


 Depeše

**Marek Horoščák /
Royal Court Theatre,
Londýn,
červenec 2010
(Zpráva z tvůrčího
pobytu s pokusem
o mírný přesah)**

Na počátku bylo slovo. V případě jednoho mohutného proudu britského divadla to platí zcela jistě. A to slovo bylo od autora. Dramatika. A těch slov bylo více. Složily pak větu, věta repliku, repliky dialog, dialog situaci, situace obraz, obrazy dějství, dějství hru. Tedy její text. Textovou předlohu. Jde-li vskutku o divadelní hru, tedy o útvar fungující na jevišti, zabývaný postavami, příběhy a tématy, musí vždy osvědčit teprve scénická realizace. Nic z toho, co jsem právě popsal, není nijak nové. (A jistě jsem si mohl odpustit i způsob, jakým jsem to popsal, ale nedalo mi to.) Jde o poměrně zjevná fakta ověřená dlouholetým divadelním provozem. Důležité ovšem je, jakým způsobem celý proces od prvního slova zapsaného dramatikem po první uvedení na jevišti probíhá. Důležitá je role autora v tomto procesu; důležitá je důvěra v jeho

slova a myšlenky. Nebo by tomu alespoň tak mělo být. V ideálním případě. Který samozřejmě neexistuje. Ovšem ideál je tu od toho, aby se mu člověk, v tomto případě člověk tvůrčí (bytost, která se odvažuje nazývat umělcem), snažil alespoň přiblížit.

Způsobů, jakými se dozvědět více o světě kolem sebe, je celá řada. Divadlo dramatických autorů (tento výstižný termín si s dovolením zapůjčím od Jana Hančila) nabízí pouze jeden z možných. Nabízí ho jak autorům samotným, tak realizátorům (dramaturg, režisér, scénograf, herci...) a samozřejmě jej musí nabízet divákovi. Na počátku onoho poznávacího procesu je potřebná důvěra v to, že ten který autor, ta která hra, přináší nějakou novou, nebo alespoň nově formulovanou, zprávu (*message*) o stavu věcí, o společnosti, o člověku obecně či klade důležité či nově formulované otázky. Institucí, která má v erbu a v povinné výbavě vyhledávat a inscenovat autory, jejichž hry disponují výše uvedenými kvalitami, je už více než půlstoletí fungující legendární Royal Court Theatre v Londýně.

V červenci 2010 jsem měl možnost zúčastnit se Royal Court Theatre Summer Residency. Jde o více než třítydenní tvůrčí pobyt určený pro autory z celého světa. Toho roku se nás v londýnské Chelsea sešlo devět (kromě mé maličkosti šlo o autorky a autory z Japonska, Dánska, Koreje, Indie, Mexika, Turecka, Španělska a Ukrajiny). Je nutno poznamenat, že v podobě, v jaké jsem residenci zažil

já, fungovala teprve druhým rokem. Dříve byla zaměřena jak na dramatiky, tak na režiséry a také se jmenovala jinak – summer school. Šlo tedy více o jakýsi výukový pobyt spojený s prací na konkrétním textu. Loňská a letošní verze pak byla více zaměřena na psaní, autoři dostali více prostoru na tvorbu samotnou, dílen a výuky bylo méně. Tak alespoň situaci popsala vedoucí mezinárodního oddělení RCT Elyse Dodgson, která tento projekt vede již dvaadvacet let a které za to náleží velká úcta a velké díky.

Následující článek je pokusem o reflexi celého pobytu, zahrnující zprávu o několika zhlédnutých kusech inscenovaných jak přímo v RCT, tak v dalších divadlech zaměřených na současnou dramaturgiu, které jsem měl možnost vidět. Jde o pokus popsat alespoň malou výseč z toho, co nabízela v létě 2010 londýnská divadla v oblasti *new writing* – jak se obecně nově vznikajícím a inscenovaným hrám říká. Též se pokusím stručně nastínit něco z metod práce na textu v rámci autorské dílny, byť tyto zkušenosti se do podoby psaného textu nepřenášejí snadno.

Úvodem zopakují několik důležitých východisek, která na počátku celého pobytu představili dva muži, kteří nejvýrazněji utvářejí podobu současného RCT – umělecký šéf a režisér Dominic Cooke a hlavní dramaturg (literary manager) Christopher Campbell.

Dominic Cooke nadnesl několik důležitých a pro české divadelní

prostředí nikoliv samozřejmých tezí, které se pokusím parafrázovat. První z nich určuje roli dramatika v tvůrčím procesu divadelního provozu jako klíčovou osobu, která je důležitější než režisér. Dle Cooke je tato tradice v Anglii přítomna již od časů Shakespeareových, prošla různými proměnami, nicméně pro divadlo, které on v současnosti vede, je role autora naprosto klíčová. Dramatik se podílí na volbě režiséra či scénografa, divadlo autorovi platí za jeho přítomnost na zkouškách. Vše je, nebo by v ideálním případě mělo být, podřízeno ideji dramatika. Další důležitá teze, kterou Cooke nanesl, se týká role divadla uvnitř britské společnosti. Kromě toho, že existuje jistě neopominutelný proud divadla komerčního, oddechového, zábavného (tedy divadla únikového, možného zastřešit pod obecný a Cookem zmíněný pojem *escapism*), je tu pro společnost naprosto nezbytná a s předchozím proudem též místy propojená tendence, respektive funkce, která divadlo zařazuje do přirozeného pokračování nebo dokonce nastolování společenské debaty. Tedy divadlo jako diskuse o současných sociálních, politických a také intimních tématech. Místní divák je zvyklý na to, že se na něj divadelní tvůrci obrací s názorem, provokací, výzvou k diskusi a takové divadlo přijímá jako naprosto přirozenou věc, součást každodenního života. Do divadla se nechodí uniknout z bolavé reality a ukázat nové sváteční šaty. Jak zdůraznil Cooke, nejde také o zá-

ležitost pro intelektuální elitu – divadlo by mělo naopak být institucí otevřenou všem vrstvám společnosti. Do divadla se chodí na autora a jeho hru, na témata, která nastoluje, na otázky, které klade. Pokud má takové divadlo fungovat – přičemž RCT jako státem dotovaná instituce by měla být příkladem takového stánku umění – musí být v neustálém kontaktu s nově se rodícími talenty, musí je vyhledávat, pěstovat a samozřejmě inscenovat. Cooke dále vyslovil poměrně zajímavou a v českém kontextu snad až rouhačskou myšlenku: Autor dle něj nemusí oplývat velkým talentem literárním, vždyť napsat dialog umí každý, kdo jej umí dobře odposlechnout. Když dovedeme tuto myšlenku do extrému, stačí tedy, když začínající autor nabídne divadlu svou zkušenost v podobě jakéhosi otisku reality, a divadlo mu pak pomůže s artikulováním toho, co chtěl sdělit. Od toho jsou tu dramaturg s režisérem, aby autorovi pomohli, pokud jde o záležitosti řemesla; důležité je na počátku to, že autor chce a má co říct. Šanci být dramatikem by tedy měl mít téměř každý, kdo přináší zajímavé téma a je schopen naučit se pravidla psaní pro divadlo.

