

Realismus Jonesových, zvěstování smrtelnosti a absurdní hra o smysl slov

„Čím se člověk liší od zvířat? Slovy. Co chrání lidstvo před vyhynutím? Slova. Co nám brání, abychom se pozabíjeli? Slova. A co se stane, když nás jazyk začne zrazovat?“

Tímto sledem otázek a pádných, jednoslovných odpovědí představila recenzentka časopisu *Variety* Marilyn Stasiová výchozí premisu nové hry u nás zatím neuvedeného amerického dramatika Willa Ena *Život podle Jonesových* (v doslovném překladu zní titul *Realističtí Jonesovi*), kterou v dubnu 2014 úspěšně debutoval na newyorské Broadwayi, v Mekce amerického divadelního průmyslu. (Světová premiéra se uskutečnila přesně o dva roky dříve, 26. dubna 2012 v Yale Repertory Theater v New Havenu.) Divácký i kritický úspěch byl zčásti zásluhou mladého, vynalézavého režiséra Sama Golda a vpravdě hvězdného obsazení: ve čtyřech rolích tohoto komorního dramatu se objevili Tracy Letts – v Čechách známý jako autor neméně úspěšných a kriticky oceňovaných her *Srpen v zemi Indiánů* (August, Osage County), kterou v roce 2009 inscenovalo Stavovské divadlo, a *Zabiják Joe* (Killer Joe), uvedené u nás už desetkrát –, dále seriálový „Dexter“ Michael C. Hall a držitelky Oscara a Zlatého glóbu Toni Coletteová a Marisa Tomeiová. Tato zkušená herecká čtveřice si podle uznalých slov zmíněné recenzentky „vychutnala každou slabiku textu, jako kdyby to měla být jejich poslední“.

A je rozhodně co vychutnávat: právě slabiky mnohdy obtížně hledaných slov jsou tím jediným, co drží pohromadě jak strukturu dialogů, tak vědomí kontinuity životů postav, byť prostupované sílícím pocitem, že tento stav nebude trvat dlouho.

Na první pohled nic nenasvědčuje tomu, že by mohlo dojít k eskalaci silného dramatu, v němž doslova „půjde o život“: Bob a Jennifer Jonesovi, manželé středního věku, si v úvodní scéně zdánlivě vychutnávají poklidný večer na zahradě svého maloměstského domu a jejich banální rozhovor je ozvěnou typické „unavené“ komunikace dlouholetých partnerů, vyprázdňené zvykem a častým opakováním. „Jen mi připadá, že si nepovídáme,“ postěžuje si poněkud nelogicky Jennifer hned v úvodu. „Tak co děláme teď? Matiku?“ opáčí ironicky její manžel. Na jeho rezignovaný souhlas: „Ale no dobře, povídejme si,“ zareaguje manželka nečekaně fatální, existenciální otázkou: „Z čeho máš největší strach?“ Další vrstvení omšelých replik, jakoby postrádajících vztah k prožívané situaci, dává po chvíli tušit to, co zůstává nevyřčeno, za hranicí slov, v hlubinách existenciální úzkosti ze ztráty partnera, fyzických sil a vědomí integrity vlastní osobnosti. Vychází najevo, že Bob „má problémy se zdravím“, popsán jako „Harrimanův-Leaveyho syndrom“, jakési nervové degenerativní onemocnění hrozící postupným rozpadem intelektuálních schopností i emocionálního prožívání. Proto ta zjevná zmatenost a nespojitost jeho replik, proto Jennifeřina těžko skrývaná úzkost a nápadná pozornost věnovaná manželovým reakcím.

Novo drama ovšem není jen dokumentární, „realistickou“ psychomedicínskou studií vlivu nemoci na rozklad různých složek osobnosti; „realismus“ v anglickém názvu má širší přesah a složitým, vnitřně paradoxním způsobem naráží na obecnější otázky komunikace a jejích limitů, tedy na jedno z ústředních témat moderního divadla a moderního umění jako takového. Will Eno v *Jonesových* rozvinul poetiku svých her ze stejného období, především *Otevřeného domu* (The Open House) a *Názvu a skutku* (Title and Deed), které měly premiéru v letech 2014 a 2012. Jeho starší drama *Middletown* z roku 2010 podobným způsobem jako *Jonesovi* refleктовало atmosféru amerického maloměsta a dosud nejúspěšnější dílo, monodrama *Thom Pain (podle ničeho)* (Thom Pain (based on

