

## Tenké zdi a nejistoty ve Východním Hollywoodu

Jsou spousty špatných a bezvýznamných dramatiků, o kterých si můžete přečíst celé stohy materiálů. A potom jsou vynikající, ba i významní dramatici, o kterých se toho zas až tak moc nedozvíte. Třeba takový Timothy McNeil (\*1958); o něm dokonce s určitostí nezjistíte ani to, jak se vlastně správně jmenuje křestním jménem, protože plakáty inscenací jeho her jej střídavě uvádějí jako Timothyho i jako Tima. Nemá heslo v žádné encyklopedii, nevyšla o něm monografie, prakticky nedává rozhovory. A přece je to jeden z nejvýraznějších divadelníků amerického Západního pobřeží: nejenom dramatik, ale také režisér, ceněný herec a pedagog herectví. K jeho dramatice se teď většina z nás dostává poprvé, natož abychom si do Los Angeles zaletěli na některou inscenaci či na jeho lekci. Jako herce jsme jej přesto pravděpodobně už viděli, třeba jako šilhavého muže v Zemeckisově *Forrestu Gumpovi* nebo jako jednoho z expertů ve *Hvězdné pěchotě* Paula Verhoevena – role sice možná ve výsledku zapamatovatelné, ale každopádně rozsahem zanedbatelné. Je to logické. Těžko říct, co vedlo rodilého Texasana do Kalifornie a ke studiu herectví, třeba to původně *byla* touha uchytit se u filmu – ale těžiště jeho práce bylo a je v divadle. A nevystudoval jen tak někde: je absolventem losangeleské Konzervatoře Stelly Adlerové (dnešním plným názvem Stella Adler Academy of Acting and Theatre), kde ještě zažil samotnou Adlerovou, legendu amerického

divadelního herectví a především herecké techniky, k jejímuž vlivu a inspiraci se McNeil dodnes otevřeně a vděčně hlásí.

Na tomto místě snad neuškodí drobný exkurz do amerických divadelních dějin: když v letech 1922–1923 ve Spojených státech hostoval Konstantin Sergejevič Stanislavskij s Moskevským uměleckým divadlem, coby mladá divadelní herečka viděla jeho představení i Stella Adlerová. Pod vlivem tohoto zážitku se začala zajímat o jeho hereckou techniku, později se stala členkou American Laboratory Theatre, jehož členové se technice učili od bývalých Stanislavského spolupracovníků (včetně Richarda Boleslavského), a ještě o něco později spoluzaložila slavné newyorské Group Theatre. Mezi jeho nejvýraznějšími představiteli byl třeba Elia Kazan, který později mimo jiné režíroval divadelní i filmovou *Tramvaj do stanice Touha*, a hlavně Lee Strasberg, vedle Adlerové druhá ikona americké pedagogiky herectví. Ze Stanislavského vycházeli oba, nakonec z něj ale každý vyšli jiným způsobem a Adlerová, která mezitím přímo u Stanislavského v Paříži studovala, se tak se Strasbergem po čase zase rozchází. Silně zjednodušeně řečeno, technika, kterou Strasberg rozvíjel ve svém Actors Studiu a kterou dnes americké divadlo zná pod lapidárním označením „The Method“ (případně jako „method acting“, což se nejčastěji překládá prostě jako „herecká metoda“), se zakládá na práci s emocionální pamětí: herec si vybavuje, kdy sám cítil něco podobného, co v dané chvíli cítí postava, kterou na jevišti představuje. Stella Adlerová (a spolu s ní i jiní, například další věhlasný pedagog herectví Sanford Meisner) se nakonec od tohoto přístupu odvrátila. S oblibou se cituje její výrok: „Stavět roli na emocích, které jsem zažila, třeba když mi zemřela matka, je zvrácené a schizofrenní. Jestli je tohle herectví, potom ho nechci dělat.“ Místo toho (stále notně zjednodušeně řečeno) by měl herec čerpat z dramatické situace, která se na jevišti odehrává. McNeil, který je dnes jedním z předních pedagogů na své alma mater, to v nedávném rozhovoru s režisérem Johnem Jackem Rogersem pojmenovává ještě trochu jinak – způsobem, který souvisí s tím, jak potom jako autor vnímá možnosti dramatu a divadla. „Herec téma nehraje,“ říká, „tématu musí rozumět – a pomocí jednání jej nasvítit.“ Jinak řečeno: charakter postavy není při tomto způsobu herectví jednoduchý a od počátku jasný, ale mění se,

nebo se alespoň mění způsob, jakým jej herec prezentuje a jakým my jej nazýváme.

