letech lavinovitě šířilo. O uvedení poslední části trilogie pak divadelníci dlouho jednali s vedením proslulého sãopaulského vězení Carandiru. Nakonec se museli spokojit s uvedením v opuštěném vězení Hipódromo. Peripetie uvádění jednotlivých částí inscenace se pochopitelně opakují i při hostování inscenace v nových destinacích. Jak v Latinské Americe, tak v Evropě byla *Apokalypsa 1,11* uváděna vždy ve věznicích, a proto nelze projekt považovat za site-specific divadlo v přísném slova smyslu. Snad právě proto další zcela současnou výpovědí o Brazílii. Autoři svou zemi v závěru trilogie doslova staví před 'poslední soud'. Právě se São Paulem coby městem chaosu, betonovou džunglí, nevlídným kanibalistickým domovem brazilského hrdiny Macunaímy, „megalopolí periferní modernity par excellence“ (Atzpodien 2005:254) její vznik úzce souvisí.

Jednomu z autorů zapojenému do projektu *Biblické trilogie* se ve své práci věnované dramatique 80. let v Latinské Americe (Argentina, Brazílie, Kuba, Chile) se věnuje i další německá teatroložka Cristine Overhoff. V její práci najdeme čistě textovou analýzu bez odkazů k inscenačním postupům děl Luíse Alberta de Abreu *Nesmrtelný člověk* (O homem imortal, 1990), *Svatá válka* (A guerra santa, 1991) a již zmíněné *Jobovy knihy*. Dalším

autorem analyzovaným v této práci je pak představitel brazilského politického dramatu Alcides Nogueira.

Přehled situace v brazilském dramatu postdiktatorního období podává studie *Brazilská dramatika postdiktatury* (La dramaturgia brasileira de la pos-dictadura) Davida S. George. George rozlišuje v brazilské dramatice tři směry. Prvním jsou retrospektivní dramata o diktatuře. Tento typ dramatiky označuje George jako „národní paměť“ (George 1998:84) a řadí sem například tvorbu dramatika Marcela Paivy. Dalším okruhem jsou hry s univerzálnější tematikou, jako je sexuální identita, dospívání, náboženství, rodinný život. Jedná se o apolitickou dramatiku „odmítající předchozí ideologické modely“ (George 1998:84). Jako příklad uvádí George autory Nauma Alveze de Souzu, Alcidesa Nogueiru, Zeno Wilda. Třetím typem dramatiky jsou pak hry navracející se ke komedii. Sem spadá zejména specifický brazilský žánr tzv. *besteirolu*. Výraz *besteira* znamená v portugalštině nesmysl nebo hloupost a v divadle představuje frašky, které vznikaly již v období diktatury jako vzpurná reakce na sterilitu a puritanismus režimu. Jejich další vývoj v 80. a 90. letech považuje brazilská kritika za degeneraci, zejména proto, že se často uchylují k různým erotickým eskapádám a bulváru. K náročnějším a zároveň populárním představitelům tohoto žánru patří Miguel Falabella a Mauro Rasi. Největší pozornost pak George věnuje ženským autorkám tzv. Nové dramatiky (viz výše), které do brazilské dramatiky vstupují již na začátku období diktatury a ve své tvorbě kontinuálně pokračují i po jejím ukončení.

V brazilské dramatice 90. let se objevují i další jména jako například Bosco Brasil nebo Antunes Filho. Podobně jako u nás nemá brazilská dramatika kontinuální podporu ze strany státu nebo kulturních institucí. Výjimku tvoří státní instituce Serviço Social do Comércio založená již v roce 1946, která má své pobočky po celé zemi a zaštiťuje nekomerční projekty v oblasti vzdělání, zdraví, volného času či kultury a mimo jiné podporuje i divadelní aktivity. V rámci Centro de pesquisa teatral v ní již od 80. let funguje skupina v sãopaulské pobočce zaměřená na současnou dramatiku Círculo de dramaturgia, kterou vede Antunes Filho. Nejzdařilejší texty byly publikovány v jedné antologii, která vyšla v roce 2005 (Filho 2005). Zdá se však, že pouze skupina autorů soustředěná v Rio de Janeiru kolem novináře, dramatika a režiséra Roberta Alvima, která sama sebe nazvala 'Nová riodejaneirská dramatika' (Nova dramaturgia carioca) byla schopna formulovat ucelený inovativní umělecký program pro současnou brazilskou dramatiku přelomu 20. a 21. století.

Dramatik Roberto Alvim a Nová riodejaneirská dramatika

Roberto Alvim se narodil v roce 1973 v Rio de Janeiru. Vystudoval režii na divadelní škole Casa das Artes de Laranjeiras, kde v letech 2000 – 2004 přednášel historii divadla a dramatu. K jeho hlavním aktivitám však patří praktické divadlo, kterému se věnuje jako režisér, dramatik a také organizátor projektů spojených s podporou současné brazilské dramatiky. První fázi těchto projektů realizoval Alvim právě ve městě Rio de Janeiro v období 2001 – 2005. V letech 2001 – 2004 byl útočištěm Alvimova projektu propagace současné brazilské dramatiky formou scénických čtení, inscenací a kurzů věnovaných vývoji nových textů divadlo Teatro Carlos Gomes. Později se jím stalo Teatro Ziembinski, kde Alvim po jednu sezónu vykonával funkci uměleckého ředitele projektu Referenční centrum současné dramatiky (Centro de Referência da Dramaturgia Contemporânea) zaštitěného prefekturou města Rio de Janeiro. V tomto období hovoří Roberto Alvim a autoři, herci i kritici soustředění kolem projektu současné dramatiky o nové riodejaneirské dramatice. Poté, co se Alvim v roce 2006 přesunuje do São Paula vrací se k původnímu konceptu nové brazilské dramatiky. Své aktivity zde Alvim rozvíjí dodnes se souborem Club Noir ve stejnojmenném sãopaulském divadle.

Alvim se jako dramatik a koordinátor projektu dostal i do mezinárodního povědomí, jeho hry byly uvedeny v dalších latinskoamerických zemích i v Evropě, přeloženy byly do italštiny, francouzštiny, španělštiny a řečtiny. Jeho inscenace i hry byly vyznamenány brazilskými divadelními cenami. Alvimovo divadlo bývá řazeno k soupeřníkům například již zmíněného Teatro de Vertigem, které přebírá štafetu moderního brazilského divadla po generaci brazilských postmoderních režisérů, jako jsou Gerald Thomas či Antunes Filho.

Roberto Alvim v sobě šťastně spojuje umělecké i organizační nadání. Na rozdíl od spíše soliterních autorů, kteří tvoří souběžně s ním, vdechl život projektu, který dosáhl značného ohlasu. Intenzivní program scénických čtení, workshopů a seminářů věnovaných současnému dramatu i návštěvy významných současných světových dramatiků jsou pozadím geneze dramatiky, která si vysloužila rozporuplné reakce kritiky, nadšení městských orgánů⁶⁰ a velký ohlas publika. Nová riodejaneirská dramatika dokázala to, co si předsevzala: vystihnout a zasáhnout prostřednictvím svých her senzibilitu města, které divadelníci sdílejí se svými diváky. Výjimečnost této skupiny i její pozici v kontextu historie

⁶⁰ Již po 4 letech existence projektu přidělila prefektura města Rio de Janeiro Alvimovi vlastní divadlo pro iniciaci vzniku a uvádění současné brazilské dramatiky (sic!).

brazílské dramatiky reflektuje ve své studii Tania Brandão. Brandão tvrdí, že v Brazílii nelze hovořit o dramate do roku 1943, kdy byla uvedena hra Nelsona Rodriguese *Svatební šat*.

„Porque até então o Teatro Brasileiro não se construiu com tradição autoral, dramaturgica no sentido específico do vocábulo e em 1943 com *Vestido de Noiva* surgiria então uma dramaturgia em que a cena se vê como espaço poético, como território expressão teatral e não mais um espaço retórico devotado à expressão do ator.“ (Brandão 2004:7)

„Protože do té doby nevznikalo brazilské divadlo společně s autorskou tradicí, dramaturgií v přesném slova smyslu. V roce 1943 ve *Svatebním šatu* přichází tudíž dramatika/dramaturgie, v níž jeviště funguje jako poetický prostor, jako prostor pro divadelní vyjádření, a nikoli už pouze jako prostor určený pro hereckou rétoriku. (Brandão 2004:7)

Autorka textu v souvislosti s novou riodejaneirskou dramatikou konstatuje, že jakákoli organizovaná aktivita směřující ke studiu, diskusi či reflexi brazilské dramatiky je v historii brazilského divadla zcela novým fenoménem. Tyto výroky jsou možná poněkud přemrštěné, ale dokazují, jak prázdný prostor Alvim svým projektem začal osídlovat.

Za období své pětileté existence se pod 'značkou' Nová riodejaneirská dramatika prezentovalo značné množství autorů i textů. Geneze skupiny autorů, kteří se sem řadí, souvisí původně s vyhlášením celobrazilské soutěže o nejlepší současný dramatický text. Tuto soutěž vyhlásil ve spolupráci s brazilským Ministerstvem kultury jeden z největších brazilských deníků O Globo. Obrovský zájem o soutěž (836 přihlášených textů) odpovídá nejen ceně za vítězný text ve výši 12.000 brazilských reálů, ale i situaci, kdy se na úkor dramatických autorů v 80. letech prosadily silné režisérské osobnosti, které se ve svých inscenacích chopily i role dramatika a dramaturga.

Souběžně s touto iniciativou získal pro svůj projekt Roberto Alvim komorní sál Sala Paraíso v riodejaneirském divadle Teatro Carlos Gomes. Alvim ve svých východiscích nekritizuje pouze absenci mladých brazilských dramatiků, ale také minimální příležitosti pro inscenování jejich textů. Zatímco se tedy soutěž z roku 2001 napoprvé omezila pouze na příjem, shromáždění a vyhodnocení nových textů současných brazilských autorů, pak již o rok později byla uspořádána i jejich přehlídka. Do konkurzu v roce 2002 bylo přihlášeno 257 textů, 32 vybráno pro scénická čtení, 17 následně inscenováno. V tomto roce se již soutěž odehrává za podpory prefektury Rio de Janeiro a postupně se omezuje pouze na riodejaneirské autory. Také pasivní přijímání textů nahrazuje sofistikovanější koncepce workshopů zaměřených na tvorbu dramatických textů, jejímž výsledkem je úctyhodná statistika: do

poloviny roku 2004 bylo v rámci scénických čtení prezentováno 36 inscenací a 50 scénických čtení současných dramát. Úsilí iniciátorů je pak korunováno v roce 2005: vůdčí osobnost skupiny Roberto Alvim se jako osoba zodpovědná za projekt *Nová riodejaneirská dramatika* stává uměleckým šéfem středně velkého divadla Teatro Ziembinski, které se nachází v širším centru Rio de Janeiro a které je od tohoto okamžiku plně k dispozici současnému dramatu.

Projekt, tedy zejména program přehlídek konaných v rámci soutěží a s nimi souvisejících konferencí dokumentují nepravidelně vydávané *Cadernos de Dramaturgia*, kde jsou publikovány i některé texty a krátké studie k problematice současné brazilské dramatiky⁶¹. Ve svých *Poznámkách o nové dramatice* uvádí výše uvedené počiny do kontextu brazilského divadla Rosayne Trotta. Autorka představuje významné počiny v oblasti iniciace a podpory produkce brazilské dramatiky a upozorňuje, že jakkoli jsou v dějinách brazilského divadla nečetné, přesto vždy měly klíčový význam pro konstituování životního národního a lidového brazilského divadla a jeho dobové estetické renovace. Za klíčové momenty považuje semináře dramatiky organizované v první polovině 60. let divadlem Arena, k nimž neodlučně patří ideologické základy marxismu a Brechtova socialistického realismu, na kterých staví toto divadlo v oblasti veškeré své tvůrčí práce. Ve srovnání s předchozími iniciativami je dle Trotty *Nová riodejaneirská dramatika* absolutně ideologicky netendenční. V tom pochopitelně autoři odpovídají své době a změněným podmínkám brazilské národní i celosvětové politické a společenské situace. Proto se ke skupině hodí spíše následující charakteristika:

„A diversidade de estilo, temática e narrativa manifesta nas obras dos autores que participam do Estúdio de Criação Dramatúrgica não permite encontrar pontos convergentes. Aparentemente são tocados por realidades distintas ou concebem de forma particular o fato teatral. Estão muito mais em busca da qualidade dentro de uma personalidade estilística do que de inovações ou bandeiras de qualquer ordem. Neste sentido, vê-se que o respeito à técnica dá frutos: não há entre os textos a verborragia da peça confessional em que o autor faz no papel um desafio egocêntrico, também não há a mera experimentação formal em jogos literários sem teatralidade, assim como não aportam por ali as cenas de sofá copiadas da televisão, a comédia de costumes de situações previsíveis, o dramalhão moralista, o realismo sem sabor. Boa parte dos novos dramaturgos conhece ação dramática, linha narrativa, construção de personagem e domina as riquezas da língua e da linguagem teatral.” (Trotta 2003:4)

⁶¹ Uvádím seznam zúčastněných osobností a program přehlídky v roce 2003, protože umožňuje učinit si určitou představu o vlivech evropské současné dramatiky na riodejaneirskou skupinu. Konferencí se účastnili odborník na aktuální tendence v současném španělském divadle Guillermo Heras (Španělsko), člen Evropského ateliéru překladu Jacques Le Ny (Francie), ředitelka a programová ředitelka pařížského divadla specializovaného na současnou dramaturgiu Théâtre de la Colline Myriam Desrumaux, překladatel specializující se na iberoamerické divadlo Claude Demarigny (Francie), dramatici Spiro Scimone (Itálie) a Andreas Staikos (Řecko). Ve scénických čteních byly v tomto roce představeny následující texty: Juan Mayorga: *O Tradutor de Blumenberg* (Španělsko), Spiro Scimone: *A Festa* (Itálie), Andreas Staikos: *Ligações culinárias* (Řecko), Valère Novarina: *Diante da Palavra* (Francie).

„Různorodost stylů, témat a způsobu vyprávění ve hrách autorů, kteří spolupracují se Studiem dramatické tvorby, neumožňuje nalézt v jejich díle společné průsečíky. Očividně jsou inspirovány rozdílnými realitami nebo chápou divadlo individuálně. Mnohem více se soustředí na kvalitu stylizace osobnosti než na inovace pod vlajkou jakéhokoli řádu. V tomto smyslu je patrné, že soustředění se na techniku přináší plody: texty neplývají slovy ani nejsou zneužívány k egocentrickým zpovědím autora, ani nejsou pouhými formálními experimenty a literárními hrátkami pozbývajících divadelnost a nekopírují salónní scény z televizních pořadů, žánrové komediální obrázky s předpověditelnými situacemi, moralistická dramata či realismus bez chuti. Velká část nových dramatiků ví, co to znamená dramatické jednání, narativní linie, výstavba dramatické postavy a ovládá bohatství jazyka i divadelních vyjadřovacích prostředků.“ (Trotta 2003:4)

Snaha o kvalitu je jakýmsi společným jmenovatelem skupiny, přičemž zásady formuluje Studio dramatické tvorby následovně:

- respeitar elementos básicos da construção (tais como ação dramática, linha narrativa, personagem, conflito)
 - contar uma história
 - não copiar modelos e não reproduzir velhos valores
 - procurar formas e sentidos próprios
 - colocar em discussão suas opções
 - estar disponível e aberto para a transformação
 - empreender uma criação em profundidade
- (Trotta 2003:4)

- respektovat základní prvky dramatické výstavby (jako dramatické jednání, linie příběhu, postava, konflikt)
 - vyprávět příběh
 - nekopírovat stávající modely a nereprodukovat staré hodnoty
 - hledat vlastní formy a významy
 - nabídnout k diskusi své volby
 - být ochotný a otevřený změnám
 - chápat uměleckou tvorbu v její hloubi
- (Trotta 2003:4)

Z výše uvedených bodů lze číst určitou opozici vůči postmoderní změti hodnot a stylů a vzývání umělecké individuality konce 20. století. Podobně jako Trotta se vůči postmoderně vymezuje i režisér Ivan Suhagara, který ve výše uvedené publikaci dokonce vyhláší v souvislosti s tragickým důsledkem brazilského experimentálního divadla 80. a 90. let, které

hledalo nové formy komunikace se svou současností tak úporně, až odradilo a ztratilo diváka:

“... imperativo que a experimentação volte a incluir recepção.“ (Sugahara 2003:6)

„... imperativ, aby experimentování opět zahrnuło i recepci.“ (Sugahara 2003:6)

Roberto Alvim jako hlavní iniciátor projektu nakonec formuluje nešvary tzv. 'nového divadla', kterých by se měli současní autoři vyvarovat. Je to melancholické dědictví Samuela Becketta a jeho her bez akce, přeepizované divadlo, z něhož vymizela dramatičnost, absence fabule a zápletky, texty, které divadlo proměňují v neumělecký poeticko-filozofický diskurs, dekonstrukce, která zrušila umění a nastolila nesdělné a sterilní anti-umění, komentující se divadlo a metajazyk, který uměleckou tvorbu vzdaluje divadlu. (Alvim 2003: 8). A proč zrovna tato poetika je pro brazilské autory nepoužitelná, vysvětluje Alvim dále:

„É preciso perceber que estes autores não acreditavam (ao contrario dos Renscentistas, por exemplo) no poder de transformação do indivíduo, no peso da tomada de decisões, no arbítrio pessoal, posto que para eles o homem estava condenado a repetir eternamente procedimentos sem sentido num universo indiferente. Quer pensemos no Brasil ou no mundo, não é mais desta maneira que vemos as coisas, a História não acabou, há muito a ser feito em todos os planos, e a indiferença nihilista hoje em dia é o resultado tão somente de impotência criativa, de egoísmo narcísico ou simplesmente de total alienação.“ (Alvim 2003:9)

„Je potřeba si uvědomit, že tito autoři nevěřili (na rozdíl od reprezentantů renesance například) ve schopnost proměny jedince, ve váhu rozhodnutí, v osobní vůli, protože pro ně je člověk odsouzen k věčnému opakování jakýchsi procesů beze smyslu v netečném vesmíru. Způsob, jakým myslíme v dnešní Brazílii nebo ve světě vůbec, je odlišný. Historie neskončila, je mnoho věcí, které je potřeba vykonat, a to na všech úrovních. Nihilistická lhostejnost je v současnosti jen výsledkem umělecké impotence, narcistického egoismu nebo jednoduše totálního odcizení.“ (Alvim 2003:9)

V roce 2003 - 2004 skupina rozšiřuje své aktivity již pod oficiálním názvem Studio dramatické tvorby (Estúdio de Criação Dramatúrgica). Konají se 4 workshopy vedené etablovanými brazilskými dramatiky starší generace, jako jsou například dramatik Bosco Brasil, João Bethencourt, Miguel Falabella nebo Lauro César Muniz, a dále s režiséry, jako je například významný riodejaneirský avantgardista Amir Haddad. Dále Studio navazuje spolupráci s týmem z Royal Court Theatre, který v listopadu roku 2003 uspořádal workshop pro 15 autorů z Rio de Janeira. K dalším plánům Studia patřily projekty jako Databanka současné dramatiky, založení časopisu Cadernos de Dramaturgia a mezinárodní setkání

zaměřené na překladové aktivity v oblasti současného dramatu. S ukončením působení Alvima v Rio de Janeiru však skončily bez naplnění i tyto plány.

Od obecných proklamací se nyní obrátíme k samotným autorům. Hlavním iniciátorem a organizátorem aktivit Nové riodejaneirské dramatiky je, jak již bylo řečeno, Roberto Alvim, dále jeho partnerka a herečka Luciana Borghi a okruh autorů a tutorů workshopů kontinuálně spolupracujících na tomto projektu. Z dramatiků jsou to především Camilo Pellegrini, Daniela Pereira de Carvalho, Daniel Tandler, Éber Inácio, Fernando Borba, Fidelys Fraga, Henrique Tavares, Iván Fernandes, Júlia Spadaccini, Marcelo Pedreira, Mária Zanelatto, Pedro Brício, Rodrigo de Roure, Walter Dauterle a další. V publikacích vydávaných Studiem dramatické tvorby se objevují nejen některé jejich texty, anotace k nim ale i jejich odborná reflexe. Při četbě těchto textů se ozřejmují některá témata, která se váží k dramatice této skupiny reflektující současnou latinskoamerickou metropoli Rio de Janeiro: mezilidské a partnerské vztahy v romantické velkoměstské komedii (Iván Fernandes: *Vlak-Přízrak*, *Trem-Fantasma*), pokus zestárlé tanečnice dostat se znovu na společenskou špičku (Camilo Pellegrini: *Macecha!!!*, *Madrasta!!!*), vztah člověka k jeho tělu s drastickou postavou překupníka lidských orgánů (Daniel Tandler: *Už jenom jeden kousek*, *Só mais uma peça*), příběh dvou vesnických mladíků pokoušejících se uchytit ve velkoměstě (Inácio Eber: *Sudá nebo lichá*, *Par ou ímpar*), kritika moderní společnosti posedlé dokonalým vzhledem a penězi v kriminálním příběhu o přepadení slepé Niny uprchlým černošským zločincem (Fidelys Fraga: *Mimo záběr*, *Fora de foco*), morytát plný násilí odrážející realitu spodiny Rio de Janeira a jejího motta války všech proti všem s personálem složeným z narkomafií, bídníků a prostitutek (Rodrigo de Roure: *Poslední dny Gildy*, *Os últimos Dias de Gilda*), brutální ruská ruleta zoufalých zkrachovanců v baru na periferii (Roberto Alvim: *Kůžemasokrevkosti*, *Pelecarnesangueossos*) či potřeba pomsty vykonané na chudém a bezbranném prostitutovi Alecovi (Fernando Borba: *Čas*, *O tempo*). Je to především dramatický personál typicky riodejaneirský, skrze nějž autoři zachycují současnou metropoli s její ostrou sociální a rasovou diverzitou, s jejími problémy střední třídy stojící kdesi mezi globalizovanou modernou a lokální periferností, její svět násilí a bídy v městských slumech, ale i její tradici brazilské komedie a sentimentálního dramatu. Kritička Tania Brandão v textech Nové riodejaneirské dramatiky konstatuje vysokou koncentraci dramatického jednání a konstrukci příběhu a demonstruje na nich společné tematické rysy:

..... todos os textos trabalham com uma sensibilidade aguda acerca do presente, do hoje, do presente brasileiro, até do presente carioca e do presente urbano. A questão urbana tem uma intensidade

avassaladora nestes originais. São textos urbanos no sentido de que suas tramas englobam temas relacionados à grande cidade, roubo, violência, individualidades exacerbadas, diluição de identidade e enraizamento, questões constantes nos originais; e ao mesmo tempo em que existe o individualismo temos a diluição da identidade e temos egoísmo, o 'salve-se quem puder' quase que um credo generalizado de cada um por si e todos por ninguém, para sobreviver dentro de uma selva urbana. Não existem nos textos, em nenhum dos textos, qualquer traço que seja a velha oligarquia brasileira, muito embora ela ainda esteja no poder, personagens que tenham nome, sobrenome e poder. Não existem fantasmas de Jorge Andrade, por exemplo, e a questão da decadência das oligarquias. Não existem referências ao moralismo de Abílio Pereira de Almeida. Enfim, é uma questão nova. É uma população nova, são pessoas novas.“ (Brandão 2004:8)

„... všechny texty pracují se senzibilitou velmi těsně vázanou na současnost, na dnešek, na brazilskou přítomnost, dokonce spíše na riodejaneirskou přítomnost a městskou realitu. Otázka města má těchto hrách dominantní intenzitu. Jedná se o městské texty v tom smyslu, že jejich zápletky zahrnují témata svázaná s velkoměstem, krádeže, násilí, zvrácení jedinci, vykořeněná identita, to jsou otázky, které si texty konstantně kladou; a v tomto čase, kdy souběžně existuje individualismus, konstatujeme rozpouštění identity, egoismus, ono 'zachraň se, kdo můžeš', téměř obecné krédo každý pro sebe a nikdo pro jiné jako návod, jak přežít ve velkoměstské džungli. V žádném z daných textů neexistuje jakákoli zmínka, ani vzdálená, o staré brazilské oligarchii, jakkoli by ještě dnes měla nějaký vliv, postavy těchto her nemají jména, příjmení ani žádnou moc. Neexistují zde duchové jako například v dramatech Jorge Andradeho a otázka úpadku oligarchie. Neexistují zde odkazy na moralismus Abília Pereiry de Almeidy. Zkrátka řečeno: jde o nové otázky. O novou populaci, vystupují zde zcela nové postavy.“ (Brandão 2004:8)

Z tohoto popisu pokoušejícího se vystihnout obecné znaky skupiny zcela jasně vyplývá zvláštní pozice nových textů. Na jedné straně vycházejí z brazilské reality, která je obklopuje, na straně druhé činí jakousi tlustou čáru za brazilskou dramatickou a divadelní tradicí, stejně jako je tomu v případě globalizačních vlivů a lokálních tradic. Tento fakt nelze jistě přičítat jen jejich napojení na evropskou dramaturgii, ale lze ho odvodit i z aktuální společensko-politické situace v brazilských velkoměstech. Právě v jejich anonymní a křehké demokracii se ve vysoké míře koncentruje současí zaostalého brazilského venkova a moderního života. V tomto smyslu autoři píšou kongeniálně se svými kolegy z moderních velkoměst kdekoli na světě, ovšem jejich přímá inspirace specifickým riodejaneirským prostředím je velmi jasně spojuje s příjemci jejich děl. I proto se v reflexích aktivit skupiny prosazuje označení *Nová riodejaneirská dramatika* namísto původního názvu Studio nové brazilské dramatiky.

Oprávněnost užívání termínu *Nová dramatika* rozebírá ve své práci *Nová dramatika, léta 60. – rok 2000* Ana Lúcia Vieira de Andrade. Tato teatroložka dokonce odmítá zavedení

tohoto termínu, který prosadil Sábato Magaldi pro dramatiky 60. let:

„Ao final, concluímos que o termo ‘nova dramaturgia’ utilizado por Sábato Magaldi não se constitui enquanto conceito histórico no que se refere as características formais, já que não existe uma unidade clara entre os textos comentados.“ (Vieira de Andrade 2005:11)

„Nakonec tedy můžeme uzavřít tím, že pojem ‘nová dramatika’ se neustavil ani jako historický koncept, který by odkazoval na nějaké formální charakteristiky, ani nelze pozorovat nějakou jednoznačnou souvztažnost mezi komentovanými texty.“ (Vieira de Andrade 2005:11)

V případě používání tohoto termínu u riodejaneirských autorů tvořících po roce 2000, konstatuje Vieira de Andrade jistou oprávněnost jeho používání, ovšem všímá si i disproporcí mezi proklamovanými cíli projektu a vzniklými texty.

“... a falta de um conceito claro a respeito dos objetivos de cada texto e da postura particular dos autores frente ao panorama da cena brasileira enfraquece a posição do projeto como resultado de uma idéia de grupo, pois se perde aí o sentido tradicional que essa palavra sempre teve no contexto da história do nosso teatro, ou seja, de pessoas que se reúnem em torno de determinadas propostas estético-conceituais, já que se enfatiza apenas o fato de ser uma organização com o propósito de criar estratégias de sobrevivência para jovens autores num mercado hostil.” (Vieira de Andrade 2005:184)

„... neexistence jasné koncepce ohledně záměru každého textu a individuálního postoje autorů vůči panoramatu brazilského divadla oslabuje pozici projektu jako výsledku skupinové myšlenky, protože se zde vytrácí tradiční smysl, který toto slovo vždy vyjadřovalo v historickém kontextu našeho divadla, tedy jako osob, které se sdružují na základě určitých esteticko-koncepčních propozic. V tomto případě máme co do činění pouze s fenoménem organizace vytvořené s cílem vytvořit strategie pro přežití mladých autorů v podmínkách nepřátelského trhu.“ (Vieira de Andrade 2005:184)

De Andrade považuje tento nedostatek za velmi závažný a srovnává situaci nových riodejaneirských dramatiků s Novou dramatikou 60. let. Zatímco autoři starší generace nabízeli společnou odpověď na sociopolitické klima své epochy, vyznačují se současní mladí autoři jako celek zjevnou rozdílností zájmů. Tento stav ovšem zdaleka nelze přičítat jen jim, „protože ani brazilské divadlo posledních dekad nepředstavuje žádný organizovaný esteticko-koncepční projev.“ (Vieira de Andrade 2005:186)

Pro naše poznávání divadelního biotopu Rio de Janeiro však bez ohledu na výše vyslovené výhrady představuje tato dramatika cenný materiál. V následujících odstavcích se proto budeme věnovat produktům z pera samotného iniciátora *Nové riodejaneirské dramatiky*

a na jeho konkrétních textech ověříme premisy, které si skupina vytkla ve výše uvedených materiálech. Z období existence projektu poskytl autor k dispozici celkem 9 textů. Jeden z nich, *Jakýkoli způsob spásy* (Qualquer espécie de salvação, 2004), byl publikován v Cadernos de Dramaturgia č. 3 v roce 2005. Několik dalších textů bylo uvedeno v rámci projektu ještě v Rio de Janeiru, další se dostaly na repertoár divadla Club Noir po přesunu aktivit Roberto Alvima do São Paula. Rozsah jednotlivých textů značně kolísá, v tomto případě máme co do činění s formáty od kratičkových her jako *Souostroví* (Arquipélago, 2002), *Efekt fantasma* (Efeito fantasma, 2004), *Kůžemasokrevkosti* (Pelecarnesangueossos, 2004), *Anátéma* (2006), přes středně rozsáhlé hry jako *Někdy je třeba použít dýku, aby člověk přešel cestu* (Ás vezes é preciso usar um punhal para atravessar o caminho, 2003), *Jakýkoli způsob spásy*, *Všechny možné cesty* (Todas as passagens possíveis, 2004), *Knockout* (Nocaute, 2005), nejrozsáhlejší Alvimovou hrou je pak *Zubatá vagina* (Vagina dentata, 2002).

Jak je patrné z uvedených letopočtů, vznikly tyto texty v krátkém období čtyř let, přičemž autor souběžně koordinoval projekt současné dramatiky. Některé jsou tak skutečně pouhou skicou dramatického nápadu či myšlenky, jen část textů je skutečně sevřeným dramatickým příběhem s dramatickými postavami a narativní linií, jak o tom hovořila Rosayne Trotta. Ani tematice města Rio de Janeira není autor zcela bezpodmínečně věrný, spíše by ho bylo možné charakterizovat jako dramatika rozpolceného mezi abstrakcí a smyslem pro každodenní brazilskou realitu. Ve svých hrách vypráví pouze částečně lineární příběhy, ze kterých ve zřetelných obrysech vystupují současní obyvatelé města Rio de Janeira a jeho lokality. Alvimovy hry obsahují značný podíl podivných fantaskních postav, jako jsou mrtví a další abstraktní časově a lokálně neukotvená fantasmata, skrze něž se zjevuje jakýsi temný, tušený řád, který číhá v podloží (post)moderně racionálně uspořádaného světa. I přestože se tedy Alvim zdánlivě vzdaluje cíli, který si vytknul, tedy zobrazovat ve své dramatičce současné Rio de Janeiro, je jeho dramatika nejzajímavější právě v průniku těchto dvou světů, které odpovídají brazilské imaginaci napojené na jedné straně vládnoucí 'bílou', osvícenou až osvícenskou racionalitou, která však stojí na pohyblivém dně 'černé' africké a 'rudé' indiánské emocionality, animality a spirituality. Nakonec i výraz senzibilita pro vlastní město, který Alvim používá jako téma spojující autory *Nové riodejaneirské dramatiky*, naznačuje, že se nejedná o čistě realistické zobrazení současného Rio de Janeira. Tyto prostupující se světy, které vytvářejí z Brazílie onen zmiňovaný exotický transkulturní topos, se kromě her, které budeme analyzovat níže, nejdramatičtěji mísí v psychicky vyšinutých postavách Alvimových her. Například v sebevrahovi, který během obřadu své vlastní smrti zavraždí prostitutku, nad jejímž mrtvým tělem se sexuálně ukojí a posléze sprovodí ze světa

(*Efekt fantasma*). Například v příslušnicích revoluční buňky s komickým názvem Mickey Club a s nekomickou náplní násilného teroru vykonávaného vůči okolí ze zoufalství způsobeného konzumní, lhostejnou a agresivní společností bez jakýchkoli duchovních hodnot (*Někdy je třeba použít dýku, aby člověk přešel cestu*). Například v nepochopitelné agresi osmnáctiletého Gabriela Souta, který na ulici před domem svých rodičů ukamenuje mladou dívku, což se jeho otec – lékař a kandidát na funkci v místním zastupitelstvu – snaží zamaskovat (*Kůžemasokrevkosti*). Například mezi partou mladých lidí scházející se za účelem brutálně masochistických seancí (*Všechny možné cesty*). A konečně například v postavě psychicky nemocné Anátemy, která vykupuje své nápadníky z tohoto slzavého údolí vraždami (*Anátéma*). Podobně jako tepe násilím samotné sociálně extrémně polarizované Rio de Janeiro, je násilím posedlá i většina Alvimových postav. Nápadným rysem je degradace lidské bytosti na „kůži, maso, krev a kosti“, jíž se protagonisté her dopouštějí za účelem dosažení svých cílů, které však představují povětšinou pouhé choutky a deviantní sklony. Alvimovy postavy jsou do jisté míry moderní brazilští kanibalové a do této míry je autor věrný svému programu „osobní vůle“ a „protinihilistické lhostejnosti“, ale i brazilské tradici. Výběr postav ‘kořeněný’ riodejaneirskou periferií mu umožňuje vyostření dramatičnosti jednotlivých her a následuje v tomto ohledu cestu svého předchůdce Nelsona Rodriguese. Ovšem jeho obraz dnešní Brazílie je bezesporu drastičtější.

Zubatá vagina

Fabule a syžet

Hra *Zubatá vagina* je rozdělena do tří částí. První část hry vypráví krátkou epizodu ze života židovské rodiny odehrávající se ve dnech před 1. zářím 1939. Židovský rabín vdává dceru. Dívka má stigmata. O tento úkaz projevuje zájem nejen lékařská věda, ale i křesťanská církev, jelikož stigmata jsou podle křesťanské mystiky symbolem ran Kristových a objevují se u věřících, kterým byla projevena boží milost. U židovské dívky je jejich výskyt tudíž obzvláště paradoxní. Žádný z výzkumů prováděných na dívce však nedochází k nějakému uspokojivému vysvětlení toho, co se s dívkou děje. Poslední scéna první části hry předpisuje ve scénické poznámce výjev z radostné židovské veselky, do níž zní monolog mladé židovky předpovídající, která v jasnozřivém vidění předpovídá hrůzy nadcházejícího holocaustu.

Druhá část hry má podtitul: „Můj manžel si myslí, že je to sex. Já vím, že je to znásilňování.“ (Alvim 2002) Hned v úvodu je naznačeno, že v příběhu manželského páru se

budou řešit sexuálními problémy. Ona je frigidní. On se snaží ji k sexu přimět, ale nakonec se uchyluje k masturbaci. Při seancích u psychoanalytika vychází najevo, že ženu v dětství sexuálně zneužíval její otec. Zatímco se pár pokouší o renovaci svého soužití, přihodí se tragická epizoda: ženu na ulici znásilní ruský emigrant. Otěhotní a po provedení potratu propukne její šílenství. V záchvatu vede dialog s penisem, který nakonec pozře. Druhá část hry končí obratem: muž cítí strach souložit se svou manželkou.

Ve třetí části hry zastihujeme manžela v ordinaci lékaře, kde si oba prohlíží rentgenové snímky vaginy jeho ženy Veroniky. Lékař diagnostikuje ženě tzv. Vanishing Twin Phenomenon, který zanechává v lidském těle pozůstatky nevyvinutého plodu dvojčete. V tomto případě se tento fenomén na ženě projevil velmi bizarně: její vagina obsahuje zuby. V dalších scénách sledujeme především příběh Veroniky, která nejprve svým pohlavím zavraždí svého manžela, poté i další muže. Dostává se dokonce do jakéhosi podniku, kde je používána jako atrakce pro zvrácené sexuální klienty. Veronika se pomalu proměňuje v monstrum nejen díky své bizarní fyzické anomálii, ale i díky lásce, kterou pocítí k Olívii. Zároveň ji pronásleduje matka jejího bývalého manžela toužící po pomstě. V závěrečné scéně ji nalezneme a popíše takto:

SOGRA

„... Era uma mulher no chão, com a barriga pra cima, mas não estava deitada... Ela estava nua. A frente de seu corpo havia se invertido; sua verdadeira cabeça era agora a sua vagina. Lábios enormes como pétalas de uma flor de carne, expondo duas fileiras de dentes amarelos. E sangue, muito sangue, não sangue menstrual, era muito pra que fosse apenas... Além disso, havia pedaços de carne presos nos pêlos pubianos. E um volume imenso na barriga. Como se a criatura estivesse grávida. O útero transformado em estômago, e havia alguma coisa viva lá dentro, alguma coisa se mexendo lá dentro, como se a criatura estivesse grávida de um feto gigante que dançava... O útero como estômago, e havia alguma coisa. Alguém. Dentro.“ (Alvim 2002)

TCHÝNĚ

„Byla tam žena na zemi, břichem nahoru, ale neležela... Byla nahá. Její tělo se převrátilo; to, co bylo původně hlavou, byla nyní vagina. Obrovské pysky jako lístky nějaké květiny z masa odhalující dvě řady žlutých zubů. A krev, hodně krve, ale ne menstruační, bylo to moc na to, aby to bylo jen z... Navíc měla kousky masa na pyscích... Děloha proměněná v břicho, a v něm bylo něco živého, nějaká věc se tam uvnitř hýbala, jako kdyby ta zrůda byla těhotná nějakým obrovským plodem, který tančí... Děloha jako břicho, a něco uvnitř. Někdo. Uvnitř.“ (Alvim 2002)

Poslední výjev hry tvoří němé setkání a políbení Veroniky a Olívie, doprovázené replikou židovské dívky:

Alvimova hra tudíž není pouze volně spojeným útvarem trojice příběhů propojených společnými motivy, ale autor naznačuje replikami vybočujícími ze striktně určeného času a místa jakousi logiku nebo vyšší vůli skrytou za všemi příběhy.

Dramatický personál a chronotop(y)

Jednotlivé části hry *Zubatá vagina* jsou velmi přesně časově i místně lokalizovány. První se odehrává „Kdesi v Evropě“ v roce 1939, druhá – jak autor zdůrazňuje – během Studené války v roce 1962 v Americe a třetí v listopadu 1989 v Západním Berlíně.

Díky parcelaci na uzavřené mikropříběhy je hra především celkem, jehož soudržnost je založena na motivech spojených s hlavními protagonisty hry. Těmi je třikrát ženská hrdinka, která v lineárně probíhajícím čase spěje ke své zkáze. Přes časové a místní rozdíly jsou tyto tři ženské hrdinky trojí podobou stigmatizovaného trpícího ženství stíženého jakousi anomální obludnou proměnou v monstrum. Namísto ženy jako symbolu čistoty a mateřství zde máme co do činění s opakem: ženou přinášející záhubu. Za motivy, které se předávají z příběhu do příběhu (stigmata, vize utrpení, znásilnění, šílenství, agrese), jako by se vznášel duch ženy mstitelky putující 20. stoletím. Cestu této trojjediné hrdinky lze pak popsat následovně.

V případě první části hry se u židovské dívky stigmatizace projevuje 'tradičně', tj. krvácením z neexistujících ran na těle a vizionářskými stavy. V druhé části je mladá žena poskvrněna tím, že ji jako dítě zneužíval otec, přičemž je v dospělém věku znovu znásilněna cizím mužem. Nejprve trpí psychickou poruchou a cítí odpor k vlastnímu tělu, které pošpinil její otec špinavými sexuálními hrátkami. Po potratu, jehož následkem se stane neplodná, naopak ožije její sexuální apetit. Ve třetí části se pak proměňuje ve skutečné sexuální monstrum vraždící muže bizarním způsobem díky své fyzické anomálii. Zároveň je to právě tato část, kdy se bezejmenné poddajné ženské hrdinky konkretizují v bytosti Veroniky. Její metamorfóza končí antropofagistickým aktem, kdy Veronika pozře svou milenkou. Žena se tu proměňuje ve svůj dokonalý opak: namísto ženy, která život dává, se stává ženou, která život bere. Veronika komentuje svůj stav následující replikou:

VERÔNICA „Meu dom é meu destino. Puta. Bruxa. Buceta. Monstro.“ (Alvim 2002)

VERONIKA „Můj dar je můj osud. Děvka. Čarodějnice. Kunda. Monstrum.“ (Alvim 2002)

Svému osudu se nijak nevzpírá, je spíše apatickou postavou vláčenou nejprve svým okolím, posléze svou monstrózní tělesností.

Další postavy slouží především k dokreslení jednotlivých epizod hry a nejsou nijak hluboce psychologicky prokresleny. Muži jsou dokonce podáni velmi tendenčně: buď jako tyrané, které ženy brutálně znásilňují nebo zneužívají, nebo jako vzdělaní impotenti (farář, lékař), kteří přicházejí s vědeckými či ideologickými výklady, jež věcem naprosto nijak nepomohou.

Ve hře dále vystupuje Olívia, která je určitým alter egem hlavní protagonistky. Její proměna probíhá opačně než u hlavní protagonistky. Na začátku hry, rozuměj na konci příběhu, vystupuje ve hře v převlečení za muže, který sám sebe označuje za démona ničícího Veroniku. Na konci hry i příběhu Olívia v kanibalistickém aktu splyne s Veronikou v jedno jediné oblutné tělo.

Interpretace

Autor svou hru v předmluvě označuje za „historické delirium“.

„*Vagina dentata* apresenta, dessa forma, um painel – repleto de enigmas, delírios e deslocamentos de significados – do século XX. É importante frisar que trata-se de uma espécie de delírio histórico, e que os acontecimentos expostos na obra são passíveis por graduais associações, e se apresenta de modo distinto para cada espectador.“ (Alvim 2002)

„*Zubatá vagina* svou formou představuje jakési velké plátno 20. století – plátno plné záhad, delirií a dislokovaných znaků. Je důležité zdůraznit, že se jedná o určitý druh historického deliria a že události zobrazované ve hře jsou výsledkem různých asociací a představují se různými způsoby pro každého diváka. (Alvim 2002)

Autor skutečně neprovádí žádnou inventuru světové historie 20. století nahlíženou ať už z jakékoli pozice. S událostmi jako 2. světová válka, bipolární pováleční svět či politická proměna po roce 1989 si spíše pohrává jako s určitými symboly a milníky, které využívá pro ohraničení fází ve vývoji svých ženských postav. I formálně si v jednotlivých částech své hry pohrává s divadelními a filmovými formáty známými z 20. století, když je přirovnává k tragédii (1. část), dramatu (2. část) a směsi mytické atmosféry a filmů kategorie B (3. část). (Alvim 2002) Asociativní neanalytickou metodou nahlíží hrůzy 20. století prizmatem ženské senzitivity, která je do sebe nasává, aniž by dokázala rozklíčovat jejich příčiny, popřípadě proti nim aktivně bojovat. Senzitivita zde přerůstá až v senzibilitu, jež bývá popisována právě výskytem stigmat, halucinací, snů, vizí, různých záhadných úkazů přírodních, ale i fyzických, jako je například samovznícení osob. Jako by se zde autor pokusil zobrazit jakýsi spodní

proud temných indiánských a afrických rituálů, který je přítomen v brazilské kultuře jen křehce překryté racionalitou⁶². Tento hlas marginalizovaných kultur se zhmotňuje v postavě tradičně marginalizované ženy.

Ve hře *Zubatá vagina* město Rio de Janeiro přímo nefiguruje. Jako bychom ale spolu s autorem a jeho hrdinkami stáli v onom zvláštním a vyvoleném bodě, odkud se na světové dějiny upírají oči, které dokážou prozírat rovinami časů díky zkušenosti dávných civilizací. Jako by se v této hře koncentroval duch utrpení celého lidstva včetně afrických otroků, amazonských indiánů, obětí holocaustu a všech dalších marginalizovaných společenských, genderových, etnických či jiných skupin, tedy všech Flusserových ahistorických lidí ztracených v dějinách a semletých na prach jejich hybateli. Alvim nahlíží dějiny zdola, ale nikoli prizmatem konkrétní sociálně-politické problematiky utiskovaných, ale prizmatem města naplněného těly, kostmi, emocemi, pulzující krví a tropicky horečnatou směsí představ a vizí. Podává svědectví o tom, co je neviditelné a rozumem nepopsatelné, co však lze vycítit podvědomě.

Hra je podivně brutální, a to – troufám si tvrdit – jak pro brazilského, tak pro evropského čtenáře. Tato brutalita má vysvětlení v kontextu brazilského umění. Aktem antropofagie, jehož jsme svědkem v její třetí části, jako by se autor hlásil ke *Kanibalistickému manifestu* Oswalda de Andradeho, který stál u počátků nalezené nové brazilské identity v tropikalismu. Přiznané „historické delirium“, které hra nabízí, přičemž jednotlivé výjevy ze světových dějin společně neskládají žádné poselství, přesně vyjadřuje podstatné momenty z evropské historie, které Brazílie ´nestrávila´, neboť jsou jí zkrátka naprosto cizí, ovšem zpracovala si ho po svém, v duchu jakéhosi ´tropického šílenství´. *Zubatá vagina* je jedna z prvních Alvimových her, a lze ji tedy považovat za určitý autorův manifest, který bude určovat i vývoj jeho další dramatické tvorby.

⁶² V jednom z životopisů Roberta Alvima publikovaných na Internetu se zmiňuje epizoda z jeho školního období. Údajně se věnoval meditativním technikám a během studia na umělecké škole utekl na krátký čas do pralesa v severovýchodním státě Piauí, kde si vyzkoušel ´divošský´ způsob života původních obyvatel Brazílie, Indiánů Piauí (viz <http://www.infoescola.com/biografias/roberto-alvim/>). Mezi pralesy státu Piauí se mimochodem nachází i Národní park Serra da Capivara, kde bylo objeveno množství prehistorických skalních maleb. Park se stal světovým dědictvím v roce 1991.

Gabriel si najímá detektiva, aby našel chlapce, který se ztratil před 18 lety. Hledá sám sebe, protože touží: „Najít ho. Zjistit, kdo jsi. Kdo jsi, kdo skutečně jsi.“ (Alvim 2002)

Z výše uvedeného popisu scén je zřejmé, že Alvim nevypráví Gabrielův příběh lineárně. Část scén by se v reálu udála v jiném pořadí, některé se odehrávají pouze v Gabrielově mysli. Autor nám předvádí scény, které jsou důležité pro Gabrielův vývoj především s ohledem na to, že v určitém okamžiku 'sešel z pravé cesty'. Tímto motivem také svou hru ukončuje, protože jakýsi epilog tvoří citace z *Božské komedie* Dante Alighieriho.

Hrou se prolíná ještě jeden motiv: pláč dítěte. Gabriel žádného potomka se svými milenkami nemá, a tento motiv tak spíše odkazuje k jeho dětství, na jehož čistotu je schopen si vzpomenout a reflektovat ji. Pláč se ozývá na začátku hry, v jejím prostředku a na jejím konci a symbolizuje Gabrielovo utrpení i vykoupení zároveň. Autor do hry skrze něj vnáší tematiku viny, o které Gabriel již v první scéně tvrdí:

Gabriel: „... a gente não acredita em julgamento. Um ser humano é um ser humano. O bandido não existe.“ (Alvim 2002)

GABRIEL: „... my nevěříme na soud. Lidská bytost je lidská bytost. Zločinec neexistuje.“ (Alvim 2002)

Gabriel se dovolává uznání a pochopení. A právě v tomto okamžiku nastupuje proces svého sebepoznání, který v narativní struktuře hry představuje směsici vzpomínek, představ a nových událostí.

