

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Dramaturgie činoherního divadla

DIPLOMOVÁ PRÁCE

JAK SE (TAKÉ) DĚLÁ DIVADLO V LONDÝNĚ

**Postavení režiséra, herce a dramatika na současném
britském jevišti**

Hana Nováková

Vedoucí práce: doc. Zuzana Síllová, Ph.D.

Oponent práce: prof. Jan Vedral, Ph.D.

Datum obhajoby: 22. 9. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic Arts

Dramaturgy of Dramatic Theatre

MASTER'S THESIS

MAKING THEATRE IN LONDON

**The role of director, actor and playwright on the
contemporary British stage**

Hana Nováková

Thesis advisor: doc. Zuzana Sílová, Ph.D.

Examiner: prof. Jan Vedral, Ph.D.

Date of thesis defense: 22. 9. 2016

Academic title granted: MgA.

Prague 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Jak se (také) dělá divadlo v Londýně: Postavení režiséra, herce a dramatika na
současném britském jevišti

vypracovala 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.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Abstrakt

Předmětem této diplomové práce je současné britské divadlo, a to z hlediska dynamiky vztahů mezi dramatikem, hercem a režisérem, která se v mnohém liší od toho, na co jsme zvyklí v kontinentální Evropě. Na základě popisů konkrétních inscenací londýnských jevišť i historického vývoje moderního britského divadla se práce snaží pojmenovat, co je pro britskou režii, herectví a dramatiku typické. Každá z kapitol se zaměřuje právě na jednu z těchto složek a nastiňuje specifika britské scény se zřetelem k prostředí českému. Srovnáním vybraných pražských a londýnských inscenací téhož britského dramatického textu potom práce poukazuje na některá úskalí, která přenos této dramatiky do jiného kulturního prostředí může přinášet.

Abstact

The thesis examines contemporary British theatre focusing on the dynamic between a playwright, a director and an actor, which is very different in the UK from continental Europe. Describing specific London productions as well as the history of modern British theatre, it tries to identify what are the defining characteristics of British directing, acting and playwriting. Each chapter focuses on one of these elements and defines British theatre in relation to the Czech scene. By comparing selected productions of the same British play in Prague and London the author draws attention to the possible difficulties that might arise while staging British drama in a different cultural context.

Děkuji doc. Zuzaně Sílové za trvale inspirativní vedení nejen při psaní této práce
a svým velkorysým londýnským přátelům za možnost pravidelného zneužívání
jejich skromného příbytku.

Obsah

Úvod	1
1. Režisér.....	4
2. Herec	20
3. Dramatik.....	37
Závěr	54
Literatura.....	56
Příloha – David Hare: Blahobyť	- 1 -

Úvod

V letním semestru akademického roku 2014/15 jsem díky programu Erasmus dostala příležitost splnit si svůj dávný sen: žít v Londýně. Zatímco samotné studium na partnerské Regent's University mi umožnilo především nahlédnout do spřízněného, leč od divadla přece jen odlišného světa filmové scenáristiky, volného času jsem během svého pětiměsíčního pobytu využila především ke zkoumání londýnské divadelní scény – a v tom ostatně hojnými výpravami za divadlem stále pokračuji.

S narůstajícím počtem diváckých zážitků jsem si začala uvědomovat některé opakující se vlastnosti zhlédnutých inscenací, jejich odlišnost od toho, na co jsem z českého – či například německojazyčného – divadla zvyklá. Proto jsem začala hlouběji přemýšlet o tom, v čem tento rozdíl spočívá, a zda by bylo možné postihnout specifika britského divadla,¹ která ho od toho našeho odlišují. Tato otázka mě ovšem nezajímá pouze z hlediska teoretického, je pro mě úzce navázána na současnou českou divadelní praxi. Domnívám se, že stojí za to blíže porozumět kořenům, ze kterých vychází vynikající úroveň britského herectví, ale také britská dramatika: vzhledem k tomu, že se sama zabývám překlady divadelních her z angličtiny, mám eminentní zájem pochopit, zda či za jakých podmínek jsou jednotlivé texty přenositelné do jiného kulturního prostředí, jaké texty se v Česku na repertoárech divadel objevují a jakou mají jejich inscenace šanci na úspěch.

Tato práce se tedy bude pokoušet pojmenovat základní vlastnosti britského divadla optikou zkušenosti středoevropské. Není to pohled, s jakým by se v odborné literatuře často bylo možné setkat: britskou divadelní historii a teorii koneckonců zpravidla píší Britové. Ve svém snažení se tedy budu opírat o

¹ Pro účely této práce jsem se rozhodla používat generalizující pojem 'britské divadlo', přestože osobní zkušenost mám téměř výhradně se scénou londýnskou. Věřím však, že je zde jistá míra generalizace možná: Londýn zkrátka vždy byl a je největším centrem britského kulturního a sociálního vývoje. Jistě tedy příklady z této metropole mohou k pojmenování obecnějších tendencí posloužit.

informace nahlížené z nového úhlu, vyvozené z kontextu nebo vyčtené mezi řádky; a ve velké míře také o vlastní diváckou zkušenost. Práce si tedy nedělá ambice postihnout téma vyčerpávajícím způsobem, ale spíše otevřít diskurz, který zde podle mého názoru zatím chybí.

Jedním z nápadných rozdílů mezi britským a českým divadlem je jiné rozvrstvení sil v tvůrčím týmu: v Británii se tradičně nevyskytuje funkce dramaturga, tak jak ji známe my.² Poněkud jinou funkci ovšem zastává i režisér – zatímco u nás z pomyslné triády autor-režisér-herec spočívá, v posledních desetiletích stále více a více, hlavní moc v rukou režiséra (a to nejen v případech nezávislých studiových scén, ale i v repertoárových divadlech se stálým souborem), u britských inscenací jako by zejména v komerčním sektoru byl ve většině případů režisér naopak tím nejméně viditelným článkem (i když to samozřejmě neplatí vždy, jak si později ještě ukážeme). I moderní historie britského divadla bývá velmi často zpracovávána jako historie britského dramatu, nikoli jeho inscenování – jak vysvětluje autor rozsáhlé publikace o britském dramatu 20. století,

„na rozdíl od Francie nebo Německa, kde jsou v čele divadelního vývoje (s pozoruhodnou výjimkou Bertolta Brechta) především režiséři, v Británii bylo divadlo po celé století divadlem dramatiků. Také zde, daleko častěji než jinde, dramatici i režírují: od Shawa a Granville-Barkera v prvních desetiletích [20.] století, kteří režírovali své vlastní hry, stejně jako Alan Ayckbourn, až po Harolda Pintera, Edwarda Bonda nebo Davida Harea, kteří zpravidla uvádějí na scénu díla jiných autorů.“³

Tato velmi silná pozice dramatického autora, ale také silná pozice hercova, jsou nápadným znakem britského divadla. Proto jsem se rozhodla ve struktuře této

² V poslední době se přece jen objevuje: například v londýnském Národním divadle je momentálně zástupcem uměleckého šéfa dramaturg Ben Power. Ani tam ale, zdá se, nebývá dramaturg součástí tvůrčího týmu jednotlivých inscenací. Více o historii i (relativně) současném stavu funkce dramaturga v britském divadle viz Luckhurst 2008.

³ Innes, Ch. *Modern British Drama: The Twentieth Century*, Cambridge: Cambridge University Press 2002: 2.

práce vyjít právě ze zkoumání tří základních funkcí při vzniku dramatického díla (inscenace) – dramatika, herce a režiséra. Žádná z nich by pochopitelně nemohla fungovat odděleně a jejich teorie i praxe se nejužším způsobem prolíná; ovšem právě jejich vztah a rozdělení 'moci' v tvůrčím týmu výrazným způsobem ovlivňuje styl scénických projevů té které kultury.

V první kapitole se pomocí historického diskurzu zaměřím na vznik a vývoj britské divadelní režie. Uvidíme tak, jakým způsobem se britská divadelní tradice v období od konce 19. století do současnosti rozchází – či snad lépe řečeno nesjednocuje – s tou kontinentální, v níž právě režie je katalyzátorem proměn divadla tohoto období. Pokusím se při tom dostupné materiály interpretovat s důrazem na divadelní praxi a vystihnout momenty, které měly skutečný vliv na podobu inscenování her ve Velké Británii. Současné režijní praktiky potom budu popisovat na základě svých vlastních diváckých zkušeností.

Ve druhé kapitole budu rozebírat složku hereckou, to, čím se postavení a mentalita britského herce vyznačuje. Abych svá tvrzení podložila konkrétním materiálem a nezůstala u pouhé obecné generalizace, demonstрую své domněnky popisem nedávného (a také záznamem zachyceného) výkonu herečky Imeldy Staunton v hlavní roli muzikálu *Gypsy*, který je v mnohém příznačný.

Ve třetí kapitole se potom zaměřím na vklad dramatikův, jehož prestiž a vliv rostly zejména v průběhu 2. poloviny 20. století díky podpoře nové dramatiky. Podrobněji budu hovořit o žánru politické hry, který má v Británii zcela nezastupitelné místo. Na některé vlastnosti vybraných britských her a možné problémy při jejich inscenování v našem kulturním prostředí se pokusím poukázat srovnáním jejich originální inscenace s nedávno uvedenou inscenací českou. Přílohu této diplomové práce potom bude tvořit můj překlad hry Davida Harea *Blahobyť (Plenty)*.

1. Režisér

Je zřejmé, že profese divadelního režiséra vyvolává v Británii trochu jiné konotace než ve Francii, v Německu, ale koneckonců i v Česku. „Máte pocit, že můžete v této zemi pracovat tak, jak chcete?“ zní jedna z opakujících se otázek z knihy rozhovorů se škálou režisérů různých divadelních stylů a žánrů, kteří byli zřejmě editorkami vyhodnoceni jako progresivní.⁴ Jako by se implicitně očekávala odpověď: ne. Nejvýraznější představitelé režiséřského divadla se skutečně často uchylují k práci v zahraničí: ať už to byl vizionář-teoretik Edward Gordon Craig na počátku 20. století, vizionář-praktik Peter Brook, který Británii opustil na počátku 70. let, či v současnosti 'auteurka' (jak ji Britové často označují) Katie Mitchell, v posledních letech nejčastěji působící v německy mluvících zemích.

Ač v současné době některé dramaturgicko-režijně odvážnější inscenace slaví úspěchy, tyto projekty se zpravidla odehrávají na několika málo menších scénách, které se tímto směrem záměrně profilují. V převážné většině inscenací, které jsou v londýnských divadlech k vidění, je režie zcela neviditelnou složkou. Nemyslím tím v tomto případě pouze to, že se jedná o hereckou režii, která se nesnaží o sebeprosazení okázalými vizuálními, zvukovými či dalšími efekty, nýbrž o to, aby se účín textu projevil v co největší míře skrze jednání herců. Jsem ostatně příznivcem inscenací, kde mimořádné herecké osobnosti dostanou příslušný prostor – a že je v Londýně takových osobností tolik! Ovšem jisté aspekty, které i u takového typu režie pokládáme za samozřejmé, jako by v těchto inscenacích přímo chyběly. To se týká především některých vlastností chápání prostoru, režijně-scénografického pojetí inscenace a tvorby mizanscén: se svou středoevropskou zkušeností jsem často postrádala výraznější režijně-scénografické gesto, určující podobu inscenace.

⁴ Luckhurst/Giannachi 2009.

V britském divadle dost často funguje scéna pouze jako pozadí. To může u některého typu textů být zcela na místě: například v případě hry Petera Morgana *Audience u královny* (*The Audience*) v režii Stephena Daldryho (Apollo Theatre 2015) diváka jednoduché, ale působivé pozadí s falešnou perspektivou chodby Buckinghamského paláce zcela adekvátním způsobem uvede do místa děje a ke skečovitým výstupům víc než pár židlí zapotřebí není. Ostatně také v inscenaci hry Davida Harea *Skylight* (*Skleněný strop / Pohled na nebe*, Wyndham's Theatre 2014) Daldry dokázal, že herecká režie v nejlepším slova smyslu s sebou nemusí přinášet ze strany režiséra žádný kompromis: občasné spolehnutí na vizuální kvality scény (Bob Crowley) a scénickou hudbu prostor pro hereckou hru nikterak neumenšovalo a vše se snoubilo v citlivý a dokonale ladící celek.

Naproti tomu například nová hra Toma Stopparda *Obtížný problém* (*The Hard Problem*) v Národním divadle (NT Dorfman 2015, režie Nicholas Hytner) přímo volala po nějakém zásadnějším scénickém řešení, než byla podivná světelná struktura visící nad hlavami herců, jejímž jediným smyslem bylo v inscenaci hry o zkoumání neurologických základů lidského vědomí vágně připomínat mozek.

O inscenaci muzikálu *Gypsy* (Savoy Theatre 2015, původně Chichester 2014; režie Jonathan Kent) bude ještě řeč později v souvislosti s mimořádným výkonem herečky Imeldy Staunton – ale ani tady jsem se nemohla ubránit instinktivnímu pocitu, že je něco špatně: součástí scénografie bylo umělé zúžení portálu divadla a v kombinaci se scénou, pro většinu situací využívající pojízdných plošin s plně zařízeným kusem pokoje, jako by jeviště působilo oproti prostoru hlediště příliš malým, příliš stísněným dojmem.

Na herecký výkon hlavní představitelky, vynikající Penelope Wilton, jako by se příliš spolehla také inscenace *Taken at Midnight* (v zatím neuvedeném českém překladu *Hitlerův žalobce*) v Theatre Royal Haymarket (2015, původně Chichester 2014; režie Jonathan Church): herečka často ovládala hlediště

z centrální pozice na jevišti, ale jiný – zásadní – dějový plán jako by byl už scénickým řešením odsunut zcela do pozadí.

Protože bych se neodvážila tvrdit, že snad tito a další renomovaní režiséři plní svou funkci špatně, začala jsem mít dojem, že tedy tato funkce evidentně v Británii neobnáší přesně totéž, na co jsme zvyklí v České republice a k čemu jsme běžně byli vedeni při studiu DAMU. Příčiny, zdá se, leží v odlišné divadelní tradici a odlišném vývoji, kterým funkce režiséra prošla.

V 19. století byla prakticky veškerá moc nad podobou britského divadla v rukou herců stojících v čele jednotlivých společností (v angličtině actor-manager). Takový herecký principál byl zpravidla sám hlavní hvězdou každého představení – jejich popularita je srovnatelná s kulty hereckých osobností 19. století v mnoha jiných evropských zemích.⁵ V případě Británie, kde dosud neexistovala žádná národní divadelní instituce a divadlo bylo založeno výhradně na komerční bázi, je zcela pochopitelné, že herec, jehož pověst byla velkým lákadlem publika, požíval v procesu divadelní tvorby mimořádného postavení (ostatně podobně jako například Sarah Bernhardtová v Paříži i při zájezdech po světě). Tato vůdčí osobnost tedy byla odpovědná za veškerou produkci společnosti, za výběr repertoáru i aranžmá jednotlivých představení⁶ – tato rozhodnutí jsou tedy činěna ku prospěchu živlu hereckého.

Důležitým diváckým lákadlem byla ovšem také bohatá výpravnost scénických provedení: stejně jako na evropském kontinentě se v Británii v průběhu 19. století začínala prosazovat tendence k historickému realismu. W. C. Macready, který stál v čele dvou předních londýnských scén na přelomu 30. a 40. let, byl podle Brocketta (2008: 445) „první anglický režisér, který důsledně usiloval o historickou věrnost kostýmu i scény“. V tomto směru zašel ještě dále

⁵ Více o hereckých osobnostech 19. století viz Hyvnar, J. *Virtuosové*, Praha: KANT 2011. Kniha obsahuje též kapitolu věnovanou Henry Irvingovi a Ellen Terryové.

⁶ Zdráhám se zde použít termínů režie a inscenace, o jejichž vzniku v moderním smyslu budu teprve hovořit.

Charles Kean, který „počínaje *Macbethem* roku 1853 poskytoval publiku tištěný seznam autorit, které ve svém úsilí o autenticitu konzultoval“ (Brockett 2008: 482).

Jejich dědictví potom dále rozvíjel Henry Irving. „Na rozdíl od Charlese Keana [...], jehož produkce udaly předchozí divadelní módu a zdůrazňovaly vizuální pestrost stejně tak jako historickou přesnost, Irving vyžadoval jednotnou atmosféru scény a kostýmů, která se nesla celou hrou.“⁷ Velký dojem v něm zanechalo hostování Meiningenských v Londýně v roce 1881: pro své následující režie se inspiroval jejich detailně přesnou organizací davových scén.⁸ Zavedl také řadu technických inovací, které vedly k větší iluzivnosti scénických provedení. Přesto ve výsledném celku nesměřoval k co největší realističnosti, ale spíše k co největšímu účinu; jeho vlastní herectví, které kladl do centra svých proto-inscenací, se vyznačovalo jistou dávkou umělosti a zjevně užitě rétorické techniky, kterou překonával své ne zcela ideální fyzické dispozice a pro kterou ho také například obdivoval E. G. Craig. Jeho herectví tedy nebylo založeno na snaze o naturalistické napodobení skutečnosti, ale na použití masky.

Současně s výtvarnými a technickými inovacemi v divadle začíná tedy herec-ředitel stále více ovlivňovat také aranžmá herců na scéně. To je ostatně do jisté míry technickým pokrokem podmíněno: dokud bylo ve středu jeviště výrazně lépe osvětlené místo, bylo logické, že se na ně herec v zásadních promluvách postavil. Nyní začíná být kladen důraz na to, jak v danou chvíli jeviště vypadá, jaký vytváří celkový dojem – a je tedy třeba jednotlivé složky daleko více koordinovat.

Tomu, aby se herecký ředitel stal režisérem v moderním slova smyslu, ale brání jedna věc: jakožto hlavní hvězda inscenace je tento herec poněkud neobjektivní. Stejně jako v Evropě se těšily herecké hvězdy nesmírné popularitě, ale další krok vývoje k modernímu divadlu musel přijít odjinud, ani v Británii

⁷ Innes, Ch. *Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre*, Abingdon: Routledge 2013: 13.

⁸ Tamtéž.

nejsou snahy hereckých ředitelů donekonečna obrodné. Začíná být patrné, že stávající systém nepřeje rozvoji dramatiky: hry, které se z ekonomických důvodů uvádí ve stále delších sériích, jsou nutně vybírány tak, aby nabídly divácky atraktivní příležitost pro příslušného principála. Ostatně to, že z viktoriánské doby, kdy londýnské divadlo zažívalo rapidní nárůst návštěvnosti, počtu divadelních domů a tedy i uvedených textů, se do kánonu anglické klasiky zařadila prakticky pouze díla Oscara Wildea, jistě svědčí o nevyrovnanosti systému, která se musela nakonec projevit – obvykle přece velké divadelní epochy zanechají úměrné množství her, které svou dobu přežijí.

Volání kritiků po změně vrcholí kolem roku 1890, kdy je jasné, že právě v otázce dramatu Anglie za evropským vývojem zaostává. Předním advokátem změn je dlouhodobě kritik William Archer, sám překladatel Ibsenových her, ale také například G. B. Shaw, který v tomto roce pronese (a následujícího roku vydá) přednášku *The Quintessence of Ibsenism*, v níž rozebírá – a bojuje za – jednotlivé Ibsenovy hry. Na stránkách kulturních periodik hoří debaty o nutnosti změn, například kritik Oswald Crawford problematickou situaci zcela jednoznačně klade za vinu hereckým ředitelům:

„Je jasně patrné, že drama trpí tímto systémem, vzhledem k očividnému pokušení herce-ředitele vybírat hry s menším zřetelem k jejich skutečné kvalitě nebo k možnosti jejich přizpůsobení pro rozličné talenty herců společnosti, ale spíše podle toho, zda obsahují či neobsahují roli, v níž se on, hráč autokrat, může nepřehlédnutelně ukázat.“⁹

V inspiraci kontinentálním hnutím 'svobodných divadel' zakládá v roce 1891 kritik J. T. Grein i v Londýně klubové Independent Theatre, které mělo dát prostor nové anglické dramatice, autorům, kteří se v komerci ovládaných divadlech nemohou prosadit – ukázalo se ovšem, že dostatek dobrých textů není k dispozici, a většina her uvedených za šest let trvání divadla byly nakonec přeložené tituly (Brockett 2008: 532). S dalším pokusem o rehabilitaci

⁹ Crawford, O. „The London Stage“, *Forthnightly Review* 47 (duben 1890): 505; cit. dle Luckhurst 2008: 48–49.

dramatického autora oproti obvyklému opulentnímu scénování hereckých ředitelů přichází William Poel, který uvádí v neseškrtné podobě hry Shakespeara a dalších alžbětinských autorů a dává jim zaznít na minimalistické scéně. Ač byly konkrétní aspekty jeho scénování (kostýmy napodobující alžbětinské období v poněkud naivní snaze vyvolat stejný dojem, jaký hry asi vyvolávaly v době svého vzniku) hodnoceny rozporuplně, jeho produkce ukázaly alternativu ke stylu scénování typickému v komerčních divadlech a ovlivnily především inscenační tradici Shakespeara.¹⁰

Zcela zásadní vliv měl potom na britské divadlo Harley Granville-Barker, dnes obecně považovaný za prvního moderního britského režiséra. O pět let mladší než Edward Gordon Craig, v roce 1904, kdy Craig odchází znechucen anglickým divadlem¹¹ pracovat do zahraničí, Barker naopak zahajuje svou éru v Court Theatre (přinejmenším geograficky předchůdce dnešního Royal Courtu). Oba tituly novátoři začínali v divadle pracovat nejprve jako herci – na oba lze tedy vztáhnout postřeh, který učinil autor Barkerovy monografie:

„Ač se to nejprve zdá jako paradox, jedna z nejpozoruhodnějších věcí na Barkerově kariéře reformátora je to, že začínal jako profesionál. Většina těch, kteří vysnili a vytvořili nové divadlo 19. století, nepřišla ze scény. Od vévody Jiřího Sasko-Meiningenského dále to byli lidé, kteří viděli odvěké hodnoty divadla o to jasněji, že nebyli nuceni si tímto povoláním vydělávat na živobytí. Antoine, Otto Brahm, Stanislavskij, Jarry, Appia, Yeats – nikdo z nich se nevynořil z divadelních šaten. To platilo zejména v Anglii, kde Moore, Grein, Archer a Shaw všichni byli povoláním novináři. Ze zásadních sil v hnutí nového divadla pouze Craig, Mejerchold, Reinhardt a Barker

¹⁰ Přímý vliv bude mít Poel zejména na Granville-Barkera, který v jeho režii hrál Richarda II.

¹¹ „A já se cítím bíději než kdykoli předtím, poněvadž si uvědomuji tu beznadějnou nečinnost Anglie a jejího jeviště, tu beznadějnou marnivost a pošetilost její scény, tu totální hloupost všech, kteří mají v Anglii s uměním co společného [...]. Angličtí herci nemají šanci, jejich systém správy je špatný, nemají šanci studovat ani získávat zkušenosti, a vzbouřit se neodvážejí, poněvadž by o svůj chlebiček přišli“ (Craig 2006: 90).

začínali jako profesionální herci a všichni opustili tradiční jeviště, jakmile mohli“ (Kennedy 1989: 7).

V případě Craiga pochopitelně hrála zásadní roli jeho další specializace výtvarná – k herectví byl v mládí přiveden jakožto k rodinné tradici, ale brzy se začal věnovat spíše svým scénografickým vizím. Už v roce 1905 definuje, že divadelní umění je syntézou jednotlivých složek a prvků, které tyto složky zahrnují – jednání, slova, linie, barva, rytmus – a mluví o rozdílu provozní, řemeslné režie a své ideální představy, režie umělecké. Dá-li se ovšem říci, že jeho vize dojdou naplnění, bude to až po druhé světové válce: o jeho vlivu mluví zejména Peter Brook, ale také například Milan Lukeš v souvislosti s českým divadlem (in Craig 2006). Přímý vliv ovšem během své aktivní kariéry na britském divadle nezanechal: „Craig v této zemi nikdy nebyl doopravdy doceněn a zemřel v roce 1966 v exilu s pocitem, že je opomíjen a že mu bylo hrubě ukřivděno“ (Eyre/Wright 2000: 34).

Naproti tomu Harley Granville-Barker byl mnohostranným praktikem, který britské divadlo ovlivnil hned v několika směrech. Původně se živil pouze jako herec, ale velmi brzy viděl nutnost nějaké systémové reformy. „Byl vášnivě přesvědčen o důležitosti divadla a nutnosti upravit jeho formu, obsah a způsob vedení“ (Eyre / Wright 2000: 28). V roce 1903 kontaktoval podobně smýšlejícího (a o generaci staršího) kritika Williama Archera s jasným plánem: navrhoval uspořádat v divadle Court (na nekomerční, klubové bázi) sezonu současných světových her.

„Zdá se mi, že bychom mohli na své Národní divadlo čekat velmi dlouho a že až se ho dočkáme, možná do něj nebudeme mít žádné moderní Národní drama. Musíme tolik potřebné drama odněkud získat, a pokud ho nemůžeme vytvořit, musíme ho nejprve dovážet.“¹²

Následujícího roku Barker skutečně dostal příležitost svůj plán v divadle Court realizovat; působil tam celkem tři roky a většinu repertoáru nakonec

¹² Z dopisu Archerovi, citováno in Kennedy 1989: 19.

tvořily hry G. B. Shawa. Shaw byl v té době uznávaný jako kritik, ale jeho hry zatím nenacházely snadno uplatnění; Barker jich uvedl celkem 14. Barker většinu inscenací režíroval (i když právě Shaw některé své hry režíroval sám), řídil divadlo po administrativní stránce, uvedl několik svých vlastních her, ale po celou dobu se nevzdával také herectví: byl například prvním Jackem Tannerem v Shawově hře *Člověk a nadčlověk* (*Man and Superman*). Vliv divadla se sice příliš nepromítl na komerční londýnskou scénu, ale inspiroval vznik regionálních repertoárových divadel (bezprostředně v Manchesteru, Glasgow, Liverpoolu a Birminghamu), která byla literárně zaměřena a měla posilovat pocit národní identity (Luckhurst 2008: 91).

Ve stejném roce, kdy začíná své působení v divadle Court, Barker formuluje společně s Williamem Archerem svou představu národního divadla v dokumentu nazvaném *Scheme and Estimates for a National Theatre*. V něm předkládají podrobný plán organizačního a ekonomického fungování instituce i navrhovaný repertoár. Poprvé v britském divadle zde přicházejí s funkcí dramaturga (literary manager), kterému – znalí německého systému fungování divadla – přiřkládají zásadní význam. Zatímco myšlenka národního divadla existovala už nějaký čas, takto praktický krok zatím neměl obdoby a rozvířil další debaty o jeho potřebnosti; že bude Národní divadlo nakonec založeno až v roce 1963, je především otázkou financování takového projektu v zemi, kde zatím divadlo nikdy dotováno nebylo.

Čistě z hlediska režie jsou potom zásadní Barkerovy shakespearovské inscenace v divadle Savoy, zejména *Sen noci svatojánské* v roce 1914. Scénu oprostil od realistických detailů, dal jí spíše symbolickou hodnotu, díky systému několika opon umožnil plynulou hru bez zbytečných přestávek a kladl u toho důraz na ansámblový herecký projev. Tyto inscenace spolu se sérií jeho teoretických úvodů k Shakespearovi ovlivní tradici inscenování (nejen) Shakespeara na celá desetiletí. Známa je například Barkerova věta, že „vše, co je potřeba, je velká bílá krabice“ – ač není dokázána přímá inspirace, přesně takové bude scénické řešení *Sen noci svatojánské* v režii Petera Brooka v roce

1970. Je ovšem příznačné, že přestože Barkerovy experimenty vyvolaly hodně pozornosti, skončily finančním neúspěchem a Barker se poté stahuje z praktického divadelního života.

Většina režijně inovativních přístupů v následujícím období přicházela především od režisérů zahraničních: jedním z nich byl ruský emigrant Theodor Komissarževský (nevlastní bratr slavné herečky a divadelní ředitelky Věry Komissarževské, v pamětech herců zpravidla zmiňovaný pouze jako „Komis“), který působil v Anglii v letech 1919–1939 a jehož inscenacemi prošli například John Gielgud nebo Peggy Ashcroft. Inspirativní byly ve své době především jeho inscenace Čechova, při nichž kladl důraz na ansámblové herectví, dostatečně dlouhou zkušební dobu, imaginaci herců a vytvoření atmosféry; při zkouškách požadovanou atmosféru dokonce evokoval hrou na klavír (Pitches 2012: 30). I ve svých spisech se snažil prosadit silnější pozici režiséra, pro kterého ve snaze zdůraznit jeho status umělce používal termínu „régisseur“ (Pitches 2012: 23–24); není bez zajímavosti, že se v té době v angličtině stále používalo pouze ‘řemeslně’ znějícího slova producer.

Další zahraniční inspirací byl Michel Saint-Denis, synovec Jacquese Copeaua, který v Londýně založil hereckou školu a později se podílel na vedení divadla Old Vic. Převládající inscenační styl v meziválečném a těsně poválečném období byl ovšem stále postaven především na hercích a na řemeslném odvedení jednotlivých úloh – jak zjistíme, když čteme například paměti Laurence Oliviera (Olivier 1989).

K zásadní proměně začalo docházet v 50. letech, kdy se především ve srovnání s francouzským i německým divadlem to anglické opět zdálo jako zastaralé jak z hlediska inscenačního stylu, tak, ještě palčivěji, z hlediska dramatu. Snad jen s výjimkou poetických her Christophera Frye londýnským jevištím vládly především ‘dobře napsané hry’ Terence Rattigana a Noëla Cowarda. Nástup nové vlny dramatiky, tradičně datovaný rokem 1956, kdy

proběhla premiéra Osbornova *Ohlédni se v hněvu*, ale předznamenáný už předchozího roku inscenací *Čekání na Godota* v režii Petera Halla (Shellard 2000: 47), šel potom ruku v ruce s nástupem nové generace režisérů i spontánním vznikem nejrůznějších 'fringe' divadelních společností. Jedním z důvodů tohoto rozvoje byla kromě přirozené generační výměny také změna finanční politiky, kdy spolu s celkovým příklonem k levicové politice a zavádění sociálních jistot v rámci poválečné obnovy státu vzniká v roce 1946 Arts Council a divadlo poprvé začíná být státem dotováno.

Přesto se i v následujících desetiletích znovu ukazují dva trendy: s režijně inovativními koncepcemi se lze zpravidla setkat prostřednictvím přímých zahraničních inspirací a finance jsou zpravidla kamenem úrazu těchto projektů. To se týká společnosti Theatre Workshop, která se začala formovat již v meziválečném období, inspirovaná Stanislavským a ruskou avantgardou, k níž později přibude vliv pohybových technik Rudolfa Labana,¹³ a její režisérky Joan Littlewood, ale svým způsobem také Petera Brooka. Ten byl jednou z vůdčích postav Royal Shakespeare Company, která vzniká na počátku 60. let pod vedením Petera Halla na základech Shakespeare Memorial Theatre ve Stratfordu nad Avonou a je vlastně druhou – a umělecky vyhraněnější – 'národní' institucí k Národnímu divadlu, které je konečně založeno ve stejné době. O RSC se v této éře někdy mluví jako o divadle režisérů, zatímco o Národním divadle jako o divadle herců – ač je takové srovnání nutně zjednodušující. Legendární je Brookova inscenace *Krále Leara* s Paulem Scofieldem, sezona 'divadla krutosti', inspirovaná myšlenkami Antonina Artauda,¹⁴ a především inscenace *Snu noci svatojánské* z roku 1970: ta byla jasnou ukázkou divadla, kdy režisér pouze netlumočí dramatikův text, neilustruje jej doslovně, ale vytváří svébytné umělecké dílo založené na metafoře a vlastní interpretaci. Přes kritické uznání ovšem Brook v Británii nenacházel podmínky, jaké by si ke své práci přál:

¹³ Leach, R. „Who Is Skivvy? The Russian influence on Theatre Workshop“ in Pitches 2012: 110–138.

¹⁴ Více o metodách těchto experimentálních workshopů viz například Marowitz, C. „Notes on the Theatre of Cruelty“ in Marowitz, C., Trussler, S. (eds.) *Theatre at Work: Playwrights and Productions in the Modern British Theatre*, London: Methuen 1967: 164–185.

„Už koncem 50. let snil Brook o subvencovaném postavení, které by ho osvobodilo od svazujících požadavků komerčního divadla. Čím dál naléhavěji pociťoval, že 'současné uspořádání divadla s celým svým složitým aparátem není vůbec vhodným prostorem pro komunikaci, obřad a zaujetí'. Koncem roku 1970 získal nebývalou finanční podporu, hlavně od několika soukromých nadací a francouzského ministerstva kultury, na to, aby v Paříži založil, pod záštitou UNESCO, experimentální skupinu – Mezinárodní centrum divadelního výzkumu.“¹⁵

Od té doby se do Velké Británie vrací Brook režírovat pouze výjimečně.

