

KATEŘINA RUDČENKOVÁ: NIEKUR

(2006)



Nenaplněné vztahy a s nimi související obtížnost komunikace jsou ústředním námětem většiny her básničky Kateřiny Rudčenkové (* 1976). Ve svém díle zobrazuje buď reálné figury a historické okolnosti (hra o vztahu Almy Mahlerové a Oskara Kokoschky *Frau in Blau*, rkp. 2004), nebo se nechává inspirovat literárními díly (v „divadelní telenovele“ *Blue Horses*, rkp. 2005, vycházela z publicistické knihy Karin Jäckelové *I tohle je manželství*). Pohrává si rovněž s postupováním reality a fikce či zživotňuje literární hrdiny (básnický debut *Ludwig*, 1999, byl inspirován postavou ze hry Thomase Bernharda *Ritter, Dene, Voss*, jež částečně zobrazuje filozofa Ludwiga Wittgenstei-

na). Největšího úspěchu autorka dosáhla s hrou *Niekur* (uvedenou pod litevsko-českým názvem *Niekur / Nikdy*, prem. 2008), v níž rozvíjí své charakteristické motivy.

Drama se skládá z osmnácti scén a šesti „vstupů“, tzv. Mikrohry. Tou je hra ve hře, již během pobytu píše hlavní hrdinka a v níž vystupují siamská dvojčata srostlá hlavami. Sestry nesou stejná jména jako hlavní postavy díla, tedy Agnes a Korneljus, a mají je hrát titíž herci.

Hlavní dějová linie hry zachycuje milostný vztah mladé české spisovatelky a staršího litevského básníka, kteří se potkávají na literárním stipendiu ve venkovském zámečku kdesi ve východním Německu. Po prvotním sblížení a společně prožitých týdnech se postupně projevuje vzájemné odcizování a přichází rozchod: vztah je totiž předem odsouzený k zániku, protože pobyt je časově omezený a Korneljus navíc šťastně ženatý.

Základní nerovnováha jejich vztahu, již ironizuje podtitul hry *Dramatická báseň o česko-litevském přátelství (na věčné časy)*, slouží k expozici dalších motivů a témat, jako je plynoucí čas, smrt, paměť, dějiny, postavení ženy-spisovatelky a další. Ty vystupují v dialogích obou partnerů, odehrávajících se převážně v intimních chvílích na pokoji, během procházek v lese, méně pak ve společných prostorách mezi ostatními umělci. Vyprávění o osobní i rodinné historii a zkušenostech, o mentalitě své země, názorech na psaní i přístupech k jejich neperspektivnímu vztahu vyjevuje nejen rozdílnost povah obou postav, ale také klasické schéma mileneckého poměru staršího ženatého muže a mladé svobodné ženy, která hledá osudový vztah a těžce snáší partnerovu rodinnou idylu.

Banalitu tradiční „love-story“ autorka sice otevřeně odkrývá, zároveň ji však vyvazuje z konvenčního pojetí Agnesinou ironií a věcností, ocitající se často v těsné blízkosti poetických obrazů a niterných, bolestně prožívaných okamžiků. Hru ozvláštňuje a odpatatizovává také prolínání společenských témat s chvílemi čistě intimními (kdy jsou například vzletné vlastenecké monology prokládány obrazem probíhajícího milostného aktu) či zcela bizarní scény nesené až komickou nadsázkou (když se například postavy snaží nacpat svůj vypadlý mozek zpět do lebky).

Průběžně vznikající Mikrohra zobrazuje sestry rostlé hlavou jako krystalické protiklady, tedy tak, jak se autorce jeví ona a její partner. Zatímco sestra nazvaná Agnes je přisprostlá a posedlá sexem, druhá, pojmenovaná Kornelijus, je naopak pruderní náboženská fanatička. Proměny jejich vztahu, postupné odcizování a hádky se proto následně projevují i v této Mikrohře, v níž v závěru – analogicky k rozpadu vztahu obou milenců – dojde k roztržení také obou siamským dvojčat. V závěru Agnes Kornelija po jeho odjezdu ve svých představách pohřbí, aby byla schopna unést bolest, ovšem i přesto s ním dále vede dialog, v němž se mísí ironické výčitky i hrdinčino trápení a lítost.

