

MARIE ŠPALOVÁ

## JOHN OSBORNE JAKO PŘEDCHŮDCE IN-YER-FACE THEATRE

V devadesátých letech 20. století došlo v Británii k zajímavému kulturnímu a společenskému jevu. Do britského dramatu, které se nacházelo v období stagnace, vtrhla tzv. nová vlna, později označovaná jako *in-yer-face theatre*. Tato vlna nebyla určována režiséry, herci nebo teoretiky, ale spisovateli, potažmo dramatiky. Byla to právě nová dramatika, která diktovala styl, přinášela čerstvý vítr do strnulých plachet britského divadelnictví, vzrušovala a vzbuzovala nadšení nebo odpor. Došlo zde ke zdánlivě ojedinělé situaci, která však v britské historii není nikterak výjimečná. Tzv. nová dramatika 90. let (*new writing*) vytvořila stejnou atmosféru opozice, odporu a hněvu jako v roce 1956 *rozhněvaní mladí muži* (*Angry Young Men*) v čele s Johnem Osbornem a jeho hrou *Ohlédni se v hněvu* (*Look Back In Anger*). Tato dvě období mají řadu podobných znaků, a dají se proto vzájemně porovnávat. Shodný je například jejich společenský dosah, neboť v obou případech se kontroverzní díla probírala nejen mezi odborníky, ale diskuse se přesunula i do médií, jež z nich vytvořila fenomény, a upoutala tak pozornost lidí, kteří divadlo běžně nenavštěvují. Spisovatelé v 90. letech, stejně jako v letech padesátých, oslovovali široké spektrum potenciálních diváků, a tím získali jistý nejen kulturní, ale i společenský a sociální vliv. Ten byl natolik silný, že se ani nediskutovalo o nerovnoměrné a nestejně kvalitě jejich děl, nejdůležitější byla inovace, kterou přinášela. Společné paralely těchto dvou etap však můžeme hledat nejen ve společenské situaci, z níž obě vlny nového psaní vzešly, ale také v konkrétních motivech, které se v různých podobách objevují u autorů jak 50., tak i 90. let. V rámci tohoto přístupu můžeme za nejvýraznějšího předchůdce *in-yer-face theatre* v britské divadelní historii považovat dramatika Johna Osborna, jehož dílo dalo vzniknout hnutí nazvanému *angry young men* (*rozhněvaní mladí muži*).

Analogie ve společensko-historické i kulturní situaci, z níž obě hnutí vzešla, je asi nejmarkantnějším výsledkem tohoto porovnávání. Scénář jejich zrodu je prakticky identický: oběma předcházela totální krize nové dramatiky, především té, která by oslovovala mladé diváky a vyjadřovala jejich sociální nespokojenost, či vůbec vyslovila jakýkoliv radikální názor. V obou případech nová vlna dramatiky povstala ze zásadní společenské, politické a kulturní situace. Celá 90.

léta jsou charakterizována novými možnostmi, které vyústily v neslýchanou divadelní svobodu, na jejímž základě mohla vyrůst vlna *in-yer-face theatre*. Situace byla ve znamení politických zvratů, jakými byl pád berlínské zdi a odchod Margaret Thatcher z postu ministerské předsedkyně, což přineslo nové naděje především mladé generaci. „Mladí mohli být kritičtí ke kapitalismu, aniž by museli psát hry o stavu národa (*state-of-the-nation plays*); mohli být skeptičtí k mužské síle, aniž by byli označeni za dogmatické feministy; mohli vyjádřit kritiku, aniž by byli politicky korektní.“ (Sierz, 2000:36) Také nástup nové dramatiky druhé poloviny 50. let reagoval především na nevyhnutelnou politickou, ale především sociální situaci, která vykristalizovala po druhé světové válce. Britská poválečná generace oslavovala návrat labouristické vlády v roce 1945, ta přinesla zemi demokracii a umožnila lidem z nižších středních tříd, a dokonce i z dělnických vrstev získat vzdělání. O to větší byla poté její deziluze, když plány a ideály ‚nového světa‘ propadly materializaci. Mluvcím této generace, později označované jako *rozhněvaní mladí muži*, se stal Jimmy Porter, hlavní hrdina Osbornovy hry *Look Back In Anger (Ohlédni se v hněvu)*. Ten se svým hněvem vymezoval jednak vůči tradičnímu aristokratickému elitářství, ale také proti chudým středním vrstvám, z nichž vzešel, a zároveň i vůči masové populární kultuře, která v té době začala přicházet z Ameriky. Pro řadu především mladých a vysokoškolsky vzdělaných lidí byl Jimmyho nespokojený, svobodomyšlný, a tím osvěžující hlas zjevením, na které čekali. Byli vzrušeni jeho voláním po vzpouře, jeho rozhořčením z britské ignorace a apatie.

