

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA DIVADELNÍCH, FILMOVÝCH A MEDIÁLNÍCH
STUDIÍ
Magisterské prezenční studium

**Antihrdina v dramatech Dey Loher (geneze, vývoj,
interpretace na českých jevištích)**

**Antihero at dramas of Dea Loher (genesis, progress,
interpration on bohemian scenes)**

Magisterská diplomová práce

Bc. Klára Klenková

Vedoucí práce:
Mgr. Jitka Šťáková

Olomouc 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem v ní uvedla veškerou použitou literaturu a prameny.

V Olomouci dne

Klára Klenková

Poděkování

Tímto bych chtěla poděkovat vedoucí mé práce Mgr. Jitce Šťákové za připomínky a rady.

Obsah

Prohlášení.....	2
Poděkování.....	3
Úvod	5
1. Dramatická tvorba Dey Loher v kontextu postdramatického divadla	9
1.1 Život a dílo Dey Loher	9
1.2 Úloha divadla jako morální instituce	18
1.3 Znak postdramatického divadla v díle Dey Loher	27
1.3.1 Postdramatické znaky v dramatu <i>Modrovous – naděje žen</i>	30
1.3.2 Postdramatické znaky v dramatu <i>Adam Geist</i>	32
1.3.3 Postdramatické znaky v dramatu <i>Klářiny vztah</i>	35
2. Hrdina jako nositel viny	38
2.1 Divadlo jako prostor <i>dějinné</i> paměti	38
2.2 Využití mýtů v díle Dey Loher.....	46
3. Od mytického vzoru k modernímu hrdinovi.....	57
3.1 Antihrdina v díle Dey Loher	57
3.1.1 Jindřich Modrovous.....	59
3.1.2. Adam Geist.....	65
3.1.3 Klára	70
3.2 Podoby antihrdinů na českých jevištích.....	75
Závěr.....	78
Anotace.....	82
Annotation.....	83
Literatura.....	84
Online zdroje a články.....	86
Prameny	88
Přílohy.....	89

Úvod

Dea Loher je jednou z nejvýznamnějších osobností současného německojazyčného divadla. Svým originálním a specifickým dramatickým stylem navazuje na Friedricha Schillera, Bertolda Brechta či Tankreda Dorsta, využívá také prostředky antické tragédie. Dea Loher patří již 20 let k uznávaným evropským dramatikům, přestože se generačně neřadí mezi mladé autory, její divadelní hry jsou uváděny v mnoha zemích pro svá nadčasová témata. Dramatičtí hrdinové Dey Loher jsou společenští outsideři – vrahové, narkomani či prostitutky. Dílo autorky ovšem nelze považovat za moralistickou kritiku konkrétních sociálních skupin. Postavy jsou často prosté lidské existence, které se snaží naplnit svůj osud. Bohužel si neuvědomují, jaký směr mají zvolit. Centrálním tématem dramatického díla Dey Loher je otázka viny, z minulosti přetrvávají dávná provinění, která se zrcadlí do současnosti. Sociální vazby hrdinů fungují ze setrvačnosti a determinují jejich každodenní chování.

Cílem této diplomové práce je vysledovat vývoj hrdinů v dramatických textech Dey Loher. Autorka doposud napsala šestnáct divadelních her. Práce se zaměří na tři vybraná díla, a to na drama *Modrovous – naděje žen*, *Adam Geist* a *Klářiny vztahy*. Pokusíme se určit společná témata textů a také vymezit konkrétní tematickou linii jednotlivých děl. Abychom mohli zevrubně analyzovat dramatické postavy, je nutné prozkoumat vztah autorky k mytologickým příběhům a masmédiím. Dále budeme muset vymezit obrazy masmédií na vybraných dramatech.

Předmětem diplomové práce je rozbor vybraných divadelních her, v nichž Dea Loher demytizuje modely zavedených společenských systémů. Analyzovány budou prostředky, které autorka používá k odhalování skutečných mechanismů, jež ovládají naše každodenní chování. Důraz bude kladen na postupy, jakými v dramatu konstruuje postavy hrdinů s přihlédnutím na využití mytologických a pohádkových témat. Poté se

pokusíme rozebrat vývoj, kterým jsou přeměňovány tradiční příběhy do dramatické formy.

Dále nastíníme poměr autorky k tradici divadla jako morální instituce a do centra zájmu postavíme jeho společenskou funkci, která má vychovávat publikum. Bude brán důraz především na teoretická východiska Friedricha Schillera, který se ve svých dílech zabýval morální funkcí divadla a požadoval, aby podněcovalo a formovalo národní uvědomění. Dříve než se zaměříme na samotný rozbor hrdinů, načrtneme vztah Dey Loher k postmodernímu divadlu. Stručný rozbor znázorní zapojení vybraných postmoderních divadelních znaků do díla autorky a klade si za cíl vymezit její postoj ke strukturování dějů a dramatických postav. V této části budou nápomocny výklady divadelního teoretika Hanse – Thiese Lehmana. Dále se pokusíme nastínit vztahy hrdinů k zavedeným společenským strukturám, k čemuž budeme využívat tezí filozofa Karla Jasperse a filozofky Jaroslavy Peškové.

Hlavní téma, vývoj antihrdinů v dramate Dey Loher, nastoluje problém stereotypního vykreslování kladného hrdiny v literatuře jako bezúhonné osoby s ideálními vlastnostmi, což úzce navazuje na tradici mytologických a pohádkových hrdinů. Zaměříme se na vztahové rámce v tradičních fantastických příbězích a jejich vliv na myšlenkové vzorce našeho jednání. Následně budou uvedeny konkrétní příklady na analyzovaných hrách. V této části budou využité hlavně výklady divadelních teoretiků Zdeňka Hořínka a Hanse – Thiese Lehmana.

Kromě toho se pokusíme nastínit vývoj hrdiny od mytického vzoru po jeho obraz podávaný masmédií. Konkrétně se zaměříme na mýty zobrazované médií, které nám představují svůj výklad reality a tím utvářejí společenské stereotypní jednání. Budeme charakterizovat autorčin přístup k demytizaci zavedených norem na strukturovaném chování hrdinů. Dále na základě rozboru tematických linií příběhů a charakterů postav provedeme stručný rozbor jejich interpretace u vybraných adaptací na českých jevištích.

Česká literární věda bohužel postrádá odbornou publikaci o divadelní tvorbě současných německojazyčných autorů. V kapitole věnované osobnosti Dey Loher budeme především vycházet z několika mála studií napsaných v českém jazyce. Germanista Petr Štědroň přeložil pět

autorčiných divadelních her, které vyšly v roce 2004 pod názvem *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Kláříny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her) / Dea Loher*. Součástí publikace je také doslov překladatele s titulem *Dea Loher aneb návody k (pou) žití*, v němž autor stručně analyzuje jedenáct dramatických textů autorky, vymezuje její postavení v německojazyčné dramatice a charakterizuje základní tematické linie divadelních textů.

Zásadní knihou pro tuto práci je teoretická publikace Hanse Thiese Lehmana *Postdramatické divadlo* z roku 1999 (v roce 2007 vyšla také ve slovenském Divadelním ústavu), ve které se autor zabývá znaky postmoderního divadla. Lehmann v práci opouští od pojmu postmoderní divadlo a nahrazuje ho pojmem postdramatické divadlo. Zavedl užitečné pojmy pro znaky postdramatického divadla. Nesnaží se reflektovat historické vnímání pojmu. Autora na podobách divadel, která označuje jako postdramatická, zajímají novátorské výrazové prostředky, nikoliv kontinuální doba jejich vzniku. Usiluje o teoretické vymezení osobní zkušenosti s formami moderního divadla, a to především v období sedmdesátých a osmdesátých let minulého století.

Důležitým informačním zdrojem pro charakteristiku postav bude kniha Jaroslavy Peškové *Já, člověk...: jak dělat vědu o člověku dnes a zítra* z roku 1991, v níž reflektuje pojetí antických dějin, problémy historické reflexe a formování moderní společnosti. Dále bude užitečnou publikace *Otázka viny* od Karla Jaspersa, poprvé vydaná roku 1946. Autor zastával názor, že člověk se jako existence nerodí, ale musí se jí stát, je to jeho životním úkolem, vůči kterému mohou lidé selhávat.

Stereotypní vzorce chování v soudobé společnosti vytváří jakési novodobé mýty. Pro analýzu hrdinů a jejich postavení v sociálních strukturách především poslouží kniha představitelky existencialismu Simone De Beauvoir *Druhé pohlaví* z roku 1949. Autorka v díle kritizuje nerovnocenné postavení ženy ve společnosti, které vyplývá z vládnoucího patriarchy. Dále využiji soubor esejů Zdeňka Hořínka *Cesty moderního dramatu* vydaný v souborném svazku v roce 1991. Autor se v knize snaží vystihnout zásadní jevy, které ovlivnily současnou podobu dramatického textu i divadelní praxe.

Diplomová práce bude rozčleněna do tří hlavních kapitol. První část práce se bude zabývat osobností Dey Loher, povaze jejího dramatického díla a teoretickému vymezení konkrétních her. V první kapitole stručně zmíníme život autorky a popíšeme několik dramatických textů, ve kterých bude brán zřetel na výrazové prostředky Dey Loher. Další část bude reflektovat vztah dramatičky k divadlu jako morální instituci. Následující kapitoly budou stručně objasňovat postoj Dey Loher k postmodernímu divadlu a zaměříme se na vliv jeho znaků v díle autorky.

Druhý oddíl bude věnován vyobrazování hrdinů v moderních tragédiích a uvedeme příklady jejich provinění vůči zákonům. V následujících kapitolách se zaměříme na způsob, jakým zpracovává mýty a pohádky. Pokusíme se reflektovat, jakou metodou demaskuje fungování sociálních struktur jako celků, které mýty ve společnosti tvoří.

Třetí oddíl bude navazovat na druhou část práce. První kapitola nastíní princip demytizace v dramatech Dey Loher. Další kapitoly budou popisovat rozbor vybraných textů a zaměří se na konkrétní postup u vývoje jednotlivých hrdinů. Poslední kapitola ve stručnosti zmíní tematické vyznění vybraných adaptací Loher na českých jevištích.

1. Dramatická tvorba Dey Loher v kontextu postdramatického divadla

1.1 Život a dílo Dey Loher

V devadesátých letech minulého století se v německojazyčné dramatičce rodí tendence vést diskuzi o soudobém stavu moderní společnosti. Podle Petra Štědrone se začínají prosazovat:

“Dobová aktuální dramata, kdy se modelový charakter odvíjí z konkrétních figur, ze zkušenosti všedního dne (Christian Martin – Zinnwald). Jiné současné texty (Botho Strauss – Ithaka, Peter Handke – Zurunstungen) pracují a operují ve vzdálené abstraktní rovině a směřují ke komplexním kulturně – historickým souvislostem. Politické a morální otázky se stávají naléhavějšími: nezaměstnanost a kriminalita mládeže (Happel, Henkel), nemoc a smrt (Engelmann), občanská válka a migrace (Loher, Hansjorg Schneider.... Zdá se, že autoři odstupují od scénických experimentů (dekonstrukce, koláže, citace, montáže), v centru hry stojí opět téma, které má přímější vztah k realitě.“¹

Dea Loher patří k vysoce oceňovaným dramatickým německojazyčné oblasti. Na počátku devadesátých let se začlenila mezi autory, kteří ve své tvorbě zpracovávali společensky zapovězená témata. Nechtěli přímočaře provokovat publikum, ale zobrazit morální střet hrdiny s mocí.² Dea Loher se narodila v roce 1964 v malém lázeňském městě Traunstei místnímu myslivci a zapisovatelce soudu. Sama autorka o svém bavorském rodišti říká:

„Doma jsme v obývacím pokoji neměli knihovnu, ale skříň se zbraněmi. A bylo úplně normální, že ráno, když jsem vstala a šla do koupelny, leželo ve vaně mrtvé tělo s useknutou hlavou, ze kterého pomalu vytékala krev.“³

¹ ŠTĚDRŇ, Petr. „Médea z Manhattanu“. *Revue a politika*. [cit. 2010-10-22]. URL: <http://www.cdk.cz/rp/clanky/153/medea-z-manhattanu/>.

² V druhé polovině 90. let došlo v německých divadlech k výrazné generační výměně. Začali se prosazovat režiséři jako je Andreas Kriegenburg (Burgtheater) či Thomas Ostermeier a Sacha Waltz (Berliner Schaubühne). ŠTĚDRŇ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, s. 435.

³ Tamtéž, s. 436.

Z tohoto ne příliš radostného místa dětství odešla studovat germanistiku a filozofii na mnichovskou univerzitu. Po závěrečných zkouškách odjela na rok do Brazílie. Roku 1990 získala stipendium nadace Friedricha Naumanna a začala studovat scénické psaní na Hochschule der Künste u Yaaka Karsunkeho, Heintera Müllera a Tankreda Dorsta.⁴ V současné době žije v brazilském v Berlíně. V roce 1991 Dea Loher napsala svoji první divadelní hru *Olžina místnost*.⁵ Od té doby vzniklo dalších šestnáct dramatických textů, ve kterých reflektuje tragické osudy hrdinů. Postavy více méně nechápou, že jedinec nezvrátí běh společnosti, ale přesto se o to marně snaží. Bojují, strádají a prohrávají, ale nelze je považovat za rezignované existence. Jsou to silné individuality, které se vytrvale snaží dosáhnout svého cíle. Loher sama přiznává, že si své hrdiny nevymýšlí, ale popisuje postavy, příběhy, které zná. Vychází z vlastních životních zkušeností, z osudů přátel, ale i z novin či televize.⁶ V dramatech vynikají především společenští outsideri, kteří se často tragikomicky bouří vůči světu a jeho pravidlům.

Autorčiny postavy jsou obyčejné lidské bytosti, jež se snaží naplnit svůj osud, jenom ho často neznají, a proto neví, jaký životní směr mají zvolit. Jejich pouť se pro ně stává nelehkým údělem. Proti tomuto úkolu se hrdinové nevědomky proviňují, selhávají rozdílnými způsoby svého chování a nejenom pouze vůči vlastní osobě, ale i svému okolí. Vlastními činy si uzavřou cestu ke své budoucnosti. Mohou se zdokonalit při řešení zásadních životních situací, bohužel ovšem právě v nich selhávají. Hrdinové se proviňují po celý život, ale bohužel si to buď neuvědomují, nechtějí si to přiznat, nebo neví, jak svoji vinu odčinit a páchají nechtěně další zločiny. Cesta k pochopení vlastní existence, pokus o její zdokonalení, se uzavírá. Za hlavní téma dramatického díla Dea Loher považuje Petr Štědroň vinu, vinu jako dramatickou dimenzi.

⁴ Sama dramatička na své studium vzpomíná: „*Studium dramatické tvorby bylo tehdy novinkou, do té doby vlastně pro autory, na rozdíl od herců, malířů nebo skladatelů, neexistovalo žádné speciální studium. Nezbyvalo nic jiného než pracovat sám doma na vlastních textech. Ukázat někomu první texty taky znamenalo překonat vlnu studu.*“ Kromě toho jsou důležité tři věci: možnost soustředit se výhradně na psaní, kritická práce na textech s profesory, kteří v ideálním případě předjímají úlohu pozdějšího nakladatelského lektora, a možnost prozkoušet a přepracovat texty praktickou prací se studenty herectví a režie.“ In MACEČEK, Jakub: *Adam Geist*. Inscenace Mahenova divadla, program k premiéře dne 24. 3. 2005, s. 19.

⁵ Hra měla premiéru v hamburském divadle Ernst – Deutsch – Theater. Autorka také za svou prvotinu získala v roce 1991 ocenění hamburské Volksbühne.

⁶ In MACEČEK, Jakub: *Adam Geist*. Inscenace Mahenova divadla, program k premiéře dne 24. 3. 2005, s. 20.

Z minulosti přetrvává nevyrovnaná vina, ta se odráží v přítomnosti i budoucnosti hrdinů. Sociální vazby postav fungují pouze ze setrvačnosti a uvnitř se postupně rozkládají. V dramatech lze nalézt mnoho znaků antické tragédie jako je předurčenost, osudovost, neschopnost změnit stávající řád a tak podobně.

„Loher modeluje postavy tak, že nejsou ani tragickými oběťmi, ani přesvědčenými bojovníky. Postavy Dey Loher svým přidělovaným rolím nerozumí, vězí v nechtěných danostech, se kterými se mají buď sžít, nebo z nich utéci, pro útěk ovšem neznají směr.“⁷

Postavy nelitují samy sebe, necítí se být otroky osudu ani neočekávají soucit se svými bolestmi. Cítí se proti světu bezradné a v závěru dramatu vůči němu rezignují. Nechápu společenská pravidla, která fungují jen ze zvyku, a na konci příběhů jim dochází i jakákoliv motivace jednání.

Drama *Olžina místnost* se odehrává v cele koncentračního tábora Ravensbrück.⁸ Loher zpracovává skutečný příběh mladé komunistky Olgy Benariové. Ve hře dívka svůj životní osud svěruje spoluvězeňkyni Genny. Přestože tato mladá Židovka pochází z buržoazní rodiny, stala se důležitou členkou komunistické strany. Zásadním okamžikem hry se stane její výslech, vedený příslušníkem nacistické strany. Podle Petra Štědrone hru nelze považovat za historické drama v pojetí dokumentárního divadla šedesátých let, protože ideologie nezastává hlavní postavení. Dramatička vyjevuje různé aspekty ideologií a jejich krutost.⁹ Osobu Olgy můžeme také chápat jako parabolu toho, jak okolí nakládá s jedincem v mezní situaci.

Druhým dramatickým počinem Dey Loher je hra *Tetování* z roku 1992.¹⁰ Autorka v díle vykresluje zdánlivě idylickou středostavovskou rodinu. V této spořádané domácnosti, kde se otec Wolfgang Tíha, řečený Peci Wolf stará především o blaho svých dcer Anity a Lulu, není ale vše úplně v pořádku.

⁷ ŠTĚDRŇ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 439.

⁸ V období vzniku hry bylo téma dramatu neobvyklé. Hra byla dokonce označena jako drama holocaustu. Důvod zpracování látky z období 2. světové války Loher vysvětluje: „Protože období třicátých let, v nichž se odehrává *Olžina místnost*, je pro mou generaci přítomné jako dějiny rodičů a prarodičů, s rozdílnou intenzitou podle konkrétních biografii. Nehledě na to, že se s touto epochou, s hitlerovským režimem, bude muset nanovo zabývat každá generace. Je to jako nekončící štafeta a kolík, co se předává, je to zodpovědnost, kterou s sebou přináší historie této země.“ Tamtéž s. 440.

⁹ Tamtéž, s. 435.

¹⁰ Cenu Mülheimer Theatergate, získala Dea Loher za drama *Tetování* v roce 1993. Mülheimer Theatergate je nejprestižnější přehlídka současné německojazyčné dramatiky za uplynulý rok, kde se vyhodnocuje zároveň vítězný text roku.

Postupně zjišťujeme, že psychicky týrá všechny členy rodiny a udržuje incestní poměr s Anitou. Loher se neomezuje na moralistické apely, ale snaží se zobrazit zlo, které se skrývá uvnitř. Na incestní poměr mezi otcem a dcerou nelze nahlížet pouze jako na perverzní vztah, ten více méně funguje jako modelová situace.¹¹ Anita je dobře ukrytá oběť, schopná pouze vnitřního odporu. Její matka přezdívaná Psí Julka o vztahu mezi ní a svým manželem raději mlčí,¹² rodinu opouští až ve chvíli Anita odchodu, po kterém se násilnické chování Peci Wolfa stává agresivnějším. Hrdinka se setkává s květinářem Paulem Hodnotou, který pro ni představuje únikovou cestu z tísnivého prostředí. Záhy otěhotní, a i když je otec nejistý, odchází s Paulem budovat vlastní rodinu. Lulu, kterou otec zneužívá nyní, hledá u sestry oporu. To Paul odmítá a Anita ztrácí svoji jedinou životní „hodnotu“ - důvěru ve svého partnera. Minulost se připomíná ve chvíli, kdy Lulu s Peci Wolfem otěhotní a Anita se vrací zpátky domů. Jména dramatických postav slouží k symbolickému znázornění jejich povah a úloze v příběhu. Petr Štědroň upozorňuje na odkazy německého naturalismu, které Loher doplňuje svým typickým černým humorem a sarkasmem. Jméno Tíha znázorňuje naturalistickou vážnost, ale tu občas autorka posunuje na hranici klišé.¹³ U Paula¹⁴ Hodnoty lze vystopovat znaky mužského hrdiny červené knihovny. Jako „*princ*“ sice vysvobodí Anitu z nuzného rodinného prostředí, ale už není schopný dát jejich společnému životu skutečný smysl – hodnotu.

O rok později vydává Loher svoji další hru *Leviathan*, ve které se opět vrací k německé minulosti. Podobně jako u *Olžiny místnosti* zpracovává život skutečné historické osobnosti, tentokrát žurnalistky Ulrike Meinhofové. Hrdinka hry Marie je postavena před rozhodnutí, zda žít jednoduchým rodinným životem, nebo se angažovat ve Frakci Rudé armády. I v tomto dramatu Loher nezajímá pouze individuální osud Meinhofové.

¹¹ Loher tématem incestu ale také poukazuje na fakt, že v Brazílii, především v indiánských kmenech je běžné, že sexuálně zneužívané dívky otěhotní před patnáctým rokem života.

¹² Psí Julka trpí alergií na psy a nosí roušku, tajně touží být psem. Její mlčení i nemoc lze chápat jako symbol nefunkčního manželství.

¹³ ŠTĚDRŇ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 441.

¹⁴ Také jeho jméno Paul evokuje hrdiny amerických telenovel. Tento model princů moderní společnosti ale nemůže v reálném životě obstát – podobně jako postava Paula.

„Věnuje se aplikaci násilí jako prostředku ideologie, zajímají ji pochyby a rozpolcenost hrdinky... Ideologie ale zůstává v pozadí, jde spíše o etickou otázku, nakolik člověk staví vlastní život před likvidací ideálu.“¹⁵

Divadlo Dey Loher pokračuje v tradici divadla jako morální instituce, zkoumá, od jakého bodu lze chování v dnešním absurdním světě plném paradoxů označit za nemorální.

V roce 1995 vzniká hra *Cizí dům*, jejíž děj se zpočátku odehrává v bývalé Jugoslávii. Hrozba válečného konfliktu přiměje Jana Sokolova k cestě do Německa, kde vyhledá svého přítele emigranta Rista. Jan brzy pociťuje, že není v jeho rodině vítán. Situace se ještě zkomplikuje, když Ristova žena spáchá sebevraždu. Tato událost zapříčiní prozrazení dávného prohřešku z minulosti – Ristova emigrace nebyla dokladem jeho odvahy. Zradil Jana a na oplátku mu byla umožněna cesta za hranice země. Na příkladu příběhu postavy Jana, k němuž se pak vážou samotná stěžejní témata her Dey Loher, Štědroň poukazuje na hlavní témata Loher. Zrada, útěk, vina a pojetí divadla jako morální instituce patří mezi podstatné náměty jejího dramatického díla.¹⁶ Autorka sama říká:

„Samozřejmě bude každý text, stejně jako každá inscenace, odrážet a zrcadlit postoj autora a režiséra a určitý pohled na svět.“¹⁷ Ale koneckonců mluvíme o umění, ne o politické agitaci nebo eseji. Neexistuje bohužel žádná legitimita umění kromě osobní potřeby a nezbytnosti dělat to, o čem si člověk myslí, že musí. Z nadbytku energie, někdy z nedostatku.“¹⁸

Předlohou hry *Modrovous – naděje žen* bylo pro Loher expresionistické drama Oskara Kokoschky z roku 1907 *Vrah naděje žen*. Oproti zmíněnému dramatu nezobrazuje své hlavní hrdiny jako věčně zneprátelené strany, ale jako antihrdiny, kteří se nejsou schopni vymanit se ze zabudovaných stereotypů. Skrze jejich konflikty spatřujeme stav celého světa. Jindřich

¹⁵ ŠTĚDRŇ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 444.

¹⁶ Tamtéž, s. 445.

¹⁷ Jméno Dey Loher je již několik let spojováno s režisérem Andreasem Kriegenburgem. Nastudoval dramata *Modrovous – naděje žen, Cizí dům, Adam Geist, Olžina místnost, Klářiiny vztahy*, cyklus malých dramát *Magazín štěstí, Nevina, Země beze slov, Berlínský příběh, Život na Praca Roosevelt, Quixote ve městě, Poslední oheň*. Poslední drama Loher *Zloději* zinscenoval v roce 2010 na půdě Deutsches Theater Berlin.

¹⁸ In MACEČEK, Jakub: *Adam Geist*. Inscenace Mahenova divadla, program k premiéře dne 24. 3. 2005 s. 20.

Modrovous je archetyp pohádkové postavy i sériový vrah, ovšem nikoliv dětí (obětních beránků), ale žen, z nichž si, stejně jako hlavní hrdina, každá nese svoji vinu.¹⁹ Dramatička na jeho příkladu nepoukazuje pouze na vražednou posedlost dnešního světa. Popisuje člověka, který na sobě nese tíhu viny, avšak toto provinění není blíže specifikováno. Jakási předurčenost vkládá Jindřichovi do cesty ženy, jež jsou schopné milovat pouze nadmíru. Jediné východisko v tomto světě spatřuje Modrovous ve smrti, smrt daruje ženám, pro které je v jejich totální lásce smrt jediným řešením i nadějí.

Snad nejucelenější hra Dey Loher z druhé části devadesátých let je *Adam Geist* z roku 1998. Autorka za toto drama získala také cenu „*Hra roku*“ na Mülheimer Theatertage, na 23. festivalu německojazyčné soudobé dramatiky.²⁰ Alegorické dílo zobrazuje životní pouť antihrdiny Adama. Na počátku ho poznáváme jako odchovance zvláštní školy, klempířského učně, který se v této moderní tragédii snaží pochopit pravidla společnosti. Později se stává drogovým dealerem, vrahem, zachráncem dětí, žoldákem, kolaborantem. Jeho chování během dramatu komentuje chór, podle antického vzoru rytmizovanou melodií, vytvořený z příslušníků určité skupiny, do které Adam patřil. Chór ovšem nefunguje jako zrcadlo pro chování hrdinů, ale proklamuje kolektivní organizmus, bezejmenný dav spoluvytvářející společenské struktury. Adam putuje světem, ale nachází jen zmatek, úpadek a zkázu. Loher vykresluje svět, kterému vládne sobectví a v němž zanikají pravidla nutná pro plnohodnotný život. Adam si za celou svou existenci vyzkoušel téměř vše. Nepředstavuje hrdinu, od kterého se může požadovat, aby žil za všech okolností. Není schopen, nebo mu spíše chybí vůle ještě cokoli podniknout. Spáchá sebevraždu, protože to je to jediné, co ještě smí. Ztratil jméno, občanství, přátele i rodinu. Smrt se tak jeví jako jediný akt, který může vykonat ze svého svobodného rozhodnutí, aniž by mu to bylo uděleno jako nařízení.

¹⁹ Inspirací k dramatu *Modrovous – naděje žen* Loher našla také ve skutečném příběhu Gillese de Rasise. Tento sériový vrah, rodově spřízněný s francouzským králem, byl odsouzen k smrti za znásilnění a vraždy více než stovky malých dětí.

²⁰ Předpokládanou vítězkou se přitom měla stát Elfriede Jelinek s hrou *Sportstück*. ŠTĚDRŮŇ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 448.

