

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA

SROVNÁNÍ DVOU DRAMATICKÝCH TEXTŮ
SOUČASNÝCH ČESKÝCH DRAMATIČEK LENKY LAGRONOVÉ
A IVY VOLÁNKOVÉ

Bakalářská práce

Radka Chalupníková

Vedoucí bakalářské práce

Doc. PhDr. Jiří Štefanides

Olomouc 2009

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně, s uvedením použitých pramenů a literatury.

Radka Chalupníková

V Olomouci 28. 4. 2009

Děkuji vedoucímu své práce doc. PhDr. Jiřímu Štefanidesovi za záštitu, kterou převzal nad mojí bakalářskou diplomovou prací., Mgr. Peteru Pálušovi za vstřícnost, rady a podnětné připomínky. PaedDr. Haně Chalupníkové za jazykové korektury.

OBSAH:

1. Úvod	6
2. Ženské psaní	7
3. Lenka Lagronová	11
3.1. Ženská hrdinka	11
3.2. Hry	12
3.3. Jazyk	15
4. Analýza dramatického textu Království	19
4.1. Děj	19
4.2. Postavy	21
4.3. Prostor	24
4.4. Témata a motivy	26
5. Iva Volánková	29
5.1. Ženská hrdinka	29
5.2. Hry	30
5.3. Jazyk	35
6. Analýza dramatického textu Trilogie minach	38
6.1. Děj	38
6.2. Postavy	40
6.3. Prostor	43
6.4. Témata a motivy	44
7. Srovnání	46
8. Závěr	48
9. Anotace	49
10. Literatura	51
10.1. Seznam literatury	51
10.2. Internetový zdroj	51
10.3. Seznam literatury o genderu a ženské otázce	52
11. Prameny	53
11.1. Dramatické texty	53
11.2. Rozhovory	53

11.3. Internetový zdroj	53
12. Seznam příloh.....	54
13. Přílohy	55

1. Úvod

Ve své bakalářské práci se budu zabývat analýzou a následným srovnáním dvou vybraných dramatických textů *Království* a *Trilogie minach*, jejichž autorkami jsou současné české dramatičky Lenka Lagronová a Iva Volánková. Původním záměrem bylo porovnávat výše zmíněné texty s jejich inscenacemi, což by ovšem znamenalo tuto práci značně rozšířit.

Dané téma jsem zvolila z toho důvodu, že mě přitahuje soudobá česká dramatika psaná ženami. Ráda bych postihla vyjadřovací prostředky, jimiž obě autorky konstruují ženskou identitu¹ svých postav.

Bakalářskou práci jsem se rozhodla rozdělit do šesti základních částí. Na začátku považuji za nutné seznámit čtenáře se specifikami „ženského psaní“ tak, jak se je snažily definovat teoretičky Heléne Cixousové, Julie Kristevy a Elaine Showalterové. Poté se pokusím vystihnout dramatický styl Lenky Lagronové v kontextu s „ženským psaním“. Druhá kapitola se bude věnovat obecné charakteristice její tvorby, se zaměřením na jazyk, stručné představení stěžejních dramatických textů a vystihnutí autorčiny poetiky. Třetí část se zabývá podrobnou analýzou dramatu *Království*. Prostřednictvím témat, motivů, charakterů postav a výstavbou textu se pokusím zmapovat postavení této hry v díle Lenky Lagronové. Ve čtvrté a páté kapitole postihnu obdobným způsobem tvorbu Ivy Volánkové, základní vyjadřovací prostředky, stejně tak jako postavení dramatického textu *Trilogie minach* v jejím dosavadním díle. Závěrečná část je pojata jako shrnutí rozboru obou dramát skrze jejich následnou komparaci obsahovou, jazykovou a tematickou.

Analýzy vycházejí ze samotných dramatických textů, z čehož hra *Království* byla publikována v divadelním časopise *Disk* a rukopis nezveřejněného dramatu *Trilogie minach* jsem získala v Divadelním ústavu v Praze. Svá tvrzení dokládám teoretickými studiemi, články v odborných periodikách (*Česká literatura*, *Divadelní noviny*), kritikami a recenzemi.

¹ „(...)Identita označuje stálý soubor osobních rysů a je chápána jako dynamická a mnohočetná entita, vždy existující ve vztahu k určitým diskurzům a praktikám(...)“ Gjuričová, Š. : *Gender a rodinná terapie*. In: Gjuričová, Š.- Kubička, J. : *Rodinná terapie*. Praha, 2003, s. 57

2. Ženské psaní

Žena jako samostatná autorka, tvůrčí umělkyně, byla dlouhou dobu považovaná za zcela ojedinělý zjev, vymykající se přirozenému ženskému údělu a poslání. Mnohé literátky a dramatičky stály v ostrém rozporu se soudobými společenskými normami tehdejší patriarchální společnosti a jejich pokusy uživit se psaním byly neúspěšné. Většina z nich proto tvořila pod mužskými pseudonymy (např. Amandine Aurore Dupin zvolila pseudonym George Sand). Až ve druhé polovině dvacátého století vznikl a následně sílil vliv emancipačního ženského hnutí, s nímž se pohled na ženskou literaturu začínal diferencovat.²

V českém prostředí byla vlivem socialistického režimu té doby emancipace žen poněkud deformována. Třídní společnost zastávala „naprostou rovnost“ všech obyvatel. (Tak mohly dělnická povolání jako např. bagristka, traktoristka vykonávat i ženy.) Režim utvořil z žen a mužů „jednotně pracující“,³ a tím jaksí legislativně ustanovil rovnoprávnost. Ovšem díky socialistickému zřízení stagnovala, oproti západním zemím, v rozvoji literatura a kultura vůbec, což má v České republice za následek, že ještě dnes se často texty psané ženami automaticky přiřazují k romantické, kýčovitě - sentimentální literatuře (do tzv. červené knihovny).

S pojmem „ženská literatura“ bývají také ztotožňovány texty autorek, zabývající se postavením ženy ve společensko-politickém kontextu, jež jsou vědomě napsané z ženského hlediska. Toto vymezení je ovšem zjednodušené. Především díky tomu, že díla psaná ženami se v současné době vyskytují ve větším množství, nevyznačují se jednotnou poetikou a dochází k jejich neustálým proměnám. Soudobý fenomén literatury psané ženami nelze přesně definovat ani jej zevšeobecnit. Lze však vysledovat určitá specifika, která předkládají některé teoretičky „ženského psaní“. Právě díky esejům psaným ženami, např. Heléne Cixous, Julie Kristevy či Eleine Showalter, můžeme uplatnit rozmanité interpretační přístupy k dílům soudobých literátek či dramatiček.

² Počátky ženského nebo také feministického hnutí se datují na počátek 60. let 20. stol., ústředním bodem programu je znevýhodnění na základě příslušnosti k ženskému pohlaví. Samotné vytváření ženských „sněmů“ či spolků, bouřících se proti nerovnoprávnosti, je však mnohem starší. Např. v letech 1775- 1791 (Francie), kdy ženy společnými silami usilují o získání volebního práva. V Čechách ženy-spisovatelky založily roku 1903 Ženský klub český, či Ženskou národní radu. HALAŠTOVÁ, Š.: Feminismus ve světě- a vlastně i v Čechách. In: Prvotřídní ženy, Praha, 2004, s. 73

³ Tamtéž, s. 12.

Všechny výše zmíněné teoretičky přistupují k uměleckému dílu na základě feministických teorií. Ty vycházejí především z předpokladu nerovnosti mezi muži a ženami, kdy se biologická rozdílnost pohlaví stává důvodem k soustavnému útlaku žen. Feministické teorie chápou proces vzniku patriarchální (dominující) společnosti a kultury jako proces umlčení ženy.⁴ Ženská literatura se dle toho utváří na základě nemohoucnosti promluvit a formuje tak jakýsi „ženský jazyk“ jako opozitum k „jazyku mužskému.“ Např. esej francouzské teoretičky Heléne Cixous : Smích Medúzy je prvním manifestem „ ženského psaní.“, neboli *écriture féminine*.

Cixous zde reinterpretuje psychoanalytické teorie Sigmunda Freuda⁵ a Jacquese Lacana. Právě ten vyvozuje svoji teorii ze vstupu dítěte do symbolického řádu(jazyka) v okamžiku, kdy bylo přerušeno v důsledku oidipovské krize spojení s matkou. Žena se nikdy nemůže identifikovat s patriarchálním symbolickým řádem (řádem Otce), jejich vztah bude vždy odcizený a zapříčiní druhořadou pozici žen v kultuře a jazyce. Autorka hledá alternativu k patriarchálnímu pojetí ženské identity, usiluje o její změnu a soustředí se na před oidipovskou vazbu dítěte k matce. Prohlašuje, že jazyk žen má svůj zdroj v mateřské lásce, hojnosti a štědrosti, kterou děti prožívají před vstupem do symbolického řádu.

Teoretička dále interpretuje ženské zrání prostřednictvím metafor a symbolů: např. motiv moře, jeho rytmizovaný příliv o odliv, je spojen s menstruačním cyklem a symbol krve v textu odkazuje ke krvi menstruační. Návrat k předoidipovské fázi Cixous demonstruje spojením jazyka se zvukem a rytmem a upozorňuje na souvislosti i s ženskou tělesností: „(...)v ženské promluvě, v ženském psaní stále rezonuje prvek, který nás kdysi prostoupil, nepostižitelně a hluboce nás zasáhl a od té doby si uchovává schopnost vzrušovat nás, tím prvkem je zpěv, první hudba, hudba prvního hlasu lásky, který žije v každé ženě.(...)žena nemá nikdy daleko k matce(...)“⁶ Jakoby tak dcera zůstávala navždy spojena s matkou pomyslnou pupeční šňůrou. Zde však vstupuje do opozice Lacan, který tvrdí, že dcera získá svoji

⁴MORRISOVÁ, P. : Konstrukce femininního způsobu psaní. In: Literatura a feminismus, s. 134

⁵Freud zkoumal muže a ženu na základě jejich genitální závislosti s tím, že zdařilý vývoj jedince je podmíněn překonáním **kastračního komplexu** (tzv. oidipovská krize) Malá dívka objevuje, že nemá penis (byla kastrována), obviňuje z toho matku a místo k ní se přikloní k otci, jakožto k objektu lásky. Tak vzniká podle Freuda „normální“ pasivní ženská identita.

⁶ Tamtéž.

vlastní identitu pouze: „(...) vydělením se z mateřské péče a přestřižením oné pomyslné pupeční šňůry(...)“⁷

Jednou z nejvýznamnějších teoretiček v oblasti psychoanalyticky ovlivněné literární vědy je Julia Kristeva, vycházející v pojetí jazyka, stejně jako Cixous, z předoidipovského vztahu mezi matkou a dítětem. Tuto fázi života autorka označuje jako sémiotickou, kdy dítě nezískává žádný pocit vlastní oddělené identity, je součástí spojitosti, kterou tvoří spolu s tělem matky. Jeho fyzickou existenci tvoří vjemy, jakými je rytmus srdečního pulsu, tma a světlo, teplo a chlad, pravidelný pohyb dechu a potavy. Tyto rytmické sémiotické stopy se stávají a zůstávají základem veškerého jazyka, jehož prostřednictvím může žena vyjádřit podvědomé jevy a pocity. Sémiotický jazyk je bohatý na asociace, nedrží se pevných struktur, vyznačuje se hravým zacházením a nelinearitou.

Poté dítě vstupuje do fáze symbolické, která je již vytvářena společenskými formami a je nutná pro sociální komunikaci. Ovšem nese si s sebou jako základ semiotické stopy, které koexistují spolu se symbolickými. Vzájemným působením mezi nimi vzniká jazyk, jenž autorka označuje jako intertextový, což znamená sloučení semiotické nevědomé touhy se symbolickým sociálním významem. Tyto dvě modalities nevědomí a vědomí tvoří konstrukci identity.⁸

Autorka je dále inspirována studii ruského literárního teoretika Michaila Bachtina o představě identity coby maškarády a parodie. Účastníci středověkých karnevalových slavností odkládali vlastní individualitu, aby se stali aktéry hromadné zábavy. V parodickém „karnevalovém“ veselí spatřují feministky možnost, jak vystoupit z rodové dichotomie a zvolit si vlastní identitu (rolí, masku).⁹

V neposlední řadě je třeba se zmínit, že Kristeva rozlišuje pro dívky v oidipovské fázi tři pozice, jež mají k dispozici: identifikace s řádem otce, identifikace s řádem matky a sloučení obou extrémů dohromady.

Elaine Showalterová patří k osobnostem feministické literární teorie 70. a 80. let, anglo-amerického prostředí.¹⁰ Tato autorka ve své literárně-teoretické eseji O feministické poetice (Toward a Feminist Poetics, z roku 1979) postihuje tři fáze

⁷LACAN, J. : The Mirror Stages as Formative of the Function of the I.“ In: Ecrits: A Selection, s. 5

⁸MORRISOVÁ, P. : Julia Kristevová a intertextovost. In: Literatura a feminismus.s. 165

⁹Tamtéž, s. 169

¹⁰Elaine Showalterová zavedla také pojem teorie gynokritiky, jež se snaží o vytvoření ženské struktury pro analýzu textů, psaných ženami.

ženského psaní : femininní, feministickou a ženskou.¹¹ První etapu vymezuje léty 1840- 1880, tj. do smrti George Eliot, a charakterizuje ji snahou žen- spisovatelek intelektuálně se vyrovnat mužské kultuře. (užívání mužských pseudonymů a přizpůsobení struktury vyprávění mužským vzorům.) Ve druhém období (1880-1920, do získání hlasovacího práva) spisovatelky odvrhly mužskou kulturu a začaly tvořit texty, poukazující na jejich těžký ženský úděl. Ženská fáze trvá od roku 1920 a dle Showalterové se autorky obrací k ženské zkušenosti, k sebeobjevování, prožitkům a zabývají se literárními formami a estetikou.

Heléne Cixousová, Julia Kristevová a Elaine Showalterová jsou považovány za zakladatelky moderní vlny feminismu, do něhož spadají i teorie o „ženském psaní.“ Ač jsou o této problematice v současné době napsány další publikace¹², stále se čerpá z esejů výše zmíněných teoretiček. Autorky se pouze snaží o přiblížení nejpodstatnějších prvků literatury psané ženami. Zejména co se týče lingvistické stránky textu a vytváření „nového“ jazyka, díky jehož výrazovým prostředkům by mohla žena popsat svoji femininní zkušenost a vnímání. Dalším z podstatných prvků ženského díla je spojitost s tělem a matkou, rytmem a zpěvem. V neposlední řadě je důležitá ženská subjektivita jako proces sebepoznání, v němž je možno nalézt vlastní identitu.

¹¹INDRUCHOVÁ, L. : Elein Showalter a gynokritika. In: Aspekt, 1/ 1995, s. 91

¹² např. Marcia Turker: Zlobivé holky, Praha 2002, nebo Martina Pachmanová,: Věrnost v pohybu, Praha 2001

3. LENKA LAGRONOVÁ

3.1. Ženská hrdinka

V úvodu této kapitoly je nutné předznamenat, že Lenka Lagronová se nehlásí k teoriím feminismu, ani do současnosti nebyla za feministickou autorku označována. Ovšem v jejích hrách je možné vysledovat určité prvky „ženského psaní“ (což nutně neznamená, že zastává feministické myšlenky) tak, jak se je snažily postihnout Heléne Cixousová, Julia Kristevová a Elaine Showalterová.

V díle Lenky Lagronové je postava ženy hlavním tématem i motivem. (Muži se v dramatu vyskytují pouze komplementárně, v některých hrách vůbec.) Autorka se zaměřuje na určitý zlomový bod života, kdy její hrdinky zjišťují, že zcela postrádají motivaci k životu. Snaží se z této situace nalézt východisko a především poznat sama sebe. Dle Lenky Jungmannové je, „ (...) ženství v díle Lagronové uchopeno tak, jako by se tu téma ženské identity představovalo ve vši podstatnosti, přičemž výsledným efektem nemá být jen přiblížení ženské problematiky opačnému pohlaví, ale především ženské poznání sebe sama(...)“¹³ Tímto způsobem se autorka přibližuje k ženskému psaní, jak jej představila Elaine Showalterová.

