

Z Chicaga až na Broadway

Úspěch premiérové inscenace hry *Deštivé dny* (*A Steady Rain*, 2007) amerického dramatika Keitha Huffa v komorním divadle Chicago Dramatists přišel natolik nečekaně a v takovém rozsahu, že zaskočil i samotného autora. Byl přesvědčen, že tím jeho oslnivý vstup na divadelní scénu také skončí. Ani mu nepřišlo na mysl, že by se tato svým způsobem minimalistická hra mohla dostat až na Broadway, natož že by její popularita mohla přesáhnout hranice země a našla si obecenstvo i ve své mexické, řecké, německé, francouzské, španělské, maďarské, argentinské, japonské a dnes i české verzi. Navzdory počátečním pochybám se dnes Huff stává nepřeslechnutelným hlasem své divadelní generace, avšak o tento úspěch musel dlouho bojovat.

Keith Huff se narodil v Chicagu, avšak na počátku sedmdesátých let ještě jako dítě přesídlil s rodiči do Wisconsinu a do rodného města, se kterým je dnes neodmyslitelně spjat jeho profesní i osobní život, se vrátil až v rané dospělosti, když nastoupil na Chicagskou univerzitu ke studiu anglistiky a práv. Během svých studentských let si přivydělával jako uvaděč v divadle Steppenwolf, kde se hned zpočátku setkal s hrou Lanforda Wilsona *Balzám z Gileádu* (*Balm in Gilead*, 1965). Představení režírované Johnem Malkovichem ho i po několika zhlédnutí pokaždé natolik emocionálně zasáhlo, že okamžitě s jistotou věděl, že se sám chce divadlu věnovat také. „Je zvláštní, že na mě zapůsobila ani ne tak hra samotná,

jako spíše jakýsi pocit lidské sounáležitosti, skoro až duchovního spojení, jaké živé představení v divácích vyvolává. Zní to sice jako přílišné klišé, ale něco takového u filmu nenajdete,“ vzpomíná. Ve snaze svůj sen uskutečnit začal studovat divadelní vědu na Iowské univerzitě, odkud si odnesl magisterský titul, a současně se stal členem divadelní společnosti Chicago Dramatists, usilující o profesní rozvoj začínajících autorů.

Zde se již od konce osmdesátých let minulého století neúspěšně pokoušel zaujmout svými divadelními hrami diváky i kritiky. „Moje první pokusy na divadle nestály za nic,“ tvrdí po letech, „nenechal jsem se ale odradit. Na to, abych se vším seknul, jsem moc velký paličák. Nebo pitomec.“ V těžké konkurenci se tak musel smířit s nejděním zklamáním. Snad právě v důsledku profesní frustrace si dnes už nedokáže vybavit název své první hry. Z několika následujících, jimiž však na sebe příliš neupozornil, jmenujme například bizarní, ale ambiciózní drama *Leon a Joey* (Leon and Joey, 1995). Hlavní postava tohoto příběhu, Joey, zamýšlí vzápětí poté, co svému mentálně postiženému bratrovi Leonovi obstará pečovatele, spáchat sebevraždu. Od tohoto úmyslu jej odradí až seznámení s Ginou, věčnou optimistkou, jíž nevzal radost ze života ani fakt, že po brutálním útoku násilníka zůstala zohavená. Huff v této hře propojuje prvky frašky, absurdního dramatu, magického realismu a černé komedie. Na rozdíl od svých pozdějších děl, a to včetně *Deštivých dnů*, zde však ještě nepracuje se žánrovými očekáváními a nepokouší se je nijak převracet.

Jelikož by Huff jako neznámý autor pouhým psaním her nemohl uživit sebe a později ani svou rodinu, byla pro něj dlouho práce pro divadlo jenom vedlejším zaměstnáním. U začínajících dramatiků to není nic neobvyklého. Úspěch se bohužel často neodvívá od literárních či dramatických kvalit děl, ale měří se téměř výhradně počtem prodaných lístků – v případě Chicago Dramatists jde navíc o lístky do nevelkého sálu s maximální kapacitou pětasedmdesát míst. Dokud autoři nezačnou podobné sály vyprodávat, nevydělají si psaním

skoro nic. Většina z nich proto přes den chodí do práce a divadlu se věnují po večerech. Ani Keith Huff tedy nebyl výjimkou: více než dvacet let pracoval pro Americkou akademii ortopedických chirurgů coby šéfredaktor jejich časopisu a později internetových stránek. Kromě této práce na plný úvazek a psaní dramát se neúspěšně pokoušel prosadit i jako herec a do šuplíku rovněž napsal několik románů, všechny údajně v ich-formě – díky nim si prý uvědomil, že když už se mu podaří nějakou postavu rozmluvit, ustoupí raději jako autor do pozadí a nechá ji jako na divadle dovyprávět její příběh. Ačkoliv ani jeden z těchto románů dosud nevydal, v roce 2009 zdramatizoval svůj šestisetpadesátistránkový titul *Ptáče a pan Banks* do podoby pětašedesátistránkové stejnojmenné hry. „Každý autor podle mě vyniká v něčem jiném,“ tvrdí v této souvislosti. „Třeba Vladimir Nabokov napsal i několik her, ale ty nikdy žádný úspěch nezaznamenaly. Myslím, že i James Joyce jich pár napsal, ale kdo o nich kdy slyšel?“

Pravý zlom v Huffově kariéře tak přišel skutečně až s *Deštivými dny*. Ty byly poprvé uvedeny roku 2006 během letní sezóny divadla New York Stage and Film, tehdy ještě v rámci dramatického workshopu – v tomto stadiu se divadelní hry sice již hrají před publikem, ale dají se ještě považovat za rozpracované; na představení nejsou zváni kritici, herci mohou stále zdokonalovat své výkony a autoři texty podle ohlasů diváků dodatečně upravovat. Proč New York, když byl Huff tak úzce spjat s Chicagem? „Město, které nikdy nespí“, je nejen divadelním centrem USA, ale pro Huffa bylo i jedinou volbou a východiskem z nouze. Původně doufal, že hru zařadí do svého repertoáru některé z chicagských divadel, nikdo však o ni neprojevil zájem. V rozhovoru s Markem Bazerem autor popisuje, jak mu poštou přicházely zamítavé dopisy, většinou začínající slovy: „Tato a tato stránka hry se nám skutečně velmi líbí, ale...“ Největší problém prý spočíval v tom, že producenti ve hře neviděli komerční potenciál. „Jen tam spolu celou dobu klábosí dva chlapi. Kdo na to půjde?“

