

Špalová, Marie

In-er-face theatre : technika a vývoj provokativní britské dramatiky

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2006,
vol. 55, iss. Q9, pp. [137]-148

ISBN 978-80-210-4289-6

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114461>

Access Date: 17. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MARIE ŠPALOVÁ

IN-YER-FACE THEATRE (Technika a vývoj provokativní britské dramatiky)

In-yer-face theatre, nová vlna dramatiky vtrhla na britská jeviště v devadesátých letech 20. století a stala se dominantním divadelním stylem celé dekády. Později získala řadu označení, např. *experiential theatre* (vycházející ze slova *experience* neboli zkušenost), *divadlo nové krutosti*, *divadlo městské nudy*, *neojakubovská dramatika* (odkazující ke krvavému stylu spisovatelů jakubovského období, jako např. Johna Webstera, Cyrila Tourneura nebo Thomase Middletona). V Německu je známý termín *divadlo krve a spermatu*. Estetický proud *in-yer-face theatre* byl zařazen do kulturního ‚hnutí‘ zvaného *Cool Britannia* a díky tomu se v Čechách této dramatice začalo říkat *coolness* nebo *drsná škola*. Termín *cool* nemá v českém jazyce jednoznačný ekvivalent, a překládá se proto hned několika výrazy: drzý, smělý, svěží, chladnokrevný, v pohodě. Slovo *cool* v sobě skutečně obsahuje nepřeborné množství významů a většina jich přesně odkazuje ke stylu britské dramatiky devadesátých let, ale vzhledem k jeho nejednoznačnosti a mnohovýznamovosti je asi vhodnějším a přesnějším označením *in-yer-face theatre*, tedy divadlo bijící do očí, otevřené, stavící se k divákovi tváří v tvář.

Pokud bychom hledali heslo *in-yer-face* ve slovníku, potom nám New Oxford English Dictionary z roku 1998 nabízí definici jako křiklavě agresivní nebo provokativní, něco, co nelze ignorovat nebo se tomu vyhnout. V Collins English Dictionary jej vysvětlují prostým slovem jako ‚konfrontační‘. Fráze *in-yer-face* vznikla v americkém sportovním novinářském slangu v polovině sedmdesátých let a později se stala frází obecnou. Znamená, že je člověk donucen něco sledovat zblízka, takže je narušen jeho osobní prostor. V přeneseném smyslu to znamená i překračování zažitých tradic. Pro *in-yer-face theatre* je skutečně nejdůležitější atak, agresivita, naléhavost, nutnost diváka zasáhnout, přimět ho cítit a odpovídat. Cílem je, aby z představení odcházel zasažen, otřesen a debatoval o tom, čeho byl svědkem. Každý divadelní styl se snaží útočit na divákovy city, ale *in-yer-face theatre* to dělá nelítostně, s ohromnou intenzitou a neúprosností.

Podle Alekse Sierze, který se britské nové vlně dramatu soustavně věnuje, je nejširší definicí ‚jakékoliv drama, které chytne diváka za límec a třese s ním, dokud nepřijme informaci‘ (Sierz, 2000:4) Tato myšlenka připomíná prohláše-

ní Petera Brooka uvozující jeho inscenaci Weissova *Marat/Sade*: „Všemi prostředky se snažíme dát divákovi do zubů, pak ho polít ledovou vodou, nechat ho zanalyzovat, co se vlastně stalo, pak ho kopnout do rozkroku a nakonec jej opět probrat k vědomí.“ (Weiss, 1965:4) Peter Brook zde navázal na teorie Antonina Artauda a jeho *divadlo krutosti*, které chce – stejně jako *in-yer-face theatre* – všemi prostředky donutit diváka ke konfrontaci, atakovat ho, zlomit jeho odpor, a docílit tak morálního a duchovního očištění. Potažmo tedy můžeme v Artaudových myšlenkách spatřovat přímý inspirační zdroj britské dramatiky 90. let. Příbuznost *divadla krutosti* s *in-yer-face theatre* je také v záměru působit především na nervový systém krutým, drsným a nelítostným způsobem. „Divadlo je jediné místo na světě a poslední prostředek, který nám ještě zbývá, jak působit na organismus přímo a jak v dobách neuróz a nízké smyslovosti, a v takové době se topíme, napadnout tuto smyslovost fyzickými prostředky, jimž neodolá.“ (Artaud, 1994:92) *In-yer-face theatre* atakuje jak herce, tak diváka, klade jim nekonvenční otázky, provokuje, je to divadlo senzace a vzruchu. Často pracuje s metodou šoku – šokuje novým tónem nebo strukturou, nebo tím, že je drsnější či experimentálnější, než díla, na která je divák zvyklý. Ptá se po morálních normách, napadá a překračuje hranice toho, co smí a co nesmí být ukázáno na jevišti. S Artaudovými myšlenkami ho spojuje také snaha uvolnit primitivní lidské pudy, bořit tabu, mluvit o zakázaném, a tím nám říkat více o tom, jací ve skutečnosti jsme. Také Artaud chtěl konfrontovat diváka s jeho nejtajnějšími přízemními obsesemi a chimérami. Tato konfrontace probíhá skrze emoce, které se musí dostat divákovi pod kůži, jinými slovy: takové divadlo je založeno na silném zážitku a zkušenosti (od toho *experiential theatre* neboli *divadlo zkušenosti*), ne na spekulaci či teorii.