Dramatický personál a chronotop(y)

Alvim se podobně jako v *Zubaté vagině* ve hře *Souostroví* maximálně soustředí na hlavní postavy svého příběhu. Právě ty protagonistu formují, nikoli dramatické dějové zvraty v jeho životě. Klíčovou roli zde hraje Gabrielova matka, první dívka a Bůh. Tento trojúhelník, v jehož středu stojí Gabriel, tvoří pevné a nedělitelné souostroví, které tvoří i název hry. Ostrovem-vězením je pro Gabriela matka, jejíž umělou maskulinní moc musí rituálně ukončit, aby mohl najít svou pravou cestu díky dalším ostrovům v souostroví: Bohu a ženám ve svém životě.

Gabriel ve hře vystupuje ve dvou podobách. Jednak jako mladík: vězeň, adolescent, syn v době před výkonem trestu a během něj. Jeho další podoba je nemocný a slepý stařec propuštěný z vězení. Autor ve scénách, kdy se starý Gabriel setkává s mladým nahrazuje jednoho z nich loutkou. To samé se děje i v jediné scéně, kde Gabriel nevystupuje a kde se setkávají jeho dvě milenky. I jedna z nich má dle scénické poznámky autora být

představována loutkou. V úvodu hry pak Alvim výslovně předepisuje, že všechny postavy ve hře mají představovat celkem tři herci: 2 muži a 1 žena. Zdá se, že i tento autorův požadavek představuje kontinuální práci s číslem tři, magickou triádou otce, syna a ducha, v tomto případě silně karikovanou: syn je vrah, otec je přeoperovaná matka, bůh je krvelačný obraz.

Alvim psal svou hru ve stejném roce jako své 'historické plátno' *Zubatá vagina*. I zde přivádí na scénu zdeformovanou podobu ženy-matky a představuje opět celé panoptikum pololidských monster: mrtvoly, muž v komatu, transsexuál, padlý anděl a sexuální deviant.

Interpretace

Hra *Souostroví* spadá mezi Alvimovy hry, ve kterých jen těžko můžeme hledat nějaké odkazy k Brazílii první dekády 21. století. Hra se dle vymezení Gabrielova uvěznění (1930 – 1933) odehrává v první polovině 20. století, místo není určeno. Jedná se o krátký dramatický útvar, v němž se autor zamýšlí nad proměnou člověka v násilníka a zločince. Nahlíží jeho osud s určitou humanistickou shovívavostí a na symbolu souostroví demonstruje sociologicko-psychologickou provázanost vývoje lidského jedince s prostředím a podmínkami, v nichž se formovala jeho osobnost. Hlavním posláním hry, i přes velmi expresivní a groteskní výjevy zejména v rituální scéně získání Gabrielovy emancipace vůči matce-otci tím, že jí odejme znak její mužskosti a dominance, je opět jakási výzva k lidskosti a pochopení i v krajních situacích setkání se zločincem. Výzvou, kterou tato hra vznáší, je odvaha odhalit, jací skutečně jsme. Tímto odhalením je u Alvima směsice lidskosti a animality.

Jakýkoli způsob spásy

Fabule a syžet

Hra *Jakýkoli způsob spásy* má na rozdíl od výše analyzovaných her zcela jasně vymezené místo děje. Personál hry tvoří univerzitní profesor Victor Martins, jeho žena Suzana, jejich novorozený syn, Victorův bratr Theodoro a Theodorovi dva přátelé Clara a Gaspar. Všichni se setkávají v domě, kde oba bratři vyrůstali. Victor a Suzana neprožívají právě nejlepší období svého vztahu: jejich malému synovi lékaři diagnostikovali nádor a Suzana se chová apaticky jak k dítěti, tak k jeho otci. Victor se proto rozhodl vyvézt ji na několik dnů do svého rodného domu, kde 15 let nebyl. Překvapením není přítomnost Victorova bratra Thea, ale jeho dvou přátel 'z ulice', Clary a Gaspara. Zejména Suzaně, typické představitelce brazilské střední třídy, nejsou tyto podezřelé existence vůbec po chuti. Přesto se mezi Suzanou a Theem

začne nečekaně vyvíjet přátelský vztah. I Clara se pokouší si Suzanu získat svým zájmem o dítě. Suzanu dokonce začíná zajímat svět okolo ní, především Theovo počínání. Ten je jakýmsi leaderem v místní favele, organizuje pomoc pro její obyvatele, nakonec i Claře a Gasparovi nedávno pomohl s odvykací kúrou od drogové závislosti. Inspiruje se v tomto svém počínání vlastním otcem, příslušníkem policie, který byl v prehistorii hry při jedné akci zastřelen. Suzanina zvědavost je vybuzena natolik, že se s Theem dokonce vydá do starého sanatoria, kde se Theo schází s místní komunitou. Zde dojde k jejich sblížení a políbí se. Victor se o této události dozví a reaguje tím, že Theovi zničí sen o otci-hrdinovi. Prozradí mu, že ve skutečnosti byl jejich otec zabit, protože se zapojil do nelegálních obchodů překupníků drog. Theova reakce je tragická: při obraně zasquatovaného sanatoria smrtelně postřelí jednoho z příslušníků policie. Společně s replikou: „Přízraky jsou zpět,“ (Alvim 2004) sledujeme Theovu radikální proměnu. Theovi se zhroutil svět, začne se chovat agresivně ke svým chráněncům Claře a Gasparovi, vyzná se ze své žárlivosti a nenávisti vůči Victorovi a vyjde najevo i další hluboce pohřbené rodinné tajemství. Bratři měli sestru, která tragicky zahynula ve 12 letech. Theo se přiznává k incestnímu vztahu se svou sestrou, kvůli němuž údajně dívka spáchala sebevraždu. Následuje přestřelka mezi policií, která přijíždí Thea zatknout a při které Theo se slovy „Budu ji následovat“ (Alvim 2004), zřejmě umírá. Poslední scéna přináší nejen smíření Suzany a Victora, ale dokonce i malý zázrak: dítě, které dosud bylo k okolnímu světu netečné, začne plakat.

I tato poměrně epická Alvimova hra nabízí spíše materiál pro analýzu postav, než pro rozbor narativních strategií autora. Hra *Jakýkoli způsob spásy* líčí v lineárně chronologickém sledu klíčovou epizodu ze života bratrů Victora a Thea, kdy jsou při jejich osudovém setkání v rodinném domě vyvolány dva přízraky z rodinné prehistorie: falešný obraz hrdinského otce a falešný obraz tragické smrti nevinné sestry. Během Victorova pobytu dojde ke dvěma odhalením: pravdy o otci coby zkorumpovaném policistovi a pravdy o incestním vztahu mezi Theem a jeho dospívající sestrou. Důsledek je zkrat v Theově jednání, který se ve stavu vnitřního rozvratu uchýlí k násilí proti policii, což následně vede k jeho vlastnímu sebezničení. Dalším důsledkem těchto událostí je pak obrat v chování Suzany a zázračné uzdravení dítěte, které nemá s proběhlými událostmi přímou souvislost. Znovunalezení lásky a ožití dítěte, které dosud bylo ke svému okolí zcela netečné, je jakýmsi mystériem, které jako katarze nastává po zažehnutí rodinných monster. Alvim zde opět pracuje s jakýmsi kognitivním procesem, tentokrát u všech třech hlavních postav své hry. A opět se vrací k motivu přízraků minulosti, které znemožňují jeho postavám naplno žít.

Dramatický personál a chronotop(y)

Hra *Jakýkoli způsobem spásy* se odehrává v blíže neurčené současnosti na velmi přesně určeném místě. Rodinný dům bratrů Victora a Thea se nachází v Campos de Jordão. Jedná se o poměrně bizarní místo, které si autor pro svou hru volí. Lokalita se nachází ve venkovské oblasti brazilského státu São Paulo, které slouží jako oblíbená víkendová a prázdninová destinace střední třídy ze São Paula a oproti běžnému obrazu chudého a primitivního brazilského venkova představuje určitou raritu. Jedná se o tři městečka s koloritem bavorských či rakouských alpských regionů. Vzhledem k poloze 1700 metrů nad mořem a borovicovému porostu tu panuje čerstvé horské klima, podává se zde svažené víno, horká čokoláda a slaví se zde tradiční bavorský svátek Oktoberfest. A je to právě střed primitivnosti a vzdělanosti, zaostalosti a modernity, chudé a zajištěné střední třídy, drogových závislostí a blahobytného fyzického zdraví doprovázeného hypochondrií a melancholií, venkovského barbarství a městské civilizace, který se odehrává nejen v rovině tohoto chronotopu, ale i v rovině interakcí mezi dramatickým personálem této hry.

Ve hře *Jakýkoli způsobem spásy* volí Alvim odlišný způsob rozložení sil v dramatickém personálu, než tomu bylo u předchozích dvou her. Protagonisty tvoří oba bratři a i ostatní postavy jsou více psychologicky prokresleny a jednoznačněji sociálně zakotveny. Roli hybatele děje přebírá od iniciátora cesty do Campos de Jordão Victora téměř vzápětí po příjezdu hostů Theo. Nevíme, čemu se Theo věnuje, z čeho žije, po čem touží. Ale je to Theo, kdo rozhýbe, rozzije a zaujme apatickou a namyšlenou Suzanu, je to Theo, který pomáhá sociálně slabým kolem sebe a je to Theo, který nakonec vezme osud do svých rukou a ve vzteku z osobního zklamání přichází o život. Theo je ve hře rozpolcený do dvou akčních modů.

Jednak jeho jméno zcela záměrně odkazuje na bratra slavného malíře Vincenta van Gogha, přičemž se van Gogh ve hře několikrát zmiňuje. Alvim však vůči vztahu Thea a Vincente van Goghových půdorys vztahu Thea a Victora Martinových poněkud pootáčí. Theo v jeho hře sice svého bratra obdivuje, ale oproti případu Goghových šílenství stíhá právě jeho. Ututlané běsy z dětství se s plnou silou vracejí, jakmile Victor uvede Thea do hluboké vnitřní krize tím, že mu zničí sen o dokonalém otci.

Theo však ve hře vystupuje ještě v další poloze, a to jako novodobý Kristus a spasitel. Nazývají ho tak nejen obyvatelé favely, ale i vděčná Clara a Gaspar. Zde nastupuje motiv sociálních rozdílů, který jsme v předchozích Alvimových hrách nezaznamenali. Alvim s ním pracuje i v rovině jazykové, například v dialogu Suzany s Clarou, když Suzana zjišťuje, odkud Clara pochází:

SUZANA: Você é da onde, menina?
CLARA: Jaguaré.
SUZANA: Jaguaré?
CLARA: Do Jaguaré. (*Pausa*) A comunidade perto de Osasco.
SUZANA: Aquela favela debaixo do viaduto?
CLARA: Comunidade...
(Alvim 2004)

SUZANA: Ty jsi odkud, děvče?
CLARA: Z Jaguaré.
SUZANA: Jaguaré?
CLARA: Z Jaguaré. (*Pauza*) To je ta komunita u Osasca.
SUZANA: Ta favela pod viaduktem?
CLARA: Komunita...
(Alvim 2004)

Suzana v průběhu hry Clare tyká, zatímco u Clary je to naopak. Z výše uvedeného dialogu vyplývá jejich sociální rozdíl i jinak. Všimněme si, jak Suzana bez váhání označí Jaguaré za favelu. Clara se nenápadně tomuto hanlivému označení brání, hovoří o své domovské čtvrti eufemisticky jako o 'komunitě'. Clara v tomto okamžiku projevuje cítění důstojnosti chudých, k čemuž je středostavovská Suzana zcela imunní.

Victor je naopak typický brazilský self-made-man. Vyšel ze skromných poměrů sãopaulského venkova a vypracoval se na příslušníka střední třídy v brazilské metropoli, navíc je jako univerzitní profesor symbolem vzdělanosti, tedy nejen majetkové, ale i intelektuální úrovně. Zdá se však, že ho kariéra zcela vyčerpala. K náklonnosti, kterou jeho žena projevuje jeho bratrovi, přistupuje poměrně pasivně a místo toho, aby o svou ženu s bratrem bojoval, avizuje pouze svůj odjezd do města s dítětem. Jeho posledním vzmachem je odhalení pravdy o otci, ale spíše než nějakou pomstou je jeho motivací znechucení ze lži, kterou opakuje jak Theo, tak jeho přívrženci Clara a Gaspar.

Třetím vrcholem pomyslného milostného trojúhelníku je pak Suzana, která se ráda nechá euforickým Theem vytrhnout z nudného stereotypu svého života.

Interpretace

Jak již bylo řečeno, lze hru *Jakýkoli způsob spásy* jednoznačně místně a poměrně jednoznačně časově lokalizovat. Přestože se odehrává na periferii a v těsné blízkosti brazilské spodiny a

favely, autorův postoj zůstává naprosto apolitický. Alvim se opět soustředí pouze na individuální cestu svých protagonistů a vylíčení jejich individuálního příběhu. Uvedením postav do psychologické krize se odhalují skrytá tajemství a na povrch vystupují dávné přízraky z minulosti. Theo je osobnost obdařená zvláštními schopnostmi, tentokrát nikoli stigmaty, vizionářstvím nebo senzibilní komunikací, ale se schopností vést ostatní, motivovat je a podněcovat k aktivitě. Nakonec se však ukáže, že motorem této schopnosti jsou vzdušné zámky postavené jako obrana před krutou pravdou. Jakmile vstoupí do hry chladný Victorův rozum a argumenty, Theova síla a schopnosti se složí jako domeček z karet. Racionální Victor i přes oběť bratra připraví v rodině čistou půdu pro životní start svého syna a z Alvimovy hry vychází jako vítěz. V tomto smyslu je zajímavé položit si otázku, zda je Alvimova hra tragédií nebo dramatem se šťastným koncem. Pokud bychom ji četli z pozice 'utlačovaných' a 'marginalizovaných', kterou ve svých hrách prostřednictvím svého dramatického personálu zaujímá většinou i autor, pak se dozajista o happy end nejedná. Ve smyslu západního smyslu pro spravedlnost, pravdu a pragmatičnost bychom však zřejmě stáli na straně Victora.

Z analyzované trojice Alvimových textů je hra *Jakýkoli způsob spásy* očividně nejúžeji spojena s konkrétním prostředím současné Brazílie a jejích obyvatel. I přes veškeré proklamace o inspiraci konkrétním prostředím Rio de Janeira se ani z tohoto textu, ani z ostatních Alvimových dramát o politických, sociologických, kulturních, historických ani jiných aspektech života v současné Brazílii moc nedozvíme. Autor se nevěnuje vnějšímu popisu města a jeho protagonistů, ale snaží se ve svých hrách spíše vystihnout duši současné brazilské společnosti. Město pro něj představuje magnet, který do svého víru stahuje nejrůznější vlivy, tendence, příběhy i časy a vyzářováním své síly ovlivňuje i své obyvatele. Drama pro Alvima představuje střet svobodné vůle protagonistů jeho her a nejrůznějších přízraků, monster, pololidských bytostí a postav z minulosti, které bez jakéhokoli řádu a pořádku bloudí brazilským bezčasím a nabourávají se do životů současníků. Brazilská duše podle Alvima je duší rozpolcenou mezi racionalitou a animalitou, modernitou a zaostalostí, je to duše zmatená a ztracená, zmítaná tisíci a jedním proudem kulturních, náboženských a sociálních rozdílů, které se dnes a denně vynořují na křižovatkách brazilských měst s jejich neviditelnými hranicemi mezi historickými epochami, sociálními vrstvami a kulturními návyky.

Roberto Alvim si ve svých premisách pro Novou riodejaneirskou dramaturgii stanovil vysoké mety. Je patrné i z výše uvedeného rozboru fabule a syžetu, které poskytují výrazně méně materiálu k rozboru, než tomu bylo u Argentince Rafaela Spregelburda, že zůstává věrný své zásadě vyhýbat se postmoderní dekonstrukci příběhu a „poeticko-filozofickému

diskurzu“. Alvimovy hry sledují základní cíl: vyprávět příběh, drží se jedné příběhové linie, nabízejí konzistentní postavy, dramatickou akci a celkem zřetelně definovaný konflikt. Alvimova dramata vznikají rychle a z literárního hlediska nejsou žádnými vybroušenými skvosty ani co se týče individuálního autorova jazyka, ani co se týče originality formátu syžetu či vyprávěných příběhů samotných. Jeho dramatika je hlavně a především materiálem pro inscenační praxi, která je pro jeho divadelní tvorbu stejně důležitá jako psaní pro divadlo. Autor naviguje poměrně jistě své psaní mezi tradicí boalovského politického epického divadla, jemuž jsou texty autorů řazených do skupiny Nové riodejaneirské dramatiky obecně velmi vzdálené, a lyrickým odkazem autorů a autorek tvořících v období brazilské cenzury. Cenným vkladem je v nich proto zejména Alvimovo vidění senzibility města a publika, pro které své hry píše a uvádí. V tomto ohledu je věrný zásadě skupiny, v jejímž kontextu v Rio de Janeiru pracuje: „Imperativ, aby experimentování opět zahrnuje i recepci“.

Kapitola IV

Mexiko

Moderní mexická identita je dramatická v samotné své podstatě. Důvodem je její odvozování se z fatálního střetu, který na přelomu 15. a 16. století proběhl mezi evropskou renesanční kulturou a vysoce rozvinutými indiánskými kulturami, jejichž rozkvět na dnešním mexickém území kulminoval hlavně v 15. století. V případě Argentiny jsme konstatovali jako fundamentální prvek konstituce moderní národní identity zrcadlový vztah k evropské kultuře. V případě Brazílie jsme sledovali její 'defázovanost' a fragmentarizovanou syntézu nejen ve vztahu ke kultuře evropské, ale i k dalším 'ingrediencím' tvořícím současnou brazilskou mentalitu, tj. ke kulturám africkým a indiánským. Ani v jedné z těchto zemí však neproběhl střet evropské a neevropské kultury tak přímo a v tak intenzivních časových a místních souřadnicích. V případě Mexika musíme i při rozkrývání současných postmoderních, postkoloniálních a globalizovaných uměleckých a divadelních diskurzů vztahovat jejich obsahy k zásadnímu konfliktu stojícímu u zrodu dnešního Mexika. Tento konflikt přetrvává v mexické národní mentalitě jako 'trauma conquisty', které je obestřeno nezodpověditelnou otázkou, jak by se aztécká, popř. mayská a další kultury území předkolumbovského Mexika rozvíjely bez zásahu Evropanů.

Jak již bylo řečeno, je conquista Mexika provedená evropskými invazory dramatem sama o sobě. Na rozdíl od procesu pozvolného a především převážně anonymního a ne zcela historicky zmapovaného objevování, osídlování a formace soužití různých etnik a národů na území Brazílie či Argentiny, jsou protagonisty prvotního konfliktu na mexickém území zcela konkrétní historické postavy, jež reprezentují dvě sofistikované a přísně organizované kultury založené na schopnosti vytvářet a kumulovat hmotné i duchovní hodnoty, stojící na diametrálně odlišných náboženských řádech a vybavené značnými schopnostmi při vedení boje. Stojí tu proti sobě kultura španělská a kultura aztécká.

Na straně Evropanů hraje v tomto konfliktu hlavní roli rodák ze španělského Medelínu Hernán Cortés. Již v roce 1504 přijíždí tento tehdejší student práv na Kolumbem objevený a v té době již kolonizovaný ostrov Española, kde do roku 1511 působí jako notář. V roce 1511 se účastní dobývání Kuby a stává se tajemníkem Diega Velázqueze. Touží po bohatství, a

proto ho inspirují zprávy o bohatých říších na pevnině, o kterých informují španělské objevitelské výpravy do středoamerického vnitrozemí. Ve svých 34 letech, tj. v roce 1519 se nechává jmenovat velitelem expedice k Yucatánu a mexickému pobřeží, kde zakládá město Veracruz a odkud podniká výpravu do Říše Aztéků.

Proti Cortésovi stojí vládce Aztéků Moctezuma. Je to nejvyšší politický i duchovní představitel aztécké kultury, jejíž mytologie, podobně jako mytologie dalších indiánských kmenů žijících na území tehdejšího Mexika, je založena na víře, že lidstvo se zrodilo z oběti. Jak se praví v knize Mayů *Popol Vuh*, v hodině stvoření lidstva stvořili bohové i světlo. Do žáru ohně se vrhl bůh trpasličího vzrůstu, který obživil v podobě Slunce, a po něm totéž učinil krásný bůh, který se proměnil v Měsíc.

„Tak byl stvořen vesmír. Jestliže se bohové obětovali, aby existovaly svět a lidstvo, potom je lidstvo ... povinováno... vrhnout se rovnýma nohama do velkého ohně života a smrti. Potřeba oběti byla v domorodé společnosti nezpochybnitelným faktem, ne předmětem diskuse nebo skepticismu jakéhokoli druhu. Pro staré Američany byly vesmírné síly stálým zdrojem hrozícího nebezpečí, ale současně i zdrojem přežití... Na oběti záviselo nejen pokračování života, ale i řád samotného vesmíru.“
(Fuentes 2003:71)

Duchovní svět předkolumbovské Mezoameriky byl nesen nejen vírou v oběti, které udržují v chodu systém vesmíru, ale také

„... ústřední myšlenkou, že svět nebyl stvořen najednou, ale na několikrát. Tato víra, rozšířená Aztéky v pověsti o Pěti Sluncích, je zpodobněna na slunečním kalendáři, jehož střed zaujímá obraz Slunce s vyplazeným jazykem, což znamená, že Slunce svítí. Střed je rámován čtyřmi znameními, jako symboly čtyř předchozích stvoření světa a pohrom, kterými prošel...“ (Fuentes 2003:72)

Aztékové věřili, že žijí v Pátém slunci, které při životě drží svými oběťmi. Právě na této myšlence jsou založeny i koncepty indiánských kalendářů – ať už mayských nebo aztéckých - které čas počítají ve třech cyklech. Výroční 'zemědělský' cyklus v něm trvá 365 dnů v roce, zatímco rituální 'sakrační' cyklus sleduje smyčku 260 dnů. Tyto dva cykly dohromady tvoří století počítané na 52 let. Indiánské kalendáře tudíž neberou v potaz pouze pozemský čas, ale také čas vesmírných cyklů, s nimiž souvisí i návrat jejich bohů na zem. Příchod toho nejvyššího, stvořitele lidstva Quetzalcoatla, byl shodou okolností předpovězen právě na dobu, kdy se u mexických břehů vylodil Cortés. Aztékové o jeho pohybech na mexickém pobřeží věděli pochopitelně dávno před tím, než stanul u bran jejich hlavního města, ale právě

z náboženských důvodů byl Cortés v okamžiku svého příchodu do Tenochtitlánu se svými muži přijat nikoli jako nepřítel, ale jako host.

Existuje celá řada studií a filozoficko-mysticko-matematických výkladů, které se zabývají právě touto historickou shodou okolností. Pro účely tohoto exkurzu do dějin Mexika není nutno je nějak široce rozebírat, ale je třeba přiznat, že tento fakt se na dobytí Aztécké říše projevil zásadním způsobem. Cortés přijetí ze strany Aztéků využil k tomu, že Moctezumu v jeho paláci držel jako rukojmí. V polovině července roku 1520 eskalovalo napětí mezi Španěly a Aztéky natolik, že byl Moctezuma dílem nešťastnou náhodou a dílem záměrně zabit. To vedlo k tomu, že 21. července Cortés rozhodl, že se svým vojskem Tenochtitlán opustí. To se však neobešlo bez válečného střetu a během této noci došlo k drtivé porážce Španělů, kterou Cortés málem nepřežil. Proto je v historii označována jako 'Truchlivá noc' (Noche Triste). Cortésovi se podařilo uprchnout a v květnu 1521 se do Tenochtitlánu vrací, aby ho 13. srpna definitivně dobyl.

Bez zásahu třetí postavy dobovatelského dramatu by však Cortésův smělý podnik proti aztéckému vojsku, které bylo řádově početnější než Cortésovy oddíly, pravděpodobně pro Aztéky neměl tak tragické důsledky. Touto postavou je Malinche.

Aztékové stojí až na konci dlouhého řetězu vyspělých kultur, které se před zásahem Evropanů na území dnešního Mexika vyvinuly. Velké kultury migrovaly od pobřeží Mexického zálivu do centrálního Mexika již od období 1500 let před Kristem. Za klasické období považujeme kultury Teotihuacánu ve středním Mexiku, Monte Albánu a Oaxace a mayskou civilizaci na Yucatánu, které dosáhly svého vrcholu v letech 600 – 900 n. l. Aztékové se v oblasti Tenochtitlánu, na jehož pozůstatcích se rozkládá dnešní mexické hlavní město, objevují ve 14. století po dlouhém postupu z pouští Severní Ameriky. Postupně si podrobují kmeny, které se v této nejdéle osídlené oblasti Ameriky usadily dříve, aby na přelomu 15. a 16. století vytvořili bohatou a velkou říši, která však byla držena pohromadě spíše silou než vůlí jejich obyvatel. Důležité informace o ne zcela stabilní situaci v Aztécké říši přináší španělskému conquistadorovi otrokyně, již Cortés získal při svém pronikání do mexického vnitrozemí darem. Její jméno Malintzin je spojeno s bojem a nepřízní osudu⁶³ a tu také přinesla svému lidu. Stala se Cortésovou milenkou a tlumočnicí a právě ona mu dodala kuráž postavit se s jeho 500 muži obrovské aztécké armádě.

Souhra dvou faktorů, jimiž byla náboženská předpověď katastrofy a obratné využití Malintzininých politických informací ze strany Cortése, vede ke zkáze centra aztécké moci a

⁶³ Španělské slovíčko 'mal' znamená v češtině zlý, špatný.

počátku dějin Nového Španělska, jak Cortés novou državu po jejím ovládnutí nazve. Důsledky jsou katastrofální:

„Přes četné nedostatky byly všechny domorodé americké společnosti mladé a tvořivé civilizace. Španělská conquista ale zastavila jejich pohyb, přerušila jejich růst a zanechala je s odkazem smutku... Období Pátého Slunce skončilo... když byl císař Moctezuma umlčen vlastním lidem a samotný dobyvatel Hernando Cortés byl umlčen španělskou korunou, jež mu odmítla dát politickou moc odměnou za vojenské hrdinské činy, přešel pouze hlas Malinche... Malinche ustavila základy naší mnoharasové civilizace, když smísila sex a jazyk. Stala se matkou dobyvatelova syna, symbolicky prvního mestice. Byla matkou prvního Mexičana, prvního dítěte se španělskou a domorodou krví. Malinche přivedla na svět dítě a přitom hovořila novým jazykem... Španělským jazykem, jazykem vzpoury a naděje, života a smrti, jenž se stane nejsilnějším pojítkem mezi potomky indiánů, Evropanů a černochoů na americké polokouli.“ (Fuentes 2003:87)

Malintzin neboli Malinche zůstává kontroverzní postavou mexických dějin dodnes a příběh trojice postav, které stojí u zrodu moderního Mexika, je frekventovaným námětem celé řady (nejen) mexických literárních a dramatických děl⁶⁴. Míšenectví, přijímané s intelektuálním nadhledem v Argentině a v podobě karnevalového veselí v Brazílii, je v Mexiku vnímáno s rezistencí a jako traumatická zkušenost. Cerutti Guldberg jej dokonce považuje za „násilnou transfuzi krve“.

„Způsob, jakým tato Amerika, vynořivší se z hloubi duše společenské představivosti světa, který chápal sama sebe jako jediný existující lidský svět, vstupuje do takzvaných všeobecných dějin, by bylo lze přirovnat k tomu, jak by se asi zachoval syn rodičů, kteří by s použitím nejskvělejších výdobytků genetické techniky měli možnost svévolně předurčit jeho... rysy... a dokonce i varianty jeho citových projevů.“ (Cerutti Guldberg 1992:995)

Dnešní Mexiko tvoří přes 90 milionů obyvatel, z nichž 60 % tvoří míšenci a 20 milionů žije v hlavním městě Ciudad de México, někdejšímu centru předkolumbovských kultur, ale i v bývalém hlavním městě veškerých španělských severoamerických kolonií⁶⁵. Základy nezávislého státu položil Miguel Hidalgo, který se v roce 1810 svým svoláním z Dolores připojil k válkám za nezávislost Latinské Ameriky. Nezávislost byla Španělskem uznána v roce 1821 a v politickém spektru převládli monarchisté, kteří Mexiko prohlásili císařstvím. Mexický císař Augustín I. byl však již v roce 1824 svržen republikány. Ve 20.

⁶⁴ Podobně jako námět dobývání Incké říše v současném Peru, viz za mnohé drama *Kniha o Kryštofu Kolumbovi* francouzského dramatika Paula Claudela nebo *Královský hon na slunce* Petera Shaffera.

⁶⁵ Jeho protiváhu na jihu tvořila Lima jako hlavní město Místokrálovství Peru, teprve později byly jižní kolonie rozděleny na další místokrálovství, viz Kapitola II, Argentina.

letech se zároveň vyhrotila situace v Texasu. Spojené státy americké podporovaly přistěhovalce do tohoto mexického regionu, a když se poměr anglicky a španělsky mluvících obyvatel převrátil v americký prospěch, byla zde vyhlášena nezávislá republika Fredonia. Konflikt ve 40. letech 19. století vyústil v mexicko-americkou válku, která končí pro Mexiko nejen ztrátou Texasu, ale i hlubokou politickou nestabilitou eskalující v 50. letech 19. století občanskou válkou. V 60. letech se do interních mexických konfliktů zapojují evropské mocnosti a prosazují vyhlášení druhého mexického císařství. Hospodářský rozvoj ovšem nepřineslo krátké panování záhy popraveného císaře Maxmiliána Habsburského, nýbrž program modernizace a industrializace země během diktatury prezidenta Porfiria Díaze. Vzpourou zbídačelých venkovanů reprezentovaných slavnými vůdci Pancho Villou a Emilianem Zapatou, které bohatí latifundisté obírali o půdu a k nimž se připojila i utlačovaná městská inteligence, začíná mexická revoluce 1910 – 1917, která znárodnila nerostné bohatství a vyhlásila pozemkovou reformu. V roce 1929 vzniká levicově orientovaná Revoluční institucionální strana (PRI – Partido revolucionario institucional), která Mexiku vládla až do roku 1997. Stát za její vlády sice prosperoval, ale venkov zůstával dále velmi zaostalý. V roce 1985, kdy téměř po 70 letech vlády jedné strany získaly ve volbách většinu opoziční strany, byla PRI donucena změnit svůj kurz směrem k neoliberální ekonomice a tržnímu hospodářství. Tento kurz země nastoupila v plné míře zejména po nástupu pravice k moci na konci 90. let.

Novodobým problémem nezávislého Mexika se stala jeho severní hranice. Tento živý nerv uměle položený po prohrané válce o Texas představuje jedinou přímou hranici latinskoamerického světa s tzv. západní dominantní kulturou. Je až symbolické, že je to právě Mexiko, které tvoří jakousi hráz latinskoamerické kultury proti severoamerickému 'Kalibánovi', zároveň je však také krvavou branou pro miliony Latinoameričanů, kteří přes tuto přísně střeženou hranici ilegálně emigrují ze Třetího světa a pouštějí se za svým ekonomickým snem o lepším životě. Je logické, že Mexiko se více než ostatní latinskoamerické země muselo vůči USA symbolizujícím nejen západní kulturu, která zničila původní indiánské kultury, ale i supervelmoc na americkém kontinentě, vyprofilovat.

... i Mexiko má osobitou, nezápadní kulturu. Dokonce i ve dvacátém století, řečeno slovy Octavia Paze 'zůstává mexické jádro indiánské. To znamená neevropské.' ... i Mexiko si mezi sebe v devatenáctém století rozdělily evropské mocnosti. Ve druhém a třetím desetiletí dvacátého století prošlo... revolucí, jež položila nový základ národní identity a dala vzniknout novému politickému systému vlády jedné strany... V Mexiku bylo... součástí této revoluce vstřebání a přisvojení prvků západní kultury, což vyvolalo novou vlnu nacionalismu reagujícího na západní kapitalismus a

demokracii... Mexiko se chtělo definovat především v opozici vůči Spojeným státům. Od třicátých do osmdesátých let volili mexičtí vůdci politiku, která byla v přímém střetu s americkými zájmy.

V osmdesátých letech však došlo ke změně... Salinasovy reformy měly z Mexika coby latinskoamerické země učinit zemi severoamerickou.“ (Huntington 2001:171)

Z výše naznačeného historického exkurzu vyplývá, že mexická kultura je pro moderní latinskoamerickou identitu zásadním způsobem určující. Nakolik se diskurzy týkající se této historicko-politické problematiky promítají i do moderní mexické dramatiky a divadla poodhalí následující kapitoly.

Kulturní a divadelní biotop Ciudad de México

Specialitou mexického hlavního města jako jedné z největších latinskoamerických megalopolí není pouze jeho ohromná populace, ale také fakt, že město se rozkládá na bývalém jezeře. Vysušená bažina působí jako podloží města potíže dodnes, architektura se na nestabilním povrchu v některých místech pomalu propadá. Srdce obřích megalopole umístěné na náhorní plošině centrálního Mexika tvoří podobně jako v dalších mexických a latinskoamerických městech tzv. zócalo, neboli typické hlavní čtvercové náměstí španělského stříhu s katedrálou a hlavními městskými orgány. Hlavní náměstí Ciudad de México je zvláštností svého druhu díky skutečnosti, že katolický dóm nechal Cortés postavit na troskách pobožené pyramidy aztéckého Tenochtitlánu. Španělé při budování své architektury běžně používali stavební materiál z indiánských staveb, čímž je nenávratně ničili. Kuriozitou je, že během vzniku španělského zócala v Ciudad de México údajně bylo nalezeno 136.000 lebek z obětí, které aztéčtí kněží obětovali při svých obřadech. Po dlouhou dobu panovaly ohledně aztéckých památek dohady a je překvapivé, že s odkrýváním bývalého aztéckého duchovního centra a vládních paláců začaly mexické autority teprve v 70. letech 20. století. Dnešní stav historického centra města tudíž příznačně odpovídá mexické variantě etnicko-kulturní melanže. V těsném sousedství si zde doslova 'čelí' katolická katedrála ve stylu evropského baroka, Národní palác (Palacio Nacional) s velkolepými modernistickými freskami znázorňující moderní mexickou identitu v pojetí malíře Diega Rivery a odkrytá pyramida aztéckého Hlavního chrámu (Templo Mayor), u níž bylo vybudováno velkorysé muzeum přibližující aztéckou kulturu. To vše v různých horizontálních i diagonálních úrovních a výškách odpovídajících epoše vzniku příslušných architektonických prvků. Přímo před očima se nám zde zhmotňuje mnohvrstevnatost mexické, potažmo latinskoamerické kultury, o níž

hovoří nejen teoretici multikulturalismu, ale i Anna Housková při analýze diskurzů v hispanoamerické literatuře:

„V 19. století pojal argentinský romantik Sarmiento soužití různých kulturních tradic jako konflikt; kulturologické myšlení 20. století hovoří o jejich ´vrstvení´ (superposición). Jde o představu navrstvených kulturních tradic, které nesplynuly a nedošlo v nich k ´akulturaci´, tj. k přijetí vyspělejší evropské kultury. Idea vrstvení převažuje zejména u myslitelů tzv. indigenistického proudu, pro něž má indiánská tradice stejnou závažnost jako tradice západní.“ (Housková 1998:28)

Jsou to hlavně zástupci kultur založených na mesalianci evropského a indiánského živlu, kteří „existenci dvojí tradice... prožívají nejen jako tíživé napětí v duši člověka, který patří do obou světů, ale zároveň i jako zdroj důstojnosti.“ (Housková 1998:29)

Pro Mexičany je podstatná neustálá revize vlastní historie, jejíž část nenávratně zmizela se španělskou conquistou a jako věčná záhada zůstává především předmětem umělecké imaginace. Aztécké a mayské šperky ze zlata a drahých kamenů, které používaly politické a duchovní elity, putovaly do Evropy a bylo přetaveny do evropských forem. Kroniky o historii jednotlivých indiánských společenstev malované aztéckým obrázkovým písmem spáleny při zásazích katolických španělských kněží, předměty, které nebylo možno ´recyklovat´ byly ve své většině zničeny. Právě z této neznámé, která je bytostnou součástí mexické identity, plyne ono zmíněné ´trauma conquisty´. Odtud pramení cítění mexické krajiny spisovatele Octavia Paze, kterou umělec překládá do básnických obrazů, odtud pocházejí různé šepoty neznámých mrtvých, postav minulosti a duchů v románu *Péramo* Juana Rulfa, zde vzniká nápad přepsat neboli zfalšovat ve svůj prospěch vlastní historii profesora Césara Rubia v dramatu Rodolfa Usigliho *César a kejklíř*, kterým začíná historie moderní mexické dramatiky.

Kromě literárních děl je to právě divadlo, které zachovává diskurzy odkazující k mexické historii a identitě. Díky státní kulturní politice založené na modernistických uměleckých idejích a odhodlání budovat silnou a nezávislou mexickou identitu, kterou v 30. a 40. letech 20. století ve své vládní funkci prosazuje José Vasconcelos, vzniká v Mexiku tradice státní podpory umění, jež je v Latinské Americe jevem spíše výjimečným. Z této tradice žije dodnes i institucionálně podporované divadlo nejen v hlavním městě, ale i v dalších 31 státech mexické federace. Divadelní kultura v Ciudad de México se podobně jako v dalších světových metropolích skládá z triumvirátu státních, komerčních a nezávislých divadel. Soubor Národního divadla (Compañía Nacional de Teatro) má své sídlo společně se souborem Národního baletu, opery a Národní filharmonie v Instituto de Bellas Artes, kde se

pečuje i o další umělecké druhy, jako je literatura, architektura a výtvarné umění. Zvláštností divadelního života v mexickém hlavním městě je působnost univerzitního divadla, které kolem sebe od poloviny 20. století soustředí hlavní osobnosti mexického divadla. V tomto ohledu hraje hlavní roli Universidad Nacional Autónoma de México v Ciudad de México, pro divadelní praxi a teorii jsou však podstatná i další univerzitní centra ve městech Veracruz, Guadalajara, Guanajato a Monterrey. Dalším důležitým prvkem, který mexické divadlo konfrontuje již několik desetiletí s mezinárodní divadelní scénou, je jeden z nejvýznamnějších a nejstarších mezinárodních divadelních festivalů Latinské Ameriky, Festival Internacional Cervantino pořádaný v hlavním městě od roku 1972.

Počátky divadla v oblasti výskytu vyspělých a rozvinutých předkolumbovských společností musíme odvozovat nejen od importu forem evropského divadla 15. a 16. století, ale i od indiánských rituálů a festivity tohoto období. Vrátime-li se k dějinám latinskoamerického divadla Juana Villegase, pak musíme dějiny mexického divadla začít vyprávět od makrosystému amerindiánských teatralit. Je to právě Mezoamerika, kde byla teatralita velmi bohatě rozvinuta a kde jsou dosud památky na divadelní projevy zřejmě nejjintenzivněji studovány. Zájem o ně nevzniká pouze s rozvojem moderních věd v 19. století, ale jejich pozůstatky se mj. inspiroval také francouzský modernista Antonin Artaud pro svůj koncept reformy evropského divadla.⁶⁶

Na území dnešního Mexika se jedná o aztéckou a mayskou festivity. U Aztéků historici rozlišují 4 formy:

- 1) tanec, zpěvy a obřady na počest bohů
- 2) komické projevy loutkářů a kejklířů určené k pobavení
- 3) inscenace velkých mýtů a legend v jazyce nahuatl
- 4) komedie a dramata s tematikou rodiny a společenského života (podle Villegas 2005:51)

Nejvýznamnější dochovanou památkou z okruhu inscenací mýtů a legend je nikoli aztécký, ale mayský text, který jeho objevitel Charles Etienne Brasseur de Bourbourg pojmenoval *Rabinal Achí*. Jeho skutečný název zní *Xajooj Tun* a pochází z období před španělskou conquistou, zřejmě z druhé poloviny 15. století. Jedná se o nejstarší dochovaný dramatický text Latinské Ameriky a líčí konflikt dvou princů, prince Rabinala a prince Queché. Scénicky

⁶⁶ Artaud navštívil Mexiko v roce 1936 a setkal se zde s peyotlovými obřady indiánského kmene Tarahumarů. Texty spojené s jeho návštěvou Mexika jsou dostupné v českém jazyce v publikaci Antonin Artaud: *Texty I. Tarahumarové, Tři přednášky v Mexiku*. Praha: Herrmann a synové, 1995.

realizován byl s pomocí masek, tance a hudby v dnešním guatemalském regionu Rabinal, a to jak v 15. století, tak i po příchodu Evropanů.

Divadlo koloniálního období provozované kolonizátory je v oblastech s významnou přítomností indiánského obyvatelstva charakterizováno dvěma hlavními proudy. Jednak je divadelní produkce adresována novým kreolským společenským vrstvám, které přejímají kódy evropské teatrality. Dalším proudem je pak divadelní produkce adresovaná indiánskému etniku. Jak bylo řečeno výše, koncept španělské kolonizace zahrnuje do projektu nově vytvářené společnosti i původní obyvatelstvo a divadlo se pro tento proces stává vhodným nástrojem. Ať už se tedy jedná o produkce ustavující nové náboženské nebo politické autority, je to právě zde, kde dochází k nejintenzivnějšímu průniku evropské a indiánské estetiky. V oblasti náboženského divadla jsou původní indiánské svátky překrývány katolickými, jak to ostatně známe i z období kristianizace českého prostředí a mýcení pohanských zvyků. Vzniká hybridní teatralita, která je schopna komunikovat křesťanské poselství indiánskému obyvatelstvu ve formě inscenování biblických příběhů nebo produkuje světské diskurzy, kde se ve formátu parodických a satirických meziher uplatňují motivy s morálním, společenským nebo politickým poučením. Hybridizace zde probíhá ve všech sférách divadelního projevu, počínaje jazykem (pronikání lexika z indiánských jazyků), přes taneční a hudební formy až po estetiku kostýmů a scény. Pod nánosem nové ideologie se tímto způsobem uchovávají staré rituály, obřady a zvyky, které díky rezistenci trvají po staletí, jakou jsme pozorovali i u potomků afrických otroků dovážených do Brazílie, zůstávají v mexickém prostředí přítomny až do současnosti.

Pomyslný přetrvávající souboj evropské a indiánské tradice reprezentují dvě významné mexické osobnosti divadla 17. století. Dramatik Juan Ruiz de Alarcón spojovaný se zlatým věkem španělského divadla pocházel sice z Mexika, odkud emigroval do Španělska a stal se členem místní divadelní elity, ovšem Mexiko ve svých hrách nikdy nijak nereflektoval. Jeho protipólem je Sor Juana Inés de la Cruz, která do svého díla zahrнула postavy a symboly související s aztéckými kulturami. Tato zajímavá postava mexické historie, vlastním jménem Juana Inés de Asbaje y Ramírez de Santillana pocházející z kreolské rodiny, která chtěla v přestrojení za muže dosáhnout univerzitního vzdělání a před světským údělem ženy-manželky-matky utekla do kláštera, je autorkou celé řady dramatických a básnických

textů, mezi nimiž vyniká především hra *Božský narcis* (El Divino Narciso, 1680), který spojuje diskurzy řecko-římské, křesťanské a aztécké⁶⁷.

Mexické divadlo osvobozené od španělských vzorů a hledající moderní národní identitu vzniká nejen po dosažení nezávislosti, ale zejména během stabilizace politické a společenské situace po ukončení Mexické revoluce v druhé dekádě 20. století. Počátky moderního mexického činoherního divadla jsou spojovány s divadlem Teatro de Ahora (v českém překladu 'Divadlo Nyní'), které v roce 1932 založili dramatici Mauricio Magdaleno a Juan Bustillo de Oro, a dále s divadlem Teatro de Ulises, které v roce 1928 na pouhých 7 měsíců otevřela skupina spisovatelů Los Contemporáneos. V roce 1932 navazuje na činnost Teatro de Ulises divadlo Teatro de la Orientación založené Celestinem Gorostizou. V těchto uskupeních se pohybují dramatici, kteří stojí u zrodu moderní mexické dramatiky. Mezi ně patří Xavier Villaurrutia, Celestino Gorostiza, ale hlavně klíčová postava mexického dramatu Rodolfo Usigli.

Rodák ze Ciudad de México Rodolfo Usigli (1905 – 1979) pocházel ze skromných poměrů, působil v mládí jako herec, studoval drama na Univerzitě v Yale a posléze se stal diplomatem ve státních službách. Ve svém divadle se věnuje sociální problematice mexického národa, kterou odvozuje z důsledků koloniálního období. Pokouší se analyzovat příčiny mexického pokrytectví, absence sebedůvěry, neschopnosti nahlížet se objektivně. K jeho zásadním dramátům, která tuto problematiku zpracovávají, patří hra *César a kejklíř* (El Gesticulador, 1937). Tato hra, která byla v Mexiku uvedena z důvodů cenzorského zásahu až 10 let po svém vzniku a kvůli níž byl autor očerněn jako „kontrarevolucionář“, byla úspěšně uvedena i ve Francii, USA a Španělsku⁶⁸, později zfilmována v Mexiku a je dostupná i v českém překladu (překlad Jan Makarius). Hlavní děj hry se soustředí kolem profesora Césara Rubia, který odchází existenčních důvodů z hlavního města na severomexický venkov. Nudný život v provincii, který těžce nesou hlavně jeho téměř dospělé děti, naruší náhodná návštěva historika z Harvardu, který si Césara splete se stejnojmenným slavným hrdinou, jenž se angažoval během revoluce. César se chopí příležitosti a rychle se vcítí do své nové identity, přičemž vysvětluje, že žil 30 let v anonymitě. Svou lež omlouvá tím, že prospívá revoluci. Bouře propukne v okamžiku, kdy americký vzdělanec publikuje své zjištění v americkém

⁶⁷ Básnickou tvorbu Sor Juany Inés de la Cruz analyzovala ve své srovnávací studii Alexandra Berendová viz Berendová, Alexandra Terezie: Univerzalita barokních zdrojů poezie u Sor Juany Inés de la Cruz a Adama Václava Michny z Otradovic a odlišnost jejich místního a národního vyjádření. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav románských studií, 1998.

⁶⁸ Zajímavostí k uvádění hry ve Španělsku je, že v 50. letech pokus o její uvedení selhal. Její čtení bylo totiž jednoznačné: zkorumpovaným politikem ze hry byl generál Franco.

deníku *The New York Times* a Césarovi je nabídnuta politická funkce. Za Césarem přichází zkorumpovaný generál, který se o funkci taktéž uchází a zároveň ví, že skutečného Césara Rubia zabil. Hra poměrně otevřeně kritizuje nejen dobové mexické poměry a korupci v Revoluční institucionální straně, která převzala v Mexiku moc po revoluci, ale zabývá se mexickými dějinami hlouběji. Usigli, který svůj text označil za „hru pro demagogy“, zde odhaluje snadný princip, jakým lze upravovat a falšovat dějiny, a představuje velmi moderní koncept relativity historické pravdy, kterou je možno nahradit konsensem dominantní mocenské skupiny.