Dalším specifickým rysem dramát je užívání autobiografických prvků. Např. Jola z *Nikdy*, či Beátka z *Království* jsou dramatičkami v obdobném věku jako Lagronová. Poslední zmíněná hrdinka v závěru hry nastupuje cestu „zaslíbení se Kristu“, kterou podstoupila i sama autorka, nyní žijící na faře v Dačicích.¹⁴ Právě tato autostylizace naznačuje téměř až mateřský vztah mezi autorkou a dílem, ještě umocněný pojmenováváním některých postav zdobnělinami jmen, naznačujících autorčiny sympatie (Beátka, Tereзка). Jakoby tak dramatička skrze hlavní hrdinky zaznamenávala své vlastní pocity.

Lagronová ve svých hrách zcela demytizuje pohled na ženu jako na pouhý objekt mužského zájmu, čímž bortí archetyp milenky, manželky a matky, jak se kanonizují v „mužské literatuře.“ Ani jedna z hlavních postav nedocílí své biologické úlohy a před tím, než by se odevzdaly muži, se raději „odevzdají Bohu.“

¹³JUNGMANNOVÁ, L. : Naděje a beznaděje aneb tematické paradoxy v díle Lenky Lagronové,. In: Česká literatura 1/2008, s. 47

¹⁴Ač Lenka Lagronová nepřebývá přímo v klášteře karmelitek, sousedícím s dačickou farou, složila slib poslušnosti, chudoby a čistoty.

V neposlední řadě je třeba se zmínit, že se Lagronová zabývá vztahy mezi hrdinkou a její rodinou. Hlavní postava se touží vymanit z vlivu své matky, např. v dramatu *Nouzov*, aby se oddělila od oné pomyslné pupeční šňůry, jíž je k rodiči poutána (Jacques Lacan, viz. kapitola číslo 2) a mohla začít ve formování své vlastní ženské identity.

3.3.Hry

Lenka Lagronová je jednou z neplodnějších dramatiček současné divadelní scény. Seznam jejich prací obsahuje dvacet dvě dramata, několik rozhlasových her,¹⁵ televizní scénář *Laura* a televizní inscenaci *Písař Bartleby*.¹⁶ Dříve, než se začneme zabývat samotným dílem, připomeňme, že v průběhu let autorka dospěla k jedné zásadní tematické změně ve svých textech. Je proto nezbytné rozdělit její tvorbu do dvou fází: **první etapa-** od *Nouzova*(1980)-po *Terezku*(1997), **druhá etapa-** od *Terezky-* po *Rozhovory s Janem Pavlem*(2007).¹⁷

Tvůrčí činnost Lenky Lagronové započala při studiu dramaturgie na pražské DAMU, kde také vytvořila r. 1980 svoji prvotinu *Nouzov*.¹⁸ Drama je situováno do stísněného pokoje, přeplněného nábytkem, v němž hlavní hrdinka Anna žije pouze s matkou. Žena svou dcerou manipuluje, žíví v ní pocit nicotnosti a nesamostatnosti, čímž k sobě dívku připoutává. Když se situace stává neúnosnou, rozhodne se Anna najít vlastní cestu a vydává se „na výlet“, jehož cílem je nalézt otce. Ten ve hře symbolicky bydlí v malé chaloupce se světélkem, čímž se stává pro hrdinku nadějí na nový život. Teprve na konci hry se dozvídáme od neznámého člověka, že světlo bylo pouze pastí, Annina vyhlídka na osamostatnění se v chaloupce s otcem také. Právě v této hře formuje Lagronová téma, které bude provázet její další dramata po celou první fázi tvorby. Komplikovaný vztah k matce či otci. Problém dospívání a problém nutnosti (či nemožnosti) odpoutat se od rodičů. Hrdinkami jsou dívky

¹⁵ Např. *Vstaň prosím, tě* , uvedenou českým rozhlasem v roce 2000. Tato hra byla roku 2003 inscenována pod názvem *Nikdy* již jako jevištní adaptace. Inscenaci připravilo Činoherní studio Ústí nad Labem, pod režijním vedením Kateřiny Duškové

¹⁶ Adaptace prózy H. Melville, režie Jan Nebeský

¹⁷ DLASKOVÁ, T.: Dramata Lenky Lagronové. In: Disk, 2005, č. 12, s. 62-63

¹⁸ Drama *Nouzov* uvedli roku 1990 studenti divadla Disk, spolu se dvěma krátkými hrami *Nevím kudy kam* a *U stolu*.

nebo mladé ženy, bez výjimky uvězněné v neřešitelné situaci, z níž nemohou nalézt východisko.

Spinkej (1992) je komorní drama dvou žen. Autorka zde rozvíjí zobrazení dusivého vztahu matky a dcery Květy, v němž se ale převracejí životní role. Matka je připoutána na lůžku, je nesamostatná a upíná se pouze ke svému dítěti. Dívka matku chlácholí a uspává. Refrénovitě opakované slovo: „*spinkej!*“ se stává symbolem pro spánek věčný, který by Květu vykoupil z nesnesitelné závislosti a odevzdanosti, jakou matka na dceři vyžaduje.¹⁹

Roku 1993 začala Lagronová působit v Divadle Na Zábradlí. Zde jako scenáristka spolupracovala s Petrem Léblem.²⁰ V tomtéž roce napsala drama *Antilopa*. Hlavní hrdinka Cíla a její matka se stávají pokračovatelkami postav z textu *Spinkej*. Autorka neustále navazuje, řetězí a následně rozpracovává charakterů z předěšlých dramát. Situace je obdobná - dcera touží vymanit se z rodičovského područí. Jejich vztah rozpoltí muž, nikoliv otec, ale milenec, po kterém Cíla touží. Dívka docílí osvobození symbolickým uvězněním matky ve skříni, řešení je to však pouze dočasné. Lagronová zde zintenzivňuje palčivý vnitřní stav, vrcholící hrdinčiným snovým sebetřýzněním. Užívá k tomu poněkud obhroublých prvků, které se v počátcích její tvorby objevovaly pouze v náznacích.

Cíla přikurtuje Sebastiána k posteli i s peřinou. Pomalinku si uřízne ruku a položí ji Sebastiánovi na peřinu.

CÍLA: *Na. Pořád se mi chtělo na tebe sahat.*²¹

Antilopa byla inscenována Michalem Langem v A- Studiu Rubín v roce 1995, a o tři roky později byla uvedena i na scéně hradeckého Klicperova divadla pod taktovkou režiséra Vladimíra Morávka.²²

V dramatičtině první etapě tvorby nalézáme hrdinky přežívající v malých pokojích s množstvím nábytku a nepořádkem. Toto stísněné prostorové vyjádření je paralelou k jejich vnitřnímu životu. Např. hlavní hrdinka ze hry *Nouzov, Spinkej a Antilopa*.

¹⁹ DLASKOVÁ, T. : Dramata Lenky Lagronové. In: Disk,2005, č. 12, s.61

²⁰Např. v inscenaci *Naši vaši furianti*

²¹LAGRONOVÁ, L.: *Antilopa*. In: Program Klicperova divadla, Hradec Králové, 1998

²²DLASKOVÁ, T. : cit. d., s. 66

Ve druhé etapě tvorby Lenky Lagronové zůstává hlavní hrdinkou žena. Poněkud starší, stále tápající, snažící se nalézt svoji identitu, skrze niž by se mohla realizovat. Ovšem vzhledem k ranějším dílům dochází k podstatné změně: z prázdnoty vlastního světa nachází postavy východisko, jímž je nalezení víry.

Duchovní prožitek a láska k Bohu poprvé tematicky prostoupily hru *Terezka*. Drama vychází z autobiografie *Dějiny duše*, kterou Terezie z Lisieux, zvaná též Terezie od dítěte Ježíšova, začala psát roku 1895.²³ Hlavní postava hry se dostává do kláštera, kde víra ve Spasitele ustoupila stranou před rutinním řádem, který vyžaduje Matka představená. Terezie svojí dětskou bezprostředností a vlídností navrátí zpět zbožnou víru a lásku všech sester, v závěru dramatu však umírá na tuberkulózu. Stává se tak ztělesněním mučednictví, ovšem bez velkých gest a činů.²⁴ Drama *Terezka* se stalo zlomem ve tvorbě Lenky Lagronové. Všechny motivy, které provázely autorčiny předešlé práce: láska k člověku, k muži, k rodičům, se v „*Terezce*“ promísily s láskou k Bohu. Terezka je duší, která nedokáže nic jiného než milovat. Především své bližní, ale tentokrát také sama sebe. Tereza Dlasková píše: „*Terezka jako by naučila ženy v textech Lagronové žít...*“²⁵ Ne pouze nečinně přihlížet vyprahlosti života, ale odhodlat se k přetvoření ve svém vnitřním světě a skutečích.

Hra *Terezka* je dedikována Janu Nebeskému. Sám režisér text inscenoval v Divadle Komédie (1997). *Terezka* se uváděla po osm let a měla více než sto repríz. Spolupráce Lagronové a Nebeského pokračovala inscenací s názvem *Pokoj*, v níž jsou obsaženy čtyři autorčiny aktovky: *Spinkej*, *Těžko sem někdo dohlédne*, *Pelech a Srnečka*. (Pídivadlo, 2001)

Druhou hrou, v níž Lagronová zpracovává historickou látku, je *Johanka z Arku*. Právě zde dochází k odklonu od zpracování femininní látky. Ač je *Johanka* opět „ženským dramatem“, je na ni tentokrát pohlíženo optikou mužů. Sama hrdinka promlouvá minimálně, o její postavě vypovídají činy, stojící v protikladu ke stále pochybujícím přísluhovačům francouzského krále. Jejich charaktery jsou v textu vystiženy prostřednictvím pojídání a přejídání.²⁶ Vojevůdce pojídá maso, bojácný

²³Terezie z Lisieux se narodila v Alenconu. Od útlého věku vyrůstala v klášteře, kde také zemřela ve svých 30ti letech na tuberkulózu.

HOŘÍNEK, Z. : *Duchovní dimenze divadla*, Praha, 2004, s. 108

²⁴Tamtéž, s. 111.

²⁵DLASKOVÁ, T. : cit. d., s. 66

²⁶Tamtéž. s. 67

král sladkosti a jediný spojenec Johanky se stravuje jablky. V dramatu jsou muži vyobrazeni jako bezpáteční jedinci, toužící po uchvácení moci.

Miriam je dílem, které je opětovně intimním pohledem do světa „vyprázdněných“ duší žen. Souběžně s touto linií autorka nepřestává rozvíjet motiv víry jako spásy. Jedinými postavami ve hře jsou dvě kamarádky (Mirka a Věrka). Náhodou se potkávají na hřbitově. Mirka bydlí v márnici a Věrka na hřbitov utíká před životem a lidmi, uvažuje zde o sebevraždě. Ženy se setkají a jedna s druhou se sblíží. Poprvé nachází člověka, s nímž si mohou rozumět. Mají totiž společný odpor k „normálnímu životu“, proudícímu za hřbitovní zdí. Jejich přátelství se začne podobat symbolickému sesterství, ovšem nedokáží se navzájem ochránit před lidskou samotou. Rozhodují se pro ukončení pozemského života. Nalézají prázdný hrob, umisťují nad něj sochu Panny Marie a jsou připraveny zemřít.²⁷ Bezděky začnou zpívat modlitbu k Marii, čímž se dostávají pod ochranu svatě, která je spásou a nadějí na vítězství před smrtí. Hru *Miriam* uvedl režisér Jan Nebeský v divadle Komédie.

Roku 2007 dotvořila Lagronová pomyslný triptych textů s biografickými prvky hrou *Rozhovory s Janem Pavlem*. Ústřední postavou je muž, ale na scéně mu po celou dobu sekunduje žena. Jedná se o průřez životem Karola Wojtyly a jeho důvěrnice Reginy, která postrádá víru v Boha, v život, sama v sebe. Prošla koncentračním táborem, přišla o děti...Karol svoji cestu k Pánu hledá, tápe, nachází ji a stává se „spasitelem“ pro ženinu zlomenou duši. Přivádí k víře v Boha i Reginu. Dramatický text *Rozhovory s Janem Pavlem* v sobě nese stopy autorčiny dosavadní tvorby, ale zároveň se nachází v mnohem hlubší spirituální rovině.

3.2. Jazyk

Jazyková obratnost je stěžejním prvkem díla Lenky Lagronové. Děj her má jednoduchou fabuli, neboť větší důležitost je kladena vnitřnímu světu postav a jejich výpovědím. Samotný text je pojat způsobem, který nesděluje pouze slova, ale poukazuje především na význam skrytý „mezi řádky“.

Autorčina koncepce dramatického textu by se dala označit jako nesyžetová. Ve svých raných dílech se vyjadřuje prostřednictvím asociativních básnických

²⁷Jméno Marie je ekvivalentem k hebrejskému jménu Miriam, jež znamená „trpká.“
FOUILLOUX, D. : Slovník biblické kultury, Praha 1992, s. 65

obrazů, jež mají těžiště ve snové či hrůzostrašné až hororové poetice.²⁸ Pozdější tvorba je ucelenější, přesto stále fragmentární výpovědi nezačatých a nedopověděných ženských osudů.

Lagronová zobrazuje skrze aplikovaný jazyk své postavy, většinou „mluvící“ obecnou češtinou, s občasným využitím expresivních výrazů. Protetické „v“, koncovka „ej“, či vycpávková slova „že“, „jako“, jsou nejčastějším příkladem nespisovného českého jazyka v dramatické díle:

MIRKA: *Hluboký...říkala jsem vám to.*

VĚRKA: *No, blbej hrob.*

MIRKA: *Vono taky koleno...Je náchylný...takový zranitelný.²⁹*

Čtenář se tak ocitá v jemu blízkém nevyumělkovaném prostředí, ve světě obyčejných lidí, s nimiž se setká kdykoliv a kdekoliv. V dílech také vzniká markantní rozlišení mezi hlavním a vedlejším textem. Přesněji bychom mohli tyto dvě složky dramatu rozdělit na rovinu postav a rovinu vypravěčskou, která je psaná výhradně spisovným českým jazykem.

Diskurz postav narušuje ustálenou gramatiku a syntax, čímž se autorka přibližuje k „ženskému psaní“, jak se jej pokusila definovat Heléne Cixousová.³⁰ Promluvy hrdinů jsou často ve vzájemném rozporu, každá z postav mluví o něčem jiném. Tím se blíží až k absurdnímu dialogu, přičemž některé repliky se opakují, aby dodaly důraz své důležitosti:

Karol obléká Regině širokou bílou sukni.

REGINA: *Jsem v samotě....Jakou má barvu?*

KAROL: *Pěkná*

REGINA: *Kolem mne?*

KAROL: *Všude kolem tebe.*

REGINA: *Jakou má barvu?*

KAROL: *Pěkná.*

²⁸ JUNGMANNOVÁ, L. : Naděje a beznaděje aneb tematické paradoxy v díle Lenky Lagronové. Česká literatura 1/2008, s. 54

²⁹ LAGRONOVÁ, L.: Miriam. Disk, 2004, č. 6 s. 163

³⁰ viz. kapitola 2

Při emocionálně zabarvené řeči je užit výraz, který má funkci urážky, vyjadřuje rozhořčení či odpor a je kladen do opozice se zdrobnělinou ženského jména.

MARTA: *Jsi kráva, Beátko.*³¹

Postava Marty tak spílá sestře, ale zároveň jakoby zde daná vulgarita neměla sloužit k doslovnému uchopení, ale k sourozeneckému popíchnutí.

Postavy většinou hovoří v krátkých větách. Jejich promluvy jsou podřízeny momentálnímu emotivnímu vyznění situace, čemuž odpovídá i slovosled. Čím více je stupňováno napětí, tím více se repliky podobají jakýmsi vnitřním výkřikům v podobě nejjednodušších holých vět a zároveň tím dostávají určitou rytmickou razanci (Heléne Cixousová)³²:

BEÁTKA: *(najednou skočí do hrobu a začne hrozivě křičet)*

*...Musím se hejbat! Mít figuru! Nesmím jíst! Žádný šminky! Musím být sama! Slavná! Královna! Super! Žádný děcka. Jenom ne děcka! Žádný pršení! Výheň!...*³³

Hrdinky ve většině dramát mají problém mluvit o tématech, o nichž ještě nikdy nehovořily. Neschopnost zformulovat myšlenku do celistvé věty má za následek neukončenou výpověď,³⁴ naznačující citové pohnutí, emocionální hloubku, či nemožnost nalezení vhodných slov:

VĚRKA: *Někdy mě tak napadne...že třeba...člověk přece musí mít někde na tom světě svoje místo...že někde je místo pro něj...*³⁵

³¹LAGRONOVÁ, L. : Království. Disk, 2003, č. 6, s. 139

Zhrubělá slova či nadávky jsou ve Slovníku literární teorie označena pojmem dysfemismus, VLAŠÍN, Š. aj. : Slovník literární teorie, Praha 1984, s. 87

³² Viz. kapitola číslo 2.

