

LENKA LAGRONOVÁ: NIKDY

(2003)



Lenka Lagronová (* 1963) učinila tématem, postavou i adresátem svého díla ženu. Do všech svých her však také vložila křesťanské poselství. *Nikdy* (prem. 2003) patří k jejím autobiograficky laděným hrám, v nichž zobrazuje osamělé hrdinky žijící ve svém vlastním světě zakonzervovaném v minulosti (v hrách jako *Království*, prem. 2006; *Pláč*, prem. 2009; *Křídlo*, prem. 2009; *Konec*, rkp. 2010, a *Smích*, rkp. 2011, líčí nenaplněné životy sester – „ztracených“ dcer). Druhý typ jejích dramát představují „portréty“ reálných ženských osobností, které zachycuje vždy v konfliktu s historickými či společenskými okolnostmi (hra o svatě Terezii z Lisieux

Tereška, prem. 1997, o Janě z Arku *Johanka*, čas. 2004, o nizozemské židovské mystičce *Etty Hillesum*, prem. 2006 či o Jane Austenové *Jane*, čas. 2012).

Drama *Nikdy* vzniklo přepracováním autorčiny původně rozhlasové hry *Vstaň, prosím tě* (rkp. 1999), kterou v roce 2001 uvedl český rozhlas a za niž poté získala dvě ocenění. Rozsahem se hra pohybuje na pomezí mezi aktovkou a celovečerní hrou, její realizační čas lze odhadnout zhruba na hodinu. Vzhledem k nevelké délce není dále členěna na menší strukturální oddíly. Hra s groteskními prvky inklinuje k tradiční poetice „vážného“ dramatu.

Podobně jako ve svých pozdějších hrách i zde Lagronová vystačila s jedinou dramatickou situací. Setkání sester-trojčat (narozených ve stejném roce jako autorka) situovala do vesnického domku se zahradou, z jehož oken je v dálce vidět hřbitov. K setkání dochází po osmnácti letech po odchodu jedné ze sester a odehrává se v neděli odpoledne na Boží hod velikonoční (připomínka Kristova vzkříšení je tu symbolem naděje i podnětem pro zárodek víry sester).

Autorka děj vystavěla do standardního pětifázového dramatického oblouku, ale konflikt umístila do předtextové minulosti. Dílo je totiž koncipováno podle modelu takzvaného analytického (ibsenovského) dramatu, a proto se v něm minulost postav stává klíčem k jejich přítomnosti, přičemž analýza historie má pro postavy i terapeutický efekt. V expozici očekávají sedmatřicetileté sestry Jola a Bohumila – neúspěšná spisovatelka a žena v domácnosti – příjezd sestry Věry, která odešla z domova v devatenácti a od té doby se neukázala ani na pohřbech rodičů. Domnívají se, že Věra si přijíždí pro útěchu po rozchodu, ale nakonec jsou to ony, kdo potřebuje povzbuzení.

V takto nastavené rodinné konstelaci se Věra, která se odlišuje charakterově, ale i tím, že odešla za svými sny, ocitá v roli iniciátorky a posuzovatelky jednání sester.

Už Věřin náhlý příchod odrazí míru jinakosti, v níž její sestry žijí – nestihly pro ni přijet k vlaku, neboť nezaregistrovaly změnu zimního času na letní. Stejně symbolicky jako čas, trvale zpožděný životem jakoby v minulosti, vypovídá o situaci i prostor. Rozhovor totiž probíhá ve špinavém, neuklizeném pokoji přeplněném nábytkem a harampádím, přičemž pietní udržování domu v původním stavu odráží stále trvající existenciální i existenční závislost jeho obyvatelek na rodičích (především na dominantním otci, jehož symbolizuje mohutný sekretář). O snaze se osamostatnit svědčí naopak zrušení bývalé zahrady, kterou otec miloval a již sestry po jeho smrti nechaly vybetonovat. Obývací pokoj, v němž se děj odehrává, reprezentuje též duševní zralost postav: zatímco Věře se zdá, že se zmenšil, neboť mezitím dospěla, její sestry považují místnost za zvětšující se, protože pokračujícím pobytem v ní pro ně narůstá tlak zastupující jejich rodiče.