Hra má jednoduchou, ale efektní strukturu. Přestože jde o dva odlišné děje, tvoří vedlejší rovina hry pandán k rovině hlavní a s groteskní nadsázkou ironizuje a parafrázuje vztah v ní popisovaný: technika zrcadlení jedné linie druhou je opět způsobem, jímž se autorka snaží vyhnout tradičnímu vyprávění o lásce. Podporují to i další výrazové prostředky, vedle fragmentárnosti děje především pro drama netypická stylizace promluv – v hlavní linii – do 3. osoby singuláru. (Rudčenkova zde prostřednictvím výstupu Agnes otevřeně přiznává ovlivnění Bernardovým dramatem *Ritter, Dene, Voss* a hrou Ernsta Jandla *Z cizoty*.) Tím autorka dialog transformuje ve zdánlivě prozaické vyprávění, které je – při použití lyrického jazyka – niterné, ale zároveň nahlížené z odstupu. Jako by se postavy, zvláště Agnes, která příběh nepřímo vypráví, ze všech sil snažily vyslovit své „já“, a přitom se styděly otevřeně odhalit svou identitu (místy se též znejasňuje rozdíl mezi promluvou a tzv. vnitřním hlasem postavy).

Dialogy jsou vystavěny tak, aby zdůrazňovaly genderové rozdíly a stereotypy v mužském a ženském vnímání světa: na jedné straně přinášejí autentické a osobně zainteresované prožívání, k němuž tíhne Agnes, na straně druhé vykazují rysy dokumentárního, analytického popisu, jenž je charakteristický pro Kornelija. Toto zvláště kolísavé podání děje je dotvářeno i opakovaným „odhalením“ autorského subjektu (hlavní postava je částečně autorčiným alter egem) a dalšími zcizovacími efekty, vztahujícími se zejména k postavě Kornelija („*Aby věděl, tak zrovna teď za něj vrtí hlavou.../jméno herce, který představuje Kornelija/, a to je úžasný herec, na to by měl být hrdý! Ona se ho na to vlastně vůbec neptá. Jeho názor je už v této chvíli bezpředmětný*“, 33). Všechny uvedené postupy vyjadřují problém mezilidského dorozumění, které je zastřešujícím tématem díla. Ilustruje ho i jazykový „babylon“ textu:

kromě němčiny a angličtiny – reprezentované češtinou – se zde objevuje i litevština, ruština a estonština, v některých scénách jsou dokonce promluvy zdvojené a pronášené zároveň oběma postavami ve dvou jazycích.

V rámci své umělecké strategie autorka usiluje i o rozkolísání tradičního pojetí dramatických kategorií: hra se tedy neodehrává prezentně a její jednotlivé oddíly nejsou situovány na jedno místo, nýbrž čas i prostor jsou různě „přepínány“; dialog je směsicí již uplynulého, přítomného a někdy i budoucího děje. Zatímco topické odlišnosti ve vyprávění jsou příznačné spíše pro prózu, temporální rozdíly mezi větami jsou často používány zejména v poezii. Důsledkem „zmatení“ literárně-druhových prostředků díla je i rozbití tradičního dělení textu na takzvaný hlavní a vedlejší, takže zde hlavní text přebírá funkci scénických poznámek, kterých je ve hře poměrně málo („*AGNES: Dál jdou lesem vzrostlých borovic*“, 8). Neustálá ambivalence vyprávění a jednání vede ke znejistění recipienta, neboť ruší hranice mezi dialogem, monologickým dialogem a dialogizovaným monologem (například když v závěru hry Kornelijus odjede, mluví dál, jako by se stal Agnesiným vnitřním hlasem).

Autorka exponuje postavy v jednoduché, pro ně příznačné situaci: Agnes jako sebevědomou dívku nacházející se ve stavu neustálého hledání, Kornelija jako muže dalek, aktivního a energického, přesto usazeného. Hrdinka se prezentuje také jako spisovatelka, která svou výpověď již nechce chápat v kontextu tradičního mužského – falocentrického – vyprávění, a považovat se proto za cosi jiného a zvláštního, naopak žádá genderovou i autorskou rovnoprávnost. V postavě Agnes tak autorka manifestuje své feministické názory: „*Že ty příběhy ryze mužských hrdinů a ryze mužské problémy se tak bezostyšně vydávají za obecně lidské. Kdežto když to napíše a vysloví žena, dostane se tomu nálepky ženské a odsune se to s odkašláním do postranních regálů.*“ (33)