Pravidelnou inspirací byly pro londýnské divadlo návštěvy zahraničních souborů, možná nejzásadněji hostování Berliner Ensemble v roce 1956. Už za touto návštěvou stál produkčně Peter Daubeny (Shellard 2000: 73), který potom mezi lety 1964 a 1975 stál v čele festivalu World Theatre Season. V rámci tohoto festivalu se v Londýně úspěšně představilo také hned několik českých divadel – Daubeny ve svých pamětech¹⁶ vyzdvihuje především důkladnou a soustředěnou režijní práci Jana Grossmana a Otomara Krejči, ale také spontánní energii sehraného souboru Činoherního klubu nebo scénografii Josefa Svobody v Národním divadle.¹⁷

Kontakty se zahraničím ale v té době navazovalo i Národní divadlo, kde režíroval například Franco Zeffirelli nebo Ingmar Bergman a k hostování byly pozvány inscenace Petera Steina, Giorgio Strehlera, Patrice Chéreaua a dalších. Ať už z finančních důvodů nebo vzhledem k zaměření spíše na vlastní dramaturgii už dnes k podobné kulturní výměně dochází pouze velice výjimečně. Tyto kontakty ovšem otevřely Británii vlivům, které se poté mohly naplno projevit u generace režisérů, která získala prominentní postavení v 80. a 90. letech.

¹⁵ Engelová, L. in Brook 1988: 207.

¹⁶ Daubeny, P. *My World of Theatre*, London: Jonathan Cape 1971: 269–277.

¹⁷ Konkrétně pro inscenaci *Ze života hmyzu*; stejnou výpravu zmiňuje jako svou největší inspiraci také například přední britský scénograf John Napier.

Declan Donnellan, který v roce 1981 založil uznávanou společnost Cheek by Jowl, ve svých inscenacích kombinuje vliv Petera Brooka, ruské herecké školy i pohybového divadla; snaží se vždy najít nový, od stereotypů tradice oproštěný přístup k inscenování Shakespeara a další klasiky.

Podobně se o zpřítomnění zejména méně uváděné klasiky snaží režisérka Deborah Warner – ta na sebe upozornila mimo jiné experimenty s nedivadelními prostory nebo ve své době velmi kontroverzním obsazením ženy (Fiony Shaw) do role Richarda II., ale i monumentálními operními inscenacemi.

Ještě dále v multimedialních experimentech v některých svých inscenacích zachází Katie Mitchell – jak sama říká, ovlivnilo ji především pohybové divadlo a fyzický způsob interpretace textu Tadeusze Kantora. Zásadní důležitost pro ni má jevištní obraz; ostatně režisérkou se prý stala proto, že chtěla být výtvarnicí, ale neuměla kreslit – a přišla na to, že jako režisérka může vytvořit obraz na jevišti (Luckhurst/Giannachi 1999: 98).

Stephen Daldry, ač sám ve svých režii používá spíše tradičnější prostředky, potom z pozice uměleckého šéfa divadla Royal Court v 90. letech umožnil příliv energie na britskou scénu v podobě nové dramatiky, zejména her Sarah Kane.

Z generace, která se prosadila po roce 2000, v hledání inovativních scénických postupů pokračuje Rupert Goold, který v roce 2004 založil společnost Headlong, specializující se jak na spolupráci se současnými autory (Lucy Prebble, Mike Bartlett), tak na poměrně radikální úpravy klasiky. V tomto programu pokračuje v divadle Almeida, jehož je uměleckým šéfem od roku 2013.

S dramaturgicko-režijními experimenty se můžeme setkat i v současném Národním divadle pod vedením Rufuse Norrise (jehož zástupcem je mimochodem dramaturg Ben Power, který v minulosti spolupracoval s Gooldem v rámci společnosti Headlong). Zde je repertoár i způsob inscenování velmi eklektický: v nejmenším Dorfman Theatre jsou uváděny premiéry současných her, u nichž zpravidla zůstává důraz na samotném textu, sály Lyttelton i Olivier si žádají

jasné režijní uchopení skrze výrazné vizuální gesto. Ať už se jedná o Marberovu citlivou a žánrově přesnou adaptaci Turgeněva *Three Days in the Country* (NT Lyttelton 2015, r. Patrick Marber) nebo o bláznivý muzikál o virtuální realitě na motivy *Alenky v říši divů, wonder.land* (NT Olivier 2015, r. Rufus Norris), je myslím chvályhodné, že obojí má v takové instituci svoje místo. Národní divadlo také koprodukčně spolupracuje s dalšími britskými divadly a přijímá na svých jevištích zdařilé inscenace, které vznikly jinde – takovým případem byla imaginativní ansámblová inscenace *Jane Eyre* (NT Lyttelton 2015, původně Bristol Old Vic 2014; r. Sally Cookson) nebo kritikou nadšeně přijatá trilogie Čechovových raných her *Platonov, Ivanov a Racek* (NT Olivier 2016, původně Chichester 2015; p. David Hare, r. Jonathan Kent).

Mohu-li vycházet z vlastní zkušenosti, jednou z nejzajímavějších inscenací posledního období byl *Pohled z mostu* Arthura Millera (Young Vic/Wyndham's Theatre 2015, r. Ivo van Hove): přesně rozehraná hra obnažených vztahů v téměř prázdném, čistém a hranatém prostoru přinášela intenzivní, koncentrovaný zážitek a byla ve West Endu režijním osvěžením. Její režisér Ivo van Hove je Belgičan, pracující po celém světě. Úspěch, s jakým se inscenace setkala (mj. Olivier Award za nejlepší revival i za režii) by nasvědčoval tomu, že po silnějším režijním uchopení začíná být poprávka – jak ze strany odborné veřejnosti, tak i diváků, když se taková inscenace ve West Endu 'užívá'. Podobně se dočkala komerčního přenosu i *Oresteia* (Almeida/Trafalgar Studios 2015, r. Robert Icke), fascinující tříapůlhodinová moderní parafráze Aischyla – i za tu byl režisér oceněn cenou Olivier.

V posledních letech se v britském prostředí jako označení dominantního režiséra často používá výraz *auteur*, který vznikl původně v souvislosti s režii filmovou. Nositelkou této nálepky byla vždy především Katie Mitchell a výraz, ostatně stejně jako „režiséřské divadlo“, nesl jakýsi pejorativní podtext – jako by

si režisér neprávem uzurpoval autorovo dílo.¹⁸ Nicméně na základě těchto úspěchů by se dalo usuzovat, že se situace mění: jak Robert Icke, tak Ivo van Hove by se jistě dal označit jako *auteur*. Nicméně důležité je, že odvážné řešení žádné z jejich inscenací nebývá samoučelné a prosazuje se do značné míry skrze herce, nikoli jim na úkor.¹⁹ V takovém případě už, zdá se, začínají silnou režijní ruku oceňovat i Britové.

Ač se to může zdát paradoxní, domnívám se, že se pozice složky režie jako tvůrce inscenace svým způsobem upevnila také s nástupem muzikálu – či přinejmenším některého jeho typu. Zatímco populární inscenace *Guys and Dolls* v Národním divadle (1982, r. Richard Eyre) byla jasně hereckým divadlem, v titulech, jako jsou *Cats* (New London Theatre 1981, r. Trevor Nunn) nebo *Bídníci* (RSC v Barbican Centre 1985, r. Trevor Nunn) se rodí trend 'muzikálu superlativů'. Tyto komerční, technicky vycizelované produkce si zakládají nejen na kvalitě díla samotného a jeho interpretů, ale na ohromujícím celkovém efektu, k jehož dosažení využívají veškerých možných prostředků: působivé scény, svícení či dalších vizuálních efektů, choreografií, ansámblových scén... Jako by tak vlastně svým způsobem představovaly režijně dokonalý (i když třeba ne zvláště inovativní či umělecky obrodný) tvar a v hierarchii autor/režisér/herce tu režisér zaujímá pomyslnou první příčku tak, jak jsme zvyklí ve středoevropském divadle (budeme-li nyní chápat režii obecně jako funkci a pomineme-li, že v praxi se v podobných případech o rozhodovací funkci režisér dělí s producentem).

Naopak k roztržité perspektivě vede velmi populární inscenování her v prostoru jiném než kukátkovém. Britská divadelní architektura je od 70. let 20. století ovlivněna předními londýnskými divadelními sály, které byly v té době postaveny: Olivier Theatre s tvarem inspirovaným řeckým divadlem, a Lyttelton

¹⁸ Těžko se s režisérským divadlem smiřoval například konzervativní kritik Michael Billington, i když nakonec jej vzal na milost. Viz Billington, M. „D is for director's theatre“, *The Guardian* [online] 3. 1. 2012, dostupné na: <http://www.theguardian.com/stage/2012/jan/03/d-director-s-theatre-modern-drama> [cit. 5. 8. 2016].

¹⁹ V Ickově *Oresteie* byla oceňována především Lia Williams v roli Klytaimnstry, v *Pohledu z mostu* se v hlavních rolích s úspěchem představili Mark Strong a Nicola Walker.

Theatre a divadelní sál centra Barbican, která klasický portál sice mají, ale velmi široký.²⁰ Ze všech stran sedí diváci ve slavném Manchester Royal Exchange, půlkruhová hlediště ovlivněná antickým i shakespearovským jevištěm mají Chichester Festival Theatre, Crucible Theatre Sheffield nebo v menší verzi londýnský Young Vic, Royal Shakespeare Theatre ve Stratfordu bylo přestavěno tak, aby mělo mezi diváky vybíhající shakespearovské pódium... Řada divadel nabízí flexibilní uspořádání: například nejmenší prostor Národního divadla Dorfman Theatre, ale také Old Vic.

V nedávné historii britského divadla je experimentace s možnostmi divadelního sálu velmi častá. Měla jsem příležitost se přesvědčit o tom, že variabilita hlediště může jistě v některých případech přijít vhod: uspořádání diváků ze dvou stran propůjčilo intimitu působivé inscenaci Sondheimova muzikálu *Assassins* v Menier Chocolate Factory (2014, r. Jamie Lloyd), kruhové uspořádání přidalo trochu hravosti večeru scének Michaela Frayna *Matchbox Theatre* v Hampsteadu (2015, r. Hamish McColl) – ale zcela nepochopitelné bylo v případě muzikálu Cole Portera *High Society* v Old Vic (2015, r. Maria Friedman). Muzikál z roku 1956 je svou formou spíše ještě hudební komedií předcházející 'book musical' té doby, a je tedy do značné míry založený na podívané – není tedy vůbec taktické volit kruhové uspořádání, omezující možnosti choreografie a lightdesignu. Umístit inscenaci do nekukátkového prostoru se může zdát jako odvážné režijní rozhodnutí – ovšem vzhledem k četnosti takových případů už zvláště osvěžující není a ve skutečnosti se tím spíše jen vkládá větší moc do rukou herce, což může být žádoucí v případě divadla Globe či zmíněné budovy RSC ve Stratfordu, ale ne snad v případě Young Vic, které se specializuje na příležitosti pro mladé režiséry. S odmítnutím klasického kukátkového modelu přichází totiž nevyhnutelně ztráta jednotné perspektivy, ke které se v kontinentálním vývoji moderní režie a s ní divadelní architektury dospělo.

²⁰ Dle Goodwin, J. (ed.) *British Theatre Design: The Modern Age*, London: Weidenfeld & Nicolson 1995.

Je zajímavé, že v Británii, kde se tak často v souvislosti s herectvím i dalšími tvůrčími profesemi mluví o „řemesle“ (craft) a na regálech knihkupectví lze nalézt celé stohy knih slibujících hercům snadnou pomoc při konkurzech nebo dramatikům spolehlivý recept, jak napsat úspěšnou hru, existuje naprosté minimum zdrojů pro studium řemesla režisérova. Jednou z mála učebních příruček pro režiséry je momentálně kniha Katie Mitchell *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*.²¹ Nabízí podrobné rady o tom, jakým způsobem by měl režisér přistupovat ke studiu textu či spolupráci s ostatními členy týmu. Překvapivě ovšem téměř vynechává samotné scénování – k chápání mizanscén a takové organizaci prostoru, jakou jsem při sledování londýnských inscenací často postrádala, studenty nevede.

V minulosti se režie dokonce vůbec nevyučovala; ostatně i dnes se ještě ozývají hlasy, že taková výuka nemá smysl a daleko užitečnější jsou pro mladého zájemce o režii zkušenosti z praxe. V současné době se dají nalézt režijní programy (nejčastěji pouze magisterského stupně) na některých univerzitách i drama schools, i když ty nejprestižnější – Royal Academy of Dramatic Art, Guildhall School of Music and Drama a Central School of Speech and Drama – vlastní režijní programy nenabízí. London Academy of Music and Dramatic Art podle své webové stránky vyučuje režiséry „už téměř 20 let“²² – což je z historického hlediska poměrně krátká doba. Starší a střední generace režisérů jsou tedy stále ještě především absolventi anglické literatury na Oxfordu či Cambridge; Rufus Norris je prvním uměleckým šéfem Národního divadla od doby Laurence Oliviera, který nemá vzdělání literární, ale herecké. Je tedy otázka, jakým směrem se trendy popisované v této práci budou nadále vyvíjet: zda jsme svědky rozkvětu profese režiséra, nebo se jedná jen o jednotlivé úspěchy, na něž bez výrazné vzdělávací tradice nebude možné navázat.

²¹ Mitchell, K. *The Director's Craft: A Handbook for the Theatre*, Abingdon: Routledge 2009.

²² Viz <https://www.lamda.org.uk/drama-school/all-courses/ma-in-directing>.

2. Herec

Vzhledem k tomu, že britské divadlo vždy bylo a stále je postaveno na komerční bázi, potřebuje o to více něčím přitáhnout diváka. Takovým lákadlem může být i specifická režijní poetika nebo dramaturgické zaměření divadla – to se ovšem týká především menších scén, jako je třeba již zmiňované divadlo Almeida nebo Royal Court, zaměřený na současnou dramaturgiu. Samotná instituce je v takovém případě značkou, která ke 'svému' publiku promlouvá. Když je něco dobré, v dnešní době Twitteru a dalších sociálních sítí se to velmi rychle rozkřikne. Přesto je i pro tyto scény nejspolehlivějším příslibem úspěchu obsazení někoho slavného, jehož popularita poslouží jako nejsnadnější marketingový nástroj – ostatně vzpomeňme si, že právě zmiňovaný Royal Court v začátcích pomáhal proslavit Laurence Olivier a další. Dnes, kdy média vytváří 'celebritu' téměř z každého, kdo se objeví v nějakém filmu nebo seriálu, je o to důležitější někoho takového v nové inscenaci mít. V komerčních divadlech West Endu to potom platí o to spíše – hercova tvář na plakátě inscenace zkrátka prodává. S tím jako by přicházela i zvýšená váha příslušné hvězdy v inscenačním týmu: představitelé hlavních rolí mívají na celkové interpretaci inscenace často velký podíl. Režijně odvážnější bývají tedy ve West Endu zpravidla pouze přesuny z menších scén, zatímco inscenace vznikající přímo pro komerční sektor bývají hereckým divadlem, v němž příslušná hvězda dostane příležitost se ukázat.

To ale nemusí být nutně na škodu: vzhledem ke konkurenci a vysoké profesionální úrovni, která je v Londýně standardem, se zpravidla proslulost hvězdy jejím výkonem opodstatní. Pokud přece jen dojde k tomu, že něčí popularita je kvalitě jeho divadelního herectví zcela neúměrná, diváka záhy upozorní recenze, jejichž tradiční hvězdičkové hodnocení stále může poskytnout jakýsi základní ukazatel.²³

²³ Na jaře 2016 byla k vidění inscenace hry *The End of Longing*, kterou napsal Matthew Perry, známý ze seriálu *Přátelé*, a sám v ní i hrál. Srdce kritiků si jeho autorský debut nezískal.

Podle mé vlastní divácké zkušenosti, herce známé z filmového plátna rozhodně stojí za to na jevišti vidět, ovšem při bližším zkoumání zpravidla takovým inscenacím z dramaturgicko-režijního hlediska přece jen něco chybí: jako by se inscenátoři na osobnost herce spoléhali příliš. Poněkud úmorné inscenaci Shawova *Člověka a nadčlověka* s Ralphem Fiennesem (*Man and Superman*, NT Lyttelton 2015, r. Simon Godwin) by jednoznačně bývalo prospělo zkrácení a jasnější režijní výklad. Kevin Spacey uzavřel své šéfovské působení v Old Vic obnovenou premiérou monodramatu autora Davida Rintelse *Clarence Darrow* (2014/2015, r. Thea Sharrock), kde demonstroval svou energii a schopnost charakterizace, ale komorní vyprávění jako by v prostoru Old Vic (ač upraveném tak, aby diváci obklopovali jeviště ze všech stran, a tedy minimálně ti nejbližší měli pocit intimacy) postrádalo nějaký společensky relevantní úhel. Kristin Scott Thomas se s jemným odstupem pohotově přetělesňovala do různých stadií života anglické královny v obnovené verzi Daldryho inscenace *Audience u královny* (*The Audience*, Apollo Theatre 2015), nicméně podle mého názoru jí text se svou anekdotickou strukturou i sklonem k přílišnému sentimentu neposkytnul zcela ideální základ. Zvláštním a ojedinělým případem bylo potom účinkování Juliette Binoche v titulní roli inscenace *Antigone* v divadle Barbican (2015, r. Ivo van Hove) – v pozoruhodné inscenaci režiséřského divadla byla podle mého názoru Kreontovi velmi slabou soupeřkou a vlastně tou nejméně zajímavou součástí inscenace. (Přesto byla pochopitelně inscenace propagována téměř výhradně skrze její účinkování.)

Na druhou stranu je vždy povzbuzující vidět, když se dostane zasloužené pozornosti někomu, kdo žádným 'velkým jménem' není: dává to naději, že přece jen nejsme ještě tomuto 'star-systému' natolik navyklí, aby naše předsudky a očekávání náš úsudek kompletně zakalily. Když v listopadu 2015 musela herečka Kim Cattrall ze zdravotních důvodů těsně před premiérou přerušit zkoušení dramatu *Linda* autorky Penelope Skinner v Royal Courtu (r. Michael Longhurst), na její místo nastoupila odbornou veřejností uznávaná, ale pro diváky nepříliš známá Noma Dumezweni. Přestože premiéru odehrála ještě s textem v ruce (na

nastudování titulní role měla pouze týden, během nějž se navíc teprve hledala konečná podoba textu), snad každý musel zapomenout na své potenciální zklamání, že nedostal příležitost vidět roli v podání slibované televizní hvězdy. Ovšem nutno podotknout, že vzápětí po tomto úspěchu se paní Dumezweni ocitla v centru mediální bouře, když byla přesto, že je černoška (či právě proto?) obsazena do role Hermiony v jevištním pokračování *Harryho Pottera*: jistý typ pozornosti a kult hvězd zkrátka ke komerčnímu a vysoce výběrovému prostředí londýnského divadla patří.

Nápadným rozdílem britského systému oproti tomu našemu je samozřejmě absence hereckých souborů, ale také seriálové hraní. Jedinou londýnskou scénou, kde je možno v jednu chvíli vidět jakýsi repertoár, je Národní divadlo: na každé z jeho tří scén se v danou chvíli střídají dvě inscenace. Zde tedy herec místo standardních osmi repríz týdně odehraje průměrně čtyři – stále počet zcela nesrovnatelný s českými dvěma reprízami do měsíce. „Vraceli jsme se s tímto představením asi tak po devítidenní pauze, to potom máme oprašovací zkoušku, kdy se všichni sejdeme a projedeme si text hry,“ říká herec Roger Allam ve videu publikovaném Národním divadlem.²⁴ Před každým představením také probíhá na jevišti nějaká forma společného rozmluvení či rozhýbání – zkrátka dělá se vše pro to, aby byl herec na svůj výkon stoprocentně psychicky i fyzicky připraven. Seriálové hraní (a příslušné platové ohodnocení) potom umožňuje hercům adekvátně se na daný úkol soustředit: jedná-li se o náročnou roli, herec si pro ni příslušné období vyhradí a nemusí zpravidla současně přes den filmovat atd.

Otázka souborů je poměrně hojně diskutovaným tématem. Mnoho herců dnešní starší generace v mládí prošlo zkušeností oblastních repertoárových divadel,²⁵ kde měli možnost okamžitě vpadnout do velkých rolí všestranného repertoáru a učit se z nich i ze svých případných omylů. Takový typ divadla už

²⁴ „Keeping a Role Fresh on Stage“, dostupné na: <https://www.youtube.com/watch?v=xGbxitpd3Y4> [cit. 5. 8. 2016].

²⁵ Pojem „rep theatre“ ovšem ani zde neodkazuje ke střídání množství titulů v programu, jak jsme zvyklí my, ale k sekvenci inscenací, v nichž účinkuje stálý soubor.

v dnešní době prakticky vymizel; lítost nad tím, že mladá generace podobnou školou projít nemůže, opakovaně vyjadřuje například Ian McKellen, který prohlásil, že by podle něj mělo mít vlastní soubor Národní divadlo.²⁶ Od příští sezony se ke stálému souboru vrátí liverpoolské divadlo Everyman. Podle slov umělecké šéfky se už divadlo nechce strachovat, kde sežene nějakou hvězdu do příští inscenace – raději si soustavnou prací místní hvězdy vychová.²⁷ Jisté je, že projekty, kdy soubor herců pracuje na více inscenacích, mívají pozitivní ohlas jak ze strany zúčastněných herců samotných, tak i kritiků a diváků: příkladem z minulosti může být trilogie her Davida Harea o stavu národa, kterou v roce 1993 v Národním divadle inscenoval Richard Eyre.

I ve stávajícím pružném systému samozřejmě přirozeně dochází k opakovaným spolupracím mezi režisérem a některými 'jeho' herci: proslulá je například spolupráce režisérky Deborah Warner s Fionou Shaw, v režii Nicholase Hytnera hráli opakovaně stěžejní role Adrian Lester nebo Rory Kinnear. Úspěšným spolupracím tedy nic nebrání, aby se i v tomto systému najímání herců na jednotlivé inscenace rozvíjely; zároveň ale dochází k přirozené obměně a jistému konkurenčnímu boji, díky nimž všichni zúčastnění mají skutečný zájem se na daném projektu podílet, nebyl jim pouze přidělen v rámci nějakých smluvních povinností, a plně mu tedy věnují svou energii.

Vzhledem k intenzivnímu kontaktu herců obsazených společně v inscenaci při denním reprízování, ale snad i k historické tradici hlavních herců jako vedoucích hereckých společností, pořád přetrvává představa, že hlavní herec má za tento dočasný soubor jakousi sociální odpovědnost; je duší souboru, jde všem příkladem svou profesionalitou ve věcech pracovních, ale současně se snaží, aby bylo všem společně dobře. O tom, jak na ně právě těmito 'stmelovacími' schopnostmi kdysi v souboru Národního divadla zapůsobila Julia McKenzie, mluví

²⁶ Hutchison, D. „Ian McKellen: National Theatre ‘should bring back rep’“, *The Stage* [online] 27. 4. 2016. Dostupné na: <https://www.thestage.co.uk/news/2016/ian-mckellen-national-theatre-should-bring-back-rep> [cit. 5. 8. 2016].

²⁷ Hutchison, D. „Liverpool Everyman returns to rep after 25 years“, *The Stage* [online] 20. 4. 2016. Dostupné na: <https://www.thestage.co.uk/news/2016/liverpool-everyman-returns-to-rep-after-25-years> [cit. 5. 8. 2016].

herci Jim Carter a Imelda Staunton²⁸ – o které se dnes úplně stejným způsobem vyjadřují zase její mladší kolegové. Jako by si tak herec bral spokojenost celé společnosti na starost, jako by se po odchodu režiséra stával pomyslným vedoucím. Je to pochopitelně detail, který se na jevišti nemusí nijak projevit, ale vypovídá myslím o tom, jakou odpovědnost za práci svoji i celého týmu herci pociťují – a to rovnováhu vztahu herec-režisér nutně musí poznamenat.

Co se týče stylu, britské herectví se opírá o silnou historickou tradici. Dlouho dokonce existovala jakási nepsaná pravidla, jak každou konkrétní roli klasického repertoáru hrát:

„Pokud jste museli odehrát shakespearovský part, který byl pro vás nový, mohli jste – a také jste to udělali – přijít za kýmkoli z řady herců menších rolí ve vaší společnosti a zeptat se, jak na to. On znal, každý herec znal, tradice, které se vyvinuly, pro hraní osmdesáti, sta nebo ještě více postav. A pokud jste řekli, že máte v úmyslu udělat to jinak, odpověděl suše: 'To nesmíte, tak by to bylo špatně.'“

To říká herecký manažer Frank Benson,²⁹ který velmi aktivně inscenoval Shakespearova dramata v období před první světovou válkou. Do jisté míry se jedná o systém oborů, který známe i my, ovšem jaksi umocněný tím, že zejména Shakespearovo dílo představuje ustálený kánon, který se uvádí znovu a znovu napříč desetiletími a stoletími. Tím spíše, že v angličtině se hraje stále týž text, není možnost aktualizace překladem, byly a jsou způsoby podání jednotlivých rolí nutně srovnávány mezi sebou. Ač se za století, které uplynulo od citovaného výroku, pochopitelně mnohé změnilo a pojmout roli novým způsobem je dnes záhodno, dva základní rysy této shakespearovské tradice v britském herectví stále přetrvávají: tendence k charakterizaci a rétorická dovednost.

²⁸ Ve videu Národního divadla „Jim Carter and Imelda Staunton in conversation – National Theatre at 50“, dostupném na: <https://www.youtube.com/watch?v=J2-ozkFMgKA> [cit. 5. 8. 2016].

²⁹ Cit. dle Eyre/Wright 2000: 27.

I když v meziválečném období do Británie pomalu pronikaly Stanislavského teorie a další zahraniční vlivy, důraz na hereckou techniku a řemeslo přetrval. Například John Gielgud mluví o tom, jak ho účinkování v inscenacích Theodora Komissarževského naučilo nepřístupovat k rolím zevnějšku;³⁰ přitom právě on je proslulý svou vnější, rétorickou technikou, která se vyznačovala jistou umělostí. Jistě i na další britské herce by se dalo vztáhnout tvrzení, že Gielgud

„uspokojoval zkrátka touhu po tom, aby herci byli větší než život a aby bylo vidět to, že hrají, současně s tím, jak vás pohnou k slzám nebo ke smíchu. Jedná se o touhu být vědomě sváděn“ (Eyre/Wright 2000: 44).

Jiným typem herectví se vyznačoval asi nejznámější britský herec vůbec, Laurence Olivier. Jak píše Jaroslav Vostrý, na jeho herectví je i ve filmech

„nápadná *maska*. Chápejme ji v tomto případě v širším smyslu; tj. nejenom jako způsob úpravy tváře, ale jako celkovou vnější stylizaci fyzické podoby a s ní spjatého způsobu chování. Olivier jako by se pokaždé změnil v úplně jiného člověka.“³¹

Vostrý také zmiňuje *artistnost* Olivierova herectví – a právě ta myslím Oliviera s Gielgudem spojuje a souvisí s výše citovaným pocitem, kdy zatímco sledujete hercovu hru, jste si současně vědomi toho, že hraje.

Jan Hančil ve své habilitační přednášce „Britské herectví od tradice k modernosti – poznámky a postřehy“ mluví o dvojím dělení herců vypůjčeném z francouzské terminologie:

„Podle této klasifikace je *acteur* ten, kdo roli propůjčuje svůj charakter, z role do role prochází jako jasně definovaná osobnost, zatímco *comédien* je ten, kdo charakter role propůjčuje sobě a svou osobnost nechává stát za dveřmi. Podle této typologie by John Gielgud, Noël Coward, Ralph Richardson nebo z mladších Paul Scofield byli herci typu *acteur*, zatímco

³⁰ Jak cituje Pitches 2012: 27.

³¹ Vostrý, J. *O hercích a herectví*, Praha: KANT 2014.

Laurence Olivier, Alec Guinness nebo z mladší generace Ian McKellen, Albert Finney nebo Michael Gambon by byli herci typu *comédien*."

Stejnou typologii zmiňuje ve své sérii přednášek o herectví z 50. let i Michael Redgrave, který podotýká, že v angličtině podobná terminologie neexistuje: termíny jako „klasické“, „romantické“ a „charakterní“ herectví jsou užším označením vypovídajícím spíše o typu rolí, v jakých se daný herec objevuje, než o stylu, jakým se do nich přetělí. Z nutnosti pojmenovat rozdíl vyjádřený zmíněnými francouzskými pojmy užívá přesto v širším smyslu termínů romantické a klasické (neboli proteovské) herectví (Redgrave 1961: 14, 18, 23). Příznačným je ovšem jeho prohlášení, které v případě jakéhokoli přístupu zdůrazňuje důležitost zmíněného řemesla, artistnosti a vědomí hry:

„základem herectví, opakuji, je schopnost hrát. Myšlenka nebo emoce může nebo nemusí být přítomna – ale základní vůlí herce musí být jednoduše hrát: ne myslet, ne cítit, ne exhibovat, ne vyjadřovat nějaký osobní postoj – i když může jednu nebo více z těchto věcí dělat – *ale hrát*“ (Redgrave 1961: 29).

Výše zmiňovaní herci jsou samozřejmě představiteli pouze jedné, i když v britském divadle velmi prominentní, herecké generace. K posunu převládajícího hereckého stylu k poněkud realističtějšímu a modernějšímu projevu začalo docházet po válce, kdy se prohloubily kontakty s divadlem francouzským: ve srovnání s francouzskými herci ti britští působili ztuhle a zdálo se, že používají velmi omezený rejstřík fyzických i vokálních prostředků (Shellard 2000: 20). Definitivně si proměnu vyžádal nový styl dramatu, který se prosadil po roce 1956 a jehož představiteli byli John Osborne nebo Harold Pinter – tyto texty si žádaly spíše přímočarost než kultivovanost projevu. Tím vniká do britského herectví jistý lidový element – ale stále se nejedná o naturalistické napodobení života, stále je k interpretaci těchto textů zapotřebí příslušné herecké techniky.

V průběhu 2. poloviny 20. století také samozřejmě dochází k rozvoji televize, řada herců běžně přechází mezi divadlem a televizí. Je nápadné, že

v Británii, zdá se, televize neovlivnila divadelní herectví v negativním smyslu – neobjevuje se to, čemu v Česku někdy pejorativně říkáme „televizní herectví“ a myslíme tím, že hercova jevištní existence a vůbec vyvinutá energie není dostatečná. Jedním z možných důvodů je to, že zatímco v Česku vždy většinu seriálové produkce tvořily realistické příběhy ze života, směřující k psychologizujícímu herectví, v Británii je žánrové spektrum i v televizi velmi široké vzhledem k velké oblibě historických dramát, komedie nebo třeba kriminálních příběhů. Hercův projev a míru případné stylizace potom ovlivňuje jasné vědomí žánru, v jakém se právě pohybuje. I televizní seriály navíc často řeší nějaký palčivý sociální problém (zejména ty z produkce veřejnoprávní BBC) – po herci se tedy nechce, aby pouze realisticky existoval 'jako v životě', je interpretem díla se stejně důležitým poselstvím, jako v případě politické hry v divadle.³²

Zatímco tedy k jisté míře zcivilnění ve druhé polovině 20. století došlo, domnívám se, že základní tradice zůstává stále stejná: souvisí totiž se základními znaky anglického jazyka a společnosti. Různorodost přízvuků, pomocí nichž lze člověka zařadit nejen místně, ale také sociálně, poskytuje ideální materiál pro hereckou charakterizaci postav – ať už se jedná o načrtnutí typu na malém prostoru nebo o nějaký vnější detail, který se stane klíčem pro pochopení větší postavy, s níž se herec nakonec bude do značné míry ztotožňovat. Snadno čitelný význam mají tyto prvky charakterizace samozřejmě jen díky tomu, že v britské společnosti vcelku jasně dané sociální role existují: stále přetrvávají představy, jak se chová a jak mluví příslušník dané třídy nebo třeba daného povolání; minimálně ve formě stereotypů. Herci jako by tak měli při ruce celou škálu prostředků, které mohou použít, a inspirací, v koho by se tak ještě mohli proměnit. Být v příští roli jiný a vyzkoušet si něco nového by snad mělo být

³² Zásadní vliv na herecké výkony v televizní produkci má samozřejmě také kvalita scénářů: tak mohla například herečka Sarah Lancashire, dosud známá především pro své účinkování v jedné z nekonečných soap oper, zcela ohromit diváky v nedávném nanejvýš pozoruhodném seriálu BBC z policejního prostředí *Happy Valley*.

ambicí každého herce, nejen těch britských; nicméně v jejich případě to je často spojeno ještě s touhou vyzkoušet si vtipný přízvuk nebo si třeba nalepit knír.