In-yer-face theatre často využívá metodu šoku, kterým chce něco důležitého sdělit. Šokem může diváka zaujmout, když chce zdůraznit zajímavé téma nebo zprostředkovat komplikované pocity. Autor jedné z nejskandálnějších her 60. let *Saved (Spaseni)* Edward Bond nazval takovou šokovací taktiku ‚aggroeffect‘ (aggro=agresivní). Podle něj je důvodem útoku na diváky potřeba podtrhnout důležitost sdělení. Šok je pro něj „ospravedlnitelný zoufalstvím situace nebo jako způsob, jak zaútočit na publikum, aby v další části hry hledalo důvody“. (Sierz, 2000:19) Dramatici provokují publikum, konfrontují ho, snaží se posunout hranice toho, co je přípustné, otvírají otázky, co je humánní, přirozené, kam až lze dojít, snaží se porušit zažité hranice. Divadlo dokáže být výsostně šokující, protože je živé, veřejně boří tabu, odehrává se v reálném čase s reálnými postavami a v bezprostřední blízkosti. Funguje tu několik zpětných vazeb a komunikace v několika úrovních, jak o tom hovoří Ivo Osolsobě ve své teorii *komunikace komunikací o komunikaci*, kde označuje vztah diváka a herce za metakomplementární. Zdánlivá komplementárnost je obohacena komunikací na meta-úrovni, a tím získává další rozměr. Složitost vztahů mezi herci a diváky je podpořena časoprostorovým určením ‚tady a teď‘, které umožňuje fungování principu bezprostřední akce a reakce, a právě díky interkomunikaci má divadlo šanci být více šokující než jiné druhy umění. Ve Velké Británii byla navíc v roce 1968 zrušena cenzura (platila od roku 1737 a zakazovala zobrazovat boha a královskou rodinu,

inscenovat sex, násilí, nahotu, sprostá slova či homosexualitu), a divadlo se tak stalo svobodnějším prostorem než film a televize. Proti postupům cenzury se celá řada děl vymezovala a snažila se posunovat hranice zakázaného¹, ale k jejímu faktickému zrušení došlo až v roce 1968.

Ovšem i obecně platí, že témata, která se zdají být snesitelná, když o nich v soukromí čteme, jakmile jsou prezentována veřejně na scéně, působí šokujícím a excitujícím dojmem. Společné sdílení času, prostoru a sledování emočně vypjatého představení vytváří silný zážitek. Když jsou tabu bořena veřejně, diváci se stávají přímými svědky a účastníky. Metoda šoku má samozřejmě svá pravidla a své meze. Když jsou diváci vystaveni řadě malých šoků, jejich odpor ochabne, přizpůsobí se. Zásadní atak na ně již nebude mít takový účinek, nebude překvapivý, ale tím zároveň ztrácí své opodstatnění. Podobně i ve chvíli, kdy je šokující moment opakován, ztrácí na svém účinku, stává se něčím standardním, běžným a hranice přípustnosti se posune. Podobně se tak děje i v obecné rovině, kdy každá nastupující vlna přichází s něčím novým a šokujícím, ale časem se z těchto šokujících událostí stává uznávaná tradice. Autoři, kteří kdysi šokovali se stávají klasiky. Princip šoku, tematika a postupy nové dramatiky jsou spojené se skandalizací, tedy s vyhraněnou veřejnou reflexí, která přispívá k popularizaci, ať již v kladném či záporném smyslu.

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. Mezi tvůrce, kteří inovovali také dramatickou formu patří např. Sarah Kane, Phyllis Nagy, Rebecca Prichard nebo Martin Crimp. Autoři *in-yer-face theatre* transformovali divadelní jazyk do podoby mnohem otevřenější a živější. Ve svých hrách používají vulgární výrazy, nadávky, tabuizovaná slova jako ‚fuck‘ nebo ‚cunt‘, a porušují tak hranice, které do té doby nesměly být překročeny. Nadávky a sprostá slova působí v divadle silněji, neboť jsou použita veřejně, otevřeně, jsou vlastně aktem slovní agrese. Jazyk se tak stává agresorem, prostředkem a způsobem ataku nejen na jevišti, ale také ve vztahu k publiku. Podobně jako vulgarismus, také nahota působí na divadle silněji než např. nahota ve filmu nebo na obraze, neboť na scéně je reálná osoba aktuálně přítomná. Nahé lidské tělo tak může ukazovat jak své nedostatky, tak krásu a zároveň odkazovat na lidskou zranitelnost. Může být metaforou oproštění od svazujících civilizačních pravidel a návratu ke kořenům a přirozenosti, ale zároveň také obrazem odhození všech morálních zábran. Nahota na scéně bývala symbolem sexuálního osvobození, dnes je spíše obrazem lidské zranitelnosti, evokuje násilí a snadnost zneužití.

Dalším agresivním prostředkem autorů *in-yer-face theatre* a zároveň do jisté míry společným znakem jejich děl je zobrazení sexu na scéně. Opět jde o stejné pravidlo, že inscenování osobních a intimních situací na veřejnosti působí více znepokojivě než ve skutečném životě. Přestože předvádění sexu na scéně bývá často

¹ Příkladem mohou být *rozhněvaní mladí muži* v čele s Johnem Osbornem, kteří prolomili bariéru spisovného jazyka.

pouhým znakem, pobuřuje více než reálný sex, je to soukromá, intimní záležitost a zobrazovat ji na veřejnosti je tabu. Zároveň sexuální scény v divácích vzbuzují úzkost, protože pojednávají o silných a nekontrolovatelných pocitech, což opět odkazuje k Artaudovi a jeho touze vynést na světlo v lidech skryté zvířecí pudy.

