

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Text psaný z jeviště: Tvorba českých dramatiků nastupující
generace**

MgA. Petra Zachatá

Vedoucí práce: prof. MgA. Jan VEDRAL, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, srpen 2023

**The Academy of Performing Arts in Prague
Theatre Faculty**

Dramatic Arts
Theory and Practice of Theatrical Art

DOCTORAL DISSERTATION

**Text written from the stage: The work of Czech playwrights of
the emerging generation**

MgA. Petra Zachatá

Dissertation supervisor: prof. MgA. Jan VEDRAL, Ph.D.
Academic title: Ph.D.

Prague, August 2023

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci s názvem

Text psaný z jeviště: Tvorba českých dramatiků nastupující generace

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

Petra Zachatá

Poděkování

Velice děkuji svému vedoucímu, profesoru Janu Vedralovi, jenž mě inspirativně a neinvazivně provedl složitým terénem současného českého divadelního textu. Velké poděkování náleží mým nejbližším, kteří mi byli za všech okolností oporou. Dík patří také všem autorům, již mi laskavě poskytli své texty, a kolegům z Divadelních novin za jejich trpělivost a pomoc.

Abstrakt

Tématem této disertační práce je tvorba nastupující generace českých dramatiků, tedy autorů narozených mezi lety 1980 a 2000, kteří se profesionalizovali v desetiletí vymezeném lety 2013 a 2023 (tj. alespoň některé jejich divadelní texty byly v tomto období inscenovány profesionálním divadlem). Jelikož většina těchto autorů nepochází z literárního prostředí, ale jsou vystudovanými divadelníky či filmaři a typicky píšou texty pro inscenace ve vlastní režii či dramaturgii, bylo nejprve nutné přezkoumat, jaký vliv má tato praxe na podobu jejich děl. To v úvodní teoretické kapitole vedlo k ustanovení termínu „divadelní text“ jako pojmu zastřešujícího a k odlišení dramatu od jiných typů divadelního textu. Úvod se dále věnuje vymezení pojmů „přenositelnost“, „nastupující generace“ a charakteristice tvorby předchozí autorské generace „nové vlny“. Druhá část práce popisuje, jak je s divadelními texty a jejich autory nakládáno v současném českém divadelním a literárním provozu, přičemž se dotýká historických příčin emancipace českého divadla a literatury od dramatu, jejíž důsledky jsou patrné dodnes. Dále charakterizuje tři nejtypičtější podoby autorství současného divadelního textu (autor i inscenátor, externí autor – divadelník a kolektivní autorství) a rozebírá jednotlivé možnosti podpory a tvůrčího rozvoje, které jsou v současnosti českým autorům k dispozici (studium, dramatické soutěže, scénická čtení, autorské rezidence a dílny, objednávka). Poslední oddíl druhé části je věnován čtyřem divadelním scénám, které i přes všeobecnou skepsi vůči původnímu českému divadelnímu textu postavily svou dramaturgii právě na něm. Třetí a ústřední část disertace tvoří analytické profily tvorby deseti nejvýraznějších autorů a autorek nastupující generace (Tereza Verecká, Dagmar Fričová, Matěj Balcar, Petr Erbes, David Košťák, Tomáš Loužný, Kateřina „Kasha“ Jandáčková, Barbora Hančilová, Tereza Agelová, Tomáš Ráliš), doplněné o stručné medailonky dalších autorů a autorek příslušné generace. Závěr z předešlých analýz abstrahuje i přes značnou stylovou a tematickou rozprostraněnost jednotlivých autorských estetik podstatné styčné body a předkládá tak návrh deskriptivní poetiky nastupující generace autorů.

Abstract

The topic of this doctoral dissertation is the work of the emerging generation of Czech playwrights, specifically authors born between 1980 and 2000 who became professional in the decade between 2013 and 2023 (i.e. at least some of their theatre texts were staged in professional theatre in this period). Since most of these authors are not professional writers but theatre professionals or filmmakers, and typically write texts for productions under their own direction or dramaturgy, it was first necessary to examine the impact of this practice on the form of their works and also on their position within theatre and literature. This led in the initial theoretical chapter to the distinction of drama from other types of theatrical text and the

introduction of the term “theatrical text” as an umbrella term. The introduction goes on to define the terms “transferability”, “emerging generation” and the characteristics of the work of the previous generation of “new wave” writers. The second part of the thesis describes how theatre texts and their authors are treated in contemporary Czech theatre and literature, touching upon the historical causes of the emancipation of Czech theatre and literature from drama, the consequences of which are still visible today. It also characterises the three most typical forms of authorship of contemporary theatre texts (author and concurrently director / dramaturg / actor etc., external author – theatre professional and collective authorship) and analyses the various possibilities of support and creative development currently available to Czech authors (study programmes, drama competitions, staged readings, author residencies and workshops, scholarships). The last section of the second part is focused on four theatres that, despite the general scepticism towards the original Czech theatre text, have based their dramaturgy on it. The third and central part of the dissertation consists of analytical profiles of the work of the ten most prominent authors from the emerging generation (Tereza Verecká, Dagmar Fričová, Matěj Balcar, Petr Erbes, David Košťák, Tomáš Loužný, Kateřina “Kasha” Jandáčková, Barbora Hančilová, Tereza Agelová, Tomáš Ráliš), supplemented by brief medallions of other authors from the respective generation. The conclusion abstracts from the previous analyses, and despite the considerable stylistic and thematic diversity of the individual authors' aesthetics, it identifies significant common points and thus presents a proposal for a descriptive poetics of the emerging generation of authors.

Obsah

1	Úvod (Mezi dramatem a divadelním textem).....	1
1.1	Přenositelnost textu	3
1.2	Nastupující generace.....	5
1.3	Nová vlna českého dramatu	6
2	Divadelní text tady a teď	10
2.1	K příčinám současného podceňování dramatu	10
2.2	Tři nejtypičtější podoby autorství současného divadelního textu	13
2.2.1	Autor i inscenátor.....	14
2.2.2	Externí autor – divadelník	16
2.2.3	Kolektivní autorství	19
2.3	Současný divadelní text v literatuře	21
2.4	Možnosti podpory domácích autorů	22
2.4.1	Studium	22
2.4.2	Dramatické soutěže	24
2.4.3	Scénická čtení	28
2.4.4	Autorské rezidence a dílny.....	29
2.4.5	Objednávka	33
2.4.6	Stipendium	36
2.5	Scény autorům přístupné.....	36
2.5.1	Divadlo s vášní pro nové hry (Divadlo LETÍ)	36
2.5.2	Autorům otevřená divadelní instituce (Švandovo divadlo).....	39
2.5.3	Divadelní text součástí generačního divadla (A studio Rubín)	42
2.5.4	Angažované divadlo stojící na textu (Divadlo Feste).....	45
3	Profily autorů nastupující generace.....	47
3.1	Tereza Verecká: Člověk drcený v soukolí systému	47
3.2	Dagmar Fričová: Nevyzpytatelnou krajinou lidské duše	55
3.3	Matěj Balcar: Současná well-made play	61
3.4	Petr Erbes: Divadelní text jako politikum.....	66
3.4.1	Tandem Erbes – Jedinák; 8lidí	80

3.5	David Košťák: Poeticky o etice mezilidských vztahů	85
3.6	Tomáš Loužný: Člověk a (bez)moc.....	104
3.7	Kateřina „Kasha“ Jandáčková: Pohádky jako zrcadlo současnosti.....	124
3.8	Barbora Hančilová: Vhled do života mileniálů	134
3.9	Tereza Agelová: Detabuizace choulostivých témat.....	148
3.10	Tomáš Ráliš: O pavučině vztahů jménem svět	154
3.11	Další autoři nastupující generace.....	163
4	Závěr (Nad otázkou generační poetiky)	169
	Seznam použitých zdrojů.....	175

Seznam použitého označování a zkratk

- AV ČR – Akademie věd České republiky
- ČRo – Český rozhlas
- DAMU – Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze
- DiFa JAMU – Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně
- FAMU – Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze
- KALD DAMU – Katedra alternativního a loutkového divadla na DAMU
- NdB – Národní divadlo Brno
- ND – Národní divadlo v Praze
- prem. – premiéra

1 Úvod (Mezi dramatem a divadelním textem)

Tématem této dizertační práce je „tvorba českých dramatiků nastupující generace“. Co to ale přesně znamená? Z logiky věci by měl být dramatikem člověk, který píše dramata. Už zde se však dostáváme do úzkých. Nejobecněji lze drama definovat jako typ uměleckého textu, jenž je psaný jak pro diváckou, tak čtenářskou recepci. Je tedy zakotven jak v divadle, tak v literatuře. Přední český teoretik dramatu Pavel Janoušek například drama chápe jako „specifický typ dramatického textu, který na rozdíl od jiných typů textů [tj. dramatických, pozn. aut.] není vymezen pouze svou funkční předurčeností k inscenování, ale také příslušností k textům umělecké literatury.“¹ Také teatroložka a literární vědkyně Lenka Jungmannová s poukazem na teoretické práce Miroslava Procházky či Lubomíra Doležela soudí, že „drama je dílem literárním, protokolem fikčního světa díla, které můžeme recipovat čtením, a zároveň protokolem inscenace, tedy díla divadelního, které recipujeme přímou účastí.“²

Jenže takových písemných prací dnes vzniká poskovnu. Texty pro divadlo totiž z drtivé většiny nepíší spisovatelé, ale divadelní praktici (režiséři, dramaturgové, v menší míře i herci či scénografové apod.), kteří text pojmají především jako výchozí materiál pro budoucí inscenaci, nikoliv jako literaturu. Neaspirují na to, aby jejich texty byly čteny, ale inscenovány, a typicky se stávají členy tvůrčího týmu připravované inscenace.

Představa, že dramatik musí být především velkým literátem, spisovatelem držícím prst na tepu doby, který zpovzdálí velkoryse poskytuje divadelnímu umění své unikátní know-how, se tak stále více vzdaluje od reality. Nová generace autorů pro scénu se rekrutuje především z divadelních škol a neaspiruje na to stát se spisovatelem píšícími drama, ale primárně divadelníky schopnými vytvářet kvalitní textový materiál pro vlastní inscenace. Mladí spisovatelé – tedy prozaici či básníci – píší drama zpravidla jen tehdy, jsou-li přímo osloveni nějakým divadlem.

Pro předmět tvorby skupiny mnou sledovaných autorů je tedy nutné nalézt jiný zastřešující termín než drama. Nabízí se pojem divadelní text, jenž do českého prostoru pronikl z německojazyčné teatrologie (německy: Der Theatertext). Teorii divadelního textu zevrubně rozpracovala německá teatroložka Gerda Poschmann ve své dizertaci, jež byla publikována pod názvem *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (Již nikoli dramatický divadelní text).³ Její

¹ JANOUŠEK, Pavel. Interní subjekt v dramatu. In: JANOUŠEK, Pavel. *Studie o dramatu : Drama jako literární fakt, Interní subjekt v dramatu, Čapkova poetika dramatu a "nepovedené" konce jeho her, Geneze norem (Poetika budovatelského dramatu)*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd České republiky H & H, 1993, s. 26.

² JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem? Poznámky k teoretickému vymezení dramatu. In: MERENUS, Aleš, ed a MIKULOVÁ, Iva, ed a ŠOTKOVSKÁ, Jitka, ed. *Text a divadlo*. První vydání. Praha: Academia, 2019. 411 stran : Theatrológica ; svazek 1., s. 132.

³ POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext : aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997. 393 s. Theatron ; Bd. 22.

teorie vychází z historických proměn dramatické formy, zasazuje se o zrovnoprávnění experimentálnějších forem psaní s dramatem a za tímto účelem navrhuje úpravu terminologie. Všechny formálně i obsahově různorodé varianty původních textů určených k inscenování včetně dramatu označuje souhrnným termínem divadelní text (der Theatertext).⁴ Poschmann však paradoxně nepřipouští možnost, že by některé divadelní texty nebyly součástí umělecké literatury. Zřejmě i proto, že v německojazyčné oblasti se drama vždy těšilo velké prestiži, běžně se vydává i čte a je součástí školních osnov. Pojem „text“ ovšem zahrnuje mnohem více písemných (v některých pojetích i nepísemných⁵) projevů než jen uměleckou literaturu. Spojení „divadelní text“ je tudíž schopno zahrnout neobyčejně širokou škálu písemných počínů psaných za účelem divadelní prezentace. Třeba i libreta pro hudební a taneční divadlo, nepřenositelné divadelní scénáře, ale také dramatizace či adaptace.

Jak Pavel Janoušek (viz citát výše), tak například i Zdeněk Hořínek jako jistý ekvivalent „divadelního textu“ užívají v některých studiích pojem „dramatický text“. Hořínek ho definuje ve vší obecnosti jako „*literární materiál určený a zpravidla potřebný k tvorbě divadelních děl (tj. inscenací)*“.⁶ Takto vymezený pojem dramatického textu tedy obsáhne nejen drama, ale i další modifikace textů psaných pro divadlo – rozhodující je autorský záměr, určení textu k inscenování. Nedostatkem tohoto pojetí „dramatického textu“ je, že označuje i ty počiny psané pro divadlo, které nějakým způsobem dekonstruují dramatickou formu či ji úplně obcházejí, což může být vzhledem k integrálnímu využití adjektiva „dramatický“ poněkud matoucí.⁷ Tento problém u „divadelního textu“ odpadá. Jako další ekvivalent se nabízí v češtině zavedený pojem „divadelní hra“, který apriori nesugeruje dramatické kvality textu ani příslušnost k umělecké literatuře, ovšem v teatrologických kruzích je považován spíše za publicistický až neodborný. Ze všech těchto důvodů jsem se ve své práci rozhodla coby pojem zastřešující užívat „divadelní text.“ Ostatně s tímto termínem pracují i dvě nejnovější české kolektivní monografie zabývající se současnými podobami psaní pro divadlo *Horizonty evropského dramatu. Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*⁸ editorů

⁴ Podrobněji viz PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Disertační práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Katedra divadelních studií, 2012. / ZACHATÁ, Petra. *Proměny dramatické formy : Propojení dramatické a postdramatické poetiky ve hrách Rolanda Schimmelpfenniga*. Diplomová práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění, Katedra teorie a kritiky, 2018.

⁵ Viz např. HODROVÁ, Daniela. *Text mezi texty*. Příspěvek na kolokviu Literatura jako text mezi texty (ÚČL AV ČR 9. 6. 2003); Česká literatura 2003, č. 5, s. 537–545.

⁶ HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 1. české vyd. Brno: Divadelní fakulta JAMU, 1991, s. 67.

⁷ Více k této problematice viz POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theater text : aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, obzvláště oddíl Theater text und Drama: Zur Begriffsverwendung (Divadelní text a drama: k použití pojmů) na stranách 38–54.