Detaily o fungování a politice současného RCT doplnil Christopher Campbell, hlavní dramaturg divadla, který teprve před několika měsíci přišel z Royal National Theatre. Úvodem zopakoval obecně známý fakt: RCT dostává od autorů zhruba tři tisíce her ročně (na Campbellově předchozím působišti to bylo „jen“ 1500). Větši-

na z těchto her je nehratelná (v tomto případě Campbell použil explicitnější výraz *crap*). Stále však existuje jisté, byť poměrně nízké procento pravděpodobnosti, že některý z těchto textů bude nějakým způsobem pozoruhodný. Proto každý z textů, které divadlo obdrží, někdo přečte – ať už interní či externí lektor – a ohodnotí. Jde samozřejmě pouze o část práce, kterou divadlo odvádí – ta hlavní spočívá v práci s autory od těch nejmladších (příklad jedné takové autorky popisuji níže) až po samozřejmý kontakt s autory zavedenými, renomovanými, legendárními. Campbell doplnil tezi nadnesenou již Cookem: Psaní her ve Velké Británii není ani literatura ani showbusiness – divadlo je veřejné místo, místo k debatě a tuto debatu otvírá dramatik svým novým textem. Pozice režiséra v takovém typu divadla se pak blíží spíše pozici dramaturga, interpreta autorových myšlenek. Výhody i úskalí tohoto přístupu a výše uvedených východisek jsem pak měl možnost sledovat během celého pobytu.

Na programu RCT byly v době, kdy rezidence probíhala, dvě hry: *Spur of the Moment* a *Sucker Punch*. Obě měly dobré recenze, a díky tomu také skvělou návštěvnost. Jde opět o věc poměrně známou, nicméně připomínám, že v době, kdy v Čechách nastávají divadelní prázdniny, nasazují londýnská divadla premiéry stejně jako v průběhu celého roku. Diváci jsou na to zvyklí a ani (mnou zažitá

a v Londýně jistě nikoliv běžná) letní horka je neodradí od návštěvy debutu mladičké dramatičky, uváděného na studiové scéně divadla v podkroví budovy, v menším z obou sálů s názvem Theatre Upstairs.

Anya Reiss je nejmladší autorkou, jakou kdy RCT uvedlo. V době napsání hry *Spur of the Moment* jí bylo sedmnáct, v době premiéry pak osmnáct let. S divadlem začala spolupracovat ve čtrnácti letech, kdy se stala členkou Royal Court Theatre's Young Writers' Programme – tedy jakési přípravky pro začínající dramatiky.

Hra líčí příběh dívky Delilah, které je (téměř) třináct let (v průběhu prvních dvou dějství je jí dvanáct, ve třetím pak slaví třinácté narozeniny a překračuje tak důležitou a magickou hranici, kdy se stane teenagerem).

Autorka zdatně balancuje na žánrové hranici mezi soap operou, sitcomem, melodramatem a rodinným dramatem, přičemž důležitou kvalitou celého kusu a potažmo i inscenace jsou uvěřitelné postavy a dialogy. Zápletka sama o sobě není příliš nová, ani nijak překvapivě strukturovaná. Dospívající Delilah se pohybuje mezi světy několika generací a životních pohledů a snaží se vybrat si ten svůj. Její tři kamarádky a vrstevnice představují svět dívek, kterými lomcuje puberta a svět filmových a hudebních idolů. Generaci o stupeň starší zastupuje jednadvacetiletý Daniel – podnájemník, do kterého se Delilah zamiluje – a také jeho devatenáctiletá přítelkyně Leonie, která za svým přítelem přijíždí

na návštěvu. A do třetice je tu generace rodičů – manželé procházející intenzivní krizí Vicky (45) a Nick (52). Spouštěcím momentem dramatu je tu Nickova nevěra: Udržoval poměr se svojí šéfovou, která ho nicméně i přesto (nebo právě proto – více detailů se nedozvíme) vyhodila, a on je teď bez práce. Jako živitel rodiny je tedy nucen řešit nastávající problematickou finanční situaci mimo jiné tím, že přijme do domu zatíženého hypotékou podnájemníka, jehož pokoj se nachází vedle pokoje jeho dospívající dceřry. A jak si brzy všimne jak Delilah, tak její tři kamarádky, které k ní chodí na návštěvu, podnájemník je velmi přitažlivý. Dialogy pubertálních dívenek vypadají zprvu jako nevinná hecovací hra. Každá z nich je asi tak trochu do Davida zamilovaná, jediná Delilah má však odvahu (a také nejvíce šanci) udělat to, co udělá – Davida políbí. Čímž se dostáváme k jádru i názvu hry: Podobně jako se Nick vymlouvá Vicky, že si se svou šéfovou začal z náhlého iracionálního popudu, v návalu vášně (jak by se snad také dal neobratně přeložit titul hry), opakuje se vlastně stejná situace, i když v poněkud jiné hierarchii postav a v tomto případě také před našimi zraky přímo na scéně. Stane se tak v brilantně sepsané scéně, během níž se rodina a jejich podnájemník snaží dívat na televizi, přičemž vyplouvají na povrch jak vzájemné animozity mezi Nickem a Vicky, tak i jasný důkaz zamilovanosti Delilah do Davida. V dalším dějství se pak děj zahuš-

