

Brandejská, Zdeňka

Martin McDonagh : polehčující okolnosti dramatu

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická. 2003, vol. 52, iss. Q6, pp. [9]-17

ISBN 80-210-3158-1

ISSN 1214-0406

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114675>

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.

STUDIE

ZDEŇKA BRANDEJSKÁ

MARTIN MCDONAGH: POLEHČUJÍCÍ OKOLNOSTI DRAMATU

Působení Martina McDonagha (ročník 1970) v oblasti dramatické tvorby netrvá nijak dlouho (debutoval v roce 1997), přesto je jeho výsledkem již pět titulů, které navíc vzbudily poměrně značný mezinárodní ohlas. V současnosti se s inscenacemi jeho tří divadelních her potýkají diváci pražských divadel a chystá se čtvrtá. Je pozoruhodné, že kritické ohlasy v českém tisku, kde je střídavě považován jednak za předního britského dramatika, jednak za pokračovatele vlny irské dramatiky na českých jevištích, v mnohém odrážejí dramatikův kult jakožto osobnosti, která existuje na pomezí irské a britské kultury. Základní průřez jeho životopisem hovoří o tom, že je synem irských rodičů, vyrůstal však v Londýně a do Irska jezdíval pouze na prázdniny, konkrétně pak do oblasti Connemara na západě Irska, kam sahají jeho rodinné kořeny. O tento region ovšem také projevuje až obsedantní dramatický zájem, jehož výsledkem je *Connemarská trilogie* her (v originále nese specifičtější název *The Leenane Trilogy* podle místního názvu vesnice, kam jsou všechny tři dramatické texty, *Kráska z Leenane*, *Lebka v Connemaře* a *Osiřelý západ*, umístěny). V navazujícím projektu trilogie Aranské (*Mrzák inishmaanský*, *Poručík z Inishmoru* a očekávané *The Banshees of Inisheer*, tedy Inisheerské víly smrti) svou pozornost pouze přemístil na nedaleké Aranské ostrovy. Sám dramatik se zjednodušujícím zařazením do té či oné kultury brání a hájí si svou meziostrovní perspektivu, která mu kupříkladu umožňuje i to, že premiéry her *Connemarské trilogie* uvedlo divadlo Druid v západoirské Galwayi v koprodukcii s londýnským Royal Court Theatre. McDonagh k tomu dodává: „Otázkám kolem národnosti a nacionalismu se prostě snažím vyhýbat. Vždycky jsem si připadal tak nějak mezi. Spíš než cokoli jiného jsem kluk z Londýna, ale těm irským sklonům se člověk neubrání“ (Kramer, 1997: 71–72).

Jakkoli se toto McDonaghovo úsilí dramaticky zmapovat krajinu západního Irska může zdát pozoruhodné či zvláštní, je v tomto okamžiku užitečné připomenout, že zdaleka není prvním, komu se tato oblast zdála být vhodným pozadím buď pro určité kulturně-politické iniciativy, nebo přímo jako příhodný pod-

klad pro rozvíjení konkrétní dramatické představitivosti. K západu Irska a k jeho chudému venkovskému obyvatelstvu se vztahovala celá generace obrozenců z přelomu devatenáctého a dvacátého století: ve svých mýtotočtovných snahách v něm spatřovala všechny vynikající irské vlastnosti, které měly dát základ národní identitě Irů, jinými slovy Irů, kteří si budou schopni vládnout sami. Západ Irska se tak pro nacionalisty stal synonymem „prostoty, ušlechtilosti a vytrvalosti“ (Lanters, 2000: 204). Je také všeobecně známou skutečností, že nejsobitější hlas své generace (tj. generace idealistů západu), John Millington Synge, překonal tento požadavek v *Hrdinovi Západu* tak komplexním a radikálním způsobem, že pro mnohé jeho současníky, přinejmenším ale pro premiérové publikum v divadle Abbey v roce 1907, hra prostě nemohla být přijatelná.

