

DRAMA 2. POLOVINY 20. STOLETÍ

Cílem přednášky je seznámit posluchače s hlavními vývojovými etapami světového dramatu období druhé poloviny 20. století, prosazující se konkrétně v letech 1945–1989, a to s důrazem na jejich zasazení do souvislostí s obecnými dějinami kultury a umění, ale i kontextu světové literatury a divadla. Kromě přiblížení jmen významných světových dramatiků bude zájem soustředěn také na jednotlivé převažující žánry dramatu.

1.1 Drama v německy mluvících zemích

Po 2. světové válce došlo k rozdělení Německa a divadelní činnost se rozvíjela odděleně na území NDR a SRN. V obou částech se divadlo velmi rychle zotavilo a v 60. letech již patřilo k nejstabilnějším v Evropě. Téměř každé město mělo činohru, mnohá i operu a baletní soubor. Podobná situace byla i v Rakousku. Německojazyčné země vytvořily jeden z nejlepších systémů subvencovaného divadla na světě.

Zatímco divadelní provoz se po válce rozvíjel ve velkém tempu, v oblasti dramatu situace už tak růžová nebyla. Až do druhé poloviny 50. let zůstal největším současným německým dramatikem **Bertolt Brecht**, jehož nejvýznamnější díla nicméně vznikla do roku 1946. Do Německa se vrátil i **Carl Zuckmayer**, jehož *Dáblův generál* (Des Teufels General, 1946) nastolil téma kolektivní viny a odpovědnosti, které v německém dramatu dominovalo do 60. let. V 50. letech patřili mezi autory nejvýznamnějších německojazyčných dramát dva Švýcaři: Max Frisch a Friedrich Dürrenmatt.

Max Frisch (1911–1991) byl původně architekt, od poloviny 40. let se ale věnoval především literatuře. Čerpal ze znalosti tradičního divadla a existencialismu. Jeho hry *Když válka skončila* (Als der Krieg zu Ende war, 1947), *Čínská zeď* (Die chinesische Mauer, 1947), *Biederman a žháři* (Biedermann und die Brandstifter, 1958) nebo *Andora* (1961) se zabývaly problémem viny. V každé z nich rekapituluje minulost, postavy pak konstruují složitá zdůvodnění svých jednání a nikdo ve skutečnosti nechce přijmout odpovědnost. Frisch toužil po morální očistě, ale naznačuje, že je nedosažitelná, poněvadž lidstvo se ze svých chyb není schopno poučit. Svá zklamání vylíčil v podobě tíživé symbolické fantazie.

Friedrich Dürrenmatt (1921–1990) psal detektivky, povídky, rozhlasové hry, eseje a literárně teoretické texty. Nejvýznamnější jsou ale jeho dramata. Debutoval hrou *Psáno jest* (Es steht geschrieben, 1946, později přepracováno s názvem *Novokřtěnci*). Titul *Manželství pana Mississippi* (Die Ehe des Herrn Mississippi, 1952) znamenal jeho první velký úspěch na německých jevištích. Světový věhlas mu pak zajistily hořké komedie *Návštěva staré dámy* (Der Besuch der alten Dame, 1956) a detektivní drama odehrávající se v psychiatrické léčebně *Fyzikové* (Die Physiker, 1962). V pozdějších dramatech si často půjčoval látky jiných autorů, například Strindberga (titul *Play Strindberg*, 1969), Goetha nebo Shakespeara, nikdy už ale nedosáhl úspěchu her z 50. a 60. let. Zabýval se otázkami morálky, které podle něho nebudou nikdy uspokojivě vyřešeny, protože lidé se snadno nechají zkorumpovat přísliby moci a bohatství. Zdůrazňoval grotesknost lidské situace, kterou vyjadřoval formou chmurné komedie. Tu považoval za jediný žánr, který může vyjádřit tragiku dneška. Byl vždy aktuální a tvrdě kritický vůči současnosti, a to i tehdy, když si vybíral historické, mytologické nebo literární hrdiny – např. *Romulus Veliký* (Romulus der Grosse, 1949, 1957), *Herkules a Augiášův chlév* (Herkules und der Stall des Augias, 1954), *Frank pátý* (Frank der Fünfte, 1959). Jeho díla vyznívají pesimisticky, často využívá ironie, paradoxů a absurdních prvků. O svém pojetí divadla pojednává ve spise *Problémy divadla* (Theaterprobleme, 1955). Svá díla nikdy nepovažoval za uzavřená, průběžně je přepracovával a aktualizoval. Kromě psaní se věnoval i práci přímo v divadle (Basilej, Zürich, Düsseldorf), kde své hry dokonce inscenoval. Výslovně se bránil jejich realistickému uvádění.

Německá poválečná dramatika se většinou zabývala otázkami viny ve vztahu k vážným politickým a sociálním tématům. K rozvoji německé dramatiky 60. let pak výrazně přispěli mladí příslušníci tzv. *Skupiny 47*, kteří se ve své tvorbě chtěli čestně vyrovnat se zbytky nacismu a nastolit humánnější vztahy. K tomu pak využívali žánr „dokumentárního dramatu“ či „divadla faktu“, kdy

často nedávné události zkoumali z hlediska tehdy charakteristického tématu viny a odpovědnosti ve veřejných záležitostech a v morálce. Mezi nejznámější patřil Rolf Hochhuth a Peter Weiss.