ťuje o další *spur of the moment*, kdy David, poté co jej Delilah vyprovokuje, začne dívku líbat a osahávat. Jde o klíčový moment, od kterého se pak odvíjí celá další debata, kterou dramatická ve své hře nad tématem juvenilní lásky vede. David ví, že překročil hranice, za které jít neměl, zároveň však nemohl odolat a prostě to udělal. Delilah pak používá tohoto momentu jako zbraně. V okamžiku, kdy se David rozhodne domácnost opustit, dívka mu vyhrožuje tím, že pokud odejde, řekne rodičům, co udělal. Situace se navíc zkomplikuje příjezdem Davidovy přítelkyně, před kterou se členové rodiny snaží marně předstírat, že zavítala do harmonické domácnosti, což přináší řadu tragikomických situací. Svůj olej do ohně přilévají také dívčiny kamarádky, které chtějí vidět, kdo že je onen tajemný přítel, o kterém jim Delilah vyprávěla. A samozřejmě jí nevěří, že by to mohl být David. Vždyť je přece ještě dítě a nemůže chodit s dospělým mužem. Podobně pak na informaci o tom, že by jejich dcera mohla mít přítele, reagují rodiče – odrazují ji od toho, na jakýkoliv vztah či cit je podle nich ještě příliš mladá a nedospělá.

Delilah se pak na konci hry paradoxně zachová téměř nejdospěleji ze všech: O tom, co se stalo mezi ní a Davidem, nikomu neřekne. A David mizí, protože půda je pro něj opravdu velmi horká. V den narozenin hlavní hrdinky, kdy se odehrává poslední dějství, se totiž na něj se svými citovými požadavky obrací jak Delilah,

tak jeho přítelkyně Leonie. A také oba rodiče i dívčiny kamarádky chtějí vědět o situaci své. Na konci hry tu pak zůstává nešťastná třináctiletá dívka a usmíření rodiče, které nastala situace přiměla k tomu, že k sobě našli cestu.

Hra není nijak objevná ve svém vyznění či poselství, čím ovšem zaujme především při sledování inscenace, je velká přirozenost a autenticita, s jakou jsou sepsány jednotlivé situace a dialogy. Uvěřitelné postavy zažívají před našima očima tragikomické situace, pro které máme pochopení. Hra balancuje na hranici popisu každodenních kuchyňských hádek a úvahy o hranicích lásky a také o tom, co to vlastně znamená být dospělý.

Textu pomáhá velmi dobré režijní vedení postavené na srozumitelných motivacích a detailně vyložených situacích (režíroval Jeremy Herrin, který v současné době zastává v RCT funkci zástupce uměleckého šéfa). Inscenace má spád, jemný humor, a i když nepřináší žádné zvláštní režijní efekty, obhazuje životnost textu velkou měrou. Za pozornost stojí fakt, že kromě zkušených herců ztvárnujících party dospělých se v hlavní roli objevila dívka, pro kterou šlo o divadelní debut. Shannon Tarbet sice nemá oněch předepisovaných třináct let (a nebylo by ani z režijního ani ze zákonného hlediska vhodné, aby tomu tak bylo), nicméně má nesporný talent a velké osobní kouzlo (míněno přiměřený a pro roli důležitý sex appeal). Vztah mezi Davidem a Delilah je tedy

předveden jako možný a celé tematické jádro hry pak může být předvedeno uvěřitelným způsobem. Nejde samozřejmě o text z rodu her Shawových (v programu je před textem uveden citát G. B. Shawa: „Jsou dvě tragédie v životě. Jedna je, když nedostaneme, po čem srdce touží, a ta druhá, když to dostaneme.“), nicméně náznak, že by se tu mohla zrodit autorka, která dokáže ve zkratce a zhuštěné metafoře odhalit a pojmenovat problematické body morálky dnešní společnosti, tu je. Jde o velmi slibný (a pokud vezmeme v úvahu i představitelku hlavní role hned dvojí) debut.

Na hlavní scéně běžela v době mého pobytu hra *Sucker Punch* (volně by se dalo přeložit třeba jako *Rána pod pás*, ale raději opět ponechávám originální titul). Její autor Roy Williams (nar. 1968) je ceněný a hojně uváděný dramatik. Jen v RCT byly uvedeny jeho hry *Fallout*, *Clubland* a *Lift Off*. Pro letošní sezónu pro divadlo napsal nový kus, který se vrací k jeho osobním a často traktovaným tématům. Williams vyrůstal v černošské komunitě v západním Londýně a během osmdesátých let tak měl možnost zažít i ozvuky rasových nepokojů, které zasáhly tehdejší Británii pod vládou Margaret Thatcherové. *Sucker Punch* je hra zasazená právě do osmdesátých let a jen na první pohled jde o drama ze sportovního prostředí a o sportu. Vypráví příběh dvou černošských kluků Leona a Troye (během děje je jim od šestnácti do dvaceti let), kamarádů, kteří se oba začali věnovat boxu

pod vedením bílého trenéra Charlieho. Zatímco Leon pod Charlieho vedením udělal kariéru doma v Británii, Troy na čas odjel do USA, aby se vrátil jako jeden z velkých boxerských talentů. V závěru hry nastupují proti sobě do ringu a jejich zápas rámuje jeden z hlavních konfliktů hry. Troy se totiž k odchodu do USA rozhodl poté, co jej Leon zradil – při jedné z potyček s policií během rasových nepokojů nechal Troye na holičkách a běžel se schovat právě do boxerské tělocvičny, kde se celý příběh odehrává. To z něj v Troyových očích dělá zrádce a umožňuje dramatikovi nastítnit několik tezí a problémů. Nejsou bohužel příliš nové ani nijak nově pojednané. Co činí hru dramaturgicky funkční a postavy uvěřitelnými, je autorův instinkt, který mu velí neukazovat žádnou z figur jako jednoznačně kladnou či zápornou. Leon pro svou kariéru obětoval nejen přátelství a čest, ale také vztah s dcerou svého trenéra Becky. Kdyby tak neučinil, Charlie by ho netrénoval, a tak by nedosáhl těch úspěchů, kterých dosáhl; zradil tak nicméně Becky, která ho milovala. Charlie na druhou stranu není žádný dobrodinec, který by se věnoval černým klukům jako charitě. Očekává, že mu přinesou zisk a zachrání jeho krachující trenérskou živnost. Závěrečný souboj končí vítězstvím Troye, přičemž však jde o vítězství Pyrrhovo. Troy sice vítězí, ale vidíme, že je naprosto ve vleku svého bezohledného manažera Raye, který mu málem ani nedovolí rozloučit

se se starým kamarádem. Pro Leona i pro Charlieho je tato prohra těžkou ranou – Charlie kromě toho, že vsadil na Leona, tak také hrál na burze (jak se na podnikatele za doby vlády Maggie Thatcherové slušelo) a přišel o všechno.