Toto 'proteovské' dědictví se může projevovat různou měrou: nejvíce asi ve chvíli, kdy se herec převtěluje do podoby nějaké reálné postavy. Když například Roger Allam představoval ve hře Davida Harea *The Moderate Soprano* (*Křehký soprán*, Hampstead Theatre 2015, r. Jeremy Herrin) zakladatele festivalového divadla v Glyndebourne Johna Christieho, prošel neuvěřitelnou fyzickou proměnou, aby se přiblížil dochovaným dobovým fotografiím. Jenna Russell, která hrála v muzikálu *Grey Gardens* (Southwark Playhouse 2016, r. Thom Southerland) postavu ze stejnojmenného legendárního dokumentu, musela věrně napodobit také její specifickou dikci. Jiná byla situace například když Benedict Cumberbatch hrál Hamleta (Barbican Centre 2015, r. Lyndsey Turner): tento výkon by se dal zařadit spíše do kategorie acteurské. Rozdílné herecké styly je někdy možné vidět i v rámci jedné inscenace: v Shakespearově *Zimní pohádce* (Garrick Theatre 2015, r. Kenneth Branagh a Rob Ashford) účinkoval v roli Leonta Kenneth Branagh a jako Paulina Judi Dench. Zatímco Branagh (vyzbrojený knírkem, který působil částečně komickým, částečně pichlavě výhružným dojmem) stupňoval afekt postavy prací s rytmem a prozodickými vlastnostmi veršů, z úst Judi Dench zněl Shakespearův text jako zcela přirozená mluva a na diváka působilo především její vlastní jevištní charisma; oba přitom došli k mimořádně působivému výsledku. Při všech rozdílech je zkrátka patrné jedno: britští herci skutečně nezapomínají, že jejich hlavním úkolem je hrát.

Jakým způsobem se tradice vnější charakterizace může snoubit s moderním osobnostním herectvím se nyní pokusím blíže ukázat na příkladu herečky Imeldy Staunton a jejího výkonu v muzikálu *Gypsy* J. Styna, A. Laurentse a S. Sondheima (Savoy Theatre 2015). Inscenace v režii Jonathana Kenta vznikla původně na podzim 2014 v divadle v Chichesteru a po vlně nadšených kritických ohlasů se dle očekávání dočkala přesunu na West End, kde

díky mimořádnému výkonu hlavní představitelky sklídila další vlnu obdivu a chvály. Byla mimo jiné také ukázkou toho, jakou mají specifické kvality britského herectví možnost projevit se v žánru muzikálu s jeho svým způsobem vnějškovým, ne-realistickým elementem předepsané hudby a pohybu – ostatně střídat projekty muzikálové a činoherní je v Británii zcela běžné jak pro herce, tak i pro režiséry. Ale nejen to, tento výkon, který byl oceněn veškerými divadelními cenami a také zachycen záznamem BBC, si zkrátka obecně zaslouží pozornost.

Imelda Staunton (1956) je uznávanou divadelní i filmovou herečkou: proslavila se především titulní rolí ve filmu *Vera Drake* (2004, scénář a režie Mike Leigh), za niž získala nominaci na Oscara, a také výraznou rolí profesorky Umbridgeové v pátém a sedmém díle *Harryho Pottera* (2007, 2010). Energická herečka mimořádně drobné postavy, schopnosti charakterizace a komického talentu byla ve filmu a televizi vždy obsazována spíše jen do menších rolí; i v nich si ovšem trvale kvalitními výkony vybojovala pomyslné místo mezi britskou hereckou elitou. To zejména v poslední době dokazuje i svými výkony na jevišti: kritik týdeníku *The Stage* ji dokonce označil za vůbec nejlepší britskou divadelní herečku.³³ Soudě dle mediálního zájmu v době kolem premiéry *Gypsy*, kdy její fotografie propagovala muzikál na plakátech po celém Londýně, zatímco její jméno figurovalo v nominacích nejprestižnějších cen filmových (BAFTA – vedlejší role ve filmu *Pride*) i divadelních (Olivier Awards – hlavní role v činohře *Good People*), ale především dle nadšených diváckých i kritických reakcí, se z kategorie spolehlivé charakterní herečky přesunula do kategorie hvězdy.

V muzikálu není nováčkem: již v 80. letech byla dvakrát nominovaná na Olivier Award v muzikálové kategorii, než cenu v roce 1991 vyhrála za roli Baker's Wife v první londýnské verzi Sondheimova muzikálu *Into the Woods*. Poté ovšem další muzikálové nabídky záměrně odmítala: nechtěla být

³³ „Imelda Staunton [...] nadále dokazuje, proč je tou úplně nejlepší divadelní herečkou, kterou máme“. Shenton, M. „Olivier Awards: our experts' predictions“, *The Stage* [online] 9. 4. 2015. Dostupné na: <https://www.thestage.co.uk/opinion/2015/olivier-awards-experts-predictions> [cit. 5. 8. 2016].

zaškatulkována do úzké kategorie pouze muzikálové herečky. Pro mnohé tak byl překvapením její mimořádný výkon v roli Mrs. Lovett v inscenaci *Sweeneyho Todda* v roce 2012 (obdržela za něj další Olivier Award). Právě po zhlédnutí této inscenace vyslovil Stephen Sondheim přání, aby Imelda Staunton hrála postavu Rose v *Gypsy*; a inscenace na sebe nenechala dlouho čekat.

Měla jsem možnost vidět paní Staunton ve třech inscenacích: v Sondheimově *Sweeney Toddovi* (Adelphi Theatre 2012), dramatu amerického autora Davida Lindsay-Abaira *Good People* (Noël Coward Theatre 2014) a *Gypsy* (Savoy Theatre 2015), vždy v režii Jonathana Kenta. V každé z těchto rolí měla zcela jinou vizáž a přízvuk, odpovídající dobovému a místnímu zasazení jednotlivých her. Co bylo ale všem výkonům společné, byl mimořádně silný pocit *fyzičnosti*, vycházející nejen z jejího jevištního charisma jako takového, ale také hojného využití gestikulace a pohybu – vědomého tvarování těla v prostoru. Herečka v sobě spojuje v nebývalé rovnováze jakési primární puzení k mimování a ratio tyto podněty zpracovávající.

Zdánlivě protikladné tendence, které se ale musí doplňovat u všech mimořádných hereckých výkonů, lze vysledovat i v jejím celkovém přístupu k postavě. V naprosté většině rolí pracuje s komediálním odstupem a charakterizuje postavy pomocí přízvuku, způsobu gestikulace či chůze atd. – zdá se tedy, že je jí bytostně vlastní přístup zvnějšku. Z jejích vlastních slov i svědectví kolegů je patrné, že vždy hledá způsob, *jak* každou repliku říct – nikoli v jakém psychologickém stavu se postava nachází, ale jakým způsobem to nejlépe vyjádřit. Na druhou stranu ovšem její výkony nikdy nepůsobí chladně či vypočítaně – se svým vymyšleným předobrazem se současně zcela ztotožňuje, bere postavu zcela za svou – jako by si z odstupu nalinkovala pravidla hry, ale okamžitě se do jejího hraní pustila se zcela bezprostřední, živelnou chutí. V komické poloze se postavě nevysmívá, ale obdařuje ji jakousi bezelstnou upřímností, v dramatické povyšuje tu kterou obyčejnou ženu na hrdinku.

Role Mrs. Lovett je především vděčná komediální příležitost, zatímco osud postavy je možné – v souladu s celkovou stylizací *Sweeneyho Todda* – nebrat tak

úplně vážně.³⁴ Imelda Staunton ovšem v postavě vytvořila mnohovrstevnatý portrét třeba komické, ale především zoufalé a osamělé paní: nejenže se smějeme jejímu naivnímu nadbíhání Toddovi, nejenže si uvědomujeme její zrůdnost, protože ona je ta, kdo přijde s kanibalistickou myšlenkou zapékání lidského masa do koláčků, ale především s ní také musíme soucítit. Herečka bere její situaci zcela za svou a akcentuje téma osamělosti, bezbrannosti, upínání se k Toddovi jako k jediné spáse. Komickou drobnokresbu jednotlivých čísel uvádí do nového kontextu momenty totální, urputné oddanosti a jedním z vrcholů inscenace, kterým jako by celé předchozí jednání postavy propojila a zdůraznila tragický rozměr jejího osudu, je moment, kdy ve svém závěrečném čísle vygraduje od totálního vyděšení a strachu o vlastní život k výbuchu konečně otevřeného vyznání lásky.³⁵

V roli hlavní hrdinky dramatu *Good People*, svobodné matky Margaret, herečka pochopitelně používá poněkud jiné vyjadřovací prostředky, než v historicky zasazeném muzikálu: realističtější fyzická stylizace a bostonský přízvuk odpovídají lokalizaci hry do současné USA. Zároveň ale ztvárnění obou rolí má mnoho společného: herečka opět postupuje od v zásadě komické charakterizace ženy z nižších sociálních vrstev postupným odkrýváním dalších rozměrů postavy k odhalení hrdinského údělu obyčejné ženy, která zvládá v téměř nesnesitelných sociálních podmínkách pečovat o svou handicapovanou dceru. Rozsáhlé plochy scén jsou odděleny až filmovými střihy, v nichž herečka dokazuje svou technickou dovednost: doslova bleskurychle vždy změni kostým a ve zlomku vteřiny už je zcela ponořena v následující situaci.

Ze srovnání interpretace obou popsaných divadelních rolí se dá, zdá se, formulovat herecké téma Imeldy Staunton: žena, která se protlouká životem, jak může, a třebaže je u toho někdy směšná, musíme obdivovat její odhodlání, díky

³⁴ V poslední době se touto cestou vydala Emma Thompson v koncertní verzi English National Opera (2015, r. Lonny Price) – v jejím podání působilo dětinské chování postavy až jako mentální zaostalost.

³⁵ „Yes I lied 'cause I love you / I'd be twice the wife she was I love you / Could that thing have cared for you like me?“

němuž se nikdy nevzdává. A přímo ztělesněním takového odhodlání je potom její zatím poslední role, Rose v *Gypsy*.

Rose je archetypem matky manipulátorky, která se snaží realizovat vlastní nesplněné sny přes svoje děti a organizuje jim kariéru, aniž by o to zvlášť stály. Libreto Arthura Laurentse je založeno na skutečném příběhu čerpajícím z memoárů burleskní tanečnice Gypsy Rose Lee (v muzikálu postava Louise). Muzikál byl v roce 1959 napsaný přímo na míru tehdejší hvězdě Ethel Mermanové. Podle svědectví Stephena Sondheima nebyli autoři tehdy ještě zcela přesvědčeni o hereckých schopnostech Mermanové – byla populární především díky svým výkonům pěveckým. To výrazně ovlivnilo charakter hudebních čísel *Gypsy*: každá píseň zpravidla vyjadřuje jen jednu myšlenku, je efektní, aniž by bylo nutné rozehrávat její nuance či vývoj postavy.³⁶ Zatímco postava samotná je komplexní a komplikovaná, dosahuje se toho souhrnem jednotlivých scén – zatímco v příslušné scéně je její postoj vždy poměrně jasný. Resp. scény a především hudební čísla *nabízejí* takovou 'statickou' interpretaci – a příběh může být nadále zajímavým a čísla efektními. V podání Imeldy Staunton ovšem získávají nový rozměr – interpretuje je vždy nanejvýš dramaticky. Rozehrává protiklady obsažené v postavě Rose až do extrémů: využívá tak nejen všech komických příležitostí textu, ale zároveň akcentuje i temné stránky příběhu. Tato inscenace *Gypsy* rozhodně nenabízí jen příjemný večer v divadle, ale dlouhou, dramatickou cestu, po jejímž skončení jsme současně nabuzeni a současně zcela emocionálně vyčerpáni, protože jsme toho s hlavní hrdinkou prožili tolik.

Ač je řada kvalit jistě zásluhou už muzikálu samotného (*Gypsy* ostatně patří mezi nejznámější díla klasického muzikálu a téma mateřství a 'amerického snu', touhy po úspěchu a slávě, je přece stále stejně aktuální), domnívám se, že za úspěchem londýnské inscenace stojí právě mimořádné schopnosti i činoherní

³⁶ Pochopitelně s výjimkou finálního čísla *Rose's Turn*, kde se postava Rose naopak přímo rozkládá před našima očima s pomocí hudebního materiálu. Není bez zajímavosti, že autorem tohoto čísla je podle vlastních slov Stephen Sondheim, který se jinak na *Gypsy* podílel pouze jako autor písňových textů.

zkušenost hlavní představitelky. Její řešení jednotlivých situací a integrálnost, s jakou do nich hudební čísla vpojuje, je zcela mimořádná: veškerá klišé o integrálnosti muzikálu či definice, že hudební číslo začíná tehdy, kdy je situace natolik intenzivní, že se něco už nedá jenom říct, jako by teprve tady dostávala smysl.

S Rose se poprvé setkáváme, když manažer provinčního divadla rozhoduje, které děti vybere pro večerní vystoupení – ve hře jsou také její dvě dcery June a Louise. Ač tam nemá co dělat, Rose vtrhne na jeviště jako vítr (což bylo na některých reprízách poněkud ztíženo faktem, že jakmile se herečka objeví, publikum začíná tleskat) a s pořádnou vyřídilkou dá muži jasně najevo, že její dcery vystupovat rozhodně budou. Drží u toho v náručí malého psa, ke kterému se současně chová roznězněle: ač je tedy její vystupování arogantní, nepůsobí přímo tvrdě či bezcitně – spíš je tak nějak komicky k nezastavení. Komickou notu herečka udržuje a vnáší ji také do svého prvního čísla *Some People*, v němž žádá svého starého otce o peníze – jedné z písní, které byly mnohokrát nazpívány i mimo kontext muzikálu a dají se pojmout jako jakási všeobecná 'vypalovačka'. Zde je číslo jednou velkou invektivou – Rose kritizuje „some people“, ale dává si záležet, aby bylo patrné „ano, myslím tím tebe“. Otce tedy nejprve důkladně urazí, vzápětí začne úpěnlivě prosit, aby jí peníze půjčil, a na moment při tom začíná téměř šaškovat, když předvádí impresi toho, co jí někdo řekl ve snu.

V dalších situacích potkává laskavého Herbieho, který býval divadelním manažerem – s Rose si hned padnou do oka. Poznáváme, jak moc umí být Rose také okouzlující, umí na lidi působit a získat si je na svou stranu. To je v hudebním čísle *Small World* přímo realizováno: herečka opět dává písni zcela konkrétní dramatický kontext a význam, když chce Herbie odejít dříve, než dosáhla svého, tedy aby svolil stát se jejím manažerem – z nutnosti rychle ho něčím zastavit se svůdně nastaví a začne ho přesvědčovat intenzivněji, tedy písní. Herbie stojí a evidentně její argumenty nepřijímá – teprve po několika slokách, kdy ho ona musí přímo fyzickou energií čísla přesvědčovat, podléhá a

přidává se do duetu. Stejný princip bude na Herbieho později použit i u You'll Never Get Away from Me – nezačíná s ní tančit samovolně, 'protože se v muzikálu očekává nějaká choreografie', ale až proto, že ho po pořádné snaze svým šarmem přece jen zvedla ze židle.

I u dalšího čísla je tolik důležitá ta chvílka těsně před tím, než píseň začne, ten kritický moment rozhodování, který jako by z celého čísla dělal skutečně dramatickou akci: Herbie, nyní už její partner a manažer, přivede do hotelového pokoje, kde právě se skupinou účinkujících dětí namačkání bydlí (dcery teď doplňuje chlapecká company), vlivného muže, který jejich číslo objednal do Rosina vysněného divadla. Uprostřed láteření ji tato informace uhodí, na chvíli úplně ztratí řeč – a z toho, jak se svůj šok urputně snaží překonat a v nedostatku inspirace po adekvátnější reakci začíná blekotat „Have... an... eggroll... Mr... Goldstone“, z té přemíry investované energie, jako by číslo teprve začalo vyrůstat.

Žánrově začíná poněkud přituhovat ve chvíli, kdy Rose zamítne kariérní příležitost pro dceru, kvůli níž by nad ní ztratila vliv: pomalu se ukazuje, že její přesvědčení, že dělá pro dívky jediné to nejlepší, se nezakládá tak úplně na pravdě. Extrovertnější June, na kterou se Rose upínala, uteče a už se ve hře neobjeví. Rose se prakticky vmžiku obrací na druhou dceru Louise, kterou doteď považovala za netalentovanou, a tudíž si jí skoro nevšímala: teď můžu konečně, miláčku, udělat hvězdu z tebe! Další z ikonických čísel Everything's Coming Up Roses získává v kontextu situace daleko komplikovanější význam, když herečka tuto pozitivní a energickou píseň interpretuje se zcela maniakálním výrazem. Gesty se vžívá do vize růžové budoucnosti, ale z urputnosti jejího projevu je jasné, že vizi doopravdy nevěří, jen se jí rozhodla za každou cenu věřit. Manipuluje s Louise jako s neživým předmětem, když se ji zcela neúspěšně snaží pro svou vizi získat. Z jejího nezlomného odhodlání najednou mrazí v zádech.

Ve druhé polovině tedy nacvičuje vystoupení s Louise – ta se typově ani temperamentem do čísla ani trochu nehodí a vůbec celý vaudeville už je na ústupu, takže je čím dál obtížnější získat práci: Rose ale pokračuje a pokračuje

se svým plánem bez ohledů na cokoli. Nakonec vystupují mezi striptérkami v podprůměrném burleskním divadle: v jednu chvíli to Rose pokládá za morálně nepřijatelné, vzápětí sama nabídne, že Louise zaskočí za jednu ze striptérek, když vidí příležitost získat tím více prostoru i příplatek. Je už natolik zaslepená touhou prorazit, že upouští od vlastních standardů. Nevidí totální rozčarování Louise i Herbieho – ostatně svého partnera přehlíží už pořádně dlouho. Roky slibuje a zase ruší svatbu, přesto jako by si všimla až teď, když Herbie oznámí, že odchází, že je tady nějaký problém. Konečně je také něčím zaskočená, obyčejně lidsky bezbranná. Bojí se Herbieho ztratit; brala ho ale celou dobu jako takovou samozřejmost, že najednou nemá čím argumentovat, aby zůstal. Jediným řešením tedy je – soustředit se na to, že Louise za chvíli bude vystupovat.

Louise se stává velkou burleskní hvězdou – vidíme ji o nějaký čas později, kdy už se zcela vymanila z matčina vlivu. Rose už ale má jenom ji – a tak se snaží stále mít kontrolu jako dřív a kritizuje její povrchní život – přestože ji přesně na tuto dráhu sama vyslala. Není to takové, jak si představovala – mohlo by ale cokoli dostat jejím urputným, celoživotním sebeklamem přizívaným představám? Louise ji rezolutně odkáže do patřičných mezí a v Rose se začne zmítat uragán emocí: poprvé naplno přiznává publiku a snad i sobě, že to všechno dělala proto, že sama nedostala příležitost vlastní ambice naplnit, nezačala na tom pracovat dost mladá. Vrcholné číslo Rose's Turn vyrůstá ze směsice vzteku i sebevědomí a je celým kolotočem emocí. Rose začne v prázdném divadle demonstrovat, jak by sama byla výborná – paroduje Louisino svlékání, současně se utvrzujíc o vlastní atraktivitě. Herečka je zcela zahalená v šatech pod kolena a s rukávem: jako by ale s každým gestem, kterým odkládá pomyslný kus oblečení v neviditelném striptýzu, skutečně odkládala kus vlastního ochranného krunýře. Začíná se zadržávat, nutí se pokračovat, ale když už by fiktivně měla být obnažená, zůstává stát v křeči a rukama si zakrývá rozkrok. Snaží se něco dál říct, ale jen naprázdno hýbe pusou; paralyzovaná stojí v hrobovém tichu skoro půl minuty. Obnažená duševně potom odhazuje masku

suverenity a začíná o sobě pochybovat a lkát – proč tedy to všechno dělala? Proč jí nikdo není vděčný? S urputností vzteklého dítěte sama sebe znovu přesvědčí o vlastní ceně a v manickém křiku se rozhoduje, že teď bude konečně myslet také na sebe. Téměř nadlidské množství energie, tryskající z herečky v tomto vygradovaném finále, kontrastuje s totálním zoufalstvím a nepoučitelností postavy a vyvolává extrémně silný, těžko popsatelný a matoucí, divácký zážitek. Když dozní ovace diváků, ozve se pomalý tleskot Louise – byla svědkem matčina výbuchu. Zdá se, že jí teď díky tomu daleko lépe rozumí. Rose se rozpláče, Louise ji objímá a konejší, jako by se teď role matky a dcery vyměnily. Usmířují se a společně odcházejí – ale Rose se přece jen nemůže přestat poohlížet na to místočko uprostřed jeviště osvětlené reflektory, místočko na výsluní.

Herečka vytváří v myslích diváků palčivý obraz, který není možné odehnat nějakým snadným morálním hodnocením: její Rose se chová zaslepeně a sobecky, ale je to bojovnice, je plná energie, umí být okouzlující a vtipná. S obdivuhodným elánem se vypořádává s jakoukoli situací – a stejně tak střemhlav a bez zábran se do jednotlivých poloh vrhá herečka. Nebojí se, že by některá krajní řešení mohla vyznívat trapně, nebojí se výraznou expresí navodit divákovi až nepříjemné pocity. K takové expresi jí dává příležitost mimo jiné i hudební materiál: formát muzikálu přirozeně akcentuje fyzický element jevištního umění, zvyšuje možnost předvést tady a teď vlastním tělem, co dovedu. A v tom se Imelda Staunton ukázala být zcela ohromující: obzvlášť vzhledem k její drobné postavě se chvílemi zdá až jako div, že z ní může vycházet tak mocný hlas. Při sledování jejího energetického výdeje se zdá zcela nemožné, že se to samé odehrává každý den – a co teprve když vidíte večerní představení v den, kdy už proběhlo matiné! To může pochopitelně znít jako poněkud banálnější úspěch než to, jak ve škále situací jednáním buduje komplikovaný charakter nebo jak její zásluhou divák odchází současně zcela vybuzen i otřesen, ale není snad pocit, že právě v tuto chvíli se děje před mýma očima něco naprosto unikátního a neopakovatelného, tím ideálním, magickým stavem, na který aspiruje jakákoli divadelní produkce?

3. Dramatik

Pozoruhodné je, do jaké míry v Británii ovlivňuje podobu výsledné inscenace už sám autor. Zatímco u nás dramatik jen málokdy bývá zkoušení přítomen, v britském divadle statisticky převládají inscenace současných, domácích textů – v posledních letech se dokonce nejčastěji jedná o vůbec první uvedení textu.³⁷ Znamená to, že hra byla pravděpodobně objednána přímo pro potřeby inscenace a divadlo s autorem úzce spolupracovalo na jejím vývoji, autor je tedy nablízku i v průběhu zkoušení a tradičně je vnímán jako ten, kdo své hře rozumí nejlépe.

Writers' Guild of Great Britain v posledních desetiletích podrobně smluvně vymezil³⁸ práva a povinnosti autorů a zajišťuje jim při přípravě inscenací jejich textů privilegovanou pozici: kromě platových podmínek dohoda předepisuje také například to, že autor se smí účastnit kterékoli zkoušky své hry, na plakátě musí být jeho jméno vytištěno minimálně stejně výrazně jako jméno režiséra a hlavních herců a k jakýmkoli úpravám textu musí dát písemný souhlas. Přestože tedy hry často vznikají na objednávku, právně jsou jednoznačně vnímány jako autorské dílo dramatika a on má nad nimi plnou kontrolu. Režisér se tak z tohoto hlediska skutečně ocitá ve služebném postavení: bez autorova vědomí nemůže provést ani drobný škrť.

Z našeho pohledu se některé britské hry mohou zdát poněkud mnohomluvné a jako že razantnější úprava by jim jediné prospěla: Britové zkrátka slova a schopnost zacházet se slovem mají rádi. Jak píše autorka knihy o specifických znacích anglické národní povahy, sociální antropoložka Kate Fox:

³⁷ Poprvé počet prvních uvedení textů převážil počet revivalů v roce 2013; více viz „Project: British Theatre Repertoire 2013 Final Report“ [online], dostupné na: <http://britishtheatreconference.co.uk/british-theatre-repertoire-2013> [cit. 5. 8. 2016].

³⁸ Aktuální kolektivní smlouva „UK Theatre agreement. Agreement for Writers working in Subsidised Theatres“ je z dubna 2014. Dostupné na: <https://writersguild.org.uk/wp-content/uploads/2015/02/13371-UK-Theatre-Writers-Guild-Agreement-May-20152.pdf> [cit. 5. 8. 2016].

„Anglická láska ke slovu se v nějaké podobě vyskytuje ve velkém procentu seznamů našich 'národních charakteristik', s nimiž jsem se při přípravě této knihy setkala. A že těchto seznamů existuje tolik, to jen dokazuje: naší reakcí na nejistoty ohledně národní identity je sepisovat o ní seznamy – zaházet problém slovy.“³⁹

Značné popularitě se v Británii těší nejrůznější vědomostní kvízy, slovní hry, televizní pořady založené na vtipném komentování aktuálního dění – zkrátka jistá míra intelektuálního odstupu a slovní ekvilibristiky je běžnou součástí každodenního života. O to spíše se nemůžeme divit, že je na slově a konverzaci postavená britská dramatika (jednání v situaci bývá často 'pouze' jednáním slovním). A to se týká jak komedie, která může čerpat z podhoubí wildeovské tradice i stand-up a televizní komedie, tak vážných dramát, v nichž některé pasáže mohou připomínat debatu o problému. Domnívám se, že je nutné na tuto vlastnost britské dramatiky přistoupit a příslušnou konverzační techniku ovládnout.

Jak jsem již zmínila, specifikem britské scény je, že velká většina uváděných titulů jsou domácí současné hry. Mezi těmi lze ovšem ještě mluvit o podskupině, které si Britové obzvlášť cení – tzv. „new writing“, tedy doslovně „nové psaní“ (liší se od širšího termínu „new play“, „nová hra“, který zahrnuje také například adaptace, kolektivně vytvořené projekty nebo konvenční 'dobře napsané hry'). Monografii o tomto fenoménu britské scény, se zaměřením na dramaturgii prvního desetiletí 21. století, napsal Aleks Sierz (2011).

„Ale co je nové psaní? Je to velmi britská představa – v USA o novém psaní slyšel málokdo, v Evropě se objevuje jen ojediněle. V těchto zemích existují staré hry a nové hry, ale nové psaní nemá zvláštní postavení, pověst ani historii. Naproti tomu v Británii je nové psaní mimořádné. Liší se od zbytku děl divadelního repertoáru, protože je nové nejen pro diváky,

³⁹ Fox, K. *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour*, London: Hodder & Stoughton 2005: 220.

ale i pro režiséry, výtvarníky a herce. A přestože může být nákladnější na uvedení než oprášení klasiky, nové psaní je srdcem britského divadla" (Sierz 2011: 16).

Ač může být někdy těžké definovat, kde přesně leží hranice stále se rozvíjejícího fenoménu, jako je nové psaní, a zda do něj některou konkrétní hru ještě zařadit, či ne, základní znaky tohoto typu dramatiky jsou poměrně jasné: jedná se o původní hry, které napsal jediný autor s osobitým stylem a které přináší aktuální, svým obsahem či formou nekonvenční reflexi světa kolem nás.

Tematika těchto her se v průběhu posledních desetiletí měnila a může se pochopitelně značně lišit u jednotlivých autorů, točí se ovšem zpravidla nějakým způsobem kolem otázky národní identity. Zatímco například v USA je divadlo vnímáno jako zábava a tradičně se zabývá spíše osobními a rodinnými problémy než celospolečenskými otázkami, v Británii autoři využívají jeviště jako platformu pro nadnesení celospolečenských otázek. To platilo již předtím, než se začalo mluvit o novém psaní (například hry D. H. Lawrence, ač zasazené do rodinného prostředí, v sobě nesou silnou sociální kritiku), ale s cílenou podporou tohoto typu dramatiky se důraz na hledání národní identity, na zkoumání lidského chování v jasně definovaných sociálních podmínkách, ještě zvýšil.

Ač není počátek fenoménu nového psaní zcela jasný, tradičně se mluví o roce 1956 (Sierz 2011: 16). To je rok, kdy George Devine založil Royal Court jakožto divadlo dramatiků, zaměřené především na nové hry. To se stane hlavním advokátem a líhní nového psaní – a je jím ostatně až do současnosti.⁴⁰ V témže roce se zde jako jedna z prvních inscenací odehrála kontroverzní premiéra Osbornova *Ohlédni se v hněvu*. Její role bývá někdy až příliš mytizována – z hlediska návštěvnosti nejprve nebyla příliš úspěšná a ve skutečnosti byla jen jednou z důležitých divadelních událostí tohoto období spolu s premiérou *Čekání na Godota* nebo návštěvou Berliner Ensemble (Shellard

⁴⁰ Podrobněji o historii a uměleckém směřování Royal Courtu viz Hančil 2007.

2000: 70). Přesto je tato hra předním příkladem nastupující nové dramatiky; po letech stagnace, kdy britská současná hra reprezentovala pouze úzkou zkušenost vyšší a vyšší střední třídy ve hrách Noëla Cowarda a Terence Rattigana, zazněl z jeviště originální hlas bližší vnímání světa mladého a méně sociálně privilegovaného publika.

Další vlna nového psaní přišla v 70. letech s generací politických autorů, jako je David Hare, Howard Brenton, David Edgar, Trevor Griffiths a další. Ti se nejprve prosadili mimo institucionalizované prostředí: David Hare, o kterém budu dále mluvit podrobněji, byl nejprve jedním ze zakladatelů společnosti Portable Theatre, s níž vozili provokativní politicky angažovaná představení do míst, kam se obvykle divadlo nedostalo, a později o něco profesionalizovanější společnosti Joint Stock. V ní s režiséry Maxem Stafford-Clarkem a Williamem Gaskillem pokračovali v politicky zaměřeném programu, ale zároveň experimentovali i s formální stránkou inscenace a možnostmi zapojení kolektivu do procesu zkoušení.

Když se v roce 1976 Národní divadlo pod vedením Petera Halla přesunulo do nové budovy na South Bank, první premiérou současného textu se stala hra Howarda Brentona *Weapons of Happiness*⁴¹ v režii Davida Harea – pro oba z nich tím započala dlouholetá spolupráce s Národním divadlem, která zejména v Hareově případě trvá dodnes. Hall sám se potom soustavně režijně věnoval hrám Harolda Pintera. Po Laurenci Olivierovi, který dramaturgicky volil spíše konzervativní program, založený na hereckých výkonech zejména v klasickém kánonu (mezi výjimky patřily hry Petera Schaffera), Hall, který své progresivní směřování již dokázal úspěšným programem režisérského divadla v RSC, tak odstartoval orientaci Národního divadla také na současnou tvorbu a podílel se na začlenění sociálně angažovaného nového psaní do oficiální kultury Velké Británie. V 70. letech se také poprvé o fenoménu nového psaní začíná mluvit a Arts Council začíná tento typ dramatiky podporovat (Sierz 2011: 27).

⁴¹ Hrdinou této hry je mimochodem československý komunistický poslanec Josef Frank, který byl popraven v politických procesech roku 1952.

S nástupem thatcherismu v 80. letech se rozvoj nového psaní poněkud zpomaluje: někteří političtí autoři na čas umlkají, divadla čelí zvýšenému ekonomickému tlaku. Narůstá počet nejružnějších adaptací a obnovují se hry klasického repertoáru. Nové hry nemají vysokou návštěvnost a tvoří méně než 10 % repertoáru; tato cifra se do poloviny let 90. zvedne na 20 % (Sierz 2011: 21). Nové psaní je rázem opět módní: na spíše stagnující scénu vtrhla, především díky Royal Courtu, nová generace autorů, reflektující soudobou realitu novým způsobem – podobně jako v Osbornově případě drsnějším a realističtější, než byla předcházející konvence. Je to generace přinášející styl in-yer-face, v Česku označovaný jako coolness: Sarah Kane, Mark Ravenhill nebo Martin McDonagh. Jejich hry jsou spíše komorní, zkoumají osobní vztahy mezi úzkou skupinou postav, ty jsou ovšem výrazně determinované prostředím, v němž se postavy nachází, a jsou tak podobně jako větší plátna politických autorů pokusem o pojmenování soudobé sociální reality. Popularita této dramatiky otevřela cestu boomu současných her (ne nutně téže poetiky), který trvá až do současnosti.

K žánrové proměně znovu dochází po útocích z 11. 9. 2001, kdy si hrozba terorismu i další globální otázky vynucují nezanedbatelné místo v životě západní společnosti:

„Válka je samozřejmě příkladem nouzové situace, která prověří naše představy o tom, kdo jsme jako národ. Není žádným překvapením, že válka proti teroru vyvolala divadelní odezvu – nové psaní se zpolitizovalo a politické divadlo začalo být znovu módní. Diváci prahli po hrách, které odrážely jejich obavy“ (Sierz 2011: 72).

Vzhledem k narůstajícímu množství podobných hrozeb, radikalizaci nejružnějšího typu i například problémům ekonomickým je politické divadlo nadále hojně zastoupeným žánrem.