To je v případě dramatiky Timothyho McNeila kvalita zcela klíčová. Dopustím se teď čiré spekulace, ale mám dojem, že kdyby v jeho hrách, odehrávajících se zpravidla ve špinavém, neutěšeném bytě nějakého životního ztroskotance či ztroskotanců, všechno zůstalo tak, jak se to jeví na první pohled po zvednutí opony, a postavy by se na celovečerní ploše zmítaly ve svém neštěstí, nejspíš by se nenašlo mnoho diváků, kteří by s tím měli trpělivost. Ono ostatně asi není náhodou, že celá řada předních představitelů amerického dramatu, které si nejruznější ztroskotance a odpadlíky od „amerického snu“ bere za hrdiny nápadně často, má herecké vzdělání, hereckou zkušenost či alespoň úzký kontakt s praktickým divadlem. Eugene O'Neill byl synem herce a řadu svých her, zejména v začátcích, psal pro divadelní společnost, jejímž byl členem; Tennessee Williams měl blízko ke Strasbergovu Actors Studiu; Arthur Miller a David Mamet prošli kurzy zmíněného Sanforda Meisnera; renomovaným divadelním i filmovým hercem je dodnes Tracy Letts, mimo jiné autor *Srpna v zemi indiánů*. S posledně jmenovaným toho má McNeil společného více: oba jsou přinejmenším v části své tvorby pokračovateli této americké „školy“ psychologického dramatu (Letts v případě *Srpna* dokonce na „staromódním“ půdorysu velké rodinné hry) a oba mají nesmírný cit pro obecnou angličtinu, hovorový, neřkuli přímo vulgární jazyk, který do svých dialogů vkládají se smyslem pro rytmus a hlavně jakousi paradoxní poetickou kvalitu. Divadelní kritik David C. Nichols ve své recenzi na *Šloma* v L. A. Times na to konto píše: „Mnohovrstevnaté dialogy hry působí dokonale životným dojmem, zároveň jsou ale i nápaditě tvarované.“

Jazyk tu přitom není jenom stylovým prostředkem, ale sám o sobě prozrazuje na postavy mnohé, čeho bychom si jinak pravděpodobně nevšimli. Například Maureen, jedna z hlavních postav hry pojmenované podle (fiktivního) jižanského maloměsta, v němž se odehrává, *Crane, Mississippi* (premiéra 2001). Když se s ní na začátku setkáváme, je to životní troska: někdejší kráska, dnes těžká alkoholička, která žije v zanedbaném domě plném špíny se svou rovněž alkoholičkou, zlostnou a panovačnou sestrou Heloise a bratrem, který

je pravděpodobně mentálně narušený a zcela jistě, jak se postupně dozvídáme, tak trochu pedofil. Když ale do města přijede Walter, Maureenina středoškolská láska, kterou její otec kdysi zapudil a nejspíš tím zničil její naději na fungující vztah, a pozve Maureen na zahradní party, něco se změní. Nabízí se tu mytologická paralela, kterou McNeil nikdy nevyšloví, ale tím není o nic méně přítomná: mýtus o Orfeovi, který si (ještě o poznání nápadněji než v explicitně pojmenovaném Sestupu Orfeově Tennesseeho Williamse) přichází do jižanského pekla pro svou Eurydiku. Naděje poprvé probleskne právě skrz jazyk – dosud strohá, příkrá, nekomplikovaná řeč postavy se najednou vzedme k neokázalým metaforám i střízlivému, ostrému vyhodnocení životní situace. Na rozdíl od řeckého mýtu i od Williamsovy hry je tady možné, že to s Orfeem a Eurydikou dobře dopadne. Pokud ano, což McNeil v závěru nedosloví, bude to ale hořký happy end *navzdory*: v proklamované vůli konat dobro, chránit Maureen, která poslední roky prakticky nevycházela z domu, před vnějším světem, jí její sourozenci fyzicky brání v odchodu, a tak její naději na štěstí málem ničí podruhé.