S autorčiným odmítáním společenských stereotypů souvisí i motiv psaní: oba spisovatelé stále hovoří o tvorbě a probírají rozdíly mezi Agnesiným takzvaně ženským přístupem (autobiografickým, vášnivým a lyrickým, ale i neustále kritickým) a Kornelijovým „nezaujatým“ postojem, který staví na tom, nezatahovat do díla svůj život. Kornelijus také představuje básníka etablovaného (např. umí nakládat s kritikou svého díla), zatímco Agnes hledá, pochybuje a bojuje proti nimbu „ženské autorky“ postavené na okraj literatury. Z tvorby Kornelija máme možnost nahlédnout pouze lyrickou báseň (její název zároveň tvoří titul celé hry), v níž primárně působí zvláštnost litevštiny (byť autorka přetiskuje i český překlad), dílo hotové, dokonalé a dokonané. Agnesina Mikrohra je naopak předkládána jako polotovar vznikající a ještě syrový, zrcadlící právě probíhající vztah hlavních postav.

Fakt, že literární tvorba obou protagonistů tvoří nedílnou součást nejen jejich vztahu, ale i specifického vnímání skutečnosti a bezprostředního okolí, představují také přírodní básnické metafory, v které se postavám proměňuje okolní krajina (např. lesy a zvěř při procházce lesem evokují mořský život).

Průběžným motivem, který nabývá smyslu zejména v závěru díla, je motiv smrti. Obává se ho jedna ze sester v Mikrohře, postupně se zesiluje v příběhu lásky obou protagonistů, přičemž konec života tu představuje poslední článek v řadě spánek – odloučení – smrt. Nevyhnutelné odloučení pro Agnes znamená smrt; krátkodobé zamilování hned v úvodu označuje jako sebevražedné a obsedantní hovory o smrti skončí v závěrečném pomyslném pohřbu partnera. Spolu s tématem smrti je v závěru reflektováno téma paměti a jejího smyslu a funkce („KORNELIJUS: [...] *Paměť je přece od toho, abychom si uvědomili, že to, co minulo, je pryč. / AGNES: Ne. Paměť je kvůli bolesti*“, 49). Příznačné pro celou hru je závěrečná relativizace uplynulého, neboť to, co se odehrálo, se mění v sen („KORNELIJUS: *To se ti všechno jenom zdálo, nebyli jsme tu. Jsme dávná po smrti*“, 49).

Hra je svého druhu experimentem. Svou genderovou angažovaností spadá do kategorie takzvané ženské dramatiky a představuje zajímavou paralelu s hrami Lenky Lagronové či Ivy Klestilové (Volánkové).

Ukázka

KORNELIJUS: Bude s ním tančit?

AGNES (*prudce*): Ne! Bože její! Tenhle pubertální způsob svádění! Tančit v pokoji, a pak se při tom tanci náhle jako zarazit, že?, hudba dohrála, oni tam najedou stojí v objetí... jé, co teď?... Tyhle triky! Nesmírně romantické.

KORNELIJUS: Když řekla ne, myslel, že je vše ztraceno. To něco v něm však stále zůstalo na pozoru...

AGNES: Její utkvělá otázka...

KORNELIJUS: ...nebo v pozoru, jak se to vezme.

AGNES: ...se v průběhu večera posouvá až na špičku jazyka. A po pár sklenkách vína už to dokáže. (*chvíli se na sebe dívají*) Jestli je... ženatý?

(*K. přikývne.*)

Myslela si to. Děti?

KORNELIJUS: Syn.

AGNES: No ovšem.

KORNELIJUS: Sedmnáct let. A ona?

AGNES: Ona nic. Žádný manžel, žádné děti.

KORNELIJUS: Nechce děti?

AGNES: Ještě neví. Asi leda jako svobodná matka.

KORNELIJUS: Proč?

AGNES: S nikým nevydrží. S nikým dýl než rok.

KORNELIJUS: To přijde.

AGNES: Ne, v jejím případě to zřejmě nejde.

KORNELIJUS: To je přece špatný přístup. Když píše, taky si dopředu neříká, že to bude špatné. On sám má takovou zásadu. Když už mrdat, tak královnou.