Látku antické tragédie autorka zpracovala v dramatu *Manhattan Médea* z roku 1999.²¹ Hrdiny jsou jugoslávští váleční uprchlíci, kteří utíkají do země (ne)omezených možností – USA. Během cesty zabije Médea svého bratra, a zároveň se tak podle Petra Štědrone stává svědomím Jasona. Také on se dopustil v Jugoslávii vraždy na rodinném příslušníkovi – své matce. Štědroň píše:

„Zvláštní stroze poetický jazyk postav s typickým rukopisem dramatičky připomene spíše postavy německé klasiky než balkánské emigranty. Závislost ve vztahu, bezohlednost, snaha zbavit se minulosti jsou základními uzly dramatu. Antické drama je kulisou krajní situace ženy, do které ji uvrhla také společnost (válka, imigrační politika, lidská bezohlednost).“²²

Život v Americe partnerské dvojici ani jejich dítěti neposkytuje žádnou satisfakci. Žijí v chudobných podmínkách a jejich syn pro svět v podstatě neexistuje. Když se Jason seznámí s movitou dívkou Claire, opustí Médeu i dítě a s vidinou společenského vzestupu se s ní ožení. Médea se s jeho zradou nemůže smířit a stejně jako v Euripidově předloze zabije jejich dítě.

Za ženský protiklad k postavě Adama Geista můžeme považovat hrdinku hry *Klářiny vztahy* Kláru.²³ Podle Loher hledají oba své místo v životě, chtějí mu dát nějaký smysl, ale neví, kterým směrem se přesně vydat. Odlišní jsou svým postojem ke světu. Adam ho chce obohatit, splatit cenu za svůj dar života, Klára má pocit, že svět něco dluží jí. Živí se psaním návodů na domácí spotřebiče, její texty jsou čím dál tím více absurdnější, což vyústí výpovědí z práce. Svoji nově nabytou nezaměstnanost chápe jako příležitost k tomu, aby si mohla ujasnit svoji další životní cestu. Je idealistka, hledá ideální práci i dokonalého muže, ale neuvědomuje si, že její touha dosáhnout těchto ideálů je příliš vysoká. Hrdinka přísně soudí své nejbližší okolí, je pyšná na svoji svobodomyšlnost a nevidí svět kolem sebe. Neuvědomuje si přitom, že její vzpoura se děje příliš rozptýleně. Bez konkrétních záměrů,

²¹ Variaci Euripidovy *Médei* zpracoval v roce 1982 i bývalý profesor Dey Loher Heiner Müller. Hra se v originále jmenuje *Verkommenes Ufer Medeamaterial Landschaft mit Argonauten*.

²² ŠTĚDRŇ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 452.

²³ Drama *Klářiny vztahy*, bylo první dramatičtinou hrou uvedenou na českých jevištích, i když jen v podobě scénického čtení. V režii Štěpána Chaloupky ho v Eliadově knihovně uvedlo Divadlo Na Zábřadlí v březnu 2003.

stává se anonymní, a proto i nefunkční, nikdo jí neporozumí, a proto nemůže uspět. Loher řeší otázky lidské existence, ale ve chvíli, kdy se přibližuje patosu, využije svého sarkastického až krutého humoru. Některé části hry se pohybují na hranici klišé. Drama vyvrcholí ve chvíli, kdy Klára otěhotní a není si jistá, kdo je otcem dítěte. Pokusí se o sebevraždu, ale náhodou ji zachrání tajemný Číňan, závěr dramatu doprovází blikající srdce z umělé hmoty. Šťastný konec připomíná patetické příběhy červené knihovny. Hrdinku ale nečeká romantický život po boku svého zachránce, musí se vrátit „zpátky na zem“. Dea Loher komentuje Klářin happy end následovně: „*Když je po kýči, boj pokračuje dál.*“²⁴

Hrdinkami další hry, *Třetí sektor*, jsou služebné Anna a Martha, které svým chováním nápadně připomínají Estragona a Vladimíra ze slavné hry Samuela Becketta *Čekání na Godota*.²⁵ Další postavy dramatu tvoří ilegální emigrantka, uklízečka Xana a osobní řidič panstva Meier Ludwig. Ten, jak se dozvídáme ze scénických poznámek, je ztvárněn svým psem. Všichni výše jmenovaní pracují v domě majitele místního pivovaru, informace o „*pánech domu*“ se dozvídáme pouze prostřednictvím jejich vzpomínek. S nenávistí si připomínají manželku pivovarníka paní Bierbaunovou, bývalou prostitutku, která je snad tyranizovala.

V podstatě jsou všechny postavy osamocené. Martha téměř celý život platonicky miluje Meiera Ludwiga, ten je ale stále věrný své dávno zemřelé manželce. Anna je vdovou, která si ve vzpomínkách idealizuje svého manžela alkoholika. Paní Bierbaunová se po celou dobu ocitá na scéně, i když poněkud skrytě – leží v mrazáku. Loher nechává čtenáře na pochybách, zda zemřela, nebo byla zavražděna některou z postav. Sloužící nejsou schopni jednat, nesměřují ani k žádnému cíli. Jejich životy „*zamrzly*“ v dávné minulosti. Každodenní jednání omezují na čekání v netečné naději, že po smrti pánů přijdou noví majitelé, kteří je z podřízené role vysvobodí. Sami ovšem nejsou schopni svoji situaci změnit, očekávají, že se jejich sny zhmotní náhodou. Martha a Anna si navzájem psychicky i fyzicky ubližují, svoji frustraci si kompenzují také na Xaně, která jako přistěhovalec bez

²⁴ ŠTĚDRŇ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 454.

²⁵ Vztahové vazby mezi Annou, Marthou a Xanou připomínají také hru *Prezidentky* německého dramatika Wenera Schwaba.

občanství zaujímá mezi sloužícími nejnižší místo. Celá tragédie promarněných životů vyústí její sebevraždou a zbývajícím sloužícím nezbyvá nic jiného, než další čekání na někoho, kdo by dal jejich životu smysl.

V roce 2002 napsala Loher na objednávku hamburského Thalia Theatru sedm tragikomických příběhů pod názvem *Magazín štěstí*. Petr Štědroň se k tomuto titulu vyjadřuje slovy:

„Příběhy spojují motivy smrti. Vznikly z groteskně makabrální předlohy ke kritice společnosti pozdního kapitalismu a globalizace... Příběhy čerpaly převážně z mediálně přetřásaných událostí uplynulého roku – ve hře „Světlo“ se například dozvídáme o manželce politika, jež je vzácně alergická na sluneční svit (H. Kohlová), epizoda s názvem „Sanka“ zase probírá autentický případ řidičů sanitek z Polska, kteří za provizi nechávali pacienty umírat [...]“.²⁶

Můžeme tedy konstatovat, že autorka také v *Magazínu štěstí* odhaluje události nemorální, které se musí demaskovat, aby se ukázala pravda. Postavy plní určité sociální úlohy, které jsou dané v hierarchii společenského žebříčku a jsou hnány duševní stránkou svého lidství, která je ovšem podřízena pravidlům moderní doby.

V monodramatu *Země beze slov* nás autorka seznamuje s blíže nespecifikovaným místem mající jednoduchý název K. Sem přijela nadaná umělkyně, aby zde našla nové podněty pro svou tvorbu. Děj jejího monologu se odehrává v minulosti, diváci popisovaný prostor ani události nevidí. Malířka vzpomíná na jakýsi minulý zážitek, o kterém se ovšem nedozvídáme nic konkrétního, podobně jako o tajuplném prostoru, v němž se odehrál. Snad pouze náznak o tom, že se mění společenská funkce umění. Přestože se v tomto případě dramatička rozhodla pro formu monodramatu, zůstává věrná své tematické linii a zobrazuje člověka uprostřed soudobého světa, vůči kterému se cítí bezmocně.²⁷

Dea Loher patří již dvacet let ke stálým německojazyčným dramatikům. Přestože generačně nepatří k současným mladým dramatikům, její hry se těší veliké oblibě pro svou nadčasovost. Hrdiny her často tvoří společenští outsideri – prostitutky, vrahové, narkomani nebo zloději. Dramata ale nelze

²⁶ ŠTĚDRŮŇ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 456.

²⁷ BORECKÁ, Kateřina. „Monolog o Zemi beze slov“. *Literární noviny*. [cit. 2010-09-14]. URL: <http://www.literarky.cz/kultura/divadlo/1782-monolog-o-zemi-beze-slov>.

považovat za moralistickou kritiku určitých sociálních skupin. Loher si uvědomuje, že dobré změny nepřicházejí samy. Páchané zlo nebývá napraveno, ale ještě zasahuje nevinné. I když je jejich konání vedeno nejčistšími úmysly, snaha o nápravu zůstane bez pozitivního výsledku. Přes jejich častou statečnost jim jednoduše nepřeje situace. Na otázku, proč opakovaně zpracovává příběhy hrdinů uprostřed bezútěšné životní situace, autorka odpověděla:

„Z přespříliš deprese a strachu, které se jinak vyjádřit nedají. Z pozice na okraji a přesto jakési vůle patřit k tomu, být při tom. Z vůle po destrukci a novém vytváření, která je někdy pouze pouhou chutí ze života. Z radosti ze zdaru. Z hledání momentů, jež chtějí být dokonalé a ve své prchavosti se stávají erotickými. Ze špatně vedené touhy. Z touhy po změně a nevědomí kudy kam. Toto všechno snad v marné naději, že jsou lidé, co rozpoznají to, co tady člověk vytváří a jimž to poznání způsobuje bolest a obšťastňuje je.“²⁸

1.2 Úloha divadla jako morální instituce

Dramatika Dey Loher se nese v duchu divadla jako morální instituce. Pokračuje v tradici Friedricha Schillera a Gottholda Ephraima Lessinga a do centra svého zájmu staví společenskou funkci divadla, která má umravňovat publikum. Ve své tvorbě se inspiroje prací Bertolda Brechta, ale odmítá vytvářet politické utopie. Dílo autorky je nadčasové, plně si uvědomuje neveliké možnosti divadla jako morální instituce. Loher akceptuje, že je divadelní prostor omezený a nemůže konkurovat masivním uměním, jejichž působení je společensky účinnější. Přes zmíněná fakta se dramatička svými hrami snaží odstranit ze společnosti zavedené stereotypy sociálních systémů. Poukazuje na skutečnost, že vlivnější zábavní kultura nerozvíjí morální uvědomění svých spotřebitelů. Naopak v nich umocňuje hodnoty masové kultury a prezentuje je jako stabilní pilíře pro plnohodnotný život. Je si vědoma faktu, že svým dílem nemůže změnit dlouhodobé společenské stereotypní vzorce.²⁹ Zobrazuje skutečnost v její kompletní bídě, chce se tím

²⁸ In MACEČEK, Jakub: *Adam Geist*. Inscenace Mahenova divadla, program k premiéře dne 24. 3. 2005, s. 20.

²⁹ Francouzský filozof a sociolog Jean Baudrillard zastával názor, že skutečnost (už) neexistuje. Podle klasických politických vzorců nemůže člověk ve společnosti fungovat. Skutečným vůdcem světa je masa a dnešní realita je „hyperrealitou“, skutečný objekt je umlčen či přetvořen výrazem své existence. Jinak řečeno – v naší společnosti realitu předbíhá její obraz, který má před skutečností navrch. Tento

dotknout nitra každého recipienta. Za pomoci svého díla se snaží formovat lidskou pospolitost na bázi společné snášenlivosti.

Za divadlo morální instituce můžeme považovat takové, které si za svůj cíl klade výchovu společnosti a pochopení rozmanitých úkazů, jež ji obklopují. Za jeho ideální výsledek pak lze pokládat, když vyvolá změny v duševním rozvoji jednotlivce, obohacuje jeho uvažování a pochopení pro morální chování.³⁰ Je třeba zdůraznit, že takové divadlo může fungovat pouze za určitých sociálních předpokladů, které působí na charakter diváka a jeho určené společenské úlohy. Ve svém spise *Listy o estetické výchově člověka* Friedrich Schiller považuje umění za prostředek k vlastnímu duševnímu vývoji a zdokonalení. V díle lze nalézt východisko k objasnění podstaty člověka, společenskou funkci umění i postavení lidské existence vůči společnosti. Schiller zdůrazňuje, že v umění se může člověk plně vyprostit od reálného světa a dotknout se svobody. V tomto procesu přikládal divadelnímu umění důležitou roli, ale ještě neopravňuje považovat divadlo za výchovnou instituci.³¹ Pojem výchova se nejčastěji spojuje se zdůrazněním určitých znaků typických pro vzdělávání jako sociálního působení v rámci některých filosofických struktur.³²

Dea Loher o umění říká:

„Za existenci umění platí ti, co je vytvářejí. Za jeho neexistenci zaplatíme všichni.“³³

Ze zmíněné citace lze vyvodit její postoj k morální funkci divadla. Autorka chce svými dramaty dosáhnout, nebo se alespoň pokusit o mravní rozvoj člověka. Podobně jako kdysi Schiller se znepokojením pozoruje soudobou

stav zapříčinilo mnoho faktorů, jmenuje například média. Televize či internet představují komerční pohledy, hranice mezi předměty zásadními a nezásadními se stírají. Další příčinou je „cena“ skutečnosti, předměty jsou hodnoceny podle jejich ceny a ne praktičnosti. BAUDRILLARD, Jean. „Ve stínu mlčících většin“. *Svět a divadlo*, 1997, roč. 8, č. 3, s. 4 – 9.

³⁰ Schiller popisuje úkol divadla jako morální instituce slovy: „*Dej světu, na který působíš směr k dobru a klidný rytmus času tak povede k vývoji. Pěstuj vítěznou pravdu, žij se svým staletím, ale nestávej se jeho výtvořem, učiň vše pro své současníky, přijímej je ale takové, jací jsou. Tvá vlastní ušlechtilost probudí jejich ušlechtilost.*“ SCHILLER, Friedrich. *Listy o estetické výchově*. Praha: Svoboda – Libertas, 1992, s. 153.

³¹ BAHR, Ehrhard. *Dějiny německé literatury 2. Od osvícenství k době předběžné*. Praha: Karolinum, 2006, s. 126.

³² U Dey Loher je zřejmý vliv Gottholda Ephraima Lessinga. Podobně jako on chápe divadlo jako prostředek pro morální zdokonalení národa. Oba dva dramatici pro svá díla nalézají inspiraci v antickém a alžbětinském divadle.

³³ In MACEČEK, Jakub: *Adam Geist*. Inscenace Mahenova divadla, program k premiéře dne 24. 3. 2005, s. 12.

společnost, kde se za hlavní prioritu považuje materiální bohatství a umění ztrácí své postavení v životním žebříčku populace. Loher bezmyšlenkovitě neobviňuje celou společnost. Uvědomuje si, že se centrum problému vyskytuje v celém charakteru doby a jejím úkolem je popisovat prameny této „nákazy“, nikoliv výhody z ní vyplývající. Na své hrdiny i člověka obecně nahlíží s jeho slabostmi a nevíli k odvaze při překonávání životních nástrah. Hrdinové Dey Loher toho v dnešní době nejsou schopni, jejich povahy, názory se mění pod vlivem vyřčených slov okolí. Nemají uvnitř sebe pevné sebeurčení, podléhají různým přesvědčením, se kterými se neidentifikují.

Fiktivní dramatické světy Dey Loher zobrazují svět reálný. Hry atakují individuální svědomí každého diváka, je spojnicí mezi jeho životní realitou a vnitřním světem. Pokud je tedy drama nositelem kolektivního uvědomění publika, je jeho úkolem ho pozitivně ovlivňovat, a to v rámci své vzdělávací funkce. Má rozvíjet jeho morální postoje podle dané situace společnosti.³⁴ Je jedním z prostředků našeho celoživotního vzdělání. Tím, že texty působí na formování naší povahy, mají vliv na náš osud a pomáhá nám naše životní příběhy překonat.

V dramatických dílech nám Loher zobrazuje širokou škálu lidské bolesti, popisuje utrpení hrdinů, a předává nám tak jejich prožitky. Pozorujeme jejich osudy, často se s jejich postavením životních outsiderů ztotožňujeme, svět postav je soudobým prostorem naší existence. Zmíněné přenesení na „území“ postav nám také dává možnost setkat se se společenskými vyvrheli. Ať jsou to narkomani, vrahové, skinheadi či ilegální emigranti, naskýtá se divákům možnost pochopit jejich životní osudy a přistupovat k nim s menší přísností.

Hrdinové postupně pozbývají příslušnost ke své sociální skupině. Postrádají vlastní sebeurčení a jsou taženi společenskými systémy, založenými na mocenských bojích. Jindřich Modrovous přichází o společenský „status“ řádného občana ve chvíli, kdy zabije Annu, Adam Geist je zavržen vlastní rodinou, nezařadí se do skupiny drogových dealerů, skinheadů ani hasičů a stane se vrahem. Po vstupu do francouzské armády ztrácí i státní občanství, ale ani skupina profesionálních vojáků mu neskýtá

³⁴ Podle Schillera pak záleží na daném historickém stavu společnosti, protože v některých krizových situacích musí divadlo jako morální instituce působit naléhavěji.

útočiště. Adamova poslední naděje – návrat do náboženské obce, přináší jenom další zklamání. Oproti Jindřichovi a Adamovi není Klářin zločin prozrazen. Hrdinka je spolupachatelem Gottfrieda při jeho bankovní zpronevěře. Její postava na žebříčku sociální hierarchie upadá stále níž. Z počátku ztrácí zaměstnání, byt, postupně se nechává materiálně podporovat svými milenci a na konci dramatu si finančně vypomáhá jako prostitutka. Ačkoliv hrdinové hledají pomoc u své rodiny, přátel či společenských institucí, nikde nenalézají pochopení. V tomto dehumanizovaném životním prostoru tak individuum pozbývá možnost svobodného subjektivního růstu a stává se členem davu, kterému vládnou nefunkční společenské modely.

Dea Loher vytváří divadelní texty, jejichž základy stojí na morální autoritě tvůrce. Její umění je svázané aktuální společenskou látkou. Popisuje svět, který je založený na mocenských bojích, a to, jak známe z historie, vede k ohrožení celého demokratického systému.³⁵ Autorčina tvorba tak může fungovat jako prostředek k rozvíjení člověčenství. Loher ovšem z Friedricha Schillera pouze vychází. Navazuje také na tradici avantgardy, která požaduje sebereflexi divadla jako morální instituce. Jeho rozluka od životního dění je centrálním předmětem avantgardní kritiky. Její představitelé navrhují, aby se divadlo úzce propojilo s každodenním životem. To přirozeně neznamená konec divadla, ale jeho povznesení na úroveň životní praxe. Právě konkrétní lidská existence by ho měla ve svém jednání „*archivovat*“.

V tvorbě Dey Loher lze vysledovat vliv představitelů politického divadla, Bertolda Brechta a Erwina Piscatora, její práci ovšem nemůžeme považovat za politické divadlo. To na svém vrcholu sice fungovalo jako prostředek ke změně životní praxe, ale Loher odmítá jeho model založený na prosazení určité politické ideologie. Přesto podobně jako Brecht občas využívá zcizujícího efektu. Poukazuje na fikční obraz světa, jak je nám mnohdy

³⁵ Dea Loher nestaví do popředí své tvorby zájem o německou mentalitu. Nezaměřuje se jako někteří německojazyční autoři (například Elfriede Jelinek či Peter Handke) na dědičnou vinu celého národa za 2. světovou válku. Zmíněná skupina dramatiků vidí v německé, popřípadě v rakouské povaze cosi hrozivého, blíže nespecifikovaného, které je příčinou morálního úpadku. Jejich postavy většinou nezobrazují určité jednotlivce, ale celý národ. K neštěstím způsobeným válkou se podle nich nelze stavět hlouše, ale i dnešní generace za ně musí zaplatit. Uznat svoji vinu, a to ve smyslu všech zločinů, které se staly v nacistickém Německu. Požadují transformaci společnosti a chtějí z ní odstranit to zhoubné. Loher se tomuto tématu věnuje pouze okrajově, lze ho nalézt na příklad ve hře *Adam Geist*, ale tomu se budu více věnovat v jiné kapitole.

prezentován, i na jeho nepochopitelnost. Stereotypy ve společnosti jsou chápány jako neměnné, protože trvají po dlouhou dobu. Hrdinové se neustále setkávají s pravidly, která považují za pravdivá. Pokud tyto „zákony“ v jejich životě nefungují, vinu přikládají své vlastní neschopnosti je pochopit. Už se nepokoušejí ozřejmit si jejich původ a smysl. Osobní životní peripetie se jim jeví jako osud, který k nim není příznivý. Neumí se na situaci podívat s nadhledem, mají dětskou důvěru k tomu, co od narození znají, a o tom ani nepochybují.

Erwin Piscator se podobně jako Bertold Brecht zasloužil o sebereflexi divadelního umění. Také pro něho zaujímá dramatická postava společenskou funkci. Jeho následující slova ze spisu *Politické divadlo* nám nápadně připomenou charakter divadla jako morální instituce jako ho spatřuje Loher:

„Člověk na jevišti pro nás znamená společenskou funkci. Ve středu našeho zájmu nestojí jeho vztah k vlastní osobě, vztah k bohu, ale vztah ke společnosti. Tam, kde vystoupí, vystoupí s ním zároveň jeho třída nebo jeho vrstva. Tam, kde se dostane do morálního, duševního nebo pudového konfliktu, dostane se do konfliktu se společností... Nemůžeme člověka vidět jinak než v jeho postoji ke společnosti a ke společenským problémům jeho doby, tj. jako politickou bytost.“³⁶

Piscator tedy podobně jako Brecht chápe politické divadlo jako takové, které má politický obsah. Hrdina je pak zasazen do určité společenské třídy, národa, sociální skupiny a tak podobně, ale to již neodpovídá hlavním postavám Dey Loher. Ty jsou na místě své existence pouhými návštěvníky, a jak jsem se již zmínila, postupně ztrácí příslušnost k určité sociální skupině, někteří přicházejí o vlastní identitu.

Důvod, proč jsem se krátce zastavila u osobností Brechta a Piscatora následně vysvětlím. Člověk je svojí podstatou společenský, to co je společenské (společenská morálka, společenské chování atp.), se může proměnit. Člověka, jeho lidský charakter lze tedy přeměnit. Je to samozřejmý fakt, ale zmínění divadelní reformátoři ho obohatili o to, že lidskou existenci může změnit také divadlo. Dea Loher se o tuto změnu snaží výběrem svých

³⁶ PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Praha: Svoboda, 1971, s. 118.

témat jako je otevřená společenská komunikace, manipulace jedince mocenskými systémy. Napadání stávajících společenských postojů, které hodnotí člověka podle jeho rasy nebo společenské vrstvy a také se snaží poukazovat na disharmonii lidských poměrů. Autorka tím vystihuje stavy západoevropských společností, kde se osamocený člověk ocitá v davu, kde vládne povrchní sounáležitost, které se nemůže ubránit.

Ve vztahu k divadelním estetikám, které vědomě ruší přesné hranice mezi skutečností a divadelním představením, se u Loher objevuje posunutí u problémů morálky. Pokud je platné tvrzení, že o významu jednání rozhoduje druh situace a hlavním okamžikem divadelního představení se stává to, že percipient sám ohodnotí svůj život, musí také on sám převzít zodpovědnost za daný postup svojí přítomností na představení.³⁷ A tento pohled není v dramatickém světě Dey Loher moc příznivý. Adam Geist se pokouší alespoň částečně o zdokonalení světa. V tomto úsilí velmi rychle selže, a to u diváka vyvolává rozhořčení. Přestože se snad každý dospělý jedinec smíří s tím, že jako jednotlivec svět nezmění, stále se k této představě navracíme. Životy hrdinů se maří, protože se jedná o působení jedince, který se dostává svým chováním do konfliktu se zájmy vlivnějších skupin. Adam si byl ale vědom toho, že ho nic nemůže spasit. Přesto se ve všech svých pokusech o nalezení smyslu své existence projevovalo odhodlání. Žil pro každý moment svého hledání. Musel si před sebou samým ozřejmit, že jeho život nebyl promarněný. I když postrádal jakýkoliv konkrétní životní cíl, vidinou se mu stalo vlastní vykoupení. Loher předvádí na Adamově příkladu prohru individuálního jednání. Jeho nezdar je zapříčiněn souhrou náhod, které nelze vždy očekávat a proti jejichž vlivu se člověk nemůže ubránit. Všechny jeho snahy musí selhat, protože problémy, které chtěl Adam vyřešit, se netýkají pouze jeho samotného, ale celé společnosti.

Oproti Adamovi Klára ví, že společenské struktury nejsou v pořádku, ale příčiny spatřuje v třídních rozporech, které ji jakožto ženu, diskriminují. Tyto společenské poměry však sama změnit nechce, ne ale z nedostatku možností, – jednoduše čeká, že se zvrátí samy. Klára se touží vyrovnat mužům, ale uvědomuje si své ženství, které vnímá jako překážku pro

³⁷ LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007, s. 115.

dosažení vlastní nezávislosti a uplatnění se ve světě. Podle Simone de Beauvoir by se žádná partnerská dvojice neměla považovat za uzavřený svazek, člověk by měl být zařazen do společnosti jako individuum. V této společnosti by se měl rozvíjet samostatně, bez podpory někoho jiného. Po tomto začlenění záleží na svobodné vůli jedince, zda stále touží se svým druhem vytvořit partnerský vztah, který by stál na uvědomění si obou svobod.³⁸ Klára se ale nevzdává moci ženy a obratně manipuluje se svými milenci. Jejich dvoření ji lichočí, ale zároveň se nesjednocuje se svou představou o rovnocennosti mezi mužem a ženou. Odmítá se dát přemoci subjektivními pudy i neznámým vědomím. Z oddané partnerky často přechází do role domýšlivé milenky, od ubohých žádostí k opovržení.

Klára touží po muži, ale odmítá být jeho obětí, každá její defenzíva vůči němu v sobě skrývá touhu, jeho dominantní chování ji děsí, ale zároveň není schopná vzdát se své pasivní role. Přes ambivalentní povahu je ekonomicky závislá na muži. Její životní úroveň se odvíjí od toho, kolik jí její milenci dávají peněz, nebo ji jinak materiálně podpoří. Její vědomí tak směřuje pouze k dosažení ideální lásky a svoji profesní kariéru nepokládá za příliš důležitou. Nejedná se však o hrdinčinu neschopnost koncentrace na zaměstnání, ale o odlišné záliby, které nemůže uvést v harmonii. Sama se líčí slovy:

Klára:

*„Já nechci přijímat cizí peníze
a muset z toho žít,
peníze, které jiní lidé musí mohou platit,
protože mají práci.
Já jsem nezávislá a svobodná osoba,
mám lidská práva
nesmím být sužována tím,
že mi dávají almužny.
Musím se umět postarat sama o sebe,
jako se každé dítě učí jíst lžičí
a zavazovat tkaničky.“³⁹*

³⁸ BEAUVOIR, DE. Simone. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1966, s. 314.

³⁹ ŠTĚDRŮN, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 258.

Klára si tedy uvědomuje možnost úplné emancipace, přesto nepřebírá zodpovědnost za svou existenci. Vidí jen svůj osud a místo toho, aby něco skutečně konala, kochá se „ideálním“ obrazem sebe samé. Svě osobě přikládá ušlechtilé vlastnosti, ale život po boku milenců vede k marné představě, že je jejich idolem.