Na nové psaní se v současné době výhradně zaměřuje zmíněné divadlo Royal Court, ale také Hampstead Theatre, menší divadla Bush, Soho a Tricycle, některé zájezdní společnosti, jako je Out of Joint nebo Paines Plough, a částečně

i divadlo Národní. Tomu, že tato divadla současnou dramatikou systematicky pěstují (a dotacím, které tato divadla dostávají), vděčí za svou popularitu prakticky všichni současní autoři. Snad jen komediální dramatici, kteří jsou na pomezí nového psaní a komerčního divadla (z generace klasiků Michael Frayn, Alan Bennett nebo Alan Ayckbourn), by mohli tvořit stejným způsobem v čistě komerčních podmínkách. Osobnosti, které svým dílem britskou scénu do značné míry definují a také reprezentují po světě, jako je Caryl Churchill, David Hare, Martin Crimp, Mark Ravenhill, Joe Penhall, Martin McDonagh, Simon Stephens, Dennis Kelly, Mike Bartlett a mnoho dalších, by bez cílené institucionální podpory své stávající popularity nikdy nedosáhly.

Royal Court na svých dvou scénách každoročně uvede dvacet i více titulů: za pozornost z poslední doby stojí například hra Penelope Skinner *Linda* (2015), sledující propad titulní hrdinky, která ač se relativně úspěšně snaží být příkladnou profesionálkou i matkou, v jistém věku pro dnešní společnost přestává být zajímavá. Velkým komerčním úspěchem potom byla hra Martina McDonagha *Hangmen* (2015), s níž se autor vrátil na divadelní scénu po delší odmlce a která byla přenesena do westendského Wyndham's Theatre i vysílána do světových kin v rámci cyklu NT Live.

Nové texty pravidelně uvádí také Hampstead Theatre. Svou poetikou je toto divadlo spíše konzervativní: tomu odpovídá i divácký vzorek, který jej navštěvuje. I zde se ovšem většina uváděných textů dotýká kontroverzních témat: *Wild* (2016) Mika Bartletta se zabývá únikem informací a praktikami tajných služeb, jinak nepříliš objevná historická hra *Lawrence After Arabia* (2016) Howarda Brentona upozorňuje na kořeny sporů na Blízkém východě v někdy mytizovaném období první světové války. Hampstead uvádí také britské premiéry amerických textů: *Luna Gale* (2015) autorky Rebeccy Gilman sledovala složitou situaci sociální pracovnice při určování, komu má být v problematických sociálních případech svěřena péče o dítě.

Kromě těchto divadel, na novou dramaturgii zaměřených – a řady menších 'fringe' scén – lze ovšem nové hry najít také například v progresivním divadle Almeida. Zde jsou zpravidla podrobeny daleko průbojnější režijní vizi, podobně jako často výrazně upravené klasické hry. Text *Boy* (2016) autora Leo Butlera byl opravdu pouze jednou ze složek, která dala vzniknout velmi pozoruhodné inscenaci (r. Sacha Wares), v níž se syrové, útržkovité dialogy a vtipné scénické evokace Londýna mísily v pohybu nezastavitelného jezdícího pásu.

V Národním divadle se nové hry objevují především na menších scénách: vytrvale se jim věnovalo Temporary Theatre, které bylo v provozu v letech 2013–2016. Na jeho scéně byly uváděny jak hry z kategorie nového psaní, tak i řada nejrozumnějších 'devised' projektů nebo například pozoruhodná verbatim hra⁴² o Islámském státě *Another World: Losing Our Children to Islamic State* (Gillian Slovo, 2016). Dorfman Theatre s kapacitou 450 míst už uvádí spíše zavedené autory, jako je Tom Stoppard (*The Hard Problem*), Patrick Marber (*The Red Lion*), Wallace Shawn (*Evening at the Talk House*) nebo Sam Holcroft (*Rules for Living*; vše 2015). V koprodukcii se společností Headlong vznikla veleúspěšná inscenace hry Duncana Macmillana *People, Places and Things* (2015, r. Jeremy Herrin), později přenesená do Wyndham's Theatre – zasloužené pozornosti se dostalo jak samotnému textu, zabývajcímu se otázkou drogové závislosti, tak představitelce hlavní role Denise Gough. Na scéně Olivier Theatre, které má celkem 1150 míst, byla v posledních letech uvedena hra Davida Harea *Behind the Beautiful Forevers* (2014, založená na stejnojmenné knize) a experimentální muzikál *wonder.land* (2015). Pro scénu Lyttelton Theatre (890 míst) vznikla například satira Richarda Beana *Great Britain* (2014), nová hra Caryl Churchill *Here We Go* a v současné době se připravuje inscenace nového textu Davida Harea *The Red Barn* (2016).

⁴² Více o tzv. verbatim divadle viz níže.

Právě dílo Davida Harea mě osobně velmi oslovuje – z jeho her jsem také dvě přeložila do češtiny. Je nejznámějším představitelem proudu politického divadla – jeho jméno jako by bylo s tímto souslovím neodmyslitelně spojeno (ač se ve své kariéře věnuje i jiným projektům – na Oscara byly například nominovány jeho adaptované scénáře k filmům *Hodiny* a *Předčítač*). Je ovšem nutné nechávat politické divadlo úzce jako divadlo o politicích a o jejich konkrétních vládních rozhodnutích – i když i takové hry napsal – nebo jako agitační hry propagující nějakou konkrétní ideologii. Podle jeho vlastní definice je politický autor ten, kdo svým dílem *něco říká* (Hare 2007: 113–114). A to proto, že věří, že se svět *dá změnit*; na rozdíl od beckettovské dramatiky, která problémy lidstva označuje za bezvýchodné, politická hra nabízí naději.

„Pokud jako já věříte, že na světě je jisté množství utrpení, které je nevyhnutelné [...], ale celé spoustě jiných utrpení je možné se vyhnout, můžete proti nim něco udělat, kdybyste se pro to rozhodli, pokud věříte tomu, potom musíte najít divadelní formu, která přirozeně vyjádří to, co chcete sdělit. Nevybíráte si, že budete politický autor, zkrátka vidíte svět tímto způsobem.“⁴³

Hare během své kariéry vytrvale vnáší na jeviště témata, kterými se divadlo do té doby nezabývalo: ať už to byla čínská komunistická revoluce, konflikty na Blízkém východě, privatizace britských železnic nebo finanční krize. Tyto události výrazně formují svět, ve kterém žijeme; a Hare v divadle nehledá únik před realitou, ale naopak její bližší zkoumání a veřejnou diskusi. Jeho kariéra je od roku 1976 dodnes neodmyslitelně spjatá s Národním divadlem, kde působil nejprve také jako režisér, ale především jako autor: napsal již přes 30 her a většinu z nich právě na objednávku Národního divadla.

Ve svých hrách kloubí racionální, informovaný (a často rozčarovaný) pohled na světové dění s velmi osobními příběhy citlivých protagonistů, které často dávají naději. „Má pero polemika, ale duši romantika,“ napsali jeho

⁴³ Z videa Národního divadla „David Hare on playwriting“, dostupného na: <https://www.youtube.com/watch?v=v8N2WwZFND0> [cit. 5. 8. 2016].

dlouholetí spolupracovníci, režisér Richard Eyre a dramaturg Nicholas Wright (Eyre/Wright 2000: 289). Tuto definici, ač může na první pohled znít poněkud sentimentálně, považuji za nedostižně přesnou.

Některé z jeho her jsou politické v nejužším slova smyslu, zabývají se skutečně vládní politikou: ani ty ovšem nikdy nepostrádají osobní, lidský rozměr, nejsou hrou abstraktních idejí ani jednostranně zaměřenou agitkou. Například když *The Absence of War* (1992) sleduje volební prohru Labouristické strany, jedná se především o příběh pádu jejího předsedy a polemiku o tom, jak nejlepší úmysly a osobní vlastnosti politika nemusí být přímo úměrné jeho volitelnosti.

The Permanent Way (2004), zabývající se privatizací železnic, je příkladem tzv. verbatim, doslovného divadla. V něm dramatik zkoumá vybrané téma skrze sérii rozhovorů s lidmi, kterých se nějakým způsobem týká; výsledný text je potom výběrem z jejich doslovných výpovědí.⁴⁴ Sierz (2011) verbatim hry nepočítá do proudu nového psaní: postrádají onen ojedinělý, individuální hlas autora. Troufám si tvrdit, že v tomto případě je Hareův styl v textu jasně rozpoznatelný. Hra je polemikou s politickým rozhodnutím privatizovat železnice a jasně implikuje, že bez skutečně účinných regulací toto rozhodnutí vedlo k jejich špatnému stavu a sérii čtyř vlakových havárií mezi lety 1997 a 2002. Skrze svůj zdánlivě nezáživný předmět železnic se ovšem hra dostává k daleko obecnějším, osobním tématům: jaké to je, když člověk ztratí někoho blízkého nebo nějakou tragédií projde fyzicky či psychicky poznamenán sám.

Z techniky verbatim divadla vychází i další otevřeně politické drama *Stuff Happens* (2004), které zkoumá diplomatický proces vedoucí k válce v Iráku. Zde jsou ovšem celé scény autorem domyšleny: situace mezi politiky nejvyšších kruhů, jako je George Bush a Tony Blair, které se samozřejmě odehrávaly za

⁴⁴ Verbatim hry patří do proudu dokumentárního dramatu, které známe i u nás – ať už ve formě divadelní hry, nebo třeba jako rozhlasový „fíčr“. Ovšem zatímco dokumentární hra může být založena na historických dokumentech a materiálech nejrůznějšího typu, verbatim vychází ze slova mluveného. Mezi jednotlivými autory tohoto typu divadla se může lišit míra úprav, jakým výpovědi podrobí. David Hare, podobně jako třeba Gregory Burke v úspěšné hře Skotského národního divadla *Black Watch* (2006), s texty zachází o něco volněji. Alecky Blythe, mimo jiné autorka muzikálu *London Road* (2011), se ve svých projektech výpovědi drží zcela věrně, a to včetně intonací herců. Více ve videu Národního divadla „An introduction to verbatim theatre“, dostupném na: <https://www.youtube.com/watch?v=ui3klwT2yeM> [cit. 5. 8. 2016].

zavřenými dveřmi. Fakticky doložená realita se tak, ostatně jako vždy, prolíná s autorovou interpretací celé situace. Mezi tyto scény patří pozoruhodné Bushovy dialogy, v nichž vždy dosáhne přesně toho, co (zřejmě) chtěl, aniž by se jakkoli konkrétně vyjádřil. I zde je ovšem srdcem hry dramatická situace konkrétní postavy – tou je v tomto případě Colin Powell, který poté, co neúspěšně bojuje proti invazi do Iráku, musí přednést v OSN argumenty pro ni.

V řadě Hareových her je ovšem politický rozměr daleko méně zřetelný: *Skylight* (1995, v zatím nerealizovaných českých překladech *Skleněný strop* nebo *Pohled na nebe*) je v první řadě citlivou a srdceryvnou romancí. Na rozdíl od většiny svých ostatních her zde Hare udržuje jednotu místa a času: inspirován čechovovskou dramatikou se snaží ukázat světové dění skrze dialog postav v jediném pokoji. Mladá učitelka Kyra žije dobrovolně v nuzných podmínkách a snaží se dát svému životu nějaký smysl tím, že učí na škole, kam chodí děti z problematických sociálních podmínek. Tom je úspěšný podnikatel. Jak se ukáže, přes svou společnou minulost se nemohou znovu dát dohromady – jejich pohledy na svět jsou teď diametrálně odlišné. Zjednodušeně by se daly nazvat jako levicový a pravicový – jedná se ovšem zkrátka o základní názory na to, co je v životě důležité a jakou roli by měl člověk ve společnosti plnit. Hare nenadržuje žádné straně: 'kapitalista' Tom v nejmenším nepostrádá inteligenci a vtip.

První hrou, kterou Hare napsal pro Národní divadlo, byla v roce 1978 *Plenty*, jejíž překlad přikládám jako součást této práce pod názvem *Blahobyť*. Hrdinka této hry Susan Traherne byla za 2. světové války členkou jednotek SOE – po této zkušenosti, kdy bylo za co bojovat, není schopná se přizpůsobit běžnému životu v poválečné Anglii. Její mentální rozklad, který sledujeme v sérii scén odehrávajících se v rozmezí dvaceti let, je obrazem rozkladu celé země, která navzdory ekonomickému růstu ztrácí směr i ideály.

Osobní a veřejné se prolíná i v Hareově zatím poslední hře *The Moderate Soprano* (2015, v mém překladu *Křehký soprán*). Na pozadí historických okolností vzniku proslulého operního divadla v Glyndebourne Hare staví půvabné

konverzační drama o lásce a lásce k umění – v němž ovšem také, v době nejružnějších protiimigračních nálad, upozorňuje, že tato typicky britská instituce byla založena pouze díky pomoci tří emigrantů z hitlerovského Německa.

Angažovanost Hareových her, tedy ona političnost, je jejich hlavní devízou – při sledování jejich inscenací má divák intenzivní pocit, že mu autor (a potažmo celý tým) sděluje něco, na čem mu doopravdy *záleží*. A protože podobná fascinace bývá nakažlivá, i v nás tím probouzí o příslušné téma zájem. Nesnaží se nám žádný konkrétní názor vnutit, nemusíme s ním nutně souhlasit, ale jeho hry jsou návrhem, pobídkou k přemýšlení. A to nejen v rovině hlavní myšlenky hry – už jeho dialog umí být bohatý, lákavý, vtipný i provokující. Ve večeru politické satiry *A View from Islington North* (Arts Theatre 2016, r. Max Stafford-Clark), složeném z aktovek pěti různých autorů, byla jeho část, v dokonale ovládnutém žánru se vysmívající politickým špičkám (George Osborne a Theresa May), okamžitě jasně rozpoznatelná.

Že je Hare také zkušeným komediografem, dokázal i svými úpravami tří Čechovových her, uvedených v cyklu *Young Chekhov* v Národním divadle (NT Olivier 2016, původně Chichester 2015; r. Jonathan Kent). Pozoruhodná je zejména jeho úprava *Platonova*, který se v této verzi stává živou – a až situační – komedií. Podobný vtip ovšem vysvítá na povrch i tehdy, když řeší závažná témata. Jeho hry tak kloubí jakousi obrozeneckou, vzdělávací rovinu, pobízející diváka, aby racionálně uvažoval o problémech našeho světa, se snahou, aby se každý, kdo si večer vyjde do divadla, také dobře bavil.

Vzhledem k mému zájmu o britskou dramaturgii jsem pochopitelně vždy zvídavá na inscenace britských her v Česku: obzvláště zajímavé potom je, máme-li možnost srovnat inscenaci téže hry v Praze a v Londýně.

V některých případech z takového srovnání Praha může vyjít se ctí: například inscenace hry Toma Stopparda *Hapgood*, uvedená v Divadle na Vinohradech pod názvem *Dvojitý agent* (2013, r. Radovan Lipus), trpí sice

obsazením některých postav výrazně proti typu jejich představitelů, v zásadě je ale solidní, žánrově vyváženou interpretací textu. Především díky mimořádnému výkonu Jiřího Dvořáka se v ní zajímavým způsobem rozehrává vztah mezi profesním a osobním životem. Poněkud jednostrunná se oproti tomu zdála nedávná inscenace londýnská (Hampstead Theatre 2015, r. Howard Davies), v níž se vztahy mezi postavami držely daleko striktněji profesionální báze. Typové obsazení zde bylo naprosto přesné – ovšem až do takové míry, že místo aby jasné zařazení postav umožnilo ironický nadhled a plné soustředění na zápletku hry, svou zjednodušující povahou divákovi spíše kladlo překážky. Zejména vytrvalý výsměch jediné (stereotypně) americké postavě hry – a současně jedinému černochovi – působil v dnešní době mírně nekorektně a zastarale (hra byla napsána v roce 1988). Z tohoto hlediska se tedy vinohradské uchopení ukázalo jako výrazně životnější přístup k tomuto textu.

Inspirativní inscenaci Shakespearovy *Zimní pohádky* uvedlo Dejvické divadlo (2015, r. Ondrej Spišák). Nutnost jejího zasazení do současnosti, kdy se král s rodinou ve svém luxusním příbytku na břehu moře neustále nechává fotit, je diskutabilní; a výrazné podehrávání herců se chvílemi bije s charakterem Shakespearových veršů (na mnou zhlédnuté repríze případ zejména Simony Babčákové). Skvělým příkladem inteligentního komediantství jsou ovšem 'české' scény ve druhé polovině hry, které celou inscenaci povyšují na nesmírně živý, aktuální a konkrétní divadelní zážitek. Celé uchopení inscenace je diametrálně odlišné od nedávného uvedení v londýnském Garrick Theatre (2015, r. Kenneth Branagh a Rob Ashford). To druhou polovinu rozžilo neméně úspěšně, ale úplně jiným způsobem – pomocí folklórních tanců a zpěvu. Zatímco žárlivost anglického Leonta v podání Kennetha Branagha byla jasně psychologicky motivovaná (nejen v jeho jednání, ale i obrazy toho, jak se jeho žena skutečně s Polixenem schází, ať už v Leontově představě nebo ve skutečnosti), v případě Davida Novotného byla podobně zarážející, jako když čteme pouze text samotný. To ovšem nebylo na škodu: namísto soucítění s Leontem (resp. s oběma stranami) sledujeme příběh o utlačovateli a utlačovaných. Každá z inscenací byla skvělá zcela jiným

způsobem; vyplatilo se, že si Dejvičtí Shakespearův text přisvojili a nebáli se na něj aplikovat podobný styl, s jakým přistupují ke hrám současným.

Zcela přesně potom herecký styl Dejvického divadla souzní s textem Particka Marbera *Dealer's Choice* (2010, r. Jiří Pokorný) – ač mohu v tomto případě z britského prostředí srovnávat pouze s inscenacemi jiných Marberových textů (především *The Red Lion*, NT Dorfman 2015, r. Ian Rickson), domnívám se, že herci pražské inscenace, bezpečně ovládající nutnou konverzační techniku, úspěšně podtrhli humor textu, jeho syrový, leč umně tvarovaný jazyk, a vetkli inscenaci jasný styl při udržení její věčnosti.

Setkáváme se ovšem také s případy, které o autorově textu podávají poněkud tristní zprávu – ať už to vychází z jeho nepochopení nebo nedostatku prostředků k jeho vhodnějšímu ztvárnění. Poněkud bezradně podle mého názoru vyzněla inscenace hry Davida Harea *Gethsemane*, uvedená pod názvem *Nevzdávej to* v Divadle na Vinohradech (2015, r. Juraj Deák). Zejména scénu a kostýmy jsem považovala za poněkud matoucí, nebylo z nich alespoň pro mne patrné, v jaké éře a v jaké zemi se děj hry má odehrávat – evokovaly mi spíše 90. léta než současnost (nebo období po roce 2000, jehož událostmi je hra inspirována). Kostýmy jednotlivých postav se navzájem stylově lišily, urputně se snažily o charakterizaci té které postavy, ovšem ve finále působily jako něco, co by si v současnosti nikdo nemohl vzít na sebe – skutečně by si vlivná politička, ministryně vnitra, oblékla na pracovní večírek plesové šaty? A k nim dlouhé lesklé zlaté rukavice? Skutečně by moderní rebelující náctiletá dívka dala dohromady outfit, který vrství snad úplně každé klišé 90. let?

Obzvláště palčivě si tento problém uvědomíme, když inscenaci srovnáme s původním uvedením hry v londýnském Národním divadle (NT Cottesloe 2008, r. Howard Davies). Tam nás totiž výtvarná stránka okamžitě uvede do prostředí, které bezprostředně poznáváme jako *tady a teď*. Na jednoduchou bílou krabicovou scénu, která sloužila jako neutrální pozadí pro časté změny lokace, se mezi scénami promítaly zrychlené záběry ruchu a světla londýnských silnic; jak

svým obsahem, tak svou svižnou a vizuálně zajímavou formou vytvářely pocit aktuálnosti i pomáhaly temporytmu inscenace. Kostýmy byly velice jednoduché, jednalo se o zcela běžné pánské obleky a dámské kostýmky, případně kabáty atd. – byly ovšem rozpoznatelně současné, anglické a profesionální.

Velmi výmluvně vždy o autorových záměrech vypovídá původní obsazení rolí. A právě obsazení některých klíčových postav bez ohledu na typ, který autor ve svém textu implikuje, bylo podle mě hlavním problémem vinohradské inscenace. Je-li jednou z hlavních postav ministryně vnitra, jejíž dcera se zaplete do problémů, a političce se tak tyto zásadní osobní problémy nabourávají i do profesního života, je třeba příslušný typ úspěšné ženy na vysoké pozici nejprve vybudovat – jedině potom se může s touto image jednání v soukromí dostávat do kontrastu a její situace se stává dramatickou. Kateřina Brožová ovšem ve vinohradské inscenaci od počátku představuje svou obvyklou variaci bezbranné trpící ženy; nepůsobí věrohodně, že by mohla mít moc o čemkoli rozhodovat, a ve vztahu k dceři nás vlastně ani nemůže ničím překvapit. Originální představitelka této role Tamsin Greig se svou vysokou štíhlou postavou, krátkými vlasy, výraznými rysy i dikcí je na první pohled z rodu ostrých manažerek či třeba přísných učitelek; jaksi sama sebou nám tedy nad rámec dialogu samotného zprostředkuje představu emancipované, pracovně vytížené matky, která při vši dobré vůli na svou dceru vždy jaksi zapomínala.

Další klíčovou postavou je lobbista Otto Fallon, skrze nějž asi nejvíce promlouvá politikum hry, zpochybňující zkorumpované praktiky vlády New Labour, strany, která se vzdálila své původní levicové tradici. V textu je zmíněno, že Fallon podniká jako hudební producent; podle scénické poznámky „Je mu přes šedesát, vlasy má do culíku, blyštivé manžety a působí dojmem neokázalého bohatství.“⁴⁵ V inscenaci jej přesně podle tohoto popisu představoval Stanley Townsend; věcně a realisticky podával obraz člověka, jakého z jistých kruhů společnosti důvěrně známe, a je zcela uvěřitelné, i když děsivé, že by blaho naší

⁴⁵ Z překladu Michala Zahálky.

země mělo spočívat v jeho rukou – představme si například, že by v našem prostředí hýbal vládní politikou Michal David. V podání Václava Vydry v extravagantních historizujících kostýmech nám ovšem postava žádnou reálnou skutečnost neasociuje; ještě k tomu je zdiskreditována pobočníkem pitvořícím se v jakési stereotypně 'homosexuální' kreaci.

Téměř jistým morálním kompasem je ve hře postava učitelky Lori. V podání Zuzany Vejvodové je citlivou a vcelku sympatickou mladou ženou; přesto zůstává záhadou, proč dělá na ostatní postavy až *takový* dojem. Jako by se ze světa spíše vydělovala, než že by se jeho machinace snažila prokouknout – skutečným hráčům mocenské hry tak není doopravdy soupeřkou. Působí to jako omyl, jako naivní idealizace ze strany dramatika. Postavu ovšem opět okamžitě pochopíme při sledování záznamu originální inscenace.⁴⁶ Lori Nicolý Walker je přímá a bezprostřední, klade až drzé otázky, ovšem nikoli útočně, ale z asertivní pozice někoho, kdo čeká, zda odpověď potvrdí jeho už vytvořený světonázor. Je rozumná a jaksi vědoucí, něčím už si evidentně v životě prošla. Při prvním setkání s Fallonem mu po pár replikách rozumí lépe, než její manžel po celém dialogu; ona i Fallon okamžitě přesně chápou, co je ten druhý zač. K takovému srozumění ve vinohradské inscenaci nedošlo; jistě by ovšem herečka mohla reagovat konkrétněji, kdyby nebylo výše popsaných problémů s obsazením a interpretací postav, proti nimž se Lori vymezuje.

Hra *Gethsemane* se v Británii dočkala smíšené reakce – zatímco některé kritiky byly nadšené, u autorových časových her, evidentně inspirovaných nedávnými událostmi, se obvykle najdou také kritické hlasy označující hru mylně za pouhou reportáž. Zřejmé paralely postavy předsedy vlády s Tony Blairem a jeho ministryně s Tessou Jowell, která stejně jako postava prošla skandálem, když byl její manžel souzen za finanční podvody, tak pro někoho mohly prvoplánově atraktivním čtením odvádět pozornost od skutečného smyslu a tématu hry, momentu pochyb, jimiž prochází jak jednotlivé postavy hry, tak

⁴⁶ Ten je možno zhlédnout v archivu londýnského Národního divadla, stejně jako všechny ostatní inscenace ze tří stálých scén NT zhruba z posledních 20 let.

vládnoucí strana, a neschopnosti tuto krizi nějakým způsobem rozřešit. Bylo ovšem zřejmé, že se každou chvíli hraje o nás všech, tady a teď, o našich osobních zásadách i veřejných rozhodnutích. Vinohradská inscenace, část této konkrétnosti nutně ztrácející uvedením takového textu v jiné zemi, rozdílu nevyužila ve svůj prospěch k vytvoření obecně platného obrazu, ale vzhledem ke svému nepřesnostem zůstala poněkud životu odlehlá a abstraktní.

Ještě daleko menších ohledů se autorovu záměru dostalo v případě inscenace hry Mika Bartletta *Zemětřesení v Londýně* (*Earthquakes in London*) na Nové scéně Národního divadla (2015, r. Daniel Špínar). Tato inscenace je spíše postmoderním komentářem k autorovu textu než jeho interpretací: nejen vzhledem k rozsáhlým škrtkům, ale především k režijnímu uchopení inscenace. Bartlettova hra je vrstevnatým obrazem současné společnosti, v němž se mezi realistickými situacemi postav teprve postupně začínají prosazovat nerealistické, metaforické prvky, až k závěrečnému obrazu tematizujícímu křesťanský mýtus Kristovy oběti.

Pražská inscenace přes výrazné zkrácení textu působí velmi zdlouhavě; vše se odehrává v pomalejším tempu než v případě originální inscenace londýnské (NT Cottesloe 2010, r. Rupert Goold) a vypuštěny byly především komické scény; humor hry byl prakticky potlačen. Scéna je jakousi bizarní manéží; nachází se na ní především růžový domeček, převrácený střechou dolů, a visící obruč, skrz kterou v některých scénách herci bok po boku deklamují text. Řešení těchto dialogů tedy zcela rezignuje na jejich situaci; například klíčová scéna korporátní manipulace výsledky vědeckých výzkumů o životním prostředí, představující nejen jedno z ústředních politických témat hry, ale také brilantně napsanou dramatickou situaci, tak v této umrtvené podobě prakticky ztrácí smysl.

Ve vizuálně přehlcném celku plném projekcí, zpěvu a choreografií, nábytku povalujícího se po scéně a nerealisticky stylizovaných kostýmů se postavy stávají pouhými figurkami, jejich představitelé jako by vůbec nebrali text

hry vážně. Opět se setkáváme se situací, kdy žádná z postav působících v politice nebo vrcholném managementu nevypadá jakkoli mocně nebo schopně. Ministryně Sarah, jejíž sociální roli v Londýně s přehledem načrtla Lia Williams, se v pražské inscenaci pouze produkuje před kamerami. Jak má potom divák jakkoli prožívat její dramatické rozhodování? A opravdu je pro nás natolik nepředstavitelné, že by se nějaký politik mohl na scéně alespoň na chvíli chovat profesionálně?

Gooldova inscenace, odehrávající se z většiny na esovitém mole mezi diváky, na němž byli všichni stále v pohybu, jasně evokovala představu dynamického, pulzujícího Londýna. Text obsahuje zcela konkrétní geografické narážky: jedna scéna se odehrává na Hampstead Heath, další na mostě těsně vedle Národního divadla, v němž diváci představení právě sledovali, v obchodním domě Liberty je zasazen komický výstup prodavačky jménem Liberty (ten v české inscenaci chybí). A na pozadí tohoto zcela konkrétního zasazení "tady a teď" hra upozorňuje na problémy přelidnění planety, konzumerismu či zkorumpovanosti vládnoucí elity (také zcela konkrétně, skrze příběh jedné rodiny). Česká verze je ovšem vzhledem k vnějšímu formalistickému přístupu, nekonkrétnímu herectví a přetrhání všech paralel se skutečnou realitou spíše než zkoumáním těchto témat jen jakýmsi úmorným halucinogenním kabaretem. Co se nám zde tedy režisér snaží sdělit? Není jeho jednostrunná apokalyptická vize oproti původnímu textu, který před problémy varuje, avšak nabízí jistou naději, zbytečně zjednodušující?

Domnívám se, že aby bylo možné autorovo dílo pojmout nově nebo úspěšně parafrázovat, je stále zapotřebí jeho původní záměr pochopit a formu ovládnout – potom teprve je možné přidat rovinu jistého komentáře, aniž by kvality díla zcela pohřbil nános přiblížnosti. Odvrácenou stranou důvěry v režiséra může někdy být nedůvěra v dramatika; ke vzniku pozoruhodné inscenace je ovšem samozřejmě zapotřebí obojí.

Závěr

Historické tradice britského divadla, které bylo vždy postaveno především na hereckém umění a dramatikově textu (od Shakespeara až k mimořádnému statusu nového psaní v posledních desetiletích), dodnes silně ovlivňují jeho podobu. To je možné sledovat jak v dramatických textech britských autorů, tak i na jejich inscenacích. Vyjma menšiny označované zpravidla výrazem *auteur*, britští režiséři často vnímají svůj úkol jinak než jejich kontinentální protějšky – už samotnou hru považují za svébytné umělecké dílo a během inscenování autorův pohled a jeho poetiku maximálně respektují. Snaží se text předvést publiku, nikoli jej přetvořit v nějaké zcela nové sdělení. Režisér Nikolai Foster, který se díky studiu na mezinárodně zaměřené škole Drama Centre London s nejrůznějšími metodami kontinentálních velikánů 20. století důvěrně seznámil, rozdíl shrnuje:

„Jsem si intenzivně vědom odlišné role režiséra tady v Británii a ve zbytku Evropy. V Británii je divadelní režisér do velké míry od toho, aby sloužil hře – sloužil dramatikovi a podpořil ho scénickou vizí. V Evropě je režisér daleko více kreativní silou, čímž se jeho kompletní, svrchovaná vize dostává nad text, ať k němu pasuje, nebo ne.

Já jsem přesvědčen, jednoznačně, že jsem interpretační umělec, ve službách hry a nikoli naopak [...]. Jako pro režiséra, který vychází z textu, je pro mě vždy zásadní, aby moje volby hře pomáhaly a aby tak autorův hlas dosáhl k publiku. Není to ze skromnosti nebo proto, že bych chtěl být v otroctví autora, ale zkrátka umělcem je dramatik. Moje práce je jeho dílo interpretovat.“⁴⁷

Je pochopitelně důležité u podobných zobecnění nehodnotit ani na jeden z těchto přístupů v rovině pouhého předsudku. V základu jde samozřejmě

⁴⁷ Rodosthenous, G. „Directing musical theatre: Spectacles, radical interpretations and nostalgia – an interview with Nikolai Foster“, *Studies in Musical Theatre* 6: 3, 2012.

režisérům obojího typu o totéž – a koneckonců každý režisér jak interpretuje, tak vnáší do díla nové elementy. V této práci jsem se pokusila na základě konkrétních příkladů nastítnit, jaké tendence se na britských jevištích objevují nejčastěji, a popsat přednosti i úskalí, ke kterým mohou vést. Alespoň sama pro sebe jsem tím osvětlila některé souvislosti, které jsem dříve při sledování londýnských inscenací pouze tušila.

Praktickým cílem mého snažení bylo především uvědomit si, jakou roli hrají odlišné podmínky britského a českého divadla při překládání a inscenování her britských autorů u nás. Britskou dramaturgiu považuji za nesmírně cennou pro její bezprostřední napojení na aktuální realitu; tatáž časovost a zakotvenost v prostředí, pro které hry vznikly, ovšem může při přenosu do jiné kultury představovat jisté úskalí. Samotné dějiště hry pochopitelně nijak nebrání jejímu uvedení v jiných zemích; je ovšem důležité si uvědomit, jaký dávají společenské a politické podmínky původního místa uvedení hře význam, které kvality je důležité zachovat a které se naopak nabízí v prostředí novém.

