

IVA VOLÁNKOVÁ: STÍSNĚNÁ 22

(2003)



Iva Volánková (nyní Klestilová; * 1964) se po roce 1989 jako jedna z prvních dramatiček soustředila na ženskou tematiku. Její rané hry vznikaly pod vlivem Arnošta Goldflama a poetiky HaDivadla, kde od poloviny osmdesátých let do roku 2004 působila jako herečka.

Autorka v dramatech traktuje poškozené rodinné vztahy, genderové stereotypy a sexistické chápání ženy. Její hrdinky se snaží vymanit z traumatického sevření rodiny (*Všichni svatí*, rkp. 1997; *Zisk slasti*, rkp. 1999, vyšlo 2001) nebo bez obav existují ve vykloubených vztazích (*Minach*, rkp. 2000, prem. 2002). Feministicky kritický model rodiny podala i ve variaci na Čechova *3sestry2002.cz* (rkp. 2002, vyšlo 2003, prem. 2005) a ve hře *Barbíny* (s Valerií Schulczovou, prem. 2005), kde upozorňuje na znetvořený mediální obraz ženy. Po roce 2000 se začala věnovat také politické satíře – pozornost vzbudila zejména trilogií *Má vlast* (prem. 2006), která glosovala mediální kauzy tehdejší české politické reprezentace.

Drama *Stísněná 22* bylo publikováno ve dvou variantách: první verzi s titulem *Stísnění* (z roku 2001) Volánková v roce 2003 přepracovala pro inscenaci Národního divadla a nazvala *Stísněná 22* (obě verze pak otiskla v programu). Jelikož ale druhá verze hry byla dále publikována a inscenována, lze ji považovat za oficiální.

Tříaktová hra je osobitě pojatým experimentem s tematikou partnerských vztahů, potažmo životního údělu člověka. Autorka rezignovala na tradiční strukturu a text pojala jako asociativní sled obrazů (byť formálně rozdělených na akty a scény), které se významově doplňují, ale někdy i vzdalují, čímž dílo vykazuje jistou nepevnost a nedourčenost. Syžet tvoří šest dějových linií, které se vzájemně proplétají a zrcadlí (jednotlivé hrdinky je tak možno chápat jako jedinou postavu v odlišných životních etapách) a jejichž konfrontací vzniká dramatické napětí (například o autonehodě se dovídáme pohledem oběti i viníka).

K prostorovému vymezení děje autorka využila antiiluzivních prostředků takzvaného epického dramatu, s čímž souvisí i pojetí času děje, který odpovídá času reálného provedení, ač osobní historie postav pokrývají delší časové úseky. Děj umístila na plochu tělocvičny, která – rozparcelována na jednotlivé „byty“ – imaginárně reprezentuje činžovní dům, jehož adresa je titulem hry (prostor byl mimo

jiné inspirován evakuacemi o povodních v létě 2002). Do těchto „kójí“ jsou pak situovány komorní příběhy obyvatel.

Rámec hry tvoří prolog a epilog. V prologu těhotná žena vypráví o tom, jak ji opustil partner a jak ji při jeho hledání srazilo auto. Ve vnitřním ději se pak protíná šest příběhů: mrtvá těhotná žena reflektuje rozchod s partnerem a chystá se porodit; žena, která sem přichází za milencem a vyslovuje rozčarování z nenaplněné lásky, zakusí odsouzení poměru okolím; ze staršího muže, který žije v nevyváženém vztahu s mladým přítelem, se vyklube svědomím trýzněný řidič, který způsobil nehodu; z doktora, který zde ordinuje a vykonává potraty, zase hrdinčin gynekolog; starší ženu a jejího muže, kteří žijí v bezdětném manželství upnutí na psa, stíhá ženin nápadník, který posléze ze žárlivosti psa sní a sám ho nahradí na vodítku. Do domu se na chvíli vrací i stará dáma, aby s hořkostí i nostalgií zavzpomínala na nenávratně uplynulou minulost („*Tohle století mě minulo. Nic na něm mi nepřipadá hezké*“, 94). V závěru postavy pozměňují své předchozí výpovědi a problematizují své činy a rozhodnutí: těhotná žena vypráví, že od muže odešla ona sama, její „vrah“ přiznává, že auto řídil poprvé v životě a podobně. Po této konfrontaci, která relativizuje pohledy na jednotlivé osudy, postavy odcházejí do světa „venku“. V epilogu se pak vracejí uzlové repliky hry jako ironické ballabile komentující uplynulé dění.