nothing)), které se v roce 2004 stalo absolutním vítězem mezinárodního divadelního festivalu v Edinburghu a poté se hrálo v Londýně a celý rok v New Yorku, Willa Ena představilo jako talentovaného autora přesných, rafinovaných monologů o životě a smrti, zrození a umírání, tedy o „mezních životních situacích“ s nepříjemně obecnou platností. Drama se navzdory své „nedějovosti“ a filozofickému tónu setkalo s nadšeným přijetím; recenzent divadelního serveru theatremania.com Dan Bacalzo ho, pravda, nazval „jednou z nejdivnějších her, které jsem kdy viděl – a že jsem divných her viděl dost“, ale zároveň s uznáním konstatoval: „V závěru si divák možná nebude úplně jistý, čeho to byl vlastně svědkem a co to všechno mělo znamenat. Je *Thom Pain* meditací na téma zklamání? Nebo divadelní etudou o marnosti veškerého lidského snažení? Možná je obojím. Ale jedno je jisté: třebaže tato hra není založena na ničem, jak tvrdí její podtitul, její nekonvenční styl z ní dělá daleko zajímavější zkušenost, než jakou nabízí většina toho, co je dnes na divadle k vidění.“

Už v této charakteristice jsou patrné typické prvky dramatického stylu *Realistických Jonesových* a Enova rukopisu výmluvného a přesvědčivého autora, který dokáže působivě sladit realismus s jeho zdánlivým opakem – s absurditou, protimluvem a neuchopitelností skutečnosti. O účinnosti jeho moderního zpracování tohoto „věčného problému“ svědčí i mezinárodní úspěch hry: drama *Thom Pain* už bylo inscenoováno nejen po celých Spojených státech, ale i v mnoha dalších zemích, mimo jiné v Itálii, Německu, Dánsku, Norsku, ale také v Brazílii, Mexiku a Izraeli. V roce 2005 se navíc dostalo mezi finalisty Pulitzerovy ceny.

Enův zájem o existenciální otázky, smysl pro nadhled a nezaměnitelný hlas (charakterizovaný vlivným divadelním kritikem Charlesem Isherwoodem v *New York Times* jako „agresivně stylizovaný, plný nekonečného soucitu, protkávaný výstředním černým humorem“) prozrazuje i název souboru pěti krátkých her *Ach, lidství a jiné výkřiky* (*Oh, The Humanity and Other Exclamations*), který měl premiéru v roce 2007 v hlavních rolích s Marisou Tomeiovou (účinkující i v broadwayském debutu *Jonesových*) a Brianem Hutchinsonem.

Po tomto souhrnném profilu tedy příliš nepřekvapí, že Charles Isherwood už v roce 2005 nazval Ena „Samuelem

Becketttem pro generaci Jona Stewarta“ a jeho styl „stand-up existencialismem“. Will Eno skutečně důsledně a vědomě rozvíjí kosmopolitní tradici absurdního divadla, reflektujícího zkušenost a životní pocit člověka moderní doby, který popsal už v šedesátých letech minulého století Martin Esslin ve své klíčové studii *Absurdní divadlo* (The Theatre of the Absurd): „Vědomím dnešního člověka západní civilizace proniká pocit hluboké bezmoci, vyvolávaný konfrontací s nekonečnou složitostí moderního světa a neschopností jednotlivce uplatnit na tuto spleť a záhadnou mašinérii jakýkoliv vliv.“

Esslin mezi představitele absurdní dramatiky zařazoval především Samuela Becketta, otce zakladatele moderního divadla, Eugèna Ionesca, Jeana Geneta a Artura Adamova; později k nim připojil ještě Harolda Pintera, který začal psát až koncem padesátých let. Vzhledem k tomu, že Esslinova studie vyšla poprvé v roce 1961, nemohl v ní logicky pojednat další vývoj a dozvuky tohoto žánru v pozdějších dekadách. V každém případě se domníval, že ve Spojených státech tento divadelní styl nemá a nemůže mít tradici a vliv srovnatelný s Evropou: „Styl absurdity vychází z pocitu hluboké deziluze ze ztráty povědomí o smyslu života a jeho poslání, který byl příznačný pro země jako Francie a Velká Británie v letech po druhé světové válce. Ve Spojených státech se projevuje výrazně menší měrou.“