Loher v postavě Kláry nezobrazuje hysterickou vypočítavou ženu, která manipuluje se svým okolím, nýbrž člověka odmítajícího spoluúčast na tom, co dělají muži, protože to by pro ni znamenalo ztrátu všech „ženských“ výhod. Autorka upozorňuje na vládnoucí patriarchát v naší západoevropské společnosti, kde vztahy fungují na bázi obchodu. Muž ženu materiálně podporuje, stává se tak ve vztahu nadřazeným, ona tak uniká možné existenční bídě, aniž by projevila snahu naleznout vlastní životní cíle. Klára se proto stává pouhým předmětem, ztrácí svobodu a tím porušuje jeden z mravních požadavků na člověka.⁴⁰

Postavy Dey Loher se pohybují v nám dobře známém prostředí. Autorka volí skutečný prostor záměrně, aby mohla divákovi zprostředkovat reálné situace lidské existence. Dramata *Modrovous – naděje žen*, *Adam Geist* i *Klářiny vztahy* se téměř po celou dobu odehrávají v současném moderním městě nebo v rodinném prostředí. Autorka konání postav záměrně zasazuje do divákova důvěrně známého světa, aby vyjevila jeho reálný stav, který formuje lidské chování.

Jindřich Modrovous si své prostředí nosí sám v sobě, Loher sleduje životní poměry člověka žijícího v anonymním městě. Hrdinův charakter je determinován prostředím, které svým obyvatelům zprostředkovává zavedené modely mezilidského soužití. To se hlavně zrcadlí ve vztahu muže a ženy. Jindřicha můžeme považovat za průměrného muže, kterému díky souhře náhod vstupuje do života sedm žen. Dramatička v příběhu střídá nostalgickou i humornou atmosféru, černý humor i lyrické monology, aby popsala svět jako místo opojných i prázdných citů „kde vládne vykloubený *sexus – životní pocit devadesátých let.*“⁴¹ Hrdina šest žen zabije, nerozumí jim, je pro ně pouze milostným objektem, symbolem ideálního partnera nebo

⁴⁰ BEAUVOIR, DE. Simone. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1966, s. 15.

⁴¹ ŠTĚDRŮN, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 447.

romantického hrdiny. Všechny šest žen, které prošli Jindřichovým životem, přitahuje jeho nedostupnost, bez ohledu na to, že hrdinova fyzická schránka neodpovídá jejich snové iluzi o pohádkovém princovi. Naopak hrdinova průměrnost jim nedovoluje vůči němu cítit ostych či strach, jako by tomu bylo při konfrontaci se svým ideálem. Ve vztahu s ním spatřují naději, že ukončí jejich trápení – hledání lásky nad míru. Snad i tuší, že jim to Jindřich nemůže splnit, že vztah s ním není možný jako dosažení absolutní lásky, „nadějí“ se stává vlastní smrt.

Zavražděné ženy chováním připomínají Kláru, za svůj životní cíl si zvolily nalezení dokonalého muže, který je bude vnímat jako modlu. Smysl jejich existence bude naplněn až s příchodem jeho lásky a život bez muže je bezdůvodný. Tato negace ženy před sebou samotnou jenom dostává muže do dominující role ve vztahu. Před Jindřichem se ponižují, prosí, aby je miloval, tím ale chtějí dosáhnout sebe potvrzení vlastní přitažlivosti. Simone de Beauvoir zmíněné chování žen vysvětluje slovy:

„Jako by „já“ tu bylo vytvořeno tím druhým a pro druhého: čím je ten druhý mocnější, tím více bohatství a moci má i toto já, tím, že vzbudilo pozornost svého pána, upoutává na sebe všechnu moc a sílu, jimž on vládne.“⁴²

Oproti Klářiným milencům je ale Jindřich ve své roli „zachránce“ žen omylem, bez vlastního přičinění se paradoxně stává obětí on sám.⁴³ Je to ničím zajímavý muž, který vede svůj stereotypní život ve světě bez zálib a starostí, ale jen do té doby, než mu do něj vniknou ženy. Jejich násilný nápor na jeho osobu vede k Jindřichově přeměně. Přijímá Juliinu víru v jedinou opravdovou lásku, lásku nad míru, ale tu může opětovat jenom jí, nikoliv dalším ženám, které vstupují do jeho života. Po její smrti může tento cit opětovat k jiné dívce, nebrání mu v tom žádná předpojatost, ale jeho založení. Chce milovat jenom ji, protože se láska k ní stala součástí jeho osobnosti a on to nechce nebo spíš neumí změnit.

⁴² BEAUVOIR, DE. Simone. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1966, s. 165.

⁴³ Klára si nevědomky vybírala muže, kteří ve vztahu vyžadovali dominantní postavení, a hrdinka jim svým chováním ustupovala, protože ji finančně podporovali. Přes svůj odpor ke Gottfriedovi se s ním stýkala, neboť pro ni připravoval zpronevěru peněz, Georgovi plnila jeho sexuální fantazie (snad) za vidinou jeho peněžních příspěvků pro její život.

Dramatička tak upozorňuje na manipulaci s jedincem, který je neustále vystaven nátlaku okolí. Nejdříve je vůči němu Jindřich nesmělý, ale později se jeho plachost propojí s nastupující útočností a začne vraždit. Dramatický svět hry *Modrovous – naděje žen* je krutý, představuje místo rozpadu, násilí i zmaru. Prostor životní tísně, ve kterém se utkávají neslučitelné zájmy postav. Z jeho stereotypních vzorců vzniká jedinec jako Jindřich. Neměnnost světa se tak promítá do bezděčné povahy hrdinova vraždění. Rychlá zabití jeho obětí je také metaforou vnitřních stereotypů Jindřicha, kde idea dobra a zla postrádá význam.

Dramatika Dey Loher se nese v duchu divadla jako morální instituce, zahrnuje v sobě stránku sarkastického vtipu, nezřídka kdy syrového, který je podtržen groteskními prvky. V divadelních hrách lze však také vystopovat odkazy na červenou knihovnu nebo melodramatické filmy. Autorka se nestaví do postoje moralisty, který je zraněný společenskými stereotypy. Za přínos Loher do moderní dramatiky můžeme považovat její objektivní pohled na současnou dobu. Pokouší se nám zodpovědět otázky o vzniku některých společenských norem, které jsou přítomny v naší každodenní existenci a tím formují naše činy i vnímání.

1.3 Znaky postdramatického divadla v díle Dey Loher

V díle Dey Loher lze nalézt znaky blízké postmodernímu divadlu, dramatička ovšem odmítá jeho často chaotické vyjadřování.⁴⁴ Za hlavní funkci divadla považuje společensky výchovnou úlohu a demytizaci ukotvených modelů chování. Podle Petra Štědrone lze vyzorovat u dramatičky tendence k analytickému rozboru národní historie a kolektivní paměti. Reinterpretuje zavedené společenské normy a tím se pokouší proměnit jejich všeobecně platná pravidla. Lidé mají sklony kategorizovat určité hodnot, na základě toho vznikají symboly partnerských vztahů nebo mocenských bojů. Klasické pohádkové či mytologické příběhy zatěžují naši

⁴⁴ ŠTĚDRONĚ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 451.

objektivní kritiku, neboť zavedené kulturní vzorce ovlivňují individuální vnímání vnitřních i vnějších jevů.⁴⁵

Německý divadelní teoretik Hans Thies Lehmann ve své knize *Postdramatické divadlo* označuje divadelní období sedmdesátých až devadesátých let minulého století za čas, kdy se stabilizoval koncept postmoderního divadla.⁴⁶ Rozděluje ho na čtyři druhy – divadlo gest a pohybu, divadlo dekonstrukce, multimediální divadlo a obnovené – konvenční divadlo.⁴⁷ Jeho znaky jsou podle něj dále:

„viacvýznamovosť, oslava genia jako fikcie, oslava divadla ako procesu, diskontinuita, heterogénnosť, netextualita, pluralizmus, viackódovosť, subverzívnosť, zahrnutie všetkých priestorov, perverznosť, aktér ako téma a hlavná postava, deformacia, text iba jako základný materiál, dekonštrukcie“⁴⁸ a ďalší.

Postdramatické divadlo je často chápáno jako druh, který se distancuje od tradičních divadelních forem.⁴⁹ Jeho představitelé ale nechtějí recipienty jednoduše dráždit, naopak se snaží docílit nových divadelních podob. Provokace samozřejmě není předpokladem pro vytvoření originálních děl, ale může být prostředkem nápomoci. Dramatici také navazují na tradiční divadelní vzory a tím mohou vytvořit nové formy divadla. Díla často neodpovídají požadavkům publika na divadelní text.⁵⁰ Avšak u her Dey Loher vnímavý recipient může interpretovat významovou strukturu díla, i když nerozezná všechny zabudované odkazy v kompozici dramatu. Prostřednictvím hrdinů poznáváme lidskou realitu, jejich dialogy i monology vyjadřují omezené jazykové možnosti jedince ve společnosti. Divadlo se stává prostorem mezi jevištěm a hledištěm, v němž se recipient nemůže

⁴⁵ ŠTĚDRŮ, Petr. „Médea z Manhattanu“. *Revue a politika*. [cit. 2010-10-22]. URL: <http://www.cdk.cz/rp/clanky/153/medea-z-manhattanu/>.

⁴⁶ Již z názvu knihy vyplývá, že Hans – Thies Lehmann opouští od pojmu postmoderní divadlo a nahrazuje ho postdramatické divadlo. Označení post se v dnešní době využívá velice často a poukazuje na nový moderní směr v kulturní, politické či společenské oblasti. PŠENÍČKA, Martin. „Postdramatické divadlo Hanse – Thiese Lehmannů“. *Divadelní revue*, 2008, roč. 19, č. 3, s. 70.

⁴⁷ LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007, s. 22.

⁴⁸ Tamtéž, s. 22.

⁴⁹ V následujícím textu nahradím pojem postmoderní pojmem postdramatický. Lehmann se v knize nesnaží reflektovat historické vnímání pojmu. Na podobách divadel, která označuje jako postdramatická, ho zajímají novátorské výrazové prostředky, nikoliv kontinuální doba jejich vzniku. Snaží se teoreticky vymezit osobní zkušenosti s formami moderního divadla, a to především v období sedmdesátých až osmdesátých let minulého století.

⁵⁰ LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007, s. 25 – 27.

odvrátit od znázorňovaných událostí. Musí si uvědomit subjektivní stanovisko k zobrazovanému.

Dramatičku s postdramatickým divadlem částečně spojuje požadavek, aby klasickou percepci vystřídal nejednotné vnímání recipienta. Velký počet znaků se může jevit jako zmnožení reality, prezentuje neuchopitelnost každodenní zkušenosti. Masmédia podávají klamavý jednoduchý obsah událostí a svět se proto jeví pochopitelněji.⁵¹ Pro Deu Loher tvoří prostředky postdramatického divadla výpomoc při analýze společenských systému, které by měly svědčit lidem a nikoliv transformovat skutečnou realitu. Člověk v systému zaujímá podřadné postavení a má svůj význam pouze v případě, že plní jeho požadavky. Ztrácí identitu, nesměřuje k žádnému cíli, jako tomu bylo v minulosti. Směr života může existovat pouze za předpokladu, že realita má jasné hranice, v chaotickém světě to ovšem není možné. Postdramatické divadlo zobrazuje život bez jasných hranic, vše se rychle mění, situace se zdají být oddělené událostmi, které na sebe nenavazují. Z toho důvodu ani hrdinové nemohou najít jasné východisko ze svých životních situací.

Podle Lehmana se postdramatické divadlo vyznačuje koláží, montáží, rozpadem příběhu, absencí řeči či obsahu. Autoři tím vyjadřují, podobně jako dříve představitelé absurdního dramatu 60. let, nepochopitelnost lidské existence. Zánik názorových pravidel je ještě vehementnější, žádají svoji kulturní i společenskou danost.⁵² Dea Loher pravidelně do dramatické výstavby her vkládá snové představy hrdinů, nehierarchičnost nižších a vyšších literárních žánrů, hru s hustotou znaků, narušuje iluzivnost děje, citace, vícevýznamovost, melodičnost jazyka, reflektuje dějinnou paměť a kritizuje mediální estetiku. Dramatici postdramatického divadla reflektují přítomnost, jsou ovlivněni tradičními divadelními vzory, které se již po delší dobu nemusí objevovat na klasických jevištích.⁵³ Uvědomují si, že nové pojetí jejich umění není schopno vzniknout bez kontinuity minulých forem.

⁵¹ Tamtéž, s. 94 – 95.

⁵² Tamtéž, s. 62.

⁵³ Tamtéž, s. 28.

1.3.1 Postdramatické znaky v dramatu *Modrovous – naděje žen*

Jindřich Modrovous nazírá pouze na povrch věcí, není schopen pochopit jejich smysl. Pracuje jako prodavač obuvi a vede jednoduchý stereotypní život. Chodí do parku bez určitého důvodu, nechá se vláčet každodenními událostmi. Jednou zde potká dívku Julii, které horoskop v novinách předpověděl jejich setkání. Ještě téhož dne spolu uzavřou neoficiální sňatek, po němž Julie spáchá sebevraždu. Jindřich hledá odpovědi o podstatě lásky u přítelkyně Anny, ta mu je ovšem není schopná dát, žádá po něm lásku a hrdina ji proto udusí. Záhy na vlakovém nádraží zabíjí Judithu, dívku, která nikdy nespí a svůj čas tráví v naději, že jednou přijede vlak, jenž jí odveze do centra města. Poté Jindřich hledá útěchu u prostitutky Tanji, ale také ona umírá, protože po něm žádá lásku nad míru. Jindřich následně ze stejného důvodu zabíjí Evu, toužící po manželském svazku a Christiane, která s ním chce prožít dobrodružství. Drama začíná kapitolou s názvem *Předehra. Slepá (1)*, v níž se z dialogu mezi Jindřichem a Slepou dovídáme, že hrdina je vrahem. Po každé hrdinově vraždě následuje výstup Slepé. Žádá o vysvětlení jeho zločinů, vede dlouhý monolog o ztrátě svého panenství, nebo se Jindřicha ptá na fyzickou krásu jeho obětí. Slepá symbolizuje Julii, Jindřich s ní na konci hry vede totožný dialog jako se svoji první láskou. Dívka ho ovšem oproti ní považuje za psychicky narušeného jedince. V závěrečné části *XIV (VII). Poslední láska* se Jindřich Slepé vyzná ze své lásky nad míru, kterou k ní chová, hrdinka ho záhy zabíjí, neboť ví, že takový cit není možný. Jindřich je součástí lidského společenství, ale ve skutečnosti k němu nepatří. Jeho postava představuje produkt anonymního prostředí, v němž se lidé neznají, nejsou schopni mezilidského kontaktu. Můžeme ho považovat za výtvor masových médií, jenž přijímá vnější realitu se vší jednoduchostí, obyčejností, jako ji předkládá banální literatura či televize. Nepokouší se pochopit skryté obsahy věcí, důležitá jsou pouze slova, jejich povrchní význam, svět mu je lhostejný.

Ve hře autorka ruší iluzivní podobu divadla. Příkladem může být scéna, v níž hrdina usmrtí Christiane. Jindřich dívku zabil několika způsoby, ale ona stále mluví. Dramatička upozorňuje na realitu, protože pokud chce odkrývat skutečnou podstatu mechanických systémů ve společnosti, musí zdůraznit

divadelní fikci a nic recipientům nenalhávat. Střídavě je vtahuje do děje dramatu, aby záhy odkryla jeho kulisy. Dea Loher mezi kapitoly vkládá lyrické monology připomínající snové obrazy. Vnitřní myšlenky postav jsou zmatené a představují duševní svět hrdinů. V části *XIII. Lesní monolog* Jindřich říká:

„Vytáhnout větve z hlíny, nepovolují, čerstvě zapuštěné kořeny se mi vzpírají, snaží se mě stáhnout dolů, kam já ale nechci, úponky kolem mých rukou se zatínají do mých paží, vinou se kolem mých nohou, já vidím tebe[...].“⁵⁴

Sen postrádá hierarchii mezi obrazy, činy a slovy. Vnitřním podvědomým představám chybí kontinuální skladba událostí, také návaznost dramatických situací hry je narušovaná výstupy Slepé a připomíná strukturu snu. Každý jedinec má odlišné sny, nemůžeme na něj aplikovat všeobecně uznávaná společenská pravidla. Individuální představy nelze kategorizovat do určitých skupin, autorka tím recipienty vede k utvoření objektivních, společensky rozdílných názorů.⁵⁵ Divadelní monolog slouží k vyjádření vnitřních stavů postav a také připomíná filmový detail. Pokud na něj ve snímku nahlížíme, ztrácíme prostorovou obeznámenost. Filmovým detailem ztrácíme orientaci a přesouváme se do imaginární sféry. U monologu na divadelním jevišti je tomu naopak, jeho přednes se děje v konkrétním čase a prostoru. Není únikem do fantazie, ale součástí skutečné divadelní události. Monolog je součástí dramatického textu určeného recipientům, stává se komunikací mezi inscenátory a diváky a zintenzivňuje oproti filmu svou komunikační schopnost.⁵⁶

Dílo Dea Loher se také vyznačuje hypernaturalismem.⁵⁷ Masmédia nám svým prostřednictvím podávají své představy o podobě umění, důsledkem toho jsou jednoduché věci vyjevovány jako důležité a skutečně podstatná fakta dostávají iluzivní ráz. Úsporné využívání znaků v naturalistické literatuře dávalo prostor fantazii. Julie věří v absolutní lásku na základě kýčovitých příběhů o milostných vztazích, často zpracovávaných v zábavních

⁵⁴ Lyrické monology připomínající snové obrazy lze nalézt také v Klářiných vztazích a Adamu Geistovi. ŠTĚDRŮN, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 146.

⁵⁵ LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007, s. 95 – 96.

⁵⁶ Tamtéž, s. 145 – 147.

⁵⁷ Tamtéž, s. 145.

masmédiích. V Jindřichově postavě vidí její realizaci, neboť tomu odpovídají „osudové“ indicie. Má narozeniny, je to pro ni tedy výjimečný den a v horoskopu měla napsáno, že nalezne muže se jménem Jindřich, jemuž bude do konce života věrná. Julie chce naplnit svůj osud, vsugeruje si úplnou odevzdanost hrdinovi a spáchá sebevraždu. V dnešní technické době přehlcené mediálními obrazy se obrazotvornost stává falešnou. Lehmann filmovou techniku považuje za strůjce radikálního naturalizmu, který svou povrchností zobrazuje pravý opak reality. Autorka proto citová klišé shazuje, aby upozornila na klamavost mediálních obrazů. Hypernaturalismus upozorňuje na uměle vytvořené předměty podobající se sobě navzájem, nikoliv náležitě vyjevující realitu.⁵⁸

Čím větší měrou se opakování odráží v každodenním životě, tím více se podřizujeme stereotypům a podléháme konzumním vzorcům chování. Jindřich vede stereotypní život i po smrti Julie, pouze vyměnil jeden standardní model chování za jiný. Dříve chodil jedině do práce a do parku, později opakovaně vraždil ženy. Situace, ve kterých usmrcoval, nebyly stejné jen svým tragickým závěrem, ale také nápadně podobnými dialogy mezi postavami. Hrdina netoužil po cizí přítomnosti, ženy ho vyhledávaly, namlouvaly mu, že nic nechtějí, a po krátké době po něm žádaly absolutní lásku. Dea Loher opakováním situací vyjádřila beznaděj, samotu a utrpení, což můžeme chápat jako symbol obnovované snahy o nalezení mezilidského vztahu. Jindřich si opakovanými vraždami pouze prohlubuje vzpomínky na Julii, ale uvědomuje si, že žádná z žen ji nemůže nahradit. Opakování ho nepřiměje k novým myšlenkám a samotný akt vraždy se zdá být nepodstatným jako běžně vykonávaný čin jakéhokoliv jedince. Loher kritizuje bezmyšlenkovité stereotypní jednání, jeho neustálé opakování ze zvyku, které může ohrozit naši společenskou svobodu.⁵⁹

1.3.2 Postdramatické znaky v dramatu *Adam Geist*

Na postavu Adama Geista lze pohlížet jako na tuláka moderní doby, za jeho života ho trvale nepřijala žádná sociální skupina, protože vždy porušoval její pravidla. Hrdina putuje světem a jeho existence i společenské postavení

⁵⁸ Tamtéž, s. 134 - 135.

⁵⁹ Tamtéž, s. 220 – 222.

se neustále mění. Po smrti své matky bydlí na jejím hrobě, za oblečení a stravu pracuje jako drogový dealer. Na popud jednoho ze svých zákazníků začne okrádat zaměstnavatele, záhy je odhalen a po setkání s tajemným Indiánem se stane podobně jako on hasičem, brzy získá vyznamenání za záchranu dětí z hořícího domu. Narkomani na Adamovu počest pořádají oslavu, na níž se Indián předávákuje drogami a umírá. Hrdina se záhy pomstí za smrt přítele, zapálí dům, v němž přebývají narkomani. Před zákonem utíká do zahraničí, narukuje do francouzské armády, ze které posléze odchází ke skupině skinheadů. Adama zklame i toto společenství, stává se opět vojákem, tentokrát v srbské válce. Po odhalení šikany civilního obyvatelstva armádou hledá oporu u prorockých dětí, ty však mezi sebou soutěží pouze v množství zjevení Panny Marie. Hrdina se ukryje před světem do přírody, žije jako poutník, poslední pokus o nabytí identity učiní dopisem prezidentovi republiky, v němž žádá o milost. Svoji životní pouť ukončí sebevraždou. Adam nezná směr svého putování, žije přítomností a životem ho provází pouze utrpení z nově nabytých zkušeností.

Ve struktuře dramatu lze nalézt krizi času způsobenou rychlým vývojem světa, společenských systémů i chaotickým životem uvnitř velkoměst. Čas na jevišti se nepohybuje dopředu. Jeví se jako připomínaný čas doby již minulé. Nemusí se nutně jednat o konkrétní události, ale také o ztrátu individuální historie či společenského kontextu. Adamovy životní pašije představují rychlý sled scén odehrávajících se v rozmanitých prostředích, v nichž zaujímá různé sociální úlohy, aniž by poznal celistvost své identity, dokonce ani neví, kdo byl jeho otcem. Čas se neustále narušuje výměnou skupin, v nichž působí. Jeho vědomí se nachází v časové rozmanitosti, neumožňuje mu reflektovat svůj přítomný stav ani zanalyzovat vlastní životní zkušenosti.⁶⁰ Neznáme délku Adamova putování, připomíná to opakované obrazy z dlouhotrvajících světových katastrof, které nám média opakovaně zobrazují a u nichž často nevnímáme ani to, jak dlouhou dobu trvají. Stávají se obyčejnými snímky, které každodenně vnímáme a nereflktujeme zobrazované aktuální dění.

⁶⁰ Tamtéž, s. 213 – 215.

Jazyková struktura postav má rozmanité formy. Stylistická i racionální spojitost často mizí, neboť stereotypní, každodenní používání zavedených slovních spojení vede k determinaci řeči.⁶¹ Dialogy mezi členy hrdinovy rodiny sice připomínají útržky promluv, nevztahují se k tématům rozhovoru, ale odkazují k slovním klišé. Informační charakter těchto dialogů je zavádějící, autorka často nevyužívá interpunkčních znamének a recipient si proto není jistý vyzněním promluv, jejich tónu. Petr Štědroň popsal jazyk Dey Loher slovy:

„Nepřítomnost interpunkčních znamének uvolňuje interpretaci textů, sémantické pole takových vět je velmi široké... Vykloboušený slovosled, těsná, holá a břítká sdělení s mnohostí adresátů, zadrhávání a návraty – tento jazyk jako by odpovídal a posiloval poměry v dramatech.“⁶²

Charaktery dramatických postav jsou podobně jako jazyk přesně strukturovány. Dialogy hrdinů jsou mnohovýznamové, střídají se duševní monology s dialogy, lyrické snové části se rychle mění k těm reálným a tak podobně.⁶³

Autorka v dramatu využívá, podobně jako tomu bylo u autorů antických tragédií, chór komentující hrdinovo chování. Chór Zákazníků, Hasičů či Skinheadů demonstruje kolektiv masy a spoluvytváří mocenské mechanismy a společenské systémy. Kritizuje Adamovo chování nebo prezentuje svoji ideologii. Představuje odpor vůči individuálnímu konání jedince, který se

⁶¹ Tamtéž, s. 174.

⁶² Následující příklad pochází z úvodní kapitoly hry s názvem *Uctíváčka slunce*. Adam obviňuje blízkou rodinu z nelaskavého chování vůči jeho matce, jeho strýc mu to vyčítá, ale teta se hrdiny zastává:

Teta:
„On to přece chce vědět. Úplně přesně to chce vědět.
Říká přece, že na to má právo. Taky je to parvda“.

Strýc:
„Na konci je už téměř něco zázračného, to bychom si
měli uvědomit. Chtěl bych snad dokonce říct – milo
srdenství.“

1. Bratranec:
„Že na ni Pánbůh seslal rakovinu kůže – „

Teta:
„A že toho mentálního utrpení, jak se tak říká, zůstala
ušetřena, čehož by si každý měl nejvíc obávat.“

Dialogy více působí jako recitace, odcizený řečový materiál, kterému chybí smysl. Rodina neodpovídá na Adamovy otázky, ale vede nesmyslný dialog, který připomíná směs klišé využívané v mediální řeči. ŠTĚDRŇ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 154, 442.

⁶³ Tamtéž, s. 443.

neztotožňuje s pravidly daného společenství. Kolektiv rytmizovaných hlasů zapřičiňuje, že neslyšíme individuální hlas, člen chóru je sice přítomný, ale jeho osobitost zaniká v chórové písni kolektivu. Izoluje se od své identity a ztotožňuje se s názory anonymního chóru, ve kterém svobodná individualita zaniká.⁶⁴

Jak jsem se již zmínila, Dea Loher ve své dramatice upozorňuje na klamný charakter masmédií a jejich silné působení na naše každodenní jednání. To, že akceptujeme mediální realitu, ještě neznamená informační obohacení, protože to čerpá z našeho okouzlení jejími prostředky. Autorka ve hře zobrazuje prostředí zločinců, společenských vyvrhelů i válečného konfliktu, tedy míst, které jsou často zpracovávanou látkou masmédií. Drama je členěno jako jednotlivé zprávy propojené konáním hlavního hrdiny. Kapitoly končí při zásadních činech Adama jako je upálení narkomanů nebo úmrtí Indiána. Loher tím upozorňuje na vztah „*verejnosti k skúšenosti*“⁶⁵, která si při svém kritickém hodnocení vystačí s malým množstvím informací a nedělá příliš rozdíl mezi mediálními a reálnými světy.⁶⁶

1.3.3 Postdramatické znaky v dramatu *Klářiny vztah*

Klára neustále vyhledává nové životní prožitky, touží po samostatnosti i vzrušení. Hrdinčino konání se ovšem orientuje pouze na utváření partnerských vztahů. Děj hry začíná ve chvíli, kdy Klára ztrácí práci. Udržuje partnerský vztah s Tomasem, obchodníkem s veteší, který je jí nevěrný s Elisabeth. Ani ostatní mezilidské vztahy dramatických postav nejsou ideální. Hrdinčina sestra Irene žije v nefunkčním manželství s Gottfriedem, po seznámení s Elisabeth ho opustí a naváže s ní partnerský vztah. Po odhalení Tomasovy nevěry od něho Klára odchází a udržuje milenecký poměr s ženatým lékařem Georgem i s Gottfriedem, který pro ni zpronevěří peníze v bance, v níž pracuje. Hrdinka si finančně vypomáhá také jako prostitutka a když otěhotní, pokusí se o sebevraždu, ale zachrání jí neznámý Číňan. Klára touží po opravdovém životě, ale neustále se navrácí ke svým stereotypním

⁶⁴ LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007, s. 148 – 149.

⁶⁵ Tamtéž, s. 148.

⁶⁶ Tamtéž, s. 266 – 268.

představám o ideálním muži a navazuje stále znovu plytké vztahy postrádající hlubší cit.