Zakladatel dokumentárního dramatu **Rolf Hochhuth** (1931–2020) se proslavil kontroverzním *Náměstkem* (Der Stellvertreter, 1963), zabývajícím se postoji katolické církve a Vatikánu za 2. světové války. Vyhlazování Židů tu klade do značné míry za vinu papeži Piovi XII., jenž odmítl zaujmout rozhodné stanovisko proti Hitlerově politice. Čest církve zachraňuje Riccardo Fontana, kněz vězněný v Osvětimi (předobraz v reálné postavě Bernarda Lichtenberga). Hra vyvolala vzrušené reakce a v mnoha zemích byla zakázána. Také *Vojáci* (Soldaten, 1967) pobouřili tvrzením, že Winston Churchill nese zásadní podíl viny na smrti premiéra polské exilové vlády generála Sikorského, který údajně ohrožoval anglo-ruskou alianci. Postupně Hochhutha ale faktografie unavuje, ke kritickému pojetí se vrací až v 90. letech ve hře *Západ'áci ve Výmaru* (Wessis im Weimar, 1993) o vraždě úředníka, jehož úkolem bylo prodávat podniky, které dříve patřily NDR, nebo *Lysistrata a NATO* (Lysistrate und die NATO, 1973) – aktualizovaná antická komedie pojednávající o nesmyslném jednání těch, kteří mají v rukou moc. Hochhuthovy hry jsou rozvláčné, inscenování vyžaduje řadu úprav. Autor si klade závažné etické otázky a využívá k tomu případy konkrétních postav z nedávné historie, jimž přičítá pochybné motivy.

Spisovatel, básník, výtvarník a filmový režisér s českými rodinnými kořeny **Peter Weiss** (1916–1982) začal psát už ve 40. letech, ale proslavil se až hrou *Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata provedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení markýze de Sade* (Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade, 1964). Bývá uváděna pod zkráceným titulem *Marat/Sade*. Odehrává se ve třech časových rovinách: v charentonském blázinci roku 1808, kam je internován markýz de Sade, v době kolem Maratova zavraždění roku 1793 a v současnosti. Weiss ji postavil na protikladu titulních postav (Marat–Sade), ideálů, principů. Blázinec je metafora světa, konec hry, kdy se chovanci vymknou z otců, pak naznačuje, co se stane, dostane-li anarchistický postoj volný průchod. Nastudování Peterem Brookem v Londýně patřilo k jedněm z nejzásadnějších inscenací 2. poloviny 20. století. V *Přelíčení* (Ermittlung, 1965) Weiss pak plně využívá principu dokumentárního dramatu. Tématem je frankfurtský proces s osvětimskými zločinci v roce 1964. Hra má podobu soudního procesu, hlavními aktéry jsou soudce, obžalovaní, obhájci, bývalí vězni z Osvětimi (v roli svědků) a jejich dozorcí (v roli obžalovaných). Věcně a bez emocí se zde konstatují fakta v poměrně drsné podobě, což dodává na působivosti. Mezi následující Weissovy hry patří *Zpěv o lusitánském hastrošovi* (Gesang vom Lusitanischen Popanz, 1967), pojednávající o útlaku domorodých Afričanů Portugalci v Angole, a *Diskurs o původu a průběhu dlouhotrvající osvobozené války ve Vietnamu jako příklad nezbytnosti ozbrojeného zápasu utlačovaných proti svým utlačovatelům, jakož i o pokusech Spojených států amerických zničit základy revoluce* (1968). V 2. polovině 60. let začal upouštět od dokumentárního divadla. Jeho vrcholné drama *Hölderlin* (1971) vychází z biografie básníka 19. století, jenž strávil značnou část svého života izolován od světa na útěku od společnosti, kterou pokládá za šílenou.

Úspěch dokumentárního dramatu v Německu podnítil dramatiky jiných zemích. Počátkem 70. let však zájem o „divadlo faktu“ postupně začal opadat.

Jiní autoři se dále zabývali problémem kolektivní viny. **Martin Walser** (1927) ve hrách *Dub a angora* (Eiche und Angora, 1962) a *Smrtihlav* (Der schwarze Schwan, 1964) proti sobě staví mladší generaci, až precitlivělou k nacistické éře, a starší generaci, která žije pokojným životem, třebaže se s nacismem zapletla. Většina Walserových dalších her – např. *Pokojová bitva* (Die Zimmerschlacht, 1967) a *Dětská hra* (Kinderspiele, 1971) pojednávala o intimních tématech. Ale ve *Svinohře – scénách z 16. století* (Das Sauspiel – Szenen aus dem 16. Jahrhundert, 1975) a *V ruce Goethově* (In Goethes Hand, 1982) použil historické události k reflexi politických obav.

I **Tankred Dorst** (1925–2017) patří mezi ty německé dramatiky, kteří se zabývali politickými náměty, ačkoli počátky jeho tvorby spojujeme s absurdním divadlem. Ve *Svobodě pro Klementa* (Freiheit für Clemens, 1961) si vězeň postupně uvědomuje, že svoboda je vnitřní stav, neodvislý na vnějších okolnostech. Pozdější hry jsou ale přímočařejší: v *Tollerovi* (1968) použil materiál o expresionistickém dramatikovi, na němž zkoumá vztah umělce a politické akce. V *Době ledové*

(Eiszeit, 1973) pak analyzoval obhajobu norského autora Knuta Hamsuna, nositele Nobelovy ceny, před obviněním ze spolupráce s nacismem. Dramatem *Merlin aneb Pustá zem* (Merlin oder Das wüste Land, 1981) započal sérii dramát zpracovávajících pohádkové a mýtické látky.