⁸ AUGUSTOVÁ, Zuzana, ed a JIŘÍK, Jan, ed a JOBERTOVÁ, Daniela, ed. *Horizonty evropského dramatu : Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Vydání první. Praha: Akademie múzických umění v Praze v nakladatelství AMU, 2017. 331 stran : Black-Box.

Zuzany Augustové, Jana Jiříka a Daniely Jobertové a *Text a divadlo*⁹ editorů Aleše Merena, Ivy Mikulové a Jitky Šotkovské.

Z korpusu zkoumaných divadelních textů nicméně vyčleňuji dramatizace a adaptace, neboť jejich vznik i recepce jsou podmíněny existencí jiného textu (případně audiovizuálního díla), jehož danosti v různé míře ovlivňují charakter textové úpravy vznikající pro inscenační účely.¹⁰

V této práci se naopak hodlám věnovat především těm divadelním textům, jejichž sdělení musel autor zformovat do matérie slov jaksi „od píky“, bez napojení (třeba i volnějšího, jako tomu bývá u adaptací) na „mateřskou“ předlohu. Stranou mého zájmu se rovněž ocitly divadelní texty psané pro jiné než činoherní divadlo a také texty psané pro rozhlas, televizi či film (těm ale koneckonců nepřísluší označení „divadelní text“). Pouze v profilech vybraných autorů v třetí části této disertace výjimečně analyzuji i jejich práce pro rozhlas či hudební divadlo, lze-li na nich doložit určitý typický rys autorské poetiky.

1.1 Přenositelnost textu

Předchozí odstavce snad dostatečně odůvodnily fakt, že se tato práce neomezuje pouze na drama ve výše vymezeném smyslu. Zároveň však nemám ambici podrobně analyzovat všechny divadelní texty, které sledovaní autoři vytvořili, nýbrž pouze ty, o nichž má smysl pojednat bez kontextu konkrétní divadelní inscenace, protože v jistém smyslu přesahují její horizont. V čem tato jejich schopnost „přesáhnout horizont“ spočívá? Domnívám se, že klíčovým je kritérium přenositelnosti.

Přenositelnost chápu jako soubor vlastností divadelního textu, které jej činí způsobilým k inscenování různými tvůrci v různých divadlech, tedy nejen tvůrčím týmem (souborem), pro jehož potřeby vznikl. Pokud konstatujeme, že text je přenositelný, většinou máme na mysli, že dokáže i po vyjmutí z kontextu původního divadelního díla komunikovat s recipientem, a to i na úrovni čtené recepce. Jako takový tedy může být považován i za součást umělecké literatury, byť ho autor za tímto účelem třeba ani nepsal.

S přihlédnutím k dnešní praxi by tudíž pojem „dramatik“ snad mohl označovat nejen „dramatické spisovatele“, ale také autory, kteří píší přenositelné divadelní texty.

Právě přenositelnost se stala hlavním kritériem pro výběr divadelních textů, jejichž inscenace se mohou ucházet o Cenu Marka Ravenhilla. Ve statutu ceny se konkrétně píše: „*Oceněná inscenace je volena na základě konsensu členů Rady Ceny Marka Ravenhilla, kteří oceňují symbiózu kvalitního textu a kvalitu jeho inscenování. Rada sleduje i výsledky autorské či*

⁹ MERENUS, Aleš, ed a MIKULOVÁ, Iva, ed a ŠOTKOVSKÁ, Jitka, ed. *Text a divadlo*. První vydání. Praha: Academia, 2019. 411 stran : Theatrologica ; svazek 1.

¹⁰ Problematiku adaptací a dramatizací zpracoval například Tomáš Loužný v diplomové práci *Mezi autorstvím a režii. Dramatizace versus autorská úprava*. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění, Katedra činoherního divadla, 2019.

*kollektivní tvorby, u nichž rozhoduje výsledný text a jeho přenositelnost mimo kontext konkrétní inscenace a poetiky divadla, pro nějž vzniká.*¹¹

Problém je, že v současnosti se jen velice málo nových českých divadelních textů dočká více inscenací. Jejich divadelní život většinou hasne se světovou premiérou. Na důvody se podíváme v druhé kapitole. Nyní je podstatné konstatovat, že vzhledem k tomuto stavu je nemožné určit přenositelnost zkoumaných textů jaksi objektivně, tedy s poukazem na fakt, že byly vícekrát inscenovány. Badatel se musí spolehnout na svou vlastní intuici.

Že kritérium přenositelnosti může být dosti subjektivní, vyjevila například diskuze na webových stránkách Divadelních novin pod příspěvkem Petra Feyfara, zabývajícím se kritickou reflexí inscenace *Discoland* Divadla Na zábradlí. Autor příspěvku se konkrétně pozastavoval nad tím, že recenzenti vesměs zdůrazňovali dokumentární pozadí vzniku textové předlohy¹² na úkor jejího dramatického účinku, zatímco on ji měl tendenci vnímat především jako „zajímavý neoabsurdní, kafkaeský konglomerát“, tedy jako „samostatné dílo“ srovnatelné například s Widmerovou hojně inscenovanou hrou *Top Dogs*.¹³ Redaktor Divadelních novin Vladimír Hulec Feyfarovi v komentářích pod příspěvkem oponoval, že v Jedinákově a Erbesově „publicistickém (dokumentárním) díle vztahujícím se k jedné konkrétní situaci a člověku“ nelze spatřovat „obecné divadelní drama přenositelné i do jiných divadel a kontextů.“¹⁴ Nešlo myslím o nic jiného než o spor o přenositelnost divadelního textu. Jistě není bez zajímavosti, že porota Ceny Marka Ravenhilla se shodla, že Jedinákův a Erbesův text považuje za přenositelný, a inscenaci zahrnuje do užšího výběru.¹⁵

Vzhledem k subjektivitě kritéria přenositelnosti se při výběru textů pokusím přihlídnout i k názoru odborné veřejnosti, který lze vyvodit například z účasti daných textů v nejrozličnějších dramatických soutěžích, případně ze zmínek v recenzích jejich inscenací.

Jestliže se v analytických profilech tvořících třetí část této práce v některých případech dotýkám i textů spíše nepřenositelných, činím tak za účelem komplexního rozboru autorské poetiky. Pro posílení argumentace místy rovněž odkazuji k danostem konkrétní inscenace.

¹¹ Dostupné z: <https://divadlo-leti.cz/cena-marka-ravenhilla-2020/> [citováno 2023-08-03].

¹² Inscenace pojednává o éře divokých devadesátek prostřednictvím vhledu do nechvalně proslulého Jonákova Discolandu. Autoři a režiséři v jedné osobě Petr Erbes a Boris Jedinák sestavili inscenační scénář z přepisů rozhovorů s jedinci, kteří v tomto nočním klubu pracovali, a tedy mohli nabídnout svědectví „z první ruky“. Textová předloha k inscenaci by se tedy dala nazvat dokumentárním divadelním textem. Více o divadelním textu *Discoland* píše na stranách 83-84.

¹³ FEYFAR, Petr. *Aktuality Petra Feyfara (No. 7)*. Online. Divadelní noviny. 2022-07-05. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/aktuality-petra-feyfara-no-7> [citováno 2023-08-03].

¹⁴ Tamtéž (komentář Vladimíra Hulce pod článkem).

¹⁵ Od roku 2022 jsem členkou poroty ceny Marka Ravenhilla a této diskusi jsem byla přítomna.

1.2 Nastupující generace

Zbývá osvětlit sousloví „nastupující generace.“ Mám v úmyslu zabývat se autory,¹⁶ kteří se v českém profesionálním divadle nepohybují tak dlouho, aby byli považováni za již zavedené dramatiky, stálíce české dramatické scény, a tudíž se zatím ocitají spíše stranou odborné reflexe i zájmu divadel. Přesto se pomalu, ale jistě začínají zabydlovat především na nezávislé scéně, ovšem v některých případech i v tzv. kamenných divadlech. Mnoho z nich navíc často píše v modu autorského divadla, takže jim málokdo přizná status dramatika.

Pragmatickým argumentem, proč se zaměřit právě na nejmladší generaci autorů, je i fakt, že jde o mé vrstevníky, jejichž tvorbu jsem mohla od počátku svých vysokoškolských studií v roce 2013 sledovat opravdu z bezprostřední blízkosti. Jelikož jsem zhlédla většinu inscenací, které na základě divadelních textů těchto autorů vznikly, mám možnost posoudit nejen literární a univerzální divadelně-dramatické kvality dotyčných textů, ale i to, jak se jim dařilo přímo na scéně.

Jako orientační výchozí bod výzkumu jsem zvolila právě rok 2013, neboť se pro český divadelní text jeví v jistém smyslu jako zlomový. Především zanikla Dramatická soutěž o Cenu Alfréda Radoka, jež měla rozhodující úlohu v propagaci české dramatiky a podpoře českých autorů.¹⁷ Žádné další dramatické soutěže se na její prestiž nepodařilo navázat.¹⁸ Se zánikem Radokových cen zdá se ochladl i zájem odborníků a médií o český divadelní text. Poslední komplexní monografie o českém divadelním textu byla vydána v roce 2014. Jde o *Příběhy obyčejných šílenství*, v nichž se teatroložka Lenka Jungmannová věnuje české dramatice tzv. nové vlny z období let 1989 až 2014.¹⁹ Desetiletí vymezené lety 2013 – 2023 tedy na poli výzkumu současného českého divadelního textu představuje dosud (k srpnu 2023) nepříliš probádanou oblast.

Vzhledem k výše řečenému se zaměřuji na autory, kteří vstupovali do profesionálního divadelního života kdykoliv v desetiletí vymezeném roky 2013 a 2023 a alespoň některé své divadelní texty dokázali uplatnit na scéně, ať už ve vlastní či cizí režii. Vzhledem k dosti malé poptávce po původních divadelních textech v českém divadle to není nikterak velká skupina. Aby bylo možné z analýz textů těchto reprezentantů vyvodit zobecňující závěry o autorské poetice, museli být vybráni jedinci, kteří pro divadlo píšou soustavněji a mohou se již vykázat ucelenějším dílem. Tyto podmínky splnili **Tereza Verecká** (*1985), **Dagmar Fričová** (dívčím jménem Radová; *1987), **Matěj Balcar** (*1991), **Petr Erbes** (*1991), **David Košťák** (*1991),

¹⁶ Autorky snad odpustí, že jsem se zejména z důvodu úspory místa rozhodla užívat převážně generické maskulinum.

¹⁷ O zrušení soutěže bylo rozhodnuto právě v roce 2013, ačkoliv poslední udílení cen proběhlo až v roce 2014. Byly však oceňovány počiny z roku 2013.

¹⁸ Dramatickými soutěžemi v ČR se více zabývám na stranách 24-28.

¹⁹ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství. „Nová vlna“ české dramatiky po roce 1989*. 1. vyd. Praha : Akropolis, 2014. 243 s.

Tomáš Loužný (*1991), **Kateřina „Kasha“ Jandáčková** (*1992), **Barbora Hančilová** (*1993), **Tereza Agelová** (*1994) a **Tomáš Ráliš** (*1997). Těmto autorům, jež považuji za nejvýraznější zástupce nastupující generace dramatiků, jsou věnovány analytické profily na stranách 46-163. Na stranách 163-168 pak přináším přehled dalších začínajících, alespoň jednou inscenovaných autorů.

Všichni jmenovaní autoři jsou příslušníky generace tzv. mileniálů (též generace Y), což jsou lidé narození od počátku 80. let 20. století do roku 2000. Coby příslušnice této generace se nicméně až příliš často setkávám s mnoha stereotypy, které si někteří lidé s mileniály spojují. Nerada bych se při analýzách vybraných textů ocitla v pasti těchto stereotypů, tudíž nemíním fakt příslušnosti autorů k této generaci příliš zdůrazňovat. Zároveň nevylučuji, že se objeví jisté spojnice, které nakonec umožní pojmenovat určité „generační rysy“ jejich tvorby.

1.3 Nová vlna českého dramatu

Sousloví „nastupující generace“ implikuje, že tito autoři mají na koho navázat. Do tvůrčího dialogu vstupují zejména s generací dramatiků, jež se na českých jevištích etablovala v devadesátých letech dvacátého století a v prvním desetiletí století jednadvacátého a formovala tak podobu porevolučního českého divadelního textu. Mezitím se mnozí z nich dostali do čela některých divadelních institucí, případně vyučují na českých divadelních školách, a rozhodujícím způsobem se tak podílejí na formování mladých talentů a jejich ukotvení v praxi. Pro jejich tvorbu v 90. letech 20. století a zejména prvním desetiletí nového tisíciletí se vžil název „nová vlna českého dramatu“, případně „nové drama“.

Teatroložka a literární vědkyně Lenka Jungmannová v monografii *Příběhy obyčejných šílenství* fenomén „nové vlny českého dramatu“ přesvědčivě popisuje coby součást celosvětového hnutí, které se vyznačuje „*všeobecným zvýznamňováním role dramatu*“, a tedy i tendencí, „*kdy začala být upozadována režie a upřednostňován dramatik, který se vrátil jako hybatel a odsunul režiséra do pozice pouhého vykonavatele své vůle*“, a to i z důvodu „*dramaturgické závaznosti*“ nových her, „*jež často nepřipouštěla interpretovat dílo jinak než doslovně*.“²⁰ Tato „dramaturgická závaznost“ často vyplývala z toho, že šlo o kusy pracující s „*vyjadřováním co do metaforičnosti nejnižším*.“²¹ Mnoho autorů se zpočátku inspirovalo původně anglosaským proudem tzv. in-yer-face dramatiky, postavené na explicitním zobrazení násilí, nahoty, sexu a dalších v umělecké sféře dosud relativně tabuizovaných oblastí lidské existence. Mnohdy šlo o hry kontroverzní, tematizující „*destrukci lidské identity skrze intimní problémy, manipulaci společnosti médií a zvrácenou neautentičnost skutečnosti, rozpad morálních hodnot*,

²⁰ Tamtéž, s. 17

²¹ Tamtéž, s. 17

komercializaci života a globalizaci,“ a tedy nezářídka disponující i jistým společensky (politicky) angažovaným nábojem.²²

Jelikož se české divadlo snažilo po sametové revoluci obsáhnout nejrozličnější trendy současného evropského divadelního umění, o to víc podle Jungmannové dbalo na podporu české „nové dramatiky“: „*Vzhledem k tomu, že české ‚nové drama‘ konvenovalo navýšenému společenskému očekávání od divadla po roce 1989 a zároveň korespondovalo s celosvětovou proměnou poetiky, k níž se čeští divadelníci chtěli také přihlásit, stalo se inscenování těchto her, jejich publikování, překládání, oceňování, propagace, odborná recepce, jakož i prezentace na festivalech a vývoz do zahraničí součástí úsilí uchytit tento fenomén v naší divadelní kultuře.*“²³ Tento závěr následně autorka dokládá zevrubným výčtem všech projektů, aktivit, institucí a subjektů podílejících se na rozkvětu české dramatiky po sametové revoluci. Důvody rychlého rozšíření „nové dramatiky“ napříč Evropou Jungmannová hledá právě i ve schopnosti těchto divadelních textů, respektive jejich inscenací šokovat: „*Ve všech zemích, kde ‚nové hry‘ vstupovaly do kulturního života, přitom jejich provokativní inscenace přitahovaly pozornost veřejnosti i médií a podněcovaly další společenské interakce, včetně tlaků na – finanční a personální – podporu původní dramatiky ze strany různých státních i nestátních institucí a na tvorbu kulturní politiky.*“²⁴

Formální podoba her „nové vlny“ však byla velmi různorodá, autoři se inspirovali nejen in-yer-face dramatikou, ale též nejrozličnějšími dramatickými školami minulosti, jejichž postupy libovolně kombinovali, a zároveň i filmovým uměním, estetikou počítačových her či hudebních videoklipů, stejně jako experimentálními literárními proudy a technikami (nový román a automatické psaní, magický realismus). Jungmannová dokonce označuje za jeden z hlavních znaků dramatické „nové vlny“ „*programovou nepravidelnost a neuspořádanost formy.*“²⁵ Možnosti „nového dramatu“ jako by byly bezbřehé, záleží na konkrétním autorovi, jaké postupy z bohaté palety vybere a jak je zkombinuje. Jak ještě uvidíme, tento poznatek je důležitý i pro tvorbu autorů nastupující generace.

