

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PANIKA, CHAOS, HARMONIE

Obraz společnosti v trilogii Miky Myllyaha

Eliška Chmelíková

Vedoucí práce:	MgA. Martina Schlegelová, Ph.D.
Oponent práce:	doc.Mgr. Daniela Jobertová Ph.D.
Datum obhajoby:	13. 1. 2016
Přidělovaný akademický titul:	BcA.

Praha, 2015

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Theory and criticism

BACHELOR THESIS

PANIC, CHAOS, HARMONY

An Image of Society in the Trilogy by Mika Myllyaho

Eliška Chmelíková

Dissertation leader:	MgA. Martina Schlegelová, Ph.D.
Dissertation Reader:	doc.Mgr. Daniela Jobertová Ph.D.
Date of Defence:	13. 1. 2016
Academic title awarded:	BcA.

Prague, 2015

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma

Panika, Chaos, Harmonie (Obraz společnosti v trilogii Miky Myllyaha)

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato bakalářská práce je zaměřená na dílo a divadelní působení Miky Myllyaha - jedné z nejvýraznějších osobností současného finského divadla. Na základě analýzy dramatické trilogie nachází ústřední tematické okruhy a zkoumá formální zpracování fabule u tohoto konkrétního autora a snaží se ho zařadit do kontextu současné finské dramatiky. Práce je primárně zaměřená na soudobou finskou dramatiku, avšak zkoumá i základní dějinné události ve vývoji finského divadla po současnost. Věnuje se i dalším současným finským autorům a zásadním tématům, která tito autoři reflektují.

Abstract

This bachelor thesis is focused on the work and theatre activity of Mika Myllyaho – one of the most distinctive personalities of contemporary Finnish theatre. On the basis of analysis of dramatic trilogy it finds central thematic areas and examines formal plot processing of this particular playwright and by these presents it tries to class him with the context of contemporary Finnish drama. The thesis is primarily focused on contemporary Finnish dramatics, however, it examines basic historical events in the Finnish theatre development up to present. It also follows other contemporary Finnish playwrights and the basic themes which they reflect.

Poděkování

Děkuji vedoucí mé bakalářské práce MgA. Martině Schlegelové, Ph.D., za trpělivé vedení, odborné rady a připomínky, za ochotu a vstřícnost.

OBSAH

1 ÚVOD	8
2 BUDOVÁNÍ FINSKÉ DIVADELNÍ TRADICE	10
2.1 Vývoj finského divadla a dramatu jako prostředku národní identity	10
2.1.1 Dualizmus kultury na území Finska	16
2.2 Poválečný vývoj	18
2.3 Současná divadelní scéna	21
3 MIKA MYLLYAHO	29
4 ANALÝZA TEXTU „PANIKÁ“ („PANIIKKI“, 2005)	36
4 ANALÝZA TEXTU „CHAOS“ („KAAOS“, 2007)	48
5 ANALÝZA TEXTU „HARMONIE“ („HARMONIA“, verze 2.0 2010)	61
6 ZÁVĚR	68
7 SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	71
7.1 Primární literatura	71
7.2 Sekundární literatura	71
7.3 Elektronická periodika	72
7.4 Internetové zdroje	73

1 ÚVOD

Mika Mylläho je významnou osobností současného finského divadla. Není pouze dramatikem, dramaturgem nebo režisérem, ale v širším slova smyslu divadelníkem. Svoji činností se zasazuje o podporu finské kultury a její šíření po Finsku i ve světě. Emancipační snahy byly ve Finsku vždy spojeny s kulturou prostého lidu. A Mylläho se svojí profesní vizí vrací zpět ke kořenům myšlenky národní divadelní tradice jako projevu suverénnosti finského lidu.

Práce je zaměřená na současnou finskou divadelní scénu. Nejprve se však budu věnovat dějinnému vývoji finského divadla, bez kterého je obtížné pochopit kontext, ve kterém současní divadelníci tvoří. Proto považuji za důležité zmínit některé významné události jako je budování „Národního divadla“ nebo vznik prvních finsko-jazyčných her.

Finská dramatika má stále spíše význam lokální než evropský či dokonce světový a ani v českém prostředí není důvěrně známá. Cílem této práce je proto přiblížit českému zájemci zlomek z finské dramatické kultury. Při výběru současných autorů a jejich her se budu řídit mnou vybranými tematickými okruhy, které převládají v současné finské hře. Přiblížím dílo význačných finských dramatiků, jako jsou Sofi Oksanen, Juha Jokela, Kristian Smeds či Reko Lundán, který sice již zemřel, ale k soudobému dramatu se řadí, a dalších. Stěžejním bodem mé prezentace současné finské dramatiky pak bude představení Miky Mylläho a jeho díla. Na základě analýzy jeho dramatické trilogie („*Panika, Chaos a Harmonie*“) se pokusím definovat některé formální postupy, jichž užívá, jakož i témata, kterým se věnuje. Mylläho tyto texty poprvé uvedl na své někdejší domovské scéně v divadle „Ryhmäteatteri“ v Helsinkách. Ve Finsku se v následujících letech dočkaly i jiných uvedení. A v současné době si vydobily své místo i na několika evropských jevištích¹ včetně pražské „Komorní činohry“,

¹ Další uvedení Myllähových her: „**Panika**“ – divadlo „Bellevue“ (Kodaň, Dánsko); divadlo „Belyi“ v (St. Petersburgu, Rusko); „Národní divadlo“ (Budapešť, Maďarsko); „Republikánské divadlo běloruského dramatu“ (Minsk, Bělorusko); divadlo „U mosta“ (Perm, Rusko); „Akademické divadlo Krasnodar“ (Krasnodar, Rusko); „Saratovské akademické divadlo“ (Saratov, Rusko); divadlo „Vanemuine“ (Tartu, Estonsko); divadlo „Dailes Teatris“ (Riga, Lotyšsko), divadlo „Compañia Ilmatar“ (Madrid, Španělsko), divadlo „Teatro della Limonaia“ (Florence, Itálie), „St. Georges Théâtre“ (Paříž, Francie). „**Chaos**“ – divadlo „Pleasance“ v rámci edinburghského Fringe festivalu

kteřá jako jedna z mála zahraničních scén uvedla v rozmezí let 2012-2014² všechny tři hry a respektovala tak Myllyahovu myšlenku trilogie.

Vhledem k malému množství reflexí finského divadla vydaných v českém jazyce, se budu při svém zkoumání opírat převážně o cizojazyčné sekundární zdroje psané v angličtině – např. „*The New Finnish Theatre*“ od Jeffa Johnsona, „*Finnish Theatre: A northern part of world theatre*“ od Maiji Savutie či „*Humour and humanity: Contemporary plays from Finland*“ od autorů Steva Wilmera a Pirkky Koski. Některé informace budu čerpat i z finsko-jazyčných zdrojů – novinové články z periodik „*Helsingin Sanomat*“ („*Helsinské zprávy*“), „*Mitä-Missä-Milloin*“ („*Co, kde, kdy*“) a „*Critical Stages (IATC Webjournal)*“. Faktické informace budu kromě knižních titulů čerpat převážně z internetových zdrojů – webové stránky divadel, instituce zastupující finské autory ve Velké Británii „*International Performing Rights*“, největší finská divadelní agentura „*Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*“ a další. Rozbory Myllyahových dramát pak provedu na základě jejich českých překladů od Otty Kauppinena. V případě poslední hry „*Harmonie*“ budu pracovat s druhou verzí textu, jež byla napsána více než půl roku po jejím premiérovém uvedení. Autor v upravené verzi vynechal některé scény a zároveň upřesnil příběhy postav. Sám k této verzi dodává: „*Verze 2.0 je hrou, kterou jsem chtěl napsat. Je to příběh o lásce.*“³

Na závěr se pokusím o shrnutí Myllyahových základních tematických linek a formálních postupů. Stejně jako zrekapituluji stěžejní momenty z dějin finského divadla i ze současnosti, které měly či dokonce stále mají vliv na obraz finského divadla.

(Edinburg, Velká Británie), divadlo „Vanemuine“ (Tartu, Estonsko); „Národní divadlo“ (Vilnius, Litva). „**Harmonie**“ – „Vanemuine Theatre“ (Tartu, Estonsko). (Myllyaho, Mika. In: *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/myllyaho-mika>)

² Režie všech tří inscenací se ujal Jiří Bábek.

³ V poznámce ke hře z 14.4 2010 autor uvádí: „*První verze byla dokončena načisto hned po premiéře 12. 9. 2009. Tato verze byla dokončena načisto v dubnu 2010. Verze 2.0 obsahuje mnoho změn. Aleksiho příběh se zpřesnil atd. Je možné použít oba texty a scény dle potřeby přidávat ze starší verze. Verze 2.0 je hrou, kterou jsem chtěl napsat. Je to příběh o Lásce.*“ („*Ensimäinen versio on kirjoitettu puhtaaksi heti Ensi-illan jälkeen 12. 9. 2009. Tämä on kirjoitettu puhtaaksi keväällä huhtikuussa 2010. Versio 2.0 pitää sisällään paljon muutoksia. Aleksin tarina on tarkentunut, ym. Molempia tekstejä saa käyttää ja kohtauksia voi tarpeen vaatiessa lisätä alkuperäisestä. Versio 2.0 on näytelmä jonka halusin kirjoittaa. Se on tarina Rakkaudesta.*“) (MYLLYAHU, Mika. *Harmonie*.. Praha: DILIA, 2014, s. 1.)

2 BUDOVÁNÍ FINSKÉ DIVADELNÍ TRADICE

Finsko je zemí s tradičně vysokou divadelní aktivitou. Profesionální divadelní společnosti působí po celé zemi, stejně jako přes tisíc souborů amatérských, které ročně vyprodukují více než 10 tisíc⁴ představení. Statisticky platí, že každý druhý Fin alespoň jednou za rok zhlédne divadelní představení. Finsko má v současné době kolem 5,4 milionu obyvatel a celkový počet diváků každoročně dosahuje okolo 2.9 milionu⁵. Přesto cesta ke svébytnému finskému divadlu, respektive dramatu, nebyla vždy přímočará a byla úzce spojena s finskou národní identitou jako takovou. Tento vlastenecký proces završený vznikem „Národního divadla“ se v mnohém podobá i jiným utlačovaným evropským národům, Čechy nevyjímaje.

2.1 Vývoj finského divadla a dramatu jako prostředku národní identity

Populárnost divadla nikdy nevycházela z vyšších vrstev společnosti a i přes krátkou periodu divadelních aktivit uvnitř vládnoucí třídy, bylo divadlo vždy formou zábavy hlavně pro třídy nižší. Bylo to dáno i historií, která se z pohledu národní identifikace příliš neliší od české. Finsko bylo po staletí nesamostatné. Od 13. století bylo pod nadvládou Švédska a po odtržení od svého západního souseda se v roce 1809 připojilo k Rusku⁶, a dostalo status autonomního finského velkoknížectví. Finsko tedy po staletí nemělo svůj vlastní dvůr a aristokracii, která by se o divadlo zajímala. Při konstituování domácího finského divadla bylo tedy logické vycházet z řad nižších tříd společnosti. Když se carské Rusko začalo bortit, vyhlásilo Finsko v roce 1917 nezávislost.⁷ Ve 20. století bylo sice neustále z východu ohrožováno Sovětským svazem a ze západu opět Švédskem, ale svoji politickou autonomii si již zachovalo.

⁴ JOHNSON, Jeff. *The New Finnish Theatre*. Jefferson, North Carolina, USA: McFarland, 2010, s. 1.

⁵ Tamtéž, s. 1.

⁶ MAANEN, Hans van; WILMER, Stephen. *Theatre worlds in motion*. Amsterdam: Rodopi, 1998, s. 163.

⁷ Tamtéž, s. 163.

Kořeny finského divadla bychom našli jako u většiny národů v lidových tradicích oslav slunovratu, v šamanských nebo pohřebních rituálech a obřadech zaručujících úspěšný lov. Odkaz těchto ceremonií se zachoval ve finské či sámské⁸ mytologii, o jejíž rozšíření se zasloužili tzv. „runopěvci“, kteří působili po celé zemi a zpěvným přednesem run⁹ předávali obyvatelům příběhy z finského bájesloví. Stáří této tradice se odhaduje na 2500 až 3000 let.¹⁰ Do dnešních časů se část této mytologie zachovala v národním eposu „Kalevala“¹¹ (první tzv. „Stará Kalevala“ byla publikována 1835, editovaná verze „Nové Kalevaly“ vyšla v roce 1849)¹², jenž vznikl uspořádáním run, které během svého cestování po finských regionech sesbíral jazykovědec Elias Lönnrot (1802-1884).

V období středověku Finsko čelilo stejně jako zbytek Evropy křesťanským vlivům. Na západní pobřeží přicházeli misionáři ze Švédska a východ země byl pod tlakem ruské ortodoxní církve. Během této částečné christianizace byla finským lidovým tradicím, tudíž i divadelním praktikám, ponechána značná svoboda. Nicméně relevantní divadelní snahy se z této doby nedochovaly.

První finsko-jazyčná divadelní představení jsou historicky doložená až v 17. století. Jednalo se o studentské produkce, které vznikaly na půdě „Akademie“ v Turku. Dochovaný máme záznam o inscenaci „Marnotratný syn“ z roku 1650, jenž byl tehdy do finského jazyka přeložen ze švédštiny.¹³

Švédská kultura měla na formování finské divadelní tradice enormní vliv. V polovině 18. století sem proudily švédské kočovné skupiny, které měly

⁸ Sámové nebo také Laponci jsou původními obyvateli severních částí Skandinávie, včetně dnešního Finska.

⁹ Slovo „Runa/y“ není označení pro písmo. Finské slovo „runo“ znamená báseň. V případě runopěvců se jednalo o básně obsahující příběhy z finské mytologie. Na jejich základě byl napsán finský národní epos Kalevala.

¹⁰ PENTIKÄINEN, Juha, Y. *Kalevala mythology: Expanded Edition*. Bloomington, Indiana, USA: Indiana University Press, 1999, s. 86.

¹¹ Kalevala je finský národní epos psaný ve verších. Básně autor čerpal z lidové slovesnosti a jejich finský původ bývá někdy zpochybňován, jelikož většina z nich pochází z oblasti Karjala, která se nachází u ruských hranic. Příběhy čerpají z finské mytologie a je v nich zachycen vznik světa a příběhy hrdinů Imarinena (čarodějný kovář), Väinämöinena (runopěvec a věštec) a Lemminkäinen (záletný válečník), kteří se snaží získat bájný artefakt hojnosti Sampo. (PENTIKÄINEN, Juha, Y. *Kalevala mythology: Expanded Edition*. Bloomington, Indiana, USA: Indiana University Press, 1999, s. 30.)

¹² Tamtéž, s. 141.

¹³ SAVUTIE, Maija. *Finnish Theatre: A northern part of world theatre*. Helsinky: Otava, 1980, s. 9.

na rozdíl od izolovanějšího Finska kontakt se zbytkem divadelní Evropy. Kromě tradičních švédských kočovných souborů přijížděla seskupení i ze St. Petersburgu, Estonska nebo Německa¹⁴. Tyto cestující skupiny uváděly převážně burlesky a cirkusová čísla, ale nebránily se ani klasickým dramatem typu Shakespeara či Molièrovým komediím. Zájezdové společnosti na nějakou dobu povzbudily finské obyvatelstvo vyšších tříd, vojsko a státní úředníky k vlastním ochotnickým aktivitám. Avšak záležitostí vysoké společnosti divadlo nezůstalo na dlouho. Během emancipace svébytné finské kultury v průběhu 19. století se divadelní činnost totiž stala věcí lidovou bez významných zásahů aristokratické vrstvy.

Paradoxně to byli právě Švédové, kteří mezi prvními přišli s myšlenkou finského národního divadla. Jednalo se o skupinu zastánců finské kultury, mezi jejímiž členy byli i spisovatelé a novináři Zacharias Topelius a Fredrik Cygnacus.¹⁵

Pouhá myšlenka ale nestačila a k formování finské kultury, potažmo divadla, bylo ve společnosti zapotřebí dvou hlavních hnutí. Prvním z nich bylo obrození finského jazyka, které naplno propuklo v první polovině 19. století, když se na jeho začátku Finsko politicky osamostatnilo od švédské nadvlády a stalo se ruským velkoknížectvím. Začínalo se probouzet celonárodní vědomí a identita spojené se zájmem o budoucnost literatury a divadla. Vyvstala otázka, zda je reálné, aby finský jazyk vůbec mohl zastávat pozici nástroje dramatického textu. V politickém životě i divadelní tvorbě se stále více začali angažovat studenti a zakládali nové divadelní skupiny. K úspěchu reformy finštiny bylo zapotřebí také druhého impulzu, a to sociálního a kulturního obrození pracující vrstvy obyvatelstva, tedy dělnictva. I dělníci pocítili politické uvolnění a vzestup národa a rovněž začali zakládat amatérské herecké skupiny. Ty se koncem 19. a začátkem 20. století stávaly divadelními soubory regionů s vlastními stálými hracími prostory. Nejvýznamnějším divadlem tohoto typu je „*Tamperské dělnické divadlo*“ („*Tampereen Työväen Teatteri*“), jež bylo založeno v roce 1901 ve městě Tampere. Od svých začátků rekrutovalo autory, herce a režiséry z řad lidu a je také jediným původním dělnickým divadlem ve Finsku s profesionálním statutem. Finská kultura se tedy od svých počátků začala vynořovat ze spod,

¹⁴ MAANEN, Hans van; WILMER, Stephen. *Theatre worlds in motion*. Amsterdam: Rodopi, 1998, s. 163.

¹⁵ SAVUTIE, Maija. *Finnish Theatre: A northern part of world theatre*. Helsinky: Otava, 1980, s. 9.

z těch nejnižších vrstev. A právě dělnická divadla jsou základními kameny finské divadelní sítě a v pravém slova smyslu s sebou nesou poselství lidového divadla pro všechny, neboť byla spontánně zakládána právě zástupci lidu, nikoli nařízením shora.

Protiváhu dělnickým divadlům tvořila rostoucí síť divadel měšťanských. Byla spravována přímo územními samosprávnými celky, které je již od počátku působnosti dotovaly, ale na rozdíl od situace v dělnických divadlech také zasahovaly do výběru repertoáru.¹⁶ Mezi nejvýznamnější patří „Městské divadlo“ v Turku založené v roce 1946.

Finští dramatičtí autoři se zpravidla nespécializovali pouze na divadelní texty a často se primárně věnovali beletrii. První původní finská dramata začala vznikat až ve 40. letech 19. století. Výrazný impulz ke vzniku finských her dalo uvedení komedie „*Kouzelník*“ od Pietariho Hannikainena v roce 1846.¹⁷ Opravdový divadelní boom však přišel až se jménem Aleksise Kiviho (1834-1872), jenž je považován za zakladatele finského románu a dramatu. Jeho dílo „*Lea*“ bylo představeno divákům 10. května 1869¹⁸ a jednalo se o první finsko-jazyčnou hru uvedenou na profesionální scéně. Tato inscenace je považována za počátek profesionálního finského divadla¹⁹. Kivi pak své přední dramatické texty „*Zásnuby*“, „*Leo a Liina*“ nebo „*Margareta*“ napsal v průběhu 60. a 70. let 19. století.

Finské divadlo bylo od začátku založeno na tradiční lidové hře. Na rozdíl od vážnějšího sociálně-kritického proudu, jenž se rovněž začal prosazovat, oblíbenosti se v lidové dramatice těšila hlavně zábavná forma divadla - lidová komedie. Její uvádění bylo spojováno se svátky a oslavami letního slunovratu či sklizně. Texty vycházely z finských pověstí a hlavními hrdiny byli venkovští lidé a hry si tudíž snadno získávaly mimoměstské publikum. Nejznámějšími autory vesnické komedie byli spisovatelé Maiju Lassila (1868-1918) a Maria Jotuni

¹⁶ Dělnická divadla začala být státem systematicky dotována až začátkem 20. století s příchodem institucionalizace divadel. (NIEMI, Irmeli. *Finnish Popular Theatre*. Turku: Turun Yliospiston Offsetpaino, 1978, s. 225-226.)

¹⁷ SAVUTIE, Maija. *Finnish Theatre: A northern part of world theatre*. Helsinky: Otava, 1980, s. 13.

¹⁸ V roce 1869 byl také schválen „Velký akt umělců“. Jednalo se o systém podpory umění. (MAANEN, Hans van; WILMER, Stephen. *Theatre worlds in motion*. Amsterdam: Rodopi, 1998, s. 177.)

¹⁹ ALHO, Olli; HAWKINS, Hildi; VALLISAARI, Päivi. *Finland: A Cultural Encyclopedia*. Helsinky: Finnish Academy of Science & Letters, 1997, s. 309 -310.

(1880-1943), která však kromě komediálních scén předkládala divákům i psychologický obraz lidových postav.²⁰

Finským dramatickým autorkám se v té době dařilo. Minna Canth (1844-1907) lidovou hrou začínala, ale v 80. letech 19. století se prosadila sociálně-realistickými texty. Byla známá svými feministickými názory a radikálním pohledem na postavení ženy a pracujícího lidu. Svoji pozornost soustředila na psychologický obraz ženských hrdinek. Další uváděná autorka Hella Wuolijoki (1886-1954) se věnovala sociální problematice podobně jako její předchůdkyně Canth.²¹ Tradice lidových her byla postupně vystřídána dodnes dominující realistickou linií²², přesto je lidová stopa v některých textech stále patrná i dnes.