Historie ovšem v tomto Esslinovi nedala tak docela za pravdu: více než čtyři desetiletí po napsání knihy, která žánr absurdního divadla definovala, prokázala, že ani severoamerické kultuře se pocit existenciální úzkosti, bezmoci a zmaru nevyhýbá; všeobjímající globalizace a konkrétně především události jedenáctého září 2001 znamenaly vážný útok na podstatu americké identity, odhalily její zranitelnost a nenapravitelně narušily optimismus a sebejistotu celé severoamerické civilizace. Tato vývojová křivka a zkušenost modernity jako takové se následně nezbytně projevila v umění, a tedy i v dramatu. Sám Esslin už ostatně v souvislosti s absurdním dramatem jmenoval i Američana Edwarda Albeeho, především jeho hry *Stalo se v zoo* (The Zoo Story) z roku 1958 a pozdější *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* (Who's Afraid of Virginia Woolf?) z roku 1962, jejíž struktura některými prvky, především rozvrstvením rozpačitého a napjatého dialogu mezi dva

partnerské páry, připomíná Enovy *Jonesovy*. K dalším americkým dramatikům, kteří rozvíjejí vlivy absurdismu a existencialismu, lze přiřadit i Sama Sheparda, Thorntona Wildera, Jacka Gelbera a ze současnějších třeba Neila LaButeho – jehož hra *The Mercy Seat* (Místo milosti), která měla premiéru v prosinci 2002, byla jednou z vůbec prvních literárních reakcí na události jedenáctého září 2001. A nebude to jistě náhodou, že právě Becketta, Wildera, Albeeho a Dona DeLilla Will Eno explicitně uvádí jako své bezprostřední vzory a zdroje inspirace.

Z uvedených příkladů vyplývá, že i pro americké divadlo nakonec platí Esslinova charakteristika estetiky absurdismu, přestože byla poprvé formulována tak dávno a v jiném kulturním kontextu: „Absurdní divadlo je jedním z výrazů neutuchajícího úsilí skutečných umělců naší doby prolomit dosud neprostupnou zeď sebeuspokojení a automatismu a obnovit povědomí o skutečné podstatě situace člověka konfrontovaného s realitou svého údělu.“

Podstatou modernity a absurdního dramatu jako jednoho z jejích projevů je „realismus“ nového druhu: realismus jazyka, používaného ne automaticky v referenčním smyslu, ale jako prostředek introspektivní intelektuální spekulace – s více či méně jasným vědomím jejích hranic, omezení a nebezpečí. „Moderní posedlost ověřováním faktů je pochopitelná, ale ne vždy je možné ji uspokojit. Dnes už neexistuje zřetelný rozdíl mezi tím, co je skutečné a co je neskutečné, mezi tím, co je pravda a co je lež. Ne všechno je nezbytně buď pravda, nebo lež: mnohé je pravda a lež zároveň.“

Snad z podobného pocitu spřádá John, další z Enových „realistických Jonesových“, zdánlivě nesmyslnou úvahu: „Lidi o věcech buď mluví, nebo nemluví. Je to opravdu fuk, na ty věci jednoho dne dojde, věci se znovu probuděj k životu... Nechápete, co říkám. Není to vaše chyba. Po pravdě řečeno, slova už mi opravdu nic neříkají. Vnímám už jenom těla a světlo. Prej že jediný jistoty jsou daně a smrt, což, proč ne, ale pro mě ne, pro mě jsou to těla a světlo. Věci se objevujou, věci mizí, to je všecko.“

John a jeho manželka Pony jsou „ti druzí“ Jonesovi Enovy hry; jsou to noví sousedé Boba a Jennifer, kteří se právě přistěhovali a v první scéně se přicházejí představit, značně

nestandardním a podivně neobratným způsobem. Shodou okolností mají oba páry stejné příjmení – v angličtině ostatně velmi běžné –, což dramaticky naznačuje zdvojování či zmnožování identit a vzájemné zrcadlení podob všech čtyř postav. „Divnost“ a nesmyslnost promluv Johna a Pony začne velmi brzy nápadně připomínat komunikaci Boba a Jennifer; jednou z prvních Johnových „představovacích“ frází je například oznámení: „Občas na něco zapomenu. Na druhý straně, občas si na něco vzpomenu.“ O chvíli později nové sousedy rozšafně ujišťuje: „No nic, jsme rádi, že jsme vás poznali. Je to zvláštní. Přistěhujou se noví sousedi. Je to jako nejstarší povolání na světě... Chci říct největší příběh všech dob. Nejstarší, totiž.“ Jeho manželka přispěchá s neméně matoucím vysvětlením, či spíše bezradným komentářem: „John a slova – to neřešte.“

