

ZDEŇKA BRANDEJSKÁ

„... JAKO BY VEŠKERÁ ŘEČ KAPITULOVALA PŘED POHYBEM ...“

Kritické přístupy ke hře Briana Friela *Dancing at Lughnasa* / *Tanec na konci léta*

Cílem tohoto příspěvku je představit hlavní kritické přístupy k divadelní hře Briana Friela *Dancing at Lughnasa*, jakož i problémy, které při výkladech hry nejčastěji vyvstávají. Lze říci, že debata o hře, která měla světovou premiéru v dublinském divadle Abbey již téměř před patnácti lety (24. dubna 1990), je v Irsku stále živá; v loňském roce se navíc v Dublinu dočkala dalšího uvedení, tentokrát na scéně (tradičně konkurenčního) divadla Gate. Do češtiny hru pod názvem *Tanec na konci léta* přeložil Ota Ornest v roce 1993; v témže roce zde byla poprvé inscenoována Janem Burianem v Divadle na Vinohradech (premiéra 19. 3. 1993).

Za povšimnutí stojí již postavení hry v rámci českého divadelního prostředí. Důvodem, proč se celkem pravidelně objevuje na dramaturgických plánech zdejších divadel (nejčastěji tradičnějšího typu), je jistě skutečnost, že v provozních podmínkách stálých divadelních souborů poskytuje pět mimořádných hereckých příležitostí pro ženy. Zdá se, že v povědomí širší veřejnosti¹ ulpívá ponejvíce jako nepřilíš závažný, spíše konzervativní a ve svých možnostech prověřený text, který operuje s jistou dávkou sentimentálního ladění a nostalgie, takže lze také předpokládat, že má určitou míru úspěchu zaručenu předem.² Ta je v podstatě dána už způsobem, jak je hra vystavěna: dospělý muž v ní vzpomíná na své dětství, které jako nemanželské dítě prožil v rodině Mundyových, jež sestávala téměř výhradně z žen (jeho matky a jejích čtyř sester). Předváděné scénické dění je tak vlastně konkretizací vzpomínek, které náleží tomuto jevištnímu vypravěči a jsou jeho specifickým náhledem na skutečnost prožitou kdysi v minulosti. Přestože podobné

¹ Jsme si vědomi toho, že se jedná o značně povšechný a pramálo ověřitelný koncept. Názor na určitý dramatický text si divák pravděpodobně a nejčastěji utváří na základě jediné zhlédnuté inscenace, nezřídka však bývá ovlivněn většinovým názorem společnosti, který je šířen v médiích, případně i prostřednictvím propagačních materiálů konkrétní produkce.

² Toho zřejmě divadelníci využili i v případě u nás zatím poslední inscenace *Tance*, jež měla premiéru v Městském divadle Zlín 14. 2. 2004. Divadelní kritik Luboš Mareček v této souvislosti píše: „Režisér Ivan Balada přichystal jímavou, ale nesentimentální podívanou, která do jme zejména starší ročníky, čehož byl recenzent na premiéře svědkem.“ (Mareček, 2004:5)

konotace sladkobolnosti, nostalgie a nedramatičnosti se někdy připisují každému útvaru, který lze žánrově vymezit jako „memory play“ (hru paměti / o paměti / vzpomínkovou hru / hru vzpomínání³), jsme přesvědčeni, že je vždy zapotřebí zhodnotit specifika toho kterého možného exponentu žánru a že právě struktura dramatického textu hrává v tomto zvažování rozhodující úlohu.⁴

Přenosem do českého jazykového a kulturního prostředí došlo u Frielovy hry k patrnému významovému zjednodušení: míra stírání kulturních rozdílů je patrná už z rozdílnosti původního názvu hry a jeho českého překladu, který místo označení keltského svátku užívá neutrálního pojmenování ročního období. Nebezpečí neporozumění kulturně vzdálenějšímu textu spočívá i ve značné odlišnosti historie obou zemí v průběhu dvacátého století i v omezené obeznámenosti českých diváků s vývojem irské společnosti od třicátých let dvacátého století, která je pro hru svým způsobem klíčová. Pak totiž dochází k redukci komunikace mezi jevištěm a hledištěm na rovinu nejobecněji lidskou, a to je v případě Frielova zpracovaného textu třeba vnímat jako ochuzení, které navíc, jak se domníváme, vede přímo do hájemství nostalgie, tedy k „touze po určitých vlastnostech a atributech žité skutečnosti, které jsme zjevně pozbyli“.⁵ (Bennett, 1996:5)