Emancipační snahy finské kultury byly završeny založením „Finského divadla“ („Suomalainen Teatteri“), ve městě Pori 22. 5. 1872²³. Nejednalo se o „Národní divadlo“ v klasickém slova smyslu coby divadelní budovu. Ve finském kontextu se toto označení používalo pro divadelní společnost, která nejdříve hostovala mimo Helsinky, kde šířila buditelské myšlenky a získávala finance pro provoz. Až později se na stálo usadila v hlavním městě. První stálou scénou, kterou zde skupina využívala, bylo dřevěné divadlo „Arkadia“ (dnes „Švédské divadlo“)²⁴ založené již v roce 1827, jež bylo dříve spravováno zahraničními společnostmi. Po dobu deseti let muselo „Finské divadlo“ tento prostor sdílet s divadelní společností z Ruska.²⁵

Prvním ředitelem „Finského divadla“ byl amatérský herec a vůdčí osobnost národního hnutí Kaarlo Bergbom (1843-1906). Společnost začínala patriotisticky

²⁰ SAVUTIE, Maija. *Finnish Theatre: A northern part of world theatre*. Helsinky: Otava, 1980, s. 42.

²¹ Tamtéž, s. 41-42.

²² Přesto, že se první realistické impulzy ve finské dramatice objevovali již na konci 19. století, nadvláda realismu nastala až ve 30. letech 20. století, kdy vznikaly hry reflektující život ve městě a prostředí vzdělanců. Významnými autory tohoto období byli Ilmari Turja nebo Mika Waltari, který je v českém kontextu známý pro svůj historický román „*Egyptán Sinuhet*“. (SAVUTIE, Maija. *Finnish Theatre: A northern part of world theatre*. Helsinky: Otava, 1980, s. 57.)

²³ Tamtéž, s. 15.

²⁴ Místo tohoto dřevěného divadla bylo v roce 1860 postaveno „Nové divadlo“, dnes je známé pod názvem „Švédské divadlo“ (Švédsky „*Svenska Teatern*“; finsky „*Ruotsalainen Teatteri*“), které již bylo švédsko-finské. Po požáru v roce 1863 bylo znovu otevřeno v roce 1866.

²⁵ WILES, David; DYMKOWSKI, Christine (ed). *The Cambridge Companion to Theatre History*. New York, USA: Cambridge University Press, 2013, s. 108.)

finským dramatem. Uváděny byly lidové hry Minny Canth a samozřejmě dramata Aleksise Kiviho. Premiéru zde měla v roce 1875 jeho komediální hra mapující vesnické zvyky a hodnoty s názvem „*Nummisuutarit*“ (napsána 1864), jež má několik možných variant překladu, v českém kontextu je uváděna dle překladu Jana Petra Velkoborského z roku 1969 jako „*Ševci z Nummi*“²⁶. Základna domácí dramatiky ale nebyla tak početná a na takové úrovni, aby s ní skupina vystačila. A Bergbom si toho byl vědom. Pro účely uvádění zahraničních textů měl k dispozici i skupinu překladatelů. Soustředil se na evropskou klasiku i tehdejší současné drama, jež bylo i zásluhou oblíbeného Henrika Ibsena převážně realistické. V roce 1880 byla ve finském překladu uvedena Ibsenova „*Nora*“²⁷ a tato inscenace měla veliký vliv na realistickou podobu finského dramatu. Zahraniční dramatika se na repertoáru objevovala pravidelně i po přestěhování do nových prostor v centru Helsinek v roce 1902 a po změně jména na „Finské národní divadlo“ („*Suomen Kansallisteatteri*“) nebo jenom „Národní divadlo“.²⁸ První sezónu v nových prostorách repertoár obsahoval Ibsenovo drama „*John Gabriel Borkman*“ či Schillerovu „*Marii Stuartovnu*“, ale i domácí autory Johannese Linnankoskiho a jeho drama „*Nekonečný boj*“ („*Ikuinen Taistelu*“) nebo hru „*Alkibiades*“ od Eina Leinoa. Na repertoáru nechyběla také „*Kalevala*“ či díla národního hrdiny a finské ikony skladatele Jeana Sibelia (1865-1954). V dalších letech byli uváděni i Shakespeare či Moliere. Zájmu se těšila i ruská dramatika a uváděni byli Čechov, Gogol, Ostrovskij, Turgeněv nebo Gorkij. Slovanský repertoár do Finska přivážel a inscenoval především Eino Kalima (1882-1972), jenž byl manažerem „Národního divadla“ v letech 1913-1950. Studoval v Moskvě a uvedl do Finska i Stanislavského metodu, která se posléze také vyučovala na „Finské škole dramatu“.²⁹

Ve většině her uváděných na prknech „Národního divadla“ excelovala Ida Aalberg (1857-1915), první velká národní herečka. Založila i svojí hereckou

²⁶ Slovo „*nummi*“ znamená „vřesoviště“ a slovo „*suutarit*“ ševce. Přesnější překlady tudíž najdeme do angličtiny, kde je hra uváděna jako „*The Heath cobblers*“/ „*The Cobblers of the Heath*“ - „Ševci z vřesovišť“ či „*The Village cobblers*“/„*The Village shoemakers*“ - „Vesničtí ševci“.

²⁷ Hlavní roli ztvárnila národní herečka Ida Aalberg. (Aalberg, Ida. In: *Biografiakeskus*. [online]. Dostupné z: <http://www.kansallisbiografia.fi/english/?id=3101>)

²⁸ Přestěhovalo se do nové budovy postavené ve stylu národního romantismu. (MAANEN, Hans van; WILMER, Stephen. *Theatre worlds in motion*. Amsterdam: Rodopi, 1998, s. 164.)

²⁹ SAVUTIE, Maija. *Finnish Theatre: A northern part of world theatre*. Helsinky: Otava, 1980, s. 27.

společnost, s níž vyjížděla na zahraniční zájezdy, kde uváděním finských dramát jako například hry „*Sylvii*“ od Minny Canth³⁰ šířila finskou kulturu.

Ida Aalberg byla se svým talentem spíše výjimkou a nejen „Národní divadlo“ se muselo potýkat s nedostatkem kvalitních herců. S rostoucí profesionalitou divadel souvisela i poptávka po kvalitních hereckých výkonech. Finsko nemělo vlastní herecké osobnosti, které by se zhostili výchovy svých nástupců. Doposud většina profesionálních herců pocházela ze Švédska. A finští talentovaní herci byli posíláni na studia právě k západním sousedům, dále také do Německa nebo do Francie. Nejprve vznikaly školy při divadelních společnostech. V roce 1905 byla herecká škola zřízena při „Národním divadle“ a o pět let později tak učinilo i „Švédské divadlo“ (bývalé divadlo „Arkadia“).³¹ I přes možnosti studia na těchto školách bylo během 20. století stále značné procento divadelního personálu najímáno z řad amatérů a komparzistů. „Finská škola dramatu“ začala trénovat první herce až v roce 1943, režiséry a scénografy poté o roku 1953 a ostatní divadelní personál až v roce 1962.³² Herecké lekce nabízela i univerzita ve městě Tampere a v Turku. A 1. srpna 1979 byla založena „Divadelní akademie“ („Teatterikorkeakoulu“)³³ v Helsinkách, která vznikla sloučením „Finské školy dramatu“ a „Švédské divadelní školy“. Dodnes je zde herectví vyučováno jak ve finštině, tak i ve švédštině. Švédská kultura má tudíž ve Finsku stále silné slovo.

2.1.1 Dualismus kultury na území Finska

Švédština je uznaným druhým úředním jazykem Finska a nezdá se objevuje i na divadelních scénách. Vedle „Finského národního divadla“ jako

³⁰ Aalberg, Ida. In: *Biografiakeskus*. [online]. Dostupné z: <http://www.kansallisbiografia.fi/english/?id=3101>

³¹ MAANEN, Hans van; WILMER, Stephen. *Theatre worlds in motion*. Amsterdam: Rodopi, 1998, s. 170.

³² SAVUTIE, Maija. *Finnish Theatre: A northern part of world theatre*. Helsinky: Otava, 1980, s. 23.

³³ „Divadelní akademie“ sestává z původních šesti kateder: Finská katedra herectví, Katedra režie a dramaturgie, Švédská katedra herectví, Katedra tance (tanečníci, učitelé tance a choreografové), a Katedra zvuku a světelného designu. Scénografická studia byla přesunuta na „Akademii aplikovaných umění“. Od roku 1996 se na Divadelní akademii vyučuje i obor Umělecké pedagogiky. Pod záštitou „Akademie“ funguje také navazující edukační centrum, které nabízí tréninky pro divadelní profesionály. (MAANEN, Hans van; WILMER, Stephen. *Theatre worlds in motion*. Amsterdam: Rodopi, 1998, s. 170.)

symbolu svébytnosti finského jazyka a kultury působí na území Finska i silné skupiny zastupující zájmy kultury švédské. Vůbec nestarším divadlem ve Finsku je „Åbo Svenska Teater“³⁴ v Turku, které bylo založeno v roce 1839 a podnes si zachovává dvojjazyčný finsko-švédský provoz. Významnější scény ale najdeme v Helsinkách. Jedná se o výše zmiňované „Švédské divadlo“ vybudované v roce 1860 a mladší divadelní prostor „Viirus“ založený roku 1987.³⁵

„Švédské divadlo“ je dnes významnou muzikálovou scénou. Vlna amerických muzikálu „*My Fair Lady*“, „*West Side Story*“ nebo „*Šumař na střeše*“ přišla do Finska stejně jako do jiných zemí Evropy v 60. letech 20. století. Repertoár švédských divadel byl ve Finsku vždy spíše zaměřen na zábavný repertoár a tato tradice je „Švédským divadlem“ úspěšně reprezentována.

To „Viirus“ představuje alternativnější scénu. Zakladateli jsou herci Robert Enckell, Mats Långbacka and Johan Storgård spolu s tehdy čerstvým absolventem režie Arn-Henrikem Blomqvistem.³⁶ Mateřským jazykem členů divadla byla od počátku švédština. V současné době ale pravidelně hrají i ve finštině, případně anglicky. Základní politikou divadla byla od začátku anti-hierarchie a princip rovného rozhodovacího práva pro všechny³⁷. Není zvolen žádný řídicí režisér a tím pádem ani žádní podřízení. Všichni sdílí povinnosti i zodpovědnost. Dalo by se říct, že všichni zastávají post všech. Režisér nejen že režíruje, ale i píše autorské texty či dramaturgicky upravuje cizí a skládá hudbu. A stejné kompetence mají i herci. Dokonce i platy jsou pro všechny stejné, včetně hostujících umělců, a to bez ohledu na reputaci, věk či zkušenosti. Ale spolu s rostoucí ekonomickou zodpovědností (rozpočet během let 1987-1995 vzrostl z několika desítek tisíc na několik milionů marek)³⁸ bylo nutné nastolit základní administrativní principy a v roce 1992 divadlo změnilo status zřízení a založilo asociaci v čele s výborem, který má na starosti administrativní a finanční

³⁴ Název divadla je ve švédštině a předznamenává národnostní naměření.

³⁵ About Viirus. In: *Teater Viirus* [online]. Dostupné z: <http://www.viirus.fi/om-teatern/?lang=en>

³⁶ Tamtéž [online].

³⁷ Inspirací tohoto zřízení byla teorie „Mitbestimmung“ z 60. let 20. století, která byla založená na rovném spolurozhodovacím právu všech členů společnosti.

³⁸ MAANEN, Hans van; WILMER, Stephen. *Theatre worlds in motion*. Amsterdam: Rodopi, s. 171-172.)

záležitosti.³⁹ Jinak veškerá umělecká rozhodnutí nadále závisí na umělcích samotných, jak tomu bylo před založením asociace. Skupina i přes tyto nutné strukturální změny zůstává malá a flexibilní. Hostujících herců bylo málo, a když už se „Viirus“ rozhodl někoho přizvat ke spolupráci, vždy se jednalo o blízkou osobu souboru. Nikdy mezi své řady nevzaly naprostého cizince. Soubor pracuje na systému seriálového divadla, vždy je tedy uváděna pouze jedna inscenace. Tematicky se divadlo staví do pozice jakéhosi divadla negace⁴⁰, které převrací smysl obsahu původních her v opak. Často sahají po kontroverzních tématech a nejednou byly jejich inscenace nazvány temnými nebo dokonce nebezpečnými. Jejich pravidelné obecnstvo je tím pádem složené spíše z užších řad intelektuálů.

2.2 Poválečný vývoj

Po druhé světové válce se začala hledat nová divadelní identita. Stejně jako se před válkou těšily úspěchu Ibsenovi realistické hry, byly ve 40. letech pozitivně přijímány i hry jeho amerických následovatelů Tennessee Williamse a Arthura Millera, zástupců psychologického dramatu, potažmo realismu spojeného se symbolismem. Následováni byli v 50. letech dekadou autorů absurdního dramatu, jako byli Sarte, Beckett či Ionesco. Současně ve Finsku panoval i střízlivější pohled na společnost poválečných let v díle finského dramatika Walentina Chorella (1912-1983), jenž se věnoval psychologickým hrám reflektujícím válečnou zkušenost.

Většina státem subvencovaných divadel rozšířila v poválečných letech své prostory o druhou komorní či studiovou scénu. V roce 1954 tak učinilo i „Národní divadlo“⁴¹, které má dnes čtyři stálé scény. Soubory tak mohly rozšířit i svůj repertoár a více vyhovět různorodým požadavkům publika. S tím přišlo i kýžené zlepšení sociálního a ekonomického postavení umělců. Vedle těchto přidružených

³⁹ Členové jsou voleni z řad personálu divadla a jeden post je obsazen osobou zvenčí. (MAANEN, Hans van; WILMER, Stephen. *Theatre worlds in motion*. Amsterdam: Rodopi, s. 172.)

⁴⁰ Tamtéž, s. 174.

⁴¹ SAVUTIE, Maija. *Finnish Theatre: A northern part of world theatre*. Helsinky: Otava, 1980, s. 63.

komorních prostor vznikla v 60. a 70. letech řada nových experimentálních studiových divadel, které měly jiné ambice než tradiční divadelní domy a staly se vyhledávanou alternativou. S nimi do divadla začala pronikat politická tematika a kritika společnosti. Žánrově mezi nimi vynikalo „Divadlo KOM“ („KOM-teatteri“) založené v roce 1971⁴², které společenskou kritiku podávalo muzikálovou formou a činí tak dodnes.

Realizovaly se i samostatné projekty, které byly často spojeny se studentskými hnutími. V roce 1966 měla v helsinském „Studentském divadle“ premiéru politicky radikální muzikálová „Opera Lapua“⁴³ („Lapualaisooppera“) autora Arva Sala a skladatele Kaja Chydeniuse. Jednalo se o satiru na finské hnutí inspirované fašismem a jeho násilné činy ve 30. letech 20. století. Sala se nechal inspirovat Brechtovým epickým divadlem.⁴⁴ Autoři a většina zúčastněných se narodili až po roce 1945 a tuto dobu znali pouze zprostředkovaně.

V této době byl divadelní fokus směřován na hlavní město. Aby se divadlo dostalo i do odlehlých oblastí země, vznikla v 70. letech podle švédského vzoru kočovná skupina, která za účelem popularizace divadelní kultury cestovala po regionech. Země byla na ekonomickém vzestupu a v regionech následně vznikaly nové scény, které se rovněž zdařile staraly o divadelní osvětu.

Příznivce si v 70. letech našlo i sovětské drama, které se do Finska dostávalo nejen jako klasické jevištní zpracování, ale i ve formě rozhlasových her či televizních záznamů. Uváděni byli Isaak Babel, Michail Bulgakov, Nikolaj Erdman či Alexander Vampilov. Mezi lety 1977-1978 tvořilo sovětské drama 11% celkového repertoáru finských divadel⁴⁵.

Osmdesátá léta se nesla v duchu experimentálních hnutí, která radikálněji než kdokoli předtím upozorňovala na pokles umělecké úrovně kamenných divadel. Jednou z nejradikálnějších skupin bylo „Jumalan teatteri“ („Boží divadlo“) vytvořené z řad studentů „Divadelní akademie“, které šokovalo nejen

⁴² About us. In: *KOM-teatteri*. [online]. Dostupné z: <http://www.kom-teatteri.fi/kom-in-english.html>

⁴³ Někdy bývá do angličtiny překládáno také jako „*The opera of Lapua*“ nebo „*The Lapua Opera*“.

⁴⁴ Tento termín označuje inscenační styl založený na vyprávění události, nikoli jejím ukázkou. Divadelní hry jsou psány jako apel na publikum, které se nemá nechávat strhnout dějem, ale udržovat si odstup. Často je využíváno postavy vypravěče. (PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní Ústav, 2003, s. 38 a 139-140.)

⁴⁵ SAVUTIE, Maija. *Finnish Theatre: A northern part of world theatre*. Helsinky: Otava, 1980, s. 38.

umělecké kruhy svým skandálním vystoupením 17. ledna 1987 na festivalu „Oulské divadelní dny“ konaném ve městě Oulu. Soubor předvedl experiment agresivního chování spočívající v napadání přítomného publika. Bičovali diváky, házeli po nich jogurty, vejce a dokonce výkaly. Pár dní před samotným představením zveřejnili manifest, v němž se vyslovili k tomu, „*co současné divadlo může být a co už ne*“⁴⁶. Někteří diváci museli být po tomto skandálu hospitalizováni a herci uprchli do města, kde byli zatčeni. Zvažovalo se zavření Akademie a vyloučení profesorů, kteří tento akt posvětili nebo mu přinejmenším nezabránili. Pedagogové se ale postavili na stranu studentů. Ti dostali podmíněčné tresty a na rok byli vyloučeni ze školy. Svého cíle – vyvolání diskuze nad stavem divadla – však dosáhli.

Následující devadesátá léta byla obdobím společenského i uměleckého hledání. První roky této dekády postihla Finsko hospodářská krize v důsledku ztráty největšího tržního partnera – Sovětského svazu.⁴⁷ Ekonomické problémy se nevyhnuly ani kulturní oblasti a divadla musela novou situaci přizpůsobit svou nabídkou. Bylo nutné produkovat taková představení, za která byli diváci ochotni v době finanční krize zaplatit. Většina stálých divadel se proto uchýlila k lehké komerční zábavě.

Avšak v 90. letech se začínala prosazovat i nová generace experimentující divadelníků, s jejímž příchodem se umělecká úroveň divadel začala pomalu zvyšovat. Po éře alternativních komorních a studiových scén, přišlo období industriálních budov. Tento trend nabízel novým nezávislým skupinám inovativní způsoby experimentování s prostorem a hereckými improvizacemi. Navíc ne všichni si mohli z ekonomického hlediska dovolit pronájem divadelního prostoru a opuštěné průmyslové objekty znamenaly pro skupiny s nízkým kapitálem finančně dostupnou variantu.

Na nové divadelní tendence zareagovaly i tradiční divadelní domy s velkými hereckými ansámblů. Ještě v době ekonomické krize na počátku 90. let se divadla ve třech hlavních lokalitách – v Helsinkách, Turku a v Tampere – rozhodla pro reorganizaci ansámblů a rozdělila herce do menších skupin, přičemž

⁴⁶ *”manifestin siitä, mitä teatteri nykypäivänä voi olla ja mitä se ei voi olla”* (HOTINEN, Juha-Pekka. Jumalan teatteri (Boží divadlo). *Mitä-Missä-Milloin (Co, kde, kdy)*, 1988, s. 390-391 Dostupné z: https://fi.wikipedia.org/wiki/Jumalan_teatteri

⁴⁷ WILMER, Steve; KOSKI, Pirko (ed.). *Humour and humanity: Contemporary plays from Finland*. Helsinki: Like, 2006, s. 9.

každou z nich vedl jiný režisér.⁴⁸ Divadla se tímto snažila přiblížit nastupujícím generacím vyrostlým na práci malých nezávislých společností. Tento pokus bohužel takto celo-souborově netrval dlouho a brzy se divadla vrátila k zavedeným pořádkům. Nicméně, někde se takto zformované skupiny udržely a jako nezávislé fungují pod záštitou státního divadla dodnes.

2.3 Současná divadelní scéna

Současné finské hry nesou často prvky dokumentárního dramatu a jsou úzce spjaté s realistickým proudem převládajícím ve finském divadle. Divadlo nemá lidi pouze bavit, ale rovněž poukazovat na problémy hýbající veřejným i soukromým životem. Autoři při výběru témat často čerpají z osobních zkušeností nebo se nechávají inspirovat veřejnými debatami. Nejčastěji se zaměřují na univerzální témata, jako jsou krize identity, vztahové problémy, nezaměstnanost, alkoholismus, disfunkčnost rodiny, zpochybňování morálních i duchovních hodnot a postavení víry v moderní společnosti. V politicky laděných hrách se autoři zabývají i otázkami suverenity finského hospodářství vůči politice Evropské unie. Vedle aktuálních společenských otázek se autoři stále vracejí k válečným konfliktům minulého století a novým kontroverzním způsobem ožívují nedávnou historii.

Finsko stále nemá ve světovém divadle výrazné zastoupení. Finská teatroložka Pirrko Koski⁴⁹ ho přirovnává k jeho baltickým sousedům a vidí jej jako „*maličkou zemi s limitovaným sociálním prostředím*“.⁵⁰ A s tímto omezeným společenským přesahem souvisí i obtíže finské dramatiky proniknout na zahraniční scény. „*Aby mohl být v zahraničí rekonstruován kulturní obraz malé země, jakou je Finsko, je zapotřebí materiál, který bude relevantní i v jiných kontextech, zvláště pak v anglo-americkém společenském rámci. Ironií*

⁴⁸ MAANEN, Hans van; WILMER, Stephen. *Theatre worlds in motion*. Amsterdam: Rodopi, 1998, s.169.

⁴⁹ Narodena 22. 12. 1941

⁵⁰ „*Diminutive country with a limited social milieu.*“ (JOHNSON, Jeff. *The New Finnish Theatre*. Jefferson, North Carolina, USA: McFarland, 2010, s. 64.)