Literatura

- BROCKETT, O. G. *Dějiny divadla*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2008
- BROOK, P. *Prázdný prostor*, Praha: Panorama 1988
- CRAIG, E. G. *O divadelním umění*, Praha: Divadelní ústav 2006
- EYRE, R., WRIGHT, N. *Changing Stages: A View of British Theatre in the Twentieth Century*, London: Bloomsbury 2000
- FORBES, B. *That Despicable Race: A History of the British Acting Tradition*, London: Elm Tree Books 1980
- HANČIL, J. *Royal Court Theatre a divadlo dramatických autorů*, Praha: AMU 2007
- HARE, D. *Obedience, Struggle and Revolt*, London: Faber and Faber 2007
- KENNEDY, D. *Granville Barker and the Dream of Theatre*, Cambridge: Cambridge University Press 1989
- LUCKHURST, M. *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*, New York: Cambridge University Press 2008
- LUCKHURST, M., GIANNACHI, G. (eds.) *On Directing: Interviews with Directors*, London: Faber and Faber 1999
- OLIVIER, L. *Hercova zpověď*, Praha: Práce 1989
- PITCHES, J. (ed.) *Russians in Britain: British Theatre and the Russian Tradition of Actor Training*, Abingdon: Routledge 2012
- REDGRAVE, M. *The Actor's Ways and Means*, London: Heinemann 1961
- SHELLARD, D. *British Theatre Since The War*, London: Yale University Press 2000
- SIERZ, A. *Rewriting the Nation: British Theatre Today*, London: Methuen 2011

Příloha

David Hare

Blahobyt

(Plenty, 1978)

Přeložila Hana Nováková

Postavy:

Susan Traherne
Alice Park
Raymond Brock
Krycí jméno Lazar
Francouz
Sir Leonard Darwin
Mick
Louise
Pan Aung
Madam Aung
Dorcas Frey
John Begley
Sir Andrew Charleson
Jiný Francouz

Scéna 1

Knightsbridge. Velikonoce 1962.

Dřevěná podlaha. V zadní části jeviště vytváří vysoká okna dojem vyklizeného pokoje. Po podlaze leží přepravní krabice plné dekorativních předmětů. Vepředu jediná matrace, na ní spí tváří dolů nahý muž.

Susan *sedí na jedné z krabic. Je jí kolem pětatřiceti, je štíhlá a upravená. Neplýtvá energií. Ted' si ubalí cigaretu a zapálí ji.*

Alice *vejde z ulice, přes hlavu má přikrývku. Nese malý balíček v alobalu. Nemá výrazné rysy ve tváři, je o něco mladší a hektičtější než Susan. Má na sobě džíny. Shodí ze sebe deku a setřásá dešťovou vodu.*

Alice Nevim, proč v týhle zemi vůbec někdo žije. Není divu, že má každý furt rýmu. I takzvaná vášeň se k člověku musí dostávat skrz ucpanej nos.

Susan tiše kouří. Alice upoutá nějaký zapomenutý předmět, který přihodí do krabice. Muž sebou pohne a obrátí se. Je ve středním věku, tloustnoucí a pokrytý zaschlou krví. Susan přihraje Alice.

Susan A to jídlo.

Alice Jo. Mokro. Zima. Chřipka. Jídlo. Angličani neschopný lásky. Jak mu je?

Susan Fajn.

Alice si klekne vedle něj.

Alice Ta krev je famózní.

Susan Je z jeho prstu.

Alice vezme jeho penis mezi palec a ukazováček.

Alice Krutí krk, tak se to říká, ne?

Pauza. Susan kouří.

Seš si jistá, že je v pohodě?

Susan Měl pár Nembutalů a dvanáct panáků skotské. Nic jiného to není, neboj.

Alice A rvačku.

Susan Krátkou rvačku.

Alice vezme balíček v alobalu a oteře ho. Kouří se z něj.

Alice Čína. Chceš?

Susan Je šest ráno.

Alice Sladkokyselý krevety.

Susan Ne, díky.

Alice Měla bys. Nadřela ses stejně jako já. Když jsme večer začínaly, nevěřila jsem, že to dáme.

Alice gestem ukáže po prázdném pokoji. Potom jí. Susan ji sleduje, potom vstane, postaví se za ni s klíčem v ruce.

Susan Tady je klíč. Je tam i bezpečnostní zámek, ale k tomu jsem klíč ztratila. Vedle bydlí uklízečka, kdybys nějakou chtěla, pracuje dobře, ale nezkoušej mluvit o černoších. Máš kus zahrady ve dvoře, znáš to, všechny ty stromy a kytky, co drží pod zámkem. Mlékař chodí denně, taky je milý, ale pozor na jogurt, je zelený, říkáme mu venušanské sperma.

Pauza.

Hodně štěstí s těma tvýma holkama.

Susan se otočí, aby odešla. Alice vstane.

Alice Určitě tu nemůžeš zustat? Myslim, že by se ti líbily.

Susan Svobodné matky, nemyslím, že bych zapadla.

Alice Brnknu všem kolem devátý. Dybys počkala jenom pár hodin...

Susan To vážně nechceš, nikdo by nechtěl.

Pauza.

Řekni mému manželovi...

Alice Dala jsi mi dům a odešla jsi.

Susan Řekni, že jsem si nevzala nic, co bylo jeho. Prostě jsem ho opustila. Na cesty.

Susan se znovu usměje a odejde. Pauza. Muž vpředu jeviště se znovu zavrtí. Alice nehybně stojí a drží sladkokyselé krevety.

Brock Zlato.

***Brock** stále spí. Přetočí se, aniž by otevřel oči. Alice ho sleduje. Dlouhá pauza. Potom on zamumlá.*

Co je k snídani?

Alice Ryba.

Scéna 2

Saint-Benoît. Listopad 1943.

Tma. Ze tmy se ozve zvuk rádia. Ze zákulisí nepravidelně bliká proud světla. Poté je opět tma.

Hlasatel Ici Londres. Les voix de la liberté. Ensuite quelques messages personnels. Mon Oncle Albert a Perdu son Chien. Mon–Oncle–Albert–A–Perdu–Son–Chien.

*Ze tmy se ozve těžké žuchnutí. Poté slyšíme někoho běžet ke zdroji hluku. Malé množství světla nám ukáže scénu. **Lazar** se snaží vymotat z padáku. Přistál na kraji lesa. Zezadu k němu z velké dálky přibíhá Susan, zabalená v teplém kabátu. Šálu má omotanou kolem hlavy tak, že má z tváře odkryté pouze oči. Je velice nervózní a zranitelná a ze samé nejistoty mluví hrubě a stroze.*

Susan Eh, qu'est-ce que vous faites ici?

Lazar Ah rien. Laisse-moi un moment, je peux tout expliquer.

Susan vytáhne z kapsy revolver a blíží se k němu. Shýbne se a nahmatá okraj Lazarova padáku.

Susan Donnez-moi votre sac.

Lazar jí hodí brašnu, kterou měl kolem pasu. Susan ji prohledá, poté schová zbraň zpět do kapsy.

Vaše francouzština je špatná.

Susan rychle odstoupí a poslouchá, zda se něco neozve ze tmy. Lazar ji sleduje, poté na ni zezadu tiše promluví. Lazar je krycí jméno – je to samozřejmě Angličan.

Lazar Kde to jsem?

Susan Buďte prosím zticha. Nic neslyším, když mluvíte. *(Pauza.)* Vede tu silnice. Skrz ten les. Hlídaná gestapem.

Lazar Aha.

Susan Zdálo se mi, že něco slyším.

Lazar Čekáte na dodávku zásob?

Susan V celou. By měli něco shodit. Myslela jsem, že jsou tu dřív, proto jsem dala signál.

Lazar Omlouvám se. Museli jsme se vašeho signálu chytit. Docházelo nám palivo. Obávám se, že bych teď měl být o osmdesát mil dál. Můžete... můžete mi říct, kde jsem?

Susan Přistál jste poblíž vesnice jménem Saint-Benoît. To je blízko města jménem Poitiers, ano?

Lazar Ano. Myslím. Totiž – už jsem to někdy slyšel.

Pauza. Susan se napůl obrátí k Lazarovi, ale stále se na něj nedívá.

Susan Neměl byste se z té věci radši dostat?

Lazar My dva jsme na stejné lodi, předpokládám?

Susan No, jsme celkem v háji, jestli ne. Viděl jste nějaký pohyb, když jste klesali?

Lazar Vůbec nic. Všimli jsme si jenom vašeho světla.

Susan Jestli jste nic neviděli, budu pokračovat. Nutně tu dodávku potřebujeme – výbušniny a zbraně.

Lazar Přišla jste sem sama?

Pauza. Svlékl si kombinézu – pod ní je oblečen jako francouzský venkovan. Ted' si nasadí baret.

To mi řekněte, jak v tom vypadám?

Susan Raději bych se na vás nedívala. Je to risk, který vůbec nemusíme podstupovat. Podle mých zkušeností je nejlepší, je vážně nejlepší postupovat podle pravidel.

Lazar Ale chtěla byste, abych tu počkal a pomohl vám, ne?

Pauza.

Poslyšte, já budu rád, když budu k něčemu užitečný. Můj vlastní podnik je teď tak trochu bez šance. Ať udělám cokoli, budu o několik dní pozdě. Kdybych mohl zůstat a k něčemu být dobrý... Určitě bych se vám nemusel dívat do obličeje.

Susan Tak dobře, kdybyste se jen mohl...

Lazar Dívat na druhou stranu... ano. Budu. S radostí.

Odvrátí se.

V pořádku?

Susan Kdybyste tu zůstal, určitě bych vám mohla sehnat kolo.

Lazar Nechcete cigaretu?

Susan Děkuju.

Pauza.

Kavárny nejsou dobré místo na schůzku, jsou mnohem méně bezpečné, než se může zdát. Vyhněte se Bourges, tam je to pro nás hodně zlé. Nenoste nic v tubách od zubní pasty, je to teď první místo, kam se dívají. Moc se nesmějte. Smích Angličana, to prostě nezní stejně. Učí vás pořád vysílat z toalet?

Lazar

Ano.

Susan

Tak to nedělejte. A neschovávejte přijímač ve splachovací nádržce, tahle finta už je dávno pasé. Gestapo se vrhá na záchody už celé dva měsíce. Nikdy nejezděte tím údolím za Poitiers, ukážu vám jinou cestu.

Pauza.

No a to je všechno. Zbytek víte, nebo se naučíte.

Lazar

Jak dlouho už tady jste?

Susan

Asi tak rok. Střídavě. Jak se daří všem doma?

Lazar

V pohodě.

Susan

Co šéf?

Lazar

Fajn. Na letišti mi dal manžetové knoflíčky. A odhadl mé šance.

Susan

Padesát na padesát?

Lazar

Ano.

Susan

Ztrácí přehled.

Pauza.

Lazar

Jak to jde?

Susan

No... Němci tu pořád jsou.

Lazar

Chcete říct, že se nám nedaří?

Susan

Vůbec ne. To je součástí instrukcí. Zdržujte je tady, zaměstnávejte je. Vyhod'te jim do povětří mosty, zničte silnice, aby nás museli honit a plýtvat silami. Odved'te jejich pozornost od fronty. Tak to děláme.

Lazar

Aha.

Susan

Ale co je na tomhle úkolu nejhorší, že čím jste úspěšnější, tím déle to bude trvat.

Lazar

Dokud nevyhrajeme.

Susan Přesně tak.

Pauza.

Můj přítel... jeden přítel, který tu byl, vždycky říkal: nikdy nezabíjej Němce, vždycky střílej do nohy. Tak se dostane do nemocnice, kde se o něj musí starat, kde jim vyplývá zásoby. Mrtvého vojáka zapomenou a nahradí.

Pauza.

Lazar Máte tmavé vlasy?

Susan Cože?

Lazar Pramen přes čelo. Velmi mladá. Seděla jste jednoho dne vedle mahagonových dveří. U náboru. Vedle vás z druhé strany, *Whitakerův almanach*.

Susan se otočí.

Susan Vy víte, kdo jsem.

Zvuk letadla. Susan se přesune dozadu a začne signalizovat baterkou do tmy. Lazar přejde.

Lazar To je ono.

Susan Počkat.

Lazar Není to ono?

Susan Nechod'te tam. Prostě čekejte.

Lazar To je ta dodávka.

Světlo zhasne. A zvuk letadla odezní. Susan se tiše vrátí, stojí za Lazarem a vyhlíží na louku.

Susan To je v pořádku, nechte to tam. Je bezpečnější minutku dvě počkat.

Lazar Bože můj.

Susan Co?

Lazar Tam, přes to pole. Podívejte...

Susan K zemi.

Oba si lehnou.

Lazar On to bere. Pojd'me odsud pryč.

Susan Ne.

Lazar No tak, proboha...

Susan Ne.

Lazar Jestli je to gestapo...

Susan Žádný gestapo, zatracený Francouzi.

Ze směru, kterým se dívali, běží jako o život tmavá postava s obřím balíkem zabaleným v padáku. Susan se ho pokusí zadržet. Vypukne zuřivě šeptaná, prudká hádka.

Posez ça par terre, ce n'est pas à vous.

Francouz Si, c'est à nous. Je ne vous connais pas.

Susan Non, l'avion était anglais. C'est à nous.

Francouz Non, c'est désigné pour la résistance.

Lazar Bože můj.

*Lazar sleduje, jak Susan s **Francouzem** nemá trpělivost a začíná ztrácet nervy. Navzájem na sebe křičí uprostřed noci.*

Susan Vous savez bien que c'est nous qui devons diriger le mouvement de tous les armements. Pour les Français c'est tout à fait impossible...

Francouz Va te faire foutre.

Susan Si vous ne me le donnez pas...

Francouz Les Anglais n'ont jamais compris la France. Il faut absolument que ce soit les Français qui déterminent notre avenir.

Susan Posez ça...

Francouz C'est pour la France.

Francouz začne odcházet. Lazar zatím tiše přešel za Susan a ted' vytáhne revolver z její kapsy. Francouz to vidí.

Ste uplný blasén??

Lazar Položte to.

Pauza.

Prosím.

Francouz položí balík na zem. Narovná se.

Řeněte prosím přátelům, že je nám to líto. My vám chceme pomoci.
Mais parfois ce sont les Français mêmes qui le rendent difficile.

Francouz Nikdo vás nepřivítal. Nikdo vás nepřivítal, ať přijdete. Vous n'êtes pas les bienvenus ici.

Susan chce odpovědět, ale Lazar rázně zvedne ruku.

Lazar Compris.

Francouz Espèce de con.

Chvilku je ticho. Potom se Francouz otočí a odejde. Lazar ho sleduje, potom se otočí, aby začal sbírat věci. Susan o kus poodejde.

Lazar Ztracený Gaullisti.

Pauza.

No co mají místo mozku?

Susan To nevím.

Lazar No vážně.

Susan Čekají, že Angličani budou prostě umírat. Sedí a sledují, jak na ulicích pliveme krev.

Lazar vzhledne k Susan, když slyší její tón. Potom k ní co nejklidněji přistoupí.

Lazar Tady máte zbraň.

Lazar jí zbraň vsune do kapsy, ona ho ale při tom chytí za ruku.

Lazar Musíme jít.

Susan Promiňte, já se tak bojím.

Lazar Musím zakopat ten padák.

Susan Nejsem agent, jenom kurýr. Nosím zprávy mezi určitými oblastmi...

Lazar Prosím...

Susan Dneska jsem přišla, je to moje první dodávka, není tam vůbec nikdo jiný, ani nemůžu říct, jak to v Poitiers...

Lazar Prosím.

Susan Mého přítele, toho, co jsem zmiňovala, odvezli do Buchenwaldu. Byl to radiotelegrafista, prosím nechte mě to říct, jmenoval se Tony...

Lazar Nemůžu vám pomoci.

Susan Musím o tom mluvit...

Lazar Ne.

Susan K čemu to je, k čemu je řídit se podle pravidel, když...?

Lazar Nesmíte...

Susan Nechci umřít. Nechci umřít takhle.

Susan najednou Lazara obejmě, položí mu hlavu na rameno a nekontrolovatelně pláče. On jí položí ruku do vlasů. Po dlouhé chvíli se Susan odvrátí a odstoupí, beze slov. Chvíli oba jen stojí.

Lazar Víte že... víte, že zvukové vlny nikdy nezaniknou? Takže každý zvuk, který vydáme, putuje do nebe. A někde v koutku vesmíru je místo, kde je všechno žvatlání světa schované.

Pauza. Potom Lazar začne balit všechnu výstroj.

Pojďte, uklidíme to tu. Musíme jít. Nevím, jak přežiju na francouzských cigaretách. Seženu tu někde sponky na nohavice, na kolo? Přemýšlel jsem o tom celou cestu dolů. Á, a ještě něco. Beránky na obloze. Jak se to řekne?

Susan Un ciel pommelé.

Lazar Un ciel pommelé. Výborně. Musím najít způsob, jak to použít. Tak. Kde že najdu to kolo?

Lazar všechno posbíral, odejde. Susan ho následuje.

Susan Nevím, jak se jmenujete.

Scéna 3

Brusel. Červen 1947.

*Zvuk malého smyčcového orchestru ve tmě předchází hlášení **Hlasatele**.*

Hlasatel Ici Bruxelles – INR. Et maintenant notre soirée continue avec la musique de Victor Sylvester et son orchestre. Victor Sylvester est parmi les musiciens anglais les plus aimés à cause de ses maintes émissions à la radio anglaise pendant la guerre.

*Večer. Zlatě zdobený pokoj. Drahý stůl. Pěkná kožená křesla. Portrét krále. Za stolem pracuje **Sir Leonard Darwin**, bezvadně upravený stříbrovlasý muž těsně před padesátkou. Ozve se zaklepání na dveře a vejde **Raymond Brock**. Vypadá bezelstně, ještě mu není třicet, má malý knírek a vrozenou energii, kterou neumí vždy zkrotit do patřičných mezí. Stále se obrací na svého nadřízeného a je při tom nesvůj.*

Brock Sire Leonarde...

Darwin Vstupte.

Brock Pár minutek, pokud byste mohl...

Darwin Poslouchám Vás.

Brock Jde o případ britského občana, který zemřel. Právě mi to přistálo na stole. Turista jménem Radley se skácel v hotelu. Srdce, jak se zdá. Belgická policie všechno začala řešit, ale vdova pochopitelně přišla k nám. Mělo by to být snadné, bere to dobře.

Darwin přikývne. Brock jde ke dveřím.

Paní Radleyová. Pan velvyslanec.

Susan vchází. Je prostě a střízlivě oblečená. Vypadá velice atraktivně.

Darwin Chcete-li se posadit.

Posadí se ke stolu naproti němu. Brock stojí v uctivé vzdálenosti na druhé straně místnosti.

Přijměte prosím moji soustrast. Třetí tajemník mne informoval o Vaší situaci. Samozřejmě Vám pomůžeme, jak bude v naší moci.

Brock Už jsem podniknul některé praktické kroky. Zastavil jsem se v márnici.

Susan To je od vás velice milé.

Brock Belgičtí pohřebáci.

Darwin Netřeba říkat více. Váš manžel měl infarkt, je to tak?

Susan Ano, v hotelu v hale.

Darwin Bezbolestně...

Susan Já doufám. Nakládal zavazadla do auta. Chtěli jsme dnes pokračovat jinam. Máme jen dva týdny. Doufali jsme, že se podíváme do Innsbrucku, pokud nám vystačí cestovné. Byla to naše první dovolená od války.

Darwin Brocku, kapesník.

Susan Ne.

Pauza.

Brock Přesvědčili mě, abych zvolil balzamování, obávám se. Mohlo by to zahrnovat drobný poplatek.

Susan Promiňte, ale budete mi muset vysvětlit smysl.

Brock Pardon?

Susan Toho balzamování myslím.

Brock se podívá na svého nadřízeného, ale rozhodne se vytrvat.

Brock Totiž, především v létě to zabrání možnosti, že tělo v nepravou chvíli exploduje. Tedy žádná chvíle by na to nebyla pravá, to je jasné, ale řekněme třeba v letadle.

Susan Aha.

Brock Víte, obvykle se tělo prostě opláchně... nevím, jak moc detailů si přejete slyšet.

Darwin Řekl bych, že by bylo lépe...

Susan Ne, chci to vědět. Tony byl doktor. Chtěl by, abych tomu rozuměla.

Brock se odmlčí, pak promluví se skutečným záparem.

Brock Upřímně řečeno, překvapilo mě, jak je to jednoduché. Vezmou malou lahvičku lihoviny, bezbarvé, a jednoduše tělo opláchnou. A potom jediné žaludek, pokud je v něm jídlo, nedávné jídlo...

Susan Tony ráno...

Brock Ano, zdá se, že dnes snídal. Potom se zavede mrtvému do žaludku hadička, aby z něj vyšel plyn. Zavedou ji a je slyšet takové zvláštní vzdychnutí.

Darwin se zavrtí.

Darwin Pokud, ehm...

Brock Nenechá to skoro žádné stopy. Někdy prý, a to mi řekli, pokud se ten personál nudí, někdy ten plyn pro zábavu zapálí. Prý je to pořádná rána.

Darwin Co kdybychom se všichni napili?

Darwin vstane. Brock se pokusí vrátit zpět, co řekl.

Brock Ale to se samozřejmě určitě nestalo v tomhle konkrétním případě.

Darwin Ne. Máme gin, máme tonic. Ano?

Susan Děkuju.

Darwin míchá nápoje a podává je ostatním.

Brock Obávám se, že bude potřeba projednat praktické záležitosti. Vím, že je to celé velmi nepříjemné, ale je tady otázka... Tělo chcete poslat letecky zpátky?

Susan No, těžko ho můžu nacpat do kufru auta.

Pauza. Darwin prohrál.

Darwin Třetí tajemník miní... že nebude pohřben na cizí půdě.

Susan Ne.

Brock Přesně. Víte, v tuhle chvíli se o to můžeme postarat, o náklady na přepravu, a naučtovat to vládě Jeho Veličenstva. Ale je možné, že se to později bude muset vyrovnat z pozůstalosti, pokud bude nějaká pozůstalost. Promiňte, nechci se vměšovat...

Susan Jsem si jistá, že budou prostředky na to všechno zaplatit. Tony měl velice slušné zaměstnání.

Darwin vstane.

Darwin Dobrá, myslím, že víme, co je třeba. Půjdu tedy uvést vše do pohybu.

Brock Přál byste si, abych to udělal já, pane?

Darwin Ne, ne. Zůstaňte zde s paní Radleyovou. Promluví s lidmi přes cesty a rezervuji let zítra ráno, pokud Vám to tak vyhovuje?

Susan Ano, jistě.

Darwin Vy se předpokládám, vrátíte společně s tělem?

Susan Ano.

Darwin Existují další závislé osoby? Děti?

Susan Ne.

Darwin odejde. Pauza.

Brock Jestli...

Susan Nemá vás rád.

Brock Prosím?

Susan Velvyslanec.

Brock Ach. No, nemá.

Pauza.

Nemyslím, že by byl nějak zvlášť nadšený z vás.

Susan Neměla jsem to říkat.

Brock Ne, já jen... Darwin si myslí, že tragédie jsou zkouškou etikety. Kterou vidličku použít při zemětřesení.

Susan Darwin, tak se jmenuje?

Brock Ano, celá delegace si myslí, že to je od Boha vtip. Bůh se konečně pomstil tím, že vyplivnul na svět moderního Darwina, v každém ohledu zaostalejšího, než byl ten předchozí. *(Usměje se pouze on.)* Promiňte. Po večerech tu posedáváme a trénujeme vtipy. Brusel člověka tak nějak otupí.

Susan Je to pro vás špatné přidělení?

Brock Doufal jsem v něco veselejšího. Čerstvější vzduch. Britská vlajka pořád vlaje nad čtvrtinou světové populace, a tak bych to prostě rád viděl. Zato tady... řešíme akorát poválečné problémy. *(Znovu se usměje.)* Potkala jste někdy nějakého ředitele věznice?

Susan Ne.

Brock Já jen že ti mluví přesně jako my. Doufal jsem, že to bude Brixton, ale dostal jsem Scrubs. Úplně stejné.

Susan On to tu nemá rád nikdo?

Brock Utrpení je nakažlivé, předpokládám. Většinu dne strávíte ježděním mezi vybombardovanými místy, setkáváte hladovějící, bezdomovce, pozůstalé. Odhadujeme, že po Evropě běhá třicet milionů lidí, kteří museli utéct přes hranice, začít znova. A je hodně zvláštní sledovat to všechno odsud. *(Ukáže po pokoji kolem sebe.)* Byla jste vdaná dlouho?

Susan Potkali jsme se za války.

Brock Všiml jsem si na těle nějakých znaků.

Susan Tony byl radiotelegrafista u zvláštních operací. Měli jsme za úkol dělat nepořádek za nepřátelskou linií. Velmi úspěšné v Holandsku, Dánsku. Ve Francii ne tolik. Tony byl ve skupině, kterou gestapo zlikvidovalo. A roztrousilo. Ravensbrück, Buchenwald, Saarbrücken, Dachau. Někteří mučili, popravili.

Brock A co jste dělala vy?

Susan Já jsem byla kurýr. Nikdy mě nechytili.

Susan se zpříma podívá na Brocka.

Nebyla jsem jeho žena.

Brock Ne.

Susan Poznal jste to?

Brock Ta možnost mě napadla.

Pauza.

Susan A co Darwin, ten to pochopil?

Brock Proboha ne, tomu by něco takového nepřišlo na mysl.

Susan Když jsme cestovali spolu, bylo jednodušší říkat, že jsme manželé. Přitom jsem skoro ani nebyla jeho milenkou. Před pár týdny mi prostě zavolał a zeptal se, jestli bych nechtěla jet na dovolenou. Úplně mě to ohromilo. Lidé v naší organizaci se neznali nijak dobře. Šlo o to, vědět co nejméně, z principu. Ani teď z většiny nevíte, kdo byli vaši kolegové. Mohl jste to být vy. Třeba jsem vás potkala. Já nevím.

Pauza.

Tonyho jsem znala trochu lépe, ne moc, ale byla jsem ráda, že zavolał. My, kdo jsme prošli tímhle typem války, máme myslím něco společného. Takovou netrpělivost, jsme trochu netolerantní, nestrpíme hlupáky. A doma v Anglii jsme tak nějak neklidní, lidé, co tam zůstali, se zdají být dětinští, takoví moulové. To je myslím důvod, proč Tony potřeboval vypadnout. Jestli jste nezažil utrpení... no. Takže jsem věděla, že když budu jezdit s Tonym po Evropě, přinejmenším se na nějaký čas budu moct chovat, jak budu chtít. To je všechno.

Pauza.

Je od vás milé, že jste to neřekl velvyslanci.

Brock Třeba ještě řeknu. (*Usměje se.*) Můžu se na něco zeptat?

Susan Ano.

Brock Když vy nejste jeho žena, měl nějakou?

Susan Ano.

Brock Aha.

Susan A tři děti. O těch jsem musela zalhat. Nějak jsem nebyla schopná si je přisvojit. Žije v Creditonu v Devonu. Myslí si, že Tony cestoval sám. Řekl jí, že potřebuje dva týdny pro sebe. To jsem doufala, že byste pro mě mohl udělat.

Brock Á.

Susan Zavolat jí. Tady jsem napsala její číslo. Musím přiznat, že jsem to udělala už předtím, než jsem přišla.

Susan otevře kabelku a podá mu kartičku s číslem. Brock si ji vezme.

Brock A lhát?

Susan Ano. Byla bych raději, kdybyste lhal. Ale je to na vás.

Podívá se na Brocka. Ten se nervózně zasměje.

No dobře, je to fuk...

Brock To jsem neřekl.

Susan Prosím vás, je to jedno.

Pauza.

Brock Proč jste si vybrala mě?

Susan Cože?

Brock Abych to udělal. Nevybrala jste si Darwina.

Susan Mohla jsem.

Pauza.

Brock Nemyslíte, že trpíte trochu moc okatě? Celý ten klub chytrých lidí, co to měli za války tak strašně složité...

Susan Tak dobře.

Brock Totiž já chápu, že vás to muselo povznést na úplně jinou úroveň, než kde je většina z nás...

Susan Já se stydět nezačnu. Není proč.

Pauza.

Byl to úplně nevinný vztah. To neznamená, že nebyl fyzický. Nefyzický neznamená nevinný. Nefyzický je podle mě potlačovaný. Myslím to tak, že nedošlo k žádnému provinění. Nijak zvlášť jsem se o Tonyho nebrala, byl hodně pomalý a takový zpatlaný, jestli víte, co myslím, ale něčím jsme společně prošli, a tak jsem s ním jela. Zdálo se jako příšerná křivda, když se najednou skácel v hale, křivda na něm pochopitelně, ale taky křivda na mně, samotné daleko od domova, a především na jeho ženě, bylo by tak nefér, kdyby se to musela dozvědět ode mě. Nefér na celý život. A tak jsem se obrátila na velvyslanectví.

Pauza.

Samozřejmě jsem válku neměla vůbec zmiňovat. Tony vždycky říkal, nemluv o tom. Děsila ho představa být zavřený v malé místnosti s tlustýma židovkama, vím přesně, co měl na mysli. Měla jsem dnes prostě přijít a posadit se s nohama od sebe, předstírat, že jsem ke všemu svolná, to byste si mě aspoň dokázali zařadit. Není v tom rozdíl. Lhát nebo nelhat. Nemá to žádnou váhu.

Brock vstane a nejistě přechází po pokoji. Susan zůstane, kde je.

Brock Nechtěla byste... nemohl bych vás pozvat na večeři? Jenom abychom si promluvili...

Susan Ne. Teď vám nebudu nic říkat. Kdybych vám řekla cokoli o sobě, myslel byste, že se jen doprošuju, že se vás snažím využít. Tak vám nic neřeknu. Povím jen: podívejte se na mě – přestaňte se tu plížit kolem nábytku – podívejte se na mě a suďte sám.

Brock Dobře.

Darwin se vrátí. Zvedne svou skleničku a sedne si za stůl, jako by chtěl poklidit. Není ale co uklízet, takže z většiny jen převrací svoje hodinky. Při tom mluví.

Darwin Hotovo. První ranní let, bez problému.

Brock stojí, jako by si nebyl vědom, že je Darwin zpět.

Susan Děkuju mnohokrát.

Darwin Kdybyste měla cokoli dalšího... Na velvyslanectví je malá kaple, pokud byste ji chtěla využít, než odjedete.

Susan Děkuju.

Brock se otočí a rázně odejde z místnosti. Susan se krátce usměje. Darwin si nasadí hodinky na ruku.

Jste tady už dlouho?

Darwin Ne, vůbec ne. Pouhých pár měsíců. Předtím Jakarta. Doufali jsme v něco slunečného, ale přišel Brusel. Ne že bychom si stěžovali. Rozhodně tu teď začíná něco vznikat.

Susan Opravdu?

Darwin To jistě. Nová Evropa. Ano, ano.

Pauza.

Rekonstrukce. Obrovská. Obrovská rekonstrukce. Pracovní příležitosti. Ideály. Úžasné. Úžasný čas pro to, žít v Evropě. Nikde to nekončí. Silnice, které je třeba postavit. Lidé, které je třeba vzdělat. Půda k obdělání. Pořád je, do čeho se pustit.

Pauza.

Dejte si ještě gin.

Susan Ne, děkuji.

Darwin Oči diplomata jsou nejobjektivnější na světě. Když se díváte z Jakarty, tento kontinent je tak starý, tak krásný. Neuvědomujeme si, co máme.

Susan Ne.

Brock se znovu objeví ve dveřích.

Brock Vaše žena se ptá, zda jste připraven jít na večeři, pane.

Darwin Dobře.

Brock A přeje si znát Váš názor na její tvář.

Darwin vstane.

Já zamknu, pane.

Darwin Doprovodíte paní Radleyovou do hotelu?

Brock Samozřejmě.

Darwin Na shledanou, paní Radleyová. Je mi líto, že to nebylo za šťastnějších okolností.

Darwin odejde. Brock zavře dveře. Podívá se na Susan.

Brock Zadal jsem hovor do Anglie. Musím počkat hodinu.

Pauza.

Rozhodl jsem se lhát.

Brock a Susan se na sebe upřeně dívají. Ticho.

Pojedete zpátky s tělem?

Susan Ne.

Brock jde ke dveřím a poslouchá. Potom se otočí a vytáhne květinu, kterou měl v klopě. Hledá, co s ní udělat. Všimne si svého nedopitého ginu s tonikem a vloží ji do něj. Potom si sundá sako a demonstrativně je upustí na zem. Udělá několik kroků směrem k Susan.

Brock Připomenete mi, abych zrušil vaši letenku?

Scéna 4

Pimlico. Září 1947.

Ze tmy se ozývá smyčcový kvartet. Dohraje. Potom hlas.

Hlasatel Posloucháte třetí program BBC. Vorichef složil *Les Ossifités* v roce pařížské komuny, ale jeho boj s Parkinsonovou chorobou během práce na notovém zápisu způsobil, že bylo až doposud pro muzikology překvapivě obtížné rukopis interpretovat. Nicméně v nedávné době se podařilo vedoucímu brémského hudebního souboru dílo vynikajícím způsobem znovu přivést k životu. Vorichef zemřel ve stavu pokročilé stařecké demence v roce 1878. Toto podání jeho posledního díla bude následovat krátký pořad ze série „Muzikanti a choroby“.

Jednopokojový byt s dřevěnými židlemi, jednou postelí a jednou skládací postelí, vedle té stojí kufr. Pokoj je malý, dobře udržovaný, ale neradostný. Alice sedí na podlaze v pánském obleku s proužky a bílou kravatou. Kouří vodní dýmku. Susan sedí na kraji postele a pije kakao. Má na sobě modrou proužkovanou košili. Vedle ní leží revolver. Brock tvrdě spí natažený přes dvě židle, v obleku s drobným proužkem. Vedle něj leží velký růžový balík, nepatřičně luxusní objekt v tak bezútěšném okolí. Ze způsobu, jak postavy mluví, je jasné, že je pozdě.

