

Michaela Raisová

Minulost jako otevřená hra

Rozhovor s Lynne Parker

Stewart Parker (1941–1988) byl severoirský dramatik, hudební publicista, pedagog, ironický glosátor severoirského násilného konfliktu, nadšený obdivovatel kouzelnického umění, starých map a bicyklů, a především hry jako takové. Tento belfastský samorost z liberálně–protestantské rodiny patří dnes k poněkud opomíjeným autorům, u nás doposud neobjeveným. Snad je to tím, že jeho tvorba je úzce spjatá se severoirskými „nepokoji“, eufemisticky proslulými jako „the Troubles“, ke kterým se neustále ve své tvorbě vracel a které zůstávají v irské společnosti i nadále citlivým tématem. Parkerovy názory nebyly navzdory jeho protestantskému původu jednoznačně probritské, ale nebyly ani jednoznačně proirské. Jeho hry neobhájí pohled jedné anebo druhé strany konfliktu. Přesto se dočkal několika ocenění, ať už šlo o hry divadelní, či dramata pro televizi a rozhlas, nebo o celovečerní film. Anglicky knižně zatím vyšlo sedm jeho divadelních her a hry televizní.

Parker začínal jako básník spolu se Seamusem Heaneyem ve skupině Belfast Writers' Group, ale vášeň pro divadlo objevil už jako kluk v roli Everymana ve školní produkci této středověké morality. Po absolvování studií na Queen's University v Belfastu přijal místo pedagoga na Hamilton College a později na Cornell University v USA. Po návratu do Belfastu v roce 1974 se rozhodl naplno věnovat kariéře dramatika, současně však pravidelně přispíval svými sloupky o současné populární hudbě *High Pop* do deníku *Irish Times*. Parkerův divadelní debut *Spokesong Or The Common Wheel* (1975) získal o rok později cenu Evening Standard za objev roku a následně byl přeložen do několika jazyků a inscenován i mimo Irsko. Děj hry s kabaretními výstupy se odehrává v Belfastu, v malém obchůdku s bicykly, který po svém dědovi Francisovi zdědil Frank Stock. Věčný romantik a idealista Frank spatřuje v bicyklech odpověď jak na probíhající sektářské násilí, tak na městský problém s dopravou. Franka a jeho bratra Juliana, jenž nesdílí stejné politické přesvědčení, vychovali jejich prarodiče Francis a Kitty, kteří se ve hře zjevují jako duchové. Frank se musí smířit nejen se svou minulostí, ale i se svou milou Daisy, která už v útoky rozervaném Belfastu nechce žít. Ačkoliv je hra provázená odlehčenými výstupy parodujícími muzikálový žánr, její konec vyznívá poněkud hořkosladce. Ve *Spokesong* Parker totiž zřetelně ukazuje, jak je politika vrtkavá, malicherná a pomíjivá. Minulost pro Parkera nebyla uzavřenou záležitostí: „Minulost je traskavina v kredenci každého z nás.“¹

Vytvoření prostoru, ve kterém se fantastické prolíná se skutečným a minulost potkává a mísí s přítomností (a jedno ovlivňuje druhé a naopak) je pro Parkerovu tvorbu příznačné. Stejně jako využití ironie² a element určitě

1 Stewart Parker. Preface. In: Gerald Dawe, Maria Johnston, Clare Wallace (eds.), *Dramatis Personae & Other Writings*. Praha: Litteraria Pragensia, 2008, s. 2. Autorkou překladů je autorka článku.

2 O vztahu ironie a identity v irském dramatu viz: Ondřej Pilný. *Irony and Identity in Modern Irish Drama*. Praha: Litteraria Pragensia, 2006. Pilný v publikaci věnuje Parkerovi celou kapitolu, „Comedy of Terrors“, s. 135–154.



Stewart Parker.
Foto Archiv Rough Magic.

pot'ouchlosti, již se vyznačoval jeho břitký humor. Každá jeho hra je psaná jiným stylem a jazykem, a proto mnoho odborníků Parkera považuje za největšího experimentátora v irském dramatu své doby.

Stewart Parker často pracoval s autentickými historickými materiály, odkazoval ke konkrétním historickým (mnohdy nedávno proběhlým) událostem (např. ve hře *Spokesong*, 1975, nebo *Pentecost*, 1987), případně byly předlohami hlavních hrdinů jeho her skutečné osobnosti (jako tomu je v *Northern Star*, 1984, a *Heavenly Bodies*, 1986). Jeho historické hry *Northern Star*, *Heavenly Bodies* a *Pentecost*³ jsou zasazené postupně do 18., 19. a 20. století. V tomto ohledu je zajímavé připomenout amerického historika a teoretika Haydena Whitea, jenž ve své publikaci *Metahistory*⁴ formuloval myšlenku, že práce historika se do určité míry podobá práci autora literatury s historickou tematikou. Historik podle něj vybírá určité události a vykládá je způsobem, jakým chce prezentovat svůj pohled