Boxerský ring je tak zástupnou metaforou pro boje jiného druhu – rasové a sociální. Sport byl do jistého času pro černé kluky jednou z mála možností, jak se vymanit z bludného kruhu bídy a nezaměstnanosti, ovládající například ve hře zmíněný londýnský Brixton, kde v osmdesátých letech došlo k vlně nepokojů. Autor však neopomene upozornit na to, že i když si boxem mnozí z nich vydobyli slávu a majetek, v očích většiny, bílé společnosti zůstali vlastně jen jakýmsi zábavnými opičkami, bijícími se pro potěchu druhých. Další rovnu rasové a sociální problematiky zastupuje Leonův otec Squid. Objeví se vždycky jenom, když si jde od svého syna půjčit peníze. Ty potřebuje na to, aby mohl oslnit a svést některou z bílých paniček. Leon tak těžko může ve svém otci vidět jakýkoliv vzor pro svůj postoj k bílým. Trenér Charlie se tak na čas stává jakýmsi jeho náhradním otcem, ale těžko ho může nahradit doopravdy. Žádný z těchto vztahových vzorců není ničím novým. Williams se snaží zachytit co nejdokonaleji slang a idiomy, patřící té které vrstvě, takže pro diváka-cizince jsou dialogy mnohdy poněkud záhadným nahromaděním slangových obrátů a zprzněných slůvek, které ne-

jsou vždy úplně snadno rozluštitelné (a mnohdy v tomto případě nepomáhá ani následné studium textu hry otištěného v programu). Situace však většinou nejsou stavěny nijak komplikovaně, děj běží lineárně, a je tedy možné víceméně odhadnout, o co běží. A neběží o nic jiného než o obecně platná témata: Jak si uchovat důstojnost ve světě, který je postavený na nerovnosti rasové a sociální; jak si uchovat přátelství a lásku v prostředí, které je vysoce kompetitivní a v lecčems velmi nezdravé.

Podobně jako v případě hry *Spur of the Moment* pomáhá poněkud teozovitému textu velkým dílem režie (Sacha Wares), velkorysá scénografie (Miriam Buether) a v tomto případě také důsledná práce boxerského trenéra (Errol Christie) a choreografa (Leon Baugh). Jeviště a hlediště Royal Court Theatre Downstairs bylo pro účely této inscenace přestavěno do podoby boxerské arény. Diváci měli možnost ze dvou stran pozorovat „opravdový“ trénink a boj (samozřejmě pouze s naznačenými ranami) v reálném boxerském ringu. Dokonalá koncentrace na rytmus a pohybové provedení v naprosto přesné koordinaci se světly a zvukovými efekty přinesly divákům pocit autentického boxerského tréninku a zápasu. Forma tak místy poněkud převládla nad obsahem a obhájila spíše druhořadý či „nenový“ text, nicméně šlo o bezpochyby profesionálně odvedenou práci. Herecké výkony v případě dvou mladých hrdinů byly obohaceny o výkony atletické a byly

téměř bezchybné, přičemž podobně spolehlivě pak fungují i starší mužské figury. Jedinou slabší složkou představení je pak jediná ženská postava (Becky), která jakoby v mužském světě marně hledala své místo – a to jak v textu, tak i pokud jde o konkrétní herecký výkon její představitelky.

Nejde o politické drama v pravém slova smyslu, nejde ani o drama sociální. Snad by se dalo říci, že jde o realistickou studii kroužící kolem témat rasismu, sociální nerovnosti, dědictví pravicové politiky osmdesátých let a povrchní diskuse o všech předchozích zmíněných problémech. Tyto *issues* nejsou však příliš inovativně předvedeny. Z představení tak zbývá pocit dokonale odvedené práce na textu, který ničím neurazí ale ani nepřekvapí. Veškerá maskulinní a testosteronová energie, která by z něj měla snad prýstit, je poněkud zanesena pod vrstvou klišé, jichž se bohužel autor nedokázal zbavit. Což je trochu problém, pokud mělo jít o hru klišé a zjednodušující pohledy problematizující.

Organizátoři dílny nám kromě „domácích“ kusů nabídli i návštěvu několika dalších představení současných her, z nichž se zmíním o dvou poměrně rozdílných projektech: hře *Earthquakes in London* uváděné v Royal National Theatre a části projektu *Women, Power and Politics* z produkce Arcola Theatre.

Mike Bartlett je ročník 1980, a byť je stále ještě řazen do škatulky „*emerging playwright*“, rozhodně není žád-

ným nezkušeným nováčkem. V RCT, kde svého času působil jako „*writer in residence*“, uvedli několik jeho her, jeho texty se objevily také na rozhlasových vlnách BBC i v dalších divadlech. Letos se jeho hra dostala na jednu ze scén Royal National Theatre. Jeho *Earthquakes in London* byly uvedeny sice na nejmenší scéně této instituce (Cottesloe), nicméně jedná se o kus velký, ať už jde o téma či množství postav, které na jeviště přivádí, tak také o časový rozsah. Více než tříhodinový kus (s jednou pauzou) je epickým mnohvrstevnatým pokusem, ve kterém si autor pohrává s dystopickým tématem – důsledky ekologických změn způsobenými bohatší částí světa působícími na celkový ekosystém planety a tedy na lidstvo obecně. Časová linka hry běží od šedesátých let dvacátého století až po rok 2525 (známý ze stejnojmenného hitu dvojice Zager a Evans, který v inscenaci také zazní). Většina příběhu se však odehrává v současném Londýně a točí se kolem navzájem propojených dějových linek tří hlavních hrdinek. Všechny jsou dcery jednoho otce – muže, který se v šedesátých letech nechal podplatit leteckými firmami a jako renomovaný vědec vydal lživou zprávu o vlivu emisí z letadel na ekologickou stabilitu země, která umožnila obrovský rozvoj leteckého průmyslu. Postupem času se z něj stal prorok zkázy, který věští lidstvu zánik, obrovské záplavy a také ona v titulu zmiňovaná zemětřesení v Londýně. Ví, že co jednou