Formální „nesmyslnost“ zdánlivě beckettovské komunikace po čase dostává „logický“ základ, částečně se projasňuje a zrcadlení podob a osudů postav pokračuje: ukazuje se, že John trpí podle všeho stejnou chorobou jako Bob. John a Pony se zdají být ze své situace ještě vyděšenější a bezradnější než Bob s Jennifer – což ovšem nejsou schopni přiznat ani svým novým známým a „druhům v neštěstí“, ani sami sobě. Jejich reakcí na bazální lidský strach o život je zmatek, zkratkovitě jednání a především nesouvislá komunikace, která v monologích i dialozích postrádá vnitřní strukturu a logickou koherenci a stává se tak jakousi ozvěnou smutně rozpačitých rozhovorů Boba a Jennifer. V jedné chvíli může vypadat třeba takto: „Pony (čte): ‚Tato věc, a je poctivé nazývat ji věc, je energická, neuchopitelná a vysoce smrtelná,‘ říká doktor Leavey, který také hraje amatérsky na cello. Moje sestřenka hrála na cello. Málem kvůli tomu odjela do Anglie. – John: Všechno je smrtelný. – Pony: Ne všechno je všechno. – John: Tak co je to potom?“

Nejistota ohledně možnosti pochopení podstaty skutečnosti se tu promítá jak v individuální a emocionální, tak v obecně racionální rovině a jazyk, který je základem lidské identity, se stává poslední nadějí a útočištěm, byť poněkud ošemetným. Will Eno v jednom z rozhovorů přiznal, že právě reflexe tohoto archetypálního pocitu byla jeho záměrem: „Chtěl jsem představit specifický problém, který by byl dostatečně reálný a jasný na to, aby sám o sobě dával smysl. A zá-

roveň jsem chtěl v příběhu ponechat dost prostoru na to, aby symbolizoval veškeré obtížné a zdánlivě neřešitelné problémy, kterým musí lidské bytosti tolikrát v životě čelit.“ A na otázku po motivaci a významu „realismu“ v názvu hry podobně odpověděl: „V životě se někdy setkáváme s téměř nepředstavitelnými situacemi a reagujeme na ně různým, mnohdy šíleným chováním, které tím či oním způsobem odráží naši osobnost. Také všechny postavy hry zakoušejí, jaké to je, a snaží se podle svých sil vyznat v realitě a nějak v ní obstát.“ Eno připomněl též anglický idiom „jonesovat“ (tedy použití běžného anglického příjmení ve formě slovesa), původně pocházející z narkomanského argotu a znamenající neodolatelně, skrytě po něčem toužit, a vysvětlil, že v tomto smyslu lze název hry chápat jako „realistické/reálné tužby“. Realita v tomto kontextu může nabývat mnoha podob: „Někomu možná budou postavy *Realistických Jonesových* připadat šílené nebo nepochopitelné, ale já myslím, že se vlastně chovají dost realisticky. Svým způsobem je jejich počínání realisticou reakcí na to velké mystérium, kterému říkáme život.“

Obstát v této doslova životní zkoušce bezesporu není nic snadného a platného, „oficiálního“ vysvědčení za ni se dočká jen málokdo; není proto divu, že vyčerpaný John si v závěru hry povzdychne: „Přál bych si, aby v jazyce bylo méně slov.“

Znepokojující téma Enovy hry ovšem neznamená, že jde o depresivní dílo, vyvolávající jen úzkost a beznaděj. Jazykové klopýtání všech čtyř Jonesových je ve výsledku chytré, přesvědčivé, vtipné a úlevně komické. Charles Isherwood v *New York Times* obdivně prohlásil: „Hlas Willa Ena, který dokáže najít poezii i v obyčejnosti a vykřesat jiskřivý humor i z našich drhnoucích pokusů o komunikaci, je jedním z nejvýraznějších v současné americké dramatice. Píše o velkých tématech – přesně řečeno o ničem menším, než je život a smrt –, jako kdyby šlo o nahodilé podivnosti, které si zaslouží sarkastický komentář, ale žádné nabubřelé moralizování nebo falešné pózy.“

Will Eno je v této své hře skutečným mistrem absurdního dramatického slova, ani ne tak ve smyslu ztráty jeho významu, jako umění vystihnout hrozbu ztráty slov jako takových. Recenzent Chris Kompanek na serveru *theatremania.com* popisuje: „Will Eno využívá k vyprávění příběhu samotné

struktury jazyka. Jeho postavy často jen obtížně nacházejí ta správná slova pro sebevyjádření a seberealizaci a mnohdy zjišťují, že taková slova prostě neexistují.“ Toto zjištění ovšem nevede nezbytně k beznaději a skepsi; namísto toho vytváří prostor pro působivou intelektuální hru se slovy, o slova a o znovunabytí jejich významů. Tato (podle Isherwooda) „neortodoxní, skečová komedie s příchutí metafyziky“ dává tušit, že i přes klidné, vážné, ale nikoli smutné konstatování Boba Jonese v závěrečné replice: „Myslím, že nás nečeká nic dobrého,“ čtenářské a divácké publikum Willa Ena čekají v budoucnu další pozoruhodná překvapení.

Klára Kolinská