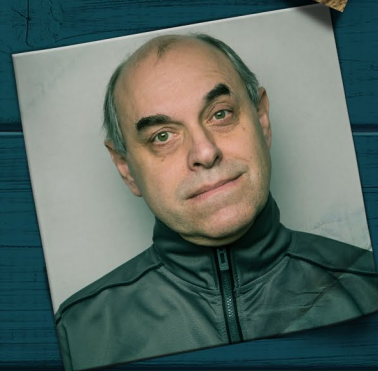


Umělecký ředitel a majitel **Milan Hein**
Spolupracovníci divadla: **Martin Šimek, Pavel Ondruch, Jiří Pritz, Linda Skarlandtová, Kristýna Kočová, Kateřina Šimková, Marie Krbová, Jan Malíř, Olga Špátová, Marcel Brna, Tomáš Dvořan, Raдек Svoboda, David Zelinka, Ondřej Sýkora, Silvie Janáková, Martina Kšířová, Kristýna Trojanová, Ivetta Pažoutová, Václav Bláha, Petr Holata, Tomáš Marvan a Filip Teplý.**

Divadlo Ungelt, Malá Štupartská 1, Praha 1,
www.divadlounge.cz
Letní scéna Divadla Ungelt, Nový Svět,
Praha 1 – Hradčany,
www.letniscena.cz

Vydalo **DIVADLO UNGELT** s.r.o.,
Nový Svět 78/5, Praha 1 – Hradčany
prosinec 2017 / Sezóna 2017-2018
Program připravili Pavel Ondruch, Milan Hein,
Linda Skarlandtová
Foto Jan Malíř
Grafická úprava Marcel Brna



Život podle Jonesových Will Eno

Vanda Hybnerová
Miroslav Táborský
Lucie Štěpánková
Ladislav Hampel

režie Marek Němec překlad Pavel Dominik

Život podle Jonesových

Will Eno

Režie **Marek Němec**
Překlad **Pavel Dominik**
Dramaturgie **Pavel Ondruch**
Výprava **Agnieszka Pátá-Oldak**
Hudba **Ivan Acher**

Jennifer Jonesová **Vanda Hybnerová**
Bob Jones **Miroslav Táborský**
Pony Jonesová **Lucie Štěpánková**
John Jones **Ladislav Hampel**

?? **Jan ???**
Asistentka režie **Marie Krbová**
Zvuk a světla **Tomáš Dvořan,**
Radek Svoboda, David Zelinka
Garderoba a rekvizity **Silvie Janáková, Martina Kšířová**
Kristýna Trojanová

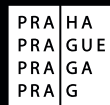
Česká premiéra 16. prosince 2017 v Divadle Ungelt

Autorská práva k dramatickému textu a překladu v České republice zastupuje Aura – Pont s.r.o., Veslařský ostrov 62, 147 00 Praha 4.



Metamorphosis

Květiny dodává firma Metamorphosis

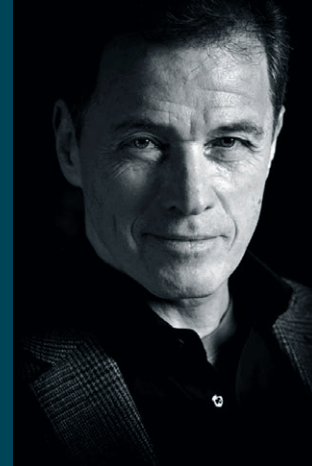


Inscenace vznikla také zásluhou grantu, který Divadlu Ungelt udělilo hlavní město Praha

Hlavní partneři Divadla Ungelt

manželé
Prof. Dr. Dadja Altenburg-Kohl
a Daniel Pešta

Klub přátel
Divadla Ungelt, z. s.
za laskavé podpory
Nadace ČEZ



Vážení diváci,

představení hry Willa Eno
Život podle Jonesových
je pro nás přelomové.
Měníme kurs.

Je nejvyšší čas přivést na jeviště Ungeltu vedle zralých postav také postavy střední a mladé generace. Představit nové herecké osobnosti.

A v hledišti přivítat jejich vrstevníky.

Vítám všechny, kteří do divadla vstupují s nadějí, že se v něm pobaví a zároveň něco výjimečného prožijí, možná i pochopí...

Vítejte v Ungeltu!

Milan Hein
umělecký ředitel Divadla Ungelt

Producenty původního broadwayského představení byli - Jeffrey Richards, Jerry Frankel, Jam Theatricals, Stacey Mindich, Susan Gallin, Mary Lu Roffe, Andy Sandberg, Scott M. Delman, William Berlind, Caiola Productions, Angelina Fiordellisi, Jay Franke, Gesso Productions, Grimaldi Astrachan Hello Entertainment, Meg Herman, Mara Smigel Rutter Productions, KM-R&D, Will Trice.

Inscenace vznikla ve spolupráci s Yale Repertory Theatre.

Hra The Realistic Joneses / Život podle Jonesových byla napsána na objednávku Yale Repertory Theatre - umělecký ředitel James Bundy, výkonná ředitelka Victoria Nolan.

Thank you. Hi.
We're here now.
Thank you. Hi. Wow.
We're Pony and John.

Hi.
It's wonderful name.
Moving is a pain.
No.
But here you are...
By the way!

Here you are!
We're here now.
Thank you. Hi. Wow.
We're Jenny and Bob.

(Text písně napsal na motivy hry
Život podle Jonesových Ivan Acher.)