Newyorské představení však u diváků zaznamenalo obrovský ohlas a umožnilo Huffovi přenést hru o rok později zpět

do Chicaga a inscenovat ji v původní režii a se stejným obsazením na prknech domovského divadla Chicago Dramatists. Lístky na všechna představení z celého šestitýdenního cyklu se beznadějně vyprodaly, kritika si *Deštivé dny* doslova zamilovala a sám Huff nabyl přesvědčení, že tímto úspěchem dosáhl vrcholu. Zmýlil se. Prestižní cenou Tony odměněný scénograf Richard Hooper, s nímž Huff spolupracoval v New Yorku, náhodou potkal na Manhattanu divadelního producenta Raye Gasparda právě ve chvíli, kdy měl u sebe text *Deštivých dnů*. Hooper měl zájem převést hru na filmové plátno, ale uvědomil si, že se mu právě naskytla skvělá příležitost využít čerstvého úspěchu. Proto Gaspardovi hru s doporučením jednoduše předal. Gaspard byl z *Deštivých dnů* nadšený a okamžitě k nim zakoupil práva.

Huff se následně s producenty dohodl, že prodlouží *Deštivým dnům* pobyt v Chicagu – inscenace se v únoru roku 2008 přesunula na větší scénu divadla Royal George. Představení znovu uchvátilo diváky i kritiku a dokonce získalo Cenu Josepha Jeffersona za nejlepší novou hru a nejlepší produkci, jeden z herců (Randy Steinmeyer) pak za nejlepší mužský výkon v hlavní roli. Přes všechna ocenění se však producenti nepřestali poohlížet po dalších možnostech, jak představit dílo širší veřejnosti.

Ideální příležitost se jim naskytla až díky Barbaře Broccoliové, pro kterou Huff v té době psal již třetí verzi filmového scénáře k *Deštivým dnům*. Broccoliová, dnes známá především coby producentka filmů s agentem 007, ukázala text hry svému společníkovi Fredericku Zollovi, který ji druhý den předal Danielu Craigovi. S Craigem – a později s Hughem Jackmanem – se hra na podzim roku 2009 přesunula na Broadway. Přeobsazení ústřední dvojice bylo logickým krokem. Původní herci v rolích Dennyho a Joyeho se sice osvědčili, ale představení by v prestižním centru amerického divadelního života nepřilákalo zdaleka tolik diváků.

Craig s Jackmanem davy do divadla skutečně přitáhli a z *Deštivých dnů* se stal hit. Tracy Letts, americký dramatik původem rovněž z Chicaga, se dokonce musel potýkat s nečekaným

problémem. V době, kdy se hrály *Deštivé dny*, mu totiž v sousedním divadle uváděli inscenaci *Skvělých koblih* (Superior Donuts, 2008), jejichž druhé dějství bylo den co den narušováno halasem venkovního davu příznivců Craiga s Jackmanem, čekajících na autogram svých oblíbených hvězd. S novým obsazením a rapidně narůstajícím počtem diváků se však také začaly objevovat první negativní ohlasy. Ačkoliv kupříkladu časopis *Time* zařadil *Deštivé dny* do svého seznamu nejlepších divadelních her roku 2009, někteří recenzenti se nemohli přenést přes údajně nedokonalý chicagský přízvuk obou herců, zatímco jiní hře vytýkali až příliš časté užívání žánrových klišé. Huff se ke kritice postavil dosti pragmaticky: „Záměrem každé inscenace, obzvláště pak na Broadwayi, je prodat všechny lístky, a my je udali do posledního.“

Po tomto úspěchu začal být o nadějněho dramatika zájem a jedna lukrativní nabídka střídala druhou. Mohl si tak po letech dovolit podat výpověď u Americké akademie ortopedických chirurgů a nakrátko se i s rodinou přestěhoval za prací do Los Angeles, kde na počátku roku 2010 nastoupil na pozici koproducenta a scénáristy v tvůrčím týmu stojícím za úspěchem seriálu *Mad Men* (*Mad Men*, 2007–). Tato spolupráce vydržela sice pouze několik měsíců, ale otevřela mu cestu k pozdějším nabídkám. Ty však už přijímal opět z Chicaga. V dílech Keitha Huffa má toto město jakožto nejčastější místo děje nezastupitelnou roli – jako chicagský rodák, důvěrně obeznámený s jeho historií a chodem, dokáže svým příběhům vtisknout vysokou míru autentičnosti, místním dialektem počínaje a lokálními popkulturními narážkami konče.

Odchod z centra americké kinematografie se na Huffově kariéře nijak negativně neprojevil, ba právě naopak. Již v roce 2011 se podílel na přípravě hned tří seriálů. Prvním z nich je dosud neuvedený projekt stanice HBO nazvaný *Bratři Buczakovští* (*The Brothers Buczakowski*), v němž se Huff nechává v příběhu tří bratrů, usilujících o převzetí otcova stavebního podniku, volně inspirovat Dostojevského *Bratry Karamazovými*. Druhý projekt, pojmenovaný *Důvod bojovat* (*Why*

We Fight) a vzniklý ve spolupráci se Stevenem Spielbergem, také bohužel dodnes neodvysílaný, údajně pojednává o experimentu z roku 2009, při němž se americká vláda pokusila snížit „úmrtnost“ chicagských školáků tím, že každému byl přidělen poradce, který mu byl celý den k dispozici a pomáhal mu řešit problémy ve škole i osobním životě. Třetí jeho dílo, politické drama *Dům z karet* (House of Cards, 2013–) odehrávající se ve Washingtonu, s Kevinem Spaceym v hlavní roli, již na obrazovkách uvedeno bylo. Krátce po premiéře (únor 2013) na sebe navíc upozornilo, když se na populárních stránkách IMDb (Internetová filmová databáze) stalo divácky nejlépe hodnoceným seriálem všech dob. Kromě práce pro televizi se Huff věnuje také psaní filmových scénářů, avšak například o jeho celovečerní příběh chicagského sériového vraha, rozvíjející jeden z motivů *Deštivých dnů*, zatím žádné hollywoodské studio zájem neprojevalo.