Důležitým faktorem britské dramatiky 90. let je explicitní zobrazení násilí na scéně. Někdy je inscenováno doslovně, jindy stačí náznak extrémního mentálního násilí. Útočí na diváky zobrazením strachu a ponížení, je považováno za primitivní, iracionální a destruktivní. Šokuje, neboť znemožňuje dialog. Zobrazení násilí na jevišti opět působí silněji než reálný teror, protože je přeneseno do odlišného prostředí, využívajícího divadelního znaku. „Jedním slovem, věříme, že v tom, co bývá nazýváno poezií, existují živoucí síly, a že obraz zločinu předvedený v náležitých divadelních podmínkách působí na lidského ducha jako cosi nekonečně strašnějšího než týž zločin, provedený ve skutečnosti.“ (Artaud, 1994:97) Použitím násilí na scéně se dramatik snaží vytrhnout diváka z letargie, zasáhnout jej emocionálně, a umožnit mu tak silný, někdy i fyzicky nepříjemný zážitek².

Dá se říci, že *in-yer-face theatre* pracuje jednak s porušováním zažitých konvencí, ale útočí také na nejskrytější, morálními pravidly potlačované obsese a běsy v lidské duši, které hraničí se zvířecími pudy. Zároveň naprosto nerespektuje soukromí a intimnost, naopak intimnost zveřejňuje. Veřejné inscenování nejintimnějších tužeb diváky odpuzuje a přitahuje zároveň, neboť to, co je nejvíce uráží, může být naopak tím, co je nejvíce fascinuje. Chtějí o sobě vědět víc, ale bojí se, že zjistí nevídanou pravdu o tom, kým skutečně jsou. Opět se tu projevuje Artaudova vize *divadla krutosti*, kdy děsivé a temné stránky lidského bytí, ukryté v nevědomí, vedou člověka k násilí a nenávisti. Podle něj se diváci skrze silný zážitek (*experience*) mohou očistit a osvobodit se z civilizačních pout.

K podobné katarzi směřuje také *in-yer-face theatre*, je to divadlo natolik silné a niterné, že nutí diváky reagovat, ať již pozitivně či negativně. Pokud bychom hledali definici, mohli bychom zjednodušeně říci, že znakem *in-yer-face theatre* je oplzlý jazyk, tabuizovaná témata, postavy svlékající se a souložící na scéně, explicitní násilí, to vše atakující diváka. Snaha šokovat a provokovat má v dějinách divadla dlouhou tradici a nová britská dramatika z ní spontánně čerpá.

Pokud bychom chtěli hledat kořeny *in-yer-face theatre*, museli bychom sáhnout hlouběji do divadelní historie. Již antická řecká tragédie pracovala s extrémními stavy lidské mysli a ke katarzi přiváděla své publikum skrze šokovou terapii. Myšlenka, že je nutné diváka provést peklem, umožnit mu intenzivní zážitek, a pomoci mu tak „vymýtí demony skryté hluboko v něm“, je základem experimentálního divadla. Antická tragédie využívala silné emoce, a snažila se tak útočit na divákovy smysly, obsahovala tedy také prvky ataku a provokace, které jsou vlastní nové vlně britské dramatiky. Témata brutální smrti, sebevražd, panického strachu, strašlivého utrpení, lidských obětí, zmrzačení, znásilnění a incestů, které

² Můžeme se zde opět vrátit k Bondově hře *Saved*, která šokovala právě obrazem násilí. Režisér Mike Alfreds na její inscenaci vzpomíná jako na „jeden z mála okamžiků, kdy byl skutečně otřesen divadelním zážitkem (...) především kvůli pravdivému a přímočarému zobrazení faktu, že lidé, kteří nejsou schopni se realizovat, se uchylují k násilí“. (Sierz, 2000:19)

v antice nalézáme, jsou estetice *in-yer-face theatre* blízká a nová dramatika z nich do jisté míry těží. Někteří autoři dokonce adaptovali antické mýty do současnosti, například Sarah Kane ve své hře *Phaedra's Love* (*Faidřina láska*).

Dalším inspiračním zdrojem nového psaní devadesátých let bylo období anglické renesance, především tzv. jakubovská tragédie. Vyznačovala se krutostí a surovostí v zobrazení děsivých vražd a mučení. Před diváky se odehrávaly otevřené scény násilí, oblíbené byly též krvavé detaily (například v dramatech Johna Webstera). Publikum si žádalo krvelačné scény a znázornování d'ábla, ale kvůli strachu z křesťanských povinností také moralistické závěry. Vzhledem k tématické podobnosti bývají některé současné hry, zaměřené na zobrazení násilí, označovány za *neo-jakubovskou dramatiku*.

Nekontrolované emoce, které otvírají skryté a potlačované touhy člověka uložené v nevědomí, byly postupem času chápány jako nebezpečné a ohrožující mravnost. Na ochranu proti mravnímu úpadku divadelních produkcí byla v Británii roku 1737³ zavedena cenzura pod synonymem licenčního zákona (The Stage Licensing Act). Vrchním cenzorem byl Lord Chamberlain, starší člen královské rodiny, který tak získal právo rozhodovat o tom, co je pro anglické publikum zdravé a únosné shlédnout. Všechny hry, které měly být uvedeny na veřejnosti, musely projít jeho kontrolou, a získat tím licenci. Tento zákrok výrazně ovlivnil jednak aktuální situaci britských divadel, neboť od roku 1727 začala vznikat malá divadla zaměřená na inscenování nových děl a na základě licenčního zákona byla uzavřena, ale zároveň a především měla zcela zásadní vliv na celkový vývoj anglického divadla následující dvě století. Úřad Lorda Chamberlaina četl všechny hry a kontroloval jejich nezávadnost. Zakázáno bylo inscenování ‚nemravností‘, jako je nahota, sex či homosexualita, autoři se museli vyvarovat sprostých slov, rouhání, scén násilí, nesměli zobrazovat boha, královskou rodinu a podporovat politický radikalismus. Censurní zásahy byly navíc častokrát přehnané, až kuriózní.⁴ Cenzura Lorda Chamberlaina sice na jednu stranu svobodu uměleckého projevu potlačovala, zároveň ale také provokovala autory, kteří se záměrně věnovali ‚nevhodným‘ tématům, a snažili se tak posouvat hranici zakázaného.