Výsledné, poněkud zploštělé vnímání *Tance na konci léta* překvapí o to víc, uvážíme-li množství poměrně fundovaných kritik, kterých se hra zejména v období svého vstupu na česká jeviště dočkala. K těm skeptičtějším ohledně dramaturgické volby titulu patřila Jana Paterová v časopise *Svět a divadlo*, kde například zapochybovala o sdělnosti podstatného tématu, jakým je ve hře „střet tradičního katolicismu a pohanství“. (Paterová, 1993:111)

„Jak může rezonovat ve společnosti, která je v naprosté většině ateistická a navíc do značné míry protikatolicky naladěná? (...) Naprosto tedy chápu režiséra Jana Buriana, že právě tento motiv ve své inscenaci potlačil a soustředil se na osudy sester, jejich vzájemné vztahy, na co nejpreciznější vykreslení jednotlivých charakterů, na atmosféru situací. Tím ovšem zmizela z Frielovy hry právě její osobitost, zůstal najednou jen banální příběh čechovovského ladění, kultivované vyprávění, ale bez onoho latentního tragického rozměru, který časem ve skutečnou tragédii přeroste. Na scéně se pak stáváme svědky tradičního rodinného příběhu, kde postava misionářského strýce propadlého africkým rituálům působí jen jako zajímavá, ale také nadbytečná kuriozita.“ (Paterová, 1993:111)

U nás lze problémy *Tance na konci léta* identifikovat především jako problémy překladu, a to překladu jak literárního, tak kulturního, což je téma blízké nejen dílu Briana Friela (ne nadarmo se jeho zřejmě nejzdařilejší hra jmenuje *Translations*,

3 Poslední variantu, zřejmě nejpresnější, užil ve své recenzi plzeňské inscenace Vladimír Mikulka: „Tanec na konci léta je hrou vzpomínání: obrazy svého dětství si vybavuje dávno dospělý vypravěč (...)“ (Mikulka, 1994:5)

4 Další klasifikaci nedostatečně definovaného žánru „memory play“ nahrává i nemožnost převést termín adekvátně do češtiny (překlad ho nutně konkretizuje).

5 Fred Davis připomíná etymologii slova nostalgie: „Nostalgie pochází od řeckého *nostos*, vrátit se domů, a *algia*, bolestivý stav – tedy bolestná touha po návratu domů.“ (Davis, 1979:1)

Překlady), ale tvoří i jedno ze stěžejních oblastí zájmu Field Day Theatre Company, kterou Friel v roce 1980 spoluzakládal. (Deane, 1990:14) Zároveň je však možné je vnímat i ve světle specifického vnitřního ustrojení textu jakožto jeho nepřímý důsledek, neboť ani v kontextu výchozí irské kultury není status hry (jako takové) jednoznačný a text je nadále předmětem literárního a divadelněvědného zkoumání. Protože se jednotliví kritici ve svých konkrétních hodnoceních názorově rozcházejí, obecně lze pouze konstatovat, že *Dancing at Lughnasa* zůstává důmyslným, ale zároveň i značně rozporuplným dramatickým textem, který prostřednictvím zobrazení dávných, statických a zdánlivě idylických výjevů z dětství současně vypovídá nejen o následném rozpadu jedné rodiny, ale dokáže komplexně reflektovat i širší společenský rámec dané doby na daném místě, jímž je severozápad Irska.⁶

Daná doba je ve Frielově hře hned trojí. Děj je za pomoci vypravěče Michaela zasazen do třicátých let dvacátého století (konkrétně do léta roku 1936). Na rovině hraného příběhu mu je sedm let, v aktu vyprávění je to podle Friela „mladý muž“. (Friel, 1999:3) Ačkoli rámec hry není časově určen, lze odhadovat, že se může odehrávat o nějakých dvacet pět nebo dokonce třicet či třicet pět let později. Třetím, v samotném textu ovšem zamlčeným časovým kontextem hry je pak nutně doba, ve které drama vzniklo.