*je, že čím menší země, tím esoteričtější, exotičtější a obskurnější je dramatický materiál.*⁵¹

Na přelomu století se však drala do popředí generace mladých autorů, která již pronikla do Evropy, a to zvláště zásluhou tematické univerzality. Tito dramatici se na divadelní scéně začali objevovat již v devadesátých letech, ale hlavní slovo dostali až v novém miléniu. Většina z nich se narodila v 70. letech, ale formálním stylem a tematikou her se mezi ně řadí i autoři o dekádu starší, jako jsou Reko Lundán (1969-2006), Laura Ruohonen (nar. 1960), Otso Kautto (nar. 1962) nebo právě Mika Myllyaho (nar. 1966).

Finští dramatici píší své texty většinou pro potřeby konkrétního profesionálního či poloprofesionálního divadla. Některé z nich se etablojí a jsou uváděny v nových i obnovených premiérách. Řada z těchto vyvolených již pronikla i na evropské scény. V zásadě se jedná o autory podporované „Národním divadlem“ - Sofi Oksanen, Juha Jokela, Heini Junkkaala, Laura Ruohonen a Paavo Westerberg. Podobně i Mika Myllyaho začíná v zahraničí vzbuzovat pozornost.

Současní finští dramatici jsou v ohledu výstavby textu a stylu psaní stále velmi konzervativní a zdrženliví. Nejedná se o formální experimentátory. Divadelní hra je pojmána jako klasické vyprávění příběhu.⁵² Dějová linka je povětšinou lineární a soustředěná na tradiční časovou osu minulost-přítomnost-budoucnost. Události se dějí v časové souslednosti a nedochází ke stříhovým návratům do minulosti a zpět. V poslední době je stále populárnější pracovat se dvěma dějovými liniemi. Jedna pojednává o současných událostech a druhá nás vrací do minulosti.

Pro nové finské hry je příznačná tragikomika. Ožehavá společenská témata autoři často odlehčují humorem a vyhýbají se tak truchlivému nádechu her. *„Pro nové finské drama je typické, že takto pesimistické pohledy na společnost v sobě*

⁵¹ „Constructing cultural images from a small society like Finland's requires that the material be relevant in other contexts, especially in the Anglo-American social frame work. Ironically, the smaller the country, the more esoteric, exotic and obscure the material“ (JOHNSON, Jeff. *The New Finnish Theatre*. Jefferson, North Carolina, USA: McFarland, 2010, s. 64-65.)

⁵² Satu Rasila. Finnish play today. In: *Finnishplays.com: Home of Finnish drama*. [online]. Dostupné z: <http://www.finnishplays.com/index.php?id=1274>

zahrnují mnoho humoru, a vyvolávají stejně tolik smíchu jako lítosti."⁵³ Odlehčeně o obyčejných problémech každodenních životů průměrných Finů a jejich rodin píše i Reko Lundán, jehož hrdina ve hře „Zbyteční lidé“ („*Tarpeettomia ihmisiä*“, 2003) trpí po propuštění z práce ztrátou sebeúcty, což má nešťastný dopad i na jeho manželství. Zoufalství dovede hlavního hrdinu Kariho i k pokusu o sebevraždu.⁵⁴ Lundán u svých postav často odhaluje psychické problémy způsobené společenským tlakem a s nimi spojenou agresí. Autentičnost jeho her je spojena s jeho způsobem práce. Lundán často vycházel z vlastních zkušeností nebo ze sesbíraných poznatků.⁵⁵ Dlouhodobě zkoumal životní prostředí svých postav, a proto byly pro diváky lehce uvěřitelné a identifikovatelné. Reko Lundán je také autorem tří románů a několika rozhlasových her.

Text „*Je to holka*“ („*Tyttö Tulii*“, 2009) dramatika a režiséra Otsa Kautta řeší v kontextu moderní doby otázku vztahu otců a dcer. S laskavým porozuměním a bez agrese mapuje mlhavé období, kdy se z dívky stává žena, uvědomování si vlastní sexuality i pocity spojené s opouštěním domova⁵⁶. „*Chlapec musí bojovat se svým otcem, chlapec musí porazit svého otce, aby otec mohl zestárnout v klidu, s vědomím, že štafetový kolík bude nesen dál, ale dívka. S dívkou musíte být stále silným mužem, dokud neumřete.*“⁵⁷ Jeho druhá hra „*Práh bolesti*“ („*Kipukynnys*“, 2007) je autobiografickým ohlédnutím za Kauttovou nastartovanou kariérou plavce. V realistických až expresionistických obrazech líčí nelítostný svět profesionálního sportu. Hovoří

⁵³ *It is typical to new Finnish drama that these pessimistic views on society include much humor and raise as much laughter as pity.* (WILMER, Steve; KOSKI, Pirko (ed.). *Humour and humanity: Contemporary plays from Finland*. Helsinki: Like, 2006, s. 326.)

⁵⁴ Unnecessary People. In: *Finnishplays.com: Home of Finnish drama* [online]. Dostupné z:

<http://www.finnishplays.com/index.php?view=searchResult&topsearch=1&writer=unnecessary+people&name=unnecessary+people>

⁵⁵ MORING, Kirsikka. Muistot (Vzpomínky) (Reko Lundán). *Helsingin Sanomat* [online], 27. 10. 2006. Dostupné z: <http://www.hs.fi/muistot/a1364352731362>

⁵⁶ Kautto, Otso. In: *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/kautto-otso>

⁵⁷ „*A boy needs to challenge his father, a boy needs to defeat his father so the father can get old in peace, knowing the baton will be carried on, but a girl. With a girl you need to go on being a man until the day you die.*“ (Kautto, Otso. In: *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/kautto-otso>)

o obětech, které musí člověk přinést touze být plavcem a jak tenká je hranice mezi bolestí a krásou extáze.⁵⁸

Zástupci střední generace Paavo Westerberg (*1973), Maria Kilpi (*1979) a Heini Junkkaala (*1975) se ve svých textech často zabývají mezigeneračními problémy a vzájemným nepochopením. Junkkaala se stejně jako Myllyaho zabývá i genderovými otázkami a rozdílnými nároky společnosti v závislosti na pohlaví.

V divadelní oblasti se poslední dobou prosazuje i scénárista televizních seriálů a dramatik Juha Jokela (*1970), jenž se zapsal do povědomí finské divadelní společnosti jízlivou komedií „*Mobile Horror*“ uvedenou v roce 2003 a zfilmovanou v roce 2010. O poznání vážnějším textem jsou „*Fundamentalisti*“ z roku 2006. Obě hry měly světovou premiéru v „Teatteri Jurkka“ v Helsinkách.⁵⁹ První z nich řeší problém přepracovanosti a závislosti na práci. Manažerka společnosti na výrobu mobilních telefonů chce zavést nové firemní hodnoty a do práce vnést radost a laskavou kolegiální atmosféru. Firmě však hrozí fúze s jinou společností, pokud na trh brzy nepřinese nový produkt.⁶⁰ Je vůbec prostor na přátelství, když je v sázce tolik? Hra „*Mobile Horror*“ byla přeložena do dvanácti jazyků včetně češtiny a v roce 2006 byla uvedena ve Švandově divadle v Praze v režii Štěpána Chaloupky.⁶¹ Druhá Jokelova hra „*Fundamentalisti*“ je o náboženském fanatismu a postavení víry v moderní společnosti, o střetávání různých přesvědčení, jejich vzájemné nepochopení a o uvědomování si vlastní vnitřní prázdnoty. Na základě konfrontace církevní fanatičky s nábožensky skeptickým ministrem autor nabízí různé úhly pohledu na tato vyhraněná a zdánlivě nesmiřitelná smýšlení, ovšem aniž by se klonil k některému z nich.⁶²

⁵⁸ Kautto, Otso. In: *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/kautto-otso>

⁵⁹ *Mobile Horror*. In: *Teatterin tiedotuskeskus TINFO (Theatre Info Finland TINFO)*. [online]. Dostupné z:

http://www.tinfo.fi/fi/Naytelmakaannostietokanta_naytelmat/100/Mobile_Horror;

Fundamentalisti. In: *Teatterin tiedotuskeskus TINFO (Theatre Info Finland TINFO)*. [online]. Dostupné z:

http://www.tinfo.fi/fi/Naytelmakaannostietokanta_naytelmat/625/Fundamentalisti

⁶⁰ Jokela, Juha. In: *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/jokela-juha>

⁶¹ *Mobile Horror*. In: *Švandovo divadlo na Smíchově* [online]. Dostupné z: <http://www.svandovodivadlo.cz/en/inscenations/199/mobile-horror>

⁶² Jokela, Juha. In: *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/jokela-juha>

Válka je častým námětem současných autorů. Většina takto orientovaných textů částečně vychází z historických faktů, a tudíž patří k dokumentárnímu dramatu.

V roce 2007 byla ve „Finském národním divadle“ v režii Miky Myllyaha uvedena sociálně-politická hra finsko-estonské autorky Sofi Oksanen (nar. 1977) s názvem „Očista“ („*Puhdistus*“). Oksanen sleduje osudy dvou žen a odhaluje krutosti páchané na ženách v dobách sovětského Estonska. V kontextu dějinných událostí autorka poukazuje na skutečnost, že se společnost navenek sice změnila, ale pod povrchem doutná stejná brutalita i dnes. Hlavní dějovou linku Oksanen ozvláštňuje retrospektivními záblesky.⁶³ Její „Očista“ byla přeložena do osmatřiceti jazyků⁶⁴ a vydala i stejnojmennou novelu, která se stala předlohou k celovečernímu filmu.⁶⁵

O tom, jak válka dokáže zničit a zneužít i toho, kdo se jí přímo neúčastní, píše Laura Ruohonen ve svém satirickém dramatu „*Váleční turisté*“ („*Sotaturisti*“, 2008). Autorka vychází z faktických informací o Krymské válce a provokativně odlehčeným způsobem popisuje, jak turisté z bezpečí baru s občerstvením obdivně sledují dělostřelecké manévry a přitom krmí válečné zajatce. Tato hra je o hledání odpovědi na otázku: „*Co je na destrukci a smrti tak nutkavé, že jí nikdy nebude dostatek?*“⁶⁶ „*Váleční turisté*“ byli vyhlášeni nejlepší finskou hrou za rok 2008.⁶⁷ Dalším Ruohoneniným věhlasným dramatem je „*Královna K*“ („*Kuningatar K*“, 2003), v němž odhaluje zákulisí života švédské panovnice Kristiny I. Švédské. Líčí Kristinu jako bojovnici za svobodu, která se postaví tradici a odmítá sňatek pouze za účelem plození dědiců trůnu. V jejím zájmu jsou nejen královské povinnosti (má ambice vstoupit do parlamentu, stavět města a univerzity), ale i sebevzdělávání. Ruohonenina královna Kristina má zálibu hlavně v biologii, konkrétně v chování a zvycích hadů a úhořů, v nichž hledá klíč k vlastnímu bytí. Převléká se za muže a stává se z ní jakási

⁶³ Introduction: Sofi Oksanen. In: *Finnishplays.com: Home of Finnish drama* [online]. Dostupné z: <http://www.finnishplays.com/index.php?view=writer&id=269>

⁶⁴ Oksanen, Sofi. In: *International Performing Rights Ltd.* [online]. Dostupné z: <http://www.iprltd.co.uk/?q=author/oksanen-sofi>

⁶⁵ Film „*Puhdistus*“ vznikl v režii Anttiho Jokinen (Finsko/Estonsko 2012). (Očista. In: *Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD)*. [online]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/331448-ocista/prehled/>

⁶⁶ „*What it is that makes death and destruction so compelling that we can never get enough of it.*“ (Ruohonen, Laura. In: *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/ruohonen-laura>)

⁶⁷ Tamtéž [online].

bezpohlavní bytost. Nakonec úplně ztrácí vztah k panování a touží pouze po nezávislosti a svobodě myšlení.⁶⁸

V roce 2007 vznikly dvě inscenace podle jedné předlohy. Jednalo se o dramatisaci válečného románu „*Neznámý voják*“ („*Tuntematon sotilas*“, 1954) spisovatele Väina Linny reflektujícího válečný konflikt mezi Finskem a Sovětským svazem během druhé světové války, jenž do dějin vešel jako Zimní válka.⁶⁹ Väino Linna⁷⁰ je ikonou finské literatury. Na válku nahlížel z perspektivy obyčejných vojáků a otevřeně popsal jejich pocity. Text tím získává na autentičnosti, a proto je také Linnova tvorba v realisticky založeném Finsku dlouhodobě populární. Samotné zpracování jeho díla učinilo inscenace výjimečnými. V roce 2007 představilo tento kus divadlo „Ryhmäteatteri“, a to v Myllyahově režii. Hrál se v exteriérech pevnosti „Suomenlinna“⁷¹, která nabízela autentičtější prostředí než divadelní sál. Tvůrci mohli o to více pracovat se záměrnou divadelností obrazů nebo jim naopak vdechnout punc reality. Myllyaho v rozhovoru pro deník „Helsinki Times“ řekl: *Chtěl jsem přidat prvek, divadlo na divadle, a zkoumat, jak by tato látka měla být inscenována a hrána.*⁷² Ještě tentýž rok byl titul zařazen i na repertoár „Národního divadla“ v provokativní režii Kristiana Smedse (nar. 1970), jenž se sám ujal i dramaturgické úpravy textu. Smedsovo zpracování je považováno za jednu z nejkontroverznějších inscenací finského divadla.⁷³ Svoji režijní smělost a touhu provokovat Smeds prokázal ihned na začátku představení. Před oponu nechal

⁶⁸ WILMER, Steve; KOSKI, Pirko (ed.). *Humour and humanity: Contemporary plays from Finland*. Helsinky: Like, 2006, s. 10-11.

⁶⁹ Väino Linna: *Unknown Soldiers*. In: The Herald Scotland. [online]. Dostupné z: http://www.heraldscotland.com/arts_ents/13211201.Vaino_Linna_Unknown_Soldiers_Penguin_Classics/

⁷⁰ Väino Linna (20. 12. 1920 – 21. 4. 1992) je považován za jednoho z nejvýznamnějších finských realistických autorů. (SAVUTIE, Maija. *Finnish Theatre: A northern part of world theatre*. Helsinky: Otava, 1980, s. 58.)

⁷¹ Suomenlinna je ostrov v Helsinkách, jenž v minulosti sloužil k obraně města.

⁷² „I wanted to add an element of alienation, theatre within theatre, to question how this play should be carried out and enacted.“ Mika Myllyaho (RAVI, Rééta; ERONEN, Minna. *The Unknown Soldier in Suomenlinna goes through a major transformation*. *Helsinki Times* [online], 2008, č. 27 (59), s. 15. Dostupné z: http://www.helsinkitimes.fi/helsinkitimes/2008july/issue27-59/helsinki_times27_59.pdf)

⁷³ Smeds, Kristian. In: In. *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/smeds-kristian>

předstoupit herce v kostýmu Mumínka⁷⁴, který představoval jakýsi finský kulturní odkaz. Mumínek zároveň sloužil jako zcizující element, neboť je ikonou dnešního Finska a vedle historických naturalistických výjevů působil přinejmenším cizorodě. Smeds kladl důraz na změny dynamiky. Energické expresionistické sekvence bouřlivých zábav střídaly naturalisticky mrazivé obrazy a ty byly zase následovány zpěvem lidových písní. Hodně pracoval s projekcemi, s kouřovými i světelnými efekty. Živou hudbu střídala současná taneční. Nebál se zapojit i diváky, z nichž někteří si užívali tance přímo na jevišti.⁷⁵

Dekompozice textu je finskému dramatu téměř cizí, ale Kristian Smeds chce svou dramatickou tvorbou šokovat. Ve svých vlastních textech pracuje s fragmentárností a kolážemi slov. Chronotop v jeho hrách není důležitý a tím zneklidňuje finské publikum, které bylo doposud zvyklé na vyprávění příběhu. Komorní hra „*Temnoucí dům*“ („*Yhä pimenevä talo*“, 1995) je o stařecké osamělosti. Hlavní ženská hrdinka je opuštěná a ponechaná na pospas vlastním myšlenkám.⁷⁶ Text s názvem „*Ledové obrazy*“ („*Jääkuvia*“, 1996) se věnuje problematice mezigeneračních neshod. Autor v něm zpracovává problematiku nekritické oddanosti rodině a klade si otázku, do jaké míry jsou povinnosti z ní plynoucí únosné. Rodina žije na finském severu, kde po generace fungoval řetězec tradičních rolí. Dospívající dcera se této tradici vzepře a otřese tak základními hodnotami společenství.⁷⁷ O fanatismu, který znenadání ovládne veřejné shromáždění venkovanů, píše Smeds v dramatu „*Hlas křičícího v hlubokém lese*“ („*Huutavan ääni korvessa*“, 2001). Inspiraci čerpal ve finské novele o pracující třídě „*Červená linie*“ („*Punainen viiva*“, 1909) od Iilmariho Kianta i ve spisech švédského luteránského kazatele Larse Leviho Laestadiusu.⁷⁸ Účastníci shromáždění se dovolávají vyslyšení svých potřeb. Jsou společností odvrhováni a nyní musí zaujmout nebojácný postoj, aby si vydobily lepší životní podmínky. Autor se postupně dotýká problematiky nezaměstnanosti, alkoholismu

⁷⁴ Mumínek (finsky „Moomin“) je kreslená postava z populárních dětských knih a komiksů spisovatele a ilustrátora Tova Janssona (1914-2001).

⁷⁵ Zdroj: televizní záznam představení z roku 2008. (Tuntematon Sotilas (Neznámý voják). In: Vimeo. [online]. [cit. 26.11.2015]. Dostupné z: <https://vimeo.com/27810941>)

⁷⁶ Smeds, Kristian. In: In. *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/smeds-kristian>

⁷⁷ Tamtéž [online].

⁷⁸ Huutavan ääni korvessa (Hlas křičícího v hlubokém lese). In: *Kajaanin Kaupunginteatteri* [online]. Dostupné z: <http://www.kajaaninteatteri.fi/?pid=252>

i rasové nesnášlivosti. Řešení těchto společenských fenoménů hledá jak v politických krocích, tak i na půdě náboženství. Autor do textu zahrnuje modlitby i sborové agitační písně. Nehledá hlas pravdy, místo toho nabízí škálu různých charakterů a lidských hodnot, aniž by se sám klonil k té či oné straně. Nakonec zůstává jediná otázka: „*Co se stane, když už jsou ideologie poraženy, ale nenávist přetrvává?*“.⁷⁹

⁷⁹ „*What happens when ideologies have been defeated but hatred remains?*“ Smeds, (Kristian. In: In. *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/smeds-kristian>)

3 MIKA MYLLYAHO

Divadelní režisér, dramatik, herec a v poslední době i divadelní ředitel Mika Myllyaho (nar. 30. prosince 1966) je nepochybně jednou z nejvýznamnějších tváří současné finské divadelní scény.

Než se stal uznávaným režisérem a dramatikem, věnoval se herectví, ke kterému se i dnes čas od času vrátí. Jako herec působil úspěšně v divadle, ve filmu i v televizi. V roce 1994 se objevil v komediálním snímku „*Major Körmy – Můj boj*“⁸⁰ („*Vääpeli Körmy – Taisteluni*“) a dramatu „*Všichni ve hře*“ („*Kaikki pelissä*“). A v roce 2010 ztvárnil jednu z postav ve dvanáctidílném kriminálním seriálu „*Síla*“ („*Virta*“)⁸¹

Jeho umělecké působení je spojeno hlavně se dvěma helsinskými scénami, s „*Ryhmäteatteri*“ a s jeho aktuálním působištěm „*Finským národním divadlem*“.

Umělecké vedení divadla „*Ryhmäteatteri*“ („*The Group Theatre*“) převzal Myllyaho v roce 1998 spolu se spisovatelem a režisérem Esou Leskinenem⁸², který na postu režiséra a dramaturga působí v tomto divadle dodnes. „*Ryhmäteatteri*“ bylo první oficiální scénou, jež se rozhodla uvádět pouze finské hry. Myllyaho zde působil jako kmenový režisér a načas zastával i post uměleckého ředitele. Divadlo bylo založeno v roce 1967⁸³ skupinou studentů a je tak nejstarším „nezávislým“ finským divadelním uskupením. Zakladatelé „*Ryhmäteatteri*“ se podobně jako členové divadla „*Viirus*“ nechali inspirovat koncepcí „*Mitbestimmung*“, kdy základním pravidlem divadelního prostoru je zajistit všem zúčastněným stejné rozhodovací právo, přestože poslední slovo má zpravidla umělecké vedení. V roce 1998 se s příchodem nového vedení stalo „*Ryhmäteatteri*“ plně profesionální divadelní scénou.

⁸⁰ Finské slovo „*taisteluni*“ znamená doslova „*můj boj*“ a snímek odkazuje na literární dílo Adolfa Hitlera „*Mein Kampf*“.

⁸¹ Mika Myllyaho. In: Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD). [online]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/152270-mika-myllyaho/>

⁸² WILMER, Steve; KOSKI, Pirko (ed.). *Humour and humanity: Contemporary plays from Finland*. Helsinky: Like, 2006, s. 325.

⁸³ Ryhmäteatteri. In: fi.wikipedia.org. [online]. Dostupné z: <https://fi.wikipedia.org/wiki/Ryhm%C3%A4teatteri>

Jako režisér a spoludramaturg se zde Myllyaho v roce 2006 zapojil do projektu „Pod helsinským nebem“. Jednalo se o skladbu autorských textů několika dramaturgů a herců. V jednotlivých obrazech se řešily otázky alkoholismu, nezaměstnanosti a psychického vyhoření.⁸⁴ Tato témata se ve finských hrách objevují opakovaně a výjimkou není ani tvorba samotného Miky Myllaha, který v „Ryhmäteatteri“ v rozmezí let 2005-2009 uvedl ve světových premiérách hry z dramatické trilogie: „Panika – Chaos – Harmonie“ („Paniikki – Kaaos – Harmonia“)⁸⁵, jež si autor sám i zrežiroval. Jedná se o jeho první hry uvedené na profesionální scéně a dodnes také zatím poslední.