³³LAGRONOVÁ, L. : Království. Disk, 2003, č. 6, s. 144

³⁴Aposiopesi. VLAŠÍN, Š. a kol. : Slovník literární teorie, Praha 1984, s. 27

³⁵LAGRONOVÁ, L.: Miriam. Disk, 2004, č. 6, s. 166

Samy postavy tak bojují s jazykem téměř jako malé děti, neznající ustálené fráze, které si musí nejprve spojit a vytvořit, aby mohly skrze ně promlouvat, což je těžké. Vyjadřují se proto útržkovitě, úsečně a bez používání delších souvětí.

Naléhavost a beznaděj jejich citové výpovědi je podtržena i tím, že autorka užívá téhož slova vícekrát v jedné větě, čímž zvyšuje zvukovou působivost a akutnost sdělení.

K zásadní změně dochází v textech při dialozích mezi muži a ženami. Hlavní hrdinky se projevují výše zmíněnými prostředky. V neschopnosti nalezení vlastní identity jako by se odrážela i bezmocnost při nalézání slov. Ovšem muži hovoří uceleněji a nezřídka jsou schopni vyjadřovat se delšími replikami, na druhou stranu však mnohem bezobsažnějšími. Většinou tak pouze opěvují vlastní velikost, nebo falešně pochlebují ostatním postavám. Nejvýraznějším případem je David ze hry *Království*, nebo rádci v dramatu *Johanka*:³⁶

TREMOILLE: *To bude ostudy. Co si o nás řeknou? To ani nechci slyšet.*

ALENCON: *Jestli se jí dotknou...Hubu jim rozbiju...Rozbiju jim hubu*³⁷

Jedním z nejdůležitějších prvků v dramatech Lenky Lagronové je zpěv. Nikoliv pouze písně, zaznívající např. jako echo před náboženskými rituály³⁸, ale především spojení jazyka, zvuku a rytmu. Fragmentární, nesouvislá stylistika textů se blíží více než psanému jazyku mluvenému slovu. Autorka nám skrze své postavy dovoluje nahlédnout do vlastního nitra, odkud pramení aplikované vyjadřovací prostředky. Jako by tak vytvořila hry prostřednictvím svého těla, čímž by podpořila „*potřebu ženy nepotlačovat vlastní pudy*“³⁹

³⁶Především postava Alencona, který své výhrůžky na porotní soud Panny Orleánské křičí z bezpečí okna královského hradu

³⁷LAGRONOVÁ, L.: *Johanka*. Disk, 2004, č. 6, s. 175

³⁸Zejména v dramatu *Království* a *Miriam*, kde hlavní postavy zpívají náboženskou píseň Miriam v polském jazyce

³⁹JUNGMANNOVÁ, L.: cit. d., s. 56

4. Analýza dramatického textu Království

4.1. Děj

Roku 2002 napsala Lenka Lagronová drama Království, jež se řadí spolu se hrami *Tereška*, *Miriam* a *Nikdy* k dosavadním vrcholům autorčiny tvorby. Především proto, že s přihlédnutím k textům, které Lagronová vytvořila mezi lety 1980- 1993, došla autorka k jedné zásadní proměně. Pro své postavy nalézají východisko z nesnesitelné životní situace a dochází k vnitřní obrodě hlavních hrdinek, které již nezůstávají pasivními pozorovatelkami vlastní životní zkázy.⁴⁰

Děj hry se odvíjí v jedenácti obrazech, soustředěných do prostředí malé vesnice, jejíž součástí je kostel s klášterem, hřbitov a torzo nedalekého hradu. Po několik let je ve vsi takové sucho, že vyschla i místní řeka. Ústřední postavu Beátku opět nacházíme, stejně jako hrdinky v předešlých dramatech Lenky Lagronové, v bezútěšné situaci z vlastního života. Žena na prahu čtyřicítky žije spolu se starší sestrou Martou. Obě dvě jsou izolovány ve světě, v němž je středobodem dědictví otce, který jim zanechal nekonečnou mísu plnou medu, z níž mají nadsmrti jíst.

Do jejich životů vstupujeme kdesi uprostřed. Nevíme nic o dětství, minulosti, pouze usuzujeme ze současných poměrů. Marta s Beátou rozmlouvají nad mísou medu (obraz první). Ač vedou mezi sebou dialog, každá z postav mluví o něčem jiném. Nejsou schopny naslouchat jedna druhé, nejsou schopny se domluvit, jejich promluvy se mívají a vzniká tak nedorozumění, ústící v hádku. Beáta se snaží Martě vysvětlit, že si připadá osamocená, stará a bláznivě zamilovaná do Davida- jediného muže ve vesnici. Marta sestře sděluje obavy o med, který mají v míse již třicet osm let a mohl by se zkazit.

V textu dochází k rychlému střídání jednotlivých scén. Obratem se ocitáme v kostele, kde právě probíhá slavnost „svatby s Kristem“ jedné z budoucích novic. Je to jakýsi předobraz nastávající cesty, kterou se později rozhodne vydat i Beáta. Zde se také poprvé setkáváme s jednou z vedlejších postav. Je jí bláznivá rybářka Šimona, která se objevuje několikrát v průběhu děje v přesně načasovaných

⁴⁰ Na rozdíl od počáteční fáze tvorby Lagronové, kdy své hrdinky ponechávala až do úplného konce nečinné, s drásavým pocitem bezvýchodnosti z promarněných stereotypních životů. DLASKOVÁ, T. : Dramata Lenky Lagronové. In: Disk 2005, č. 12, s.61

situacích, do nichž pronáší své dvě repliky: „*Na rybu se musí čekat...Naplnil se čas, přiblížilo se království.*“⁴¹

V příběhu se objevuje padesátiletý David a zve Beátu na schůzku. Ta proběhne ve zřícenině hradu, kde rozmlouvají o své budoucnosti. Beáta se ptá, zda si ji vezme, založí spolu rodinu a zestárnou vedle sebe. David odmítá. Jejich následný rozhovor by se dal označit spíše jako monolog muže, Beáta se zde omezuje pouze na krátké úsečné odpovědi. Její naděje a ideály se bortí, klesá na dno své víry ve sny i sebe.

Pomoci se jí dostává až v kostele prostřednictvím kněze, jenž jí nabízí jinou životní cestu než tu, po níž chtěla jít spolu s Davidem. Za přítomnosti všech členů vesnice se Beáta pokouší o svoji obrodu. Stříhá si vlasy a odevzdává pomyslně i doslova na oltář víry všechny své ideály v podobě nasbíraných oblázků, látek na svatební šaty... Přistupuje ke slavnosti „odevzdání.“ Zjišťuje však, že ještě není připravena, zatím to nedokáže. Ačkoliv však první pokus ještě nevyšel, již zná svůj nový směr, jímž se bude ubírat. To jí dodává novou sílu změnit svůj život.

Nachází inspiraci ke své tvorbě a stává se podnětem ke změně životního postoje své sestry. Závěrečný obraz je obrazem očisty, kterou postupně procházejí téměř všechny postavy ve vesnici. Konečně začalo pršet. Marta stojí na hřbitově a lije do hrobu svého otce sklenici s medem. Pomyslně tím skoncuje s jeho odkazem a tím i s vlivem, který měl na obě sestry i po své smrti. Za Martou přichází David, potřebuje se s někým podělit o svůj žal. Bortí se mu „jeho království“, zřícenina hradu, která se po nekonečném suchu vlivem deště začala rozpadat. Marta a David si nahlas komentují každý své události, jejich promluvy se propojí a právě v této chvíli se začne odvíjet poněkud groteskní situace, která odlehčuje katarzní vyvrcholení dramatu.

Následně jsou všechny postavy soustředěny do kostela k finálnímu znovuzrození. Šimona přináší svůj první skutečný úlovek - kapra. Živého tvora podává nejprve Beátce, Martě, Davidovi a naposledy také knězi. Chovají jej jako malé dítě, které nikdy nebudou mít. S úžasem sledují jeho „*puk, puk, puk,*“⁴² jako projev pravého života, vloženého do jejich rukou. Poslední drží rybu kněz, ta však vyskočí do výše a dopadne mrtva na oltář, kde pomyslně odevzdává svou duši Bohu.

⁴¹LAGRONOVÁ, L. : Království. Disk, 2003, č. 6, s. 144

⁴²Tamtéž, s. 148.

A stejně tak to za chvíli budou připraveny udělat obě sestry. „*Všechno přijímám. Všechno dávám,*“⁴³ zazní z úst Beátky, k níž se přidá i Marta. Začnou obě zpívat polskou duchovní píseň. Kněz i klášterní sestry znásobují počet hlasů a vzniká malý církevní sbor. Zpívají všichni kromě Davida. Ten stále truchlí nad troskami svého zborčeného království.

4.2. Postavy

V dramatu se objevuje celkem pět jednajících postav včetně kněze. Jeho osoba má úlohu funkční ve smyslu dobrého pastýře svých oveček a zároveň zprostředkovatele náboženského rituálu. Bez jeho osoby by nebylo možno obřad očištění vykonat.

Ostatním vedlejším postavám je ve hře ponechán nebyvalý prostor, v kontextu s předchozími dramaty Lagronové, charaktery jsou komplexnější a prokreslenější. Obyvatele vesnice pojí dohromady podobný úděl nositelů traumat a deziluzí ze života. Jejich problémy plynou především z nedostatku schopnosti komunikace a z nenaplnění vlastních vizí a snů. Všichni žijí ve stereotypch a je nesnadné se z nich vymanit.

Jakýmsi symbolem neměnnosti je postava Šimony. Svými stále dokola se opakujícími slovy o čekání na rybu demonstruje životní stereotyp obyvatel. O samotné Šimoně pak můžeme pouze tušit, že kdysi bývala ve stejné situaci jako hlavní hrdinka dramatu, ale nebyla schopna docílit změny ve své existenci. Jako by tušila, že musí se životem něco udělat, ale nevěděla co, proto se rozhodla čekat, až se z toho stala duševně chorou. Samotné jméno Šimona pak odkazuje k biblické postavě apoštola Petra, jehož přízviskem bylo pojmenování Šimon, rybář.⁴⁴

Jediná mužská postava je jmenovcem izraelského krále Davida, jemuž Bůh podle Bible slíbil ochranu lidu. Na konci tohoto věku má přijít mesiáš Král (jehož předobrazem je král David), aby vykonal soud a ustanovil království Boží na zemi.⁴⁵ V dramatu je tedy Davidova postava jakýmsi spodobněním Davida krále, jenž vládne v torzu (již samotná přítomnost trosek značí, že v „Davidově království“ není vše v pořádku) starého hradu. Tady si s drátěnou korunou na hlavě dětinsky hraje na

⁴³Tamtéž.

⁴⁴Petr Šimon působil na březích Černého moře, v Itálii, Španělsku... Přízvisko Šimon v aramejštině znamená „skalník“ FOUILLOUX, D. : Slovník biblické kultury, Praha 1992, s. 624

⁴⁵Tamtéž, s. 114.

panovníka, opájejícího se vlastní velikostí. „Jeho“ pozemské království zde symbolizuje něco pomíjivého, rychle se rozpadajícího, neboť Boží království nemá základ v nadvládě, ani ve hmotných statcích. V opozici mu stojí království jako skutečnost duchovní, které znamená vládu Hospodina v srdci člověka, kde je nastolena láska, mír a porozumění. „(...)Království Boží je mezi námi všemi, jen jej stačí nalézt.(...)“⁴⁶

Zároveň je David prototypem slabocha v dnešním světě. Svoji sebelítost a frustrace si léčí stavěním vzdušných zámků o své dokonalosti. Jakožto *král* by měl být silně motivovanou osobností, u níž se dá najít opora. Když se o to však pokouší Beáta, naráží pouze na Davidovu vnitřní prázdnotu, frázovitost. V dramatu se tak jeho prostřednictvím Lagronová dotýká vztahu mezi mužem a ženou, který je problematický a téměř vždy selže. Osobnost muže je vykreslena jako povrchní, naprosto neschopná porozumění. Ženu, jakožto fyzicky přítomnou osobu, ke svému životu vlastně ani nepotřebuje. Trosky „jeho“ hradu se stávají analogií ke troskám charakteru.

DAVID (k Beátě): *Chtěl jsem, abys věděla, že jsem tě měl rád. Nic víc. Prostě potřebuju, aby někdo věděl že jsem ho miloval. To stačí. Líbila se mi spousta ženskejch, ale tebe jsem miloval. A nebyly to jen tak nějaký ženský. Samý super. Jedna modelka, jedna herečka...potom doktorky... A jedna co emigrovala. Vydělala úžasný peníze. Některý jsou prostě skutečný ženský. Super.*⁴⁷

Pomalu stárnoucí Marta⁴⁸ nehledá smysl své existence. Žije odkazem mrtvého otce, o jehož hrob každodenně pečuje. Nic jiného jí nezbyvá, než být smířená se stereotypem a samotou, jelikož život ještě neskončil a „*žít se musí.*“⁴⁹ To,

⁴⁶ Tamtéž

⁴⁷ LAGRONOVÁ, L. : Království. Disk, 2003, č. 6, s. 143

⁴⁸ Marta je v Bibli sestrou Marie, většinou svojí starostlivostí a smyslem pro rodinu připomíná postavu z evangelií, FOUILLOUX, D. : Slovník biblické kultury, Praha 1992, s.137

⁴⁹ LAGRONOVÁ, L. : Království, Disk, 2003, č. 6, s. 138

Zde také nalézáme paralelu ve Třech sestřích A. P. Čechova, ČECHOV, A. P. : Dramata, Praha 2008, s. 323- 324

že také touží po volnosti a svobodě , můžeme jen tušit z lehkých náznaků, které nám autorka nabízí např. v symbolu moře:

MARTA: *Jiný si prostě žijou. Radujou se, jezděj na dovolený. K moři...U moře určitě prší. A moře je přece pro všechny! Jenomže někdo tam může jen tak a někdo na to nemá.*⁵⁰

Největším významem jejího dosavadního života je sestra Beátka. Marta jakožto starší z obou sourozenců nahrazuje matku. **Sesterství** je jedním z podstatných vztahů, které Lagronová ve svých dramatech rozvíjí. Podle Lenky Jungmannové jde především o to, že : „ (...)Ženské tělo tu nezřídka vystupuje v symbolickém propojení či ve faktické konfrontaci s druhým ženským tělem, a to spíše s tělem starším(...)matka závidí dceři mladé tělo a shazuje její možnost najít si partnera, potažmo porodit dítě(...)k podobným tělesným propojením dochází u Lagronové i v případě těla sesterského, kdy starší sestra jakoby zastupuje matku a sestřino tělo podrobuje kritice.(...)“⁵¹

Ovšem **sesterství** se ve hře Království nenalézá pouze v souvislosti pojetí vztahu matky a dcery, ale také ve spojení s řádovými sestrami. Beáta s Martou se totiž skutečnými sestrami stávají teprve ve chvíli „ zaslíbení Kristu“, kdy je zbořen pomyslný vztah Marty k sestře, jako ke své dceři.

Beáta je talentovanou spisovatelkou, ale nevěří ve svoji tvorbu, ani v sama sebe. Má podobné sociální zasazení jako předešlé i budoucí postavy dramát Lagronové. Ač žije se svojí sestrou, je osamělá a postrádá jakoukoliv motivaci k životu.