3 Stewart Parker. *Plays 2*. London: Methuen Drama, 2000.

4 Hayden White. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1985.

na historii. Takový proces zdaleka není objektivní, ale naopak v něm hraje určitou roli historikova invence. Historik *objevuje* příběhy v kronikách a spisovatel *si je vymýšlí*, nicméně podle Whitea mezi přístupy historika a autora literatury s historickou tematikou tkví rozdíl v míře invence v tvůrčím procesu interpretace příběhu.⁵ Parkerovy hry v tomto ohledu představují jedinečný pohled na události severního Irska od 60. do 80. let minulého století. Chtěl vytvořit realitu alternativní k té oficiální, kterou nepovažoval za objektivní.

V 60. a 70. letech minulého století psal Parker rozhlasové hry pro severoirské studio BBC. I prostřednictvím tohoto média se snažil zobrazovat alternativní realitu konfliktů. Například jeho rozhlasová hra *I'm a Dreamer, Montreal* (1977) odráží nejen jejich vypjatou atmosféru, ale řeší i základní morální dilema, která běžní obyvatelé lapení v teritoriu sektářské války museli řešit. Děj je zasazen do samého epicentra občanských a politických nepokojů a vypráví příběh naivního Nelsona Glovera, který objíždí zábavy se svojí kapelou navzdory všudypřítomné hrozbě nebezpečí, a bez ohledu na to, kdo si jeho služby objednal. Nelson neustále motá slova písní, což se mu nakonec stane osudným. Na jedné ze šňůr sponzorované členy IRA se připlete do cesty britským jednotkám, které ho zadrží pro podezření ze spolupráce s ilegální armádou IRA. Aby dokázal, že je jen zpěvákem, je vyzván, aby zazpíval *Help* od Beatles. Protože však nedokáže píseň zazpívat bez chyby, pokládají ho za teroristu. Na konci hry Nelsonovi dochází, že slova jsou důležitá, stejně jako okolnosti, v nichž se on i sever Irska nachází. Tato rozhlasová hra získala cenu Ewarta-Biggse (1979) a později byla také úspěšně adaptována pro televizi.⁶

„Tři dramata pro Irsko“, jež byla poprvé publikována v Londýně v roce 1989, mají společné téma minulosti. Bud' jsou zasazena v určité historické době, nebo minulost tematizují, ve všech se navíc zhmotňuje minulost v podobě duchů. Parker se k tématu minulosti vracel zcela záměrně, neboť podle něj se irská společnost s minulostí ještě nevyrovnala, a v tom spatřoval i jádro konfliktu. V oficiálním výkladu irské historie identifikuje nizozemský kulturní historik a komparatista Joep Leerssen dvě hlavní stanoviska, a to protestantské a katolické.⁷ Postoj Stewart Parkera k zobrazování tohoto tématu byl však jiný. Necítil se být členem žádné strany, ale šlo mu o to, zkoumat a podtrhnout určité politické a společenské hodnoty.⁸ Stewart Parker ve výkladu severoirské historie představuje výjimečný humanistický a přičetný

5 Tuto myšlenku rozvinul a podrobněji se jí zabýval Radvan Markus, Ph.D., viz: *The Half-Built, Half-Derelict House: Interpretation of the 1798 Rebellion in Stewart Parker's Northern Star*. In: Kateřina Jenčová, Michaela Marková, Radvan Markus, Hana Pavelková, eds. *The Politics of Irish Writing*. Praha: Centre for Irish Studies, 2010, s. 156–165. Více také viz: Radvan Markus. *Echoes of the Rebellion: The Year 1798 in Twentieth-Century Irish Fiction and Drama*. Bern: Peter Lang, 2015.

6 Clare Wallace (ed.). *Stewart Parker: Television Plays*. Praha: Litteraria Pragensia, 2008.

7 Joep Leerssen. *Monument and Trauma: Varieties of Remembrance*. In: Ian McBride (ed.). *History and Memory in Modern Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, s. 214.

8 Stewart Parker. *John Malone Memorial Lecture*. In: Gerald Dawe, Maria Johnston, Clare Wallace (eds.). *Dramatis Personae & Other Writings*. Praha: Litteraria Pragensia, 2008, s. 24.

hlas, který by v našem kulturním prostředí mohl sloužit jako inspirační zdroj, jak přistupovat k problematické minulosti. Přínos jeho tvorby, a tedy to, čím by mohl zaujmout i českého diváka, spočívá totiž především ve způsobu, jakým své alternativní verze reality předkládal.