S tím souvisejí i okolnosti jejího prvního uvedení a reakce na něj. Předně je třeba připomenout mimořádný mezinárodní ohlas, který hra zaznamenala: po premiérové inscenaci v dublinském divadle Abbey v roce 1990 přešla do londýnského národního divadla, poté se dlouho hrála na West Endu i na Broadwayi a byla oceněna cenou Olivier i Tony. *Tanec na konci léta* tak nejen zvýšil povědomí o irské dramatické kultuře, ale zároveň i o Irsku samotném, bývalé britské kolonii, která v té době vstupovala do nové éry ekonomického rozkvětu (v průběhu devadesátých let si Irsko vysloužilo přezdívku „keltský tygr“).⁷

Tanec na konci léta zaujímá zvláštní postavení i v rámci Frielova díla: od roku 1980 je to první z jeho her, která vznikla zcela nezávisle na kulturně-politickém programu divadla Field Day, se kterým byl Friel do té doby spojován a které „představovalo pokus šesti umělců a intelektuálů ze Severního Irska (...) reagovat na pohnutou politickou situaci v provincii způsobem, jenž jim připadal společensky, morálně i tvořivě zodpovědný“. (Richtarik, 2004:191) Namísto toho ji tehdy autor poskytl národnímu divadlu Abbey v Dublinu.

Hra, která je dnes považována za bezmála klasické dílo irské dramatiky dvacátého století i za jeden z jeho důležitých mezníků, však od doby svého vzniku zároveň vyvolala různé kritické reakce a stimulovala různé kritické přístupy.

⁶ Většina Frielových „irských“ her se odehrává ve fiktivním městečku Ballybeg v hrabství Donegal, nebo v jeho blízkosti. Název města v irštině znamená „malé město“.

⁷ Jedním z prvních signálů, který ohlašoval období rozsáhlých společenských proměn v Irské republice bylo zvolení Mary Robinsonové jako vůbec první irské ženy-prezidentky v témže roce. V souvislosti s dramatem, který má v názvu *tanec* a kde *tanec* představuje jeden z klíčových momentů hry, jistě stojí za pozornost její památná inaugurační řeč z prosince 1990, ve které citovala z básně Williama Butlera Yeatsa *I am of Ireland*: „come down and dance with me in Ireland“; v překladu: „Jsem z Irska (. . .) pojď a tanči v Irsku se mnou.“

Pokusíme se zde představit dvě hlavní linie, kterými se její kritici ubírali, případ třetí je pak pokusem o jakousi eklektickou syntézu obou.

Robert F. Garratt se domnívá, že odklon od kulturně-politických aktivit Field Day dramatikovi otevřel nové, jak formální, tak tematické možnosti. Garratt vydvihuje důraz Frielovy hry na neverbální projev,⁸ přičemž závažná společenská témata se v ní zdají utlumena a v pozadí a vstupují do ní pouze nepřímo. Tento tematický posun podle něho zároveň znamená, že hru činí odolnou vůči obvyklé praxi tzv. „mimetické kritiky“, která se dle jeho definice

„primárně soustředí na problematiku zobrazení, přičemž umění hodnotí z hlediska jeho schopnosti zachytit nebo popsat skutečnost, tedy život tak, jak se žije na určitém místě v určité době a jak odráží názory a společenské zvyklosti obyčejných lidí. (...)

Irská mimetická kritika většinou odsuzuje jakékoli umění, které předkládá romantický, satirický, idealistický nebo ironický obraz života v Irsku, což pak samozřejmě záleží na tom, jaký konkrétní názor zastává ten který kritik. (...) Kritici, kteří praktikují mimetickou kritiku, se zpravidla méně zajímají o umělecké prvky v daném díle a zaměřují se spíše na životní aspekty, které dílo zkresluje nebo které nezobrazuje vůbec“. (Garratt, 1996:78)

V těchto intencích hru hodnotí i přední irský kritik Fintan O'Toole, který si všímá především úlohy, jakou má ve hře čas a paměť, ale vyjadřuje se i k postojí, jaký zaujímá k realitě. O'Toole konstatuje, že „hra sama přestává být pokusem zobrazit svět; namísto toho se ho pokouší ritualizovat. (O'Toole, 1993:212) Z toho důvodu pak také není možné text chápat jako příklad politicky nebo kulturně angažované dramatiky.