Ve hře se střídají humorné i nešťastné obrazy směřující ke grotesknímu vyznění dramatických situací. Motiv srdce prostupuje celým příběhem, všechny postavy hledají lásku. Tomas daruje Elisabeth staré polyetylenové srdce, má být symbolem jejich citu. Hrdina přes své sliby stále neopouští Kláru a Elisabeth mu hází dárek k nohám. Srdce se jí stává spoluhráčem a učiněné gesto upozorňuje na nefunkční vztahové vazby postav.⁶⁷ Tím, že autorka doslova využila klišé „*hodím ti srdce k nohám*“, si recipienti uvědomují parodistické vyznění situace a zachovávají si nadhled při vyjevovaných událostech. Klišé ovšem neslouží jako jednoduchá slovní hříčka, ale tvoří výrazný kontrast mezi každodenními frázemi a skutečnou realitou zastíranou konvečními jazykovými obraty.

Jak jsem se již zmínila, Dea Loher se inspiruje prostředky masmédií. Pro její tvorbu jsou typické rychlé střihy při konání hrdinů, komediální výstupy, klišé filmových příběhů, tabuizovaná témata prezentovaná televizí i stereotypní modely chování v masové kultuře.⁶⁸ Nejedná se o triviální využití zmíněných znaků, ty jsou pouze prvky celé kompozice dramatu. V postavě Elisabeth se zrcadlí několik přijatých mediálních rolí. Zpočátku je učitelkou přírodopisu, představitelkou minulého pokolení, která musí odejít do předčasného důchodu, aby uvolnila pracovní místa nové moderní generaci. Posléze se dostává do role zhrzené milenky, ne nepodobné postavám melodramatických filmů a v závěru se stává emancipovanou svobodnou ženou neskrývající svůj lesbický vztah s vdanou Irene.⁶⁹ Autorka využitím

⁶⁷ Čin Elisabeth odhaluje skutečný charakter Tomase, který se distancuje od její osoby i srdce slovy:

Tomas:
*„Já tohle srdce neznám.
Tohle srdce je pro mě skutečně cizím tělesem,
já za to nejsem zodpovědný,
já jsem ho nikdy nikomu neprodal.“*

ŠTĚDRŮŇ, Petr. Tetování, *Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 296.

⁶⁸ LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007, s. 275.

⁶⁹ Dramatička paroduje klasický model melodramatických příběhů ve výstupu, v němž Elisabeth navštíví Tomase, aby ho obvinila z pokrytectví a řekla Kláře o jejich milostném poměru:

Elisabeth:
*„A jak se na scénu s rozloučením sluší,
která by měla odpovídat naší kdysi prožité vášni,
chtěla jsem mu jeho srdce hodit k nohám,*

prostředků masmédií vyjevuje problematiku identity jedince, jehož skutečná realita často napodobuje mediální vzory chování. Zprostředkovává realitu s propojením zavedených modelů konání, které se navzájem citují nebo na sebe odkazují.⁷⁰

Dea Loher vkládá do her známá klíše či odkazy na televizní či literární hrdiny, tímto strukturováním textu boří iluzivní charakter dramatického příběhu. Ruší jasné oddělení jeviště a hlediště, po percipientech žádá, aby přehodnotili společenské hodnoty a objektivně kritizovali individuální i světové události. Drama má reflektovat civilizační hodnoty a vytvářet společenské souvislosti. Popřením svobodné identity se stáváme součástí různých skupinových ideologií, které znemožňují individuální vyjadřování. Kolektivní paměť se odlišuje od subjektivních vzpomínek jedince. Kvůli působení masmédií a společenským stereotypům ztrácíme objektivní obraz historie. Individuální paměť se stala klamavou, neboť ani kolektivní paměť nevypovídá o skutečné realitě.⁷¹

*aby se roztříštilo na nejjemnější lesklé střípky,
kdybych měla štěstí,
trefil by ho jeden z nich do oka
a on by se skácel mrtvý k zemi,
to křehké srdce by byla jeho smrt.
Zaujala jsem tedy svůj postoj Brunhildacarmenmédea,
který jsem si vyzkoušela před zrcadlem“[...]*

Propojením různých mediálně známých prototypů postav (francouzské královny, literární postavy a hrdinky antické tragédie) autorka divákovi umožňuje ironický nadhled. ŠTĚDRŮŇ, Petr. Tetování, *Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 295).

⁷⁰ LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007 s. 276 – 277.

⁷¹ Tamtéž, s. 227.

2. Hrdina jako nositel viny

2.1 Divadlo jako prostor dějinné paměti

Pokud nahlížíme na divadlo jako na veřejnou instituci, která působí na morální uvědomění svých diváků, nevyhne se zjištění, že vymizely téměř všechny funkce divadla nazývaného „*politické*“. Divadlo už nezaujímá místo sebereflexe jako tomu bylo v antice, ale je spíše záležitostí menšin.⁷² Přesto ho stále lze označit za prostor veřejného shromažďování, jež může přispět k toleranci, pochopení i reflexi bezpráví konaného v našem světě.⁷³ Dea Loher svoji tvorbu nepředkládá před diváky jako hotový výtvar nesoucí jasné informace. V její dramatece lze nalézt společensky tabuizovaná témata, která nutí diváka k zamyšlení nad činy dramatických postav. Logický dramatický děj, je často prokládán lyrickými monology nebo zcizujícími efekty, které rozbíjejí souvislý řetězec událostí. Recipienti si během hry musí opět zformovat děj a jeho sociální souvislosti, dramatické dílo proto představuje model konfliktu, který je závislý na společenské solidaritě.

Podle Hanse Lehmana může drama fungovat za předpokladu, že společnost je schopná formovat tyto souvislosti a má dostatečné množství pochopení, které dovoluje zobrazovat její utajenou hybnost, a to na příkladech ničivých konfliktů.⁷⁴ Dea Loher se ale nenechává ovlivňovat názory diváků na své dílo a odmítá se přizpůsobit jejich uměleckým požadavkům. Odmítá konzumní zábavu, založenou na jednoduchých příbězích, bez větší estetické hodnoty. To jenom dokazuje, že si společnost neřádá hlubší analýzu tragických konfliktů a snad se ani nechce dobrat k podstatě sociálních problémů. Tímto způsobem autorka nahlíží na své okolí i na životní prostředí dramatických hrdinů, které popírá existenci konfliktů v její struktuře. Debata o

⁷² „*Politickou*“ funkcí divadla nemám na mysli šíření nějaké konkrétní politické ideologie, nýbrž výrazný společenský vliv. Ten má tendence řídit různé oblasti lidských životů, shromažďuje svoji ekonomickou moc, kterou nemůže ovlivnit politická elita. Divadlo poukazuje na tuto skutečnost, i když nemůže konkurovat rychlejšími médii, jako je televize či noviny. Loher si proto vybírá nadčasová témata jako je vina, zrada, nebo existencionální nejistota, která jsou aktuální nyní, ale i za několik let. Viz. LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, s. 297.

⁷³ Tamtéž, s. 297 – 298.

⁷⁴ Za připomínku stojí, že při premiéře *Adama Geista* v hannoverské činohře diváci nestrávili obsah hry a houfně odcházeli během inscenace.

společnosti slábne, a to i přesto, že otázka její viny na těchto zavedených strukturách není vyřešena.⁷⁵ P

Přijímáním falešných pravidel lidé ztrácejí svobodnou individualitu a vlastní sebeurčení nalézají v různých sociálních skupinách, politických ideologiích či různorodých utopiích. Vše vyústí ve skutečnost, v níž se lidský život ve své komplexnosti stane pouhým zbožím. Podle amerického filozofa a psychoanalytika Samuela Webera zůstáváme jako diváci na místě, ve kterém se nacházíme, tedy před počítačem nebo televizní obrazovkou, a proto nás zobrazovaná neštěstí nijak nezasáhnou. Média nám vědomě předkládají objekty a my – subjekty, je přijímáme. Neustále se opakující jednání lidí neanalyzujeme, nýbrž je přijímáme se stejnou samozřejmostí jako katastrofické obrazy válek. Naše chápání je propojeno s jednáním, ale když je vnímání omezené, zbavuje nás to zodpovědnosti za společenský řád.⁷⁶ Dea Loher se ale nechce smířit s touto skutečností a žádá vyjevovat pravdu. Chce, aby se diváci konfrontovali s danými problémy, s tím, co se děje v jejich realitě. Lidé ztratili nadhled v posuzování dějinných reálií i v tom, co se odehrává mezi jevištěm a hledištěm, mezi jejich soukromým životem a mediálními zprávami.

Antickému myšlení je často vyčítán ahistorismus. Proč byla řecko - římskému starověku dějinná sebereflexe vzdálená, můžeme vydedukovat z toho, že lidé antické epochy nahrazovali minulost mytologickými příběhy nebo legendami. Svět, jak ho vnímali, se nijak nevyvíjel, byl nehybný a uzavřený. Podobně jako antické dějiny měla i historie řady měst či určitých sociálních skupin podobu spíše mýtu než skutečné sebereflexe minulosti. V postoji Řeků k světovým dějinám chybí vystižení rozvoje, a to nejenom k vlastní historii, ale i k vývoji individuální existence člověka.⁷⁷ Dea Loher si uvědomuje, že dnešní společnost má ve své dějinné sebereflexi podobný přístup jako tomu bylo u Řeků, a to i přes dnes již známou myšlenku o sounáležitosti lidstva. Filozofka Jaroslava Pešková píše:

„Mezi změnou a děním na straně jedné a trváním, neměnným stavem na straně druhé – platí především o kosmu, ale lze jej aplikovat i do dějinné reflexe [...]. V období rodící se logiky je

⁷⁵ LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, s. 305 – 307.

⁷⁶ Tamtéž, s. 307 – 308.

⁷⁷ PEŠKOVÁ, Jaroslava. *Já člověk...: jak dělat vědu o člověku dnes a zítra*. Praha: SPN, 1991, s. 81.

*historické dění odsuzováno jako nelogické a protifilozofické. Hledání pevného, stálého a neměnného pojmu stojí proti proměnlivému, nejasnému dějinnému pohybu.*⁷⁸

Můžeme tedy tvrdit, že dramatička usiluje svými moderními tragédiemi, poukázat na zdánlivě neměnné společenské systémy a vybízí ke zpracování dějinných faktů. Je třeba podotknout, že Loher nejde o studium konkrétní historie určitého státu, ale o postavení člověka vůči stávající sociální realitě. Proto je potřeba přistupovat k minulosti jako k procesu, který má svůj vývoj směřující k nějakému záměru a my jako lidské individuality bychom k tomu měli svým jednáním přispět.

Dea Loher vyjevuje stav světa podle vlastností člověka, ten by měl objevovat skrytou pravdu o realitě, zatíženou zavedenými stereotypy. Pomocí tohoto poznávání může jedinec nalézt svoji identitu. Hrdinové mytologických příběhů vytvářejí historii, ale v soudobém světě, ve kterém vládne mocenský boj, je to nemožné. Autorka popisuje současného člověka, který se dostal do obtížné situace, zůstal v ní, a to v nás vyvolává soucit. Za příčinu této moderní tragédie lze považovat snad jen to, že jedinec nebyl schopen odporu, nebo zmeškal vhodnou dobu pro zásadní rozhodnutí. Hrdinové v dramatech Dea Loher nemají klasické vlastnosti hrdinů, jsou dezorientovaní, jejich jednání je bezvýsledné. Jedinou směrnicí jim tvoří pouze nahodilé okolnosti dané společenskými systémy.

Jde-li o rozpory ve společenských strukturách či v politickém konání mocností, nelze mluvit o vině určitých jednotlivců nebo konkrétních sociálních skupin, ale o vině všech jedinců daného společenství. Úkolem všech lidí by mělo být zlepšovat život pro další generace a vést za své konání zodpovědnost. Podle Karla Jaspersa bychom jako lidé měli spoluprožívat starost o lidstvo, jež samo sebe chápe jako celek a přímo působí na výsledky své epochy, a to buď k její nápravě, nebo tuto nápravu ignoruje.⁷⁹ Objektívni hodnocení ale přichází až s odstupem času, až tehdy lze usoudit, že vykonané bylo správné a zda naše současné stanovisko k věcem minulým je vůbec pravdivé. Loher si je tohoto paradoxu samozřejmě vědoma, lidé by měli jednat správně, avšak v době svého jednání nemusí svoje činy vidět

⁷⁸ Tamtéž, s. 82.

⁷⁹ JASPERS, Karl. *Otázka viny*. Praha: Academia, 2006, s. 110.

s odstupem a i kdyby se nad ně povznesli, ani tehdy by s jistotou nemohli posoudit jejich správnost, a to i přesto, že cíl konání je ušlechtilý. Chceme – li mínit, že je někdo vinen povahou svého konání, musíme znát proces jeho skutků a jejich výsledek.

Jindřich, Adam i Klára se vůči celku cítí nepodstatní, necítí se odpovědní za okolní svět a tím tedy na jeho stavu nenesou nijaké provinění. Chtějí prožívat lepší osud, než je jejich vlastní, neuvědomují si, že k zlepšení nedochází bez jejich aktivity. Snad jenom Adam se snaží žít smysluplným životem, přesto nedocílí v pokusu o jeho reformu žádného výsledku. U veškeré jeho námahy přichází jenom zmar a ještě obtížnější životní situace. Všichni hlavní hrdinové Dey Loher jsou osamocení, outsideři ve vlastním světě. Nejbližší okolí se jim většinou vyhýbá.⁸⁰ V závažných situacích bývají opuštěni. Autorka postavy nekritizuje ani neobviňuje, soucítí s nimi, protože chápe, že se život ve věčném osočování nemůže vyvíjet. Příčinu jejich tragických konců spatřuje v odporu otevřeně komunikovat, místo toho společnost upřednostňuje manipulaci s jedinci a využívá je ke svým záměrům. Snad můžeme konstatovat, že Jindřich, Adam ani Klára, si své prohřešky či viny ani často neuvědomují, jejich okolí vlastní poklesky cíleně zamlčuje, nebo vinu za své chování přiřkne právě jim. Jaspers píše:

„Je v našem lidském založení – aspoň u nás v Evropě je tomu tak, že jsme na jedné straně citliví k výčtkám, ale na druhé straně velmi snadno vyčítáme druhým. Nechceme si dát příliš ubližovat, ale rozhorlujeme se snadno, když morálně posuzujeme druhé. To je následek otravy moralismem.“⁸¹

Většinou právě ti, kteří nesou nejvyšší vinu, jsou na výčitky nejcitlivější a nejagresivněji se proti nim brání. Pro příklad uveďme část dialogu Adama s Reinbergem, hlavním představitelem skinů:⁸²

⁸⁰ U Jindřicha se nedozvídáme nic o jeho rodině ani přátelích a lze vytušit, že rodinu ani nemá, nebo se s ní alespoň nestýká. Vyhledávají ho sice ženy, ale ty se s ním nechtějí přátelit, touží pouze po absolutní lásce. Adama rodina zavrhla a jeho jediný přítel Indián zemřel krátce po jejich seznámení. Vstoupil do Adamova života plného utrpení, stal se jeho součástí a převzal na sebe část jeho „prokletí“. Ani u postavy Kláry se nedozvídáme o žádném příteli, svou sestru vyhledá jen při nejisté finanční situaci a všichni milenci ji opouští.

⁸¹ JASPERS, Karl. *Otázka viny*. Praha: Academia, 2006, s. 121.

⁸² Adam má Reinbergovi ve vězení předat dokumenty o financování jeho politické strany – Liduvěrné Mimoparlamentní Opozice. Během návštěvy jeho bytu ale náhodou zjistí, že Reinberger není válečný hrdina, za kterého se vydával. O ruku nepřišel během válečné bitvy, ale zranil se sám, aby nemusel dál bojovat.

Reinberger:

„Všechno pomluvy spiknutí Nenávidí mě všichni“

Adam:

„Nestojíš ani za to, aby si na tebe někdo odplivl.“

Reinberger: „

Tasso vem si ho Tasso vem si ho vem si ho“ ⁸³

Na ukázce můžeme poukázat, že Reinberger, domnělý Adamův přítel, nepřijímá obvinění za své chování, dokonce ho popírá a záměrně potlačuje svoji minulost.

Postavy Dey Loher mluví jednoduchým a zároveň lyrickým jazykem, který často připamatovává hrdiny expresionistických her, jindy německého naturalismu či antického dramatu. Manipulace v mezilidských vztazích, sobeckost a úsilí vyrovnat se s minulostí jsou základními tématy autorky. Ve své tvorbě se inspiruje antickou tragédií, která bývá kulisou pro tragické osudy hrdinů. Čerpá také z řecké mytologie, biblických příběhů, Bertolda Brechta, Tankreda Dorsta, postupů červené knihovny, hollywoodských filmů a tak podobně. To ovlivňuje i výběr dramatických postav. V autorčině dramate se seznamujeme s Jindřichem Modrovousem, který svým jednáním připomíná jak slavného Goethova Fausta, tak i Adama Geista, drogového dealera a prostituta. Svým drsným životem evokuje postavy britské cool dramatiky a samozřejmě i Kláru, hrdinku (ne) podobnou hrdinkám noir či melodramatických filmů. Pro Hanse Lehmana drama a tragédie představují nejvyšší podobu či jednoho z nejvyšších tvarů niterných podob duševních projevů, a to především zásluhou své dramatické výstavby – dialogu, konfliktu, rozuzlení, abstrakce a úvodu postavy v jeho možné konfliktnosti. Nadčasovost tragédie tkví také v tom, že od jejího vzniku až po současnost je v lidských dějinách i v individuálním lidském osudu také okamžik teatrálnosti.⁸⁴ O tragédii se říká, že probíhá vždy a všude. Na jednu

⁸³ ŠTĚDRŮN, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 226.

⁸⁴ Lehmann to dokládá na příkladu Francouzské revoluce, která se svými velkými projevy, gesty a odchody chápala jako divadelní hra s konfliktem, rozuzlením, hrdinskými rolemi a publikem., LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007, s. 43.

stranu to lze chápat, skýtá v sobě životní dojmy antické společnosti, na straně druhé se neomezuje pouze na epochu antiky, ale pokračuje s lidskými dějinami, které v každém svém období řeší kulturně-společenské konflikty. Podle německého filozofa Hanse Georga Gadamera je historie psána vždy znovu, neboť nás určuje současnost.

„Nejde v nich jen o rekonstrukci a zesoučasnění minulého, nýbrž vlastní hádankou a problémem rozumějí, že to, co bylo učiněno současným, již s námi stále současné bylo – jako něco, co chce být pravdivé. Co se jevílo jako rekonstrukce minulého smyslu, splývá s tím, co nás bezprostředně oslovuje jako pravdivé.“⁸⁵

Loher nekonstruuje historické události, nýbrž porovnává blízkou či dávnou minulost s přítomností. Současná realita představovaná v divadle aktivně otevírá již zpracované dějiny a podává jejich nový výklad. Loher nezpracovává konkrétní historické události, ale ptá se po smyslu lidského života za určitých sociálních předpokladů. Než se budu věnovat moderním tragédiím Dey Loher, vrátím se stručně do období před „tragickým“, do doby mytické.

V autorčině dramatece lze vysledovat mnoho odkazů na mytologické či biblické příběhy. Loher se ale nadržuje jejich tradičním obsahům, nýbrž tyto události demytizuje. Nově interpretuje známé látky, vychází z jejich klasického výkladu, který během hry různě obměňuje. Loher novými interpretacemi starých příběhů vyobrazuje existencionální krizi člověka a jeho spáchanou vinu vůči společnosti. Hrdiny proto můžeme považovat za dlužníky podobně jako mnohé postavy antických tragédií. Popisuje chování lidí v krajních situacích, nově převypravuje mýty, ale také čerpá ze středověkých mystérií, jejichž děj se netýkal jedné situace, ale vyvíjel se v na sobě návazných příhodách vycházejících ze Starého a Nového zákona.⁸⁶ Zároveň si uvědomuje jejich neměnný charakter, svazující literární formu, kterou považujeme za klasickou, a tudíž správnou. Proto vedle těchto mytických a archetypálních předloh vkládá svá vlastní témata, aby poučila publikum o jejich falešnosti. Studium tradičních dramatických forem slouží autorce jako inspirační látka pro její tvorbu, podobně jako historické náměty.

⁸⁵ GADAMER, Hans – Geod. „Co je pravda?“. *Tvář*, 1969, roč. 4, č. 1, s. 51.

⁸⁶ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1995, s. 44.

Poznání světa se proto děje prostřednictvím konání, vztahů a osudů hrdinů. V autorčiných postavách lze nalézt ambivalentní stanovisko. Snaží se být k sobě upřímné, ale neuvědomují si subjektivní sebeklamy, mají silné individuality, ale jejich životní směr je plný omylů, jsou to naivní snílkové i sobečtí manipulátoři.

Loher za pomoci lyrického jazyka, navozující mysteriózní až pohádkovou atmosféru, zobrazuje řečené paradoxy snovou abstrakcí. Ve chvílích, kdy prostý obsah nestačí, využívá v monolozích básnický jazyk a tím doplňuje již vyřčené. Skryté monology lze nalézt i v dialozích, ale ty jsou méně nápadné, zašifrované v rozhovorech postav. Podobně jako je zakódovaná řeč postav, neznáme ani podrobnosti z jejich života. Autorka nás seznamuje s dramatickými postavami a brzy nám dává pociťovat jejich blíže neurčitou vinu. Příkladem může být první výstup hry *Adam Geist*, v němž zemře hrdinova matka a on se dostane do konfliktu s rodinnými příslušníky. Dozvídáme se o Adamově prokletí, je nemanželským dítětem, a proto představuje, jako jeho matka, kletbu rodiny. Nese v sobě dědičný hřích rodičů, dialog mezi ním a rodinou je v podstatě skrytý monolog, který zdůrazňuje mezilidské vztahy v celé společnosti.⁸⁷ Jindřich, Adam i Klára jsou obyčejní outsideři, svým chováním vyvolávají v maloměstěáckém okolí veřejné pohoršení, tím mohou urychlit veřejnou diskuzi o soudobých problémech, to se ale bohužel nestane. Loher však za pomoci svých her může z jeviště atakovat diváky a za přispění příběhů plných metafor a

⁸⁷Následující ukázka je ze scény, v níž je celá rodina u těla zesnulé Adamovy matky. Hrdinovi bratřenci ho obviňují ze slabošského postoje k jejímu skonání:

Adam:

„Chudák, jak s ní nakládali.“

2. Bratranec:

„Nedělej ze sebe důležitýho, takovej, co ho vyhodí dokonce z pomocné.“

3. Bratranec:

„Ty si myslíš, že nám budeš něco vykládat, že nám můžeš vyhrožovat.“

2. bratranec:

„Musíš dávat pozor, ten je nebezpečnej, hned jednoho napadne.“

3. bratranec:

„No to jsme ale dostali strach.“

ŠTĚDRŮN, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 156.

montáží udržovat jejich pozornost a docílit tak aktivní odezvy k představovaným problémům.

Téma dědičných hříchů a stále přetrvávajících nefunkčních myšlenkových vzorců hraje důležité téma v dramatech Dey Loher. Tato dávná provinění vězí v samotných postavách a ty se od nich nemohou nebo nechtějí oprostít, protože se bojí možných následků. Příklad můžeme uvést opět u postavy Adama Geista. Jeho příjmení znamená v překladu duch, tedy mrtvý. Jeho jméno se stává myšlenkovým vodítkem k významové struktuře dramatu a naznačuje, že se jedná o tragédii dědičnosti. Dědičná vina slouží ale také jako parabola nemorálního chování celé společnosti.⁸⁸ Loher toto konání zachycuje v tragických momentech, jsou to jakési historické smyčky, soukromé i otevřené, se zásadními střety, ve kterých se určuje existence člověka i jeho okolí. Demystifikuje společenský řád opředený stereotypními mýty a odkrývá minulé zločiny. Hrůznost letitých lží v sobě nesou všechny postavy, zavedená klišé v jazyce i chování jim dodávají vzezření mrtvých existencí a připomínají, že minulost pominula jen zdánlivě. Povahu hrdinů se nedozvídáme pouze z jejich činů při běžných situacích, jejich charakter je zašifrovaný v dědičných dispozicích, ale nikdy se nejeví jako jednoznačný. Poodkrýt jejich ambivalentní povahu lze v krajních situacích v konfrontaci s okolními postavami nebo společenským řádem. Hrdinové a okolí spolu vedou manipulativní hry, ale ve vyhrocené chvíli přestává jít o tragikomickou zábavu, jde o realitu s děsivými důsledky, bohužel pro hlavní protagonisty. Hry nemají šťastný konec, postavy se nestávají vítězi a nezmění společenské zvyklosti. Chtějí vést spořádaný život, avšak nesou v sobě také negativní povahové stránky. Tato jejich rozporuplnost zapřičiňuje, že se jejich život neodvíjí jako na sebe navazující sled logických událostí. Více to připomíná vývoj zahlcený nepředvídatelnými náhodami, ve kterém hrdinové mění svá stanoviska.⁸⁹ Zmíněná nelogičnost může zobrazovat zakódovaná schémata jednání v nevědomí.

Mýty, legendy a pohádky jsou součástí života každého jedince od dětství a stávají se proto jedním z vlivů, které eliminují náš každodenní život. Mýtus

⁸⁸ Adam vinu pouze nezdědil, ale sám se provinil na znásilnění a vraždě Holky na hřbitově. Její duch se pak zjevuje v hrdinových různých životních situacích a připomíná mu jeho vlastní provinění.

⁸⁹ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1995, s. 25.

patří k dávným formám literatury, nevíme, kdo ho vymyslel a často existoval jenom v orální podobě. Kosmos i příroda jsou v něm činnými silami, které člověka navrací na jeho pravé místo ve světě. V moderní společnosti je mytologie jen druhořadým předmětem našeho vědění. Dnešní epocha ji pokládá na rovinu prostého potěšení jako dobrodružné filmy či sci-fi literaturu. Serióznější postavení zaujímá v dějinách náboženství a psychologii, která zkoumá lidské chování a prožívání. Vychází z předpokladu, že jsou v mytologii ukryté znaky odvěkých lidských obřadů společné celému lidstvu. S těmito symboly, jak Dea Loher ve svém díle sarkasticky připomíná, však pracují i masivní reklamy na různé druhy zboží, managementy nadnárodních společností, politické kampaně a jiná odvětví, která se snaží manipulovat chováním lidí.

2.2 Využití mýtů v díle Dea Loher

Současná moderní společnost klasické mytologické příběhy odmítá. Pokud se na funkci mýtu podíváme z jeho klasického výkladu, může usměrňovat naše jednání. Podle některých se podobně jako obřady dějinné události neustále opakují a mytické příběhy nám mohou být návodem pro naše správné chování. Čas je v něm nehybný, situace se neustále opakují. Trvalé opakování neměnných skutečností tak může utvořit daný prostor lidské paměti a je to i jakýsi čas osudový, který nejde zvrátit. Mýtus má proto děj uzavřený, který může probíhat kdykoliv a kdekoliv. Na mytologii lze nahlížet jako na oblast zahrnující soubor historií, které zobrazují určité archetypy. Jednání postav probíhá podle jakéhosi dokonalého plánu, který archetypy zobrazují. Podle mnohých vědců jsou z tohoto důvodu mýty odlišných zemí tak shodné, jsou prvkem kolektivního nevědomí.⁹⁰ Cílem mýtů by pak mělo být vyjevování „návodů“ ke správnému chování. Předpokladem pro řečenou úlohu mytologie je fyzická i psychická svoboda člověka, ale zde dochází k paradoxu tohoto cíle – jedinec má být svobodný a zároveň se má nechat vést těmito archetypy. Dea Loher se ve své dramatice snaží odhalit tuto manipulaci starých i moderních mýtů a vyvrátit člověka z domněnky, že jeho chování je výsledkem individuálního rozhodování.