McDonaghovo dílo zcela nepokrytě na tuto tradici navazuje, i když o pravé povaze tohoto značně rafinovaného dialogu se vedou rozsáhlé polemiky. Nejvíce se v souvislosti s přímými irskými literárními vlivy na jeho tvorbu hovoří o Syngovi, Beckettovi a O'Caseym. McDonaghův úzký, i když ne neproblematický vztah k tradiční irské dramatické zároveň způsobil, že je převážně vnímán jako součást její nejmladší generace dramatických autorů a autorek, někdy také nazývané třetí vlna, či dokonce jedním z jejích nejnadějnějších představitelů. Zásadní otázkou, která znepokojuje badatele v oblasti irského divadla a dramatu, zůstává, do jaké míry je možné McDonaghova dramata chápat jako tradiční (kanonická), či zda se k dramatické tradici, kterou rozsáhle využívají, stavějí radikálně, popř. zda je možné, aby oba tyto krajní přístupy působily současně, a jak tato součinnost v takovém případě probíhá.

Jestliže se McDonaghovo jméno nejčastěji spojuje se jménem Syngovým, nejedná se o pouhé spekulace. Dohledat a pojmenovat paralely především mezi Syngovým *Hrdinou Západu* a McDonaghovou trilogií s vesničky Leenane, by znamenalo vytvořit seznam nápadně analogických motivů, obrazů či situací, které McDonagh od Synga přebírá a zakomponovává do svých her. Sám autor hlubší znalost dramatické literatury popírá a za bezprostřední inspirační zdroje považuje spíše svět filmu. S oblibou se citují jeho tvrzení, že za svůj život zhlédl sotva dvacet představení a Synga objevil až poté, co napsal *Lebku v Connemaře*. „Předtím mi nedošlo, že má takový smysl pro černou komiku. Potěšilo mě, že měl někdo před sto lety stejné nápady jako já“ (Neill, 2001: 12). Přitom právě druhá hra trilogie přichází s markantními odkazy na Synga a název hry třetí (*The Lonesome West*) je již přímou citací z prvního dějství *Hrdiny Západu*. Zatímco McDonagh tuto vazbu ve svých překvapivých prohlášeních zjevně zlehčuje, či dokonce popírá, jejich tón jako by potvrzoval pravý opak – je v nich podobná dávka věčnosti a sebevědomí, jakou Synge vepsal do památně kulantního úvodu jinak seriózní předmluvy k *Hrdinovi Západu*, kde stojí: „V *Hrdinovi Západu*, tak jako ve svých ostatních hrách, jsem užil pouze jednoho nebo dvou slov, která jsem neslyšel na irské vesnici, nebo která jsem nepoznal z dětských říkanek ještě dřív, než jsem se naučil číst noviny“ (Synge, 1996: 41). Kritika tak může pojmenovávat a zkoumat ony styčné plochy, které jsou oběma dramatikům společné. Oba například soustředí svou pozornost na západ Irska (a pomáhají tak koncipovat jeho literární obraz), svět v jejich hrách je ve značné míře izolován, důležitou

roli v něm hraje násilí, zločin, neefektivnost zákonů světských i božích, dále vztah skutečnosti a fikce, pravdy, imaginace a jazyka, a v neposlední řadě oba vytvořili jakýsi hybridní literární jazyk (třebaže z autenticky odposlouchaných slovíček), který angličtinu kombinuje se specifickými znaky irštiny, a tak ji proměňuje (u Synga se tento jazyk nazývá Hiberno-English, ovšem do češtiny se překládá v opačném pořadí jako angloirština). Nelze než zkonstatovat, že jde o výčet příliš obecného charakteru, než aby umožňoval jednoduché závěry. Fintan O'Toole třeba naopak upozorňuje na fundamentální odlišnost mezi oběma autorskými přístupy. Zatímco *Hrdina Západu* je v zásadě hrou optimistickou, jakési vnitřní puzení McDonaghových her (myslíme především na *Connemarskou trilogii*) vyúsťuje do bezvýhodnosti, nebo ji v závěru jen potvrzuje, i když tento stav nebývá pojmenováván explicitně, ani si ho všichni aktéři neuvědomují stejně, pokud vůbec (O'Toole, 1998). Ať tak či tak, zdá se, že jakási přítomnost Syngova odkazu je McDonaghovým hráům vlastní a že by vyžadovalo zvláštní úsilí opustit prizma podobnosti a diference a zcela ji pominout. Jakým způsobem a jakou měrou se tento McDonaghův silný poukaz k tradici podílí na určování specifického charakteru jeho her, jejich nepopiratelné komunikativnosti i na možném potenciálu pro jejich kontroverzní přijetí?