Konflikt se odkrývá už od počátku – sestry totiž nevědí, co si povědět a jak se k sobě chovat, komunikační bariéry opadávají, teprve když Věra stočí řeč ke společnému dětství. Za kolizi lze považovat moment metaforického návratu do dětství, to když Věra podaruje sestry švihadly, které si jako malé přály, a ony přes ně začnou skákat. Vrchol (krizi), jakousi rekapitulaci i rehabilitaci prožitě minulosti, pak tvoří Věřino přiznání, že posledním důvodem pro útěk z domova, kde trpěla nedostatkem lásky, byl strach z nepovedeného skoku do dálky, když se jej učily ve škole. Na ně pak naváže její návrh, aby si nyní znovu přeměřily délku skoků. Paralelně s přípravami doskočistě Věra vypráví příběh své víry v Boha a vyklízí obsah jedné ze skříní, aby dokázala, že se lze odstříhnout i od nezdravé vazby k rodičům (na to Jola reaguje prohlášením: „*Budu bohatá, krásná, prsatá, odstěhuju se z tohoto baráku, budu mít velkou rodinu, šest dětí, hranatej stůl, nádhernýho manžela a jednou ho vykopnu z domu*“, 248). Obrat (peripetie) nastává ve chvíli, když sestry skákáním zdemolují zařízení pokoje, zástupně se tak osvobozující z područí rodičovského vlivu: „*Pokřičuje se. Rozbíhá se, odrazí se, odpadne. Rána. Všechno nejen poskočilo, ale jedna strana sekretáře celá upadla. Sekretář se naklonil, sklo se vysypalo, bar se otevřel, sklenice s alkoholem převrhly, všechno teče do koberců...*“ (252) Závěrečné očistné rozuzlení přichází spolu s malým zázrakem: náhle se totiž spustí údajně nefunkční televizor, v němž tajemný hlas promlouvá o symbolickém zasnoubení s Kristem. Po tomto zážitku sestry začnou Věře strkat věci po otci, které jí prve odmítaly dát, aby je předala potřebným, a nakonec jsou za toto otevření svých srdcí odměněny jakýmsi znovuzrozuujícím zapálením víry.

Anamnézu nefunkční rodiny, pokřivených vztahů, psychické nevyrovnanosti otce a jeho odtažitého vztahu k ženě a dětem zde navíc problematizuje fakt, že byl z politických důvodů vězněn. Současně je bilancování poměru k velitelskému otci a submisivní matce komplikováno skutečností, že Bohumila zdědila povahu po otci a hájí jeho postoje („*Aspoň jsme byly na vzduchu. A táta byl bezvadnej. Pořád*

si s náma hrál“ (225), zatímco Jola je přecitlivělá po matce a s otcem si – stejně jako ona – nerozuměla: „Všechno jsme dělaly špatně. Nic jsme neuměly, chodily pomalu. Byly tlustý, nebo hubený. Neměly prsa a byly jak paragraf.“ (225) Paradoxem je tu fakt, že citlivá Jola vyznívá jako mužatka – nezáleží jí na tom, že nemá prsa, odmítá zkrášlování, a rázná Bohumila naopak vystavuje na odív svoji ženskost, i když prohlašuje, že se nevdala z vlastního rozhodnutí. Sestry se tak stávají demonstrátorkami a pokračovatelkami, a zároveň žalobkyněmi nepříliš šťastného vztahu svých rodičů, který poznamenal i jejich vlastní – nenaplněné – životy. Je zase přeneseně zastupují panenky z dětství, které jako by předpověděly budoucnost: s Věřinou pannou si totiž často hrály na sebevraždu a o smrti pak ve skutečnosti uvažovala i Věra.

Na pozadí děje probíhá jakýsi souboj mezi duchovními a materiálními hodnotami, mezi „mít“ a „být“. Chorobné šetření a hromadění věcí, jímž rodinu terorizoval otec, který si z dovolené v NDR vozil nepoužité pytlíky čaje, ale zároveň jako skladník nepozorovaně kradl, jako by blokovalo možnost rodiny skutečně žít (kupříkladu ani bohatá výbava nezajistila dívkám ženichy). Po vzoru antické tragédie je i zde nešťastný osud spojován s chybami vzniklými ještě před příchodem postav na svět – sestry se narodily jako nechtěné a matka se potom kvůli nim prý nemohla dát rozvést.

Nespokojenost hrdinek odráží i vnější prostředí – po celý děj totiž nepřetržitě přší, což není jen aktuálním obrazem povodní v roce 2002, nýbrž také odkazem na biblickou potopu. Déšť ustane až ve chvíli, kdy se sestry osvobodí od rodinných pout a otevře se jim tak prostor pro víru v Boha: místo něj nastupuje nadějeplná duha. Ve hře se pracuje též se symbolikou vzkříšení (stává se impulsem pro uvěření sester) a symbolem ztraceného syna, respektive dcery (jíž se zprvu zdá být odrodilá Věra, ale pak se ukáže, že „ztracené“ jsou spíše sestry).