Usigli je autorem celkem asi 30 divadelních her. Pozoruhodný je jeho projekt trilogie z mexických dějin, který tvořil v období 1943 – 1963. Jedná se o hry *Koruna stínu* (Corona de Sombra, 1943), *Koruna ohně* (Corona de Fuego, 1960) a *Koruna světla* (Corona de Luz, 1963). Věnuje se v nich klíčovým momentům mexické historie: conquistě, zjevení panenky Marie Guadalupské⁶⁹ a druhému mexickému císařství.

„Es gelang ihm die ironische und tragische Bloßstellung des großen Mythos der Mexikanität, den die sich institutionalisierende Revolution aufgebaut hatte. Die Trilogie stellt drei entscheidende Episoden der mexikanischen Geschichte dar: Die Herrschaft Kaiser Maximilians, die militärische Eroberung Mexikos und die geistige Eroberung des Landes. Usigli nennt die drei Dramen 'anithistorische' und erklärt den Begriff als Versuch einer Interpretation der Mexikanität aus politischen, sozialen und religiösen Traditionen.“ (Adler – Nigro 1994:15)

„Podařilo se mu ironické a tragické odhalení velkých mýtů mexičanství, které si vybudovala institucionalizující se revoluce. Trilogie zobrazuje rozhodující epizody mexických dějin: vládu císaře Maxmiliána, vojenské dobytí Mexika a duchovní podmanění země. Usigli nazývá tato tři dramata 'antihistorická' a vysvětluje tento pojem jako pokus o interpretaci mexičanství z politických, sociálních a náboženských tradic.“ (Adler – Nigro 1994:15)

Autor sám pak svůj pojem „antihistoričnosti“ vysvětluje následovně:

„El teatro no es historia. Una pieza histórica si es buena puede ser una lección de historia, nunca una clase de historia.“ (Ita 1991:34)

„Divadlo není historie. Historická hra – pokud je dobrá – může být lekcí z historie, nikdy však přednáškou historie.“ (Ita 1991:34)

⁶⁹ Kult Panny Marie Guadalupské vznikl v 16. století. Pochází z události v roce 1531, kdy se údajně obyčejnému Indiánovi Juanu Deigovi v poušti Tepeyac poblíž hlavního města zjevila Panna Marie a darovala mu svou podobiznu. Ta je dodnes vystavena v Guadalupské bazilice v Ciudad de México, která byla vybudována na její počest.

Jak úzce souvisí on sám, jeho doba i tvorba s formováním moderní mexické identity, odhaluje hodnocení Fernanda de Ity:

„... Usigli es el único dramaturgo del México posrevolucionario que realiza en el teatro una obra equivalente a la que hicieron los muralistas, los escritores y ensayistas de 'lo mexicano'.“ (Ita 1991:44)

„Usigli je jediný dramatik porevolučního Mexika, který vykonává v divadle stejnou práci, jakou provedli muralisté, spisovatelé a esejisté 'mexičanství'.“ (Ita 1991:44)

Oficiální scénou mexického umění obecně je od roku 1946 let Palacio de Bellas Artes, z něhož později vznikl Institut krásných umění (INBA – Instituto Nacional de Bellas Artes). Iniciátorem jeho vzniku je vizionář „kosmické rasy“ José Vasconcelos (viz Kapitola I, Metodika I), jehož tehdejší mexický prezident Obregón jmenoval ministrem školství. Je založen především za účelem podpory moderního mexického umění a jsou zde položeny základy například slavné školy mexické malby s jejími představiteli Diego Riverou, José Clementem Orozcem, Davidem Alfarem Siquierosem. Institut přispívá k profesionalizaci mexického divadla hlavně v 50. letech, ale už od jeho otevření mexická vláda podporuje vznik 3 – 4 inscenací ročně. Někteří ho považují již od jeho vzniku za jakési neoficiální Národní mexické divadlo, ačkoli Compañía Nacional de Teatro, která zde sídlí, byla ustanovena až v roce 1977. Je také už od svého vzniku centrem mezinárodní výměny mezi mexickými a zahraničními divadelníky. Působil zde japonský režisér Seki Sano, který přispěl k profesionalizaci výchovy mexických herců, žák Maxe Reinhardta Charles Ronner, během války zde pobýval André Moreau ze společnosti Louise Jouveta. INBA působí dodnes ve všech oblastech umění a je významnou institucí pro podporu a vzdělávání umělců a pro dokumentaci a výzkum mexického umění.

Zatímco produkce v Palacio de Bellas Artes přitahují publikum především z mexických středních vrstev, začaly být v hlavním mexickém městě provozovány i menší sály, s narůstající populací Ciudad de México se rozvíjí i komerční divadlo a mimo činoherní divadlo existuje celé spektrum nejrůznějších projevů mexického lidového divadla. V 50. letech se také významnou měrou začalo rozvíjet univerzitní divadlo. Divadelní obory existovaly na hlavní mexické univerzitě Universidad Nacional Autónoma de México již od 30. let, jejich úroveň však zásadně pozvedl dramatik Carlos Solórzano, který zde od 50. let působil a inicioval vznik univerzitního divadla. Po deset let zde provozuje společně se

špičkami mexického umění nejmodernější mexické divadlo. Uvádějí se zde současní mexičtí i zahraniční autoři, rekrutují se noví režiséři, hledají se zde nové divadelní formy v oblasti činohry i divadelního experimentu⁷⁰.

V 50. letech také nastupuje generace nových mexických dramatiků, kteří budou do národní divadelní scény promlouvat až do 90. let. Dominantní je realistický proud, který řeší národní mexické problémy a který zastupují především autoři Emilio Carballido, Louisa Josefina Hernández, Sergio Magaña. Proud surrealistického dramatu zobrazujícího magické světy inspirované indigenistickou imaginací představují hry Eleny Garro. Expresionistické tendence jsou pak zastoupeny v dramatech Carlose Solórzana. Do dramatu promlouvá svou jedinou symbolistickou hrou *Dcera Rappacciniho* (La Hija de Rappaccini, 1953) i básník Octavio Paz. Generace těchto autorů se stala mostem mezi mexickým experimentálním divadlem první poloviny 20. století a profesionálním divadlem 2. poloviny 20. století. Fernando de Ita k tomu poznamenává:

„Mientras los iniciadores del teatro experimental en México fueron universalistas, imaginativos y experimentales, los dramaturgos de la nueva era son mexicanistas, realistas y profesionales“ (Ita 1991:55)

„Zatímco iniciátoři experimentálního divadla v Mexiku byli univerzalisté, imaginátoři a experimentátoři, dramatici nové éry jsou mexikanisté, realisté a profesionálové.“ (Ita 1991:55)

Jejich „mexikanismus“ vysvětluje Ita dvěma aspekty. Jednak většina autorů této generace pochází z mexických regionů a vnášejí tedy do svých her diskurzy dochované ještě z 19. století. A jednak se jedná o autory, kteří jsou seznámeni s diskurzy vedenými v univerzitním prostředí, kde se reflektuje mexičanství z pohledu tehdy módních směrů psychoanalýzy, marxismu, antropologie, lingvistiky, existenciální filozofie a konceptu Třetího světa.

Mexické divadlo se v 60. a 70. letech vrací zpět k evropské a severoamerické avantgardě. Generace, která nastupuje, už není tak homogenní, jako 'mistři' 50. let. Jsou to také autoři, kteří vstupují do divadelního světa v období radikalizace mexické společnosti, která vyvrcholila krvavým masakrem studentů na náměstí Tlatelolco 2. října 1968⁷¹. Označuje

⁷⁰ Kromě celé řady dalších osobností zde působí také chilský emigrant, herec a mim Alejandro Jodorowsky.

⁷¹ Jednalo se o důsledek radikalizace studentů v souvislosti s Olympijskými hrami, které se toho roku v Mexiku konaly a na jejichž přípravu mexická vláda vynaložila neuvěřitelných 150.000 milionů USD. Tento výdaj pocítila celá mexická společnost a nejvíce se začali bouřit studenti, kteří se inspirovali studentskými bouřemi probíhajícími v 60. letech v Evropě. Studentská stávka vyvrcholila krvavým potlačením protestů na náměstí Tlatelolco v Ciudad de México. Dokumenty o celém hnutí přináší například publikace *La Noche de Tlatelolco* Eleny Poniatowské, viz Prameny a literatura.

se pojmem Nueva Dramaturgia Mexicana (Nová mexická dramatika) a jejím společným rysem je pochybování o současné mexické realitě. Patří sem autoři jako Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Carlos Olmos, Tomás Urtusástegui, Sabina Berman, Hugo Salcedo, Estela Leñero. Například Estela Leñero je považována za představitelku dokumentárního divadla, k němuž ji inspirovaly události roku 1968. V případě Leñero, Rascóna Bandy a Salceda se hovoří o hyperrealismu, zatímco Berman nebo Garro jsou srovnávány s evropským absurdním divadlem. Obě tendence v sobě však ukrývají určité politické postoje.

„Wie ihre osteuropäischen Kollegen zeigen die lateinamerikanischen Autoren des Theaters des Absurden eine Welt, die nicht durch den kosmischen Witz eines grausamen Gottes ihren Sinn verloren hat, sondern wegen der irrationalen Lebensbedingungen in einer brutalen Diktatur, in politischen Konzentrationslagern, in der entsetzlichen Armut des Slums.“ (Nigro 1994:35)

„Jako jejich východoevropští kolegové ukazují latinskoameričtí autoři absurdního divadla svět, který neztratil smysl díky kosmickému vtípu krutého boha, ale kvůli iracionálním podmínkám v brutální diktatuře, politických koncentračních táborech, strašlivé chudobě slumu.“ (Nigro 1994:35)

Texty autorů Nové mexické dramatiky si získaly renomé ve světě, kde byly překládány uváděny, ale paradoxně neměly tak silný dopad na mexické publikum, jako dramatika generace 50. let. Důvodem byla ostrá cenzura a tíživá atmosféra 70. a 80. let, která v Mexiku panovala i navzdory tomu, že zde nebyla nastolena diktatura jako v Argentině nebo Brazílii. Ita ji popisuje následovně:

„... la retórica de los años cincuenta, el diálogo literario, la pieza bien construida, la secuencia aristotélica han dado paso al discurso directo, a la conversación realista, al rompimiento genérico, la elipsis, el tratamiento cinematográfico de los temas... La feliz desesperanza de los años cincuenta se vuelve una densa infelicidad con el correr del tiempo. La familia revolucionaria se resquebraja, la pareja amorosa se hunde, padre e hijo se desgarran, la memoria del tiempo se desvanece y ya no hay nadie para recordar su historia.“ (Ita 1991:75)

„... rétorika 50. let, literární dialog, dobře napsaná hra, aristotelský řád ustupují přímému diskurzu, realistické konverzaci, narušení žánrů, elipse, filmovému zpracování témat... Šťastná beznaděj 50. let se v průběhu času stává tíživým zoufalstvím. Revoluční rodina se rozpadá, zamilovaný pár mizí, otec se rve se synem, paměť času mizí a již není nikdo, kdo by si pamatoval svou historii.“ (Ita 1991:75)

Podobně, jako tomu bylo v případě Argentiny a Brazílie, proměna společenské situace v Mexiku přichází na přelomu 80. a 90. let. A nová doba přináší i nové autory, témata a diskurzy.

Rozcestník 90. let

‘Výkopovou’ studii pro přiblížení situace v mexickém dramatu 90. let představuje syntetický přehled *Pestré cesty současné mexické dramatiky* Alejandra Ortíze Bullé Goyriho v Pelletieriho sborníku věnovaném iberoamerické dramatice. V období 1985 – 1995 konstatuje Goyri souběh tří generací mexického dramatu. První jsou výše zmínění ‘mistři’, kteří svou kariéru započali v 50. letech (Carballido, Magaña, Hernández, Ibarguengoitia), dále jsou to představitelé Nové mexické dramatiky (Liera, Rascón Banda, Berman, Olmos) a nakonec nová nastupující generace autorů, kteří vstupují do mexického divadelního kontextu v období proměny politické atmosféry v Mexiku na přelomu 80. a 90. let 20. století. Mezi ně patří Hugo Salcedo, Jaime Chabaud, Luis Mario Moncada, Leonor Azcárate. Ti všichni patří k divadelní komunitě hlavního mexického města, ale o slovo se hlásí i autoři z mexických regionů, jako například Hernán Galindo z mexického severu nebo autoři vycházející z kontextu venkovského divadla vytvářené indiánskými komunitami (především jižní Mexiko a poloostrov Yucatán). Goyri konstatuje, že sledované období se vyznačuje určitou revitalizací dramatu i díky působení nakladatelských domů, které mexické autory publikují, a v neposlední řadě díky aktivitě univerzitního divadla na Universidad Nacional Autónoma de México a na Universidad Autónoma Metropolitana.

Co se týče tendencí v psaní mexických dramatiků v 80. a 90. letech, všímá si autor převážně autorů střední generace. Představuje nové hry Juana Tovara, které zpracovávají mexickou historii antihistorickou metodou v intencích Rodolfa Usigliho. Jsou to například tituly jako *Vyhnanství* (El Destierro, 1982) o iniciátorovi nové mexické kultury 20. století José Vasconcelosovi nebo *Adorace* (Las Adoraciones, 1983) o prvních dnech conquisty Mexika. Ve svých dalších hrách se Tovar věnuje například hnutí roku 1968 nebo severoamerickému expansionismu na mexicko-americké hranici. Oscar Liera je uveden jako zástupce dramatiky z mexického severního regionu Sinaloa, přičemž jeho styl je považován za magický realismus a tematika se inspirovuje mexickou provincií s jejím náboženským fanatismem, rodinnými klany, lidovými mýty apod. Dalším zmíněným autorem je Víctor Hugo Rascón Banda, který

pochází taktéž z mexického severu, ze státu Chihuahua. Vystudovaný právník se ve své dramatičce zabývá tématy jako korupce, zločin, vztah morálky a zákona a používá postupy hyperrealistického, až dokumentárního divadla. Problematiku ilegálního přechodu mexicko-americké hranice představuje jeho hra *Ilegálové* (Los Ilegales, 1979), studii o rodinných konfliktech zkorumpovaného mexického politika je úspěšný Rascónův titul *Modrá pláž* (Playa Azul, 1990). Drsný svět ulice současného mexického velkoměsta s jeho sociálními problémy, nespravedlností, krutostí, pokřivenou morálkou včetně korupce, (homo)sexuality a obchodu s drogami, zobrazuje dramatika Jesúse Gonzáleze Dávily. Za emblematickou hru tohoto období označuje Goyri drama Saby Berman *Mezi Villou a nahou ženou* (Entre Villa y una mujer desnuda, 1992)⁷². Hra kombinuje tematiku partnerských vztahů s historickou parodií. Je výjimečná nejen svým mimořádným úspěchem u mexického obecnstva, ale Goyri ji považuje i za jeden z nejdůležitějších příkladů mexické dramatiky konce století a projevu feministického divadla.

„Entre Villa y una mujer desnuda confronta los conceptos y prejuicios en torno a una pareja de jóvenes intelectuales mexicanos, que tiene que asumir el peso de la tradición en cuanto a los roles que cada uno ha de cumplir, y los nuevos paradigmas en cuanto a la situación de la mujer. Para ambos, el peso de la historia y de los modelos preestablecidos es difícil de evadir, particularmente en el personaje de él, a quien justamente la imagen y la personalidad de Pancho Villa lo acosa sin cesar; de ahí que a lo largo del conflicto entre la pareja, aparezca el espectro del prócer revolucionario reivindicando los valores del macho, aunque al final hasta el propio héroe termina derrotado.“ (Goyri 1998:160)

„Hra *Mezi Villou a nahou ženou* konfrontuje dva koncepty a předsudky u mladého páru mexických intelektuálů, který musí přijmout tíhu tradice ohledně rolí, jež má každý z nich naplňovat, a nových paradigmat v postavení ženy. Pro oba je složité vymanit se z historické zátěže a zavedených modelů, především tedy v případě mužské postavy, již neustále pronásleduje obraz a osobnost Pancho Villy; po celou dobu trvání konfliktu mezi milenci tu straší tento revoluční přízrak vyvolávající mačistické hodnoty, přestože v závěru dokonce i samotný hrdina končí poražen.“ (Goyri 1998:160)

⁷² José Doroteo Arango Arámbula (1878 - 1923), spíše známý pod pseudonymem Francisco Villa nebo jeho zdomáctělou verzí Pancho Villa, byl jeden z nejvýznamnějších generálů mexické revoluce. Jako velitel División del Norte (severní divize) byl Villa skutečný vůdce severomexického státu Chihuahua, který ho, vzhledem ke své velikosti, nerostnému bohatství a blízkosti Spojených států amerických, bohatě zásobil zdroji. Villa byl také prozatímním guvernérem státu Chihuahua v letech 1913 – 1914. Ačkoli se do 'panteonu' národních hrdinů dostal až zhruba 20 let po své smrti, dnes je jeho památka ctěna jak Mexičany, tak Američany. Mnoho ulic a čtvrtí v Mexiku je pojmenováno právě po něm“ (viz http://cs.wikipedia.org/wiki/Pancho_Villa). Sabina Berman není zdaleka jedinou autorkou, která Pancho Villu ať už jako symbol nebo formou jeho biografie ve svém díle používá.

Z mladších autorů mexické scény zmiňuje Goyri ve své studii Mauricia Jiméneze, o jehož hře *Jen meč náš dokáže srazit k zemi* (*Lo que calla son lo filos*, 1988) se zmíníme dále, a Huga Salceda, který na sebe upozornil hrou *Cesta zpěváků* (*El Viaje de los Cantores*, 1990)⁷³, v níž se vrací k frekventovanému tématu mexické dramatiky, jímž jsou ilegální přechody hranice s USA. Salcedo se ve své hře inspiroval novinovou zprávou o skupině blíže neidentifikovaných Mexičanů, které při pokusu o přechod hranice převaděči zanechali v pouštní zóně uzamčené v nákladním prostoru kamionu jisté smrti. Hra navazuje na proud hyperrealistického a dokumentárního divadla, který je v mexické dramatické přítomnosti už v generacích autorů, které Salcedovi předcházejí. Autor ve své hře proti sobě staví naivní důvěřivost mužů, kteří se vydávají do rukou neznámých převaděčů a osudu, a jejich žen, které se oddávají nekonečnému čekání. Potenciálnímu inscenátorům pak nabízí trojí možnost realizace: 1) lineárně tak, jak je text napsán, ačkoli v něm události nejsou seřazeny chronologicky; 2) chronologicky, tj. v časové souslednosti jednotlivých událostí; 3) ve sledu zvoleném dle přání diváků, kdy autor předpokládá, že publikum bude na začátku představení dotázáno, v jakém pořadí chce 10 scén příběhu vidět.

„La primera opción presentaría el tiempo de un modo entrecortado o fragmentario, lo que igual podría ocurrir en la tercera, dependiendo de lo que decida el público. La segunda opción, si bien más fiel al tiempo cronológico, daría todavía una sensación del transcurso del tiempo discontinua o al menos irregular, dadas la brevedad y compresión de todas las escenas y la extremadura rapidez con que tiene lugar la transición de una a otra. Además, el ritmo individual de las escenas varía, puesto que unas se componen de diálogos cotidianos y otras son casi como los coros del antiguo teatro griego en su estructura esticomítica, con frases cortas y rítmicas.“ (Nigro 2004:190)

„První možnost by představovala přerušovaný nebo fragmentarizovaný čas, což by se mohlo stát i u třetí možnosti v závislosti na tom, co by si přálo publikum. Druhá volba, která je nejméně chronologickému sledu, by nabízela pocit diskontinuálního nebo alespoň nepravidelného průběhu času díky krátkosti a zhuštěnosti všech scén a extrémní rychlosti, s níž přecházíme z jedné scény do druhé. Navíc se individuální rytmus scén liší, protože některé obsahují všednodenní dialogy, zatímco jiné připomínají svou stichomytickou strukturou krátkých rytmických vět chóry z antického řeckého divadla.“ (Nigro 2004:190)

Bylo by možné Salcedovy postupy při vyprávění příběhu konotovat s postmoderními postupy. Jedná se však daleko spíše o autorovo tázání se po čtení historie a jejím výkladu. Salcedo se tímto přístupem řadí především do své národní tradice, která se spíše než aktuálními

⁷³ V roce 1990 hra získala prestižní cenu Tirso de Moliny.

tematickými proudy současné světové dramatiky zabývá otázkou, jak nově vyprávět staré příběhy a jak pootáčet úhel pohledu při hledání jejich nových výkladů.

Goyri svůj text uzavírá konstatováním, že na současné mexické scéně koexistuje celé spektrum tendencí, tematik, žánrů a stylů, což je pochopitelně univerzální situace v jakékoli divadelní kultuře. Zajímavější jsou však tyto jeho postřehy:

„En Méjico lo común es que el teatro esté en crisis. Lo común es que los dramaturgos se quejen de que nadie monte sus obras, y de que no hay presupuesto para editarlas... Pero lo cierto es que... el país sigue siendo, como siempre lo ha sido, una de la plazas teatrales de mayor potencial y tradición en América Latina... Casi podemos decir que cada dramaturgo consagrado (y no son pocos) tiene junto a sí im prominente investigador desentrañado.“ (Goyri 1998:155)

„V Mexiku je běžné, že je divadlo v krizi. Je běžné, že si dramatici stěžují, že je nikdo nehraje a že není dost peněz na to, aby se vydávali... Je však jisté, že... země je i nadále, jako vždy byla, jednou z divadelních kultur s největším potenciálem a tradicí v Latinské Americe... Lze téměř říci, že každý uznávaný autor (a není jich málo) má po svém boku prominentního oddaného badatele.“ (Goyri 1998:155)

Přestože dle tematik, které volí autoři, které jsme zmínili výše, i ti, které si teprve představíme, je mexická dramatika stále poměrně silně uzavřená v interních problémech své národní historie a politiky, tedy v oblastech, které nejsou příliš přenosné na zahraniční scény, je mexická dramatická produkce enormní. Důkazem může být šest antologií mexického dramatu a obsáhlý sborník studií k současné mexické dramatice, které byly publikovány jen za období 1995 – 2005⁷⁴. Je překvapivé, že právě dramatu věnuje mexická teatrologie takovou pozornost, zatímco scénická praxe zůstává poněkud stranou jejího zájmu, případně je odsunuta do dílčích studií fragmentarizovaných v reflexi odborných divadelních časopisů. Tento stav ukazuje na převažující 'literární' interpretaci dramatických textů a bohužel nám jejich analýzy jen sporadicky naznačují režijní, dramaturgické a herecké tendence, popřípadě recepci mexického publika při jejich uvádění.

Sborník studií, který vyšel pod názvem *Cesta bez konce (Mexické divadlo dnes)* (Un viaje sin fin (Teatro mexicano hoy), 2004) sdružuje texty latinskoamerických, evropských i severoamerických teatrologů, kteří se ve svém výzkumu soustředí na iberoamerické divadlo. Majoritní díl pozornosti je věnován mexickým dramatikům aktivním v době přípravy

⁷⁴ Tento výčet není kompletní. Jsou zvoleny publikace relevantní pro český kontext (antologie *Pět mexických her*) a publikace hlavních mexických nakladatelských domů, které vydávají současnou mexickou dramaturgiu. Kromě publikací uvedených dále v textu existuje celá řada dalších antologií v překladech do dalších jazyků.

sborníku, ojedinělé studie se zabývají i inscenační praxí. Vstupní přehledový text Fernanda de Ity osvětluje panorama mexické dramatiky od 50. let do současnosti, ostatní studie jsou určovány určitým prizmatem čtení textů. Jsou tedy zaměřeny buď na určitou tematiku, kterou současná dramatika zpracovává, na osobní trajektorii vybraného autora nebo na region zastoupený dramatikou určitého autora, popř. skupiny autorů.

Autoři, jejichž dílo je ve sborníku rozebíráno v samostatných studiích, jsou Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Sabina Berman, Elena Garro. Opět se tedy jedná o autory střední generace, ovšem prostor k vlastní výpovědi o své dramatice dostali i mladší autoři Jaime Chabaud a David Olguín, kteří v krátkých vstupech vysvětlují svá osobní východiska pro psaní divadelních textů.

Tematické okruhy, jimž se autoři věnují, se poměrně shodují s těmi, které ve svém přehledu naznačil Alejandro Ortíz Bullé Goyri.

Je to především žena, a to žena jako dramatická postava imaginovaná ať už dramatikem-mužem nebo dramatičkou-ženou, ale i žena jako autorka. Nejde pouze o důsledek průniku feministické problematiky do dramatu posledních dekad 20. století, ale v případě Mexika je třeba přihlídnout k faktu, že ženské autorky jsou nedílnou součástí moderního mexického divadla. Jejich naprosto přirozená přítomnost⁷⁵ zajímavě kontrastuje se stereotypním obrazem mačistické společnosti, za kterou je Mexiko tradičně považováno a jak jej představují i jeho/její autoři/autorky.

Tématy současné mexické dramatiky a divadla, jichž si ve sborníku badatelé všímají, jsou velkoměsto Ciudad de México a problematika severní hranice zpracovávané především autory Nové mexické dramatiky.

Dalším tématem bytostně přítomným v mexickém dramatu jsou nové interpretace a zpracování konkrétních historických událostí týkajících se Mexika. V popředí stojí samozřejmě conquista, která byla přehodnocena mexickými dramatiky nejen u příležitosti 500. výročí objevení Ameriky, které připadlo na rok 1992. S kontroverzním přijetím se setkala hra Vicenta Leñera *Noc Hernána Cortése* (*La Noche de Hernán Cortés*, 1992), v níž autor uvádí na scénu starého Cortése, který prožívá poslední noc svého života. Jeho vzpomínky na dobytí Aztécké říše jsou směsí útržků z psané historie a kreativní imaginace „s účelem znovu nahlédnout tuto historickou postavu a její význam pro současné Mexiko.“ (Nigro 2004:60) Novinkou je, že Cortés je zde zobrazen nikoli v tradičním formátu brutálního a hrabivého muže, ale jako patetický stařec, který ztratil kontrolu nad svou pamětí i tělesnými

⁷⁵ A nejen v divadle, vzpomeňme například modernistickou malířku Fridu Kahlo, jejíž osoba vyvolala nebývalou vlnu zájmu v posledních letech.

funkcemi. Zásadní rehabilitace se u Leñera dočkává naopak postava Malinche, která zde vystupuje jako vznešená a inteligentní žena terorizovaná krutým Cortésem. Poslední scéna je výplodem čisté autorovy fantazie: je to totiž právě Malinche, kdo protne oštěpem Cortésovo srdce. Nigro hodnotí Leñerovu hru jako extravagantní, přičemž však zdůrazňuje, že její námět – tedy samotná conquista Mexika – nebyla o nic méně extravagantním nápadem. Uvedení hry se stalo důležitou událostí nejen díky tomuto novému pohledu, ale i protože se dramatikovi zdařilo zhustit na scéně to,

„... lo que significa vivir en un país rico en historia y cultura, pero caracterizado por grandes desigualdades sociales, corrupción política y una historia oficial que no ha dado a conocer toda la verdad acerca de lo que fue antaño México y de lo que es hoy.“ (Nigro 2004:63)

„... co znamená žít v zemi bohaté na historii i kulturu, ale charakterizované velkými sociálními nerovnostmi, politickou korupcí a oficiální historií, která nikdy nenabídla celou pravdu o tom, čím bylo staré Mexiko a čím je dnes.“ (Nigro 2004:63)

První z výše zmíněných antologií mexické dramatiky *Nová mexická dramatika* (La nueva dramaturgia mexicana, 1996), jejímž editorem je Vicente Leñero, přináší celkem 9 textů Nové mexické dramatiky a kromě autorů, na které jsme již upozornili (Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús González Dávila, Sabina Berman, Óscar Liera), představuje další autory této skupiny. Najdeme zde texty autorů Leonory Azcárate, Tomáse Urtusásteguiho, Miguela Ángela Tenoria, Guillerma Schmidhubera a Gerarda Velázqueze.

Generaci autorů, kteří do mexického kontextu vstupují v 80. letech a vnášejí do mexického kontextu inovativní témata i postupy, představují dvě antologie: *Nové divadlo* (El Nuevo Teatro, 1997) a *Nové divadlo II* (El Nuevo Teatro II, 2000). U prvního svazku provedl výběr textů Víctor Hugo Rascón Banda a setkáme se v ní s autory Estelou Leñero, Davidem Olguínem, Jorgem Celayou, Luisem Mariem Moncadou, Jaime Chabaudem, Hugem Salcedem, Hernánem Galindem, Ricardem Pérezem Quittem, Luisem Eduardem Reyesem a Mariou Luisou Medinou. Odlišný přístup k dramatickému textu nabízí selekce editora druhého svazku Hugo Gutiérrezze Vegy. Svá kritéria vysvětluje v úvodním textu antologie *Jiná antologie, jiný zlom*:

„Hace poco leí un ensayo sobre el teatro mexicano. Su autor sostenía una tesis que me parece a todas luces revisable, pues afirmar que existe una continuidad en la tradición teatral de nuestro país implica la ignorancia de las rupturas que periódicamente cambian la fisonomía, los métodos y los temas de la creación dramática. Ignoro si esto es positivo o negativo y despejar esta incógnita me parece

irrelevante. Lo que sí me parece de interés es constatar que las once obras aquí antologadas tienen una relación remota con el teatro mexicano de los últimos años, y está bien que así sea, pues los tiempos actuales exigen una nueva tensión espiritual y una nueva forma de aproximarse a su interpretación.“
(Vega 2000:9)

„Před nedávnem jsem četl jeden esej o mexickém divadle. Jeho autor zastával tezi, která se mi v každém případě zdá zpochybnitelná, totiž že tvrzení, že existuje kontinuita v divadelní tradici naší země, implikuje ignorování zlomů, které periodicky mění fyziognomii, metody a témata dramatické tvorby. Nezáleží mi na tom, jestli je toto pozitivní nebo negativní, a zjišťovat tuto neznámou se mi zdá irelevantní. Co se mi ovšem zdá pozoruhodné, je konstatování, že jedenáct divadelních her sdružených v této antologii má jen mlhavý vztah k mexickému divadlu posledních let, a je dobře, že tomu tak je, poněvadž současná doba vyžaduje nové duchovní napětí a nový způsob, jak přistoupit k její interpretaci.
(Vega 2000:9)

V tomto svazku tedy nalezneme autory, kteří jsou v mexické odborné literatuře zatím fragmentarizovaně reflektováni: Antonio Armonía, Elba Cortez, Ximena Escalante, Flavio González Mello, Elena Guiochins, Humberto Leyva, Gerardo Mancebo del Castillo Trejo, Carmina Narro, Silvia Peláez, Víctor Weinstock, Gabriela Ynclán. Z námětů jejich her vyplývá velmi zřetelná tendence vymanit tematiku současného mexického divadla z těsného sevření odkazu a věčného koloběhu reinterpretace mexické historie. Autoři se ve svých hrách pohybují v oblastech, které s mexickou historií a národní identitou souvisí skutečně spíše vzdáleně. Je to například nemocnice jako metafora a problematika bolesti u Antonia Armoní, relativita času inspirovaná dílem Alberta Einsteina a Francise Bacona u Elby Cortez, oživení archetypálních mýtů Faidry a Ariadny u Ximeny Escalante, pohádka inspirovaná Francoisem Rabelaisem, Alfredem Jarrym a Eugenem Ionescem u Gerarda Monceba de Castilla nebo naturalistický konflikt pohlaví u Gabriely Ynclán. Pokud se autoři ve zmíněné antologii věnují mexické historii a identitě, pak v juxtapozici s jinými kulturami. Silvia Peláez se zabývá postavou latinskoamerického diktátora na příkladu předobrazů mexického Porfiria Díaze a bolivijského Mariana Melgareja. Víctor Weinstock zase konfrontuje tradice středoamerických indiánů s tradicemi židovskými. Antologie svým výběrem i tezemi předloženými editorem vnáší do mexické dramatiky nejen globálně univerzálnější témata, ale také konfrontační esprit Mexika se světem, který je protichůdný vůči předchozím generacím.

Nastupující generaci mexických dramatiků narozených v letech 1963 – 1973 přibližuje antologie *Mexická dramatika dnes* (Dramaturgia Mexicana Hoy, 2005) vydaná v argentinsko-mexické koprodukcí. Mexický dramatik a editor Luis Mario Moncada přibližuje kontext vzniku her, které do ní byly zařazeny, zlomem v mexické politické situaci v 80. letech. V této

době končí „diktatura institucionalizované revoluce“ (Moncada 2005:9), což vnáší nové proudy nejen do mexické divadelní produkce, ale i do sdělovaných obsahů a vztahu mexických divadelníků s jejich publikem. V roce 1988 je ustavena Národní rada pro kulturu a umění (CONACULTA – Consejo Nacional para Cultura y Artes), díky níž je zavedena přímá podpora tvůrců. Pro Moncadu je v souvislosti s tímto faktem zásadní hlavně demokratizace a zprůhlednění přístupu k divadelním prostorům a veřejným finančním zdrojům. Odvrácenou stranou mince tohoto procesu je však skutečnost, kterou Moncada popisuje následovně:

„En principio dejaba una impresión de apertura, de vitalidad, pero, por otro lado, resulta que nadie estaba preparando para mantener una relación con el público; el primer interlocutor del teatro siempre había sido el Estado... Por eso un primer rasgo de identidad del teatro mexicano actual es la búsqueda incesante de su público, de un público real que interactúe con él, lo retroalimente y le dé sentido.“ (Dubatti – Moncada 2005:10)

„V zásadě [tento proces, pozn. aut.] zanechal pocit otevření, vitality, ale na druhou stranu vyšlo najevo, že nikdo nebyl připraven udržovat vztah s publikem; hlavním mluvčím divadla byl vždy stát... Proto je prvním rysem současného mexického divadla neustávající hledání publika, reálného publika, které by s ním vstupovalo do interakce, které by ho posilovalo a dávalo mu smysl.“ (Dubatti – Moncada 2005:10)

Texty pětice mladých autorů zastoupených v této antologii pochází proto logicky z konkrétního divadelního kontextu jejich souborů a společností, pro které píší. Texty vzniklé z hereckých etud představují autory a herce Martína Zapatu a Claudii Ríos. Další text je výsledkem kolektivní tvorby experimentální skupiny Teatro de Ciertos Habitantes pod vedením Claudia Valdése Kuriho. V antologii jsou jedním textem zastoupeni dále dva zřejmě nejprogresivnější autoři současné mexické dramatiky Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio a Edgar Chías.

Zajímavý komparativní pohled na tento svazek současné mexické dramatiky přináší argentinský kritik Jorge Dubatti. Na rozdíl od argentinského prostředí konstatuje pokročilou institucionalizaci podpory současné dramatiky v Mexiku, ať už prostřednictvím různých přehlídek, stipendií a reflexe či publikace v časopisech (Tramoya, Paso de Gato, Espacio Escénico). S Moncadou se však shoduje na tom, že mexická dramatika málo proniká za své národní hranice a jako doklad uvádí fakt, že například ve španělsky mluvící Argentíně je i přes absenci jazykové bariéry prakticky neznámá. Přitom současnou mexickou dramatikou

popisuje podobným jazykem, jaký jsme zaznamenali i v případně současné argentinské produkce:

„Vista en su conjunto, esta nueva dramaturgia responde a las características del canon de la multiplicidad sincrónico con las grandes capitales teatrales del mundo: diversidad de poéticas, fundamentos de valor variados, internacionalización de la regionalización, el auge micropoético del ´cada loco con su tema´. En la obras de los más jóvenes la imagen social resultante es negrísima, de una violencia extremada.“ (Dubatti – Moncada 2005:6)

„Viděna jako celek, koresponduje tato nová dramatika s charakteristikami kánonu multiplicity shodujícím se s velkým hlavními městy světového divadla: diverzita poetik, rozdílné hodnotové základy, internacionalizace regionalizace, rozkvět mikro poetik v intencích ´každý posedlý svým tématem´. Ve hrách nejmladších autorů je výsledný obraz společnosti černočerný, nesený extrémním násilím.“ (Dubatti – Moncada 2005:6)

Tendenci, kterou naznačila naposledy zmíněná antologie nejmladších mexických dramatiků, zvolil jako kritérium výběru pro antologii *Divadlo pro scénu* (Teatro para la escena, 1996) editor José Ramón Enríquez.

„Los ocho textos... poco o nada tienen que ver los unos con los otros, excepto porque coincidan en un punto fundamental: todos han sido escritos desde la escena y no para la escena desde la mesa de trabajo de un dramaturgo. Es decir, todos nacen en el ecenario, de las necesidades de una puesta específica y no al revés, como suele suceder en el proceso del teatro tradicional, para el cual una puesta en escena debe surgir de las necesidades de un texto elaborado independientemente de ella.“ (Enríquez 1996:9)

„Osm textů... má společného málo nebo nic, vyjma jednoho zásadního bodu: všechny byly napsány ze scény a ne pro scénu od dramatikova psacího stolu. Znamená to tedy, že se všechny zrodily na jevišti, z potřeby konkrétní inscenace, a nikoli naopak, jak to bývá zvykem v procesu tradičního divadla, v němž inscenace musí vyplývat z potřeb textu vzniklého nezávisle na ní.“ (Enríquez 1996:9)

Autor nepovažuje tento fakt za nějakou zvláštní hodnotu vybraných dramát, pouze konstatuje jejich jinakost a důležitost pro současnou mexickou scénu. Již dle samotného výčtu jmen autorů, kteří v ní jsou zastoupeni, je patrné, že zde Enríquez představuje autory napříč generacemi aktivními v současném mexickém divadle, což je odlišný směr od jejich systematického třídění v předchozích studiích: Héctor Mendoza, Jorge Ibarguengoitia, Alfonso de Maria Campos, Luis de Tavira, Carmen Boulosa, Jesusa Rodríguez, Antonion Serrano, Alicia García Bergua, Mauricio Jiménez, Luis Mario Moncada, Martín Acosta.

Nalezneme zde tedy starší i nové texty vzniklé v rozmezí let 1979 – 1994 pocházející od autorů starší i mladší generace. Ti představují jak spisovatele-dramatiky, tak autory-performery z hlavního města i mexických regionů. Antologie proto představuje určité svědectví o tématech, která byla sdělována z mexických jevišť v období demokratizace mexické společnosti a drolení moci vládní strany PRI, a je příznačné, že právě toto období opět naplňuje kvas dramatiky a dramaturgie vznikající přímo v rámci inscenačního procesu, neboť texty vzniklé a publikované v minulém období nedokážou souznít s novými proudy, pocity a problémy, které s sebou nese společensko-politická proměna.

Unikátním dokladem, jak chtějí být čtení Mexičané na přelomu 20. a 21. století v zahraničí, je antologie *Pět mexických her* (2005), kterou pro Divadelní ústav v Praze sestavil společně s mexickými režiséry Jorge A. Vargasem a Rubénem Ortizem režisér, publicista a divadelní historik Rodolfo Obregón. Jedná se o jedinou publikaci, která přibližuje současné mexické drama v českých překladech. Výběr přináší hry převážně mladších dramatiků narozených v 60. letech s výjimkou Huga Hiriarta, který je o generaci starší. Co se týče datace vzniku jednotlivých her, pak se vůči předchozím antologiím posunujeme na časové ose, tedy pohybujeme se v období let 1986 – 2001. Cíle, které má antologie splnit, popisuje editor takto:

„Výběr her sdružených v této antologii se řídil záměrem nejen představit různé podoby současné mexické dramatiky, ale i nabídnout čtenářům celé panorama rozličných tváří Mexika jako země, kde se rozlehlost a přírodní bohatství pojí s neméně pestrou a rozmanitou kulturou.“ (Obregón 2005:9)

Z hlediska výše naznačených diskurzů, které mexické divadlo a dramatika vede již od dob autorů Nové mexické dramatiky a případně některých modernistů, kteří jí předcházeli, není žádným překvapením, že tři z celkem pěti publikovaných her se věnují mexické historii nebo tradiční problematice severní mexické hranice.

Publikaci *Pět mexických her* otevírá drama *Jen meč nás dokáže srazit k zemi* Mauricia Jiméneze. Autor nás v úvodním obraze přivádí na loď pod velením Hernána Cortése, který se plaví k mexickým břehům s touhou dobýt Tenochtitlán. Během plavby slyší podivný hlas, který si vysvětluje jako Boží hlas. Ve skutečnosti je to Nahual, indiánský posel, který Španěly varuje před prohrou. V Jiménezově podání sledujeme pochybujícího Cortése, který lavíruje mezi dobytelským pudem a strachem z božího trestu. Poté, co přichází Velázquezův rozkaz, aby se Cortésovy oddíly vrátily na Kubu, chce výpravu odložit, ale zbrklost jeho posádky

vede k porážce Španělů, jak ji známe z historického popisu Noche triste. Hra se poměrně jasně drží historických událostí, které transformuje hlavně do poetických obrazů a monologických pasáží, kde autor imaginuje psychologii jednotlivých postav. Nepřímo, v podobě loutky, zde vystupuje také Malinche. Cortése prohraná první srážka s Aztéky teprve definitivně motivuje ke zničení mexické říše:

CORTÉS: Budeme bojovat tak dlouho, dokud se jim neoddělí maso od kostí. Jdeme, budem se na koních brodit jejich krví a odevzdáme osud této bitvy do rukou Boha, který nás ochraňuje. Ať troubí a bijí do bubnů. (Jiménez 2005:28)

Jiménez ukazuje vzájemný strach a ostražitost obou kultur, které se na sklonku 15. století střetly. Zatímco však Španěly motivovaly k dobytí indiánské říše, Aztéky dovedl k porážce a skryté rezistenci. Hru uzavírají slova Nahuala, který truchlí na troskách své rozvrácené kultury nikoli nad materiálními ztrátami, ale hlavně duchovní conquistou své země:

NAHUAL: ... naučil jsem se žít s touto bolestí, nést tento kříž, který ve skutečnosti nic neváží, jen meč nás dokáže srazit k zemi... Z téhle historie jen láska mi zbyla... nyní žiji jen ze vzpomínek, žiji z toho, co jsme, žiji ze svých písní. (Jiménez 2005:29)

Zatímco Jiménezova hra se vrací přímo je kořenům mexické identity, hra Jaime Chabauda *Monodrama Božského Pastýře Góngory* nás vrací do koloniálního období. Chabaudův text je monologem vězně, kterého do své smyčky chytila inkvizice. Na lehce naivního herce Góngoru, který se svým divadlem nepěkně politicky zapléтал, měl již dlouho políčeno cenzor Diego Fernández y de Zavallos, ale když se tento naivní a zamilovaný nešťastník dostal do důvěrného vztahu se Zavallosovou neteří, došla mu trpělivost a postaral se, aby Góngoru odstranil. Autor nezastírá své potěšení především z jazykové hry založené na pečlivém studiu a následné inspiraci dobovými prameny. Góngorův monolog obsahuje chronologické vyprávění celé jeho historie, která končí jeho uvězněním a kterou prokládá veršovanými úryvky ze svých rolí, písničkami a autentickými texty, jež Chabaud čerpá z mexické a španělské dramatické literatury 17. a 18. století (mj. cituje Calderóna nebo zakázané popěvky shromážděné v inkvizičních análech). Přesto Chabaudova hra není jen obrázkem z dějin Mexika a jeho divadla, ale skrze historický materiál ukazuje i na současné Mexiko. V předmluvě ke svému monodramatu autor naznačuje alegorický náboj hry, jímž se vyjadřuje i k situaci současného Mexika naplněného korupcí a politickou zvlí:

„Diego Fernandez y de Zevallos, jehož jméno se v tomto textu hojně zmiňuje, je skutečnou historickou postavou a působil v 17. a 18. století buď jako cenzor nebo jako důvěrník inkvizice. Písmena „y“, „Z“ a „v“ v jeho jméně jsou výsledkem autorovy fantazie. Jakákoli podoba nebo shoda postav s představiteli současné mexické politické scény je v každém případě výsledkem ironické povahy začarovaného kruhu naší národní historie.“ (Chabaud 2005:36)

Tematiku současné mexické politicko-historické situace přináší hra Ángela Norzagaraye *Dopisy k patě stromu*. Autor zpracovává tematiku ilegálního přechodu mexicko-americké hranice formou chóru hlasů anonymních, které podávají svědectví o průběhu masové migrace smíšené s lidovými popěvkami.

Hry Davida Olguína a Hugo Hiriarta mají i přes vzájemný časový odstup svého vzniku společný především jeden aspekt: nevyjadřují se k žádné konkrétní historické etapě nebo události mexických dějin. Dějiště obou her jsou sice časově a prostorově ukotveny, ale díky tematice cesty hlavního hrdiny za poznáním, která je u obou her příbuzná, a jsou tudíž zcela vyňaty z mexických reálií i historických souřadnic a poměrně jednoduše přenositelné i do nemexických divadelních kontextů.⁷⁶ V Olguínově hře *Belize* se mladý Juan vydává do Belize hledat nejen svého otce, kterého nikdy nepoznal, ale především sebe sama. Hiriartova hra *Jantar* je retrospektivním vyprávěním „Tlustého muže“, který kdysi podnikl s lovcem Georgem Corbettem výpravu za poklady exotické džungle smyšleného Bogonsoru, jež se pro její účastníky stává zvláště surreálním detektivním příběhem. Obě hry obsahují celou řadu referencí na světovou literaturu, jsou psány v poetických obrazech a jejich interpretace je nejednoznačná a komplikovaná.

Antologie *Pět mexických her* byla koncipována jednoznačně spíše jako dokument o mexickém divadle a jeho tradičních historicko-politických diskurzích, které řeší jeho dramatika. Jedná se o texty, které v českém prostředí zcela nepochybně zůstanou dramatickou literaturou pro zainteresované čtenáře a cestu na jeviště si pro svou spjatost s diskurzí, jež bez znalosti mexické kultury a historie nemůže český čtenář či divák dešifrovat, pravděpodobně nenajdou. Antologie stručně řečeno přináší skutečné „aztécké divadlo“ (Ita 2004:23), což je pojem, s nímž operuje Fernando de Ita i v případě rozborů mexického dramatu a divadla 20. století: divadlo uzavřené v národním a historickém kontextu. Mexická dramatika konce 20. a prvních let 21. století přitom nabízí i autory, kteří píšou své hry v o poznání kosmopolitnějším duchu a zabývají se problematikou globalizovaného světa i současné mexické společnosti

⁷⁶ Není náhodou, že právě jednu z těchto her, *Belize*, si pro scénické čtení při slavnostním křtu antologie *Pět mexických her* v Praze vybrala dramaturgie Národního divadla. David Olguín: *Belize*, scénické čtení. Režie: Viktorie Čermáková. Divadlo Kolowrat, 3. prosince 2005.

zcela srozumitelným a do jiných kontextů přenosným způsobem. Mezi ně patří například Bárbara Colio, Iván Olívares nebo Luis Mario Moncada.

Dramatik Luis Mario Moncada

Luis Mario Moncada (někdy také uváděný pod jménem Luis Mario Moncada Gil) se narodil v roce 1963 v mexickém státě Sinaloa. Již od jeho studií dramatické literatury a divadla na Universidad Nacional Autónoma de México je jeho profesionální divadelní život spojen s divadelní kulturou hlavního města. Působí jako dramatik, herec, divadelní historik i organizátor.