I díky nejrozličnějším podpůrným akcím a projektům bylo v období od roku 1989 do poloviny druhé dekády 21. století na česká jeviště uvedeno mnoho autorů a autorek (Jungmannová uvádí kolem sto padesáti jmen). Ne všichni však u psaní divadelních textů setrvali, někteří vytvořili pouze několik málo děl a poté se od psaní odklonili k jiné divadelní profesi, například Lenka Havlíková, která nyní působí především jako dramaturgyně a ředitelka Divadla X10, Iva Klestilová, v současnosti činná jako dramaturgyně, či Kateřina Rudčenkova, která nyní píše především prózu a poezii. Stagnuje i dramatická tvorba Milana Šotka, jenž od roku 2019

²² Tamtéž, s. 14

²³ Tamtéž, s. 45

²⁴ Tamtéž, s. 14

²⁵ Tamtéž, s. 22

působí coby umělecký šéf Mahenovy činohry Národního divadla Brno. Jiní autoři se dokonce úplně stáhli z divadelního života. Paradoxně to platí i pro jednoho z (dosud) nejznámějších českých dramatiků Petra Kolečka, který v současnosti píše výlučně pro televizi a film. Na tuto dráhu se vydala i někdejší dramatička Magdalena Frydrych Gregorová. Z autorů nové vlny texty pro divadlo dodnes píší a do povědomí veřejnosti se coby dramatici a dramatičky zapsali především Luboš Balák, Lenka Lagronová, René Levínský, Ondřej Novotný, Marek Horoščák, Simona Petru, Anna Saavedra, S. d. Ch. (Miloslav Vojtíšek), Roman Sikora, Egon Tobiáš, Tomáš Vůjtek, případně i prozaik Jaroslav Rudiš, jenž většinu her napsal ve spolupráci se scenáristou Petrem Pýchou.

Dalším výrazným fenoménem v českém divadle období „nové vlny“ byla praxe písčících režisérů (Jungmannová užívá pojem „autorští režiséři“). David Drábek, Petr Zelenka, Martin Františák, David Jařab, Jiří Pokorný, Patrik Hartl, Vít Peřina, Jiří Havelka, Miroslav Bambušek či Tomáš Dianiška zpravidla vytvářejí texty pro inscenace ve vlastní režii, což ale nebrání tomu, aby byli zároveň považováni za významné dramatiky své generace. Mnoho těchto písčících režisérů se záhy dostalo na významné pozice v některých divadlech: Jiří Pokorný působil v letech 1993-1997 coby umělecký šéf Činoherního studia v Ústí nad Labem, v letech 1998 až 2002 zastával tutéž funkci v HaDivadle v Brně a v letech 2002 až 2006 byl členem uměleckého vedení Divadla Na zábradlí. David Jařab v letech 2002-2012 vedl spolu s Dušanem D. Pařízkem Divadlo Komedie. Martin Františák byl v letech 2005-2007 uměleckým šéfem a šéfrežisérem Divadla Polárka, poté zastával tutéž funkci v ostravském Divadle Petra Bezruče (2007-2013) a Národním divadle Brno (2013-2018) a v sezoně 2019/2020 se vystřídal se slovenským písčícím režisérem Dodem Gombárem na pozici uměleckého šéfa Švandova divadla. David Drábek byl v letech 2009-2015 uměleckým šéfem Klicperova divadla a v letech 2018 – 2023 kmenovým režisérem Městských divadel pražských.

Na tvorbu autorů „nové vlny“ se kromě Jungmannové publikace soustředí několik přehledových monografií: české dramatice let devadesátých je věnován oddíl v publikaci *V souřadnicích volnosti (Česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích)*, připravené Ústavem pro českou literaturu Akademie věd České republiky (AV ČR) a vydané v roce 2008 nakladatelstvím Academia.²⁶ Následující dekádu české literární tvorby reflektuje druhý svazek edice nazvaný *V souřadnicích mnohosti (Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích)*, vydaný v roce 2014.²⁷ Třetí svazek věnovaný literární tvorbě v druhé dekádě 21. století se právě připravuje. Reflexí nové české dramatiky se též pravidelně zabýval časopis Svět a divadlo, a to zejména v návaznosti na

²⁶ HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti : česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008. 738 s.

²⁷ FIALOVÁ, Alena, ed. *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2014. 817 s.

Dramatickou soutěž o Cenu Alfréda Radoka. Nadto zde vyšly studie o tvorbě Tomáše Dianišky,²⁸ Martina Františáka,²⁹ Milana Šotka a Cabaretu Calembour,³⁰ Petra Kolečka³¹ a rozhovory s několika významnými českými dramatiky.³² V roce 2012 publikovalo nakladatelství Karolinum pod názvem *České drama dnes. Rozhovory s českými dramatiky* přepisy devíti besed s domácími autory a autorkami, které na půdě FF UK moderoval Vladimír Just.³³ Renomovaný kritik Jan Kerbr v roce 2013 publikoval monografii *Krajina s akvabelami a černým domem: Pokus o vymezení české polistopadové dramatiky*.³⁴

Z tohoto výčtu je snad patrné, že tvorba autorů „nové vlny“ byla odbornou veřejností poměrně hojně reflektovaná a v mnoha případech se zapsala do povědomí divadelníků či „pokročilejších“ diváků. Touto prací bych proto chtěla splatit dluh mladší generaci autorů, kteří si své místo mezi domácími dramatiky teprve musí vybojovat či, chcete-li: vypsát. Snad jim tato práce bude v jejich snažení nápomocná.

²⁸ JANOUŠEK, Pavel. Zdianiškováno : k proměně poetiky dramatických textů Tomáše Dianišky. *Svět a divadlo*, roč. 33 (2022), č. 4, roč. 33, s. 42-54; KYKALOVÁ, Kateřina. Dianiška „velké pravdy“ neřeší. *Svět a divadlo*, roč. 28 (2017), č. 4, s. 51-60; ŽANTOVSKÁ, Ester. Blogy, sci-fi, seriály... a slavné devadesátky (třikrát Tomáš Dianiška). *Svět a divadlo*, roč. 29 (2018), č. 4, s.38-48.

²⁹ RUBEŠ, Josef. Od poezie k agitce (Martin Františák dramatik). *Svět a divadlo*, roč. 24 (2013), č. 6, s. 8-15.

³⁰ KERBR, Jan. Hrající si spolužáci (Cabaret Calembour v textech a na jevišti). *Svět a divadlo*, roč. 24 (2013), č. 5, s.10-14.

³¹ ŠVEJDA, Martin J. Petr Kolečko aneb O generaci, která v tom plave. *Svět a divadlo*, roč. 23 (2012), č. 2, s. 52-63.

³² Např. KRÁL, Karel. Po pás v hrobě (S.d.Ch. v SADAřských rozhovorech s dramatiky). *Svět a divadlo*, roč. 24 (2013), č. 3, s. 122-124; MIKULKA, Vladimír. Dramatik je ten, jehož hry se hrají víckrát než jednou (odpovídá René Levínský). *Svět a divadlo*, roč. 26 (2015), č. 2, s. 102-110; KRÁL, Karel a ŠKORPIL, Jakub. Minulost je stále přítomna v současnosti (dramatik Tomáš Vůjtek v SADAřském rozhovoru). *Svět a divadlo*, roč. 27 (2016), č. 2, s. 118-120; KRÁL, Karel: Z divočiny (dálkový rozhovor s Lenkou Lagronovou). *Svět a divadlo*, roč. 22 (2011), č. 3, s. 126-128; ŠKORPIL, Jakub. Přece jsem to nenapsal „jen tak“ (druhý sadařský rozhovor s Tomášem Dianiškou). *Svět a divadlo*, roč. 30 (2019), č. 5, s. 113-118; KRÁL, Karel. Nasrání je hybný motor mého psaní (od sportu k revoluci – SADAřský rozhovor s Petrem Kolečkem). *Svět a divadlo*, roč. 21 (2010), č. 4, s. 129-136; KŘIVÁNKOVÁ, Blanka. Neztratit citlivost a víru (Martin Františák v SADAřských rozhovorech s dramatiky). *Svět a divadlo*, roč. 24 (2013), č. 6, s. 16-19; KRÁL, Karel. Spisovatelská osamělost fanouška Sigmy (Miroslav Krobot v SADAřských rozhovorech s dramatiky). *Svět a divadlo*, roč. 24 (2013), č. 2, s. 120-122; s Petrem Zelenkou v časopise Svět a divadlo vyšlo rozhovorů hned sedm, odkáží na ten nejaktuálnější: KRÁL, Karel. Všeobecná skepse a pocit hrdosti (rozhovor s Petrem Zelenkou No. 7). *Svět a divadlo*, roč. 29 (2018), č. 6, s. 143-149.

³³ CHRISTOV, Petr, ed. *České drama dnes : rozhovory s českými dramatiky*. Vyd. 1. V Praze: Karolinum, 2012. 176 s. Šlo o autorky Danielu Fischerovou a Ivu Klestilovou a autory Milana Uhdeho, Romana Sikoru, Davida Drábka, Davida Jařaba, Václava Havla, Jana Vedrala a Arnošta Goldflama.

³⁴ Viz KERBR, Jan. *Krajina s akvabelami a černým domem : pokus o vymezení české polistopadové dramatiky*. 1. vyd. Praha: Pulchra, 2013. 119 s. : Eseje ; sv. 19.

2 Divadelní text tady a teď

2.1 K příčinám současného podceňování dramatu

Při četbě zmíněné monografie Lenky Jungmannové *Příběhy obyčejných šílenství* může vzniknout dojem, že se český divadelní text během uplynulých dvou desetiletí vrátil do středu zájmu divadelníků, kritiků i teatrologů. Ani „nové vlně“ se však nepovedlo rozptýlit všeobecnou skepsi vůči dramatu, která v českém prostředí převládá už od normalizace. V 70. letech 20. století došlo k fatálnímu odloučení divadelní praxe od soudobé domácí dramatické tvorby. Mnoho dramatiků se ocitlo na indexu, mezi nimi například i Václav Havel a Josef Topol, jedni z nevýznamnějších dramatiků 60. let (ovšem tvořící v pevném svazku s divadelním provozem, Havel v Divadle Na zábradlí a Topol nejprve v Národním divadle, poté v Divadle za branou). Režim zároveň kontroloval i vydavatelské aktivity, což v případě dramatu znamenalo, že prakticky zmizelo z edičních plánů nakladatelství, a tedy i z knihoven čtenářů. Jediným pravidelným vydavatelem divadelních textů se stala agentura Dilia, která je však rozmnožovala pouze ve formě pracovních strojopisů. (Divadelní texty zakázaných autorů byly též vydávány samizdatově.)

Jelikož cenzuře nejvíce podléhal text jakožto písmem pevně fixovaný (a tedy snadno kontrolovatelný) artefakt, divadla o to cílevědoměji začala objevovat možnosti nonverbálního výrazu, neboť – jak upozorňuje Pavel Janoušek ve studii *Řád a ideologie v českém dramatu 20. století* – „*cenzuru myšlenek bylo možné obejít přesunem těžiště výpovědi z textu k obtížně uchopitelné nonverbální, obrazové, emociální a pocitové složce inscenace.*“³⁵ Případně tvůrci pracovali s prózou či poezií, jelikož do dramatizací a adaptací již schválených literárních děl se dalo nepohodlné sdělení „vpašovat“ snadněji než do dramatu, které teprve muselo projít schvalovacím procesem.

Tento způsob tvorby, nejčastěji označovaný souslovím „nepravidelná dramaturgie“, byl typický především pro studiová (někdy též „autorská“) divadla sedmdesátých a osmdesátých let, mezi něž patřilo například Studio Ypsilon, Divadlo (Husa) na provázku či HaDivadlo. Písemným produktem tvorby těchto divadel býval tzv. divadelní scénář, specifický typ divadelního textu, jenž neměl ambice být součástí umělecké literatury a zpravidla vznikal paralelně s připravovanou inscenací. Praxi vzniku divadelního scénáře popsal například Josef Kovalčuk, dramaturg HaDivadla a autor několika významných teoretických prací o českém autorském divadle. Inscenátoři podle něj nejprve „*hledají vhodný materiál, který teprve přetvářejí do podoby divadelních situací a akcí a postupně formují do podoby scénáře – uvolněné dramatické formy, která je vodítkem pro další práci, přitom zůstává maximálně otevřená vlastní*

³⁵ JANOUŠEK, Pavel. Řád a ideologie v českém dramatu 20. století. In: *Ideologie a imaginace Olomouc*, Univerzita Palackého v Olomouci 2006, ediční řada AUPO, vyd. 1., s. 8.

divadelní tvořivosti.³⁶ Ve vztahu k textové problematice to dle Kovalčuka znamená, že divadelní text „není ani základním ani jediným východiskem pro formování divadelní výpovědi.“³⁷ Autorství divadelních scénářů bylo často kolektivní, od režijně-dramaturgického tandemu až po celý inscenační tým včetně souboru.