S „Finským národním divadlem“ se Myllyaho umělecky setkal ještě během svého působení v „Ryhmäteatteri“, a to jako hostující režisér. A od roku 2010 je jeho ředitelem.

Myllyaho si v „Národním divadle“ klade za cíl podporovat a prosazovat domácí dramatickou literaturu a také rozvíjet dialog a živou spolupráci mezi divadlem a samotnými spisovateli. Svou divadelní politikou se vrací k původní myšlence finského divadla jako divadla pro lid. A co jiného pro finský lid než finskou dramaturgiu. Pod jeho vedením „Národní divadlo“ proměňuje svou podobu a upouští od tradice klasických dramatiků typu Čechova, Ibsena či Aleksise Kiviho ve prospěch nových domácích autorů. Zahraniční hry, i ty klasické, se zajisté na programu objevují stále. V současné době „Národní divadlo“ uvádí „Vánoční koledu“ Charlese Dickense, „Zdravý, nemocný“ od Moliéra, hru „Kati“ Martina McDonagha nebo Crimpuvu „Republiku štěstí“.⁸⁶ Přesto je dnes zahraniční dramaturgie v „Národním divadle“ v menšině.

Fini dramaturgové si své texty také často sami režírují. Spojení autor-režisér má ve Finsku poměrně stabilní tradici. V minulosti byl nedostatek profesionálních divadelníků včetně kvalifikovaných režisérů a řemeslo dramaturgovo se často pojilo s režijním.

Systematická podpora domácích autorů přinesla své ovoce již po dvou letech Myllyahova působení na postu ředitele. Korejský kritik, teoretik a čestný

⁸⁴ WILMER, Steve; KOSKI, Pirko (ed.). *Humour and humanity: Contemporary plays from Finland*. Helsinky: Like, 2006, s. 326.

⁸⁵ „Panika“ (21.9. 2005); „Chaos“ (napsáno 2007, premiéra 16.2. 2008); „Harmonie“ (10.9.2009) (Paniikki; Kaaos; Harmonia. In: Ryhmäteatteri. [online]. Dostupné z: <http://www.ryhmateatteri.fi/>).

⁸⁶ Ohjelmisto ja kalenteri (Program a kalendář). In: *Kansallisteatteri*. [online]. Dostupné z: <http://www.kansallisteatteri.fi/#section-2>

prezident „Mezinárodní asociace divadelních kritiků“ (AICT/IATC, „Association Internationale des Critiques de Théâtre“ / „International Association of Theatre Critics“) pan Cheol Yun Kim⁸⁷ v roce 2012 navštívil Mezinárodní helsinský divadelní festival „Stage-Helsinki Theatre Festival“ a byl překvapen výrazným zastoupením finských autorů. *„Zdaleka nejzřejmější charakteristikou současného finského divadla byla dominance dramatiků. Je příznačné, že je Národní divadlo řízeno dramatikem Mikou Myllyahem, který se právě z pozice autora snaží vychovávat nové dramatiky. Tolik textů domácích autorů jsem v Evropě za posledních dvacet let, kdy jsem navštívil mnoho národních i mezinárodních divadelních festivalů, nikde neviděl. Kdekoliv jsem byl, domácí dramatici nebyli nikde tak viditelní.“*⁸⁸ Myllyahův pro-finský přístup znamená pro nové tváře domácí dramatiky šanci otevřít si cestu do divadelní Evropy. Zavedl tzv. „systém domácích autorů“ („kotikirjailijasteemin“)⁸⁹, který spočívá v podpoře pěti předních současných finských dramatiků (Juha Jokela, Heini Junkkaala, Sofi Oksanen, Laura Ruohonen a Paavo Westerberg), aby pravidelně psali hry přímo pro „Národní divadlo“. Časem tak chce vytvořit kontinuitu a tradici uvádění původních finských her na nejdůležitější divadelní scéně v zemi. Myllyaho se tímto chce vrátit k původní myšlence „Finského národního divadla“ jako jistoty zachování národních hodnot a tradic.

Je si také dobře vědom, že domácí dramatická literatura zůstávala doposud až na výjimky interní finskou záležitostí. Snaží se však tento stav změnit a zpopularizovat finskou dramaturgii i za hranicemi státu. K tomuto tématu řekl:

⁸⁷ Yun-Cheol Kim je jihokorejský divadelní teoretik a kritik. Působí jako profesor divadelní kritiky na „Korejské národní univerzitě umění“. Je editorem „Korejského divadelního deníku“ a je autorem knih *„Spějeme do éry divadla ošklivosti?“* a *„Mezi chaosem a hybridem“*. (Informační servis Divadelního ústavu – květen 2008. In: *divadlo.cz*. [online]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=16357>)

⁸⁸ *„By far the most distinguishable characteristic of today’s Finnish theatre was the dominance of dramatists. Significantly, the Finnish National Theatre is directed by playwright Mr Mika Myllyaho, who in turn tries to foster new playwrights. I have not seen this many dramatists in Europe over the last twenty years, a period when I have attended a large number of international and national theatre festivals. Wherever I have visited, local dramatists have been nowhere in evidence.“* (KIM, Yun-Cheol. Verbal vs. Physical Theatre on Stage Helsinki 2012. *Critical Stages (IATC Webjournal)* [online], 28. 11. 2012. Dostupné z: <http://archive.criticalstages.org/criticalstages7/tag/Mika%20Myllyaho#sthash.0t0dPAjo.dpuf>)

⁸⁹ Kotikirjailijat (Domácí spisovatelé). In: *Kansallisteatteri*. [online]. Dostupné z: <http://www.kansallisteatteri.fi/organsaatio/kotikirjailijat/>

„Věřím ve finské drama a v to, že má svou hodnotu. A trochu utopickým způsobem si představuji, že za dvacet let nebude evropského divadla, které by nemohlo a nechtělo finské drama uvádět.“⁹⁰ A nemusí zůstat pouze u utopie. Myllyaho po svém nástupu na pozici ředitele předložil plán podpory šíření finské divadelní kultury do zahraničí. Vrací se k tradici zahraničních kočovných společností, jež brázdily finské území v průběhu 18. století a v mnohém finskou kulturu ovlivnily. Chce zvát do Finska zájezdové skupiny, které by se mohly vracet do domovských zemí ovlivněny finskou kulturou a částečně ji rozšířit.

Myllyaho stále častěji zve ke spolupráci zahraniční umělce, ať už režiséry či herce, a snaží se o kulturní dialog. Jednou z prvních takto inovativních inscenací byla v roce 2013⁹¹ „Euridiké“ („Eurydike“) současné americké autorky Sarah Ruhl. Text vychází z řeckého mýtu o Orfeovi a jeho cestě do podsvětí a vypráví jej z pohledu jeho ženy. Na vzniku této inscenace se podílel mezinárodní tým. Režie se ujala Američanka s ruskými kořeny Yana Ross, scénograf a kostýmní výtvarník Zane Pihlstrom pochází rovněž ze Spojených států a hudbu měl na starosti litevský skladatel Antanas Jasenka.

I zásluhou působení zahraničních umělců získává poetika „Národního divadla“ zcela nové rysy. V současných inscenacích se tvůrci snaží o alternativní formy vyjádření a nezřídka používají principy loutkového divadla, byť tento divadelní druh nemá ve Finsku své kořeny. Vedle loutek hledají inspiraci i v novém cirkusu a v Evropě již běžně užívaných videoprojekcích.

Během Myllyahova dosavadního působení se proměnila i podoba divadelního ansámblu. Když Myllyaho přišel do divadla, čítal sbor čtyřicet herců a hereček ve stálém pracovním poměru. Nyní je v angažmá třicet jedna umělců a obdobný počet herců hostujících.⁹² Současné hry zřídka vyžadují rozsáhlý ansámbl a najímání freelancerů se zdá být výhodnějším řešením,

⁹⁰ *”Siksi uskon suomalaiseen draamaan ja siihen, että sen tekemisellä on merkityksensä. Utopistisesti haluan visioida, että kahdenkymmen vuoden päästä yksikään eurooppalainen teatteri ei voi eikä halua olla esittämättä suomalaista draamaa”* (Kotikirjailijat (Domáci spisovatelé). In: *Kansallisteatteri*. [online]. Dostupné z: <http://www.kansallisteatteri.fi/organisaatio/kotikirjailijat/>

⁹¹ Inscenace byla na repertoáru pouze od 18.2. - 17.5.2013. (Eurydike. In: *Kansallisteatteri*. [online]. Dostupné z: <http://www.kansallisteatteri.fi/esitykset/eurydike/>)

⁹² Näyttelijät (Herci). In: *Kansallisteatteri*. [online]. Dostupné z: <http://www.kansallisteatteri.fi/info/henkilokunta/nayttelijat/>

než zaměstnávat množství nevyužívaných herců či hereček. A s příchodem nových sil stoupl v „Národním divadle“ i počet inscenací.

Coby režisér se Myllyaho věnuje klasikům (Shakespearův „*Hamlet*“ (2003), kterého inscenoval ještě v „Ryhmäteatteri“, či zpracování finské legendy s názvem „*Kullervo*“ (2001))⁹³ i současným textům jako je „*Poručík z Inishmoru*“ Martina McDonagha. Za inscenaci „*Kullervo*“ obdržel Myllyaho v roce 2002 „Cenu Eino Kalimy“ za nejlepší režii v „Národním divadle“.⁹⁴ Ocenění se uděluje jednou za tři roky⁹⁵ a nese jméno významného ředitele „Finského národního divadla“. „*Kullervo*“ režíroval na „Malé scéně“ „Národního divadla“. Snoubila se v něm antická hudba a obrazy, na nichž komentoval nadčasové téma nenávisti a pomsty.⁹⁶ „*Hamlet*“ byl více současnou interpretací. Používal video projekce, techno hudbu a jeho postavy podléhaly módnímu trendu. Hamletovská otázka v Myllyahově podání zněla „*jíst nebo být sněden*“.⁹⁷ Kritizoval tím západní konzumní společnost a vedle toho oceňoval sebevědomí, přátelství a lásku. Jeho nejnovějšími režiiemi v „Národním divadle“ jsou dramaturgie knihy „*Pod Severkou*“ finského spisovatele Väina Linny, kterou uvedl pod názvem „*Pod Severkou 2011*“ („*Täällä Pohjantähden alla 2011*“, 2011), Čechovův „*Višňový sad*“ („*Kirsikkapuisto*“, 2013) a zdramatizovaný román Mary Shelley „*Frankenstein*“ (2013).

Vesměs ve všech svých režiiích Myllyaho komentuje obraz společnosti. „*Myllyaho reinterpretuje klasiku, jakož i režíruje nové zahraniční hry s důrazem na sociální agendu.*“⁹⁸ Výrazný vliv na jeho umělecký styl mělo již jeho působení v „Ryhmäteatteri“, které bylo vždy společensky velmi angažované.

Univerzalita dramatického materiálu je výrazným faktorem Myllyahovy umělecké činnosti. Ve svých inscenacích a do jisté míry i ve svých dramatech

⁹³ Legendu „*Kullervo*“ sepsal v 19. století básník Aleksis Kivi a je také součástí „*Kalevaly*“. (Mika Myllyaho. In: *Teatterin tiedotuskeskus TINFO (Theatre Info Finland TINFO)*. [online]. Dostupné z:

http://www.tinfo.fi/fi/Naytelmakaannostietokanta_tekijat/739/Mika_Myllyaho

⁹⁴ Eino Kalima – Palkinto (Ocenění Eina Kalimy). In: In: *Kansallisteatteri*. [online]. Dostupné z: <http://www.kansallisteatteri.fi/teatterista/eino-kalima-palkinto/>

⁹⁵ Cena byla zavedena již v roce 1973, ale pravidelně je udělována až od roku 1993. (Tamtéž.)

⁹⁶ WILMER, Steve; KOSKI, Pirko (ed.). *Humour and humanity: Contemporary plays from Finland*. Helsinky: Like, 2006, s. 325.

⁹⁷ „*Eat or be eaten*“ (Tamtéž, s. 325.)

⁹⁸ „In general Myllyaho has reinterpreted the classics as well as directing new foreign plays with social agenda.“ (Tamtéž, s. 326.)

hledá novou formu zpracování tradičních námětů a tvůrčí proces pro něj spočívá v „rozbíjení daného rámce“.⁹⁹ Myllyaho vychází z předpokladu, že jím zpracovávaná „témata jsou univerzální“¹⁰⁰ a na základě toho může přicházet s novými formálními uchopeními daného námětu, aniž by zneplatnil původní zápletku. Myllyaho věří i v univerzálnost divadelního zážitku a v silné divácké ohlasy bez ohledu na nové technologické zpracování. A sám také použití nových médií na jevišti propaguje. Říká: „*Nebojujte s novými médii, začleňte je.*“¹⁰¹ Jeho produkce bývají velmi vizuální, používá světelných efektů i fyzických symbolů a hodně pracuje s hudbou.

K práci dramatického autora Myllyaho dospěl až po studiu divadelní režie na „Divadelní akademii“ v Helsinkách („Teatterikorkeakoulu“), kde promoval v roce 1999. A mezi lety 2002-2006 tam svůj absolventský obor také vyučoval. Během studií se setkal s rozličnými osobnostmi¹⁰² s různými uměleckými styly. Generaci 60. let zastupovala herečka Kaisa Korhonen. Mentorkou mu byla dramatička a režisérka Raila Leppäkoski, jež dlouho vedla „Ryhmäteatteri“. Za zmínku stojí herec a režisér Kimmo Kahra nebo herečka a režisérka Laura

⁹⁹ „*Breaking the frame*“ (JOHNSON, Jeff. *The New Finnish Theatre*. Předmluva Hanna-Leena Helavuori. Jefferson, North Carolina, USA: McFarland, 2010, s. 64.)

¹⁰⁰ „*The themes are universal*“ (Tamtéž, s. 64.)

¹⁰¹ „*Don't fight the new media, incorporate it.*“ (Tamtéž, s. 64.)

¹⁰² **Kaisa Korhonen** (nar. 20. 7. 1941) je finská spisovatelka, divadelní režisérka, herečka a zpěvačka. Na „Divadelní akademii“ vyučovala světelný a zvukový design a režii. V 60. letech působila ve „Studentském divadle“ a byla jednou z klíčových osob projektu „*Lapualaisooppera*“, k němuž složil hudbu její manžel Kaj Chydenius. Spolu s manželem patřila k zakládajícím členům KOM-teatteri. (Kaisa Korhonen. In: fi.wikipedia.org. [online]. Dostupné z: https://fi.wikipedia.org/wiki/Kaisa_Korhonen)

Kimmo Kahra (nar. 31. 5. 1956) je divadelní i seriálový režisér a herec. Jako herec se objevil ve snímku „*Malá pouť*“ („*Pieni pyhiinvaellus*“, 2000) a režijně se zapojil do televizního seriálu „*Společenská místnost*“ („*Yhteinen huone*“, 2002). (Kimmo Kahra: In: *Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD)*. [online]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/109687-kimmo-kahra/>)

Raila Leppäkoski (nar. 3. 3. 1950) je divadelní režisérka. Na „Divadelní akademii“ působila v letech 1989-1995 jako profesorka režie a v letech 1997-2002 jako profesorka herectví. Od roku 2014 působí jako umělecká ředitelka divadla „Lilla“, které je scénou „Městského divadla v Helsinkách“ („Helsingin kaupunginteatteri“). (Raila Leppäkoski. In: fi.wikipedia.org. [online]. Dostupné z: https://fi.wikipedia.org/wiki/Raila_Lepp%C3%A4koski)

Laura Jäntti (nar. 4. 1. 1951) je divadelní režisérka. Svoji kariéru spojila hlavně s divadly KOM-teatteri a Jurkka. Režiovala i v Německu, Norsku, Peru a Tanzanii a je považována za průkopníka exportu finského divadla. (Esittely: Laura Jäntti (Úvod: Laura Jäntti). In: *Naytelmat.fi (Finnishplays.com: Home of Finnish drama)* [online]. Dostupné z: <http://www.naytelmat.fi/index.php?view=writer&id=947>)

Jäntti,¹⁰³ která v roce 1977 režírovala televizní muzikálové zpracování „Kullerva“¹⁰⁴, k němuž po letech dospěl i sám Myllyaho.

Své stěžejní divadelní hry Myllyaho napsal až v 21. století, a proto se i přes svůj vyšší věk řadí mezi mladou generaci současných autorů. Jeho dramatický styl zcela zapadá do finského tradičního umírněného diskurzu. Ten se vyznačuje realistickým zachycením skutečnosti bez experimentálních modifikací formální stránky textu. Hlavní a často jediná dějová linie se odehrává v současnosti na jednom místě. O ostatních přidružených paralelních či minulých událostech nechává své postavy pouze referovat.

Myllyaha zajímá moderní životní styl, který navenek působí jako dokonale harmonický a bezchybný. Hrdinové jeho her jsou ve středním věku. Jedná se o dobře situované a většinou finančně zajištěné jedince z vyšší střední třídy. Materiální zabezpečení jim ovšem šťastný život nezaručí. Jenomže právě hmotné statky jsou to, oč v Myllyahem popisované společnosti běží především. Postavy jsou nespokojené v práci a někteří o ni nakonec přicházejí. Kariérní neúspěchy se neblaze podepíší i na jejich partnerských vztazích. Muži trpí pocitem méněcennosti a ztrátou hrdosti, ženy zase selhávají v úlohách manželek a matek a projevují se u nich násilnické sklony. Krizové situace často řeší zvýšením pracovního tempa, což vede k dalšímu prohloubení problémů. Bezvýchodná situace mnohdy vede k jednání, jakého by za jiných okolností nebyli schopni, přesně jako v případě učitelky Sofie („Chaos“), kterou zachvacují nekontrolovatelné záchvaty agrese.

Myllyaho se jako dramatik úspěšně zapsal do povědomí finské odborné i laické veřejnosti. Nicméně, v posledních letech je jeho jméno skloňováno spíše v souvislosti s jeho režijními počiny a s jeho působením ve funkci ředitele „Národního divadla“.

¹⁰³ WILMER, Steve; KOSKI, Pirko (ed.). *Humour and humanity: Contemporary plays from Finland*. Helsinky: Like, 2006, s. 325.

¹⁰⁴ Kullervo. In: *International Movie Database (IMDb)* [online]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt1748075/?ref =nmbio_mbio

4 ANALÝZA TEXTU „PANIKA“ („PANIIKKI“, 2005)

Pod názvem „*Panika*“ přináší Myllyaho první část genderově laděné trilogie. Jde o tragikomickou výpověď třicátníků třetího milénia o jejich neurózách.

Do hry vstupujeme skrze televizní obrazovku. Právě začíná upoutávka diskuzního pořadu *Alter ego*, na monitoru se objevuje moderátor Joni a představuje pořad.

Po skončení této sekvence se na scéně objevují zbývající postavy – Joniho bratr Max (grafický designer) a jejich společný přítel Leo (inženýr výtahové techniky). Leo v opilosti a se zmatečným vysvětlením vtrhne v noci k Maxovi domů. Max se ho marně snaží vykázat ze svého bytu, ale nakonec jej nechá u sebe přespat v domnění, že ráno odejde. Leo ovšem odmítá toto útočiště opustit i následující den. Přiznává se, že mu manželka Mari dala úkol - zamyslet se a ujasnit si priority ve svém životě, zatímco bude na služební cestě v Berlíně. Do Německa však nakonec neodcestoval a posilněn alkoholem skončil v Maxově bytě. Odmítá se vrátit domů dřív, dokud nevymyslí, co dál.

*„LEO
Nemůžu jít domů.*

*MAX
Proč?*

*LEO
No, Mari si myslí, že jsem na služební cestě v Berlíně.“¹⁰⁵*

Sám je bezradný a žádá Maxe o pomoc. Leova představa je následující. Max má sehrát roli jakéhosi terapeuta, jelikož v minulosti sám terapií prošel a zná základní cvičení a techniky. Max tento pomatený nápad odmítá a všemožně se snaží poslat přítele pryč. Leo je však stále neodbytnější a Max s jistým terapeutickým vedením nakonec souhlasí. Bude směřovat Lea k sebepoznání a nalezení příčiny jeho partnerských problémů pomocí cvičení vycházejících

¹⁰⁵ MYLLYAHO, Mika. *Panika*. Praha: DILIA, 2012, scéna 3, s. 6.

z čínského umění qi gong, principů psychodramatu a amatérského výkladu filmu „Mluv s ní“¹⁰⁶. Tento snímek je Maxovou biblí.

„MAX

Tohle je moje filozofie: změna vychází zevnitř! Takže nestačí pár dní sekat dobrotu, být pozorný, pozvat ji do kina, donést ji květiny, uvařit a hrát si na někoho jiného. Změna je něco významného. V tom filmu Marco projde velkou vnitřní změnou. A to je významné.“¹⁰⁷

Max film chápe jako souhrn klasických problémů matek a synů, jak bývají interpretovány v psychologických příručkách, ale ani Leo ani Joni jeho postoj nesdílejí a nasnadě je první názorový konflikt.

„LEO

Jo, možná, ale pořád si nejsem úplně jistej, jestli tomu rozumím...

M A X

... Jsou tam všechna traumata najednou. Vztah matek k synům. Muži se nejsou schopni odtrhnout od matek a matky se snaží všemi způsoby je u sebe udržet a manželky se dívají z ústraní, jak se muži nejsou schopni vyhrabat z bažiny dospívání.

L E O

... Jo no... ale já si pořád nejsem jistej...

M A X

No protože matkám se nedostává dost pozornosti od vlastních mužů, začnou příliš milovat svoje syny a těm to přivodí věčný pocit viny. Muži budou odstrkávat židle navždy... No a dál, zpátky k samotnému filmu. Další závažné téma a možné řešení našich problémů, Leo. Jde o mluvení a naslouchání.