Koncentrace lidských osudů v zástupném a zvláštním časoprostoru, vytrženém z běžného života, vyznívá přímo existenciálně: postavy jsou vsazeny do umělého prostředí, v němž jako by se zastavil čas, a to je nutí k revizi postojů i k novým rozhodnutím a činům. „Náhodné“ shromáždění v odosobně tělocvičně působí jako katalyzátor vzájemných vztahů, v němž se společné (znovu)prožívání minulosti jeví jako důležitější než to, co se odehrává právě teď. Nejsilněji je význam retrospektivy patrný na těhotné mrtvé ženě – právě v jejím příběhu symbolizuje setkání v tělocvičně jakousi sumarizaci již nevratného.

Vedle prostředků epické dramatiky uplatnila Volánková také prostředky lyrické či prozaické, už tím, že dramatické situace zredukovala na jejich pouhá torza. Přestože tedy dějové roviny líčí konkrétní příběhy, jsou konstruovány jako spíše nesyžetové, chybí jim významová nedoslovenost událostí a jednání postav. Situace jsou totiž často jen naznačeny, někdy ani nejsou pevně ohraničeny a přelévají se mezi jednotlivými oddíly (scény nejsou strukturovány tradičně, tedy odchody a příchody postav, nýbrž problémově). Rovněž postavy nejsou vyjádřeny celistvě, poznáváme jen zlomky jejich postojů a motivací. Postavy jsou také označeny pouze obecnými jmény (muž, žena, starší žena, doktor atp.), jako by jejich charakteristikou byla jen rodová, případně věková (výjimečně profesní) příslušnost. Vzhledem k těmto ukazatelům se děj ve *Stísněné 22* rozpadá, takže jednotlivé motivy (motiv oběti a viníka, nedorozumění a odcizení mezi partnery, motiv podřízenosti a nadvlády ve vztahu ad.), potažmo smysl celého díla zůstávají nedourčené a interpretačně otevřené.

Volánková se totiž nesnaží předvést příběh, nýbrž znázorňuje ženský pocit ze života, tak jak vyvěrá zpoza vztahových problémů a společenských stereotypů. Na této její experimentální výpovědi se pak podílejí nejen zcizující prostředky (některé scény jsou navíc formulovány jako „hra ve hře“, kde postavy přehrávají své problémy ostatním, kteří je komentují), ale i míšení narativních postupů – do dialogů totiž autorka vložila prozaické vyprávění i lyrické promluvy. Jazyk hry je tak barvitou složeninou dramaticky vypjatých replik, na dřevě okleštěného vyprávění osobních historií a subjektivní básnické řeči.

Opozici vůči tradiční, kauzální dramatice představuje i experimentální podání smyslu díla. Drama totiž zobrazuje jakýsi mírně zamlžený problémový uzel, přičemž není důležité jeho závěrečné „rozmotání“, nýbrž jím prostupující demonstrace ženského versus mužského pohledu na svět. Příznačnou součástí tohoto modelu je zvláštní, lyrické vyjadřování patřící zde ženským postavám. Právě lyričnost ženského hlasu naplňuje ve hře atributy takzvaného ženského psaní, které teoretička feminismu Héléne Cixousová přirovnala ke „*zpěvu ženského těla*“. Lyrická výpověď se zde tedy stává zprávou o prožitku postavy a zračí mentální, sexuální, sociální i dějinnou opozici ženy vůči muži.

Velká pozornost je proto ve hře věnována jazyku, o němž vypovídá už stavba vět plná zámlk a nedokončení. Volánková používá krátké, jednoduché věty, téměř nepracuje s interpunkcí, takže text působí spíše jako záznam mluveného slova než psaná řeč, tak jak to konvenuje zmíněnému „ženskému psaní“ („*TĚHOTNÁ ŽENA: [...] Vypila jsem čas / Seděla a čekala / Celý den / Nepřišel / Nezavolal / Nenapsal / Dostala jsem strach, že zůstanu sama*“, 67). Graficky se hra blíží básni s volným veršem. Jazyk a komunikace se v díle také tematizují: mladík nutí staršího muže, aby nahlas vyprávěl autonehodu jako jakousi terapii; starší žena trvá na tom, aby si stále vykala s bývalým milencem; celkově dialogy všech postav vypovídají o nedorozumění a ztrátě výpovědní hodnoty řeči.