Jeho hra *Northern Star* se soustředí na historickou postavu Henryho Joye McCrackena, člena Irské jednoty (United Irishmen), která stála za neúspěšným povstáním proti britské nadvládě v roce 1798. Význam tohoto politického uskupení byl v oficiálním výkladu historie interpretován nepřesně, protože se zapomínalo na fakt, že McCracken sjednotil v zájmu Irska nezávislého na Británii jak katolíky, tak protestanty. Takový výklad historie opomíjel skutečnost, že hnutí, kterým se například inspirovala IRA, bylo soustředěno v Belfastu, nikoli v Dublinu, a v jeho vedení nestáli jen katoličtí lídři, ale především protestantští intelektuálové. Kromě precizní práce s historickým materiálem je však tato hra zajímavá především pro svoji formu a styl. Parker ji rozdělil do sedmi částí, v nichž imituje styly významných irských dramatiků (např. Sean O'Casey, Oscar Wilde, G. B. Shaw, J. M. Synge, Samuel Beckett). Jedním z hlavních principů, které Parker využívá, je hra se slovy a styly a hravost jako taková. Koneckonců i hlavní hrdina během příprav povstání přehrává svoji závěrečnou řeč k občanům Belfastu jako herec nacvičující si monolog.

Zaujatost hrou a divadelností se projevila i v Parkerově pozdější hře *Heavenly Bodies*, která pojednává o životě a díle extravagantního irského autora Diona Boucicaulta, ve své době nesmírně populárního tvůrce melodramat. Parker v ní zkoumá podstatu divadla, potažmo poslání umělce. Využívá zde faustovského motivu: talentovaný divadelník zaprodal svou duši výměnou za světový úspěch. Děj hry začíná dva dny před divadelníkovou smrtí, při zkoušce jeho vlastní adaptace legendy o Faustovi. Mefistofelským duchem této hry je postava lidového komedianta a písničkáře Johnnyho Pattersona, který dosáhl podobné popularity jako Boucicault a jehož písně po jeho smrti zlidověly. Tento „irský zpívající klaun“ často mísil irský jazyk s anglickým a zároveň byl zcela poplatný vkusu posluchačů. Boucicault byl na rozdíl od Pattersona protestantského vyznání, ale s tímto písničkářem ho spojovala právě inklinace k performancím za hranicí vkusu a umělecká prodejnost. Patterson se zjeví Boucicaultovi na konci zkoušky, a ten se pak prostřednictvím flashbacků ze svého života snaží přesvědčit Pattersona (a diváky), že v jeho díle je něco, co dosahuje umělecké kvality a čím by si mohl vysloužit nesmrtelnost a jeho duše neskončila pekle, obývaném divadelními kritiky. Jak trefně shrnuje Richtarik, „Parkerův Boucicault je realistickým zobrazením historické postavy, zatímco Patterson (doslova ďáblův advokát) se projevuje způsobem charakteristickým pro Parkera.“⁹ Domnívám se, že Richtarik

zde hovoří právě o dramatikově schopnosti zachytit a zviditelnit samotnou hravost. Faktem navíc je, že skutečného Pattersona zabili nacionalističtí diváci, když zpíval píseň o harmonickém soužití katolíků a protestantů. Ironické také je, že jeho populární píseň *The Hat My Father Wore* si přisvojili radikální protestanti jako svou hymnu *The Sash My Father Wore*.

Třetí Parkerova hra věnovaná Irsku, *Pentecost*, se od předchozích dvou liší nejen svým stylem, ale také celkovým neironickým vyzněním. Děj se odehrává na pozadí události Ulster Workers' Council Strike, politicky motivované rozsáhlé dělnické stávky, která na jaře roku 1974 ochromila život v Severním Irsku na více než dva týdny; obchody byly uzavřeny, domácnosti odštěpeny od elektřiny, desítky lidí zraněny následkem chaosu a násilí. V Belfastu vyrostly barikády a provoz veřejné dopravy byl přerušen, stejně jako lodní spojení s Velkou Británií, která se od incidentu distancovala a váhala zasáhnout. Na pozadí těchto událostí a v poměrně ponuré atmosféře se odehrává drama v realistickém stylu. Lenny, hudebník původem z katolické střední vrstvy, zdědí po smrti své tety dům, v němž od své svatby až donedávna žila Lilly Matthews, vdova protestantského původu. Dům přetékaající jejími věcmi chce odkoupit obchodnice se starožitnostmi Marian. Od okamžiku, kdy Lilly Marian navštíví jako duch, je jasné, že ji Lilly, bigotní protestantka, ve „svém“ domě nechce. Ve chvíli, kdy Marian objeví její pečlivě strážené tajemství – Lilly podvedla svého manžela a následně porodila dítě, které odložila, aby se vyhnula skandálu – situace eskaluje i mimo dům. Město se ocitá v čase, kdy neplatí žádné zákony, a stává se rozděleným územím. Navíc do domu se jako do pevnosti, která stojí na rozhraní protestantské a katolické čtvrti, uchýlí i Lenny, Peter a Ruth. Dům se tak stává metaforou Severního Irsku: je to prostor překypující historií, v němž se potkávají lidé různého vyznání, které dohání jejich vlastní minulost. Peter, architekt a Lennyho protestantský kamarád z dob studií, se do Belfastu vrátil z exilu v Birminghamu, aby na vlastní oči cynicky sledoval povstání loajalistů, které považuje za historický okamžik na cestě ke konečnému vítězství bigotních sektářů. Ruth je mladší přítelkyně Mariany, která v domě nachází útočiště před opakovaným násilím svého manžela. V době nepokojů jsou tito dočasní obyvatelé nuceni sdílet společný prostor a dojít smíření – sami se sebou i jeden s druhým. Hra je plná biblických odkazů a má nejvážnější tón z celé Parkerovy tvorby. Její konec je však smířlivý a nadějný. *Pentecost* je Parkerova poslední hra, je tedy příznačné, že se vymítání duchů podaří, všechny postavy naleznou společnou řeč a minulost je uložena k odpočinku prostřednictvím očištěního rituálu.