I přes své aktivity v televizi a u filmu však Keith Huff nadále zůstává známý především jako autor divadelních her. Svým stylem bývá často přirovnáván k jinému chicagskému dramatikovi, Davidu Mametovi, u nás oblíbenému především díky hram *Glengarry Glen Ross* (Glengarry Glen Ross, 1984) či *Sexuální perverze v Chicagu* (Sexual Perversity in Chicago, 1974). Ray Gaspard se o Huffovi vyjádřil následovně: „Mám dojem, že Keith je takovou lepší verzí Mameta. U Mameta mívám často pocit, jako by lidi, o kterých píše, snad ani neměl rád. Zato Keith umí s každou svou postavou, ať už je jakákoliv, navázat lidský kontakt.“ Ačkoliv jsou si ale oba autoři v lecčems podobní, nejsou takováto srovnání obecně vzato příliš namístě.

V tvorbě obou dramatiků je především nutno vyzdvihnout rozdíl v zacházení s divadelními žánry a klišé. Zatímco David Mamet pravidel žánrů využívá, jak o tom svědčí například jeho hra *Romance* (Romance, 2005), jež je ve své podstatě čistou fraškou, či již zmíněné klasické vztahové drama *Sexuální perverze v Chicagu*, a postavám či situacím, které by snad mohly hraničit s klišé, se při psaní snaží vyhybat, Keith Huff

žánrová pravidla naopak rád podřívá, samotné žánry často ve snaze udržet obecnost v napětí libovolně kombinuje a klišovitým situacím se nikterak nebrání. Ve svých hrách s nimi naopak běžně pracuje a k překvapení diváků je překrucuje a převrací. Právě *Deštivé dny* jsou variací na známé paradigma hodného a zlého policisty, které bylo především v seriálech a filmech využíváno tak často, až nabylo charakteru kliše: jenže než aby obě své hlavní postavy vykreslil podle jeho pravidel černobíle, Huff v *Deštivých dnech* celou situaci relativizuje a překlápí.

Mametovy hry nepracují v takové míře ani s násilím, ať už otevřeným, či naznačeným. Je sice pravda, že například závěrečné zbití vysokoškolské studentky profesorem v Mametově *Oleanně* (Oleanna, 1992) je činem nezměrné agresivity, i tato dramatická scéna však poněkud bledne v porovnání s Huffovým kanibalismem a zastřeleným podezřelým v *Deštivých dnech* nebo zohavenou Ginou v *Leonovi a Joeym*. Zatímco u Davida Mameta je případný motiv násilí součástí psychologického prokreslení postav a uzavírá dramatický oblouk jeho her, pro Huffa jde často o nástroj groteskního pobavení publika.

Deštivé dny – ať už si to jejich autor uvědomuje, či nikoliv – mají však s dílem jeho chicagského kolegy přece jen mnoho společného. (Nutno však ihned dodat, že v kontextu Huffovy tvorby zaujímají zcela jedinečné místo a že motivy v nich rozpracovávají se v takové míře v žádném z jeho dalších textů již neobjevují.) Mametovy divadelní hry jsou zalidněny téměř výhradně mužskými postavami, jejichž maskulinitu a vzájemné vztahy – možnost či nemožnost existence přátelství na straně jedné a hádky, souboje a rozepře na straně druhé – zkoumá dramatik se zaujetím sociologa. Pokud se v jeho díle vyskytne ženská postava, ve většině případů je to pouze proto, aby narušila zavedené stereotypy života mužské komunity či se nějakým způsobem jejich maskulinitě vzepřela. Také Keith Huff zobrazuje v *Deštivých dnech* fungování mužského světa, zaměřuje se ovšem výhradně na vztahy mezi muži, v tomto případě mezi dvěma celoživotními přáteli. Postava

Dennyho manželky Connie by se dala interpretovat jako klín vražený mezi oba hrdiny, jenž je v kombinaci s ostatními neblahými okolnostmi nakonec rozdělí.

Dalším z poznávacích znaků Mametovy tvorby je vysoká koncentrace vulgarismů. Mužské postavy se v dílech tohoto dramatika snaží pomocí agresivního jazyka vydobýt či udržet své postavení ve společnosti dalších mužů. Ani v *Deštivých dnech* postava Joeého a především Dennyho hrubou mluvou, motivovanou stejným účelem, nešetří. V ostatních svých dílech Huff ovšem s vulgarismy příliš nepracuje – zasazení děje této hry do testosteronem nabitého policejného prostředí si ale jisté změny při výběru lexika nepochybně žádalo.

Pomineme-li však spojitosti s Davidem Mametem, sám Keith Huff se jako o svém divadelním vzoru zmiňuje především o Edwardu Albeem, u nás známém kupříkladu břitkými dialogy ve hrách *Kdo se bojí Virginie Woolfové* (Who's Afraid of Virginia Woolf, 1962) či *Koza aneb Kdo je Sylvie?* (The Goat, or Who Is Sylvia?, 2002). Snad největší vliv na jeho tvorbu ale měl již jmenovaný Vladimír Nabokov, jehož Huff obdivuje pro nenapodobitelnou schopnost nechat své románové hrdiny vyprávět příběhy způsobem, který čtenáři umožňuje zdánlivě nevědomky poodhalovat jejich psychologii. Například o Nabokovově románu *Bledý oheň* říká: „Mnohohrstevnatost toho úchvatného příběhu je obdivuhodná. Rád bych ve svých hrách docílil podobného efektu.“

Představme si nyní Huffovy hry uvedené po roce 2006, tj. po prvním významnějším úspěchu *Deštivých dnů* v newyorském workshopu, trochu blíže. Přibližně ve stejné době, kdy sklízela ovace za *Deštivé dny*, uvedl Huff v New Yorku na malé scéně neziskového divadla Stageworks/Hudson hru *Vtipy pod psa* (Dog Stories, 2006), jejíž anglický název odkazuje na výraz „shaggy dog story“, tedy mimořádně dlouhý vtip se slabou či dokonce absentující pointou. V této pikareskní hře sledujeme cestu mlčenlivého vdovce Iry a jeho věrného psa Sebastiana (ztvárněného lidským hercem na všech čtyřech) od hrobu Irovy manželky až na kalifornskou pláž, během níž

se oba protagonisté musí v krátkých, na sebe navazujících epizodách vypořádat s každodenními nástrahami v podobě letadel, vlaků, autobusů, taxíků a nejrůznějších podivínů. Ačkoliv kritici všeobecně aplaudovali hereckým výkonům obou hlavních představitelů, někteří se nemohli ubránit dojmu, že nekonečná plejáda narcistních excentriků ve vedlejších rolích splývá v únavnou teatrální směsici.