Divadla, která se naučila pracovat tímto způsobem, tedy najednou přestala potřebovat drama, potažmo jeho autory – dramatiky. Nepravidelnou dramaturgii si navíc začala osvojovat i kamenná divadla. Pavel Janoušek ve studii *Řád a ideologie v českém dramatu 20. století* popisuje důsledky tohoto trendu: „*Navenek se tento trend projevil oddělením profese spisovatele a autora divadelních her; texty pro divadlo začínají být v Česku – a je tomu tak dodnes – psány téměř výhradně lidmi od divadla*‘. *Klasické drama pro takto pojmávané divadlo tak ztratilo svou závaznost, neboť text přestal být určující složkou inscenace a dominantním se stal autorský přístup dramaturga či režiséra*.“³⁸

Všeobecná nedůvěra ve drama však může mít i obecnější příčiny, související s nezadržitelnou proměnou vlastní podstaty dramatu jako literárního druhu.³⁹ Výzkumu tohoto fenoménu se u nás věnuje především Pavel Janoušek, jenž jej popisuje jako proces subjektivizace dramatu.⁴⁰ Tato transformace souvisí s postupující relativizací hodnot v západní společnosti, s rozpadem jednotného a jednotícího řádu, který dával veškerému lidskému konání určitý smysl. Tento nadosobní hodnotový horizont, na jehož existenci se všechny lidské bytosti víceméně shodovaly, byl schopen dramatu poskytnout určitou myšlenkovou oporu a verifikovat předváděné konflikty jako všeobecně platné, důvěryhodné. Tedy jako děje, s nimiž se mohli diváci (čtenáři) ztotožnit. Za těchto podmínek mohla být zachována tzv. objektivita dramatu, jejímž výrazem je ostatně i ona zastřešující dialogická forma, neboť „(j)ako jediné subjekty výpovědi se /.../ mají jevit postavy (hrané herci), ovšem s tím, že jejich promluvy, pohyby, gesta a případně i zpěvy nejsou náhodné, ale musejí společně utvářet koherentní významový celek.“⁴¹ S rozpadem univerzálního hodnotového řádu je však pro autory stále obtížnější vytvořit výpověď, jež by byla přijímána jako všeobecně platná a korespondovala s objektivní formou dramatu. Proto obzvláště ve 20. století nevyhnutelně dochází k procesu subjektivizace dramatu, pro nějž je typické „*narušování transparentnosti interních subjektů autora a vnímatele*

³⁶ KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009, s. 130

³⁷ Tamtéž, s. 127

³⁸ JANOUŠEK, Pavel. *Řád a ideologie v českém dramatu 20. století*, s. 8.

³⁹ Peter Szondi v ikonické studii *Teorie moderního dramatu* dokonce hovoří o krizi dramatu a sleduje proměny dramatické formy do 60. let 20. století, jimiž autoři na tuto krizi, pociťovanou už na konci 19. století, reagovali – od ibsenovské analytické techniky přes pokusy o epizaci a lyrizaci dramatu až po Pirandellovo relativistické drama. Viz SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1969. 175 s. Knižnica estetického vzdelania ; sv. 28.

⁴⁰ Viz JANOUŠEK, Pavel. *Interní subjekt v dramatu*, s. 26-38.

⁴¹ JANOUŠEK, Pavel. *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin / Úvaha nejen teoretická*. In: MERENUS, Aleš, ed a MIKULOVÁ, Iva, ed a ŠOTKOVSKÁ, Jitka, ed. *Text a divadlo*. První vydání. Praha: Academia, 2019, s. 62.

a vědomá významotvorná práce s nimi.“⁴² Subjektivní autorská perspektiva přestává být neviditelnou, drama se počíná lyrizovat nebo epizovat, látku zobrazuje s dávkou groteskní exprese, modelově či antiiluzivně, tematizuje autorský subjekt v postavě vypravěče, případně ozřejmuje také subjekt herce či režiséra. Přestává být objektivním zpodobením světa a stává se jeho subjektivní reflexí, vedenou z konkrétní autorské ideové pozice. Janoušek upozorňuje, že tím drama přichází o některá svá druhová specifika, což má negativní důsledky na jeho literární i divadelní život: „Se ztrátou transparentnosti interního dramatického subjektu se drama výrazově přibližuje zbývajícím dvěma členům druhové triády, takže částečně ztrácí svou výjimečnost. Potvrzením toho může být, že rozhodující subjekt současného divadla – režisér, si často raději za základ k textu inscenace volí dílo prozaické či básnické, neboť drama jako by ho svou významovou uzavřeností a tvarovou předurčeností k inscenování příliš spoutávalo.“⁴³

A důsledky těchto pohybů jsou patrné dodnes. Současní čeští divadelníci navíc hledají inspiraci nejen v próze a poezii, ale také v literatuře faktu, archivních dokumentech, filmovém umění či reálných událostech z minulosti či současnosti. Zdramatizovat či zdivadelnit lze dnes zkrátka téměř cokoliv, jakýkoliv psaný i nepsaný materiál, což jen podtrhuje dojem, že současné české divadlo se bez dramatu a dramatiků docela dobře obejde.

Tento závěr vyplývá i z ankety *Dramatik – likvidovaný druh* publikované v časopisu Svět a divadlo (6/2020),⁴⁴ v níž tehdejší šéfredaktor Karel Král hovoří s osmi renomovanými autory o roli divadelních textů a dramatiků v současném českém divadle. Dramatik S.d.Ch. (vlastním jménem Miloslav Vojtišek) zde vyslovil tuto provokativní tezi: „Dramatik, kterého dnes hrají, je buď mrtvý (můžete pak i při osmdesátiprocentním překopání jeho díla dále používat jeho slavné jméno) /.../ či se jedná o autora knižní či filmové předlohy, ten si může dál psát knížky a scénáře, nebo je to dramaturg, režisér, herec, textový kolážista či příležitostný grafoman[.]“⁴⁵ Tomáš Dianiška, činný nejen jako dramatik, ale i jako režisér a herec, mu (možná trochu schizofrenně) dal za pravdu: „Hybatelem [divadelní tvorby, pozn. aut.] je dnes určitě režisér. Nemám rád, když dramatik kecá do zkoušení. Když sedí za režisérem a šeptá mu do ucha, co měl během psaní na mysli. Nic není horší než žijící autor.“⁴⁶

Milan Uhde v anketě sice hovoří o tom, že **pouze** dramatik „umí skrze svůj talent a vidění světa nejen přinést látku, námět, téma, které mluví z duše doby, ale i postihnout ji v jejích příznačných konfliktech“,⁴⁷ ale vzhledem k dnešní praxi je to už spíše romantická představa.

⁴² JANOUŠEK Pavel. Interní subjekt v dramatu, s. 32.

⁴³ Tamtéž, s. 38

⁴⁴ KRÁL, Karel. Dramatik – likvidovaný druh?. *Svět a divadlo*, roč. 31 (2020), č. 6, s. 91-104.

⁴⁵ Tamtéž, s. 95

⁴⁶ Tamtéž, s. 94

⁴⁷ Tamtéž, s. 91

Sám Uhde se ostatně omlouvá za „povážlivý patos“ svého výroku.⁴⁸ „Divadla oslovují režiséra a spolu s ním hledají téma či hru, případně počítají s tím, že režisér osloví svého dramatika či je přímo sám již autorem nebo spoluautorem,“⁴⁹ tolik věcný Vít Peřina. Spolu s režisérem se tedy stává hybatelem i téma. Pokud autorovy texty nesouzní s tematickým záběrem některého divadla, sotvakdy se dočkají uvedení.

Drtivá většina nových českých divadelních textů tudíž dnes vzniká nikoliv „od psacího stolu“ (jako dramatická literatura), ale „z jeviště“, tedy v úzkém sepětí s divadelním provozem, ať už je autoři vytvářejí na objednávku pro určitou připravovanou inscenaci, v rámci autorské rezidence v konkrétním divadle nebo dramatické dílny či coby divadelní scénáře pro svou vlastní inscenaci.⁵⁰ I v případě objednávky, dílny či rezidence jsou přitom jen málokdy oslovováni spisovatelé, mnohem častěji se i tady divadlo obslouží z vlastních řad, případně zkusí štěstí s filmovým scenáristou.

2.2 Tři nejtypičtější podoby autorství současného divadelního textu

Nejvíce nových českých divadelních textů tedy píší divadelníci. Dokazuje to i vybraný vzorek autorů a autorek nastupující generace, jimž jsou v této práci věnovány profilové texty: devět z deseti vystudovalo divadelní školy (obor dramaturgie či režie, případně divadelní teorie a kritika), jeden filmovou scenáristiku. Vystudovaní režiséři z této skupiny se zpravidla věnují praxi autorské režie (a přiklonil se k ní i onen scenárista). Dramaturgové se zase mnohdy účastní přípravy inscenace svého textu právě i v roli dramaturga. Mnoho z píšících divadelníků se však zároveň účastní dramatických soutěží anebo dílen, kde je hlavním cílem vytvořit vlastně drama ve výše vymezeném smyslu slova, nikoliv divadelní scénář pro chystanou inscenaci, případně píší texty na objednávku coby externí autoři, kteří pak nijak neparticipují na vzniku inscenace. Tehdy se tito píšící divadelníci vymaňují ze sféry autorské režie či dramaturgie a počínají si vlastně coby dramatici (v tom smyslu, že se snaží vytvořit přenositelný divadelní text, byť takový, který se bude spíše hrát než číst). V tvorbě deseti sledovaných autorů a autorek lze zároveň zaznamenat příležitostný příklon ke kolektivnímu autorství divadelního textu. Pojďme se na tyto tři módy psaní divadelních textů nejhojněji uplatňované v současném českém divadle podívat podrobněji.

⁴⁸ Tamtéž, s. 91

⁴⁹ Tamtéž, s. 96

⁵⁰ Dramaturg, dramatik a teoretik Jan Vedral tyto dva odlišné typy psaní divadelních textů popisuje jako „od stolu“ a „od scény“ a dramaturga – či dramospisbu, jak s oblibou píše – dělí na „dramospisbu od stolu a se znalostí knihovny“ a „dramospisbu ze scény a se znalostí zákulisí“. (Viz VEDRAL, Jan, ZACHATÁ, Petra. Lámání Prosperovy hůlky : k praktické dramaturgii. Vydání první. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2020. 196 stran : Teatrologie. Divadelní studia 21. století ; svazek 28, s. 39-40.)

2.2.1 Autor i inscenátor

Zdaleka nejčastějším případem vzniku nového divadelního textu je model, kdy si divadelník napíše text pro vlastní inscenaci. Tito tvůrci nechtějí na jevišti zprostředkovávat myšlenky někoho jiného, chtějí si vybrané téma zpracovat od píky a po svém, aby se do inscenace co nejpřesvědčivěji otiskly jejich názory a postoje. A jestliže je v základu jejich práce přeci jen inspirace „cizím“ dílem, předlohu zpravidla velmi odvážně adaptují, aby co nejvíce odpovídala tomu, co chtějí sdělit.

Na etablované autorské režiséry z generace „nové vlny“, jako jsou Petr Zelenka, David Drábek, David Jařab, Miroslav Bambušek či Martin Františák, během posledních dvou dekád postupně navázali tvůrci narození v 80. a 90. letech, například Jiří Havelka, Michal Hába, Tomáš Dianiška, Lucie Ferenzová, Jakub Čermák, Vladislav Kracík, Tomáš Loužný, Matěj Balcar, Kateřina „Kasha“ Jandáčková či Tomáš Ráliš. Někteří z jmenovaných působí na volné noze, jiní se stali kmenovými režiséry a autory v některém z českých divadel (např. David Drábek nejprve v Klicperově divadle a poté – do roku 2022 – v Městských divadlech pražských, David Jařab donedávna v Divadle Na zábradlí, Martin Františák ve Švandově divadle, Vladislava Kracík v Divadle Tramtarie, Jakub Čermák v nezávislém souboru Depresivní děti touží po penězích či Matěj Balcar v Divadle Na Jezerce).

Nadto se v mnoha českých divadlech v současnosti setkáme s praxí kmenového autora, který zde ovšem zároveň (a mnohdy především) působí i jako dramaturg. Vzpomeňme Jana Vedrala, dramaturga v Divadle na Vinohradech, Tomáše Vůjtku, dramaturga ostravské Komorní scény Aréna, Vladimíra Fekara, dramaturga Městského divadla Zlín, Matěje Samce, dramaturga Meetfactory či Ondřeje Novotného, dramaturga v Divadle X10. Z tvůrců z nastupující generace jsou to především Dagmar Fričová, dramaturgyně a umělecká šéfka A studia Rubín, a David Košťák, dramaturg Švandova divadla a Divadla LETÍ, od sezony 2023/2024 kmenový dramaturg Jihočeského divadla v Českých Budějovicích.

Pro divadelní provoz je spojení dvou funkcí do jedné osoby velmi praktické, a to nejen z ekonomického hlediska. Text, který vytvořil písčící divadelník přímo na míru konkrétní inscenaci a konkrétním hercům, většinou při zkoušení takřikajíc „neklade odpor“, neboť je v něm už zakotvena konkrétní interpretace a rámcově i zamýšlené jevištní řešení. Nezapomínejme ale, že divadelní estetika se v historii mnohdy proměňovala právě díky dramatu psanému mimo přímý kontakt s divadelním provozem, jehož autoři odmítali slepě následovat dobové jevištní stereotypy. Novátorské texty kladly divadelníkům překážky, jež dokázali překonat pouze s invencí a odvahou k experimentu, a tím se vyvíjelo i divadlo. Bez

podnětů zvenčí však tvůrcům hrozí, že sklouznou ke stereotypu, replikaci již zavedených autorských modelů.⁵¹

Další nevýhodou je, že na divadelní texty účelově vytvořené pro konkrétní inscenaci jedním z jejích tvůrců-divadelníků je často nahlíženo jako na spotřební zboží, jednorázovou záležitost (leckdy i samotnými autory). Tedy jako na tzv. libreto či divadelní scénář, které jsou tak moc závislé na dané inscenaci, že je nelze vyjmout z jejího kontextu a uvést je v jiném divadle, natož je číst jako uměleckou literaturu. V mnoha případech tomu tak je, zároveň však nelze vyloučit, že některé tyto divadelní texty disponují univerzálnějšími kvalitami, a jsou tedy přenositelnými. Přesto se ocitají v zapomnění.