**JIMMY:** *Nikdo se nezajímá. Nikdo se nenechá vyrušovat ze svý rozkošný ne-tečnosti. (...) Panebože, jak já prahnu po troše obyčejnýho lidskýho zanícení! Po troše zanícení – a to je všechno! Uslyšet horoucí vzrušenej hlas, jak volá Halelujá! (udeří se teatrálně do prsou) Halelujá! Žiju! – Měl bych nápad. Proč si nevymyslet takovou malou hru? Pojďme předstírat, že jsme lidský bytosti a že jako doopravdy žijem. Jenom chvílku. Co vy na to? Předstírat, že jsme lidi. (pohlédne z jednoho na druhého) Ach, bratře, jak je tomu dávno, kdy já potkal někoho, kdo uměl pro něco vzplanout! (Osborne, 1981:10)*

Ztotožňovali se samozřejmě také s jeho hlavní myšlenkou, totiž že mladí inteligentní lidé jako on nemají možnost se v této společnosti uplatnit. Osborne v předmluvě k tištěnému vydání hry Jimmyho charakterizoval takto: „Jimmy Porter není jen mladým mužem, který je naštvaný, že mu svět nedává to, co od něj nejvíc chce. Je to mladý muž, který touží dávat a je uražený, že o to nikdo neprojevuje dostatečný zájem.“ (Osborne, 1964:266)

Jimmy, kterého bychom dnes spíš označili za antihrdinu, je v samotné podstatě rebel, nespokojený s ničím a nikým ve svém životě, ale zároveň sám neschopný činu. Utápí se ve svém neštěstí, sebemrškačsky samotářský v dobrovolném odloučení od světa, a jeho vzpoura se odehrává pouze na úrovni nařkání a spílání, kterými v dlouhých monolozích atakuje svou ženu Alison a vyčítá jí aristokratický původ. Současně ale s nechutí hovoří o dělnících, kteří mu v neděli odpoledne zabírají místa v kině. Vlna nových dramatiků poloviny 50. let v čele právě s Osbor-

nem komentovala totiž společenské změny, kdy pracující třída získala vliv, s nadšením, ale zároveň jako něco alarmujícího. David Edgar formuloval klíčovou otázku generace *Angry Young Men* takto: „Jaký konečný dopad na britskou kulturu bude mít demokratizace, která vyvedla autory i jejich publikum z dělnického prostředí a z nižší střední třídy do sociální skupiny nové inteligence?“ (Edgar, 1999:6)

Vlna nové britské dramatiky v letech 1956–66, jejímiž představiteli jsou kromě Osborna také John Arden, Arnold Wesker a další, přesunula dějiště svých her ze salónů a přijímacích pokojů do kuchyní či civilnějších prostředí. Boj proti elitářskému *salonnímu dramatu* vyústil v tzv. *kitchen-sink drama* (*drama kuchyňského dřezu*). Kromě změny vlivu společenských tříd měl tento posun i další, přenesený význam. Dějištěm *Ohlédni se v hněvu*, v němž nefiguruje kuchyňský dřez, ale žehlicí prkno, je jednopokojový byt, kde se na jednom místě odbývá jídlo, zábava i odpočinek. Nová dramatika se tak vymezila vůči salonním hrám, kde se všechny choulostivé záležitosti odehrávaly mimo scénu. Její postavy se naproti tomu symbolicky otevřely a odkryly své soukromí. Takový přístup otevřel novou možnost narušovat konvence a bourat tabu, která byla pro další vývoj britského dramatu zásadní, a díky tomuto zvratu se Osbornovo *Ohlédni se v hněvu* stalo skutečnou revolucí.