Ačkoliv Parker počítal s určitou obeznámeností publika s reáliemi, zabýval se i tématy, která se dají označit jako univerzální, a to například ve hře *Nightshade*. Hlavní hrdina hry je majitel expandující pohřební služby Quinn, který v soukromí piluje kouzelnické triky. Quinn se musí vypořádat nejen s odchodem manželky, ale také se svou zlobivou a taky trochu morbidní dospívající dcerou Deliou. Zde dramatik pracuje s tématem hry

a iluze, jednak prostřednictvím kouzelnických výstupů, které se vyznačují břitkou komikou kabaretních čísel, a pak i skrze téma pohřebnického řemesla, jež je postaveno na inscenování určitého divadla pro pozůstalé. Tato „hra“ – přípravy na smuteční ceremonii – má totiž svá specifická pravidla, která se Quinn snaží předat svému ambicióznímu asistentovi. Důležitým okamžikem vytváření iluze je i samotné aranžování nebožtíků do rakví a natírání povrchu jejich těl vrstvou líčidel, aby vypadali co nejživěji. Ačkoliv se může zdát, že témata jako smrt, pohřbívání a truchlení neslibují zrovna třeskutou zábavu, pomocí situační komiky a hry s jazykem Parker scény zlehčuje, aniž by závažnost zobrazovaného shazoval.¹⁰ Tento text se nejvíce podobá žánru frašky. Z určitého pohledu by hra mohla být vnímána jako podobenství o cestě za životem, která začíná okamžikem nalezení smyslu ve smrti.

Stav irského divadla v 80. letech minulého století očima Stewarta Parkera

Stewart Parker se během své spisovatelské kariéry věnoval i úvahám o divadle. V eseji *State of Play*¹¹ se zamýšlí nad východisky a stavem irského divadla. Hned v úvodu eseje vyjmenuje nejsilnější a nejslabší stránky irského divadla: herectví a dramatické texty považuje za mimořádně kvalitní, naopak v zoufale zanedbaném stavu jsou divadelní režie a prakticky neexistující odborná divadelní kritika. Divadelní prostředí je podle něj také příznačně všeobecnou neochotou experimentovat. Irská divadelní kultura byla sice podle něj bohatá, ale nevyživná, protože jí chyběly velké režisérské osobnosti. Za absenci tradice divadelní režie a kritiky považuje nedostatečné teoretické základy. Irské národní divadelní hnutí nebylo podle Parkera založené na redefinici divadelních přístupů. W. B. Yeats a Lady Gregory založili spíše tradici literární, navíc, pokud šlo o praktickou stránku divadla, mohli navázat pouze na práci teprve nedávno založených amatérských souborů. Jejich přínos k (r)evoluci divadla spočíval v obsahu, nikoli ve formě. Dublinské národní divadlo Abbey Theatre bylo dle Parkera založené na silném hereckém stylu a produkci divadelních textů v duchu naturalistické komedie, což v zásadě udávalo směr i následujícím generacím. Zkostnatělost irského divadla se promítala i v tradici belfastského Lyric Players' Theatre. Divadlo sice každý rok mechanicky zařazovalo do programu nějakou hru W. B. Yeatse, avšak inscenace nepřinášely nic nového.