Na místě je též otázka, zda praxe tzv. autorské režie, potažmo dramaturgie divadelním textům svědčí. Rozhodnout lze samozřejmě jen případ od případu. Coby kritička jsem však v případě některých inscenací, kdy byl autor sám sobě režisérem nebo dramaturgem, shledala, že nešlo o nejšťastnější řešení, obzvláště pokud nebyl text cíleně psán jako divadelní scénář pro konkrétní připravovanou inscenaci. Jako příklad mohu uvést text *Všem se nám uleví*, jejíž Eliška Říhová, studentka režie na DAMU, napsala v rámci autorské dílny Národního divadla Studio pro nové drama a následně ho i zrežirovala na Nové scéně Národního divadla (prem. 2. června 2022). Když autorka text vytvářela, netušila, že jí bude svěřena i režie. V rozhovoru s Ninou Jacques pro podcast Národního divadla následně uvedla, že kdyby tušila, že text bude muset sama režirovat, napsala by ho pravděpodobně jinak. „*Pořád jsme se vraceli k tomu, že si to nemám představovat, že to nepíšu pro sebe, že to může být opravdu jakékoliv a ten, kdo to pak bude dělat, si s tím poradí. Nevím, jestli já jsem to zvládla, protože jsem pak všechna problematická místa škrtla, když jsem si s nimi neuměla poradit. Což je hodně jednoduché vypořádání se s problémem,*“⁵² vyjádřila se. Snad i proto byly kritické ohlasy inscenace nakonec poměrně rozpačité. Já jsem ve své recenzi pro server Aktuálně.cz dospěla k závěru, že „*Říhové text má jistě velký potenciál, možná měl být ale svěřen režisérovi či režisérce, kteří by na něj nahlédli čerstvými očima.*“⁵³ Jan Kerbr byl v recenzi pro Divadelní noviny kritický jak k textu, tak k inscenaci: „*Celek působí jako krátká anekdota, uměle našlehaná do devadesátiminutové stopáže, nemám však výhrady k hereckým výkonům ani k výtvarné složce inscenace. Divadelně účinnou reflexi o koloběhu generací ovšem postrádám, kontaktní*

⁵¹ Této problematice se podrobněji věnuje Pavel Janoušek, například ve studii *Divadlo a text jako průnik fuzzy množin / Úvaha nejen teoretická (obzvláště v kapitole Autorství jako ambice a fakt na stranách 46-52)*. In: MERENUS, Aleš, ed a MIKULOVÁ, Iva, ed a ŠOTKOVSKÁ, Jitka, ed. *Text a divadlo*, s. 15-113.

⁵² Dotyčný díl podcastu Národního divadla s názvem Speciál: Kdo je tady dramatik? je dostupný např. na tomto odkazu: <https://narodnidivadlo.podbean.com/e/special-soucasne-ceske-drama/> [citováno 2023-08-03].

⁵³ ZACHATÁ, Petra. *Tradice jsou pro smích, maso žerou barbaři. Národní divadlo rozehrává generační střet*. Online. Aktuálně.cz. 2022-06-07. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/tradice-jsou-pro-smich-vsem-se-nam-ulevi-narodni-divadlo/r~6e78a6b2e67711eca3c0ac1f6b220ee8/> [citováno 2023-08-03].

prezentace hry pomohla diváckému zážitku jen částečně. Bez ní, v klasickém kukátku, si inscenaci hry Elišky Říhové nedokážu představit.“⁵⁴

2.2.2 Externí autor – divadelník

Jak již bylo řečeno, divadelníci se v roli externích autorů ocitají zejména v případě, účastní-li se dramatické soutěže anebo autorské dílny, případně píší-li divadelní text na objednávku, aniž by se pak podíleli na přípravě inscenace. Jak se tyto rozdílné metody vzniku divadelního textu konkrétně uplatňují v České republice, popisují na stranách 24-35. Zde stačí konstatovat, že s výjimkou objednávky žádná z těchto metod nezaručuje inscenační realizaci (a z důvodu nenaplnění tvůrčí vize k ní někdy nedochází ani u objednávky).

Čeští autoři divadelních textů vzniklých bez příslibu inscenační realizace tudíž naráží na jeden zásadní problém: jejich díla buďto zůstávají „v šuplíku“, anebo jsou inscenována „náhražkovou“ formou jednorázového scénického čtení.⁵⁵ A když už se nějaký nový divadelní text rozhodne divadlo nasadit v podobě regulérní inscenace, často minimalizuje riziko tím, že ho uvádí nikoliv na hlavním sále, ale na pobočné scéně s menší diváckou kapacitou. Mnoho divadel po celé České republice ostatně v posledních letech otevřelo právě za účelem uvádění nových, „neověřených“ divadelních textů či jiného experimentu další, studiovou scénu, což můžeme vnímat jako doklad toho, že v tomto snažení někteří tvůrci stále vidí smysl.⁵⁶ Zároveň však svědčí tento kompromis i o nedostatku dramaturgické odvahy či o nezájmu ze strany publika. Na velkou scénu se tedy nový domácí divadelní text probouje málokdy, a často se pak hovoří o tom, že u nás nevznikají dramata pro velké jeviště, ba že je dokonce nemožné je dnes napsat.⁵⁷ Otázkou však zůstává, zda se autoři naopak nepřizpůsobili poptávce po komornějších divadelních textech.

⁵⁴ KERBR, Jan. Nesu, nesu koledu, ty vole. *Divadelní noviny*, roč. 31 (2022), č. 13, s. 7.

⁵⁵ Institut scénických čtení detailněji rozebírám na stranách 28-29.

⁵⁶ Praxe studiové scény coby platformy pro uvádění nových českých divadelních textů je rozvíjena zejména v pražském Švandově divadle, Divadle na Vinohradech, Divadle v Dlouhé či Divadle pod Palmovkou, plzeňském Divadle J. K. Tyla, Divadle F. X. Šaldy v Liberci nebo Horáckém divadle Jihlava.

⁵⁷ Ojedinělé pokusy v uvádění původních českých divadelních textů na velké scéně učinilo Horácké divadlo Jihlava (např. Dodo Gombár, Jaroslav Čermák ml.: *Martinů – Česká rapsodie Bohuslavova*, režie Dodo Gombár, prem. 5. září 2020; Martin Františák: *Poklekní před duší*, režie Martin Františák, prem. 16. října 2021), Městské divadlo Zlín (např. Jiří Havelka: *Společenstvo vlastníků*, režie Patrik Lančarič, prem. 5. února 2022; Martin Františák: *Trnky a hvězdy* (Sága rodu Jelínků), režie Petr Štindl, prem. 27. listopadu 2021; Petr Michálek: *Jednou budem dál*, režie Petr Michálek, prem. 16. listopadu 2019; Petr Michálek a kol.: *Ovčáček miláček*, režie Petr Michálek a kol., prem. 31. srpna 2017; Dodo Gombár: *Baťa Tomáš, živý*, režie Dodo Gombár, prem. 13. prosince 2014), z pražských scén Švandovo divadlo (např. Kateřina Tučková, Markéta Bidlasová, Martin Františák & kol.: *Kabaret Winton*, režie Martin Františák, prem. 22. října 2022; Daniel Hrbek: *Smrt mu sluší*, režie Daniel Hrbek, prem. 25. května 2019; Natálie Kocábová: *Pohřeb až zítra*, režie Daniel Hrbek, prem. 27. května 2017; David Košťák: *Hladová země*, režie Štěpán Pácl, prem. 2. března 2019; Josef Holcman: *Lámání chleba*, režie Dodo Gombár, prem. 21. října 2017; Dodo Gombár: *Dům bez boha*, režie Petr Štindl, prem. 8. listopadu 2014). V pražském Národním divadle se nové české texty zpravidla inscenují na Nové scéně (jedinou výjimku za poslední roky představovala Lagronová hra *Jako bříťva (Němcová)*, uváděná ve Stavovském divadle). Nicméně i v prostoru Nové scény se tvůrci zpravidla snaží vytvořit komornější atmosféru, nejčastěji tím, že usadí diváky na jeviště

Velkým problémem je i to, že málokterý přenositelný divadelní text se dočká uvedení ve vícero divadlech. Odprezentovat „nové české drama“ ve „světové premiéře“ je dobré PR, být druhým v pořadí už žádnou exkluzivitu neskýtá, divadla navíc narážejí na nezájem publika.⁵⁸ Paradoxní je, že v případě současné zahraniční dramatiky žádné takové tabu neexistuje – vznikne-li dobrý text, klidně ho nasadí několik českých scén ve stejné sezoně.⁵⁹

Na tomto místě bych ráda dodala, že recenzovat tzv. světové premiéry nových domácích divadelních textů znamená velkou odpovědnost: jedna nepovedená inscenace může nový text nenávratně diskreditovat, přičemž recenzent se alespoň může pokusit upozornit na kvality textu, které se podle něj do inscenace neotiskly. Jako příklad neprávem diskreditovaného textu mohu uvést *Hladovou zemi* Davida Košťáka, již ve Švandově divadle inscenoval Štěpán Pácl s nepochopením pro křehkou Košťákovu básnivost. Inscenace byla coby nepodarek stažena po několika málo reprízách a Košťákův text zatím žádá další scéna neuvedla.⁶⁰

Případ *Hladové země* svědčí o režisérově neporozumění svěřenému divadelnímu textu. Na druhou stranu, „externí“ režisér může v textu ku prospěchu věci nalézt nečekané roviny a vrstvy, o nichž nemá ani sám autor tušení. Oba přístupy k tvorbě a režii divadelních textů výstižně srovnala Lucie Ferenzová v rozhovoru pro Divadelní noviny na příkladu své spolupráce s autorkou Dagmar Fričovou: „*Bez vidiny připravované inscenace bych nepsala. Vždycky potřebuji vědět, pro jaký soubor text či adaptaci vytvářím, a výsledek už má v sobě zakódovanou podobu připravované inscenace. Dagmar Fričová oproti tomu vytváří texty otevřené různým interpretacím, které zároveň disponují silnou tematickou linií, přesvědčivou výpovědí. Na jednu stranu může být přínosné si jako režisér téma sám textově zpracovat, už při psaní formulovat jevištní klíč. Na druhou stranu je pak těžké jevištní tvar variovat. Myslím, že člověk se pak snadno začne opakovat, na sobě to rozhodně pozoruju. Ale když text napíše Dagmar, dovedu s ním vést razantnější dialog a posunout se v jevištním tvaru mnohem dál, protože mám odstup.*“⁶¹

Oba přístupy tedy mají své výhody a nevýhody, a jestliže v českém divadle převládá cesta autorské režie (či dramaturgie), svědčí to také o nezájmu mnoha tvůrců a scén o domácí drama. „*Když člověk jedná s mladými režiséry o studiové inscenaci, nejčastěji*

(např. Ondřej Novotný: *Otec hlídá dceru*, režie Jan Frič, prem. 17. února 2022; Eliška Říhová: *Všem se nám uleví*, režie Eliška Říhová, prem. 2. června 2022).

⁵⁸ Unikátem je z tohoto pohledu *Společenstvo vlastníků* Jiřího Havelky, které se brzy po světové premiéře realizované autorovým domácím souborem Vosto5 objevilo v pardubickém, českobudějovickém, mladoboleslavském, zlínském, libereckém, mosteckém a chebském divadle.

⁵⁹ Například McDonaghův dlouho očekávaný text *Katí* byl uveden v sezoně 2016/17 hned na třech českých scénách, a to ve dvou různých překladech. V Činoherním klubu hru ve vlastním překladu nastudoval Ondřej Sokol (prem. 6. prosince 2016), překlad Ondřeje Pilného se hrál v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích (režie Martina Schlegelová, prem. 10. února 2017) a Klicperově divadle v Hradci Králové (režie Jan Frič, prem. 18. února 2017).

⁶⁰ Více o divadelním textu *Hladová země* píší na stranách 99-101.

⁶¹ ZACHATÁ, Petra. Tabu je třeba prolamovat. Rozhovor s Lucií Ferenzovou. *Divadelní noviny*, roč. 31 (2022), č. 14, s. 8-9.

*vyslovovaným jménem autora je Marius von Mayenburg. Když dokola opakujete jména českých autorů, tak se s nimi z poloviny vůbec nedohodnete,*⁶² povzdychl si Jan Vedral v rámci kulatého stolu o současné české dramatice, který zorganizoval na DAMU spolu s autorkou této disertační práce.⁶³ Jistěže si autor raději text zrežuruje sám, než aby nebyl uveden vůbec. Pak ale jen těžko získá renomé dramatika.

Ze všech těchto důvodů se aspirující dramatici jen velmi těžko prosazují v konkurenci již zavedených jmen. Divadla raději sáhnou po jistotě, již zosobňují většinou autoři-muži z věkové kategorie 40-60 let, jejichž divadelní texty se na českých jevištích začaly objevovat v devadesátých letech dvacátého století, a tedy je lze považovat za součást „nové vlny“: Petr Zelenka, Jaroslav Rudiš (v tandemu se scenáristou Petrem Pýchou), David Drábek, René Levínský, Roman Sikora. O něco později se k této skupině vyvolených autorů připojili Jiří Havelka, Ondřej Novotný a Tomáš Dianiška. Každý z nich se může prokázat několika úspěšnými inscenacemi svých textů, tvorba některých je navíc známá z literatury (Rudiš) či z televize a filmu (Zelenka, Havelka), v případě píšících divadelních režisérů (Drábek, Dianiška, Havelka, Zelenka) si zase divadla mnohdy „objednávají“ nejen text, ale rovnou celou inscenaci. To je případ i dalších píšících režisérů střední generace, jejichž autorské inscenace se na českých jevištích rovněž poměrně často objevují – Martina Františáka, Davida Jařaba, Jiřího Pokorného, Miroslava Bambuška a koneckonců i zdomácnělého slovenského režiséra Doda Gombára. Nejinscenovanější českou autorkou je Lenka Lagronová, opět příslušnice generace „nové vlny“, úspěch v posledních letech zaznamenaly též Anna Saavedra či Simona Petřů. Jako výrazná píšící režisérka a performerka se v posledních letech profiluje Miřenka Čechová.

Fenoménem, který ovládl česká jeviště zejména v druhé polovině první a první polovině druhé dekady 21. století, byla dramatická tvorba Petra Kolečka. Autor se však momentálně realizuje spíše coby scenárista televizních seriálů, obzvláštní úspěch zaznamenala komediální série *Most!*. Kolečko ostatně není prvním případem dramatika, kterého si „přivlastnila“ televize. V situaci, kdy se psaním divadelních her absolutně nejde uživit, představuje psaní scénářů pro televizní seriály logickou cestu k stabilnějšímu příjmu.

⁶² VEDRAL, Jan a ZACHATÁ, Petra. Kulatý stůl o současné české dramatice. *Divadelní noviny*, roč. 30 (2021), č. 14, s. III (příloha).

⁶³ Kulatý stůl zaměřený na možnosti podpory české dramatiky ze strany divadel se uskutečnil 26. listopadu 2019 na DAMU pod záštitou prof. MgA. Jana Vedrala, Ph.D. Pozvání ke kulatému stolu přijali dramaturgyně a dramaturgové, které a kteří se dlouhodobě věnují inscenování nových českých divadelních textů: Lenka Havlíková (Divadlo X10), Martina Kinská (Švandovo divadlo), Marta Ljubková (toho času šéfdramaturgyně Národního divadla), Olga Šubrtová (Jihočeské divadlo České Budějovice), Vladimír Čepek (Divadlo J. K. Tyla v Plzni), Vladimír Fekar (Městské divadlo Zlín), Jiří Janků (Divadlo F. X. Šaldy Liberec) a Karel František Tománek (Činoherní studio Ústí nad Labem). Jeho přepis následně publikovaly Divadelní noviny. Viz VEDRAL, Jan a ZACHATÁ, Petra. Kulatý stůl o současné české dramatice. *Divadelní noviny*, roč. 30 (2021), č. 14, s. I - IV (příloha).