JONI

Jo, no. Vždyť se tak jmenuje i ten film: Mluv s ní.“¹⁰⁸

¹⁰⁶ „Mluv s ní“ („Hable noc ella“, 2002) je španělský snímek režiséra Pedra Almodóvara. Příběh dvou mužů, jejichž osudy se protnou v nemocnici. Každý se stará o jinou ženu v kómatu. Pro jednoho se jedná o platonickou lásku, která by bez těchto okolností patrně nikdy nebyla naplněna. Druhý pečuje o svoji přítelkyni. (Mluv s ní. In: Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD). [online]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/69-mluv-s-ni/prehled>)

¹⁰⁷ MYLLYAHU, Mika. *Panika*. Praha: DILIA, 2012, scéna 6, s. 23.

¹⁰⁸ Tamtéž, scéna 6, s. 20.

Frekvence hádek mezi Leem a Maxem se stále zvyšuje, střídavě do nich vstupuje i Joni a najednou se jejich spory netýkají pouze Leovy záležitosti. Na povrch vyvstávají letité problémy, jako je Maxův strach z uzavřených prostorů i počínající agorafobie. Také Joni právě prochází životní krizí, když mu televizní stanice zruší pořad kvůli jeho nevhodnému chování k hostům.

V konverzaci postav závažné problémy střídá bezduché tlachání o vypracovaných bicepsech následované alkoholickým opojením.

*„J O N I
Koukni na ten hrudník.*

*L E O
Ty jo...*

*J O N I
Stotřicet na lavici.*

*L E O
Respect.*

Leo si sundá tričko. Také si klekne.

*J O N I
Vždyť máš krásnej biceps.*

*L E O
Je to spíš takovej prcek.*

*J O N I
Ok, já mám úplně stejnej, skoro není vidět.*

*L E O
Nech toho, ten tvůj je úplně masivní.¹⁰⁹*

Tuto pánskou seanci a bezvýhodné polemiky ukončí Leo svým prvním opravdu odhodlaným krokem. Rozhodne se sejít s manželkou bez psychologických a terapeutických taktik a na rovinu si promluvit. A překvapivě právě Leo, který byl po celou dobu „beznadějným případem“, pomáhá Maxovi zvládat jeho úzkost. I Joni se s výpovědí postupně vyrovnává.

¹⁰⁹ MYLLYAHU, Mika. *Panika*. Praha: DILIA, 2012, scéna 7, s. 25-26.

Hra končí momentem, kdy si všichni vzájemně kondolují k vlastním symbolickým úmrtím. Někdejší Max, Leo a Joni jsou mrtví.

L E O

Ne, poslouchej... Něco mě napadlo... Co kdybych umřel... Moje duše by se oddělila od těla... Takhle... S tou kamerou si to můžem vyzkoušet. (Leo zvedne kameru nad hlavu a vyfotí se) Můžu se na sebe podívat z ptačí perspektivy.

M A X

To je zas nějaký nový systém z výtahu?

L E O

Umřeme společně tady na pohovce.

M A X

Co prosím?

L E O

Právě prožíváme poslední okamžiky svého života... Pohodlně se usadte vedle mě... jo, tak... až napočítám do tří, umřem.

M A X

Jestli tě to zajímá, tak já na duši nevěřím.

L E O

Musíš, jinak to nebude fungovat... Tak, na místě, nehýbejte se... 1... 2... 3... a je to, jsme mrtví.

(Zvednou se a dívají se na svoji fotku na obrazovce televize.)

(...)

J O N I

No a co ten třetí?

L E O

Tak to byl ten nejobyčejnější a nejnudnější člověk na světě.

J O N I

Nemluv o něm tak. Byl to můj kamarád. Ve skautu byl vedoucí našeho oddílu.

Byl dobrý student. Stal se z něj inženýr. Ještě za mlada se zamiloval do jedné holky a byli spolu fakt dlouho, aspoň deset let...

L E O

Třináct...

J O N I

... Přesně tak... myslel si, že jim všechno klope...

M A X

... Ale možná to trochu přeháněl s prací...

J O N I

... možná měl klapky na očích...

M A X

A právě, když ho jeden jeho moc dobrý přítel dal trošku do kupy, tak...

L E O

Hádám že... umřel.

J O N I

... Škoda.¹¹⁰

Dějištěm je Maxův byt a ten se nachází na předměstí v blíže nespecifikované průmyslové oblasti.

Text je rozdělen na dvanáct scén. Není výslovně stanovena časová výseč, kterou děj představuje. Mezi jednotlivými výstupy jsou však zřejmě časové posuny v řádu minut či hodin, nanejvýš se přesouváme do druhého dne. Přece však autor nabízí jistá vodítka k určení časové osy. Z Leových slov ze třetí scény o jeho týdenní služební cestě lze usuzovat, že do hry vstupujeme právě na začátku této sedmidenní lhůty, ale již netušíme, jestli ji Leo vyčerpал celou nebo ji dokonce překročil.

„LEO

„No... Ráno u snídani jsem se zeptal Mari, jestli ji mrzí, že jedu na týden pryč.“¹¹¹

Struktura textu není příliš sofistikovaná. Autor pracuje s jednou dějovou linkou. Výstavba textu je v tomto ohledu prostá a přehledná. Dějové předěly a vývoje vztahů jsou prezentovány formou dialogů postav. K fyzické srážce se schyluje pouze jednou, jinak autor zůstává u střetů slovních.

¹¹⁰ MYLLYAHU, Mika. *Panika*. Praha: DILIA, 2012, scéna 12, s. 45-47.

¹¹¹ Tamtéž, scéna 3, s. 6.

I témata hry traktuje právě skrze verbální kolize postav. Jejich jazyk přímo prezentuje jejich myšlenky. Nepracuje s metaforickými vyjádřeními a rezignuje na podtext nebo symboličnost. Tomuto autorskému záměru je úměrná i volba slovníku. Jazyk postav je velice civilní, realistický a přiměřeně situacím hovorový. Nevyhýbá se ani vulgarismům.

Životní strategie postav jsou konfrontovány formou dialogu. Klasický monolog, coby ucelenou řeč jednoho mluvčího, bychom v textu hledali marně. Jedinými pasážemi, které by se daly monologicky chápat, jsou fragmenty Joniho úvodních slov k televiznímu pořadu, které uvádějí první a osmou scénu.

„J O N I

*Dobrá večer. Vítejte v pořadu Alter ego. Dnes tu máme opět velmi zajímavého hosta. Tento případ probíral v poslední době celý národ. Host dnešního večera dal minulé úterý nečekaně výpověď více než tisíce zaměstnanců. Dnes se bude ve studiu ze svého činu zodpovídat. Uvidíme, jestli se rozsype, nebo je jeho srdce opravdu z kamene. To vše uvidíte dnes, takže zůstaňte s námi. Tohle je Alter ego.*¹¹²

Tyto prostřihy autor využívá k formálnímu ozvláštnění a charakteristiku celkové výstavby textu neruší. Neodehrávají se fyzicky přímo v bytě, ale vstupují do děje prostřednictvím televizní obrazovky.

Tempo hry je svižné. Výrazná prodlení chybí a jedna replika hbitě střídá druhou. Jedná se o slovní přestřelku, v níž každý chce mít poslední slovo a snaží se trumfnout slova soupeře vyvracením jeho pravdy. Když je žádoucí učinit pauzu nebo se nepatrně posunout v ději, autor scénu ukončí a okamžitě řeč přesouvá do nové.

I scénické poznámky jsou velice střídme, spíše technické, neboť se týkají popisu pokoje, příchodů a odchodů postav. Jen zřídkakdy do nich autor vloží emocionální rozpoložení.

„Joni vejde do bytu, je rozrušený.”¹¹³

¹¹² MYLLYHAHO, Mika. *Panika*. Praha: DILIA, 2012, scéna 1, s. 3.

¹¹³ Tamtéž, scéna 11, s. 40.

Finské jméno Joni¹¹⁴ a narážky na Laponsko a jeho obyvatele naznačují, že se děj odehrává v autorově domovině. Témata hry mají však výpovědní hodnotu i za jejími hranicemi.

Všechny tři postavy mají představovat úspěšné a společensky dobře situované muže středního věku (mezi 35-40 lety)¹¹⁵. Jejich životy se ocitly v krizi. Každý se ovšem ocitá na jiném rozhraní. Maxova životní sinusoida se již nějakou dobu pohybuje na dolní hranici, se svojí situací už nebojuje a implementoval ji do každodenního života. Pro Lea je konfrontace s realitou novou záležitostí a teprve začíná hledat řešení a Joniho okamžik zlomu teprve čeká. Všichni se postupně dostávají do momentu, kdy už nejsou schopni své životy zvládat a stávají se z nich neurotické časované bomby.

Leův zavedený životní řád, kariérní i rodinná pohoda se otráslly v základech. Manželka po něm chce, aby se zamyslel nad jejich vztahem. Ocitá se v situaci, ve které není zvyklý se pohybovat. Není si jistý, jestli z ní najde východisko a začne pochybovat o všech aspektech svého života. Nevěří si a podceňuje se. Cítí se být vedle svých přátel méněcenný. Obdivuje Maxovy kuchyňské vymoženosti jako kávovar, závidí mu jeho profesi grafického designera a obdivně komentuje Joniho popularitu a vypracované tělo.

„L E O

„Už mě nebaví moje práce. Objíždím po světě všechny veletrhy a mítingy, na kterých prodávám výtahovou techniku... výtahovou techniku, jo... Tvoje práce je mnohem tvořivější. Graphic designer... fjuu... Vždyť to i zní líp.“¹¹⁶

Leo nechápe, kde se stala chyba. Hodně pracoval a nevěnoval potřebnou pozornost své ženě a tím pádem si ani nevšiml, kde jejich problém nastal nebo v čem spočívá. Teď si ovšem uvědomuje vážnost své situace a otázkou zůstává, zda neprozřel příliš pozdě. Proto panikaří.

„L E O

To je právě to. Maxi, měl bych si něco ujasnit, ale co a jak bych si to měl jako ujasnit? A za týden! Vždyť já ji miluju a všechno... Šel jsem na pivo a hned jsem začal přemýšlet. Ale když já nevím, co bych si měl dát do pořádku. Vždyť já ani nevím, co je špatně!

¹¹⁴ Jméno „Joni“ se užívá ve skandinávských zemích a je dáváno děvčatům i chlapcům.

¹¹⁵ MYLLYAHO, Mika. *Panika*. Praha: DILIA, 2012, s. 1.

¹¹⁶ Tamtéž, scéna 2, s. 4.

M A X

To nezní tak vážně.

L E O

Že nezní? Udělal bych pro ni cokoliv, a jí to najednou nestačí!

M A X

Nevidím v tom nic zas tak...

L E O

Hej, já znám Mari dobře, vím, že teď je to vážný. A potřebuju pomoc."¹¹⁷

Je typem nejistého člověka, který se bojí zodpovědnosti a doposud bylo jednodušší nechávat důležitá rozhodnutí na jiných. Ve chvíli, kdy by se měl nevíce soustředit a chovat se rozumně, se projevuje jeho nezralost. Stává se z něj ztracený jedinec, je zmatený a neví, co si s novou situací počít. Chvillemi jeho jednání připomíná chování dítěte, které nechce nic řešit a doufá, že za něj rozhodne někdo jiný a vše se vyřeší mimo něj. Všechno by chtěl hned a bez práce. S entuziazmem vyhledává zástupná a nepodstatná témata konverzace jako je stav jeho stolice nebo muskulatury, aby odvedl pozornost od skutečného problému. Není příkladem silného muže, který má svůj život ve svých rukou a když už má možnost kontrolu převzít, neví si rady a raději se utíká schovat. Chová se takto dětinsky, protože skutečně neví, co je špatně. On chybu nevidí. Dělá, co od něj společnost očekává - tvrdost a co největší produktivitu se zaměřením na zisk. Není sto chápat, proč to jeho ženě nestačí, když společnost je s ním spokojená. Jeho dosud fungující šablonu žití narušil cizí element a on propadá naprostému zoufalství.

Max se zpočátku jeví ze všech nejvyrovnanější. Praktikuje meditační cvičení a s pomocí různých terapeutických technik, které laicky aplikuje na svůj život, se zdá, že našel svůj směr a pevnou půdu pod nohama. Ovšem bez terapeutických příruček už není schopný zvládat žádný aspekt svého života a jeho repliky jsou pouhou skladbou citací vyčtených z knih. Během Leova „léčení“ na povrch vyvstane nevyřešené trauma, jež má svůj původ v rozchodu s přítelkyní.

¹¹⁷ MYLLYAHU, Mika. *Panika*. Praha: DILIA, 2012, scéna 3, s. 6.

„LEO

(...) Měl holku jménem Heidi. Ale jednoho dne ho Heidi opustila a Max se zavřel doma. Stal se z něj moc osamělý člověk...

JONI

Jo, a pak začal všechny nenávidět. Přestal chodit na terapii, protože podle něj ten psychiatr nic nevěděl. Pak si koupil všechny knihy o terapiích a začal je číst. Snažil se vyřešit si svoje problémy sám. Přestal se stýkat s Heidi, matkou i otcem a průběžně je obvolával s tím, že můžou za jeho současný stav...¹¹⁸

Max působí nejvyzráleji navenek, ale na rozdíl od Lea a Joniho trpí skutečnými psychickými problémy a zdá se, že svůj boj s tlakem společnosti již vzdal. Vypěstoval v sobě strach z lidí a konfrontace s nimi a uzavřel se do sebe. Už delší dobu žije v ústraní. Přestěhoval se do odlehlé industriální čtvrti, nevychází ven a učebnice meditace a introspekce jsou jenom další hrází, kterou staví mezi sebe a společnost. Nevěří nikomu a nejvíc sobě. Joni a Leo jsou jediní, se kterými je schopný alespoň mluvit, s důvěrou už je to horší. V průběhu Leovy „terapie“ ztrácí směr a nakonec si s ním vyměňuje roli a on se stává tím, kdo potřebuje zachránit.

Zato Joni je jeho pravý opak. Svou výřečností komunikačně předčí své dva kolegy. Je příkladem sebevědomého jedince, který se nenechá nikým a ničím zlomit. Je pravým členem kapitalistické společnosti, která ho ovšem po přílišném prosazování vlastního úsudku odstraní z veřejného života. Jeho image je postavena na suverenitě a ta zase na vnějškové absenci emocionality. Má tendenci vše vyřešit okamžitě, suverénně a tudíž i povrchně. Na všechno podle něj existuje jedno univerzální řešení – sex. Tělesnost je jeho jediným motorem. Je povrchní, sebestředný a ironický, a to i v případě problémů jeho přátel. Neustále má v uchu handsfree a běžně simultánně hovoří k asistentce na telefonu i k přítomným kamarádům.

„J O N I

Oukej, chápu. Máte nějaký problém.

M A X

Jo nějaký.

¹¹⁸ MYLLYAHU, Mika. *Panika*. Praha: DILIA, 2012, scéna 12, s. 47.

J O N I

*Jo, dát věci do pořádku, přemýšlet o nich, zastavit se a přemýšlet...
Základní problémy ve vztazích.*

M A X

*No, to je dost velký rozdíl. Chvíli přemýšlet, nebo něco opravdu udělat.
Například: všimneš si, že je pokoj špinavý...*

J O N I

Jo, jo, jo...

M A X

*... Takže by se nejspíš mělo uklidit. Na rozdíl od: jejda, je tu příliš mnoho
nábytku, není dost místa. Udělám něco významného, vyhodím všechno ven.
Budu čist feng shui a spát na podlaze.*

J O N I

... Přesně tak, jedte klidně metrem... já přijedu svým tereňákem...

M A X

*Ty celou dobu telefonuješ? Vůbec jsi neposlouchal. Tohle je opravdu
urážlivé chování, opravdu urážlivé!"¹¹⁹*

Zdá se být zamilován sám do sebe a vztahy mezi lidmi redukuje na pouhou hru. Má „dar“ vše obrátit v ironii a oplzlý vtíp. Nejraději by zašel do erotického klubu, kde se všechny jeho problémy rozplynou. Sám sebe prezentuje jako odpůrce lásky, když na Leovu otázku, zda byl někdy zamilovaný, odpovídá: „Byl jsem jednou... Deset minut. Bylo to úplně hrozný. Už nikdy bych to nechtěl zažít. Pravda je taková, že ten cit je nepřirozený.“¹²⁰ Pod touto suverénní slupkou ale dřímá stejně emocionálně zmatený člověk, jako jsou Leo a Max. Jenom to nedává najevo. Pravda je taková, že by rád poznal opravdový cit, ale sám ho stále bojkotuje. V závěru dokonce zauvažuje o možnosti vztahu s asistentkou Caritou, kterou doposud chápal jako zpestření svého života a jako stále dostupnou samozřejmost.

Joni je typickým zástupcem dnešní uspěchané společnosti. Není čas se zastavit a řešit problém. Člověk musí být neustále v pohybu a být produktivní. Na jedince je ustavičně vyvíjen tlak a všichni fungují s vědomím, že není

¹¹⁹ MYLLYHAHO, Mika. *Panika*. Praha: DILIA, 2012, scéna 3, s. 11-12.

¹²⁰ Tamtéž, scéna 5, s. 18.

dostatek času. Jeho profese televizního moderátora vyžaduje životní styl, který mu kdekdo včetně Lea závidí, ale který ho nakonec ničí. A tak ten, kdo se zdál, že ho nic netrápí a je navýsost spokojený, je nakonec stejně citově vyprahlý jako ostatní. Joni v okamžiku přichází o to, co dřív považoval za smysl svého života. Zároveň si uvědomuje svoji nahraditelnost a křehkost svého postavení a prestiže. Jeho postava se pohybuje z extrému do extrému. Stejným způsobem a vervou, s jakou doposud nekompromisně odmítal existenci problémů, začne nyní útočit na společnost, jíž byl součástí, a dívat se na ni s opovržením, kterým dříve častoval lidi neschopné prosadit se v kapitalistickém systému.

„J O N I

To jo... Chce se mi zvracet z toho pokrytectví světa. Smějí se ti do ksichtu... K čertu, že mi to nedošlo hned. O něco se tady snažíš, a každý ti to může úplně jednoduše všechno vzít. Tak je to... ten mnich nechal všeho sám od sebe a nikdo už mu nic vzít nemůže... Je geniální... A já jsem ho neposlouchal.

(...)

Ale... hej, nechápete, že ten mnich se vzdal úplně všeho? Zahodil úplně všechno. Něco udělal, velké věci, a jenom o tom nemluvil... Já jsem jenom mlel pantem... Došlo mi to až teď. Přesně tak, do prdele, i tyhle hadry, co mám na sobě... Jsou od té zasrané firmy plné pokrytců. Musím se jich rychle zbavit. Fuj, kurva...

(Joni se vysvleče do naha.)¹²¹

Společnost jako taková není v textu explicitně popisována, ale mezi řádky ji čteme jako nepřátelské prostředí, které neumožňuje zpomalit a nadechnout se. Dříve nebo později se u postav projeví úzkost, strach, krize, ocitají se ve slepé uličce a nervové zhroucení je jen otázkou času.

V úvodu se setkáváme s motivem lásky - vzpomínkou na dětskou lásku a první polibek, lásku nezatíženou tlakou současné společnosti. Ke stejnému tématu čisté lásky se autor cyklicky vrací i na konci textu, když postavy provedou symbolickou sebevraždu. Mezitím se tento motiv ztrácí pod tíhou problémů spojených s dospělostí, touhou a nutností prosadit se a získat své místo ve společnosti.

¹²¹ MYLLYAHU, Mika. *Panika*. Praha: DILIA, 2012, scéna 11, s. 40-41.

Myllyaho se dotkne i náboženské otázky, byť okrajově. Joni v pořadu slovně zaútočil na budhistického mnicha. Není schopný a ochotný chápat jinou než svoji kulturu a za každou cenu chtěl mnicha přesvědčit o své pravdě. V Joniho postoji se ukrývá současný evropský fenomén střetávání různých tradic a záležitost mezikulturní tolerance. Autor tuto problematiku pouze nastíní a ta dále nehraje v kontextu hry zásadní roli.

Přes dílčí motivy lásky, vztahů, komunikace a přepracování dospíváme k alfi a omeze Myllyahova textu - problému mužství a roli muže v 21. století. Myllyaho se tím vrací k tématu, kterému se často věnoval ve svých režiiích.¹²² Společnost od mužů očekává tvrdost a potlačení emocionality. Jenomže jejich dámské protějšky vyžadují právě empatii. Muži se tak ocitají mezi dvěma vzájemně si odporujícími požadavky – utlumením citovosti na straně jedné a projevy emocionality na straně druhé. Jejich nesmiřitelnost výstižně komentuje postava Maxe: „Muž je schopný mluvit se ženou teprve tehdy, když je žena v kómatu“¹²³. Jak tlak společnosti, tak i nároky ženské části populace jsou ve hře neustále implicitně přítomné.

Ztráta mužského sebevědomí souvisí i se strukturou současné společnosti, v níž je postavení žen v mnohem silnější než kdy dřív. V minulosti měly povinnosti mužů a žen jasně vytyčené hranice, které byly všeobecně respektovány. Dnes se rozdíly stírají, a zatímco se ženy z tohoto vývoje těší, muži se ocitají v nejistých pozicích. Odtud i název hry „Panika“. Od mužů je vyžadována diskuze, na kterou nebyli zvyklí. Svět, kterému rozuměli, se stává matoucím. Postavy nakonec na sebe musejí vzít riziko a odvážit se hledat nové životní strategie. Ženy jsou zdrojem problémů i jejich řešením a i Leo nakonec poznává, že musí hledat odpovědi v dialogu s manželkou, nikoli s přáteli.

Městské prostředí je úžasným místem k životu, kde každý může být „cool“, ale pouze tehdy, pokud popře svoje emoce. Myllyaho v průběhu bizarní domácí terapie odkrývá s humorem a nadhledem cestu tří přátel k emocionalitě.