BEÁTA(K Martě): *Takovej divnej pocit. Že něco není. Že jsem taková kvůli ničemu. Rozumíš?...Že někde ten život je, někde...všude okolo...ale já do něj nemůžu trefit. Cítím to, Marto...je všude...všude...to strašně bolí. Strašně. Copak to není*

⁵⁰ LAGRONOVÁ, L: Království. Disk., 2003, č. 6, s. 128

⁵¹JUNGMANNOVÁ, L. : cit. d., s. 52-53

Touží po naplnění vlastního ženského osudu, jímž se pro ni stává svatba, děti, poklidný rodinný život s „*kuchyní, obývánkem a záclonami.*“⁵³ Za každou cenu se snaží vtěsnat do zavedených společenských stereotypů. Kupuje výbavu pro děťátko(co kdyby nějaké přišlo) a také má připravený závoj pro případnou svatbu. Jungmannová nabízí pro chování hlavní hrdinky vysvětlení : „*(...)Můžeme to interpretovat tak, že si tímto chováním -v okolnostech více či méně dobrovolných- zkouší nasadit jakousi masku, jejímž účelem je společensky se takzvaně adaptovat(...)*“⁵⁴ Nutno dodat, že Beáta nachází zálibu v neúměrném zdobení se. Líčí se a obléká podle módních časopisů, ale vzhledem k tomu, že v této činnosti není moc zručná vypadá poněkud komicky. Snaží se o co největší odlišení od své sestry Marty, od níž slyší stále stejnou větu „*Dopadneš jako já- stárnu...šedivím,hele...A figura- nedrží.*“⁵⁵

Ústřední postava hry *Království* je v díle Lenky Lagronové první hrdinkou, která usiluje o nalezení způsobu, jímž by se mohla skrze vlastní identitu realizovat. (nejenom světsky). Když nenalézá jiného východiska, pomáhá jí ulehčit tíhu života obřad, který obrodí její duši. „*(...)Stereotyp se tedy stává cestou Beáty ke zkáze, zatímco rituál její poutí k naději.*“⁵⁶

4.3. Prostor

Drama prochází rozmanitými proměnami prostředí, neodehrává se pouze v interiérech, ale hlavní postavy vystupují i do exteriérů. Také z tohoto hlediska je *Království* přelomem v díle Lenky Lagronové, neboť její předchozí texty jsou zasazeny především do stísněných pokojů, z nichž se hrdinky nemohou vymanit. Hra je situována do menší, blíže nespecifikované vesnice, která fakticky zastupuje jakoukoliv českou ves. Jednotlivé obrazy se odehrávají v kuchyni, v kostele, jehož součástí je klášter, na hřbitově a u zříceniny starého hradu.

Místností, simulující prostředí domova je malá strohá kuchyňka s velkým oknem a výhledem na rozvaliny hradu. Okno jakoby zastávalo funkci zrcadla, které

⁵² LAGRNOVÁ, L. : *Království*. Disk, 2003, č. 6, s. 138

⁵³ Tamtéž, s.139

⁵⁴ JUNGMANNOVÁ, L. : cit. d., s. 52-53

⁵⁵ LAGRNOVÁ, L. : *Království*. Disk , 2003, č. 6, s. 138

⁵⁶ JUNGMANNOVÁ, L. : cit. d.,s. 50

poskytuje oběma ženám pohled na trosky vlastního života, dennodenně stejného a pomalu se rozpadajícího. Domov se zde díky stálé rutině a vyhaslému rodinnému krbu je spíše deprimujícím vězením, paradoxně k zakořeněným pocitům bezpečí či útočiště otcovského domu.

Spolu s tímto obrazem dochází k významovému propojení domova se hřbitovem, kam se Beátka s Martou neustále vrací. „Místo posledního odpočinku“ se tak stává jakýmsi předobrazem pochmurného obydlí hlavních postav a zároveň hrdinky neodlučitelně pojí s minulostí a rodičovskými pouty, především však s odkazem otce.

Důležitou funkci zastává mříž se závěsem, oddělující od sebe prostory kostela a kláštera, čímž autorka poukazuje na motiv osamocení světa.⁵⁷ Chrám Páně je místem, kam chodí smrtelníci rozmlouvat s Bohem. Ovšem stále jsou spojeni se svými reálnými životy, čímž je naznačena pozemská rovina. Na druhé straně stojí klášter jako půda zaslíbená Bohu, jenž symbolizuje jinou dimenzi- tajemnou duchovní sféru. Na počátku dramatu slyší sestry vycházet z kláštera zpěv, ovšem nelze nahlédnout do jeho vnitřku, neboť je to možné pouze skrze dělicí mříž a ta je zakryta závěsem. V závěru hry, kdy se Beátka rozhoduje bezvýhradně postoupit svůj život Bohu se překážka bránící v pohledu do kláštera rozhrne a odhalí pohled do velké místnosti, kde stojí řeholní sestry. Právě toto prostorové odhalení signalizuje, že Beáta s Martou přijaly ve svém nitru víru a spolu s ní se jim zrodily i nové životní možnosti.

V neposlední řadě je nutné se zmínit, že ve scénických poznámkách klade Lagronová velký důraz na detailní popis jednotlivých míst: „*Moderní kostelík. Vesnický, malý. Kamenný oltář. Nad oltářem, vysoko, visí vyřezaná dřevěná ikona kříže- Snoubenec Církve. Je to dřevěný kříž s Ukřižovaným. Kristus má otevřené oči. Z obou dlaní mu vytéká krev. Z ní pijí bílé holubice(...)*“⁵⁸

Autorka tak zevrubným popisem prostředí vytváří obrazy související s vnitřním světem hrdinek a zároveň navozuje atmosféru celého dramatu.

⁵⁷DLASKOVÁ, T. : cit. d.,s. 74

⁵⁸LAGRONOVÁ, L. : Království. Disk, 2003, č. 6, s. 139

4.4. Témata a motivy

V dramatu *Království* se vyskytují charakteristická témata i charakteristické motivy, prostupující celé dosavadní dílo Lenky Lagronové. Jak bylo již zmíněno, centrální postavou her je žena, procházející krizí vlastní identity. Autorka k jejímu vyobrazení užívá ženské symboliky, jež se ustavičně prolíná s náboženskými znaky.

Nejdůležitějším motivem je **tělo**, nesoucí v případě hry *Království* nenaplněné ženské poslání ve smyslu matky a manželky. Beátka neustále touží po dítěti a manželovi, když se jí však nedaří dané očekávání uskutečnit, stává se pro ni tělo čímsi traumatizujícím, nenáviděným. Ze všech sil se snaží o popření své fyzické stránky, chce projít změnou, odmítá být nadále sama sebou. Začne své tělo vědomě trýznit hladověním⁵⁹ a nejsnadnější omluvou se pro ni stane pocit, že má velký „zadek“. K dalším úpravám tělesné schránky dochází, když se Beátka zdobí podle módních časopisů neúměrně ke svému věku. Postava se snaží vtěsnat do zavedených společenských stereotypů a zároveň může autorka poukazovat na ryze aktuální problém „ideálu ženské krásy.“

Med⁶⁰ je v dramatu symbolicky propojen se životy Beátky a Marty, a současně se pojí s motivem **otce**/ sice již dávno zesnulého, ale stále ovládajícího dcery po své smrti/ a hřbitovem, na němž je pochován. Odkaz, který zanechal, se pro obě ženy stává jakýmsi nekonečným lepivým neštěstím minulosti. Sestry konzumují med bez přestání „(...)ráno, v poledne, večer, na chleba, do čaje, do kafe, na rohlíky, na brambory, na nudle(...).“⁶¹ Dokonce i stárnou spolu s ním. Čím více med tvrdne, tím jsou tvrdší a zkamenělejší jejich životy. V závěru dramatu Marta pochopí, že pokud neskončuje s minulostí a nezpřetrhá otcovské pouto, nikdy nebude moci začít nový život. Když vylévá med do hrobu, jako by jej otci lila přímo „na hlavu.“

MARTA: *Nezlob se, ale prostě jsi to s tím medem přehnal. I jinak jsi to trochu přehnal.*⁶²

Voda je považována za zdroj života stejně tak jako ženské tělo.⁶³

⁵⁹Ve hře Miriam se ústřední postava Mirka trestá pústy, protože nedokáže na světě nalézt porozumění, a Jitka vystupující v dramatu Markýza se paradoxně přejídá

⁶⁰Biblický výklad medu je pokrm věčného života, neboť „církve střeží úl Kristův, v němž děti Boží sají sladký med Kristův. LURKER, M.: Slovník biblických obrazů a symbolů, Praha 1999, s. 195

⁶¹LAGRONOVÁ, L: *Království*, Disk, 2003, č. 6, s. 137

⁶²Tamtéž, s. 147.

Autorka v dramatu *Království* motiv vody různě variuje do podoby moře, řeky a dlouho očekávaného deště. V dramatu je pojata jako znak duševní obrody a jakési formy katarze. Moře se stává symbolem očekávání a svobody. Způsob, jakým o něm Marta promlouvá, dává tušit, že se k němu obrací ve svém nitru jako k možnému útěku z šedi dosavadního života, jako ke své poslední naději. Řeka je atributem času a pomíjivosti. V dramatu je koryto vyschlé, paralelně k životu hlavní hrdinky, a s tím jako by se i zastavil koloběh veškerého bytí ve vesnici. Když po několika letech přichází vytoužený déšť stává se tak symbolem přirozené očisty. Životy Marty a Beátky se rozpohybují spolu s plnicím se úžlabím řeky, jejíž vody mají sílu smýt vnější špínu i hřích.

V původních mytologických představách byla **ryba** analogií ženské vagíny, postupem času se však jakožto znak ženy změnila na symbol Krista.⁶⁴ Christologický význam tkví především ve sledu písmen řeckého slova pro rybu: ICHTHYS. Jednotlivá písmena značí zkratku pojmenování: Ježíš Kristus, Boží Syn, Spasitel, neboli IĚSUS CHRISTOS THEÚ HYIOS SÓTÉR.⁶⁵ Samotný živočich je pak v dramatu všudypřítomným symbolem Ježíše či křesťanství. Zejména se pojí s postavou bláznivé Šimony- rybářky, která vedle své refrénovité repliky pronáší pro drama velmi důležitou větu: „ *Ryba, to je život.* “⁶⁶

Vodní tvor se ocitá v Šimonině **síti** ve chvíli, kdy se spustí z nebe očistný déšť. Právě ono rybářské náčiní je možno chápat jako další křesťanský prvek, související se samotnou poetikou dramatu. Podle Manfreda Lurkera je :

„ *Nebeské království připodobňováno k síti, „která se spustí do moře a zahrne všechno možné, když je plná, vytáhnou ji apoštolé na břeh, sednou a co je dobré, vybírají do nádob, co je špatné, vyhazují ven“ (Mt13,47)*⁶⁷ V tomto výkladu jsou věrozvěstové chápáni jako rybáři a lidé pak jako ryby. Moře se zde stává jakýmsi obrazem světa.

Ryze křesťanským prvkem, vyskytujícím se před finálním obrazem hry, je heslo **Effatha**. Ježíš podle vypravování učedníka Marka uzdravil hluchoněmého tím,

⁶³KALNICKÁ, Z. : Obrazy vody a ženy, Ostrava 2002, s. 63

⁶⁴Starořecké slovo **delphos** znamenalo vagínu i rybu. Původně patřila delfská věštitelna bohyni Themis, jenž byla znázorňována jako velká ryba, velryba nebo delfín. Teprve později se stal vládcem věštitelny Apollón. KALNICKÁ, Z. : Obrazy vody a ženy, Ostrava 2002, s. 40

⁶⁵LURKER, M.: Slovník biblických obrazů a symbolů, Praha 1999, s. 223

⁶⁶LAGRONOVÁ, L. : Království . Disk, 2003, č. 6, s. 144

⁶⁷ LURKER, M.: Slovník biblických obrazů a symbolů, Praha 1999, s. 234

že mu vložil prsty do uší a naslinil mu jazyk. Řekl *Effatha*. „I otevřel se mu sluch, uvolnilo se pouto jeho jazyka.“⁶⁸ Také v dramatu je užito obdobného výjevu:

Šimona vloží Martě nečekaně prsty do uší.

ŠIMONA: *Effatha.*

MARTA: *(se na chvíli lekne, ale potom drží. Dotyk je jemný, Martě se líbí)*

Moře, to je moře...

Právě toto je okamžik, kdy se začne i postava Marty ubírat směrem vedoucím k Bohu. Jakoby Ježíš prostřednictvím Šimony uzdravil nevěřící uzavřenou ženu, která nyní prozřela, aby v duchovním odevzdání mohla spatřit svoji vytouženou svobodu.

⁶⁸ *Effatha* znamená aramejsky „otevři se.“ FOUILLOUX, D. : Slovník biblické kultury, Praha 1992, s.56

5. IVA VOLÁNKOVÁ

5.1. Ženská hrdinka

Dílo Ivy Volánkové se zaměřuje na postavu ženy, její ambivalentní vztah k muži, a zároveň se soustřeďuje na konflikt hrdinky se současnou patriarchální společností. Autorka se snaží o popření přirozeného ženského údělu a poslání, čímž bortí archetyp ženy jako manželky a matky. Právě díky tomuto tematickému vyhranění her je často označována za feministickou dramatičku, což na druhou stranu nutně neznamená, že jí opravdu je. Sama Volánková se na otázku, zda je feministickou autorkou, vyjadřuje takto: „(...)Když mi bylo poprvé přiřknuto „feministka“ a „feministické téma“, bylo to při premiéře minach, tak jsem vlastně nepochopila proč. Tak jsem se po tom pídila. Zaujalo mě co říkali lidi, dokonce lidi, které považuju za inteligentní: „ To jsou ta feministická témata“, „to jsou ty ženské kecy“, nebo kdybys víc souložila, tak by tě to nenapadalo.“ Myslím, že se tím jen ukazuje všeobecná zploštělost pohledu na ženy(...)myšlení tady je prostě maskulinní a chování vůči ženám je mnohdy sprosté. A vlastně hloupé. Čili dnes už se asi zařazuju mezi autorky feministky, ale v tom smyslu, že předkládám určitý názor, tak jak ho vidím já. Netvrdím, že to někdo musí vidět taky tak. Jde jen o úhel pohledu.(...)“⁶⁹Cílem této kapitoly není dokázat, zda Iva Volánková skutečně je feministickou autorkou či naopak. Pouze se pokusíme postihnout její způsob zobrazování ženských postav.

Hrdinky dramatických her (např. Zisk slasti, kdy Žena nehnuta sedí celé dny v houpacím křesle) se nacházejí v určitém existenciálním bodě zlomu. Neví, jak pokračovat v další životní cestě a zároveň se bouří proti dosavadním vžitým konvencím. Vedou jakýsi dialog mezi sociálními formami a nevědomou touhou tak, jak jej definovala Julia Kristeva. Identita ženských postav se tak pomalu vytváří neustálou polemikou mezi tím, co by žena měla dělat, jak se správně chovat. Spojit (sociální normy) s tím, co by chtěla dělat a jak by se chtěla chovat (sémiotický model). Autorka však ve svých dílech nenabízí žádné řešení (mimo smrti v textu Všichni svatí) a nechává volný prostor pro utvoření vlastní alternativní formy existence.

⁶⁹KOLIHOVÁ-HAVLÍKOVÁ, L : Společnost je sprostá. In: Volánková, I.: Stísnění 22, Praha 2003,s. 18

Vztah hlavní postavy k mužům je při nejmenším problematický. Na jedné straně žena touží po nezávislosti, na straně druhé nedokáže partnera (v případě Trilogie minach Bratra) opustit, přičemž neustále usiluje o definování pozice, v níž se právě nachází, touží po znovunalezení svého místa ve světě. K tomu se snaží používat vlastní vyjadřovací a emocionální prostředky. Jakoby tak Volánková vytvářela pro své hrdinky souběžně s novou identitou také nový jazyk. Zde nalézáme spojitost s teorií Heléne Cixous a jejím projektem *écriture féminine*, kdy usilování o změnu identity znamená vystoupit z ustálených jazykových konvencí. Je tak nasnadě, že muži v dramatu nejsou a ani nemohou být schopni hrdinkám porozumět, neboť jejich „mužský jazyk“ pochází z patriarchálního symbolického řádu (Jacques Lacan)⁷⁰, z něhož se ženy vymaňují.

5.2. Hry

V současné době je Iva Volánková úspěšnou dramatičkou a lektorkou dramaturgie Národního divadla v Praze. Ovšem svoji profesní kariéru započala jako herečka. Roku 1984 se stala členkou souboru HaDivadla, kde účinkovala v inscenacích pod režijním vedením Jiřího Pokorného, Sergeje Fedotova a Arnošta Goldflama. Spolu s Goldflamem a s kolegyní Hanou Mullerovou vytvořila kolektivní scénář ke hře *Dcery národa*,⁷¹ na jehož realizaci se podílela také herecky.

Samostatné tvorbě se začala Volánková věnovat až při návratu z mateřské dovolené do HaDivadla, když zjistila, že „(...)nemá co hrát a divadlo s ní příliš nepočítá(...)“.⁷² Díky vlastní herecké potřebě se stala žensky vyhraněnou dramatičkou.