Rakouskou dramatikou zastupuje kontroverzní autor **Thomas Bernhard** (1931–1989). Je všeobecně považován za jednoho z nejvýznamnějších německy píšících autorů. Ve své zemi byl často označován jako „káleč do vlastního hnízda“, v cizině je velmi oceňován. V letech 1955–1957 navštěvoval v Salcburku vysokou hudební a divadelní školu Mozarteum, kde studoval zpěv a herectví. Dramatu se věnoval až od 70. let. Jeho první hra *Slavnost pro Borise* (Ein Fest für Boris, 1970) byla uvedena v Hamburku v režii Clause Peymana. 70. a 80. léta byla ve znamení celé řady úspěšných dramát – např. *Minetti* (1976), *Immanuel Kant* (1978), *Světánápravce* (Der Weltverbesserer, 1979), *Před penzí* (Vor dem Ruhestand, 1979), *U cíle* (Am Ziel, 1981), *Divadelník* (Der Theatermacher, 1984) nebo *Ritter, Dene, Voss* (1984). Roku 1988 uvedl vídeňský Burgtheater přes odpor nejvyšších vládních míst nedlouho před autorovou smrtí hru *Náměstí hrdinů* (Heldenplatz, 1988), nemilosrdně odhalující rakouskou realitu v předvečer 2. světové války. Bernhard dává přednost obtížnějšímu stylu, v němž mu jde výhradně o přesné zachycení myšlenky na úkor její obecné srozumitelnosti. Jeho dílo je prostoupeno pocity pramenícími z jeho opuštěnosti v dětství a mládí a nevyléčitelné choroby, jeho viděním smrti jako základní součásti života. Pohled na stav světa vyjadřuje obvykle formou osamělého monologu k mlčenlivému posluchači. Hlavní hrdina odsuzuje urážlivým způsobem národ pitomců a vůbec vše rakouské. Předmětem odsudku je také stát, významné instituce (např. vídeňský Burgtheater) i všeobecně respektovaní umělci. Jeho dílem prostupuje zápas s osamělostí a sebezničujícím nedosažitelným perfekcionismem. Ve své závěti zakázal uvádění svých her v Rakousku, a to v jakékoli formě (kromě těch, které se již hrály). Zákaz se podařilo z iniciativy jedné privátní nadace v červenci 1998 zrušit.

1.2 Francouzské drama

Velká část francouzské dramatiky poválečného období byla spjata se jmény autorů existencialistického a absurdního dramatu (kapitola 6). Vedle toho se etablovalo několik osobností, které navázaly na svou tvorbu z období před 2. světovou válkou. Mezi ně patří i **Jean Anouilh** (1910–1987), který na sebe mezi válkami upozornil hrou *Cestující bez zavazadel* (Le Voyageur sans bagage, 1935). Pojednává o člověku, který ztratil paměť, při jejímž navrácení musí přijmout minulost. *Karneval zlodějů* (Le Bal des voleurs, 1938) je provokativní komedií: při bálu si lupiči a bohatí lázeňští hosté vymění role. Činem umělecké odvahy byla Anouilhova *Antigona* (1942), uvedená v Dullinově podání za války jako aktuální jinotaj (Kreontovi biřici měli kožené kabáty jako gestapo). Z poválečných Anouilhových her vyniká *Skřivánek* (L'Alouette, 1953), rekonstrukce případu Johanky z Arku, a *Becket aneb Čest boží* (Becket ou l'honneur de Dieu, 1959) - pojednávající o politickém zápase arcibiskupa a krále, kteří byli přáteli. Anouilh mění náboženské téma v téma sociální a národnostní. Vedle těchto „kostýmních“ her, kde se také uplatňuje humor a ironický nadhled, je Anouilh autorem řady komedií, psychologických dramát, pantomim atd. Patrně nejvýznamnějšími zástupci francouzské dramatiky po roce 1968 jsou Grumberg, Vinaver a Koltes.

Tragickou zkušenost Židů za války a bezprostředně po ní ztvárňuje realistickým způsobem formou kroniky z pohledu obyčejného jednotlivce autor židovského původu **Jean-Claude Grumberg** (1939). Jednou z jeho prvních nejznámějších her je *Dreyfus* (1974), odehrávající se v židovském ghettu v Polsku, kde ochotníci zkoušejí hru o Dreyfusově aféře, a tak pronikají do problému antisemitismu. Ději hry *Při návratu z Expa* (En r'venant d' l'expo, 1975) se odehrává v době výstavy roku 1900 a poukazuje na banalitu sil, které vedly k 1. světové válce. *Krejčovský salon* (L'Atelier, 1979) je tvořen deseti výjevy v krejčovské dílně v letech 1942–1952. Autor řeší, jak jsou Židé, kteří přežili okupaci, pronásledováni pocitem viny, že sami žijí, zatímco jiní zahynuli. Ačkoliv dílo reflektuje problematiku holokaustu, dokázal do něj autor vložit i prvky humoru.