učinil, už nemůže odčinit, tak se alespoň snaží varovat lidstvo před totální destrukcí. Svou prostřední dceru, která většinu hry stráví v očekávání porodu, zrazuje před tím, aby přivedla na tento svět dítě. A zviklá ji natolik, že se pokusí o sebevraždu. Starší z jeho dcer je pak nucena bojovat s dědictvím svého otce (a samozřejmě dalších jemu podobných) coby ministryně pro životní prostředí. Nejmladší z dcer se snaží užít si života před nadcházejícím Armagedonem, co to jen jde. Každá z žen má pak svůj problematický ne/vztah se svým mužským protějškem; každá z žen se pak také setkává s řadou epizodních figur, zastupujících typy současné městské společnosti. Když si takto jednoduše pojmenujeme linky a témata, o které se hra opírá, zdálo by se, že se na jevišti londýnského národního divadla hraje jakási podivná moralita o nezbytné cestě do pekel. Zčásti tomu tak je, ale jak díky režii Ruperta Goolda, tak také díky scénickému řešení Miriam Buether (je autorkou scény i pro výše zmiňovanou hru *Sucker Punch*) má divák dojem, že cesta ke zkáze může vypadat jako velmi příjemný a zábavný večírek. Hlavním prvkem scény je něco mezi přehlídkovým molem a barem – vyvýšená plošina oranžové barvy se vine v několika zákratech přízemím divadla a ti z diváků, kdo mají místa na otočných barových židlích přímo pod touto elevací (byl jsem jedním z nich), se ocitají uprostřed sofistikovaného reje, který se odehrává všude ko-

lem nich – jak na vyvýšeném mole před nimi, tak také na obou stranách divadla, kde jsou umístěny dvě kukátkové scény, které slouží jako proměnlivé prostory pro celou řadu interiérových prostředí (restaurace, vnitřek letadla, obchod, byt...). Dramatik přes sebe vrství a v pravý čas propojuje několik dějových linek způsobem známým spíše z filmů, režisér pak přes ně pokládá ještě celou řadu dalších složek scénických a výsledkem je pak výtečně zrežirovaná a zahrnaná podívaná, u které člověk zapomene na to, že většinu podobných postav už někde viděl a že podobné (byť brilantně napsané) dialogy už někde slyšel. V okamžiku, kdy už by snad mohla pozornost diváka pod palbou britkých dialogů na intimní i globální témata poněkud opadnout, nasazuje režie další zbraň – na několik minut se hra mění v muzikál. Podkladem pro taneční čísla je kompilace několika dobře vybraných hitů od současných kapel (Coldplay, Arcade Fire, Nick Cave and The Bad Seeds, Marina and the Diamonds), přičemž někdy se podaří dokonce i to, že píseň rezonuje s tématem té které postavy, která se v tanečním čísle vyskytuje („I Am Not a Robot“ od Mariny and the Diamonds). Divák tedy odchází s pocitem, že scénicky provedená apokalypsa nemusí vždy jen drtit, ale může dokonce velmi dobře bavit. Otázkou zůstává, jaké je pak poselství celé inscenace. Bojí se vskutku tvůrci o náš současný svět a dělají divadlo proto, aby se s jeho stavem po-

kusili něco udělat, nebo už rezignovali a ukazují nám jen do detailů životy členů kapely, která hraje, i když Titanik už dávno klesá ke dnu? Nejsm si jist ani jednou z těchto tezí. Na to, aby bylo možno vynést jednoznačný soud, je hra příliš virtuózně lehce sestavená a odvozená od svých starších sester a filmových bratrů a režie vlastně příliš brilantní a vlastně schválně „bezobsažná“. Pokud bylo možno někde v průběhu mé krátké návštěvy v londýnském divadelním světě vypořadovat ve větší míře na jevišti dědicství postmoderny, případně toho, čemu se říká postdramatické divadlo (byť tento termín asi nebude v tomto případě zcela na místě), bylo tomu snad právě v tomto případě. Nejsm si však jist, nakolik to bylo záměrem tvůrců. Na to jsou v textu zmiňovaná témata příliš velká a repliky příliš vážně napsané i pronesené, i když jsou vzápětí v kontextu celého kabaretního balábile poněkud problematizované a ironizované. A těžko říci, je-li to špatně či dobře. Když pak divák kráčí z představení kolem Temže a vidí do noci svítící londýnské City, tepající noční kluby, ulice přečpané lidmi a auty, má zhruba tušení, o zachycení jakého světa jak autorovi, tak režisérovi šlo. Nemá však šanci nahlédnout (a asi ji nemají ani tvůrci), jestli je divadlo (či umění vůbec) schopno reflektovat a měnit řád světa, anebo jestli může jen bezmocně supět v závěsu a pokoušet se hledat nové formy pro ztvárnění nových a nových (ať už reálných či potenciálních) katastrof,

kteří se na nás hrnou. Ale vzhledem k tomu, že velkých revolučních gest ani proklamací není současné umění příliš schopno, zbývá mu spíše druhá varianta – tedy řemeslně dobře odvedená ilustrace daného stavu; zpráva o postavách uzavřených ve svém sobeckém, utilitárním zájmu zmítaném světě, nemajících zájem změnit ani sebe ani své okolí.

Na druhou stranu nelze říci, že by se Bartlett s Gooldem schválně distancovali od společenské debaty na současná témata a tančili kolem nich jen jakési estetizované tance. Na to rozhodně není britský divák zvyklý a velmi snadno by rozpoznal, pokud by byl snad nějak balamucen. Nelze rozhodně tvůrce podezírat z toho, že nechtěli ke stavu našeho světa něco říci. Co si říkají a říkají to halasně, s uměleckou a řemeslnou bravurou, jen si nejsme jisti, jde-li o poselství odvozené či nové. Ale to jsme si koneckonců nebyli jisti ani u textů tzv. In-Yer-Face theatre už před více než deseti lety. Pokud totiž nejde o striktně vymezený žánr politické hry ve formě, jakou představují třeba texty Davida Harea, nebo na druhé straně o ironickou hru se současnými tématy, jakou ve svých hrách předvádí například Mark Ravenhill, pak budeme vždy na pochybách, kam podobný způsob psaní vlastně zařadit. Na obecnou metaforu týkající se konkrétního politického či sociálního problému jde o text příliš „plytký“, na intimní sondu do zpackaných životů našich současníků je to zase příliš obecně sestavená