Moncada dosud napsal kolem dvacítky divadelních her, které byly ve své většině také scénicky realizovány. Upozornil na sebe již adaptací *James Joyce. Dopis nezletilému umělci* (James Joyce. Carta al artista adolescente, 1994), která byla vyznamenána cenou Asociace divadelních kritiků (Asociación de Periodistas Teatrales). V období 1989 – 1995 vzniká jeho trilogie *Ideologické relikvie* složená z her *Alenka za obrazovkou* (Alicia detrás de la pantalla, 1989), *Exhivize* (Exhivisión, 1990) a *Superhrdinové globální vesnice* (Superhéroes de la aldea global, 1995). Mezi jeho další hry ceněné alespoň v mexickém kontextu patří *Motel zkřížených osudů* (El Motel de los destinos cruzados, 1995) *Anonymní a závislí* (Adictos anónimos, 1998), *Mnohonásobná volba* (Opción múltiple, 1999), *Život nestojí (za) nic* (La vida no vale nada, 2001) nebo dokumentární hra *9 dní války na Facebooku* (9 días de guerra en Facebook, 2010).

Kromě dramatické tvorby je Moncada aktivní jak na poli praktického divadla, tak na poli teorie. Je členem Teatro de Arena, které působí nejen v Mexiku, ale patří k souborům prezentujícím současné mexické divadlo i v zahraničí (Severní Amerika, Jižní Amerika, Evropa). Jako teoretik se Moncada pohyboval a pohybuje v celém spektru historicko-divadelních projektů. V době, kdy působil jako ředitel Národního centra divadelního výzkumu Rodolfa Usigliho (Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli – CITRU), zde založil teatrologický časopis Documenta-CITRU, který vycházel v letech 1995 – 1997. Výsledkem jeho individuální badatelské práce je chronologie mexického divadla nazvaná *Tak léta jdou... Významná divadelní data 1900-2000* (Así pasan... Efemérides teatrales 1900 – 2000, 2007). Moncada také vedl univerzitní divadlo na UNAM a řídil Centro Cultural Helénico, které bylo v hlavním mexickém městě otevřeno v roce 1990 a díky Moncadovi se

stalo významným centrem tvorby a inscenování současné dramatiky. Centro Cultural Helénico je divadelní komplex se 4 divadelními sály, jejichž nabídka představuje v současnosti 10 % divadelní činnosti v Ciudad de México. Kromě vlastních a hostujících inscenací program centra zahrnuje i divadlo pro děti, grantový systém na podporu inscenačních projektů operních, mexické dramatiky, klasického repertoáru, současné dramatiky a divadla pro děti a nabídku workshopů týkajících se především tvůrčích dílen současného dramatu.

V současné době Moncada působí v dílčích projektech, jako je například internetový portál věnovaný mexické dramatice www.dramaturgiamexicana.com podpořený z programu IBERESCENA⁷⁷. Portál je jakýmsi digitálním katalogem, který sdružuje v tomto okamžiku 78 mexických současných dramatiků, přičemž nabízí jejich životopisné údaje, soupis jejich dramatiky, synopse vybraných her, případně kritiky a recenze k jejich uvádění. Dále přináší aktuální informace týkající se současné dramatiky v Mexiku.

„DRAMATURGIAMEXICANA es una organización de iniciativa civil que busca vincular a los dramaturgos de México con aquellos interesados a leer, montar, traducir e investigar en torno a las obras producidas en el país. La página de dramaturgiamexicana.com es el instrumento de vinculación mediante el cual pueden descargarse obras de los autores inscritos y conocer información de los mismos, así como entrar en contacto con ellos.“ (www.dramaturgiamexicana.com)

„DRAMATURGIAMEXICANA je organizace vzešlá z občanské iniciativy a jejím záměrem je propojovat mexické dramatiky se zájemci, kteří chtějí jejich hry číst, uvádět nebo analyzovat v kontextu jejich inscenací v Mexiku. Internetová stránka dramaturgiamexicana.com je nástrojem, jehož prostřednictvím lze stahovat hry evidovaných autorů a získávat informace o nich nebo s nimi navázat kontakt.“ (www.dramaturgiamexicana.com)

Luis Mario Moncada je zakladatelem tohoto projektu, který byl spuštěn po prezentaci mexické dramatiky v londýnském divadle Royal Court Theatre v roce 2006. Z výše uvedené citace je patrné, že portál do jisté míry doplňuje práci divadelních agentur, které obvykle tento typ informací o svých zastupovaných autorech poskytují. Na portálu může být navíc prezentován pouze dramatik, který je právě v některé z mexických divadelních agentur, jako je SOGEM nebo INDAUTOR, veden. Zvláštní položkou je na stránce dramaturgiamexicana.com rubrika *Genealogie*, která obsahuje prezentaci čtyř 'mistrů'

⁷⁷ Program IBERESCENA funguje od roku 2006 a zaštitily ho vlády následujících iberoamerických zemí: Argentina, Chile, Kolumbie, Mexiko, Peru, Španělsko, Venezuela. Jeho hlavním mottem je „podpora společného prostoru iberoamerického divadla“.

mexické dramatiky. Do této rubriky byli s ohledem na „jejich přináležitost do historie mexického divadla“ vybráni Hugo Hiriart, Enríque Mijares, Víctor Hugo Rascón Banda a Miguel Sabido. Přestože si recenzenti v případě tematiky v Moncadově dramatice všímají hlavně toho, že se autor v duchu tendencí v současné světové dramatice vymaňuje z aristotelských pravidel a zájmem o film a audiovizuální média vybočuje z tradičních obsahů mexické dramatiky 20. století, je z konceptu portálu věnovaného současné mexické dramatice opět patrný mexický smysl pro systematické zkoumání geneze jednotlivých textů, potřeba i začínající autory včlenit do historického proudu a představit prostřednictvím ´mistrů a učitelů´ kontext, do kterého vstupují. V tomto ohledu je zajímavé, že v Moncadově projektu je dramatik Hugo Hiriart, který byl v antologii *Pět mexických her* zařazen mezi představitele současného mexického dramatu, odsunut již do ´historie´. Jsme zde totiž svědky postupné a ve srovnání s radikálními proklamacemi argentinského nového divadla nebo diskontinuity projektu nové riodejaneirské dramatiky spíše nenápadné směny generací, které si mezi sebou předávají pomyslnou štafetu. Na tu ukazuje samotná ediční rada projektu dramaturgiamexicana.com, v níž každým rokem působí jiné osobnosti současného mexického dramatu, které se ve valné většině rekrutují z generace mladých autorů (Barbara Colio, Edgar Chías, Iván Olívares a další).

Vraťme se však od Moncadových historiograficko-organizačních počínů k jeho dramatice. Teoretickým pandánem k problematice obrazu, která jeho divadelními hrami prolíná, je studie *Vnímání a nové jazyky (divadelní perspektiva)* (*Percepción y nuevos lenguajes (una percepción teatral)*, 1996). S pomocí myslitelů, jako je Marshall McLuhan, Umberto Eco a Ernst Hans Gombrich, se Moncada zamýšlí nad povahou epoch lidské historie v souvislosti s rozvojem orální kultury, tištěného slova a technologie obrazu. Přejít od vnímání lineárně uspořádaných informací v podobě tištěného textu k momentálnímu zachycení totální informace v éře filmu a televize je doprovázen principem simultaneity a juxtapozice. Namísto čtení v řádcích a liniích vnímáme v epoše rádia, televize, filmu a virtuální reality sdělení ve struktuře uzlů simultánních a překrývajících se informací. Tyto vjemy nejsou postupně a chronologicky řazeny, ale působí na nás okamžitě a zároveň, což je zcela nový princip ne nepodobný působení vizuální, akustické, případně chuťové a hmatové totality divadelního díla.

S ohledem na využití nových médií v divadelním umění Moncada definuje rozdíly mezi působením filmu, televize a videa. Zatímco u filmu si všímá jeho spjatosti s vědou a modernistickým uměním (teorie relativity, kubismus), považuje vztah film – televize za analogický ke vztahu kniha – noviny.

“Si bien sus fundamentos técnicos para la creación de imágenes son similares, la televisión no se deja analizar a partir de un programa determinado, sino como discurso global... mientras el acto de leer un libro obedece a un interés particular por ese libro, del periódico esperamos información plural e inédita, se establece un juego cuyo fin es captar nuestra atención. De la misma manera, el mensaje televisivo abarca tanto el programa que vemos como la programación insertada y los furtivos cambios de canal que nos sumergirán en un nuevo mensaje, o finalmente el mismo mensaje televisivo.” (Moncada 1996)

“Jeho technické základy pro tvorbu obrazů jsou podobné, avšak televizi nelze analyzovat z pozice jednoho určitého programu, nýbrž jako globální diskurz... během aktu čtení knihy vycházíme z individuálního zájmu o tuto konkrétní knihu, od novin očekáváme plurální a zcela novou informaci, vzniká tak hra, jejímž cílem je upoutat naši pozornost. Televizní poselství stejným způsobem zahrnuje jak program, který sledujeme jako zvolený pořad, i skryté změny kanálů, které nás noří do nového poselství nebo nakonec zprostředkovávají samotné televizní sdělení.” (Moncada 1996)

Moncada nachází další podstatný rozdíl mezi televizí a filmem. Televize na rozdíl od filmu má:

“... capacidad de contacto inmediato y simultáneo con millones de receptores, hecho que desde sus orígenes establece connotaciones culturales y sociológicas de gran complejidad.” (Moncada 1996)

“... kapacitu bezprostředního a simultánního kontaktu s miliony příjemců, což je skutečnost, která od svého počátku vytváří kulturní a sociologické konotace vysoké složitosti.” (Moncada 1996)

Film rozšířil naše vnímání o mnohonásobný pohled, televize nám umožňuje vnímat poselství jako makro-diskurz. Novou pozici vedle filmu a televize pak zaujímá video(art), jehož počátky jsou spojené s reklamou. Moncada si v případě videa všímá 5 aspektů, které ho od těchto dvou médií odlišují. Je to chaotické uspořádání obrazů; dekonstrukce a deformace reality; rozpojení vztahu materiálu a barvy; negace reality; ne-narativita a ne-reprezentabilita. Video je díky tomu novou možností vyjádření vnitřních stavů, které nelze předat pomocí slov. Otázkou, kterou si Moncada ve své studii klade, je, zda popsané fenomény, které nová média přinášejí, může využít i současné divadlo. Za divadelníky, jimž v jejich tvorbě nebyla cizí „závrať událostí“ představovaná kulturou obrazu (Moncada 1996), považuje Antonina Artauda, Erwina Piscatora a poválečné experimentální skupiny Living Theatre, Open Theatre nebo Performance Group. Pro svou hlavní otázku týkající se vztahu současného divadla a nových médií nachází Moncada následující odpověď:

„... nos parece importante ubicar el interés del estudio desde una óptica práctica, no ontológica; es decir que no buscamos establecer los orígenes ni el significado de la teatralidad, sino su interrelación con otras formas de expresión... Consideramos, en conclusión, que los elementos de la teatralidad se expanden para invadir nuevas zonas de percepción en el espectador; nuevas no porque su exploración sea inédita, sino por el rasgo de conciencia adquirido al conjuntarlos en una estructura representacional que, no obstante, responde más a principios sensoriales y sensitivos que a cálculos puramente intelectuales.” (Moncada 1996)

“... zdá se nám důležité definovat účel této studie z pohledu praktického, nikoli ontologického; to znamená, že nejde o hledání kořenů a významu teatrality, ale o její vzájemný vztah s jinými formami vyjádření... Uzavíráme tedy tím, že divadelní prvky, které expandují do nových zón percepcce diváka; nové nikoli protože jejich užití je nové, ale pro svou povahu nabytého vědomí při jejich začlenění do reprezentativní struktury, která je ovšem spíše odpovědí na mechanismy smyslů a senzitivity než čistě intelektuálním záměrem.” (Moncada 1996)

I přesto, že Moncada je dramatik a teoretik, ale nikoli režisér, daří se mu obraz a především jeho schopnost okamžitého simultánního a totálního přenosu komplexní informace a zobrazení vnitřních stavů člověka do jeho dramatiky zakomponovat nejen jako složku obsahovou, ale i jako formální výstavbu dramatu. Jako dění na scéně předepisuje často souběh herecké akce s videoprojekcemi, a svou dramatikou tím vzdaluje dramatické literatuře, protože čtenářský zážitek je 'komplikován' nedourčenými místy obsahu videí, který „nelze popsat slovy“, který ovšem tvoří nedílnou součást sdělení, jež autor svými hrami předává. Tento případ si blíže popíšeme na příkladu Moncadovy trilogie *Ideologické relikvie* v příští kapitole.

Za velmi zdařilý plod autorova teoretického zájmu o vnímání ovlivněné novými médii, které souběžně doprovázelo ověřování jeho výsledků na poli dramatické tvorby, považují divadelní hru *Mnohonásobná volba*, v níž se Moncada posouvá dále od inkorporace této tematiky do obsahové složky svých her a zabudovává „mnohonásobné“ vidění přímo do struktury dramatu. Protagonistkou hry *Mnohonásobná volba* je psychicky narušená dívka Diana. K převažujícímu dramatickému personálu hry však kromě obligátního psychoanalytika nepatří další osoby tvořící mikrokosmos Dianina života, ale zhmotněné jednotlivé složky jejího já. Moncada plně využívá divadelních možností a rozkládá Dianu do pětice postav. Kromě samotné Diany proto v jejím světě vystupují ještě Diana (Petra) jako Dianino oponující alter ego, Diana (Špicl) jako Dianino ochranné alter ego, Diana (Julie) jako Dianino smířlivé alter ego a Diana (Olga) jako Dianino histriónské a depresivní alter ego. Vtip a logika celé hry spočívá v tom, že zatímco jednotlivé složky Dianiny osobnosti spolu

zápolí, utvářejí dílčí aliance, blokují určité akce a reakce a podporují chaos v Dianině chování a psychice, ostatní postavy hry vidí z Diany vždy jen jednu část-postavu. Jediný ve hře, kdo o existenci jednotlivých složek ví, je Dianin lékař, ani ten však nemá možnost vidět Dianu 'pohromadě' v její totální podobě. Toto privilegium má právě a jedině pouze divák/čtenář hry. Moncadovi se díky tomuto principu daří nejen produkovat silně humorné situace odehrávající se v Dianině nitru, kdy spolu ve vypjatě hysterickém ovzduší bojují zcela nesourodé ženské postavy, ale i napínavý příběh hledání příčiny Dianiny poruchy, jímž je traumatizující zážitek z dětství, jak se ukáže na konci celého příběhu.

Přestože by se to v souvislosti s výše uvedeným diskurzem hledajícím spojnice s pronikáním nových technologií do současného umění mohlo zdát překvapivé, předává skrze své hry Moncada i zřetelné společenské postoje, případně politickou tematiku. Ve hře *Anonymní a závislí*, která se odehrává v prostředí terapeutických kúr pro osoby různými druhy závislostí (alkoholismus, závislost na drogách či kávě, televizi, kulturistice apod.), si pokládá otázku po hranici mezi legálním a ilegálním chováním, která implikuje možnost represivních postupů vůči závislým osobám a omezování lidských svobod.

Zatím poslední Moncadova hra *9 dnů války na Facebooku* vznikla na základě skutečné diskuse, kterou autor vedl ve veřejném virtuálním prostoru sociální sítě Facebook. Dne 3. ledna 2009, kdy izraelská armáda těsně před nástupem amerického prezidenta Obamy do úřadu provedla invazi do pásma Gazy, pověsil autor-moderátor na svou zeď na facebookovém profilu básně Leóna Felipeho *Osvětím*, což v okruhu moderátorových přátel i neznámých přispěvatelů vyvolalo intenzivní debatu na téma izraelsko-palestinského soužití. V předmluvě hry se praví:

„El Moderador advierte que la intención era – y así lo escribió en su momento – hacer un homenaje al pueblo judío y, al mismo tiempo, convidar con un abrazo a quienes apoyan la causa palestina, pero no a Hamas ni al terrorismo sea sionista o islámico; era una voz de aliento a los que esperan que algún día esos dos pueblos logren coexistir pacíficamente.“ (Moncada 2010)

„Moderátor přiznává, že jeho záměrem bylo – a tak to v tom okamžiku i napsal – vzdát počest židovskému lidu a zároveň nabídnout otevřenou náruč těm, kteří podporují palestinskou věc, ale nikoli Hamásu ani terorismu, ať už je sionistického nebo islámského původu; byl to hlas naděje pro ty, kteří doufají, že jednoho dne tyto dva národy dokáží koexistovat v míru.“ (Moncada 2010)

Jak je patrné, nejde Moncadovi v této hře pouze o přepis argumentů týkajících se dané geopolitické kauzy, ale skrze zpracování dokumentárního materiálu převzatého z reálné

debaty v prostoru Internetu se zamýšlí nad tématem násilí a fanatismu obecně. A to nejen v rovině argumentů, které snášejí jednotliví přispěvatelé proměňující se v Moncadově textu v dramatické postavy, ale i v rovině samotných příběhů mezi jednotlivými protagonisty, které se paralelně rozvíjejí jako součást zahájené diskuse. Pochopitelně, že mezi nimi vznikají nejrůznější sympatie a antipatie, debata není vedena jako profesionální výstup, ale přispěvatelé do ní zapojují i další témata a případně poznámky z osobního života. Moderátor, který si celou dobu hájí svou neutralitu, musí postupně řešit také přímé osobní útoky a proklamaci násilí u účastníků diskuse, které se na jeho stránce objevují, a zažívá tak dilema při svých 'cenzorských zásazích'. A nejen to. Jednu z postav si dokonce pustí do reálného života a prožije s ní dokonce milostný románek. Tato debatérka však využije průnik do jeho soukromí k jeho vydírání. Výhrůžkami, že bude kontaktovat Moderátorovu manželku, se Rosalinda pokouší Moderátora donutit k publikaci jejích textů v časopise, v jehož redakci působí.

Moncada opatřil svou hru tímto podtitulem:

„teatro documento sobre la revolución de las redes sociales de internet y su verdadero alcance para la transformación del ser humano.“ (Moncada 2010)

„dokumentární divadlo o revoluci na internetových sociálních sítích a jejich skutečném dosahu při transformaci lidské bytosti.“ (Moncada 2010)

V případě hry *9 dnů války na Facebooku* končí tato transformace spíše fiaskem. Moderátor zablokuje přístup Rosalindy na svůj profil a ukončuje celou diskusi, která se roztekla do příliš širokého okruhu dalších témat a osobních dialogů. Ačkoli hra při prvním čtení působí spíše jako literatura, případně rozhlasová hra, z její světové premiéry v univerzitním divadle UNAM⁷⁸ je patrné, že nabízí i potenciál pro scénické uchopení. Režisér Martín Acosta se dle kritických ohlasů ve své inscenaci nesoustředil na rafinovaný vizuální přenos prostředí Facebooku do scénografické koncepce, ale spíše na rostoucí napětí mezi postavami, které vyvolává stupňující se fanatismus při hájení vlastního názoru a zaměňování argumentů za citové vydírání. I proto obléká své postavy v druhé polovině hry do vojenských uniforem a i v herecké rovině dosahuje přesně opačného efektu, než je základní myšlenka sociálních sítí. Postavy se namísto pozitivního dopadu socializace rozcházejí ve vzájemné nenávisti.

⁷⁸ Luis Mario Moncada: *9 dnů války na Facebooku*. Režie: Martín Acosta. Foro Sor Juana Inés de la Cruz. Premiéra 7. května 2010.

Bohatý materiál, který spojuje autorův program integrace videoartu do divadelního díla a obsahy revidující ideologické obsahy z pozice umělce a intelektuála pohybujícího se v globálním prostoru současné světové kultury, nabízí trilogie *Ideologické relikvie*. Za její protipól pak můžeme považovat hru *Život nestojí (za) nic*, která naopak zcela opouští experimentování se začleňováním vizuální videosložky do dramatu a pracuje s tematikou hlavního mexického města, která je familiárním námětem moderního mexického dramatu.

Trilogie Ideologické relikvie

Jak již bylo řečeno, Moncadova trilogie *Ideologické relikvie* vznikala v období let 1989 – 1995⁷⁹. V předmluvě k jejímu vydání z roku 2003 autor deklaruje poměrně jednoznačnou myšlenku, která ho k vytvoření cyklu vede. Luis Mario Moncada se v trilogii vypořádává se „začleněním videa do scénického diskurzu“ (Moncada 2003:7). V krátké předmluvě nijak nekomentuje výběr témat či dramatického personálu pro její jednotlivé části, ale zabývá se právě a přednostně možnostmi tohoto média při obohacování divadelního jazyka.

V první části trilogie *Alenka za obrazovkou* plánuje Moncada použít video na monitoru jako „bránu úniku do světa evokace, jehož neomezený čas zabírá pouze několik vteřin naší reality...“ (Moncada 2003:7). Je zajímavé, že autor nehovoří o světě vzpomínek, ale právě evokace neboli vybavení představy, jako něčeho, co se připomíná. V druhé části trilogie s názvem *Exhivize* je autorovým záměrem použít video jako „reprezentaci kontinuálního a trvalého vnitřního monologu; obrazu jako myšlenky bez zpracování.“ (Moncada 2003:7). Třetí část trilogie *Superhrdinové globální vesnice* je pak pokusem o „překrytí struktury dramatu televizním diskurzem... divák-čtenář je svědkem zástupného zappingu, který mu umožňuje pozorovat dílčí mikrohistorie jako totalitu“. (Moncada 2003:7).

Oproti myšlenkově sevřenému cyklu, se kterým jsme se setkali u Rafaela Spregelburda a v němž náměty jednotlivých děl určovala samotná struktura jeho *Heptalogie Hieronyma Bosche*, nespojuje Moncadovy hry žádný námětový průsečík a kromě zmíněného experimentování s různými formami interference videa do dramatického textu a divadelní inscenace ani zkoumání jednoho formálního postupu. Zatímco Spregelburd jde v případě své heptalogie jednou cestou, Moncada jako by se ve své trilogii rozběhl třemi různými směry, jejichž průběh si přiblížíme v následujících oddílech.

⁷⁹ 1. část *Alenka za obrazovkou* byla uvedena v roce 1995 v univerzitním divadle Foro Sor Juana Inés de la Cruz v režii Alejandra Ainslie. 2. část *Exhivize* byla uvedena v roce 1993 v univerzitním divadle Sala Julín Carrillo de Radio v režii Martína Acosty. 3. část *Superhrdinové globální vesnice* byla uvedena v roce 1995 v Teatro Julio Castillo v Národním divadle v režii Martína Acosty.

Alenka za obrazovkou

Fabule a syžet

Hra *Alenka za obrazovkou* je členěna celkem do čtyř scén.

V První scéně nazvané „Děti a rodiče“ sledujeme Alenku v den jejích třetích narozenin. Dívka sedí ve svém pokoji a sleduje televizi, jejíž obraz nevidíme. Zatím ovšem pozorujeme na monitoru v pozadí scény Chlapce, který se k dívence plíží s nožem v ruce. Náhle dívku zavolá odkudsi zvenku netrpělivě její Otec rozzlobený na její připoutanost k obrazovce, Chlapec se vyleká a Alenka si zacpe uši. Po chvílce mlčení se Chlapec dívky výsměšně zeptá, kdy ji konečně odvezou do nemocnice. Dívka, aniž by se zdálo, že Chlapcovy repliky vnímá, recituje básničku a vede dialog s panenkou. Příchodem Aliciných rodičů se stříhem přenášíme na oslavu jejích narozenin, během níž rodiče probírají její divné chování, způsobené zřejmě psychickou poruchou. Matka si stěžuje, že ji Alenka odmítá, Otec pak, že není jeho dcera. Rodiče náhle strnou v pozici vhodné pro fotografování, z níž je vytrhne hlas odcházejících hostů, ale i Alenčin pláč. Alence se rozbila panenka. Začne skákat přes švihadlo. Během této činnosti se přenášíme do školky, kde učitelka Alenku napomíná za její nepřátelské chování vůči ostatním dětem. Když si Alenku přijde vyzvednout Otec, učitelka mu oznámí, že po konzultaci s psychologem a pedagogy nemůže Alenka dále v docházce do školky pokračovat. Rodiče upřednostňují stav, kdy s Alicí nemusí mluvit a kdy je 'odklizena' z jejich dohledu do svého pokoje. Tam hovoří s panenkou Remedios a Chlapcem. Chlapec ji láká do zahrady, společně špehují rodiče při souloži v ložnici, střídavě sní o budoucnosti nebo si povídají o řečech dospělých, kdy Chlapec opakuje, že Alenka je zavřená, protože je šílená. Dokonce začnou zkoumat svá těla a zjišťují vzájemné fyzické rozdíly. Alenka v náhlém návalu vzteku přepne program v televizi, uhodí Chlapce a s pomocí Matky a dvou silných mužů pověsí Chlapce do středu scény. Alenka vede jeho výslech, ale Chlapec nemůže mluvit, protože má páskou přelepená ústa. Alenka nakonec dá mužům pokyn, aby Chlapce osvobodili. Ten jakoby nic pronese, že je čas se probudit.

Druhá scéna s názvem „Klasifikace B“ začíná obdobně jako scéna první. Otec se opět zlobí, že je Alenka jako přikovaná k televizi. Matka jí oznamuje, že ji zřejmě budou muset poslat do ústavu. Avšak Alenka opět utíká do svého světa, jemuž vládne televize. Přichází za ní opět Chlapec. Všimá si, že zkrásněla a políbí ji. Aby jí dodal odvahy, vypráví jí o holčičce

jménem Alenka, která žila zavřená do svého pokoje a svých fantazií. Docílí toho, že s ním Alenka dojde až do kuchyně. Náhle se vracejí rodiče. Alenka se ve strachu z trestu schová s Chlapcem pod stůl. Matka provokuje Otce tak dlouho, dokud se neoddají souloži na stole. Adolescenti pod stolem je napodobí. V Alenčině pokoji se náhle objeví neznámá postava a vypne televizi. Do nastalé tmy všechny postavy zakřičí „Neeee!“ Alenka oznamuje, že následující událost:

ALICIA: Ayer, el 16 de julio de... cumplí 15 años y mi recibimiento en la sociedad fue... (*Ríe.*) sensacional... Bueno, ¿qué podría contarles? Hasta la mejillas me cambiaron de color... En realidad fue un poco doloroso... Pero después de todo, dicen que toda sensación de felicidad comienza necesariamente con un poco de dolor... ¿o no?“ (Moncada 2003:36)

ALENKA: Včera, 16. července roku... mi bylo 15 let a mé přijetí do společnosti bylo... (*Směje se.*) senzační... Dobře, co bych vám měla povídat? Až se z toho červenám ... Ve skutečnosti to trochu bolelo... Ale nakonec, říká se, že jakýkoli pocit štěstí začíná nutně trochou bolesti... Nebo ne?“ (Moncada 2003:36)

Scéna končí replikou kameramana, který oznamuje, že štábu došla páska. A Otec se Alenky zeptá, co si přeje k narozeninám. Nabízí jí auto nebo cestu do Evropy. Nakonec ho napadne ještě jiný dárek: televize s předplatným na 87 programů. Otec zmizí, na scéně zůstane jen světlo televize.

Ve třetí scéně „Informativní buňka“ nacházíme Alenku opět před televizí. Za jejími zády se odehrává výjev z jakési detektivky nebo akčního filmu s postavami Otce, Matky a Chlapce. Chlapec volá z telefonu skrytého ve své botě Matce, která ho vyzývá, aby předal jakýsi materiál před půlnocí. Alenka si hrůzou ucpává uši, nakonec si dodá odvahy a přepne program. Opět se ozve známý hlas Otce, který ji rozzlobeně volá. V zadním plánu se objeví Chlapec, který si spravuje kolo. Alenka k němu přichází a tentokrát je to ona, kdo se dožaduje pozornosti. Je zamilovaná a chce s Chlapcem odejít. Ten ji odhání a ona si vymýšlí, že je těhotná, ale sama se přiznává, že lže a že jen napodobuje televizi. Chlapec odejde, ale vrací se Otec, který oznamuje převratnou novinu: Protagonistka seriálu *Alenka za obrazovkou* odchází na blíže neurčenou dobu z oblíbeného programu. Rychle přepne kanál, ale objeví se Matka, která vyzývá diváky, aby popsali své sexuální preference. Na dalším kanálu ji vyděsí Chlapec, který jí pokládá z obrazovky otázku, jaký druh sebevraždy upřednostňuje. Nakonec Otec ohlašuje poslední Alenčino video. Začne hrát hudba, Alenka přejde do zadního plánu a začne s postavami tančit. Postupně propadne hysterii a chce utéct, ale tanečníci jí v tom brání. Při

tom jí jeden podá nůž, druhý pistoli, třetí lano, čtvrtý tablety. Všechny prostředky použije k náznaku své sebevraždy. Nakonec zůstane na scéně sama a uzavře ji replikou:

„Ayer debía ser 16 de julio de... pero el día desapareció del calendario... (*Pausa.*) De todos modos, parece que nadie se dio cuenta de su ausencia...“ (Moncada 2003:46)

„Včera mělo být 16. července roku..., ale ten den zmizel z kalendáře... (*Pauza.*) V každém případě to vypadá, že si jeho nepřítomnosti nikdo nevšiml.“ (Moncada 2003:46)

Poslední scéna „Představení pro nespavce“ opět začíná Otcovou replikou, ve které Alici vyhrožuje, že ji naposledy upozorňuje, aby vypnula „tu proklatou televizi“. Dívka si zacpe uši, ale i přesto zaslechne z dálky hudbu. Přiblíží se k Flašinetáři a dá se s ním do řeči. Už už chce s ním odejít, ale najednou zaslechne hádku vlastních rodičů. Dohadují se o tom, co udělají s Alicí. Z jejich debaty vyplývá, že přestali věřit tomu, že se její stav zlepší. Alenka k nim ve velkém vzrušení přichází. Otec se na ni oboří, protože jí nedovolil, aby vycházela ze svého pokoje. Ve změti replik Alenka utíká opět ke své televizi, přičemž si pod oděv schová nůž. Otec se jí do jejího pokoje přichází omluvit. Přitom vypne televizi. Alenka ho zabije s konstatováním, že včera dovršila 17 let a probodla svého otce 10 ranami nožem. Televize se znovu zapne. Přichází Matka. Alenka ji beze slova shodí na zem. Než může žena zareagovat, rozběhne se Alenka k televizi a vypne ji.

Ačkoli hra *Alenka za obrazovkou* není nijak rozsáhlá (v tiskové podobě má 40 stran), je v předchozím oddíle věnováno poměrně dost prostoru přiblížení syžetu celé hry. Pokud bychom se pokusili vypreparovat z něj fabuli, pak je možné celý příběh shrnout do stručného převyprávění následující znění. Alenka se již od svého dětství ráda dívá na televizi. Protože se rodičům nedaří ji od obrazovky odtrhnout a protože se chová násilně k ostatním dětem ve školce, je považována za psychicky narušenou. Rodiče postupně rezignují na komunikaci s ní a dokonce ji trestají tím, že ji nechávají zavřenou v jejím pokoji společně s její televizí. Dívka si při jejím sledování vysní kamaráda, jímž je stejně starý Chlapec. Je to on, s kým prožívá dětské hry, první lásku a také zklamání. Ve svých patnácti letech není Alenka již schopná rozeznat skutečnost od televizní reality. Den po svých sedmnáctých narozeninách se konečně odhodlá k odporu vůči svému Otci, který se nevzdává a snaží se ji odlákat od televize. Alenka ho v návalu vzteku zabije.

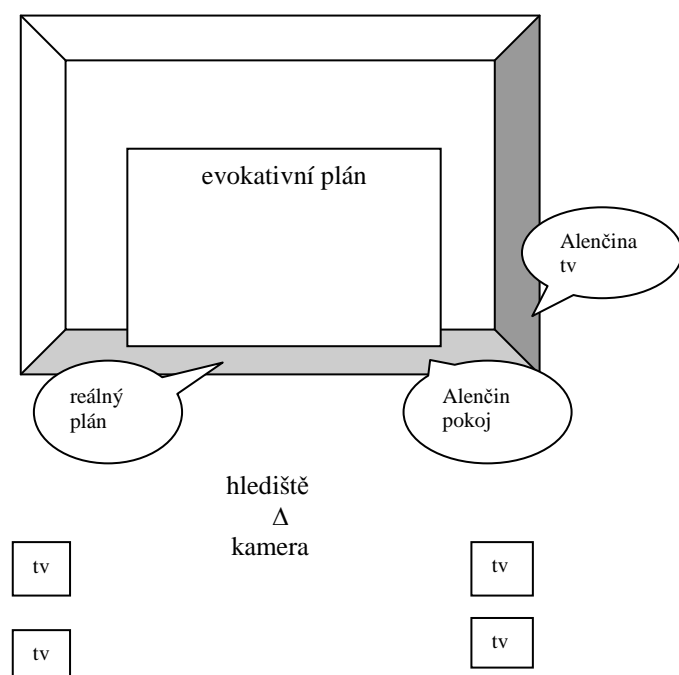
Tato verze je ovšem pouze jedním z možných výkladů. Podstatné na Moncadově technice je, že vypráví příběh Alenčinými očima, a to nikoli rafinovanými narativními strategiemi, ale dosahuje toho zvláštní prací s chronotopem své hry. Bez pochopení

organizace hracího prostoru, která je popsána ve scénických poznámkách hry, nelze vyprávěný děj interpretovat.

Dramatický personál a chronotop(y)

Hra je uvedena poměrně rozsáhlou scénickou poznámkou týkající se uspořádání scénického prostoru. K jeho pochopení slouží schéma a popis, který po něm následuje.

Schéma hracího prostoru hry *Alenka za obrazovkou*



V pravé části scény se nachází Alenčin pokoj. Na jeho pravé straně se nachází permanentně běžící televize, jejíž obrazovku divák nevidí. Levou část scény zaujímá další velkoplošná obrazovka o velikosti cca 2 x 2 metry, v níž se odehrávají výjevy mimo Alenčin pokoj. Autor hranici mezi Alenčini pokojem a obrazovkou považuje za hranici mezi reálným plánem (události v Alenčině pokoji) a evokativním plánem (události na obrazovce). Dění v evokativním plánu je navíc umocněno přítomností kamer v hledišti, které ho snímají a přenášejí jej bezprostředně na další monitory umístěné v hledišti.

Co se týče času, autor předepisuje v úvodní scénické poznámce následující. Děj v reálném plánu probíhá v noci na 17. července. Akce v evokativním plánu pak probíhají v jiných nocích na 17. července, které noci na 17. července reálného plánu předcházejí.

Reálný plán tedy představuje přítomnost, evokativní plán pak retrospektivní minulost. To se dozvídáme z Alenčinych promluv, které v každé scéně oznamují její věk: 3, 15 a 17 let.

Fakt, že hranice mezi oběma plány je prostupná, umožňuje divákovi vracet se společně s Alicí do její minulosti. Ovšem nejen do minulosti. Společně s výjevy z různých etap Alenčina života do dovršení jejích 17 let sledujeme také výjevy odehrávající se v jejích představách, které jsou individuální Alenčinou interpretací dění kolem ní. Nejvýrazněji se tato část reality, kterou autor ve své hře pomocí souhry videa a herecké akce zobrazuje, zjevuje ve scéně potrestání Chlapce, jehož tříletá Alenka nechá s pomocí „dvou silných mužů“ svázat a pověsit, a dále ve scéně, kdy Alenka sleduje Matku, Otce a Chlapce v televizním příběhu, který se mění v psychologický thriller odehrávající se v jejím nitru.

Hlavním rysem Moncadovy je práce s filmovým stříhem, který se pokouší uplatnit v divadelním prostředí. K rychlým proměnám mu napomáhá členění scény do dvou plánů. Zadní plán bez zbytečných příchodů a odchodů a ve zvláštní kombinaci iluze spojené s přiznaným mechanismem, jak vzniká, dokáže svižně vyjevit představu, která během monologů vzniká v Alenčině mysli. Bez velkého množství rekvizit a scénografických prvků Moncada variuje časové roviny a prostory, k jejichž proměně stačí pouhé slovo vyřčené v dané situaci. V logice tohoto stylu postavy mluví zcela neutrálním jazykem, který žádným způsobem nenaznačuje nic o jejich sociálním zařazení nebo věku, dokonce ani nijak nápadně neodkazuje na mexickou verzi španělštiny. Ani pro herectví autor nepředepisuje realismus, naopak v úvodní poznámce požaduje herectví bez „manýr“ zejména při interpretaci dětských postav. Jediné konkrétní odkazy nabízí pro situace, kdy Alenka vidí rodiče nebo Chlapce „televizním filtrem“ (Moncada 2003:12). Zde nabízí, aby byli stylizováni do podoby protagonistů komerčních filmů s globálním dosahem, jako je Kočičí žena, Spiderman apod. Všechny události sledujeme z pohledu Alenky, jako by ona sama byla kamera a snímala nejen realitu, která ji obklopuje, ale zviditelňovala i své myšlenkové pochody. Z toho všeho vzniká podivný mix, který ve skutečnosti nedává jistotu, jak dalece jsou postavy kromě Alenky samotné Alenkou imaginovány. Zároveň nás nechávají v nejistotě i ohledně Alenky – Alenka je pouhý snímač, v jejích představách se sice tu a tam opakují repliky, které slyšela, ale je to opět ona, kdo je filtruje. Nevíme, zda byly vyřčeny skutečně v tomto kontextu a přesně tak, jak jsou reprodukovány. Alenka je v Moncadově hře směsí média, které zobrazuje události kolem sebe, ale i individua, které do nich nakonec aktivně zasáhne.

Díky „únikům do světa evokace“, který autor ve své hře podtrhuje a zmnožuje díky objemu, jenž mu věnuje ať už prostorově na gigantické obrazovce v zadním plánu scény a několika obrazkách umístěných v hledišti, nebo časově v poměru zvýhodňujícím vnitřní

Alenčiny stavy vůči výjevům její interakce s postavami z reálného světa, jsme poměrně detailně obeznámeni s Alenčinými pocity, stavy, tužbami, představami, strachy. Zcela nevyjasněné jsou však role jejích rodičů a Chlapce. Nabízí se otázka po zvláštním přístupu rodičů k vlastnímu dítěti, které namísto vyšetření psychologa zavírají v jeho pokoji a nechávají ho o samotě s televizí, jež mu nabízí pro jeho věk i zcela neadekvátní programy. Je Alenka zanedbávaným dítětem, týranou obětí nebo monstrem, které přerostlo schopnosti rodičů svého potomka zvládnout? A čím je vlastně dítě, když otec i matka přiznávají, že není jejich vlastní? Další řada otázek je spojená s postavou Chlapce. Je pouhým výplodem fantazie osamělé Alenky? Je skutečnou postavou z jejího života, který způsobil například její trauma z prvního pohlavního aktu? Všechny tyto možnosti nechává autor otevřené a hlavně nedořčené nejen pro výklad případných inscenátorů nebo čtenářskou interpretaci. Indicie k jejich jednoznačnému zodpovězení ve hře nenajdeme. Ovšem zdá se, že právě tato nedopovězenost je hlavním smyslem Moncadovy hry, která namísto odpovědí dává výpovědi a namísto revokace nabízí evokace.

Interpretace

Při pouhém přečtení titulu Moncadovy hry, která nese podtitul „Melodramatická fraška pro adolescenty a dospělé“, si nelze nevzpomenout na slavné dílo světové literatury *Alenka v říši za zrcadlem* (v originále jde skutečně o Alici, tj. v angličtině název zní *Alice's Adventures in Wonderland* a i Moncada pracuje se španělskou obdobou tohoto jména Alicia). Fantaskní svět, melancholie, nelogické a neracionální prvky v chování protagonistky hry, ale i jejího okolí spřízňují Moncadovu hru s tímto stěžejním dílem nonsensové literatury z pera anglického spisovatele, matematika, anglikánského diakona a fotografa Charlese Lutwidge Dodgsona 19. století vystupujícího pod pseudonymem Lewis Carrol. V životopisu Lewise Carrola se zmiňují choroby jako migréna, epilepsie a dokonce deviace jako pedofily, které mohly Moncadovy pochopitelně sloužit jako inspirace pro formování hlavní hrdinky, u níž je psychická porucha držena na hraně mezi manipulací 'zdravého' okolí a skutečného šílenství mladé hlavní hrdinky hry.

Z divadelního hlediska je ovšem zajímavější labyrint obrazovek, který autor ve své hře vytváří. Autor dění na gigantické obrazovce na scéně zmnožuje ještě jeho odrazem na monitorech umístěných v hledišti, pro něž však nepředepisuje pouhý přenos dění ze scény, ale i další obrazy:

„Este elemento puede ser fundamental para la representación. Sugiero un manejo más amplio: el camarógrafo podrá formar parte de algunas escenas. De la misma forma, en los monitores se pueden proyectar imágenes previamente grabadas que le den a la televisión una participación más independiente, pero a la vez integrada. Sería conveniente elaborar un guión paralelo para el manejo de la imagen. En el tercer cuadro, el camarógrafo intentará integrar al público en el programa de concursos.“ (Moncada 2003:11)

„Tento prvek může být pro inscenaci zásadní. Navrhuji širší využití: kameraman by mohl být součástí některých scén. Stejným způsobem se mohou na monitorech promítat obrazy natočené v předstihu, které televizi umožní nezávislejší účast bez toho, aby přestala být integrální součástí hry. Bylo by vhodné vypracovat paralelní scénář pro manipulaci s obrazem. Ve třetím obraze se kameraman pokusí zapojit publikum do programu výstupů.“ (Moncada 2003:11)

Obrazovka u Moncady nahrazuje Carrolovo zrcadlo. Zrcadlo, které obvykle odráží vnější vzhled materiálního světa, je pro Carrola branou do alogického světa uvolněné (dětské) fantazie. Moncada používá modernější nástroj pro zhmotnění duchovních či duševních vizí. Monitor nebo projekční plátno mu umožňuje zakrýt reálný svět a unikat do obrazů vlastní imaginace, které nelze popsat slovy. Niterný svět oba autory v použití principu zrcadla/obrazovky spojuje.

U publikace *Pohřbené zrcadlo* Carlose Fuentesese jsme si ukázali hlubokou mystickou metaforičnost, které má zrcadlo pro mexickou kulturu. V případě Moncadovy hry však žádné přímé odkazy na mexickou realitu nenalezneme. Sám Fuentes v úvodu ke svým dějinám konstatuje univerzálnost tohoto motivu pro všechny kultury.

„Pohřbené zrcadlo však není jen součástí americké domorodé představivosti. Mexicko-katalánský básník Ramón Xirau nazval jednu ze svých knih *L'Espil Soterrat* (Pohřbené zrcadlo). Znovu tak oživil starou středomořskou tradici, nepříliš vzdálenou tradicím dávných domorodých obyvatel Ameriky. Zrcadlo. Zrcadlo, které z Ameriky pohlíží na oblast Středomoří a ze Středomoří do Ameriky...

Na tomto pobřeží se našla zrcadla z černého pyritu v pyramidě El Tajín ve státě Veracruz, na úchvatném místě, jehož jméno znamená 'blesk'. Pyramida Nichos (Výklenků) se zvedá do výšky 25 metrů nad základnou, jejíž jedna strana měří 35 metrů, 365 výklenků se otevírá světu a symbolizuje dny solárního roku. Kamenný El Tajín je zrcadlem času. Na druhém břehu se Zrcadlový rytíř stvořený Miguelem Cervantesem střetne s Donem Quijotem a snaží se ho vyléčit z jeho bláznovství. Starý rytíř má zrcadlo ve své mysli a v něm se odráží vše, co Don Quijote přečetl a co, chudák bláznivá, považuje za věrný odraz pravdy.

Nedaleko, v madridském muzeu Prado, malíř Velázquez maluje sám sebe, jak maluje to, co skutečně maluje, jako by vytvářel zrcadlo. Ale v samém pozadí jeho plátna odráží jiné zrcadlo skutečné svědky uměleckého díla: ty a já.

Možná, že Velázquezovo zrcadlo na španělském břehu odráží kouřové zrcadlo aztéckého boha noci Tezcatlipocy právě v okamžiku, kdy navštěvuje Opeřeného hada Quetzalcoatla, boha míru a stvoření, a nabízí mu darem zrcadlo. Když dobrý bůh spatří svůj obraz, ztotožní se s lidstvem a v úděsu se zhroutí. Zrcadlo ho připravilo o jeho božství.

Najde Quetzalcoatl svoji lidskou i božskou přirozenost v domě zrcadel, v kruhovém chrámu větru na toltécké pyramidě v Teotihuacanu nebo v krutém zrcadle společnosti na Goyově obraze *Los Caprichos* (Rozmary)? Obrazu, na němž je zesměšňována marnivost, a společnost nemůže klamat sama sebe, když se dívá do zrcadla pravdy...“ (Fuentes 2003:10)

Fuentes v tomto úvodu staví most mezi latinskoamerickou a španělskou kulturou, který mu poslouží jako hlavní teze pro jeho vidění historie. Moncada používá soustavu odrazů a obrazů k podobné cestě: cestě nikoli za věrným odrazem pravdy, ale mnohoznačným obrazem, který ve svém textu nabízí svým interpretátorům.

Exhivize

Fabule a syžet

Druhá část trilogie *Ideologické relikvie* je fragmentarizována do 14 krátkých scén, které se odehrávají v Pedrově ateliéru. Expozice v 1. scéně nazvané „Kamera běží“ nastavuje výchozí situaci. Pedro natáčí se svou kamarádkou Minou poslední scény svého filmu. Mina smyslu tohoto filmu příliš nerozumí a ani sám Pedro o něm nedokáže říci víc, než že má být jakousi „moderní verzí Oidipa“. Mině se však natáčení líbí, představuje si sebe sama jako Kim Basinger a o hlubší významy se moc nestará. V dalších scénách sledujeme postup natáčení, během něhož se Mina zmíní o tom, že zítra se vrací její přítel a že budou muset práci ukončit. Pedro jí zároveň podsouvá, že její vztah nemá budoucnost a pomalu se odhaluje jeho posedlost Minou. Celé jeho filmování je ve skutečnosti pokusem, jak se Mině přiblížit a dovést ji do situací, které si maluje jeho vzrušená představivost. Nutí Minu vzdychat jako při sexuálním aktu, ale mechančnost jejího projevu ho neuspokojuje. Proto na Minu dokonce míří pistolí, aby dosáhl pravdivého výrazu v její tváři. V náznaku oidipovského komplexu se Mina v jedné scéně promění v Pedrovu matku, která mu předčítá z *Alenky v říši divů* a z odborných publikací o genderovém diskurzu. Když Pedro přinutí Minu tančit, krouží kolem ní s kamerou a v opojení se přiznává k hlavní motivaci pro natáčení filmu. Jeho replika „Mé dílo se mi vymklo z rukou a už ho nemůžu kontrolovat,“ (Moncada 2003: 85) zprvu nezní hrozivě, ale důsledkem je eskalace napětí, které vede k jejich fyzické potyčce. Mina pod jednou z Pedroových ran klesne a omdlí. Když se probere, Pedro na ni opět míří pistolí, ale

tentokrát mezi nimi dojde k fyzickému sblížení, s nímž oba dva souhlasí. Poté Pedro ohlašuje konec natáčení. Po této scéně, která končí dvěma výstřely do tmy a kterou autor nazval „Poslední scéna“, následují ještě dva obrazy. Souběžně sledujeme nahý pár, jak kouří, a obraz v televizi, v němž baletka utíká z hořícího sálu. Pedro kontempluje o konci: konci svého filmu i důsledku toho, co se stalo mezi ním a Minou. V poslední scéně hry se Pedro loučí a odchází z ateliéru. Než si Mina ještě zdřímne, domlouvají si termín další zkoušky. Scéna se zatmívá a na televizi běží poslední výjev, v němž se opakují záběry ze scén, které Pedro natočil během předchozích scén. Na jejich konci stojí Mina v boxerských rukavicích a pronáší hlavní repliku Pedrova filmu: „Někdy nemohu spát, protože myslím na důležité věci.“ Mina její význam však mírně pozměňuje:

MINA A veces no puedo dormir pensando cosas importantes. Vuelvo a comenzar. A veces no puedo dormir pensando... ¡Cosas! (Moncada 2003:97)

MINA Někdy nemohu spát, protože přemýšlím o důležitých věcech. Začnu znova. Někdy nemohu spát, protože přemýšlím... O věcech! (Moncada 2003:97)

Poté Minina tvář na obrazovce zmizí. Scénická poznámka oznamuje, že vysílání skončilo.