¹²² Myllyaho, Mika. In: *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/myllyaho-mika>

¹²³ MYLLYAHO, Mika. *Panika*. Praha: DILIA, 2012, scéna 6, s. 21.

4 ANALÝZA TEXTU „CHAOS“ („KAAOS“, 2007)

Fabule mapuje životní peripetie tří žen v průběhu zhruba půl roku. Oproti první Myllyahově hře je „Chaos“ mnohem energičtější a sofistikovanější tragikomedii.

Hlavní postavy opět bojují s tlakem společnosti a s problémy v partnerských vztazích. Sofia, Julia a Emmi jsou úspěšné ženy v produktivním věku mezi třiceti a pětácti lety. Ve vzájemných rozhovorech rozložených do dvaceti čtyř scén¹²⁴ konfrontují své nedávné zkušenosti. Nedá se říct, že by jedna postava byla ústřednější než druhá. Jejich příběhy se v textu střídají a kvantitativně jsou v rovnováze.

Nejprve se představí Sofia: „*Jsem Sofia Lehto, je mi 36, učím na prvním stupni základní školy a mám dvě děti.*“¹²⁵ Za poslední roky se jí problémy kupí jeden na druhý. Dozvídáme se výčet různorodých strastí rozbitým autem a plísni v domě počínaje a smrtí matky konče. Její nejnovější starostí je plánované zavření školy, kde pracuje, a sloučení s větší institucí. To už psychicky neustojí a stává se z ní nepředvídatelná agresivní bytost. Téměř bezdůvodně napadá cizí lidi.

SOFIA

Proč se tam do prdele tlačí to auto. (Jde ven)

(...)

SOFIA (*Sofia za scénou*)

¹²⁴ Každá scéna má svůj název odvozený od hlavní události v dané kapitole, a mohly by tak sloužit jako stručný průvodce fabulí: „1. Sofiin příběh začíná; 2. Sofia v kavárně vypráví o svém problému; 3. Ředitelka oznámí zrušení školy; 4. Sofia uhodí muže v kavárně; 5. Sofia vyjede na řidiče; 6. Ředitelka pošle Sofii na dovolenou; 7. Juliin příběh začíná; 8. Julia a Emmi. Vzájemná pomoc; 9. Začíná příběh Emmi.. Emmi uhodí ženu na vyhlídkové plavbě; 10. Emmi si vyjasňuje účinky léků; 11. Julia a muž jdou do kina; 12. Příprava Sofiiny řeči v internetové kavárně. Emmi a Julia se hádají; 13. Emmi začíná psát článek o vlivu alkoholu na působení uklidňujících prášků. Emmi jde na přednášku; 14. Emmie nabídne svůj článek časopisu a jde k doktorovi; 15. Šéfredaktor archivuje Emmin článek; 16. Emmi přijde pozdě do školky; 17. Julia se setká s mužem a zradí Sofii; 18. Slavnost na počest stého výročí založení školy; 19. Sofia, Emmi a Julia na záchytce; 20. Julia opustí muže; 21. Emmi u soudu; 22. Sofia a Julia svědčí u soudu; 23. Sofia a ředitelka se ucházejí o stejné místo; 24. Sofiina služební cesta. Poslední řetězec událostí.“ (MYLLYAHU, Mika. *Chaos*. Praha: DILIA, 2007, s. 2-49.)

¹²⁵ Tamtéž, scéna 1, s. 2.

*Hej... Promiňte, paní... Promiňte, ale proč parkujete zrovna tady... To není žádná dálnice! Slyšíš! ... Tohle je určeno pro chodce. Proto se to jmenuje chodník! (Naštve se a křičí.) A jestli to auto hned nepřeparkuješ, rozkopu ti ho! ... Jsi zasranej nácek! Šmarjá, jestli tam to auto zaparkuješ ještě jednou, najdu si tě a zabiju tě!!!
(Auto odjede. Sofia se vrací do kavárny.)*

SOFIA

... Zaparkovala ho trochu vedle...¹²⁶

Sofiino „nové“ chování zapříčiní její dočasnou výpověď z práce. A její problémy vyústí v hádku s ředitelkou na slavnosti ke stému výročí školy. A nakonec skončí společně s Julií a Emmi v policejní cele za výtržnosti.

Paradoxně jí její zoufalost v závěru pomůže k ředitelskému místu. Vlivem rozrušení pozvrací druhou kandidátku (současnou ředitelku) krátce před jejím vstupem před výběrovou komisí. A Sofie se stává novou ředitelkou nové školy. Teprve po nástupu do funkce je konfrontována s realitou řízení instituce. Poznává, že idealismus musí ustoupit finanční stránce.

„SOFIA

Jo, ale když prostě nejsou peníze, musí Sofia jako ředitelka rozhodnout, jestli zruší hudební kroužek pro děti z přistěhovaleckých rodin nebo workshop tvůrčího psaní.¹²⁷

Sofia se přátelí s terapeutkou Julií. Jádrem jejího příběhu je její vztah s pacientem s rozdvojenou osobností („Bojácný muž/Vášnivý muž“¹²⁸). Při jeho léčení profesionálně selže a zamiluje se do něj, respektive do jeho vášnivé stránky. Svoji chybu si okamžitě uvědomuje a terapii ukončí. Nicméně její pocity ji přemůžou a rozhodne se kontaktovat jej soukromě. Muž je ženatý, má děti a proto o sjednání první schůzky s ním poprosí svoji sestru Emmi. Ta neochotně souhlasí. Juliin poměr s „vášnivým mužem“ trvá do chvíle, kdy se začne opět projevovat jeho druhá bázlivá osobnost, která Julii připomene její lékařské selhání a vztah ukončí.

Ani život šestatřicetileté redaktorky na volné noze Emmi není bez komplikací. Její příběh začíná romantickou plavbou, na které chtěli

¹²⁶ MYLLYLAHO, Mika. *Chaos*. Praha: DILIA, 2007, scéna 4 a 5, s. 8-10.

¹²⁷ Tamtéž, scéna 24, s. 49.

¹²⁸ Takto autor v textu rozlišuje dva charakterové rysy postavy pacienta.

s manželem Leem zachránit jejich vztah. Jenomže Leo jeden večer zamíří k baru, kde se dá do hovoru s neznámou ženou. Emmi to zpozvzdálí sleduje. Svoji žárlivost zvládá, avšak pouze do chvíle, kdy Leo ženu políbí. Přispěchá k nim a ženu fyzicky napadne.

„EMMI

(...) Snažila se omlouvat, a Leo se jen opilecky šklebil. Najednou se ta žena začala smát. To nastartovalo následující řetězec událostí: šla jsem k té ženě. Roztrhla jsem jí ramínko šatů. Chytila jsem ji za vlasy. Praštila jsem jí hlavou o tu skleněnou barovou desku. Opakovala jsem tento pohyb, dokud se ta deska nerozbila. Dostala jsem dost tučnou pokutu a ještě dneska splácím operaci, na kterou ta žena musela se svým obličejem. Potom jsem se vrátila ke stolu a dopila svého Blue Angela.“¹²⁹

Tento incident vede ze strany manžela k podání žádosti o rozvod a o výhradní péči o jejich dceru Siiri. Emmi všechno klade za vinu uklidňujícím práškům, které jí sehnala Julia, aby se lépe vyrovnávala se stresem a které během plavby kombinovala s alkoholem. Emmi apeluje na sestru, aby podpořila její teorii o nežádoucích účincích léku při požití alkoholu. Doložením podobných případů by Emmi mohla prokázat svou nevinu. Julia se zdráhá, neboť nechce porušit lékařskou etiku a zpřístupnit záznamy pacientů. Nakonec ji Emmi přesvědčí a na základě Juliiných materiálů napíše o těchto léčích článek. Šéfredaktor odborného periodika, mimochodem Emmi kamarád ze studií, nejprve přislíbí otisknutí statě, ale v poslední chvíli ustoupí (patrně pod nátlakem farmaceutické firmy).

Emmina horkokrevnost a vznětlivost se pod tlakem nedávných událostí stále stupňují, až vyústí v soudní líčení o odebrání péče o dceru, k čemuž také dojde. Manžel jí však nakonec vyjde vstříc a výchovu Siiri si přes soudní nařízení rozdělí rovnoměrně.

V případě „*Chaosu*“ Myllyaho volil jinou formu, která odpovídá názvu hry. Používá kombinace narativního principu. Postavy nejprve ve stručnosti představí svůj příběh.

¹²⁹ MYLLYAHU, Mika. *Chaos*. Praha: DILIA, 2007, scéna 9, s. 19.

„JULIA

(Divákům) Můj příběh začíná tím, že ke mně v prosinci přišel na příjem jeden muž. Problémy ve vztahu, měli dvě děti. Trpěl jakousi obecnou úzkostí. Odhalila jsem jeho problém. Spočíval v tom, že jeho osobnost měla dva dominantní rysy. Jeden byl absolutní strach a nejistota ze všech rozhodnutí a druhý zase charisma a kouzlo osobnosti, rozený řečník. Snažila jsem se přiblížit se k té bojácné strážce a opatrně se ji snažit pochopit...“¹³⁰

Autor monologů využívá jako brechtovského zcizovacího efektu¹³¹, jehož zásluhou má hra dialektický ráz¹³². Postavy se podrobují neustálé sebereflexi. Do děje zasahují coby vypravěčky a to jim umožňuje pohlédnout na fabuli s odstupem.

Minulé i současné děje vyprávějí přímo divákům. Některé fragmenty konkrétních dramatických situací přímo před divákem hrají.

„SOFIA

(Divákům) Po schůzi jsem šla ke dveřím své třídy a sledovala škvírou svoje žáky. Ale nebyla jsem schopná vejít dovnitř, vyšla jsem ze školy a zamířila rovnou do nejbližší kavárny.

SERVÍRKA/JULIA

Zdravíčko, jak se máte... Dáte si s nízkotučným mlékem? Velkou nebo malou? Silně nebo jemně praženou... Do čeho to chcete, hrnek nebo kelímek? Jestli do hrnku, tak bílý nebo červený? A co cukr, klasik nebo třtinový?...

SOFIA

Eh... Nevím. Něco mi prostě dejte.

SERVÍRKA

S sebou nebo tady? S plnotučným mlékem, a jak moc praženou, silně, středně nebo slabě...

SOFIA

¹³⁰ MYLLYHAHO, Mika. *Chaos*. Praha: DILIA, 2007, scéna 7, s. 12.

¹³¹ Zcizovací efekt se používá k vytvoření distance od znázorňované skutečnosti. Odhaluje skutečnost dramatické konstrukce na úkor iluzivnosti divadelního výstupu. Znesnadňuje recipientovi vcítění do situace a nutí jej reflektovat události, které se před ním odehrávají. (PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní Ústav, 2003, s. 430-431.)

¹³² Dialektika (z řec. Dialegein – vést rozhovor, diskutovat) je nástrojem formální logiky a představuje umění vést polemiku, vyjasňovat si pojmy a mínění. (BLECHA, Ivan; BRÁZDA, Radim; BŘEZINA, Jan a kol. *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, s. 87.)

(Servírce) Stop!

(Divákům) Jak může člověk dostat tolik otázek kvůli jedné kávě?

(Servírce) Tady, hrnek, plnotučné mléko, bez cukru, silně praženou a dvojitou. A ještě koblíhu, tady a bez obalu! Ne, vlastně... nakonec to stejně nechci.

SERVÍRKA

Tak se kurva rozhodněte.

SOFIA

Vlastně... bych si vzala láhev vody.

SERVÍRKA

Díky.

SOFIA

(Divákům) Bylo mi fakt divně, i doma jsem v poslední době bývala opravdu napnutá. Markus, můj muž, renovuje náš dům a navrhuje přitom různé šílenosti.

MARKUS

No... Proč nejdeš třeba do nějaké jógy nebo do nějakého jiného body-tréningu...

SOFIA

Markusi... Ta Astaga, kam chodím, to je jóga...

MARKUS

Aha... No, odpoledne skočím do Volva pro to nový auto, tak třeba tě to nakopne...

SOFIA

Cože? Vždyť jsme se domluvili, že si nové auto pořizovat nebudeme...

MARKUS

Sorry zlato, já nic neslyším, když mám pořád nasazený ty chrániče sluchu.

SERVÍRKA

Tady máte tu vodu.

SOFIA

Děkuji. (Divákům) No, a pak do té kavárny vletl takový úplně obyčejný úředníček od kdovíkterého telefonního operátora.

MUŽ/EMMI

Jedno dvojitě latté, tady a s nízkotučným mlékem.

SERVÍRKA

Omlouvám se, ale nízkotučné už není.

MUŽ

(Zvoní telefon.) To není žádná omluva. A hele, ještě mi tam přidej koblihu, platím kartou. Haló haló... No zdar... No co co vole?... Jo ta holka z recepcy? Tak to byla úplná myška... Vyhod' ji... Ale ta druhá jde. Má krásně velkej zadek... He he... No ne?...

SOFIA

(Divákům) Normálně mi většinou vůbec nevadí, když někdo hlasitě telefonuje..."¹³³

Autor nedodrží přísnou časovou posloupnost situací. Mezi narací a dramatickými částmi se pohybuje stříhově, stejně jako se stříhově pohybuje mezi minulostí a současností i mezi dějovými linkami třech ženských hrdinek. Příběhy těchto žen pojí současné události. Ty minulé se pohybují po oddělených liniích.

Mylllyaho využívá dalších epizodních charakterů¹³⁴, kterými vyprávěné příběhy oživuje a dává jim tak punc reálnosti. Jak si můžeme povšimnout v předchozí ukázce, epizodní postavy obsazuje našimi hrdinkami. Kdo se ujme, které role explicitně neurčuje, až na dvě výjimky výše.¹³⁵

Pohlédneme-li na dramatické situace izolovaně, jsou zpracované realisticky včetně volby současného slovníku. Zcizující komentáře však rozbíjejí realismus situací a díky rychlých stříhům působí text hry trochu jako filmový scénář. Scény se střídají v hbitém tempu a tato změť událostí koresponduje s názvem hry.

Rychlé stříhy a skoky mezi scénami a předměty hovoru odpovídají i povaze ženské konverzace. Postavy přeskakují od tématu k tématu a řeší více věcí najednou, (zatímco v ryze mužské „*Panice*“ se dialog ubírá jedním směrem). V úvodu scény se nastolí problém, ten je ale vzápětí zastíněn jiným tématem, které asociativně vyvstalo v mysli některé z postav. Po tematické odbočce, které

¹³³ MYLLYAHO, Mika. *Chaos*. Praha: DILIA, 2007, scéna 4, s. 6-7.

¹³⁴ „*Ředitelka, Servírka, Muž v kavárně, Sofiin muž Markus, Telefonní operátor, Pacient Julie, Emmin muž Leo, Cizinka, Šéfredaktor, Tytti z 5.C, Soudci 1 & 2.*“ (Tamtéž, s. 2.)

¹³⁵ Ve čtvrté scéně autor určuje, že roli „servírky“ ztvární představitelka Julie a „muže v kavárně“ představitelka Emmi. (Tamtéž, scéna 4, s. 6-7.)

postavy věnovaly daleko větší míru energie, než problému samotnému, se rozhovor vrací k tomuto výchozímu předmětu hovoru.

„EMMI

Proč jsi mi tehdy neřekla, že se mi to může stát?

JULIA

Neříkala jsem ti, že nemáš pít alkohol?

EMMI

A nenapadlo tě náhodou po tom, co jsem udělala té ženě, že to mohlo být z těch prášků?

JULIA

No... Vlastně ne... Vždyť jsi dost horkokrevná i normálně...

(...)

SOFIA

Poslouchej Emmi, tandempilot se píše s pomlčkou, tandem-pilot.

EMMI

Díky, Sofie, že jsi mi ten text přelítla, strašně spěchám...

SOFIA

Zase tam máš zarážející počet pravopisných chyb... Nedostala jsi nikdy středoškolské vzdělání? Chybí ti písmena ve slovech a tak...

EMMI

Hej, je mi 36... tohle už mám za sebou!

SOFIA

Je to důležité...

EMMI

No jo, jo. Promiň. Aspoň, že ty to znáš... Jo, mohla by tu Siiri být ještě večer? Potřebuju ten článek dopsat.

SOFIA

Jo, jasně že může. Ale víš, ty chyby ti snížily známku na tři plus.

EMMI

Slyšelas! Ona mi to známkuje! Ten člověk se musí okamžitě vrátit do práce!

SOFIA

To je úplně hrozné. Nechápu, jak jsi mohla jít na ten tandemový seskok. Nedokážu si představit, že bych šla na tandemový seskok s naším Markusem.

EMMI

No ono se to neskáče s vlastním mužem, ale s takovým pořádným a bezpečným, s takovým tandem-pilotem, který tě bezpečně dostane na zem a nenechá vítr odnést tě někam nad Estonsko. Ale něco to stojí.

JULIA

To bych měla zkusit taky. To znělo tak hezky. Bezpečně tě dostane na zem...

EMMI

Když si zaplatíš, máš to bezpečné.

SOFIA

"Když se loučíme, obejmě mě. Jeho "řasy" (Podívá se na Emmi) se krásně zvednou vzhůru. Otočí se a odchází vstříc dalším dobrodružstvím." Cože je to za článek?

EMMI

Je to do jednoho ženského časopisu. Musela jsem tam dát něco, co se bude prodávat. Doopravdy to byl úplně obyčejnej trouba, který nedělá nic jiného, než že skáče padákem... Tomu říkám naplněný život.

SOFIA

Jo vlastně... volal sem Leo.

EMMI

Co sem má ten opičák co volat?

SOFIA

Ptal se, jestli je tu Siiri.

EMMI

Cos mu řekla?

SOFIA

Řekla jsem, že si ji za chvíli přijdeš vyzvednout...

EMMI

Ne, teď je důležité, co přesně jsi mu řekla. Bojím se, že se kvůli té mé "násilnické aféře" snaží získat Siiri do výhradní péče. Julie, proto musím vědět, jak je to s těma práškama a alkoholem. To by prokázalo moji nevinu! Řekni, jsou i jiné takové případy?

SOFIA
(Rozčílí se) *No BOŽE! Tak jí to řekni, jestli to víš! Jsou, nebo ne?! ANO NEBO NE... To přece nemůže být tak těžké!*¹³⁶

Myllyaho vidí ženy jako emancipované jedince a produktivní členy společnosti, kteří stejně jako hrdinové „Paniky“ selhávají v partnerském i profesním životě. Autor se v obou hrách zabývá problémy, které mají dopad na život jedince bez ohledu na genderové zařazení. Pokaždé je ale zkoumá z jiné perspektivy. Ženy líčí jako bytosti, které mají potřebu svoje příběhy neustále konfrontovat se zkušenostmi jiných a svěřovat se s problémy. Hrdinky „Chaosu“ problémy řeší, stejně jako hrdinové „Paniky“, diskuzí. Ale na rozdíl od mužů je pro ně tento způsob vyrovnávání se s krizemi přirozený. Posedávají v kavárnách a doufají, že se jejich trápení rozplynou nad šálkem kávy. V „Chaosu“ se autor více věnuje rodinným vazbám a pohlíží na postavy také z hlediska jejich role matek. Proto v úvodu ve výčtu postav také zmiňuje rodinný stav a počet dětí.¹³⁷ Analogie témat obou textů není náhodná a i v charakterových vlastnostech postav najdeme mnohé podobnosti.

Sofia je líčená jako neprůbojná, nejistá žena s malým sebevědomím. Ani mezi kolegy si nedovede zjednat respekt a stát si za svým názorem. Vždy, když nastane klíčový okamžik, rozbřečí se.

„SOFIA

No... Jde o to, že mám dneska ve škole schůzi pedagogického sboru, ale vždycky, když se na těch schůzích snažím říci něco důležitého, začne se mi chtít brečet... A pak ta nová ředitelka...

JULIA

Hej, Sofie... Když mluvíš o důležitých věcech a když se ti přitom chce plakat, musíš přemýšlet, jaký pocit máš tam hluboko na dně...

EMMI

*... Ne, Sofiin problém je v tom, že si už od začátku nevěří, i když by do toho měla jít s tím, že má navrch. Když se budeš od začátku plazit, prohrála jsi, ještě než jsi otevřela ústa.*¹³⁸

¹³⁶ MYLLYAHO, Mika. *Chaos*. Praha: DILIA, 2007, scéna 10, s. 19-21.

¹³⁷ „SOFIA: Učitelka na prvním stupni základní školy, vdaná, dvě děti. JULIA: Terapeutka. Sestra Emmi. EMMI: Redaktorka. Sestra Julie. Jedna dcera.“ (Tamtéž, s. 2.)

¹³⁸ Tamtéž, scéna 2, s. 4.

Svoji nejistotou a obavou převzít zodpovědnost se velice podobá postavě Lea z první Myllyahovy hry. Oba si například nacvičují řeč dopředu, aby měli záchytný bod, neboť ani jeden neumí improvizovat. Jakmile se dostane do slepé uličky, začne panikařit. Hromadění tlaku, který na ni klade společnost i ona sama,¹³⁹ a pocit neustálého osobního selhávání dovede Sofii až na pokraj totálního vyhoření. Psychické vyčerpání se u ní mimo jiné projevuje agresivním chováním, které nedokáže kontrolovat.

Emmi je ženským protějškem postavy Joniho. Pohybuje se v nepřetržitém shonu, jakoby si musela svoje společenské i pracovní postavení neustále obhajovat. Je redaktorkou a píše pro několik periodik najednou. Zatímco Jonimu jeho životní styl v osobním životě nebránil, Emmi musí zároveň zvládat péči o dceru, což se jí daří stále méně. Je modelovým příkladem nezávislé moderní ženy, která ze svého životního tempa nehodlá slevovat „jenom“ kvůli rodině a hektický život drží pod kontrolou pomocí antidepresiv. Dlouhodobě se problémem zabývat je pro ni přítěží, proto také volí cestu medikace.