Absurdní realističnost divadla Willa Ena

Will Eno se narodil roku 1965 v Nové Anglii, konkrétně v Massachusetts do, jak sám říká: „normálních poměrů.“ Introvertní americký dramatik navštěvoval místní střední školu i univerzitu v Amherstu. Na dospívání v americkém maloměstě nevzpomíná příliš často, pokud ovšem oceňovanou hru *Middletown* (2010) navazující na slavné antirealistické drama Thorntona Wildera *Naše Městečko*, nechápeme jako autobiografii. Na co však Eno rád vzpomíná, je jeho cyklistická kariéra. Od dvanácti do dvaceti dvou let se připravoval na dráhu profesionálního cyklisty v prestižním US Olympic Training Center v Coloradu. „Jsem si jistý, že existuje souvislost mezi jízdami koly a mým vnímáním světa, i když přesně nevím jaká.“ Když pak získal stříbrnou medaili na národním šampionátu, zdálo se jasné, kam bude jeho cesta směřovat. Eno však na rozdíl od okolí o budoucnosti na dvou kolech



pochyboval, přestože sport miloval a doposud miluje (jeho divadelní kolegové mnohdy přiznávají, že je nutí nejen sportovat, ale také s nimi soutěžit). Univerzitu po více jak třech letech nečekaně opustil, přestěhoval se do New Yorku a začal pracovat na Wall Street jako makléř-začátečník. Běžné deseti hodinové směny jej ubíjely a aby je vydržel, psal – krátké povídky a hry. Jeho láska k divadlu se tak „zrodila z pocitu osamělosti.“ Téměř kaťkovský příběh kancelářské myšky, která svého první Shakespeara viděla až ve 28 letech, vyústil v návštěvy kurzů tvůrčího psaní u slavného literárního redaktora (a také spisovatele) Gordona Lishe. Ten byl nadšen Enovou „schopností vidět svět v tak úzkostných barvách“ a naučil ho základům řemesla literární tvorby. V roce 1996 ho navíc vyslal na workshop pro spisovatele a vizuální umělce pořádaný Edward F. Albee Foundation, čímž dal jeho kariéře klíčový impuls. Na workshopu totiž započalo Enovo dlouholeté přátelství s legendou americké dramatiky Edwardem Albeem (1928-2016). Ena tak na prahu Kristových let získal svého prvního značně vlivného fanouška, nejdokonalejšího mentora, jakého si mohl přát, a později také blízkého přítele (hlídal mu dokonce kočku jménem Snow – Sníh). A přestože říká, že „nikdy nemluvili o psaní her,“ Albee Ena jednoznačně cítil a považoval ho za „jed-

noho z nejlepších současných dramatiků,“ jehož styl je „důmyslný a podmanivý.“

Cesta na profesionální scénu však byla trnitá. V roce 1999 nebo možná také v roce 2000 proto vyrazil Ena na zaoceánský výlet do Velké Británie a úplnou náhodou vytrousil krátkou komedii *TRAGEDY: a tragedy* před dvěma londýnského Národního divadla. Za několik týdnů místní dramaturg kontaktoval Ena s nabídkou, že by rád jeho apokalyptickou hru o novinářích, kteří reflektují poslední západ Slunce, uvedl jako scénické čtení na studiové scéně. Nedlouho po tomto čtení o hru projevil zájem Gate Theatre a posléze i BBC Radio... „Je úžasné, že Národní divadlo v Londýně – to Královské národní divadlo Londýn – se Vám ozve – a když pošlete cokoli do nějakého divadélka v Baltimoru nebo Marylandu, nestane se nic. (...) Tehdy jsem pracoval jako korektor, takže jsem hned okopíroval řadu svých dalších textů a šel je zase vytrousit do Anglie.“ Will Ena tak naráží na paradoxní situaci, že přestože je rodilý Američan (ačkoli s francouzsko-kanadským příjmením), v Americe o jeho tvorbu neprojevovali žádný zájem. Když se jí však zabýváme podrobněji, snadno pochopíme proč.

Americká realistická dramatická tradice, započatá Eugenem O'Neillem, je v Enově díle sice zjevná, avšak kdykoli je dotázán na své dramatické vzory, nezapomene zmínit irského nositele Nobelovy ceny za literaturu Samuela Becketta. Tím se pro mnohé vědomě hlásí k odkazu poválečné evropské dramatiky, kterou teoretik Martin Esslin ve své přelomové studii z roku 1961 pojmenoval jako absurdní divadlo, či přesněji: divadlo absurda. Avšak Eno stejně jako Beckett toto označení považuje za přinejmenším nepřesné. Vždyť pod *absurdnem* si každý z dramatiků, diváků i teoretiků představuje tak trochu něco jiného. Proto už v Esslinově době bylo zřejmé, že jeho vlastní pojem je tak všeobíhající, až je nepoužitelný. I přesto se do širšího povědomí veřejnosti vryl. Dokázal totiž alespoň trochu uchopit nové fenomény v psaní pro divadlo vyvolané poválečnou existenciální úzkostí a ztrátou víry v základní lidskou humanitu (jako například rozpad dramatické struktury, rozostření dramatických postav, ztrátu víry v příběh i v klasicky vystavěné dramatické situace, zavržení logiky jako nutného předpokladu jednání a v neposlední řadě rozpad jevištní řeči a komunikace projevující se specifickou prací s jazykem). Esslin se domníval, že je „absurdní divadlo v evropském kontinentálním smyslu v Americe daleko hůř srozumitelné,” neboť americké bezprostřední zkušenosti s válkou nejsou tak, řekněme, fatální. Postupem času se ukázalo, že to není úplně pravda, neboť dramatici jako Jack Gelber, Arthur Lee Kopit a především zmíně-

ný Edward Albee mají k divadlu absurda rozhodně co říct. Přesto je nezpochybnitelné, že absurdní divadlo bylo pro zaoceánské publikum méně srozumitelné než pro to evropské. Metafyzická hrůza Willa Ena byla proto bližší evropským skeptikům než americkým idealistům a zajistila mu tak vstupenku nejdříve na britské scény. Ostatně i proslulá americká absurdní hra *Stalo se v ZOO* Edwarda Albeeho měla nejdříve premiéru v Berlíně a až poté na newyorské Off-Broadwayi.

Avšak ani Edward Albee se za absurdního dramatika rozhodně nepovažoval a mluvil o sobě spíše v intencích klasického amerického realistického dramatu, čímž se opět dostáváme k vágnosti pojmu absurdní divadlo. Je absurdní vše, co nedodržuje klasickou Freytagovu techniku dramatu (expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa)? Jistě nikoli, ale pak je na místě ptát se, co je (a co není) absurdní? Je absurdní vše, co není realistické? Vyjdeme-li z původního latinského slova *absurdus*, což se překládá jako skřípavý, nemyslitelný, nemožný, nesmyslný, vymykající se, zjistíme, že je toto slovo založeno na vnitřním antagonismu – předpokládá, že něco dává smysl a něco ne, a to co smysl nedává, je absurdní.