V polovině 70. let se silně rozvíjelo tzv. drama všedního dne, jehož největším představitelem byl **Michel Vinaver** (1926–2022). Ten kriticky zachycuje ekonomický a společenský útlak obyčejných lidí, přičemž se kritický postoj snaží vyvolat i u diváka experimentátorským přístupem k tradičním dramatickým kategoriím: fragmentarizuje příběh a rozvíjí souběžně nesouvisející situace, dialog

staví na hudebním principu. O jeho abstrahujícím stylu se hovoří jako o poetickém naturalismu. Velkou pozornost zaujal hrou *Přes palubu* (Par-dessus bord, 1973), v níž sleduje, jak americké marketingové strategie změnilly evropské podnikání a v zdánlivě nesouvisejících dějových pásmech nakonec naznačuje, že korporativní svět vytlačuje svět mýtu a osobní integrity. Jeho další hry *Na lopatkách* (A la renverse, 1980) a *Všednost* (L'Ordinaire, 1983) nepoužívají interpunkci a téměř žádné scénické poznámky a jsou tak otevřeny nejrůznější interpretaci.

Bernard-Marie Koltès (1948–1989) pracuje především s tématem narušených mezilidských vztahů. Zpravidla zachycuje izolované skupiny lidí, nacházející se v určitém omezeném prostoru, do něhož vstupuje dosud neznámý element. Nejsilnějším autorovým prostředkem je jazyk, díky kterému poznáváme typickou atmosféru a reálné zápasy mezi postavami, z nichž každá má jasný cíl, a to překonání hrozící samoty. Jeho dramatická tvorba je pevně zakotvena v realitě a autor v ní vyjadřuje odpor k falešným hodnotám konzumní společnosti. První dramatický text *V noci těsně před lesy* (La nuit juste avant les forêts, 1972) představuje dlouhý a bolestivý monolog osamělého muže, který touží po lidském kontaktu. Úspěch znamenal *Boj černocho se psy* (Combat de nègre et de chiens, 1980), kde na vztahu černého dělníka Abouryho a jeho bělošského šéfa Horna řeší otázku spravedlnosti proti sobeckému zájmu. Děj *Západního přístaviště* (Quai ouest, 1985) se odehrává v New Yorku na opuštěném skladišti a autor rázně kritizuje, jak se mezilidské vztahy podřizují materiálním zájmům. Za nejúspěšnější autorovo drama lze považovat titul *V samotě bavlníkových polí* (Dans la solitude des champs de coton, 1986) – noční dialog, respektive dvojitá samomluva. Hlavními postavami jsou obchodník a jeho klient, jejichž zájmy v dramatu tak splývají, že je jen těžko od sebe rozeznáme. Nicméně jejich společným zájmem je takzvaný „deal“ – lákavý, ale nebezpečný obchod. Drama s názvem *Roberto Zucco* (1988) je inspirováno skutečnou postavou vraha, který zabil své rodiče a na základě toho byl převezen na psychiatrické oddělení, odkud uprchl a na svobodě se dopouštěl krádeží, vražd a znásilnění.

1.3 Britské drama

V bezprostředně poválečném období se v britském dramatu prosadilo několik tendencí: silně rezonovalo např. básnické drama v tvorbě nejvýraznějšího představitele **T. S. Eliota**, díla shawovského ražení zase vytvářel **J. B. Priestley**. Výjimečné postavení získává i jeden z čelních představitelů absurdního divadla **Samuel Beckett**. V roce 1955 vzniká English Stage Company se sídlem v Royal Court. Vymykala se komerčnímu repertoáru a apelovala na širší diváckou vrstvu. Dostávala státní subvence a jejím cílem bylo dát příležitost mladým neznámým autorům. V roce 1956 pak dochází ke generačnímu nástupu nových autorů a k rozmachu dramatické činnosti: vzniká „nová vlna“ (new wave).

K dramatikům „nové vlny“ spjatých s touto scénou patří především **John Osborne** (1929–1994), současně také příslušník hnutí „mladých rozhněvaných mužů“ (Angry Young Men), které dostalo název podle jeho rozhořčené hry *Ohlédni se v hněvu* (Look Back in Anger, 1956). Další zástupci – **Arnold Wesker** (1932–2016) s dramaty *Kuchyně* (The Kitchen, 1956), *Slepičí polévka s kroupami* (Chicken Soup With Barley, 1959), *Kořeny* (Roots, 1959), *Ke všemu smažené brambůrky* (Chips With Everything, 1962), **John Arden** (1930–2012) nebo **Ann Jellicoeová** (1927–2017) – psali realistická a sociálně kritická dramata. Radíme sem také **Harolda Pintera** (1930–2002), jenž vytvořil svébytnou podobu absurdního dramatu. Třebaže se jedná o autory nejrůznějšího ideového a uměleckého zaměření, jejich texty výborně korespondovaly se směřováním English Stage Company jako autorského divadla.

„Mladí rozhněvaní muži“ uvedli do literatury hrdinu – svého vrstevníka, který rozhořčeně odmítá dosavadní ustálené mravní normy a společenské příkazy a bouří se proti konvencím a stereotypům. Dává přednost „životu v pravdě“ před životem v bohatství, společenskou prestiží, ale i přetvářkou. První z generace „mladých rozhněvaných mužů“ 50. let – **John Osborne** – v divadle začínal jako asistent režie a herec. Jeho první hry *Đábel v ní* (The Devil Inside Her, 1950) a *Osobní nepřítel* (Personal Enemy, 1954) se prosadily v oblastních divadlech ještě před uvedením přelomového titulu *Ohlédni se v hněvu* (Look Back in Anger, 1956). Následující hra *Komik* (The Entertainer, 1957) už měla premiéru v Royal Court v hlavní roli s Laurencem Olivierem.