Svoji oficiální prvotinu z roku 1998 *Všichni svatí* autorka dedikovala Arnoštu Goldflamovi. Poetika jeho díla celou hru silně ovlivnila. Drama se odehrává ve stísněné místnosti měšťáckého bytu, kde rodina trpí v područí autoritářského Otce.⁷³ Volánková rozvíjí obraz utiskované manželky, kterou její muž zesměšňuje a ponižuje pouze proto, že je žena. Stejným způsobem se pohlíží i na Dceru. A Syn je

⁷⁰ viz kapitola číslo dvě

⁷¹ Iva Volánková dále spolupracovala na kolektivních hrách HaDivadla: *Záhadné povahy*, či *Guma*

⁷² KOLIHOVÁ-HAVLÍKOVÁ, L. : Společnost je sprostá. In: Volánková, I.: *Stísnění 22*, Praha 2003, s. 16

⁷³ Autorka pro své postavy většinou neužívá žádná konkrétní jména, pouze obecná označení, vždy psaná s velkým písmenem

svým Otcem manipulován. Snovou rovinu zde tvoří dávno mrtvé postavy Dědy a Bábi a Andělé strážní obou dětí, později dospělých mladých lidí.

V dramatu vystupuje do popředí Dcera, která se jako jediná rozhodne vzbouřit Otcově nadvládě. Touží odejít z bytu a žít samostatně. Avšak v tomto okamžiku se dostává do konfliktu s Matkou. Touha po svobodě, nezávislosti a porušení zavedených pořádků, stojí v opozici s odevzdaností a zaběhnutým řádem. Dcera nachází z tísnivé životní situace jediné možné východisko v sebevraždě. Pomoci nejsou schopni ani Strážní andělé, pod jejichž ochrannými křídly oba sourozenci vyrůstali.

Volánková zde nastiňuje témata, jež plně rozvine ve svých pozdějších dramatech. Fatální nepochopení mezi mužem a ženou a jejich vzájemná neschopnost najít společný komunikační klíč. Muž je praktický a žena má většinou sklony k iracionalitě, čímž dochází k vzájemnému partnerskému nepochopení. Dalším z autorčiných hlavních témat je generační rozpor individualit, rodičů a dětí, především zaměřený na vztah matky s dcerou. A v neposlední řadě konflikt či přímá konfrontace ženské postavy s patriarchální společností.

Hrdinkami jsou bez výjimky mladé ženy, odmítající se zařadit do vytvořených stereotypů. Nejsou ochotny se přizpůsobit, přijmout očekávanou roli. Tápou ve vlastní existenci, přičemž nejobtížnějším úkolem ze všech je pro ně život jako takový:

DCERA: *Čím víc si si schopen uvědomovat, tím je to pro tebe všechno složitější. Přežít je to nejtěžší v životě. Zbytek je vlastně sranda.*⁷⁴

Text Všichni svatí se dostal do finále soutěže o Cenu Nadace Alfréda Radoka za nejlepší původní českou nebo slovenskou hru.

Ve hře Zisk slasti autorka definitivně opouští Goldflamovu poetiku a začíná detailněji propracovávat svůj osobitý způsob psaní. Zaměřuje se především na vnitřní svět hlavní postavy a na její osamocení mezi lidmi.

⁷⁴VOLÁNKOVÁ, I. : Všichni svatí, Rkp., Divadelní ústav v Praze s. 22

Drama zachycuje Ženu ve strnulé situaci. Přistěhovala se s Mužem do nového bytu a místo, aby vybalovala věci z krabic a nadšeně zařizovala útulný domov, nečinně sedí v houpacím křesle a hledí z okna.

ŽENA (k Doktorovi): *Můžu klidně vstát a začít tady uklízet. Můžu jít na oběd i do společnosti. Můžu tím udělat neuvěřitelnou radost svému manželovi. Šílel by štěstím, že je to všechno při starém. Jenže mě se nechce. Jsem obyčejně líná. Prostě se mi nechce.*⁷⁵

Žena protestuje proti přesně vymezenému toku života. Nenaplňuje předpoklady okolí a svojí netečností k partnerovi, novému domovu, bortí ustálené zvyklosti. Odmítá vykonávat věci, které od ní společnost očekává, pouze nehybně sedí v křesle a přemýšlí. Její jednání vyústí v návštěvu psychiatra, jehož rukama se hrdinka uspokojí. Zde Volánková poprvé předkládá téma ženské sexuality, jež rozvine v pozdějších dramatech.

Postava Muže je ve hře vitální, komunikativní, ale mluví pouze o praktických věcech, stará se o chod domácnosti, ne o ženiny emoce. Do strnulé situace zasahuje Ženina již dávno zesnulá Matka, zjevující se jako přízrak. Neustále nutí dceru k aktivitě, chce aby z ní byla příkladná manželka a hospodyně. Autorka se opět zabývá nemožností porozumění mezi mužem a ženou a rozchodem generačních názorů.

Roku 2006 byl uskutečněn česko - španělský divadelní experiment „Dva v jednom,⁷⁶ do něhož byl zakomponován i výše zmíněný text Ivy Volánkové. Spojením dramatu *Zisk slasti* se hrou *Manželé Palabraskovi* španělské dramatičky Angélicy Liddel⁷⁷, vznikla inscenace *Moje dcera je pes*. Na její realizaci se spolu podílela divadla z Prahy, Brna, Madridu a Santiaga de Chile.⁷⁸

⁷⁵VOLÁNKOVÁ, I.: Zisk slasti. In: Bláhová, M.- Havelková, P.aj.: Šest žen napsalo šest her, Brno 2000, s.364

⁷⁶Jedná se o projekt teatroložek Martiny Černé a Šárky Pavelkové, které se zabývají současnou španělskou ženskou dramatikou. V českém prostředí chtějí upozornit na „ženský pohled na věc“, prostřednictvím komparace španělské a české „ženské dramatiky“
<http://www.metropolislive.cz/detail/638/0/>

⁷⁷Současná španělská avantgardní dramatička, režisérka a herečka. Z díla např. *Perro muerto en la tintorería: Los Fuertes* (Mrtvý pes v čistírně: Silní), či *Manželé Palabraskovi* (Esposo Palabrasca)

⁷⁸<http://www.metropolislive.cz/detail/638/0/>

Textem *Stísnění* se autorka roku 2001 zařadila na druhé místo v soutěži Cen Nadace Alfréda Radoka.⁷⁹ Ve hře se prolínají útržky rozhovorů zaslechnutých na schodišti jednoho činžovního domu, který jakoby byl hlavní postavou celého dramatu. V mozaice promluv se skládají obrazy partnerských vztahů obyvatel domu: Muže a Ženy, Mladíka a Staršího muže, Starší ženy a Jejího muže a také Dámy a Pána. Text se zaměřuje především na podstatu neporozumění, nebo naopak souznění mužského a ženského principu, nebo souznění dvou lidských bytostí v určité fázi života. Především se jedná o postavy Žen, které v sobě navzájem nacházejí pochopení. Volánková zobrazuje křehkost a citlivost ženského světa, který i přes rozdíly ve stáří, výchově či zkušenostech, tvoří jednotnou kategorii, do níž žádný muž nemůže proniknout. Společným jazykem jsou pro ně verše Charlese Baudelaira, jejichž zvukomalba evokuje minulé století, dálku a volnost. Čas má v dramatu další důležitou roli. Samotný děj se odehrává v přítomnosti, ovšem např. postava Dámy a užití veršů francouzského básníka devatenáctého století, vnáší do hry spíše atmosféru starých zašlých časů. Tím je vystavěn další konflikt - neschopnost přizpůsobit se současné době.

Muži jsou ve hře mnohem osamocenější, nenacházejí cestu ani ke svým partnerkám, ani k partnerovi. Především se jedná o vztah Staršího muže a Mladíka. Zde se autorka opět zaměřuje na generační konflikt a ukazuje, že také porozumění dvou mužů mezi sebou je ve světě jejich her v zásadě nemožné. Absentuje u nich potřeba vyjadřovat se o vlastním nitru, dávat najevo své emoce.

3sestry 2002.cz jsou aktualizovaným textem A. P. Čechova, zasazeným do současné České republiky. Volánková se tentokrát nezabývá výlučně vnitřním světem postav, ale především prostředím, v němž se hrdinové pohybují. Autorka zaostruje zejména na problém soudobé civilizace, která s sebou přináší teroristické útoky a technické prostředky, jež se nakonec obrátí proti lidstvu.

Všechny jednající osoby z původního díla autorka zachovala, jen je poněkud vyhranila. Olga (v dramatu se jménem Emma) je starou neurotickou pannou, pronásledovanou erotickými představami a Irina (Anděla) je prototyp cynické pubertální slečinky, mající zálibu v sexuálních hrátkách. Mášu (Annu) nacházíme

⁷⁹Pro Národní divadlo však Iva Volánková napsala ještě druhou verzi hry s názvem *Stísněná 22*, kterou uvedlo roku 2003 Národní divadlo. Režie Jiří Pokorný

v situaci těsně po potratu, zhroucenou v hluboké beznaději.⁸⁰ Hledá oporu u svého Muže, ovšem naráží pouze na jeho urážky. Je zahořklý, jelikož se měl stát ředitelem gymnázia, ale pro jeho funkci ve straně mu to bylo znemožněno.

Další postavou je bratr Andrej (Jakub), dle autorky modelový příklad dnešní mládeže. Vůbec nevychází ze svého pokoje a hraje počítačové hry. Služka Anfisa(Luisa) se stává obětí předvolební kampaně Václava Klause. Do zahrady sester vpadá neznámý Muž s kloboukem a zanechává jim tam podezřelou bednu. Následně zazní hlas z rádia: „(...)Zdravotní stav stovek rukojmích, zadržovaných čečenskými teroristy, je stále vážný(...)“⁸¹ A zatímco autorka zakončuje současný stav společnosti a světa vůbec apokalyptickou vidinou, při níž dochází k destrukci domu, zahrady, Země..., všechny postavy sedí u táboráku, opékají buřty a dívají se na televizi.

Dle Lenky Kolihoové- Havlíkové jsou 3sestry2002.cz: „(...)hrou, která má ideologii, prezentuje autorčin skeptický náhled na svět(...)Problém si v sobě nese svět, nebo chcete-li civilizace. Možná je zapotřebí ji odvrhnout, posadit se na zahradu, na schody, do houpacího křesla a věnovat se jen sobě.“⁸²

Roku 2002 získal text třetí místo v soutěži Cen Nadace Alfréda Radoka za nejlepší původní českou nebo slovenskou hru.

Aktuální téma přináší Volánková i v textu *Standa má problém*, který tvoří spolu s dalšími částmi *Paroubek je kamaRáth* a *Strejda nás má všechny rád* volnou trilogii z cyklu *Má vlast*.(2005)⁸³ Autorka se zcela odklání od své dosavadní tvorby a zaměřuje se na parodii současné politické situace v České republice.⁸⁴ S humorem vykresluje a karikuje charaktery vládních činitelů. Kromě Stanislava Grosse také Miladu Ermmrovou, Vladimíra Špidlu, Miloše Zemana, Miroslava Topolánka a další.

⁸⁰KOLIHOVÁ-HAVLÍKOVÁ, L.: *Když říká nic, myslí nic*. In: Program k inscenaci Národního divadla Státního 22. Národní divadlo, Praha: 2003, s. 12

⁸¹ VOLÁNKOVÁ, L.: 3sestry 2002.cz, Brno, Větrné mlýny, 2003, s. 29-30

⁸² KOLIHOVÁ-HAVLÍKOVÁ, L.: *Když říká nic, myslí nic*. In: Program k inscenaci Národního divadla Státního 22. Národní divadlo, Praha: 2003, s. 13

⁸³Trilogii *Má vlast* uvedlo Divadlo v Dlouhé jako loutkové scénické čtení s podtitulem *Politika jako South Park*, v režii Karla Krále. Jako činohru představilo drama roku 2006 Divadlo Rokoko, v režii Thomase Zielinského a Tomáše Svobody. *Mladá fronta dnes*

⁸⁴ Stejně tak jako dramatik Luboš Balák a jeho trilogie *Kluzká plocha I., II., III.*

Topolánek mluví s kolegy

TOPOLÁNEK: *Nečekejte ode mě nic jinýho než noc dlouhých nožů. Ta prostě přijde.*

Topolánek zvedne zbraň a namíří na ostatní členy strany

TOPOLÁNEK: *Ale mám to vymyšlený dobře, že jo?*

OSTATNÍ: *Dobře.*

TOPOLÁNEK: *Moc dobře, že jo?*

OSTATNÍ: *Moc dobře.*

TOPOLÁNEK: *Tak mi to říkejte ještě chvílku dokola.*

Všichni sborově, Topolánek šťastně udává rytmus.

OSTATNÍ: *Máš to dobře vymyšlený, moc dobře vymyšlený, seš dobrej, moc dobrej, lepší než ostatní, krásnej, vzdělanej, chytřej, dobrosrdečnej, čestnej. Lepší než ten lyžař prezident!*

TOPOLÁNEK: *Jste prima tým. Nezasťelím vás.*⁸⁵

V satirické rovině dramatička pokračuje spoluprací s Valerií Schulczovou na scénáři ke hře *Barbíny*(2005). Jedná se o reflexi světa zahlceného médií. Celá hra je vytvořen jako koláž z úryvků textů dívčích časopisů.⁸⁶

Zatím posledním autorčiným počinem je hra *Benefice*, napsaná pro Činoherní studio Ústí nad Labem.(2005). Zde zesměšňuje osobnosti české kultury, vystupující v televizních zábavních pořadech.

5.3. Jazyk

V díle Ivy Volánkové ustupuje děj zcela do pozadí a ohnisko pozornosti je zaměřeno především na vyjádření pocitů hlavních postav. Ty v sobě většinou potlačují nakumulované emoce a mnohdy se stává, že v průběhu jejich promluvy dojde k prudkému vzrušení. Při emocionálně zbarvené řeči je časté užívání expresivních výrazů:

ŽENA 1 (k Ženě 2): *Tak se nasereš, vid'?*

⁸⁵VOLÁNKOVÁ, L.: Standa má problém. Svět a divadlo, 2005, č. 6, příloha, str. 15

⁸⁶Premiéra se uskutečnila 29.5. 2005 v Divadle Na zábradlí. Režie Valerie Schulczová

*Že se rozzlobíš až z tebe budou jiskry lítat, že jo?
A co ještě?
Co ještě vymyslíš?
Hovno
Ty...vymyslíš...leda ...hovno, děvenko⁸⁷*

K expresivním výrazům se také nezřídka uchylují jednající osoby, zmítající se v pocitech hlubokého zoufalství. Ovšem celá dramatika Ivy Volánkové osciluje mezi spisovnou češtinou a vulgárním vyjadřováním. Vzorem autorčiných her je současný obecný český jazyk. Též v situaci milostných promluv je hojně použito vulgarismů, výhradně z úst Ženy. Tím je degradována romantická chvíle, samotná postava Muže a zároveň Volánková porušuje stereotyp o nevhodnosti vulgárního vyjadřování pro ženy.

ŽENA (k Muži): *Miláčku...
Pičulíne...ty můj malý kurve...
Co mi připomínají tvoje oči?⁸⁸*

Jedním z autorčiných příznačných výrazů je slovo NIC, uplatňované např. v dramatu *Všichni svatí, Zisk slasti, v Trilogii minach*. Většinou jej dramatička užívá v plném významu při potřebě znázornění naprosté prázdnoty. Tím se zároveň NIC stává jakýmsi pojmenováním pro životy hlavních hrdinek, které prázdnotu a osamocenost neustále zažívají.

Hlavní hrdinové se vyslovují v krátkých větách, často pouze vyřadí jednotlivá slova, momentálně vycházející z jejich nitra. Naléhavost a beznaděj jejich citové výpovědi je podtržena i tím, že se nezřídka určité výrazy opakují a stupňují.⁸⁹

MLADÍK (KE Staršímu muži): *Oni jsou tvoje svědomí...!!!
Oni jsou tvoje odpuštění...!!!
Oni jsou tvoje jediná naděje...!!!
Oni!!!⁹⁰*

⁸⁷VOLÁNKOVÁ, I.: Trilogie minach, Rkp., Divadelní ústav v Praze, s. 65

⁸⁸VOLÁNKOVÁ, I.: Trilogie minach, Rkp., Divadelní ústav v Praze s. 46

⁸⁹Opakování slov je ve Slovníku literární teorie označeno pojmem anafora. VLAŠÍN, Š. a kol. : Slovník literární teorie, Praha 1984,

Dramatička fragmentárními, přerývanými a neukončenými výpověďmi zároveň nastoluje rytmus svých textů. Právě spojením rytmu, jazyka a zvuku utváří stylistiku, která se více blíží mluvenému slovu než psanému jazyku, a zároveň se přibližuje k ženskému psaní (Heléne Cioux)⁹¹.