⁹⁰ PROCHÁZKA, Lukáš. „Mýtus“. Česká literatura. [cit. 2010-11-05]. URL: http://www.vlasy.org/Cesky_jazyk/mytus.doc

Archetypy tedy určují nebo alespoň ovlivňují naše jednání, neznamená to ale, že si každý podvědomě zvolí jeden archetyp a podle něho jedná, častěji jich každý máme více, může to být mytický, křesťanský nebo model z moderních médií.

Privilegovanost mytických hrdinů vůči obyčejným smrtelníkům spočívá v tom, že jejich schopnosti nejsou podmíněné pravidly světa. Ani jejich extrémní chování není přirozené většině lidí. Ve středoevropském prostředí se jeví největší zájem o antické a křesťanské mýty, které zpracovávají zásadní existencionální problémy. Jejich hlavní postavy činí nebývalé skutky, bojují za práva běžných smrtelníků a jsou proto jejich idoly odvahy, trpělivosti a rozumu.

„Časté jsou také přeměny mezi lidmi, zvířaty a rostlinami. Ty demonstrují jejich vzájemnou spřízněnost a společný původ. Živé bytosti v mytologickém světě obsahují duši či ducha. Ta po smrti opouští tělo a umožňuje tak posmrtný život a převtělování. Významným mytologickým námětem jsou katastrofy a konce světa. Často jde o tresty za lidskou pošetilost či nemravnost.“⁹¹

Mýty díky svým výrazovým prostředkům proto mohly popisovat vznik planety i člověka, potopu světa a tak podobně. Se vznikem křesťanství dochází ke změně tradičních mýtů, jelikož se začaly cíleně zaznamenávat. Pro křesťanský mýtus je typický jednolitý příběh zpracovávané látky, symboličnost či metafyzické ladění. Oblíbenost mýtů spočívá v tom, že mnoho lidí považuje osobní, společenské i politické události za procesy, které se v dějinách světa neustále opakují. Spatřují v nich klíč k pochopení života i vysvětlení kulturně-politického dění.

Mýtus dostává pevně zafixovanou formu a jeho psaná podoba umožňuje, aby se látky jeho příběhů stávaly prameny pro jiná literární díla.

„Archaické mýty se tak stávají zdrojovým textem a inspirací pro literaturu, a proto jsou v běhu věků přizpůsobovány, obnovovány a proměňovány, přičemž se tyto nové verze samy

⁹¹ PROCHÁZKA, Lukáš. „Mýtus“. Česká literatura. [cit. 2010-11-05]. URL: http://www.vlasy.org/Cesky_jazyk/mytus.doc

stávají zdroji. Mýty se tak stávají jakousi zásobárnou, jejímž využitím vznikají tak rozličné podoby stejného žánru.⁹²

V dnešní společnosti je pohled na mytologické příběhy celkem zřejmý. Moderní zpracování těchto látek jim ubírá mnoho fantazijních elementů, nikoliv ve smyslu, že by hrdinové neuskutečňovali nadlidské skutky, ale v tom, že jejich činy jsou zobrazovány jako výmysly.⁹³ Deu Loher však zajímá manipulační vlastnost mýtu, který zastupuje určitý myšlenkový názor, který je považován za tradiční, a tudíž funkční.

Mýty, jakožto i pohádky, jsou často také využívány jako nástroje k posílení morálních pravidel, jako obrana vůči moderní společnosti, která je často ovládaná masmédií a mocenskými systémy. Jak jsem se již zmínila, s mýty přicházíme do styku již od dětství a podobné je to i s pohádkami. Také ony poskytují čtenářům návody na chování v různých situacích, ukazují, jak přistupovat k autoritám. V podstatě nám předepisují model našich morálních postojů. To nemá vliv pouze na nás, ale i na naše hodnocení okolí, které posuzujeme podle vlastních etických norem, a to nejen určité jedince, ale i celé sociální skupiny. Tyto zásady se nám ještě více upevňují v době dospělosti, kdy je považujeme za přirozené. Během života jedinec sice získává nové zážitky, ale přeměna případných negativních vlastností je obtížná, protože člověk je již příliš spoután společenskými zvyklostmi. Již v období dětství je individuum pod tlakem rodinných příslušníků, kteří mu vštěpují vlastní morální pravidla, hodnoty, jež později většinou převezme. Jedinec záhy pochopí, že pravda nemusí vždy zvítězit a zlo není pokaždé potrestáno. To způsobuje vznik dalších příběhů, které slibují potrestání špatnosti vyšší mocí, většinou božstvem či jinými kosmickými silami. Jinak řečeno, když je naše konání v souladu s pravidly morálky určité společnosti, domníváme se, že ostatní jedinci rozlišují mravní a nemravní činy. Tento stav lze označit jako svědomí. Pokud tedy jednáme podle naší morálky, nad svými činy se nepozastavujeme, pokud nikoliv, ozývá se svědomí. Zde ale

⁹² PROCHÁZKA, Lukáš. „Mýtus“. Česká literatura. [cit. 2010-11-05]. URL: http://www.vlasy.org/Cesky_jazyk/mytus.doc

⁹³ Mytické příběhy vyobrazovali již antičtí spisovatelé, například Homérova *Ilíada*, *Odyseus*. Zájem o mýty s sebou přinesl středověk, neboť byly křesťanským náboženstvím považovány za nevhodné, jejich oblíbenost obnovili až představitelé romantismu. PROCHÁZKA, Lukáš: *Mýtus*. URL: http://www.vlasy.org/Cesky_jazyk/mytus.doc

dochází k nejasnosti, protože každý člověk může za dobro a zlo považovat něco jiného, proto existují společenská pravidla, která ale nemusí být automaticky považovaná za správná. Blízká rodina, přátelé, média jsou zdrojem našeho poznání, to ale neznamená, že jejich předlohy musí být funkční. Mýty a pohádky by nám měly upevnit naše etické postoje a nastolit životní priority, to ale může mít i opačný účinek.

Dea Loher ve své dramatičce zpracovává mýty a pohádky, aby odhalila způsob fungování sociálních struktur jako celků, které mýty ve společnosti tvoří, a tím zachovávají člověka fixovaného na těchto systémech, berou mu možnost vytvořit si svobodně svoji individualitu a zkreslují jeho pohled na svět. Loher spatřuje důvod ve snaze lidí manipulovat se společností, vyčerpát objektivitu jejich názorů, zničit obraz dějinné minulosti a tím je využívat k vlastnímu užitku. Mýty bychom proto neměli chápat jako prosté příběhy, které mají jasný začátek a konec, ale vnímat je jako celky. Pro Barthes je mýtus jednoduchým sdělením pro další generace, kterým se nám snaží předepsat své priority.⁹⁴ Mýtus v sobě nese obsahy a poukazuje na to, že se „přiživuje“ na dnešních masmédiích – televize, film, fotografie atp. Pro dnešní společnost je proto typické, že může za mýtus vydávat v podstatě cokoli. Barthes také zdůrazňuje apolitický ráz mýtu, podle něho je pro něj charakteristickou vlastností vyprazdňování tradičních atributů objektů. Tím, že ničí jejich skutečnou podstatu, stane se, že se tyto objekty, předměty, jejich pojmenování vytratí. Mýtus neuznává rozeznávání nebo cokoli, co překračuje zjevnou skutečnost a společenské struktury se tak zdají jako ideální. Loher poukazuje na tuto manipulující vlastnost mýtu i pohádek a na to, jak se tyto verze mytologických příběhů odrážejí v našich životech.⁹⁵

Jindřich, Adam i Klára jsou představitelé obyčejných jedinců bez nijakého výjimečného původu nebo zvláštních schopností. Nereprezentují proto bájně hrdiny, ale spíše postavy Tóry, které jsou při pokusu o „hrdinské“ činy sraženy osudem – náhodou zpátky na své místo v životě. Nemají žádný životní směr, podobají se tak archetypálním hrdinům a jejich statečnost je oproti mytickým postavám pochybná. Skuteční hrdinové svět vytvářejí, rodí

⁹⁴ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004, s. 54.

⁹⁵ ŠTĚDRŇ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Kláříny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 245 – 266.

se do něj a bojují vůči jeho zákonům. Vzbuzují dojem, že své konání nečiní z vlastní vůle, ale jsou jako antičtí hrdinové vedeni jakousi kosmickou silou, ve skutečnosti se neumí konfrontovat s realitou. Symbolický výklad jejich konání značí povrchní stereotypní pohled na svět. Opakované vzpoury vůči řádu přinášejí pouze vnitřní prázdnotu a nicotný pocit z jednání. Nepřichází žádná pozitivní zpětná odpověď a to, co by měli hrdinové skutečně vykonat pro zkvalitnění svého života, se oddaluje.

Klára je obyčejná mladá žena, ale přesto má pocit, že jí někdo něco dluží. Od dětství si vypěstovala neurotickou představu o své výjimečnosti, okolní svět se jí zdá ubohý pro její povahu i plány, přesto očekává, že se jí odvděčí, když překoná jeho překážky. Jako bájný hrdinové zápasí za svobodu – i když jen svoji, nezná míru v boji a její konec je tragický, protože se Klářina odvaha stala pouhou frází, líbezným kýčem o emancipaci. Podobně jako Jindřicha a Adama ji dychtivost žene k neskutečným představám a dovádí k žalostnému konci. Podobně jako touha mytického Orfea přivést z říše mrtvých svou ženu, je i ta její nereálná. Čím je taková touha vyšší, tím bezútěšnější se existence stává. V příběhu Kláry Loher také poukazuje na mytizaci ženy a nadřazenému postavení muže ve společnosti. Hrdinka se přes svá tvrzení o vlastní nezávislosti mužům podrobuje. Simone de Beauvoir píše:

„Na každém Olympu je svrchovaný bůh, magická podstata mužství musí být shrnuta v jediném pravzoru, jehož pouhými neurčitými odlesky jsou otec, manžel nebo milenec.... pravda však je, že ženy v něm nacházejí naplnění své dětské touhy po sebeodevzdání a zbožňování. Je to nebeský otec, jak si ho žádá vesmír, vážný absolutní učitel za všechny hodnoty.“⁹⁶

Klára nemá vůli ve svém životě něco měnit. Zmíněné hrdinčino chování vychází z názoru, že pokud patří k muži, může mít výhody z jeho postavení i materiálních statků, toto tvrzení je pro ni nezvratné. Muži si uvědomují, že si mohou najít jinou ženu s podobnými vlastnostmi, nejsou na vztah fixovaní jako ženy. Klára se aktivně neúčastní „svého“ životního rozhodování, a proto ani vlastní minulost jí není vlastní. Hrdinka často vzpomíná na svého bratra,

⁹⁶ BEAUVOIR, DE. Simone. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1966, s. 322 – 323.

který se předávkoval drogami, byl její modlou, snaží se ho napodobovat i po jeho smrti. Jako příklad uvedu část rozhovoru Kláry s Irene:

Irene:

„Koneckonců, náš bratr se ufetoval k smrti.“

Klára:

„Jo,

jenže on to neudělal z beznaděje,

ale z chuti do života, protože si rauše

užíval, jo, toužil po extázi,

což ty nemůžeš pochopit,

on totiž neměl strach ze životana rozdíl od tebe,

která před každým orgasmem

spolkne prášek na uklidnění.⁹⁷

Klára se cítí „výjimečná“ jako její bratr a je přesvědčená, že budoucnost vykompenzuje nuznou přítomnost. Z reality utíká ke snům, čím se její existenční krize prohlubuje, tím je snění intenzivnější. Poetickými klišé si nalhává budoucí život a věří, že ji muži zahrnou absolutním obdivem. Láska se stává zbožím, které ženy nabízí, cit prostředkem obchodu. Obchodní vztah bez vzájemného respektu s předem danými pravidly čekají pouze pochybnosti a pocit deziluze. Žena v domácnosti je izolovaná, ztrácí subjektivní identitu i schopnost sebevyjádření vlastních myšlenek, nevnímá okolní svět ani samu sebe. Loher ovšem nepředkládá jednoduchý obraz Irene, zdeptané manželky Gottfrieda, který vyvolá u recipientů chvilkové rozrušení. Nechce po nich chvilkovou empatii, jež často bývá povrchní nebo značí lhostejnost. Autorka si žádá spoluúčast diváka, převzetí zodpovědnosti za dění, chce rozvíjet jeho vnímavost i po představení, aby pociťoval účast na tom, co se kolem něho děje.

V *Klářiných vztazích* je také odkaz na mytický příběh o Medúze, autorka ho však přímo nezpracovává, více je zřejmý vliv eseje Hélyen Cixous *Smích Medúzy*. Ta tvrdí, že jsou ženy záměrně vyloučeny z historie kvalitní literatury a v tomto umění dochází k cílenému útisku ženy. Podle Cixous to vyplývá

⁹⁷ ŠTĚDRŮN, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 267.

z toho důvodu, že slovo ženy je předem považované za druhořadé, proto si „umlčená“ žena bere muže, aby skrze jeho postavu mohla hovořit.

„Právě literární produkce žen pro ni představuje potenciál nutný k vyvolání změny, je pro ni místem, odkud lze vystřelit subversivní myšlenku, odrazovým můstkem pohybu, který může být předzvěstí transformace sociálních a kulturních struktur.“⁹⁸

Zmíněná autorka vidí ženu jako objekt, který je postaven mezi dva mýty – Medúzu a propast. Pohled na Medúzu u ní ale nevraždí, protože když jí obrátíme hlavou vzhůru, tak se usmívá. Loher si úsilí o umlčení ženy uvědomuje. Ve hře to demonstruje na postavě emancipované Elisabeth, která se dokázala oprostít od Thomase, prožívá plnohodnotný život a dopomůže Irene odejít od svého muže „boha“ Gottfrieda.⁹⁹ Loher popisuje Medúzu jako němou, má hrůzný a zároveň laskavý výraz, ale nedokáže si

⁹⁸ SCHNELLE, Barbara. *Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu*. Brno: Větrné mlýny, 2006, s. 55.

⁹⁹ Loher na esej otevřeně navazuje při popisu jednoho snu Elisabeth říká:

Elisabeth:

*„Jednou jsem byla v zásobárně vody,
v nádrži vytesané do skály,
strop nesly sloupy a mezi těmi sloupy
byl kamenný kvádr, vysoký víc jak metr,
nějaká hlava,
ležela obráceně,
sahala až k začátku čela
a nad tím bylo obráceně vidět obličej
vysekaný do kamene,
děsivý, zlý a odulý škleb,
místo vlasů tam vyrůstali hadi,
zvedali své malé hlavy z vody,
ta stvůra ostře šklebila pysky.
Když se ale počkalo, až se vodní hladina uklidnila,
a za sklepního světla byla hladká a nehybná,
dal se obličej na hladině rozeznat
ještě jednou a jinak:
jasný a mírný, skoro veselý,
vypouklé lícní kosti,
plochý, široký obličej,
který zepředu působil jako nějaká mince.
Byla to hlava Medúzy.
Říká se, že dřívější vlastníci nádrže
si prý netroufl
i postavit hlavu správně, ze strachu před bohy a Gorgonou,
ale věděli, že na její obraz v zrcadle,
na tu skutečnou tvář té obrácené,
skoro se usmívající,
se mohli dívat, aniž by zkameněli.“*

Po tomto vyprávění Elisabeth Irene, „umlčenou“ ženu v domácnosti, donutí, aby se na ni podívala. ŠTĚDRŮN, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Kláštiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 313 – 314.

vysvětlit důvod tohoto výrazu. Irene je metaforou Medúzy, ustrnula v nefunkčním manželství, směje se ve snech, v nichž se oprostí od Gottfrieda. V běžném životě mlčí nebo přijímá jeho úsudky za své, a kdyby chtěla snad svobodně promluvit, musela by se rodinného života vzdát, protože v něm není prostoru pro její vlastní názory, slova. Zmíněný handicap jí pomůže překonat právě učitelka Elisabeth a dramatička na jejich dvojici ukazuje potlačené možnosti ženy v moderní společnosti, vyzdvihuje problémy ukryté pod povrchem často s komickou nadsázkou, ale za tím je humor spojený s utrpením. Loher jde o spoluúčast diváka. Popisuje to, co není zřejmé pro jeho vědomou účast na tom, co se okolo něj děje, až po vnímání a vyhodnocení problému ženského postavení ve společnosti.¹⁰⁰

Adam se již v dětství stal outsiderem mezi svými vrstevníky i v rodinném prostředí, kdykoliv se stalo něco špatného, viníkem byl on. Adam se ale nehájil, smířil se se svojí rolí a po pár pokusech o sebeobranu se uzavřel do mlčení. Následně ho umístili do pomocné školy, později se stal z „*blahověle*“ klempířského mistra jeho učněm. V dospělosti z nesrozumitelných příčin dál snášel šikanu a pro nevysvětlitelné chování se dostal do ústavu pro duševně choré. Jeho život působí, jako by byl řízen jakousi osudovostí, zkušenosti se světem ho vydávají na pospas stále se vracející minulosti. I když je živý, připomíná ducha navracejícího se z podsvětí dávné viny jeho rodičů. Adamova životní cesta připomíná Odysseovu pouť, autorka vyjevuje různé úhly pohledu na jednotlivé úseky jeho existence a poukazuje na to, že realitu nemůžeme analyzovat pouze tak, jak se nám na první pohled jeví. Hrdinovo okolí oceňuje pouze materiální bohatství a ze hry vychází motiv existencionální nestálosti. Adamovy pašije nelze ani označit za putování, nýbrž za bloudění, které nevede k žádnému cíli. Zkouší další možné cesty, aby pochopil pravidla světa. Hrdinovo okolí přisuzuje příčinu jeho poutě bláznovství. Hrdinovu „*ztřeštěnost*“ Loher nezpracovává jako klasické

¹⁰⁰ Inspiraci ve zpracování tématu Medúzy Loher také čerpá z Bohrerovy estetiky hrůzy. Literární vědec Karl Heinz Bohrer na příkladě Caravaggiovy Medúzy dochází k názoru, že Medúza nepředstavuje reálnou hrozbu, ale sama se bojí svého obrazu. Pro dramatičku žena – Medúza neznámá nic hrozného. Muži se snaží ženy udržovat v přesvědčení o jejich neschopnosti, aby nemohly promluvit do vybudovaného společenského řádu. Dobře vědí, že ženy nepředstavují žádnou hrůzu, ale vsugerují jim tento názor o jejich obrazu. Muži vsugerují ženám pocit, že jsou neschopné cokoli ve svém životě změnit. Pokud se žena s tímto přesvědčením sžije, v jejím nevědomí vznikne hrůzný obraz jí samé. LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007, s. 164.

onemocnění ducha, ale jako zatíženost nitra, které obklopuje tma a v návaznosti na to pracuje s prvky tmy a světla.¹⁰¹ Adam neví, kam putuje, je vděčný za život, intenzivně ho prožívá a jde vpřed. Oproti Kláře ho má rád a chce ho udělat lepším, i když se mu to nedaří. Adam – poutník je alegorií o smyslu naší existence a o úloze člověka v jejím posunování. Všichni lidé jdou stejnou cestou, nejsou žádnými polobohy, nedokonalost je jejich přirozenou součástí.¹⁰² Adamova tragika tkví ve skutečnosti, že přes svou dlouhou pouť nikam nesměruje, na jejím konci si to uvědomuje bez náznaků patosu či protestu. Jeho putování se stává pomalejším, ví o stavu společnosti více než ostatní a o to víc si uvědomuje svou bezvýchodnou situaci. Klára oproti němu chvátá, aby stihla rozmanité prožitky života, hromadí své zkušenosti i představy.

V dramatu *Modrovous – naděje žen* autorka vychází ze známé pohádky *Modrovous* od Charlese Perraulta z roku 1660. Její autor příběh napsal na motivy skutečného života masového vraha Gillese de Raise. Oproti němu ale hlavní hrdina Modrovouse postupně neusmrcuje děti, nýbrž svých sedm žen, podobně jako postava Jindřicha v *Modrovousovi* Dey Loher. Perrault reálnou událost popisuje jako pohádkový příběh, legendu, která se nikdy nestala.¹⁰³ Hlavního hrdinu v ní zobrazil jako krutého vraha žen. David Drozd ale na základě dobových autentických materiálů dokazuje, že povahu měl plachou, své ženy miloval a zároveň se jich i hrozil.¹⁰⁴ To bylo opravdovou příčinou jeho tragického osudu. První choť pana de Montragoux, utekla, druhá žena se v opilosti utopila, třetí onemocněla a brzy zemřela, čtvrtá byla nevěrnice a

¹⁰¹ Adam je dvojníkem své matky, identifikuje se s ní. Ze hry se o ní moc informací nedovídáme, byla svobodnou matkou, což je pro její neblíží okolí nepřijatelné a stává se outsiderem jako její syn. Podobně jako Adam část života prožila v ústavu pro duševně choré, protože v noci utíkala za „světlem“. Tato její touha po poznání ji ale obrazně řečeno zabila – zemřela na rakovinu kůže, protože se moc opalovala.

¹⁰² Před vstupem do srbské války stojí Adam u sochy sv. Jiří, který je patronem vojáků. Svatý Jiří je považován za ochránce proti pokušení a válečným nepokojům, je také patronem Srbska a nemocných lidí. Můžeme se tedy domnívat, že je patronem také „duševně“ chorého Adama, který jde bojovat právě do Srbska. Svatý Jiří byl podobně jako hrdina válečnickem v Kapadokii. V roce 303 vydal císař Dioklecián povolení k pronásledování křesťanů, Jiří, vědom si následků, se přiznal, že on sám patří k jejich komunitě a po dlouhém mučení byl popraven stětím. Také on mohl být svými současníky považován za blázna, neboť obětoval za vlastní přesvědčení život. Rozdíl mezi Jiřím a Adamem je ovšem v tom, že první znal svoji identitu, přiznal se ke křesťanství a statečně pro ně zemřel. Adam neví, kam kráčí, pro co bojuje a než by se vydal zákonům, spáchá sebevraždu.

¹⁰³ Perraultův příběh končí slovy: „*Ti, co jen trochu při rozumu jsou a vyznají se ve světě, v okamžení poznají, že to naše vyprávění je starodávnou pohádkou. Tak hrozných manželů už není, co nebyli by nikdy spokojeni a nemožné chtěli žárlice. Hle, sudí u svých žen a u své přeslice, ať vousy jakékoliv zdobí bradu, těžko se pozná, kdo má v domě vládu.*“ In BAĐURA, Pavel: *Modrovous – naděje žen*. Inscenace DIVO4, program k premiéře dne 16. 4. 2005, s. 6.

¹⁰⁴ Tamtéž, s. 5.

usmrtil ji jeden z jejích milenců, pátá uprchla s neznámým mnichem, se svou šestou ženou se rozvedl, neboť odmítala manželské povinnosti a sedmá choť se ho pokusila se svými bratry zabít.¹⁰⁵ Dea Loher legendu o Modrovousovi, založenou na historických reáliích, přenáší opět do reálného světa. Svět je to často groteskní, podobně jako pohádkový. Připomeňme si, že Jindřich na počátku příběhu připomínal jak naivně dětinského muže, tak důvěrně blízkého, protože i v našem světě je mnoho takových zamilovaných lidí. Brzy se ale dozvídáme, že je sériovým vrahem, to, co se nám na jeho postavě zdálo blízké, je najednou neznámé a hrůzné. Modrovousův pohádkový svět byl po staletí i světem našim, ke kterému náleží dramatické zvraty. Ty v nás vyvolávají děs, protože se vyjevuje, že jistoty dnešní reality jsou falešné. Grotesknost ve hře neprezentuje obavy z umírání, ale tíseň člověka ze života.¹⁰⁶ Autorka z předlohy Charlese Perraulta přijímá pouze barvu vousů hlavního hrdiny a vraždy žen. Jindřich Modrovous nezabývá z pocitu rozkoše, snaží se ženy osvobodit z jejich nuzné existence. Všechny hledají ideální, osudovou lásku nad míru, pro niž by zemřely, a proto se na své smrti podílí i ony samotné.

Jak jsem se již zmínila v úvodu, Loher sloužilo k inspiraci drama *Vrah naděje žen* od Oskara Kokoschky z roku 1907.¹⁰⁷ Ve hře je již evidentní autorův příklon k expresionismu, ale i sympatie s myšlenkami Sigmunda Freuda. Podobně jako známý psychoanalytik byl fascinován protikladností pohlaví a jejich sexualitou, kterou v dramatu zobrazuje až jako groteskní deformaci hlavních postav, jednoduše pojmenovanými Muž a Žena. Vztah mezi hrdiny je již od počátku jasně vytyčen. Nepřátelé přitahováni pudovou žádostivostí vytvářejí konflikt nejenom mezi sebou, ale i ve svém okolí. Věčný protiklad života a smrti, dne a noci, muže a ženy. Postavy v dramatické atmosféře bojují o moc, o vládu nad druhým. Podobně jako u Modrovouse zde můžeme nalézt i věčný konflikt Boha a člověka, který se vzpírá, ale přesto nemusí nutně přijít jeho očištění. Loher z Kokoschkovy

¹⁰⁵ Tamtéž, s. 6.

¹⁰⁶ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1995, s. 79.

¹⁰⁷ Hans - Thies Lehmann se k tomu vyjadřuje: „*Oskar Kokoschka ponúkajú montáž jednotlivých obrazov bez jasnej naratívnej logiky. Do popredia sa dostáva vzor nekauzálnej a kaleidoskopického sledu obrazov a snových scén.*“ Pro Loher je konání Jindřicha Modrovouse reálným, neodehrává se ve fantazii, neexistuje nic jiného než zjevná přítomnost. LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007, s. 73.

předlohy využívá jeho dialektiku věrnosti a vysvobození v boji mezi mužem a ženou. Dramatička toto prostředí rozšiřuje o ironii, sarkasmus, vraždy. Grotesknost splývá se zoufalstvím a vyjevuje nám tak svět jako prostředí plné prázdných citů a milostných klišé.¹⁰⁸ Jindřich Modrovous z počátku hry nemá žádné touhy ani sny, ve chvíli, kdy začne snít o lásce nad míru, stává se tato vědomá fantazie reálnou. Jeho myšlenky se neustále vrací k Julii, vzpomíná na ni a opakovanými vraždami se konfrontuje s její smrtí. Nic vědomě nepředstírá, chce si udržet svoji lásku nad míru k mrtvé ženě. Podobně jako Adam Geist připomíná Odyssea, který se vrací z místa smrti, jejich návraty ale nejsou radostné, nýbrž v sobě nesou hrůzu. V životech obou dvou hrdinů je smrt charakteristickou zkušeností, která je nedílnou součástí jejich osudu a k níž směřují. Smrt si s sebou nesou jako svoji minulost a ona zprostředkovává jejich kontakt s životem.

Již Aristoteles si ve své *Poetice* žádá aktivní zapojení diváka do divadelního procesu. Tragédie není látkou pouhého pozorování, nýbrž vtahuje recipienty do svého světa a má v něm vyvolat katarzi, očistit od žalu a hrůzy. Utrpení, agresivita, bolest, stejně jako pocity strachu a soucitu, podobně jako u antických tragédií, nevyhnutelně patří do dramatického díla Dea Loher. Dramatička nezpracovává varianty moderních i starších mýtů a pohádek. Svým hrdinům bere obeznámení se společenskými pravidly a vystavuje ho násilné realitě, které oproti fantaskním postavám nemůže úspěšně čelit, šťastný konec je proto vyloučený. Postavy občas vyvolávají obrazy mytických hrdinů na základě našich znalostí dějinné či náboženské literatury nebo i všeobecně známé osobnosti, ale jsou to pouze obrazy, které jsou uloženy v našich imaginárních představách.¹⁰⁹ Pokud ovšem recipient pozná příběhy dávných legend, distancuje se od těchto neskutečných událostí a může z hlediska odměřeného pozorovatele rozpoznat, že to, co považoval za realitu, je klamné.