Brechtovským pojetím divadla ovlivněný text zobrazil skomírání music-hallové tradice jako metaforu zániku britského impéria. Následovaly působivá díla *Luther* (1961) a *Nepřipustné svědectví* (Inadmissible Evidence, 1964), která využívala Osbornovu charakteristickou rétorickou jedovatost. *Můj vlastenec* (A Patriot for Me, 1965) vypráví o 18. století jako o éře „století homosexuality“ a zároveň zobrazuje praktiky divadelní cenzury za vlády lorda Chamberlaina. Následující *Hotel v Amsterodamu* (A Hotel in Amsterdam, 1968) byl podceňen jako konvenční titul, zatímco *Pocit lhostejnosti* (A Sense of Detachment, 1972) svými novými avantgardními postupy zdůrazňoval Osbornovy sociální vize. Poslední hra *Deja Vu* (1991) – pokračování Ohlédni se v hněvu – již nenavázala na jeho počáteční úspěch.

Zcela odlišná byla orientace jiné divadelní skupiny, která také utvářela „novou vlnu“ britského dramatu – Theatre Workshop. Scéna měla velmi blízko k lidovému divadlu a snažila se navázat aktivní vztah diváka a herce. Divadlo uvádělo především hry **Shelagh Delaneyové** (1931–2011). Ta se narodila v Manchesteru, kde se také odehrávají její hry. Pocházela z dělnického prostředí, ale jejím snem bylo věnovat se divadlu. V sedmnácti letech napsala *Chut' medu* (A Taste of Honey, 1958), poslala ji režisérce Joan Littlewoodové, která ji prosadila na jeviště. V roce 1960 byla uvedena v New Yorku, v roce 1963 Delaneyová napsala scénář filmové verze. Ve věku 23 let se stala jednou z nejznámějších spisovatelek, jejíž tvorba vykazuje pozoruhodnou mnohostrannost. Někteří kritici ji řadí ke škole „lokálního koloritu“, typicky manchesterského, jiní zase mluví – díky jejímu zaměření na vydědence společnosti – o neoromantismu. V roce 1960 se hrál její méně úspěšný text *Zamilovaný lev* (The Lion in Love), v roce 1963 vydala sbírku povídek pod názvem *Sladce pje oslík* (Sweetly Sings the Donkey). Posléze napsala několik televizních scénářů, mezi které patří i tituly *Byla tvá chůva z Bergenu?* (Did your Nanny Come from Bergen?, 1970) či *Léto svatého Martina* (St Martin's Summer, 1974). Věnovala se také psaní rozhlasových her – např. *Jako slavík* (So Does the Nightingale, 1980). K dramatu se vrátila ještě v roce 1977 nostalgickým příběhem *Dům, který postavil Jack* (The House That Jack Built).

V období vymezeném přibližně lety 1960–1968 a nazývaném „druhou vlnou“ britského dramatu se pak objevila další významná jména. Pro hry **Davidu Storeye** (1933–2017) *Oslava* (In Celebration, 1969), *Podnikatel* (The Contractor, 1969) *Domov* (Home, 1970) či *Šatna* (The Changing Room, 1971) je charakteristické téma práce a důraz na realistický detail, **Edward Bond** (1934) zase v dramatech jako *Papežova svatba* (The Poppe's Wedding, 1962), *Spaseni* (Saved, 1965), *Časně ráno* (Early Morning, 1967) nebo *Lear* (1971) klade maximální důraz na společenskou funkci divadla. **Joe Orton** (1933–1967) pak přináší nelítostnou, černou satiru. Dále sem řadíme jména jako **Peter Terson**, **Peter Nichols**, **David Mercer**, **Tom Stoppard** aj.

Dramatik **Tom Stoppard** (1937) se narodil ve Zlíně. Během 2. světové války jeho rodiče odešli před nacistickou okupací do Singapuru a Indie. V roce 1946 se jeho ovdovělá matka provdala za britského důstojníka Kennetha Stopparda a rodina se přestěhovala do Anglie. Tom začal od roku 1958 pracovat jako divadelní kritik pro časopis Scene v Londýně. V roce 1960 dokončil hru *Chůze na vodě* (Walk on the Water), kterou o osm let později přepracoval a přejmenoval na *Jsem volný jak ten pták*. V roce 1965 uvedl jednoaktovku *Hazardní hráči* (The Gamblers), již považuje za svoji první autorskou hru, a začal pracovat pro rozhlas, televizi i divadlo. Londýnský Old Vic zinscenoval s nevídaným úspěchem jeho komediální hamletovskou parafrázi *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* (Rosencrantz & Guildenstern are Dead, 1964), která tragédii prince dánského sleduje z pohledu dvou vedlejších postav. Za přelomové dílo v jeho dramatické tvorbě je považována metaforická hra *Skokani* (Jumpers, 1972) a svoji pověst upevnil i wildeovskou fraškou *Travestie* (Travesties, 1975). V druhé polovině 70. let se začal silně angažovat v boji proti porušování lidských práv ve východním bloku (setkal se i s Václavem Havlem, jehož *Largo desolato* zadaptoval v roce 1990). Autorovo politické znepokojení odráží disidentské drama *Každý hodný hoch zasluží odměnu* (Every Good Boy Deserves Favour, 1977) a televizní hra o věznicích svědomí *Profesionální faul* (Professional Foul, 1977). Po scénaristické adaptaci Nabokovovy novely *Zoufalství* (1978) se vrátil k Shakespeareovi jednoaktovkami souhrnně vydanými pod názvem *Doggův Hamlet a Krhůtův Makbeth* (Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth, 1979). Jeho jediným režijním počinem je adaptace hry *Rosencrantz a Guildenstern jsou mrtvi* (1990). Ve filmu

se uplatnil jako velmi zručný scenárista, kdy největší úspěch sklídil díky parafrázi shakespeareovského tématu *Zamilovaný Shakespeare* (1998).