Naprosto nepatříčně působila cenzura v poválečném vývoji britského divadla. Stále platil postup, kdy divadlo, které chtělo uvést novou hru, muselo nejprve zažádat o povolení na úřadu Lorda Chamberlaina. Teprve potvrzení licence, které bylo zpoplatněno, bylo legální cestou k veřejnému provedení nové hry. Častokrát byl text vrácen s připomínkami, které musely být zapracovány, jinak licence udělena nebyla. Celá řada her však byla rovnou zcela zamítnuta.⁵ Jedinou možností, jak cenzorské zásahy obejít, bylo inscenovat hru v malém klubovém divadle

³ Později v roce 1843 byl Stage Licensing Act modifikován tzv. Theatre Regulation Act a v roce 1909 byl uzákoněn Parlamentem.

⁴ Obrovský skandál způsobila například replika Lízy z Shawova *Pygmalionu*, která obsahovala slovo ‚bloody‘ (zatracený).

⁵ V letech 1945 až 1954 jich bylo cenzorským úřadem zakázáno celkem 42, z toho 18 za údajné sexuální nemravnosti a 14 kvůli zobrazování homosexuality.

pouze pro uzavřenou společnost. Vedle oficiálních kontrolovaných scén vznikala divadla soukromá, která hrála jen pro členy svého klubu, a tak do jejich programu cenzura nemohla zasahovat.

Díky neustálému a opakovanému tlaku dramatiků se ale v některých případech podařilo docílit úpravy cenzorských zásad. Týkalo se to například tématu homosexuality, která byla podle licenčního úřadu nelegální a nepřírozená, a přitom se jí dramatici věnovali čím dál častěji. V roce 1954 byly v St. James Theatre uvedeny dvě hry Terence Rattigana *Separate Tables* a *Table Number*, kde se tematika homosexuality objevila. K jejímu uvedení přispěla nejspíš pověst Rattigana jakožto konvenčního dramatika, avšak přesto společně s dalšími pomohla rozvířít diskusi na téma dekriminlizace homosexuality. V tomto světle je paradoxní, že i v podání Rattigana je homosexuální postava chápána jako deviantní. Celospolečenský tlak donutil v roce 1958 Lorda Chamberlaina transformovat cenzurní pravidla a zobrazení homosexuality se stalo legálním. Celá kauza svědčila o neadekvátnosti podobného ‚kontrolního‘ orgánu v demokratické společnosti a zároveň signalizovala, že změna je možná.

Druhá polovina padesátých a začátek šedesátých let znamenaly z hlediska provokativního divadla především rozvoj sociální tematiky. Dramatici jako John Arden, Arnold Wesker nebo Edward Bond, v čele s Johnem Osbornem, šokovali především zájmem o pracující třídu a novým tónem, který narušoval estetismus aristokratických konvencí. K výrazně provokativním autorům tohoto období patří například Ann Jellicoe, jejíž hry jako *The Sport of My Mad Mother* (1958) nebo *The Knack* (1962) vykreslují prostředí gangů a chuligánského násilí. Také David Rudkin, který k sociální kritice používal mnohdy extrémní šokovací taktiku, včetně obrazů sodomie a zvířecí populace.

Na začátku 60. let byly patrné první kroky k osvobození konfrontačního divadla v Británii. Důležitou roli v tomto boji sehrál Peter Brook, který v roce 1964 připravil společně s Charlesem Marowitzem pro Royal Court tématickou sezónu „Divadla krutosti“ inspirovanou teoriemi Antonina Artauda. Projekt byl realizován v klubu londýnské Academy of Music and Dramatic Art (LAMDA), neboť veřejnosti nepřístupná představení pro uzavřenou společnost nepodléhala cenzuře. Brook uvedl celou řadu experimentálních děl, mezi jinými například *Krále Leara* v hlavní roli s Paulem Scofieldem, ale vrcholem byla bezesporu inscenace hry Petera Weisse *Marat/Sade (Pronásledování a zavraždění Jeana Paula Marata předvedené divadelním souborem blázince v Charentonu za řízení Markýze de Sade)*. Inscenace byla výsledkem koncepce tzv. totálního divadla a čerpala z Brookova mistrovství eklekticismu, v tomto případě spojení brechtovského, didaktického a absurdního divadla s divadlem krutosti. V rámci inscenace zveřejnil Brook také svůj výše zmíněný manifest provokativního divadla, který je v podstatě analogický s definicí postupů a cílů *in-her-face theatre*. Brook zahýbal celou řadou tabuizovaných témat, což bylo trnem v oku nejen Lordu Chamberlainovi, ale také některým kritikům. Emile Littler označila v deníku Evening News z 24. srpna 1964 *Marat/Sade* za „sprostou hru“ (dirty play), což se později stalo synonymem pro provokativní dramatiku.