Jak už bylo řečeno, McNeil nijak zvlášť nezveřejňuje své soukromí (nanejvýš se ještě dočteme, že má ženu a dvě děti, ba dá se dokonce i vypátrat, jak se jmenují), jako by víru Adlerové v to, že je důležitější postava než herec, vztáhl i na poměr mezi dílem a jeho autorem. Má to jednu významnou výjimku: v citovaném rozhovoru s Johnem Jackem Rogersem jako jedno ze svých výrazných osobních témat zmiňuje, že když byl malým texaským chlapcem, spáchala dívka ze sousedství sebevraždu. Odtud možná plyne nejen to jižanské maloměsto, v němž se každý zná s každým a v němž se proto všichni dusí, ale hlavně tenké zdi, skrze něž je v letech McNeilových postav slyšet úplně všechno, a setkání lidí, kteří vedle sebe vlastně jen shodou okolností bydlí. Někdy jsou to všední banality: Heloise v *Crane, Mississippi* donekonečna pokřikuje na souseda, aby už jeho kluci přestali na její střechu házet kamení, ačkoliv ve skutečnosti jen veverky shazují ze stromu šišky. Někdy jsou ta setkání osudová: ve hře *Anything* (Cokoliv, 2007) tragicky ovdovělý Early naváže právě díky společné tenké stěně zvláštní milostný vztah s prodejným transvestitou Fredou – a (opět) dominantní starší sestra (opět) v domně-

ní, že bratra zachraňuje, málem způsobí jeho rozvrat. A vlastně díky tenké stěně nakonec může Lydie ve *Šlomově soumraku* opustit Jacksona.

Dramatika Timothyho McNeila je dramatikou moderní nejistoty, dramatikou našich drobných obyčejných šílenství, se kterými nakonec možná získáme vůli bojovat. Postavy jeho her jistě ovlivňuje jejich prostředí, zároveň se ale zdá, že předpoklady k (ne)šťěstí mají bez ohledu na něj. Jak praví jedno ve Spojených státech oblíbené úsloví, jinde je tráva zelenější: Maureen se možná podaří za Walterovy pomoci uniknout z maloměsta, ale kam? Z místa jménem Crane, které může a nemusí být oním jižanským peklíčkem z Maureenina příběhu, se do Los Angeles přistěhoval i Early, jenomže ani Los Angeles není žádnou zárukou šťastného žití. A zvláště ne Východní Hollywood, kde Jackson dealuje drogy a Freda šlape ulice. Ve hře *Anything* to postavy hořce glosují:

EARLY Co se ti stalo s vokem?

FREDA Něco, co by se mi v podělaném Brentwoodu fakt nestalo. Přepadli mě.

EARLY Proč?

FREDA Proč? Protože Hollywood je plnej kriminálníků, narkomanů a sexuálních zvrhlíků. Proto!

EARLY No však tím je snad slavněj, ne?

Tenhle Hollywood je Hollywoodem bez hollywoodského mýtu: Timothy McNeil, právě proto, že je už po mnoho let místní, na onen mýtus nehledí. Je to druhá strana města snů, a McNeilovi hrdinové, kteří možná kdysi přijeli s podobnými sny jako všichni ostatní, tu (přinejmenším právě teď) mají noční můry, anebo prostě rezignovali sami na sebe. Síla McNeilových her (a Šlomova soumraku, jehož protagonista při své nepřehlédnutelné inteligenci ztroskotal tak nějak dobrovolně, se to týká zejména) však spočívá v tom, že i v té relativní beznaději mají dynamiku – a nabízejí východisko. Jsou to drama citlivá, ale nikoliv sentimentální. A na první pohled možná neutěšená, ale nikoliv bezútěšná. I proto má smysl se s nimi potkávat – jak čtenářsky, tak divácky.

*Michal Zahálka*