story s neostře konturovanými postavami. Velké ambice zahrnout do hry (a míněno nyní do hry autora a režiséra s divákem) příliš mnoho motivů, dějových linek a scénických atrakcí zároveň činí pak z výsledného tvaru poněkud bezzubý hybrid. Můžeme se bavit, můžeme vynášet soudy, ale nejdemo z divadla s hlavou plnou otázek či pochyb. Co jsme viděli, jen podpořilo obecně známé a mediálně proprané teze a nepřineslo bohužel nic více. Jistě, divadlo nemá nahrazovat politiku, vědu či mediální diskusi. Pokud ale do hájemství těchto oborů zasahuje, pak by si mělo být vědomo svých hranic a rizik. A především by si v tomto případě tvůrci měli být vědomi rizik míšení entertainmentu s uměním. Divadlo by jistě nemělo nudit a jistě by na druhé straně ani nemělo poučovat či kázat. Mělo by nabízet co nejširší pole k diskusi, a to jak uvnitř hry (při sledování hry samotné), tak při následné debatě společenské. Většina britských dramatiků a autorů to umí a činí tak různými způsoby. V případě *Earthquakes in London* je jen o něco těžší pojmenovat, který ze způsobů byl vlastně ten hlavní, stylový, v jakém žánru a v jaké jeho interpretaci se pohybujeme. Nejasnost formální pak přináší nejasnosti a otázky, které se týkají poselství celého kusu.

Nejasnostmi, pokud jde o poselství, se divák nemusel trápit v případě jiné z produkci. Je tu řeč o představení se všefikajícím názvem *Women, Power and Politics* z produkce Tri-

cycle Theatre. Jde o menší divadlo pro zhruba 100 diváků, které sídlí ve čtvrti Kilburn. Zpráva o tomto projektu budiž pouze kusá a stručná. Stával totiž ze dvou částí, z nichž první byla věnována roli žen v politice v časech minulých – tu jsme možnost vidět neměli – a druhá, kterou jsme navštívili, byla zaměřena na současnost. Režisérka Indhu Rubasingham spolu s asistentkou a režisérkou jednoho z kusů Amy Hodge (se kterou jsem měl možnost se setkat při práci na svojí rozpracované hře v rámci dílny RCT) sestavily večer z aktovek několika současných britských dramatiček, sepsaných na objednávku pro tento projekt. Ty byly proloženy částmi *verbatim theatre* – tedy čtením dokumentárních materiálů z novin a dalších médií, doplňujících odehrané scény o další roviny a kontexty. Joy Wilkinsonová přispěla aktovkou *Acting Leader* o kandidátce Labour Party Margaret Beckettové, která po náhlé smrti Johna Smithe marně usiluje o jeho pozici, aby bylo na konci zjeveno, že nemá šanci, protože je málo atraktivní. Druhá hra má výlučně mužské obsazení a nese název *The Panel*. Její autorka Zinnie Harris sepsala vtípnou satiru na mužský šovinismus. Šest mužů má v její hře vybrat ženu na vedoucí pozici. Od korektní debaty se čím dál více muži uchylují k hovoru o ženských (jak to jinak říct?) nežli o profesních kvalitách kandidátky, aby nakonec rozhodli na základě vzhledu. V další aktovce pak trojice mladých here-

ček suverénně předvádí zákulisí studentských voleb na univerzitě (Bola Agbaje: *Playing the Game*), aby sdělily autorčin názor: politika je hra bez pravidel, vyhrává ten, kdo má menší skrupule. V druhé části večera pak tezi o tom, že žena má jen malé šance uspět v současném politickém světě, ilustrují další dvě aktovky proložené dalšími ukázkami z dokumentárních materiálů. Ve hře Sam Holcroftové *Pink* se setkává žena premiéra s televizní moderátorkou a bývalou pornohvězdou, s níž má její muž dělat rozhovor. Dvě kariéry se tu setkávají ve slovním souboji, jehož část se odehrává nad umělou vaginou. Poslední příspěvek byl z pera Sue Townsendové, známé prozaičky a dramaticky. Aktovka *You and Me and Wii* nás zavádí do domu chudé rodiny, do kterého se uchýlí kandidátka do parlamentu Selina Snow. Konfrontace dvou neprostupných světů přináší řadu vtipných momentů a opět stejný názor: Současná politika řeší jen zástupné problémy, kampaně jsou fraška, ženy nemají v politice šanci.

Jde o shrnutí záměrně vyhocené, ale o moc více sdělení večer vskutku nepřináší. Je nicméně nutné ocenit snahu o angažované divadlo a především režii i herecké výkony všech zúčastněných. Ač se jedná o poněkud tezovité až plakátové historky, všichni jdou do všeho vášnivě a naplno. A v hledišti je plno a diváky hry, zdá se, zajímají a těžko říct, zda proto nebo navzdory tomu, že Kilburn, kde divadlo sídlí, je mnohem živější (chá-

pejte chudší a sociálně mnohovrstevnatější) čtvrť než současná bohatá trendy a snobská Chelsea, ve které stojí Royal Court Theatre.

Součástí dílny bylo i setkání s několika dramatiky. Popsat je není úplně jednoduché, zčásti také proto, že šlo o velmi rozdílné osobnosti s rozdílným viděním světa. Jako první nás svou návštěvou poctil David Hare. V jeho případě šlo spíše o přednášku než o diskusi. Z myšlenek, které se mi podařilo zachytit či zapamatovat, parafrázuji tyto: Dramatik napíše to nejlepší za prvních deset let své tvůrčí dráhy. Pak už jen opakuje či rozmělnjuje jednou řečené. Tuto tezi Hare demonstroval na dvou prakticky neznámých raných hrách Eugena O'Neilla a Tennesseeho Williamse. Považuje je za kusy lepší, než jsou jejich klasické a hojně uváděné pozdější hry. Domnívá se, že pozdní hry jsou pouze více komplikované, nicméně nikoliv komplexnější. Podobnou zkušenost má se svým dílem prý i on sám. Přesto ovšem píše a tvoří dál, protože jej divadlo a především jeho angažovaná a politická odnož stále zajímá. Dalším útržkem z delší debaty budiž myšlenka také nepřiliš nová, leč pro autora důležitá a paměťihodná: Autor nesmí věřit než sám sobě a svému tvůrčímu instinktu. Ani kritika (ta to ostatně od Hara schytala velmi), ani chvála, ani smích, ani potlesk publika, nic jej nesmí ovlivnit při jeho tvorbě. Vše ostatní než důvěra ve svůj vlastní hlas je lež, náhoda, paradox.