Huffova následující hra, *Šedé město* (Gray City, 2007), se pokouší nalézt odpověď na otázku, zda je možné milovat, je-li láska postavena proti rozumu. Hlavními postavami tohoto příběhu, odehrávajícího se v Chicagu osmdesátých let minulého století, jsou dva studenti místní univerzity, Mickey a Katie. V první scéně sledujeme jejich nepříliš vydařenou první schůzku v baru, během níž sice oba mladí lidé v narážkách na ekonoma Milтона Friedmana či hinduistickou mytologii ubezpečují jeden druhého o svém intelektu, neodejdou z ní však společně. Mickey se z podniku sám záhy odporoučí, protože nechce riskovat, že by se mu kvůli vztahu s Katie snížil průměr známek a on tak přišel o prospěchové stipendium. Avšak poté, co je Katie na cestě z této schůzky znásilněna, sužují Mickeyho silné výčitky svědomí, a proto se rozhodne ji navštívit. Teprve tehdy si k sobě tento pár najde cestu a započne svůj roční dramatický vztah, plný šokujících osobních odhalení. Název této hry má hned čtverý význam: odkazuje nejen přímo na přezdívku kampusu chicagské univerzity a nepřímo na šedou hmotu mozkovou, ale také na změnu ve způsobu myšlení, jíž jsou podle Huffa studenti vysokých škol vystaveni. Čtvrtou významovou rovinou titulu této hry je názírání světa v odstínech šedi.

Několik měsíců před premiérou *Deštivých dnů* na Broadwayi bylo v losangeleském Road Theatre inscenováno výše zmíněné dílo *Ptáče a pan Banks* (The Bird and Mr. Banks, 2009). V této černé komedii s prvky absurdního dramatu jsme v úvodu seznámeni s těhotnou sekretářkou Annie a se zpočátku nevinně působícím účetním panem Banksem, v jehož postavě se snoubí zábavná absurdita s uvěřitelnou lidskostí. Ačkoliv pan Banks v průběhu hry brutálním způsobem zavraždí tři

lidi a sekretářku následně pod pohrůžkou, že z ní v očích policie udělá svého komplice, v podstatě unese, daří se mu díky cynické výřečnosti, gejzírům slovního humoru a veškeré péči, kterou věnuje náhodně nalezenému ptáčeti, udržet diváky po celou dobu na své straně. I přes nepopíratelnou paralelu s ptáčetem v názvu hraje Annie v tomto dramatu druhé housle.

Huffovo předposlední uvedené drama *Pronásledování štěstím* (Pursued by Happiness, 2011) si klade podobnou otázku jako *Šedé město*: dokáže se láska přenést přes osobní minulost? Hra začíná suchopárným setkáním obou hlavních postav, asociálního biochemika Franka a jeho rezervované kolegyně Julie, kteří v sobě i přes počáteční zdrženlivost najdou zalíbení. Překvapivý zvrat, kdy Frank Julii hned na první schůzce požádá o ruku, je ihned následován Juliinou podmínkou, že spolu pojedou navštívit jeho i její rodiče. Huff staví otřepané klišé návštěvy rodičů před svatbou do odlišného světla – kromě bleskurychlého zasnoubení stojí také za zmínku, že oběma postavám je již přes čtyřicet, nedá se tedy hovořit o rozhodnutí z mladické nerozvážnosti – a zároveň využívá až groteskně odpudivých figur otců a matek obou hlavních představitelů a také všech traumat a tragédií z minulosti, jež při jejich návštěvách vyplují na povrch, jako prostředku k zdůraznění odpovědi na otázku položenou na počátku. Ačkoliv je obraz rodiny v této hře podán v nejčernějších barvách, Huff především upozorňuje na fakt, že člověk nemusí být zajatcem vlastní minulosti a že láska se dokáže přenést i přes všechny dříve napáchané škody. Kromě bizarního děje a podivných postav vyniká hra *Pronásledování štěstím* především Huffovým uměním podávat nepříjemné až trapné situace komicky.

V červnu 2013 uvedl Huff v chicagském Lookingglass Theatre své zatím poslední drama, nazvané *Velké jezero, velké město* (Big Lake, Big City, 2013). Tato hra v příběhu místních policistů, koronerů, ale i televizních hvězdiček a jiných pochybných existencí poskytuje divákům satirický pohled na Chicago v celé jeho „prohnilé kráse“.

Za námět k tomuto dramatu vděčí Huff manželství s Georgette Hieberovou, jejíž otec pracoval celý život jako policista v Chicagu. „I švagr se vypracoval na detektiva,“ vysvětluje autor. „Oba mi vyprávěli spousty historek o nejrůznějších etických dilematech, s nimiž se musejí každý den v práci vy- pořádat.“ Právě tato vyprávění se stala podkladem nejen pro *Deštivé dny*, ale také pro Huffova pozdější dvě díla – *Vyprávění o noci* (Tell Us of the Night, 2009) a *Detektivovu ženu* (The Detective's Wife, 2011) –, které dohromady vytvářejí Huffovu tzv. „chicagskou policejní trilogii“. „Ačkoliv na sebe ty hry nijak přímo nenavazují,“ vysvětluje autor, „alespoň v mé mysli se odehrávají na jedné a téže policejní stanici.“ Místo děje však není jediným článkem spojujícím tyto texty, jelikož celou trilogii zároveň prostupuje Huffova práce s klišé a žánrovými pravidly. Zatímco v *Deštivých dnech* si Huff pohrává s pravidly nesčetného množství příběhů z policejní praxe, „v *Detektivově ženě* se zaměřuji na detektivky a v *Příbězích o noci* pro změnu na seriály, které do detailu zachycují postup policejního vyšetřování,“ poodhaluje sám dramatik.