Mezi autory tzv. *dirty plays* patřil také Joe Orton, který provokoval nejen dramatikou, ale také pobouřenými a odmítavými kritikami svého díla, které v tisku uveřejňoval pod pseudonymem Edna Welthorpe. Nejvíce šokovaly jeho hry *Entertaining Mr. Sloane* (z roku 1964), kde ukazuje, že heterosexuální a homosexuální vztahy jsou na stejné úrovni, a (v roce 1966) *Loot*, která se kriticky obrací proti katolictví. Ortonovy provokace nezůstaly ojedinelé, v polovině šedesátých let se celá řada liberalistů snažila nabourat britskou konvenční estetiku.⁶ Podobné snahy rozvířily všeobecnou diskusi, zda cenzura do demokratického systému vůbec patří. Celospolečenské klima se výrazně proměnilo. Společnost se začala věnovat vyhoceným problémům, jakými jsou sexualita či násilí, a dramatici, kteří je posléze chtěli prezentovat na jevišti, byli vystaveni konfliktům s cenzorskou kanceláří. Důkazem absurdity restriktivního úřadu byla také nevyváženost toho, co mohlo být uvedeno v televizi, ale nesmělo být uváděno na jevišti. Britové směřovali k větší svobodě jedince a z této snahy vykristalizovaly v roce 1967 dvě důležité sociální změny, totiž legalizace potratů a uzákonění tzv. Sexual Offences Act, který dekriminlizoval homosexuální styk pro občany starší jednadvaceti let. Není tedy divu, že divadlo právem požadovalo podobnou transformaci.

Důležitým impulsem bylo mimo jiné uvedení dvou kontroverzních her v roce 1965 – *A Patriot for Me* (*Vlastenec jak má být*) Johna Osborna a *Saved* (*Spaseni*) Edwarda Bonda. Hra *A Patriot for Me* s tématem skrývané homosexuality, kvůli které byl jistý důstojník vydírán, je považována za zlomový bod v boji proti cenzuře a moci Lorda Chamberlaina. Díky svému obsahu, kdy se dokonce jedna scéna odehrává na plese transvestitů, byla hra naprosto nepřijatelná. Celkový tón navíc naznačoval, že ji Osborne napsal cenzorskému úřadu navzdory. George Devine tedy opět použil modelu klubového představení, na něž se zásahy Lorda Chamberlaina nevztahovaly. Zájem diváků byl obrovský a počet ‚členů klubu‘ English Stage Company vzrostl z 1.600 na 4.000. Lord Chamberlain hrozil v tisku, že takto uvádět nepovolené hry je trestné, a chtěl divadlo zažalovat. Klubové uvedení se nakonec konalo a Osborne dokonce získal od Evening Standard cenu za nejlepší hru roku. Rozzuřený Lord Chamberlain se snažil přesvědčit prokurátora, aby podal žalobu, což se mu ovšem nepodařilo. Tato prohra byla pro pozdější vývoj velmi důležitá, neboť dokazovala, že nově zvolená labouristická vláda, za divadelní cenzurou již tak pevně nestojí.

Druhým provokativním textem byla Bondova hra *Saved*, kterou jako svůj úvodní projekt nastudoval William Gaskill, nástupce George Devina. Svou brutalitou a necitelností rozvířila všeobecnou debatu a stala se symbolem argumentů jak pro, tak proti cenzuře. Největší skandál způsobila scéna, v níž skupina dělnických mladíků ukamenuje dítě v kočárku. Bylo samozřejmé, že cenzurou nemůže projít (ta navrhovala čtyřiapadesát změn), a proto byla opět uvedena v klubové podobě. Tentokrát ovšem divadlo nebylo důsledné při uzavřených klubových představe-

⁶ Kenneth Tynan například 13. listopadu 1965 pronesl poprvé v televizi v noční živé debatě BBC na téma sex na jevišti slovo ‚fuck‘, a přestože jej použil neutrálně a neadresně, vyvolal obrovský skandál.

ních, čehož Lord Chamberlaine využil. Poslal na představení svého člověka, který u pokladny tvrdil, že je řádným členem klubu, a pokladní si jeho členství neověřila. Na základě tohoto svědectví byl William Gaskill obviněn a posléze také souzen. Ve prospěch Royal Courtu vystoupil se svědeckou výpovědí také Laurence Olivier, ale přesto byl Gaskill odsouzen a zaplatil pokutu. Takový způsob jednání však již přestal být pro divadelníky přijatelný, a proto se pustili do organizované kampaně za záchranu umělecké svobody a britské dramatiky. A skutečně, na začátku roku 1967 Parlamentní komise pro cenzuru (Joint Parliamentary Committee on Censorship) obhájila návrh na zrušení cenzurní listiny z roku 1843 a vláda jej nakonec přijala. Nové divadelní zákony, které odňaly Lordu Chamberlainovi právo cenzurovat divadelní hry, vešly v platnost 26. září 1968.

Po zrušení cenzury se vyrojila celá řada projektů, které svým tématem a zpracováním oslavovaly znovunabytou svobodu, vždyť mnohé mohly být po několikerém zamítnutí konečně uvedeny. To je případ také amerického muzikálu *Hair (Vlasy)*, který jako první před londýnským publikem veřejně a otevřeně zobrazil sexualitu, přestože z našeho hlediska nijak explicitně. Produkce měla obrovský úspěch a inspirovala další tvůrce. Kenneth Tynan uvedl v roce 1969 svůj muzikál *Oh! Calcutta!*, který byl svou revuální formou, scénkami například na téma historie spodního prádla, a banálním obsahem přesným obrazem důsledků zrušení cenzury.