Právě proto můžeme *rozhněvané mladé muže* a především Osbornovo *Ohlédni se v hněvu* považovat za přímé předchůdce *in-yer-face theatre*. Důležitým prvkem v případě Osbornovy hry, která vše odstartovala, nebyla forma, ale postavy a jejich jazyk. Sám Osborne označil hru formálně za docela staromódní, neboť využil tradiční tvar tříaktové hry se všemi jejími vrcholy. Ale konvenčnost formy pouze akcentovala revoluční tón obsahu. Podobně také velká část nové dramatiky 90. let neexperimentovala s formou, ale s obsahem, tématy a jazykem.<sup>1</sup> Dramatici *in-yer-face theatre* šokovali především jazykem a tématy, nikoli formou, která vycházela převážně z modelu tradiční a pro diváky stravitelnější tříaktové hry, ale nebylo to samozřejmě pravidlem. Přesným příkladem takového stylu je mimo jiné dramatik Mark Ravenhill, neboť většina jeho her pracuje především s provokativním obsahem, který je zasazen do tradiční dramatické stavby.

První uvedení hry *Ohlédni se v hněvu* bylo pro diváky spojeno s řadou šokujících změn, které porušovaly konvenční tradice, což opět odkazuje k podobnosti s *in-yer-face theatre*. Překvapující byla scéna špinavého, neestetického bytu s žehlicí Alison. Neutěšené obydlí nižší střední vrstvy stejně jako žehlicí prkno totiž doposud na jevišti nepatřilo (obdobně v 90. letech působila na scéně nahota nebo sex). Nejvíce šokující byl ovšem jazyk, kterým se Osborne vymezil proti tradičnímu deklamačnímu stylu: byl nejen hovorový, ale dokonce i poznamenaný regionálním dialektem. Pro diváky středního věku, pro které správná dikce znamenala záruku inteligence, bylo spojení Jimmyho výmluvnosti, akcentu a zároveň vysokoškolského vzdělání neakceptovatelné. Opět tedy nacházíme styčný bod s novou dramatikou 90. let, neboť autoři *in-yer-face theatre* transformovali divadelní jazyk do mnohem otevřenější a živější podoby, která šokovala diváky svou vulgárností.

<sup>1</sup> V nové vlně dramatiky *in-yer-face theatre* existovali samozřejmě i autoři, kteří se věnovali také inovaci dramatické formy, takovým případem je například Sarah Kane.

Vedle základní obecné snahy narušovat konvence tu zároveň můžeme nalézt i konkrétní témata a motivy, jež jsou oběma hnutím společná. Jedním z nich je krize maskulinity, která je pro *in-yer-face theatre* jedním ze zásadních témat. Přestože hnutí *rozhněvaných mladých mužů*, jak již jeho název napovídá, je zaměřené především na mužský obraz světa, dostává se do jeho podtextu i náznak krize maskulinity, která později v 90. letech vykrytalizovala. Pokud se budeme zabývat konkrétně dramatem *Ohlédni se v hněvu*, zjistíme, že je to převážně mužská hra, která sleduje především Jimmyho, jenž se bezesporu nachází v jejím centru. Ženským postavám se autor příliš nevěnuje: dojde zdánlivě bez většího rozruchu k jejich výměně, ženy odcházejí a vracejí se, zatímco Jimmy zůstává. Jediná příležitost, kdy by měly být centrem pozornosti, tedy dialog Alison s Helenou, je přerušována agresivním zvukem Jimmyho trumpety z vedlejší místnosti. Také postavení ženy je přesně dané, neboť zatímco Alison žehlí, Jimmy s Cliffem si čtou noviny. A přesto i zde je přítomna ona krize ‚mužskosti‘, a dokonce explicitně v Jimmyho výroku:

JIMMY: *Proč, proč, proč, proč my těm ženskejm dovolujem, aby nás vyždímaly do poslední kapky krve? (...) Myslím, že naše generace už není schopná umírat za dobrou věc. (...) Žádná počestná věc už nám taky nezůstala. Až přijde ten velkej třesk a všechny nás to zabije, nebude to pro nějakou staromódní, velkou myšlenku. Bude to pro počestný nový: děkuju, nechci. Naše fronta nemá smysl ani slávu, je to spíš fronta na autobus. Ne, chlapče, nezbylo nám nic než se dát masakrovat ženskejma.* (Osborne, 1981:86)

Ke stejné tématice patří i zvláštní vztah mezi Jimmym a rodinným přítelem Cliffem. Nazývat jej latentně homosexuálním by bylo příliš radikální, ale jejich vzájemná náklonnost je velmi výrazná, přestože v jejím podtextu není fyzická přitažlivost. Rozumí si především proto, že je spojuje mužský rod, Jimmy dokonce tvrdí, že pro něj má Cliff větší cenu než tucet žen. Osborne jejich vztah charakterizoval takto: „Věřím, že přibuznost mezi těmito dvěma mladíky je reálná a platná. Na anglickém jevišti prostě není obvyklá. Jsou to dva mladí muži, kteří o sebe projevují hluboký zájem. Možná to nedokáží projevit, ale o to nejde.“ (Osborne, 1964:266)

Dostáváme se tak k dalšímu motivu, který je též společný vlně *in-yer-face theatre* a úzce souvisí s krizí maskulinity. Tím je krize heterosexuality, jejímž hlasatelem se v 90. letech stal především Ravenhill. Také v jeho hrách jako *Shopping and Fucking* nebo *Some Explicit Polaroids* se objevuje model soužití tří lidí, jedné ženy a dvou mužů, na němž je vystavěno i Osbornovo *Ohlédni se v hněvu*. Cliff k Alison a Jimmymu patří, funguje jako ventil jejich společných hádek, snaží se je sbližovat, zmírňovat Jimmyho agresivitu a bránit Alison. Zdá se, že mladí manželé by se bez něj neobešli, že je přirozenou a nezbytnou součástí jejich svazku, jako by již vztah muže a ženy nemohl samostatně existovat. Zároveň se však nabízí otázka, jestli přítomnost Cliffa naopak nebrání vztahu Alison s Jimmym vykrytalizovat.

Také situace, které nástupu obou vln nové dramatiky předcházely, mají celou řadu společných rysů. Vždy se jednalo o období stagnace nových dramatických

děl, kdy na repertoáru převládala klasika nebo díla zahraničních autorů. Poválečná situace v Británii byla ve znamení skličujícího pocitu nejistoty. Během války byla všechna divadla až na Old Vic uzavřena a teprve od roku 1945 se divadelní život začal částečně obnovovat, ale na repertoáru byly především revue, lehké komedie nebo klasická díla. Bylo těžké získat zpět publikum, které se během války přeorientovalo hlavně na film. Navštěvovat kina se stalo bezmála národní obsesí, neboť během týdne bylo prodáno až třicet miliónů vstupenek. Podobným fenoménem byl v 80. letech výpravný muzikál, který jakožto komerčně nejúspěšnější žánr přesně vyhovoval politice thatcherovského kapitalismu.