Příběhy vyprávěné v rodině nebyly jediným Huffovým inspiračním zdrojem. Postava kanibalistického vraha našla svůj předobraz ve skutečném americkém sériovém vrahovi Jeffrey Dahmerovi, který mezi lety 1978 a 1991 zavraždil sedmáct mužů a chlapců. Nápad využít tento motiv ve hře dostal Huff po přečtení novinového článku v newyorských *Timesech*, pojednávajícího o hádce tří policistů ze státu Milwaukee, kteří byli přivoláni ke čtrnáctiletému chlapci laoské národnosti. „Když ho našli, byl nahý a zdrogovaný,“ popisuje Huff, „a přesto ho pak vrátili do opatrovnictví Dahmerovi, který ho brzy nato zabil. Vydat mu ho byla strašná chyba. Mě na tom ale zaujalo, že ti policisté u soudu museli bojovat o svá místa dávno před tím, než se ve vazbě octl sám Dahmer. Jasně se tím ukazovalo, že ačkoliv veřejnost hledala někoho, kdo by se ze zločinů zodpovídal, na konkrétní identitě obžalovaného lidem už tolik nezáleželo. Tento element nespravedlnosti mě velmi přitahoval, a chtěl jsem ho proto prozkoumat zblízka.“

Je zajímavé, že uvést *Deštivé dny* ve formě divadelního představení Huff původně vůbec nezamýšlel. Na samém počátku šlo o filmový scénář, který však autor po dokončení nechal dlouho ležet ladem. Po čase se k látce vrátil, ale tentokrát již s úmyslem přepracovat ji do podoby dramatu, které by se i přes limitovaný rozpočet Chicago Dramatists dokázalo vyrovnat produkci větších scén, jako například již zmiňovanému Steppenwolf Theatre. Částečně i z tohoto pragmatického důvodu se hra navrácí k síle prostého vyprávění, v čemž si v podstatě vystačí se dvěma herci a hrstkou rekvizit.

Jak jsme se již zmínili, pro Keitha Huffa je typická práce se žánrovými klišé. Ta zde není pouhou přidanou hodnotou, nýbrž je přímo zakomponována do samotné struktury hry: formuje charaktery hlavních postav a uvádí do chodu zápletku. Do příběhu *Deštivých dnů* jsme tak uvedeni důvěrně známým stereotypem – postavami hodného a zlého policisty –, jež se však Huffovi od prvních momentů hry daří převracet. O přátelském, byť introvertním Joeym se záhy dovídáme, že nejen bojuje s alkoholismem, ale zároveň skrytě touží po kamarádově manželce; agresivní a neurvalá postava rasisty a záletníka Dennyho je relativizována jeho upřímnou snahou o bezpečí rodiny i starostí o přítele. „Ta hra je zajímavá tím,“ vysvětluje autor, „že si v momentě, kdy vyjdete z divadla, nebudete jistí, kdo měl vlastně být tím hodným a kdo tím zlým poldou. Ukazuje se, že když lidem vyprávíte příběh v nějakém jim dobře známém žánru, je mnohem snazší pohrávat si s jejich předsudky.“ Huff tedy toto výchozí paradigma nejen problematizuje, ale v průběhu hry rovněž překlápí. Jistě stojí za povšimnutí, že zatímco v úvodu hry je Denny ve vztahu obou přátel jasně dominantní, v jejím závěru se role obracejí. Slučování či výměna identit se tak stává jedním z hlavních motivů hry.

Vyjma práce s klišé a minimalistického pojetí však *Deštivé dny* především vynikají – a to i v kontextu Huffovy tvorby – autorovým pojednáním tématu maskulinity. Ta je sama o sobě jedním z mnoha témat, jimž se sociologové začali věnovat re-

lativně nedávno – prakticky až ve druhé polovině minulého století. Přehlížena či opomíjena zůstávala tak dlouho možná i proto, že byla díky silnému patriarchálnímu způsobu myšlení společnosti všeobecně považována za věc natolik samozřejmou, že si ani nezasluhovala bližší zkoumání. Platnost této hierarchie začala být zpochybňována a přehodnocována na přelomu devatenáctého a dvacátého století a zvláště pak po první světové válce. Nástup feminismu tehdy otřásl postavením mužů ve společnosti, a tedy i koncepcí jejich pojetí samotné mužnosti.

Co tedy v dnešní době znamená být mužem? Jak ona maskulinita ve společnosti funguje, jak se utváří? To jsou otázky, na něž není snadné nalézt odpověď. Třebaže bychom maskulinitu nejspíš nedokázali přesně definovat, každý z nás má přinejmenším určité ponětí o tom, co mužné je, a co již není. Podobně jako ve svých dílech David Mamet, i Keith Huff s těmito představami a diváckými očekáváním v *Deštivých dnech* pracuje a převrací je, čímž zároveň diváky v jistém smyslu varuje před přílišnou důvěrou v tyto všeobecně rozšířené falešné předsudky o mužnosti.

V tomto ohledu Huffa při psaní *Deštivých dnů* jistě ovlivnilo i jeho rodné město, jež s maskulinitou pojí vlastní minulost. V devatenáctém století bylo Chicago městem průkopníků a jako takové daleko mimo sféru vlivu novoanglických snobů, jakousi oázou v nehostinných pustinách severozápadních teritorií. Drsný kapitalismus této préríjní metropole udělal z mnoha mužů podvodníky a gamblery. Ve městě, jehož čelní představitelé naprosto zvrátili viktoriánské pojetí úspěchu coby odměny za píli, hospodárnost a sebekontrolu, nebylo pro uhlazené patriarchy místo. Mužnost se zde začala poměřovat penězi a kriminální aktivitou, a bohatství se tak stalo odměnou za odvahu, drzost a vychytralost. V důsledku průbojnosti svých morálně mnohdy pokřivených obyvatel se Chicago brzy stalo nejen jedním z amerických průmyslových center, ale na přelomu devatenáctého a dvacátého století dalo také vzniknout zcela novému, specifickému typu podnikatele – gangsterovi. Jeho zrod byl jediným logickým vyústěním sloučení

chicagské préríjní maskulinity a obrovského množství peněz, jež s sebou přinesla průmyslová revoluce. Není náhodou, že zločinecká kariéra snad nejznámějšího amerického gangstera první poloviny dvacátého století, Al Caponeho, je spojena právě s Chicagem. Odraz této dávno zašlé gangsterské minulosti je v *Deštivých dnech* jasně vidět v Dennyho nezákonných aktivitách, jichž využívá jako kratochvíle i coby zdroje vedlejšího příjmu. Stavění mužské identity na zločinu je zde však pouze okrajovou záležitostí, samo téma maskulinity je totiž mnohem komplexnějším problémem.