Revoluční spontaneita, která byla příznačná pro dramatiky sedmdesátých let, se však brzy přeorientovala především na politické divadlo. Po čtrnácti letech vlády konzervativců přišla v roce 1964 ke slovu vláda labouristická. Britská společnost si od této změny hodně slibovala, doufala v modernizaci země, od nového ministerského předsedy Wilsona očekávala snahu vyrovnat třídní rozdíly. Za vlády labouristů dosáhla Británie jisté pozitivní transformace, kdy kromě zrušení cenzury, legalizace potratů a homosexuality byl v roce 1965 zrušen i trest smrti. V roce 1966 ale následovala finanční krize spojená s devalvací měny, což vykrystalizovalo v generální stávkou v roce 1970. Politické drama v sedmdesátých letech opět nemůžeme nazvat jednotným hnutím, ale všechny autory, mezi něž patří například David Hare, David Edgar, Harold Brenton nebo Howard Barker, spojovala deziluze z politiky ministerského předsedy Wilsona. V této situaci docházelo k paradoxům, kdy umělci využívali svobod a práv, která jim nová vláda přinesla, a státem dotované granty Arts Council využívali k její ostré kritice. Na konci šedesátých let došlo navíc k rozšíření státní dotace malým scénám, což vedlo k rozkvětu alternativních divadelních prostorů a také forem (tzv. fringe). Cílem této umělecké generace bylo oslovovat nové publikum mimo tradiční divadelní budovy, rozvíjet dialog mezi politickým divadlem a performance art, mezi slovem a obrazem.

Významnou avantgardní divadelní skupinou byla The Joint Stock Company, kterou v roce 1974 založil William Gaskill společně s Davidem Aukinem a Davidem Harem. Tato skupina přišla s novinkou v procesu tvorby inscenace, která je velmi významná i pro britské divadlo 90. let. Nový program spočíval v úzké spolupráci dramatika s herci a režisérem již během psaní hry a byl založen na kolektivní inspiraci. Celá skupina včetně dramatika nejprve absolvovala zpravidla čtyřtýdenní workshop, během něhož probíhaly improvizace na dané téma,

odborné přednášky a vyhledávání materiálů. Dramatik, inspirovaný výsledky workshopu, posléze napsal hru, kterou v následující etapě skupina, opět za přítomnosti autora, nazkoušela. Tento model, jež byl později označen jako *proces Joint Stock*, se stal dominantním právě pro *in-yer-face theatre* a je typický především pro dramatickou tvorbu Marka Ravenhilla.

Pro konec sedmdesátých let byl charakteristický nástup ženské dramatiky a dramatiky menšin. Nová radikální estetika feminismu se prosadila nejen v alternativním divadle, ale zasáhla také do oficiálního proudu. Nástup autorek byl velmi výrazný, o čemž svědčí i statistické údaje. Podle nich v letech 1956–80 tvořila ženská dramatika osm procent repertoáru Royal Court a v 80. letech to bylo již osmatřicet procent. K nejvýznamnějším britským představitelkám tohoto období patřila Caryl Churchill, která spolupracovala především s Joint Stock Company, a Pam Gems, jejíž dílo bylo uvedeno například skupinou Women's Theatre Group. Dramatika menšin byla zastoupena jednak autory afrického či asijského původu, ale především lesbického a gay zaměření. Nejznámější skupinou, která vytryskla z hnutí za liberalizaci homosexuality 60. let, byla bezesporu Gay Sweatshop. Cílem tohoto sdružení, zformovaného v roce 1975, bylo změnit pejorativní zobrazování životního stylu gayů a ukázat homosexuální lásku v pozitivnějším světle. Jednalo se o první vlnu gay dramatiky, jejímž úkolem bylo dokázat, že homosexualita není nemoc a že homosexuální a heterosexuální vztahy jsou v základě stejné. Prvními projekty této skupiny byly hry Drew Griffithse a Rogera Bakera *Mr. X* s tématem coming-out (veřejné přiznání se k homosexuálnímu zaměření) a *Any Woman Can* od Jill Posener s lesbickým námětem. Činnost skupiny měla u diváků obrovský úspěch a gay dramatičce byla dokonce věnována celá sezóna v Institute for Contemporary Arts (ICA).

Britské publikum se velmi brzy aklimatizovalo na provokativní styl divadla, který se po zrušení cenzury rychle rozšířil, a nenechalo se jen tak jednoduše šokovat. Přesto ale vznikla celá řada her, které vzbudily pozornost svou originalitou a vyzývavostí. Mezi ně bezesporu patří hra *AC/DC* Heathcote Williamse z roku 1970 a *East* Stephena Berkoffa, kterou uvedl roku 1975 v Edinburgh Traverse. Zřejmě největší skandál, jenž se dostal až před soud, vyvolala inscenace hry Howarda Brentona *The Romans in Britain*, v níž je mladý Kelt znásilněn římským vojákem. Provokativní dramatika se neustále snažila bořit tabu a posunovat hranice toho, co je možné prezentovat na jevišti. V osmdesátých letech se však díky nově nastolenému systému konzervativní vlády, která se snažila o komercializaci umění, dostala do velmi složité situace.