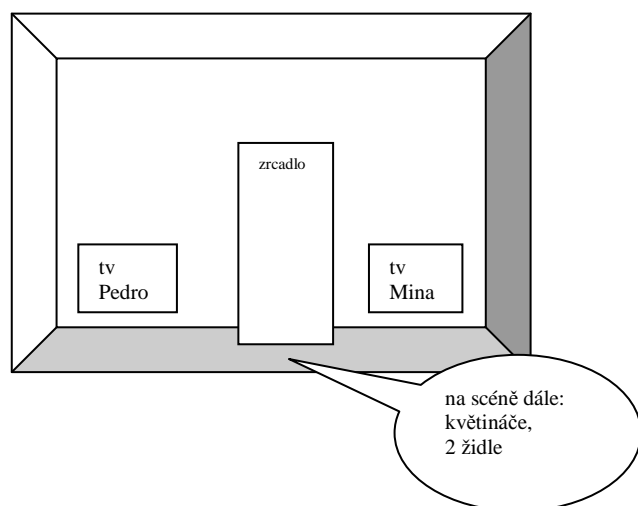
Jestliže Moncada svou hru *Alenka za obrazovkou* opatřil podtitulem, jímž ji věnuje adolescentům, pak hra *Exhivize* je hrou o adolescentech. Jednotlivé scény kreslí především psychologický a myšlenkový svět Pedra, který se pokouší získat objekt své touhy, zadanou Minu. V úvodní poznámce autor přirovnává čas ve hře k televiznímu mechanismu ostrých střihů a tvrdí, že jednotlivé scény nejsou napsány v chronologickém sledu. Dokonce doporučuje inscenátorům, aby se zamysleli, v jakém je chtějí hrát pořadí. Kromě retrospektivního výjevu s Pedrovou Matkou není nezbytně nutné číst hru jako nechronologický sled scén. Narušení linie událostí totiž přichází až v závěru hry, kdy po 12. scéně nazvané „Poslední scéna“ následují ještě dvě další. Poslední 14. scéna se jmenuje „Jako na začátku...“ a autor nás jejím názvem znejišťuje: odehrála se před první scénou nazvanou „Nula“ nebo po něm? Vysvětlení není jednoznačné. Přestože Pedro ve scéně 13. uvažuje o konci natáčení, domlouvá si s Minou ve scéně 14. další termín zkoušky. Z ateliéru však nakonec odchází Pedro, nikoli Mina.

Ve strategii Moncadova vyprávění opět hraje klíčovou roli i organizace scénického prostoru, a proto významy sdělované hrou musíme číst i v kontextu chronotopu, který ve hře autor vytváří.

Dramatický personál a chronotop(y)

I tentokrát si autor pomáhá obrazem zakomponovaným do hry herců představujících jednotlivé postavy prostřednictvím neustálé přítomnosti televize na scéně. Autor kromě dvou televizorů předepisuje na scéně několik scénografických prvků (květináče, židle) a velké zrcadlo. Schéma hracího prostoru tudíž vypadá zhruba následovně.

Schéma hracího prostoru hry *Exhivize*



Zatímco zrcadlo je na scéně umístěno čelem k divákům, a vnáší tak do celkového obrazu realitu hlediště, televize jsou jakýmsi průběžným komentátorem Pedrovy a Mininych pocitů, myšlenek a asociací, které se jim během natáčení a hovorů vybavují. Jsou umístěny na stolečku na kolečkách, takže se mohou operativně přesunovat do různých poloh.

Například hned v druhé scéně, kdy Mina v detailním záběru pronáší hlavní repliku filmu: „Někdy nemůžu spát, protože přemýšlím o...“ (Moncada 2003:61), nejprve na televizi běží abstraktní linie a tvary, které symbolizují Pedrovu nepříliš jasnou představu o celém jeho filmovém díle. Vzápětí je nahradí obraz Miny, kterou si Pedro vybaví v tanečním sále. Když Mina doplní repliku slovy: „důležitých věcech“ (Moncada 2003:63), objeví se na obrazovce Pedrovy asociace k výroku „důležité věci“:

„En la pantalla de ella aparecen imágenes del derrumbamiento del muro de Berlín, de un niño que vende chicles en la calle, de un espectáculo dancístico, de un discurso de Fidel Castro, o de otras imágenes que, según cualquier criterio arbitrario, pudieran calificarse de ‘importantes’.“ (Moncada 2003:63)

„Na její obrazovce se objeví záběry pádu Berlínské zdi, dítěte, které prodává žvýkačky na ulici, tanečního představení, projevu Fidela Castra nebo jiné záběry, které dle jakéhokoli neomezeného kritéria mohou být kvalifikovány jako 'důležité'.“ (Moncada 2003:63)

Je zjevné, že tento typ videovstupů vytváří někdy až sarkasticky ironický komentář. Například scéna, kdy malému Pedrovi předčítá jeho Matka, končí mateřským gestem Miny, která Pedra obejmě a začne ho kolébat. Obraz doplňuje výjev na obrazovce, kde autor popisuje průběh asociací, které se v této situaci vybavují Pedrovi:

„En la pantalla de él aparece la imagen de una virgen católica, de Sara García, la Corregidora, la Malinche, una Adelita y cualquier otro símbolo femenino que se identifique como Madre de la Nación.“ (Moncada 2003:63)

„Na jeho obrazovce se objeví záběr katolické Panny, Sary Garcíi⁸⁰, Corregidory⁸¹, Malinche, nebo jiné ženské bojovnice či jiného ženského symbolu, který lze označit za Matku národa.“ (Moncada 2003:63)

Televize však slouží také k citové introspekci, například v případě Pedra se během několika situací, kdy hovoří s Minou, na obrazovce objeví výjev totožný s výjevem na scéně, v němž jsou však oba protagonisté nazí.

„Al mismo tiempo, en la pantalla de ella vemos una toma subjetiva en la que aparece él, exactamente en la misma posición que tiene en el escenario, pero desnudo. La punta de pie femenino casi roza el pene. Él sonríe con timidez.“ (Moncada 2003:64)

„Zároveň na její obrazovce vidíme subjektivní záběr, na němž se objeví on v přesně stejné pozici, v jaké se nachází na jevišti, ale nahý. Špička ženské nohy se téměř dotýká jeho pohlaví. On se nespěšně usměje.“ (Moncada 2003:64)

Dramatický personál hry *Exhivize* lze rozdělit na dvě skupiny. Jednak jsou to 2 hlavní postavy Pedro a Mina, které vystupují na jevišti přímo. Dále jsou to postavy, které se objevují na obrazovce televize. Kromě Miny a Pedra autor předepisuje Matku, Otce, Pedra jako dítě a Kovboje. Z těchto postav pouze Matka a Pedro jako dítě mají ve hře repliky, ostatní dvě zmíněné postavy nejsou předepsány ani v promluvách, ani ve scénických poznámkách

⁸⁰ Mexická filmová herečka populární hlavně ve 40. a 50. letech 20. století.

⁸¹ Přezdívka pro Doňu Josefu Ortiz de Domínguez (1768 – 1829), která byla aktivní v mexickém boji za nezávislost.

popisujících výjevy na obrazovce televize. V těchto popisech vystupuje zato celá řada postav a referencí, které otevírají ještě jiný diskurz, než spolu vedou postavy příběhu hry.

Připomeňme si Pedrovu asociaci k mateřství:

„Na jeho obrazovce se objeví záběr katolické Panny, Sary Garcí, Corregidory, Malinche, nebo jiné ženské bojovnice či jiného ženského symbolu, který lze označit za Matku národa.“ (Moncada 2003:63)

Tón této poznámky není ani zdaleka neutrální. Do popisu se vkrádá částečně i ironický komentář autora, který nedokáže skrýt potměšilou radost z takového druhu asociace ironizující mexickou historii a kontext. Oproti vysoké míře nedourčenosti videodotáček předpokládaných v inscenaci hry *Alenka za obrazovkou*, popřípadě stylově nezabarveným popisům akce, které se na obrazovce v průběhu hry objevují a jsou nedílnou součástí jejího děje, pracuje Moncada ve hře *Exhivize* s videem rozdílně. Skrze něj vstupují do vysoce lyrického příběhu odehrávajícího se mezi Minou a Pedrem zcela nesourodé diskurzy odkazující k politice, národnímu kontextu či masové popkultuře (obraz Marilyn Monroe, výjev z filmu *Všechno co jste kdy chtěli vědět o sexu (ale báli jste se zeptat)* amerického režiséra Woodyho Allena apod.). Autor díky těmto citacím z nejrůznějších mikrodiskurzů vnáší do své hry televizní makrodiskurz, který ostře kontrastuje s příběhem, který sám označil podtitulem „Intimní divadlo“.

Interpretace

Exhivizi jako prostřední díl trilogie *Ideologické relikvie* lze označit za určitou spojnicí mezi její první a třetí částí. A to zejména díky referencím, které jako jediná vůči oběma dalším hrám obsahuje. Motiv *Alenky za zrcadlem* jako referenční dílo ke hře *Alenka za obrazovkou* se v ní objevuje ve scéně s Matkou, Fidel Castro a protagonisté světové popkulturní scény do hry *Exhivize* vstupují z televizní obrazovky, zatímco v závěrečné části trilogie je uvidíme jako přímé protagonisty hry. Také, co se týče referencí k mexickému kontextu, nachází se *Exhivize* někde na půli cesty. A to na rozdíl od *Alenky za obrazovkou*, která tyto odkazy vůbec neobsahuje, a hry *Superhrdinové globální vesnice*, která se odehrává v obou Amerikách.

Tyto rozdíly vyplývají ze způsobu, jakým Moncada v této hře používá princip videa. Zatímco v *Alence za obrazovkou* byly hranice mezi reálným a evokativním plánem velmi přísně vymezeny, pak v *Exhivizi* jsou tyto dva plány rozostřeny. Do diskurzů na obrazovce vstupují nejen mikrodiskurzy myšlenkových a emocionálních obzorů hlavního protagonisty

Pedra, ale i makrodiskurzy vedené autorem v asociativní rovině k motivům, které se objevují v příběhu Pedra a Miny. Pomocí přítomnosti postavy na scéně a vizuálních informací, které ji doplňují z televizní obrazovky, autor opět skládá obraz mikrosvětla jedné postavy.

Pedra sledujeme v jedné etapě jeho života. Mladík má dva záměry: za prvé stvořit umělecké dílo, za druhé získat objekt svého obdivu. Díky tomu, že prostředkem k realizaci prvního záměru je objekt záměru druhého, oba dva záměry Pedrovi splývají, jak to sám artikuluje ve výše citované replice. Autor nám k osobnosti Pedra poskytuje ještě další informaci v retrospektivní scéně s Matkou, kde ho ukazuje jako zvědavého chlapce s náznakem vývoje v budoucího intelektuála. S trochou fantazie bychom potom diskurzy, které jsme označili za ironické komentáře autora, mohli považovat za Pedrovo zralé já, které se na celou historii s Minou dívá z časového odstupu. Poslední scénu hry, v níž Pedro odchází ze svého ateliéru a v níž nechává samotnou Minu, bychom v tomto smyslu mohli číst jako stanovisko ke vztahu mezi uměleckých dílem a skutečností. Mina sice v ateliéru zůstává, ale její skutečný předobraz na konci scény mizí. Zůstává právě ona symbolická Mina z filmu, Mina-reprezentace, Mina-dílo. Není to Mina, která se na své cestě životem bude měnit, ale uzavřený fenomén, který bude žít v médiu uměleckého videa. Moncada vytváří zvláštní variantu vztahového trojúhelníku, jehož póly tvoří Pedro – Mina – Mina-filmový obraz. Tím se vysvětluje i podivně hybridní název celé hry, který je kdesi uprostřed mezi Exhibicí a Vizí, mezi projevem reálného života a ideální představou. Tento střed tvoří jakási zhmotnělá vize, kterou umožňuje právě spojení divadla a videoartu.

Superhrdinové globální vesnice

Fabule a syžet

Třetí část trilogie *Ideologické relikvie* s názvem *Superhrdinové globální vesnice* se odehrává v celkem 26 scénách.

Scéna 1 obsahuje pouze pohled na televizní obrazovku, na níž sledujeme záběry z mexického hlavního města. Nejprve je to noční výjev, ale obraz postupně zbělává až k nesnesitelnému záření. Ve scéně 2 se čtveřice kamarádů schází při sledování zápasu Mikea Tysona v televizi, což jeho fanoušci hodlají spojit s domácí fiestou. Ve scéně 3 přemlouvá Advokát půvabnou Desiré, aby stáhla obžalobu Mikea a přijala jeho návrh na odškodnění, avšak ona trvá na spravedlivém procesu. Scéna 4 je výjevem, v němž kdesi na ulici hrají staříci domino a tlachají o minulosti. Ve scéně 5 vidíme na televizní obrazovce průběh zápasu

Mikea Tysona, v němž boxer doslova masakruje svého protivníka. Ve scéně 6 se vracíme do advokátní kanceláře, kde Advokát nasazuje na Desiré hrubý tón, aby dosáhl svého, a znovu po ní žádá, aby stáhla obvinění, že ji Mike znásilnil. Ve scéně 7 sedí na opuštěném molu Fidel s Ernestem a během rybaření vzpomínají na válku. Ve scéně 8 se opilý Tysonovi fanoušci poperou kvůli podezření, že jeden z nich sváděl přítelkyni druhého. Scéna 9 nás zavádí do hotelového pokoje, v němž se nacházejí Nancy a Sid. Její chování je plné hysterie, které vyprovokuje nejen milostné, ale i násilné scény s pistolí. Ve scéně 10 sledujeme téměř němohru, během níž čtyři punkeři tančí na hudbu Sex Pistols. Ve scéně 11 vidíme na televizní obrazovce asi dvouminutový záznam z koncertu Sex Pistols, v němž se objevuje Sid a jeho přítelkyně Nancy. Další scéna obsahuje opět televizní záběr, tentokrát pohled na hlavní náměstí Ciudad de México a Národní palác. Ve scéně 13 pozorují Ernesto s Fidelem třpyt světla na obzoru za mořem, kde se dle jejich slov nachází Miami a La Pequeña Habana. Do jejich dialogu se mísí repliky soudruhů hrajících domino, zatímco Fidel a Ernesto plánují nějakou akci. Scéna 14 nás vrací do hotelu, kde Nancy a Sid v posteli společně skládají text nové písně. Ve scéně 15 kulminuje Advokátův nátlak na Desiré, kterou nutí, aby se přiznala, že Mikea svedla. Nakonec ji znásilní. Ve scéně 16 tančí punkeři na píseň se španělským textem o konci otroctví. Scéna 17 je krizí v hotelovém pokoji, Nancy má abstinenční příznaky, Sid utíká ven. Ve scéně 18 si zcela opilý fanoušci boxu vybíjejí vztek na novinové fotce Desiré. Navazuje scéna 19 s televizním záběrem na svítání v dělnické čtvrti Ciudad de México s potácejícími se opilci. Ve scéně 20 se na molu objevuje Sid a hovoří s Fidelem a Ernestem o osobním boji. Fidel mu předává jakousi obálku a prosí ho, aby ji předal. Ve scéně 21 Desiré podepíše Advokátovi smlouvu, ve které se zástupce Mikea zavazuje vyplatit jí odškodné, pokud stáhne žalobu. Přichází Fidel, její původní advokát, ale rozhodnutí se mu již nepodaří zvrátit. Advokát nabídne Desiré hereckou roli v Hollywoodu a Fidel hledá doktora pro umírajícího Ernesta. Ve scéně 22 sledujeme opět klábosení starců u domina, kteří si jen okrajově všimli, že Fidel a Ernesto zmizeli. Ve scéně 23 zastihujeme Fidela a Ernesta opět na molu, Ernesto je v agonii a popisuje útržky jejich dávných zápasů. Ve scéně 24 společně punkeři, fanoušci a staříci tančí na rockovou hudbu. Nakonec se všichni poperou a punkeři vítězí. Scéna 25 představuje hádku Sida a Nancy. Sid Nancy tvrdí, že v obálce je smlouva na natáčení v jednom studiu v Paříži, ale Nancy mu nevěří. Sid se chce konečně dostat z hotelu a Nancy ve své paranoie roztrhá obálku s dokumenty ve španělštině. Sid ji ve vzteku pořeže nožem. Poslední výjev představuje punkery, kteří sledují v televizi dokument o kubánské revoluci v roce 1959. Hlasatel poté oznamuje tři zprávy. Mike Tyson byl odsouzen na 5 let vazby, z Desiré se stala pornoherečka. Fidel a Ernesto se dočkali amnestie a byli uloženi

v „Muzeu ideologických relikvií“. Mrtvola Nancy byla nalezena ráno po hádce se Sidem. Sid byl povolán k soudu, ale poté ho propustili na kauci. Nedlouho poté zemřel na předávkování. Když vysílání skončí, punkeři se seberou a odejdou. Nakonec zní na prázdné scéně píseň Johna Gabriela.

Ve výše uvedeném soupisu scén je rozpuštěno několik příběhů. Prvním z nich je proces Mikea zastoupeného jeho právním zástupcem s Desiré, která ho žaluje za znásilnění. V textu je dostatek indicií k tomu, abychom vyrozuměli, že se jedná o skutečný případ boxera Mikea Tysona a Desiree Washington, který soudy v americkém státě Indiana řešily v roce 1992.

Druhý hlavní příběh tvoří hysterický vztah Sida a Nancy, který končí tragickou hádkou a zraněním Nancy. Autor opět v textu uvádí dostatek indicií k tomu, abychom již před závěrečnou scénou pochopili, že se jedná o skutečné postavy Johna Simona Ritchieho, který pod pseudonymem Sid Vicious vstoupil do tehdy již slavné anglické punkové kapely Sex Pistols v roce 1977 jako kytarista. Nancy Spungen byla jeho skutečná přítelkyně popisovaná jako narkomanka, prostitutka a emocionálně nevyrovnaná osobnost. V roce 1978 působila po rozpadu kapely po posledním koncertu v San Franciscu jako Sidova manažerka.

„Spolu se Spungen byl uvězněn ve svém vlastním světě drogové závislosti a sebezničení. Záznam rozhovoru s nimi ukazuje pár pokoušející se odpovědět na otázky ze své postele: Spungen odpovídá stěží a nesouvisle, zatímco on upadá do bezvědomí a přichází zpět k vědomí. Poté byl velmi blízko sebevraždě, následovalo předávkování heroinem a musel být na čas hospitalizován. Ráno 12. října 1978 se údajně probudil z drogového omámení a našel Nancy mrtvou, zhroucenou na podlaze koupelny v jejich pokoji... v hotelu Chelsea v New Yorku. Zřejmě zemřela následkem jediné bodné rány do břicha a vykrvácela. Byl obviněn z její vraždy, ačkoliv řekl, že si nepamatuje, co dělal. Existuje několik teorií, že Nancy byla zavražděna někým jiným, většinou se uvádí, že jedním z drogových dealerů, kteří navštívili jejich pokoj té noci a zahrnuje i možnou krádež jistých předmětů (včetně značného finančního obnosu), které byly prohlášeny za ztracené z pokoje.“ (Wikipedia⁸²)

John Simon Ritchie zemřel na předávkování v roce 1979.

Třetí hlavní příběh tvoří dvojice Fidel a Ernesto. V textu opět nalezneme dostatek náznaků, že se epizody, kde tato dvojice vystupuje, odehrávají na Kubě (staříci hledí z ostrova přes moře na světla Miami), a že se jedná o slavné latinskoamerické revolucionáře Fidela Alejandra Castra Ruze a Ernesta Rafaela Guevaru de la Serna. Časově nejsou jejich výstupy ukotveny, respektive setkání se Sidem a s Desiré je rozprostírá minimálně do období 14 let: 1978 až 1992. Zatímco u předešlých dvou příběhů se Moncada poměrně věrně drží

⁸² Viz http://cs.wikipedia.org/wiki/Sid_Vicious.

historických fakt, pak právě při fabulování Fidela a Ernesta se autor zcela odchyluje od reality. Che Guevara ve skutečnosti odešel z Kuby v roce 1966, aby šířil revoluční hnutí v Kongu a Bolívii. V Bolívii také v roce 1967 zemřel. Fidel Castro žije dosud a do roku 2006 působil jako 1. tajemník Komunistické strany Kuby.

Epizodní příběhy pak tvoří náznakové scény, v nichž pozadí tří hlavních příběhů vytváří čtveřice Fanoušků boxera Mikea Tysona, čtveřice kubánských Soudruhů Fidela Castra a Che Guevary a čtveřice Punkerů holdujících hudbě skupiny Sex Pistols. Individuální vztahy mezi nimi jsou pouze stručně načrtnuty a jednotlivé postavy tak zůstávají anonymními současníky hlavních protagonistů.

Separátní linii tvoří vysílání televize přítomné na scéně. Ta totiž netvoří pouze obrazový doprovod k jednotlivým příběhům (záběry ze zápasu Mikea Tysona, kubánské revoluce či koncertů Sex Pistols), ale sledujeme na ní i výjevy z města Ciudad de México pořádané v době vznikání Moncadovy hry.

Dramatický personál a chronotop(y)

Předchozí oddíl přibližuje průběh a obsah jednotlivých scén Moncadovy hry *Superhrdinové globální vesnice*, ovšem opět se musíme hlouběji ponořit do autorovy představy ohledně prostorového uspořádání, abychom porozuměli jeho vyprávěcí strategii. Moncada v úvodní poznámce vyžaduje následující organizaci hracího prostoru:

“La acción escénica se divide en seis áreas, distribuidas por pares, de manera que forman, por decir, tres pasillos con acción de fondo y de proscenio.

A la izquierda fondo, el área 1: una casa donde se reúnen los CUATES para ver una pelea de Mike Tyson. Al frente izquierda, el área 2, cuya acción se desarrolla en el despacho del ABOGADO. Ambas áreas forman un pasillo de color blanco.

A fondo-centro se ubica el área 3: un juego de dominó entre antiguos CAMARADAS de militancia; al frente-centro encontramos un muelle abandonado donde FIDEL intenta pescar algo durante sus horas de retiro. Las dos áreas forman un pasillo de color azul-verde.

El área 5, al fondo-derecha, representa un reventón de PUNKS. Al frente de ese mismo lado se encuentra el área 6: un cuarto de hotel, una cama desvencijada, que alberga a SID y NANCY. Este pasillo está teñido de color púrpura.

En uno de los extremos del proscenio una enorme pantalla proyectará imágenes documentales de estos famosos personajes en acción.

Un televisor rodante, en cambio, circulará al fondo entre las tres áreas posteriores.

Las transiciones de escena deben sugerir un cambio imprevisto de canal, tal como si manipuláramos compulsivamente un control remoto y observáramos seis programas de televisión al mismo tiempo.“ (Moncada 2003:101)

“Akce na scéně se dělí na šest polí rozdělených po párech, a to tak, že tvoří tři koridory s akcí probíhající od horizontu k proscéníu.

Vlevo vzadu se nachází pole 1: dům, kde se scházejí FANOUŠCI, aby společně sledovali zápas Mikea Tysona. Vlevo vpředu je pole 2, jehož akce se odehrává v pracovně ADVOKÁTA. Obě pole tvoří koridor bílé barvy.

Uprostřed vzadu je pole 3: zde hrají domino staří SOUDRUZI v boji; uprostřed vpředu najdeme opuštěné molo, kde se pokouší něco ulovit FIDEL během svého důchodového času. Obě dvě pole tvoří koridor modrozelené barvy.

Pole 5 vpravo vzadu představuje shluk PUNKERŮ. Vpravo vpředu se nachází pole 6: hotelový pokoj s rozvrzaným lůžkem, které obývá SID a NANCY. Tento koridor má purpurovou barvu.

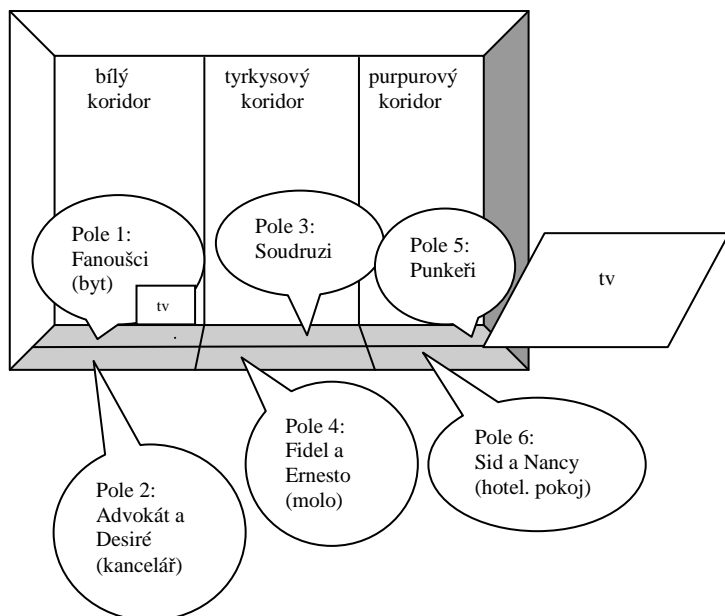
Na jenom z krajů proscénia je umístěna velká obrazovka, na níž se promítají dokumentární záběry těchto slavných osob v akci.

Dále je na scéně putující televizor, který se pohybuje v prostoru všech tří zadních polí.

Přechod ze scény do scény musí být realizovány jako nečekané změny kanálu, jako bychom v rychlém sledu přepínali na dálkovém ovládní a sledovali šest programů zároveň.“ (Moncada 2003:101)

Pro znázornění citovaného popisu opět přikládám schéma.

Schéma hracího prostoru hry *Superhrdinové globální vesnice*



Díky této přísné organizaci hracího prostoru jako by Moncada nechtěně narušoval známou definici divadla Iva Osolobě “komunikace komunikací o komunikaci”. Přidává totiž jednu rovinu navíc, jíž je modelování komunikace o komunikaci hlavních aktérů hry (v Moncadově formulaci “slavných osob”) prostřednictvím jejich příznivců a televize.

Hranice mezi plánem předních polí, tj. polí patřících Moncadovým obrazům skutečných postavám světové politiky, umění a sportu, a plánem zadních polí, tj. polí patřících jejich plně imaginovaným anonymním fanouškům a obdivovatelům, je absolutně nepropustná. Postavy v nich, tj. Fanouškové s Desiré, Soudruzi s Fidelem a Ernestem nebo Punkeři se Sidem a Nancy nekomunikují nikdy přímo, jediné prostřednictvím televize.

Naopak hranice mezi poli zařazenými do předního plánu a hranice mezi poli zařazenými do zadního plánu je narušena dvakrát. V zadním plánu se tak stane ve scéně 24 a 26, kdy společně Fanoušci, Soudruzi a Punkeři tančí a na konci hry a poté sledují televizní vysílání. V předním plánu dojde k narušení jednotlivých polí také dvakrát. Ve scéně 20 přejde Sid do Fidelova a Ernestova pole, když prchá před nesnesitelnou Nancy. Požádá staříky o jídlo a výměnou za to ho oni požádají o jinou laskavost. Ernesto Sidovi předá obálku a v této situaci se rozvine následující dialog:

ERNESTO: Necesitamos alguien en la ciudad. Alguien como tú.

...

ERNESTO Hay que entregar esto.

SID toma el sobre y no sabe qué decir.

¿Lo harás?

SID Está bien.

ERNESTO Necesitamos gente dispuesta a luchar.

SID Yo tengo buenos puños.

ERNESTO ¿Vienes armado?

SID No.

ERNESTO No puedes ir así por el camino. (A FIDEL) Dale algo.

FIDEL No tenemos armas.

ERNESTO Tiene que defenderse.

FIDEL toma el cuchillo con el que cortó el pescado y se lo da a SID.

FIDEL: A lo mejor te sirve.

SID lo mira con curiosidad.

SID: Orale, un auténtico.

Comienza a alejarse mientras se despide animosamente. Los otros lo miran desaparecer como si en él estuvieran depositadas todas sus esperanzas.

(Moncada 2003:148)

ERNESTO Potřebujeme někoho ve městě. Někoho, jako jsi ty.
 ...
 ERNESTO Je třeba předat tohle.
SID si vezme obálku a neví, co říct.
 Uděláš to?
 SID Tak jo.
 ERNESTO Potřebujeme lidi, kteří jsou připraveni bojovat.
 SID Mám dobré pěsti.
 ERNESTO Máš zbraň?
 SID Ne.
 ERNESTO Nemůžeš chodit takhle. (*K FIDELOVI.*) Dej mu něco.
 FIDEL Nemáme zbraně.
 ERNESTO Musí se bránit.
FIDEL vezme nůž, kterým před tím krájel rybu a dá ho SIDOVI.
 FIDEL: Snad ti poslouží.
SID se na něj zvědavě dívá.
 SID: Ty jo, to je fakt echt.
Začne se směle loučit a během toho odchází. Ti dva pozorují, jak mizí, jako by do něj vložili všechny své naděje.
 (Moncada 2003:148)

Obálku později roztrhá Nancy a nůž později použije Sid, aby se jí zbavil. V následující scéně 21 se Fidel objevuje v pracovně Advokáta. Přichází ve chvíli, kdy již Desiré podepsala dohodu o stažení žaloby. Fidel víceméně rezignovaně konstatuje fakt, že Desiré místo volání po spravedlnosti prodala svou pravdu. Poté odejde hledat lékaře pro nemocného Ernesta.

Zvláštním komunikátorem v celé hře je plátno na okraji scény a jeho televizní zmenšenina v zadním plánu, která opakuje to, co se vysílá vpředu. Projekce jednak zprostředkovávají kontakt mezi davem v zadním plánu a „superhrdiny“ v plánu předním. A jednak se v nich ve scéně 1, 12 a 19 objevují záběry z hlavního mexického města, které vnášejí nový časoprostor do celkového děje hry odehrávajícího se v USA (Sid a Nancy, Desiré a Advokát) a na Kubě (Fidel a Ernesto). Ve scéně 1 vidíme noční pohled na blíže neurčené budovy města, ve scéně 12 pohled na hlavní náměstí, ve scéně 19 výjev z chudé čtvrti.

Je možné si představit, že i přes striktní uspořádání hracího prostoru, by bylo možné Moncadovu hru hrát či vyprávět i v odlišném pořadí scén, než je předepsáno v citované publikované verzi. Příběhy ve třech předních plánech jsou totiž natolik uzavřené, že jejich

vyprávění v jiném pořadí by je nijak nedokázalo změnit. V tomto se hra výrazně odlišuje od výše analyzované Spregelburdovy hry *Rozvrácený krucifix*, v níž je narativní strategie založená na pečlivém dávkování informací pro významy, které jsou v ní uloženy, zcela zásadní. Moncada nabízí 'pouhý' zapping mezi jednotlivými příběhy, které spolu souvisejí jako určitá mozaika skládající celkový výsledný obraz výpovědi celé hry.

Hra *Superhrdinové globální vesnice* přivádí na scénu skutečné superhrdiny globální vesnice v oblasti umění, sportu a politiky. Asi málokdo by pochyboval, že právě Mike Tyson, Fidel Castro a Che Guevara nebo členové skupiny Sex Pistols, nejsou skutečnými ikonami masmediální a televizní éry. Přesto jsou pouze ironickými karikaturami toho, co bychom si pod kladným hrdinou, který bojuje za vysoké mravní ideály, představovali. Mike Tyson je chodící mlátička, která se neštítí toho, nechat brutálně zmanipulovat dívku, kterou zřejmě znásilnil. Autorovi dokonce ani nestojí za to ho přivést přímo na scénu, Tyson ve hře vystupuje nepřímě schovaný za všeho schopného advokáta. Sid, který přispěl k rozvratu světoznámé hudební skupiny, je ve hře představen v poslední fázi svého života jako troska závislá na drogách, která dokonce přispěje k smrti své partnerky. A Fidel Castro s Che Guevarou jsou u Moncady impotentní staříci nad hrobem, které sice ještě neomrzelo spřádat plány na akce, jež mají očistit prohnitou a zkorumpovanou společnost, ale nemají vůbec žádné mocenské prostředky, jak tyto vize realizovat. Dokonce jsou natolik pošetilí, že svěřují své poselství ztroskotanci Sidovi a berou se za záchranu Desiré, která raději jde za vidinou pochybné nabídky úspěchu v Hollywoodu, než aby bránila svou čest.

Superhrdinové v Moncadově hře stojí proti zcela pasivnímu davu obdivovatelů. Fanoušci a Punkeři se na chvíli nechají jejich výkony okouzlit, ale jakmile je jejich idoly omrzí, 'přepnou na jiný kanál'. Dokonce i Castrovi a Che Guevarovi bývalí soudruzi v boji dávají přednost pohodlíčku domina, snění o funkcích a požívání americké whiskey než boji za sociální spravedlnost a ostrému kubánskému rumu.

Moncada prostřednictvím svých postav nechce z jeviště hlásat nějakou politickou, uměleckou či jinou myšlenku. Daleko spíše předvádí balábile 'hrdinů' a anonymních individuí, jejichž vzájemné hierarchie a hodnotové žebříčky smetla glajchšaltující metla globalizace. Dočasnou cenu zde má ten, kdo se aspoň na chvíli objeví v novinách nebo na obrazovce. Nic jiného v současném světě není důležité. Okem, které nad tím vším bdí, je samozřejmě televize. Jako jediná v Moncadově globální vesnici má přehled o veškerém dění a zprostředkovává informace o něm do éteru. Není náhoda, že Moncada pojmenovává své postavy tak, aby z jejich označení v textu nebo replik nebylo jednoznačně zjevné, o koho jde. Vystupuje zde SID, NANCY, FIDEL, ERNESTO a DESIRÉ, nikoli Sid Vicious, Nancy

Spungen, Fidel Castro, Ernesto Guevara nebo Desiré Washington. Teprve televize je onen konečný arbitr, který pozvedne člověka z anonymního davu „fanoušků, soudruhů a punkerů“, přiřkne vyvolené osobě jméno, a přisoudí jí tak dočasnou mediální hodnotu, jak se to děje právě na konci Moncadovy hry. Ani to však v naší realitě vůbec nic nemění, protože z toho všeho dokážeme postavit pouze „Muzeum ideologických relikvií“, jejichž poselství již neumíme nebo ani nechceme přečíst.

Interpretace

Samotný titul hry *Superhrdinové globální vesnice* upomínající na filmovou nadsázku v podobě superdobrého Supermana je ironický. Autor to přiznává již v podtitulu, jímž hru opatřil a jenž zní „politická karikatura“. Nakonec jak jinak než jako karikaturu lze pojmout hrdinu v postmoderní éře konce velkých příběhů. Tento axiom postmoderní filozofie tvoří základ Moncadovy hry, z nichž je v jeho hře odvozen i ‘konec velkých ideologií’.

Můžeme se ptát, proč si autor pro svou hru vybírá představitele socialistických idejí, jedničku světového boxu a rockovou star. Pojítko se zdá být jednoznačné: všechny tyto postavy spojuje motiv násilí, s nímž prosazují své ideologie. Castrovu ideologii realizovanou na Kubě dosud zdaleka nelze označit za impotentní, ale i ve vyčpělé karikatuře, v jaké ji ukazuje Moncada ve své hře, staříci na molu stále ještě cení na okolí svět své zbývající zuby. Tyson představuje čistou podobu násilí, bezduchou mlátičku, pro niž sport není čestným soubojem, ale uplatňuje svou fyzickou i mocenskou převahu, plynoucí z pozice peněz a popularity, na mnohem slabšího protivníka, jímž je osmnáctiletá dívka. A nakonec kytarista kapely Sex Pistols, který byl dle dostupných pramenů do rozjetého vlaku této značky přijat jako náhradník zejména kvůli svému vzhledu a i přes naprostou hudební negramotnost, představuje pokleslý étos populárního umění, které už dávno nehlásá punkovou ideu svobody coby životního stylu, ale využití hudebního průmyslu pro generování peněz.

Moncadův obraz světa jako globální vesnice je i přes svůj sarkasticko-ironický tón vlastně smutný. Proti aktivním superhrdinům, kteří vedou alespoň nějaký zápas, v němž však jdou za falešnými cíli, stojí tupý pasivní dav s jediným přáním: konzumovat. Není za co bojovat, není koho burcovat, není kým se nechat vést. Člověk ztratil kontrolu nad světem. Tu má už jen oko kamery převedené do televize, které je však ke světu, který snímá, netečné.

Nabízí se srovnání principu hry *Superhrdinové globální vesnice* s Nestroyovou fraškou *Dům u čtyř letor* z roku 1837. I Nestroy pracuje s ‘geometrickým’ divadelním experimentem, v němž scénu dělí na čtyři prostory-pokoje, do nichž umísťuje čtveřici lidských povah. Povahám přisuzuje charakteristické barvy: pokoj cholera je ostře červený, světle žlutá je

přidělena flegmatikovi, temná barva patří melancholikovi a nebeská modř nebo růžová je barva sangvinikova. Z takto rozvrženého plánu těžší rakouský dramatik sérii komických situací, ale jeho hra je především celistvým schématem, které vyčerpává všechny možnosti a kombinace dobové vědecké teorie o lidské psychice. Moncada je na rozdíl od pozitivistického Nestroye zcela relativistický. Na jakoukoli totální výpověď zcela rezignuje a jeho hra představuje jen některé možnosti z nekonečné řady kombinací a rekombinací. Nakonec i barvy přisouzené jednotlivým koridorům jsou přiděleny na zcela asociativním principu: u Fidela bychom možná očekávali komunistickou rudou, ale setkáváme se s tyrkysem moře, zatímco Tysonův příběh se odehrává v bílé a Punkeři se pohybují v purpurové barvě.

Kromě televizních odkazů na město Ciudad de México nemá zdánlivě Moncadova hra s mexickým či latinskoamerickým diskurzem nic společného. A to ani díky superhrdinům kubánské revoluce, kteří se již dávno stali součástí panteonu univerzálních světových dějin. Přesto ji mexická kritika čte překvapivě právě i jako výpověď o Mexiku:

„Hijo de su tiempo, Moncada iguala, en *Superhéroes de la aldea global*, a los iconos de la revolución, como el Ché Guevara, con personajes de historieta, como el Santo, convirtiéndose en contemporáneo de los jóvenes caricaturistas mexicanos, quo tiran de su pedestal a nuestras figuras históricas, y ponen en su lugar a la caricaturas.“ (Ita 2004:25)

„Jako dítě své doby klade Moncada ve své hře *Superhrdinové globální vesnice* na jednu úroveň revoluční ikony, jako je Che Guevara, s postavami mikrohistorie, jako je El Santo, čímž se stává soupeřem mladých mexických karikaturistů, kteří z piedestalu strhávají naše historické postavy a staví na jejich místo karikatury.“ (Ita 2004:25)

Santo, vlastním jménem Rodolfo Guzmán Huerta (1917 – 1984), byl populární mexický profesionální wrestler a filmový herec. Jeho poznávacím znamením byla bílá maska, která souvisela s jeho přezdívkou „Svatý“. Maskování je běžnou součástí estetiky mexických zápasů a tento sport je vůbec důležitou součástí mexické lidové kultury. Ita tematiku boxerství dává logicky do přímé souvislosti s mexickou kulturou, ovšem zahraničnímu interpretátorovi může tato souvislost zcela uniknout. Co mu ovšem uniknout nesmí, je fakt, že se Mexiko ve hře skutečně objevuje, a to v podobě národně-oficiální (náměstí hlavního města s Národním palácem), jako tvář Třetího světa (chudinská čtvrť nebo dokonce slum mexické latinskoamerické megalopoe) a jako propagační pohlednice (pohled na noční město). Dějiště příběhů ve hře přitom tvoří nábřeží na Kubě, hotelový pokoj v New Yorku a advokátní kancelář v Indianopolis. Trojúhelník Kuba, Mexiko a USA vytváří ve hře zajímavé napětí, a

to právě z ideologického pohledu. USA jsou tu symbolem neoliberálního kapitalismu, Kuba příkladem socialismu v praxi a Mexiko přelomu 20. a 21. století, to je nárazníková zóna mezi levicovým odkazem mexické strany PRI a pravicovými tendencemi, které prosazuje mexická opozice už od 80. let 20. století. Jednou z hlavních otázek, které si tak Moncadova hra klade, se tedy přeci jen Mexika úzce dotýká. Je to otázka po cestě, kterou se má země napříště ubírat. Autor předkládá skrze příběhy svých postav poměrně dekadentní obraz obou dvou ideologií podstatných pro 20. století v praxi, a to jak jako společenství, kde se za peníze dá koupit cokoli, tak jako společenství, kde individuální lidskou svobodu nahrazuje dominantní státní doktrína s jakkoli lidskou tváří.

Trilogie *Ideologické relikvie* Luise Maria Moncady je bezesporu zajímavým souborem diskurzů, které autor vede nejen na téma propojení divadla s videoartem. Její jednotlivé části naplňují premisy, které si stanovil v úvodu k celému souboru: video jako nástroj úniku z reality, video jako nástroj zviditelnění vnitřního monologu a video jako nástroj zappingu mezi mikropříběhy dané hry, které se skládají v makrodiskurzivní obraz.

Zajímavé jsou však i náměty jednotlivých her, které jsou do trilogie zařazeny a které naznačují i další vývoj autorovy dramatiky. Ve zkoumání možností zobrazení složitých lidských charakterů a psychologických pochodů na divadle započatých ve hrách *Alenka za obrazovkou* a *Exhivize* pokračuje Moncada v již zmíněné hře *Mnohonásobná volba* zobrazující protagonistku Dianu pomocí pěctice hereček. Na linii ztvárnění současného Mexika skrze dějiště, postavy a jejich příběhy naznačené ve hře *Superhrdinové globální vesnice* navazuje Moncadova hra *Život nestojí (za) nic* z roku 2001. Poté, co její hlavní hrdina Pierre uprchne z Kanady do Mexika za vysněnou svobodou a štěstím, sledujeme panorama současných typických městských postaviček pohybujících se v centru současného Ciudad de México kolem hlavního náměstí. Je zajímavé, že 21. století přineslo i díky exotické turistice obrat směru úprku: za štěstím – alespoň v západním světě – se už neutíká do Ameriky či do Evropy, ale do Třetího světa. Výmluvným způsobem charakterizuje průnik kultur v tomto 'pupku světa' postava Tatíka:

PADROTE Ah, pues allí están. Abre bien los ojos. Allí están los vendedores ambulantes, los desempleados con su cartelito de "plomero", "albañil", "electricista"; allá, los que vienen a pedirle milagros a la santa patrona. En aquella ventana está el presidente, y abajo, los que hacen plantones y huelgas para que él los escuche. Todo México está en el Zócalo. Y si miras mejor vas a ver a los que están abajo de las lozas, los templos enterrados, los dioses derrumbados. Y hasta la pinche águila que se le ocurrió venir aquí a desayunarse a la serpiente. (Moncada 2001:28)

TATÍK Ach, támhle jsou. Otevři dobře oči. Támhle jsou pouliční prodavači, nezaměstnaní s cedulkou „instalatér“, „zedník“, „elektrikář“; támhle jsou ti, co přicházejí prosit o zázrak svatou patronku. Tamhle v tom okně je prezident a dole ti z ostrahy i ti, co organizují stávky, aby je slyšel. Celé Mexiko je na zócalu. A když se podíváš líc, uvidíš i ty, kteří jsou schovaní pod dlažbou: pohřbené chrámy, svržené modly. A dokonce i ten zatracený orel si sem klidně přiletí, aby posnídal hada. (Moncada 2001:28)

Moncada má talent komponovat ve svých hrách obrazy, které vytvářejí celé trsy kontextů. Tyto kontexty nelze uspořádat do přehledné tabulky, jak jsme to učinili v případě dramatiky Rafaela Spregelburda, ale spíše do schémat, která vytvářejí opět další obrazy. V případě čtení jejich významů nemůžeme podniknout intelektuální geometrickou hru, ale čeká nás naopak intuitivní čtení. U Moncady se neprodíráme houštinami jazyka jako spolehlivého a dokonale ovládnutého nástroje, který dokáže vytvářet fiktivní světy, ale jako bychom se nořili do tajemných poselství ne nepodobných systému dávného aztéckého písma. Právě zde se nabízí asociace s Moncadovým psaním. Původní aztécké rukopisy byly téměř kompletně zničeny španělskými mnichy, a proto jsou vědecké teorie o systému aztéckého písma založeny na dohaděch. V každém případě se jednalo o piktografické písmo s fonetickými prvky, které nebylo primárně určeno ke čtení, ale k vyprávění. Jeho znaková soustava jednoduše neumožňovala převést kompletní slovní zásobu mluveného jazyka do písemného záznamu. Pokud se tedy 'ztratil' vypravěč, ztratily se nenávratně i významy uložené do psaných dokumentů. Je možná příliš smělou hypotézou tvrdit, že Luis Mario Moncada právě proto ve svém divadle, jehož vznik zpravidla ve všech kulturách odvozujeme od mystického obřadu, tak důkladně zkoumá roli obrazu a jeho převodu či dokonce 'překlada' do divadelního jazyka. V každém případě by to byl diskurz velmi úzce navazující na podstatu post-kolumbovské mexické identity.

Kapitola V

Závěry

Pro zájemce o současnou latinskoamerickou dramaturgii, který nepochází ze španělsky či portugalsky mluvícího prostředí, je při zkoumání jejích podob a projevů v jednotlivých zemích zřejmě největší výzvou zjistit, jaké diskurzy místní autoři v těchto zeměpisných šířkách vedou a jak tyto diskurzy zastoupené v jednotlivých hrách souvisejí s různými úrovněmi lokálních, národních, regionálních či mezinárodních kontextů. O uvedení v dramaturgii Rafaela Spregelburda, Roberta Alvima a Luise Maria Moncady do lokálního kontextu jsme se pokusili v předchozí kapitole. Jako určitý způsob konkluze se nyní tedy nabízí jejich uvedení do kontextu národní dramaturgii, v níž analyzované texty vznikaly. Vhodné je také vzájemné porovnání dramaturgii těchto autorů, na jehož pozadí specifika jejich poetik a tematik lépe vyniknou, ale taktéž se vyhraní alespoň nejhrubší rysy divadelních diskurzů vedených v jednotlivých latinskoamerických společnostech. Další úroveň, v jejímž kontextu je vhodné vybrané texty vnímat, je kontinentálního diskurz o latinskoamerické kultuře a identitě včetně ohlasů na postmoderní filozofii a postkoloniální teorie. Nabízí se nakonec ještě poslední metaúroveň, která by tyto hry nahlédla v kontextu současné světové dramaturgii jako celku. Otázkou však je, zda světová dramaturgie nějaký celek tvoří. Jejich zodpovězení přenecháme jiným studiím a zde se zaměříme spíše na omezené vybrané okruhy. Prvním je způsob, jak analyzované texty vstupují do relace s divadelní kulturou svých bývalých kolonizátorů. Dalším bodem našeho zájmu bude role britského divadla Royal Court Theatre a jeho mezinárodních aktivit při vzniku argentinské, brazilské a mexické dramaturgii přelomu 20. a 21. století. A nedílnou součástí těchto úvah tvoří také zhodnocení, jaký je u výše zmíněných textů potenciál recepce současných latinskoamerických autorů a jejich textů v kontextu současného českého divadla.