Komunikace postav opačného pohlaví je obtížná. Jednající osoby se neustále snaží o dorozumívání, vedou však spíše jakýsi pseudo- dialog⁹², neboť většinou pouze narážejí na partnerovo mlčení a naprostou pasivitu. Když však již mluví oba, Žena i Muž, jejich promluvy se zcela míjejí. Dohovořit se mezi sebou je pro ně zcela nemožné. V dramatu *Stísnění* mají dokonce ženy společný jazyk- francouzské verše- jimž muži, nerozumí.

V neposlední řadě je nutné se zmínit, že dramatička ve svých hrách nepoužívá žádná konkrétní jména. Jedná se o co nejjednodušší označení, občas upřesněná dalšími vnějšími znaky, např. Muž s kloboukem či profesním zaměřením, např. Farář, Doktor. O postavách nevíme žádné další konkrétní informace, až na hlavní hrdinku v *Zisku slasti*, kdy je znám nejenom věk, ale také poněkud absurdně tvar jejího pozadí. Jedinou výjimku představují téměř všichni hlavní hrdinové v dramatu *3sestry2002.cz.*, kteří jsou pojmenováni zcela konkrétně.

Své texty Volánková komponuje ze spisovného, hovorového i básnického jazyka, což je opět jeden z příznačných prvků ženského psaní. V dramatech *Stísnění 22* a *Trilogie minach* autorka užívá volného verše. Obě hry se tak blíží spíše k poetické než prozaické formě.

⁹⁰VOLÁNKOVÁ, I.: *Stísnění*. In: Volánková, I. : *Stísnění*, Praha, 2003

⁹¹ viz. kapitola číslo dvě

⁹² „(...)V současných hrách převažuje monolog, nebo pseudo-dialog, s rozsáhlými promluvami přítomných postav, které ve skutečnosti mezi sebou nekomunikují, smysl promluvy se skládá z juxtapozice monologů(...)“

Hodrová, D.- Vangeli, N. a kol. : *Na okraji chaosu*, Praha, 2001, s. 365

6. Analýza dramatického textu Trilogie minach

6.1. Děj

Roku 2000 napsala Iva Volánková drama s názvem *Trilogie minach*, složené ze tří jednoaktovek: *Minach*, *Panna nebo orel* a *Budoucnost mého já*. Titul hry vznikl spojením e- mailové adresy „Míňa. Ch“, patřící herečce Marianě Chmelařové, již autorka věnovala první aktovku.⁹³

Dílo zinscenoval v HaDivadle Arnošt Goldflam⁹⁴, kterému je dedikována část *Panna nebo orel* a poslední díl dramatička připsala režiséru Jiřímu Pokornému. Volánková Trilogii minach od svých předchozích děl poněkud odlišila. Tématem stále zůstává Žena, ovšem již ne mlčící, ale chrlící slova: Žena „*stále v pohybu*.“⁹⁵

Text získal třetí místo v soutěži Cen Nadace Alfréda Radoka za nejlepší původní českou nebo slovenskou hru roku 2000.

Počáteční aktovka *Minach* je rozdělena do dvou dialogických výseků: promluva, či spíše pseudo-dialog Sestry s Bratrem a rozhovor Sestry s Ludvíkem. První zmíněná část zachycuje vztah dvou sourozenců, bydlících společně v malém bytě. Jejich pouto se již v dětství deformovalo v milostný poměr, přetrvávající do současnosti a ještě zesílilo vraždou rodičů, kterou podle Sestry vykonal Bratr.⁹⁶ Jeden bez druhého nedokáže být a současná situace pro ně znamená zcela normální život, nejnormálnější, jaký jsou schopni žít. Sestra hýří aktivitou a snaží se k tomu vyprovokovat i svého Bratra, o něhož zároveň s láskou pečuje jako o miminko. Ten je jejím přesným opakem, pouze sedí v houpacím křesle a mučí ji svojí netečností, mlčením, nebo refrénovitě opakovanou větou: „*Dal bych si teplé kakao*.“⁹⁷ Jeho jediná činnost představuje drobení rohlíků ptákům, kteří zvenčí atakují byt. Do vztahu zasahuje postava Ludvíka, zručného souseda „od vedle“, který se pro ženu stává ideálním mužem a milencem. Situace pro Sestru začíná být neúnosnou, Bratrovo trýznění a Ludvíkovo naléhání řeší alkoholem.

⁹³ KOLÍHOVÁ-HAVLÍKOVÁ, L.: *Když říká nic, myslí nic*. In: Program k inscenaci Národního divadla Státní 22. Národní divadlo, Praha: 2003, s. 3

⁹⁴ Inscenace Trilogie minach měla v HaDivadle premiéru 11. ledna roku 2002, hlavní trojroli Ženy ztvárnila Mariana Chmelařová. KOSOVÁ, L. : Iva Volánková píše o samotě. In: Kult 2002, č. 2

⁹⁵ VOLÁNKOVÁ, I. : Trilogie minach, Rkp., Divadelní ústav v Praze, s. 3

⁹⁶ Zde nacházíme paralelu v cool dramatece, což je označení pro dramatická díla, užívající výrazné drastické prostředky, šokující diváka. Především zobrazující postavy s různými deviacemi. Tato dramatika je připisována Např, Martinu Crimpovi, Martinu McDonaghovi, Dee Loher ...

⁹⁷ VOLÁNKOVÁ, I.: Trilogie minach, Rkp., Divadelní ústav v Praze, s. 3

Ve chvíli, kdy se hrdinka v rozčilení rozhoduje odejít z domu, konečně vyburcuje Bratra k jednání. Ten vstává z křesla a nechává průchod svým potlačovaným sklonům k násilí. Několikrát ženu udeří, ovšem pak ji paradoxně políbí. Odpor a nenávisť jsou propojeny s láskou. Obraz končí společným odchodem obou sourozenců do koupelny.

Druhá pasáž je nazvána *Rozhovor Sestry a Ludvíka, s podtituly Tři čísla s Ludvíkem a Ludvík jako motýlek na květině*. Jedná se o dialog /s lehkým sexuálním podtextem/ mezi Sestrou a jejím milencem, jak je již naznačeno v názvu. Muž se ženou popíjejí koňak, povídají si a s nimi v místnosti sedí v křesle – nikým nepozorován - Bratr, jako trvalá součást Sestřina života. Milenci polemizují o budoucnosti. Muž naléhá na Sestru, aby opustila sourozence a začala žít normální život. Hrdinka však jediné možné východisko vidí v sebevraždě, nebo ve smrti Bratra. Jak se však Ludvík zachová, je v dramatu nedořečeno.

Druhá aktovka *Panna nebo orel?* postihuje fantazijní svět Ženy a její erotické představy. Ty hrdinka zhmotňuje prostřednictvím loutky Muže, jemuž dává jméno Harold.⁹⁸ Hlavní postava si zpočátku se svým objektem pouze pohrává a koketuje, posléze se však pro ni stane nezábavný, jelikož je příliš přizpůsobivý. Nechá jej zemřít a na jeho místo nastupuje Edgar, Haroldův nejlepší kamarád. Žena Edgara provokuje až k neúnosné hranici, kdy ji začne škrtit. Není ale schopen vraždu dokončit. Hrdinka nechá i jeho postavu ve svých představách zemřít a do třetice si vysní nového Muže se jménem Ludvík. Celý obraz je degradací mužství a Lenka Koliňová Havlíková o něm píše: „(...) *Druhá část trilogie je vlastně feministický vtip, který si autorka a herečka Volánková pro jednu dopřála(...)*“⁹⁹

Poslední díl *Budoucnost mého já* nahlíží do výhradně ženského prostředí. Hrdinkami jsou Žena 1 a Žena 2. První z nich je na konci svého života, což nutně nemusí znamenat stáří.¹⁰⁰ Smrtelně nemocná, (její existence je omezena na jeden měsíc) „odložená“ svým manželem na venkov. Žena 2 je její ošetřovatelka, jejímž snem se stalo vydělání určitého obnosu peněz, aby mohla začít nový život někde u moře. Obě Ženy spolu mluví, ale jejich promluvy se míjejí. Neporozumění je

⁹⁸Zde autorka odkazuje k osobnosti amerického komika z éry němého filmu- Harolda Lloyda, dále u jména Edgar snad básníka a prozaika Edgara Allana Poa

⁹⁹KOLIHOVÁ-HAVLÍKOVÁ, L.: *Když říká nic, myslí nic*. In: Program k inscenaci Národního divadla Státní 22. Národní divadlo, Praha: 2003, s.

¹⁰⁰KOSOVÁ, L. : Iva Volánková píše o samotě. Kult 2002, č. 2, s. 11

vzájemné, snad právě kvůli generačnímu rozdílu. Starší hrdinka není schopná naslouchat mladší, jejímu jazyku, způsobu vyjadřování. Naopak dívka na umírající Ženu 1 hledí bez soucitu a zájmu, pouze čeká, až paní zemře, aby mohla začít žít ona. Žena 1 se nachází v posledním životním stádiu a je jakýmsi předobrazem posledních dní téměř všech lidí.

6.2. Postavy

Ve své dosavadní tvorbě Volánková vytvářela a následně rozvíjela jednu jedinou ženskou postavu. Na prvopočátku to byla dívka, toužící opustit rodinu a Bratra (*Všichni svatí*), později se vyvinula v mladou Ženu, tápající ve zmatcích vlastní identity a ve vztazích. (*Zisk slasti, Stísněná*) Drama *Trilogie minach* je jakýmsi vrcholem v evoluci této hrdinky, o níž sama autorka hovoří jako o EVERYŽENĚ, jež je v jejích hrách prototypem femininního postavení Ženy ve všech sociálních a generových kontextech dnešní doby¹⁰¹ Většinou se jedná o Ženy, jež nemohou nebo odmítají naplnit svá ženská poslání v roli matek, manželek či milenek.

Triptych *Minach* zachycuje Ženu ve třech různých situacích. Jedná se o „troj jedinou“ postavu, která by mohla být pojmenována právě Minach.¹⁰² Ve všech zobrazených polohách se snaží navázat vztah s druhou osobou (ať již opačného, nebo stejného pohlaví) nebo minimálně o komunikaci s ní. Hledá oporu a porozumění ve své osamocení a vnitřní vyprahlosti.

V první aktovce hrdinka žije se svým Bratrem, jenž je pro ni jediným smyslem života. Jakoby převzala roli po své zavražděné matce a začala o sourozence pečovat s rodičovskou něhou. Jejím životním naplněním je péče o Bratra, od něhož očekává stejné projevy lásky a náklonnosti.

SESTRA (k Bratrovi): *Stárnu bratříčku...a mám jen tebe.*
 Udělej se mnou něco...
 Prosím tě...

¹⁰¹ Autorka dokonce v textu *Trilogie minach* odkazuje ke hře *Everyman*, konkrétně k její části *Tanec smrti*. Pojem *Everyžena* Volánková užila v rozhovoru pro noviny A2. LJUBKOVÁ, M: Česká premiéra je světový pohřeb, In: A2, 2006

¹⁰² KOSOVAR, L. : cit. d., s. 12

Já nevím...co?
Ale cítím to úplně jasně...
Tady...(Na srdci...)
*Prosím...*¹⁰³

Předpokládaných reakcí se jí však nedostává, ale k Bratrovi je vázána silným poutem, z něhož se nedokáže vymanit. Začne hledat únik ve vztahu s Ludvíkem. Ani zde však nenalézá pochopení, čímž ve svém nitru prohlubuje ještě větší prázdnotu a samotu. Právě tu se snaží zapudit nepřetržitým monologem, neustálým tokem řeči. Jakoby za slovy skrývala prožívaná traumata.

Ve druhé části *Panna nebo orel* nahlížíme do fantazie Minach, zcela pohrdající mužským pohlavím. Ve své osamocení si jej vysní pouze jako hračku, sloužící výhradně k ukojení sexuálních představ (v celém dramatu je však zdůrazňováno, že je Žena starou pannou nejen proto, že se neprovdala, ale také po fyzické stránce) a k ukrácení dlouhé chvíle. Sama Volánková ji nazývá Minach manickou,¹⁰⁴ která je „nad věcí“, jedná opovržlivě a neuctivě. Ve svých představách je sobecká a krutá, stejně tak jako to dovedou muži:

Žena hodí Muži keks. Ten jej reflektivně chytí.

ŽENA (k Muži) : *...keks!*
Dotkla jsem se tvé ješitnosti? ...
Promiň...
Řekla jsem to z nevědomosti...
Už o tvé malosti nebudu nikdy mluvit...
Jestli chceš budu mlčet...
*Ale ty přece ani nevíš co chceš.*¹⁰⁵

Minach ve třetí aktovce *Budoucnost mého já* zobrazuje Volánková bez společnosti mužů. Poslední dny života tráví v osamocení a naprosté izolaci. Vnitřně se smiřuje s nadcházející smrtí. Její negativní reakce na ošetřovatelku pramení z fyzické, ale především duševní bolesti.

¹⁰³VOLÁNKOVÁ, I.: Trilogie minach, Rkp. uložen v Divadelním ústavu v Praze, s. 10

¹⁰⁴KOSOVÁ, L. : cit. d., s. 12

¹⁰⁵VOLÁNKOVÁ, I.: Trilogie minach, Rkp. uložen v Divadelním ústavu v Praze, s. 37

ŽENA 1 (k Ženě 2):
Nemůžu spát!
Nemůžu chodit!
Počurala jsem se!
Strašně se bojím!
Je mi zle!
Všechno mě bolí!
*Mám strach, víš?*¹⁰⁶

Žena 1 symbolizuje smrt a zmar a v opozici k ní stojí Žena 2 zosobňující životní energii a naději ve slibnou budoucnost.

Hrdinka Minach v celém dramatu představuje ženskou samotu ve třech variacích. V první aktovce je její příčinou biologická danost a neschopnost jakékoliv změny. Ve druhé a třetí části se jedná o jakousi fatalitu, předurčenost, přičemž zejména v posledním díle *Budoucnost mého já* je nasnadě transformace neschopnosti k naprosté bezmocnosti.

Postava Ludvíka jako jediná v celém dramatu nese konkrétní jméno. Jakoby jej Volánková zkonkretizovala, protože je jediným partnerem, který by přicházel pro Minach v úvahu. Manuálně zručný, co: „(...)přijde, spraví kohoutky od vodovodu, přišroubuje práh, ...roletu. Sedí...poslouchá...vstane...něco pospravuje...zase si sedne...(...)“¹⁰⁷ Na druhou stranu však zůstává prototypem Muže, jenž se objevuje v autorčiných předešlých hrách. Praktický, sexuálně činorodý, ovšem neschopný skutečných prožitků. Nikdy nebude schopen Ženu plně pochopit a porozumět její citlivosti. Minach s Ludvíkem dokáže navázat vztah, ale nebude ji plně uspokojovat, neboť se jejich soužití za nedlouho promění v ubíjející stereotyp.

Bratr v dramatu vystupuje jako tichý trýznitel. Zůstává otázkou, zda je skutečně psychicky nemocný, nebo zda Sestru pouze vědomě trápí. Jeho stále dokola se opakující slova o teplém kakau demonstrují stereotyp, v němž oba sourozenci žijí. Tato replika zároveň symbolizuje jeho ustrnutí v dětství¹⁰⁸ a závislost na Sestře, která se postupem času vyvinula v oboustrannou vazbu.

¹⁰⁶VOLÁNKOVÁ, I.: Trilogie minach, Rkp. uložen v Divadelním ústavu v Praze, s. 76

¹⁰⁷VOLÁNKOVÁ, I.: Trilogie minach, Rkp. uložen v Divadelním ústavu v Praze, s. 5

¹⁰⁸KOLISOVÁ-HAVLÍKOVÁ, L.: *Když říká nic, myslí nic*. In: Program k inscenaci Národního divadla Státní 22. Národní divadlo, Praha: 2003, s.

6.3. Prostor

Celé drama je situováno, stejně jako většina autorčiných her, do stísněné atmosféry malého bytu. Existence postav je omezena pouze na prostory jedné místnosti, výjimečně s kuchyní.(především v části Minach)¹⁰⁹ Volánková tak definuje vnitřní stav prostřednictvím vnějšího světa, v němž se hrdinové pohybují. Izolace od okolí signalizuje bezmoc, nebo spíše neschopnost odpoutat se od své osamocnosti a neschopnost odpoutat se od vazeb na minulost. Jediným pojítkem s místem mimo ulitu hrdinů je okno. Umožňuje pohled na normální život, jenž není umožněn všem.