Vytržení z těchto období letargie přineslo, opět shodně v 50. i 90. letech, uvedení provokativní zahraniční dramatiky. V případě *in-yer-face* dramatiky byly velmi inspirativním impulsem americké hry *Andělé v Americe* Tonyho Kushnera a *Oleanna* Davida Mameta, uvedené v letech 1992–93. V 50. letech potom vývoj britského divadla výrazně ovlivnili francouzští dramatici. Největší událostí v roce 1955 byly premiéry Ionescovy *Lekce* a Beckettova *Čekání na Godota*. Britští diváci byli ohromeni nelogičností a nelineárním vývojem fabule, znepokojovala je stavba absurdního dramatu, tak výrazně odlišná od známé a tradiční formy tříaktové hry. Novinkou byla také dramatická vyvolaná ‚pouze‘ juxtapozicí, např. násilí a humoru, nebo fakt, že racionální myšlení není vždy možné a ani nutné. Tyto pokusy byly prvními náznaky změny a zároveň výraznými impulsy pro nové britské autory.

K náhlému vzestupu nové dramatiky by však zřejmě nedošlo, nebýt odhodlaných iniciátorů, kteří (v obou případech) sami vyhledávali nové autory, snažili se pro ně nalézt také finanční zázemí, a podnítili tak vznik celé etapy nového psaní. V 90. letech jím byl především Dominic Dromgoole v čele Bush Theatre a později Stephen Daldry v Royal Court, který byl též útočištěm nové dramatiky v letech padesátých. Fungoval zde totiž nový soubor English Stage Company, který v roce 1956 založil George Devine<sup>2</sup> společně s mladým televizním režisérem Tonym Richardsonem. Rozhodli se vytvořit divadelní společnost, jejímž programem by bylo inteligentní divadlo pro angažované diváky. Zveřejňovali prohlášení, že divadlo na rozdíl od ostatních uměleckých odvětví stagnuje, a dovolávali se ‚modernistického hnutí v divadle‘. K tomuto manifestu připojili seznam navrhovaného repertoáru, který tvořily hry dosud neuvedených současných autorů, z valné části ale zahraničních. V roce 1956 nejprve uvedli hru Anguse Wilsona *The Mulberry Bush* a *The Crucible (Zkouška ohněm)* Arthura Millera. Třetí premiérou, kterou režíroval Tony Richardson, bylo *Ohlédni se v hněvu* Johna Osborna. Devine se ve snaze získat nového neznámého dramatika rozhodl uveřejnit v časopise *The Stage* inzerát, na nějž se ozval jediný autor, a byl to právě John Osborne. Měl za sebou již několikaletou hereckou zkušenost na oblastní scéně, několik nepublikovaných a zatím neinscenovaných dramatických pokusů a dvě hry uvedené mimo Londýn.<sup>3</sup> Tehdy šestadvace-

2 George Devine učil v letech 1936-39 v Saint-Denis London Theatre Studio a po válce vedl studio Young Vic, odkud v roce 1951 odešel.

3 V roce 1950 měla v Huddersfieldu premiéru jeho hra *The Devil Inside Him* a další uvedenou hrou bylo *Personal Enemy* v roce 1955 v Harrogate.

tiletý Osborne se již před tím snažil svou novinku, pro níž stále hledal vhodný název a rozhodoval se například mezi *Angry Man (Rozhněvaný muž)*, *Farewell to Anger (Poslední sbohem vzteku)*, *Close the Cage Behind You (Zavři za sebou klec)* a dalšími, nabídnout několika agentům, ale vždy byl odmítnut. Premiéra se uskutečnila 8. května 1956 v Royal Court v hlavních rolích s Kennethem Haighem, Alanem Batesem a Mary Ure a způsobila průlom nové dramatiky do britského divadla.