2.2.3 Kolektivní autorství

Krátce se zastavme ještě u třetího, stále častěji pěstovaného typu autorství divadelního textu. Kolektivní autorství je spjaté se současným typem autorského divadla, někdy nazývaným „devised theatre.“ K prostudování tohoto fenoménu doporučuji dizertační práci Karolíny Plickové *Pozorovat prázdný prostor*, z níž čerpám i podrobnou definici tohoto fenoménu: „*Devised theatre lze tedy dnes vymezit podle mého názoru nejlépe jako takový kolektivní způsob autorské divadelní tvorby, který nevychází z předem daného textu určeného k interpretaci, ale svoji formální i obsahovou podobu hledá teprve ve společně sdíleném tvůrčím procesu. Ačkoliv může být skupina do jisté míry hierarchizována a ačkoliv mohou být v týmu rozděleny role jako režisér, scénograf atp., klíčová rozhodnutí jsou vždy přijímána v rámci kolektivu. Devised theatre je často divadlem, které akcentuje nebo přinejmenším zrovnoprávňuje vizualitu, tělesnost, zvuk či objekt s textem. Devised theatre je často divadlem, které vědomě pracuje s politickým rozměrem tvorby, ať už v rámci uspořádání skupiny, nebo v podobě zpracovávaných témat. Devised theatre je často divadlem, které rehierarchyje, emancipuje a destabilizuje stávající pořádky.*“⁶⁴ Texty vzniklé tímto způsobem tvorby mají povětšinou charakter nepřenositelných divadelních scénářů.

Od roku 2013 na české scéně působí a vlastní divadelní texty vytvářejí například generačně spřízněné kolektivy 8lidí, 11:55, Maso Krutí či Ductus Deferens. Soubor **11:55** zformovali studenti herectví na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, jejichž ročník absolvoval v roce 2014. Kolektiv **8lidí** je zajímavý tím, že jej tvoří herci, ale bývalí studenti režie, dramaturgie, scénografie a produkce na DAMU. Lze se domnívat, že poetiku obou souborů výrazně ovlivnilo právě studium na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU, kde coby pedagogové působí například režiséři Jiří Havelka, Jiří Adámek, Petra Tejnorová či Jan Mikulášek, již se též věnují tvorbě v oblasti devised theatre. Havelka s budoucím souborem 11:55 režijně spolupracoval na absolventské inscenaci *Regulace intimacy* (prem. 10. ledna 2014 v Divadle DISK), Petra Tejnorová režírovala jinou jejich absolventskou inscenaci *J. Sinclair: Umění braku ON AIR* (prem. 9. května 2013 v Divadle DISK), další absolventskou inscenací, později přenesenou do Divadla NoD, byli *Hodní chlapi* v režii Jana Mikuláška (prem. 6. dubna 2014 v Divadle DISK). Soubor **Ductus Deferens** vznikl z iniciativy studentů činoherního herectví DAMU v covidovém období. Ne vždy tvoří devising metodou, na jejich repertoáru lze nalézt i inscenace divadelních textů napsaných některým z členů souboru (herci Petr Kult a Romana Widenková, režisér Herman Čolek). Soubor **Maso krutí** začínal jako ryze ženský kolektiv hrající o ryze ženských tématech, v posledních letech se však stále více profiluje jako platforma v širším smyslu generační, jež formou autorských

⁶⁴ PLICKOVÁ, Karolína. *Pozorovat prázdný prostor*. Dizertační práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění, Katedra teorie a kritiky, 2021, s. 77.

inscenací reflektuje složité předivo mezilidských vztahů v současné západní společnosti. Na formování výchozího tématu a myšlenkového materiálu do výsledného tvaru se podílí každý člen kolektivu včetně hereček a herců, divadelní scénář do finální podoby zpracovává dramaturgyně Jana Fleglová.

V současném kontextu se o autorském divadle ovšem často hovoří i ve spojitosti se scénami, jejichž tvorba sice většinou nestojí na společném – ve smyslu aktivity celého kolektivu – rozvíjení a formování tématu do inscenační podoby, zato se profilují coby víceméně generační divadla s rozpoznatelnou jevištní poetikou. Jejich umělecké vedení kolem sebe soustřeďuje kolektiv názorově i umělecky spřízněných spolupracovníků, což se pak odráží v tematicky i esteticky relativně koherentním repertoáru, a to zase pomáhá vybudovat poměrně stálou diváckou základnu (takzvaně „ze stejné bubliny“). Na začátku tvorby zde většinou nestojí divadelní text (drama), ale konkrétní téma, pro jehož vyjádření tvůrci (tedy zpravidla režisér a dramaturg dané inscenace) teprve hledají vhodný materiál a adekvátní prostředky. Tato snaha opět mnohdy ústí do vzniku více či méně rozvolněné textové formy, jež většinou bývá označována jako divadelní scénář. Někdy je pod ním podepsán celý tvůrčí tým včetně herců (pak je jako autor uváděn „kolektiv“), někdy režijně-dramaturgický tandem, někdy pouze režisér či dramaturg.

V současnosti tento typ tvorby pěstuje zejména Divadlo Na zábradlí pod uměleckým vedením režijně-dramaturgického tandemu Jan Mikulášek-Dora Viceníková, A studio Rubín pod uměleckým vedením Dagmar Fričové, Divadlo NoD pod uměleckým vedením Janka Lesáka a Natálie Preslové, HaDivadlo pod uměleckým vedením Ivana Buraje, Divadlo Husa na provázku pod uměleckým vedením Martina Sládečka a Anny Davidové, Divadlo Feste pod uměleckým vedením Jiřího Honzířka, Divadlo na cucky pod uměleckým vedením Silvie Vollmann, Divadlo Tramtarie pod uměleckým vedením Vladislava Kracíka. (A tradici autorských divadel samozřejmě stále střeží Studio Ypsilon pod vedením Jana Schmida.)

V autorském tandemu z okruhu tvůrců narozených v 80. a 90. letech 20. století často pracují: Petr Erbes a Boris Jedinák, kteří společně vytvořili autorské inscenace například pro domácí Divadlo Na zábradlí, Divadlo Husa na provázku či Divadlo Minor; Janek Lesák a Natálie Preslová, již jsou podepsáni nejen pod autorskými inscenacemi v domovském Divadle NoD, ale třeba i pro Otáčivé hlediště v Českém Krumlově, Malé divadlo v Českých Budějovicích či Divadlo Minor. Autorskou práci v tandemu si oblíbil také umělecký šéf HaDivadla a režisér Ivan Buraj, jenž spolupracuje zejména s filmařem Bohdanem Karáskem, režisérka Barbara Herz, jež tvoří divadelní scénáře pro své dokumentární inscenace ve spolupráci s divadelní dramaturgyní a básnířkou Alžbětou Kubičkovou (rodným jménem Michalovou) či bohemistkou Annou Hoprich (Smékalovou), nebo režisér Jakub Vašíček s dramaturgem Tomášem Jarkovským, kteří tvoří v domácím Divadle Drak i jinde.

2.3 Současný divadelní text v literatuře

Nahlédneme-li postavení divadelního textu v českých podmínkách i z druhé strany, tedy prizmatem literatury, o mnoho pozitivnější pohled se nám nenaskytne. Nové divadelní texty se téměř nečtou, pročez byly – až na pár čestných výjimek – vymýceny také z edičních plánů nakladatelství. Jestliže Lenka Jungmannová v monografii o „nové vlně“ české dramatiky konstatuje, že „[p]roměna publikačních možností po roce 1989 pro drama dopadla ze všech literárních druhů nejhůře“,⁶⁵ je nutné poznamenat, že situace se za téměř deset let od vydání zmíněné publikace nijak nezlepšila – ba spíše naopak.

Nové české divadelní texty soustavněji publikuje především časopis Svět a divadlo, který se soustředí zejména na aktuálně úspěšně uváděné tituly (jejich seznam se většinou překrývá s výčtem prací, které se objeví na předních příčkách v Cenách divadelní kritiky v kategorii Poprvé uvedená česká hra), případně jde o texty spřátelených autorů a častých spolupracovníků, jako jsou Milan Uhde, René Levínský či Miloslav Vojtíšek, působící pod pseudonymem S. d. Ch. Bohužel stagnují aktivity nakladatelství Větrné mlýny, které se na poli současného českého dramatu realizovaly zejména edicemi *RozRazil – Současná česká hra* (zatím poslední, 106. svazek edice *RozRazil* vyšel v roce 2015) a *Dramatické texty*. V posledních deseti letech vydaly Větrné mlýny výběry z divadelních textů Arnošta Goldflama (*Horror a další hrůzy*, 2016), Jana Vedrala (*Dramatik*, 2017), Lenky Procházkové (*Viva la revolución!*, 2018) a Milana Uhdeho (*Hry*, 2019), dále druhé, doplněné vydání souboru osmi jednoaktovek Pavla Kohouta a Václava Havla (*Šest a Sex & Rr. Osm jednoaktových her*, 2. české, doplněné vydání, 2015) a antologii současného československého dramatu *Hry na hrdiny* (2014).

Ani publikační aktivity Institutu umění – Divadelního ústavu se po vydání několika výborů (včetně anglických překladů nových českých dramát) dále nerozrůstají. O to pozoruhodnější je ojedinělá péče, kterou některá nakladatelství věnují „vyvoleným“ českým dramatikům: Nakladatelství Akropolis například vydalo téměř kompletní dílo Davida Drábka ve formě tří sborníků (*Aby se Čechům ovary zachvěly*, 2011; *Drábek dětem*, 2013; *Play Drábek*, 2020) a několika e-knih; o dramatika Miloslava Vojtíška alias S. d. Ch. kromě již zmíněného časopisu Svět a divadlo pečují nakladatelství Studio RUBATO a Divus. Nakladatelství Akropolis dále publikovalo například výběry z díla Terezy Verecké (*Kamenná, divná věc...*, 2017) či Petra Zelenky (*Obyčejná šílenství. Divadelní hry 2001 – 2012*, 2014), divadelní texty tohoto autora publikuje i časopis Svět a divadlo. Publikovaná byla rovněž většina prací Milana Šotka (*Hry se slovy a tanci*, připravil Ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU, publikoval Kant, 2012; *Cabaret Calembour. Všechno nejlepší 2008-2018*, Paseka 2018). Kant dále vydal

⁶⁵ JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství : "nová vlna" české dramatiky po roce 1989*, s. 48. Zevrubný výčet publikačních aktivit od roku 1989 do roku 2014 Jungmannová poskytuje v kapitolách Vydávání „nových (českých) dramát“ (s. 49-53) a České „nové drama“ v časopisech (s. 54-62).

soubor „tří scénických projektů inspirovaných komedií dell'arte“ Jaroslava Vostrého, tedy texty *Tři v tom*, *Dubrovnická komedie* a *Lotos na mrazu* (*Tři v tom*, připravil Ústav dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU, 2021). Některá česká divadla, zejména ta národní, publikují nastudované divadelní texty v rámci programových brožur k dané inscenaci. Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění v Brně od roku 1994 každoročně pořádá Salóny původní tvorby a prezentovaná studentská literární díla (nejen divadelní texty) pak vydává ve sbornících.⁶⁶

2.4 Možnosti podpory domácích autorů

Jak potvrzuje praxe v zemích s rozvinutou kulturou psaní a uvádění domácích divadelních textů, jako jsou například Francie, Velká Británie či Německo, nové talentované autory je potřeba vzdělávat a vytvářet dostatek příležitostí pro jejich umělecký rozvoj. Tyto příležitosti nemusí zprostředkovat pouze divadla, ale i jiné instituce – například vysoké školy se specializovanými obory, literární agentury nebo nakladatelství. Jaké možnosti podpory autorů píšících pro divadlo existují v České republice? A jak s autory pracují samotná divadla?

2.4.1 Studium

Na vysokých školách v ČR neexistuje samostatný studijní obor specializující se na výuku dramatického (scénického) psaní. Na soukromé Vysoké škole kreativní komunikace lze studovat bakalářský program Literární tvorba, navazující na výuku tvůrčího psaní na již neexistující Literární akademii (Soukromé vysoké škole Josefa Škvoreckého). Dalším příbuzným oborem je scenáristika, již je možné absolvovat na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (FAMU) a na soukromé Filmové akademii Miroslava Ondříčka v Písku. Na Vyšší odborné škole Jaroslava Ježka lze studovat program Tvorba textu a scénáře, jenž se zaměřuje nejen na scenáristiku, ale též tvorbu písňových textů.

Nejvíce současných dramatiků a dramatiček ovšem tradičně pochází z divadelních fakult dvou tuzemských uměleckých akademií: Divadelní fakulty Akademie múzických umění v Praze (DAMU) a Divadelní fakulty Janáčkovy akademie múzických umění v Brně (DiFa JAMU). Na DiFa JAMU paradoxně existuje bakalářský program Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika, nikoliv však obor zaměřený čistě na dramatické (scénické) psaní. Kompetence v oblasti dramospisby jsou jak na DAMU, tak na DiFa JAMU rozvíjeny zejména během studia divadelní režie a dramaturgie, ve velmi specifické podobě pak na Katedře autorské tvorby a pedagogiky DAMU.⁶⁷

⁶⁶ Více o Salónech původní tvorby na stranách 24.

⁶⁷ Katedru založil v roce 1992 profesor Ivan Vyskočil v návaznosti na vlastní tvůrčí praxi v oblasti autorského herectví. Pilíře tamního studia představují tři disciplíny: dialogické jednání s vnitřním partnerem, autorské čtení a autorská prezentace.

Posluchači dramaturgie na DiFa JAMU mají v prvních dvou ročnících bakalářského studia povinný Autorský seminář, studenti činoherní režie si jej mohou zapsat coby volitelný předmět. Garantem předmětu je Pavel Trtílek, sám činný jako dramatik, mezi vyučující patří též dramatik Marek Horoščák. Cílem semináře je *„rozvíjení autorského tvůrčího potenciálu studentů a rozvoj jejich kreativních schopností v rámci samostatné umělecké literární tvorby.“*⁶⁸ Studenti Katedry činoherního divadla na DAMU, kde se v bakalářském stupni studuje režie i dramaturgie společně, mají v prvním ročníku povinný seminář Základy tvůrčího projevu, jehož cílem je *„seznámit posluchače se základy slovesného tvůrčího projevu v perspektivě jeho scénických možností.“*⁶⁹ Garantem předmětu je dramatik a dramaturg Milan Šotek. V dalších ročnících si pak studenti mohou zapsat volitelný předmět nazvaný Pokročilé tvůrčí psaní, cílící na *„rozvíjení tvořivosti prostřednictvím psaného projevu zaměřeného takovým způsobem, že se jeho prostřednictvím mohou kultivovat vyjadřovací schopnosti studentů/ek jak obecně, tj. v jejich instinktivní i vědomé (umělecké) tendenci k potenciálně symbolickému (tematizovanému) projevu, tak v souvislosti s jejich scénickým smyslem a jeho kultivací.“*⁷⁰ Garantem předmětu je dramatik a dramaturg Jan Vedral.