Současná argentinská, brazilská a mexická dramaturgie v národním a latinskoamerickém kontextu

Co se týče dialogu s kontextem národní dramaturgii a divadla, který Rafael Spregelburd, Roberto Alvim a Luis Mario Moncada prostřednictvím svých her vedou, je zřejmé, že jde o přístup antagonistický. A antagonismus je také princip, na jehož základě byli pro tuto práci vybráni. Snahou bylo vyhnout se chtěné a očekávané exotice a přiblížit českému čtenáři právě

takové argentinské, brazilské a mexické dramatiky, kteří jsou napojeni na kosmopolitní vlnu tendencí, stylů a tematiky spojené s diskurzy postmoderny, globalizace, postkolonialismu, multikulturality a postdramatického divadla, což je premisa pro jejich snadnější přístupnost a přenosnost do jiných regionálních, národních či kontinentálních souvislostí, a tudíž i pro lepší použitelnost této práce pro české prostředí. Novátorské postupy, avantgardní postoje, 'léčba šokem', odtržení se od vlastních tradic a předcházejících generací, experiment, individuální poetika, relativismus a rezignace na jednoznačná a přímá sdělení, to je étos, který je vybraným dramatikům z Argentiny, Brazílie a Mexika společný a dokládají ho nejen představené dramatické texty, ale i citované úvody, předmluvy, doslovy, komentáře či studie. I tento rys teoretizování 'sebe sama' či kontextu vlastní tvorby je nakonec trojici vybraných autorů společný a dokazuje jejich novátorské a průkopnické pozice, které chtějí ve své divadelní kultuře zaujímat.

Přes výše uvedené tvrzení o antagonistickém postoji k vlastní národní divadelní tradici však ani jeden z trojice analyzovaných autorů nepatří mezi osobnosti zcela odtržené od svého národního kontextu, který by se pohyboval v 'ideologickém' vzduchoprázdnu nadnárodních a dočasných projektů. Všichni tři píší především a hlavně v návaznosti na inscenační tvorbu ve svém vlastním divadelním souboru a pro publikum ve svém městě. Ačkoli se ve všech třech zmíněných zemích hovoří o nesourodém charakteru generace nastupující do argentinské / brazilské / mexické dramatiky v 80. a 90. letech 20. století, jež v žádné ze sledovaných zemí netvoří skutečnou programovou 'skupinu' a jejíž jednotliví příslušníci se identifikují individuálními poetikami, tématikami a rukopisy, je účelné jejich deklarovanou distancí od tradice, k níž se musely vymezit i generace před nimi, zrevidovat.

Rafael Spregelburd podle svých vykladačů navazuje na antirealistickou tradici argentinského divadla období vojenské diktatury, jehož poetika inspirovaná evropským absurdním divadlem odpovídala na politickou perzekuci a cenzuru zamlžováním významů a prostředky alegorie. Absence poselství je axiom deklarovaný příslušníky nového argentinského divadla 90. let, je však realizován v jakési ludické bezstarostnosti a až nezodpovědnosti éry radostné globalizace bez ozvuků dusné atmosféry politické represe 70. let. Na rozdíl od svých soupeřů Spregelburd v tomto ohledu dosahuje vysoké originality tím, že své hry staví na paradoxu mezi realistickými segmenty jednotlivých postav, situací a dějišť svých her a dekonstrukce jejich absurdně geometrické kompozice v celku dramatické výstavby, která přes všechna původní zdání nakonec neskládá žádný konečný zřetelný obraz nebo význam. A to i přes to, že hra *Rozvrácený krucifix*, odehrávající se v Praze v roce 1939, má být alegorií argentinské politické situace 90. let a *Heptalogie Hieronyma Bosche*, která ve

svých jednotlivých částech parafrázuje křesťanskou nauku 7 smrtelných hříchů, má představovat revizi odkazu modernistických hodnot. Zdá se irelevantní srovnávat Spregelburda se 'zakladatelem' moderního argentinského dramatu Armandem Discépolem, ale rétorická shoda při popisování jejich dramatiky je až překvapivě osudová. Villegas v souvislosti s Discépolovou dramatikou zobrazující italské a španělské imigranty v Buenos Aires počátku 19. století hovoří o 'dezintegraci' (viz Kapitola II), což je pojem, jímž bývá označována celá Spregelburdova generace divadelníků. Villegas má pochopitelně na mysli psychologický a hodnotový rozvrat, který stojí u zrodu dramatických konfliktů mezi nepřizpůsobivým individuem a jeho novým, nesrozumitelným, nepřátelským a/nebo cizím okolím. Východiskem z této krize způsobené novou politickou, ekonomickou nebo společenskou situací jako by pro argentinské autory byly právě úniky do světa fabulace, do konstruování umělých světů založených nikoli na neomezené spontaneitě živené tropikalistickou exotikou, ale přísně intelektuálních a geometrických vzorcích, jimiž na jedné straně utíkají ze své vlastní historie a na straně druhé se vymezují vůči „divočině a barbarství“, která je obklopuje. Nástrojem je jim k tomu právě slovo – slovo ve své mnohoznačnosti a schopnosti tyto umělé světy vytvářet, slovo s jeho mocí integrovat člověka do utopie. Jestliže však Armando Discépolo zobrazoval nepřátelský a krutý svět, v němž se jeho postavy octly kvůli konkrétní historicko-kulturní situaci, pak u Spregelburda zákeřná a chladná abstraktní geometrie vytváří určité nepřátelsky chladné metafyzično do jisté míry navazující právě na odkaz evropského absurdního divadla.

Roberto Alvim je v kontextu současného brazilského divadla především průkopníkem činoherního divadla a současné dramatiky. S tímto uměleckým programem představuje marginální nabídku nejen v záplavě komerčních divadelních projektů Rio de Janeira či São Paula, ale i mezi divadelníky považovanými za špičku brazilského divadla konce 20. století. Jak vyplývá z pasáže věnované brazilskému divadlu 90. let (viz Kapitola III), umělecké kvality jsou přisuzovány a divácký úspěch doma i v zahraničí patří spíše režisérským osobnostem vytvářejícím žánrově synkretické divadelní produkce, souborům tvořícím na principu kolektivní tvorby, v níž dramatický text není konečným cílem, ale prostředkem k vyjádření vlastní poetiky, nebo tvůrcům pracujícím s interdisciplinární performancí. Roberto Alvim a skupina autorů, která se kolem něj sdružuje, nijak obsahově ani programově nechce navazovat na odkaz brazilského politického divadla zastoupeného především Augustem Boalem. Volbou námětů z okruhu zločinu a drastického násilí, psychických poruch a traumat, rodinných vin a nejrůznějších deformací se blíží spíše předobrazu dramatiky Nelsona Rodriguese, který se v části své dramatické tvorby deklarovaně inspiroval reálnými

případy z dobové černé kroniky města Rio de Janeira. Alvimovy hry *Zubatá vagina*, *Souostroví* nebo *Jakýkoli způsob spásy* jsou velmi vzdálené řemeslně bravurně vystavěným Nelsonovým pětiaktovým hrám a charakterizuje je nápadná disproporčnost a nevyváženost, co se týče délky jednotlivých textů, jejich výstavby, dialogů, jednotlivých situací. Některé z nich dokonce působí spíše jako skici k budoucím dramatům, než jejich konečné a vycizelované verze. Přesto je však z diskurzu jeho her patrné, že temné podhoubí násilí a zločinu, které tvoří identitu města Rio de Janeira, přetrvalo i odstup tří generací, který mezi Rodriguesem a Alvimem stojí. Je to právě tento typ mikrohistorií a nedůvěra ve velké příběhy vztahující se k oficiální historii nebo politické situaci, které oba tyto autory inspirují k zobrazení dobové brazilské reality. Ovšem zatímco Rodrigues ve svých příbězích přivádí na scénu hlavně příslušníky střední brazilské vrstvy a pro takové publikum je také píše – z toho také plynulo kontroverzní přijímání inscenací jeho textů – Alvim se spouští převážně do spodních společenských vrstev zločinců, psychopatů, deviantů a v lepším případě senzibilů. Nakonec i jeho hra *Zubatá vagina* i přes asociativně řazené citace z epizod světových dějin není ani náznakem historickou hrou, ani alegorií na brazilskou politickou situaci, ale temným obrazem monstrózního žensství. Ačkoli se všechny tři analyzované Alvimovy hry odehrávají převážně v interiérech, proniká do nich realita ulice brazilské megalopole. Na rozdíl od veřejného vysoce organizovaného a bezpečného prostoru Buenos Aires má 'ulice' (nejen) brazilských metropolí zvláštní dramatický náboj a zákonitosti, které jsou pro návštěvníky ze západní kultury obtížně rozpoznatelné. Jedná se především o iracionalitu neviditelných hranic mezi oficiálními zónami určenými turistům a chudinským favelami a mezi bezpečnou denní a riskantní noční dobou. Není výjimkou, že i v turisticky atraktivních lokalitách brazilských měst místní policie hájí pouze určité jejich části a pokud má turista štěstí, je na 'hraničním přechodu' do nehlídané zóny na možné důsledky svého vstupu upozorněn. Brazilská favela, to je živočišný organismus nabitý každodenním bojem o přežití s výbušnými centry a nejrůznější municí opevněnými oblastmi, v nichž se skrývají drogové a další zločinecké klany. Právě favela obklopuje přísně hájené ostrůvky střední třídy, které svou zvláštní energií svírá. V Alvimových hrách se prostředí favely objevuje jen nepřímo, intuitivně, ovšem jeho hry zobrazují právě onu pro konzumní společnost podivnou archetypání a iracionální formu projevu života, který bojuje o své místo na slunci i nejhruššími prostředky násilí.

Postoje Luisa Maria Moncady vůči tradici mexické dramatiky nejsou tak příkře reformátorské, jak to proklamují Rafael Spregelburd nebo Roberto Alvim. Moncada sice píše své hry v době proměn v mexické společnosti, které jsou však mnohem pozvolnější a nejasnější než radikální převrat klimatu například v argentinské společnosti po ukončení

pravicové diktatury. Zároveň se Moncada řadí do kontinuálního proudu tradice činoherního divadla, a nepřísluší mu tudíž funkce osvětového uměleckého programu, což je úkol, který si v Brazílii bere za svůj Roberto Alvim. Přesto je Moncada kritikou manipulován do pozice antagonisty. Nová a mexické dramatice poměrně cizí je tendence vymanit se z nekonečného řetězce interpretací okruhu témat spojených s tematikou mexické historie a reality, kterou jsme si představili v Kapitole IV. Ačkoli Moncada v některých svých hrách zobrazuje i mexické hlavní město, čímž se do tradice mexické dramatiky zařazuje, jeho dramatika řeší vskutku nadnárodní problémy. Moncadovy hry jsou dle dostupných pramenů přijímány v Mexiku s rozpaky. Nebudí kontroverze jen v řadách mexického publika. Ani v citovaných studiích věnovaných mexické dramatice od 80. let 20. století do současnosti není autor řazen mezi nejexponovanější dramatiky tohoto období a objevuje se až v druhé vlně spíše letmo zmiňovaných současných mexických autorů. Je to fakt poměrně překvapivý vzhledem k intenzivní badatelské i organizační činnosti, kterou Moncada vykonává pro současné mexické divadlo, ale s ohledem na konzervativnost mexického prostředí pochopitelný. Je patrné, že výše analyzovaná Moncadova trilogie *Ideologické relikvie* je ultramoderním pokusem začlenit do divadelní praxe novou disciplínu, jíž je v tomto případě videoart. Moncadův experiment je ze dvou třetin, tj. v první a druhé části trilogie *Alenka za obrazovkou* a *Exhivize*, zaměřen především na zkoumání tohoto principu a samotný příběh s jeho případnými konotacemi s mexickou tradicí či realitou je odsunut do pozadí autorova zájmu. Teprve ve třetí části trilogie, hře *Superhrdinové globální vesnice*, se autor pouští do črtání výrazně ironického a karikaturního obrazu geopolitické mapy amerického kontinentu včetně pozice Mexika na ní. Je to právě tato hra, která se sice dočkala cti uvedení v mexickém Národním divadle, vyvolala však největší polemiky. Přitom by na to měla být mexická veřejnost zvyklá. Pokud bychom Moncadu chtěli podobně jako výše zmíněného argentinského a brazilského autora uvést do souvislosti s nejvýznačnější postavou stojící u počátků moderní mexické dramatiky, pak lze konstatovat, že antirealistické postupy Rodolfa Usigliho jsou obsaženy i v Moncadově dramatice. Ovšem jestliže antirealismus u Usigliho spočívá v tom, vyprávět a nahlížet nově příběhy odvozené z konkrétních dat mexické historie, Moncada se podobně jako jeho kolegové v Argentině nebo v Brazílii obrací k soukromým mikrohistoriím obyčejných lidí, ukazuje složitost lidské individuality a nejrůznější rozpory v lidském nitru a psychice, které zviditelňuje pomocí videotechnologie nebo jiných prostředků. I v případě populárních ikon, jako je frontman skupiny Sex Pistols, boxer Mike Tyson či revolucionář Che Guevara ve hře *Superhrdinové globální vesnice*, nás uvádí do intimního prostředí jejich rozporuplného soukromého života, které konfrontuje s 'velkými

plátný jejich oficiálních vystoupení na koncertě, v ringu či na politické scéně prezentovaných prostřednictvím média televize a společenskými makrodiskurzy, které jejich působení vyvolává.

Je důležité připomenout, že všichni tři autoři tvoří v kontextu hlavního argentinského nebo mexického města, popřípadě brazilské metropole, a je tudíž přirozené, že tímto vstupují nejen na 'národní hrací pole', ale dostávají se přirozeně do kontaktu s mezinárodní divadelní scénou již od počátků své tvorby. V Kapitole I jsme hovořili o konceptu kulturních a divadelních biotopů, s nimiž se skrze vybrané dramatické texty v oblasti Latinské Ameriky seznamujeme. I proto ke konkluzi musí patřit i pokus o rekonstrukci těchto biotopů vycházející z analýzy vybraných dramatických textů.

Při rozboru složitých kompozic v dramatech Rafaela Spregelburda nám napomohly přehledné tabulky s informacemi uspořádanými v navzájem různě se protínajících osách. Tato zvláštní geometrie, s níž Spregelburd ve své tvorbě pracuje, je založena na složitém aparátu referencí k různým historickým, filozofickým a kulturním euroamerickým i latinskoamerickým kontextům, které autor do svých her zakomponovává. Jejich interpretace je složitá již při samotném aktu čtení jeho her. Včlenění takového textu do složitého systému inscenace skládající se z dalších složek naplněných významy dešifrování možných konotací uložených v jeho dramatech logicky dále komplikuje. I bez znalosti buenosaireského divadelního prostředí lze dojít k závěru, že Spregelburdovy hry předpokládají erudované publikum, které divadlo vnímá jako až ekvilibristicky intelektuální sport, do nějž se společně s autorem a inscenátory jeho textů pouští. Spregelburdova dramatika je takové povahy, že nabízí materiál k nekonečné řadě výkladů a analýz z různých úhlů pohledu. Přesto je právě tento zdánlivě iritující efekt Spregelburdova psaní argentinským divákem přijímán pozitivně. Spregelburdovy hry se uvádějí v malých, nezávislých a státem či městem povětšinou nesubvencovaných divadelních sálech-stagionách, jež se v Buenos Aires počítají na stovky a jsou místem vysoce intelektuální 'zábavy' argentinské střední třídy, jež v zemi zejména před ekonomickou krizí měla silnou pozici a vytvářela dostatečně početnou skupinu pro odbyť tohoto typu divadla. Tato část argentinské divadelní kultury je typická tím, že akt setkání během divadelního představení netvoří pouze recepce divadelního díla, ale také následná diskuse s jeho autory. Autorka této práce byla svědkem nesčetných debatních kroužků, které neúnavně a bezprostředně reagovaly na divácký zážitek, kdy se diváci až vášnivě chtěli podělit s autory o své myšlenky vyvolané zhlédnutým představením. Tento rituál souvisí s typicky latinskoamerickou potřebou neustále vysvětlovat své kořeny, identitu, postoje. Divadlo v hlavním městě má v argentinské španělštině označení „teatro porteño“ a má své

vlastní s jinými argentinskými a latinskoamerickými městy nezaměnitelné rysy. Činoherní divadlo se v hlavním argentinském městě konzumuje především o víkendu, kdy programy nabízejí nesčetné množství produkcí probíhajících od brzkých odpoledních do pozdních nočních hodin, přičemž představení se začátkem v čase po půlnoci nejsou žádnou výjimkou. Divadlo se zde tak stává zcela přirozenou součástí svátečního dne naplněného sociálními zážitky spojenými s rodinnými návštěvami, gastronomickým potěšením v restauraci či baru a fyzickou relaxací v hudebním klubu. Návštěva divadelního představení v tomto seznamu tvoří esteticko-intelektuální zážitek, který je vnímán jako motor a výzva k duševní aktivitě. Je to právě tento kontext argentinské divadelní kultury, který nám napomůže pochopit výroky o „absenci poselství“, které jsme citovali v kapitole věnované argentinskému divadlu a dramatičce. Spregelburdovy ho nakonec přeci jen mají, ale pro Evropana zůstává velmi hluboko skryto.

Materiál poskytnutý ve hrách Roberta Alvima má z hlediska analýzy zcela odlišný charakter než složité Spregelburdovy hry. Ve spojitosti s Alvimovou dramatikou je i z rozsahu provedené analýzy patrná řídkost a chudost jeho her na intertextualitu či originální formální postupy, co se formátu a principů dramatu týče. Z přiblížení Alvimovy dramatiky je patrné, že autorovi jde zejména o samotný fakt, aby se současná dramatika brazilských autorů uváděla na brazilských jevištích, což je nakonec i další sféra jeho umělecké a produkční činnosti, na niž vynakládá nemalé úsilí. S tím souvisí intenzivní nadprodukce divadelních her skupiny riodejaneirské dramatiky bez ohledu na jejich skutečně kvalitní dopracování, efemérní trvání celého sdružení a i samotnými příznivci z řad brazilské kritiky zpochybňovaná nesourodost jejích jednotlivých příslušníků nejen ve sféře obsahové, ale i kvalitativní. Ačkoli Alvimova dramatika není určena pro výsostně intelektuální publikum, nevyplývá z výše řečeného nijak automaticky, že by byla ať už brazilskému nebo evropskému čtenáři/divákovi přímo úměrně přístupnější než například Spregelburdovy texty nabitě interreferenčním potenciálem. Alvim je navíc ve zcela jiné situaci než argentinský autor a jeho iniciativa na poli činoherního divadla je vskutku okrajová. Kulturní biotop Rio de Janeiro, to je průsečík dvou fenoménů: televizní komerce a lidové kultury. Město včetně svého divadelního profilu je především 'postiženo' přítomností televizní sítě Globo. Globo, která existuje od roku 1965, je v současnosti největší komerční televizní síť v Latinské Americe a třetí největší na světě. Tento mediální gigant, který kromě řady mezinárodních sítí jen v samotné Brazílii provozuje přes 100 televizních stanic, vytváří přirozeně prostředí extrémně komercializované kultury a má pochopitelně dopad i na kulturní profil města Rio de Janeiro, které nabízí spíše než progresivní divadlo výraznou filmovou scénu, popř. produkce

komerčního divadla těžícího z přítomnosti hereckých hvězd známých z televizní obrazovky. Typickým formátem latinskoamerické televizní kultury je pochopitelně telenovela, která kromě zábavných funkcí má v sociálně nevyrovnané brazilské společnosti i podstatnou osvětovou funkci. Její dosah nejen na městskou populaci, ale na celou brazilskou společnost je enormní.

„The measurable population penetration of Rede Globo’s soap operas, or telenovelas, has aroused attention in the social sciences as a platform from which to examine the impact of soap operas on female empowerment and emancipation [1] (Chong and La Ferrara, 2008). In a demand driven assessment over the course of three decades, researchers found indications that the most popular soap operas are those featuring independent women in positions of power[2]. These soap operas often featured divorced characters- a culturally taboo subject, and illegal[3]until the 1970s- and characters involved in affairs. Researchers have examined the data and discovered links between the availability of these soap operas in rural areas and an increase in divorce, decrease in fertility[4], reduced gender preference for offspring, and an increasing awareness that domestic violence is not universally accepted as a life condition[5]. ‘Divorce is a salient topic from the point of view of development’ (ibid). In fact it has been observed that the possibility of divorce gives women leverage to achieve greater gender equality within marriage, for example, in the distribution of work (ibid).[6] Unilateral divorce laws have also been shown to decrease domestic violence, spousal homicide, and suicide (Stevenson and Wolfers, 2006)[7]. At the same time, divorce may have long-term adverse effects on children (Gruber 2004)[8]. An additional and promising finding was that, ‘ceteris paribus, Globo coverage has the same effect as an increase of almost 1/2 year in women’s education, in a context where the mean of women’s years of education over the period is 3.2 years. [9] Other studies[10] on the effects of social messaging in media have shown similar results. Debate on potential policy implications continues, but there remains a theoretically exploitable link between social messaging in television media and the practical advancement of social awareness.“ (Wikipedia⁸³)

⁸³ Viz http://en.wikipedia.org/wiki/Rede_Globo. Zdroje k uvedenému citaci: [1] Chong and La Ferrara, “Television and Divorce: Evidence from Brazilian Novelas”, p. 459, Journal of the European Economic Association [2]Fadul, Ana Maria (1999). “Novela e Família No Brasil.” Working paper, Congresso Brasileiro de Ciências de Comunicação, Rio de Janeiro.[3] “BRAZIL: Land of No Divorce” Time Magazine, 10 Sep 1951: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,815340,00.html#ixzz13CKLXHHc>[4] La Ferrara, Eliana, Alberto Chong, and Suzanne Duryea (2008). “Soap Operas and Fertility: Evidence from Brazil.” BREAD Working Paper No. 172.[5] Chong and La Ferrara (2008), “Television and Divorce: Evidence from Brazilian Novelas”, p. Journal of the European Economic Association,463 [6] Yodanis, Carrie (2005). “Divorce Culture and Marital Gender Equality.” Gender and Society, 19(5), 644–659.[7] Stevenson, Betsey, and Justin Wolfers (2006). “Bargaining in the Shadow of the Law: Divorce Laws and Family Distress.” Quarterly Journal of Economics, 121(1), 267–288. [8] Gruber, Jonathan (2004). “Is Making Divorce Easier Bad for Children? The Long-run Implication of Unilateral Divorce.” Journal of Labor Economics, 22(4), 799–833[9] Chong and La Ferrara (2008), “Television and Divorce: Evidence from Brazilian Novelas”, p. Journal of the European Economic Association,464 [10] Jensen, Robert, and Emily Oster (2008). “The Power of TV: Cable Television and Women’s Status in India.” Working paper, University of Chicago. -La Ferrara, Eliana, Alberto Chong, and Suzanne Duryea (2008). “Soap Operas and Fertility:Evidence from Brazil.” BREAD Working Paper No. 172 - Htun, M. (2003). Sex and the State: Abortion, Divorce, and the Family under Latin American Dictatorships and Democracies. Cambridge University Press. -Olken, Benjamin (2006). “Do Television and Radio Destroy Social Capital? Evidence from Indonesian Villages.” NBER Working Paper No. 12561. -Paluck, Elizabeth Levy

„Měřitelné pronikání soap oper nebo telenovel produkovaných sítí Globo do populace zvýšil pozornost sociálních věd jako platformy, která zkoumá dopad soap oper na emancipaci a posílení ženské role. [1] (Chong and La Ferrara, 2008). Na základě vyhodnocení poptávky za poslední tři dekády badatelé našli indikátory, které vypovídají o tom, že nejpopulárnější soap opery jsou ty, které předvádějí nezávislou ženu v mocenské pozici [2]. Tyto soap opery často zobrazovaly rozvedené hrdinky – kulturně tabuizované téma a do 70. let 20. století ilegální akt [3] – a hrdinky zapletené do milostných afér. Po vyhodnocení těchto dat byla odhalena souvislost mezi dostupností těchto soap oper v rurálních oblastech se zvýšenou rozvodovostí, poklesem plodnosti [4], redukcí genderové preference ohledně potomků a zvýšeným povědomím o tom, že domácí násilí není univerzálně akceptovanou podmínkou života [5]. Hlavním tématem je pak z pohledu tohoto vývoje rozvod (ibid). Ve skutečnosti bylo vypořazováno, že možnost rozvodu poskytuje ženě sílu dosáhnout vyšší genderové rovnosti v manželství, například co se dělby práce týče (ibid).[6] Rovněž zákony umožňující rozvod iniciovaný jednou stranou způsobily pokles domácího násilí, manželských vražd a sebevražd (Stevenson and Wolfers, 2006)[7]. Zároveň však rozvody mohou mít dlouhodobé nepříznivé účinky na děti (Gruber 2004)[8]. Dodatečným slibným zjištěním byl fakt, že za stejných podmínek má pokrytí sítě Globo stejný dopad jako prodloužení vzdělávání žen o téměř půl roku v prostředí, kde průměrná doba vzdělávání žen činí 3,2 roku. [9] Jiné studie [10] týkající se dopadu sociálního poselství v médiích ukázaly podobné výsledky. Diskuse o potenciálních politických důsledcích pokračuje, teoreticky prokazatelná souvislost mezi sociálním poselstvím v televizi a nárůstem praktického pokroku v sociálním povědomí je však nasnadě.“ (Wikipedia)

Dalším aspektem, který působí silně i v biotopu, jemuž adresuje svou dramaturgii Roberto Alvim, je bohatý komplex brazilské teatrality, v níž samotné činoherní divadlo evropského formátu není dominantním útvarem. Jestliže brazilská střední vrstva je v oblasti divadla konzumentem především bulvárního žánru *besteiras* zmíněného v Kapitole II, pak nižší sociální vrstvy jsou napojeny na projevy lidové teatrality reprezentované celou řadou slavností a obřadů, z nichž nejznámější je samozřejmě *riodejaneirský* karneval, které ale doplňuje bohatá festivita založená na složitém systému náboženských svátků složeném z katolických obsahů, afrických rituálů a kulturně-náboženského odkazu indiánských uskupení, popřípadě státní či lokální výročí. Tyto projevy teatrality se staly předmětem zájmu i u akademické obce, která se rekrutuje především z veřejných univerzit. Ve srovnání se

(forthcoming), “Reducing Intergroup Prejudice and Conflict using the Media: A Field Experiment in Rwanda.” Forthcoming in *Journal of Personality and Social Psychology*. 468 *Journal of the European Economic Association* -Rios-Neto, Luiz (2001). “Television, Value Constructs, and Reproductive Behavior in Brazilian Excluded Communities.” Paper presented at the XXIV General Population Conference, United Nations (2007). *World Economic and Social Survey: Development in an Ageing World*. Geneva. Vidal-Luna, F., and H. Klein (2006). *Brazil since 1980*. Cambridge University Press.

soukromými ústavy dostupnými pouze pro vyšší střední vrstvu jsou veřejné univerzity skromně materiálně vybavené, ovšem pedagogicky a vědecky potentní. Vyznačují se bezplatným poskytováním vzdělání, jež je ze strany státu podporováno v intencích pozitivní diskriminace za účelem snížení sociálních rozdílů v brazilské společnosti. Byla to především umírněná levicová vláda prezidenty Luly, která v osvětových kampaních motivovala nejširší brazilskou populaci k účasti na vysokoškolském vzdělání, což má v oblasti divadla zajímavý dopad: studenti pocházející ze spodních sociálních vrstev přirozeně vnášejí tyto projevy lidové teatrality do akademického prostředí a přispívají k výzkumu a teoretické reflexi po staletí uchovávaných rituálních a divadelních projevů. Odtud tedy pramení i zcela výjimečný úspěch etnoscénologie právě v Brazílii.

Za centrum progresivního brazilského divadla je v současnosti považováno spíše São Paulo, ovšem soupeření o kulturní a uměleckou prestiž mezi Rio de Janeirem a São Paulem je historickým duelem a není naším úkolem ho zde rozhodovat. Můžeme ovšem alespoň konstatovat, že Alvimova dramatika je psána spíše intuitivně tak, aby zaplnila mezeru chybějícího činoherního zpracování současné dramatiky, a zůstává tak záležitostí spíše pro menšinové publikum divadelních odborníků a 'gurmánů'.

Podobně jako v Brazílii, tvoří i v případě Mexika podstatnou část jeho teatrality projevy lidové kultury, která se prezentuje hybridními formami uchováujícími odkaz koloniálního divadla mísícího estetiku předkolumbovských indiánských kultur a evropských divadelních modelů 15. a 16. století. Ve srovnání s brazilskou situací mají však v Mexiku dramatika a činoherní divadlo vybudovanou pevnou základnu, jejíž základy položilo programové hledání nové 'mexickosti' na oficiální státní úrovni již v 1. polovině 20. století. Je to právě institucionální báze, ať už financovaná ze strany levicově směřující vládní strany PRI, nebo novými nástroji vytvořenými v souvislosti s politickými změnami 80. let, která mexickým dramatikům, jejich vydavatelům a inscenátorům umožňuje vytvářet kontinuitu v publikování mexických dramatických textů a jejich inscenování ve státě podporovaném nebo univerzitním divadle. I přes tuto zdánlivě ideální situaci, jakkoli byla do 80. let komplikována státním dozorem nad sdělovanými obsahy, zůstává současná mexická dramatika uzavřená spíše v národním kontextu a mimo mexické hranice proniká jen málo. To dokládá například i citované konstatování argentinského teatrologa Jorge Dubattiho v předmluvě k antologii textů mexických autorů nejmladší generace (viz Kapitola IV). Domnívám se však, že tvrzení o 'uzavřenosti' mexické kultury je poněkud zkreslující. V koloniálním období lze spíše hovořit o rezistenci vůči „duchovní“ kolonizaci a otevřeném vymezování se vůči Spojeným státům americkým. S nárůstem španělsky mluvících minorit a

jejich politického vlivu v USA klesá i tradiční obava z dopadů masové podoby macdonaldizované americké kultury právě na nejbližší sousedy. V USA v současnosti existuje celá řada projevů divadla tzv. Latinos provozovaných kubánskými, mexickými, středoamerickými nebo portorikánskými komunitami. Jedním z jejich nejstarších projevů je právě mexické chicanské umění s různými projevy zahrnující i bohatou divadelní činnost. K výrazným osobnostem chicanského hnutí existujícího již od 40. let 20. století přibyl v polovině 60. let i autor konceptu Teatro Campesino Luis Valdez, který se svou osvětovou divadelní činností mj. snažil o dosažení hlavních cílů chicanského hnutí, jímž je potírání negativních etnických stereotypů při vnímání Mexičanů žijících na území USA. Z tohoto fenoménu nelze rozhodně nijak odvozovat tendenci mexické kultury otevírat se severoamerickým vlivům, ale je rozhodně ji třeba brát do úvahy zejména v souvislosti s vnímáním postkolonialistických konceptů, s nimiž se setkáváme právě v Mexiku. Možná, že je na místě hovořit spíše než o uzavřenosti právě o rezistenci. A rezistence je pevně svázaná i s univerzitním prostředím. Moncada je autorem, jehož hry se inscenují především v prostředí univerzitního divadla. Toto prostředí je do jisté míry svobodné, a to jak umělecky, tak ekonomicky. Je to typ divadla, který si může dovolit být radikální názorově i formálně a nezohledňovat komerční úspěšnost vlastních produkcí. Navíc, jak vyplývá z historického přehledu mexické dramatiky 20. století (viz Kapitola IV), se jedná o divadlo, které si v 2. polovině 20. století vydobylo díky působení čelních osobností mexického divadla vysokou společenskou prestiž. Konzumentem inscenací Moncadových textů je tedy především umělecky nebo humanitně vysokoškolsky vzdělaný, popř. vzdělávaný divák, který s ním ochotně podnikne složitou cestu experimentování s možnostmi využití moderní technologie videa v divadelní inscenaci. Použití videa přitom není v mexickém ani světovém divadle pochopitelně žádnou novinkou. Ve své publikaci *Čtvrtá dimenze divadla: Čas, prostor a video na moderní scéně* (La cuarta dimensión del teatro: Tiempo, espacio y video en la escena moderna, 1998) se vývoji jeho užití věnuje mexická autorka Josefina Alcázar. Východiskem pro Alcázar je teorie relativity, která změnila chápání času a prostoru jako pevných daností. Čas a prostor jsou dynamické veličiny, které proměňují nejen subjekty, které jsou v něm umístěné, nebo děje, které v něm probíhají, ale jsou těmito subjekty a ději také zpětně ovlivňovány. Není bez zajímavosti, že při popisu dopadu těchto nových teorií i technologií na moderní scénografii zmiňuje přínos českého scénografa Josefa Svobody a jeho termín psychoplastického prostoru, který se skvěle hodí i jako příměr pro mexickou realitu. Alcázar sleduje využití videa v mexickém divadle, kde konstatuje jeho poměrně pozdní výskyt až od 80. let 20. století. Ve výčtu inscenací, které s videoobrazem pracují, popisuje zejména jeho

využití pro ilustraci nebo glosování obsahů reprezentovaných v inscenaci. U Moncady si Alcázar cení jeho novátorského pokusu zapojit video mezi vyjadřovací prostředky divadla a dosáhnout syntézy herce a projekce. V tomto autor vystupuje – alespoň v kontextu mexického divadla – z řady. Jestliže jsme u Spregelburda určili za ideální nástroj pro analýzu jeho her tabulkové přehledy dějů zobrazovaných ve složitých narativních strategiích, pak u Moncady musíme na rozdíl od Spregelburdova sporého aparátu scénických poznámek přihlídnout právě k pokynům, které autor předpisuje pro organizaci hracího prostoru a času. Bez schematických nákresů scény téměř nelze autorovu ideu vysvětlit. A je to právě obraz, který Moncadovi dává možnost zhmotnit na scéně časoprostorovou i obsahovou simultaneitu, v níž experimentuje se skrytými myšlenkami a představami svých postav nebo překrýváním kódů a diskurzů televizní, skutečné a fabulované reality. Je poměrně pochopitelné, že takovýto typ divadla podobně jako Alvimovu a Spregelburdovu tvorbu nelze považovat za mainstreamový proud současné latinskoamerické divadelní produkce. Nicméně ukazuje, že i současná mexická divadelní kultura, stereotypně považovaná za uzavřenou a konzervativní, reaguje na aktuální trendy multidisciplinarity a prolínání uměleckých druhů. Nutno dodat, že s rezistentní originalitou sobě vlastní.

Zbývá zodpovědět otázku, jak diskurzy výše analyzovaných her vstupují do latinskoamerického kontextu. Nechceme zde zkoumat vzájemné ovlivňování se jednotlivých autorů, jež je spíše dílem individuálních kontaktů a shod náhod. Ani zde nebudeme sledovat cirkulaci jejich textů po jednotlivých latinskoamerických zemích. Otázkou, kterou si položíme, je spíše fakt, zda vybrané texty nějakým způsobem vtahují do svého imaginaria diskurzy globalizace, postkolonialismu, postmoderny a multikulturalismu, které byly představeny v Kapitole I.

Ačkoli Rafael Spregelburd dává v předmluvě ke své hře *Argentinský okamžik* argentinskou ekonomickou krizi do přímé souvislosti s globálním neoliberalismem (viz Kapitola II), je to jediný jeho text, který se explicitně vyjadřuje k výše zmíněným kulturně-politickým problematikám. Jeho hry, které jsme analyzovali v této práci, by spadaly spíše do postmoderního diskurzu relativizace univerzálních hodnot dominantní západní kultury, které Argentinci nevnímají ve své kultuře jako cizorodý prvek, ale jako její integrální součást. Ani brazilský autor prostřednictvím svých textů nijak přímo nevstupuje do multikulturních diskurzů, ačkoli bychom například vyjádření se ke konceptu globálně módního multikulturalismu snad právě v brazilské kultuře založené na etno-kulturní melanži nejvíce očekávali. Z trojice analyzovaných autorů jsou to očividně právě Alvimovy texty, v nichž diskurzy vlastní latinskoamerické kultuře konce 20. století zcela absentují. Postmoderní a

postkoloniální diskurz se pak zřetelně promítá do Moncadovy trilogie *Ideologické relikvie*, v jejíž třetí části se autor nejotevřeněji ptá po politicko-kulturní pozici současného Mexika.

Je fakt, že postkoloniální teorie nejsou v Argentině a Brazílii příliš reflektovány. Argentina si nakonec nárokuje západní kulturu jako součást své identity, Brazílie naopak představuje složitý spletenec kulturních vlivů, z nichž západní kánon nelze považovat za dominantní. Navíc jsou Brazílie a Argentina latinskoamerickými velmocemi a spíše než kulturní ohrožení ze strany USA nebo Evropy řeší vlastní vzájemnou ekonomickou a kulturní rivalitu. V opačné situaci je Mexiko jako nárazníková zóna mezi Prvním a Třetím světem, kde se postkolonialismus, multikulturalismus i globalizace staly pevnou součástí politických i uměleckých diskurzů, jak jsme to viděli nejen v analyzované dramatice, ale například i ve výrocích mexického performerera a spisovatele Guillerma Gómeze Peñi (viz Kapitola I).

Tento stav odlišuje latinskoamerickou teatralitu například od také již zmíněné situace Kanady, která si skrze kulturní a politickou identitu potvrzuje svou postkoloniální pozici nejen ve vztahu ke svému rivalovi na kontinentě, supervelmoci USA, ale i vůči Evropě. Nahlédneme-li do publikace *Postkoloniální drama: Teorie, praxe, politika* (Postcolonial Drama: Theory, Practice, Politics; 1996) autork Helen Gilbert a Joanne Tompkins, pak zde právě latinskoamerickou dramatiku vůbec nenalezneme. Studie, která se ve svých jednotlivých kapitolách věnuje pronikání postkoloniálního diskurzu do analyzovaných dramatických textů prostřednictvím klasického západního repertoáru, tradičních rituálů a obřadů, zpracování historie, jazykové složky, pojetí těla a zpracování neoimperialistických tendencí, se zabývá výlučně bývalými britskými koloniemi. Autorky je dělí na dva typy. Prvním jsou tzv. „osadnicko-nájezdnické kolonie“ (settler-invader colonies), které byly v okamžiku kolonizace 'prázdné', a kde tudíž prehistorie původních obyvatel byla zapomenuta. Jedná se o Austrálii, Kanadu, Nový Zéland a část jižní Afriky.

„The particular position that such settler-invader colonies... occupy is extremely problematic: they neither quite satisfy the requirements for acceptance into the 'first' and 'old' world of Europe, nor are they determined 'third' world, a term that is still used on occasion to define the post-colonial world.“ (Gilbert – Tompkins 1996:6)

„Specifická pozice, kterou takové osadnicko-nájezdnické kolonie... zaujmají, je extrémně problematická: nesplňují ani požadavky na přijetí do 'prvního' a 'starého' světa Evropy, ani nejsou označovány jako 'třetí svět', což je termín stále ještě používaný pro definování postkoloniálního světa.“ (Gilbert – Tompkins 1996:6)

Druhým typem pak jsou „okupační kolonie“ (occupation colonies), kde došlo ke kolonizaci původního obyvatelstva evropskými invazory. Patří sem Indie, Jihovýchodní Asie, západní a střední Afrika a Karibik. Za kolonii v této studii nejsou považovány Spojené státy americké, které jsou sice bývalou britskou kolonií, nicméně se postupně vyvinuly v globální supervelmoc, tudíž stojí stranou zájmu této publikace.

Hlavní teze zmíněné studie zní:

„When Europeans settled a colony, one of the earliest signs of established culture/‘civilisation’ was the presentation of European drama... Colonial theatre, then can be viewed ambivalently as a potential agent of social reform and as an avenue for political disobedience.“ (Gilbert – Tompkins 1996:8)

„Když Evropané založili kolonii, jedním z prvních znaků zavedené kultury/‘civilizace’ byla prezentace evropského dramatu... Koloniální divadlo pak může být nahlíženo ambivalentně jako mocný agent společenské reformy i jako cesta pro politickou neposlušnost.“ (Gilbert – Tompkins 1996:8)

Již jsme se zmínili v Kapitole I, že španělská, popř. portugalská kolonizace probíhala na jiných principech než kolonizace britská. Nicméně právě strategie, díky nimž do jednotlivých her a jejich inscenací pronikají anti- a postkoloniální diskurzy, jako je hybridizace jazyková, modifikace divadelního místa a času a dále nabourávání narativních či performativních konvencí sledované autorskou dvojicí Gilbert – Tompkins například právě v Karibiku, se velmi podobají těm, které jsme sledovali v mexickém divadle. Bylo by zajímavé zjistit, jak by výpověď o strategiích postkoloniálního dramatu a divadla doplnily latinskoamerické diskurzy.⁸⁴

Přestože autoři své postkoloniální postoje nijak explicitně nevyjadřují, tematika jejich her přesto nějakým způsobem s těmito diskurzy souzní. U Spregelburda jeho dekonstrukci křesťanské doktríny můžeme chápat jako obranu před kolonizací křesťanstvím, Alvim by díky humanistickému zobrazení iracionality v lidském zločinu mohl být chápán jako velký obhájce marginalizovaných sfér moderní společnosti, Moncada se svým divadlem pokouší racionálně nepopsatelnou psychickou a niternou složku lidské existence. A je nutno dodat, že tato marginalizace, hojně skloňovaná i v konceptu dějin latinskoamerického divadla Juana Villegase (viz Kapitola I), je chápána nikoli jako třídní boj probíhající uvnitř jedné společnosti, ale právě jako mocenský konflikt vedený napříč hranicemi národních komunit. V souvislosti s výše citovanou tezí týkající se postkoloniálního divadla ještě třeba upozornit

⁸⁴ Ještě zajímavější teritorium by pak tvořila Afrika jako kontinent uměle parcelovaný na jednotlivá teritoria jak kolonizací španělsko-portugalskou, tak francouzskou a britskou.

ještě na jednu důležitou okolnost. Činohru evropského formátu autorky Gilbert – Tompkins považují již od jejího uvedení do koloniálního kontextu za exkluzivní vysokou kulturu. Kulturu, která je společně s operou a klasickým baletem spojená s evropskou ideou národa nebo státnosti. Je to obdobná konkluze, která částečně vyplývá i z popisu biotopů Buenos Aires, Rio de Janeiro a Ciudad de México. Nejpevněji drama a činohra evropského formátu zakořenily právě tam, kde evropská kolonizace vyústila do intenzivního promýšlení nově vzniklých společností, ať už v rovině mexické rezistence nebo argentinské inkluze.

Představená argentinská, brazilská a mexická dramatika dílem kontrastuje a dílem souzní s diskurzy pojednávanými v eseji Juana Villegase *Divadelní diskurzy na úsvitu 21. století* (Discursos teatrales en los albores del siglo XXI, 2001). Na základě dvou ročníků Festivalu iberoamerického divadla ve španělském Cádizu pořádaných právě v posledním roce 20. a v prvním roce 21. století, se Villegas pokouší vystihnout obrysy diskurzů, které budou v iberoamerickém a hlavně latinskoamerickém vládnout i v 21. století. Je třeba zdůraznit, že Villegas zde nevychází z dramatických textů či pouze činoherních produkcí, ale z různých projektů prezentovaných na tomto festivalu a pocházejících nejen z argentinského, brazilského a mexického divadla. Přesto jsou jeho postřehy zajímavé. Dle Villegase jsou v latinskoamerickém divadle přelomu milénia přítomny hlavně následující tematiky a postupy:

- téma extrémní chudoby nebo bohatství a zobrazení těchto společensko-ekonomických podmínek lidské existence
- nové technologie, a to především video, umožňující nebývalou rychlost a záběr při simultánním sdílení kulturních obrazů a objektů
- vzestup formalistické, neobarokní a manýristické teatrality na úkor revolučního náboje politického divadla, jak ho známe (nejen) z latinskoamerického divadla 60. let
- parodické alegorie západní historie a zpochybňování ikon západní kultury
- konstrukce národní identity na základě pojetí národní kultury jako folklóru a exotiky, s níž souvisí vzestup komercializace lidové kultury a oblíby estetiky ošklivosti, která je groteskní podobou magického realismu přisouzeného Latinské Americe z evropského pohledu
- intenzifikace aktivit marginalizovaných skupin, jako jsou ženy (divadlo žen bez nutně feministického náboje), homosexuálové/lesby nebo hispánské menšiny v USA

Některé z těchto bodů tvoří podtexty i v případě her, které analyzujeme v této práci, zejména využití nových technologií, manýrismus, alegorie a zpochybňování hodnot západní kultury, grotesknost. Villegasovy postřehy pochopitelně poodhalují hlavně inscenační praxi, která díky

své estetice může tento přístup výrazně umocnit. V případě rozplétání postmoderních, postkoloniálních, multikulturních či globalizačních podtextů uložených v tvorbě příslušného autora je třeba pečlivě zvažovat každý autorský rukopis a každou jednotlivou hru, abychom se nedopustili nevhodných generalizací. Nicméně výše uvedený výčet rysů, které latinskoamerická divadelní produkce vykazuje na prahu 21. století, potvrzuje, že v případě textů, které jsme zkoumali v této práci, se jedná o progresivní část současné latinskoamerické dramatiky, která souzní s postupy uplatňovanými jak v činoherní, tak v nečinoherní inscenační praxi.

Současná argentinská, brazilská a mexická dramatika v mezinárodním kontextu

Jak již bylo řečeno výše, tato práce si nevytyčuje za úkol porovnat současnou argentinskou, brazilskou či mexickou dramatickou produkci s hlavními tendencemi projevujícími se v současné světové dramatice. Zdá se nicméně účelné uvést ji do souvislosti s kontextem dramatické produkce bývalých kolonizátorů, s aktivitami jednoho z hlavních center světové současné dramatiky a se situací českého prostředí.

V oblasti Španělska a Portugalska je spíše než srovnání poetik a tematik u jednotlivých autorů pocházejících z Iberského poloostrova a z Latinské Ameriky na místě zamyslet se nad cirkulací dramatických a divadelních děl. Tu lze sledovat ve dvou rovinách. Jednak je to oběh podporovaný snahou uchovat ideové a/nebo jazykové společenství mezi Hispanoamerikou a Španělskem, popř. prostoru Lusofonie. Tuto úroveň lze nazvat oficiální. Další rovinou je pak rovina osobních a uměleckých vazeb individuálních autorů či divadelních skupin, u nichž dochází k přirozené směně díky jazykové bezbariérovosti a mobilitě uvnitř iberoamerického světa. Právě tento typ vazeb je ovšem obtížně mapovatelný, zejména pokud se sledování provádí z místa nacházejícího se mimo hranice Iberoameriky.

Pokud se tedy zaměříme na rovinu oficiální, pak v případě Španělska je třeba si uvědomit, že do poloviny 70. let 20. století bylo zemí vysoce izolovanou od mezinárodního kontextu díky diktatuře generála Franca, který uchvátil moc po španělské občanské válce v roce 1939. Jeho režim proslul extrémním pravicovým až fašistickým zaměřením, silným katolicismem a potíráním regionální rozmanitosti španělské monarchie. Oficiálními autory španělského realismu nastupujícího v dramatu od 50. let 20. století jsou především autoři Antonio Buero Vallejo a Alfonso Sastre, jejichž hry se uplatnily i v repertoáru latinskoamerických divadel. V 60. letech nastupuje proti realistickým tendencím generace tzv.