V závěru eseje se Parker odkazuje k Johanu Huizingovi a jeho pojetí hry, ve kterém nachází odpověď na otázku, v čem spočívá základ irské

10 Stewart Parker. *Nightshade*. In: *Plays 1*. London: Methuen Drama, 2000, s. 161–246.

11 Stewart Parker. *State of Play*. In: G. Dawe, M. Johnston, C. Wallace (eds.). *Dramatis Personae & Other Writings*, 2008, s. 90–97. Esej byl původně vydaný v *Canadian Journal of Irish Studies* (roč. 7, č. 1) v červnu 1981.

dramatiky. Podle něj je to jednoznačně samotný instinkt ke hře a přirozený smysl pro hraní. Parker považoval divadlo za nejcivilizovanější a nejrafinovanější veřejnou hru, které se dobrovolně oddáváme. Publikum připodobňuje k hráči, který hercům a dramatikům dává svolení k „padělání“ reality. A stejně jako je podle Parkera důležitá participace vnímavého diváka, úroveň hry je podmíněna úrovní řemesla a dovedností herců na jevišti. Když je hra rozehraná dobře, publikum odchází pohnuté. Nemá se hrát pouze pro jeho intelekt, ale i na jeho city. Pokud jde o drama, Parker v eseji volá po textech, které by reflektovaly problémy západní společnosti.

Mgr. MgA. Michaela Raisová, Ph.D., vystudovala anglistiku a amerikanistiku (se specializací na irská studia) a sinologii na FF UK (2011) a herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku na DAMU (2015), kde se poté v rámci svého doktorského výzkumu zabývala srovnáním různých přístupů k pedagogice přednesu a otázkou hlubšího zapojení těla v procesu studia této disciplíny (2020). Od roku 2015 působí jako pedagožka a výzkumná pracovníce na Katedře autorské tvorby a pedagogiky na DAMU a od roku 2021 i jako vedoucí tamního anglického programu Authorial Acting. Věnuje se vlastní autorské tvorbě (Částečné znejistění) a jako performerka a dramaturgyně spolupracuje i s jinými umělci a uskupeními (CreWcollective, Mirka Eliášová a kol.). Jako performerka i výzkumnice se dlouhodobě zabývá disciplínou improvizace – okamžité kompozice v tanci a pohybu.

Vykouzlit místo pro sebe aneb současný stav irského divadla očima Lynne Parker¹²

Na konci dubna roku 2017 jsem se vydala do Severního Irska, abych se setkala s neteří Stewarta Parkera a uznávanou divadelní režisérkou Lynne Parker. Chtěla jsem jí položit stejné otázky, nad kterými se zamýšlel její strýc o téměř 40 let dříve. V duchu parkerovského uvažování mi šlo o to, vykouzlit prostor pro setkání minulosti s přítomností. Lynne Parker vyrůstala v Belfastu ve stejném kulturním prostředí jako její strýc, ale po studiu v Dublinu na Trinity College už na jihu zůstala. V roce 1984 založila spolu s pár přáteli a kolegy Rough Magic Theatre Company,¹³ která si klade za cíl uvádět nové irské hry, inscenovat současný zahraniční repertoár a v neposlední řadě přistupovat k inscenaci klasických her inovativním způsobem. V roce 1987 tato mladá divadelní skupina uvedla Parkerovu hru *Nightshade* a po jeho smrti pokračovala v produkci dalších jeho her.



Lynne Parker.
Foto Archiv Rough
Magic.

- 12 Tato studie a rozhovor s Lynne Parker vznikly jako krátkodobý doktorský projekt během roku 2017 s laskavou podporou doc. Michala Čunderleho, Ph.D. a prof. Ondřeje Pilného, Ph.D. a byla podpořena vnitřním grantem SGS 2017 DAMU.
- 13 Rough Magic během své třiatřicetileté existence pomohlo řadě mladých dramatiků a uvedlo na padesát irských premiér. Dnes patří k předním ansámbům v zemi.

Podle Stewarta Parkera patřilo mezi silné stránky irského divadla výborné herectví a dramatické texty a mezi ty slabé režie a divadelní kritika. Jak vidíte situaci dnes?

Dnes je spousta schopných režisérů a režisérek, ale Stewart se ve své době musel spoléhat spíše na osobnosti z Velké Británie. Jen málo z nich ovšem rozumělo jeho tvorbě, protože se nepodobala tvorbě jiných irských dramatiků. Jeho díla by snesla srovnání spíše s Tomem Stoppardem.

Pro své rané hry těžko sháněl finanční podporu institucí. Také si myslím, že mu chyběl nějaký vizionář, který by jeho díla dokázal interpretovat a zařadit k irskému kánonu. Ani Britové si s ním nevěděli rady. Byl pro ně zvláště neuchopitelný – nebyl typicky irským spisovatelem.

Abych se vrátila k vaší otázce, jednoznačně to platí pro divadelní kritiku. Neexistuje ustálená skupina dobře informovaných kritiků. Je tu pár lidí, kteří jsou chytří a píšou slušně, ale bohužel jsou jen teoretiky a nerozumí divadelnímu řemeslu. Nejsou tu žádné kurzy dramaturgie a divadelní kritiky jako takové. Jde o akademický předmět, bez zaměření na praktické porozumění divadlu. Jednou z devíz irského divadla vždy byli a jsou herci a herečky. A myslím, že s tím souvisí i určité umění napodobovat, protože irský herecký styl vědomě vychází z ohromné divadelní tradice. Je tu široká škála stylů a možností. Jeden zkušený irský herec kdysi řekl, že irští herci nic neumí, ale to nic umí dělat opravdu dobře.