Na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU existuje předmět Literární příprava, jejíž mají studenti režie a dramaturgie povinný po celé tři roky bakalářského studia. Z popisu předmětu je patrné, že cílem není naučit studenty vytvářet přenositelné divadelní texty, ale spíše scénáře, libreta pro konkrétní připravované inscenace: *„Literární příprava textu pro inscenaci je tvůrčí schopnost, nejčastěji dramaturgická dovednost, kterou je nezbytné umožnit nahlédnout studentům na vlastních podrobně reflektovaných pokusech. Nejde o samostatnou literární tvorbu, ale o práci s textem jakožto komponentem jevištního díla pro zcela konkrétně uvažovanou inscenaci. Takže každý případ se musí řešit jako originál.“*⁷¹ V prvním ročníku předmět vyučuje bohemista Petr Šrámek, v dalších ročnících dramaturgové Karel František Tománek a Marta Ljubková.

Přístup k výuce dramatického psaní na DAMU i JAMU vlastně potvrzuje tezi, že tvorba divadelních textů je v dnešní době považována za činnost neodmyslitelně spjatou s divadelní praxí a aspirující autoři budou svůj talent jen velmi těžko tříbit zavření kdesi v učebně nedivadelní vysoké školy (nebo doma u psacího stolu). Během výuky se zcela logicky dbá na

Kompetence v oblasti slovesné tvorby rozvíjí především semináře autorského čtení, které studenty provázejí celým studiem. Frekventanti *„čtou (nepřednášejí, nehrají) své texty a vzápětí jsou sami vystaveni reakcím posluchačů. Nemají přitom už možnost dále svůj text vysvětlovat; ve hře je jen to, co skutečně napsali. Rozpravu řídí pedagog, sám k ní však přispívá až jako poslední, pokud se mu zdá, že něco podstatného zůstalo nevysloveno.“* Cílem předmětu je *„přijetí odpovědnosti za autorský text včetně schopnosti jej osobně přečíst ostatním a vzít jejich reakce v úvahu při další práci. Teprve z toho, jak nám druzí rozumějí, dozvídáme se, co jsme vlastně řekli.“* Dostupné z: <https://sp.amu.cz/cs/predmet202AUB1.html> [citováno 2023-08-03].

⁶⁸ Dostupné z: <https://is.jamu.cz/predmet/difa/zima2020/DRBZ105> [citováno 2023-08-03].

⁶⁹ Dostupné z: <https://sp.amu.cz/cs/predmet201ZTO1.html> [citováno 2023-08-03].

⁷⁰ Dostupné z: <https://sp.amu.cz/cs/predmet201PTP1.html> [citováno 2023-08-03].

⁷¹ Dostupné z: <https://sp.amu.cz/cs/predmet204LEP1.html> [citováno 2023-08-03].

to, aby si budoucí režiséři a dramaturgové osvojili všechny potřebné způsoby práce s textem a na textu. Tedy aby byli nejen schopni napsat původní divadelní text, ale též zdramatizovat, případně zadaptovat, jakýkoliv výchozí materiál, nejen literární a filmová díla, ale v podstatě i jakýkoliv diskurs, problém či jev, na nějž narážejí v nejrůznějších oblastech života. Tato praxe pak samozřejmě přispívá k tomu, že profese dramatika v dnešní době už prakticky neexistuje a psaní divadelních textů se stává vedlejším produktem jiné divadelní činnosti, nejčastěji dramaturgické či režijní.

DiFa JAMU též organizuje **Salóny původní tvorby**, přehlídku autorských prací svých studentů, která nemá v českém kontextu obdoby. Pozornost je přitom věnována textům všech literárních druhů a žánrů, tedy nejen těm dramatickým. Tato platforma vznikla v roce 1994 z iniciativy profesora Bořivoje Srby jako součást výuky oboru dramaturgie na DiFa JAMU.

Jak popisuje autor zevrubné studie o Salónech původní tvorby Walter Nagy,⁷² zprvu komorní akce postupně nabývala na rozsahu a popularitě, expandovala z jediné učebny do celé fakultní budovy a spolu s tímto rozrůstáním se též „zdivadelňoval“ formát čtení jednotlivých studentských textů. V prvním ročníku texty četli sami posluchači semináře autorského psaní, případně jejich spolužáci z ateliéru režie, ve výjimečných případech pedagogové. Na druhém ročníku už spolupracovali studenti režie a herectví, byly zapojeny rekvizity, divadelní osvětlení, „*akcent sa však kládol predovšetkým na odposluch textov, čomu podliehala i divadelná invencia*,“⁷³ soudí Nagy. Například chyběly kostýmy. Ovšem od ročníku 2008 už se podle něj dá mluvit o formátu scénické skici, vybavené odpovídajícími kostýmy, rekvizitami, svícením, hudbou. „*V hracom priestore sú vystavané mizanscény, ktoré naznačujú režisérsku interpretáciu jednotlivých obrazov*,“⁷⁴ píše Nagy.

Ve zhruba měsíčním předstihu před vlastní dvoudenní přehlídkou se uskuteční tzv. Burza původní tvorby, kde si zájemci z řad studentů mohou pročíst přihlášené texty a zformovat tvůrčí tým, s nímž pak nazkouší vybrané příspěvky do podoby scénického čtení. Práce přihlášené do aktuálního ročníku jsou k dispozici na webových stránkách festivalu. Veškeré prezentované texty jsou rovněž každoročně vydány ve sborníku.⁷⁵

2.4.2 Dramatické soutěže

Také situace na poli českých dramatických soutěží svědčí spíše o klesajícím zájmu divadel a odborné i širší veřejnosti o nové divadelní texty. Především byla v roce 2018 zrušena **Anonymní dramatická soutěž agentury Aura-Pont**, která vznikla v roce 2014 jako nástupce

⁷² NAGY, Walter. Salóny pôvodnej tvorby v Brne. In: JOBERTOVÁ, Daniela, ed. *V hlavni roli text : podoby a proměny scénického čtení*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 54-69.

⁷³ Tamtéž, s. 58

⁷⁴ Tamtéž, s. 58

⁷⁵ Finanční prostředky na vydávání sborníků v současnosti zajišťuje spolupráce s agenturou Dilia.

prestižní **Dramatické soutěže o Cenu Alfréda Radoka**. Cena Alfréda Radoka byla založena roku 1992 z iniciativy časopisu Svět a divadlo, agentury Aura-Pont, Divadelního ústavu, Nadace Český literární fond, Obce spisovatelů a Českého centra PEN klubu. Měla několik kategorií, kromě textů se oceňovaly též nejlepší inscenační počiny, herecké výkony apod. Zatímco ale vítězové dramatické soutěže byli vybíráni odbornou porotou, o laureátech v ostatních kategoriích rozhodovala anketa, do níž se mohli zapojit všichni praktikující kritici oslovení časopisem. Vítězství v Dramatické soutěži bylo spjato s publikací textu v časopise Svět a divadlo a finanční odměnou pro první tři místa, od roku 2005 se udělovala též Cena Českého rozhlasu 3 Vltava, spočívající v rozhlasovém nastudování textu. Zrušení Ceny včetně Dramatické soutěže správní rada v oficiálním prohlášení odůvodnila klesající prestiží soutěže i neshodami mezi pořádajícími subjekty: *„Rozdílné názory organizátora soutěžní ankety časopisu Svět a divadlo a Nadačního fondu Cen Alfréda Radoka na podobu inscenačních cen vyústily v obtížně řešitelnou situaci. /.../ Václav Havel, z jehož iniciativy Radokova cena původně na podporu dramatické tvorby v roce 1992 vznikla, svou přítomností už bohužel nemůže pozvednout toleranci a prchající význam ceny. A proto je čas ji uzavřít a dát prostor pro případný vznik ceny nové.“*⁷⁶

Agentura Aura-Pont tedy navázala Anonymní dramatickou soutěží, jejíž první ročník se konal v roce 2015. Podobně jako do Dramatické soutěže o Cenu Alfréda Radoka se mohli hlásit i autoři slovenští a oceňovala se první tři místa s tím, že si organizátor vyhradil právo některou z cen neudělit. Vítězství ovšem nebylo spjato s finanční odměnou ani realizací textu v podobě repertoárové inscenace. Ačkoliv zápisné činilo 500 korun, soutěžící neměli nárok na zpětnou vazbu. Organizátoři střídavě spolupracovali s Českým rozhlasem, festivalem Setkání/Stretnutie ve Zlíně a s Činohrou Národního divadla (vítězné texty byly zpravidla realizovány formou scénického čtení v rámci Noci českých a slovenských autorů v některém z partnerských divadel). Součástí některých ročníků byl workshop pro finalisty. V této podobě zůstala soutěž atraktivní především pro mladé aspirující autory a studenty, zatímco známá jména se mezi soutěžícími přestala objevovat. Poslední ročník proběhl v roce 2018, pořadatelé však nevydali žádné oficiální prohlášení o zrušení soutěže. Prostřednictvím emailové korespondence mi Michal Kotrouš, agent Aura-Pontu pro ČR i zahraničí, potvrdil, že Anonymní dramatickou soutěž se agentura Aura-Pont rozhodla v roce 2018 zrušit, a to zejména z důvodu nedostatečného zájmu divadel o soutěžní texty.⁷⁷

Časopis Svět a divadlo i nadále oceňuje divadelní texty v rámci ankety Ceny divadelní kritiky, dotyčná kategorie se jmenuje Poprvé uvedená česká hra (je tedy určena pouze divadelním textům inscenovaným v premiéře). Na předních příčkách se zpravidla umisťují práce, na jejichž základě vznikla kritickou obcí kladně hodnocená inscenace.

⁷⁶ Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/ceny-alfreda-radoka-po-22-letech-konci> [citováno 2023-08-03].

⁷⁷ Přepis korespondence je dostupný v mém osobním archivu.

Spíše symbolickou podobu má vítězství v **Ceně Ferdinanda Vaňka**, soutěži časopisu Svět a divadlo o nejlepší krátké politické hry ze středoevropského regionu. Cenu v podobě broušeného püllitru ostatně obdrží všichni zúčastnění a všechny soutěžní texty jsou také vydány ve sborníku.

Pokud jako kritérium zvolíme – poněkud pragmaticky – výši finanční odměny a příslib uvedení (ideálně v podobě repertoárové inscenace), asi nejprestižnější soutěží, které se mohou čeští autoři účastnit, je slovenská dramatická soutěž **DRÁMA**. Vznikla v roce 2000 a od roku 2013 ji organizuje slovenský Divadelní ústav. Vítězství je spjaté s finanční odměnou (v roce 2022 šlo o částku 1000 eur), přičemž jsou udělovány i speciální ceny obnášející příslib inscenace, respektive scénického čtení.⁷⁸

K popularizaci české (ale i zahraniční) nové dramatiky přispívá **Cena Marka Ravenhilla** za inscenaci nového textu, organizovaná Divadlem LETÍ, která však – jak je patrné z názvu – neoceňuje přímo nové divadelní texty. Oceněny mohou být inscenace současného českého či zahraničního textu vzniklé na území České republiky v příslušném kalendářním roce, přičemž inscenovaný text musí být maximálně deset let starý. O vítězi rozhodují členové Rady Ceny Marka Ravenhilla, vybíraní z řad kritiků, teoretiků a praktikujících divadelníků, kteří se ve své tvorbě zaměřují na oblast současné dramatiky.⁷⁹

Všem studentům divadelních oborů je přístupná **Cena Evalda Schorma**, již organizuje od roku 2005 agentura Dilia (soutěžit mohou nejen původní divadelní texty, ale také dramatizace, adaptace či překlady). Cena je spojená s finanční odměnou, vítězné texty byly v posledních letech prezentovány formou scénického čtení, zpravidla ve spolupráci s Divadlem LETÍ.

DAMU ve spolupráci s Vaclav Havel Library Foundation v New Yorku od roku 2014 vypisuje **Soutěž o nejlepší krátkou divadelní hru**, která je určena pouze studentům této fakulty. Vítězný text je uveden formou scénického čtení a jeho autor vyhrává čtrnáctidenní pobyt v New Yorku spojený se stáží. Od roku 2020 se tohoto soutěžního programu účastní také DiFa JAMU. Některá divadla nárazově vypisují vlastní dramatické soutěže, nejčastěji při příležitosti významného jubilea. Národní divadlo Brno (NdB) například k významnému výročí české státnosti v roce 2018 vyhlásilo soutěž nazvanou **Audience českých her**. Vítězství bylo spjaté

⁷⁸ V roce 2022 bylo uděleno pět speciálních cen, o čtyřech rozhodlo jedno ze slovenských divadel, o páté Rádio Dėvín. Tyto subjekty vybraný text následně také uvedly, ovšem zpravidla pouze formou scénického čtení.

⁷⁹ V posledních letech byly velmi úspěšné inscenace českých her: za rok 2016 byla cena udělena inscenaci textu Anny Saavedra *Olga (Horror z Hrádecku)* v režii Martiny Schlegelové (Divadlo LETÍ, Praha, prem. 23. března 2016), o rok později *Společenstvu vlastníků* v režii autora textu Jiřího Havelky (Divadlo Vosto5, Praha, prem. 7. října 2017), za rok 2018 byl oceněn *Agent tzv. společenský* autorů Martiny Kinské a Radka Schovánka v režii Martiny Kinské (Testis, Praha, prem. 30. listopadu 2018), za rok 2019 cenu získala inscenace textu Pavla Jurdy *Hadry, kosti, kůže* v režii Martina Františáka (Švandovo divadlo, Praha, prem. 21. září 2019), v covidovém dvouročnicku 2020/21 vyhrála inscenace textu Tomáše Jarkovského a Jakuba Vašíčka *Emil čili O Háchovi* v režii Jakuba Vašíčka (Divadlo D21, Praha, prem. 3. června 2021) a cenu za rok 2022 získala inscenace Geisslers Hofcomedianen 27 v režii Petra Haška (text napsali Luděk Horký, Natálie Preslová a Helena Koblišková, prem. 31. října 2021, Víla Štvanice).

s příslibem repertoárové inscenace na některé ze scén NdB a finanční odměnou 100 000 korun. Ačkoliv se soutěže účastnili též etablovaní dramatici jako René Levínský nebo Roman Sikora, vítěz nakonec nebyl vybrán a k udělení finanční odměny ani ke vzniku nové inscenace nedošlo. Podle jednoho ze soutěžících Ondřeje Novotného tento krok vyvolal u některých jeho kolegů velkou nevoli: „*Jistě byla možnost peníze mezi přihlášené rozdělit, s autory se domluvit, ale divadlo se rozhodlo uspořádat pouze jakési setkání autorů se čtením. René Levínský a Roman Sikora vyhlásili bojkot, strhli svou urputností i další a nakonec až asi na dva vzali své texty zpět a ze soutěže se stáhli.*“⁸⁰ I takto neslavně mohou končit dramatické soutěže spjaté s příslibem repertoárového uvedení a finanční odměny.