Julia je idealistkou a s konzumní přetechnizovanou společností se příliš neztotožňuje. Její postoj koresponduje s Maxovým životním postojem. Julia se sice neuzavírá v bytě, ale před společností a dlouhodobými vztahy ano. Přesto to jediné, po čem opravdu touží, je zamilovat se. Její potíže začaly ještě před setkáním s „vášnivým mužem“. Už delší dobu musí cítit tlak okolí. Společnost v určitém okamžiku očekává, že se žena provdá a založí rodinu. Sofia i Emmi jsou vdané (i když Emmi se v současné době rozvádí) a mají děti. Julia také zoufale chce prožít lásku, a proto se uchýlí k zoufalému kroku a začne se scházet se svým pacientem. Je to jenom méně promyšlená touha někoho milovat. Julia s každým novým milostným poměrem věří, že teď by to mohl být ten pravý. Pak se ale zalekne a ze vztahů opakovaně utíká. I přes svou tužbu se nedokáže někomu zavázat, usadit se a snad i mít vlastní rodinu.

Zatímco se Emmi řídí city a ukvapená rozhodnutí jí nejsou cizí, zdá se, že Julia na věci pohlíží s klidem s rozvahou. Ve skutečnosti se raději schovává za odborné publikace. Jako terapeutka má naučený určitý slovník a určité

¹³⁹ V textu je několikrát zmíněna její matka, která v minulosti v Sofiině škole zastávala post ředitelky. Sofii má tudíž neustále pocit, že musí dostat toho, co se od ní očekává – být ředitelkou. S ničím jiným se nesmí spokojit.

postupy. Uvnitř je ale stejně impulzivní a zmatená, jako obě další ženské hrdinky.

„SOFIA

Ne... Ne... Spíš mě štval. Koukejte na moje ruce, koukejte na moje ruce... Hele, začaly se třást.

JULIA

Úplně v klidu ... Už je to pryč.

EMMI

No... Oukej, oukej... Úplně nejdřív... Jak jsi ho udeřila? Trefila ses do obličeje?

SOFIA

Tak nějak přesně...

JULIA

Co se vyptáváš na takový věci?

EMMI

Musíme přece vědět, co se tomu muži stalo. Když se trefíš přímo, nos se lehce zlomí a z toho pak může být dost drahá záležitost...

JULIA

Proč musíš být vždycky tak akční. Sofia je úplně mimo mísu. Tady nikoho žádné techniky úderů nezajímají.

EMMI

Proč musíš být vždycky tak empatická... Faktem zůstává, že Sofia někomu vrazila a za násilnictví se jde vždycky před soud. Na druhou stranu je dobře, že se tam neobjevil policajt. No, možná budou volat.¹⁴⁰

I v „Chaosu“ Myllyahovy postavy utíkají ve chvíli citového rozkolu k alkoholu. V „Panice“ byl motiv alkoholu používán výlučně jako zdroj komiky, v chaotickém světě žen má kromě humorné stránky i tu destruktivní. Toto významové rozšíření motivu je způsobeno skutečností, že děj první hry neopustil rámec Maxova bytu, zatímco Sofia, Julia a Emmi se musejí konfrontovat s okolním světem. To je patrné zvláště na postavě Emmi, jejíž řetězec událostí začíná nevhodnou kombinací alkoholu s uklidňujícími léky, jež zapříčiní brutální

¹⁴⁰ MYLLYAHO, Mika. *Chaos*. Praha: DILIA, 2007, scéna 5, s. 8-9.

napadení ženy na lodi. Alkohol odsouvá společenské konvence stranou a nechává postavy jednat pudově bez jakéhokoliv pocitu viny. S alkoholem úzce souvisí motiv agrese, jenž často figuruje vedle motivu smíchu.

„MUŽ (v kavárně, telefonuje)

Je tu volno? Díky. Cože to? Chcou poslat všechny motorky na Kubu? Jasně, že do toho jdu. Královský nápad. Hele HOLKA, tak co je, nemám čas tady sedět celý den! Běž uvařit to kafe... Jo... Rodina s tím nebude mít problém. Ty vole, na motorce napříč Kubou. No taky přece musím mít koníčka... He he he he... (Hlasitý smích)

SOFIA

V tom okamžiku se něco stalo. Ten smích... Ještě se trochu zasměj.

(Muž se směje.)

MUŽ

HA HA HA HA...

SOFIA

Nějakým způsobem mnou prošel a otupil mi mysl.

(...)

Zvedla jsem se a vzala do ruky latté toho muže, které právě nesla servírka kolem. Pomůžu vám, řekla jsem... Nevím, na co jsem přitom myslela. Něco mě prostě vedlo přímo k tomu muži... Tady je to latté, řekla jsem. Ale právě když se natahoval pro ten hrnek, vylila jsem mu to kafe na hlavu... A zbytek se odehrál v ještě snovější atmosféře. Muž se zvedne a chce udeřit. Jeho ruka se blíží, ale na zemi je vylitá káva a on na ní trochu uklouzne. Zároveň zvedám já svoji pěst, zavírám oči a dávám do té rány všechnu sílu, kterou jsem v sobě schopná najít. A něco se rozbije.¹⁴¹

Smích je spouštěčem nekontrolovatelné výbušnosti. Radost cizího člověka s krizí postav nijak nesouvisí, přesto za přispění alkoholu vyvolá v jejich chování zkrat. V Myllyahově podání jsou násilné scény v první řadě komické, ale stále v sobě nesou nepopiratelný společenský apel.

Množství tradičních finských her je ovlivněno poetikou Brechtova epického divadla, tedy stylem založeným na vypravování a komentování příběhu, nikoli jeho pouhým ukazováním. Myllyaho svým textem tomuto požadavku dostal. „Chaos“ je o sdělování a sdílení příhod a o jejich komentování. Hlavní postavy předstupují před diváky, aby učinily osobní zповěď. Musí existovat důvod, proč

¹⁴¹ MYLLYAHO, Mika. *Chaos*. Praha: DILIA, 2007, scéna 4, s. 8.

tři seriózní a bezúhonné ženy skončí ve vězení, opilé a vlastně nezpůsobilé zvládat život. Ženské hrdinky podobně jako Max, Leo a Joni bojují s emocionalitou. Pohybují se ovšem na opačném pólu, než mužské postavy. Nemají problém projevit své emoce, ale naopak je potlačit. Zatímco potíže mužských hrdinů vyvěraly ze soukromé oblasti, ty ženské mají svůj původ ve vnějším světě. Postavy se opět zmítají mezi dvěma krajními elementy – citovostí a neúprosností – z jejichž spárů se nelze vymanit.

5 ANALÝZA TEXTU „HARMONIE“ („HARMONIA“, verze 2.0 2010)

Po experimentální odbočce se Mika Myllyaho v závěrečné hře trilogie vrací ke klasické „finské“ výstavbě dramatu s jednou přímou dějovou linií a chronologicky uspořádanými událostmi.

Autor opět usazuje postavy pouze do jednoho místa děje. Ocitáme se v pracovně umělecké dvojici režiséra Olaviho a scénografky Saary¹⁴². Právě se chystají na ceremoniál, na kterém bude Olavi oceněn za inscenaci „*Smrt obchodního cestujícího*“. Olavi stále zdržuje odchod na slavnostní večer. Po nedávném zdravotním kolapsu nastoupil na nucenou dovolenou a několik měsíců již nepracuje. Je nervózní, neustále hledá brýle a není si jistý svou děkovnou řečí. Nutkání něco dělat v sobě jen těžko potlačuje. Nechává se rozptylovat vším, na co mu padne zrak. Nejvíce pak Saařiným scénografickým modelem skleněného domu, jenž se stane středobodem následujících scén. Při pohledu na tento dům již není schopen umělecké pudy dále potlačovat. Chce tuto scénografii realizovat. Odchází na ceremoniál, ale v mysli se mu již rodí myšlenka přijmout nabídku na inscenování Fausta a použít v něm Saařin model. Saara je zpočátku rozpačitá a nechce příteli dovolit práci přijmout, neboť jeho posedlost prací ho posledně málem stála život.

„SAARA

*V té slavnostní řeči jsi zapomněl zmínit, že od těch schodů jsem tě autem odvezla já. Já tě vedla za ruku přes trh. Zapomněl jsi zmínit, jak jsi omdlíval po návratu z posilovny, protože jsi neměl čas jíst. Já ti nosila jídlo sem do pracovny. Volal jsi z knihkupectví a divil ses, co tam vlastně děláš. Ráno byly tvoje kalhoty v lednici. Nesnesu se dívat, jak se ničíš!*¹⁴³

Když ale vidí, že se Olavi již rozhodl, raději ustoupí, protože ví, že by nabídku přijal s jejím požehnáním i bez něj.

Do děje vstupuje postava divadelního manažera Aleksiho, který má na starosti produkční zajištění inscenace a korekci Olaviho režijních nápadů v rámci reálného rozpočtu. S Aleksim do hry přichází praktická stránka projektu, hlavně ta finanční.

¹⁴² Někdy bývá uváděno jméno Sanna, což je patrně důsledek existence dvou verzí textu.

¹⁴³ MYLLYAHO, Mika. *Harmonie*. Praha: DILIA, 2014, scéna 2, s. 12.

Olavi se plně ponoří do práce a s nadšením se pouští do definování základních motivů tak, aby korespondovaly se skleněným domem. Jenomže vychází najevo, že Saara svůj dům nevytvářela se záměrem realizovat ho na jevišti, nýbrž je vyjádřením jejích vnitřních pocitů. Je to model Saařina života s Olavim. Toto zjištění Olaviho zaskočí a po vzájemné výměně názorů se rozhodne místo „*Fausta*“ napsat vlastní hru s názvem „*Harmonie*“, jejíž motivy budou vycházet přímo z představy skleněného domu a z asociací, které ho při pohledu na něj napadaly.

Zatímco je Olavi zaujatý novým nápadem a je plně ponořen do tvůrčího procesu, Aleksi využije chvíle, kdy je se Saarou sám, a odhodlá se vyjádřit své city k ní. Ona stejné emoce k němu necítí, přesto mezi nimi dojde k určitému sblížení, když si čekání na Olaviho krátí sdílením svých životních příběhů. Saara v šestnácti letech utekla do Španělska, kde se vdala, rozvedla a odtud prchla cestovat po Asii. Poté potkala Olaviho a začala novou etapu. Aleksiho zase nečekaně opustila žena a nechala mu v péči jejich děti. Důvěrnou chvíli neohrabaně přeruší Olavi, jenž právě dopsal první dvě kapitoly „*Harmonie*“.

Olaviho pracovní zápal vzbuzuje v Saaře oprávněné obavy z dalšího zhroucení a napětí mezi nimi roste. Olavi začne zpochybňovat svou volbu vyměnit „*Fausta*“ za „*Harmonii*“ a klade to za vinu Saaře a jejímu skleněnému domu.

„SAARA

Ty mě obviňuješ...?

OLAVI

Udělalala jsi skleněný dům... Udělala jsi obraz, co mě sakra očaroval...

SAARA

Udělalala jsem ho, protože jsem neuměla vyjádřit svoje myšlenky slovy.

OLAVI

Měla jsi ho schovat. Nebo o tom nemluvit. Ztratil jsem se...“¹⁴⁴

Saara zase pochybuje o sobě, o tom, co bez Olaviho znamená. Jejich úvahy směřují k základnímu problému jejich vztahu – zda se vůbec milují.

¹⁴⁴ MYLLYAHU, Mika. *Harmonie*. Praha: DILIA, 2014, scéna 8, s. 64.

Následná hádka končí mlčením a rozdělením bytu na dvě teritoria. Do rozpolcené situace vstupuje Aleksi, na kterého se hned snesou nové inscenační požadavky. Už je přesycený uměleckými manýrami a i on nechá průchod svým emocím. Měl příslibené místo výkonného ředitele v divadle, ale po zmatcích ohledně plánované inscenace bylo vyhlášeno veřejné výběrové řízení a jeho budoucnost je rázem nejistá. Rozzlobí se na Olaviho, ale rozpad jeho kariéry zjevně nikoho jiného netrápí a nasnadě je další vážný spor. Názorová výměna probíhá hlavně mezi Aleksim a Olavim. Aleksi zařídí prakticky cokoliv. Když je potřeba prosadit Harmonii, prosadí ji, když musí na scéně stát opravdu skleněný dům (nikoli z plastu), zajistí to. Ale všeho je někdy příliš. Olavi chce dům zasypat hlínou, poté ho zase naplnit vodou nebo postavit na dvorek divadla kravín. Mění své představy ze dne na den a Aleksi začíná mít jeho výmyslů dost. Olaviho nezajímá, jaký mají jeho nápady dopad na ostatní.

„OLAVI

*Saara vytvořila scénu svého života. Řekneš tomu mladému klukovi, že si může toho svého Othella udělat na malé scéně bez scénografie.*¹⁴⁵

Dbá pouze na vlastní reputaci a věhlas vlastního jména. Zatímco se hádají, Saara se rozhodne Olaviho opustit a balí si věci. To Olaviho probere a snaží se situaci zoufale zachránit. Tlak okolností ale neustojí a zhroutí se s bolestí na prsou.

Závěrečná scéna je stejně jako v případě dvou předchozích her usmiřovací. Aleksi nakonec získal post výkonného ředitele a Saara s Olavim plánují společnou dovolenou. K „*Harmonii*“ ani „*Faustovi*“ se Olavi vracet nechce, avšak závislost na práci je v něm hluboko zakořeněná.

„OLAVI

(...) Právě jsem přečetl jednu novou hru, která se odehrává v Jeruzalémě...

SAARA

*Ne... Nebudeš s tím začínat...*¹⁴⁶

Po ryze mužské a čistě ženské hře je „*Harmonie*“ logickým vyústěním. Obě pohlaví se poprvé ocitly v přímé konfrontaci. V předchozích textech okolnosti

¹⁴⁵ MYLLYHAHO, Mika. *Harmonie*. Praha: DILIA, 2014, scéna 3, s. 26.

¹⁴⁶ Tamtéž, scéna 10, s. 86.

přinutily postavy zásadně rekapitulovat své životy. Původci této osobní reorganizace nebyli přímo součástí dramatických situací, nýbrž existovali kdesi v pozadí. Olavi, Saara a Aleksi se s nimi střetávají tváří v tvář. Nemusí o konfliktech vyprávět přátelům nebo divákům, oni je žijí. Střety postav se odehrávají v konkrétní dramatické situaci. Na zastavení a psychická vyhoření, kterými prošly postavy dvou předcházejících her, není prostor ani čas.

Podtitul „*Divadelní hra o vášnivém vztahu k práci*“ napovídá, že poprvé v trilogii nesledujeme boj postavy s okolním tlakem, ale spíše niterný zápas uvnitř ní samé. Zatímco v prvních dvou hrách byly postavy „pouze“ na pokraji emocionálního zhroucení, teprve Olavi se díky svému workoholismu ocitne na prahu smrti. Umělecké prostředí se jeví jako ideální pro postavu náruživě posedlou svým povoláním a jeho výsledky. Musí si stále něco dokazovat. Pracovní vytížení mu garantuje pocit sebeúcty, když nepracuje, nežije. Práce - rovná se hodnota člověka.

„OLAVI

Musím mít výzvy! Jinak uschnu. A navíc by ses nevydržela dívat na muže, který si pořád stěžuje. Jsi prostě taková. Začala bys mě nenávidět. Ztloustnul bych a díval se na Teleshopping. Baštil bych pizzu. Za pár měsíců bys mě vyhodila a sbalila bys toho režiséra, co běhá maratony a jezdí na kole.“¹⁴⁷

Přesto, že jsou si postavy formálně rovnocenné, a stejně jako v předchozích hrách není jednoznačně jedna hlavní, osobu Olaviho vnímám jako ústřední a je pro mě klíčem k analýze textu. Olavi je typem člověka, který bez neustálé aktivity nemůže existovat a stejnou zanícenost očekává i od svého okolí. Jeho pracovní závislost je v lecčem podobná Willymu Lomanovi ze „*Smrti obchodního cestujícího*“, kterého autor v textu několikrát zmiňuje a ne náhodou postihne postavu Olaviho první srdeční slabost právě po premiéře této Millerovy hry. Willy je propuštěn z práce a na jeho pozici už čekají mladí, houževnatí pracovníci. I Olavi se podobně jako Willy může cítit ohrožován nastupující generací. Aleksi mu několikrát připomene přítomnost mladého režiséra, který by ho mohl zastoupit při zkouškách. Olaviho ovládá chronické nutkání být aktivní a postava Willyho touží po americkém snu. Přesto, že Willy je veden jiným motivem, oba jsou na práci svým způsobem závislí a nemůžou bez ní existovat, i když je oba zabíjí.

¹⁴⁷ MYLLYAHU, Mika. *Harmonie*. Praha: DILIA, 2014, scéna 2, s. 15.

Olavi coby umělec prožívá život jako tvůrčí materiál. V momentě, kdy ho Saara opouští, si uvědomuje především ohrožení inscenace a ztrátu své scénografky, nikoli přítelkyně. Saara vytvořila maketu skleněného domu, aby tím vyjádřila vnitřní rozpolcenost, a Olavi chce její uměleckou intimní zpověď vzít a zpracovat jako námět k inscenaci. V podstatě využije Saařiných pocitů k sepsání „*Harmonie*“, která se má stát jeho dalším divadelním úspěchem.

Svojí sebestředností riskuje ztrátu přátel. On je ten, kdo musí mít rozhodující slovo a předpokládá, že to druzí budou respektovat. Ostatní postavy bere jako samozřejmost, která je tu výhradně pro něj. A jeho zaslepenost prací z něj nakonec učinila namyšleného člověka povyšujícího se nad ostatní.

„OLAVI

Co je to za divadelníka? Výkonný ředitel divadla? Umělci jsou srdcem divadla. Nechápeš, Aleksi, že divadlo umře, když o něm začnou rozhodovat ekonomičtí šaškové jako ty?

ALEKSI

Divadlo umře, když ho budou dělat rezignovaní umělci jako ty.

OLAVI

Já jsem nerezignoval! Deset let a čtyřicet dva režii! Z toho mi nic nestrhneš!”¹⁴⁸

Autor občas využívá ke zdůraznění Olaviho závislosti hyperboly jako: „*Musím mít výzvy! Jinak uschnu; umřel bych*“,¹⁴⁹ čímž akcentuje začínající absurditu Olaviho jednání. Je prací tak zaujatý, že ztrácí pojem o realitě a jeho posedlost ústí téměř ve fanatismus:

„OLAVI

My máme Práci... Musíme pracovat. Nemůžeme dopustit, aby se to zhroutilo kvůli našim hádkám. To je amatérismus! Tady jde o víc!

Saaro... Ty jsi oheň. Sakra. Saařin příběh je oheň. Země tě pálila a donutila k pohybu. Doma oheň vyhasl, bylo potřeba dostat se pryč. Hnalo tě to ze země do země.

¹⁴⁸ MYLLYAHO, Mika. *Harmonie*. Praha: DILIA, 2014, scéna 9, s. 74.

¹⁴⁹ Tamtéž, scéna 2, s. 14, 15.

Oheň je také nenávist. Je to pomsta, hořkost. Aleksi je naštvaný. Aleksiho opustili. Aleksiho zradili. To pálí u srdce. Ale oheň je také boj. Potřeba udržet rodinu naživu. Dosáhnout na post výkonného ředitele. Dostat se ve světě dál. Ale zároveň spaluje Aleksiho zaživa. Útěcha není k nalezení. Oheň ho žene do thajské masérny. Je to první sféra Danteho pekla.

A nakonec je oheň také práce! Saaro. Oheň je vášeň k práci. (Saara odchází.) Schopnost dovést úkol do konce, i když se všechno bortí, tělo tě zradí, vztahy se rozpadnou. Oheň je palčivá vidina, kterou musíš převést ve skutečnost.

Oheň jsou také obyčejní pracující lidé. (Aleksi odchází.) Je to válka, atomová bomba. Výbuch, který je silný, krásný a nakonec ničivý... Oheň je síla života a zároveň jeho konec. Je to maják i krematorium zároveň. (...).¹⁵⁰

Zatímco Olavi nehodlá sestoupit ze svého pomyslného trůnu, Saara, která byla dříve okouzlená jeho uměleckým duchem, procitla. Uvědomuje si, že bez práce je jejich vztah prázdný. Společná činnost je to jediné, co je spojuje. Své osobní zájmy i konflikty podřídili práci, vznešeně řečeno nějakému svému poslání. A zatímco pro Olaviho to znamená nejvyšší partnerské spojení, jí to nestačí. Cítí, že takto jednostranně nastaveným životem nikdy nedosáhne kýžené harmonie.

„SAARA

Přemýšlela jsem o posledních třech, čtyřech měsících, co jsme byli tady doma, a poprvé jsme neměli rozdělanou žádnou společnou práci. Měla jsem úplně prázdný pocit.¹⁵¹

Zároveň poznává, jaký význam pro Olaviho má a začíná pochybovat, zda pro něj vůbec někdy byla milovanou ženou. Možná vedle něho žila celou dobu ve lži, uvědomuje si, že vždy bude v jeho stínu a on jí neumožní z něj vystoupit. Olavi je závislý na vlastním úspěchu a zásluhy jiných na veřejnosti nepřiznává.

Mezi excentrické umělce je vklíněna postava produkčního Aleksiho, který funguje jako zdroj reality a racionality. Je příkladem praktického, ekonomicky smýšlejícího člověka. Koriguje nápady obou umělců a vrací je z nebeských výšin zpět na zem. Na rozdíl od Olaviho, jenž má fixní uměleckou představu, ze které nehodlá slevovat nehledě na její nereálnost (skleněný dům celý napuštěný

¹⁵⁰ MYLLYHAHO, Mika. *Harmonie*. Praha: DILIA, 2014, scéna 9, s. 78.