„Třetí vlnou“ bývá označováno období let 1968–1978. Pro tu je příznačný rozmach „alternativního“ – v podstatě výrazně politického – dramatu. Dominujícími autory jsou **David Hare, Howard Brenton, Allan Bennett, Trevor Griffith, Ronald Harwood, Caryl Churchillová** či **John McGrath**. Tato linie vznikla ze zklamání z politiky labouristické strany a ztroskotání rebelií levicově–radikálních sil koncem 60. let. K charakteristickým rysům patří i snaha vytvořit uměleckou alternativu komerčního divadla. Ke konci 80. let je evidentní určité slábnutí názorů a dramatici se obracejí k obecnější tematice. Vznikají i četné tradičnější “dobře udělané hry” psychologické, historické, komediální i veršované (**Christopher Fry, Peter Ustinov, Peter Barnes, Peter Shaffer, Alan Ayckbourn**), přesahující komerční průměr trvalejšími hodnotami.

První hra **Petera Shaffera** (1926–2016) *Slaná země* (The Salt Land, 1954) byla inscenována v londýnském West Endu a posléze se objevila také na obrazovkách. Shaffera úspěch povzbudil, a tak se rozhodl i nadále věnovat psaní divadelních her. Své postavení si upevnil v roce 1958, když John Gielgud režíroval v Londýně jeho *Cvičení pro pět prstů* (Five Finger Exercise, 1958). Hra se okamžitě stala hitem. Následovaly tituly *Soukromé ouško* (The Private Ear) a *Věřejné očko* (The Public Eye, oba 1962). *Královský hon na slunce* (The Royal Hunt of the Sun, 1964) zase vypráví o tragickém dobytí Peru Španěly a o symbolické srážce dvou světů – křesťanské civilizace a indiánské říše Inků. *Černá komedie* (Black Comedy, 1965) bouřlivě zobrazuje život v antickém Řecku. Asi nejvíce Shaffera proslavilo drama o trýznivých rodinných vztazích *Equus* (1973) a následně i *Amadeus* (1979) – fascinující příběh setkání geniálního Mozarta s průměrným hudebníkem Salierim. V centru hry *Locika a libeček* (Lettice and Lovage, 1987) zase stojí dvojice ženských postav, které se rozhodnou svérázně bojovat proti ošklivosti: chtějí vyhazovat do povětří všechny ošklivé budovy ve městě. Jedna z nejnovějších Shafferových her *Dar Gorgony* (The Gift of the Gorgon, 1995) si pohrává s metadivadelními prvky: do příběhu dramatika Edwarda Damsona, jeho ženy a syna autor vkládá výjevy ze života skutečných historických postav. Shafferův rukopis se postupně vyvíjel. Zpočátku převažoval charakteristický žánr komedie a černé frašky, postupně si vytvořil styl charakteristický ojedinělou kombinací filozofického pohledu a satirického přístupu. Shaffer také velmi často využívá modelovou situaci střetu dvou protichůdných (a vzájemně se doplňujících) hrdinů, jejichž konfrontace je zdrojem silného dramatického napětí.

1.4 Italské drama po 2. světové válce

Rozmach italského dramatu po 2. světové válce dokládá tvorba **Eduarda De Fillipa** (1900–1984). Roku 1931 s bratrem a sestrou otevřel v Neapoli Komické divadlo De Filippo, roku 1942 založil soubor Eduardovo divadlo, se kterým podnikal časté zájezdy po Evropě. Obnovil tradici italského lidového divadla, Pulcinellu hrál v tradiční masce a kostýmu. Ovlivněn Pirandellem analyzuje italskou sociální skutečnost a její důsledky v psychologických dramatech s prvky žánrové komiky, tematicky čerpaných z prostředí současné Neapole: *Neapol, město milionů* (Napoli milionaria, 1945), *Filumena Marturano* (1946), *Pro tebe všechno, miláčku* (Bene mio e core mio, 1955), *Starosta čtvrti Sanità* (Il sindaco del rione Sanità, 1964), *Komediant na obtíž* (L'arte della commedia, 1964).

Později neměla na dramatiky Itálie příliš velké štěstí. Prakticky žádný – s výjimkou autora **Daria Fo** (1926–2016) – se v zahraničí neprosadil. Dario Fo začínal v satirických revuích v kabaretech a malých divadlech. Se svojí manželkou Francou Rameovou roku 1959 založili divadelní společnost Campagnia Dario Fo – Franca Rame. Komedie, které inscenovali, byly založeny na ostré a cílené politické satíře. Fo se tak stal jedním z nejsledovanějších autorů své doby a mezi jeho největší úspěchy patřily například tituly *Archanděl nehrají biliár* (Gli Arcangeli non giocano a flipper, 1959), *Ta dáma je na vyhození* (La signora č da butare, 1967). V roce 1969 vznikla jedna z nejslavnějších Foových her, *Komická mystéria* (Mistero Buffo, 1969), ve které se autor vrací ke kořenům lidové kultury. Vyzdvihuje středověké kejklíře, kteří v dobách, kdy obyčejní lidé neuměli číst ani psát, putovali od vesnice k vesnici a vyprávěli různé dobové aktuality s humornou nadsázkou a útočným satirickým podtextem. Obyčejný lid je miloval pro jejich schopnost působivé