Will Eno je však hmatatelným důkazem toho, že v postmoderní době, více jak padesát let po Esslinovi, se předpoklad

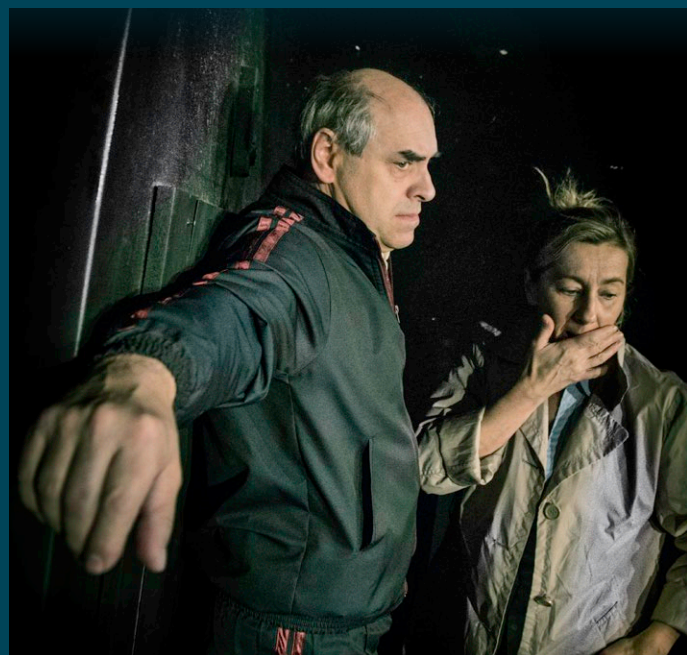




o tom, že existuje jedna správná logická realita, která dává smysl, a vůči které tedy existuje i protiklad, tedy ne-smysl, jeví značně nevěrohodně. V této optice je pochybné obviňovat Samuela Becketta, natož pak Willa Ena, z absurdity, neboť vše, co kdy napsali, smysl rozhodně dává, ba dokonce ani s jejich údajně anti-dramatickou metodou či „dekonstrukčním“ stylem to nebude tak horké (*Čekání na Godota* je v podstatě klasicky vystavěná hra s realistickým základem a *Život podle Jonesových* rovněž nezapře subtilní, a přesto pevnou dramatickou stavbu).

A tedy to, co z Ena, Becketta i Albeeho dělá ve svých dobách průkopníky absurdního dramatu jsou především existenciální témata jejich her. Ne náhodou se proto s nimi máme tendenci vracet ke knize Alberta Camuse z roku 1942 *Mýtus o Sisyfovi*, z níž sám Martin Esslin při formulování svých tezí vycházel. Na bolestném mýtu o muži věčně se snažícím dovalit na vrchol hory velký kámen, který těsně před vrcholkem padá zpět, dokazuje absurditu lidského údělu a zároveň v ní nachází určitý smysl a naději. Nesmyslnost Sisyfova pachtění ho osvobozuje od iluzí o nutnosti dosažení jakéhokoli úspěchu a přivádí ho k prožívání samotné existence. Stejně myšlenkové koncepty nacházíme v díle zmíněného trojlístku. Avšak zatímco Beckettovy vize často propadají do hloubek groteskní skepse, tak Albeeho a posléze Enovy hry ústí v naději a často i katarzi. Na katarzi si doposud dělaly „nároky“ pouze tragédie, zatímco Enovy hry jsou velice chytré komedie na vážná témata, jejichž myšlenková klenba je tak obrovská, že pokud si George Steiner před lety myslel, že tragédie reflektující a léčící celou společnost zemřela, tak podle Ena nikoli – jen se přerodila v existenciální komedii.

A takovou komedií je i zlomový Enův text – monodrama *Thom Pain* (na motivy ničeho), které můžeme považovat za esenci jeho dramatické tvorby. Světovou premiéru mělo na slavném Fringe festivalu v Edinburghu a v roce 2005 bylo nominováno na prestižní Pulitzerovu cenu. Přestože jde o monodrama, Eno ve výčtu osob uvádí dva hráče: Thoma Paina (v doslovném překladu Toma Bolestného) a diváky. Celý svůj text pak koncipuje jako monologický rozhovor křehké bytosti uprostřed prázdného jeviště-světa s diváky-lidmi: „...Po veškerých mých snahách o komunikaci jsme si nakonec přece jen něco předali. Co kdyby se mi něco podobného podařilo i s vámi a vzklíčil malý výrůstek, bolák skutečného života. Nemyslete si, nečekám, že se mi to podaří.“ Mnohoznačná zповěď člověka ztraceného v současném světě, který se snaží překonat samotou, úzkost a strachy je navýsost (ve své tragičnosti) vtipná, a ne náhodou ji američtí recenzenti popisovali jako existenciální stand-up. A přestože v Enově mistrovském kousku nezazní ani jednou slovo smrt, téma konečnosti a paniky z ní je zde markantní (hra končí palčivou enovskou otázkou: „Není to skvělé, být naživu?“). Toto téma každým jeho dalším textem nabývá na síle a logicky ústí v autorovu posedlost nemocemi (a invalidními vozíčky). Využití nemoci v dramatech mu totiž dovoluje tematizovat lidské tělo (a člověka) jako něco, jehož konečnost nejdříve zabraňuje našemu štěstí a posléze nám paradoxně umožňuje najít vyšší formu harmonie v podobě smíření s vesmírným koloběhem (za předpokladu, že své tělo nahlédneme jako změř atomů, které už „existovaly za velkého třesku“).