Divadelní aktivity ve Velké Británii se výrazně proměnily velkou změnou v 80. letech, kdy se vlády ujala konzervativní strana pod vedením Margaret Thatcher. Její politika odmítala systém státu se sociálním zabezpečením, který byl podle názoru mnohých důvodem průmyslových a ekonomických rozbrojů a nestability 70. let. David Edgar ve své stati *Provocative Acts: British Playwriting in the Post-war Era and Beyond*, uveřejněné ve sborníku *State of Play*, chápe thatcherismus jako kontrarevoluční hnutí proti kolapsu tradičních hodnot, jehož cílem je adekvátně reagovat na reformy nastolené po skončení války, které měly

zabezpečit zemi před anarchií trhu rozmáhajícího se díky poválečné krizi. Tyto sociálně demokratické reformy, jež usilovaly o zajištění sociálního zabezpečení, vyčlenily část průmyslu z tržního systému a některé podniky znárodnily. Nově nastoupená konzervativní vláda právě v této strategii spatřovala příčinu ekonomické krize 70. let. Sociální zabezpečení chápala jako zbavování odpovědnosti občanů samotných, což zdánlivě odpovídalo požadavkům bouřící se společnosti, která se domáhala více práv. Thatcherovci argumentovali tím, že příliš mocná vláda rozhodovala za občany, a proto je zodpovědná za anarchii 60. a 70. let. Jejich politika směřovala k individualizaci (známý je výrok Margaret Thatcher, kde tvrdí, že nic takového jako společnost neexistuje) a občanské zodpovědnosti. Základní strategií bylo tržní hospodářství, aplikované na všechna odvětví včetně kultury, privatizace a liberalizace trhu.

Stejný model byl aplikován také na kulturu, což konkrétně znamenalo radikální odklon od systému státní podpory divadelních aktivit. Nová politika v oblasti umění reflektovala priority thatcherovské vlády, která kladla důraz především na soukromé podnikání. Odklon od systému státní podpory, který fungoval od roku 1946 pod záštitou úřadu Arts Council, byl také odůvodňován situací v 60. a 70. letech, kdy umělci používali státní dotace ke kritice vládní politiky. V roce 1979, ani ne rok po zvolení Margaret Thatcher ministerskou předsedkyní, její první ministr kultury Norman St. John Stevas výrazně omezil veřejnou finanční podporu divadla. Tento postup privátního financování měl podle jeho názoru zajistit nové alternativní zdroje peněz, ale také omezit autoritativní postavení státu, kdy hrozí nebezpečí státní cenzury a diktát vkusu ‚státního umění‘. Zdánlivě měla tato politika vést k osvobození umění, její dopad byl však diametrálně odlišný. Stevasův nástupce Richard Luce po dalším, zásadním vítězství konzervativců v roce 1987 vystoupil ostře proti umělcům, „kteří by si měli konečně odvyknout na způsob státního sociálního zabezpečení, kdy jsou jim daňoví poplatníci povinni zajišťovat živobytí“. (Edgar, 1999:14) Naznačil novou konkrétní strategii, kdy se divadla měla podřídit trhu a fungovat komerčně. „Jediný skutečný test našich schopností spočívá v tom, jestli dokážeme nebo nedokážeme zaujmout dostatek diváků, tedy uspět na trhu.“ (Edgar, 1999:14)

Trh se měl tedy stát jediným motorem rozvoje umění z důvodů zajištění ‚absolutní svobody‘, ale v podstatě byl spíše usurpátorem než osvoboditelem. Pod diktátem trhu byli producenti nuceni vytvářet pouze to, co si spotřebitelé žádají, a vyhovět co nejširší skupině konzumentů. Největší poptávka byla samozřejmě především po zábavě, která nijak neatakuje a nenutí k intelektuální reflexi. Thatcherovská vize umění počítala se spojením tradičního obsahu a populární formy a dokonce jej zahrnula mezi obchodní artikly turistického ruchu, o čemž svědčí prohlášení Arts Council: „Umění znamená pro britský turistický průmysl to samé co slunce pro španělský.“ (Edgar, 1999:15) Absurdita podobných názorů dosáhla vrcholu v projevu ministra zahraničí Bottomleyho, který v roce 1996 prohlásil, že britský filmový průmysl by měl především „propagovat naši zemi, naše kulturní tradice a náš turistický ruch. (...) Když máme venkov a krásná venkovská sídla, měly by se objevovat ve filmu, především když se blíží milénium.“ (Edgar, 1999:15)

Důsledná liberalizace trhu a komercionalizace prakticky všech odvětví vedla k předání moci do rukou spotřebitelů. Konkrétním příkladem byla reforma BBC, kterému hrozila ztráta licence a muselo být restrukturalizováno. Doposud byla vždy tvorba oddělena od produkce, v nových podmínkách zvítězila tendence přesunout rozhodování do rukou producentů, kteří se samozřejmě ohlíželi na komerční úspěch svých projektů a nechávali si vypracovávat průzkumy trhu. V té chvíli již neurčovali dramaturgii dramaturgové a dokonce ani producenti, ale samotní spotřebitelé, což přirozeně vedlo ke konzervativnímu výsledku.

Podobný trend se objevil také v divadlech, kde umělecké šéfy vystřídali ve vedoucích funkcích producenti a manažeři. Základem jejich práce bylo sehnat dostatečné množství peněz na provoz, což ve chvíli, kdy byla státní podpora omezena, znamenalo zajistit financování soukromými firmami. Pod tlakem Arts Council začala divadla postupně shánět sponzory a nabízet své „produkty“ na trh. Národní divadlo přijalo do názvu přívlastek „královské“ (Royal National Theatre), aby zvýšilo svou atraktivitu, a případným sponzorům nabízel „všestranné zviditelnění firmy“ a „prestižní avšak přístupnou zábavu“. (Edgar, 1999:18) Royal Shakespeare Company, ujišťovala své donátory, že dokáže připravit „projekt na míru podle charakteru firmy a zaručuje vysokou návratnost sponzorských investic.“ (Edgar, 1999:18) Divadlo se stalo businessem a inscenace tržním artiklem, což mělo samozřejmě vliv na charakter a kvalitu repertoáru. RSC se sice v roce 1984 podařilo uzavřít lukrativní smlouvu o dotacích s bankou Guardian Royal Exchange, ale podobné sponzorské financování nebylo globálním řešením problému. Pro celou řadu méně známých a méně prestižních divadelních společností nebyl tento systém únosný.