AGNES: Baví se spolu anglicky, takže když řekne – if fuck, then queen – nezní to tak sprostě jako česky. Taky by ráda mrdala královnu, potíží je, že si vždycky znovu vybere nějakýho šaška.

(10–11)

Vydání

Niekur. Dramatická báseň o česko-litevském přátelství (na věčné časy), Větrné mlýny, Brno 2007.

Uvedení

Premiéra 7. 11. 2008 – Divadlo Ungelt Praha, režie Hana Burešová (pod názvem *Niekur / Nikde*).

Adaptace

2007 *Niekur*, dramatisace, Český rozhlas 3 Vltava, režie Kateřina Dušková, prem. 24. 6. 2007.

Ceny

Cena Alfréda Radoka, dramatická soutěž, 2. místo, 2006.

Reflexe

Pričom sa nemôžeme zabaviť dojmu, že je to spoveď veľmi autentická a veľmi osobná, priam „bergmannovsky“ sebeanalytická, ale zároveň sa autorka snaží „udržať odstup“ od priveľmi intimnej spovede. A tak ju píše v tretej osobe. Ale pretože je inteligentná a rozum jen ustavicne koriguje city, hneď k tejto svojej „metóde“ poznamenáva – samozrejme v tretej osobe – : „Ona si vážne myslí, že když hru napíše ve třetí osobě, že nikdo neprokoukne, že v první osobě by byla banální?“

Martin Porubjak: „Veľa bolo málo“, *Svět a divadlo* 2007, č. 2, s. 52.

Niekur se vedle intelektuální roviny vyznačuje, jakožto hra o záležitostech veskrze intimních, smyslností. A právě v nepokryté erotičnosti spočívá odlišnost oproti obvyklému rázu tuzemské rozhlasové tvorby, trpící často salonní zastydlostí.

Jiří Adámek: „Naděje na jiný rozhlas“, *A2* 2007, č. 43, s. 14.

To, co hru ochraňuje před úskalím banální milostné historky, je metaforický jazyk, jenž nezapře básnířku, emotivní vnímání a komentování příběhu v ostrých a vtipných střizích, jakož i živý dialog.

Radmila Hrdinová: „Příběh jednoho setkání“, *Právo* 16. 12. 2008, s. 14.

Zatímco sebeironická poloha se autorce opravdu daří a je logicky zdrojem mnoha vtipných situací, které nijak nenarušují jejich autenticitu, horší je to s lyrizací a poetizací milostných sekvencí.

Jana Paterová: „Když se intelektuálka zamiluje“, *Lidové noviny* 22. 12. 2008, s. 14.

Slovo autorky

Feminismus chápu jako rovnoprávnost v životě ve všech sférách a nechávám to také říct svou hrdinku, když vystoupí z role a vyzná se, že ji dráždí, jak v historii umění figurují až na výjimky muži. Nejen jako hrdinové příběhů, ale jako tvůrci, autoři.

„Ani nevím, o čem všem musím mlčet“ (rozhovor vedla Kateřina Kočíčková),
Mladá fronta Dnes 6. 12. 2008, s. D9.

V básních se velmi často stylizuješ do mužského rodu. Proč?

Je mi nepříjemný určitý druh ženského psaní, z něhož je na první pohled vidět, že ho psala žena, různé sentimentální sladkobolné výlevy. Toho se snažím i tímhle vyvarovat. Kromě toho bych radši byla básníkem než básníčkou, připadá mi to důstojnější.

„Muž na konci svého života, hledač, myslitel, člověk vychýlený, výjimečný, silný i bezmocný“
(rozhovor vedl Radim Kopáč), *Tvar* 2000, č. 4, s. 9.

Bibliografie ohlasů

STUDIE: M. Porubjak, *Svět a divadlo* 2007, č. 2, s. 51–52.

RECENZE: M. Ljubková, *A2* 2007, č. 18; R. Hrdinová, *Právo* 16. 12. 2008; J. Paterová, *Lidové noviny* 22. 12. 2008; J. Kerbr, *Divadelní noviny* 2009, č. 1; T. Stanislavčík, *MF PLUS* 2009, č. 4; P. Pavlovský, *Týdeník Rozhlas* 2009, č. 10; J. Adámek, *A2* 2007, č. 43.

Marta Ljubková, Lenka Jungmannová