Podobné téma řeší i ve hře z roku 2014 *The Open House* (kterou pod názvem *Návštěvní doba* výborně přeložil překladatel *Jonesových* Pavel Dominik). Do centra textu Eno umísťuje postavu despotického umírajícího otce upoutaného na vozík. Pomocí umného odcházení herců ze scény, kteří se pak vrací ve zcela jiných rolích jako hosté, demaskuje mechanismy rodinných vztahů. Postupné mizení starých postav a jejich přetváření v nové dovoluje Enovi narušit a rozvinout tradiční americký topos disfunkční rodiny sahající až k O’Neillově *Cestě dlouhým dnem do noci* a prozatím končící u Tracyho Lettse (držitele Pulitzerovy ceny za *Srpen v zemi indiánů*).

Tracy Letts (narozen ve stejném roce jako Eno – 1965) je v Česku známý jen jako dramatik, leč působí i jako herec. Coby nejlepší Enův přítel hrál v několika jeho hrách – byl však především prvním Bobem v Enově nejslavnějším dramatu pro více lidí *Život podle Jonesových*, které mělo světovou premiéru v roce 2012 v Yale Repertory Theater v New Havenu a o dva roky poz-



ději ve velkém stylu dobylo Broadway (pro Ena to byl více než úspěšný broadwayský debut). Důvodů, proč Jonesovi zaznamenali takový úspěch je jistě více, zdá se však, že se Enovi podařilo propojit svá ústřední „smrtná“ témata, která již několikrát rozpracoval v monodramatech (kromě *Thoma Paina* ještě například v *Title and Deed* z roku 2011) a například také v prvotině oceněné Oppenheimerovou cenou pro nejlepší debut *The Flu Season* z roku 2004, s klasickou komediální dramatickou stavbou, chcete-li s příběhem sehraným v realistických kulisách maloměstských domků s verandou. Z iluzivní hry však Eno vytrhuje svou oblíbenou dramatickou postavu – diváka – několika mazanými *schválnostmi*. Už jen to, že pojmenoval své hlavní postavy totožným příjmením, a ještě ke všemu příjmením, které je v USA stejně obvyklé jako v Čechách například Novák, naznačuje, že všichni můžeme být (či jsme) „také Jonesovi.“ Všechny čtyři postavy se v sobě natolik zrcadlí, že je lze vnímat i jako čtyři hrany jednoho čtverce či jako čtyři alterega nás samých. I proto na několika místech jedna postava osloví tu druhou špatným jménem, protože jména jsou jen slova a slova „už mi opravdu nic neříkají.“

Východí situace Jonesových působí, ústy Johna, jako „nejstarší příběh všech dob.“ Jeden manželský pár navštíví jiný manželský pár ze sousedství a my si tak nutně musíme vzpomenout na legendární hru Edwarda Albeeho z roku 1962 *Kdo se bojí Virginie Woolfové*. U Albeeho se však v sarterovském duchu stává peklem druhý člověk a neschopnost s ním komunikovat je dána individuálními pocity znuděné střední třídy. Eno vidí největší peklo v neodbytném pocitu smrtelnosti, který doslovně symbolizuje zcela fiktivní nemocí napadající mimo jiné „centra řeči.“ Harrimanův-Leaveyho syndrom stvořil Eno jako urychlovač naší smrtelnosti. Druhý člověk pro něj nemůže být peklem, neboť se mu není schopen ani přiblížit, není schopen s ním navázat kontakt. Peklo je pro Enovy postavy jejich službu vypovídající tělo a izolace, k níž jsou proto odsouzeni (a to i navzdory manželství a lásce). Jako by Eno vše vystavěl na Beckettově poselství z *Konce hry*, kde je hlavní postava Hamm uvězněna na vozíčku v prostoru světa a hledí vstříc konci, po kterém touží, ale který neustále oddaluje: „Co je všechno? Jedním slovem? (...) Zmíravost.“ Tlak na odsunutí smrti má však opačný efekt a boj proti smrtelnosti se ukazuje jako boj proti přirozenosti a realitě.

Nemožnost uchopit realitu a zorientovat se v ní je klíčem k celé Enově hře, která se v originále jmenuje příznačně *The Realistic Joneses*. Jací jsme, když jsme realističtí, když sama realita je vlastně pro každého jiná? Znamená to snad, že nemáme mylná očekávání, liché touhy, neopodstatněné doufání (anglický slangový idiom sloveso „jonesovat“ znamená také skrytě po něčem

toužit, bažit po něčem)? Skutečná je pravděpodobně jen hmota, a tedy naše tělo, protože tuto skutečnost mohou *vidět* a *osahat* i ostatní: „Vnímám už jenom těla a světlo. Věci se objevují, věci mizí, to je všechno,“ konstatuje John v klíčové scéně *Jonesových*. V realitě nás ukoťtuje jen hmotný svět, tělo, ale smrtelnost věcí i těl je tak každodenně zřejmá, že tato jediná kotva se den ode dne uvolňuje a vypouští našeho ducha na širé moře chaosu. A řeč, jazyk je v tomto pustém oceánu blikající maják – je důsledkem hmotného těla a zároveň také ducha. A jako každá mezi dvěma extrémy rozkročená věc, je polovičatá; přesto vytváří nedokonalý most vracející nás na pevninu.

Máme-li pocit, že vršení dialogu je absurdní, neznamená to, že postavy ve svých promluvách a pokusech (ne)vyjádřit se, nenachází smysl, ba právě naopak. Psychologická hutnost Enových promluv naznačovaná rytmizováním replik, vyznívá mnohdy absurdně jen proto, že na rozdíl od postav Čechovových, které podtexty (smysl) skrývají za banální, avšak ucelené a jakoby logické věty, postavy Willa Ena se úporně snaží vyjádřit svou osobní pravdu a skrze ni se přiblížit tomu druhému. Neskrývají – jako například Čechovovy postavy – své pohnutky, ale ve snaze být pravdiví, skuteční, naráží na jazykovou mez. Slova nedokáží nést skutečnou a úplnou pravdu. Dávají nám jen kusé a notně zkreslující zprávy o neproniknutelných skutečnostech okolních těl. „Snažil jsem se pochopit, čeho chtějí mluvící lidé dosáhnout. Všechno to ale znělo jako tajemství, jako tajný kód.“ Vždyť dialog je založený na pochybné víře, že my všichni si pod jedním slovem představujeme stejnou věc. Pro Ena nesmyslnost jazyka, světa a lidského údělu je tak logická a samozřejmá, že na ní nic absurdního nevidí – popisuje jen svět jaký je nebo přinejmenším jak ho vidí. Všichni Jonesovi, včetně nás, proto hledají správná slova a skutečné pravé významy, protože „mluvit s někým vám může udělat dobře.“ „Někomu možná budou postavy Života podle Jonesových připadat šílené nebo nepochopitelné, ale já myslím, že se vlastně chovají dost realisticky. Svým způsobem je jejich počínání realistickou reakcí na to velké mystérium, kterému říkáme život.“ Beckett, Eno a i Anton Pavlovič Čechov jsou tak realističtí, až jsou absurdní. A jsou tak absurdně realističtí, až jsou vtipní.