I jazyk je tak genderově odlišený. Muži jej používají pragmaticky, jejich výpovědi směřují ke sdělení jasných a praktických věcí, a proto je s nimi spojován takzvaně normální svět. Ženy naopak dělají bizarní věci, například své výpovědi na řadě míst nahrazují citací Baudelairových veršů (většinou v originále), čímž se ocitají v pozici jakýchsi ženských alter eg tohoto básníka. Francouzské básně jako by k ženám samy přicházely (například postava ženy se přiznává, že francouzsky neumí, ale nedokáže se úryvku zbavit), a staly se tak kódem, který je vystihuje a spojuje.

Světy mužů a žen se překrývají především motivem smrti, která se dotýká většiny postav (doktor je „zabijákem“ nenarozených dětí, starší muž nedopatřením vraždí, pán místo nenáviděného člověka zabije psa, těhotná žena odmítá přijmout svoji smrt, neboť jejím posláním je porodit dítě). Takováto skladba osudů sugeruje genderovou odlišnost mezi muži a ženami: zatímco muži jsou vnímáni jako agresori, ženy jsou vykresleny jako oběti. Smrt tu slouží jako jakýsi varovný apel pro to,

aby si postavy uvědomily opravdovost svého života a začaly se vážně zabývat tím, jak jej skutečně žít.

Nesyžetové zpracování ženské problematiky se v současné české dramatice kromě Ivy Volánkové objevuje také u Lenky Lagronové. Obě dramatičky totiž příznačně směřují k dekonstruktivistickému pojetí díla a k lyrizujícímu psaní, které v moderní literatuře reprezentují ženský pohled na svět. Snaha přivést do hry ženské téma činí z Volánkové jednu z nejvýznamnějších současných českých dramatiček, která se svým „žánrovým“ zaměřením může řadit k představitelkám současné evropské feministické dramatiky.

Ukázka

MUŽ: Tenhle den je idiot

Já nevím...

Koupil jsem tu desku...

Myslel jsem, že by tě to mohlo zajímat

Třeba...

ŽENA: Zajímá mě to...

MUŽ: Kecy

Všechno je jinak

Mám příšerný hlad

ŽENA: Tak něco sněž

MUŽ: Bolí mě hlava

ŽENA: Vem si prášek

MUŽ: Mám křeče...

ŽENA: Měl bys jít k doktorovi...

Třeba to jsou vředy

MUŽ: Vředy...!!!!???

Pane Bože, tak ke všemu ještě vředy

Vředy

Kolonoskopie

Víš, jak je to hnusný? To bych ti přál

Bez tak to mám z tebe

Z tebe!!!

Sere se všechno

Hlasité zamyšlení Ženy.

ŽENA: Obejmi mě...

(80–81)

Vydání

Stísněná 22, in: Česká divadelní hra 90. let, Divadelní ústav, Praha 2003, s. 433–471.

Stísněná 22, Národní divadlo, Praha 2003. První verze, zde označená jako autorská z roku 2001 pod názvem *Stísnění*, s. 35–63; druhá, inscenační verze z roku 2003 pod názvem *Stísněná 22*, s. 66–100

Překlady

Anglicky (nedat.): *Encroachment*, přel. David Nykl.

Uvedení

Premiéra 13. 3. 2003 – Národní divadlo (Stavovské divadlo), režie Jiří Pokorný (pod názvem *Stísněná 22*).

Ceny

Cena Alfréda Radoka, dramatická soutěž, 2. místo, 2001.

Reflexe

Formulovat jednoznačné téma není možné, jde spíše o jakousi skladbu, snad fugu prolínajících se mikromotivů skládajících atmosféru celého domu, poznamenanou zvláštní melancholií, úzkostí – stísněností. Hra prozrazuje i zvláštní cit pro scénické poznámky, které zabírají velkou část textu, na rozdíl od jiných autorů jsou však psány s jemnou poetičností, smyslem pro detail a atmosféru, se smyslem pro stylovou jednotu skutečně celého textu.