Stewart Parker se vůči divadlu své doby vyjadřoval kriticky. Podle něj herci kvůli nedostatku příležitosti ke spolupráci lenivěli a dramatici se začínali opakovat a zabývali se jen sami sebou. Otevřelo se divadlo v tomto smyslu více směrem ven?

Myslím, že mluvil o Abbey, protože se tenkrát soustředilo hodně na produkci otrápaných irských her. A to je také jedním z důvodů, proč jsem spoluzaložila Rough Magic. Cítili jsme, že jsme děti globální komunity, a vedení Abbey si zřejmě kvůli minulosti, kdy založení divadla šlo ruku v ruce s národním obrozením, prosazovalo hry, které byly proirské a pronárodní. Nejen, že to bylo pořád dokola to samé, ale také to bylo v jistém smyslu nezdravé. Proto se někomu tak eklektickému a neobvyklému, jako byl Stewart, nepodařilo v Abbey prosadit. V Abbey hráli v angažmá stejní herci a ti postupem času dosahovali určitého vnitřního uspokojení. Což se také dá říct o některých evropských souborech, kde mají herci dlouhodobá angažmá. Ale se současným stavem irského divadla je to úplně jinak. Dneska je divadlo v ohrožení, protože se v něj nevěří. Divadlo není jednoduchá záležitost, musíte zaměstnat hodně lidí. U nás je divadlo částečně dotované státem, nebo spíš nedostatečně dotované. V Americe divadlo žije z darů sponzorů nebo z předplatného, v Evropě je jiný systém. V Irsku máme systém podobný jako ve Velké Británii. Británie vynakládá na umění mnohem víc peněz, naproti tomu Irsko nepodporuje umění tak, jak by



The Train. Foto Ros Kavanagh.

mělo. V současné době je situace poněkud napjatá. A na severu je ještě hůře. Bohužel, ač je to smutné a bizarní, dává to smysl, protože na severu je kultura stále sevřená minulostí. Lidé tam nevidí, že umění a kultura nabízí cestu ven z bludného kruhu. Za kulturu tam považují vyvěšování vlajek a pochodování s transparenty a identifikují se s jednou verzí historie. Což byla jedna z věcí, kterou se tehdy Stewart snažil zpochybnout.

Podle Stewarta Parkera nebylo v irském divadle příliš na co navazovat a neexistovala o něm souvislá debata. Dramatiky vnímal jako solitéry.

Myslím, že dnes by Stewart uznal, že zrovna tohle se změnilo, protože mezi divadelníky i kritiky dnes probíhá velmi živá debata. A k různým výměnám názorů dochází právě na úrovni praktické. Děje se tak nejen neformálně, ale i prostřednictvím různých seminářů a akcí. V Dublinu je jedno vcelku čilé umělecké centrum The Project. V něm se soustřeďují mladí divadelníci. Udivuje mě, kolik lidí chodí do divadla a věří v něj jako v nástroj výkladu světa. Možná je to i tím, že dnes se dají divadelní obory studovat. Samuel Beckett Centre má akreditovaný program, stejně jako jiné divadelní školy, takže lidé diskutují o divadle jako o řemeslu. Ale nejsem si jistá, jak veliký to má dosah, stále se jedná o velmi specifickou část populace. Stále je hodně lidí, kteří jdou do divadla jen za zábavou. Naše divadelní ambice jsou ohromné, ale většinová populace Irska ještě úplně nechápe, o co nám jde. Jinak je tomu například v Německu. Často jsme jezdili do Berlína a tamní diskuze po představení nejsou jako tady. Němci opravdu ví, jak si povídat o divadle, rozumí tomu, na co se dívají. A jsem si

jistá, že tomu tak je i v České republice. Myslím si, že evropské kultury mají mnohem blíž ke své divadelní kultuře. Vnímají ji jako možnost vyjádření názorů a interakce.

Stewart Parker se nepovažoval za mluvčího protestantů ani katolíků, republikánů nebo unionistů. Propůjčují současní severoirští dramatici svůj hlas výlučně jedné straně?

Je to zajímavé, jedním z nejdiskutovanějších současných dramatiků, kterému se v posledních pár letech podařilo prosadit, je David Ireland. Jeho hry jsou prodchnuté velmi černým humorem: temnota, temnota, temnota. Irelandovo přijmení je navíc dost ironické. Pochází totiž z protestantské unionistické tradice. On je unionista, považuje se za Brita. A přitom v Británii by ho pokládali za irského dramatika, protože je z Belfastu. Navíc žije ve Skotsku.