Když John Millington Synge na Yeatsovu radu vyměnil kosmopolitní Paříž za svérázně archaické, domáci Aranské ostrovy, aby na nich načerpal inspiraci pro svou literárně-dramatickou tvorbu v rámci obrozeneckého projektu národního uvědomění, zažil na nich, co sám nazval „šokem z nového materiálu“, z kterého se rodí styl (Kiberd, 1996: 169). Jenomže právě takové čerpání, prozaicky řečeno, nenechá zdroj nezměněn. Toho si byl Synge také vědom, ale nakonec se tomu nebránil. Jeho přítomnost na ostrovech, kde chtěl nechtě působil jako činitel změny, byť nevyhnutelné, která přichází z jiné vyspělejší kultury (přinesl s sebou první budík či fotoaparát), je trvale proměňovala. Declan Kiberd v této souvislosti říká: „Veškerá kultura je parazitická: vše živé se přizívuje na tom, co umírá, a činí tak bez zábran“ (Kiberd, 1996: 171). Za svou exotičnost vděčí Syngova angloirština umírající gaelské kultuře. Kiberd dokonce pro Syngovo umění užívá výrazu „a carrion vision“ – český překlad jako parazitické či hynické vidění nutně zůstává slabým převodem (Kiberd, 1996: 172). Zároveň však poukazuje na to, že Synge si skutečnost tohoto ekologického dopadu na původní irskou kulturu bolestně uvědomoval, ale založením byl radikál, který se zaobíral revolučními myšlenkami. Když na konci *Hrdiny Západu* z Christyho Mahona učinil hotovou bytost schopnou se samostatně rozhodovat, takže se k celé té hordě tupců z hrabství Mayo triumfálně obrací zády, vymkl se vlastně mezím pietního obrozeneckého programu. „V jeho ruce se význam gaelské tradice proměnil z čehosi zakonzervovaného v něco, co lze pozměňovat, co je nekonečně otevřené.“ (Kiberd, 1996: 187)

V Syngových hrách je skutečnost, které byl dramatik svědkem právě na Aranských ostrovech nebo na západě Irska, významně přetvořena uměleckým viděním; Synge jako by byl nucen od množství a kvality svého ‚nového materiálu‘ částečně podstoupit, aby ho byl schopen vnímat dramaticky a kreativně. McDonagh oproti tomu tuto distanci má, danou jeho pozicí irského emigranta,