Enův koloběh života a smrti získal svůj dokonalý odraz v bezprostřední životní realitě: v roce 2014 se mu narodila dcera téměř přesně 24 hodin po smrti jeho otce. Matkou, s níž dodnes žije v newyorském Brooklynu, je oceňovaná herečka Maria Dizzia. Jeho dcera Albertina se stala středobodem Enova života a v mnoha rozhovorech ji zmiňuje s až roztomilou otcovskou hrdostí. „Cítím, že se můj vztah ke světu výrazně proměnil. Vím jen

to, že mám pro všechny lidské bytosti mnohem více pochopení a soucitu.“ A ačkoli v jeho nejnovější hře *Wakey, Wakey* je hlavní postavou opět nemocný, umírající a na vozíčku uvězněný muž, dá se už čist prizmatem Enova nově objeveného optimismu. Na představení, které mělo premiéru v březnu letošního roku v Signature Theatre v New Yorku, kde byl doposud Eno rezidenčním autorem (2012-2017), vzal svou dvoutletou dceru a otestoval tak divácký zájem – „a ona se smála!“... „Myslím, že první slovo mé dcery bylo *dveře*. Přišlo mi to neuvěřitelně transcendentní. Hned jsem si pomyslel, že bude nějakým duchovním vůdcem, že bude v tomto světě hledat transcendenci. Moje máma ale optimisticky poznamenala, že možná bude vrátným.“ První zárodky této nové Enovy citovosti už ale vidíme v *Jonesových*, kdy závěrečné pomyslné splnutí s vesmírem-přírodou lze chápat jako očistný akt přijetí a dosažení vnitřní harmonie přesně v duchu transcendentních úvah Camuse: „Kafka odmítá přiznat svému bohu morální velikost, zřejmost, dobrotu, koherenci, ale to jen proto, aby se mu mohl snáz vrhnout do náruče. Absurdno bylo rozpoznáno, přijato, člověk se s ním smiřuje a od toho okamžiku víme, že ten člověk už není absurdní.“

Napsal Pavel Ondruch.





.....

NEMĚNNÁ ŘEDKVIČKA: ROZHOVOR O „ŽIVOTĚ PODLE JONESOVÝCH“

.....

E-mailová konverzace mezi dramatiky
Willem Enem a Tracy Lettsem.

Je „Život podle Jonesových“ dobrá hra? A pokud ne, tak proč?

Jako její autor jsem ve střetu zájmů, a proto řeknu, že to není dobrá hra. Přesto si cosi ve mně, prakticky celá levá strana, myslí, že je to hodně dobrá hra. Tím mám na mysli, že je natolik průzračná a nabitá energií, že se jí člověk, bude-li chtít, nechá unést a ponoří se do sebe, a zároveň že skýtá dost prostoru a tajemství, aby si sebe nepřestával uvědomovat. Pokud to dobrá hra není, pak je po-

měr mezi subjektivitou a objektivitou poněkud vychýlený. Nebo je v nepořádku nějaký jiný morální kalkul. Doufám, že tohle není ten případ. Opravdový cit má tendenci vyústit v pevnou formu. Pokud vyslovíte skutečné tajemství, skutečnou úzkost nebo skutečnou touhu, je pravděpodobné, že docílíte obecnějšího přesahu. Pokud ne, pak to nejspíš bude vypadat jen jako druhá kopie něčeho nijak důležitého. Odpověď na tvou otázku samozřejmě mám, ale myslím si, že můj názor není relevantní. Mohl bych ti celý den vyprávět o tom, jaký skvělý předkrm jsou ředkvičky. Pokud si náhodou myslíš, že jsou nijaké a že je to normální zlodějina, jako že si to myslíš, pak to respektuji, nebudu tě přesvědčovat o opaku a můžeme se hnout z místa.

Myslím, že teoreticky může být z ředkviček skvělý předkrm, jinak bych si je nikdy neobjednal. Jenže v téhle konkrétní restauraci vybrali ze šuplíku v ledničce pár baculatých ředkviček, mrskli je na talíř, připlácli k tomu mističku s máslem a naučtovali mi osm dolarů. Pravda ředkvičky je neměnná. Všechno záleží na zpracování, a zpracování je pouze vyjádření individuálního názoru. Asi by se dala spíchnout nějaká vágní obhajoba kuchaře a plkat o minimalismu. Jenže, sakra, do restaurace přece chodím úplně z jiného důvodu.

Všichni jsme nejspíš četli tvou hru Někáký předkrm?, tak asi víme, jak to máš s předkrmy. Ovšem rozhodující je prezentace. Zpracování té „věci“. A tyto aspekty pravděpodobně vycházejí z hlubokého pocitu, jaký člověk zažíval v reakci na danou „věc“ při prvním setkání. A ten pocit má původ v něčem prastarém a nevysledovatelném. Co když měl ten kuchař z nějakého důvodu o ředkvičkách přehnané mínění, a proto nepovažoval za nutné jim nějak pomoci? Nebo si neuvědomil, že se cosi stane a cosi se

změní, když se něco položí na talíř, a že tu změnu je nutno vzít na vědomí, aby to „něco“ přežilo, aby se tomu dobře dařilo v novém prostředí? Nic není tak vzrušující jako život. Zrovna tak je ale jisté, že někdy není nic taková nuda jako hra založená na „skutečných“ nebo „pravdivých“ událostech.