Z opačných pozic usiluje Shaun Richards o to, prezentovat Friela (i v případě této intimnější, osobnější hry) jako postkoloniálního autora a vychází při tom z Frielova „anti-postmoderního zájmu o autentickou identitu, který je zároveň zájmem souměřitelným s autorovým vědomím nepostižitelnosti a problematické povahy této identity“. (Clutterbuck, 1999:102) Catriona Clutterbucková přejímá Richardsova východiska, ale její přístup je eklektičtější. Dokáže identifikovat sporné aspekty hry a k její rehabilitaci dochází až za pomoci jiného, pozdějšího dramatu z pera Anne Devlinové, nazvaného *After Easter (Po Velikonocích)*, která je podle Clutterbuckové reakcí na Frielovu hru a polemikou s ní. Feministická kritika totiž poukázala na fakt, že přestože hra poskytuje enormní prostor ženám, které tak jakoby stojí v jejím středu, ve skutečnosti cele podléhají řídicí optice mužského vyprávěče. V názoru, že *Dancing at Lughnasa* a její úspěch stimulovala rozsáhlou dramatickou tvorbu, jakousi novou vlnu irského dramatu, v devadesátých letech minulého století, se pak shodují i jiní (nejmarkantnější odezva je patrná právě ze strany dramatických autorek).

⁸ Zájem o neverbální projev, až mystické tajemství, které leží mimo dosah jazyka, se skutečně projevil ve Frielově další tvorbě a zásadně formoval celou řadu jeho her po *Tanci na konci léta*, ať už je to *Wonderful Tennessee* (1993), monologická *Molly Sweeney* (1994) nebo nedávnaná hra o Leoši Janáčkovi *Performances* (2003). V žádné z nich se však neuchýlil k tak sporné rigidní struktuře hry, jakou použil v *Dancing at Lughnasa*.

Postkolonialistická kritika upozorňuje na to, že ačkoli je hra zasazena do prostředí na samém okraji Evropy, lidé v ní vůbec nejsou ušetřeni negativních společenských vlivů, které k nim přicházejí odkudsi zdaleka a nakonec zásadně určují jejich životy. Tak se na osudech rodiny podepíše pozdní příchod modernizace v podobě nově otevřené továrny na výrobu rukavic, která sestry připraví o práci, moc katolické církve, která nejstarší sestru, učitelku Kate, vypudí ze školy, zjevně proto, že se bratr sester Mundyových a zároveň katolický kněz Jack na misií v Africe nepřipustně naturalizoval, ale i občanská válka ve Španělsku, která na čas odvádí nestálého Michaelova otce. Tyto společenské síly a tlaky, které postavy samy nemohou nijak ovlivnit, hrají ve hře zásadní úlohu, přestože jsou v ní přítomny pouze zprostředkovaně za pomoci postavy vypravěče.

Domníváme se, že oba výše naznačené stěžejní přístupy ke hře mají svou platnost a oprávnění, ale zároveň i svá úskalí: snaha vnímat hru nezávisle na společenské skutečnosti daného historického momentu, která do ní nicméně zásadně vstupuje, tedy jako nostalgickou, citově podbarvenou, takřka neměnnou vzpomínku na idyllické chvíle dětství v idylicky poklidném venkovském prostředí, odpovídá podmanivému kouzlu, jakým *Dancing at Lughnasa* zřejmě působí na diváky (implicitně to znamená, že byla a je inscenována tak, aby divákům poskytovala útěchu, a dá se předpokládat, že v tom alespoň částečně tkví i příčina značného mezinárodního úspěchu hry).⁹ Možné trhliny v tomto zjednodušujícím vidění, na které zase poukazuje opačný tábor postkolonialistické kritiky, byly téměř úplně eliminovány ve filmové adaptaci hry (režie Pat O'Connor, 1998, s Meryl Streepovou v roli Kate), která působí jako roztomilé, zajisté dobře prodejné a exportovatelné obrázkové leporelo z Irska (suvenýr/vzpomínka) a která může sloužit jako krajní příklad této interpretační tendence. Postkolonialistický přístup oproti tomu může vést k praktikování tzv. mimetické kritiky, která mnohdy připisuje neúměrnou důležitost i těm nejminucióznějším aspektům textu a chápe je jako symptomatické. Tak například Clutterbucková dopodrobna rozebírá individuální pozice postav v rámci úvodního a závěrečného tabla v *Tanci na konci léta* a vykládá je jako celé „spektrum reakcí na imperialismus“, přestože změny v jejich rozmístění možná odrážejí jen přeskupení Michaelovy paměti prostřednictvím jeho aktu vzpomínání. (Clutterbuck, 1999:108)