a tak se zdá, že jeho pohyb je opačný, je nucen si opticky přiblížit konkrétní místa, zaostřit na ně. Proto jednotlivé hry *Connemarské trilogie* působí komplexně až v celku, jinak jsou komorní, zaměřené na jeden příběh a zhruba i na jedno dějiště. Přesto se jim díky drobným zmínkám, které mají až charakter spontánního uřeknutí, daří vytvářet dojem virtuálního prostoru vesnice Leenane i její bizarní, nesourodé komunity. I tato technika je blízká *Hrdinovi Západu*, kde se jednotný obraz vesnice v pozadí za přítomnými osobami sugeruje jakoby mimochodem v řečových odbočkách, které zpravidla slouží jako opora či důkaz pro jiná, obecnější tvrzení postav. Tak si divák o obyvatelích Maya koncipuje představu, která nemá daleko od jakéhosi tržiště senzací, dozvídá se o figurkách, které nejenže se často dopouštějí násilí, ale činí tak i se zjevným potěšením. Zvláštní důležitost nese i fakt, že všechno to mrzačení zvířat i lidí záhy přechází do ústní tradice, a že jakmile se promění ve slovesnost, dosahuje i určitého stupně společenské prestiže. Podobným způsobem, tedy ústním podáním, cirkulují informace v McDonaghově trilogii, všechny postavy tak evidentně obývají jeden prostor, i když jako dramatické osoby ‚fyzicky‘ z jedné hry do jiné nepřecházejí. Jejich konání (jakkoli nezákonné, hříšné či skandální) také podstatně ztrácí na senzačnosti. Svět Leenane je natolik fragmentován, že jedinými postavami, které vykazují nějaký, i když možná jen profesní, zájem o ostatní, jsou příznačně policista (Tom Hanlon) a kněz (Otec Welsh). Oba, rovněž příznačně, končí nedlouho po sobě obdobnou sebevraždou v místním jezeře. Obě neefektivní ‚vyšší instance‘ jsou také pomyslně přítomny ve Welshově postesknutí: ‚Zdá se, že Bůh v tomhle městě nemá žádnou jurisdikci. Vůbec žádnou jurisdikci‘ (McDonagh, 1998: 175).¹ Ať už ale McDonagh zaostřuje obrazově na toto Syngovo znepokojivé podhoubí *Hrdiny Západu*, nebo se ze své paměti snaží rekonstruovat (tedy konkretizovat) způsob mluvy domorodých Irů, jeho pohled jako by zachycoval zvětšeninu, fragment, takže samozřejmě vidí i více detailů. Styl je v jeho případech výsledkem této směsi materiálu relativně nového (objevovaný Syng) a starého (jazyk, na který jako by se rozpomínal). V tomto okamžiku nezbývá než McDonagha následovat a obdobně zacílit, totiž na vrchol *Connemarské trilogie*, za který je možné považovat její poslední článek, *Osiřelý západ*.

Když v *Osiřelém západu* ze scény, kterou lze chápat spíše jako společenskou scénu mikrosvěta Leenane než předpokládanou divadelní scénu dramatu, postupně zmizí jak policista Hanlon (zmizení spočívá ve zprávě o jeho sebevraždě) a posléze i otec Welsh (ten již odchází jako postava, i když jeho smrt je opět zprostředkovaná), zdá se, že veškerý možný soud i úsudek nad konáním postav, především i nadále znepokojivý fakt otcovraždy, je ponechán na divácích. Takové rozvržení morálních stanovisek je maximálně vystupňováno právě po Welshově smrti, kdy diváci na bratrech Colemanovi a Valenovi pozorují účinky jeho značně výstředního posmrtného experimentu. Jeho sebevražda je totiž součástí ‚vyššího plánu‘ na záchranu duší obou bratrů, i duše jeho samého, pokud se vědomě pokusí spolu vycházet v míru. Welshův ryze absurdní čin se zhmotní v dopise, který, připevněn na krucifixu, symbolicky dominuje závěrečnému sed-

¹ Úryvky z McDonaghovy hry přelož. Z.B. s přihlédnutím k překladu Ondřeje Sokola.