Co se týče psaní, z některých mizerných věcí může občas vzniknout jedna velmi dobrá. První kniha, kterou jsem si koupil na internetu, pocházela z antikvariátu na Novém Zélandu. Nikdy jsem ji nedočetl, ale číst jsem ji začal. Zabývala se Shakespearovými problémovými hrami. Byla tam nezapomenutelná pasáž, někde v první kapitole, o napětí mezi nějakou věcí a jejím odporem při inscenování, jakousi plachostí či neochotou nechat se zdramatizovat, a jak se z tohoto odporu dá získat spousta energie, je-li patřičně rozpoznána a řízena.

Dejme tomu, že někdo, kdo vůbec nerozumí divadlu – řekněme nějaký kovboj, lépe řečeno kovboj, který neví nic o divadle –, se rozhodne, že napíše hru. Přejde za tebou a požádá tě, abys mu doporučil tři hry, které by si měl přečíst předtím, než se sám pustí do psaní. Které tři hry bys uvedl? A svůj výběr nemusíš vysvětlovat.

Řekl bych mu: brácho, budeš si muset opatřit *Spo-lečenskou místnost* od Dona Delilla. Možná by se ti hodil i *Konec hry* od Samuela Becketta. A co třeba *Richard II?* Kdyby chtěl *Ústa kovboje* od Sama Sheparda, řekl bych mu: no nevím, jasně, klidně si ji kup, ale nejspíš nesplní tvoje očekávání.

Něco mi říká, že máš strach ze smrti. Chci říct, že v průběhu našeho krátkého, ale hlubokého přátelství jsem získal dojem, že se často zamýšlíš – většinou s obavami – nad vlastní smrtelností. Nebo jsem to pochopil špatně? Hrál jsem ve dvou tvých hrách

a v obou jsem byl smrtelně nemocný. Tak co se děje, kamaráde? (Tuhle otázku jsem ukázal své přítelkyni, která ti hlídala dům, a ta řekla: „V šuplíku jeho lednice jsem viděla vitamínové doplňky. Dá-li se to tak říct.“ Což pouze posiluje směr mého vyptávání, ale zvláštním způsobem mi umožňuje ještě jednou se otřít o šuplík na zeleninu.)

Bojím se umírání, ale (zvláště a radostně) čím dál tím míň. Co se týče těch vitamínů, prováděl jsem nějaké stavební práce pro obchod se zdravou výživou a dali mi toho mraky. Většina je prošlá a asi bych to měl všechno vyhodit a šuplík nacpat ředkvičkami. Smrt v mé hře *Middletown*, kterou jsi vykreslil tak hrůzně a dokonale, zkrátka, když jsem tu scénu psal, jako by mě úplně rozložila. Člověk se pokusí o sebevraždu, neúspěšně, pak mu pomalu začne všechno docházet, jenže dostane infekci a zemře. Právě mě napadlo, že to, co mě pronásleduje, nemusí být strach ze smrti, ale nedostatečná víra, prostě víra v život a kontinuitu, atd. Tvoje otázka a způsob, jakým jsi mi ji položil, mě kdovíproč naplnila skutečným klidem. Taky jsem zrovna cvičil na eliptickém trenažéru (tři tečky), vyhnal jsem puls na 192 a všechno bylo v pohodě. A při pohledu zpět i uklidňující. Jedno je pravda – v dnešní době mám mnohem víc důvodů proč žít.

„Nedostatek víry v kontinuitu“, to mi nesedí od člověka, který se dotkl nepochopitelných záhad v *Middletownu* a *Životu podle Jonesových*. Na druhé straně obě hry podle mě obsahují určitý provokativní kontrapunkt. Jistě, ten člověk v rádiu v *Middletownu* může s dětským vytržením popisovat nesmírný zázrak černých děr... ale John Dodge se mezitím rozkládá pod nemocniční příkrývkou. Skvělá scéna. Vidím toho teď spousty v New Yorku, během těch pár měsíců, co jsem tu na

návštěvě, totiž že spousta tzv. „populárních“ dramatiků (nevím, jak to říct jinak; nejsou populární v pravém slova smyslu. Jsou to dramatici. Kdyby byli populární, nemuseli by provádět stavební práce v obchodech se zdravou výživou) hledá jakési kosmické vědomí v pozorování klidných, dokonce nudných okamžiků. Není to žádný minimalismus. Je to „banalismus“, banalita jako kosmická pravda. Někteří jsou přirozeně úspěšnější než jiní. A jakmile tento typ psaní pro divadlo přestane fungovat, v divácích může zůstat pocit, že se jim nedostalo dostatečného množství živin. (Rozladěný divák, hlasitě, k rozcházejícímu se obecnstvu po představení *Života podle Jonesových*: „Celé to prostě vyletělo do vzduchu a zmizelo!“ Mám pocit, že se s tím mohu ztotožnit, protože za (A) se ti chystám složit obrovskou poklonu, za (B) lidé, kteří nemají rádi tvoje hry, ti dávají na vědomí, že stále píšeš s nějakým názorem, a za (C) si nejsem jistý, zda byl rozladěný.) Ale když se to podaří, což je podle mě případ tvých her, člověk odchází z divadla a všechno ve světě jako by se trochu změnilo. Někdo si pohrál s optikou způsobem, který má trvalý efekt.

Dovol mi po tom všem ještě jednu otázku, která se může zdát mimo téma. Proč žiješ v New Yorku? Máš pocit, že se svými kolegy z divadelní branže komunikuješ?

Á, jsi prima chlap. Díky. A máš pravdu, špatně jsem se vyjádřil, když jsem řekl, že nevěřím v kontinuitu. Protože naprosto věřím – a dokonce si svým způsobem vychutnávám – celkovou kontinuitu všeho, světa a tak vůbec. Jenže ona je tak nepřetržitá, ta kontinuita, tak nekonečná. A v jisté chvíli pokračuje bez tebe. Což může být trochu matoucí a smutné, nebo

tě to může znervóznit. Jenže, to víš, *c'est la vie*. A to všechno jsou stejně pouhé myšlenky, pouhé formulace. Sendvič je reálný. Líbání je reálné. Je toho samozřejmě víc, ale já nebudu pokračovat. Žít je fajn.