Jak je v současnosti maskulinita vnímána? Jak je nazírána ve světě společenských věd a genderových studií? Odpověď můžeme hledat v trojím pojetí maskulinity amerického sociologa Matthewa Gutmanna. Podle Gutmannova prvního postulátu, jenž je pro svou obecnost bohužel pro další analýzu nepoužitelný, je maskulinní vše, co si muži myslí a dělají. V mnohem větší míře aplikovatelný druhý postulát, k němuž se již brzy vrátíme, praví, že maskulinita zahrnuje jakoukoliv činnost, již muži vykonávají proto, aby byli muži. Postulát třetí, v němž Gutmann uvádí, že mužné je vše, co nedělají ženy, pak polarizuje společnost a rozděluje ji do dvou neslučitelných táborů, z nichž ten femininní je v patriarchální společnosti automaticky devalvován a upozadován. Tento jev vyvolává v mužské komunitě strach být i jen z nařčení z feminity a zároveň vede ke stigmatizaci jakýchkoliv vlastností a modelů chování, jež jsou s ženskostí stereotypně spojovány. Tuto nepatřičnost feminity mezi muži lze v *Deštivých dnech* sledovat v nejedné urážce, již Denny pronese směrem k Joeymu, pasáku Walterovi či svým nadřízeným, a do značné míry také například ve scéně, kdy se Joey snaží Dennyemu domluvit, aby v práci šetřil rasistickými urážkami. „Ach, je tak citlivej,“ zesměšní Denny okamžitě Joeyho. „Tak jemnej, že jím můžete vytíuat malejm miminkům pudýlky.“ Zatímco pro muže by zde podle Dennyho měla být typická emocionální odměřenost, míra empatie, již podle něj Joey vykazuje, je charakteristickou vlastností žen, a proto musí být náležitě potlačena.

Podobná úvaha se skrývá i za jinou Dennyho replikou v této scéně: „Takže ty teď budeš taky přecitlivělejší? Mám tě rád, Joey. Co mám udělat? Obejmout tě a dát ti hubana na veřejnosti? (...) Namasíjovat ti vjabčáčka?“ Ačkoliv je tato část dialogu na straně jedné feminizující a na straně druhé i homosexualizující, ve společnosti oba tyto koncepty často mylně splývají. Mezi lidmi totiž panuje přesvědčení, že homosexualita je jakousi negací maskulinity, a homosexuální muži tak musejí být nutně zženštilí. Ve své podstatě se však jedná pouze o jeden z prostředků stratifikace mužské komunity a nastolování dominance uvnitř ní.

Pojem *hegemonní maskulinita* zavedla do společenských věd v osmdesátých letech americká socioložka R. W. Connellová. Muži byli do té doby považováni za homogenní skupinu, ovšem Connellová rozpracovala teorii, podle níž si členové mužské komunity nejsou zdaleka tak rovni, jak by se mohlo zdát. Samotná myšlenka mužské hierarchizace se zrodila právě ze zkušenosti homosexuálních mužů s násilím a předsudky ze strany mužů heterosexuálních. Hegemonní maskulinita jakožto společenskovědně vymezený pojem souhrnně označuje vlastnosti a vzorce chování, jež určité skupině mužů umožňují zaujmout dominantní postavení ve vztahu k ostatním členům společnosti. Přestože je tento termín ohraničen relativně volně, jedná se o jakýsi ideální způsob chování muže, jenž v sobě zahrnuje všechny prvky, které si daná společnost v danou chvíli s mužností asociuje. Z takové definice nutně vyplývá, že pouze hrstka mužů se tomuto „ideálu chlapeckosti“ byt jen přiblíží. V jejich snaze dostat se mu co nejbližší se však skrývá klíč k celému problému. Ačkoliv totiž není hegemonní maskulinita statisticky *normální*, coby cíl, o nějž muži usilují, je považována za *de facto normativní*. Výsledkem všech těchto snah je jistá stratifikace mužského kolektivu, v němž ti členové, kteří se ideálu hegemonní maskulinity přibližují více, zastávají ve skupině vyšší a uznávanější pozice, zatímco čím více se mu ostatní vzdalují, tím více jsou opovrhováni a za tím podradnější považováni.

Mluvit o *Deštivých dnech* v souvislosti s hegemonní maskulinitou je nasnadě, neboť mezi oběma ústředními postavami právě Denny zastává dominantní roli. Pro příklad si uvedme scénu útoku na Dennyho dům, při níž je kusem roztříštěného skla vážně poraněn jeho mladší syn. Denny si násilím vynutí převahu, vezme celou situaci do vlastních rukou a s rodinou i kamarádem vyrazí vlastním autem do nemocnice. Pro jeho dominantní agresivitu si mu krom manželčiny prvotní a bryskně umlčené námitky již nikdo nedovolí odporovat. Podobné sklony k násilí vykazuje Denny nejen při stíhání podezřelých, z několika letných útržků dialogu je zřejmé, že si tímto způsobem zajišťoval postavení již od dětství. „Když jsme byli malí, mlátil mě každý den,“ svěřuje se v jedné chvíli Joey a nám je tom okamžik jasné, že pro Dennyho byla agrese již od útlého věku formou budování vlastní identity.

Ačkoliv hegemonní maskulinita bývá převážně spojována s vlastnostmi ryze negativními – kromě výbojnosti a rváčství můžeme jmenovat například i unáhlenost či absenci empatie –, nesmíme zapomenout, že v sobě zahrnuje několik rysů ryze pozitivních, např. otcovství a založení rodiny či zajištění stálého příjmu a starost o bezpečí blízkých. I tyto atributy jsou Dennyemu vlastní. „Musím zajistit bezpečnej domov pro svou rodinu! Nic jinýho nechci!“ tvrdí sám v této věci. Maskulinní snaha o ochranu rodiny, vyvolaná útokem na jeho domov, navíc v této hře uvádí do chodu celou zápletku. V tomto ohledu je zajímavé sledovat Dennyho vnitřní boj mezi kladnými a zápornými maskulinními vlastnostmi. Pro Dennyho je sice rodina vším, ale ani to mu nezabrání fyzicky napadnout svou ženu, když se mu vzepře, a zbít i syna, když po útoku a návštěvě nemocnice nemůže strachy usnout. Pro blaho své rodiny by sice udělal cokoliv, ale je to právě jeho vedlejší ilegální aktivita, jež ohrozí na životě jeho blízké. Teprve v závěru hry, kdy se zbaví nejočividnější hrozby, si Denny uvědomí, že největší nebezpečí pro rodinu představuje on sám, a rozhodne se ji proto ochránit svým posledním činem.