sedmému obrazu *Osiřelého západu*. „Colemane, o tom, že jsi zavraždil vlastního tátu, tady mluvit nebudu, i když mi to samozřejmě jako knězi i jako člověku, co má aspoň to nejmlhavější ponětí o morálce, dělá velké starosti, ale to je věc tvého vlastního svědomí ...“,“ píše otec Welsh ve svém odkazu a zároveň tak naznačuje, že u obou bratrů zkrátka nejde hovořit ani o „tom nejmlhavějším ponětí o morálce“, že se jedná o přímý výpad směrem k divákům, protože jsou těmi posledními, koho by morální aspekt Colemanova skutku ještě mohl znepokojo-
vat (McDonagh, 1998: 221). José Lantersová považuje McDonaghovu manipulaci s divákem za drastičtější, než je tomu v případě dnes již legendární, i když stále živé recepční kontroverze kolem *Hrdiny Západu*. „McDonagh přenáší morální jádro ze hry na diváky; účinnost jeho her spočívá právě v tom, že počítají se schopností diváků uvědomit si a cítit to, co samy postavy nevnímají“ (McDonagh, 1998:219). Jenomže jako je Welshův mocný apel na morální citění nakonec neefektivní u Colemana a Valena (svou posedlostí banalitami ztrácejí na elementární vážnosti), je stejným způsobem ohrožen i u diváků. Ti v podstatě přejímají pohled na postavu Welshe jako ufnukaného průměrného kněze propadajícího alkoholu od dvojice bratrů a pocítují ji jako funkci, jako něco třetího, záměrného, co se do jinak neproblematického recepčního vztahu mezi divákem a postavami bratrů vměšuje. Autorita postavy je nadto zpochybněna tím, že své reformní snahy zaměřuje zjevně na nesprávné místo, když současně hrubě ignoruje snahu o komunikaci ze strany zamilované Girleen. To má za následek, že místo toho, aby diváci zaplnili onen zásadní nedostatek hry, její etické nenaplnění, a uvrhli ji tak patrně do sféry jiného dramatického žánru, dají s největší pravděpodobností přednost tomu, aby se radovali ze skutečnosti, že se etický projekt momentálně nerealizuje. Jinými slovy v konkurenci s etikou zvolí styl.

Je celkem patrné, že vůdčími nositeli stylu je v *Osiřelém západu* bratrská dvojice Coleman a Valene. Především jich se týká poznámka o postavách, které nejsou s to své chování reflektovat z jiné než z vlastní perspektivy. I v případě, že se o to snaží, vždycky jako by ustrnuli dostatečně vzdáleni plnému prohlédnutí (tedy alespoň v míře předpokládané diváky). Dokonce se zdá, jako by takový stupeň sebereflexe vyžadoval nějakou jinou dimenzi, do které jednoduše nemají přístup, takže je ani netrápí. Postavy postrádají jakýkoli vnitřní, divákům nepřístupný svět, proto není nutné nic domýšlet, odhadovat. Nepřímo tak rovněž poukazují na meze konstruktu vlastní dramatické osoby. V části třetího obrazu se dramaturgizuje takové ‚uvědomění si‘, ale jedná se zde o pochopení situace, nikoli o sebereflexi. Valene v ní právě zjišťuje, že mu Coleman v troubě roztavil plastové sošky svatých. Celý jeho myšlenkový proces je jako pomalá reakce zveřejněn, a to dokonce ve fázích – nejprve jazykově,

WELSH: Kde vůbec je? Měl jsem za to, že šel s námi pěšky.

VALENE: Zastavil se kus zpátky, že si zaváže tkaničky. (*Pauza. Dochází mu to.*) Coleman nemá tkaničky. Má akorát mokasíny. (*Pauza.*) Kam se poděly moje Panenky Marie?!

a následně i fyzickým jednáním:

Nakloní se nad troubu a rukama se při tom o ni svrchu opře, aby zjistil, jestli tam sošky nezapadly. Žár rozpálené trouby mu popálí ruce, takže s vyjeknutím uskočí. (McDonagh, 1998: 203).

Postavy o sobě vlastně nikdy nepochybují, což se jeví jako nutná podmínka stylu. Jsou hnány jakousi jednosměrnou silou, která se neustále musí projevovat navenek, vynucuje si pozornost, působí jaksi samozřejmě, nezpochybnitelně. Kouzlo stylu spočívá v tom, že si uvědomujeme, že nemá být zpochybněn.² Proto také Valene a Coleman styl mají, zatímco otec Welsh nikoli. Styl je u McDonagha výrazně jazykovou performancí.