¹⁵¹ Tamtéž, scéna 8, s. 65.

vodou), Aleksi zvažuje různé možnosti a hledá tu nejvýhodnější. Svou pragmatičností může působit přezíravě a k umělcům až necitlivě. Ale je to právě on, kdo nese zodpovědnost a na něj padnou stížnosti, když se něco nepovede. Zásluhy naopak sklídí jiní. Takový už je úděl produkčního. Autor postupně odhaluje i druhou stránku této osobnosti. Aleksiho smysl pro realitu a účelovost vychází z jeho životní situace starostlivého otce samoživitele.

„ALEKSI (Telefonuje se svým dítětem.)

Tak, tady táta... Jo... Cože jste dělali. Pekli? No to je skvělé. Ale teď už je čas jít spát... Už je hodně pozdě... No táta je ještě v práci... Tátova práce je taková. Jo, uvidíme se ráno. Dáš to ještě Sofii... Skvělé, že jsi mohla přijít tak rychle. Hele, můžeš nechat tu lampičku na noc zapnutou? Iris se trochu bojí tmy. Ráda si prohlíží ten glóbus. Dobrý. Pac a pus...¹⁵²

Rolí rodiče mu Myllyaho ani nedává možnost myslet neekonomicky. Musí se umět podřídit a nemyslet jenom na sebe, svoji reputaci a budoucnost, jak to činí postavy umělců. Radosti života proto odsunuje stranou a vše podřizuje povinnostem. Je osamělý a vyčerpaný. Olavi ho pracovně využívá a ačkoliv se snaží vždy vyhovět, nikdy není doceněn.

Myllyaho hru popsal jako „příběh o lásce“¹⁵³. „*Harmonie*“ o lásce je, a ne ledajaké, je o lásce k práci. Autor popisuje neukojitelnou vášeň po tvorbě a seberealizaci, vedle kterých milenecká náklonost zaujímá druhořadé postavení. Partnerství Olaviho a Saary je líčeno na pozadí pracovního poměru, který je mezi nimi stěžejní. Jejich příběh sice končí happy endem, kdy plánují společnou budoucnost, a autor dá pocítit, že jejich vztah vše překoná, v hloubi však tušíme, že láska k práci je silnější.

Rozdělování práce a osobního života je v dnešním světě problematické. Ačkoli autor ve hře popisuje myšlení umělce, pro které je příznačné „brát si práci domů“, cílí na společnost obecně. Kariéra se až příliš často stává středobodem našeho vesmíru. A přesto, že Olavi nakonec neskončil sám a zlomený, místo optimistického happy endu bychom měli pod závojem ironické nadsázky odhalit reálná rizika ohrožující nejen tuto fiktivní postavu.

¹⁵² MYLLYAHO, Mika. *Harmonie*. Praha: DILIA, 2014, scéna 9, s. 70.

¹⁵³Tamtéž, s. 1.

6 ZÁVĚR

V předchozích kapitolách se ukázalo, že finská dramatika není svou podstatou zdaleka tak oddělena od zbytku divadelního světa, jak by se mohlo zdát. Vývojem od utlačovaného státu bez vlastního jazyka ke svébytné kulturní společnosti se zakořeněnou divadelní tradicí se Finsko podobá mnoha evropským zemím, i té naší. Finské divadlo vzešlo z lidové kultury prostých občanů. Zábava nebyla lidem vnučována šlechtou a divadelní tradice se rodila organicky a přirozeně uvnitř pracující vrstvy obyvatelstva. Dělníci zakládali svá divadla, z nichž mnohá později získala status divadel regionálních. Vznikala i divadla měšťanská, která již nebyla zcela nezávislá a jejich vedení i volba repertoáru se podrobovaly vůli městských zastupitelů. Cesta k samostatnosti finské kultury byla završena založením divadelní skupiny, která nesla název „Národní divadlo“. Zpočátku pouze kočovala po Finsku a hostovala v regionálních divadlech. Nakonec se usadila v budově v Helsinkách a označení „Národní divadlo“ tak získalo stejný význam jako ve zbytku světa. Finské divadlo konečně mělo vlastní útočiště a švédská kulturní nadvláda, která i po politickém osamostatnění Finska trvala, rázem měla silného konkurenta.

„Národní divadlo“ i dnes drží post nejvlivnější finské kulturní instituce, která pod Myllyahovým vedením cíleně podporuje domácí autory a nabízí jim finance a prostory k uměleckému růstu.

K formování finské divadelní kultury přispěly i negativní ohlasy. K poklesu umělecké úrovně divadel se vyjádřilo radikální studentské hnutí „Jumalan teatteri“ („Boží divadlo“). Chtělo deklamovat hranice současného¹⁵⁴ divadla tím, že je překročilo. Herci během představení fyzicky atakovali diváky. Nakonec byli zatčeni a dočasně vyloučeni z „Divadelní akademie“.

Provokativní tendence můžeme pozorovat i v současném finském divadle, a to jak po tematické stránce, tak i po té režijní. V této souvislosti bývá často skloňováno dílo režiséra a dramatického autora Kristiana Smedse, jenž se nebojí rozbít tradiční rámce a přicházet se šokujícími inscenacemi.

Přesto se finské drama stále většinou zakládá na lineárním vyprávění příběhu. S postmoderními experimenty, ve kterých autoři popírají chronotop a přímou kauzalitu událostí se setkáme jen zřídkakdy. Konzervativní forma

¹⁵⁴ „Současným divadlem“ myslím divadlo 80. let, tedy dobu vzniku této inscenace.

zpracování fabule je na druhé straně vyvážena aktuální tematikou, která je v mnoha ohledech nadnárodní. Autoři se často zabývají sociálními fenomény. Dnešní společnost klade na své členy neúnosné nároky, a to má za následek jejich selhávání jak v pracovním tak i v rodinném životě. Následkem toho lidé trpí pocity bezmoci, ztrátou sebevědomí nebo výbuchy agrese. Tyto náměty jsou univerzální a mají svou výpovědní hodnotu i mimo finské území. Jinou kapitolou jsou pak dramata s tematikou války. I mladí autoři se této problematice věnují a sklízí kladné ohlasy. Ve finské společnosti jsou zřejmě stále přítomná traumata válečných konfliktů a divadlo je jednou z možností, jak se s nimi vyrovnat nebo si je naopak připomenout.

Moderní urbanistická společnost se odráží i v Myllyahově díle. Jeho trilogie je studií moderní doby. Zkoumá emoce, které nejvíce ohrožují současníky. Autor sleduje střetávání antagonistických charakterů, které zároveň konfrontuje s nároky společnosti. Soukromí postav se dostává do konfliktu s veřejným míněním a ony ztrácejí životní směr. Autor klade osobní životy a emocionalitu postav do kontradikce s požadavky společnosti. Jedno existuje na úkor druhého, přesto bez sebe nemohou být. Alarmující je fakt, že se z tohoto bludného kruhu vymanit nedá. Jedni podlehnou pozlátku společenského uznání a pracují i nad své fyzické možnosti (Joni, Olavi), jiní se uzavrou do vnitřního světa (Max), ale ani jedno řešení postavě nezaručí spokojenost a štěstí. Myllyaho ve svých hrách popisuje, jak je to z pohledu mužů, případně žen, a dospívá k závěru, že jsou na tom vlastně všichni stejně nehledě na pohlaví. Ve chvíli beznaděje se uchylují k zoufalým řešením – napadení cizích lidí, výtržnostem pod vlivem alkoholu, k ještě většímu pracovnímu nasazení nebo útěku od manželky k přátelům.

Myllyahovy hry nesou prvky tragikomiky. Jeho komika není prvoplánová. Vedle odhalování a zesměšnění společenských konvencí, které u diváků (čtenářů) vedou k osvobozujícímu pocitu má ještě jednu rovinu. Autor postavám přisuzuje charakterové zvláštnosti a drobné odchylky od všeobecně uznávané normy jednání. Jeho postavy se tak často jeví jako kuriozity a téměř komiksové figury.

V dramatické struktuře Myllyahových textů lze vysledovat stopy klasické „narativní organizace příběhu“¹⁵⁵ jako je „*expozice, překážka, zauzlení a závěrečné rozuzlení*“¹⁵⁶. Jednání postav je rozděleno do sekvencí jako montáž

¹⁵⁵ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní Ústav, 2003, s. 121.

¹⁵⁶ Tamtéž, s. 121.

a nevyvíjí se organicky a jednoduše.¹⁵⁷ Střídají se „*dramaticky silné a slabé okamžiky*“¹⁵⁸. Jsou přerušované komentáři a rušivými scénami, které záměrně tříští rozhodovací proces. V syžetu lze rozpoznat určitý formální vzorec, jenž je rámovaný prvotní obtíží a jejím překonáním. Hned na začátku jsou postavy konfrontovány s překážkou. Expozice téměř splývá s kolizí. Napětí se začíná stupňovat, stejně jako dílčí neshody a polemiky, které odvádějí pozornost od prvotní zápletky. A vše ústí v závěrečnou hádku všech proti všem. Až po chvíli mlčení dojde ke konečnému smíření a návratu k otázce úvodního sporu, nikoli však do výchozí situace.¹⁵⁹ O typický pohyb kruhem nejde, neboť postavy prošly jistým vývojem. Avšak otázka klasického dramatického oblouku postav je v Myllyahově textech problematická. Sice dospějí k jistým rozhodnutím. Ale jedná se o zásadní změnu? Činy, pro něž se rozhodnou, se pohybují stále v teoretické sféře, jenom o nich diskutují, a jsou tedy více hypotetické než reálné.

Finští dramatici často čerpají přímo z vlastních zkušeností a vznikají částečně autobiografické texty. Myllyaho není výjimkou. Postava Olaviho z jeho poslední hry je režisérem stejně jako autor sám a lze předpokládat, že „*Harmonie*“ je inspirována Myllyahovou vlastní divadelní praxí. Osobní vztah k fabuli často vede k tomu, že finští dramatici mnohdy své texty také režírují. Většinou je píše pro konkrétní soubor a tento fenomén není ve finském kontextu ojedinělý.

Mika Myllyaho napsal tři současné texty, které mají potenciál překročit jazykové a kulturní bariéry. Úspěšně v nich líčí seriózní i komické aspekty života v urbanistické džungli, které mohou být povědomé divákům z různých kulturních kontextů.

¹⁵⁷ PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní Ústav, 2003, s. 121.

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 121.

¹⁵⁹ Leo v „*Panice*“ vpadne Maxovi do bytu a řeší manželskou krizi. Na konci se po řadě odboček ke vztahu s manželkou vrací. „*Chaos*“ začíná Sofiiným příběhem a jejím problémem ve škole. A školními záležitostmi i končí. Olavi se na začátku zotavuje z infarktu a v závěrečné scéně je opět po srdečním kolapsu a plánuje ozdravnou dovolenou.

7 SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

7.1 Primární literatura

MYLLYAHO, Mika. *Harmonie*. Přel. Otto Kauppinen. Praha: DILIA, 2014, 86 s.

MYLLYAHO, Mika. *Chaos*. Přel. Otto Kauppinen. Praha: DILIA, 2007, 52 s.

MYLLYAHO, Mika. *Panika*. Přel. Otto Kauppinen. Praha: DILIA, 2012, 72 s.

7.2 Sekundární literatura

ALHO, Olli; HAWKINS, Hildi; VALLISAARI, Päivi. *Finland: A Cultural Encyclopedia*. Helsinky: Finnish Academy of Science & Letters, 1997, 352 s. ISBN 951-717-885-9.

BLECHA, Ivan; BRÁZDA, Radim; BŘEZINA, Jan a kol. *Filosofický slovník*. Olomouc: Nakladatelství Olomouc, 2002, 463 s. ISBN 80-7182-064-4.

JOHNSON, Jeff. *The New Finnish Theatre*. Předmluva Hanna-Leena Helavuori. Jefferson, North Carolina, USA: McFarland, 2010, 215 s. ISBN 978-0-7864-4860-9. Dostupné z: <https://books.google.cz/books?id=yoomiP6t-78C&printsec=frontcover&hl=cs#v=onepage&q&f=false>

MAANEN, Hans van; WILMER, Stephen. *Theatre worlds in motion*. Amsterdam: Rodopi, 1998, 777s. ISBN 90-420-0762-1.

NIEMI, Irmeli. *Finnish Popular Theatre*. Turku: Turun Yliospiston Offsetpaino, 1978, s. 228. ISBN 951-641-555-5.

PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní Ústav, 2003, 493 s. ISBN 80-7008-157-0.

PENTIKÄINEN, Juha, Y. *Kalevala mythology: Expanded Edition*. Přel. a ed. Ritva Poom. Bloomington, Indiana, USA: Indiana University Press, 1999, 296 s. ISBN 0-253-21352-5. Dostupné z:

<https://books.google.cz/books?id=NwCDdSmFJPEC&printsec=frontcover&dq=Kalevala+Mythology,+Revised+Edition&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKewjkoPa9IbTJAhUKwHIKHQrZDc4Q6AEIIjAA#v=onepage&q&f=false>

SAVUTIE, Maija. *Finnish Theatre: A northern part of world theatre*. Helsinky: Otava, 1980, 63 s. ISBN 951-1-05804-5.

WILES, David; DYMKOWSKI, Christine (ed). *The Cambridge Companion to Theatre History*. New York, USA: Cambridge University Press, 2013, 318 s. ISBN 978-0-521-76636-4. Dostupné z:

<https://books.google.cz/books?id=OqN7Umqcy9MC&printsec=frontcover&dq=the+cambridge+companion+to+theatre+history&hl=cs&sa=X&ved=0ahUKewjF5NC7jrTJAhUI8XIKHacJAy8Q6AEIHzAA#v=onepage&q&f=false>

WILMER, Steve; KOSKI, Pirkko (ed.). *Humour and humanity: Contemporary plays from Finland*. Helsinky: Like, 2006, 442 s. ISBN 952-471-805-7.

7.3 Elektronická periodika

HOTINEN, Juha-Pekka. Jumalan teatteri (Boží divadlo). *Mitä-Missä-Milloin (Co, kde, kdy)*, 1988, s. 390-391. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: https://fi.wikipedia.org/wiki/Jumalan_teatteri

KIM, Yun-Cheol. Verbal vs. Physical Theatre on Stage Helsinki 2012. *Critical Stages (IATC Webjournal)* [online], 28. 11. 2012. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://archive.criticalstages.org/criticalstages7/tag/Mika%20Mylllyaho#sthash.0t0dPAjo.dpuf>

MORING, Kirsikka. Muistot (Vzpomínky): Reko Lundán. *Helsingin Sanomat (Helsinkské zprávy)* [online], 27. 10. 2006. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.hs.fi/muistot/a1364352731362>

RAVI, Rééta; ERONEN, Minna. The Unknown Soldier in Suomenlinna goes through a major transformation. *Helsinki Times* [online], 2008, č. 27 (59), s. 15. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: http://www.helsinkitimes.fi/helsinkitimes/2008july/issue27-59/helsinki_times27_59.pdf

7.4 Internetové zdroje

Aalberg, Ida. In: *Biografiakeskus*. [online]. [cit. 25. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.kansallisbiografia.fi/english/?id=3101>

About us. In: *KOM-teatteri*. [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.kom-teatteri.fi/kom-in-english.html>

About Viirus. In: *Teater Viirus* [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.viirus.fi/om-teatern/?lang=en>

Alli Jukolan tarina. In: *Kansallisteatteri*. [online]. [cit. 6. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.kansallisteatteri.fi/wp-content/uploads/2015/04/Alli-Jukolan-tarina-lehdist%C3%B6materiaali.pdf>

Eino Kalima – Palkinto (Ocenění Eina Kalimy). In: *Kansallisteatteri*. [online]. [cit. 20. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.kansallisteatteri.fi/teatterista/eino-kalima-palkinto/>

Esittely: Laura Jäntti (Úvod: Laura Jäntti). In: *Naytelmat.fi (Finnishplays.com: Home of Finnish drama)*. [online]. [cit. 3. 12. 2015]. Dostupné z: <http://www.naytelmat.fi/index.php?view=writer&id=947>

Eurydike. In: *Kansallisteatteri*. [online]. [cit. 5. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.kansallisteatteri.fi/esitykset/eurydike/>

Finnish national theatre transcends the language barrier. In: *This is Finland*. [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://finland.fi/life-society/finnish-national-theatre-transcends-the-language-barrier/>

Fundamentalisti. In: *Teatterin tiedotuskeskus TINFO (Theatre Info Finland TINFO)*. [online]. [cit. 29. 11. 2015]. Dostupné z: http://www.tinfo.fi/fi/Naytelmakaannostietokanta_naytelmat/625/Fundamentalisti

Henkilökunta (Zaměstnanci). In: *Ryhmäteatteri*. [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.ryhmateatteri.fi/yhteystiedot/henkilokunta>

Huutavan ääni korvessa (Hlas křičícího v hlubokém lese). In: *Kajaanin Kaupunginteatteri* [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.kajaaninteatteri.fi/?pid=252>

Informační servis Divadelního ústavu – květen 2008. In: *divadlo.cz*. [online]. [cit. 3. 12. 2015]. Dostupné z: <http://host.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=16357>

Introduction: Reko Lundán. In: *Finnishplays.com: Home of Finnish drama* [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.finnishplays.com/index.php?view=writer&id=244>

Introduction: Sofi Oksanen. In: *Finnishplays.com: Home of Finnish drama* [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.finnishplays.com/index.php?view=writer&id=269>

Jokela, Juha. In: *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/jokela-juha>

Juha Jokela získal Nordic Drama Award. In: *Aura-Pont*. [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.aura-pont.cz/juha-jokela-ziskal-nordic-drama-award---p2873.html>

Kaisa Korhonen. In: *fi.wikipedia.org*. [online]. [cit. 3. 12. 2015]. Dostupné z: https://fi.wikipedia.org/wiki/Kaisa_Korhonen

Katri Tanskanen. Finnish Drama, Past and Present: An Overview. In: *Finnishplays.com: Home of Finnish drama* [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.finnishplays.com/index.php?&id=511>

Kautto, Otso. In: *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/kautto-otso>

Kimmo Kahra: In: *Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD)*. [online]. [cit. 3. 12. 2015]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/109687-kimmo-kahra/>

Kotikirjailijat (Domáci spisovatelé). In: *Kansallisteatteri*. [online]. [cit. 4. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.kansallisteatteri.fi/organisaatio/kotikirjailijat/>

Kullervo. In: *International Movie Database (IMDb)* [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: http://www.imdb.com/title/tt1748075/?ref =nmbio_mbio

Mika Myllyaho. In: *Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD)*. [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/tvurce/152270-mika-myllyaho/>

Mika Myllyaho. In: *Teatterin tiedotuskeskus TINFO (Theatre Info Finland TINFO)*. [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: http://www.tinfo.fi/fi/Naytelmakaannostietokanta_tekijat/739/Mika_Myllyaho

Mluv s ní. In: *Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD)*. [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/69-mluv-s-ni/prehled>

Mobile Horror. In: *Švandovo divadlo na Smíchově* [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.svandovodivadlo.cz/en/inscenations/199/mobile-horror>

Mobile Horror. In: *Teatterin tiedotuskeskus TINFO (Theatre Info Finland TINFO)*. [online]. [cit. 29. 11. 2015]. Dostupné z: http://www.tinfo.fi/fi/Naytelmakaannostietokanta_naytelmat/100/Mobile_Horror

Myllyaho, Mika. In: *International Performing Rights Ltd.* [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://iprltd.co.uk/?q=author/myllyaho-mika>

Myllyaho, Mika. In: *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner.* [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/myllyaho-mika>

Myllyaho. In: *Skandinávský dům.* [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.skandinavskydum.cz/search/node/myllyaho>

Näyttelijät (Herci). In: *Kansallisteatteri.* [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.kansallisteatteri.fi/info/henkilokunta/nayttelijat/>

Očista. In: *Česko-Slovenská filmová databáze (ČSFD).* [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.csfd.cz/film/331448-ocista/prehled/>

Ohjelmisto ja kalenteri (Program a kalendář). In: *Kansallisteatteri.* [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.kansallisteatteri.fi/#section-2>

Oksanen, Sofi. In: *International Performing Rights Ltd.* [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.iprltd.co.uk/?q=author/oksanen-sofi>

Paniikki. In: *Teatterin tiedotuskeskus TINFO (Theatre Info Finland TINFO).* [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: http://www.tinfo.fi/fi/Naytelmakaannostietokanta_naytelmat/627/Paniikki

Paniikki; Kaaos; Harmonia. In: *Ryhmäteatteri.* [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.ryhmateatteri.fi/>

Raila Leppäkoski. In: *fi.wikipedia.org.* [online]. [cit. 3. 12. 2015]. Dostupné z: https://fi.wikipedia.org/wiki/Raila_Lepp%C3%A4koski

Ruohonen, Laura. In: *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner.* [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/ruohonen-laura>

Rymäteatteri. In: *fi.wikipedia.org*. [online]. [cit. 3. 12. 2015]. Dostupné z: <https://fi.wikipedia.org/wiki/Ryhm%C3%A4teatteri>

Satu Rasila. Finnish play today. In: *Finnishplays.com: Home of Finnish drama*. [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.finnishplays.com/index.php?&id=1274>

Smeds, Kristian. In: In. *Näytelmäkulma - Nordic Drama Corner*. [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.dramacorner.fi/en/finnish-authors/smeds-kristian>

Tuntematon Sotilas (Neznámý voják). In: *Vimeo*. [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <https://vimeo.com/27810941>

Unnecessary People. In: *Finnishplays.com: Home of Finnish drama*. [online]. [cit. 26. 11. 2015]. Dostupné z: <http://www.finnishplays.com/index.php?view=searchResult&topsearch=1&writer=unnecessary+people&name=unnecessary+people>

Väino Linna: Unknown Soldiers. In: *The Herald Scotland*. [online]. [cit. 28. 11. 2015]. Dostupné z: http://www.heraldscotland.com/arts_ents/13211201.Vaino_Linna_Unknown_Soldiers_Penguin_Classics/