¹⁰⁸ Oskar Kokoschka odmítal divadlo jako morální instituci: „*Můj kus není žádná naučná hra ve smyslu divadla jakožto morální instituce, pouze vyjadřuje můj vlastní postoj k mému světu, moje hra není žádná četba, musí se mluvit, zinscenovat a prožít na jevišti.*“ Dea Loher ve své dramatičce naopak reflektuje morálku i hodnot v soudobém světě. SUROVCOVÁ, Lucie. *Oskar Kokoschka a divadlo*. Diplomová práce, nepublikováno. Brno: Masarykova univerzita, 2006, str. 23.

¹⁰⁹ LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007, s. 91.

3. Od mytického vzoru k modernímu hrdinovi

3.1 Antihrdina v díle Dey Loher

Stereotypní myšlení je pojem, podle něhož kategorizujeme vlastní každodenní situace. Avšak způsob, jakým tyto události řadíme, je často jednoduchý a zkosnatělý, neboť postrádáme vyhovující počet informací o místním i světovém dění. Pokud si člověk toto uvědomuje, je pro něj obtížnější se ve světě správně zorientovat, neboť bez šablonovitých vzorců chování by nevěděl, jaká sdělení z okolního prostředí má zpracovat a jaká nikoliv. Podle britského sociologa Anthonyho Giddense existují dvě základní skupiny stereotypů, dělí je na neškodné a nebezpečné.

„Neškodné stereotypy jsou takové, které mají neutrální emotivní náboj a nezasahují do zálib člověka... Nebezpečné stereotypy jsou takové, které jsou spojeny s úzkostí a obavami. U nich lze vyzpozorovat zášť určitých skupin vůči sobě. Tyto dlouhodobé stereotypní střety mohou narušit stávající řád. Pokud se pravidelné rozbroje dostanou do podvědomí společnosti, mohou ji ohrozit a narušit principy demokratického státu.“¹¹⁰

Bohužel stereotypy nemůžeme jasně definovat na základě životní praxe individuálního člověka, nýbrž vymezením kategorií vnějších rysů společnosti.¹¹¹ Modely pro naše každodenní vzorce chování lze nejčastěji odvodit ze vzorů podávaných masovou zábavou jako je televize, denní tisk či braková literatura. Masmédia tvoří nové mýty dnešní společnosti, ale jejich základ je tentýž, jako tomu bylo u starých mýtů. To znamená, že nám prezentují dané sociální struktury za neměnné skutečnosti, které ovšem společnost negativně ovlivňují a zkreslují realitu. Postmoderní mýty transformují skutečné mechanismy, jež poté považujeme za pravdivé. Dea Loher se snaží ve své tvorbě odkrývat klamný obraz reality a ponouká k tomu

¹¹⁰ GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Praha: Argo, 1999, s. 232.

¹¹¹ S pojmem stereotyp začal poprvé pracovat americký žurnalista Walter Lippmann. Roku 1922 jím nazval „obrazy v našich hlavách“, jakými nahlížíme na okolní jedince. Vyznával teorii, že nemůžeme vnímat úplnou realitu, proto si za pomoci stereotypů utváříme prostá schémata. Vnímání reality dělí na její skutečný stav a na naše subjektivní zkreslené vnímání přítomnosti. LIPPMANN, Walter. *Zahraniční politika a válečné cíle Spojených států*. Praha: Družstevní práce. 1946, s. 205.

také recipienty. Stereotypy utvářejí etická pravidla davu umožňující manipulaci v každodenním chování jedince. Všichni jsme součástí státu svojí národní příslušností, je nám poskytnuta svoboda, ale z ní vyplývá zodpovědnost vůči našemu životnímu prostředí. Avšak v místě, kde vládnu odcizené mocenské vztahy, společenské dění připomíná cizí element, na který pasivně nahlížíme, ale nedistancujeme se od něho. Hrdinové národní hodnoty často akceptují, oddávají se utopickým ideálům a neptají se po původu stávající situace.

Mýty zobrazované v médiích nám představují svoji interpretaci reality jako tu jedinou pravdivou. Prezентují ideologické systémy a jimi zvolené mýty, které mají podávat skutečný stav světa. Postmoderní mýty dokonce potřebují masovou zábavu k tomu, aby mohly existovat. Pokud mají formovat chování masy, musejí se dostat do podvědomí velkého množství jedinců a být jimi respektovány. Nové vzorce jednání lidí nevycházejí pouze ze společenských pravidel, ale také z mocenského vlivu určitých sociálních či jiných silně působících skupin. Názorové přesvědčení těchto privilegovaných tříd nám pak prezentují masmédiá jako všeobecně platnou skutečnost. Podle Richarda Dyera existují čtyři druhy reprezentace:

„Prvním typem je re – prezentace, tedy znovu – předvedení, jde o opakované zobrazování jistých představ o světě. Druhým typem je reprezentativnost, jedná se o typizaci. Typy mají blízko ke stereotypům, ale na rozdíl od reálného života neexistují. Třetím způsobem reprezentace je prezentace, tedy předvedení, jak mediální instituce ovlivňuje podobu textu, sdělení. Čtvrtým způsobem je reprezentace v tom smyslu, co si o předvedeném myslí publikum, protože význam zamýšlení se může velmi lišit od významu akceptovaného.“¹¹²

Pokud se stereotypní vzorce chování nebo našeho vnímání informací pravidelně opakují, vyústí to v jejich stálý vliv na každodenní jednání člověka. Jedinec vnímá situace, které ani sám neprožil, značně zkresleně a hodnotí je dle předložených mediálních šablon. Pokud tyto vzory přetrvávají v daném prostředí po delší dobu a nijak se nevyvíjí, vede to k neschopnosti objektivně reflektovat přítomnost.

¹¹² BLEHOVÁ, Barbora. „Mediální gramotnost a mediální výchova, mýty a stereotypy v médiích.“ [cit. 2010-10-18]. URL: http://www.tarantula.ruk.cuni.cz/MVP-58-version1-Blehova_B_Myty_a_stereotypy.doc.

3.1.1 Jindřich Modrovous

Dea Loher ve své tvorbě z velké části využívá zavedené stereotypy, které je recipient schopen sám rozpoznat. Pracuje s mytologickými příběhy, historickými i moderními, dívčí literaturou či s filmovým westernem a thrillerem. Drama proto v závěru tvoří spletitou a ambivalentní parodistickou hru. Tím, že autorka nižší žánry nadřazuje vůči vyšším, představuje modelové chování postav, jejichž hodnota je klamná.¹¹³ Situace, při nichž Jindřich Modrovous zabíjí, mají rozmanitou atmosféru.¹¹⁴ Při vraždě páté oběti se ze sériového vraha dostává do pozice westernového hrdiny,¹¹⁵ jehož klasické vlastnosti patří smysl pro dobro, právo, morálku či přitažlivý vzhled, tedy opak člověka jakým je Jindřich. Loher demytizuje filmový obraz poctivého hrdiny neochvějně bojujícího za pravdu, za kterého se v běžném životě vydávají představitelé mocenských skupin. Zparodováním všeobecně známého modelu kladného hrdiny Západu poukázala na stereotypní prezentaci čestných lidí. Pozitivní vlastnosti, požadavek na společenskou elitu, který zaujímá zásadní postavení v nárocích na naše vzory. Zjednodušené představy omezují lidské nároky na jejich reprezentanty. Můžeme je považovat za vyprodukovaná umělá pravidla vyhovující pro svoji jednoduchou srozumitelnost společnosti, neboť se jedinec nemůže orientovat

¹¹³ HORŮNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1995, s. 147.

¹¹⁴ Od doby zpracování pohádky o *Modrovousovi* Charlese Perraulta se jeho příběh dočkal mnoha variací. V roce 1901 natočil George Méliése film o Modrovousovi, ve stejné době napsal belgický symbolista Maeterlinck drama *Adriana a Modrovous*. V roce 1903 zpracoval francouzský prozaik a básník Anatol France povídku *Sedmero žen Modrovousových*, v níž na základě historických dokumentů popsal skutečný život Modrovouse. Roku 1923 natočil Sam Wood komedii *Modrovousova osmá žena*, o 22 let později také režisér Fritz Lang natočil psychoanalytické drama odehrávající v Mexiku *Tajemství za dveřmi*. Příběhu o Modrovousovi se nevyhýbají ani moderní tvůrci. Max Frische v románu *Modrovous* zobrazuje hrdinu doktora Schaada, který už ani neví, v čem spočívá jeho vina, podobně jako Jindřich Dey Loher. V románu *Modrovous* Kurta Vonneguta z roku 1987 zase hlavní protagonistu popisuje zážitky z války. In BAĐURA, Pavel: *Modrovous – naděje žen*. Inscenace DIVO4, program k premiéře dne 16. 4. 2005.

¹¹⁵ Následující ukázka z dramatu *Modrovous naděje žen* představuje parodii na žánr klasického westernu. Jindřich postřelí Evu, ta ale stále k němu promlouvá. Jedinou její starostí je prostřelená punčocha. Následuje scénická poznámka:

„Jestli brzy nepřestane mluvit, je to s tím mířením zase pryč. Jindřich přivře jedno oko. Ona si dá posledního šluka a otočí hlavu na stranu. Ted' Jindřich vystřelí. Do srdce. Nemusí mu říkat, že je mrtvá, vidí to i tak. Jindřich se tázavě dívá na pistoli ve svých rukou. Ona taky neví kam. Jde k mrtvé, vezme její kabelku, pečlivě ji strčí dovnitř, pověsí kabelku na rameno, chce jít. Zaráží se, jde zpátky, pověsí kabelku na Evino rameno, zpozoruje její ještě doutnající cigaretu, vezme si ji a v této chvíli se z něj stává kuřák.“

ŠTĚDRONĚ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, s. 137.

v chaotickém světě. Nosí v sobě myšlenkové názory konkrétního společenství a vytváří tím jeho smýšlení i pověry.

Jindřich postrádá tradiční atributy kladného hrdiny, je sice podobně jako klasický představitel westernu málomluvný, umí dobře střílet, nevyhledává lidskou společnost, ale chybí mu přitažlivý vzhled i smysl pro dobro. U pozdějších zpracování westernu se povaha hlavních představitelů stávala rozporuplnější, jejich příklon ke spravedlnosti nebyl zřejmý. Měli i záporné vlastnosti, ale při zásadních rozhodnutích u nich převládl kladný charakter. Zajímavé je postavení ženy v daném žánru, družky hlavních hrdinů převážně zastávaly druhořadé postavení, jako je tomu u Jindřicha Modrovouse. Převážně se jednalo o nevinné dívky, dcery vysokých hodnostářů města nebo společnice z podniků pro pány. Hrdinky se také proměňují podle umístění ženy v soudobné společnosti. V dnešní době se prosazuje rovnocenné postavení obou pohlaví, avšak ženské postavy hry, co víme z dostupných informací, nezastávají žádné zaměstnání. Julie, Slepá, Anna, Judita, Christiane práci zřejmě nemají, nebo se o ní nedozvídáme. Jediná Tanja má jasné povolání, žije se jako prostitutka. Ze scénických poznámek víme, že Modrovous zavraždil pět žen za sedm let, lze proto předpokládat, že rituálem usmrcení se snaží o nový počátek. Jan Kott napsal o Shakespearových historických tragédiích:

„Feudální dějiny jsou veliké schodiště, po němž vystupuje nekonečný průvod králů. Každý schod, každý krok na horu je poznamenaný vraždou, věrolomností a zradou [...] Mění se panovníci. Ale schodiště je stále stejné. A stejně po něm vystupují dobří a zlí, stateční i zbabělí, naivní i cyničtí“¹¹⁶

V mnoha místech dramatu narážíme na jména žen, které jsou nám dobře známé. Existuje mnoho mytických a pohádkových postav, ale ve hře

¹¹⁶ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1995, s. 21. Dea Loher vnímá tragický rozměr Jindřicha podobně. V monologu na schodišti, po smrti Julie, snad vypravěč, snad hrdinovo svědomí říká:

„Jde do svého domu, na horu po schodech do svého bytu. První úsek. Stokrát takhle šel domů To ale ještě nestačí. Jde do svého domu po schodech nahoru.“

Dějiny jsou pro autorku jakési schodiště, kde se ukrývají mechanismy moci. Životní osudy hrdinů spějí k jedinému možnému konci, smrti. Umírání pro ně ale není trestem, nýbrž úlevou, ukončuje jejich utrpení. ŠTĚDRŮN, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 105.

poznáváme šest žen anglického krále Jindřicha VIII. Tudora. S Jindřichem ho nespojuje pouze jméno, ale také označení vraha žen. I jejich počet zůstává stejný. Všeobecně známý příběh anglického monarchy není zvolen bez záměru, protože Jindřich moderní doby nechápe hodnotu slova a rozdíl mezi vyjádřenými myšlenkami a jejich obsahem. První láska Jindřicha Modrovouse – Julie evokuje drama Williama Shakespeara *Romeo a Julie*. Hlavní hrdinové za svoji ideální lásku bojují, a to i za cenu ztráty vlastního života. Nabízí se myšlenka, co kdyby Romeo Julii také nemiloval nad míru. Julie v podání Dey Loher touží po velké osudové lásce a když se domnívá, že ji u Jindřicha našla, raději teatrálně umírá. Hrdina zůstává na živu, ale po celý svůj další život se cítí provinile. Julie vypije jed, který se jako původce smrti často vyskytuje v pohádkách či legendách. Hrdina není sebevraždy schopen, nerozumí slovům o lásce nad míru, rozhodne se tedy jako obyčejný smrtelník v životě pokračovat.

Další hrdinova oběť – Anna připomíná postavu Dony Any de Pantoja ze hry španělského dramatika Josého Zorrila *Don Juan Tenorio*, která je zhrzena Donem Juanem. Jindřich se Anny ptá, zda se něco stane realitou, když to vysloví, ona mu ale nemůže odpovědět, neboť již nechápe smysl vyřčených slov. Zajímá se pouze o tón hlasu, nikoliv o obsah vyřčeného, protože význam může člověka zabolet, ale jeho tvar nikoliv. Třetí hrdinova oběť – Juditha evokuje stejnojmennou biblickou postavu, která díky své inteligenci zachrání město před Holofernesem, Istí mu usekne hlavu. Již z počátku chápe, že válečníka nezaujme pouze fyzickou krásou, proto použije Isti, falešných slov, aby mohla přenocovat v jeho táboře a ve spánku ho zabít. Falešná slova mohou zabíjet – tak je tomu u Jindřicha Modrovouse. Ženy od něho nemohou očekávat vyznání lásky, dozvědět se pravdu, jako tomu bylo v minulosti. Příběh Judithy také připomíná pohádku o Šípkové Růžence, hrdina ji ovšem z dlouhého spánku neprobudí, ale pro její dobro ji udusí, neboť byl její život pouhým zidealizovaným snem. Evu lze pokládat za Jindřichova dvojníka, také ona měla za svůj život sedm mužů, jako on sedm žen. Obrácený Modrovousův příběh, v němž žena převezme dominantní úlohu, ovšem nefunguje. Autorčina Eva jako i biblická předloha postrádá konkrétní identitu, pochází z žebra Adama. Hrdinka Loher se snažila sebeurčit skrze své muže, proto si na domovních dveřích ponechává jejich

jména. Hledá dál nové jméno i identitu, z tohoto důvodu se ptá před smrtí na Jindřichovo jméno, chce zemřít jako jeho žena. Christian představuje západoevropskou ženu žijící v duchu křesťanského smýšlení, že žena má být vdaná, povít potomky a dobře hrát svoji roli manželky. V mládí ji ovlivnilo setkání s úspěšným studentem, který jel pracovat pro NASA do USA. Cituje jí Baudelaira, jako to dělá ona pro Modrovouse. Hrdinka se nezaměřuje na význam básně, důležitějším se stává autonomie slova, to znamená, že hodnota vyřčeného tkví v jeho formě, muzikálnosti, ostatní jeho funkce slova odmítá. Student pro ni představoval povstání proti sociálním symbolům. Touží po životě plném dobrodružství a ten jí Jindřich prostřednictvím falešných frází o lásce může poskytnout.

Slepá nevidí fyzickou podobu postav ani materiální bohatství, může slyšet hlasy, ale nedokáže si představit, co se odehrává uvnitř jevů, ne na povrchu, zajímá ji obsah věcí i slov. Touží znát jejich významy, a protože je nemůže vidět, jejich forma Slepou nezajímá. Jindřich vnímá pouze to, co slyší, proto si ani nepamatuje, jak jeho oběti vypadaly, nebo co skutečně znamená láska. Dívka dobře ví, že hrdina nemůže dosáhnout svého cíle lásky nad míru, proto ho zabíjí, prokazuje mu laskavost a ukončuje jeho životní pouť plnou utrpení. Dea Loher v dramatu demonstuje, že skutečná láska, jako byla Romeova a Juliina, existuje pouze v pohádkách. Jindřichova Julie dovedla představu takového citu do extrémní podoby, musela zemřít, neboť by v reálném každodenním životě „opravdovou“ lásku neprožila.¹¹⁷ Hrdinky ve skutečnosti nemají žádné city, své potencionální úlohy milenky se ujímají pouze za toho předpokladu, že spojením s mužem získají také ony osud. Z tohoto důvodu se snaží získat lásku muže, vzdají se svých zálib, aby uspokojily své milenecké ambice. Jsou pod vlivem manipulujícího vlivu médií zobrazující příběhy, v nichž se žena seberealizuje přes muže. Ve chvíli, kdy se střetnou s hrdinou, dochází mezi nimi k boji. Nepředstavují pro muže ikony, mytické hrdinky, ale obyčejné existence se svými každodenními rituály, ženy v domácnosti či prostitutky. Jejich slova jsou v protikladu s jejich jednáním, které jim společenská pravidla určují. Tímto paradoxem si Loher vyžaduje objektivní odstup od dialogů hrdinů. Slovo se stává zcizujícím

¹¹⁷ BORAN, Erol. „A history of German theater and kabarett“. *Sun way*. [cit. 2010-10-13]. URL: http://www. etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi?acc_num=osu1095620178.

elementem, ve vypjatých situacích nám neumožňuje emocionálně prožívat děj, část také odkazuje na sebe samé a nám se vyjevují pouze chaotické výjevy. Ženy se bez přestání snaží k Jindřichovi přiblížit, nenacházejí slovní vyjádření, která by jim pomohla, nestanou se předmětem jeho touhy.

Jindřicha Modrovouse, na základě jeho agresivního chování, můžeme považovat za psychopata. Určité znaky hrdinova charakteru jsou nápadně podtrhnuty, některé zcela postrádá.

„Vlivem takto utvářených vlastností charakteru se psychopati dostávají často do konfliktu se svým okolím, protože jejich chování bývá nápadné, podivínské a má asociální nebo antisociální prvky... Pro psychopata je ale typické, že si svou poruchu neuvědomuje a proto není sám o sobě schopen ji zvládnout. Psychopat chápe své poruchové jednání jako správné, nebo si otázku správnosti svého chování ani nepoloží, nemá na své poruchové jednání náhled.“¹¹⁸

Dea Loher své hrdiny, přes jejich ambivalentní chování, nevykresluje jako typické psychicky narušené osobnosti. Zobrazuje lidi, které potkává v reálném životě, psychopatickou podstatu má naše společnost. Jindřich postrádá fungující mezilidský vztah ani neprojevuje jakékoliv city. Je proto nasnadě, že není schopen navázat citové vazby. Tato neschopnost emocionálního prožívání se transformuje do jeho každodenního života. Neumí respektovat běžné etické normy, neboť je jeho duševní stránka rozvinuta nedostatečně. Za svoji povahu sám nemůže ani si ji neuvědomuje, opakovaně usmrcuje ženy a snad ani nemá výčitky svědomí. Hrdina je alegorií svého životního prostředí, v němž chybí možnosti vytvořit si užší mezilidské vazby. Má proto protikladné vlastnosti klasického hrdiny. Ač si myslí, že vůči ženám projevuje hrdinské chování, vysvobozuje je z jejich touhy po lásce nad míru, vykonává to takovým způsobem, který nelze považovat za hrdinský. Z tohoto důvodu nemůže být nikdy šťastný, naopak se prohlubuje jeho asociálnost a krutost. Přesto je Jindřich oblíbený, neboť ve světě mnoha lidských fantaskních snů může prezentovat pohádkového hrdinu. Vyhovuje mu každodenní stereotypní život, ve chvíli, kdy je narušen

¹¹⁸ MLYNÁŘOVÁ, Alice. „Psychopatie a její obraz ve světové literatuře“. [cit. 2010-10-26]. URL: <http://www.orlita.cz/detail.php?clanek=68>.

Julií, se mu zhroutí, nenalézá důvod její smrti, konec mechanického života se nerozhodne řešit sebevraždou, jak by tomu bylo u postav existencionální literatury, ale vražděním druhých.

Ženské protějšky Jindřicha evokují romantické hrdinky červené knihovny, pro něž se stává tím nejdůležitějším cit k muži a partnerský vztah. Vyžadují stereotypní vzorce chování, které se pouze oživují dle historické epochy. V dramatu se neustále vracíme k minulosti hrdinova milostného života, jehož součástí byla Julie. Tento partnerský vztah se neustále prolíná v dalších hrdinových střetech se ženami. Důvod tkví v sebevraždě jeho první milenky, snaží se dobrat ke svým skutečným pocitům, ale jeho život nikam nesměruje, stagnuje v minulosti. Jindřichův charakter se nijak zvlášť nevyvíjí a jeho role v životě žen je předem zřejmá. Loher paroduje motivaci hrdinek červené knihovny, překrucuje její fabulační schémata, ale transformuje je do záporné roviny uvědomující si nereálnost, klamavost a zhoubnost tohoto literárního žánru.

Dlouhý monolog Slepé v šesté kapitole hry připomíná reality show, jež své náměty čerpá z reálných lidských zkušeností. Ačkoliv se stylizuje do role chápacího prostředníka individuálních osudů, ve skutečnosti jde o promyšlený postup, jak manipulovat s recipienty a vybudovat v nich řád pro svá pravidla. Zpočátku je divák prostoduchý, nezná představované situace a posléze přijímá nadiktované vzorce chování. Dramatička svým typickým sarkastickým humorem haní ideály západoevropské společnosti, ve které jsme v každodenním střetu s narušováním osobní sexuální intimity. Monolog Slepé zpočátku připomíná zábavnou televizní show, která humorně popisuje její urputnou snahu ztratit ve 14 letech panenství. Hrdinka se ve své dětské naivitě nepozastavuje nad tím, zda je v pořádku být znásilněná, zneužitá gynekologem, nebo svést bratra.¹¹⁹ Divák si až zpětně uvědomí, že zábavná scéna líčila situaci, jež je v zásadním rozporu s tím, co se pokládá za společenské pravidlo. Dea Loher neakceptuje soudobé falešné hodnoty a

¹¹⁹ Touha Slepé mít pohlavní styk připomíná názory psychoanalytika Sigmunda Freuda. Podle něho sexuální zasvěcení pro ženu znamená vstup do symbolického světa, který je podmínkou pro existenci kultury. Pro ženu je vstup do tohoto prostoru podmíněn přítomností muže a tím odůvodňuje méněcennost ženského umění oproti mužskému. Freud méněcennost ženám nepřikládá pouze v kultuře, nýbrž i v otázkách morálky, tedy v celém jejich životě. Slepá se snaží ztratit panenství před tím, než oficiálně pozná Jindřicha, protože jinak by se před ním cítila méněcenná. SCHNELLE, Barbara. *Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu*. Brno: Větrné mlýny, 2006, s. 62.

zaujímá k nim negativní postoj. Boří zavedená dorozumívací schémata i tabuizované látky jako je snění nezletilé dívky o znásilnění. Rozebírá obraz idylického dospívání. Slepá postrádá zpětnou odezvu od společnosti, proto svůj život, svět modelových šablon, nezaujatě popisuje. Autorka ve své dramatice střídá různé literární i filmové žánry, aby divák mohl objektivně ohodnotit zobrazované děje. Podle ní je jedinec oddělen od skutečnosti a ve společenských systémech figuruje jako loutka.

3.1.2. Adam Geist

Adam nedokáže pochopit svět s jeho útrapami a přetvářkou, která se jeví jako každodenní realita. Touží pochopit její pravidla, aby si mohl objasnit vlastní existenci. Již jméno hlavního hrdiny – Adam Geist, evokuje prvního člověka Adama, který nemůže být sociální autoritou, neboť hřeší. Geist ale také v překladu znamená duch pravdy.¹²⁰ Asociuje napětí mezi kladnou a zápornou podstatou společnosti, jeho jméno odkrývá tematickou linii dramatu. Otázka viny a vykoupení je palčivá. Hrdina neakceptuje realitu v její nesmyslné podobě, v níž se ztrácí smysl pro spravedlnost. Pro Adama svět nereprezentuje stále se opakující modely chování, nýbrž přímočarý proces směřující k cíli. Připomíná biblické postavy hledající vykoupení. Životní selhání ho posouvají k dalším směrům jeho pouti, bohužel na smysl života nikdy nepřijde. Nestane se hrdinou dnešní doby, neboť jedinec není schopen působit na chod světa, ten ho pouze táhne.

Adamova postava také připomíná hrdiny akčních snímků, přestože žánr thrilleru nelze jednoduše definovat, vyvolává v nás útěchu, neklid, obavy, soucit i hrůzu. Podobně jako klasická tragédie se v nás snaží probudit silné pocity. Dea Loher ve své dramatice ovšem využívá také prvky hororu, válečných filmů, tedy žánrů, které vyvolávají u diváků podobné dojmy. Vedlejší postavy bývají duchové, zločinci i představitelé mocenských systémů. Přesto, že se jejich jednání může zdát recipientovi exotické, zvláštní, jsou součástí našeho každodenního života. Na druhou stranu se nám jejich nepřiměřené agresivní chování může jevit jako běžné. Pokud nám filmy prezentují násilné jednání jako normální, mediální obrazy

¹²⁰ ŠTĚDRŮŇ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 453.

zobrazující katastrofické události, pak divákovi mohou připadat všední. Akční prvky v Adamu Geistovi ztrácí na fantastičnosti a vyjevují každodenní realitu, v níž představení hrdinové mohou svým odvážným chováním skrývat násilné psychopatické vlastnosti.¹²¹

Podobně pracuje Loher s detektivními příběhy, děj se odehrává v současném moderním světě, který hlavní hrdina, podobně jako je tomu v mytických příbězích, mění. Protagonista kriminální zápletky bojuje proti nepravostem v chaotickém světě ovládaném zkorumpovanými organizacemi. Hrdinové evokují záhadné duchy nenáležící do reality a skrytí zločinci připomínají svému okolí ideální vlastnosti bájných bojovníků. Ve své podstatě se jedná o fantaskní příběh pro dospělé publikum. Zdánlivě se detektivní a akční hrdinové mohou jevit jako protiklady k postavám westernu, nejsou to osamělí, málomluvní jedinci, jejich prostor je velkoměsto, nikoliv volné území Divokého západu. Ve skutečnosti představují novodobé kovboje ve světě, v němž není místo pro svobodu a kde vládne lidstvo determinované moderními technologiemi. Adam představuje outsidera, z něhož se stává zločinec podobný těm z akčních či detektivních příběhů. Ve chvíli, kdy nastoupí do francouzské armády, ztrácí identitu a přijímá jiné jméno i občanství. Neprezentuje prototyp hrdiny, ale jeho pravý opak, je to oběť nahodilých událostí, zranitelný vůči okolí a jeho chování. Víc než odpor vzbuzuje soucit. Filozof Ralph Harper přirovnává detektivní příběh k existencionální filozofii:

„Považuje ji za hybridní formu, která zjemňuje existencionalismus. Zejména se jedná o špionážní a paranoidní thriller, v nichž je hrdina postaven proti modernímu, chaotickému a absurdnímu světu, což je motiv pro existencionální thriller nejcharakterističtější. Hrdina by podle Harpera měl být samotář, vypovězený mimo společnost, který je svržen do světa (Sartre) a musí se postavit otázkám identity, morálky nebo smrti.“¹²²

Adam sice splňuje výše uvedené atributy hrdiny, avšak neví, jaké požadavky mu sociální struktury diktují. Svět připomíná mytologické bludiště, které je tak chaotické, že orientace uvnitř se stává nemožnou. Hrdinové pohybující se

¹²² SCHIMERA, Rudolf. „Je thriller žánr?“ [cit. 2010-11-21]. URL: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=146>.

v něm nemohou zvítězit nad zápornými mocnostmi, jako tomu je v mytologických či detektivních příbězích. Loher pomocí labyrintu jako metafory společnosti vyjevuje skryté působení mechanismů moci. Hrdina uvězněný v tomto prostředí nemůže nikdy dojít k nějakému cíli. Autorka využívá thriller, neboť v sobě nese dané stereotypní modely myšlení i konání soudobé reality. Pátrá po procesech, které určují společensky platná pravidla, a tím jedincům zabraňuje v odkrývání skutečnosti. Většina lidí jako Adam, zmanipulovaní masmédií, se nesnaží pátrat po smyslu své existence. Hrdina se od dětství konfrontuje se zabudovanými etickými pravidly, která ho deformují svoji klamavou strukturou. Dea Loher ovšem doufá, že spravedlnost ještě existuje a ve chvíli, kdy se oprostíme od egoismu, manipulace a násilí, může správné hodnoty nalézt každý jedinec.