Podle Lantersově se zde „jednoduchá slovíčka mění v potenciální výbušnou směs“ a jejich „zrádný povrch na sebe neustále strhává pozornost“ (Lanterns, 2000: 217). Coleman a Valene například hojně komentují mluvu samotnou, laicky se přou o správnost a přesnost jednotlivých výrazů, dohadují se ohledně pravé podoby příjmení otce ‚Welshe Walshe Welshe‘, užívají nesčetně nadávek a výhrůžek a jako jejich nejpřirozenější forma komunikace se jeví hádka. První verbální interakci mezi bratry ve hře uvádím v originále. Valene právě dorazil domů a na poličku si aranžuje umělohmotné sošky svatých:

VALENE: Fibreglass.

COLEMAN (*pause*): Feck fibreglass.

VALENE: No, feck you instead of feck fibreglass.

COLEMAN: No, feck you two times instead of feck fibreglass... (McDonagh, 1998: 173–173).

Jazyk je v *Osiřelém západu* významově nezachytitelný. Příkladem může být několik případů, kdy si postava záměrně vymýšlí jenom za účelem, aby to mohla vzápětí odhalit replikou typu: „Ne, jen si z tebe utahuju.“ Na druhé straně je však také nebezpečně nevyzpytatelný – Coleman své přiznání Welshovi doprovází prohlášením, že „existují některý urážky, který se nikdy nedaj prominout“ (McDonagh, 1998: 206). Vyslovené je tedy zjevně obdařeno snad až jakousi magickou silou, která může zásadně proměnit skutečnost, ale není to ani tak otázka víry v tuto schopnost, jako spíše jejího přijetí jako faktu. Záleží na tom, jak se jazyka v tom kterém okamžiku užije či zneužije, a podle toho se řídí zpravidla velmi okamžitá reakce druhé osoby na něj, takže je vlastně nepředvídatelná. Vyslovené překračuje kategorie pravdy a lži (ta se jeví jako pozdržená, momentálně neaktuální skutečnost) a začíná konat. Coleman tak např. suše podotkne: „No tak když to, Walsh, říkáte, asi to tak bude.“ (McDonagh, 1998: 173). Když se ve třetím obraze přece jen prořekne, že Coleman nezabil otce neúmyslně, prosí ho otec Welsh, aby prohlásil, že to neudělal: „Řekni, Colemane, prosím tě, řekni mi to. Řekni, žes tam tátu nezastřelil úmyslně. Tak řekni, no tak ...“ (McDonagh, 1998: 206). Vzniká dojem, že všechno je, má být a bude vysloveno, odhaleno.

² Příkladem může být vyprávěný vtíp, jehož účinek do značné míry závisí na tom, že není a nemá být rozebírán.

Tento dramatický prostředek lze chápat jako součást autorovy obecnější techniky, jejíž název si vypůjčíme od José Lantersově, která použila příhodného obratu „stating the obvious“ – zhruba „konstatování toho, co je zřejmé“ (Lanterns, 2000: 217). V dramatickém prostoru, který je zejména specifickým kontextem trvalého sporu mezi bratry i jeho arénou, promlouvají i neživé objekty – Valene totiž všechnen svůj majetek, který ovšem nabyl výměnou za příslib, že bude krýt vraha, nápadně označuje iniciálou V, takže v důsledku mají sošky či nová trouba jen tento performativní účel.