„symbolistů“ a proud španělského nezávislého divadla či undergroundu, který se dočkal velkého rozkvětu právě v 70. letech, kdy byla ve Španělsku ukončena diktatura a cenzura. Do tohoto proudu se řadí i světově proslulý dramatik Fernando Arrabal. Arrabal jako jeden z mnoha španělských divadelníků uprchl před diktaturou již v 50. letech do Francie a společně s chilským mimem Alejandrem Jodorowským a francouzským výtvarníkem a filmařem Rolandem Toporem vytvořil hnutí tzv. Panického divadla. Je logické, že vhodnou destinací pro španělský exil byly právě také hispanoamerické země, a to nejen během diktatury, ale již během občanské války. Je paradoxem iberoamerických dějin, že v období dekonstrukce frankistické diktatury ve Španělsku upevňují své pozice vojenské junty v latinskoamerických zemích a směr exilu se otáčí přesně o 180 stupňů. Je to právě Itálie, Španělsko, Francie, ale i Mexiko, kam odcházejí argentinskí umělci nejen z oblasti divadla a kde se vytváří přirozené prostředí vzájemného uměleckého a kulturního obohacování.

O uchování vzájemnosti mezi hispanoamerickými zeměmi a Španělskem se i v období globalizace a postkoloniálních teorií, ale také neoimperialismu, o kterém hovoří někteří autoři, pokouší španělská kulturní politika. Jedním z jejích projevů jsou historicko-ideové peripetie svátku slaveného 12. října jak ve Španělsku, tak v hispanoamerických zemích. Pro období 1914 – 1958 byl zaveden jako *Den rasy* (Día de la raza).

„Día de la Raza es el nombre que reciben en la mayoría de los países hispanoamericanos las fiestas del 12 de octubre en conmemoración del avistamiento de tierra por el marinero Rodrigo de Triana en 1492, luego de haber navegado más de dos meses al mando de Cristóbal Colón a lo que posteriormente se denominaría América. La fecha marca el nacimiento de una nueva identidad producto del encuentro y fusión de los pueblos originarios del continente americano y los colonizadores españoles.“ (Wikipedia⁸⁵)

„Den Rasy je název, který přijímá většina hispanoamerických zemí pro oslavy dne 12. října, který připomíná okamžik, kdy námořník Rodrigo de Triana v roce 1492 zahlédl zemi poté, co již více než dva měsíce probíhala plavba pod velením Kryštofa Kolumba. Země byla později nazvána Amerika. Datum označuje zrození nové identity, která je výsledkem našeho setkání a fúze původních obyvatel amerického kontinentu se španělskými kolonizátory.“ (Wikipedia)

V samotném Španělsku název prodělal změny, které se v 80. letech ustálily na názvu *Národní svátek Španělska a Den Hispanity* (Fiesta Nacional de España y Día de la Hispanidad). Některé hispanoamerické země jeho název taktéž upravily v duchu antikoloniálního odporu například na *Den indiánské rezistence* (Día de la Resistencia Indígena, Venezuela, 2002) nebo

⁸⁵ Viz http://es.wikipedia.org/wiki/D%C3%ADa_de_la_Raza.

Den objevení dvou světů (Día del Descubrimiento de Dos Mundos, Chile, 2000), ovšem není bez zajímavosti, že právě v Argentině a v Mexiku se dosud udržel. V Argentině existuje od roku 1917 a jeho revize byla provedena v období 2007 – 2010. V roce 2010 ho prezidentským dekretem ustavila Cristina Fernández de Kirchner jako *Den respektu ke kulturní diverzitě* (Día del Respeto a la Diversidad Cultural). V Mexiku jeho oficiální přijetí prosadil v roce 1928 José Vasconcelos, který ho chápal jako aluzi na projekt iberoamerické rasy a kulturní synkretismus. Je pochopitelné, že se do tohoto konceptu promítají aktuální politické vztahy mezi jednotlivými zeměmi a Španělskem a zejména v souvislosti s 500. výročím „objevení Ameriky“ v roce 1992 byl v souvislosti s revizí koloniální historie diskutován.⁸⁶ Iberoamerickou myšlenku podporují další nástroje španělské kulturní politiky založené na existenci společného jazyka a kulturního odkazu, jako je i u nás známý Institut Cervantes, který je samozřejmě provozován především za účelem španělského jazyka obecně, nebo instituce *Dům Ameriky* (Casa de América), která se definuje jako „most mezi iberoamerickými kulturami a společnostmi.“⁸⁷

V oblasti divadla je na myšlenku Iberoameriky založen každoroční Iberoamerický festival ve španělském Cádizu (Festival Iberoamericano de Cádiz), který probíhá v Andaluzii již od roku 1985 a ve svém programu představuje přední soubory ze Španělska, Portugalska a Latinské Ameriky. Latinskoamerické soubory jsou pak přítomné i na dalších festivalech ve Španělsku, hostují zde v rámci mezinárodních turné a latinskoameričtí divadelníci sem jsou zváni k vedení praktických workshopů, kurzů a seminářů. Tato výměna je vzájemná a probíhá i vice versa. Co se týče současných dramatiků, pak lze v posledních letech pozorovat značnou úspěšnost představitelů nového argentinského divadla v Katalánsku. V letech 2006 – 2009 vedl přední barcelonské divadlo La Villaroel argentinský dramatik a režisér Javier Daulte, na pravidelné hostování sem zajíždí divadelní společnost Daniela Veroneseho. V celoevropském měřítku jsou to zřejmě právě argentinští autoři, kteří nejintenzivněji pronikli na mezinárodní scénu. V opačném směru působí především osobnost dramatika a režiséra Rodriga Garcíi, rodáka z Argentiny, který však svou tvorbu zcela spojil se španělským divadlem. García je významnou osobností mezinárodní scény (kromě dalších festivalů byly jeho inscenace přizvány například do hlavního programu Festivalu Avignon v roce 2007), ale jeho divadlo dosahuje i do latinskoamerických zemí, kam je pravidelně zván jako lektor tvůrčího psaní a

⁸⁶ Jeho ideový protipól tvoří *Den Amerik* (Día de la Américas) jako projev sounáležitosti zemí Severní a Jižní Ameriky, který se slaví od roku 1931 vždy 14. dubna.

⁸⁷ Viz www.casamerica.es.

řada latinskoamerických dramatiků nejmladší generace ho označuje za hlavní zdroj své inspirace pro psaní v intencích postmoderní poetiky.

V případě Portugalska lze sledovat podobnou kulturní politiku nesenou vzájemností portugalského jazyka jako ve Španělsku. Lusofonii neboli země s portugalským jazykem dnes tvoří kromě Portugalska Angola, Brazílie, Kapverdy, Guinea-Bissau, Mozambik, Svatý Tomáš a Princův ostrov, společně s dalšími jazyky je portugalský jazyk oficiálním jazykem ve Východním Timoru a Macau. V regionu poblíž hranic s Brazílií zavedla portugalský jazyk do svého vzdělávacího systému také Uruguay, velké portugalsky mluvící komunity jsou v Andoře, Lucembursku, Paraguaji, Jižní Africe a Namibii. Lze říci, že kulturní a politické vazby jsou v oblasti Lusofonie mnohem volnější než v případě Španělska a Hispanoameriky nebo Iberoameriky, protože sdružují skutečně velmi heterogenní komunity téměř ze všech kontinentů světa. Navíc je Portugalsko ekonomicky i politicky slabším útvarem než Španělsko. Portugalsko od 30. do konce 60. let prošlo pravicovou diktaturou Antónia de Oliveiry de Salázara, která sice zemi neizolovala tolik jako Frankův režim v sousedním Španělsku, na jejímž sklonku však začal rozpad portugalského koloniálního panství především v afrických koloniích.

Divadelním centrem setkávání lusofonního divadla je do jisté míry Mezinárodní divadelní festival v Almadě (Festival Internacional de Teatro de Almada), který se koná již od roku 1984 a v rámci nějž se kromě osobností světového divadla prezentují právě i soubory portugalské, brazilské a případně africké.

Zvláštní úlohu v profilaci autorů Rafaela Spregelburda, Roberta Alvimy a Luise Maria Moncady hraje mimo zcela individuálních příběhů jejich uměleckého formování i kontakt s londýnským divadlem Royal Court Theatre. Je nesporné, že toto divadlo vyprodukovalo na přelomu 80. a 90. let dramatické hvězdy, jako jsou Sarah Kane, Mark Ravenhill, Joe Penhall, Martin McDonagh a další, které významnou měrou ovlivnily dramaturgii 90. let a její inscenování po celém světě. Od roku 1993 v tomto divadle funguje mezinárodní rezidenční program, který má zajistit kreativní dialog mezi novátorskými divadelními autory a praktiky. Tento program podporuje British Council, lze ho tedy považovat i za nástroj britské kulturní politiky. V současné době program běží ve 4 liniích: International Playwrights, International Play Development, International Productions a International Residency. Aktuální mapa mezinárodních projektů publikovaná na oficiálních internetových stránkách divadla je úctyhodná, ve sféře ukončených i probíhajících projektů jsou v něm zahrnuty následující země: Kanada, USA, Mexiko, Brazílie, Španělsko, Francie, Polsko, Srbsko, Ukrajina, Litva,

Rusko, Sýrie, Indie, Irán, Nigérie. Další projekty byly realizovány ve spolupráci s Kubou, Německem, Palestinou, Rumunskem, Ugandou.

Co se týče zemí našeho zájmu, tj. Argentiny, Brazílie a Mexika, jsou k dispozici tato data. 26. března 2002 uspořádalo divadlo Royal Court Theatre večer scénických čtení *International playwrights: Focus – South America*. V rámci čtení byli představeni následující autoři a jejich texty: *Quase nada* brazilského autora Marcose Barbosy, *Un Momento Argentino* argentinského dramatika Rafaela Spregelburda a *Pies Hinchados* kolumbijské dramatičky Any Marie Vallejo. Barbosova hra *A Mesa* byla v divadle následně uvedena v roce 2004. V roce 2005 – 2006 uspořádalo divadlo Royal Court Theatre projekt *Arena Mexico – New Plays from Mexico* určený 13 mexickým dramatikům, kteří pod vedením britského divadla vyvíjeli své texty, jež byly následně představeny formou scénického čtení v Royal Court Theatre a na mexickém festivalu Festival Internacional Cervantino. V programu Royal Court Theatre byly ve dnech 10. – 14. ledna 2006 uvedeny následující texty: *De Insomnio y Media Noche* dramatika Edgara Chíase, *Sánchez Huerta. Se Mató la Niña* dramatičky Claudie Rios, *Seven Eleven* dramatika Ivána Olívarese, *Pequeñas Certezas* dramatičky Barbary Colio, *Deshuesadero de Sangre Basura* dramatika Alberta Villarreal Diaze. Projekt byl spojen i s doprovodným programem, jako byla projekce mexické kinematografie, koncerty mexické hudby folklorně-exotického formátu a seminář *Nové hry z Mexika*, které vedl Luis Mario Moncada. Projekt Royal Court Theatre probíhal ve spolupráci s divadlem Teatro Helénico. Hra Edgara Chíase byla v témž roce nasazena do repertoáru divadla. Kontakt mezi brazilskými dramatiky a divadlem Royal Court Theatre probíhá kontinuálně v rámci mezinárodních rezidencí, jejichž účastníky jsou pravidelně i brazilští autoři. Komunikace mezi skupinou Nová riodejaneirská dramatika a zástupci Royal Court Theatre probíhala i v rámci aktivit pořádaných touto skupinou během jejího působení v Rio de Janeiru.

Mohutná expanze, kterou londýnské divadlo Royal Court Theatre podniká ve výchově dramatických autorů po celém světě, může být považována za následek vyčerpání potenciálu v 'produkcí' nových autorských hvězd, který je způsoben právě nástupem silné generace britských nových autorů na počátku 90. let. V této situaci lze aktivity divadla chápat jako pokus osvěžit, oživit a inspirovat vlastní uzavřenou ostrovní kulturu novými podněty pocházejícími i z velmi vzdálených kultur. Přesto je záběr divadla při jeho působení po světě natolik enormní, že je namístě zvážit i ekonomické a politické faktory, které s ním souvisejí. Spolupráce se zeměmi Východní Evropy a Třetího světa (Afrika, Asie, Jižní Amerika) je totiž příležitostí ke genezi finančních prostředků nejen z fondů na podporu kultury, kterými divadlo

disponuje díky financování ze strany British Council, ale také z různých rozvojových a sociálních programů, které využívají umělecké aktivity jako nástroj pro zlepšování sociální a politické situace v problematických oblastech světa. Postavení divadla Royal Court Theatre, které od 90. let převzalo skutečnou vůdčí roli v současném psaní pro divadlo, vede i k úvaze o hájení mocenské pozice britské kultury na světové hracím poli, tedy činnosti a postoji, který stojí v ostrém kontrastu k teoriím postkolonialismu aplikovaným právě na bývalé evropské kolonie.

Vraťme se však k našim autorům. Jak jsme již konstatovali výše, představuje trojice autorů Rafael Spregelburd, Roberto Alvim a Luis Mario Moncada umělce napojené nejen na kontexty kulturní tradice vlastní země, ale i na moderní latinskoamerické megalopole jako průsečíky internacionálních setkání současného umění z celého světa. Účast v mezinárodních programech divadla Royal Court Theatre měl jistě inspirativní dopad na jejich psaní, u některých – především u Rafaela Spregelburda – navíc napomohl k jejich průniku do divadelních kultur stojících mimo španělsky, popř. portugalsky mluvící svět, případně zvýšil jejich lokální prestiž, díky níž mohou lépe institucionálně zabezpečit své projekty na poli inscenování současné dramatiky (Roberto Alvim). Přesto autory neodklonil od jejich uměleckého programu pevně svázaného s inscenačními týmy a publikem v jejich „biotopech“. Tento fakt je třeba uvést do souvislosti právě se zvláštní povahou divadelního umění, které je jednak založené na přímém kontaktu se svými příjemci a jednak produkuje poměrně obtížně transponovatelné ‘artefakty’. Je otázkou, zda by toto platilo v případě, pokud by se tato práce zaměřila na filmové, literární nebo výtvarné umělce.

K porovnávání situace v dramate země v evropském posttotalitním a latinskoamerickém postdiktatorním období vybízí sborník *Divadlo v sutinách systémů* (Theater im Schutt der Systeme, 1997) německé teatroložky Kati Röttger, který je zmíněn v Kapitole I. Je pravda, že ve společnostech procházejících hlubokou demokratizační proměnou existují jisté průsečíky týkající se formování nové kulturní nabídky v nově nastavených podmínkách, ale tuto komparaci, kterou bychom mohli myslet například v souvislosti souběhu demokratizace Argentiny po ukončení vojenské diktatury a demokratizace České republiky po ukončení komunistické totality, komplikuje velmi odlišná politická a historická situace. V českém případě trvalo totalitní období 40 let, což je doba minimálně o jednu generaci delší než trvání vojenské diktatury v Argentině, a s intenzitou výrazně vyšší, než byla například zakonzervovaná vláda jedné strany v Mexiku. Navíc byla levicová vláda v Československu zavedena po absolutním rozvratu Evropy během 2. světové války. Česká republika byla do socialistického tábora během Studené války sice zařazena

jednoznačně, ale proti vůli svých obyvatel. Latinskoamerické diktatury oproti tomu vycházely z vnitropolitické situace, nikoli z důsledků nové politické situace v regionu. I proto se reformulace uměleckých programů českých dramatiků a divadla po roce 1989 vůbec rodila z mnohem hlubší společenské krize a potřeby hledat novou identitu svobodného individua a společenství na změněné politické mapě 90. let. Jakkoli zde nechceme nijak snižovat cenu obětí a utrpení během politických represí v Argentině a Brazílii 70. let, je situace v Latinské Americe se stavem Střední a Východní Evropy 90. let nesrovnatelná.

Nejen diskurzy provozované v latinskoamerické současné dramatičce, ale i v jednotlivých společnostech a komunitách Latinské Ameriky vůbec, jsou českému prostředí vzdálené. Neexistuje zde obecné povědomí ani o historickém vývoji jednotlivých latinskoamerických zemí ani o vývoji jejich divadla. Neexistují dále také platformy, na nichž by docházelo ke vzájemnému poznávání představitelů české divadelní kultury a divadelních kultur Latinské Ameriky, jako například mezinárodní festivaly, v jejichž programech by se latinskoamerické produkce objevovaly. Nahlédneme-li do soupisu inscenací latinskoamerické dramatiky, který tvoří přílohu této práce, je na první pohled nápadné četné uvádění latinskoamerických autorů v 70. letech. V období normalizace byla latinskoamerická dramatika nasazovaná ve zvýšeném množství do repertoáru českých divadel pravděpodobně důstojným možným únikem dramaturgie před politicky angažovanými tituly z politicky spřátelených zemí lidově demokratického zřízení nebo socialistického tábora, která však zároveň ideologicky neprovokovala, protože se řadila do sféry 'politicky bezpečné' dramatiky ze zemí Třetího světa. Po roce 1989 můžeme sledovat mírné oživení zájmu o tuto dramatiku, která tentokrát zřejmě přinášela do dramaturgie českých divadel zbavené politických aspektů spojených s volbou titulu žádanou exotičnost. Na českých jevištích se v období po roce 1989 bezkonkurenčně nejvíce prosadil argentinský mainstreamový dramatik Eduardo Rovner, popřípadě další argentinští autoři jako Manuel Puig. Z pohledu zemí, z nichž jednotliví autoři uvádění v českých divadlech pocházejí, absolutně vede Argentina, průměr tvoří Brazílie, Mexiko a Chile, výjimečně se objevují autoři z Kolumbie, Kuby a Peru. Ostatní latinskoamerické země zůstávají zcela mimo sféru zájmu českého divadla i překladatelů divadelních her.

Česká kultura a z ní plynoucí diskurzy jsou napojeny na zcela odlišnou jazykovou a kulturní výměnu, než je výměna mezi a se španělsky/portugalsky mluvícími oblastmi světa. Vzhledem k chybějícím informacím a znalostem backgroundu se latinskoamerická dramatika bude v případě recepce českého čtenáře/diváka asi vždy setkávat s podobným neporozuměním

či iritací, o jaké svědčí níže uvedená reflexe scénického čtení českého překladu hry *Rozvrácený krucifix* v Divadle Komédie⁸⁸:

„Jaký je tedy *Krucifix* a o čem vlastně vypovídá? Bude-li ho čtenář brát jako ryze abstraktní text o několika rozhodujících okamžicích v historicky a politicky vypjaté situaci, pak tedy o tom, jak v takové situaci jedná jedinec, jenž se původně zdá být hybatelem celé situace. Pro čtenáře znalého místního [pozn. aut.: rozuměj českého] kontextu je text spíše historickým chaosem a trochu hádankou. Téměř všechny postavy mají německá jména (Weck, Trauma, Vogelovi), přesto jsou některé z nich českého původu. Část z nich evidentně připravuje odbojové akce proti Němcům (ty zde reprezentuje generál Mansilla), jejich motivace a hlavně čisté úmysly jsou však neustále zpochybňovány a relativizovány... *Rozvrácený krucifix* je na čtení nesmírně komplikovaná hra, ještě obtížnější bude ji inscenovat. Scény se z paměti vytrácejí a celek takřka nedrží pohromadě, člověk se orientuje jen podle těch nejviditelnějších a vlastně vnějších prvků (střelba, výbuch, vaření čaje). Zřejmě se jí tedy chopí inscenátoři, kteří pracují s dekompozicí času a příběhu zcela běžně – což jsou u nás paradoxně hlavně ti tvůrci, kteří velmi dbají na formální vyznění svých inscenací. Jinak to snad ani nemůže být, téma je v *Rozvráceném krucifixu* zakódované k nečitelnosti stejně jako děj, hru lze tedy brát hlavně jako partituru k jevištnímu experimentu.“ (Ljubková 2007)

I přes zpochybnění inscenovatelnosti Spregelburdova textu v českém prostředí, které dramaturgyně Marta Ljubková ve své reflexi vyjadřuje, považuji práci na překonávání vzdáleností mezi českým a latinskoamerickým divadlem za smysluplnou. V kontextu České republiky sice zůstane asi vždy spíše na průkopnické úrovni a okraji zájmu, ovšem jeho opomíjení by znamenalo vynechat z českého pojmu o dějinách světového divadla obrovský komplex teatralit.

Společným rysem, který u trojice analyzovaných autorů z Argentiny, Brazílie a Mexika nalézám, je i přes veškerou distanci k odkazu realistického divadla ať na národní nebo mezinárodní úrovni jejich potřeba vysvětlovat svůj původ a svou identitu, a to jakkoli hluboce zašifrovanými významy a poselstvími. V případě argentinského dramatika Rafaela Spregelburda jsme se setkali s poetikou, která divadlo chápe jako intelektuální kolbiště pro střet názorů, myšlenek, hodnot a odkazů. Nakonec však složitým způsobem vyprávěl prostý argentinský příběh o sounáležitosti s evropskou kulturou. Není náhodou, že největší objem při analýze jeho her tvoří rozplétání vztahu syžetu a fabule a principu jejich konstrukce, malá pozornost je naopak ze strany autora věnována psychologii postav a povaze chronotopu, přičemž dramatický konflikt je rozmlžen. Roberto Alvim narušil stereotypní očekávání imaginující brazilskou kulturu jako nekončící veselý karneval temným rituálem, který však

⁸⁸ Rafael Spregelburd: *Rozvrácený krucifix*. 21. 1. 2007, Divadlo Komédie. Režie scénického čtení: Dušan D. Pařízek.

stejně účinně jako 'veselý a roztančený mulat' odkazuje k dědictví etnické afro-evropsko-indiánské melanže. Alvim se ve svých hrách pokoušel vyprávět příběhy bez složitých narativních strategií, ovšem spojení reálného chronotopu s psychologicky komplikovaným, surreálným dramatickým personálem klade vysoké nároky na interpretační část analýzy jeho dramatiky. Luis Mario Moncada nás konfrontoval se všeobecnými obrazy lidského nitra, v nichž Mexiko hrálo zdánlivě vedlejší roli, a přesto se ve svých hrách k hlavnímu mexickému problému, tedy ambivalentnosti jeho historie, vyjadřoval. Moncadovy příběhy jsou zdánlivě prosté, ovšem mohou znamenat mnohé i dle toho, koho určíme za jejich vypravěče. Klíč k Moncadově poselství, to je dramatický personál a chronotop, které také nabídly nejvíce materiálu pro analýzu jeho her.

Model reprezentativnosti Argentiny, Brazílie a Mexika pro různé koncepty latinskoamerického divadla, který si tato práce v inspiraci modelem navrženým Carlosem Solórzanem (viz Kapitola I), vytkla na svém začátku, splnil dle našeho názoru svůj účel. A to i přesto, že bychom na základě interpretace dramatiky trojice výše zmíněných autorů charakteristiky, které Solórzano argentinskému, brazilskému a mexickému divadlu přisuzuje, pozměnili. Snažili jsme se nahlédnout zlomek argentinské, brazilské a mexické teatrality nikoli v tradici divadelní vědy jako duchovní vědy, ale spíše z pozice sociálních věd a v intencích etnoscénologické definice předmětu zkoumání „organizovaných lidských spektakulárních činností a chování“. Uplatnění etnoscénologického pohledu a vyvození závěrů spočívá nejen ve volbě předmětu zkoumání (latinskoamerické současné drama), ale i v situování se pozorovatele (český teatrolog) a stanovení metodologie (inspirace modelem Patrice Pavise). V případě produkce dramatu, ať už jeho psaní nebo inscenování, dle mého názoru platí základní rozdíl v přijímání činohry v české (středoevropské) společnosti a společnostech latinskoamerických. Zatímco v kontextu českém je drama a činohra vůbec historicky vysoce kultivovaným a politizovaným žánrem, který sloužil jako nástroj potvrzení české jazykové a národní identity v době národního obrození, představuje v Latinské Americe tento žánr odkaz jazykové a kulturní kolonizaci kontinentu. Hybridizace potvrzující latinskoamerickou identitu do činohry proniká převážně nikoli skrze text, a to nezávisle na tom, zda skrze jeho jazykovou nebo obsahovou složku, ale hlavně prostřednictvím estetiky pohybové, mimické, výtvarné a hudební používané při jeho inscenování. Zatímco Argentina představuje modelovou zemi, která se chce ztotožňovat s evropskou kulturou a činohra je zde tedy jako vysoký kultivovaný žánr pěstována, divadelní kultura Brazílie a Mexika se identifikuje především skrze 'nízké' žánry lidového divadla mísící odkaz indiánských a/nebo afrických kultur. Solórzano hovoří o Argentině jako o zemi otevřené a o Mexiku jako o zemi

uzavřené. Otázka je čemu a komu? A z jaké pozice autor hovoří? Solórzano má na mysli argentinskou otevřenost evropským uměleckým proudům a mexickou konzervativní uzavřenost. Nelze ovšem tyto kultury nahlédnout právě opačně? Není mexická teatralita spíše teatralitou otevřenou odkazu neevropských kultur a teatralita argentinská teatralitou uzavřenou v tradici dominance evropské kultury, která je svým koloniálním satelitům věčným vzorem? Tento pohled nakonec potvrzují i zvolené texty. Zatímco Rafael Spregelburd zůstává uzavřený v kruhu hledání argentinské identity, Mexičan Luis Mario Moncada pracuje ve svých hrách s problematikou obrazu, jehož hlavní vlastností je, že je kulturně univerzálně srozumitelný. Brazílie je na této škále pak zvláštním případem, u nějž platí zejména spíše přetrvávající soužití vzájemně izolovaného vysokého žánru činohry pro střední a vzdělanecké třídy a lidové teatrality určené nižším vrstvám společnosti než obvykle opakovaný a přejímaný synkretický model 'demokratického' průniku etnik a kultur.

Z cesty za současnou latinskoamerickou dramatikou vyplývá ještě poslední závěr. Ačkoli je globalizace mimo jiné své dopady hlavně sociokulturním fenoménem, který díky propojenosti událostí na globální úrovni stírá rozdíly zejména ve sféře velkoměstské kultury, pak v případě latinskoamerických divadelních biotopů pozorujeme zvláštní úkaz: místní megalopole si uchovávají svébytnou divadelní kulturu. Tento fakt možná není nutno připisovat jen po mnoho staletí 'trénované' kulturní rezistenci jednotlivých latinskoamerických kultur, ale samotnému divadlu jako uměleckému druhu, které je úzce spojeno se svým publikem. A to vždy bylo, je a bude lokální.

Epilog aneb Fotoalbum z cest

Jakkoli to může být v rozporu s modelem reprezentativnosti argentinské, brazilské a mexické kultury pro latinskoamerické divadlo jako celek, přesto písemný popis cesty za dramatikou současné Latinské Ameriky odpovídá průběhu, jakým její autorka prošla také při jejím 'objevování' tváří v tvář. Cesta, která začala v Buenos Aires a přes São Paulo, Rio de Janeiro a brazilský severovýchod vedla do Mexika, je tudíž zvolena i jako subjektivně chronologický příběh. Tento příběh mohl být samozřejmě vyprávěn i jinak, s jinak volenými epizodami a peripetemi, ale těžko mohl mít jiné závěry. Ty totiž vyplynuly nejen z literární analýzy jednotlivých dramatických textů a jejich nahlédnutí v kontextu současné dramatiky, jejího inscenování a její recepce, ale i s ohledem na epizody, které s vymezeným předmětem zájmu přímo nesouvisí, nicméně zásadním způsobem formovaly pokus o jeho nahlédnutí a pochopení. Když se ohlížím zpět na jednotlivé zastávky mého osobního objevování Iberoameriky a jejího divadla a dramatiky, pak vidím nejen činoherní představení, ale hlavně pestrý a košatý pelmel teatrálních projevů. Neonové reklamy na hlavní buenosaireské třídě Corrientes lákající na muzikály a komedie velkých divadelních domů, které si nijak nezadají s leskem slavné newyorské Broadway. Masově navštěvované kongresy o iberoamerickém a argentinském divadle, které neúnavně každoročně v srpnu svolává akademik z Univerzity Buenos Aires Osvaldo Pelletieri. Obětiny černé magie v ulicích brazilských měst, které mají přinést neštěstí obyvatelům domů, před nimiž je jejich nepřítel umístil. Nedělní odpoledne v parku brazilského města Salvador, kde korzují turisté, bivakují hippies, zápolí zápasníci capoeiry a probíhá veřejný obřad candomblé, v němž se občané spojují s pradávnými africkými božstvy. Inscenaci Gogolova Revizora v tropické estetice kaširovaných palem a nefalšovaném parnu divadelního sálu bez klimatizace. Polychromovanou figuru Caboclo, míšence z evropské, indiánské a africké krve, vyvedené v průniku estetik indiánských čelenek, černé barvy kůže a s atributy kopí sv. Jiří, kterou nosí v procesí Bahijci při oslavě nezávislosti svého státu dosažené během bojů o nezávislost Brazílie. Poslední den brazilského karnevalu s ostrou střelbou z revolveru excitovaného tanečníka do davu. Hip hop ve velkoměstské favela s publikem tvořeným chudinou a hip hop na jevišti mezinárodního festivalu s publikem tvořeným intelektuální a uměleckou elitou. Hřímajícího kazatele na autobusové zastávce v brazilském slumu, který děsí čekající a láká je do své filiálky evangelické církve. Mexickou oslavu dušiček v pražské Stromovce. Fiestu ve vesničce, kde její obyvatelé v těsném sousedství

monumentálních aztéckých pyramid Teotihuacánu předvádějí ještě v roce 2000 boj křesťanů s Maury. Staromódní skleněné lahve Coca Coly a tradiční sladkosti, které křesťanským svatým nosí na bohoslužbu do kostela vesničané v Chiapasu. Nepřenositelné a nesdělitelné každodenní kulturní šoky, absurdity a paradoxy, s nimiž se Evropan v Latinské Americe setkává. Nekonečné theatrum mundi latinskoamerického všedního života, který je k divadlu a teatralitě přinášejícím přímý mezilidský kontakt nesmírně přátelský. V prologu této cesty jsme hovořili o krádeži ovčímho stáda. Na jejím konci se ptáme: Kdo komu tedy nakonec to stádo ukradl?

Přílohy

Soupis překladů latinskoamerické dramatiky do českého jazyka

| Autor příjmení | Autor jméno | Titul českého překladu | Titul v originále | Překladatel příjmení | Překla- datel jméno | Země | Vydání | Rok vydání | Rok vzniku |
|-------------------|----------------|--|---------------------------------------|--------------------------|---------------------------|-----------|--------------------|---------------|---------------|
| Cossa | Roberto | Yepeto | Yepeto | Havlík | Jan | Argentina | DILIA | 1992 | 1987 |
| Dragún | Osvaldo | Stalo se v Buenos Aires | Heroica de Buenos Aires | Lidmilová | Pavla | Argentina | DILIA | 1986 | 1966 |
| Gambaro | Griselda | Tábor | El Campo | Makarius, Makariusová | Jan, Jana | Argentina | DILIA | 1971 | 1967 |
| Talesnik | Ricardo | Lenora | La fiaca | Housková | Anna | Argentina | DILIA | 1972 | 1969 |
| Spregelburd | Rafael | Panika | El Pánico | Černá | Martina | Argentina | TRANS- TEATRAL | 2007 | 2004 |
| Gambaro | Griselda | Souhlasit | Decir Sí | Pavelková | Šárka | Argentina | nepubl. | x | 1981 |
| Rovner | Eduardo | Společnost | Compañía | Rodriguez | Ivory | Argentina | nepubl. | x | 2005 |
| Rovner | Eduardo | Vrátila se jednou v noci | Volvió una noche | Rodriguez | Ivory | Argentina | nepubl. | x | 1991 |
| Rovner | Eduardo | Teodor a luna | Teodoro y la luna | Valverde | Šárka | Argentina | nepubl. | x | 2004 |
| Rovner | Eduardo | Bílá vrána | La mosca blanca | Rodriguez | Ivory | Argentina | nepubl. | x | 2000 |
| Veronese | Daniel | Ženy snily o koních | Mujeres soñaron caballos | Černá | Martina | Argentina | nepubl. | x | 1999 |
| Puig | Manuel | Tajemství kytice růží | El misterio del ramo de rosas | Mikeš | Vladimír | Argentina | nepubl. | 1987 | 1983 |
| Puig | Manuel | Vabank | El misterio del ramo de rosas | Mikeš | Vladimír | Argentina | Národní divadlo | 2001 | 1987 |
| Veronese | Daniel | Forma, která se rozvíjí | La Forma que se Despliega | Černá | Martina | Argentina | nepubl. | x | 2001 |
| Spregelburd | Rafael | Nechutenství | La Inapetencia | Černá | Martina | Argentina | TRANS- TEATRAL | 2009 | 1996 |
| Spregelburd | Rafael | Hloupost | La Estupidez | Černá | Martina | Argentina | TRANS- TEATRAL | 2009 | 2002 |
| Spregelburd | Rafael | Skromnost | La Modestia | Černá | Martina | Argentina | TRANS- TEATRAL | 2009 | 1999 |
| Spregelburd | Rafael | Rozvrácený krucifix | Rasgando la cruz | Černá | Martina | Argentina | TRANS- TEATRAL | 2007 | 1996 |
| Pavlovsky | Eduardo | Moc | La Potestad | Bočková | Lenka | Argentina | TRANS- TEATRAL | 2010 | 1985 |
| Pavlovsky | Eduardo | Maska | La Mueca | Černá | Martina | Argentina | TRANS- TEATRAL | 1970 | 2010 |
| Alvez | Castro | Gonzaga, aneb, Revoluce v Minas | Gonzaga ou a Revolução de Minas | Hampejs | Zdeněk | Brazílie | DILIA | 1959 | 1875 |

| | | | | | | | | | | | |
|-------------|----------------------|--|---|-------------|-----------|----------|--------------------------|---|--|------|------|
| Queiroz | Rachel de | Drama o lásce, zločinech a smrti pověstného bandity brazilského vnitrozemí | Cangaceiro Lampiao | Spálený | Eugen | Brazílie | DILIA | | | 1974 | 1953 |
| Gomes | Alfredo Dias | Ten, kdo plní sliby | O pagador de promessas | Horáček | Vladimír | Brazílie | DILIA | | | 1964 | 1959 |
| Rodrigues | Nelson | Svatební šat | Vestido de Noiva | Martenová | Helga | Brazílie | nepubl. | x | | | 1943 |
| da Silva | António José | Válka mezi rozmarýnem a majoránkou | Guerras do Alecrim e da Manjerona | Almeidová | Anna | Brazílie | nepubl. | x | | | 1737 |
| da Silva | António José | Don Quijote a Sancho Panza | D. Quixote e Sancho Pança | Strejčková | Dagmar | Brazílie | DILIA | | | 1988 | 1733 |
| Silva | Francisco Pereira da | Pekáč | Chapéu de sebo | Posseltová | Hana | Brazílie | DILIA | | | 1975 | 1961 |
| Suassuna | Ariano | Závěť psa, aneb, Hra o Naší Milé Paní Soucitné | Auto da compadecida | Bartoš | Vítězslav | Brazílie | DILIA | | | 1972 | 1955 |
| Suassuna | Ariano | Závěť psa, aneb, Hra o Naší Milé Paní Soucitné | Auto da compadecida | Bartoš | Vítězslav | Brazílie | Moravské divadlo Olomouc | | | 2003 | 1955 |
| da Silva | António José | Válka mezi rozmarýnem a majoránkou | Guerras do Alecrim e Mangerona | Almeidová | Anna | Brazílie | nepubl. | | | | 1737 |
| da Silva | António José | Dobrodružství Dona Quijota | Vida do Grande Dom Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança | Strejčková | Dagmar | Brazílie | nepubl. | | | | 1733 |
| Sepúlveda | Luis | O rackovi a kočce, která ho naučila létat | Historia de una gaviota y del gato que le enseño a volar | Hofbauerová | Tereza | Chile | Rybka | | | 2006 | 1996 |
| Aguirre | Isidora | Papíráci | Los Papeleros | Housková | Anna | Chile | DILIA | | | 1976 | 1962 |
| Dorfman | Ariel | Smrt a dívka | La muerte y la doncella | Ornest | Ota | Chile | Divadlo na Vínohradech | | | 1993 | 1992 |
| Neruda | Pablo | Sláva a smrt Joaquína Muriety | Fulgor y muerte de Joaquín Murieta | Hajný | Josef | Chile | DILIA | | | 1974 | 1967 |
| Wolff | Egon | Papírové květiny | Flores de papel | Housková | Anna | Chile | DILIA | | | 1978 | 1970 |
| de la Parra | Marco Antonio | Monogamie | Monogamía | Uličný | Miloslav | Chile | nepubl. | x | | | 2000 |

| | | | | | | | | | |
|---------------------------|---------------|--------------------------------------|--------------------------------------|-----------------------|------------|--------------------|------------------|------|-------|
| de la Parra | Marco Antonio | Dostojevský jde na pláž | Dostoyevski va a la playa | Hanušová | Hana | Chile | nepubl. | x | 1990 |
| de la Parra | Marco Antonio | Skrytá obscénnost každodennosti | Secreta Obscenidad de Cada Día | Uličný | Miroslav | Chile | nepubl. | x | 1984 |
| Buenaventura | Enrique | Na pravici Boha Otce | A la diestra de Dios Padre | Vadlejchová, Kopecký | Ivana, Jan | Kolumbie | DILIA | 1969 | 1960 |
| Triana | José | Noc vrahů | La noche de los asesinos | Vadlejchová | Ivana | Kuba | DILIA | 1970 | 1967 |
| Piñera | Virgilio | Falešný poplach | La falsa alarma | Zavadil | Petr | Kuba | nepubl. | x | 1948 |
| Torriente | Alberto Pedro | Sádlo | Manteca | Bočková | Lenka | Kuba | nepubl. | x | 1993 |
| Piñera | Virgilio | Dva staří panikáři | Dos viejos pánicos | Cvak | Ladislav | Kuba | DILIA | 1978 | 19678 |
| Carballido | Emilio | Malý den hněvu | Un pequeño día de ira | Šmíd | Zdeněk | Mexiko | DILIA | 1963 | 1962 |
| Carballido | Emilio | Hodinář z Córdoba | El relojero de Córdoba | Horáček | Vladimír | Mexiko | DILIA | 1976 | 1964 |
| Solana | Rafael | Mohou být ženy biskupkami? | Debiera haber obispas | Walló | K. M. | Mexiko | DILIA | 1963 | 1954 |
| Solana | Rafael | Štědrovečerní salát | Ensalada de Nochebuena | Effenbergerová | Marie | Mexiko | DILIA | 1965 | 1964 |
| Inclán | Federico S. | Julie umírá každou noc | Cada noche muere Julieta | Makarius | Jan | Mexiko | DILIA | 1963 | 1960 |
| Inclán | Federico S. | Noc s Casanovou | Una noche con Casanova | Makarius | Jan | Mexiko | DILIA | 1965 | 1964 |
| Usigli | Rodolfo | César a kejklíč | El Gesticulador | Makarius | Jan | Mexiko | DILIA | 1967 | 1938 |
| Vilalta | Maruxa | Jako dva holoubci, jako dvě hrdličky | Esta noche juntos, amándonos tanto | Makarius, Makariusová | Jan, Jana | Mexiko | DILIA | 1971 | 1970 |
| Jiménez | Mauricio | Jen meč nás dokáže srazit k zemi | Lo que cala son los filos | Škoda | Stanislav | Mexiko | Divadelní ústav | 2005 | 1996 |
| Chabaud | Jaime | Monodrama božského pastýře Góngory | Unipersonal de Divino Pastor Góngora | Černá | Martina | Mexiko | Divadelní ústav | 2005 | 2001 |
| Olguín | David | Belize | Belice | Holub | Jiří | Mexiko | Divadelní ústav | 2005 | 2002 |
| Norzagaray | Ángel | Dopisy k patě stromu | Cartas al Pie de un Árbol | Škoda | Stanislav | Mexiko | Divadelní ústav | 2005 | 2004 |
| Hiriart | Hugo | Jantar | Ambar | Holub | Jiří | Mexiko | Divadelní ústav | 2005 | 1986 |
| Ruiz de Alarcón y Mendoza | Juan | Podezřelá pravda | La verdad sospechosa | Businský | Vladimír | Mexiko | DILIA | 1954 | 1624 |
| Ruiz de Alarcón | Juan | Lež na lež | La verdad sospechosa | Vrchlický | Jaroslav | Mexiko / Španělsko | bez nakl., Praha | 1898 | 1624 |

| | | | | | | | | | |
|-----------|--------|-------------------------|---------------------------------|--------|-------|---------|---------|------|------|
| Alegría | Alonso | Po laně nad Niagarou | El cruce sobre el Niágara | Jergl | Ivan | Peru | DILIA | 1976 | 1969 |
| Benedetti | Mario | Petr a kapitán | Pedro y el Capitán | Sovová | Lenka | Uruguay | nepubl. | x | 1979 |

Soupis českých inscenací latinskoamerického dramatu

| Autor příjmení | Autor jméno | Titul českého překladu | Divadlo | Překladatel příjmení | Překla- datel jméno | Země | Režisér příjmení | Režisér jméno | Premiéra |
|-------------------|-------------------------|--|---|-------------------------|---------------------------|-----------|---------------------|------------------|------------|
| Talesnik | Ricardo | Lenora | Divadlo DISK | Housková | Anna | Argentina | Machonino- vá | Lenka | 18.2.1972 |
| Gambaro | Griselda | Tábor | Divadlo pracujících Gottwaldov | Makarius | Jan | Argentina | Semerád | Karel | 8.5.1973 |
| Gambaro | Griselda | Tábor | Divadlo na Zábradlí | Makarius | Jan | Argentina | Bělohrad- ská | Lucie | 25.3.1982 |
| Puig | Manuel | Vabank | Národní divadlo | Mikeš | Vladimír | Argentina | Engelová | Lída | 14.5.2002 |
| Rovner | Eduardo | Vrátila se jednou v noci | Národní divadlo moravsko- slezské | Rodriguez | Ivory | Argentina | Lipus | Radovan | 15.3.2003 |
| Puig | Manuel | Vabank | Divadlo Na Jezerce | Mikeš | Vladimír | Argentina | Engelová | Lída | 9.12.2004 |
| Rovner | Eduardo | Bílá vrána | Strašnické divadlo | Rodriguez | Ivory | Argentina | Bergerová | Eva | 21.1.2005 |
| Rovner | Eduardo | Vrátila se jednou v noci | Divadlo na Vinohradech | Rodriguez | Ivory | Argentina | Lipus | Radovan | 31.3.2005 |
| Spregelburd | Rafael | Panika | Činoherní studio | Černá | Martina | Argentina | Šimko | Ján | 25.11.2005 |
| Spregelburd | Rafael | Rozvrácený krucifix | TRANS- TEATRAL | Černá | Martina | Argentina | Šimkú | Sára | 24.11.2009 |
| Rovner | Eduardo | Vrátila se jednou v noci | Městské divadlo Brno | Rodriguez | Ivory | Argentina | Horváth | Emil | 19.4.2008 |
| Rovner | Eduardo | Vrátila se jednou v noci | Městské divadlo v Mostě | Rodriguez | Ivory | Argentina | Herajtová | Věra | 25.4.2008 |
| Suassuna | Ariano | Závěť psa | Divadlo V. Nezvala Karlovy Vary | Bartoš | Vítězslav | Brazílie | Bartoš | Vítězslav | 4.9.1971 |
| Silva | Francisco Pereira da | Špekáč | Divadlo bratří Mrštíků | Posseltová | Hana | Brazílie | Nebeský | Pravoš | 10.4.1976 |
| da Silva | António José | Dobro- družství Dona Quijota | Divadlo v Dlouhé | Strejčková | Dagmar | Brazílie | Borna | Jan | 27.3.1994 |
| Suassuna | Ariano | Závěť psa, aneb, Hra o Naší Milé Paní Soucitné | Moravské divadlo Olomouc | Bartoš | Vítězslav | Brazílie | Spišák | Ondřej | 7.2.2003 |
| da Silva | António José | Válka mezi rozmarýnem a majoránkou | Městské divadlo Zlín | Almeidová | Anna | Brazílie | Listopad | František | 11.6.2005 |
| Neruda | Pablo | Sláva a smrt Joaquina Muriety | Divadlo E. F. Buriana | Hajný | Josef | Chile | Sokolov- ský | Evžen | 28.2.1974 |

| | | | | | | | | | |
|----------------|-------------|---|--|----------------------|------------|----------|------------------------|-----------|------------|
| Sepúlveda | Luis | O rackovi a kočce, která ho naučila létat | Divadlo Minor | Hofbaue-rová | Tereza | Chile | Jevič | Filip | 8.12.2006 |
| Neruda | Pablo | Oheň a růže | Státní divadlo Brno | | | Chile | Němeček | Jan | 20.1.1974 |
| Dorfman | Ariel | Smrt a dívka | Divadlo na Vinohradech | Ornest | Ota | Chile | Korčák | Jakub | 22.10.1993 |
| Dorfman | Ariel | Smrt a dívka | Slezské divadlo Opava | Ornest | Ota | Chile | Nováček | Karel | 2.10.1994 |
| Wolff | Egon | Papírové květiny | Těšínské divadlo | Housková | Anna | Chile | Najmola | Zbigniew | 6.1.2001 |
| Buenaventura | Enrique | Na pravici Boha Otce | Státní divadlo Brno | Vadlejchová, Kopecký | Ivana, Jan | Kolumbie | Hynšt | Miloš | 14.2.1970 |
| Buenaventura | Enrique | Na pravici Boha Otce | Národní divadlo | Vadlejchová, Kopecký | Ivana, Jan | Kolumbie | Špidla | Václav | 27.3.1970 |
| Buenaventura | Enrique | Na pravici Boha Otce | Divadlo bratří Mrštíků | Vadlejchová, Kopecký | Ivana, Jan | Kolumbie | Peška | Vlastimil | 2.2.1991 |
| García Márquez | Gabriel | Sto roků | Divadlo na Vinohradech | Pošová | Kateřina | Kolumbie | Novotný | Petr | 15.12.2000 |
| García Márquez | Gabriel | Sto roků samoty a jedna minuta pül | Divadlo v 7 a půl | | | Kolumbie | Krasula | Jozef | 18.10.2005 |
| Triana | José | Noc vrahů | Maringotka | Valdejchová | Ivana | Kuba | Kulík | Tomáš | 10.3.1971 |
| Triana | José | Noc vrahů | Divadlo DISK | Grubački | Liliana | Kuba | Muñoz | Gori | 30.9.1971 |
| Carballido | Emilio | Hodinář z Córdoba | Divadlo na Vinohradech | Horáček | Vladimír | Mexiko | Dalík | Jiří | 28.2.1974 |
| Usigli | Rodolfo | César a kejklíč | Slezské divadlo Zdeňka Nejedlého Opava | Makarius | Jan | Mexiko | Bureš | Ilja | 9.10.1966 |
| Inclán | Federico S. | Julie umírá každou noc | Státní divadlo Ostrava | Makarius | Jan | Mexiko | Jansa | Bedřich | 23.10.1976 |
| Inclán | Federico S. | Julie umírá každou noc | Horácké divadlo Jihlava | Makarius | Jan | Mexiko | Brynda | Karel | 9.3.1996 |
| Poniatowska | Elena | Drahý Diego | Lyra Pragensis | Tkáčová | Anna | Mexiko | Procházková - Hartmann | Zdenka | 29.3.2006 |
| Alegría | Alonso | Po laně přes Niagaru | Divadlo na Zábradlí | Jergl | Ivan | Peru | Schorm | Evald | 21.9.1976 |
| Alegría | Alonso | Po laně přes Niagaru | Divadlo V. Nezvala Karlovy Vary | Jergl | Ivan | Peru | Cikánek | Martin | 10.2.1979 |