Třebaže Frielův text nabízí množství odkazů na konkrétní dobový společenský rámec, jeví se nám jako daleko užitečnější snaha rozkrýt hru a její značně problematické spojení tragického vědomí s nostalgií jedné z postav zevnitř. To je možné hlavně díky tomu, že si hra vytváří vlastní mocenskou strukturu, v níž se střetávají síly, které mají tendenci ovládat, s činiteli, které jim mohou nebo jim naopak nejsou schopny vzdorovat. Pokusíme se ukázat, že přestože *Dancing at Lughnasa* zapojuje tanec a ritualizovaný projev, v zásadě je pevně zakotvena v projevu verbálním, a v důsledku tak vlastně prosazuje a potvrzuje autoritu jazyka, potažmo hegemnickou pozici dramatického autora v irském divadle.

Klíčovým aspektem hry, který zásadním způsobem předurčuje recepci, je její struktura a užití postavy vypravěče. Ten se v ní vyskytuje od samého počátku: do

⁹ Tady je nepřehlédnutelná podobnost se situací v českém prostředí, kterou jsme nastínili výše.

děje, který je inscenací jeho vzpomínek, vstupuje opakovaně a formou monologických pasáží divákům podává doplňující informace i subjektivní komentář související s událostmi a postavami zobrazovanými na scéně (někdy např. předjímá tragické osudy postav). Zcizovacím prvkem, který ještě více oslabuje ono „tady a teď“ dějové roviny umístěné do roku 1936, je skutečnost, že dospělý Michael propůjčuje hlas i svému fyzicky nepřítomnému mladšímu já. Vypravěčská konvence se ve hře důsledně uplatňuje, a vytváří tak její rámeček. Postava Michaela má ve hře řídicí funkci: čas a prostor epizodického příběhu vychází výhradně z Michaelovy paměti, jeho vědomí zde působí jako jednotící prvek. Třebaže i on je samozřejmě dramatikovým výtvořem, evidentně se nachází na jiné rovině hry. Teprve v rámci Michaelova aktu vzpomínání jsou postavy a děje povolány na scénu a z něho také vychází jejich konkrétní podoba jakožto specifická interpretace skutečnosti. Jeho vědomí tak není pouze vědomím vzpomínajícího, ale zároveň i vědomím tvůrce. To je patrné, jakmile si uvědomíme, že malému Michaelovi bylo v roce 1936 pouhých sedm let. Komplexita vyprávěného příběhu jakož i zřetelný Michaelův osobní zájem na něm tak nemohou pramenit přímo z prožitých minulých událostí, ale zakládají se zřejmě i na výpovědích dalších jejich účastníků a svědků. Jejich aktuální podoba vznikala a byla vlastně „psána“ po léta. Věrohodnost Michaelovy výpovědi ani jeho pozice jakožto tvůrce jevištního dění však ve hře není nikdy zpochybněna či napadena; postava si od něho navíc uchovává jistý odstup a jako taková je spíše než postavou ztělesněním dramatické funkce.

Rozpory spojené s postavou Michaela je možné racionalizovat zpravidla až po důkladnějším seznámení se s textem hry. Tak vyjde najevo, že o samotném Michaelovi se z jeho výpovědi mnoho nedozvídáme, obrysy jeho současnosti zůstávají divákům zcela skryty, nejasný je i jeho vztah k zobrazované minulosti i ke skutečnostem, které následovaly. Jako malý Michael se na jevišti představuje v téměř bezmocné pozici (stydí se, nezná odpovědi na otázky) a jeho vzpomínky jsou přiznané i nepřiznané výběrové. Jeho akt vzpomínání tak může být i výrazem obav z komplikované budoucnosti, kterou vlastně zcela zapírá.¹⁰ Rozhodnutí vyhnout se konfrontaci s vlastní přítomností pohledem do minulosti lze vztáhnout i na autora hry. Společenskou situaci Irsku roku 1990 ostatně vnímá negativně i Frielův souputník, Seamus Deane, když říká, že Irská „republika zcela zavrhlá pojem identity jako jednotvárný a neplodný anachronismus a (místo toho) nadšeně přijala všechny ty korporátní, ‚mezinárodní‘ možnosti nabízené Evropským hospodářským společenstvím i formou nezdaňovaných vizitací mezinárodních kartelů“.¹¹ (Deane, 1990:13–14)