Zcela jiný a daleko komplikovanější zaznamenaný charakter pak mělo setkání se Simonem Stephensem (u nás byla uvedena jeho hra *Herons – Volavky*). Mladý dramatik plný eruptivní energie se zapojoval do vášnivé debaty s mnoha účastníky dílny na rozličná témata. Důležitých vět jistě padlo hodně, nicméně k zaznamenání je snad další (známá ale mnohými autory opomíjená) pravda či spíše pravidlo: Dramatik musí vždy vědět, proč píše tu kterou repliku, jak tvoří tu kterou situaci. Ať už jde o hru realistic-kou či o abstraktnější metaforu, vždy je nutno mít na paměti pravidla, která platí pro celou hru (a platí to i pro tak fragmentární texty, jako je Büchnerův *Vojcek* nebo z novějších pro *Far Away* Caryl Churchillové) i pro jednotlivé situace a především pro jednání postav. Dramatik by měl mít vždy kontrolu nad materiálem, se kterým pracuje, a nenechávat se unést pocity. Jde o pravidla samozřejmá pro britské divadlo; pro české psaní pro divadlo ne vždy platí, proto je zde uvádím a parafrázuji.

Martin Crimp, který nás měl na starosti jeden celý den, nám zadal k přečtení dvě hry: *Ashes to Ashes (...a v prach se obrátíš)* Harolda Pintera a již zmíněnou hru *Far Away (Vzdálená země)* od Caryl Churchillové. Nakonec se dostalo jen na druhou z nich. Důkladně na ní dokazoval, jaká pravidla si dramatička při psaní vytyčila a s jak minimalistickými prostředky se jí podařilo pracovat. Setkání s Crimpem by se vůbec dalo označit jako jakási

lekce ze skromnosti či minimalismu. Plachý křehký intelektuál nás neučil ničemu konkrétnímu. Jen na jednoduchých cvičeních dokazoval, jak je dobré uvažovat při psaní byť jen jedné jednotlivé repliky. A především nám chtěl sdělit, jak opatrně je třeba volit slova a z nich plynoucí obrazy určené ke scénickému ztvárnění. Jedna působivá metafora vydá za stránky obšírného dialogu; dramatik nesmí zapomínat na divákovu vlastní imaginaci a nesmí podceňovat jeho schopnost a citlivost vnímat „mezi řádky“ situace. Není třeba vše doslovně předříkat, divadlo je uměním náznaku, symbolu, básnického obrazu. Nutno poznamenat, že toto sdělení je v prudkém rozporu s většinou zhlédnutých, doslovných až polopatiistických inscenací. A je to jistě dáno také tím, že Crimp je ve svém přístupu k divadlu a psaní v britském kontextu autorem ojedinelým a v mnohém daleko více „evropským“.

A zase zcela jiný charakter mělo setkání s Markem Ravenhillem. Neměl připraveno nic, takže nám zdvořilost velela ptát se na jeho dílo. Mne osobně zajímala jeho hra *The Cut* z roku 2006, která je velmi nepodobná všemu ostatnímu, co Ravenhill napsal, a také velmi nepodobná hlavnímu proudu britské dramatiky. Pozdní Pinter, Kafka či Orwell by mohli být u kolébky tohoto temného kusu; ne tak David Hare či Simon Stephens. Snad právě proto tato hra dlouho hledala divadlo, které by ji v Británii chtělo uvést. Nakonec i její autor je

více spokojen s její německou inscenací (v berlínské Schaubuehne ji inscenoval Thomas Ostermeier) než s domácí. Ravenhill také v diskusi naboural v úvodu naznačenou tezi o vztahu režiséra a autora v britském divadelním provozu. Podle něj ostrovní režiséři postrádají invenci a nemají koneckonců ani čas a prostor k experimentu. Vždyť zatímco repertoárové divadlo v Německu zkouší kus dva měsíce, britský režisér má všehovšudy čtyři týdny. Ravenhill se domnívá, že je to chyba a že tento směr a způsob není dobrý, a sám za sebe shledává mnohé zahraniční produkce svých her daleko zajímavějšími.

Jak zhodnotit samotnou dílnu a práci na hře? Omezím se na několik drobných postřehů, které snad doplní výše uvedené. První verzi textu každý z dramatiků poslal už před začátkem dílny, v dostatečném předstihu na pořízení překladu. Na jejím počátku pak proběhly tzv. *cold readings* – tedy prosté přečtení výchozí verze najatými herci, kteří se na čtení nijak nechystali. Autor, režisér a dramaturg (pojmenovaný v tomto případě jako *script advisor* – tedy spíše cosi jako poradce) měli možnost slyšet, jak text funguje či nefunguje. Následovala rozprava autora s režisérkou a dramaturgyní (v mém případě šlo o dámy Amy Hodge a Nic Wass). Dostalo se mi přímých dotazů na problematiku body, všechny byly velmi přesné, důkladné a věcné a směřovaly k vytvoření jasných kontur postav a situací, k jasnému vybudování dramatických

oblouků a v neposlední řadě k ujasnění témat, která hra obsahuje či může potenciálně obsahovat.

Následoval týden, během něhož jsem se snažil pokročit dále ve hře s možnostmi kdykoliv jakýkoliv problém s režisérkou a dramaturgyní konzultovat. Možnosti jsem využil jednou, v okamžiku, kdy jsem se cítil poněkud ve slepé uličce a nevěděl, jak dále. Dostalo se mi dalších dotazů a několika variant, jak vést postavy a příběh dále. Nikdo mi samozřejmě neporadil, co napsat. To vskutku musí autor učinit sám. Důležité však je, aby měl pozorného partnera, který je schopen klást otázky a upozorňovat na problematiku body. Nic více a nic méně. Zní to jednoduše, ale domnívám se, že málokterý z českých dramaturgů toto opravdu umí a málokterý z českých autorů (včetně mne) je takto důsledně schopen pracovat.