Když poměříme McDonaghovy četné performativy či performativní výpovědi (tedy takové výpovědi, jejichž vyslovením něco konáme, např. vyjádření pro omluvu, lítost, kritiku, přiznání, přísahu, odpuštění apod.) s původním pojetím pojmu Johna Langshawa Austina, vyjde najevo, že se ponejvíce jedná o performativy nezdařené (*Infelicities*), a to hned z několika důvodů. „Aby se mohlo říci, že jsme své jednání úspěšně vykonali, musí kromě pronesení slov tzv. performativu být v pořádku a řádně proběhnout zpravidla mnoho dalších věcí“ (Austin, 2000: 30). Performativy prostě vyžadují „přiměřené okolnosti“, jinak vedou k selhání či k zneužití výpovědi (Austin, 2000: 30,41). Nejokatější přehlídkou nezdařených performativů (konkrétně jejich zneužití) je v *Osiřelém západu* samozřejmě závěrečná scéna, v níž se bratři sobě navzájem zpovídají ze zákeřností, které si kdy provedli, a následně se omlouvají. Řetězec omluv se pro oba brzy mění ve „fakt perfektní hru“, kterou Coleman popohání slovy jako: Seš pomalej./ Ted' ty. / Vyhrávám (McDonagh, 1998: 239). Prvotní záměr je zcela obrácen naruby, omluvy vedou jen k dalšímu vyostření konfliktu. Na tomto místě je možné vzpomenout mnohostranně nezdařený (protože mnohoznačný) performativ v samém závěru *Lebky v Connemaře*, kdy Mick opakovaně *přísahá*, že se své ženy „ani nedotkl“. Austin však ještě definoval jiný typ závady, které jsou performativní výpovědi vystaveny: je jím např. situace, kdy je výpověď „řečena hercem na scéně (...) Za takových okolností je jazyk v určitém speciálním a pochopitelném smyslu použit nikoliv vážně, nýbrž způsobem *parazitujícím* na normálním užívání jazyka...“ (Austin, 2000: 37). Ačkoli Austin (2000) případ divadelního zobrazení ze své teorie výslovně vyloučil, naznačil, že by se mohl stát součástí nějaké obecnější teorie. Pro naše účely by byla vhodnější teorie speciálnější, která by pojmenovala komplikované vztahy mezi řečí a konáním na jevišti.

Závěr McDonaghova příspěvku ke zkoumání povahy konfliktů jevištních i jiných (Valenovo věčko může v angličtině stejně dobře znamenat zkratku *versus*) přináší zjištění, které diváci dávno tuší, totiž že bratři jsou ve vzájemné nenávisti na sobě značně závislí. Coleman to formuluje takto: „Jak já mám rád dobrou hádku. Je tak jasný, že ti o něco jde, jako hádky. O tom nemá starej srábotka Welsh páru. Že se taky rád dobře poražeš?“ (McDonagh, 1998: 256). Soupeřící strany jsou tak možná navzájem provázány složitějšími vztahy, než se na první pohled zdá. Proto jsou také relativně imunní vůči vnějším iniciativám otce Welsha. Judith Butlerová připomíná, že „urážlivé oslovení zdánlivě toho, komu je adresováno, určuje nebo paralyzuje, ale může rovněž vyvolat neočekávanou a zmocňovací reakci. Pokud být osloven znamená být interpelován, pak urážlivé

oslovení podléhá riziku, že dá vzniknout určitému subjektu v řeči, který použije jazyka k tomu, aby útočnému oslovení čelil“ (Butler, 1997: 2). Skutečnost, že se Valene po útěku bratra v emočně vypjatém finále nakonec prostě rozhodne nedělat nic, může předjímat eventuelní počátek rozuzlování sporu. To už však spadá za hranice textového prostoru McDonaghovy hry.

Dramatika Martina McDonagha zůstává (zvláště po *Poručíkovi z Inishmoru*) pro mnohé i nadále předmětem kontroverzí. Jako dramatický autor totiž ve vztahu k irské dramatické a divadelní kultuře zaujímá zvláštní postavení: otevřeně se k ní hlásí a využívá ji ve svých hrách, přičemž nejvíce se věnuje odkazu Johna Millingtona Syngea. Podobně jako jeho Christy Mahon zaplňuje místo prázdné pouhým očekáváním publika a dokonale je zaplňuje jazykem, který je částečně imitací a zčásti jeho vlastním produktem. Při tom do svých her vědomě zapojuje celý arzenál stereotypů irské hry. Ty v nich jako kameny zůstávají rozeznatelné, přestože již působí, do jisté míry jako kuriozity, v rámci McDonaghova směle nevážného stylu. Svědčí to mimo jiné o sebevědomí, které si jako emigrant žijící v Londýně může dovolit. Právě tato svoboda vyjádření a důsledná politická nekorektnost v jeho hrách, dokonce odvaha obrátit se k momentálně nepřilíživým módním technikám, jakými je až literární jazyk, důraz na příběh či postavy, které umožňují konzistentní hereckou práci, vedou Fintana O'Toola (1998) k závěrům, že to, co bývalo považováno za konzervativní, se přes jednu generaci dramatiků stalo opět radikálním. McDonaghův do jisté míry parazitický přístup k syngovské dramatické tradici ve výsledku svědčí spíše o vitalitě toho, na čem se přživuje, a potvrzuje tím Kiberdovu myšlenku, podle které Synge gaelskou tradici nekonečně otevřel. Zlehčující a promyšleně neprůstřelný styl (se stylem se nepolemizuje) v podstatě znemožňuje, aby byly jeho hry jednoduše považovány za irské. O záměrné nevázanosti jeho her svědčí i fakt, že jsou někdy chápány jako součást širokého proudu britské provokativní dramatiky „in-yer-face“ (Sierz, 2001).