Žiju v New Yorku, protože tu žijí lidé, které mám rád, a taky se mi tady líbí. Co se dramatiků týče, nejsem si jistý, jestli s nimi komunikuju, ale jsou lidé, s kterými mluvím. Existuje malá parta lidí s podobným temperamentem, jimž nechybí agresivita nutná k napsání dobré nové hry a zároveň ani slušnost nutná k udržování věcí v určité perspektivě. Vůbec mi nevadí, že ten člověk po představení něco takového vyslovil, ani to, že jsi mi o tom řekl. Na světě, v přírodě, je spousta krásných věcí, které bys mohl popsat slovy: „Celé to prostě vyletělo do vzduchu a zmizelo!“

Dramatik Tracy Letts je držitel Pulitzerovy ceny a autor hry Srpen v zemi Indiánů. Byl prvním, kdo vystoupil v roli Boba (Život podle Jonesových) v Yale Repertory Theatre.

Vyšlo v dubnu roku 2013 v časopise
American Theatre (30. ročník, 4. číslo).
Pro Divadlo Ungelt přeložil Pavel Dominik.



Ungelt

Původně areál odpočinku pro kupce. V areálu se vybíral poplatek (clo), zvaný ungelt. Odtud dnešní název areálu. Kromě celnice tady kupci měli dvůr, špitál a kostel. Po obvodu dvora, který sloužil jako tržiště, vyrůstaly nejstarší románské domy. Základy tohoto domu, rovněž v románském slohu, pocházejí z 11. století a jsou k vidění v klubu divadla. Celý dům, včetně prostor, které byly zrekonstruovány na divadlo, tu stojí od 14. století.

Soukromé Divadlo Ungelt bylo slavnostně otevřeno 2. října 1995 panem Milošem Kopeckým, který divadlu daroval své oblíbené otáčivé křeslo. To se nachází v divadelním klubu v unikátním společenství dalších křesel a židlí - darů od sponzorů a známých osobností českého veřejného života, příznivců divadla.

V Divadle Ungelt můžete v sezóně 2017/2018 dále vidět

4000 DNŮ

PETER QUILTER, matka, syn a jeho partner vzpomínají na uplynulých jedenáct let. Každý z nich si je ale pamatuje jinak. Do jaké míry utváří paměť naši osobnost? V dramatickém příběhu napsaném s anglickou lehkostí a humorem hrají Hana Maciuchová, Ondřej Novák a Petr Stach.

DEŠTIVÉ DNY

KEITH HUFF, americké drama je hrou o síle přátelství a zároveň kriminálním příběhem. Drsní chlapíci Denny a Joey jsou přáteli od dětství, které oba strávili na chicagském předměstí. Dnes jsou partáky u chicagské policie. Hrají Richard Krajčo a David Švehlík.

EXPRES NA ZÁPAD

CORMAC MCCARTHY, strhující psychologické drama. Nevšední setkání dvou diametrálně odlišných lidí v zašlém newyorském bytě - univerzitního profesora a bývalého trestance. Hrají František Němec a Radek Holub.

MEZI ÚTERÝM A PÁTKEM

JOANNA MURRAY-SMITH, stále krásná manželka, úspěšný šarmantní manžel, mladá milenka, nešťastná dcera. Regina Rázlová, Milan Hein, Jitka Čvančarová a Petra Nesvačilová.

MISS DIETRICH LITUJE

GAIL LOUW, matka a dcera. Regina Rázlová jako MARLENE DIETRICH a Simona Postlerová jako MARIA RIVA ve strhujícím rodinném souboji. Láska a sebeláska. Zlatý prach slávy a neúprosný čas. Věčná bitva s minulostí. Kdo zvítězí?

NA ÚTĚKU

PIERRE PALMADE a **CHRISTOPHE DUTHURON**, nezdolnou energii a naději nabitá komedie o náhodném setkání dvou obyčejných žen vydávajících se na cestu za svobodou, dobrodružstvím a životem prožitým naplno. Ve hře, která se s humorným nadhledem dotýká i témat nelehkých, můžete vidět Janu Štěpánkovou a Zlatu Adamovskou.

PAN HALPERN A PAN JOHNSON

LIONEL GOLDSTEIN, anglická tragikomedie. U hrobu paní Florence se setkají dva staří muži, pan Halpern a pan Johnson. Hra měla světovou premiéru v Londýně a svou poslední roli v životě si v ní zahrál Sir Laurence Olivier. Divadlo Ungelt ji uvádí s Petrem Kostkou a Františkem Němcem.

PARDÁL

FELIX MITTERER, stará žena autem srazí zapomnětlivého muže, který je tolik podobný jejímu zesnulému manželovi. Je už opravdu nesvéprávná, jak říká její synovec? Anebo je všechno úplně jinak? Napínavá tragikomedie, v níž se skutečnost skládá do nečekaných a dojemných obrazců nesmrtelné lásky.

ROZPRAVY MILANA HEINA

Talk-show, ve které spolu rozprávějí principál našeho divadla Milan Hein a jeho dva pokaždé jiní herečtí kolegové. Pořad natáčí Český rozhlas Dvojka.

RŮŽOVÉ BRÝLE

SUSAN BIGELOW a **JANICE GOLDBERG**, Irskou hospodu a židovské lahůdkářství dělí jen úzká ulička. Majitelky, postarší vdovy, však rozděluje nejen náboženství, ale i dávný spor jejich zesnulých manželů. Dramatický příběh odehrávající se v roce 1938 v Chicagu nepostrádá irský ani židovský humor. Hrají Zuzana Bydžovská, Hana Maciuchová a Sabina Rojková.

SKOŘÁPKA

MARCIN SZCZYGIELSKI, v zapadlé knihovně se schází nesourodá dvojice. Zakřiknutá knihovnice a suverénní zlatokopka. Co přinese toto setkání? Komedie o nečekaném přátelství a cestě ke svobodě. Hrají Alena Mihulová a Petra Nesvačilová.