Kritické ohlasy těsně po prvním uvedení byly různorodé, ze současného pohledu to vypadá, že *Ohlédni se v hněvu* bylo přijato se všeobecným nepochopením a nelibostí, dokud Kenneth Tynan v Observeru nezveřejnil pozitivní reflexi. Není to však úplně přesné, neboť i ostatní kritici Osbornovu práci ocenili. Například T. C. Worsley se v *New Statesman* vyjádřil takto: „Autor napsal samomluvy pro svého wolverhamptonského Hamleta a ostatní postavy a celý děj potlačil. Ale ty samomluvy vyjadřují nový, autentický hlas padesátých let – zoufalý, krutý, zlostný a místy hodně vtipný.“ (Taylor, 1963:29) John Barber v *Daily Express* napsal: „Je to intenzivní, našťavané, horečnaté, neukázněné. Je to dokonce snad i šílené. Ale je to tak mladé, mladé, mladé.“ (Taylor, 1963:29) Někteří dokázali již tehdy rozpoznat kvalitu a zásadní postavení, které toto dílo zaujme v dějinách britského divadla. Jedním z nich byl Derek Granger z *Financial Times*: „Je to hra obrovské důležitosti. Dala English Stage Company první skutečně zajímavou příležitost. A její vliv bude o mnoho větší než vliv excentrického a kontroverzního Čekání na Godota.“ (Taylor, 1963:29) Samozřejmě se objevily také recenze opačného charakteru, které nový tón hry zcela odmítly. Takovým příkladem byly kritiky v *Daily Mirror* nebo v *Birmingham Post*, které končily svou úvahu slovy: „Ohlédím se v hněvu za ztraceným večerem.“ (Taylor, 1963:31)

Potom ovšem následovaly dvě zásadně kladné kritiky v nedělních vydáních, od Harolda Hobsona ze *Sunday Times* a především od Kennetha Tynana v *Observeru*. Ten svou nadšenou recenzi zakončil slovy: „Souhlasím s tím, že *Ohlédni se v hněvu* přijde k chuti jen menšině diváků. Ovšem důležité je, jak malá ta menšina je. Já ji odhaduji na 6 733 000 lidí, což je počet občanů mezi 20 a 30 lety... Je to nejlepší mladá hra tohoto desetiletí.“ (Taylor, 1963:31) Podobného přijetí z hlediska kritiků a odborné veřejnosti se dostalo také nové vlně dramatického psaní v letech devadesátých. Za signifikantní okamžik nástupu této dramatiky, a tedy podobnou událost, jakou byla premiéra *Ohlédni se v hněvu*, bývá považováno první uvedení hry Sarah Kane *Blasted* 18. ledna 1995. Přestože již daleko dříve vznikaly provokativní hry předznamenávající nástup *in-her-face theatre*, můžeme tuto premiéru označit za podstatný mezník, především právě díky kritickému ohlasu. Stejně jako v případě *Ohlédni se v hněvu* vzbudila obrovský ohlas v médiích a rozvířila debatu rozporuplných názorů, někteří kritici ji zásadně odmítali, jiní v ní spatřovali začátek nové estetiky. V zásadě však připravila pole pro další díla nové dramatiky, na něž kritika pohlížela již shovívavěji a byla jim více nakloněna.

Přestože valná většina kritiků přiznávala, že ve hře *Ohlédni se v hněvu* je obsažena revoluční atmosféra, diváci jejich nadšení zpočátku nesdíleli. English Stage Company u nich navíc nebylo nijak dobře zapsáno, vzniklo nedávno a již od svých začátků deklarovalo, že se zaměřuje především na novou dramaturgii, což mnoho diváků nelákalo. I když články v tisku dávaly vědět, že se v divadle děje něco za-

jímavého, měla inscenace stejné tržby a návštěvnost jako ostatní, prvních osm týdnů dokonce nižší. Ovšem na začátku devátého týdne byly uvedeny ukázky z inscenace v televizi a tržby náhle stouply z 950 liber za týden na 1 300 liber, a další týden dokonce na 1 700 liber. Můžeme tedy opět porovnávat s 90. lety, kdy divadelníci sice také bojovali proti komerčnosti, ale zároveň ji paradoxně, nebo možná přirozeně, museli pro provoz a popularitu své práce využívat.