Susan Chci se posunout. Zoufale chci mít pocit, že se někam posouvám.

Alice S nim?

Susan No, to je ten problém, že?

Pauza. Alice se usměje.

Alice Ty seš zvláštní.

Susan Tak co bys udělala ty?

Alice Já bych ho vyměnila.

Susan Jo?

Alice Vybrala bych si někoho na ulici.

Susan A jakou šanci bys měla dnes večer, řekněme, do míle odsud?

Alice Tak počkat... Zahrnuje to autobusový nádraží Victoria?

Susan Ne.

Alice Tak to docela malou.

Susan Že jo?

Usmějí se. Z vodní dýmky se kouří.

Ta věc je odporná.

Alice Já vim. Bylo to mnohem lepší, když ten trus byl čerstvej.

Susan Nechápu, že se na to...

Alice Spisovatel musí zažít všechno, každou formu úpadku. Nic mu není cizí. Je to vlastně ten úpadek, co mě na tom povolání lákalo.

Susan Myslela jsem, že dnes večer budeš pracovat...

Alice Nemůžu psát pořád. Musíš to nejdřív zažít, abys to mohla napsat. Co jinýho ti zbejvá? Kromě vykrádání.

Susan To se dělá?

Alice Evidentně. Když se na to zaměříš, zjistíš, že většina knih je opsaná z jiných knih. Jenom se tomu říká pocta. Pocta Hemingwayovi. To znamená, že to obšlehli. Moje bude pocta Scottu Fitzgeraldovi. Četla jsi ho?

Susan Ne.

Alice *Poslední magnát.* Taková bude moje kniha. Ne úplně přesně, samozřejmě. Trochu problém, jak udělat, aby hlavní v Ealingu bzučela jak Hollywood Boulevard, ale jinak je to v kapse.

Brock ze spaní zachrochtá.

Chrápe.

Susan Měla by sis najít práci.

Alice Měla jsem práci. Já vim, co to je, tydlety práce. Pracovala jsem s tebou v kanceláři.

Susan Tři dny.

Alice To mi stačilo.

Susan Z čeho plánuješ žít?

Alice Hlavně z tvýho. (*Usměje se.*) Susan...

Susan Chci se posunout. Zoufale chci mít pocit, že se někam posouvám.

Pauza.

Pracuju tak, že nemám čas ani přemýšlet. V kanceláři je to horší. Ty zažloutlé faktury chodí sem a tam, import export...

Alice Vzpomínám si.

Susan Postupem dne jsou těžší a těžší, sotva se dotáhnou na druhý konec místnosti kvůli váze jednoho kusu papíru, na konci pracovní doby kdybys jeden upustila na zem, rozsekl by ti nohu. A co teprve to ticho. Prach se snáší. Voda šplouchá zvenku o stěnu. Nezdá se to skutečné. Nemůžeš uvěřit, že díky tvojí práci vyplouvají lodě a plují po světě. *(Chvilku zírá před sebe.)* Pan Medlicott se přesunul do mé kanceláře.

Alice Děsivej pan Medlicott?

Susan Jo.

Alice Šéf?

Susan Přesunul se. Nebo lépe řečeno, a to je ještě výhrušnější, odstranil matné sklo mezi našimi kanceláři.

Alice Fakt jo?

Susan Jednou ráno jsem přišla a ta přepážka byla pryč. Vysvětluju si to jako první krok v tanci páření. Jsem přesvědčená, že Medlicott jednou zůstal po pracovní době, odsunul úřední knihu, strhl ze sebe tvídový oblek a košili s vysokým límcem, svlékl se donaha, vzal sekeru, rozsekal přepážku, lehl si na zem, vyválel se ve střepích, dokud nezačal krváčet, dokud z něj krev nestříkala proudem, potom uklidil, odskočil si domů, ráno přišel a čekal, jestli něco řeknu. Ale já jsem neřekla nic. A on taky ne. Skloní hlavu a nezvedne ji do oběda. A já se musím dívat na těch pár chomáčů vlasů, jsou jako chaluhy, co mu uvízly na hlavě. Bojím se, co bude další krok.

Alice To chápu.

Susan Ten sexuální nátlak začíná být nesnesitelný.

Obě se usmějí.

Jednou měl kondom v záhybu ohrnuté nohavice. Použitý nebo ne, to jsem nepoznala. Ale záměrně nastražený, jednoznačně. Zase ani slovo. Pro sebe jsem si to zlehčovala, představovala si, že byl s nějakou štětkou a neobtěžoval se sundat si kalhoty, takže po akci se kondom nenápadně sesunul ze své lokality a usadil se vedle lísků na autobus, tabáku a lentilek a kancelářských sponek a tak dále. Ale vím, jak je to ve skutečnosti. Byl to druhý krok. A to jsme sotva na začátku tance.

Pauza.

Alice. Musím se odtamtud dostat.

Alice Tak to udělej. Prostě běž. To jsi ještě nikdy neudělala? Já to dělám pořád.

Susan Ale oni mě potřebují.

Alice Tim líp, tím to dostává daleko větší smysl. Dycky je to trochu zklamání, když odněkud odcházím – odcházím vždycky dřív, než si všimnou, že jsem přišla. Ale ty... U tebe by to bylo dost efektní.

Brock se převalí.

Mrská se.

Susan Chtěla bych všechno změnit, ale nevím jak.

Shýbne se pod postel, vytáhne krabici od bot a začne promazávat a čistit svůj revolver.

Alice Ty ho fakt máš ráda?

Susan Nevidíš ho zrovna v nejlepší chvíli. V Bruselu jsme spolu strávili týden a oba jsme si to užili. Teď přijíždí na víkend, kdykoli může. Ale bývá mu špatně na lodi.

Alice Měla by ses seznámit s někým mladším.

Susan To jsem nechtěla říct. A vlastně moc nemusím mladé muže. Ponoříš se a hned jsi na dně.

Alice Můžu tě představit...

Susan Je mi to jasné. Znáš mě jenom tři týdny, ale úplně to vidím. Tvůj talent pro hledání trpících mladých mužů. Mám podezření, že je odebíráš ve velkém z oddělení tuberkulózy.

Alice Já to jen doháním, to je všechno.

Susan No jistě.

Alice Začala jsem hrozně pozdě.

Susan Aha, a kolik ti je, osmnáct?

Alice Začala jsem pozdě. Kvůli pocitu viny. Byla jsem opečovávaný dítě. Než jsem utekla. A fakt velkému pocitu viny. Bála jsem se masturbovat víc než jednou za tejdén, myslela jsem, že klitoris je jako baterka, chápeš, používáš ji moc a dojde.

Brock se začne probouzet.

Probouzí se.

Sledují, jak Brock přichází k sobě.

Brock Kolik je?

Alice Raymonde, mohl bys nám říct svůj názor? Srovnávala jsem zrovna efektivitu rozšířené domácí potřeby a...

Susan Alice, nech ho být.

Alice Je skoro pět.

Brock Je mi hrozně.

Susan *(políbí ho na hlavu)* Přinesu ti něco k jídlu. Omeletu, ano? Jenom z prášku, bohužel...

Brock No...

Susan Dvě lžíce, nebo tři? A přidám ti tam trochu magnesia. *(Odejde do kuchyně.)*

Brock Zdá se to trochu nesmyslné. Jenom dvanáct hodin a budu zpátky na lodi. *(Zvedne revolver.)* Uniklo mi něco?

Alice Ne. Jenom se s ním tak mazlila.

Brock Aha.

Rozhlédne se. Alice ho stále sleduje.

Nepamatuju se, co...

Alice Hudbu. Z rádia. Pouštěl jsi nám nějakou hudbu.

Brock Aha, to je pravda.

Alice Nějakýho skladatele, co se klepal.

Brock Myslel jsem, že už tu nebudeš. To nemáš vlastní byt?

Alice Měla jsem. Ale měl pro mě negativní asociace. Zklamala jsem se v lásce.

Brock Aha.

Alice A Susan řekla, že můžu spát tady.

Brock *(Roztržitě si prohlíží její oblek)* Musím říct, že ten obleček je velmi elegantní.

Alice No, veř mi že von zase vypadá výborně v mym. *(Kývne směrem k balíku.)* To jí vždycky něco vozíš?

Brock Rozhodně se snažím pokaždé přinést dárek, pokud můžu.

Alice Musíš mít hrozně peněz.

Brock Zřejmě ano. Je pro mě nepřiměřeně jednoduché je získat. Zdá se, že mám nějaký matematický talent. Na burze. Peníze se mě drží, jak se zdá. Svůj příjem tím ztrojnásobím. Co můžu dělat?

Alice To musí bejt unavující.

Brock No... zvykám si, to víš. *(Usměje se.)* Myslím, že už hodně brzy budou všichni bohatí. Až se dostaneme přes to, co způsobila válka. Každému polezou peníze ušima.

Alice To si myslíš?

Brock Jsem si úplně jistý. *(Pauza.)* Mám tyhle víkendy rád, víš. Susan má tak zajímavý život. Knihy. Diskuse. Lidi jako ty. Na zahraničí si můžeš připadat dost odtržená – a upřímně řečeno dost bezvýznamná, jako že tě jen tak trpí, jistě si to umíš představit...

Alice Jo.

Brock Než jsem potkal Susan. Hned ten den mi ukázala, že musíš vždycky udělat to, co chceš. Jestli něco chceš, tak to musíš dostat. Myslím, že je to skvělý způsob, jak žít, nebo ne?

Alice To je. *(Pauza. Usměje se.)* Chceš říct, jak začíná moje kniha?

Brock Totiž...

Alice Žena svědčí v případě znásilnění. A ten příběh je podle skutečnosti. Kniha začíná ve chvíli, kdy musí soudu sdělit, co jí obviněný řek ten večer, kdy ke znásilnění došlo. A ona není schopná to vyslovit nahlas. A tak soudce navrhne, aby to napsala na papír, a ten si všichni pošlou mezi sebou. Tak to udělá. Napíše: „Chci tě mít. Musím tě mít hned.“ *(Znovu se usměje.)* Pošlou to porotě, každé si to vždycky přečte a pošle dál. Na konci druhé řady nějaká porotkyně usnula nudou. Muž, co sedí vedle ní, do ní musí dloubnout, aby se probudila, a podstrčí jí ten papír. Ona se probudí, podívá se na to, potom na něj, usměje se a schová vzkaz do kabelky. *(Směje se.)* To je moje hrdinka.

Brock No, dobře.

Susan se vrátí, položí jídlo Brockovi na kolena. Potom se vrátí k čištění revolveru. Alice se pokouší znovu zapálit vodní dýmku.

Susan Sýrová omeleta. O čem jste se bavili?

Alice O soudu s násilníkem.

Susan Řekla jsi Raymondovi, kdo byla ta žena?

Brock Jak to myslíš?

Susan Dělá si legraci, zlato.

Alice a Susan se smějí.

Brock Nemyslím, že je to...

Alice Do háje s tím.

Susan Říkala jsem ti, že to jsou sračky.

Alice Slibovali mi vidění.

Brock No...

Alice To je protože jsem jedinej bohém v celým Londýně. Lidi mě vykořisťujou. Není tu žádněj standard. V Paříži nebo New Yorku jsou mraky bohémů, tak je tam marjána silná a sladká a všude, ale tady... by na tom člověk byl líp, kdyby ocucával lepidlo z potravinovejch lístků.

Susan Možná že Raymonda přeloží do Maroka a něco přiveze...

Brock To není moc pravděpodobné.

Susan Nikdo by si ničeho nevšiml, podle toho, co vyprávíš. Nikdo by si nevšiml, kdybys to kouřil sám.

Alice Nejsou moc chytrý?

Susan Podle Raymonda ne. Ti, které jsem potkala já, byli šašci...

Brock Susan, prosímtě...

Susan Sám říkáš, že jsou to šašci.

Brock To není přesně, co říkám.

Susan Jsi to ty, kdo o nich vypráví. Tenhle Darwin...

Brock Prosím...

Susan Jak prý potřebuje, aby ho tři kluci z veřejných škol uvazovali do kompenzačních pomůcek.

Brock To jsem ti řekl soukromě.

Susan V rukavicích.

Alice Fakt jo?

Brock Darwin není šašek.

Susan Z tvých vlastních úst...

Brock Má zkrátka drobné problémy s přizpůsobením se modernímu světu.

Susan Ted' se směješ.

Brock Nesměju.

Susan Máš takový drobný úsměv v koutku pusy...

Brock Nemám. Absolutně žádný úsměv.

Susan Alice, budu parafrázovat, dovol mi parafrázovat Raymondův názor na jeho šéfa. Já nic nepřekrucuju, zlato, je to, jinými slovy, celkem vzato, že se domnívá, že se svým bodlákem nevjíždí do pískovny.

Brock odloží nesnědenou omeletu na stranu.

Tak je Darwin pro srandu, nebo ne?

Brock Jistě, že je pro srandu.

Susan Děkuju.

Brock Pro srandu mezi mnou a tebou. Není pro srandu celému světu.

Pauza. Podívá se na Alice a potom vstane.

Myslím, že vyrazím směrem k domovu.

Brock odchází, vezme svůj kabát. Oblékne si jej. Susan konečně promluví, tiše.

Susan Byla bych ráda, kdybys tak nemluvil.

Brock Cože?

Susan Fráze jako „vyrazím směrem k domovu“. Říkáš to pořád. „Poněkud zapeklitá situace“, „u čerta pěkné místo“. Jsou odjinud.

Brock Jak to myslíš?

Susan Nejsou to tvoje slova.

Pauza.

Brock Mně se tvoje fráze taky zrovna nelíbí.

Susan Vážně, a které?

Brock Ty, které jsi používala dnes večer.

Susan Například?

Brock Víš přesně, co mám na mysli.

Susan Například, no tak, pověz mi, jaké fráze jsem používala?

Brock Výrazy jako...

Pauza.

Vjíždět do pískovny.

Pauza.

Susan Alice, je tu jen koupelna nebo kuchyň.

Alice Já vim.

Alice odejde. Susan bezmyšlenkovitě sebere omeletu a začne ji jíst.

Brock Ty ji tady necháš bydlet?

Susan Líbí se mi. Dokáže mě rozesmát.

Pauza.

Brock Promiň, choval jsem se hrozně, omlouvám se. Ale nemůžeš mojí práci úplně opovrhovat. Jistě že ti lidé jsou nudní, staromódní, mrtvolnost sama. Ale jaký jiný svět mám?

Pauza.

Susan Vzpomínám na Francii víc, než ti říkám. Bylo mi sedmnáct a vhodili mě do války. Myslím na to často.

Brock To věřím.

Susan Na ty nejmiň očekávatelné lidi. Lidi, se kterými jsem strávila jen hodinu nebo dvě. Na tu ohromující laskavost. Statečnost. Na to, že jsi mohl někoho potkat na hodinu dvě, vidět z něj to nejlepší a jít dál. Umíš si to představit?

Pauza. Brock se nehýbe.

Třeba ten muž ve Francii. Krycí jméno Lazar. Byla jsem tam tehdy asi rok a jednou v noci jsem mu pomáhala. Spadl prostě z nebe. Agent. Ztratil se. Snažila jsem se to brát rutinně, snažila jsem se být otrlá, všechny obvyklé triky – ironie, pevnost, chytrost, vtip – a pak jsem najednou začala brečet. Na rameni člověku, kterého jsem v životě nepotkala. Ale není dne, kdy bych nepřemýšlela, kde teď asi je.

Susan dojí omeletu a odloží talíř. Brock jde k ní.

Brock Susan.

Susan Myslím, že bysme měli zkusit strávit zimu každý zvlášť. Takhle je to celé nějaké jednoduché. Tyhle víkendy. Nic neprošlo zkouškou. Myslím, že zkouška bude dobrá. Potom budeme vědět. A co je lepší zkouška, než zima od sebe?

Brock Společná zima.

Pauza. Usmějí se.

Susan Strašně ráda bych odešla do Bruselu, to přece víš. Odešla bych nebýt svojí práce. Ale kancelář té lodní společnosti je pro mě tak důležitá. Opravdu mě to naplňuje. Nemohla bych pana Medlicotta takhle zklamat.

Pauza.

Řekni, co si o tom myslíš.

Brock se na Susan pozorně dívá, potom pokrčí rameny a usměje se.

Vím, že se děšíš lodních přesunů v zimě, volného moře...

Brock Nemluv se mnou tak blahosklonně, Susan.

Susan Zkrátka, třeba na jaře, to by bylo fajn se potkat...

Brock Neurážej moji inteligenci. Chápu to lépe, než si myslíš. Poznávám ty signály. Když začneš toužebně mluvit o válce... nějaká zrada obvykle následuje.

Políbí ji.

Sbohem.

Brock odejde. Susan chvilku stojí. Potom sebere talíř a jde rychle do kuchyně. Alice okamžitě v županu vyjde z koupelny. V ruce má zápisník. Hodí ho přes celý pokoj tak, že dopadne na židli. Lehne si na záda na skládací postel. Susan se objeví ve dveřích.

Susan Poslouchala jsi?

Alice Jasně. Zapisovala jsem si to.

Susan se na ni podívá. Alice si klade na oči mince.

Moje posmrtná maska.

Susan Nech toho.

Alice Mam pak lepší sny.

Pauza.

Susan Co budeš dělat zítra?

Alice Nevim. Nová jazzová kapela hraje v One-O-One. A Ken mě chce vzít na výlet v tom svym strašlivym autě. Asi pojedu, jestli tam bude Alistair. Fakt bych chtěla potkat Alistaira. Všichni říkaj, že má chlupy na lopatkách a prej umí rozlousknout ořech v podpaždí.

Susan Tak to nebude mít o přátele nikdy nouzi.

Alice Přesně.

Susan zhasne jednu lampu. Přítmí. Podívá se na balík.

Susan Co mám dělat s tímhle?

Alice Jestli to není k jídlu, tak to vyhodíme.

Susan zhasne zbývající světlo. Tma. Je slyšet, jak jde Susan do postele.

Tvuj přítel Brock říká, že budu všichni bohatý.

Susan Opravdu?

Pauza.

Alice Mír a blahobyt.

Scéna 5

Temple. Květen 1951.

Hudba, hlavní part má violoncello. Victoria Embankment, u lampy, s výhledem na řeku.

Noc. Susan stojí, teple oblečená. Poprvé je její oblečení drahé. Jí pečené kaštany. Mick se objeví vzadu. Je z East Endu. Vypadá na dvacet, bystrý a sympatický. Promluví dřív, než si ho Susan všimne.

Mick Pět set struhadel.

Susan Ale ne.

Mick Mam tu stranou pět set struhadel. Máš zájem?

Susan Na to už je bohužel pozdě. Dostali jsme dodávku už před několika týdny.

Susan se zasměje. Mick přejde k ní.

Mick Kam se koukáme?

Susan Přes řeku. Tam.

Mick Kde?

Susan South Bank. Tam bude ten ohňostroj. A to je můj balón.

Mick No jo. Co je to tam napsáno?

Susan Neříkej to, tohle je to nejhorší, co můžeš říct.

Mick Je tma.

Susan Je tam „Bovril“.

Mick Aha, Bovril.

Susan Jo. Má to zářit nad Londýnem.

Mick Divím se, že na tom není tvoje jméno.

Susan Jak to myslíš?

Mick Všude, kam přidu.

Pauza. Podívají se na sebe. Susan se usměje, vytáhne z kapsy kabátu srolovaný ubrousek a rozbálí ho.

Susan Podařilo se mi ztopit trochu Festivalové večere. Mají tam raut k slavnostnímu otevření. Ráda dosvědčím, že používají tvoje příbory.

Mick To bych chtěl vidět.

Susan Ano, kéž bys mohl. (*Usměje se.*) Rozhodla jsem se teď z organizace Festivalu odejít. Tolik jsem se nadřela, abych tu zatracenou věc dala do chodu. Uvažuju, že bych začala dělat do reklamy.

Mick Hm, super.

Susan Setkala jsem se s pár lidmi od toho Bovrilu. Je to... no, pochybuju, že to bude zrovna výzva, ale mohla by to být zábava. (*Pauza.*) Dáš si jednohubku?

Mick Jak se má Alice?

Susan Daří se jí skvěle.

Mick Nějak jsem jí teď neviděl.

Susan Ne.

Mick Dala se na mainstream, víš. Já jsem věrněj revivalům. Jiný náboženství. Pro mě všechno končí 1919.

Mick si vezme jednohubku.

Tak čím můžu sloužit?

Susan Hledám otce. Chtěla bych mít dítě.

Pauza.

Podívej, je to mnohem jednodušší, než jak to zní. Chci říct, manželství není součástí. Ani žádná péče. Nemusíš ani čekat do konce těhotenství. Početí bude jediná položka dohody.

Mick se usměje.

Mick Á.

Susan Nechceš?

Mick Ne, ne, jsem poctěnej, mám štěstí, že ses zeptala mě.

Susan Vůbec ne.

Mick Já jenom... tvoji normální lidi. Kamarádi, musíš mít nějaký kamarády.

Susan Ono...

Mick Chci říct...

Susan Promiň.

Mick Ne, říkej.

Susan Muži, které znám z práce, kolem Festivalu, nebo i ti, které znám roky, prostě jen nejsou ten typ lidí, co bych si chtěla vzít.

Mick Hm.

Susan Mám na věci vlastní názor, jak sám víš, a tak si obvykle připadám, že se před nimi pořád musím kontrolovat, bojím se, abych je doslova nevyhodila z místnosti. Jsou milí, jsou schopní, ale nevidím... důvod, proč bych měla ustupovat, proč bych měla podstupovat nějaké směšně korektní manželství, jenom abych měla dítě. Nevím, proč by kterákoliv žena k tomu měla být nucena.

Mick Se ale nemusíš přece vdávat...

Susan No, víš...

Mick Prostě si s nima začni.

Susan Ale to je ten problém. Ti samí muži, tihle milí a laskaví muži mají taky druhou stránku, a to že jsou ideově dost omezení, bojí se neznámého, chtějí klidný život, kde sex je buď zábava, nebo povinnost, ale rozhodně nic mezi tím, a zkrátka by se mnou nespali, pokud by věděli, že mi jde o dítě.

Mick Nemusela bys jim to říkat.

Susan Na to jsem myslela. Ale potom jsem si řekla, že by to byl podvod. A tak mě napadlo zeptat se někoho, koho sotva znám.

Pauza.

Mick A co to děcko?

Susan Co?

Mick Nezní to moc dobře. Nikdy nepoznat tátu...

Susan Není to...

Mick Jestli chápu dobře, jak to myslíš.

Susan Myslím, že to tak myslím.

Mick No?

Susan Dítě to zvládne.

Mick Jak to víš?

Susan Být nemanželské dítě nebude vždycky takhle strašné.

Mick To bych se nesázal.

Susan Anglie nemůže zůstat taková navždy.

Mick se na ni podívá.

Mick Zajmalo by mě...

Susan Ano?

Mick Proč sis vybrala mě. Jako, kolikrát jsme se viděli?

Susan Ano, o to právě jde...

Mick Párkrát s Alice...

Susan A prodal jsi mi lžíce.

Mick Byly to dobrý žíce.

Susan To nepopírám.

Mick se usměje.

Mick A co na to Alice? Řekla, že jsem čistotnej, poslušnej a nemam v rodině žádný kretény?

Susan Takhle racionální to není.

Mick Není? Tak pár set nás bylo, co jsme dostali vzkaz...

Susan Ne.

Mick ...že máme přijít koukat na ohňostroj, nikomu to neříkej, nikoho neber. Takový tajnosti, myslel jsem, že jde aspoň vo nylonky...

Susan Koupím nylonky, jesti chceš.

Upřeně se navzájem sledují.

Mick Tak proč já?

Susan Líbíš se mi.

Mick A?

Susan „Miluju tě“?

Pauza.

Vybrala jsem si tě, protože... tě moc nepotkávám. Sotva tě vidím.
Bydlíme na opačné straně města. Dva různé světy.

Mick Dvě různé třídy.

Susan Hraje to svou roli.

Pauza. Mick se na ni podívá. Potom poodejde. Ohlédne se. Usměje.

Mick Kruci.

Susan Tak se mi směj.

Pauza.

Nikdy jsem potkala muže, kterého bych si chtěla vzít.

Usmějí se.

Mick Asi to není, co chceš. Dovopravdy.

Susan Ne.

Mick Já jsem si to myslel.

Susan Doopravdy bych to chtěla celé obstarat sama. Ale co. Ty jsi druhá nejlepší možnost.

Znovu se usmějí.

Mick Pět set struhadel.

Susan Za kolik?

Mick Trochu nad cenou. Vo kousek nad cenou. Ne moc.

Susan Platí.

Pauza.

Neboj. Festival to zaplatí.

Susan přejde k Mickovi. Políbí se. Podívají se na sebe. On se usměje. Potom se oba obrátí a sledují oblohu. Mick je sotva slyšet.

Mick Ohňostroj. Nechceš...

Susan Co?

Mick Zústat na ohňostroj.

Susan Jestli chceš ty.

Pauza.

Mick Super nebe.

Susan Jo.

Mick To světlo. Ty ťupky.

Susan Beránky.

Mick Co?

Susan Tak se tomu říká. Beránky.

Scéna 6

Pimlico. Prosinec 1962.

Ze tmy hraje Charlie Parker na saxofon.

*Noc. Byt se proměnil. Postele jsou pryč a pokoj vypadá daleko příjemněji. Tři lidé. Susan pracuje u svého stolu, který je pokrytý papíry a kresbami. Alice stojí nad sklizeným jídelním stolem a maluje na nahé tělo **Louise**, která leží na stole natažená. Bude jí dvacet, z Liverpoolu. Alice je s malováním dost daleko. Deska dohraje.*

Susan Tohle je peklo.

Alice Věřím.

Susan Žiju v pekle.

Susan se zakloní a zírá před sebe na stůl. Alice jde ke gramofonu.

Alice Dáme to znova?

Susan Ty to smíš slyšet jenom jednou. O trochu víc a jsi k nezastavení.

Alice To je fakt. *(Vypne gramofon a vrátí se k malování.)* Vykašlala bych se na to, bejt tebou. Za chvíli musíme jít.

Susan Proč lžu?

Alice Musíme tam bejt před půlnocí.

Susan Proč to dělám?

Alice Je to tvoje práce.

Susan To je ta chyba. Ve Francii...

Alice Á, Francie.

Susan ...jsem sypala prvotřídní lži. Ale kde je nějaká zábava v tom, lhaním si vydělávat?

Alice O co jde dneska?

Susan Nějaký pitomý boty. Ztracený škrpály, kterejm musím dělat reklamu. Jakej to má smysl? Proč vůbec existuju?

Alice Vyprodáno.

Susan Vyprodáno. O to jde?

Pauza. Alice maluje. Susan se dívá.

Alice Přetoč se, udělám druhou stranu.

Louise si lehne na břicho.

Susan Abych vyprodukovala to, čemu mí vedoucí řeknou dobrá verze, musím prostě snížit svoji inteligenci dostatečně hluboko. Zavřít oči a představit si, jaké to je, být velmi, velmi, hloupý. Tohle je všechno, co nás v budoucnosti čeká. Strávíme příštích dvacet let života předstíráním, že jsme blbci. „Je nám líto, slečno Traherne, rádi bychom vás zaměstnali, ale bohužel na to nejste dost hloupá.“

Susan roztrhá to, na čem pracovala, a zlostně se opře. Alice vysvětluje Louise.

Alice Máš kmen až poad', jo?

Louise Jo, dobře.

Alice Kmen je jeden kus, takže musíš mít nohy u sebe. Pak se měníš v list, hned nad prsama.

Louise Budu mít kaštany?

Alice Ne. Kdybys byla kaštan, tak bys je měla. Ale ty seš dub.

Louise A co má dub?

Alice Dub má žaludy.

Louise Žaludy?

Alice Ale nebudeš je potřebovat, neboj. Takový triky neuznáváme. Vyhrajeme samy o sobě.

Susan *(pro sebe)* Poslední noc roku...

Alice A já prodám nespočet pláten.

Pauza. Alice maluje.

Louise bydlí u Emmy a Willyho...

Susan Jo?

Louise Potkala jsem je na ulici, hned jak jsem odešla z domova a přijela sem.

Susan Bezva.

Louise Nemohla jsem tomu uvěřit.

Alice Willy jde za uzenýho sledě, to vim. A Emma za prostitutku, ale jak máme poznat, že to je převlek, to mě vážně nenapadá.

Louise Já jsem to pochopila.

Alice Jinak čekám obvyklou historickou sebranku. Jindřich VIII. a tak podobně. S nahatým dubem to máme v kapse.

Louise Bude tam ten tvůj přítel?

Pauza. Susan se podívá na Alice a Louise.

Alice Ne. Bude zalezlej se svojí syfilitickou manželkou.

Louise A proč...?

Susan Zmlkni, Louise.

Alice To je v pohodě. Ptej se, na co chceš.

Pauza.

Louise Jak víš, že je syfilitická?

Alice Co myslíš? Poslala to dál.

Louise Ježíši.

Alice Nebo někdo to poslal dál, a já jsem se rozhodla vinit ji. Nějak mi to připadá správný. Ona je dost pravděpodobnej inkubátor pohlavní choroby. Zpátky.

Louise se znovu obrátí.

Louise Proč neodejde?

Alice Kdo?

Louise Tvůj přítel.

Alice No, víš, kdyby někdy opouštěli svoje manželky, třeba by celá tahle zábava vymřela. Pro nás všechny.

Susan Vzhůru do roku 1953.

Alice se usměje a pokračuje v malování.

Alice V nemocnici řekli, že to je nespecifická uretritida, což se mě trochu dotklo. Čekala jsem, že ten doktor aspoň přijde a omluví se, promiňte, že nemohu být specifičtější ohledně vaší uretritidy, ale ne, nechají tě jenom tak bez vysvětlení.

Zatímco mluvila, ve dveřích se objevil Mick.

Mick Říkám si, vadilo by někomu, kdybych se přidal?

Alice Micku?

Mick vejde do pokoje.

Mick Vadilo by, kdybych...?

Susan Odkud máš tuhle adresu?

Alice Vy dva se znáte?

Mick Šťastnej novej rok.

Pauza.

Alice Micku, můžu ti představit Louise?

Louise Ahoj, Micku.

Mick Ahoj, Louise.

Alice Louise jde na Ples umělců, tak ji maluju...

Mick Hm.

Alice Půjde jako strom.

Susan Micku, já s tebou vážně nechci mluvit.

Alice Co se děje?

Mick Ona fakt půjde po ulici jako...

Susan Myslela jsem, že jsme se na tom shodli. Dal jsi mi slib, Micku. Přísahal jsi. Že už se neuvidíme.

Pauza. Mick se dívá na zem.

Mick Jen jsem myslel... no, je Silvestr, a taky... už je to tejden nebo dva...

Susan Špehoval jsi u domu? Tak jsi mě našel? Sledoval jsi mě domů?

Upřeně ho sleduje.

Podívej, Micku, navrhuju, abys odešel, dokud máš příležitost.

Louise se zhoupla se stolu.

Louise Já bych se kdyžtak oblíkla, jo?

V tichu sebere svoje oblečení a odejde do kuchyně. Alice tiše promluví.

Alice Neni to hotový. Bude vypadat dobře, až to bude hotový.

Pauza.

Susan Požádala jsem Micka, aby mi udělal dítě, o tom jsme mluvili.

Mick Krucifix.

Susan A snažili jsme se víc než rok a půl, vid'? Marně.

Mick Jo.

Susan Proto si teď oba připadáme dost hloupě, dost mizerně, řekla bych, alespoň podle sebe. A existuje jistá mez slušnosti, kdy by měl experiment skončit.

Mick Susan...

Susan Nemáme nic společného, nikdy jsme neměli, to bylo součástí toho nápadu...

Mick Je to jen nepříjemný...

Susan Nápad to byl vtipný, jednoduchý, záleželo jen na tom, aby se dva dospělí chovali jako dospělí.

Mick Je prostě dost nepříjemný, když tě někdo využívá.

Susan Já bych s tím skončila dávno, skončila bych tak po měsíci...

Mick Připadáš si potom tak špinavě.

Susan A jak si asi připadám já? Jak si mám připadat? Plazit se po tvoji miniaturní ložnici, stěny jak papír, matka sedí v přízemí...

Mick Netahej do toho mámu.

Susan Ošmatávat se ve vybombardovanejch barácích, myslíš, že si to užívám?

Mick Jo. Hodně. Myslim že jo.

Pauza. Alice se odvrátí. Susan tiše odchází, jako by se vzdávala. Mick se uklidní.

Jenom si myslim...

Susan Já vím, co si myslíš. Myslíš si, že mě baví se takhle kurvit. Tak proč jsem si nenašla jinýho otce? Protože mi celá ta aféra zlomila srdce.