Catriona Clutterbucková si správně všímá, že Michaelova centrální pozice ve hře jakožto muže-tvůrce, jehož vědomí si vše ostatní uvnitř hry podřizuje, vlastně zrcadlí ony restriktivní sociálně-ekonomické tlaky, které vážně ohrožují životy pěti žen rodiny Mundyových. Michael tak ve hře obrazně zastupuje to, co se Frielovo drama snaží kritizovat (co by mohlo kritizovat). Linie postkolonialis-

¹⁰ Podle Freda Davise fenomén nostalgie téměř vždy souvisí s nějakou prudkou změnou nebo rychlým přechodem. (Davis, 1979:2)

¹¹ Globalizace je v oblasti irských studií v současnosti ústředním tématem.

tické kritiky následně hledá ve hře pozice, ze kterých by bylo možné těmto silám oponovat nebo je účelně zpochybnit či podkopat. Takovým momentem se pro ně stává divoký tanec všech pěti žen z prostředku prvního dějství, kdy v kuchyni tančí na přerušovanou melodii linoucí se z rádia.

Postkolonialistická kritika chápe tanec v *Dancing at Lughnasa* za dostatečně samostatnou akci ženských postav (samozřejmě i díky jeho nespoutanému charakteru), jež se vymyká Michaelovu omezujícímu vyprávění. Jako argument jí slouží především zjištění (nedávno na ně upozornila právě Clutterbucková nebo také Eamonn Jordan), že totiž tanec, který je emočním vrcholem celé hry, malý Michael vlastně neviděl. Z textu to sice vyplývá, ale zdá se, že textový důkaz je v tomto případě málo a že je třeba zvážit inscenační východiska hry. Sílu jejich argumentu ubírá zejména způsob, jakým je Michael jako chlapec zobrazen (nebo nezobrazen) na scéně. Jak jsme se již zmínili, malý Michael na jevišti není fyzicky přítomen, pouze je příležitostně zpřítomněn hereckou akcí ostatních postav (gesticky nebo za pomoci hlasu dospělého Michaela). Zůstává tak vlastně setrva-le prázdným místem: ač je závislý na rozpoznání ostatními, po scéně svého dětství se pohybuje s relativní svobodou, a vždy je tudíž potenciálně přítomen. Tento prostředek divákům nedá nikdy zcela zapomenout, že sledují hru, která je řízena paměťovými procesy jedné z postav.

Okamžik tance upoutal nejen autory, kteří se zabývají kritikou pozůstatků koloniálního režimu, ale dá se říci, že vůbec všechny kritiky Frielovy hry, nehledě na jejich příslušnost k určitému kritickému proudu nebo stylu. Tanec má tak ve hře nejen funkci jedinečné divadelní atrakce, ale stal se jednoznačně pozitivním místem, které soustřeďuje potenciálně podvrtnou energii, a ke kterému se tak upínají touhy i naděje většiny diváků (tento názor se překvapivě vyskytuje i u kritiků, kteří si jsou jinak vědomi úskalí hry).

Ani tady ale přehnaný optimismus není zcela na místě. Podobné interpretace sice jistě odrážejí radost a požitek, jaký diváci při sledování taneční pasáže zažívají, ale poněkud opomíjejí, jak pevně je tanec v *Dancing at Lughnasa* zakotven ve struktuře dramatu a nakolik je závislý na kódu, který se domněle snaží překonat. K tanečnímu číslu dojde nedlouho po tom, co nejstarší ze sester Kate definitivně zavrhlá možnost, že by mohly všechny společně vyrazit na taneční zábavu pořádanou u příležitosti žní. Tanec, který se odehraje v kuchyni, následně působí pouze jako chabá domácí náhražka plánovaného zapojení sester do společenského života komunity. Konkrétní podobu a průběh tance Friel definuje v dlouhých scénických poznámkách, kde nejenom že supluje úlohu choreografa či dokonce režiséra (popisuje kde, kdo a jak tančí) a podává popisy toho, jak postavy dýchají, jaká dělají gesta apod., ale kde rovněž trvá na určitých významech, které mají být z tance patrné.