Pozitivní skutečností bylo, že se divadlo na základě provokativních děl, jak v 50., tak i v 90. letech, opět stalo hybatelem kulturního děje. Drama se navíc stalo také dominantním literárním žánrem, který dokáže oslovit diváky. Do poloviny 50. let totiž literární pole ovládal román. Došlo k renesanci dramatické formy, jakožto aktivního prostředku ke komunikaci s recipienty. Divadlo začalo opět žít a stalo se prostorem pro diskusi nad ožehavými problémy současnosti, což inspirovalo především mladé autory. Rozmach nových her mladých dramatiků měl opět v obou případech podobné rysy. Nevznikl jednoznačný proud s přesně stanovenými analogickými znaky, nová vlna dramatiky byla naopak charakteristická obrovskou různorodostí a naprostým odporem podřídit se jakýmkoliv standardům, pravidlům či vzorům. Není zde patrný žádný zásadní vliv domácí ani zahraniční dramatiky, a přestože by například Osbornovo *Ohlédni se v hněvu*, které dosáhlo později obrovského úspěchu, svádělo k napodobování, ve skutečnosti k němu nikdy nedošlo, žádná ‚osbornovská škola‘ nevznikla. Obě hnutí, jak *in-yer-face theatre*, tak *rozhněvaní mladí muži*, se nemohou označovat za jednotné umělecké směry, spojuje je pouze podobná estetika a touha provokovat a vyrušit diváka z letargie.

Důležitou stránkou úspěchu nových vln dramatiky v 50. a 90. letech bylo ovšem také financování. Jejich iniciátoři se snažili získat pro mladé autory finanční zájem a zároveň také umožnit inscenování jejich dramatických počinů. Po válce došlo ve financování divadel k výrazné pozitivní změně, neboť tzv. Council for the Encouragement of Music and the Arts (CEMA), který již od roku 1940 podporoval rozvoj divadel (dokonce i těch mimo Londýn), byl 9. srpna 1946 změněn na státem dotovanou instituci s názvem Arts Council of Great Britain. Divadlo tak získalo státní dotaci, na kterou před válkou nemělo nárok, a později se k této aktivitě dokonce připojily i regionální instituce. Samozřejmě i v tomto systému figurovala otázka komerce a byznysu. Důležitou roli na West Endu hrála společnost H. M. Tennent Ltd, reprezentovaná Hughem Beaumontem, který byl šedou eminencí všech producentských aktivit a především příznačným představitelem komercializace divadla. John Osborne jej označil za „nejmocnějšího muže v hnoji divadelního kapitalismu“. (Osborne, 1991:20) V takové situaci by samozřejmě nová dramatika neobstála, neboť státní podpora byla navíc ovlivněna cenzurou Lorda Chamberlaina. Mimo jiné právě proto byl také důležitý úspěch hry *Ohlédni se v hněvu*, protože English Stage Company díky podobně komerčně úspěšným inscenacím (později jí byl dále např. Osbornův *Komik*) mohla posléze uvádět nové hry dosud neznámých autorů. Tyto mediální a komerční triumfy navíc inspirovaly jednotlivé agenty k dalším investicím do nové dramatiky a také divadla se výrazněji začala zajímat o uvádění děl neznámých autorů. Vytvořilo se tak příznivé prostředí pro novou dramaturgii, která skutečně prožívala ‚boom‘. Ne všechna díla byla

samozejmě stejně kvalitní, ale důležité bylo, že se otevřela příležitost pro nové úhly pohledu a divadlo se stalo opět živým organismem.