Sestry zde vystupují v symbolickém propojení i ve vzájemné konfrontaci – srovnávají své životní možnosti i fyzické předpoklady. Důležitou roli tu hraje tělesnost a fyzický zjev, jimž je věnováno hodně prostoru, symbolem osvobození se stává i svlékání sester před skákáním. Tím se Lagronová pokouší konstruovat pravdivý obraz ženy – demytizovat ženu jako pouhý objekt mužského zájmu. Skutečnost, že hrdinky ukazují jako nevyzrálé, nejisté a lidsky nenaplněné, však zároveň nekonzervuje feministické literatuře. Své feminní náměty pak autorka formuluje jazykem tíhnoucím k metaforičnosti, v němž klade váhu na každé slovo.

V kontextu klasické světové dramatiky se *Nikdy* vztahuje k Čechovovi, jak dokládá parafráze závěrečných replik ze *Strýčka Váni* (1899), respektive ze *Tří sester* (1900) („budeme žít, strejčku...“; „...ale zatím se musí žít, ...milé sestry, život ještě neskončil. Tak tedy budeme žít.“): „JOLA: Žije se dál, že? Jedeme dál... Trochu razantně...“ (257); i ohlas *Višňového sadu* (1900) – podobně jako Čechovův sad skončil rozparcelovaný na chaty, tak i zdejší zahrada končí jako parcely na garáže. V domácí tradici má dílo blízko k básnickému dramatu Josefa Topola a z jiné strany přísluší k ženské dramatice. V tom se hra nepojí jen s díly Ivy Klestilové (Volánkové), Markéty Bláhové (Bidlasové)

či Lenky Havlíkové (Kolihoové), ale i s díly autorek mladší generace – Radmily Adamové, Kateřiny Rudčenkové a Magdaleny Frydrych Gregorové. Parafraze Čechova vztahuje *Nikdy* konkrétně ke dramatu Ivy Klestilové (Volánkové) *3sestry2002.cz* (2003), ke hře Davida Drábka *Jedlíci čokolády* (prem. 2011) i ke hře Anny Saavedry *Kuřačky a spasitelky* (prem. 2012, pod titulem *Kuřačky*) a dalším.

Ukázka

JOLA: Tak já se flákám, jo? A co ty popsáný papíry? Haldy! (*Zakopává vyčnívající papíry pod postel. Potom cosi hledá v sekretáři v zásuvce. Vytahuje tabletky, vylamuje jednu*) Víš, co to je za hrůzu? Papíry, na sobě jeho manšestráky, žádný prsa. (*Polyká prášek. Zapíjí ho mlékem z krabice*) Ale tomu ty nerozumíš. Tak se flákám. Mně je to jedno.

BOHUMILA: Haldy papíru! A co z toho? Ani hra. Ani chlap. Ani děcko. Kdybys to aspoň neslbovala.

JOLA: Prostě to nejde.

BOHUMILA: To nepůjde nikdy. Dokud nebudeš pořádně chtít.

JOLA: Já chci.

BOHUMILA: Málo.

JOLA: Chci hodně. Strašně. Ale nejde to.

BOHUMILA (*zavírá bar. Dívá se z okna*): A leje a leje a leje... To si člověk ani nic jiného už nepamatuje.

JOLA: Jenom bláto.

Jola i Bohumila se dívají z okna, za kterým prosvítají hřbitovní kříže.

Někde to už prý zaplavilo i hřbitov.

BOHUMILA: Blbost. Hřbitovy jsou svatý.

JOLA: Už ani kříže nejsou vidět.

BOHUMILA: Všechno se zbláznilo. Já jdu. Až bude prosit, tak budeme chvíli dělat drahoty. Ať ví, že nemůže všechno. Ale potom ji tady necháme. Je stejně naše, co naděláme. To je osud. Zatracenej. (*Pokouší zavřít stále se odevírající skříň. Skříň se opět otevře. Dívá se dovnitř, zastrkává vypadávající kus oděvu*) Všechno to tady nechala. Narvaná skříň. (*Otevírá tubu krému, čichá k ní*) A krém. Neridé. Proti akně. (*Nacpe i krém mezi oblečení. Rychle skříň zavře. Podloží dveře kouskem papíru. Dveře se jí podaří zavřít*)

(Hry, 215–216)

Vydání

Nikdy, Větrné mlýny, Brno 2003.

Hry (*Markýza, Tanečník, Antilopa, Terežka, Království, Nikdy, Miriam, Johanka, Ety Hillesum, Pláč, Křídlo*), Větrné mlýny, Brno 2010, s. 209–259.

Uvedení

Premiéra 7. 11. 2003 – Činoherní studio Ústí nad Labem, režie Kateřina Dušková.

Další uvedení:

26. 2. 2004 – Divadlo Mandragora Zlín, režie Martin Františák.

Adaptace

2001 *Vstaň, prosím tě*, dramatisace, Český rozhlas 3 Vltava, režie Otakar Kosek, prem. 31. 3. 2001.