Festivaly iberoamerického divadla (výběr)

Festival Iberoamericano de Cádiz, Španělsko (každoročně)
www.fitdecadiz.org

Festival Iberoamericano de Bogota, Kolumbie (každoročně)
www.festivaldeteatro.com.co

Festival de Théâtre Franco-ibérique et Latino-américain Les Translatines, Francie (bienále)
www.theatre-des-chimeres.com

Festival Iberoamerických kultur TRANSTEATRAL, Česká republika (každoročně)
www.transteatral.cz

Mezinárodní festivaly s národní přehlídkou – Argentina, Brazílie, Mexiko (výběr)

Festival Internacional de Buenos Aires, Argentina (bienále)
www.festivaldeteatro.gob.ar

Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília, Brazílie (každoročně)
www.cenacontemporanea.com.br

Festival Internacional de Londrina, Brazílie (každoročně)
www.filo.art.com.br

Festival Internacional Cervantino, Mexiko (každoročně)
www.festivalcervantino.gob.mx

Časopisy o latinskoamerickém a iberoamerickém divadle

Latin American Theatre Review, vydavatel Department of Spanish and Portuguese a the Center of Latin American Studies, University of Kansas, USA (2x ročně; anglicky)
<https://journals.ku.edu/index.php/latr>

Gestos, vydavatel Department of Spanish and Portuguese, University of California, USA (2x ročně; španělsky, portugalsky, anglicky)
www.humanities.uci.edu/gestos

Primer Acto společně s edicí Teatro en Papel (edice současná hra), nezávislý časopis (5x ročně; španělsky)
<http://www.primeracto.com>

Teatrologické časopisy o argentinském, brazilském a mexickém divadle (výběr)

Argentina

Teatro XXI, vydavatel GETEA, Universidad Buenos Aires (od 1994, 2x ročně, španělsky)

Funámbulos, nezávislý časopis (od 1997, 1 – 4x ročně, španělsky – pouze nezávislé divadlo v Buenos Aires)

Brazílie

Cadernos de Teatro, vydavatel Divadlo O Tablado, Rio de Janeiro, Brazílie (od 1956, poslední č. 178 vyšlo v roce 2010, další nevydána z důvodu absence finančních prostředků. portugalsky)

O Percevejo Online, elektronický časopis, vydavatel Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro, Brazílie (od 2009, 2x ročně, portugalsky)

GIPE-CIT, vydavatel Universidade Federal da Bahia a ABRACE, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas (od 1994, 1x ročně, portugalsky)

Mexiko

Paso de Gato, (od 2001, 2x ročně + 12x ročně měsíční bulletin, španělsky)

Sdružení (výběr)

Centro Latinoamericano de creación e investigación teatral
www.celcit.org.ar

Theater- und Mediengesellschaft für Lateinamerika
www.tmg.online.de

Ceny za současnou dramatiku

Premio Tirso de Molina (cena za španělsky psanou dosud nepublikovanou dramatiku)
Agencia Española de Cooperación internacional para el Desarrollo
www.aecid.es

Prameny a literatura

Všeobecné:

- AMADO, Jorge. *Zmizení svaté Barbory*. Praha: Odeon, 2000.
- BARBA, Eugene. The Deep Order Called Turbulence. The Three Faces of Dramaturgy. *The Drama Review* 4, č. 4, Winter 2000, s. 56-66.
- BASTIDE, Roger. *Bahijské kandomble*. Praha: Argo, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*, Olomouc: Periplum, 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. *Úvahy o postmoderní době*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1993.
- BIÃO, Armindo. Estética Performática e Cotidiano. *Repertório Teatro & Dança*, č. 1, Salvador: UFBA/ PPGAC/ GIPE-CIT, 1998, s. 9-22.
- BORGES, Jorge Luis. El Escritor argentino y la tradición. In Borges, Jorge Luis: *Discusión*. Madrid: Alianza, 1983, s. 132-137.
- BORGES, Jorge Luis. *Nesmrtelnost*. Praha: Hynek, 1999.
- BRANIŠ, Martin. *Výkladový slovník vybraných termínů z oblasti ochrany životního prostředí a ekologie*. Praha: Karolinum, 1999.
- BRÁZDA, Radim. Filozofie řečená interkulturní. *Aluze* 3, č. 3, 1999, 136-149.
- CANCLINI, Nestor García. *La globalización imaginada*. Barcelona: Paidós, 1999.
- CERUTTI GULDBERG, Horacio. Utopie a Latinská Amerika. *Filozofický časopis* 40, č. 6, 1992, s. 993-1006.
- CORTÉS, Hernán. *Dopisy. Druhý a třetí dopis o dobytí Tenochtitlánu*. Praha: Argo, 2000.
- DA MATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1984.
- DE ANDRADE, Mário. *Macuníma*. Praha: Mladá fronta, 1998.
- DE TORO, Alfonso. Globalization – New Hybridities – Transidentities – Transnations: Recognition – Difference. Eds. Heidemann, Frank – de Toro, Alfonso. *New Hybridities. Societies and cultures in transition*. Hildesheim/Zürich/New York, 2006, s. 19-38.
- DERRIDA, Jacques. *Texty k dekonstrukci – práce z let 1967 – 1972*. Bratislava: Archa. 1993.
- DUVIGNEAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Ceará: Universidade Federal do Ceará, 1983.
- ECO, Umberto. *Obra Abierta*. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- FERRER, Aldo. *De Cristóbal Colón al Internet: América Latina y la globalización*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1999.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Dejiny drámy. Epochy identity v divadle od antiky po súčasnosť*. Bratislava: Divadelný ústav, 2003.
- FLUSSER, Vilém. Brasilien oder die Suche nach dem neuen Menschen. Für eine Pfänomenologie der Unterentwicklung. In *Schriften* 5, Mannheim: Bollmann, 1994.
- FORNET-BETANCOURT, Raúl. *Interculturalidad y globalización (Ejercicios de crítica intercultural en el contexto de la globalización)*. Frankfurt am Main: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 2000.
- FUENTES, Carlos. *Pohřbené zrcadlo*. Praha: Mladá fronta, 2003.
- FUKUYAMA, Francis. *Konec historie a poslední člověk*. Praha: Rybka Publishers, 2002.
- GALEANO, Eduardo. *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2008.
- GEERTZ, Clifford. *Interpretace kultur*. Praha: Sociologické nakladatelství, 2000.
- GILBERT, Helen – TOMPKINS, Joanne. *Post-Colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London: Routledge, 1996.
- GÓMEZ PEÑA, Guillermo. The Multicultural Paradigm: An Open Letter to the National Arts

- Community. Eds. Taylor, Diana – Villegas, Juan. *Negotiating Performance*. Durham: Duke University Press, 1994, s. 17-29.
- HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.
- HODOUŠEK, Eduard. *Slovník spisovatelů Latinské Ameriky*. Praha: Libri, 1996.
- HOUSKOVÁ, Anna. *Imaginace hispánské Ameriky*. Praha: Torst, 1998.
- HUNTINGTON, Samuel P. *Sřet civilizací: boj kultur a proměna světového řádu*. Praha: Rybka, 2001.
- CHALUPA, Jiří. *Dějiny Argentiny, Uruguaye, Chile*. Praha: Lidové noviny, 1999.
- CHRISTOV, Petr. *Cesty současného francouzského psaní pro divadlo 1980 – 2005 (témata, textový materiál a dramatické postupy na pozadí teoretické recepce textu jako uměleckého diskurzu)*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, 2005.
- CHTIGUEL, Olga F. Teorie a praxe postmodernismu. *Svět a divadlo* 1, č. 3, 1990, s. 94-103.
- INGARDEN, Roman. *Umělecké dílo literární*. Praha: Odeon, 1989.
- LAZAROWICZ, Klaus – BALME, Christopher. *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart: Reclam, 1991.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Aztécká filosofie*. Praha: Argo, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Smutné tropy*. Praha: Odeon, 1966.
- LO, Jacqueline – GILBERT, Helen. Toward a Topography of Cross-Cultural Praxis. *The Drama Review* 46, č. 3, Fall 2002, s. 31-53.
- LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. Praha: Melantrich, 1987.
- LUZ, Marco Aurélio. *Cultura negra em tempos pós-modernos*. Salvador da Bahia: Edições SECNEB, 1992.
- LYOTARD, Jean François. *O postmodernismu*. Praha: Filosofický ústav AV ČR, 1993.
- MARTÍNEZ Estrada, E. Argiropolis, kapitola z publikace Radiografía de la pampa. Eds. Housková, Anna. *Druhý břeh západu*. Praha: Mladá Fronta, 2004, s. 120-138.
- McKENZIE, D. F.. *Bibliografía y sociología de los textos*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- MELO MIRANDA, Wander. Latino-americanismos. *Margens/Márgenes*, červenec 2002, s. 54.
- MURPHY, Robert F. *Úvod do kulturní a sociální antropologie*. Praha: Sociologické nakladatelství, 1998.
- NOBLE, John – DRAFFEN, Andrew – JONES, Robyn – McASEY, Chris – PINHEIRO, Leonardo. *Brazil*. Melbourne/Oakland/London/Paris: Lonely Planet, 2002.
- OPATRŇY, Josef. *Amerika v proměnách staletí*. Praha: Libri, 1998.
- ORTOVÁ, Jitka. *Kulturní a sociální ekologie*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 1996.
- OSOLSOBĚ, Ivo. *Mnoho povyku pro sémiotiku*. Brno: „G“, 1992.
- PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- PAVIS, Patrice. Tesis para el análisis del texto dramático. *Gestos* 17, č. 33, 2002, s. 9-34.
- PAVIS, Patrice. *Theatre and Crossroads of Culture*. London: Routledge, 1992.
- POLIŠENSKÝ, Josef. *Dějiny Latinské Ameriky*. Praha: Svoboda, 1979.
- PONIATOWSKA, Helena. *La Noche de Tlatelolco*. México, D. F.: Ediciones Era, 1998.
- POSSE, Abel. *Evita. Příběh vášně a utrpení Evy Perónové*. Praha: Mladá fronta, 1996.
- PRADIER, Jean-Marie. Ethnoscénologie, manifeste. *Théâtre-Public* 123, květen-červen 1995, s. 46-48.

- PŠENIČKA, Martin. *Postkolonialismus a kanadské jeviště*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, 2006.
- RETTOVÁ, Alena. *Africká filosofie (dějiny, trendy, problémy)*. Středokluky: Zdeněk Susa, 2001.
- RICOEUR, Paul. *Život, pravda, symbol*. Praha: OIKOYMENH, 1993.
- RINCÓN, Carlos. *La no simultaneidad de lo simultáneo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1995.
- SÁBATO, Ernesto. O metafyzickém tónu v argentinské literatuře. Eds. Housková, Anna. *Druhý břeh západu*. Praha: Mladá Fronta, 2004, s. 220-230.
- SARLO, Beatriz. *Una Modernidad Periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ed. Nueva visión, 1988.
- SARMIENTO, Domingo F. Fyzický vzhled Argentinské republiky a charaktery, zvyky a myšlenky, které plodí, kapitola z publikace Facundo. Eds. Housková, Anna. *Druhý břeh západu*. Praha: Mladá Fronta, 2004, s. 35-46.
- SCHECHNER, Richard. *Performance Studies*. London/New York: Routledge, 2002.
- SPURNÁ, Helena. *Podoby soudobého evropského dramatu*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav divadelní a filmové vědy, 2001.
- STAIGER, Emil. *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1969.
- SUŠA, Oleg. *Globalizace v sociálních souvislostech současnosti*. Praha: Filosofia, 2010.
- SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Bratislava: Tatran, 1969.
- TODOROV, Tzvetan. *Dobytí Ameriky: Problém druhého*. Praha: Mladá fronta, 1996.
- UNAMUNO, Miguel. *Tragický pocit života v lůd'och a národoch*. Bratislava: Ars Stigmy, 1992.
- VELTRUSKÝ, Jiří. *Příspěvky k teorii divadla*. Praha: Divadelní ústav, DAMU, 1994.
- WACHTEL, Nathan. *Los Vencidos: los indios del Perú frente a la conquista española (1530-1570)*. Madrid: Alianza, 1976.
- WELSCH, Wolfgang. *Unsere postmoderne Moderne*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora, 1991.
- WIMMER, Franz Martin. *Vier Fragen zur Philosophie in Afrika, Asien und Lateinamerika*. Vídeň: Passagen, 1988.
- ZWEIG, Stefan. *Brasilien. Ein Land der Zukunft*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1997.

Iberoamerické divadlo:

- Eds. ADLER, Heidrun – RÖTTGER, Kati. *Performance, Pathos, Política de los Sexos*. Frankfurt am Main: Iberoamericana, 1999.
- ADLER, Heidrun. Latinská Amerika a její současné drama. In *Svět a divadlo* 10, č. 1, 1999, s. 123-129.
- Eds. ADLER, Heidrun. *Theater in Lateinamerika. Ein Handbuch*. Berlin: Reimer, 1991.
- ČERNÁ Martina. Místopis latinskoamerického divadla: dramatika +/- 90. let (Argentina – Brazílie – Mexiko). *Divadlo v medzicase*, č. 1-2, 2006, s. 38-42.
- ČERNÁ, Martina. Jsem proti fridatizaci. (Rozhovor s mexickou performerkou Jesusou Rodríguezovou.) *A2* 3, 2007, č. 5, s. 1 a 23.
- ČERNÁ, Martina. Přečetli jsme pro vás. (O divadle v Brazílii, publikacích vydávaných Interdisciplinární skupinou pro výzkum a studium přesahů mezi současnou skutečností, imaginariem a teatralitou.) *Divadelní revue*, roč. 17, 2006, č. 3, s. 79-83.
- ČERNÁ, Martina. Multikulturní dějiny divadla a teatralit Latinské Ameriky. (Recenze publikace: Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralides en América Latina*.) *Divadelní revue* 18, 2007, č. 1, s. 75-79.

- ČERNÁ, Martina. Přečetli jsme pro vás. (K obsahu mexického divadelního časopisu Paso de Gato.) *Divadelní revue* 18, 2007, č. 1, s. 84-86.
- ČERNÁ, Martina. Festivalové konstrukce iberoamerické identity. *Kód* 1, 2007, č. 8, s. 21-25.
- ČERNÁ, Martina. Sklíčení lidé nejsou krásní. (Rozhovor s chilskou dramatičkou a režisérkou Anou Harchou Cortés.) *Divadelní noviny* 15, 2006, č. 15, s. 12.
- Eds. DE SIMONE, Eliane – THORAU, Henry. *Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität: zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst in Deutschland*. Frankfurt am Main: TFM, 2000.
- HENDL, Jan – NOVOTNÁ, Anna. *Enrique Buenaventura a nové kolumbijské divadlo*. Jinočany: H & H, 1992.
- OLIVA, César. Cuarenta años de estrenos españoles. Eds. Coterillo, Moisés Pérez. *Teatro español contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992, s. 10-54.
- OVERHOFF, Caroline. *Vom Töten alter Wunden, Neue Tendenzen in der Dramatik Lateinamerikas seit Mitter 80er Jahre*. Berlin: Vistas, 1999.
- PAVELKOVÁ, Šárka. *Dramatičky vybraných zemí Latinské Ameriky*. Diplomová práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Ústav pro studium divadla a interaktivních médií, 2005.
- Eds. PELLETIERI, Osvaldo – ROVNER, Eduardo. *La Dramaturgía en Iberoamérica: Teoría y Práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- PERALES, Rosalina. *Teatro Hispanoamericano Contemporáneo 1967-1987*. Gaceta: México D. F., 1989
- Eds. RÖTTGER, Kati – ROEDER-ZERNDT, Martin. *Theater im Schutt der Systeme*. Berlin: Vervuert, 1997.
- Eds. RUBIN, Don. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Vol. 2 Americas*. London & New York: Routledge, 1996.
- SOLÓRZANO, Carlos. The Latin American Experience. Eds. Rubin, Don. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Vol. 2 Americas*. London & New York: Routledge, 1996, s. 12-21.
- VERSÉNYI, Adam. *El Teatro en América Latina*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- VILLEGAS, Juan. *Discursos teatrales en los alborces del siglo XXI*. Irvine: Ediciones de Gestos, 2001
- VILLEGAS, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- VILLEGAS, Juan. Towards a History of Theater for a Multicultural Society. *Gestos* 12, č. 24, Noviembre 1997, s. 57-73.

Argentinské divadlo:

- BARTÍS, Ricardo. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel/Teatro, 2003.
- BOČKOVÁ, Lenka. *Eduardo Pavlovsky – Mezi absurdnem a psychodramatem*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2011.
- Cossa, Roberto. *Yepeto*. Praha: Dilia, 1992.
- ČERNÁ, Martina. Daniel Veronese. Nové argentinské drama a stará témata. *A2* 3, 2007, č. 39, s. 24.
- ČERNÁ, Martina. Uvrhnout diváka do krize. (Rozhovor s argentinským dramatikem Danielem Veronesem a ukázka z jeho hry v českém překladu.) *A2* 3, 2007, č. 39, s. 25.
- ČERNÁ, Martina. Narodit se v argentinském divadelním kontextu považují za privilegium. (Rozhovor s argentinským dramatikem Rafaelem Spregelburdem.) *Zprávy DILIA*, 2007, s. 8-11.

- ČERNÁ, Martina. Paměť je křehká, odpad zůstává navěky. (Rozhovor s argentinskou režisérkou a choreografkou Constanzou Macras.) *Divadelní noviny* 17, 2008, č. 9, s. 12.
- ČERNÁ, Martina. Narodit se v argentinském divadelním kontextu považuji za privilegium. (Rozhovor s argentinským dramatikem Rafelem Spregelburdem.) *Zprávy DILIA*, 2007, s. 8-11.
- ČERNÁ, Martina. Pánico del texto El Pánico. *Stichomythia* 7, 2008, č. 7, online. URL: <http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia7/cerna.pdf>.
- ČERNÁ, Martina. *Argentinské postmoderní drama*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Katedra divadelní vědy, 2003.
- ČERNÁ, Martina. Nobody's Perfect. Rozhovor s argentinským dramatikem, režisérem, překladatelem a hercem Rafelem Spregelburdem o jeho dramatickém cyklu Heptalogie Hieronyma Bosche. *Vlna* 10, č. 34, s. 62-68.
- ČERNÁ, Martina. Poznámky na okraj evropské morálky. *Vlna* 10, č. 34, 2008 s. 58-61.
- DAULTE, Javier – SPREGELBURD, Rafael – TANTANIÁN, Alejandro. *La escala humana*. Buenos Aires: Ediciones Teatro Vivo, 2002.
- DAULTE, Javier. Producción artística y crisis. Eds. Pelletieri, Osvaldo. *Teatro argentino y crisis (2001 – 2003)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004, s. 41-51.
- DEL ESTAL, Eduardo. La Tabla de los Pecados, del Bosco. In Spregelburd, Rafael. *Heptalogía de Hieronymus Bosch*. Buenos Aires: Atuel, 2001, s. 11-22.
- DISCÉPOLO, Armando. *Obra dramática*. Buenos Aires: Galerna, 1990.
- DUBATTI, Jorge. *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel/Teatro, 1999.
- DUBATTI, Jorge. Estudio crítico. In Spregelburd, Rafael. *Los verbos irregulares*. Buenos Aires: Colihue, 2008, s. 281-316.
- DUBATTI, Jorge. La escritura teatral: Ampliación y cuestionamiento. Eds. Boris, Sergio – Dubatti, Jorge. *Nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Interzona, 2003, s. 5-18.
- DUBATTI, Jorge. *Nuevo teatro. Nueva Crítica*. Buenos Aires: Atuel/Teatro, 2000.
- DUBATTI, Jorge. *Poéticas de iniciación. Nueva Dramaturgia Argentina 2000 – 2005*. Buenos Aires: Atuel/Teatro, 2006.
- DUBATTI, Jorge. Prólogo. In Veronese, Daniel. *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial, 2000, s. 5-31.
- DUBATTI, Jorge. *Teatro postmodernidad y política en Eduardo Pavlovsky*. Ayllu: Ediciones Búsqueda, 1997.
- FERNÁNDEZ, Herardo. Historias para ser contadas. Eds. COTERILLO, Moisés Pérez. *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1992, s. 11-111.
- GAMBARO, Griselda. *Tábor*. Praha: Dilia, 1971.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 1* (Real envido, La malasangre, Del sol naciente). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 2* (Dar la vuelta, Información para extranjeros, Puesta en claro, Sucede lo que pasa). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1995.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 3* (Viaje de invierno, Nosferatu, Cuatro ejercicios para actrices, Acuerdo para cambiar de casa, Sólo un aspecto, La gracia, El miedo, El nombre, El viaje a Bahía Blanca, El despojamiento, Decir sí, Antígona furiosa). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1997.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 4* (Las paredes, El desatino, Los siameses, El campo, Nada que ver). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1990.
- GAMBARO, Griselda. *Teatro 5* (Efectos personales, Desafiar al destino, Morgan, Penas sin importancia). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1991.

- GAMBARO, Griselda. *Teatro 6* (Atando cabos, La casa sin sosiego, Es necesario entender un poco). Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996.
- IRAZÁBAL, Federico. *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004.
- IRAZÁBAL, Federico. La nueva generación o la fragmentación del sentido. Eds. Irazábal, Federico. *Nueve. Breves obras de esta Argentina*. (Marcelo Bertuccio, Luis Cano, Bernardo Cappa, Laura Gargaglia, Héctor Levy-Daniel, Bea Odoriz, Cecilia Propato, Alfredo Rosenbaum, Walter Rosenzvit.) Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2001, s. 17-37.
- JAVIER, Francisco. *Argentina, The World of Theatre*. London: ITI, 2000.
- Eds. LENA PAZ, Marta Argentina. *Proyecciones del teatro argentino en el fin del milenio*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 1999.
- LEÓN, Federico. *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.
- LJUBKOVÁ, Marta. Argentina v Praze, Praha v Argentině. *A2 3*, č. 5, 2007, s. 10.
- MAGNARELLI, Sharon. Narrative Games in Alejandro Tantanián's Juegos de damas crueles. *Gestos 17*, č. 34, Noviembre 2002, s. 93-106.
- MONTI, Ricardo. *Una Pasión Sudamericana – Una Historia Tendenciosa*. Ottawa: Girol Book, 1993.
- ORDAZ, Luis. *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Ed. Claridad, 1999.
- PAVLOVSKY, Eduardo. *Teatro completo I*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- PAVLOVSKY, Eduardo. *Teatro completo II*. Buenos Aires: Atuel, 1998.
- PAVLOVSKY, Eduardo. *Teatro completo III*. Buenos Aires: Atuel, 2000.
- PELLETIERI, Osvaldo. El teatro porteño del año 2000 y el teatro de futuro. *Latin American Review 34*, č. 1, Fall 2000, s. 5-24.
- PELLETIERI, Osvaldo. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976 – 1998)*. Buenos Aires: Galerna 2001.
- PELLETIERI, Osvaldo. La Dramaturgia en Buenos Aires (1985 – 1998). Eds. PELLETIERI, Osvaldo – ROVNER, Eduardo. *La Dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y Práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 1998, s. 21-40.
- RUBIN, Don. Argentina. Eds. Rubin, Don. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Vol. 2 Americas*. London & New York: Routledge, 1996, s. 33-50.
- SEIBEL, Beatriz. *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- SPREGELBURD, Rafael. *Fractal*. Nепублиkovaný rukopis, 2000.
- SPREGELBURD, Rafael. *Heptalogie Hieronyma Bosche / Heptalógia Hieronyma Boscha*. Praha/Bratislava: Transteatral, Vlna, Drewo a srd, 2010.
- SPREGELBURD, Rafael. *La Estupidez, El Pánico*. Buenos Aires: Atuel/Teatro, 2004.
- SPREGELBURD, Rafael. *La Inapetencia, La Extravagancia, La Modestia*. Buenos Aires: Atuel/Teatro, 2009.
- SPREGELBURD, Rafael. *Los verbos irregulares*. (Lúcido, Acassuso, Bloqueo, Buenos Aires.) Buenos Aires: Colihue Teatro, 2008.
- SPREGELBURD, Rafael. *Procedimientos*. Nепублиkovaný rukopis, 2000.
- SPREGELBURD, Rafael. *Raspando la cruz*. Buenos Aires: Ediciones Estival, 2002.
- SPREGELBURD, Rafael. *Remanente de invierno, Canciones alegres de niños de patria, Caudro de asfixia, Satánica, Un momento argentino*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- SPREGELBURD, Rafael. *Rozvrácený krucifix*. Praha: Transteatral, 2007.
- SPREGELBURD, Rafael. *Nuevo teatro argentino*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- TAHÁN, Halima. Einführung. Eds. Kage, Hedda – Tahán, Halima. *Theaterstücke aus Argentinien*. Berlin: Edition diá, 1993, s. 9-14.

Teatroxlaidentidad, Obras de teatro del Ciclo 2001. Buenos Aires: Eudeba, Universidad de Buenos Aires, 2001.

TRASTOY, Beatriz. El teatro argentino en tiempos de crisis: Nuevas reflexiones, nuevos temas, nuevos personajes, nuevas propuestas escénicas. Eds. Pelletieri, Osvaldo. *Teatro argentino y crisis (2001 – 2003)*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2004, s. 101-116.

VERONESE, Daniel. *La deriva*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editorial, 2000.

Brazilské divadlo:

AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

ALBUERQUEQUE, Severino J. *Tentative Transgressions – Homosexuality, AIDS, and the Theater in Brazil*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2004.

ALVIM, Roberto. *Anátoma*. Nепublikovaný rukopis, 2006.

ALVIM, Roberto. *Arquipélago*. Nепublikovaný rukopis, 2002.

ALVIM, Roberto. *Às vezes é preciso usar um punhal para atravessar o caminho*. Nепublikovaný rukopis, 2003.

ALVIM, Roberto. *Efeito fantasma*. Nепublikovaný rukopis, 2004.

ALVIM, Roberto. *Nocaut*. Nепublikovaný rukopis, 2005.

ALVIM, Roberto. *Pelecarnesangueossos*. Nепublikovaný rukopis, 2004.

ALVIM, Roberto. *Todas as passagens possíveis*. Nепublikovaný rukopis, 2004.

ALVIM, Roberto. *Vagina dentata*. Nепublikovaný rukopis, 2002.

ALVIM, Roberto. A nova dramaturgia implicu um novo teatro? *Cadernos de dramaturgia*, č. 2, 2003, s. 8-10.

ALVIM, Roberto. Qualquer espécie de salvação. *Cadernos de dramaturgia*, č. 2, 2003, s. 53-86.

ATZPODIEN, Uta. *Szenisches Verhandeln – Brasilianisches Theater der Gegenwart*.

Bielefeld: transcript, 2005.

BIÃO, Armindo – PEREIRA, Antonia – CAJIBA, Luiz Cláudio – PITOMBO, Renata. *Temas em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade*. São Paulo: Annablume Editora, 2000.

BOAL, Augusto. *Games for actors and non-actors*. London: Routledge, 2002.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BOAL, Augusto. *A herança maldita ou A jangada dos canibais. Bulevar macabro em um ato falho*. Nепublikovaný rukopis, 2003.

BOAL, Augusto. *Hamlet and the Baker's Son: my Life in Theatre and Politics*. London: Routledge, 2001.

BOAL, Augusto. *O corsário do rei*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1985.

BOAL, Augusto. *O Teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2003.

BOAL, Augusto. *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BOAL, Augusto. *Técnicas latino-americanas de teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Editora Hucitec, 1979.

BOAL, Augusto. *The Rainbow of Desire: The Boal Method of Theatre and Therapy*. London: Routledge, 2003.

BRANDÃO, Tania. Nova dramaturgia carioca – uma contextualização histórica. *Cadernos de dramaturgia*, č. 3, 2004, s. 7-10.

CLOVIS, Levis. *Teatro Brasileiro um panorama do século XX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

COHEN, Renato. Teatro brasileiro contemporâneo: matrizes teóricas y transculturalidad. Eds. De Toro, Alfonso. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*. Madrid/Frankfurt am Main: Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig, 2004, s. 267-278.

- ČERMÁKOVÁ, Ivona. Augusto Boal a dramatická výchova. *Tvořivá dramatika* 10, č. 1, 1999, s. I-VI.
- ČERNÁ, Martina. Sváteční variace na brazilskou notu. Teatralita jako politická a sociální relaxace. *A2* 4, 2008, č. 12, s. 23.
- DE ALMEIDA PRADO, Décio. *História concisa de teatro brasileiro 1570-1908*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.
- DE CARVALHO, Sérgio – MARCIANO, Márgio. *Companhia do Latão – 7 peças*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- DE QUEIROZ, Rachel. *Drama o lásce, zločinech a smrti pověstného bandity brazilského vnitrozemí*. Praha: Dilia, 1974.
- DIAS GOMES, Alfredo. *Ten, kdo plní sliby*. Praha: Dilia, 1964.
- FARIA, João Roberto Faria. *Teatro na Estante*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- FERNANDEZ, Sílvia. Teatro brasileiro contemporâneo: hibridismo y multimedia en las puestas en escena de Gerald Thomas. Eds. De Toro, Alfonso. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*. Madrid/Frankfurt am Main: Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig, 2004, s. 259-266.
- FILHO, Antunes. *Círculo de dramaturgia Vol. 1*. São Paulo: Edições SESCSP, 2005.
- FOSTER, David William. Antunes Filho: Hierofania. De Toro, Alfonso. *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*. Madrid/Frankfurt am Main: Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig, 2004, s. 279-302.
- GARCIA, Silvana. *A Odisséia do teatro brasileiro*. São Paulo: Senac, 2002.
- GEORGE, David. *Flash and Crash Days – Brazilian Theater in the Post-Dictatorship Period*. New York & London: Garland Publishing, 2000.
- HENDL, Jan. Divadlo Latinské Ameriky: Divadlo soch. *Amatérská scéna* 22, č. 7, 1985, s. 16-17.
- HENDL, Jan. Divadlo Latinské Ameriky: Divadlo utlačovaných. *Amatérská scéna* 22, č. 6, 1985, s. 16-17.
- HENDL, Jan. Divadlo Latinské Ameriky: Indiánské divadlo. *Amatérská scéna* 22, č. 1, 1985, s. 16-17.
- HENDL, Jan. Divadlo Latinské Ameriky: Koláž a žolíkový systém. *Amatérská scéna* 22, č. 4, 1985, s. 16-17.
- HENDL, Jan. Divadlo Latinské Ameriky: Misionářské divadlo. *Amatérská scéna* 22, č. 2, 1985, s. 16-17.
- HENDL, Jan. Divadlo Latinské Ameriky: Pedagogika Paula Freireho a lidové divadlo, Novinové divadlo. *Amatérská scéna* 22, č. 5, 1985, s. 16-17.
- HENDL, Jan. Divadlo Latinské Ameriky: Současné lidové divadlo. *Amatérská scéna* 22, č. 3, 1985, s. 16-17.
- HENDL, Jan. *Lidové divadlo Augusta Boala jako prostředek třídního boje v Latinské Americe*. Praha: Kult. dům hl. m. Prahy, 1983.
- HILGER, Gerd. Aspekte des modernen brasilianischen Theaters. Eds. Adler, Heidrun. *Theater in Lateinamerika. Ein Handbuch*. Berlin: Reimer, 1991, s. 65-88.
- CHARTIER, Roger. *Do palco a página: publicar teatro e ler romances na época moderna*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002.
- LOCKHART, Melissa. Beijo no asfalto and Compulsory Heterosexuality. *Gestos* 9, č. 17, 1994, s. 147-158.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 2001.
- NESTROVSKI, Arthur. *Trilogia bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- PEIXOTO, Fernando – MICHALSKI, Yan. Brazil. Eds. Rubin, Don. *The World Encyclopedia*

- of Contemporary Theatre. Vol. 2 Americas.* London & New York: Routledge, 1996, s. 60-82.
- PEIXOTO, Fernando. Brazilian Theatre and National Identity. *The Drama Review* 34, č. 1, Spring 1990, s. 60-69.
- PELLAROLO, Silvia. Transculturating Posmodernism? Augusto Boal's Theater Practice Across Cultural Boundaries. *Gestos* 9, č. 17, 1994, s. 199-213.
- Prêmio FUNARTE de dramaturgia. Região Sudeste, Sul, Nordeste, Norte.* Categoria adulto. Rio de Janeiro: Funarte, 2003.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo de Nelson Rodrigues. Obra em Quatro Volumes.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- GEORGE, David S. La dramaturgia brasileña de la pos-dictadura. Eds. Pelletieri, Osvaldo – Rovner, Eduardo. *La dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral.* Buenos Aires: Galerna, 1995, s. 83-94.
- SCHECHNER, Richard – CHATERJEE, Sudipto. Augusto Boal, City Councillor. Legislative Theatre and the Chamber in the Streets. *The Drama Review* 42, č. 4, Winter 1998, s. 75-90.
- SCHERHAUFER, Peter. Potulky s neviditelným divadlem. *Svět a divadlo* 3, č. 5, 1992, s. 60-67
- SILVEIRA, Miroel. *A contribuição italiana ao teatro brasileiro (1895 – 1964).* São Paulo: Edições Quíron Limitada, 1976.
- SLAVICKÝ, Stanislav. Brazílie. Reportáž Stanislava Slavického o brazilském divadle. *Scéna* 15, č. 1., s. 8.
- STOKLOS, Denise. *500 anos – um fax de Denise Stoklos para Cristovão Colombo.* São Paulo: Denise Stoklos Produções Artísticas, 1992.
- SUASSUNA, Ariano. *Závěť psa aneb Hra o Naší Milé Paní Soucitné.* Praha: Dilia, 1972.
- SUGAHARA, Ivan. Por um teatro experimental comunicativo. *Cadernos de dramaturgia*, č. 2, 2003, s. 6-7.
- SZOKA, Elzbieta. The Spirit of Revolution in Contemporary Brazilian Theatre. An Interview with Plínio Marcos. *The Drama Review* 34, č. 1, 1990, s. 70-83
- TAYLOR, Diana. Denise Stoklos – The Politics of Descipherability. *The Drama Review* 44, č. 44, 2000, s. 7-29.
- THORAU, Henry – MAGALDI, Sábado. *Theaterstücke aus Brasilien.* Berlin: Edition diá, 1996.
- TROTTA, Rosyane. Notas sobre uma nova dramaturgia. *Cadernos de dramaturgia*, č. 2, 2003, s. 3-5.
- UCHYTILOVÁ, Barbora. Divadlo forum Augusta Boala. *Tvořivá dramatika* 14, č. 2, 2003, s. 1-2.
- VACULOVÁ, Barbora. *Álbum de Família e Anjo Negro de Nelson Rodrigues (análise, interpretação, comparação).* Brno: JAMU, 2005.
- VIEIRA DE ANDRADE, Ana Lúcia. *Nova Dramaturgia, anos 60, anos 2000.* Rio de Janeiro: Quartet Editora, 2005.

Mexické divadlo:

- Eds. ADLER, Heidrun – CHABAUD, Jaime. *Un viaje sin fin.* Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert Verlag / Iberoamericana, 2004.
- Eds. ADLER, Heidrun – NIGRO, Kirsten F. *Materialien zum mexikanischen Theater.* Berlin: Edition diá, 1994.
- Eds. ADLER, Heidrun – RASCÓN BANDA, Víctor Hugo. *Theaterstücke aus Mexiko.* St. Gallen / Berlin / São Paulo: Edition diá, 1993.
- ALCÁZAR, Josefina. *La cuarta dimensión del teatro. Tiempo, espacio y video en la escena moderna.* México, D. F.: Centro Nacional de Investigación, 1998.

- BEDNÁŘOVÁ, Veronika. V Mexiku vládne baby demokracie. (Rozhovor s mexickým dramatikem Jaime Chabaudem.) *Divadelní noviny* 15, č. 8, 2006, s. 12.
- BERENDOVÁ, Alexandra Terezie. *Univerzalita barokních zdrojů poezie u Sor Juany Inés de la Cruz a Adama Václava Michny z Otradovic a odlišnost jejich místního a národního vyjádření*. Diplomová práce. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav románských studií, 1998.
- ČERNÁ, Martina. Kvůli bezpráví je třeba se i svléknout. (Rozhovor s mexickým režisérem a hercem Rafaelem Degarem.) *A2* 4, 2008, č. 20, s. 14-15.
- ČERNÁ, Martina. Mexické drama mezi řádky každodennosti. *A2* 5, 2009, č. 4, s. 15.
- ČERNÁ, Martina. Traducir teatro extranjero y descubrir la propia identidad. *Paso de Gato* 6, č. 8, 2007, s. 42-43.
- DE ITA, Fernando. Las plumas del gallinero mexicano. Eds. Adler, Heidrun – Chabaud, Jaime. *Un viaje sin fin*. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert Verlag / Iberoamericana, 2004, s. 13-28.
- DE ITA, Fernando. Un rostro para el teatro mexicano. Eds. Corterillo, Moisés Pérez. *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1991, s. 11-79.
- DUBATTI, Jorge – MONCADA, Luis Mario. *Dramaturgia Mexicana Hoy*. Buenos Aires / México, D. F.: Atuel / Conaculta, Centro Cultural Helénico, 2005.
- Eds. ENRÍQUEZ, José Ramón. *Teatro para la escena*. México, D. F.: Ediciones Milagro, 1996.
- HIRIART, Hugo. Jantar. Eds. Černá, Kamila. *Pět mexických her*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 141-208.
- CHABAUD, Jaime. Monodrama Božského pastýře Góngory. Eds. Černá, Kamila. *Pět mexických her*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 31-54.
- JIMÉNEZ, Mauricio. Jen meč nás dokáže srazit k zemi. Eds. Černá, Kamila. *Pět mexických her*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 11-30.
- Eds. LEÑERO, Vicente. *La Nueva Dramaturgia Mexicana*. México, D. F.: Ediciones Milagro, 1996.
- MONCADA, Luis Mario. *Así pasan... Efemérides teatrales 1900-2000* de Luis Mario Moncada. México, D. F.: INBA-Conaculta-Escenología, 2007.
- MONCADA, Luis Mario. El motel de los destinos cruzados. Histeria retrospectiva en dos actos. Eds. Rascón Banda, Víctor Hugo. *El Nuevo Teatro*. México, D. F.: Ediciones Milagro, 1997, s. 205-275.
- MONCADA, Luis Mario. *Opción múltiple*. México, D. F.: Ediciones Milagro. Arte y Escena Ediciones, 2003.
- MONCADA, Luis Mario. Percepción y nuevos lenguajes (una percepción teatral). *Educación Artística*, č. 10. México: INBA, 1996.
- MONCADA, Luis Mario. *Reliquias ideológicas*. (Alicia detrás de la pantalla, Exhivisión, Superhéroes de aldea global.) México, D. F.: Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 2003.
- NIGRO, Kerstin F. El viaje de los cantores: Un viaje trágico a un paraíso falso. Eds. Adler, Heidrun – Chabaud, Jaime. *Un viaje sin fin*. Frankfurt am Main / Madrid: Vervuert Verlag / Iberoamericana, 2004, s. 187-192.
- NORZAGARAY, Ángel. Dopisy k patě stromu. In Černá, Kamila. *Pět mexických her*, Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 55-78.
- OBREGÓN, Rodolfo. Předmluva. Eds. Černá, Kamila. *Pět mexických her*. Praha: Divadelní ústav, 2005.
- OLGUÍN, David. Belize. Eds. Černá, Kamila. *Pět mexických her*. Praha: Divadelní ústav, 2005, s. 79-140.
- ORTIZ BULLÉ GOYRI, Alejandro. Abigarrados caminos de la dramaturgia mexicana

contemporánea. Eds. Pelletieri, Osvaldo – Rovner, Eduardo. *La Dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y Práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 1998, s. 155-164.

PARTIDA, Armando T. La dramaturgia mexicana de los noventa. *Latin American Review* 34, č. 1, Fall 2000, s. 143-160.

PARTIDA, Armando T. *La Vanguardia teatral en México*. México, D. F.: Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, 2000.

Eds. RASCÓN BANDA, Víctor Hugo. *El Nuevo Teatro*. México, D. F.: Ediciones Milagro, 1997.

SOLÓRZANO, Carlos. México. Eds. Rubin, Don. *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre. Vol. 2 Americas*. London & New York: Routledge, 1996, s. 310-330.

USIGLI, Rodolfo. *César a kejklíč*. Praha: Dilia, 1967.

Eds. VEGA, Hugo Gutiérrez. *El Nuevo Teatro II*. México, D. F.: Arte y Escena Ediciones, 2000.

Abstrakt

Disertační práce *Argentinské, brazilské a mexické diskurzy v současné latinskoamerické dramatice* přibližuje na vybraných divadelních hrách trojice současných dramatiků z Argentiny, Brazílie a Mexika situaci v současném latinskoamerickém divadle nejen z pohledu textové analýzy, ale především s ohledem na diskurzy, které tito autoři vedou se svými čtenáři/diváky na lokální, národní, kontinentální a mezinárodní úrovni.

Úvodní kapitola seznamuje čtenáře s problematikou latinskoamerické identity, nastiňuje kritéria volby jednotlivých autorů a textů i metodu a nástroje jejich analýzy. Zároveň zdůrazňuje situaci jejich interpretátora, který pochází z českého prostředí, jež je od latinskoamerického prostředí kulturně, historicky i společensky vysoce odlišné a v němž je latinskoamerické divadlo prakticky neznámé. Tato výchozí pozice formuje úhel pohledu, jímž je současná latinskoamerická dramatika představována.

Stěžejní část práce se soustředí na argentinskou, brazilskou a mexickou dramaturgii reprezentovanou dramatiky Rafaellem Spregelburdem, Robertem Alvimem a Luisem Mariem Moncadou. Jednotlivé kapitoly jsou strukturovány na úvodní informaci o dané zemi, historický, společenský, kulturní a divadelní kontext, v němž daný dramatik tvoří, představení autora a analýzu jeho textů. V případě Argentince Rafaela Spregelburda se analýza zaměřuje na jeho hru *Rozvrácený krucifix* a dramatický cyklus *Heptalogie Hieronyma Bosche*, u Brazilce Roberta Alvima jsou to hry *Zubatá vagina*, *Souostroví* a *Jakýkoli způsob spásy* a u Mexičana Luise Maria Moncady trilogie *Ideologické relikvie*.

Závěrečná část práce se věnuje uvedení analyzovaných her do kontextu lokální, národní a latinskoamerické dramaturgie. Zvolené texty jsou dále nahlíženy v kontextu vývoje v bývalých koloniálních mocnostech Španělsku a Portugalsku v 2. polovině 20. století, mezinárodní činnosti londýnského divadla Royal Court Theatre v oblasti psaní současné dramaturgie a hypotetické recepce těchto textů v českém prostředí.

Součástí práce jsou nejen vybrané odkazy na zdroje informací o současném latinskoamerickém, potažmo iberoamerickém divadle, ale i soupis překladů latinskoamerické dramaturgie do českého jazyka a soupis českých inscenací latinskoamerického dramatu.

Abstract

The thesis *Argentinian, Brazilian and Mexican Discourses in Contemporary Latin American Drama* deals with the situation in contemporary Latin American theatre on the basis of theatre plays by three contemporary playwrights from Argentina, Brazil and Mexico. This situation is considered not only from the point of view of text analysis, but mainly with respect to the discourses which the authors hold with their readers/spectators on local, national, continental and international levels.

The introductory part of the work presents the subject of Latin American identity and describes the criteria how particular playwrights, texts as well as methods and tools for their analysis have been chosen. However, it is important to emphasize that their interpretation is made in the Czech context which is culturally, historically and socially highly different from Latin American and practically lacks any knowledge of Latin American theatre. This position also modifies the viewpoint applied in the presentation of Latin American dramaturgy.

The main part of the thesis is focused on Argentinian, Brazilian and Mexican drama represented by the playwrights Rafael Spregelburd, Roberto Alvim and Luis Mario Moncada. Each chapter is structured into introductory information on the relevant country, historical, social, cultural and theatrical context in and for which the playwrights write, their presentation and analyses of texts. In the case of the Argentinian Rafael Spregelburd the analysis is concentrated on his play *Raspando la Cruz* and dramatic cycle *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, equally as it is in the case of the Brazilian Roberto Alvim and his plays *Vagina dentata*, *Arquipélago* and *Qualquer espécie de salvação* and in the case of the Mexican Luise Mario Moncada and his trilogy *Reliquias ideológicas*.

The final part of the thesis deals with the contextualization of the analyzed dramas in the local, national and Latin American dramaturgy. The chosen texts are also treated in the context of the development in former colonial powers of Spain and Portugal in the 2nd half of 20th century, international activities of the Royal Court Theatre in London in the field of contemporary playwrighting and hypothetical reception of the texts in the Czech ambience.

Links to selected information sources on contemporary Latin American or Ibero-American theatre as well as the List of Czech translations of Latin American drama and the List of Czech stagings of Latin American drama form part of the work.

Resumen

La tesis doctoral *Discursos argentinos, brasileños y mexicanos en la dramaturgía latinoamericana contemporánea* muestra la situación en el teatro latinoamericano contemporáneo a base de selección obras de teatro escritas por tres dramaturgos procedentes de Argentina, Brasil y México e interpretadas del punto de vista del análisis de texto considerando primeramente discursos introducidos por estos autores con sus lectores/espectadores en el nivel local, nacional, continental e internacional.

El capítulo inicial relaciona al lector con la problemática de la identidad latinoamericana, explica los criterios de la selección de los autores particulares y de sus textos así como el método y los instrumentos de análisis. A su vez se acentúa la situación del interpretador proveniente del ambiente de la República Checa que está cultural, social e históricamente altamente diferenciado del ambiente latinoamericano y en el que el teatro latinoamericano prácticamente no está conocido. Este punto de partida forma el enfoque con el que está presentada la dramaturgía latinoamericana.

La parte mayor de la obra está concentrada en la dramaturgía argentina, brasileña y mexicana representada por los autores Rafael Spregelburd, Roberto Alvim y Luis Mario Moncada. Sus capítulos están estructurados en información preliminar sobre cada país respectivo, el contexto histórico, social, cultural e histórico propio a cada ún de los autores, la presentación de cada autor y el análisis de sus textos. En el caso del Argentino Rafael Spregelburd el análisis está enfocado en su obra *Raspando la Cruz* y en su ciclo dramático *Heptalogía de Hierónymus Bosch*, en el caso del Brasileño Roberto Alvimo en sus obras *Vagina dentata*, *Arquipélago* y *Qualquer espécie de salvação* y en el caso del Mexicano Luis Mario Moncada en su trilogía *Reliquias ideológicas*.

La parte concluyente de la tesis se dedica a la contextualización de las obras analizadas en la dramaturgía local, nacional y latinoamericana. Los textos seleccionados están seguidamente reflejados en el contexto del desarrollo en los antiguos poderes coloniales España y Portugal en la 2da mitad del siglo XX, de la actividad internacional del teatro londinés Royal Court Theatre en el campo de la escritura para teatro y de la recepción hipotética de estos textos en el ambiente checo.

Una parte de la obra forman referencias a fuentes de información sobre el teatro latinoamericano, resp. iberoamericano así como lista de traducciones de la dramaturgía

latinoamericana al checo y lista de los montajes de la dramaturgía latinoamericana en la República Checa.