Adam se na konci svého životního příběhu navrácí ke křesťanství, nepožaduje posmrtný život, ale vykoupení. Záhy zjišťuje, že nepostrádá víru v náboženství, neboť ta se potvrzuje neustálým zjevováním Panny Marie, ale pochopení pravidel. Podobně jako hrdinové klasických mýtů v sobě nese základní rysy soudobé společnosti. Představuje osamělého jedince nenáležícího k žádné skupině, poslední pokus o záchranu své identity učiní dopisem prezidentovi republiky, v němž se doznává ke všem zločinům, touží někam patřit a příliš nezáleží kde. Adam touží po sounáležitosti s Bohem, který má být oproti státu či nějakému společenství útočištěm dobrých lidí. Bohu se můžeme vyznat z naší viny, vnitřně poznat sebe samé, ale to ve společnosti prorockých dětí soutěžících v modlitbách není možné. Pro hrdinu se už nic nejeví jako opravdové, nenachází nic důstojného, pro co by mohl žít, odmítá návrat k pokrytecké společnosti. Loher nám ale neříká, že je Bůh mrtev, ale poukazuje na klamavost konkrétního náboženství. Idol – Panna Marie, se pravidelně zjevuje Prorockým dětem ale už se více nedozvídáme o smyslu našeho bytí. Je nabíledni, zda hrdina podobně uvažoval, východisko ve smrti mu umožnilo stávající řád, v němž je marné jakékoliv jednání. Přítomná je již pouze smrt, která urychlí existenci člověka, nelze ji pokládat za protest, ale kapitulaci. Z mladého rebelujícího outsidera, zavrženého rodinou pro svůj nemanželský původ, se stává obětí společenských systémů, kterým nevyhovuje jeho snaha narušit jejich zájmy. Není omezeným ani bláznem, ale jeho smýšlení je částečně determinováno společenskými

mechanismy, a proto je v kontextu jiných sociálních struktur považován za psychicky narušeného. Než aby Adam přehlížel chaotická pravidla světa, spáchá sebevraždu, nerevoltuje vůči politickým velmocím ani tím nedemonstruje vlastní vinu na stávajícím řádu. Několikrát nasadil život za druhé, nepřehlížel zločiny, ale přesto je nebyl schopen napravit. Konal tak, a to i přes skutečnost, že vidina vítězství byla mnohdy předem vyloučená. Nepochopil, že nemorální konání spoluobčanů, podceňování vlivu mocenských systémů by mělo vést k etickému boji za vlastní očistu, protože se člověk může chovat svobodně pouze vůči vlastní existenci.

Stereotypní představy rasového charakteru lze nejvíce vysledovat v postavě Indiána neboli Karla Oberreitmeiera. Početnější populace s bílou pletí, alespoň v západoevropské společnosti, si stále sociálně podrobuje etnické menšiny.¹²³ Adamův jediný a nejlepší přítel je reprezentant menšiny jihoamerických indiánů, kteří již vyrůstali v evropském státě. Podobně jako Adam nezná svoji rodinnou historii ani řeč předků, o tom vypovídá také jeho přezdívka Muž, co nechává zpívat cvrčky. V této hře podle Indiána cvrčci uchovávají duši mrtvých, tedy dávnou historii minulých generací. V dramatu *Adam Geist* je postava indiána tradičně zobrazovaná jako postava hrdého zástupce své entity, který se nemůže vyrovnat se současným světem a navrácí se k minulosti svých předků, stejně je tomu u Adama. Karl se podobně jako indiáni v klasických westernech nechá svést lákadly bělochů, podlehne alkoholu i drogám, po jejichž požití záhy zemře. To vyvolává falešné mínění, že chování několika jedinců určité menšiny zastupuje její

¹²³ V dramatu *Třetí sektor* diskriminovali sloužící ilegální emigrantku Xanu kvůli jejímu maďarskému občanství. Také v *Klářiných vztazích* Georg připodobňuje svůj intimní život s frigidní manželkou slovy:

Georg:
*„Když jsem si k ní lehl,
připadal jsem si jako pan Kurtz v Srdci temnoty,
co si nechá přivést domorodce,
a už když se k němu blíží, vidí v jeho očích, jak se třese.
Čekala ode mě všechno.
Kdybych ji znásilnil,
tak by ji to nevyděsilo.“*

Film Srdce temnoty režiséra Nicolase Roega je natočený podle novely Josepha Conrada. Spisovatel v něm zachytil autobiografické zážitky z koloniální Afriky na přelomu 19. a 20. století. Filmová adaptace zachycuje příběh jako nereálnou, dobrodružnou legendu o Marlowi, úředníkovi britské obchodní společnosti. Hrdina má vyšetřit zločiny despotického diktátora Kurtze, ten jako běloch vládne jedné části Konga. Dea Loher tak zobrazuje ženy nejenom jako potlačovanou „dobíjenou“ skupinu, ale upozorňuje také na jiné zanedbávané menšiny. Bourá zakotvené zidealizované obrazy společnosti o sobě samé a vybízí ji k toleranci. ŠTĚDRŮN, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 318.

všeobecně platný charakter. Představitelé mocenských systémů touží vlastnit a jsou závislí na materiálním bohatství, ale i na tradičních etických normách. Odstranění jedinců znamená, že jsou jejich individuální osudy vymazány z historie a v budoucnosti mohou maximálně zaujímat místo pověry, tedy nedůležitého výtvoru. Na příkladě srbské války dramatička taktéž upozorňuje, že mnohé mediální obrazy vyjevující válku potlačují skutečné emoce k mrtvým civilistům i jiným rasistickým zločinům v dnešní době. Netolerance k menšinám nebo společenským outsiderům je základem pro kulturně-politickou situaci ve společnosti, pro popření lidské individuality ve zmechanizovaných systémech.

Adam patřil také po krátký čas ke skupině skinheadů, nedovídáme se o žádném zločinu, který by v té době vykonal. Lze tedy tvrdit, že Loher poukazuje na jednoduché souzení příslušníka určité skupiny, přitom se ani Adam neztotožňoval s nacionalismem. Každý její stoupenec by měl být posuzován jako individualita, která má různě veliký podíl na fungování této organizace.¹²⁴ Může existovat mnoho takových společenství, ve kterých jsou jeho členové označováni za zločince pouze svou sounáležitostí s ní. Adam má stále jisté morální normy a nechce sloužit nějaké politické ideologii. Jejím prostřednictvím se marně snaží změnit pravidla společnosti. Přesto se Adam provinil v mnoha případech, zúčastnil se války, kolaboroval, ale snažil se důstojně zacházet s válečnými vězni, civilními obyvateli. Znásilnil a pravděpodobně zabil Holku na hřbitově a za to musí nést odpovědnost, jako všichni, kdo se na některých z činů podíleli. Adamovo okolí se od něho distancuje, neboť jim připomíná vlastní chyby a jim hrozí ztráta důstojnosti a

¹²⁴ Dea Loher kritizuje společnost, která nereflkuje svoji minulost, ta se odráží v naší realitě. Příkladem může být hlavní představitel Liduvěrné Mimoparlamentní Opozice Reinberger. Následující citace je odpovědí na Adamovu otázku, k čemu potřebuje skladiště zbraní. Reinberger to vysvětluje slovy:

Reinberger:

„To bych rád věděl, kdo mě udal. Kdo co proti mně má. Zrádci. Všechny ke zdi. Ale až budu venku, budeme mít víc domů. A přidá se k nám víc lidí. Bezdomovci a nezaměstnaní, mladí, o který se někdo musí starat.“

Autorka útočí na falešné pocity lidí, že německá vina na 2. světové válce je již odčiněna, protože stále přetrvávají snahy vytvořit novou německou kulturu. Slova Reinbergera připomínají ideologii NSDAP, která získala majetek svých odpůrců po jejich odstranění a měla značnou popularitu u mladé generace i nezaměstnaných, kterým dala práci v rozvíjejícím se zbrojním průmyslu. ŠTĚDRŮN, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004, s. 224.

vážnosti ve své sociální skupině. Adam je oproti Kláře a Jindřichovi více aktivní, a proto snad jeho viny vypadají jako největší. Avšak ti druzí si nesou podobnou vinu jako on, protože byli ve svém životě často pasivní a morálně selhávali celý život. Nezajímali se o nepráva páchaná na ostatních, jen je mlčky přehlíželi, nevyužili svých životních možností, aby se alespoň oni sami chovali správně.¹²⁵ Adam se také proviní zapálením domu plného narkomanů. To ale může symbolizovat jeho snahu o odhalení skrytých míst zločinu, která za spořádaným životem ukrývají lži. Podobně jako srbská válka slouží jako modelový případ pro opakující se situace, u kterých ani nevnímáme jejich smysl.

Zdeněk Hořínek popisuje moderní hrdiny slovy:

„Nepřehledná skladba hry slouží jako historické bludiště, jehož spletitými chodbami hledají postavy východisko ze svých mezních situací. Marně, protože žádné jednotné, jediné, příkladné východisko neexistuje... střídající se prostředky vysoké i pokleslé, tóny vážné, směšné i groteskní...“¹²⁶

Adam naivně bojuje za pravdu, aby v závěru života došel ke zjištění, že celý život sloužil nějaké ideologii, která popírá zodpovědnost a individuální svobodu. Připomíná nám existencionální boj Baala Bertolda Brechta, v němž autor rozebírá společenské konflikty. Postava Adama také evokuje románového hrdinu Harryho „Králíka“ Angstroma Johna Updika, který jeho postavu zasadil do několika svých děl.¹²⁷ Loher a Updika spojuje analýza životních podmínek člověka a nedostatky soudobé společnosti. Mezi jejich centrální témata patří hrdinové, u kterých studují pocit provinění a etického uvědomění.

3.1.3 Klára

Klára se nechá vléct životními událostmi, neutváří si subjektivní identitu. Autorka to klade za vinu mocenským mechanismům a konzumním

¹²⁵ JASPERS, Karl. *Otázka viny*. Praha: Academia, 2006, s. 64.

¹²⁶ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1995, s. 35.

¹²⁷ Jedná se o romány *Rabbit Run*, *Rabbit Redux*, *Rabbit is rich*, *Rabbit at rest* a *Rabbit remembered*. Dea Loher v úvodu dramatu *Adam Geist* cituje z *Rabbit at rest* – „Žádný anděl, ale ani žádný vrah.“, ŠTĚDRŮN, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004 s. 149.

masmédiím, které společnost utvářejí. Hlavní hrdinka se původně živí psaním návodů k domácím spotřebičům. Loher na příkladě jejího příběhu odkrývá manipulující rysy společnosti, které jsou podporovány modely podávanými médii. Pokud se jedinec proti daným pravidlům vzbouří, stane se vyvrhelem společnosti a zůstane od ní izolován. Mezilidské vztahy fungují na základě manipulace a egoismu. Klára se nespolehá sama na sebe, je nezodpovědná ke své práci, své tělo chce dát k dispozici lékařským experimentům. Ve skutečnosti se nejedná o humánní čin, jenž má napomoci nalézt léky smrtelně nemocným. Klára své tělo chce prodat jako farmaceutická „prostitutka“, společnost ji nezajímá. Dea Loher navazuje na tradici antické tragédie, ve hře zachycuje současnou konzumní podobu života, v němž je lidské tělo jen reklamou jedince.

Klára se prezentuje jako emancipovaná žena hledající uspokojení subjektivních tužeb. Ve skutečnosti je závislá na lékaři Georgovi a než by přijala jím nabízenou práci, nechá se od něho finančně podporovat. Její ideál o nezávislosti předem spěje ke ztroskotání. Hledá místo pro život, ale to v moderním světě není možné. Dokonce se chce vzdát zdraví, předpokladu pro osobní růst, aby nemusela čelit realitě. Tím, že si přeje zničit tělo, spadá do nižšího postavení při etickém hodnocení člověka, neodpovídá to ani žádné revoltě vůči společenskému řádu. Přestože chce být akceptována, není schopná dosáhnout toho, aby jí někdo skutečně naslouchal, pro svět ovládaný médii je němá. Jedinou jistotou se jí stává muž nebo nejlépe sňatek s ním uzavřený.

Elisabeth a Irene představují dvě různé generace s rozdílnými stanovisky k transformaci daného kulturně-sociálního systému. Irene, přes svůj nižší věk, je představitelkou minulé generace, v níž jedinou starostí ženy bylo blaho rodiny. Elisabeth udržuje vztah s mladším Thomasem, chová se k němu agresivně a symbolizuje prototyp ženy, kterou ničí milostný vztah, protože do něho vkládá destruktivní naděje.¹²⁸ Elisabeth nalezne partnerku

¹²⁸ Tomas připodobňuje křesťanství k náboženství westernu. Hrdinové westernu jsou dobří, umírají pro dobro jako svatí, kteří osamoceně putují vstříc západu slunce. Hrdinové Dea Loher však mají protikladné rysy oproti tradičním hrdinům. Nanejvýše se do jejich postavení mohou stylizovat, podobně jako ženy do role Panny Marie, která svého muže odevzdaně miluje a pečuje o jeho blaho. Jiné chování je vyloučené. Thomas postrádá atributy klasického hrdiny. Jeho postava evokuje přesný protiklad svatého Tomáše, symbolu statečnosti a sebeobětování. ŠTĚDRŇ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 272.

až v sestře Kláry. Manželství Irene izoluje od reality a pobízí k nasazování společenské masky milující matky. Hledá opravdový cit, jenž u mužů nenalézá. Dea Loher demytizuje zavedený názor, že vládnoucí patriarchát ze společnosti mizí. Společenské systémy, mocenské struktury, stále chápou muže jako nadřazené bytosti vůči ženám. Z tohoto důvodu je muž upřednostňován v rodinném i profesním životě. Irene se staví do pozice oběti, například se neustále obává o život své dcery. Její manžel Gottfriede má sice podobné obavy, ale zároveň se dokáže od rodinného života individuálně oprostit a věnovat se zaměstnání, tím si udržuje výsadní postavení v rodině.

Klára nepřijímá zodpovědnost za svůj život, nesnaží se obhajovat své činy, ale raději obžalovává svět nebo své okolí. Vina ostatních je pro ni útěchou vlastního svědomí, neuvědomuje si podstatné věci a zaměřuje se na jednotlivosti. U postavy Thomase v *Klářiných vztazích* lze, stejně jako u Jindřicha Modrovouse, vysledovat prvky hrdiny Divokého západu. Western má, podobně jako mediálně zobrazovaná realita, ve svém ději řadu mytologických příběhů a archetypální hrdiny. Je třeba připomenout, že některé mytické postavy reálně existovaly a až později se z nich staly legendy. Častým opakování jejich životních osudů se z nich staly archetypy.¹²⁹ Dea Loher ve své tvorbě zdůrazňuje, že šablonovité modely, které nám předvádějí hollywoodské velkoprodukce nebo jiná média, vytvářejí společenské stereotypy, a to především etického charakteru. Na stereotypní představitelky červené knihovny, telenovel či patetických melodramatických filmů se Loher zaměřuje především v *Klářiných vztazích*. Poukazuje na to, že obrazy žen prezentované v masmédiích následně determinují reálný život obou pohlaví. Příběhy nápadně připomínají pohádky o krásných, pracovitých, inteligentních, ovšem chudých dívkách, jež ve většině případů, podobně jako hrdina westernu, mají pouze kladné vlastnosti. Na konci dosáhnou věčného dokonalého štěstí po boku movitého, pohledného muže, s nímž uzavřou sňatek. V moderních pohádkách o Popelkách nelze vysledovat pouze určitý příběh, nýbrž celou řadu mytických představ, jež si ženy berou za vlastní,

¹²⁹ BLEHOVÁ, Barbora. „Mediální gramotnost a mediální výchova, mýty a stereotypy v médiích.“ [cit. 2010-10-18]. URL:http://www.tarantula.ruk.cuni.cz/MVP-58-version1-Blehova_B_Myty_a_stereotypy.doc.

personifikují neměnná pravidla a cíle většiny z nich. Stává se pro ně jedinou realitou – stvořenou pohádkami a dále rozvíjenou masmédií i sociálními stereotypy. Klára nepřijímá realitu, ale snaží se svým chováním zpřítomnit subjektivní představy o budoucím životě po boku ideálního muže. Stále opakuje tytéž snahy o dosažení muže, naučené modely konání. Klářina existence se neodehrává v realitě, nýbrž v přijatém mýtu, který je pro ni skutečnější než přítomnost. Je snem o pohádkové budoucnosti, v níž bude jako princezna žít v přepychu a štěstí. Její zachránce, neznámý Číňan, nepředstavuje skutečnou životní hodnotu, nýbrž archetyp moudrého muže asijského původu. Stejně jako Indián v *Adamu Geistovi* prezentuje naši zakotvenou představu o exotických cizincích, kteří ovládají tajuplné rituály, inklinují k přírodě a nesou v sobě informace minulých generací. Loher žánrové hrdiny paroduje, uhlazené charaktery se navzájem prolínají a hrdiny lze jen velmi obtížně klasifikovat.

Klára chce spáchat sebevraždu z pohodlnosti, neboť je to jednodušší, než být sama sebou, být věrná svým myšlenkám a stát se samostatnou bytostí. Loher poukazuje na fakt, že při nazírání na svoji podstatu se často oklamáváme a jediné, co můžeme v dnešním chaotickém světě potvrdit, je naše existence. Absurdním se stává střetnutí mezi skutečnou realitou a tím, co se zoufale snažíme poznat. Klářin život připomíná hrdinky mýdlové opery, televizního seriálu zaměřujícího se na mezilidské vztahy. Tomu odpovídá i název dramatu – *Klářiny vztahy*, podobně jako příběhy soap opery i hrdinčiny životní názory jsou vykonstruované, naivní a často tíhnou k patetickému vyznění. Mýdlová opera v sobě nese atributy mýtů, má mnoho dílů, a to ji řadí mezi nekonečné seriály. Jejich děj se neustále opakuje jako je tomu u Klářina konání i mytologických příběhů. Melodramatické prezentování Klářiných feministických názorů vyznívá triviálně. Podává skutečnou informaci, samo o sobě se stává sdělením o chorobných snech idealizujících náhražky reálného života. Evokuje příběhy jednoduchých dívčích románů. Kýč se přiživuje na klasických milostných kliše, jež způsobí náhlou neracionální emotivní reakci. Je závislý na morálních normách a společenských ideálech doby. Stejně jako vizuální kýč vyjevuje obrazy, které jsou obecně chápány jako krásné. Kýčovitý román proto zpracovává látku

považovanou daným společenstvím za mravnou nebo vhodnou.¹³⁰ Na základě jmenovaných znaků je jeho jazyk banální, ihned pochopitelný a příběh nenarušuje zavedené soudobé tradice. K literárnímu kýči patří jeho jednoduchá interpretace a není zde prostor pro představivost. Proto ničím nepřispívá k rozvinutí lidských názorů, jež by otevřely nové znalosti o skutečné realitě. Centrální dějovou linii v *Klářiných vztazích* zdánlivě tvoří touha po nalezení partnerského vztahu, jehož realizaci ovšem brání nepřející situace. Děj příběhu má nemnoho dějových zvrátů, hlavní hrdinové jsou typičtí konkrétním povahovým rysem, jenž je neměnný, nebo se mu dostává negativního rázu. Dea Loher paroduje konec hry, v němž složitou situaci Kláry vyřeší Číňan pouze svým příchodem. Patetické vyznění autorka uzavře umělým blikajícím srdcem. Dramatička poukazuje na klamnou vizi o světě, v němž je sebevražda těhotné ženy pohledem na reálný svět. Život Kláry není ideální, chybí zde spokojený partnerský vztah, po odkrytí skutečných reálných vlastností hrdinů spojení končí. Kýče patří nevyhnutelně k romantickým žánrům, které jsou automaticky přisuzované ženskému zájmu. Dea Loher začleňuje do dramatu řadu citací, nikoliv za cílem jeho ozvláštnění, naopak chce podat zprávu o světě, který je imitací společenských pravidel, v němž není místa pro fantazii. Autorka také poukazuje na stav společnosti, ve které panuje diskriminující přístup k ženám a v níž se mezilidské vztahy staly předmětem obchodu. Nečiní tak radikálně, ale snaží se označit tyto znaky doby, které jsou automaticky vnímány jako správné. Už si ovšem nejsme vědomi toho, že jejich působení ohrožuje naši identitu. Klára i ostatní jedinci světem bloudí, to vede k chaotickému řádu a tragickému osudu hrdinů.

Dea Loher ve své tvorbě odkrývá mnoho společenských mýtů o individuálním konání jedince. Bývá uvězněn v mocenských strukturách, které mu berou možnost objektivní kritiky. V dramatech *Modrovous – naděje žen*, *Adam Geist* a *Klářiny vztahy* autorka demytizuje především stereotypní představy o čistotě rodinných vztahů, v nichž ve skutečnosti dominují agresivní vazby. Dále útočí na konzumní způsob života, diskriminaci ženy, na mýtus o absolutní romantické lásce nebo na utlačování určitých sociálních,

¹³⁰ KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst. 2000, s. 138.

rasových či etnických menšin. Plány hlavních hrdinů se maří, protože jsou neuskutečnitelné a jejich cíle blíže nespecifikované. Mýty ovládají člověka, neboť zjednodušují kulturně-politické hodnoty. Za jejich rozšíření mohou masmédiá, jejichž jednotlivé druhy autorka často paroduje. Hrdinové v běžné řeči používají klišé bez nějakého ideového opodstatnění. Politické mechanismy podobně jako média zapřičiňují, že lidské osudy jsou pouhými produkty těchto struktur a mýty vydávají za neměnnou skutečnost. Dea Loher zdůrazňuje naši odpovědnost na minulosti, přítomnosti i budoucnosti. Příslušíme ke společnosti a jsme odpovědní za určité události, které se v ní uskutečnily, i když jsme nic nevykonali, měli bychom se snažit odčinit omyly minulých generací.¹³¹ Také jako jedinci jsme zodpovědní za všechny své činy, které konáme, morální, kriminální i politické povahy. Autorka žádá historickou reflexi, pokud si jedinec uvědomí, co je pravdivé, může si to uvědomit větší množství lidí, a to vede k sebeuvědomění národa.¹³²

3.2 Podoby antihrdinů na českých jevištích

Ve spolupráci se sdružením DIVO4 uvedlo divadlo Husa na provázku inscenaci Pavla Baďury *Modrovous – naděje žen*.¹³³ Autor originálně vyjádřil charakteristické rysy dramatického textu, lyrické monology i bizarní situace. V pojetí hrdiny Jindřicha Modrovouse dominuje výrazná stylizace. Protagonista hlavního postavy, Luboš Pazderka Veselý, před jednotlivými scénami představuje divákům následující části inscenace. Milan Uhde popisuje herecké ztvárnění Pazderky slovy:

„Výstupy doprovází pohybem napůl jaksí rozpačitým, napůl tanečním, jímž křehce ale, účinně předznamenává každou fázi příběhu jako divadelní, nadsazenou, umělou, činí tím stravitelnými drastické závěry téměř každé epizody.“¹³⁴

Jeho postava provokuje k otázkám o příčinách abnormálního chování a o smyslu zabudovaných pravidel. Jindřich v interpretaci Pavla Baďury, stejně

¹³¹ JASPERS, Karl. *Otázka viny*. Praha: Academia, 2006, s. 16.

¹³² Tamtéž, s. 16.

¹³³ DIVO4 je skupina představitelů mladé generace, kteří se věnují prezentaci nezávislého umění. Inscenace Pavla Baďury *Modrovous – naděje žen*, získala v roce 2005 cenu MAX, která je udělována nejzdařilejší české inscenaci německojazyčného textu. Ocenění je udělováno v rámci Pražského divadelního festivalu německého jazyka.

¹³⁴ UHDE, Milan. „Modrovous se povedl“. *Divadelní noviny*, roč. 14, č. 10, s. 5.

jako je tomu u předlohy, si nedokáže určit správný životní směr a jako jediné řešení se mu jeví smrt. Minimalistické vyznění inscenace zdůraznila scéna, kterou tvořila pouze opona, mikrofon a čtyři jednoduché lavičky. Baďura kumuluje jednotlivé vraždy v rychlém sledu s lehkou ironií jako je typické pro styl Dey Loher.

Hrdina se zaměřuje pouze na vyřčená slova, postrádá jakékoliv životní jistoty, proto přijímá hodnoty Julie. Neodlišuje dobro od zla a jeho existence vrcholí ztrátou vlastní identity. Jakub Maceček zkoumá možnosti individuálního vyjádření jedince ve světě, v němž lidé neidentifikují pravdu od lži. Vede inscenaci k odhalení nejistoty v mezilidských vztazích, které se udržují manipulativním chováním.

Režie *Adama Geista* v Mahenově divadle se ujal Jakub Maceček. Koncepce inscenace je tvořena z jedenadvaceti obrazů, z nichž každý začíná informačním titulkem o následující části. Tematická linie vystihuje ambivalentní polohy textu. Výklad nesměřuje k zhuštěnému výčtu stížností na společenskou strukturu, ani nemění charakter hrdiny, ale podává recipientům osobitou interpretaci pro konání postav. Maceček na příkladu hrdinovy postavy manifestuje bezmocnost překonat lidský osud, aniž by člověk konal zlo. Hrdina se nesoustředí na dialogy ostatních postav, vnímá pouze slovní stereotypní hesla, uložená v jejich řeči. Není schopen přetlumočit jejich smysl a dramatické promluvy získávají význam až na konci inscenace.

Maceček zkoumá možnosti, jakými lze charakterizovat cosi blíže nespécifikovaného, co hlavního hrdinu napadá a determinuje jeho identitu. Videoartové projekce Davida Možného symbolizují chaotická pravidla společnosti a podkreslují Adamovy vstupy do jednotlivých obrazů. Režisér udržuje inscenaci v dynamické, místy melancholické poloze, zároveň ovšem zachovává vyznění předlohy. Hrdina hledá spravedlivý řád, ale tato touha se vždy otočí proti jeho osobě. Z postavy osmnáctiletého outsidera, šikanovaného okolím, se postupně stává několikanásobný zločinec. Představitel Adama, Václav Neužil, ambivalentní charakter postavy zvýraznil drsným až groteskním vystupováním.