Takto omezené prostředí má pro postavy dvojí význam: klid a jistotu, která však na druhé straně svazuje postavy natolik, že se pro ně domov stává zároveň jakýmsi vězením. V první aktovce Sestra promlouvá k Bratrovi. Prosí jej, aby se šel projít, do divadla, korzovat, alespoň na čas opustit sklíčenost bytu. Bratr nereaguje. Odejít z pokoje spolu se Sestrou by znamenalo vystavit se nebezpečí okolí. Pro jejich vztah je nejlepším útočištěm právě uzavřenost domova.

V části *Budoucnost mého já* se však obývaná místnost stává azylem nedobrovolným. Spíše vězením v pravém slova smyslu. Hrdinka je odkázána strávit poslední měsíc života v anonymním pokoji kdesi na Vrchovině. Nechce tento fakt přijmout a prosí svoji ošetřovatelku, aby ji odvezla domů. Postavy v dramatu neustále cosi váže k jejich rodnému domu. Nemohou a nedovedou se jej vzdát.

Volánková užívá minimum scénických poznámek. Ponejvíce jich obsahuje začátek každé aktovky, ovšem zde je autorka stručná, spíše než na popis prostředí se zaměřuje na deskripci činnosti postav: „(...)Pokoje. V pokoji Žena. Dívá se do dálky. Někam z okna do dálky. V pozadí, ve stínu, stojí druhá Žena. Pozoruje první Ženu. První Žena na ni nereaguje, jenom se dívá. Žena ve stínu stále stojí. Čeká a dívá se na Ženu, která se dívá do dálky.(...)“¹¹⁰

Prostor se tak díky svému soustředění na interiéry stává jedním z prostředků, jimiž autorka vytváří svoji intimní dramaturgii.

¹⁰⁹Marta Ljubková ve své práci *Dramata Ivy Volánkové* dokonce píše, že:“(…) *Iva Volánková je autorkou jakýchsi „pokojevých dramát.“*“

¹¹⁰VOLÁNKOVÁ, I. : *Trilogie minach*, Rkp. uložen v Divadelním ústavu v Praze, s. 54

6.4. Témata a motivy

Jedním z příznačných motivů, objevujícím se v tvorbě Ivy Volánkové, je téma **ženské sexuality** a smyslnosti. Trilogie minach je samotnou autorkou označována za erotickou hru.¹¹¹ Všechny tři části triptychu se určitým způsobem dotýkají tělesné lásky, ať již mezi sourozenci, v ženských představách, nebo jako animální a zcela pudové činnosti. Sama autorka ji komentuje slovy: „(...)Ženská sexualita je braná jako tabuizované téma, jako by ženy neměly sexuální potřebu, jako by ty touhy v nich nebyly. A pokud jsou, tak je ta žena automaticky kurva. Automaticky. Říkám to samozřejmě vyhraněně. Moje ženské postavy mají potřebu k někomu patřit, svádějí boj se sebou samými, svými pudy, touhami, erotikou. A vyhraňuji je schválně.(...)“¹¹²Otevřené přiznání se k sexualitě je nezbytným krokem na cestě žen k vnitřnímu osvobození.

Ženské sexuální potřeby v minulosti ustupovaly do pozadí především kvůli početí či porodu. Žena byla celá staletí zvyklá sex pouze poskytovat mužům a vzrušení bývalo u slušných dívek zcela nepatřičné. Ženskému pohlaví jsou často i dnes přisuzovány vlastnosti jako přizpůsobivost a pasivita, naopak u mužů přetrvává činorodost, zodpovědnost za průběh sexuálního aktu.¹¹³ Volánková tak zcela narušuje tyto stereotypy a představuje Ženu jako aktivní, schopnou nahlas hovořit s muži o svých sexuálních potřebách.

Sourozenecký incest a následná vražda rodičů jsou témata, která se ne málo vyskytují v současných hrách, zkoumajících patologické rodinné vztahy. Díla s těmito náměty jsou označována jako tzv. cool dramata. Užití obdobných motivů v případě aktovky Minach však Ivu Volánkovou nutně nepřirážuje k výše zmíněnému proudu textů. Její dramatika je vzdálená naturalismu coolness dramatiky. Autorka vytváří spíše intimní studii ženy, se zaměřením na její vnitřní pohnutky. Samotný sourozenecký incest pak souvisí se sexuálním traumatem a vyskytuje se v rodinách, kde jsou narušeny schopnosti matky či otce vytvořit harmonické prostředí a neschopnost navázat užší kontakt s dítětem.¹¹⁴ Jakoby tak Volánková popisovala rodičovské selhání, odrážející se na dalším způsobu života dítěte.

¹¹¹KOLÁŘOVÁ, K. : Na kvalitě díla záleží. Ale nejvíc na štěstí. Rozhovor s Ivou Volánkovou. Mladá fronta Dnes, 21.3. 2003, s.12

¹¹²KOLIHOVÁ-HAVLÍKOVÁ, L. : Společnost je sprostá. In: Volánková, I.: Stísnění 22, Praha 2003 s. 18-19

¹¹³FIFKOVÁ, H.: Erotické představy žen, Praha 2005, s. 15

¹¹⁴WEIS, P.: *Sourozenecký incest a jeho následky*. Česká a slovenská psychiatrie, 2007, r. 103, s. 220

Jedním ze dvou společných motivů, jež se prolínají celým dramatem Trilogie minach, je **Českomoravská vrchovina**. Právě tu zmiňují jednající osoby ve všech částech triptychu. Postava Ludvíka jako své nejoblíbenější místo v Čechách, Žena z části *Panna nebo orel* ji posměšně hodnotí slovy:

ŽENA: *Ty dva kopce mi připomínají prdel...*
 Velkou, tlustou prdel.
 Českomoravská vrchovina...
 Šumava
 Cihlu do chlebníku...
 *Vajíčka do chleba...*¹¹⁵

A Žena 1 ze třetí aktovky *Budoucnost mého já* výsměch graduje:

ŽENA 1: *Českomoravská vrchovina- lék na všechny bolesti*
 Českomoravská vrchovina- zdraví samo
 ...Českomoravská vrchovina- jedna tlustá prdel vedle
 *druhé...*¹¹⁶

Autorka tak jakoby na příkladu Českomoravské vrchoviny ironizovala české zápecnictví, omezenost, která nedohlédne dál než za vrcholky prvních kopců.

Druhým motivem je nepřetržitě **puzení ke smrti**, jak vysvětluje její přítomnost v „ženské literatuře“ Julia Kristeva. Pokud se obrátíme zpět k jejím teoretickým pracím a konfliktu mezi sémiotickým a symbolickým řádem, tak jak jej neustále vedou postavy Ivy Volánkové zjistíme, že k výše zmíněnému se nabízí vyjádření Pamelý Morrisové: „(...)odmítnutím sociálního řádu, o nějž se opírá sociální identita, se žena vydává napospas vší síle nevědomé touhy, jejíž nejmocnější složkou je vždy puzení ke smrti.(...)“¹¹⁷ Hrdinky tak, jak je představuje autorka, mají vždy jedinou naději a tou je smrt, což znamená osvobození.

¹¹⁵VOLÁNKOVÁ, I. : Trilogie minach, cit. d., s. 34

¹¹⁶VOLÁNKOVÁ, I. : Trilogie minach, cit. d., s. 33

¹¹⁷Morrisonová. P.: Literatura a feminismus . Brno, 2000, 245

7. Srovnání

V této kapitole bych se pokusila o srovnání analyzovaných dramatických textů *Království* a *Trilogie minach*. Komparaci provedu na základě výše uvedeného obsahového, jazykového a tematického rozboru.

Na počátku je nutno shrnout společné rysy, které lze vysledovat v dílech obou autorek. Hlavními postavami jsou ženy, izolované ve vlastním vnitřním světě. Čtenář hrdinky (Beátku i Ženu) zastihuje ve chvíli, kdy dospívají ve svém životě k určitému bodu zlomu. Obě zjišťují, že se ocitly v jednotvárném stereotypu. Ovšem každá z poněkud jiného důvodu. Beátka proto, že nenaplnila svoji ženskou úlohu v podobě manželky a matky, Žena díky společnosti, která po ní vyžaduje přizpůsobit se zavedeným konvencím a přijmout svoji společenskou roli, již odmítá.

(Společenská role je právě v onom archetypu manželky a matky). Obě hrdinky tápou v problémech vlastní identity a snaží se o jakési znovunalezení sebe sama. V tomto okamžiku dochází k prvnímu rozdílu v obou dílech. Lenka Lagronová nachází řešení krize a totožnosti v odevzdání křesťanské víře, Iva Volánková nechává svoji postavu přijmout konvenční způsob života a smířit se s vlastním osudem, z něhož v jejím světě není jiného východiska. Identita ženských hrdinek je zde tvořena vírou v Boha a konfliktem mezi společností a vlastními touhami.

Nyní se zaměříme především na prostředí, do něhož autorky zasazují svá dramata. Text *Království* je situován do malé vesnice. Postavy se pohybují v interiéru a zároveň v exteriérech, což jim dodává vyhlídky na možnost úniku z neutěšenosti stereotypního života. Hrdinka ve hře *Trilogie minach* je bez výjimky uvězněna v těsné místnosti, z níž se nemůže, nebo nechce osvobodit. Prostor v obou textech zcela koresponduje s vnitřním rozpoložením jednajících osob. Zde si lze povšimnout další ukázky naděje (náboženství), k níž stojí v opozici neřešitelná životní beznaděj (společenské konvence, stereotyp). Text Lagronové je dějovější, s množstvím vedlejšího textu k navození prostředí, Volánková je ve sděleních hrdinek stručná a dynamičtější. Ovšem na druhou stranu je v *Trilogii minach* i v *Království* hlavním společným hybatelem děje řeč, nikoliv jednání hlavních postav.

Obě dramatičky užívají ve svých textech obdobný jazyk, díky němuž bychom je mohli přiřadit k proudu „ženského psaní.“ Především se jedná o neschopnost komunikace mezi dvěma pohlavími. Autorky konstruují dialogy na základě ženského

a mužského principu, přičemž vycházejí z patriarchální ideologie- jazyk mužů je ze své podstaty jiný, než jazyk žen, proto v jejich promluvách nikdy nedojde k porozumění. Ať se jedná o dvojici Beátky a Davida, či o Sestru a Bratra. Postavy mužů jsou v obou dramatech prosty jakýchkoliv emocí, jsou sebestředné a neschopné ženám naslouchat, čímž zapříčiňují osamělost hlavních hrdinek.

Pokud se zaměříme na jazykové prostředky, můžeme konstatovat, že Iva Volánková vede jakýsi vnitřní dialog postav (Julia Kristeva), které neustále svádějí boj se sebou samými, svými touhami, pudy a se společenskými konvencemi.

U Lenky Lagronové se jedná o téměř totožnou niternou rozpravu. Dále se řeč postav v obou dílech pohybuje v rovinách obecné češtiny, s častým užíváním vulgarismů. Lagronová se však k expresivním výrazům uchyluje pouze ve chvílích největšího emocionálního vypětí, a tak zůstává poněkud umírněnější než Iva Volánková, vyjadřující skrze vulgarismy vnitřní zoufalství svých hrdinek.

K hlavním motivům textu *Království* patří voda, med a ryba, jež jsou užívány jako symboly náboženské. Iva Volánková v *Trilogii minach* aplikuje metafory spíše tělesné a pudové než obrazné. Společným tématem obou autorek jsou však traumata, která si hlavní hrdinky odnášejí z dětství. V případě Beátky je to život v řádu otce, podle jehož ustálených zvyklostí se řídí obě sestry do současnosti. Žena v *Trilogii minach* žije v patologickém vztahu s bratrem, jenž započal s největší pravděpodobností rodičovským selháním.

8. Závěr

Ve své bakalářské práci s názvem Srovnání dvou dramatických textů současných českých dramatiček Lenky Lagronové a Ivy Volánkové jsme se věnovali obecné charakterizaci stylu „ženského psaní,“ které jsme se snažili vystihnout u obou autorek především při analýze a následné komparaci jejich her *Království* a *Trilogie minach*. V rozboru dramát jsme se zabývali pojetím postav, prostorem, tématy a motivy. Jak již bylo řečeno v úvodu, zaměřili jsme se především na vyjadřovací prostředky, jimiž obě autorky konstruují ženskou identitu svých postav a současně jsme zkoumali obsahový materiál v díle obou autorek.

Království je považováno za jeden z vrcholných textů Lenky Lagronové. Především díky tomu, že zde dramatička propojuje dva proudy své dosavadní poetiky. V první řadě vykresluje osamělou hrdinku ve vlastním vnitřním světě. Touží se vymanit ze životního stereotypu a znovu nalézt smysl existence. Za druhé svým postavám soustavně předkládá víru v Boha jako řešení jejich neutěšené situace. Její hra je prostoupena náboženskými prvky metaforicky znázorňujícími naději v lepší život.

V Trilogii minach se autorka zaměřuje na konflikt mezi pohlavími, který u Lenky Lagronové není tak patrný. Hrdinky Ivy Volánkové jsou, stejně jako u Lagronové, osamocené ve svém vnitřním světě. Nejprve se pokoušejí nalézt vlastní identitu. Nemají však dostatečnou vůli, neboť na jakýkoliv negativní popud svého okolí se vzdávají a stále více se uzavírají do vlastního nitra.

Autorky ve svých dramatech předkládají podrobnou reflexi pocitů a detailního zkoumání niterného života ženy. Experimentují s jazykem a zároveň s tradičními vyjadřovacími prostředky. Svým dílem vnášejí do současného dramatu „ženský pohled.“ Obě dramatičky se soustředí na hledání identity ženských postav vyjadřujících nespokojenost s konvenční femininní rolí. Ve hře *Království* a *Trilogie minach* se ocitáme mimo zavedené archetypy ženy jako matky či manželky.

8. ANOTACE

Autor: Radka Chalupníková

Katedra divadelních filmových a mediálních studií

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce:

**Srovnání dvou dramatických textů současných českých
dramatiček Lenky Lagronové a Ivy Volánkové**

Vedoucí diplomové práce:

Doc. PhDr. Jiří Štefanides

Počet znaků: 78 716

Počet příloh: 2

Počet titulů použité literatury: 32

Klíčová slova: Lenka Lagronová, Iva Volánková, Království, Trilogie minach, analýza textů, srovnání, ženské psaní, ženská identita

Bakalářská diplomová práce se zabývá dramatickou tvorbou současných českých dramatiček Lenky Lagronové a Ivy Volánkové. Důraz je kladen na užití jejich vyjadřovacích prostředků v díle, na analýzu a následné srovnání dramatických textů Království (Lagronová) a Trilogie minach (Volánková). Komparace je zaměřena na způsob, jakým obě autorky postihují téma ženské identity.

ANNOTATION

Author: Radka Chalupníková
Katedra divadelních filmových a mediálních studií
Filozofická fakulta v Olomouci

Title of thesis:

**Comparing of two dramatic texts of contemporary Czech dramatists
Lenka Lagronová and Iva Volánková**

Supervisor of the thesis:

Doc. PhDr. Jiří Štefanides

Number of characters: 78 716

Number of supplements: 2

Number of used literature items: 32

Key words: Lenka Lagronová, Iva Volánková, Kingdom, Trilogy minach,
female writing, female identity, comparing

The bachelor thesis is concerned with dramatic production of contemporary Czech dramatists Lenka Lagronová and Iva Volánková. Accent is laid on using their expressing means in the production, on analysis and following comparing dramatic texts Kingdom(Lagronová)and Trilogy minach (Volánková). Comparing is interated on the way, which the both authors affect a theme of female identity.