PRAMENY A LITERATURA:

- AUSTIN, J. L. *How to Do Things with Words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2000.
- AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia 2000.
- BUTLER, J. *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. New York: Routledge 1997.
- KIBERD, D. *Inventing Ireland: The Literature of the Modern Nation*. London: Vintage 1996.
- KRAMER, M. Three for the show. *Time Australia*, č. 33 (18. 8. 1997), s. 71–72. Elektronická databáze MasterFILE Premier, EBSCO Publishing 2002, Masaryk Univ Brno. [10. 1. 2003]
- LANTERS, J. Playwrights of the Western World: Synge, Murphy, McDonagh. In *A Century of Irish Drama: Widening the Stage*. Bloomington: Indiana University Press 2000.
- MCDONAGH, M. The Lonesome West. In *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. New York: Vintage Books 1998.
- NEILL, H. Distant voices, full lives. *The Times* (31. 12. 2001), s. 12. Elektronická databáze MasterFILE Premier, EBSCO Publishing 2002, Masaryk Univ Brno. [10. 1. 2003]
- O'TOOLE, F. Shadows over Ireland. *American Theatre*, 15, č. 6, s. 16–19. Elektronická databáze MasterFILE Premier, EBSCO Publishing 2002, Masaryk Univ Brno. [10. 1. 2003]
- SIERZ, A. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber 2001.

SYNGE, J. M. *Hrdina Západu*. Praha: ND v Praze 1996 (přelož. M. Hilský).

SYNGE, J. M. *The Playboy of the Western World*. New York: Dover Publications 1993.

VANDEVELDE, K. The Gothic Soap of Martin McDonagh. In *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Dublin: Carysfort Press 2000.

MARTIN MCDONAGH: EXTENUATING CIRCUMSTANCES OF DRAMA

As a playwright, Martin McDonagh, who was born of Irish parents living in London, combines an emigrant perspective with strong affinity for some aspects of Irishness. His plays are mostly set in the west of Ireland, which used to be the traditional focus of Irish revivalists at the beginning of the 20th century. His *Leenane Trilogy* (especially *A Skull in Connemara* and *The Lonesome West*) is remarkably reminiscent of *The Playboy of the Western World* by John Millington Synge. Images of violence and mutilation permeate McDonagh's plays as if literally taken from Synge and the language is artificial in a way similar to Synge's Hiberno-English. In addition, both *The Playboy* and *The Lonesome West* involve rather experimental contracts with their audiences. The article focuses on the ways that make the two murderous brothers from the latter play theatrically more attractive as well as successful than the "middling" priest. It is a matter of McDonagh's dramatic *style*, which is based on verbal performance. However, the characters' frequent performatives (I swear, I apologize etc.) require "the appropriate circumstances", otherwise they become "infelicitous", all the more as they are not serious, but spoken on the stage (J. L. Austin). Thus, the dramatist's parasitic exploration of Irish dramatic tradition can be seen as part of his confident, even audacious style of playwriting. At the same time, it proves Kiberd's notion that Gaelic tradition was transformed by J. M. Synge to something "endlessly open".