„V této příliš hlasité hudbě, tomto pulsujícím rytmu, tomto křiku – volání – zpěvu, v tomto parodickém reji je cítit, že se zde vědomě podvrací řád, že ženy vědomě a drsně karikují samy sebe, že se zde skutečně rodí cosi blízke hysterii.“ (Friel, 1999:37, přel. Z. B.)

Možnému režisérovi tak Friel značně komplikuje situaci: nejenže je takřka nemožné jeho podrobným požadavkům dostát, ale zároveň lze reálně pochybovat

o tom, zda tanec, který zjevně má být přesně nazkoušen a předveden, vůbec může vyvolat pocit osvobozující a osvobozené spontánní energie, s jakou je často spojován. Ve Frielově pojetí divadla, které vyniká literární precizností a vědomou, promyšlenou symboličností, se hudba z nepřilíš funkčního radiového přijímače sice náhle přeruší uprostřed fráze, ale až poté, kdy se do tance stihlo zapojit všech pět sester, kdy bylo ukázáno dost, abychom scénku mohli vnímat právě jako poměrně ucelené taneční číslo, aby nám zůstalo v paměti jako pěkná vzpomínka. V tomto ohledu je potenciál požadované subverze a její účinnost značně omezena.

Přestože se tak kloníme k názoru, že Michaelova narativní nadvláda nad celou hrou není z pozice hry samotné nikdy dostatečně napadena a jeho autorský a autoritativní hlas Friel spíše dále posiluje, než že by ho zpochybňoval, neznamená to, že žádné jiné prostředky nejsou k dispozici. Ačkoli slova v *Tanci na konci léta* nikdy úplně nekapitulují před pohybem,¹² samotný problematický vztah mezi dramatickým jazykem a divadelním hraním/předváděním zde otvírá prostor k tvůrčím přístupům. Koneckonců Michael je přes své slovní mistrovství a schopnost fixovat věci, lidi i události do fotografického rámečku své paměti (závěrečné tablo je zalito žlutým světlem právě jako zažloutlé stránky rodinného alba) statickou a divadelně zcela nepřitažlivou postavou-nepostavou. Ačkoli Anthony Roche takovou revizi *Tance* očekává od autora samotného v podobě fraškovité hry, tato možnost se dnes jeví již jako málo reálná. (Roche, 1995:106) Podobný přístup je daleko pravděpodobnější ze strany divadelní praxe,¹³ a to i přesto, že sám autor je k úloze režiséra, a tedy vyjadřovacím možností divadla, otevřeně skeptický.¹⁴

Pokud se tak totiž nestane, existuje riziko, že bude hra v různých kulturách pouze šířit nostalgii, která přes filtr konejšivých osobních vzpomínek nakonec může vést k ospravedlnění a potvrzení platnosti minulého společenského řádu, založeného na útisku a bezpráví.

12 Citát použitý v titulu pochází z Michaelovy závěrečné promluvy: „Tančit, jako by veškerá řeč kapitulovala před pohybem, jako by tento rituál, tento obřad beze slov se nyní stal způsobem, jak se vyjádřit, jak si šeptem sdělit vše soukromé a posvátné, jak se dotýkat čehosi jiného. Tančit, jako by v té konejšivé melodii, v tom důvěrném rytmu a v tom tichém hypnotickém pohybu bylo možné najít samotný zdroj života se všemi jeho nadějemi. Tančit, jako když náhle přestane existovat řeč, protože všechna slova jsou nadále zbytečná...“ (Friel, 1993:73, překlad upravila a změny zvýraznila Z. B.)

13 Možnosti vidíme především v důmyslném zproblematizování moci vypravěče, v pomyslném rozšiřování zlověstných „trhlin“, které Kate vidí „všude, kam se podívá“ a které předznamenávají nepříznivý, či přímo tragický vývoj osudu rodiny, nebo také v posílení performanční autonomie žen. (Friel, 1993:38) Na tuto třetí cestu poukázala dublinská inscenace z roku 2004, a to zejména v pojetí postavy Maggie. Derbhle Crottyová ji mistrně obdařila pronikavým intelektem, darem ironie i troulalou dandyovskou stylizací.