Pauza.

Mick Myslíš si, že je to moje vina.

Susan Bože, tak tohle tě trápí?

Mick Myslíš, že je něco se mnou?

Susan Tohle byl jeden faktor, abych už nikdy nemusela podstupovat tuhle stupidní debatu...

Mick Je to celkem důležitý.

Susan Ty nic nechápeš. Nechápeš vůbec, co se mi honí hlavou.

Pauza.

Micku, je tady pánská obuv. Musí být oslavena. Musím najít slovo, kterými vyjádřím pocit z chození po Londýně ve dvou kusech recyklovaného kartónu slepeného kličem z koně. A musím je najít dneska.

Susan jde ke svému stolu, vezme čistý papír. Začne pracovat. Louise vejde z kuchyně, prostě oblečená.

Louise Řeknu ostatním, že přijdeš později.

Alice se sehne a sebere dvě zelené větve z papírové hmoty.

Alice Tady máš větve. Musíš si je přivázat k zápěstím.

Louise Díky. Ale půjdu prostě za sebe.

Louise odejde. Ticho, Susan pracuje u svého stolu. Alice sedí s rukou přes oči. Mick sedí a sklíčeně zírá před sebe. Chvilí trvá, než Susan konečně velice tiše promluví, aniž by vzhledla.

Susan Micku, půjdeš teď, prosím?

Mick Vy jste krutý lidi.

Susan Prosím.

Mick Krutý a nebezpečný.

Susan Micku.

Mick Kurvíte ostatním život. Tahle malá coura a její zástupy ženáčů, všichni v prdeli, všichni v prdeli kvůli týhle couře. A ty... ty...

Mick se otočí na Susan. Susan vstane a beze slova odejde z místnosti. Pauza. Alice se na něj dívá.

Ona je fakt blázen.

Susan se vrátí se svým revolverem. Vystřelí těsně nad Mickovu hlavu. Rána je ohlušující. Mick upadne na zem. Susan ještě třikrát vystřelí.

Mick Ježíšikriste.

Scéna 7

Knightsbridge. Říjen 1956.

Ze tmy hudba – rázná, triumfální.

*Pokoj, který jsme viděli ve scéně 1. Ale teď je vybaven těžkými sametovými závěsy, porcelánovými předměty a čalouněným nábytkem. Domov diplomata. Oba muži jsou ve smokingu: Brock kouří doutník a pije brandy. Naproti němu sedí téměř nepřetržitě se usmívající Barmánec, **pan Aung**, malý, dogmatik. Hudba dohraje.*

Aung Dva skvělé národy, pane. Američané a Angličané. Jako Římané a Řekové. Američané jsou Římané – moc, armáda, síla. Angličané jsou Řekové – myšlenky, civilizace, intelekt. Společně budou vládnout světu.

Darwin nakoukne do dveří. Je také ve smokingu. Působí vyčerpaně.

Darwin Dobrý Bože, doufám, že jste na mne nečekali.

Brock Leonarde, pojd'te dál, je milé, že jste přišel.

Darwin Ale vůbec ne.

Brock ho uvede dovnitř. Aung vstane.

Brock Naše malá společnost. Ani jsme nedoufali...

Darwin Zdálo se, že už stejně nemohu nic udělat.

Brock Leonarde, znáte pana Aunga, pochopitelně?

Aung Pane Darwine.

Darwin Rangún.

Brock Ted' první tajemník, barmské velvyslanectví.

Aung Je mi ctí. Výsadou. Chvilu v mojí kariéře. Potřesu Vám rukou. (*Udělá to.*)

Darwin Dobrá, dobrá. Tedy...

Brock Dovolte mi nalít Vám.

Darwin To by od Vás bylo laskavé.

Brock Jen řeknu manželce, že jste přišel.

Brock odejde. Aung se usmívá na Darwina.

Aung Státní záležitosti?

Darwin Ano, jestli...

Aung Neříkejte víc. My jsme jedli. Nečekali jsme. V Barmě říkáme: když nemůžeš přijít včas, nechod' vůbec.

Darwin Opravdu?

Aung Pochopitelně v Anglii to je jiné. Na váš rozkaz si lev ustele s jehňátkem.

Darwin To stěží.

Aung Nestrachujte se. Všechno bude dobré. Ach, Darwin z Djakarty, setkat se s ním, být s ním o samotě. Za to budu hostěn za mnoho let.

Darwin Po mnoho let.

Aung Ach, angličtina, je to náročná milenka, ano?

Darwin Pokud myslíte.

Aung A nikdo jí nevládne tak jako Vy, pane. Udeříte a ta děvka poslouchá. *(Směje se.)* Jazyk světa. Dobrá, dobrá. Tuto frázi jsem se naučil od Vás. Z Vašich úst. Dobrá, dobrá. Stojím za Vámi, pane.

Susan se objeví v parádně strížených večerních šatech. Je nebezpečně veselá. Brock vejde za ní.

Susan Leonarde, to je skvělé, že ses objevil.

Darwin Omlouvám se za to zdržení.

Susan a Darwin se políbí.

Susan Brock říkal, že jsi úplně vyčerpaný. Prý jsi měl strašlivý týden...

Darwin Ano, to měl.

Susan Tak už se netrap. Alespoň tady si můžeš odpočinout. Seznámil ses s panem Aungem?

Darwin Zajisté.

Susan Na všechno můžeš zapomenout. Slova „Suezský průplav“ tady nezazní.

Darwin To bude ohromná úleva.

Susan Jsou zakázaná, tady je neuslyšíš.

Darwin Děkuji, drahá.

Susan Násir, toho nikdo ani nezmíní.

Darwin Skvěle.

Susan Nikdo neřekne „kiks“, „hloupost“ nebo „fiasko“. Nikdo nezmíní „terč mezinárodního posměchu“. Jsi mezi přáteli, Leonarde. Seženu ti něco k jídlu.

Usměje se na Aunga.

Pane Aungu, myslím, že pánové by si rádi promluvili.

Aung Zajisté, v takové společnosti rád změním pohlaví.

Aung vstane, aby odešel se Susan.

Susan Nikdo nevysloví „smrtné chroptění vládnoucí třídy“. Zalepili jsme si ústa kandovanými kaštany. Jistě si rozumíme.

Susan a Aung odejdou. Pauza.

Brock Omlouvám se, já...

Darwin To je v pořádku.

Brock Požádal jsem ji, ať se uklidní.

Darwin Už si na to zvykám.

Brock Dělá mi peklo. Ví, jak úzce jste byl...

Darwin Myslíte, že bychom mohli opustit toto téma, Brocku?

Pauza.

Těším se na tu skleničku.

Brock Jistě.

Darwin Alespoň mě zbavila toho úděsného přičmoudlíka. No vážně, Raymonde, co mi to děláte?

Brock Promiňte, pane.

Darwin Zrovna tento týden. Měl jazyk tak hluboko v mém pozadí, že z něj byly vidět jenom podrážky.

Brock sebere táč s alkoholem.

Duševní porucha, že? Vaše žena?

Brock Ne, je jenom... hodně věci prožívá. To víte...

Darwin Ale nějaká nemoc tam byla?

Brock V minulosti.

Darwin Ano?

Brock Než jsme se vzali. Už to jsou roky. Žila dost bláhově, zhýralá společnost v Pimlicu. Série zaměstnání, měla na sebe moc vysoké nároky. Nejedla. Když jsme se zasnoubili, ještě na tom nebyla příliš dobře, a já jsem se jí snažil pomoci zase nahoru.

Darwin To je výborné.

Brock No...

Darwin Druhé manželství, jistě. To člověka často stabilizuje.

Brock Cože?

Darwin Ten chlapík v Bruselu.

Pauza.

Mrtvola.

Brock Ach, ano.

Darwin Nemusíte se stydět...

Brock Ne, to ne, já...

Darwin V diplomacii není šílená manželka žádným profesním handicapem. Naopak, skoro to slibuje povýšení.

Brock No...

Darwin Někteří nejvyšší, jejich ženské jsou úplně mimo. Poznávám to podle slova „kvaš“. Když začnou proplouvat místností se slovy „Myslím, že půjdu dokončit svůj kvaš, drahý,“ potom víte, že jsou nadobro ztracené.

Brock Ale Susan není šílená.

Darwin Ne, ne.

Pauza.

Existuje nějaká Madam Aung?

Brock Je vedle.

Darwin Já jsem to věděl. Nějak. A nepochybně je kulturně založená. Tradiční tance, ty nám popíše, v barmských vrších... Nebo zápletku Lohengrina.

Brock Leonarde...

Darwin Promiňte. Myslím, že jsem měl dost, Brocku. Ještě jeden Aung a vzdávám to.

Pauza.

Směl bych si dát třešeň?

Brock Prosím?

Darwin Koktejlovou. Mám takový hlad. To jsou ty zatracené léky, co musím brát.

Brock Já Vám...

Darwin Sed'te.

Pauza.

Zradili nás.

Nabere prsty koktejlové třešně, ale potom si je jen pomalu koulí po dlani.

Tváříme se, že zasahujeme jako neutrální strana mezi Izrael a Egypt. Minulé pondělí Izraelci zaútočili. V úterý jsme vydali ultimátum, že se obě strany musí stáhnout na svou stranu kanálu. Ale Raymonde, Izraelci, útočníci, nebyli vůbec poblíž kanálu. Museli by postoupit o sto mil, aby mohli ustupovat.

Brock Kdo vám tohle řekl?

Darwin Minulý týden ministr zahraničí odjel. Nebyl jsem informován. Domníváme se, že se setkal s Francouzi a Izraelci, pobídnul Izraelce k útoku. Domnívám se, že naše ultimátum bylo sepsáno minulý týden ve Francii, proto ta chybná formulace. Izraelci čekali, že se dostanou ke kanálu, ale setkali se s nečekaně silným odporem. Myslím, že celá válka je podvod sestrojený Brity jako výmluva k obsazení kanálu. A nám, co to musíme provést, ani nám nic neřekli.

Pauza.

Brock No... a jaký je v tom rozdíl?

Darwin Chlapče drahý.

Brock Myslím to vážně.

Darwin Raymonde.

Brock Není to žádný rozdíl.

Darwin Lhali mi.

Brock Ano, ale Vy jste proti tomu byl od začátku...

Darwin Já...

Brock No tak, všichni jsme byli. Ministerstvo tu operaci nenávidělo od první zmínky o ní, tak jaký to teď má význam?

Darwin Nedozírný.

Brock Žádný.

Darwin Vláda mi lhala.

Brock Jestli bylo nařízení chybné, bylo chybné od začátku...

Darwin Nedělají to v dobré víře.

Brock Aha, takže říkáte, že Britové si můžou dělat cokoli, jakkoli krvavého, jakkoli hloupého, jenom když to uděláme v dobré víře.

Darwin Ano. Hájl bych to, nevadilo by mi, jak moc je to stupidní. Hájl bych, že jsme jednali upřímně. Ale tentokrát jsme za kovboje a když jsou Angličané za kovboje, pak se upřímně řečeno bojím o budoucnost naší planety.

Pauza. Darwin přejde k oknu se závěsy a vyhlíží ven. Brock zůstává sedět a neotočí se, když promluví.

Brock Eden je slabý premiér. Už roky je slabý. Roky se mu všichni smějí, proč nejste silnější? Jako Churchill? On začne přemýšlet, musím najít někoho, na kom ukázat sílu. Najde Násera. Teď jim ukáže. Udělá to, aby udělal dojem. Udělá to špatně. Na nikoho to dojem neudělalo.

Darwin se obrátí na Brocka.

Většinou děláme to, co si myslíme, že se od nás očekává. Většinou to není pravda.

Pauza.

Plánujete rezignovat?

*Je slyšet smích, když Susan, **Madam Aung**, pan Aung a Alice vpadnou do pokoje. Madam Aung je malá, upravená a veselá. Alice je skvěle oblečena.*

Susan Madam Aung nás uchvátila příběhem nového Bergmanova filmu v kině Everyman.

Darwin Á.

Brock Ach ano.

Susan Vypadá to, že je o depresi, že, Madam Aung?

Madam Aung Myslím, že v tom jsou Norové výborní.

Susan Stalo se něco?

Stojí a dívá se na Brocka a Darwina.

Prosím posad'te se, všichni. Promiňte, pánové, asi jsme vás vyrušili.

Brock V pořádku.

Susan Zřejmě sestavovali telegram...

Brock Ne, my...

Susan To se dělává, než se shodí bomba. Cíle se upozorní telegramem. Bomby dnes večer, evakuujte oblast. Co to podle vás prozrazuje, Madam Aung?

Brock Susan, prosímtě...

Susan Já vám povím, co to prozrazuje mně. Špatné svědomí. Už ani nemají koule rozpoutat válku.

Pauza.

Darwin Třeba nám Madam Aung řekne příběh toho filmu. To bych velice rád slyšel.

Madam Aung Myslím, že dámy už...

Alice Nám to nevadí.

Susan Jistě. Jen vyprávějte. Máme rády tu část na psychiatrii.

Madam Aung Ach ano.

Susan Raymondovi se bude líbit. Mě jsi dostal v Maudsley, vid', drahý?

Brock Ano, ano.

Susan Tam mě požádal o ruku. Chvilka slabosti. Mojí, samozřejmě.

Brock Zlato, prosím...

Susan Vzala jsem si ho, protože mi připomínal mého otce.

Madam Aung Opravdu?

Susan V té době jsem si pochopitelně neuvědomovala, jaká svině můj otec je.

Pauza.

Alice Promiňte. To je takovej její choromyslněj kabaret.

Susan se směje.

Susan To bylo dobrý. A něco kolem Suezů mi...

Brock Budeš, prosím, zticha?

Pauza.

Příběh toho filmu.

Madam Aung je trapně. Musí vynaložit výrazné úsilí, aby začala.

Madam Aung Je tam žena... která opovrhne svým manželem...

Susan Nezačíná tu být trochu chladno? Říjnové večery. Chudáci parašutisti. Víím, jak jim je. Pořád. Města. Pole. Stromy. Farmy. Temný místa. Světla. Padák se otevře. Klesáme.

Pauza.

Jasně, jsme relativně vítaní, ne vždycky nadšeně, ne jako Gaullisti samozřejmě, ale celkem vzato jsme se snažili přistávat v zemích, kde nás chtěli. Přinejmenším chlapy určitě. Některý z těch románků, to se nedá popsat. Vzpomínám si, jak mi jeden kolega popisoval teplo, vůni jistý mladý holky, horkou vlhkou vůni, tak to řekl. Pak už nic. Od té doby nic. Nemůžu se teď ani podívat na egyptský holky... ne. Ne teď v Egyptě. Myslím ty zlomený srdce, když jsme odjížděli. Pořád jsou holky, co oplakávají Angličany popravený v Dachau, donaha svlečený a popravený v Dachau, chlapy, se kterými strávily jednu noc. No jo no.

Pauza. Slzy jí tečou po tvářích, sotva může mluvit.

Ale zas... i já si dávám pozor, abych spala s chlapama, který neznám. Mám pocit, že když je poznáš, už s nima obvykle nechceš spát...

Brock vstane a naplno řve přes místnost.

Brock Můžeš prosím přestat, přestat do prdele na pět zkurvenejch minut žvanit?

Susan Já bych přestala, přestala bych do prdele žvanit, kdybych někdy někoho slyšela říct něco, co by za to do prdele stálo.

Pauza. Potom se Darwin pohne.

Darwin Omlouvám se. Je mi to líto. Opravdu musím jít.

Přejde přes pokoj.

Madam Aung, sbohem.

Aung Stojíme za Vámi, pane. Vaše cesta je moudrá.

Darwin Děkuji.

Aung Mohu říct, pane, že tyhle podvody zaslouží nařezat a Vy jste pro to správný člověk?

Darwin Děkuji mnohokrát. Madam Aung.

Madam Aung Vlastně jsme se neseznámili.

Darwin Ne. Ne. Neseznámili, to je pravda. Ale přesto než půjdu, Vás snad mohu opravit. Ingmar Bergman není kruci Nor, je to kruci Švéd. (*Lehce ke společnosti kývne.*) Dobrou noc.

Darwin odejde. Brock vstane a jde ke dveřím, potom se otočí.

Brock On rezignuje.

Pauza.

Susan Není to vzrušující týden? Nemyslíte? Není to napínavý? Nemyslíte? Všechno je k mání. Konečně. Dočkáme se změn. Díky Bohu. Tak, a večere. Připravila jsem ještě něco pro Leonarda. Trochu šunky. A kuře. Okurky a rajčata. A salát. V lednici je pár bažantů. A ze sklepa můžu přinést dvanáct lahví červeného. Proč ne?

Blahobyt.

Dáme druhou večeři?

Přestávka.

Scéna 8

*Knightsbridge. Červenec 1961.
Ze tmy se ozývá hlas kněze.*

Kněz Člověk zrozený z ženy má život krátký a plný neklidu. Jako květ vypučí, zvadne, prchá jako stín a nevydrží.⁴⁸ Uprostřed života jsme v smrti. U koho nalezneme pomoc, ne-li u Tebe, Pane, který se pro naše hříchy spravedlivě hněváš?⁴⁹

*V pokoji je tma. Všechny židle, všechny nábytek a zrcadla jsou zakryté bílými hadry. Do pokoje pronikne intenzivní proud světla z chodby, jsou vidět siluety tří vcházejících lidí oblečených v černém. Nejprve vejde Brock, potom **Dorcas**, vysoká, mohutná sedmnáctiletá blondýnka, a potom Alice; nesvléknou si kabáty. Alice působí o něco nešťastněji a prudčeji. Brock stáhne látkové kryty ze dvou židlí.*

Brock Musím říci, že jsem zapomněl, jak depresivní to může být.

Alice Všechno to mumlání.

Brock Já vím. A ty zatracené chvalozpěvy. Po nich tedy člověku vůbec není dobře. *(Smotává látku přes ruku.)* Chcete si tu sednout? Celý dům je teď bohužel úplně nezabydlený.

Ženy si sednou. Brock napřáhne ruku k Dorcas.

My dva jsme ještě neměli pořádnou šanci se seznámit.

Alice Doufám, že ti nevadí...

Brock Vůbec ne.

Alice ...že jsem přivedla Dorcas.

Brock Rozšířila naše řady.

Frey Měla jsem odpoledne volno ze školy.

Brock Nejsem si jistý, že bych si vybral pohřeb...

Frey Bylo to fajn.

Brock Dobře.

Frey Alice říkala, že jste dobrý přítel...

Brock No, to jsme.

⁴⁸ Katolický liturgický překlad Bible, Jób 14

⁴⁹ Překlad převzat z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Media_vita_in_morte_sumus

Frey ...s kterýma se hodně dlouho neviděla, ale že si je jistá, že by vám nevadilo, když bych...víte...

Brock Se přidala?

Frey Ano.

Brock Ke hrobu.

Frey Zní to hrozně.

Brock Byla jste vítána, aspoň co se mě týče.

Frey Jde o to, že... přeslechla jsem jeho jméno.

Brock Jmenoval se Darwin.

Frey Hm.

Susan stojí ve dveřích, aniž by si jí někdo všiml. Svlékla si kabát, je prostě oblečená v černém, pod rukou drží knihy. Je tišší než dříve, elegantnější.

Susan Prosím, kvůli mně nevstávejte.

Přejde dopředu, kde jsou na zemi dva kufry plné knih.

Brock Susan...

Susan Byla jsem jenom pro nějaké další knihy.

Brock Jsi v pořádku?

Susan Jo, v pohodě.

Alice Susan, tohle je Dorcas, o které jsem ti říkala.

Susan Těší mě.

Frey Těší mě.

Susan knihy odloží.

Alice Učím Dorcas dějepis.

Brock Bože můj, jak dlouho učíš?

Alice No...nějaký čas.

Frey Alice je výborná učitelka, abyste věděl.

Brock To věřím.

Alice Díky, Dorcas.

Frey Dělali jsme anketu a Alice vyhrála.

Usmějí se na sebe. Aniž by o to byla požádána, Dorcas dá Alice cigaretu.

Alice Dík.

Brock Kde učíš?

Alice Jmenuje se to Kensingtonská akademie.

Brock Aha.

Alice V Shepherd's Bush.

Frey Je to najelvárna.

Alice Pro dcery bohatých a geneticky blbých. Přesně Dorcas.

Frey To je fakt.

Alice Učitel s tím nemůže udělat skoro nic.

Frey Alice říká, že jsme oběti svých genů.

Alice Když už se pokusíš nějak zaujmout jejich pozornost, víš, že v hlavě stejně slyší jen ozvěnu toho, jak spolu jejich předci nezřízeně šukaj.

Frey Na tom není nic špatného.

Alice Není?

Frey Hloupý lidi jsou šťastnější.

Alice To si myslíš?

Znovu se usmějí. Brock je sleduje.

Brock Tak...

Susan Raymonde, zvládnul bys nám udělat čaj?

Brock Jistě, jestli máme čas...

Susan Jsem si jistá, že to všichni potřebujeme.

Brock se usměje a odejde.

Alice mi ráno volala. Říkala, že velice stojí o to, abychom se setkaly.

Alice Neuvědomila jsem si, že tak brzo zase odjíždíte.

Susan Je to potíživé, bohužel. Manžel je diplomat. Přidělili ho do Íránu. Nebyla jsem v Londýně přes tři roky. Ale když jsem slyšela o Leonardově smrti... měla jsem opravdu silný pocit, že tu chci být.

Frey Alice říkala, že o hodně přátel přišel.

Susan se podívá na Alice.

Susan Ano, to je pravda.

Frey Nepochopila jsem, co...

Susan Vyjadřoval se k Suezmu. Veřejně. Neskrýval svoje znechucení. Hodně lidí mu to nikdy neodpustilo.

Frey Jo aha.

Pauza.

Co je...

Alice Byla to historická událost před čtyřmi lety, způsobila tehdy trochu pozdvižení. Jmenuje se tak taky průplav v Egyptě. Egypt je ta velká hnedá země v pravém horním rohu Afriky. Afrika je kontinent...

Frey Ano, díky.

Alice A to je důvod, proč tam dneska nikdo nebyl.

Alice vzhledne k Susan, ale ta se na ni nedívá.

Přepadla mě ta hrůza, víš, ta, co mívá člověk na pohřbech. Říkala jsem si, vážně teď nechci přemýšlet o smrti...

Susan Jo.

Alice Cokoliv, počítej cihly, počítej stromy, ale nepřemýšlej o smrti... (*Usměje se.*) Tak jsem se snažila představit si, že je Leonard pořád naživu, zavřenej v rakvi, ale naživu. A smála jsem se, jak by to asi vyřešil, myslím co přesně by měl udělat podle protokolu.

Susan On by věděl.

Alice Samozřejmě. Oficiální postup pro případ pohřbení zaživa. Kolikrát člověk smí zaklepat na víko. Jak vylézt z hrobu a neupoutávat na sebe zbytečně pozornost.

Susan Chudák Leonard.

Alice Já vim. Ale dokázal mě rozesmát.

Susan se na ni podívá, když zachytí starou frázi. Potom se najednou otočí na Dorcas.

Susan Alice říkala, že bych vám mohla nějak pomoci.

Frey No, ano.

Susan Samozřejmě. Pokud tu je cokoliv. (*Usměje se.*)

Frey A řekla vám, v čem je problém?

Alice Není tu žádný problém. Potřebuješ peníze, to je všechno.

Frey Alice říkala, že jste bývala její výborná kamarádka, část její party...

Susan Tak oni se pořád drží?

Alice No samozřejmě.

Frey A že byste mě mohla chápat, protože... no... protože jste sama poznala nějaký potíže...

Alice Dorcas potřebuje hotovost ze spolehlivého zdroje.

Pauza.

Susan Aha.

Frey Já bych vám to vrátila.

Susan To jsem si jistá.

Frey Totiž je to jen dvě stě liber. Teoreticky bych to mohla sehnat i sama, možná budu muset, ale Alice myslela...

Alice To je fuk.

Frey Ne, myslím že bych měla... měla bych myslím říct, že Alice myslela, protože mě tomu pánovi představila...

Pauza. Alice se odvrátí.

Jenom proto, že to byl jeden z jejích přátel... Což je podle mě hloupý, já jsem přece kruci dost stará, abych žila vlastní život...

Susan Ano.

Frey Totiž, je mi sedumnáct. A věděla jsem, co dělám. Tak proč by si sakra Alice za to měla připadat odpovědná?

Susan To nevím.

Frey Každopádně, byl to doktor, jeden z těch jejích slavných cinknutejch doktorů, chápete, a já jsem se jen chtěla dostat k nějakým práškům, ale on mi je nechtěl dát, dokud jsem nesouhlasila, že si s ním pohraju, tak jsem... Nějak jsem o tom nepřemýšlela...

Susan Ne.

Frey Přišlo mi to jako součást ceny. V tu chvíli. Samozřejmě jsem nikdy nečekala, že bude o tři měsíce později a, prásk, pletací jehlice.

Susan Ano.

Pauza.

Frey No, upřímně řečeno bych pořád mohla jít za tatínkem a říct mu to. Uplně naplno mu to říct. Prostě říct, tati, promiň ale...

Alice Vytáhni pletací jehlice.

Frey Jo.

Susan se podívá na Alice. Obě na sebe upřeně hledí, zatímco Dorcas mluví.

Ale to by člověk musel mít fakt koule.

Pauza.

To vám ani nemůžu říct, jak hrozně si připadám. Teda rovnou po pohřbu...

Susan najednou vstane a jde ke dveřím, mluví velice potichu.

Susan Jsem si jistá, že se tím nemusíme zdržovat příliš dlouho...

Frey Chcete říct, že...

Susan Zabít dítě. To je lehké. Žádný problém.

Susan otevře dveře. Zaslechla za nimi Brocka, který nese táč s čajem.

Á, Raymonde, čaj.

Brock Musím ti říct, že auto už je tady.

Susan Výborně.

Brock Řidič říkal, že musíme odjet hned.

Susan odešla do předsíně. Brock položí táč poblíž Dorcas a Alice a začne nalévat čaj.

Musí to být dva roky, co jsem naposledy sám dělal čaj. Perská pracovní síla je až nechutně levná.

Frey Myslela jsem, žes říkala, že jsou...

Alice To je jiný jméno pro Írán.

Frey Jo aha.

Susan se vrátila se svojí kabelkou a jde k psacímu stolu. Odklopí látku a víko stolu.

Brock Susan, doufám, že se připravuješ k odchodu.

Susan Hned, potřebuju jen minutku...

Brock Myslím, že nemáme čas na nic než...

Susan přejde k němu.

Susan Potřebuju trochu čaje. Jen abych zapila prášek.

Pauza. Brock se usměje.

Brock Jistě.

Susan si od něj vezme šálek. Potom se vrátí ke stolu, vytáhne šekovou knížku a začne psát.

Alice Tak, Raymonde, pověz nám, jak se vám žije v Íránu.

Brock Řekl bych, že jsme tam velice šťastní. Nemyslíš, Susan?

Susan M-hm.

Brock Myslím, že klid nám oběma moc prospěl. V těch posledních měsících tady jsme začínali být trochu nervní. *(Usměje se.)*

Alice A co lidi?

Brock Jsou milí. Co jsem zatím viděl, to víš. Člověk se mezi lidi dostane jenom příležitostně. Ale výlety jsou ohromující, to je bez debaty. Takže tak.

Brock podá Alice čaj.

Alice Díky.

Brock Obloha. Poušť. A samozřejmě ta chudoba. Když žiješ mezi lidmi, kteří musí tak tvrdě bojovat, to pak vidíš život jinak.

Susan Má to být v hotovosti?

Alice Jestli je to možný.

Brock podá čaj Dorcas.

Frey Děkuju.

Brock Pamatuju si – Leonard, jak Leonard vždycky říkal – půvab diplomacie je v perspektivě. V pohledu zdálky. Tak například, Anglii vidíme odtamtud úplně jasně. A vypadá trošičku dekadentně.

Znovu se usměje a napije se čaje.

Susan Půjčím Dorcas nějaké peníze.

Brock Vážně, je to moudré?

Alice Potřebuje operaci.

Brock Cože?

Alice Šlachy v rukou. Jestli má ještě někdy hrát v koncertních síních.

Brock Vy vážně hrajete v...

Susan vstane od stolu.

Susan Raymonde, mohl by ses podívat na tamten kufr? Jeden ze zámků se odmítá zaklapnout.

Brock Jistě.

Brock jde zavřít kufr. Alice s úsměvem sleduje, jak Susan jde k Dorcas a předává jí šek.

Susan Tady máte.

Frey Děkuju.

Susan Nám neděkujte. Topíme se v penězích.

Brock zavře kufr. Susan posbírá šálky na tác a položí ho vedle dveří.

Brock Pokud je to všechno, myslím, že můžeme jít. Omlouvám se, že vás musíme takhle vyhnat...

Alice To je v pořádku.

Brock Alice, musíš nás přijet navštívit...

Alice Určitě.

Brock Prodloužili mi období o další dva roky. Dorcas, rád jsem vás poznal. Doufám, že vaše studium bude pokračovat, pod vedením Alice. Zatím byste mi snad mohla pomoci... (*Ukáže gestem na kufr.*) Spása Susan. Její kufrы knih.

Dorcas zvedne menší kufr.

Susan, jsi hotová?

Susan Ano, jsem.

Brock Jdeš se mnou?

Susan přikývne, ale nehýbe se.

Tak... já budu čekat v autě.

Brock odejde s větším kufrem. Dorcas jde za ním.

Frey Alice, půjdem už brzo, ne?

Alice Ano.

Frey Já jen že dneska je biologie a tu mám nejradši. *(Mimo scénu.)* Mám to dát do kufru?

Brock *(Mimo scénu.)* Jestli můžete.

Susan a Alice osaměly, nehýbají se. Pauza.

Susan Já jsem věděla, že když přijdu sem, tak už se nevrátím.

Stáhne látku ze stolu, ta se sveze na zem. Susan začne chodit po pokoji a stahovat kryty ze všeho nábytku, nechává je spadnout na zem. Potom ze zrcadel. Potom rozsvítí lampy a stolní lampičky. Pokoj je teď příjemnější a světlejší. Alice sedí nehybně, s roztaženými nohama. Susan se na ni obrátí.

Vzrušuješ mě.

Brock se objeví v otevřených dveřích.

Brock Susan. Zlato. Můžeme jet?

Scéna 9

Whitehall. Leden 1962.

Ve tmě se ozývá rozhovor z rádia. Moderátor je muž, seriózní, trochu ostražitý.

- Hlas** Byla jste jedna z mála žen, které byly vyslány do Francie?
- Susan** Ano.
- Hlas** A jedna z nejmladších?
- Susan** Ano.
- Hlas** Měla jste vždy plnou důvěru v organizaci, která vás tam poslala?
- Susan** Ano, samozřejmě.
- Hlas** Od konce války se často objevuje názor, že Speciální operace byly amatérské, způsob náboru nahodilý, některé kroky poněkud ledabylé. Měla jste v té době takový pocit?
- Susan** Vůbec ne.
- Hlas** Říká se, že organizaci nezáleželo na lidských životech. Měla jste pocit, že někteří z vašich kolegů zemřeli zbytečně?
- Susan** To nemohu říct.
- Hlas** Kdybyste měla...
- Susan** Promiňte, jestli mohu...
- Hlas** Samozřejmě.
- Susan** Organizaci jste věřil. Musel jste. Kdybyste nevěřil, byl byste mrtvý.
- Hlas** Ale musela jste mít nějaký názor na...
- Susan** Ne. Neměla jsem názor. Mám názor teď.
- Hlas** A to je?
- Susan** Že to byla část války, ze které Britové vyšli s největší chrabrostí a zásluhami.

Krátká pauza.

- Hlas** Scházíte se někdy s bývalými kolegy a bavíte se o válce?
- Susan** Nikdy. Nejsme žádný klub.

*Ministerstvo zahraničí. Velká místnost v paláci od Gilberta Scotta. Impozantní malba nad velkým krbem v jinak spíše holém předpokoji. Je to Britannia Colonorum Mater v pseudoklasickém stylu. Jinak místnost nepůsobí zvlášť povzbudivě. Praktický stůl, nijak výjimečné dřevěné židle a zelený radiátor. Místnost působí nepoužívaně. Dva lidé. Susan stojí na jedné straně, opět elegantně oblečená, s kabátem a kabelkou; **Begley** stojí naproti u dveří. Je to štíhlý mladý muž s bezchybným vystupováním. Je mu 22.*

Begley Paní Brocková, Sir Andrew Vás nyní přijme. Obávám se, že má pouze několik minut.

*V tu chvíli dveřmi vejde **Sir Andrew Charleson** v dvouřadém modrém obleku. Je mu něco přes padesát, je tmavovlasý, tloustnoucí, téměř lenivý. Nedělá takový dojem jako Darwin, ale je daleko ostřejší.*

Charleson Á, paní Brocková.

Susan Sire Andrew.

Charleson Jak se Vám daří?

Susan a Charleson si potřesou rukou.

Už jsme se setkali.

Susan To je pravda.