Podle některých divadelních teoretiků je dokonce význam samotného *Ohlédni se v hněvu* menší, než jaký mu byla s odstupem času zpětně přičten. Podle viceprezidenta britské Společnosti pro divadelní výzkum (Society for Theatre Research) Jacka Readinga, který byl přímým svědkem prvního uvedení Osbornovy hry, je toto dílo přehnaně glorifikováno. Podle jeho názoru byly zlomovými body britského poválečného divadla 50. let hned tři inscenace, kromě *Ohlédni se v hněvu* ještě Beckettovo *Čekání na Godota* a *A Taste Of Honey* (*Chuť medu*) dramatičky Shelagh Delaney, které měly přinejmenším stejně zásadní dopad. *Čekání na Godota* bylo zjevením, které představilo divákům nový svět imaginace a absurdity, s jakým neměli a nemohli mít dosud zkušenost. O *Ohlédni se v hněvu* se říká, že bylo od počátku šokující, včetně špinavého prostředí bytu Porterových, ale Reading tvrdí, že tento šok nebyl až tak markantní. Dokonce ani hlavní téma mladých vysokoškolsky vzdělaných lidí, kteří nemohou nalézt uplatnění, nebylo novinkou, takže jediným šokem byla intenzita Jimmyho výbuchů zlosti a krutosti. Podle něho tedy skutečný vliv této hry na poválečnou dramaturgii nebyl tak výrazný. Nejzásadnější událostí bylo uvedení hry *A Taste Of Honey*, které bývá dnešními historiky opomíjeno. Prostředí této hry bylo také neutěšené a špinavé, ale jeho zobrazení nebylo naturalistické, nýbrž scénicky sugestivní, a navíc samotný příběh a jeho témata bořila tabu (včetně zobrazení homosexuality), což činilo z inscenace revoluční záležitost. Hra *A Taste Of Honey* měla být uvedena ve stejnou dobu jako *Ohlédni se v hněvu*, ale na scénu se dostala až později. Měla ale stejný, ne-li větší potenciál stát se zlomovým bodem britského poválečného divadla.

Hra *Ohlédni se v hněvu* dosáhla nesmírného úspěchu, byla stále znovu obnovována v Royal Court, odjela na turné, byla uváděna po celém světě, vznikl podle ní film, a byla dokonce přepsána do epické formy. Stal se z ní fenomén, který vyrostl do obrovských rozměrů a zasáhl různá odvětví. Objevila se skupina mladých spisovatelů obecně známých jako *rozhněvaní mladí muži*, jejichž tvorba se vyznačovala drsnou poetikou, ale kromě nich vznikala i další hnutí mladých umělců, kteří se snažili nabourat tradiční britské konvence. Fenomén *Ohlédni se v hněvu* se promítl i do jiných sfér: je spojován například se začátky rock and rollu v Británii a dokonce s novou módou, neboť mladí muži po vzoru Jimmyho Portera nosili formální usedlé sako a k tomu vyhrnuté nohavice kalhot jako důkaz nezávislosti. Podobnou popularitou je poznamenána také dramatika *in-yer-face theatre*, neboť v mnoha případech se její inscenace stávají kultovní záležitostmi. Tím, že často zobrazuje například prostředí klubové mládeže, získává charakter „módnosti“, který byl vyčítán i vlně nové dramatiky 50. let. Faktem zůstává, že v jejím případě již čas prověřil kvalitu a nadčasovost jednotlivých děl. Taková selekce dramaturgii *in-yer-face theatre* teprve čeká.



**POUŽITÁ LITERATURA**

- EDGAR, D. 1999. Provocative Acts: British Playwriting in the Post-war Era and Beyond. *State of the Play*. London 1999, p. 3–34.
- OSBORNE, J. 1991. *Almost a Gentleman*. London 1991.
- \_\_\_\_\_. 1964. Obzri sa v hneve. In *Moderná svetová dráma*. Bratislava 1964.
- \_\_\_\_\_. 1981. *Ohlédni se v hněvu*. Praha 1981.
- SIERZ, A. 2000. *In-Yer-Face Theatre (British Drama Today)*. London 2000.
- TAYLOR, J. R. 1963. *Anger and After*. Baltimore 1963.

**JOHN OSBORNE AS A PRECURSOR OF IN-YER-FACE THEATRE**

The article concentrates on the phenomenon of the British movement called *in-yer-face theatre*. The new writing of the 1990s emerged in the same atmosphere of opposition and anger as did the *Angry Young Men* with John Osborne at its forefront and his play of 1956, *Look Back in Anger*. These two periods have many similar characteristics, and therefore can be compared. This article tries to draw parallels between the social situations from which these two movements emerged, but also between particular motives, which in variations occur in works by authors of both the 1950s and 1990s.