Mají dnes irští dramatici potřebu psát o politických nebo historických tématech?

Ani ne. Ale když někdo píše o severním Irsku, vždycky se dá mluvit o politických aspektech. V době, kdy psal Stewart, bylo velmi těžké se tomu vyhnout. Nešlo se tím nezabývat. Politická témata byla nutná a nevyhnutelná. V 90. letech a po roce 2000 přišlo období, kdy se dramatici a spisovatelé přestali zajímat o politická témata. Asi pro ně byla osobní témata zajímavější. Mluvím například o Conorovi McPhersonovi nebo Marině Carr. Všechny její hry jsou spíš o lidských vztazích. Když se řekne politické drama, mám tím na mysli třeba *Northern Star*, které se politickým tématem zabývá přímo, nebo i hru *Čestné občanství* od Briana Friela. V 80. letech se mnoho britských dramatiků zabývalo politickými tématy velmi přímočarým způsobem.

Stewart Parker naznačil, že irský, respektive severoirský dramatik musí divadlo vynalézat vždy znova od začátku, a navíc v něm musí vyčarovat místo pro sebe.

Cožpak to neplatí o jakémkoli dramatikovi kdekoliv na světě? Abychom se nějak vymanili z literární minulosti, mnoho dramatiků se rozhodlo obrátit například Romeu Castellucimu a dalším evropským divadelníkům, ale přitom po cestě bohužel ztratili něco velmi cenného. Flexibilitu a využitelnost jazyka. Silu jazyka. A obzvláště dispozice jazyka, kterým se mluví v Irsku. Irům byla vnučována angličtina, přijali ji, a pak ji tak nějak vylepšili, každý po svém, od Syngea až po Joyce. A myslím, že angličtinu vnímáme vcelku pružně. Přejde mi pošetilé obrátit se k tomu zády. Těší mě, když vidím mladé dramatiky a režiséry, jak se obracejí zpět k jazyku jako k hlavnímu vyjadřovacímu prostředku. Tím myslím, že je potřeba najít takový způsob inscenování, aby výsledek nebyl jen spektakulární podívánou, ale nástrojem vhodně zvoleným pro sdělení. A nepoužívat populární



The Train. Foto Ros Kavanagh.

postupy jen proto, že je používá každý. Musí se s tím zacházet s určitou dávkou originality.

Parker ve svých úvahách odkazuje k Huizingově konceptu hry, což souvisí s filozofií katedry autorské tvorby a pedagogiky, kterou založil prof. Ivan Vyskočil a na které působím a studuji. V jeho výkladu může být vnímáno bytí ve hře jako životní i herecká strategie. Parker se vyjádřil o Irech jako o rozených hráčích a irští dramatici podle něj měli společný nevědomý impuls ke hře. Jak byste „hru“ vztáhla ke své vlastní práci, je pro vás důležitá?

Jednoznačně ano. Ráda pracuji s herci při technických zkouškách, protože oni najednou začnou trochu „zlobit“. A to je úžasné! Takže i když je všechno absolutně pod kontrolou a připravené, jedině herec má schopnost vdechnout představení život. Parker používal slovo *ludic*, také ho velmi zajímala kouzla a kouzelnické umění. V jedné z jeho nejlepších her, *Nightshade*, spojuje v jedné postavě majitele pohřebního ústavu a kouzelníka. Velmi ho bavila představa ošálit publikum. Když byl malý, dostal kufřík s kouzelnickými triky a rád se s tím předváděl. Je to mechanický způsob vytváření iluze, tedy v podstatě divadlo.

Stewart měl ve zvyku odklánět patos pomocí komiky, což považuji za intelektuální odpověď na emoční vypjatost situace. A to je právě ten okamžik, kdy přichází na řadu ona potůchlost. Podle mě je to skutečně důležité.

Ve své práci se také snažím udržet určitý smysl pro legraci a pro hru. Brát vážně téma nebo sdělení, ale nebrat vážně sebe nebo svoji metodu.

Převažuje v současném irském divadle nějaký umělecký přístup nebo styl inscenování? Například postdramatický?

V Irsku je neustále napodobován. Každý už tu takhle inscenoval, herci mluvili do mikrofonů, používali projekci atd. Ne, že by se mi to nelíbilo, ale už mi to leze krkem. Po čase si začne být všechno podobné. Jedním z nejdůležitějších principů v Rough Magic je rozmanitost. Každá inscenace musí mít svůj vlastní svět, svou estetiku. Díky tomu to zůstává živé i pro nás. Takže jestli je mi něco proti srsti, pak je to dělat věci jedním způsobem. Párkrát jdete na takový typ divadla a je to určitě omračující. Co ale zkusit něco jiného?