Ceny

Cena za debut v soutěži o původní rozhlasovou hru rozhlasové stanice Vltava, 1999 (za předchůdce díla, rozhlasovou hru *Vstaň, prosím tě*).

Prix Bohemia Radio, čestné uznání, 2002 (též za urverzi díla).

Reflexe

To je také jeden z nejnápadnějších rozdílů mezi rozhlasovou verzí *Vstaň, prosím tě* a její divadelní úpravou *Nikdy*: přibýlo tu řízných poznámek a groteskních detailů – pytlík prášků na hlavu, 264 nakradených vodovodních kohoutků, zásobárna tátova „tlamolepu“ atd. Tyto i jiné detaily jakoby měly upomínat dokonce na bernhardovský styl, který nás také nechává v totální nejistotě, co je k smíchu, a co k pláči.

Václav Šebesta: „Hodí se žít“, *Svět a divadlo* 2004, č. 1, s. 99.

Hře, již téměř zcela zbavené bývalé básnivé obraznosti, však schází zásadní dramatický vývoj (ať už v ději, či v charakterech postav), Lagronová pracuje pouze s jednou, výchozí dramatickou situací, nabízí pouhý civilní „výsek ze života“ a její „východiska“, která v *Terezce* odpovídají řádu příběhu hry a v *Království* jsou alespoň částečně zabalena do řeči symbolů, zde, vyslečena do realismu, vyznívají až příliš proklamativně, ideologicky.

Martin J. Švejda: „Nikdy (východiska Lenky Lagronové)“, *Divadelní noviny* 2004, č. 1, s. 6.

Lenka Lagronová řeší námět na půdorysu tragikomedie všedních detailů. Drobné stereotypy, tvářící se jako řád a náplň života – například lpění na tom, kde bude stát cukr a mléko – vytvářejí až zoufale směšný mechanismus. Nekoná se rozkrývání minulosti s patosem osudovosti, ale vyšťourávání zahánvajícího z konečků prstů, dojetí nad vlaječkou z NDR a nemotorná odpuštění.

Martina Kinská: „Boj o duše v obýváku“, *Lidové noviny* 4. 12. 2003, s. 24.

Nad zvědavostí, kterou vzbuzuje pomalu rozkrývaná bolestná minulost rodiny, začíná převyšovat zvědavost jiná: Budou hrdinky schopny se se vzpomínkami rozloučit, odpoutat se a dospět? Podaří se Věře otevřít svým sestrám oči, aby prohlédly? Komorní, devadesátiminutové drama vzbudí mnoho otázek, které – což není pokaždé na jevišti pravidlem – nakonec nezůstanou bez odpovědi. Byť ne jednoznačné a už vůbec ne jednoduché.

Magdalena Čechlovská: „Komorní drama Nikdo se ústeckému Činohernímu studiu velmi vydařilo“, *Hospodářské noviny* 2. 12. 2003, s. 10.

Slovo autorky

Jedinou mou „metodou“ je zoufalství. Do tohoto bodu psaní každé mé hry dojde. Chvilé, kdy si přečtu hotovou verzi a cítím, že to je fůj a že opravdu nevím, co s tím. A kdyby jen to. Já samozřejmě prožívám ten tísnivý pocit, kteří mnozí znají, že jsem naprosto k ničemu..., atd. Potom rozhodování se, zda to vzdám, nebo zda to cosi překročím a zkusím to ještě jednou, je tak trochu rozhodováním, zda se odvážím znovu zabojet o život v sobě, či ne. Ne vždy, když to ještě jednou zkusím, z toho opravdu něco smysluplného je.

„Lenka Lagronová“ (rozhovor vedla Lenka Schlegelová), *Zprávy DILIA* 2005, s. 11.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 6, s. 98–100; Z. Sílová, *Disk* 2004, č. 7, s. 134–140; T. Dlasková, *Disk* 2005, č. 14, s. 60–77; L. Jungmannová, in: Bečková, M. – Kupcová, H. (eds.) *Labyrint ženského literárního světa*, Praha 2007, s. 135–139; L. Jungmannová, *Česká literatura 2008*, č. 1, s. 47–59; T. Marečková, in: Cindlerová, J. – Marečková, T. – Pácl, Š. – Ondruch, P. (eds.): *Slovo a obraz na scéně*, KANT 2010, s. 31–61.

RECENZE: M. Čechlovská, *Hospodářské noviny* 2. 12. 2003; M. Kinská, *Lidové noviny* 4. 12. 2003; J. Mlejnek, *Mladá fronta Dnes* 10. 12. 2003; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2004, č. 1; M. J. Švejda, *Divadelní noviny* 2004, č. 1.

Lenka Jungmannová