9. Literatura

9.1. Seznam literatury

- BERGMAN, Aleš: *Nepojízdná housenka*. In: *Divadla svítící do tmy. Nesoustavné nahlédnutí do historie malých/autorských neprofesionálních scén 80. let 20.stol.* Praha: Národní informační a poradenské středisko pro kulturu, 2007, 283 s.
- DLASKOVÁ, Tereza: *Dramata Lenky Lagronové*. Disk, 2005, č. 12, s. 60-77
- FOUILLOX, Danielle: *Slovník biblické kultury*. Praha: Ewa edition, 1992, 320 s., přel. Jan Binder, Hana Bozděková a kol.
- HODROVÁ, D.- VANGELI, N.: *Na okraji chaosu. Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, 2001, 866 s.
- HOŘÍNEK, Zdeněk: *Duchovní dimenze divadla*. Praha: Pražská scéna, 2004, 200s.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka: *Naděje a beznaděj aneb Tematické paradoxy v díle Lenky Lagronové*. Česká literatura, 2008, č. 1, s. 47-57
- KOLIHOVÁ-HAVLÍKOVÁ, Lenka: *Když říká nic, myslí nic*. In: Volánková, I. : *Stísněná 22*, Praha: Národní divadlo, 2003, s. 4-13
- LURKER, Manfred: *Slovník symbolů*. Praha: Universum, 2005, 616 s. , přel. Alena Bakešová
- RESLOVÁ, Marie: *Přežít je to nejtěžší v životě*. Svět a divadlo, 1999, č. 3, s. 13- 19
- ŠEBESTA, Václav: *Egon Tobiáš a Lenka Lagronová*. Svět a divadlo, 2003, č. 6, s. 14-25
- ŠEBESTA, Václav: *Luboš Balák a Iva Volánková*. Svět a divadlo, 2003, č. 2, s. 62-72
- NOVOTNÝ, Adolf: *Biblický slovník*. Praha: Kalich, 1956, 1405s.
- UHDE, Milan: *HaDivadlo o ženské samotě*. Svět a divadlo, 2002, č. 3, s. 27-29
- VANGELI, N. : *Kolik andělů se vejde na špičku současné české dramatiky?* Svět a divadlo, 1999, č. 3, s. 20- 26
- VOLÁNKOVÁ, Iva.: *Standa má problém*. Svět a divadlo, 2005, č. 6, příloha, str. 15
- VOSTRÝ , Jaroslav: *Království a cesta k němu*. Disk, 2006, č. 6 s.
- VLAŠÍN, Štěpán aj.: *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1984, 465 s.

WEIS, Petr: *Sourozenecký incest a jeho následky*. Česká a slovenská psychiatrie, 2007, r. 103, s. 220-224

9.2. Internetový zdroj

LJUBKOVÁ, Marie: *Dramatická tvorba Ivy Volánkové*. www.divadlo.cz /gfx/attachments/hq12364_ljubkova.pdf. 5.2. 2004

Moje dcera je pes <http://www.metropolislive.cz/detail/638/0/>. 14. 9. 2006

9.3. Seznam literatury o genderu a ženské otázce

BEAUVOIR, Simone: *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1966, 403 s., přel. Hana Uhlířová a Josef Kostohryz

CIXOUS, Hélène: *Smích medúzy*. In: *Aspekt*, 1995, č. 2-3, s. 12- 19, přel. Hana Hájková

ČMEJRKOVÁ, Světlá: *Žena v jazyce*. *Slovo a slovesnost*, 1995, č. 1, s. 43-55

ESTÉS, Pinkola, Clarissa: *Ženy které běhaly s vlky*. Praha: Pragma, 1999

FIFKOVÁ, Hana: *Erotické představy žen*. Praha: Mladá fronta, a. s., 2005, 108 s.

FREIOVÁ, Michaela: *Ženské úvahy o feminismu*. Občanský institut, Praha, 2004, 48s.

GJURIČOVÁ, Šárka.: *Gender a rodinná terapie*. In: Gjuričková, Š. – Kubička, J. : *Rodinná terapie: systematické narativní přístupy*. Praha: Garda Publishing, a. s., 2003, s. 47- 63

KALNICKÁ, Zdena: *Obraz vody a ženy*. Praha: Emitos, 2003, 185 s.

LACAN, Jacques: *The Mirror Stages as Formative of Function of the I*. Paris: Seuil, 1966, 256 s.

LIPOVETSKY, Gilles: *Třetí žena. Neměnnost a proměny ženství*. Praha: Prostor, 2000, 332 s., přel. Martin Pokorný

MAREČEK, Luboš: *HaDi: Minach bude ženskou hrou*. *Mladá fronta Dnes*, 9.1. 2002, s. 04

MORRISOVÁ, Pamela: *Literatura a feminismus*. Brno: Host, 2000, 232 s., přel. Renata Kamenická a Martin Siedloczek

INDRUCHOVÁ, Oates, Libora. : *Elein Showalter a gynokritika*. In: *Aspekt*, 1995, č. 1, s. 91

PACHMANOVÁ, Marie: *Věrnost v pohybu: Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Women Press, 2001, 238s., přel. Martina Pachmanová

10. Prameny

10.1. Dramatické texty

ČECHOV, Pavlovič, Anton. : *Dramata*. Praha: Kma,s.r.o., 2008, 396 s., přel. Anna Zahradníčková

LAGRONOVÁ, Lenka: *Antilopa*. In: Program k inscenaci. Hradec Králové: Klicperovo divadlo, 1998

LAGRONOVÁ, Lenka: *Johanka*. Disk, 2004, č. 8 s.

LAGRONOVÁ, Lenka: *Království*. Disk, 2003, č. 6, s. 56-70

LAGRONOVÁ, Lenka: *Miriam*. Disk, 2004, č. 8 s.

LAGRONOVÁ, Lenka: *Nikdy*. Rkp. Uloženo v Divadelním ústavu v Praze

LAGRONOVÁ, Lenka: *Tereška*. In: *Šest žen napsalo šest her*. Brno: Větrné mlýny, 2000, 370 s.

VOLÁNKOVÁ, I. : *Stísnění*. In: Volánková, I. : *Stísněná 22*. Praha: Národní divadlo, 2003

VOLÁNKOVÁ, I. : *Trilogie minach*. Rkp. Uloženo v Divadelním ústavu v Praze

VOLÁNKOVÁ, I. : *3 sestry2002.cz*. Brno: Větrné mlýny, 2003, 45s.

VOLÁNKOVÁ, I. : *Všichni svatí*. Rkp. Uloženo v Divadelním ústavu v Praze

VOLÁNKOVÁ, I. : *Zisk slasti*. In: *Šest žen napsalo šest her*. Brno: Větrné mlýny, 2000, 370 s.

10.2. Rozhovory

KAPRÁLOVÁ, Dora: *Nové texty si musí divadlo objevit, říká Volánková*. *Mladá fronta Dnes*, 2. 9. 2003, s. 3

KOLÁŘOVÁ, Klára: *Na kvalitě díla záleží. Ale nejvíc na štěstí.* Mladá fronta Dnes, 21.3. 2003, s. C12

KOLIHOVÁ- HAVLÍKOVÁ, Lenka: *Společnost je sprostá.* In: Volánková, I.: Stísnění 22. Praha: Národní divadlo, 2003

KOSOVÁ, Lenka: *Iva Volánková píše o samotě.* Kult, 2002, č. 2

PRCHALOVÁ, R.: *Herectví je nešťastné povolání.* Instinkt, 2002, č. 17, s. 62

10.3. Internetový zdroj

SCHLEGELOVÁ, Martina.: *Rozhovor s Lenkou Lagronovou.*

www.dilia.cz/view.php?cisloclanku=2005052602. 26.5. 2005

12. Seznam příloh

Příloha 1

Lenka Lagornová, život a dílo

Příloha 2

Iva Volánková, život a dílo

13. Přílohy

Příloha 1

Lenka Lagronová, život a dílo

Dramatička Lenka Lagronová se narodila 22. 9. roku 1963. Vystudovala Pedagogickou fakultu Univerzity Karlovy a později AMU, obor dramaturgie. Právě zde, pod vedením profesora Jaroslava Vostrého vznikaly její první dramatické texty (např. *Nouzov. Nevím kudy kam*), které byly později zinscenovány univerzitním divadlem DISK. Po absolvování studií nastoupila jako dramaturgyně do Divadla Na Zábradlí, kde spolupracovala s Petrem Léblem. Po odchodu z divadla se Lagronová seznámila s režisérem Janem Nebeským, jenž inscenoval některé její hry (*Tereška, Miriam, Srnečka...*) Dramatické tvorbě se autorka intenzivně věnuje až od počátku 90. let. Lenka Lagronová žije od roku 2003 v Jižních Čechách na dačické faře vedle kláštera karmelitek a její zatím poslední dílo nese název *Křídlo*.¹¹⁸

DÍLO:

DIVADELNÍ HRY: **Nouzov** (1980), uloženo v Divadelním ústavu v Praze, inscenace divadlo Disk, režie Jiří Adámek, premiéra 26.11.1999

U stolu (1988) neinscenováno

Nevím kudy kam (1988) inscenace div. Disk, režie Radek Lipus, premiéra 23.3.1990

Pláč (1989) časopis Disk 25/ 2008

Náš (1990) neinscenováno

Spinkej (1992) jednoaktovka, vydaná spolu s texty Těžko sem někdo dohlédne, Pelech a Srnečka, v časopise Svět a divadlo

¹¹⁸ V průběhu psaní této bakalářské práce Lenka Lagronová dotvořila svoji zatím poslední hru *Křídlo*. Premiéra inscenace se uskuteční 3.5. 2009 ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti, pod režijním vedením Radovana Lipuse.

5/1993, s. 178- 199, Inscenace Pídivadlo, režie Jan Nebeský,
premiéra 1.3. 2002

Těžko sem někdo dohlédne(1992)

Pelech (1992)

Srnečka(1992)

Páv (1993) neinscenováno

Markýza (1993) neinscenováno

Naši vaši furianti (1993) (spolupráce na scénáři s Petrem
Léblem)

Tereška (1997) uloženo v Divadelním ústavu v Praze,
inscenace Divadlo Komédie, režie Jan Nebeský, premiéra
7.3.1997

Antilopa (1997) program, Klicperovo divadlo Hradec
Králové, 1998, inscenace A-Studio Rubín, režie Michal Lang,
premiéra 12.4. 1995

Mamo (2002)neinscenováno

Království (2002) časopis Disk 4/ 2003 s. inscenace Disk,
Praha, režie Štěpán Pácl, premiéra 7.4. 2006

Miriam (2003)časopis Disk 8/2004, s. Divadlo Komédie,
Praha, režie Jan Nebeský, premiéra 24.3. 2005

Nikdy (2003) uloženo v Divadelním ústavu v Praze,
Činoherní studio Ústí nad Labem, režie Kateřina Dušková,
premiéra 7.11.2003

Johanka(2004) časopis Disk 8/ 2004, s. 168- 175

Etty Hillesum (2005) časopis Disk 16/ 2006, s. inscenace
Divadlo Na Zábřadlí, režie Jan Nebeský, premiéra 12.3. 2006

Rozhovory s Janem Pavlem (2007) časopis Disk 21/ 2007, s.
65

Křídlo (2009)

ROZHLASOVÉ HRY: **Vstaň prosím, tě** (1999)

TELEVIZNÍ SCÉNÁŘE: **Laura** (1992)
Písař Bartleby (1993) (volná dramtizace knihy
Roberta Merleho)

Příloha 2

Iva Volánková, život a dílo

Herečka a dramatička Iva Volánková, roz. Klestilová, se narodila roku 1964 v Brně. Vystudovala gymnázium v Moravském Krumlově a po maturitě(1982) nastoupila jako garderobiérka baletu Janáčkova divadla v Brně. V tomtéž roce začala spolupracovat s Miroslavem Lopatkou, s nímž založila amatérský divadelní soubor Nepojízdná housenka.¹¹⁹ Jednu z inscenací divadla zhlédl Arnošt Goldflam a následně nabídl Ivě Volánkové angažmá v tehdejší Hanáckém divadle v Prostějově (později HaDivadle v Brně).

Roku 1984 tak nastoupila jako herečka do HaDivadla, kde se podílela na tvorbě všech autorských scénářů (např. Gumy, Dcery národa). Spolupracovala s režiséry Arnoštem Goldflamem, Martinem Hubou, Sergejem Fedotovem, Jiřím Pokorným, J. A. Pitínským a dalšími. V letech 1988- 1994 se stala matkou dvou dětí. Po návratu z mateřské dovolené (1994) pracovala opět jako herečka HaDivadla a současně se začala věnovat samostatné autorské tvorbě. Její tři dramatické texty (Všichni svatí, Minach, Stísněná 22), se umístily v soutěži o Cenu Nadace Alfréda Radoka za nejlepší původní českou nebo slovenskou hru. Roku 2004 opustila HaDivadlo a do současné doby (2009) působí jako lektorka dramaturgie Národního divadla v Praze. V roce 2005 moderovala pořad České televize Popcorn.

¹¹⁹ Soubor Nepojízdná housenka vznikl v prosinci roku 1982 v Brně, se stálou scénou v Prostějově. Své inscenace stylizoval do žánru tzv. „divadla poezie.“ První inscenací souboru byla koláž z textů Josefa Hory pojmenovaná Horování aneb zahodit všechny hračky pro jedinou (1983). Druhá inscenace Pádové otázky (variace na dílo Konstantina Biebla: Nový Ikaros) byla nejuspěšnějším počinem souboru, na soutěži Wolkerův Prostějov v roce 1984 získal téměř všechna dostupná ocenění. Jako poslední uvedlo divadlo titul Mezi peřinami, pohyby a stratosférou (verše Miroslava Holuba). Soubor zanikl roku 1985.

Bergman, A. : Nepojízdná housenka Brno, In: Divadla svítící do tmy, Nesoustavné nahlédnutí do historie malých/autorských neprofesionálních scén 80.let 20.století. 2004, s. 220-223

Iva Volánková hrála například v inscenacích:

Návrat ztraceného syna	(autor a režie Arnošt Goldflam)
Zrcadlení	(autor: Josef Kovalčuk a A. Goldflam, režie A. Goldflam)
Panoptikum	(autor: Josef Kovalčuk a A. Goldflam, režie A. Goldflam)
Guma	(autor: kolektiv HaDivadla , režie A. Goldflam)
Záhadné povahy	(autor: Josef Kovalčuk , A. Goldflam a kol., režie A. Goldflam)
Jób	(autor: J. Roth, M. Dohnal, režie J. A. Pitínský)
Mirka	(autor a režie P. Tyc)
Volavky	(autor: S. Stephens, režie D. Czesany)
Yvonna, princezna Burgundánská	(autor: W. Gombrowitz, rež. V. Schulzová)
Tři sestry	(autor: A.P. Čechov, rež. S. Fedotov)
Incident Huba)	(autor: N. E. Baehr, úpr. M. Hubová, V Schulzová, rež. M. Huba)

DÍLO:

- Divadelní hry: **Guma** (1985) (spolupráce na scénáři s kolektivem Hanáckého divadla) HaDivadlo, Brno, režie Arnošt Goldflam, premiéra 18.12. 1985
- Dcery národa** (1987) (spolupráce na scénáři s Hanou Mullerovou a A. Goldflamem) HaDivadlo, Brno, režie A. Goldflam, premiéra 28.2. 1987
- Záhadné povahy**(1987) (spolupráce na scénáři s A. Goldflamem, J. Kovalčukem a kol. HaDivadla) HaDivadlo, Brno, režie A. Goldflam, premiéra 18.9. 1987
- Odpolední rozmar** (nedokončeno)
- Všichni svatí** (1997) uloženo v Divadelním ústavu v Praze

Zisk slasti(1999), Větrné mlýny, Brno 2001, uvedeno jako scénické čtení v Činoherním studiu Ústí nad Labem, režie Jiří Pokorný, premiéra 7. 10. 2000

Soukromá apokalypsa (nedokončeno)

Minach (2000)Uloženo v Divadelním ústavu v Praze, HaDivadlo, Brno, režie A. Goldflam, premiéra 11.11. 2002

Stísnění (2001)Program k inscenaci. Praha: Národní divadlo, 2003

Tři sestry 2002. cz (2002)Uloženo v Divadelním ústavu v Praze

Má vlast (2005)(cyklus, skládající se ze tří částí: *Standa má problém, Paroubek je kamaRáth, Strejda nás má všechny rád*)

Barbíny (2005) (spolupráce na scénáři s režisérkou Valerií Schulzovou)Brno: Větrné mlýny, 2005, 40 s.

Benefice (2005)Program k inscenaci. Ústí nad Labem: Činoherní studio, 2005

ROZHLASOVÉ HRKY: **Čtvrté patro** (2001)

Konec (2001)

TELEVIZNÍ SCÉNÁŘE: **Ten stesk, ta vzpomínka** (1996)

Café Proklatec (1999)(spolupráce na scénáři s A. Goldflamem)

Se srdcem na dlani (2000)(spolupráce na scénáři s A. Goldflamem)