improvizace, díky níž se mohl vysmát hlouposti a krutosti svých pánů. Mocní kejklíře naopak nenáviděli, pronásledovali je a týrali a vydávali proti nim vyhlášky a zákazy. Není proto divu, že sám Dario Fo je často k těmto “nenechavým” umělcům přirovnáván. Od roku 1970 pak s putovním souborem Divadelní kolektiv Komuna (Collettivo Teatrale La Comune) objížděl továrny, parky či školy. Uváděné hry – např. *Velká pantomima s vlajkou a malými, velkými a středními loutkami* (Grande pantomima con bandiere e pupazzi piccoli, grandi e medi, 1968), *Dělník zná 300 slov, šéf 1.000 a proto on je šéf* (L'operaio conosce 300 parole, il padrone 1.000, per questo lui e padrone, 1969), *Náhodná smrt jednoho anarchisty* (Morte accidentale di un anarchico, 1970) – byly ostře politicky útočné. Trpělivost vlády vůči Foovým výpadům přetekla, represe se objevovala ve stále čitelnějších podobách. Jeho představení byla cenzurována, často rušena a zakazována. Fo byl zadržen policií, brzy nato ale propuštěn díky nesouhlasnému protestu publika. Stále říkal přesně to, co si myslel. Inscenoval hry bez ohledu na možné následky – např. tituly *Bum! Bum! Kdo je? Policie!* (Pum Pum! Chi è? La Polizia!, 1972), *Občanská válka v Chile* (Guerra di popolo in Cile, 1973) aj. Své aktivity rozvíjel i v oblasti teorie divadelní režie, sestavil umělý jazyk z různých řečí a dialektů, tzv. *Grammelot*, na němž si cenil především komunikativnosti a univerzálnosti.

1.5 Švédská dramatika

Tvorba předního představitele severské dramatiky 2. poloviny 20. století **Larse Noréna** (1944–2021) se zdánlivě rozpadá na několik samostatných, navzájem nesouvisících částí, které ale spojuje myšlenková kontinuita a opakující se motivické okruhy: vypjatý zájem o skryté stránky lidské duše, obnažování citové rozpolcenosti postav i narušených, degenerujících vztahů. Počátkem 80. let zcela zanechal psaní poezie a začal se věnovat výhradně dramatické tvorbě – psychologickým hrám pro široký divácký okruh. Ty pojednávají o emociálně rušovaných, vnějším i vnitřním chaosem poznamenaných lidech, uvězněných v síti vazeb a vztahů, z kterých se pokoušejí bolestně vymánit. Osvobozující proces je ale obvykle násilný a destruktivní: způsobuje narušení vlastní osobnosti a vyžaduje oběti, nezřídka dokonce ústí ve vraždu. Se svou první, do historického koloritu zasazenou hrou *Knížolízal* (Fursteslickaren, 1973) Norén sice u kritiky propadl, rozsáhlým dramatickým dílem z let 80. a 90., které v hojné míře čerpá z jeho osobních prožitků a vedle tragičnosti a šokujícího naturalismu se vyznačuje i humorem a ironií, si vydobyl pozici nejvýznamnějšího švédského dramatika. Tituly *Odvaha zabíjet* (Modet att döda, 1980) a *Orestes* (1980), inspirované antickými předlohami, zpracovávají téma vražedné separace syna a otce, respektive syna a matky. V *Strašném štěstí* (En fruktansvärd lycka, 1981) a *Úsměvu podsvětí* (Underjordens leende, 1982) jsou smrtelností poznamenány zase vztahy partnerské. Titul *Noc je matkou dne* (Drama Natten är dagens mor, 1982), který spolu s hrami *Chaos je sousedem Boha* (Kaos är granne med Gud, 1983) a *Poklid* (Stillheten, 1986) tvoří volný, silně autobiografický cyklus, zachycuje morální a citový bankrot rodiny, jejíž jednotliví členové marně bojují s alkoholismem, zhoubnými fyzickými i duševními chorobami a životní beznadějí. Kromě Strindbergova vlivu jsou tu patrné i styčné body s tvorbou Eugena O'Neilla, kterého Norén dosadil dokonce do hry *A dej nám stíny* (Och ge oss skuggorna, 1991), v níž zachytil amerického dramatika na sklonku života, poznamenaného sexuální i tvůrčí impotencí a rozkladem rodinných vztahů. Vytvořil tak důmyslnou parafrázi jeho Cesty dlouhého dne do noci.

1.6 Drama v USA

Po roce 1945 na předešlou tvorbu navázalo několik dramatiků debutujících ještě před válkou, nejvýraznější byl **Eugene O'Neill**. V tvorbě pokračoval také **Maxwell Anderson**, z jehož poválečných her byly obzvlášť oblíbené historické fresky *Jana Lotrinská* (Joan of Lorraine, 1946) a *Tisíc dnů s Anne* (Anne of the Thousand Days, 1948). **Lillian Hellmanová** se vrátila k divadlu *Podzimní zahradou* (The Autumn Garden, 1951) a **Thornton Wilder** svou *Dohazovačkou* (The Matchmaker, 1954). Nejzásadnějšími autory byli Tennessee Williams a Arthur Miller.