V porovnání s Dennyem se celkově umírněnější a vyrovnanější Joey zdá od počátku být kýmsi druhořadým, jenž co

do maskulinity zdaleka nedosahuje úrovně svého kamaráda. Je sice pravda, že v sobě má v souvislosti s rodinou stejně jako Denny zabudovaný silný ochránářský instinkt, jenž si současná společnost s mužností asociuje – avšak ona rodina není jeho. Také několikrát zmiňovaný problém s alkoholem by se mohl zpočátku jevit jako argument pro Joeyho mužnost – odhlédneme-li od stereotypů Joeyho irské národní identity, všeobecně se traduje, že pití je „chlapská záležitost“ –, avšak jeho alkoholismus spíše poukazuje na slabou vůli, neschopnost s pitím přestat. To ještě neznamená, že by postava Joeyho byla zženštilá. Faktem však zůstává, že ve vztahu s Dennyem se bude Joey vždy krčit ve stínu svého stereotypně mužnějšího kamaráda.

Několik let po rozšíření konceptu hegemonní maskulinity navázala na výzkum R. W. Connellové americká socioložka Judith Butlerová svou teorií maskulinity performativní. Jelikož podle Connellové muži usilují o lepší postavení a uznání ostatních tím, že se maximálně snaží přiblížit ideálu hegemonní maskulinity, a protože má tento ideál časově i místně nestálé hranice, musejí být muži neustále dobře obeznámeni se současnými normami mužnosti. Toto seznamování s pravidly maskulinního jednání probíhá už od útlého věku, kdy mohou být u chlapců kupříkladu korigovány nepatřičné projevy přehnaně emocionálního chování, vštěpovány základy vhodného odívání či výběrem hraček a volnočasových aktivit přednastaveny okruhy zálib a zájmů. Ačkoliv v pozdějším věku muži nezřídka splňují mnohé z dalších společensky podobně nastavených norem rádi a sami od sebe, jiné jim mohou připadat nepřírozené. V zájmu zachování maskulinní tváře a svého postavení však mnohdy musejí i tyto normy přijmout za své a řídit se jimi, nebo to aspoň předstírat – a právě zde se dostáváme nejen k již zmiňovanému druhému postulátu Matthewa Gutmanna, ale především ke konceptu performativní maskulinity. Podle něj je pohlaví coby společenský konstrukt jakýmsi představením, jehož výsledkem je zdání vnitřní rodové podstaty; iluzí, jíž lidé dosahují gesty, pohyby, držení těla, oděvem, mluvou apod. Způsobů, jak mužnost „zahrát“,

je nesčíslně, a to především proto, že podmínky takovýchto představení se liší podle situace. Na prknech hegemonní maskulinity nechává Butlerová muže rozehrát představení, jež se jim neustálým opakováním zpravidla zaryje tak hluboko pod kůži, až si po čase přestanou uvědomovat, že vůbec nějaké hrají.

Nahlédneme-li do *Deštivých dnů*, nenalezneme lepšího příkladu performativní maskulinity než scénu následující v Dennyho vyprávění ihned po jeho napadení pasákem Walterem a příjezdu domů. Ačkoliv má Denny v tu chvíli vážně poraněnou nohu, pomoc od manželky nepřijme. Toto odmítnutí je ve hře odůvodněno Dennyho výčitkami z jeho nedávné nevěry, ale celou situaci lze zároveň interpretovat jako typickou maskulinní neochotu veřejně přiznat jakoukoliv slabost nebo potřebu pomoci, jež by se jako známka slabosti dala vyložit. V klíčovém momentu na konci scény Denny přiznává: „Zakouzl jsem se do ručníku a snášel tu bolest, protože, já nevím, kluci spali a taky počítají s tím, že jejich táta něco vydrží, chápete?“ Třebaže by si od bolesti křikem či zakletím rád ulevil, Denny se zde stále chová jako klasický macho, vzor mužnosti, a proto ani v takto vypjatém okamžiku neodkládá masku maskulinity a hraje dál.

Jednou z badatelsky nejvděčnějších oblastí studia performativní maskulinity však zůstává lidská mluva – o řeči postav se proto zmíníme i zde, konkrétně o tzv. genderlektech neboli rodových dialektech. V řadách sociolingvistů panuje všeobecná shoda, že jazyk mužů a žen se od sebe nejenom liší, ale že je sám o sobě jednou z nejužívanějších strategií interpretace maskulinity. Podle antropologů Daniela Maltze a Ruth Borke-rové se rodově odlišným způsobům mluvy lidé učí už v dětství a během dospívání mají tato pravidla natolik zažitá, že je opět již ani nevnímají. Abychom hovořili v konkrétních obrysech, na úrovni lexika obsahuje řeč mužů například znatelně více vulgarit, výrazů expresivních a hostilních. Tato zvýšená frekvence užití by se dala určitým způsobem interpretovat jako jakási maskulinní vzpoura pravidlům jazyka a společnosti. Na rovině lexika však rozdíl mezi řečí mužů a žen

nekončí, neboť obě pohlaví svou mluvu zároveň využívají k odlišným účelům. Mužům jazyk mnohdy slouží k hierarchizaci jejich komunity a nastolení vlastní dominance – rádi se chlubí svými úspěchy a výkony, špičkovat se a předvádí. K tématům osobního rázu hovor příliš často nesměřují, protože ta jsou plošně spojována s ženskostí a jako taková v mužské komunitě potlačována. Ze stejného důvodu šetří omluvami a komplimenty a namísto nich dávají přednost tvrdým faktům či líčení vlastního hrdinství. Vlastní autoritu si běžně budují přerušováním a skákáním do řeči, urážkami, výhrůžkami a všemožnými formami verbálních soubojů. Naopak ženy bývají v hovoru mnohem slušnější, neboť si užíváním vulgarit nemají potřebu obhajovat svůj společenský status. Skrze jazyk, jež co do objemu využívají v mnohem větší míře, spolupracují a pokoušejí se s jeho pomocí docílit všeobecného souhlasu. Započaté konverzace se za každou cenu snaží udržet v chodu, případné konflikty dávají najevo jen nepřímo, osobním tématům se však nevyhýbají – v hovoru mnohem častěji rozebírají partnerské a jiné mezilidské vztahy, a než aby se vychloubaly vlastními úspěchy, svěřují se s nepříjemnými situacemi, jež se jim udály, a obavami, jež je trápí. Na rozdíl od mužů se rovněž nebojí emocionálně se otevřít.