Důsledky této finanční strategie se brzy projeví, po seškrtnání rozpočtu v roce 1980 zůstalo dvanáct londýnských divadel, tedy celá třetina, v další sezóně uzavřeno. Do popředí se dostal komerčně úspěšný West End s převažující muzikálovou produkcí. Komerční přístup divadel West Endu, v nichž byly nasazovány pouze takové tituly, které zajišťovaly vysoký zisk, vedl v podstatě k obnovení cenzury. Nejlépe profitovaly muzikály jako *Les Misérables*, *Cats* nebo jevištní adaptace nedivadelních textů. Nová dramatika zažívala naopak období stagnace a to hned z několika důvodů. Základním problémem byla samozřejmě komerční stránka, neboť nové hry nebyly dobrým obchodním artiklem. Producenti si nemohli dovolit nasadit neproověřený titul, u něž nebylo dopředu jasné, že u diváků uspěje. Současná témata byla navíc drásavá a provokativní, což nevyhovovalo masové poptávce. Rozmáhající se režisérismus odmítal úzkou spolupráci s dramatikem a preferoval raději uvádění klasiky a adaptací. Vedle tohoto trendu se rozmáhal také kult hereckých hvězd, podporovaný především politikou West Endu, která jej využívala k popularizaci svých projektů. Záchranným kruhem nové dramatiky byl Royal Court v čele s Max Stafford-Clarkem, díky němuž mohly být uváděny hry, které by jinde z komerčních a uměleckých důvodů neuspěly. Ostatní divadla jako například Royal Shakespeare Company sice část svého repertoáru věnovala současným dílům, ale přesouvala je převážně do komorních prostor.

Britské divadlo za thatcherovské éry by se dalo charakterizovat finanční krizí, radikálním komercionalismem a poklesem diváků, neboť vstupenky byly velmi

drahé, což znemožňovalo pravidelné navštěvování kulturních akcí. Z divadel odešli umělečtí šéfové a do čela nastoupili manažeři, což v devadesátých letech doplnil trend stagionového systému, v němž budova nemá vlastní soubor a pouze hostí divadelní skupiny. V návaznosti na to samostatně fungují úzké tvůrčí týmy bez stálé budovy a instituce. Nejzásadněji se politika tržního hospodářství, aplikovaného na kulturu, dotkla právě nové dramatiky, která v osmdesátých letech zaznamenala obrovský útlum. Kompenzaci přinesla až léta devadesátá s novou vlnou *in-yer-face theatre*.

Podle Dominica Dromgoola byla 90. léta dobou neomezených možností, některá divadla dávala mladým autorům naprostou volnost, neslýchanou svobodu divadelního projevu. Pád berlínské zdi a odchod Margaret Thatcher signalizoval mladým pod pětadvacet let, že navzdory politické zkostratělosti je změna možná. Po skončení studené války mohli dát průchod své imaginaci, svobodně se vyjádřit, inspirováni postmodernistickým ‚vše je možné‘, ‚všechno jde‘, začali využívat nově nabitě svobody a vymezovat se vůči oficiálnímu divadelnímu stylu. Část z nich cítila potřebu reagovat na minulé modely divadelní praxe a další část se vyjadřovala přímo k novému klimatu 90. let. Chtěli kritizovat svět a postupně pro to nalézali příhodný jazyk. Časem bylo na scéně možné, na rozdíl od filmu či televize, říci nebo udělat cokoliv.

POUŽITÁ LITERATURA:

- ARTAUD, A. 1993. *Divadlo a jeho dvojenec*. Praha 1994.
- EDGAR, D. 1999. *Provocative Acts: British Playwriting in the Post-war Era and Beyond. State of the Play*. London 1999, p. 3–34.
- HALE, J. 1966. *Post-war Drama*. London 1966.
- KAVANAGH, D. *British Politics Today*. Manchester 1991.
- KAVANAGH, D. *Thatcherism and British politics*. Oxford 1990.
- SIERZ, A. 2000. *In-Yer-Face Theatre (British Drama Today)*. London 2000b.
- The Politics of Thatcherism*. London 1983.
- WANDOR, M. *Post-War British Drama. Looking Back in Gender*. London 2001.
- WANDOR, M. *Look Back in Gender. Sexuality and Family in Post-war British Drama*. London 1987.
- WEISS, P. 1965. *Marat/Sade*. Praha 1965.

IN-YER FACE (TECHNIC AND THE EVOLUTION OF PROVOCATIVE BRITISH DRAMA)

In-yer-face theatre is the new wave of dramatic form which came to the british stages in 90s 20th Century and it became dominant style of the whole decade. Important and inspirative impulse for the form of in-yer-face dramatics brought John Osborne's play *A Patriot for Me* and Edward Bond's *Saved*. At the end of 60s the censorship has been cancelled and since that time the new wave of dramatics came to word. But later with the accede of Margaret Thatcher the art started to be seen as a consum product which has to be held under strict rules which recommended union between traditional content and popular form only. This absurdity at the beginning of 90s called into life the huge wave of new provocative texts pit into fight with the political system.