Třetí fází a jakýmsi vyvrcholením dílny pak byly tři dny práce s herci. Velmi kvalitními herci, kteří kromě svých technických dovedností přinášeli do situací vlastní nápady a varianty. Nejdříve jsme opět pečlivě prošli hru situací po situaci a zvažovali nejasná místa, mýtili opakující se motivy, hovořili o tématech a variantách závěru hry. Některé situace pak prošly zatěžkávací zkouškou, kdy každá z vyřčených replik měla být hercem znázorněna fyzickou akcí. Takto bylo možno snadno objevit hluchá místa a také prověřit vzájemné postavení postav v situacích a jejich proměny. Herci pak improvizovali varianty jednot-

livých situací, což bylo pro mne jako autora navýsost užitečné. Třídenní intenzivní soustředěná práce na textu nepřinesla výsledek v podobě hotové hry, ale pomohla mi objevit vyloženě hluchá místa, slepé uličky a možnosti, jak se jim vyhnout a pokračovat dále. Speciální efekt mělo i to, že se vše odehrávalo v cizím jazyce, tedy jako by měl člověk ode všeho jakýsi zvláštní odstup, který umožňoval některé věci vidět pojednou naprosto zřetelně; není snad nutno zdůrazňovat, že angličtina je velmi exaktní jazyk, který odhalí mnohé nejasnosti a vágnosti. Zvláště si cením intenzivní práce herecké, kterou jsem do té doby, přiznám se, na českém divadle nezažil. Velmi kreativní a velmi přesní interpreti a zároveň tvůrčí a flexibilní hráči – takoví byli tři herci, s nimiž jsem měl možnost se setkat.

Závěrem by se snad dalo říci, že velká revoluce, pokud jde o současnou dramaturgii, se v Londýně nekoná. Těžko samozřejmě usuzovat z tak malého vzorku a krátkého pobytu, nicméně i tak je jasné, že na novou Sarah Kane či Martina McDonagha si ještě chvíli počkáme. Většina produkcí, které jsem měl možnost vidět, byla krotká a vlastně velmi konvenční. To, že britské divadlo má rádo konkrétnost, realismus a pečlivou drobnokresbu, pokud jde o postavy a situace, není třeba zdůrazňovat. Ve středoevropském kontextu jde však stále o stav nesamozřejmý a v něčem zvláštním způsobem ahistorický. To, že se divadla zamě-

řená na současnou tvorbu všemožně snaží podporovat autory s nejrůznějším původem, světovým názorem, rasou, sociálním pozadím či politickým názorem, je tendence nesmírně sympatická a záviděníhodná. Stejně je však všem jasné, že pokud se prostě neobjeví talentovaný dramatik a nedonese svůj nový text, celý tento systém výchovy a podpory nového psaní pro divadlo zůstává jaksi zbytečný. Důležitě ovšem je, že autoři o tomto zájmu divadel (či konkrétně RCT) vědí a své kusy píšou a divadla jsou připravena se o talentované autory postarat. Být dramatikem je „národní sport“ a samozřejmost. Taková samozřejmost, že nám to může připadat až neuctivé či znehodnocující. Proč by měla být uváděna hra sedmnáctileté šolačky o třináctileté zamilované holce? Proč bychom se měli znovu dívat na několikrát omlétý příběh o rasových problémech? Proč bychom měli na jevišti vést diskusi o globálním oteplování? Proč máme pětkrát za sebou z jeviště slyšet, že ženy mají stejné právo být v politice jako muži? Jistě, i takto se dá ke zhlédnutým kusům přistupovat a skeptik zhyčkaný středoevropskou divadelní tradicí postavenou na režisérském a hereckém divadle povětšinou reinterpretovaným klasickým texty by se podobným představením mohl vysmát a naprosto směle jim vyčíst jejich „nenovost“ a zbytečnost. Pro londýnského diváka však, zdá se, jde o samozřejmost, o věc společenských debat, třeba i módy a jistého druhu snobství, ale zkrátka o přirozenou

součást života. Divadlo není svatostánek, ale místo setkávání a sdílení příběhů. Co na tom, že jsem podobný příběh už slyšel. Alespoň vím, že je tu dobrý vypravěč a že jeho další příběh bude třeba zajímavější. A především vím, že režisér a herci jsou připraveni tento příběh podat s co největším nasazením. A to není málo a není to v našich končinách samozřejmé.



Jiří Štefanides / Výzkum dějin divadla – v Česku nechtěné dítě?

Vypadá to jako několik samostatných epizodních příběhů.

Na počátku všeho stálo vyhoštění Kabinetu pro studium českého divadla z tehdejší Akademie věd ČR (1993), ačkoliv pracoviště mělo za sebou zásadní rozsáhlá díla, formulující na dlouhou dobu základní výklad dějin českého divadla. Krok se však jevil jako nutný – byl součástí reorganizace AV ČR. Teatrologická obec se ani nestačila bránit.

Zeštíhlený Kabinet se stal součástí Divadelního ústavu, který se od své-

ho založení (1959) věnoval mj. dokumentaci současného divadla – z tohoto hlediska to bylo asi logické rozhodnutí. Jenže jeho zřizovatel, Ministerstvo kultury ČR, nabyl časem pochybnosti o smysluplnosti ústavu a schylovalo se k další reorganizaci. Jeho tehdejší ředitel Ondřej Černý formuloval zdánlivě záchrannou, ale v zásadě zlověstnou ideu: je třeba rozvíjet Divadelní ústav „jako odbornou servisní organizaci státní správy“, tedy Ministerstva kultury. V roce 2007 se idea začala naplňovat: zřízení nového malého oddělení vedlo k transformaci ústavu na instituci s podivným a u mezinárodní veřejnosti sotva srozumitelným názvem, Institut umění – Divadelní ústav. To si uvědomuje i nynější ředitelka Pavla Petrová, a navrhuje řešení: ponecháme jen první část názvu, tedy Institut umění, a Divadelní ústav zůstane zachován jako jedno z jeho pracovišť a pod původním názvem. Nesměřuje tento krok k pozvolnému zániku, nebo alespoň k minorizaci významu Divadelního ústavu, s jeho nejen více než padesátiletou tradicí, ale i s výbornou mezinárodní pověstí? My starší, co už jsme něco zažili, víme, k čemu a s jakým výsledkem podobné reorganizace vedou. Můžeme předpokládat, že se brzy zjistí, že základní výzkum dějin divadla sotva slouží jako „servis“ Ministerstvu kultury. To ale přece nynější Institut umění – Divadelní ústav financuje, že ano, a má tedy svaté právo se rozhodovat... Pokud ovšem půjde ministerstvo touto cestou, bude to