Režisérovi se podařilo převést na jeviště skryté významy uvnitř textu, to samozřejmě neznamená, že jednotlivé události v hrdinově životní pouti plní

vedlejší úlohu. Krátké, nedořečené věty vedou k rychlé změně předmětu rozhovorů, dodávají na dynamičnosti rychle zobrazovaných obrazů a zesměšňují vyznění konkrétních situací. Evokují agresivní společenské poměry, které hrdinu nutí nalézat pevný řád v ideologiích určitých skupin, tedy primárnímu zdroji jejich původu.

Režie *Klářiných vztahů* v Švandově divadle se ujal Ivan Řezáč. Představitelka Kláry, Zuzana Kronerová, ztvárnila hrdinku jako sebevědomou ženu, která ztrácí svobodnou identitu uprostřed zabudovaných sociálních struktur. Nezávislost mohou získat pouze jedinci, kteří jsou nejschopnější v manipulaci s lidmi. Za jedno z hlavních témat si Ivan Řezáč zvolil neschopnost hrdinky přijmout zodpovědnost k vlastnímu životu a nést důsledky za vykonané činy. Vypjatou atmosféru podtrhují monology Kláry, Irene a Elisabeth, které směřují do publika. Režisér do druhé části inscenace přidal postavě Tomase dlouhý monolog, složený z částí her *Modrovous – naděje žen* a *Třetí sektor*. V monologu se hrdina přirovnává k veteši, cizím předmětům s neznámým původem. Přestože pochází z druhé generace maďarských emigrantů žijících v západní Evropě, symbolizuje izolovaný svět, v němž se nemůže odehrát nic opravdového. Představuje člověka v soudobé společnosti, v níž minulé, tradiční hodnoty přetrvávají, ale postrádají smysl. Vložením textu režisér podtrhuje bezútěšné prostředí postav. Hrdinové se snaží vyjádřit pravdu, ale zároveň nejsou schopní reflektovat realitu.

Podobně jako tomu bylo u *Modrovouse – naděje žen* Pavla Baďury, také v inscenaci *Klářiny vztahy* dominuje minimalistická scéna, evokující podzemní sklepení. Jediné dekorace tvoří dvě lavičky, na nichž jsou zabudované kovové pruty. Oproti předloze Dey Loher přibyla postava neznámého muže, který v úvodu každé scény poučuje Kláru o způsobu jejího dalšího konání, upravuje ji šaty nebo uklízí dekorace. Ivan Řezáč přidanou postavou zdůraznil ovládání jedince stereotypními systémy a iluzivní svět hrdinů, které determinují konvence.

Závěr

Magisterská diplomová práce se věnovala analýze dramatických textů Dey Loher. Rozebírány byly hry *Modrovous – naděje žen*, *Adam Geist* a *Klářiny vztahy*, přičemž se přikládal apel na metodu, jakou autorka vyobrazuje hrdiny a vývojové fáze jejich charakteru. Do této doby autorka vytvořila šestnáct dramatických textů, s ohledem na rozsah této práce nebyla značná část její tvorby analyzována. Zřetel byl kladen na hlavní postavy vybraných textů – Jindřicha Modrovouse, Adama Geista a Kláru. Hrdinové byli kontinuálně rozebíráni dle vzniku dramatického textu.

Abychom mohli analyzovat vývoj určených hrdinů a interpretovat hlavní tematické linie daných textů, bylo na počátku práce nutné objasnit výrazové prostředky a základní body dramatiky Dey Loher. První oddíl práce proto stručně reflektuje podstatnou část divadelních her autorky a vymezuje základní charakteristické znaky její tvorby. Dále se první část práce zabývá společenskou funkcí divadla, která je pro tvorbu dramatičky charakteristická. Hry se nesou v duchu divadla jako morální instituce dle koncepce Friedricha Schillera. Dále je brán zřetel na působení divadelních estetik Bertolda Brechta a Erwina Piscatora, jakými způsoby ovlivnily dílo autorky. Práce se také věnuje vztahu Dey Loher k postmodernímu divadlu. Na základě postdramatických znaků vymezených Hansem Thiesem Lehmannem byl kladen zřetel na podobné výrazové prostředky autorky a postmoderního divadla. Ve stručném nastínění byly brány v úvahu odmítavé postoje Dey Loher k postmodernímu divadlu a vytyčené společné znaky sloužily k interpretaci dramatické struktury dějů a hrdinů.

Dramatička reflektuje dlouhodobě neměnné společenské systémy a klade apel na reflexi dějinných faktů. Orientaci nesměruje k analytickému rozboru historie konkrétního státu, ale k hodnocení lidské individuality vůči stávající sociální realitě. Dey Loher zachycuje dramatické hrdiny v tragických momentech určujících další existenci jedince. Protagonisti tvoří prostředek demystifikace zavedených stereotypů. Nelogičnost jejich chování představuje

hledání neměnného řádu světa. Hrdinové jsou v konfrontaci mezi všeobecně uznávanými konstantními společenskými systémy a nesrozumitelným dějinným vývojem.

Antihrdinové jako hlavní postavy dramatických textů tvoří protiklad k stereotypnímu zobrazování klasických kladných hrdinů. Pozitivní charakter hlavních protagonistů většiny mytologických a pohádkových příběhů patří k stereotypním modelům daných žánrů. Schopnosti fantastických hrdinů oproti běžným smrtelníkům nejsou závislé na přírodních ani společenských zákonitostech světa. Dea Loher ve své dramatičce zpracovává modely mytických a pohádkových příběhů. Demaskuje fungování společenských systémů jako celků, které samy produkují mýty, snaží se manipulovat s lidským individuálním vědomím, znemožnit schopnost objektivní kritiky a dokonstruovat historickou minulost. Autorka konfrontací hrdinů s mocenskými skupinami upozorňuje na manipulační charakter mytických či jiných zavedených klasických příběhů prezentujících všeobecně uznávanou určitou ideologii za nezpochybnitelnou. Ve skutečnosti vyprazdňují skutečné atributy předmětů, deformují jejich reálnou podstatu a docílí toho, že se reálný význam objektů vytratí. Děj mýtu má nehybný čas, stále se opakuje. Nepřijímá jiné skutečnosti, než které sám obsahuje.

Masová média prezentují vlastní pojetí o podobě umění, upřednostňují zjednodušené informační rámce a podstatná fakta získávají klamný charakter. Existence moderních mýtů je závislá na masové kultuře. Aby se mýty skutečně staly, musí být jejich pravidla respektována velkou částí společnosti. Nové vzorce jednání lidí nevycházejí pouze ze společenských pravidel, ale také z mocenského vlivu určitých sociálních či jiných silně působících skupin. Pokud tyto vzory přetrvávají v daném prostředí po delší dobu a nijak se nevyvíjí, vede to k neschopnosti hrdinů objektivně reflektovat přítomnost.

Postava Jindřicha Modrovouse představuje archetyp pohádkové postavy i klasický vzor vraha. Dea Loher ve hře *Modrovous – naděje žen* vychází ze známé pohádky *Modrovous* od Charlese Perraulta. Autor příběh napsal na motivy skutečného života masového vraha Gillese de Raise. Dea Loher skutečný příběh o Modrovousevi dramatizuje do současné doby, v níž se realita jeví jako groteskní či pohádkový svět. Dea Loher poukazuje na

historickou realitu, která je zdeformována mediálními interpretacemi a tím vytváří stereotypní názory o vyjevované události. Včleňuje do kompozice textu odkazy na mytologické příběhy, pohádku o Šípkové Růžence i klasický western. Autorka poukazuje na falešnou obrazotvornost vytvořenou mediálními obrazy, které povrchním zobrazováním reality vytváří její opak. Paroduje známé citace, aby odhalila klamavost mediálních obrazů. Kritizuje bezmyšlenkovité stereotypní jednání, jeho neustálé setrvačné opakování, které může ohrozit naši společenskou svobodu.

Postava Adama Geista prezentuje tuláka moderní doby, za celý svůj život dlouhodobě nepatřil k žádné sociální skupině, protože nikdy nepochopil pravidla daného společenství. Adamovy životní pašije představují rychlý sled scén odehrávajících se v rozmanitých prostředích. Hrdina zaujímá různé sociální úlohy, aniž by poznal jednotnost vlastní identity. V dramatu využívá Dea Loher prvky detektivních příběhů, jejichž děj probíhá v soudobém moderním světě. Hlavní hrdina transformuje stávající společenský řád jako je tomu v mytologických příbězích. V *Adamu Geistovi* autorka narušuje stylistickou i racionální spojitost jazyka, neboť stereotypní, každodenní používání zavedených slovních spojení vede k determinaci řeči. Adam je v konfrontaci s chaotickými pravidly určitých skupin a je nucen zhodnotit osobní identitu. Dea Loher podává obraz hrdiny, který, přestože toužil konat dobro, v závěru života dochází k uvědomění, že po celou svou existenci sloužil určitým ideologiím popírající individuální svobodu jedince. Idea dobra v postavě Adama Geista nemůže v současné době existovat. Pokud má jedinec existovat v zabudovaných systémech, musí konat také zlo, aby obstál v mechanických strukturách mezilidských vztahů.

Proces transformace stereotypních společenských norem do chování jednotlivců autorka zpracovává různými způsoby, všechny analyzované texty ovšem představují moderní tragédie. Na postavě Kláry autorka reflektuje vliv masmédií na identitu jedince. Hrdinčino reálné chování napodobuje prototyp hlavních protagonistek melodramatických filmů i dívčích románů. Klára reálné skutečnosti nahrazuje přijatým mýtem o dokonalé lásce. Loher zprostředkovává realitu propojením různých modelů konání, které na sebe odkazují. Využitá klišé proto neslouží jako jednoduché slovní hříčky, ale tvoří

výrazný kontrast mezi každodenními frázemi a skutečnou realitou zastíranou konvečními jazykovými obraty.

Vybraní tvůrci českých adaptací her Dey Loher – Pavel Baďura, Jakub Maceček a Ivan Řezáč v inscenovaných dílech demonstrovali bezmocnost hrdinů překonat lidský osud. Postavy postupně opouští své ideály při konfrontaci se stereotypními modely systémů, jejichž funkčnost nedává naději na přeměnu. Strukturu celé společnosti představují jako těleso nerespektující povahové odchylky jedinců a pokud nevyhovují daným pravidlům, jsou z celého společenského systému vyloučeni.

Všechny rozebírané dramatické texty Dey Loher vyjevují antihrdinu jako hlavního protagonistu daného díla, avšak každý částečně rozdílnými prostředky. Analýza rozebírala proces, jakým způsobem autorka využila mytických, pohádkových i mediálních předloh pro vývoj antihrdiny ve svém díle. Dramatička tradiční typologii postav daného žánru paroduje, modelové charaktery se navzájem prolínají a hrdiny lze jen velmi obtížně klasifikovat. Dea Loher ve své tvorbě odkrývá mnoho společenských mýtů o individuálním konání jedince. Hrdinové se ocitají v mocenských strukturách, které jim berou možnost objektivní kritiky. V dramatech *Modrovous – naděje žen*, *Adam Geist* a *Klářiny vztahy* autorka kritizuje konzumní způsob života, diskriminaci ženy, mýtus o absolutní romantické lásce nebo utlačování určitých sociálních, rasových či etnických menšin. Hlavní postavy vězí uvnitř společenských systémů, na jejichž fungování se samy podílejí. Ze systému se stává předmět deformující lidské charaktery, zavedený model jeho fungování vylučuje proces rozvoje. Hrdinové musí se systémy spolupracovat, stát se součástí jejich struktury, obětovat subjektivní individualitu, aby v chaotickém světě mohli existovat.

Anotace

Autor: Klára Klenková
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Název diplomové práce:

VÝVOJ ANTIHRDINY V DRAMATECH DEY LOHER (GENEZE, VÝVOJ,
INTERPRETACE NA ČESKÝCH JEVIŠTÍCH)

<i>Vedoucí diplomové práce:</i>	Mgr. Jitka Šťávovalá
<i>Počet znaků (samotný text):</i>	182 150
<i>Počet znaků (přílohy):</i>	5 556
<i>Počet titulů použité literatury:</i>	22
<i>Klíčová slova:</i>	divadlo, postdramatické divadlo, Dea Loher, dramatický text, antihrdina, mýtus, masmédiá

Magisterská diplomová práce je zaměřena na způsob vyobrazení antihrdiny v díle německé dramatičky Dey Loher. Pozornost jsme kladli na charakteristické znaky divadelních her a analogii výrazových prostředků autorky se znaky postdramatického divadla. Jednotlivé analýzy dramatických textů rozebírají způsob, jakým jsou využity mytické, pohádkové i mediální předlohy pro dramatickou výstavbu antihrdinů. Analyzovány byly divadelní hry *Modrovous – naděje žen (Blaubart – Hoffnung der Frauen, 1997)*, *Adam Geist (Adam Geist, 1998)* a *Klářiny vztahy (Klaras Verhältnisse, 2000)*.

Annotation

Author: Klára Klenková
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií
Filozofická fakulta Univerzity Palackého

Title of the thesis: ANTIHERO AT DRAMAS OF DEA LOHER (GENESIS, PROGRESS, INTERPRATION ON BOHEMIAN SCENES)

<i>Supervisor of the thesis:</i>	Mgr. Jitka Šťávo ř ová
<i>Number of characters (main text):</i>	182 150
<i>Number of characters (supplements):</i>	5 556
<i>Number of literature items:</i>	22
<i>Key words:</i>	theater, postdramatic theater, Dea Loher, dramatic text, antihero, myth, mass media

The master thesis focuses on the way of the anti-heroé's depiction in the piece of the german dramatist Dey Loher. We put attention to the main characteristics of the plays and also means of expression's analogy of the author where she uses postdramatic theater. Each analysis of the dramatic texts hold forth on the way how are mythic, dreamy and also media literature originals used for the dramatic construction of the anti-heroes.

Literatura

- BAHR, Ehrhard. *Dějiny německé literatury 2. Od osvícenství k době předbřeznové*. Praha: Karolinum, 2006. ISBN 80 – 264 – 1048 – 5.
- BAUDRILLARD, Jean. „Ve stínu mlčících většin“. *Svět a divadlo*, 1997, roč. 8, č. 3, s. 4 – 9. ISSN 0862-7258.
- BEAUVOIR, DE. Simone. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1966.
- ČECH, Vladimír. „Brněnský Trialog nebyl procházkou růžovým rájem“. *Hospodářské noviny*, 2006, roč. 34, č. 29, 9. 2., s. 10. ISSN 0862-9587.
- GADAMER, Hans – Geod. „Co je pravda?“. *Tvář*, 1969, roč. 4, č. 1, s. 51.
- GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Praha: Argo, 1999. ISBN 80-7203-124.
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Cesty moderního dramatu*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon, 1995. ISBN 80 – 900066 – 8 – X.
- JASPERS, Karl. *Otázka viny*. Praha: Academia, 2006. ISBN 978-80-200-1455-9.
- KULKA, Tomáš. *Umění a kýč*. Praha: Torst. 2000, ISBN 80-7215-128-2.
- LEHMANN, Hans – Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelní ústav, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9.
- LUKEŠ, Milan. „Monology na Trialogu“. *Lidové noviny*, 2006, roč. 19, č. 35, 10. 2., s. 18. ISSN 1213-1385.
- LIPPMANN, Walter. *Zahraniční politika a válečné cíle Spojených států*. Praha: Družstevní práce, 1946.

- PEŠKOVÁ, Jaroslava. *Já člověk...: jak dělat vědu o člověku dnes a zítra*. Praha: SPN, 1991. ISBN 80 – 04 – 21776.
- PISCATOR, Erwin. *Politické divadlo*. Praha: Svoboda, 1971.
- PŠENIČKA, Martin. „Postdramatické divadlo Hanse – Thiese Lehmannů“. *Divadelní revue*, 2008, roč. 19, č. 3, s. 70. ISSN 0862 – 5409.
- ROUBAL, Jan. *Antologie současné německé divadelní teorie*. Praha: Divadelní ústav, 2005. ISBN 80-7008-189-9.
- SCHILLER, Friedrich. *Listy o estetické výchově*. Praha: Svoboda – Libertas, 1992. ISBN 80 – 2050 – 269 –
- SCHNELLE, Barbara. *Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu*. Brno: Větrné mlýny, 2006. ISBN 80-86907-32-5.
- SUROVCOVÁ, Lucie. *Oskar Kokoschka a divadlo*. Diplomová práce, nepublikováno. Brno: Masarykova univerzita, 2006.
- ŠTĚDRŮ, Petr. „Německé divadlo padesáté v Praze“. *Literární noviny*, roč. 16, č. 47, 21. 11., s. 13. ISSN 1210-0021.
- ŠTĚDRŮ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářičky vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004. ISBN 80-86151-89-1.
- UHDE, Milan. „Modrovous se povedl“. *Divadelní noviny*, roč. 14, č. 10, 17. 5., s. 5. ISSN 1210-471X.

Online zdroje a články

- www.andreas.webs.cz
- www.bezruci.cz
- www.divadlo.cz
- www.goethe.de
- www.prazskapetka.cz
- www.scena.cz
- www.studiotovarna.cz
- http://de.wikipedia.org/wiki/Dea_Loher

- BORAN, Erol. „A history of German theater and kabarett“. *Sun way*. [cit. 2010-10-13]. URL: http://www. etd.ohiolink.edu/send-pdf.cgi?acc_num=osu1095620178.
- BLEHOVÁ, Barbora. „Mediální gramotnost a mediální výchova, mýty a stereotypy v médiích.“ [cit. 2010-10-18]. URL: http://www.tarantula.ruk.cuni.cz/MVP-58-version1-Blehova_B_Myty_a_stereotypy.doc.
- BORECKÁ, Kateřina. „Monolog o Zemi beze slov“. *Literární noviny*. [cit. 2010-09-14]. URL: <http://www.literarky.cz/kultura/divadlo/1782-monolog-o-zemi-beze-slov>.
- MLYNÁŘOVÁ, Alice. „Psychopatie a její obraz ve světové literatuře“. [cit. 2010-10-26]. URL: <http://www.orlita.cz/detail.php?clanek=68>.
- PONCAROVÁ, Jana: „Politická sociologie. Politika a identita v proměnách modernity.“ [cit. 2010-11-16]. URL: <http://www.e-polis.cz/ /303-politicka-sociologie-politika-a-identita-v-promenach-modernity.html>.
- PROCHÁZKA, Lukáš. „Mýtus“. *Česká literatura*. [cit. 2010-11-05]. URL: http://www.vlasy.org/Cesky_jazyk/mytus.doc.
- SCHIMERA, Rudolf. „Je thriller žánr?“ [cit. 2010-11-21]. URL: <http://old.fantomfilm.cz/?type=article&id=146>.
- ŠTĚDRONĚ, Petr. „Média z Manhattanu“. *Revue a politika*. [cit. 2010-10-22]. URL: <http://www.cdk.cz/rp/clanky/153/medea-z-manhattanu/>.

Prameny

Knihy

- ŠTĚDRONĚ, Petr. *Tetování, Modrovous – naděje žen, Adam Geist, Klářiiny vztahy, Třetí sektor (pět divadelních her)*. Brno: Větrné mlýny, 2004. ISBN 80-86151-89-1.

Divadelní programy

- BAĎURA, Pavel: *Modrovous – naděje žen*. Inscenace DIVO4, program k premiéře dne 16. 4. 2005.
- MACEČEK, Jakub: *Adam Geist*. Inscenace Mahenova divadla, program k premiéře dne 24. 3. 2005.
- ŘEZÁČ, Ivan: *Klářiiny vztahy*. Inscenace Švandova divadla, program k premiéře dne 30. 9. 2005.

Audiovizuální záznamy

- *Modrovous – naděje žen*. Baďura, Pavel, 2005.
- *Adam Geist*. Maceček, Jakub, 2005.
- *Klářiiny vztahy*, Řezáč, Ivan, 2007.

Přílohy

I. DRAMATICKÉ TEXTY DEY LOHER

- *Tetování (Tätowierung)* 1992
- *Olžina místnosti (Olgas Raum)* 1992
- *Leviathan (Leviathan)* 1993
- *Cizí dům (Fremdes Haus)* 1995
- *Modrovous – naděje žen (Blaubart – Hoffnung der Frauen)* 1997
- *Adam Geist (Adam Geist)* 1998
- *Manhattan Medea (Manhattan Medea)* 1999
- *Berlínský příběh (Berliner Geschichte)* 2000
- *Klářiny vztahy (Klaras Verhältnisse)* 2000
- *Třetí sektor (Der dritte Sektor)* 2001
- *Magazín štěstí (Magazin des Glücks)* 2001
- *Nevina (Unschuld)* 2003
- *Život na Praca Roosevelt (Das Leben auf der Praca Roosevelt)* 2004
- *Quixote ve městě (Quixote in der Stadt)* 2005
- *Země beze slov (Land ohne Worte)* 2007
- *Poslední oheň (Das letzte Feuer)* 2006
- *Zloději (Diebe)* 2010

II. INSCENOVANÉ HRY DEY LOHER V ČESKÉ REPUBLICE

Tetování

Divadlo: JAMU Studio Marta

Scéna: Studio Marta Brno

Premiéra: 31. 10. 2005 česká premiéra

Autoři: Dea Loher dramatik
Petr Štědroň překladatel
Michal Sopuch režisér
Radim Toman dramaturg
Lenka Kosohorská výprava

Obsazení: Tereza Richtrová Juliane Tíhová
Robert Mikluš Wolfgang Tíha
Eva Kodešová Anita Tíhová
Kristina Chrástová Lulu Tíhová
Ondřej Havlík Paul Hodnota
Jaromír Medvěd
Stanislav Dětský Muzikanti
Hanka Sax
Jarka Leitgebová

Tetování

Divadlo: Činoherní studio Ústí nad Labem

Scéna: Činoherní studio Ústí nad Labem

Premiéra: 16. 11. 2006

Autoři: Dea Loher dramatik
Petr Štědroň překladatel
Natálie Deáková režisér
a Vladimír Čepek
Vladimír Čepek dramaturg
Daniela Klimešová výprava

Obsazení: Marta Vítů Juliane Tíhová
Jaroslav Achab Haidler Wolfgang Tíha
Tereza Hofová Anita Tíhová
Zuzana Onufráková Lulu Tíhová
Kryštof Rímský Paul Hodnota

Tetování

Divadlo: Komorní scéna Aréna Ostrava

Scéna: Komorní scéna Aréna Ostrava

Premiéra: 10. 05. 2009

Autoři: Dea Loher dramatik
Petr Štědroň překladatel
Jakub Špalek režisér
Tomáš Vůjtek dramaturg
Karel Špindler scéna
Vladimíra Fomínová kostýmy

Obsazení: Miroslava Georgievová Juliane Tíhová
Dušan Škubal Wolfgang Tíha
Tereza Dočkalová Anita Tíhová
Natálie Holíková j.h. Lulu Tíhová
Josef Kaluža Paul Hodnota

Modrovous – naděje žen

Divadlo: Centrum experimentálního divadla Brno

Scéna: Sklepní scéna Divadla Husa na provázku Brno

Premiéra: 16. 04. 2005 česká premiéra

Autoři: Dea Loher dramatik
Petr Štědroň překladatel
Pavel Baďura režisér
David Drozd dramaturg
Michaela Savovová výprava

<i>Obsazení:</i>	Luboš P. Veselý	Jindřich Modrovous
	Lenka Janíková	Julie
	Lenka Janíková	Anna
	Lenka Janíková	Judita
	Lenka Janíková	Tanja
	Lenka Janíková	Eva
	Lenka Janíková	Christine
	Alena Kerelová	Slepá

Adam Geist

Divadlo: Národní divadlo v Brně

Scéna: Mahenovo divadlo Brno

Premiéra: 24. 03. 2005 česká premiéra

<i>Autoři:</i>	Dea Loher	dramatik
	Petr Štědroň	překladatel
	Jakub Maceček	režisér
	Petr Štědroň	dramaturg
	Linda Dostálková	scéna
	Marek Cpin	kostýmy

<i>Obsazení:</i>	Václav Neužil	Adam Geist
	Antonie Talacková	Holka
	Petr Bláha	Indián
	David Kaloč	Mistr; Reinberger; Poddůstojník
	Martin Sláma	Dealer; Šéf; Erich
	Vladimír Krátký	Strýc; Bruno
	Hana Kačorová j.h.	Teta
	Josef Koller	Bratrance; Zákazníci;
	Ondřej Novák	Pomahači; Feťáci; Skini
	Petr Rakušan	
	Josef Koller	Kandidát do legie
	Jakub Jelínek	Vnuk
	nebo Adam Sattler	

Klářiny vztahy

Divadlo: Divadlo Na zábradlí Praha

Scéna: Eliadova knihovna Praha

Premiéra: 16. 03. 2003

Poznámka: Scénické čtení

Autoři: Dea Loher dramatik
Petr Štědroň překladatel
Štěpán Chaloupka režisér

Obsazení: Petra Špalková Klára
Natalia Drabiščáková Irene
Hynek Chmelař Gottfried
Lubor Šplíchal Georg
Igor Chmela Tomas
Johanna Tesařová Elisabeth
Tomáš Palatý Bezejmenný Číňan
Ladislav Sýkora A: neznámý

Klářiny vztahy

Divadlo: Komorní scéna Aréna Ostrava

Scéna: Komorní scéna Aréna Ostrava

Premiéra: 24. 04. 2004

Autoři: Dea Loher dramatik
Petr Štědroň překladatel
Akram Staněk režisér
Kateřina Bláhová výprava

Obsazení: Gabriela Wilčková Klára
Miroslava Georgievová Irene
Vladislav Georgiev Gottfried
Dušan Škubal Georg
Marek Cisovský Tomas

Lea Dokupilová	Elisabeth
René Šmotek	Bezejmenný Číňan
Karel Růžička	A: neznámý

Klářiny vztahy

Divadlo: Švandovo divadlo na Smíchově Praha

Scéna: Švandovo divadlo Praha

Premiéra: 30. 09. 2005

<i>Autoři:</i>	Dea Loher	dramatik
	Petr Štědroň	překladatel
	van Řezáč	režisér
	Jiří Trnka	dramaturg
	Aleš Hnízdl	scéna
	Agnieszka Pátá	kostýmy

<i>Obsazení:</i>	Klára Pollertová-	Klára
	Klára Cibulková	Irene
	Kamil Halbich j.h.	Gottfried
	Tomáš Pavelka	Georg
	Vojtěch Štěpánek j.h.	Tomas
	Eva Lecchiová j.h.	Elisabeth
	Robert Jaškóv	Bezejmenný Číňan
	Jaroslav Šmíd	A: neznámý

Země beze slov

Divadlo: MeetFactory o.p.s. Praha

Scéna: MeetFactory Praha

Premiéra: 12. 09. 2008 česká premiéra

<i>Autoři:</i>	Dea Loher	dramatik
	Petr Štědroň	překladatel
	Kai Ohrem	režisér
	Jan Horák	dramaturg
	Patricie Talacko	výprava

Obsazení: Ivana Uhlířová

Poslední oheň

Divadlo: Divadelní studio Továrna Praha

Scéna: Nová scéna Národního divadla

Premiéra: 07. 03. 2010 česká premiéra

Autoři: Dea Loher dramatik
Petr Štědroň překladatel
Viktorie Čermáková režisér
Andrea Králová výprava

Obsazení: Marcela Holubcová Zuzana
Jiří Zeman Sönmez Ludvig
Zdena Hadrbovcová Róza
Eva Salzmánová Edna
nebo Halka Třešňáková
Lucie Roznětínská Karolína
David Steigerwald Olaf
Jiří Černý Petr
Stanislav Majer Rabe