Charleson Královnina zahradní slavnost. A nedávno jsem Vás slyšel v rádiu. Mluvit o válce. Muselo to být mimořádné.

Pauza.

Susan Tohle zřejmě působí jako velmi zvláštní žádost.

Charleson Ani v nejmenším. Těší nás, že Vás tu vidíme.

Begley vezme dvě židle ode zdi a umístí je naproti sobě.

Mohu Vám nabídnout něco k pití?

Susan Pokud si dáte také.

Charleson Bohužel ne. Mám trochu problém s játry.

Susan Promiňte.

Charleson Ne, ne, to je riziko povolání. Polovina diplomatů, které znám, má vnitřnosti na odpis, obávám se. *(Otočí se na Begleyho.)* Kdybyste nás nechal, Begley.

Begley Pane.

Charleson Přehazujte chvílku nějaké papíry.

Begley odejde dveřmi. Charleson pokyne Susan, aby se posadila.

Nemusíte být nervózní, paní Brocková. Setkávám se s řadou manželek diplomatů, některými ještě významnějšími, než jste Vy, za velmi podobným účelem. Je to daleko obvyklejší, než si myslíte.

Susan Sire Andrew, jak víte, angažuji se velmi málo v profesním životě mého manžela...

Charleson Ano.

Susan Obyčejně trávím spoustu času sama... s jedním či dvěma přáteli... svými. Především ráda čtu, ráda si čtu sama... Myslím, že být pouze ženou svého manžela je ponižující pro ženu s jakoukoli integritou...

Charleson se usměje.

Charleson Chápu.

Susan Ale teď poprvé v manželově kariéře začínám cítit potřebu nějak zasáhnout.

Charleson Dostal jsem Váš vzkaz, ano.

Susan Doufám, že oceníte moji loajalitu...

Charleson Ano.

Susan Že jsem sem vůbec přišla. Brock je člověk, který se mnou prošel velice těžkým obdobím...

Charleson Slyšel jsem.

Susan Ale tohle je záležitost, kterou musím vyřešit za jeho zády.

Charleson ji gestem ujistí.

Získala jsem dojem, že po našem odvolání z Íránu je nějakým způsobem penalizován.

Charleson nereaguje.

Jak tomu rozumím, jste tady šéfem personálu.

Charleson Jsem hlavní úředník, ano.

Susan Přišla jsem se zeptat, jaké přesně výhledy manžel má.

Pauza.

Rozumím teď diplomatickým službám. Vím, že manžel by se sám nikdy nezeptal. Vaše branže se řídí kodexem, který se považuje za neetické porušit. Znamení a náznaky, to je vše, co člověk dostane. Jeho cena stoupá, jeho cena klesá...

Charleson

Ano.

Susan

Brock teď dostal poměrně nízkou funkci, podporovat komunikaci s EHS...

Charleson

Podílí se na našem tlaku do Evropy, ano.

Susan

Zahraniční pozice, které mu mezitím byly nabídnuty, nebyly zrovna skvělé.

Charleson

Nabídli jsme mu Monrovii.

Susan

Monrovii. Ano. Vzal to jako urážku. Mýlil se snad?

Charleson se usměje.

Charleson

Monrovia není urážka.

Susan

Ale?

Charleson

Monrovia je spíše něco jako test. Mentální zkouška, to je pravda. Pokud je někdo dost hloupý na to, aby přijal Monrovii, potom si pravděpodobně zaslouží Monrovii. To si myslíme.

Susan

Ale Vy...

Charleson

A Brock odmítl. *(Pokrčí rameny.)* Kdybychom ho chtěli urazit, jsou daleko horší pozice. I v téhle budově. Partnerství měst je podle mě maskovaný odstřel. Daleko raději bych se stal obětí mouchy tse-tse než sbratřovat Rotherham s Bergen op Zoom.

Susan

Vy se vyhýbáte mojí otázce.

Pauza. Charleson se znovu usměje.

Charleson

Promiňte. Je to zvyk, máte pravdu. *(Odmlčí se, aby se zamyslel. Potom sebevědomě.)* Váš manžel nikdy nebyl žádný střelec, paní Brocková.

Susan

Aha.

Charleson

Každý má nějaký vnitřní proud, pomalý proud, rychlý proud...

Susan

Můj manžel je pomalý?

Charleson

Pomalejší.

Susan

To znamená...

Charleson Co on je? První tajemník škrábající se na velvyslaneckého radu. V jednačtyřiceti to není pozoruhodný výkon.

Susan Ale teď se to zhoršilo.

Charleson Myslíte?

Susan V posledním půl roce. Dřív si nikdy nepřipadal z práce vyřazený.

Charleson Tak si připadá?

Susan Myslím, že to víte.

Pauza.

Charleson Jsem si jistý, že nebylo záměrem ho trestat. Měli jsme potíže někam ho zařadit, to je pravda. Jeho zarážející rozhodnutí opustit předchozí post...

Susan To nebyla jeho chyba.

Charleson Bylo nám řečeno. Rozuměli jsme tomu. Psychické důvody?

Susan Děsila mě představa znovu se vrátit do Íránu.

Charleson Jistě. Perská psychiatrie. Klepu se, když si to představím. Přinejmenším nemotorní lidé. To jsme chápali. Rodinné problémy. Máte náš soucit...

Susan Ale přesto blokuje jeho postup.

Charleson přemýšlí, potom znovu změní taktiku.

Charleson Myslím, že byste měla pochopit bázi našeho rozhovoru. Předpoklady, na základě kterých jsem svolil s Vámi mluvit. Chtěla jste informace. Informace je taková: že Brock spěchá pomalu. To je vše, co Vám mohu říci.

Susan Velice mi záleží na tom, aby netrpěl na můj účet.

Susan mluví tlumeně. Charleson se dívá na svoje ruce.

Charleson Paní Brocková, vězte mi, poznávám Váš tón. Jiné ženy už sem přišly a použily ho.

Susan Chtěla bych vidět svého manžela postupovat.

Charleson Také jsem četl zprávy ve Vaší složce, takže mě nic ve Vašem chování zřejmě nebude udivovat. Vím přesně, co jste za člověka. Když si vyberete nějaký cíl... (*Odmlčí se.*) Když je tu něco, co opravdu chcete... (*Znovu se odmlčí.*) Ale tentokrát Vám musím říct, paní Brocková, je nanejvýš pravděpodobné, že jste narazila na stejně silného soupeře.

Oba na sebe zpříma upřeně hledí.

Mluvíme tu o nejvyšších zásluhách. Brock nemůže čekat, že ho budeme vodit za ručičku. Nestačí být chytrý. Každý je tady chytrý, každý je nadaný, každý je pracovitý. To jsou zkrátka minimální požadavky. Mnohem důležitější je přístup. Na patře mám kolegu, který v roce 1945 sepsal memorandum, kde vládě doporučil nepřijímat závody Volkswagen jako válečné reparace, protože Volkswagen prostě nemá žádnou komerční budoucnost. A musím Vám říct, jakkoli se to zdá nepravděpodobné, tentýž muž se dostal na úplný, úplný vrchol. Vykazuje celou řadu diplomatických předností. Má trpělivost. Je velkorysý. Je společenský. Možná už začínáte chápat...

Susan Chcete říct, že...

Charleson Říkám, že jisté kvality se tu cení více, než prostá schopnost mít pravdu nebo nemít. Kvality, které je někdy těžké definovat...

Susan Říkáte, že se nikdo nesmí vyjádřit, nikdo nesmí pochybovat...

Charleson Takt je rozhodně ceněn velmi vysoko.

Pauza. Susan promluví velice potichu.

Susan Sire Andrew, to se nikdy nepřistihnete, jak nenávidíte profesi, kde nikdo nesmí říct, co si myslí?

Charleson Taková je povaha této služby, paní Brocková. Říká se tomu diplomacie. V jejím praktikování Angličané jdou světu příkladem. *(Usměje se.)* Ironií je, že když jsme řídili impérium, bylo nás tu na to šest set. Teď se rozpadá a nás je šest tisíc. Jak ubývá moci, boj o ni je o něco urputnější, zřejmě o něco ošklivější. Jak náš vliv slábne, impérium se hroutí, nezbyvá mnoho, v co věřit. Chování je teď všechno.

Pauza.

To je lekce, kterou se oba musíte naučit.

Pauza, potom Susan zvedne kabelku a má se k odchodu.

Susan Musím Vám poděkovat za upřímnost, Sire Andrew...

Charleson Nemáte vůbec zač.

Susan Musím Vás, nicméně, informovat o tom, co mám v plánu. Jestli Brock nebude povýšen v příštích šesti dnech, mám v úmyslu se zastřelit.

Susan vstane. Charleson ji rychle následuje.

A teď Vám děkuji, nezdržím se na drink.

Charleson *(zavolá)* Begley...

Susan Očekávají mě na recepci ke Dni Austrálie.

Charleson rychle přejde ke dveřím. Susan začne mluvit překotně, odchází.

Charleson Begley.

Susan Vždycky mě baví zkoušet, jak moc vulgární můžu být. Ne že by si toho Australané někdy všimli, samozřejmě. Takže je to vlastně takový zenový sport, nemyslíte?

Objeví se Begley.

Charleson John, myslíte, že byste mi mohl pomoci?

Begley Pane.

Susan se zastaví poblíž dveří, začne mluvit ještě rychleji.

Susan Aha, pomocník, tichý mladý muž, kde už jsem takovou postavu viděla?

Charleson Kdybychom mohli vzít paní Brockovou za doktorem...

Susan Ujišťuju Vás, Sire Andrew, že jsem úplně v pořádku.

Charleson Možná dát vědět jejímu manželovi...

Begley Jestli se necítíte dobře...

Susan Na australském velvyslanectví budou všichni čekat. Nemůžu je zklamat. Bude to tam plné našťvaných lidí, co mě budou hledat, budou si říkat kde je, takové zklamání. Přišel jsem jenom proto, abych se mohl nechat urážet, a teď k tomu nemám příležitost.

Charleson se podívá na Begleyho, aby zkoordinovali postup. O něco se k Susan přiblíží.

Charleson Myslím, že by bylo lepší, kdybyste...

Susan začne křičet.

Susan Prosím. Prosím nechte mě být.

Charleson a Begley se zastaví. Susan je hysterická. Chvilku čeká.

Já neumím... vždycky jednat s lidmi.

Pauza.

Myslím, že jste mého muže zničili.

Scéna 10

Knightsbridge. Velikonoce 1962.

Ze tmy hraje orchestr majestátní akordy: Mahler, melodický, obřadný. Je večer. Pokoj je znovu ve stavu své předchozí poněkud staromódní nádhery. Závěsy jsou zatažené. U mahagonového stolu sedí Alice. Letáky z velkého štosu zastrkuje do hnědých obálek. Skoro nic nepřerušuje její rytmus práce. Je oblečená přesně jako ve scéně 1.

Brock sedí u dalšího stolu v přední části jeviště. Před sebou má počítadlo, hromadu úředních knih a šekových kontrolních útržků. Má na sobě kalhoty z vlněného kepru a kostkovanou košili rozhalenou u krku.

Hudba dohraje. Stereo přehrávač se vypne.

Brock Řekl bych, že to není tak strašné. Možná vydržíme ještě pár let. Režim minerální vody a lehce opečených toustů.

Usměje se a protáhne. Potom se otočí na Alice. Před ní na stole stojí láhev minerálky.

Předpokládám, že je pořád vedle.

Alice Přechází semtam.

Brock vstane a nalije si minerálku.

Brock Ráno jsem jí to řekl... že budeme muset dům prodat. Jsem si jistý, že zvládneme žít v nějakém menším bytě. Obzvlášť teď, když nemusíme nikoho hostit.

Napije se.

Nemůžu se zbavit pocitu, že to takhle bude lepší, jsem si jistý. Příliš peněz. To byla podle mě ta chyba. Peníze tak nějak snižují vůli k životu. Příliš let strávených cachťáním se na jednom místě.

Najednou poslouchá.

Co to je?

Alice Nic. Jenom tak chodí.

Brock se otočí k Alice.

Brock Možná bys chtěla mít volný večer. Rád si vezmu hlídku na hodinu na dvě.

Alice Mně to vyhovuje. Dostanu se ke svojí práci. Pořádná dávka pachtění se na mejch charitativních výzvách. A stejně jsem nějak vypadla z kontaktu se všema, koho jsem znala. A většina z nich jde demonstrovat proti atomové bombě.

Brock Vážně? No jistě. Velikonoční víkend.

Začne se probírat zbytky indického takeaway, které má Alice na stole, a hledat dobré kousky.

Alice Akorát Alistair nejde a to určitě nechci, strávit večer s ním – nebo s ní, jak se teď začal nazývat.

Brock Jakto?

Alice Podle všeho si právě nechal odstranit penis.

Brock Dobrovolně? Tedy, to byl jeho záměr?

Alice Myslim že jo. V Maroku. Místo něj dostal něco jako růžovou plastovou obálku. Já jsem to neviděla. Říká, že tam nosí nákupní seznam, schovává pětilibrový bankovky, prej.

Brock Čekal jsem, že zavolá ta tvoje podivná dívčina.

Alice na moment vzhledne od práce.

Alice Ne, ne. Ta se rozhodla posunout. Slyšela jsem, že má nějakýho odpudivýho politika. Z pedofilního křídla konzervativní strany. V létě bude vlastním tělem vytírat podlahu jeho jachty. Oblažovat jeho masivní spodní část. To vždycky chtěla. Ty tlustý. Ty debilní.

Znovu vzhledne.

Jestli nemáš nic na práci, můžeš mi pomoci s tímhle.

Brock na to nereaguje, dál se probírá zbytky.

Brock Když o tom tak přemýšlím, zdá se mi, že jsem pořád jenom jedl. V diplomatických službách. Myslím, že jsem nevynechal jedinou jednohubku. Ani jednu. Stříbrný podnos se blýsknul a hurá, už jsem tam byl.

Alice Chybí ti to?

Brock Skoro pořád. To víš, pojišťovnictví moc kouzla nemá.

Usměje se.

Diplomacie se pro mě něčím hodila. Jakkoli hrozné věci o ní lidé říkají. Aspoň že byli pokrytci, teď to oceňuju. Díky pokrytectví jsou věci alespoň na čas příjemnější. Zatímco dole v City se o to nikdo ani nesnaží.

Alice Ty sis to vybral.

Brock To je pravda. Ale to není tak zvláštní. Zvláštní je... proč tam zůstávám.

Chvíli sedí a zírá před sebe.

Ale ona má aspoň něco nového, čím může pohrdat. Smutné je, že tentokrát... tím pohrdám i já.

Alice se natáhne pro strojopisný seznam jmen a odstrčí štos obálek.

Alice Osm set adres, osm set jmen...

Brock Tebe to nikdy nelákalo? Mít stálé zaměstnání?

Alice Nikdy jsem neměla čas. Moc jsem se věnovala různým mladým mužům. Ukazuje se, že zamilovávat se a odmilovávat je profese jako každá jiná.

Vzhlédne.

Měla jsem pocit, že touha... že touha je výborná věc. A že může bejt jednoduchá. A veselá. A zábavná. Možná jsem prostě žila mimo svoji dobu.

Brock Mluvíš, jako by tomu byl konec.

Alice To rozhodně je.

Pauza.

Brock Jak je to dlouho, co se někdo podíval vedle?

Alice Proto si myslím, že je čas začít konat dobro.

Susan otevře dveře, stojí v nich oblečená jako ve scéně I. Je trochu zaprášená.

Susan Musím vás požádat, abyste šli odsud pryč. Dočasně tenhle pokoj potřebuju. Můžete jít, kam chcete. A celkem brzo... jste vítáni zpátky.

Náhle se rozejde ke stolu, z něž sbírá předměty a tiše je hází do přihrádek stolu. Alice se dívá na Brocka.

Brock Radši mi řekni, Susan, co sis to udělala s rukama.

Susan Jenom jsem strhávala nějakou tapetu.

Brock Máš na nich krev.

Susan Nehet.

Pauza.

Brock Susan, co jsi doopravdy dělala?

Brock jde ke dveřím a dívá se do chodby. Susan stojí čelem ke stolu, tiše promluví.

Susan Myslela jsem, že když se chceme domu zbavit... a nemohla jsem vystát nic, co v něm bylo...

Brock se otočí zpátky do pokoje. Susan se obrátí a dívá se na něj.

Tak, co bude nejlepší udělat tady?

Brock se na ni dívá, mluví stejně tiše.

Brock Mohla by ses podívat do šuplíku, Alice, je tam Nembutal...

Alice Nejsem si jistá, že bysme měli...

Brock Nebudu ti říkat dvakrát.

Alice otevře šuplík a postaví na stůl malou lahvičku s prášky. Brock se o krok přiblíží k Susan.

Poslyš, pokud ten dům budeme muset prodat...

Susan Sám jsi to říkal, slyšela jsem tě kolikrát říkat, že to udělaly peníze, prohnitý peníze. Že jsme všichni žili jako velbloudi z tuku našich hrbů. No, tak, není nejlepší... se prostě otočit a domu se zbavit?

Usměje se.

Alice, hodil by se pro tvoje potřeby? Místo, kam bys mohla poskládat všechny ty svoje svobodný matky. Když rozložíme matrace po zemi...

Alice No, já...

Susan Nepotřebujou snad tvoje ženy místo, kde žít?

Bez varování zvedne ruce nad hlavu.

Našíma vlastníma rukama.

Pauza.

Z naší vlastní svobodný vůle. Íránská váza. Malej dřevěnej Buddha. Dvanáct mramorovejch ptáků okopírovanejch od tureckýho krále.

Pauza.

K čemu asi můžou bejt? Podívejte se z okna. Všechno jsem to vyházela.

Otevře dveře a zmizí v chodbě. Brock rychle přejde ke stolu a dívá se do svého adresáře. Alice začne uklízet letáky a obálky na stole před sebou.

Brock Předpokládám, že jsi s ní domluvená.

Alice Vůbec ne.

Brock Vážně ne?

Alice Tohle slyším prvně.

Brock V tom případě bys mi, prosím, mohla pomoci. Zjistit, co ještě tam provedla.

Susan znovu vejde a táhne dvě přepravní krabice, už z poloviny plné. Začne do nich snášet různé předměty z místnosti.

Susan Příbory, nádobí, stínidla a knihy, knihy, knihy. Encyklopedie. Bordel. Zbytečnosti. Vesmír plnej věcí.

Začne předměty po jednom házet do krabic.

Sítě na komáry, golfové hole, fotky. Porcelán. Mramor. Sklo. Vzpomínky z kamene. Co je to za sračky? Co je to za zapomenutý hnusný harampádí?

Brock se otočí, stále mluví potichu.

Brock Co je statečnější? Žít jako já? A nebo se věčně, neustále vyhýbat životu jako ty?

Ukáže papírek, který našel.

Tohle je číslo na doktora, má drahá. S mým svolením tě může zavřít. Dneska jsem schopný to udělat. Takže co kdybys začala všechny ty věci zase vracet?

Pauza. Susan se na něj podívá, potom na Alice.

Susan Alice, hodilo by se tvým ženám moje oblečení?

Alice No, já...

Susan Zní to dost hloupě. Ale mám třináctery večerní šaty.

Brock Susan.

Susan Samozřejmě jim k ničemu nebudou tak, jak jsou. Ale možná by se daly přешít. Změnit střih?

Natáhne se a jednou rukou zvedne ozdobu z krbové římsy a s rachotem ji hodí do bedny. Pauza.

Brock Tvůj život je sobecké, sebestředné ždímání. To je ta nejshovívavější možná interpretace. Tváříš se, že chráníš nějaký svůj osobní ideál, vždycky za cenu skoro nekončícího utrpení všech kolem sebe. Jsi sobecká, hrubá, bezcitná. Žárlíš, když jsou ostatní šťastní, odhodlaná zničit každý jiný způsob spokojenosti, který najdou. Strávil jsem

patnáct let života tím, že jsem se ti snažil pomoci, snažil se prostě být milý, a útěchou mi bylo, že čekám na nějaké znamení od tebe... nějaký náznak, že si mojí laskavosti vážíš. Že mě třeba miluješ. Bláznivá myšlenka.

Usměje se.

A stejně... se nikdy nevzdám, nevzdám to, dokud ti nebude zase dobře. A to by pro mě bylo, kdybys uznala jednu věc: že v životě, jaký jsi vedla, jsi naprosto selhala, selhala jsi v samotném jádru svého života. Přiznej to. Potom by ses možná opravdu mohla někam posunout.

Pauza.

Ted' půjdu a zavolám doktorovi. Mám v úmyslu tě konečně porazit v tvoji vlastní hře. Budu hrát tak falešně a bezohledně jako ty. A tentokrát rozhodně neustoupím.

Brock odejde. Pauza.

Susan Tak.

Pauza.

Božíčku. Co ted' bude nejlepší?

Pauza.

Jak nejlíp vyčistit tenhle pokoj?

Susan se nehýbe. Alice stojí a sleduje ji.

Alice Susan, myslím, že bys měla odsud pryč.

Susan Jistě.

Alice Pomůžu ti. Jak budu moci.

Susan No, to je moc milé.

Alice Jestli...

Susan Půjdu hned, jak to bude hotovo.

Pauza.

Alice Poslyš, jestli to Raymond opravdu myslí vážně....

Susan se otočí a zpríma se podívá na Alice.

Ty ses mě nezeptala, Susan. Ještě ses mě nezeptala, co si o tom myslím.

Susan pokrčí rameny.

Susan No Alice, to by nemělo být potřeba se ptát. To bude opravdu smutný den, až člověk nebude moct přispět chudým...

Alice se najednou začne smát. Susan k ní vykročí přes pokoj, vracejíc se ke zcela běžným sociálním konvencím.

Alice Kruci, Susan, on se tě zbaví.

Susan Neblázní, Alice, jsou Velikonoce. Muselo ti to dojít... doktor tam není.

Brock se znovu objeví v otevřených dveřích, v ruce má adresář. Susan se k němu otočí.

V pořádku, Raymonde? Můžu pro tebe něco udělat? Tady jsem našla nějakou whisky.

Položí láhev na stůl, vedle prášků Nembutal.

Alice zrovna říkala, že si na chvíli odskočí. Ať můžeme všechno vyřešit. Jsem si jistá, že když si opravdu vážně promluvíme... já bych mohla mluvit až do rána. Co ty?

Susan se obrátí na Alice.

Dobře, Alice?

Alice Jo. Jo, jasně. Jdu, už jsem na cestě.

Zvedne svůj kabát a jde ke dveřím.

Je to v pohodě, když se vrátím tak za hodinku dvě? Nerada si připadám, že něco narušuju. Chápete?

Usměje se na Susan. Potom za sebou zavře dveře. Susan se hned vrátí ke stolu. Brock stojí a sleduje ji.

Susan Tak, Raymonde. Dobře. Podíváme se na to.

Nalije mimořádně velkou dávku skotské, naplní skleničku úplně po okraj. Potom ji o kousek posune po stole směrem k Brockovi.

Kde bude nejlepší začít?

Scéna 11

Blackpool. Červen 1962.

Ze tmy hudba. Potom ticho. Dva hlasy ve tmě.

Lazar Susan. Susan. Sáhni si, kdo jsem.

Susan Já to vím. Víím, kdo jsi. Kdo jiný bys mohl být než Lazar?

Malá lampička na nočním stolku se rozsvítí. Lazar a Susan leží oba na boku na manželské posteli, otočení směrem od sebe. Pokoj je skrovně zařízený a chátrající. Lazar má na sobě kabát, je od nás odvrácený, jak se natáhl k lampičce. Susan je také zcela oblečená, ve velkém pánském černém kabátě, vlasy rozčuchané, šaty zmačkané kolem stehén. Lampička je osvětluje zcela minimálně.

Ježíš. Ježíš. Být zase šťastná.

Susan se najednou zvedne a odchází směrem, kde musí být koupelna. Proud žlutého světla ze dveří dopadá na postel.

Lazar Ať tam děláš cokoliv, nesvíkej se.

Susan *(mimo scénu)* Jistě, že ne.

Lazar Tím by to pro mě beznadějně ztratilo kouzlo.

Susan *(mimo scénu)* Beru si cigarety, sama si je balím.

Lazar Bože můj.

Susan To víš, já sakra neotálím.

Vrátí se se svou cestovní taškou, která je zmačkaná a špinavá. Sedne si do tureckého sedu na konci postele. Začne balit dvě cigarety.

Lazar Jsem rád, že jsem tě našel.

Susan Já jsem jen ráda, že jsem přišla.

Lazar Je to tu hnusný.

Susan Je to levnej hotel.

Lazar Zdá se, že cokoliv tu dostaneš s porcí prachu navíc.

Susan Měl bys bejt rád za prach, víš? Kdyby v atmosféře nebyl prach, lidstvo by vyhubilo slunce.

Lazar V Blackpoolu?

Susan No...

Lazar Děláš si srandu?

Susan sáhne do kapsy kabátu.

Susan Dostala jsem nějakou trávu. Mám ji tam přidat?

Lazar Pro mě jen obyčejnou cigaretu.

Susan přikývne.

Doufám, že ti nevádí, že jsem vybral Blackpool. Já jen že pracuju blízko...

Susan Nic mi neříkej.

Lazar Susan...

Pauza.

Můžeš... mohla by ses mě znovu dotknout?

Susan se na něj nedívá, nepohne se, jenom usměje. Pauza.

Víš, jak jsem tě našel? Přes BBC. Slyšel jsem ten rozhovor před pár měsíci. Řekli mi, že jsi vdaná a žiješ teď v Londýně. Dali mi adresu...

Susan Odtamtud jsem odešla před týdně.

Lazar Já vím. Pochopil jsem, že jsi teď na cestách. Ale... šel jsem, šel jsem tam a potkal jeho.

Susan Jak vypadal?

Lazar Jako chlap, co strávil život s tebou.

Susan Jak to můžeš říct?

Lazar (*usměje se*) Jenom hádám, to je všechno.

Susan se znovu usměje.

Říkal, že se mu zrovna podařilo získat dům zpátky.

Susan Vážně? To je moje vina. Zbavila jsem se toho baráku.

Lazar Říkal, že se do něj musel probojovat. Byly s tím nějaký problémy. Policie, asi i násilí...

Susan Zlobil se?

Lazar Zlobil? Ne. Zdálo se, že jenom lituje, že není s tebou.

Pauza. Susan přestane balit cigaretu.

Susan Poslyš. Musím ti říct, že jsem na tom vždycky nebyla úplně dobře. Mám jednu slabost. Ráda ztrácím kontrolu. Připustila jsem, aby k tomu došlo, no, víckrát.

Lazar Myslíš...?

Susan Asi před deseti lety jsem někoho postřelila.

Lazar Stalo se mu něco?

Susan Naštěstí ne. To jsme mu aspoň pořád opakovali. Raymond šel a strčil mu peníze v hotovosti. Plácnul mu je na rány jako horký obvazy. Myslím, že to ho nakonec celkem přesvědčilo. A po tom, jak byl Raymond laskavý, jsem měla pocit, že se musíme zasnoubit...

Lazar Proč se lidi...

Susan Berou? Nevím. Ty seš...

Pauza.

Lazar Co? Prej se mě na cokoliv.

Susan Ne. To nic. Nechci to vědět. *(Znovu se usměje.)*

Lazar Vidáš se s ním někdy?

Susan Proboha ne. Zbavila jsem se všeho, všeho, co jsem znala. Je jenom jeden důstojný způsob života, a to žít sám. Oblečení, co máš na sobě, svět, který vidíš...

Lazar Susan...

Susan Ne.

Pauza. Susan je najednou klidná.

Chci v tebe věřit. Tak mi nic neříkej. To bude nejlepší.

Pauza. Susan se neotáčí. Lazar najednou vstane, jde si vzít kabát a z kufru rukavice. Susan se podívá na nedokončenou cigaretu, kterou má v ruce. Potom ji znovu začne balit.

Za jak dlouho bude svítat? Myslíš, že bychom měli jít? Když budeme čekat do rána, budeme muset zaplatit. Nemůžu uvěřit, že by si to zasloužili.

Usměje se.

Nevíš, jestli jede nějaký ranní vlak? Přesně tam, kam chci já, asi ne. Není moc lidí, ke kterým můžu, to víš...

Pauza.

Snad mi promineš. Dostala se tam tráva.

Susan olízne okraj jointu a zapálí ho. Lazar stojí nehnutě vedle svého kufru.

Lazar Nevím, co jsem čekal.

Susan Hm?

Lazar V co jsem doufal, v době, kdy jsem se vrátil. Že tenhle život bude nějak lepší. Že nějak budu mít pocit, že za to jejich smrt stála.

Pauza.

Někdy ti to musím říct. Nemyslím, že jsem to zvládnul. Poddal jsem se. Vždycky. Ve všem. Předměstí. Žena. Peklo. A dělám korporátní úředníčinu...

Susan se začala hihňat.

Susan Lazare, promiň. Každou chvíli pudu.

Lazar Cože?

Susan Nic jsem nejedla. Tak prostě pudu...

Mávně neurčitě rukou. Potom se usměje. Pauza.

Lazar Nesnáším, nenávidím tenhle život.

Susan Á, bože už du.

Pauza.

Líbej mě. Líbej mě, jak pudu.

Lazar jde k Susan a pokusí se ji obejmout. Ale když ji chce políbit, Susan spadne dozadu na postel, kde zůstane ležet na zádech.

Lazar jí vezme z ruky vajgl a uhasí ho. Jde ke svému kufru a zavře ho. Potom ho zvedne. Jde do koupelny a zhasne. Svítí teď pouze lampička. Lazar jde ke dveřím.

Lazar Dobrý tajný agent se pohybuje tak, aby nikdo nemohl poznat, že tu vůbec byl.

Zhasne lampičku. Tma.

Susan Řekni mi, jak se jmenuješ.

Pauza.

Lazar Krycí jméno.

Pauza.

Krycí jméno.

Pauza.

Krycí jméno Lazar.

Lazar otevře dveře pokoje. Okamžitě zazní hudba. Kde by se dala čekat chodba, se prudce vyjímá oslnivý zelený čtverec francouzské louky. Pokoj se rozpadá.

Scéna 12

Saint-Benoît. Srpen 1944.

Tmavá plocha pokoje zmizí a vidíme svah ve Francii uprostřed léta. Jevištní obraz se skládá kousek po kousku. Zelená, žlutá, hnědá. Stromy. Louky se rozpínají. Pálí slunce. Nádherný srpnový den. Jiný Francouz stojí a shlíží dolů do údolí. Nese rýč a má na sobě holínky a manšestrové kalhoty. Je mu kolem čtyřiceti, je trochu při těle a působí neobyčejně sklíčeně. Objeví se Susan, šplhá do kopce. Je jí 19. Je oblečená jako mladá Francouzka, přes rameno pulovr. Celá září.

Francouz Bonjour, ma'moiselle.

Susan Bonjour.

Francouz Vous regardez le village?

Susan Oui, je suis montée la colline pour mieux voir. C'est merveilleux.

Francouz Oui. Opravdu výborný den.

Pauza. Susan se podívá na Francouze.

My to chápeme. My víme. Válka končí.

Susan „Vylezla jsem na kopec, abych měla lepší výhled.“ *(Usměje se.)* Měsíce jsem teď mluvila jenom francouzsky.

Francouz Jste Angličanka?

Susan přikývne.

Tower Bridge.

Susan Přesně tak.

Francouz se usměje a přejde k Susan. Společně se dívají z kopce.

Francouz Vy připojíte k oslavě ve vesnici?

Susan Brzo. Ano, doufám, vážně chci přijít.

Francouz Sám já pracuju. Farmář. Jako každý den. Francouz pracuje, nebo hladoví. Je hnůj. Výkal. Nejnižší z malých.

Susan trochu postoupí dopředu, dívá se z kopce.

Susan Podívejte. Zapalují ohně do čtverce. A děti... si berou hořící klacíky.

Pauza.

Viděl jste už něco tak nádherného?

Susan stojí a dívá se. Francouz zachmuřeně zamumlá.

Francouz Úroda letos zase špatná.

Susan To mě mrzí.

Francouz pokrčí rameny.

Francouz Jak jsem čekal. Země moc chudá. Musím pracovat každou chvíli dne.

Susan Ale budete rád, určitě. Jste taky rád?

Susan se otočí, aby se Francouz nemohl vyhnout její otázce. On zdráhavě přikývne.

Francouz Jsem rád. Je to pro něco dobré, to je pravda. *(Zatváří se zmateně.)* Angličani... nemají city, ano? Jsou ztuhlí.

Susan Skrývají je, skrývají je před světem.

Francouz Hloupé.

Susan Hloupé, ano. Možná že...

Pauza.

Francouz He?

Susan Možná se to rychle změní. Dospěli jsme. Vylepšíme teď svět.

Francouz zírá na Susan. Potom ztěžka nabídne:

Francouz Třeba... třeba byste ráda polévku. Moje žena.

Susan Dobře.

Susan se usměje. Podívají se na sebe, že půjdou.

Francouz Je to z kopce.

Susan Příteli.

Pauza.

Takhle už bude pořád a pořád a pořád.