14 „Já mám vždy velké problémy s režiséry. Podle mého názoru ničí dnešní divadlo. Říká se Steinův Hamlet, Strehlerův Sen noci svatojánské, ale v tom je přeci něco špatného, ne? Mělo by se říkat Shakespearův Hamlet, Shakespearův Sen noci svatojánské. Režiséři udělali mnoho zlého, dominují divadlu a to je špatné. Divadelní hra je nerozvítá květina a úkolem režiséra je pouze nechat ji rozkvést. Objevit její podstatu a sloužit jí.“ (Hulec, 1995:9)

POUŽITÉ PRAMENY A LITERATURA

- BENNETT, S. 1996. *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*. London 1996.
- DAVIS, F. 1979. *Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia*. New York 1979.
- DEANE, S. 1990. Introduction. In EAGLETON, T., JAMESON, F. *Nationalism, Colonialism and Literature*. Minneapolis 1990.
- CLEARY, J. 2000. Modernization and Aesthetic Ideology in Contemporary Irish Culture. In RYAN, R. 2000. *Writing in the Irish Republic: Literature, Culture, Politics 1949–1999*. Houndmills 2000.
- CLUTTERBUCK, C. 1999. Lughnasa After Easter: Treatments of Narrative Imperialism in Friel and Devlin. *Irish University Review*, No. 29/1999.
- FRIEL, B. 1999. *Brian Friel: Plays 2*. London 1999.
- _____. 1993. *Tanec na konci léta*. Přel. Ota Ornest. Praha 1993.
- GARRATT, R. F. 1996. Beyond Field Day: Brian Friel's Dancing at Lughnasa. In BORT, E.(ed.). *The State of Play: Irish Theatre in the Nineties*. Trier 1996.
- GILBERT, H., TOMPKINS, J. 1996. *Post-colonial Drama: Theory, Practice, Politics*. London 1996.
- HULEC, V. 1995. Píšu anglicky pro Iry. Rozhovor s Brianem Frielem. *Divadelní noviny*, 1995, roč. 1995, č. 19, s. 9.
- JORDAN, E. 2003. The Meta-Theatricalization of Memory in Brian Friel's *Dancing at Lughnasa*. In CALDICOTT, E., FUCHS, E. (eds.). 2003. *Cultural Memory: Essays on European Literature and History*. Bern 2003.
- MAREČEK, L. 2004. I ve Zlíně tančí na konci léta. *Divadelní noviny*, 2004, roč. 13, č. 7, s. 5.
- MIKULKA, V. 1994. Pět sester potěť. *Divadelní noviny*, 1994, roč. 3, č. 7, s. 5.
- O'TOOLE, F. 1993. Marking Time: From Making History to Dancing at Lughnasa. In PEACOCK, A. J. (ed.). *The Achievement of Brian Friel*. Gerrards Cross 1993.
- PATEROVÁ, J. 1993. Vinohrady – reflexe průměrnosti? *Svět a divadlo*, 1993, roč. 4, č. 5.
- RICHARDS, S. 1997. Placed Identities for Placeless Times: Brian Friel and Post-Colonial Criticism. *Irish University Review*, No. 27/1997.
- RIGHTARIK, M. 2004. The Field Day Theatre Company. In RICHARDS, S. (ed.). *The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama*. Cambridge 2004.
- ROCHE, A. 1995. *Contemporary Irish Drama: From Beckett to McGuinness*. New York 1995.

CRITICAL APPROACHES TO BRIAN FRIEL'S *DANCING AT LUGHNASA*: "...AS IF LANGUAGE HAD SURRENDERED TO MOVEMENT..."

The article explores some aspects of Brian Friel's play of 1990, *Dancing at Lughnasa*. At the beginning of the essay, the play's position in Czech theatre is briefly outlined and a number of problems that arise in connection with the play are identified. Whereas some of them are principally issues of (literary and cultural) translation, others are inherent in the dramatic text proper, primarily in its rigid structure and its narrator figure, Michael, and his memory processes. *Dancing at Lughnasa* enjoys almost a classical status in Irish theatre, but its standing is rather ambiguous and by no means definite. Over the past fifteen years, it has stimulated several critical approaches, of which two can be seen as the most prominent. While some view the play's emphasis on the workings of time and memory and above all on the non-verbal as reflecting Friel's retreat from the cultural politics of the Field Day Theatre Company, others see the play as an example of post-colonial drama. Unlike both the parties, the present essay is somewhat sceptical about the subversive power of the crucial dancing scene. If there is

a point from which to undermine Michael's unchallenged (colonial) control of the play's action and characters, it is not to be found within the text, but rather outside it, i.e. in performance.