Jak jsou Parkerovy hry přijímány dnes? Rozumí jim lidé i bez přímé zkušenosti s konfliktem v Severním Irsku?

Northern Star jsme uvedli tady v Belfastu a bylo to báječné. Diváci se nechali vtáhnout. V Dublinu pro ni neměli takové pochopení, protože to není jejich historie. Je to historie spolku Irské jednoty z Belfastu. A dotýká se to určité stránky tohoto uskupení, na které oficiální historie ráda zapomíná.

*Přijela jste do Belfastu s představením *The Train*, které jste režírovala a které mělo „první“ premiéru loni. Přijde mi neobvyklé inscenovat tutéž hru dvakrát s odstupem jednoho roku.*

První premiéra byla asi před osmnácti měsíci. A jakmile jsme hru uvedli, zrodilo se hnutí *Waking the Feminists*, které vzniklo jako reakce na program vytvořený u příležitosti stého výročí založení *Abbey*, které v programu pod titulem *Waking the Nation* neuvádělo ani jedinou autorku a obsazení i produkce měli zastávat a řídit pouze muži. To bylo zkrátka pobuřující. A tak několik z nás začalo s kampaní *Waking the Feminists* (WTF), což se záhy rozšířilo jako všeobecné hnutí zaměřující se na otázku genderové rovnosti v oblasti umění. Ovlivnilo i znovuuvedení inscenace *The Train*. Kromě toho jsme ale také věděli, že poprvé jsme téma jen nakousli a ty další, závažnější věci, nedostaly prostor. Takže částečně jsme se k tomu vrátili kvůli hnutí WTF a částečně také proto, že jsme inscenaci nepovažovali za dokončenou. Začali jsme ji znovu zkoušet a tehdy se na ni nové vedení *Abbey* přišlo podívat a pozvali nás, abychom ji hráli u nich. Proto jsme *The Train* uvedli znovu. Tentokrát máme pocit, že jsme inscenaci dotáhli do konce.



The Train. Foto Ros Kavanagh.

To mi připomíná, že v Limericku se konala konference věnovaná právě irským autorkám, kritičkám a režisérkám.¹⁴ Zdá se, že nedávné události trochu zčeřily stojatou vodu a rozdmýchaly diskuzi na téma postavení žen v umění.

Když jsme zakládali *Waking the Feminists*, pustili jsme se do rozsáhlého bádání. A jedna z překvapivých věcí, na které jsme narazili, byl i test, který odhaloval genderovou předpojatost. A některé feministky ve vedení hnutí zjistily, že jsou totálně předpojaté vůči ženám. Protože přijaly určité kulturní normy. A to jsme také přidali do nově nazkoušeného představení: že náš největší nepřítel je ten, kterého máme ve své hlavě. Jistě, existují vnější síly, se kterými se musíte potýkat. Ale ta nejnebezpečnější je ve vás samých. To platí pro různé kultury. Pochopitelně vždy jsou ve vaší společnosti specifická témata, na které je potřeba se zaměřit, a prvním krokem je začít o nich mluvit. Snažíme se založit WTF i tady na severu, ale narážíme na neuvěřitelný odpor. Na severu je kultura dokonce ještě patriarchálnější než na jihu. Během oslav na počest založení Abbey nám nešlo o to, aby v programu byly uvedeny autorky. Chtěli jsme, aby byly přijaty a uznány i příběhy žen a ženský úhel pohledu. Kupříkladu muzikál *The Train* byl napsán dvěma muži, dvěma feministy, ale obsazení je genderově vyvážené. Nevěřím v dosazování žen podle kvót, to podle mě není řešení. V politice snad ano. Ale

¹⁴ Konference *Irish Women Playwrights and Theatremakers* se konala ve dnech 8.–10. června 2017 na Mary Immaculate College.

v umění to není nutné. Rough Magic se nikdy neřídilo politikou genderové rovnosti. Jestli nás zajímá něčí práce, tak proto, že je dobrá a stojí za to se jí věnovat. Zpočátku trvalo ženám nějakou chvíli, než začaly psát a sdílet své příběhy, ale jakmile s tím začnou, tak jejich texty inscenujeme. Během posledních pěti šesti let jsme vlastně uvedli více her napsaných ženami než muži. Nikoli proto, že by to byl náš cíl, jednoduše proto, že byly nejlepší.

Znamená to, že máte v Irsku přebytek autorek?

Mnoho dramatiček jsou bývalé herečky, které nemohly sehnat práci, a tak začaly psát. Začaly se objevovat výborné hry. Začínající autorky vyrůstají se vzory, jako je Caryl Churchill nebo Marina Carr.

Jaký má podle vás divadlo smysl?

Jak jednou poznamenal Stewart na přednášce: vzdělávat, povznášet a především bavit. „Vzdělávat a bavit“ byla kdysi taková mantra BBC, myslím si, že to jsou dobré zásady.