David Drozd: „(Bez)nadějně nedotaženosti a promarněné možnosti“, *Svět a divadlo* 2002, č. 3, s. 21.

Verze *Stísnění* má velmi výrazné rysy autorského textu [...]. V textu nejsou ucelené příběhy, ale pouze jejich střípky. Podobně i postavy jsou spíše svými stíny, bez jasné minulosti a budoucnosti, bez vývoje. Nevytvářejí děj, jsou jen nositeli určitých motivů a témat jako mateřství, různé možné podoby ženy, násilí v podobě zabití a vraždy, smrt 19. století, absence poezie v současném životě.

Tereza Siegllová: „Stísnění ve Stísněné 22“, *Svět a divadlo* 2003, č. 4, s. 60–61.

Nemám tedy problém s tím, prohlásit toto drama výrazně ženské perspektivy za feministické, tj. zaujaté pro práva ženy a poukazující na zla a křivdy na nich páchané. A možná už proto by mohlo být předmětem i širšího společenského diskurzu na téma, které je u nás pořád ještě ochotněji vysmíváno než bráno vážně.

Milan Lukeš: „Dvě dcery Augusta Strindberga“, *Svět a divadlo* 2003, č. 4, s. 50.

Slovo autorky

Postavy v mých hrách mluví otevřeně o svém skeptickém postoji k životu i o tom, čím jsou svazovány. Oním provazem může být stejně dobře zaběhlý způsob života či obyčejný chemický

proces těla. Mé postavy mluví otevřeně o své sexualitě. To na nich nejvíc popuzuje, ale i přitahuje.

„Herectví je nešťastné povolání“ (rozhovor vedla Radka Prchalová),
Instinkt 2003, č. 17, s. 62.

Jaký máte dnes názor na své úplně první hry – Všichni svatí, Zisk slasti, Minach?

Dodnes jsem přesvědčená, že jsem začala psát intimní ženské hry, jako *Minach* a *Zisk slasti*, moc brzy. Neříkám dobře, ale brzy. Na to, co psaly jiné autorky v té době v zahraničí – myslím tím třeba Sarah Kaneová –, jsme se dívali jako na problémy žen tam, někde daleko. Ale to byly i naše problémy. Jsem žena a píšu o ženách. O jejich postavení nejen ve společnosti, ale i v rodině. O jejich sexualitě. Vášni. Touhách. Zklamáních. A nejsou to veselé hry. I když dnes píší jiný typ textů, „everyženy“ mi chybějí.

„Česká premiéra je světový pohřeb“ (rozhovor vedla Marta Ljubková),
A2 2006, č. 16, s. 14.

Bibliografie ohlasů

KNIŽNĚ: M. Reslová, in: I. Volánková, *Stísněná 22*, Praha 2003, s. 28–33.

STUDIE: D. Drozd, *Svět a divadlo* 2002, č. 3, s. 17–21; V. Šebesta, *Svět a divadlo* 2003, č. 2, s. 62–71.

T. Lazorčáková, *Česká literatura* 2003, č. 1, s. 13–25; L. Jungmannová, *A2* 2009, č. 12, s. 14–15.

RECENZE: J. Škorpil, *Svět a divadlo* 2002, č. 3; M. Reslová, *Divadelní noviny* 2003, č. 9; I. Matějka, *Hospodářské noviny* 31. 3. 2003; R. Drkl, *Mladá fronta Dnes* 8. 4. 2003; týž, *Divadelní noviny* 2003, č. 14; J. Machalická, *Lidové noviny* 8. 4. 2003; B. Pražan, *Týdeník Rozhlas* 2003, č. 17; R. Hrdinová, *Právo* 11. 4. 2003; K. Bartošová, *Respekt* 2003, č. 23; br, *UNI* 2003, č. 2; M. Lukeš, *Svět a divadlo* 2003, č. 4; Z. Sündermannová, *Svět a divadlo* 2003, č. 4; J. Erml, *Svět a divadlo* 2003, č. 4; T. Siegllová, *Svět a divadlo* 2003, č. 4; T. Lazorčáková, *Tvar* 2004, č. 5.

Marta Ljubková, Lenka Jungmannová