SMRT A DÍVKA

ARIEL DORFMAN, křehká žena se může postavit do cesty svému trýzniteli jedině s pistolí v ruce. Co na tom, že je to úspěšný lékař, který přišel jen na krátkou návštěvu? Ani její manžel jí nezabrání využít jedinečné šance na spravedlnost. Hrají Lucie Štěpánková, Tomáš Dastlík a Petr Stach.

VZPOMÍNKY ZŮSTANOU

BERNARD SLADE, milostný příběh i strhující rodinné drama. Zlata Adamovská a Lucie Štěpánková / Jana Stryková jako matka a dcera. Petr Štěpánek a Vilém Udatný / Pavel Kikinec v mužských rolích jímavého příběhu.

Dárci židlí

Zlata ADAMOVSÁ
Prof. Dadja ALTENBURG-KOHL &
Daniel PEŠTA
Jitka ASTEROVÁ
Norbert AUERBACH
Jiří BARTOŠKA
Prof. MUDr. Vladimír BENEŠ, DrSc.
Martin BEZOUŠKA
Lucie BÍLÁ
Ing. Michal BORGES
Jana BREJCHOVÁ
Tereza BRODSKÁ
Hana BUREŠOVÁ
Zuzana BYDŽOVSKÁ a Miroslav
ETZLER
Věra ČASLAVSKÁ
Aleš CIBULKA
Vilma CIBULKOVÁ
Jitka ČVANČAROVÁ
Martina DELIŠOVÁ
Magdalena DIETLOVÁ a Dr. Milan
SLÁDEK
Michal DOČEKAL
Zeno DOSTÁL
Jaromír DULAVA
Josef DVOŘÁK
Helena DVOŘÁKOVÁ
Monika ELŠÍKOVÁ
Fero FENIČ
Ladislav FIALKA
Květa FIALOVÁ
pes FILIP
Ing. Jan FISCHER CSc.
Jefim FIŠTEJN
MUDr. Alfred GEBHARD
Václav HAUPT
Dagmar a Václav HAVLOVI
Bohumila a Walter HEINOVI
Šárka HEJNOVÁ
Hana a Karel HEŘMÁNKOVI
Ljuba HERMANOVÁ

MUDr. Radkin HONZÁK
Prof. MUDr. Cyril HÖSCHL, DrSc.,
FRCPsych.
PhDr. Slavomil HUBÁLEK
Eva a Václav HUDEČKOVI
František HUSÁK
Vítězslav JANDÁK
Nina JIRÁNKOVÁ
MUDr. Milan JIRÁSEK
PhDr. Vladimír JURAČKA
Jiří JUST
Jan KANZELBERGER
Ivan KLÁNSKÝ
Dušan KLEIN
Milan KŇAŽKO
KOOPERATIVA POJIŠŤOVNA, a.s.,
Vienna Insurance Group
Miloš KOPECKÝ
Petr KOSTKA
Ing. Martin KRAFL
Richard KRAJČO
JUDr. Tomáš KRAUS
Pavel KRÍŽ
Vendula KŘÍŽOVÁ
Marta KUBIŠOVÁ
MUDr. Roman KUFA
Jiří LÁBUS
Mgr. Dalibor LACINA
Pavel LIŠKA
Radovan LUKAVSKÝ
Hana MACIUCHOVÁ
Jana MALÁ
Dana a Petr MALÁSKOVI
JUDr. Hana MARVANOVÁ
Alena MIHULOVÁ
Carmen MAYEROVÁ
Zuzana a Matěj MINÁČOVI
Jitka MOLAVCOVÁ
Otakar MOTEJL
Petr MOTLOCH
Kamila MOUČKOVÁ

Ladislav MRKVIČKA
Jiří MUCHA
Světlana NÁLEPKOVÁ
Václav NECKÁŘ
Luděk NEKUDA
Jitka NĚMCOVÁ
František NĚMEC
Petra NESVAČILOVÁ
prof. MUDr. Petr NEUŽIL, CSc. FESC
Mathilde NOSTITZ
Ondřej NOVÁK
Pavel ONDRUCH
Ota ORNEST
Igor OROZOVIČ
Jeňýk PACÁK
Prof. MUDr. Pavel PAFKO, DrSc.
Irena PAVLÁSKOVÁ
Halina PAWLOWSKÁ
Mgr. Robert PERGL
Libor PEŠEK
Prof. MUDr. Jan PIRK, Dr.Sc.
Jindřich POLÁK
Viktor POLESNÝ
Simona POSTLEROVÁ
Václav POSTRÁNECKÝ
Chantal POUILLAIN
Michal PROKOP
Vlasta PRŮCHOVÁ-HAMMEROVÁ
Regina RÁZLOVÁ
Vlastimil RIEDL
Pražská realitní kancelář ROYAL –
Ing. Jaroslav Košťál
Linda RYBOVÁ
RYOR, a.s.
Alena SCHÄFEROVÁ
Jiří SCHMITZER
Jan a Libuše SCHNEIDEROVI
Vladimír a Petr SÍSOVI
Jan SKALICKÝ
Marta SKARLANDTOVÁ

Tomáš SLÁMA
Petr SLAVÍK
Ladislav SMOČEK
Olga SOMMEROVÁ & Olga ŠPÁTOVÁ
Petr STACH
Jiří STACH
Simona STAŠOVÁ
Petr ŠTĚPÁNEK
Lucie ŠTĚPÁNKOVÁ
Jana ŠTĚPÁNKOVÁ
Karel ŠTOLBA
Jiří SUCHÝ
David ŠVEHLÍK
Jiří SVOBODA
Libuše ŠVORMOVÁ
Dana SYSLOVÁ
Jan TEPLÝ
Pavel TIGRID
TON a.s.
TRICO
Vilém UDATNÝ
Milan UHDE
Eva URBANOVÁ
Marta VANČUROVÁ
Petra a Josef VAVROUŠKOVI
Ondřej VETCHÝ
Pavel VĚTROVEC
Oldřich VÍZNER
Alena VRÁNOVÁ
Pavel VRBA
Petr WEIGL
prof. PhDr. Petr WEISS
Anna WETLINSKÁ
Jan a Zuzana WIENEROVI
Valérie ZAWADSKÁ
Zdeněk ZDENĚK
Stanislav ZINDULKA