Tennessee Williams (1914–1982) pocházel z amerického Jihu, který je také nejčastějším dějištěm jeho her. V nich vyjadřuje soucit s životními ztroskotanci, kteří musí čelit těžkým situacím, často se cítí ztraceni ve společnosti, a tak raději utíkají před skutečností do světa iluzí nebo se za to

sami často trestají. Kromě rodinných témat přinesl na divadlo nově jižanskou otázku s důrazem na bezhlavé vyznávání puritánských pravidel. Bravurně tak odhaluje pravdu o intimitě našich životů, před kterou se zoufale ukrýváme, a zápas o člověčenství posvěcuje nesentimentálním soucitem a až něžnou láskou. Hrdinkami bývají neurotické ženy a na jejich křehké psychice ukazuje zraňování jejich lhostejným okolím. *Sestup Orfeův* (The Fugitive Kind, 1957, původně 1940) je zase aktualizovanou antickou bájí, v níž hrdina – tulák, získá lásku vdané ženy, ale zahyne při štvanci, kterou na něj uspořádá město. Ve *Skleněném zvěřinci* (The Glass Menagerie, 1944) zachytil svou sestru přetvořenou do staropanenské kulhavé Laury, sbírající skleněné figurky a marně toužící po lásce. Filmovou techniku hry ovlivnil Piscator, jehož žákem Williams byl. *Tramvaj do stanice Touha* (A Streetcar Named Desire, 1947) získala několik cen. Líčí střetnutí nervově labilní Blanche s pudově živočišným manželem její sestry. Do příběhu zasahuje Blanchina přervaná láska k Mitchovi a vědomí možné viny na sebevraždě někdejšího manžela. *Tetovanou růží* (The Rose Tattoo, 1951) s ústřední postavou temperamentní Sicilanky, žárlivé na nápadníky své dcery a žijící idealizací zemřelého muže, psal Williams pro italskou herečku Annu Magnaniovou. Další z vrcholů jeho tvorby – *Kočka na rozpálené plechové střeše* (Cat on a Hot Tin Roof, 1955) – odhaluje vztahy v jedné rodině, ovlivněné touhou po penězích a falši. Pozoruhodným způsobem je tu ukázána krize mladých manželů, která vyplývá ze zdánlivého nedorozumění a mučí oba, i když se mnohdy snaží jeden druhému ukázat, jak silní jsou i bez lásky tolik milovaného partnera. Hra má rovněž sexuální podtext: právo na dědictví má umožnit dítě, ale manžel hrdinky je alkoholik a slaboch. *Sladké ptáče mládí* (Sweet Bird of Youth, 1959) je zase příběhem bývalé filmové hvězdy–narkomanky a jejího najatého přítele, který tragicky doplatí na to, že přivedl do jiného stavu dceru guvernéra.

Arthur Miller (1915–2005) vystudoval žurnalistiku, anglický jazyk a literaturu a současně navštěvoval semináře psaní divadelních her. Během 2. světové války začal psát dramata v rámci projektu Rooseveltova Nového údeľu. Jako socialista, „nepokořený liberální intelektuál“ a kritik poválečné společnosti se ve svých hrách zabýval postavami, které nejsou příliš úspěšné. Prvním, ale ne příliš úspěšným titulem uvedeným na Broadwayi byl jeho *Muž, který měl štěstí* (The Man Who Had All the Luck, 1944). Uznání se dočkal až za rodinné drama *Všichni moji synové* (All My Sons, 1947) – silně protiválečné dílo, v němž syn zmrzačený ve válce zjistí, že jeho otec vydělával na vadných letadlech. *Smrt obchodního cestujícího* (Death of a Salesman, 1949) zase tvrdě demaskuje mýtus amerického snu. V postavě Willyho Lomana Miller vykreslil tragédii člověka, který ztotožňuje smysl svého života s vidinou úspěchu, nicméně ve společnosti, ani u své rodiny neobstojí, a tak nakonec raději páchá sebevraždu. V 50. letech v období tzv. studené války se stal terčem útoků Výboru pro neamerickou činnost. Na hysterickou atmosféru honů na příznivce levicových názorů v USA v období mccarthismu zareagoval po svém: inspirován čarodějnickými procesy v Salemu v 17. století napsal historické podobenství *Čarodějky ze Salemu* (The Crucible, 1953, česky nejprve jako *Zkouška ohněm*). *Pohled z mostu* (A View from the Bridge, 1955) je zase komorní tragédií stárnoucího muže, jenž umírá v souboji s milencem své schovanky. V roce 1956 se oženil s Marilyn Monroe, manželství trvalo do roku 1961 a téměř převážilo slávu jeho dramatické tvorby, nicméně inspirovalo ho ke vzniku částečně autobiografické hry *Po pádu* (After the Fall, 1964), v níž se hrdina Quentin snaží překonat životní partnerskou krizi. *Případ ve Vichy* (Incident at Vichy, 1968) nás zavádí do nacisty okupovaného městečka, kde mají zadržení obyvatelé rozhodnout, kdo z nich bude pro výstrahu zastřelen. Je to drama se vzorovou jednotou místa a minimálním vnějším dějem, v němž se autor soustředil především na postavy a jejich vztahy. Miller není tak monotematicky jako Williams. Jeho hry odrážejí kriticky společnost a problémy v USA.