V *Deštivých dnech* využívá Keith Huff genderlektu k charakterizaci hlavních postav. Dennyho zde zpočátku opět vykresluje jako zástupce mužské variety: peprnými výrazy Denny nešetří – zvláště cítí-li se ohrožen nebo ukřivděn, tedy v situacích, kdy si potřebuje dodat pocitu maskulinní převahy – a jazyk je mu často prostředkem k předvedení vlastní zdatnosti. Aplikace obojího je patrná v jedné z úvodních pasáží, kde popisuje svůj a Joeyho výkon v přijímací zkoušce na pozici detektiva. Ačkoliv se Denny chlubí, že ji oba „vystříhli jako velký borci“, možnost povýšení je jim z důvodu poměrného zastoupení odepřena. Dennyho ego, jeho maskulinní identita tímto dostává zásah, a protože nemá možnost, jak situaci jakýmkoliv způsobem ovlivnit, uchyluje se k jedinému pro něj přijatelnému řešení – vulgaritám jakožto prostředku znovunastolení maskulinní rovnováhy. Z kapitána Dickersona se tak

stává „kokot všech kokotů“. V Dennyho mysli je vulgárnost jednoduše spojena s machismem, k čemuž se on sám vyjádří při jedné z hádek s Joeym. „*Do háje?*“ řve v tu chvíli na svého kamaráda. „Promiň, ale *do háje?* S malým, nebo velkým, pane kolego? Prosím, aspoň mi prokaž tu úctu a mluv přede mnou sprostě jako chlap, nebo vůbec ne.“

Tím se dostáváme k postavě Joeyho, jenž je jakousi protiváhou Dennyho. Joey je svou mluvou již od počátku hry charakterizován jako méně maskulinní. Expresivním výrazům se většinou vyhýbá – jak koneckonců ilustruje i právě zmíněný úryvek – a jeho repliky zároveň obsahují pasáže, jež překypují citlivostí a něhou. Především při popisu Connie a dětí volí slova a vyjadřuje myšlenky neslučitelné s ideálem hegemonní maskulinity. Jeho doznání („jak jsem ji tak držel, dodávalo mi to sílu, jakou jsem nikdy neměl, když jsem byl sám“) jej pak pro zvýšenou emocionálnost obsahu, a tím i spojení s feminitou, automaticky vrhá ve stereotypní mužské hierarchii do nižších sfér.

Budeme-li *Deštivé dny* sledovat nebo číst s koncepty genderlektů a hegemonní a performativní maskulinity na paměti, zjistíme, že definitivní převrácení identit Dennyho a Joeyho není pouhým šokujícím závěrečným zvratem, nýbrž vyvrcholením pomalu gradované záměny totožností. Huff postavu Dennyho vykresluje na počátku hry jako osobu dominantní, honosící se všemi atributy hegemonní maskulinity, a Joeyho jako jedince, který je mu podřízen. Již od poloviny prvního dějství však Denny začíná projevovat známky chování s machismem běžně nespojované, například projevuje péči o blaho a budoucnost prostitutky Rhondy. Jeho slovník sice i nadále překypuje maskulinními vulgarismy, ale ty od určité chvíle již nefungují jako prostředek nastolení dominance, nýbrž jako poslední zoufalý pokus o záchranu vlastního postavení. Denny si s Joeym zároveň předávají roli alkoholika, a to dokonce ještě předtím, než dojde k dopadení vraha. Když policie kanihala zatkne a předvede před soud, kde se odhalí spoluvina obou hlavních protagonistů na smrti vietnamského chlapce, prožívá již tuto ránu nejvíce právě Denny, nikoliv Joey. Ten

naopak klidným hlasem oznamuje, že se Denny „uvnitř sesypal“. Záměna rolí obou mužů je pak dokončena, jakmile Joey nahradí svého kamaráda v postavení hlavy rodiny. Dennyho přiznání, že už svou manželku a syna nedokáže dál chránit, a prosba, aby se o ně Joey postaral, stvrzuje jeho pád z výsluní hegemonní maskulinity a jeho přeobsazení Joeym. Ve světle těchto okolností pak Joeyho závěrečné tvrzení, že by pro (nyní již svou) rodinu udělal „všecko na světě“, tuto záměnu rolí jen potvrzuje.

O úspěch *Deštivých dnů* se u nás velkou měrou zasloužilo kritikou i diváky vysoce hodnocené nastudování této hry v pražském Divadle Ungelt. Pod vedením režiséra Janusze Klimszy se v hlavních rolích představili Richard Krajčo, ztvárňující postavu Dennyho, a David Švehlík jako Joey. Kritici vyzdvihují nejen Klimszovu režii, která z této komorní dvouaktovky učinila akční zážitek a zároveň z ní dokázala vytěžit až nečekané množství humoru, ale i výkony obou herců – Richard Krajčo za něj dokonce obdržel Cenu Thálie za rok 2012.

Deštivými dny, jež zdomácněly na jevištích celého světa, na sebe Keith Huff nejen upozornil, ale také si jimi v dnešním dravém prostředí zábavního průmyslu vydobyl jisté renomé. Sám si je však vědom pomíjivosti takového úspěchu a současně nutnosti na sobě neustále pracovat. „Na úspěch si asi nezvyknu,“ nechal se slyšet. „Nesmírně si ho vážím, a to nejspíš právě proto, že už mi není dvacet, že jsem si na něj musel dlouho počkat. Nikdy ho nebudu brát za samozřejmost a vždycky v něm budu vnímat jistý element absurdity, protože jsem ho zažil tak rychle. Právě teď si kladu otázku, jestli takhle rychlý vzestup není předzvěstí podobně rychlého pádu.“ Teprve budoucnost ukáže, do jaké míry jsou Huffovy obavy oprávněné a zda se mu podaří zopakovat úspěch, jaký zaznamenal s *Deštivými dny*, hrou, která se stala jedním z nejpozoruhodnějších počinů americké dramatiky posledních let.

David Koranda