Přeshraniční přesah měla mezinárodní dramatická soutěž **Hovory o hranicích**, již vypsal v roce 2016 německé Státní divadlo v Norimberku ve spolupráci s činohrou Divadla F. X. Šaldy v Liberci. První místo s finanční odměnou 3 500 eur a garantovaným uvedením textu v norimberském divadle formou regulérní inscenace obsadil Roman Sikora s textem *Zámek na Loire*. Druhý vítězný text *Žijeme?* Autorky Lenky Čepkové inscenovalo liberecké divadlo, finanční odměna čítala 2 000 eur. Na třetím místě s odměnou 1 000 eur se umístila Michaela Štěchová s textem *Byt na předměstí světa*.

V roce 2022 vyhlásilo brněnské Divadlo Radost soutěž o nejlepší původní divadelní hru určenou pro divadlo pro děti a mládež, výherci přislíbilo částku 30 000 korun a všem finalistům uvedení textu formou scénického čtení v rámci Festivalu Radosti na podzim 2023. Zatímco vítězný text vybere odborná porota, všechna scénická čtení se budou ucházet o Cenu diváků. Zcela unikátní soutěžní formát vyvinutý za účelem podpory nové dramatiky představuje akce **The 24 Hour Plays**, jejímž licencovaným pořadatelem za Českou republiku je pražské Divadlo X10. Projekt započal v roce 1995 na Broadwayi a od té doby se rozšířil do celého světa. Pod značkou se skrývá čtyřadvacetihodinový divadelní maraton podléhající rámcovým pravidlům: autoři nejprve napíší krátký text (ne delší než 20 minut), ten je poté nazkoušen jedním z angažovaných tvůrčích týmů a výsledné inscenace jsou nakonec prezentovány publiku – vše v jednom jediném dni. Česká verze pracovala s pěti autory, pěti režiséry a pětadvaceti herci. Prvního běhu se v roce 2017 účastnili již etablovaní autoři Egon Tobiaš, Tomáš Dianiška, René Levínský, Ondřej Cikán a Petr Maška a režiséři Jan Nebeský, Jiří Pokorný, Jan Frič, Martin Františák a Michal Hába. Druhý ročník, jenž proběhl v roce 2019, byl věnován nastupující autorské a režisérské generaci. V roli autorů se představili David Košťák, Tomáš Loužný, Štěpán Vranešic, Ondřej Novotný a Tomáš Soldán, režírovali Alexandra Bolfová, Eva Lietavová, Silvia Vollmannová, Štěpán Gajdoš a Ondřej Štefaňák. Vzhledem ke své „expresní“ povaze se tato akce asi nestane spolehlivým zdrojem nových textů, vhodných k inscenování v běžném divadelním provozu. Její potenciál lze vidět jinde: v propagaci scénického psaní jako

⁸⁰ JACQUES, Nina. Malý exkurz do krajiny současného českého dramatu. In: LJUBKOVÁ, Marta a FORMANOVÁ, Josefina. *ND Talks: Inventura. Činohra Národního divadla*. Praha: Národní divadlo, 2022, s. 93.

takového, v její schopnosti představit přitažlivým způsobem konkrétní české autory širší veřejnosti, možná i v poskytnutí příležitosti pro vznik nových tvůrčích spoluprací.

Vzhledem ke svému váhavému přístupu k odměňování vítězů zůstávají domácí dramatické soutěže atraktivní především pro autory začínající, jimž mohou zajistit alespoň kýženou mediální pozornost, případně první zkušenost se scénickým provedením textu. Na další rozvoj mladých talentů však mají už jen minimální impakt, a to nejen proto, že vítězství zpravidla není spjata s příslibem plnohodnotné realizace kusu. Mnohem závažnější je fakt, že soutěžícím se nedostává systematické zpětné vazby, s jejíž pomocí by mohli své umění dále kultivovat.

2.4.3 Scénická čtení

Velice oblíbeným způsobem uvádění nových domácích textů jsou scénická čtení (též „inscenovaná čtení“, Divadlo LETÍ razí pojem „scénická skica“, kritik Karel Král pléduje pro označení „scénický náčrt“⁸¹). Pro účely těchto zpravidla jednorázových akcí vzniká většinou jen rámcový scénický tvar, připravený během několika málo zkoušek.⁸² Ačkoliv běžným územ je, že herci text čtou, neznamena to, že by scénická čtení nemohla překvapit invenčním inscenačním řešením. Mnohdy dokonce mají blízko k plnohodnotné inscenaci.⁸³

Formát scénického čtení samozřejmě divadlům skýtá mnohé výhody: jeho příprava a prezentace tolik nezatěžuje provoz a finanční náklady jsou v porovnání s plnohodnotnou inscenací mnohem nižší, případný neúspěch navíc nezpůsobí žádné velké škody (na rozdíl od situace, kdy se kvůli uměleckému selhání či nezájmu diváků musí stahovat repertoárová inscenace). Tvůrci si rovněž mohou ověřit, jak text rezonuje s diváky, a v případě úspěchu uvažovat o repertoárové inscenaci. Z tohoto důvodu jsou častými diváky scénických čtení profesionálové z oboru, kteří se na podobné akce přicházejí seznámit s novými divadelními texty.

Jak dokládají například eseje Karla Krále či Michala Zahálky ve zmíněné publikaci *V hlavní roli text*, scénická čtení mají nesporné půvaby.⁸⁴ Ale co přinášejí autorům? „*Já bych řekl, že*

⁸¹ Se všemi těmito pojmy operují – a někdy se též snaží o jejich rozlišení – studie a eseje uveřejněné v kolektivní monografii s výmluvným názvem *V hlavní roli text*, jež je zatím jedinou českou publikací věnující se komplexně a v mnoha nuancích fenoménu scénického čtení. Viz JOBERTOVÁ, Daniela, ed. *V hlavní roli text : podoby a proměny scénického čtení*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. 261 s.

⁸² Umělecká šéfka Divadla LETÍ Martina Schlegelová, sama režisérka mnoha scénických skic, hovoří o třech až pěti zkouškách. Pro pochopení specifik režijní práce na scénických skicách doporučuji prostudovat celé Schlegelové Desatero režiséra scénické skici: jeden pohled do praxe, publikované v již zmíněné monografii *V hlavní roli text* na stranách 210-218.

⁸³ V některých případech se divadlo dokonce může rozhodnout scénické čtení „adaptovat“ v repertoárovou inscenaci. V Divadle LETÍ to byly například scénické skici textů *Plantáž* (D. Giesemann), *Po Fredrikovi* (M. Brunn), *Bazén* (M. Ravenhill), scénická skica *Rozhovory s astronauty* (F. Zeller) se pro velký úspěch dokonce reprízovala v původní podobě.

⁸⁴ Michal Zahálka tyto půvaby ponejvíce spatřuje „v pocitu, že jsem při tom, když čtoucí v textu cosi nového objevuje, což je v případě reprodukce naučeného textu jen obtížně myslitelné.“ (ZAHÁLKA, Michal. Divadlo, které vstalo od stolu. In: JOBERTOVÁ, Daniela, ed. *V hlavní roli text : podoby a proměny scénického čtení*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v

význam scénického čtení jako nějakého motivačního katalyzátoru se pro autory limitně blíží nule,⁸⁵ konstatoval dramaturg Divadla F. X. Šaldy v Liberci Jiří Janků, jeden z respondentů zmiňovaného kulatého stolu na téma spolupráce divadel a dramatiků, který se uskutečnil v roce 2019 na DAMU. Pro autora samozřejmě může být velmi přínosné, uslyší-li svůj text v interpretaci profesionálních herců a ověří-li si, jak rezonuje s diváky, už jen proto, že na něm poté může dále pracovat. Cenné mohou být i nabyté kontakty.⁸⁶ Ovšem zde přínos jednorázových scénických čtení autorům obvykle končí (nejsou-li spojena s rezidencí), neboť v porovnání s plnohodnotnou inscenační realizací je scénické čtení počinem ve všech ohledech méně prestižním i lukrativním. To připouští i dramaturgyně Divadla LETÍ a agentka agentury DILIA Marie Špalová, též iniciátorka a tvůrkyně mnoha scénických skic. Zároveň však obhajuje scénická čtení coby nejhleduplnější způsob, jak uvést debutujícího autora na scénu: „Začínající autor musí tříbit svůj talent na menších scénách, musí mít právo na omyl, musí postupně dozrávat a získávat zkušenosti. Ideálním nástrojem pro toto zrání je pak právě formát scénického čtení.“⁸⁷ Je ale potřeba, aby autoři měli vůli k další práci na textu, tedy vnímali formát scénického čtení jako svého druhu work-in-progress, nikoliv jako podružný způsob prezentace finální verze textu.⁸⁸

2.4.4 Autorské rezidence a dílny

Myšlenka kontinuální práce na textu v bezpečném prostředí, kde je přirozené chybovat, je středobodem autorských rezidencí a dílen. Účastníci kulatého stolu projekty tohoto typu rovněž hodnotili nejkladněji: autorovi jsou při tvorbě textu k dispozici zkušení školitelé či tutoři, kteří mu dávají fundovanou zpětnou vazbu a vytvářejí předpoklady pro jeho další umělecký růst, což označili za zásadní podmínku pro vznik dobrých textů také respondenti ankety *Dramatik – likvidovaný druh?* publikované v časopise Svět a divadlo.

Praze, 2014, s. 36.) Zahálka též zdůrazňuje fakt, který se propsal i do názvu publikace, totiž že scénická čtení dávají mnohem víc než plnohodnotná inscenace vyniknout textu a kultivují diváckou schopnost vnímat v divadle mluvené slovo a ocenit jeho sílu. Tamtéž, s. 36-37.

⁸⁵ VEDRAL, Jan a ZACHATÁ, Petra. Kulatý stůl o současné české dramatice, s. IV (příloha).

⁸⁶ Další účastník zmíněného kulatého stolu, dramaturg Městského divadla Zlín Vladimír Fekar, popsal své zkušenosti následovně: „Formátem scénického čtení tolik neriskujete, nesvázete si ruce příslibem realizace, v našem případě navíc v sále pro 684 diváků. Scénická čtení jsou naopak prostorem pro ohmatání textu, seznámení se s autorem a jeho poetikou. Výsledek někdy nemusí být dokonalý, ale ta zkušenost, často i setkání herců s autorem, vzájemná diskuse, to není málo.“ Tamtéž, s. II. Na další možný přínos tohoto formátu upozornila dramaturgyně a ředitelka pražského Divadla X10 Lenka Havlíková: „Ocenit ho může i divadlo v určité vývojové fázi, když se potřebuje formovat, třeba na začátku nové éry, protože umožňuje rychle si něco ověřit a posunout se někam jinam.“ Tamtéž, s. IV.

⁸⁷ ŠPALOVÁ, Marie. Divadlo hrané z listu aneb Jak se čte divadlo. In: JOBERTOVÁ, Daniela, ed. *V hlavní roli text : podoby a proměny scénického čtení*, s. 222

⁸⁸ Tamtéž, s. 222-223

V případě rezidence autor nejen píše pro „své“ divadlo text, většinou je též určitým způsobem zapojen do provozu dané scény, aby se sžil s tamními uměleckými a provozními poměry, nasbíral potřebné know-how a lépe se „vcítil“ do potřeb souboru. Vznikající text samozřejmě konzultuje přímo se členy tvůrčího týmu. Spolupráci s rezidenčním autorem mají obvykle na starosti dramaturgové, ale účastníci zmíněného kulatého stolu zároveň zdůrazňovali, že je potřebný také vklad režiséra, neboť právě on musí s textem doopravdy souznít jakožto autor připravované inscenace. Rezidence jsou ovšem nejnákladnějším způsobem spolupráce divadel s autory (vyžadují vyčlenit pro dramatika pravidelný plat, minimálně ve formě stipendia, aby se mohl nerušeně věnovat práci na textu), takže se v České republice bohužel uskutečňují jen výjimečně.

Autorská dílna, byť pořádaná konkrétním divadlem, autorům obvykle poskytuje větší svobodu tvorby než rezidence, neboť se nestávají přímo členy uměleckého týmu, ani se od nich neočekává, že napíší text na míru pořádajícímu divadlu. Vznikají tak přenositelné divadelní texty, jež lze inscenovat v mnoha různých divadlech. V posledních několika letech vznikly v České republice dvě výjimečné autorské dílny pro dramatické autory:

Autorskou dílnu A studia Rubín **Autor v domě** iniciovala umělecká šéfka scény Dagmar Fričová a od roku 2019 do srpna roku 2023 proběhly čtyři ročníky.⁸⁹ A studio Rubín bohužel nedisponuje dostatečnými prostředky, aby mohlo účastníkům vyplácet stipendium, což bývá normou například ve Velké Británii nebo Německu. Na začátku stojí výzva, z níž na základě zaslaných podkladů (motivační dopis a synopse) porota složená z umělecké šéfky a dvojice tutorů vybere několik (3-5) autorů. Ti poté po dobu osmi měsíců pracují na textu, přičemž se pravidelně (zhruba jedenkrát měsíčně) scházejí s tutori i ostatními účastníky a společně debatují nad dosavadními tvůrčími výsledky. První setkání jsou zaměřena především na tříbení zamýšlené autorské koncepce, nastíněné v synopsi, na hledání dostatečně konkrétního, funkčního tématu. Každá nová verze, kterou účastníci napíší, je na dalších setkáních čtena nahlas, protože jen tak si autor může skutečně spolehlivě ověřit funkčnost svého textu.⁹⁰ Svou tvorbu navíc dávají v plen i sami tutoři, což může mít příznivý vliv na atmosféru uvnitř skupiny. Jak v pořadu Akcent na stanici Český rozhlas Vltava popsala jedna z účastnic dílny Marie-Luisa Purkrábková, díky tomuto řešení se ve vztahu tutor-autor podařilo

⁸⁹ Koncept projektu je inspirován rakouskou dílnou Stück/für/Stück při scéně Schauspielhaus Wien. Více o ní Dagmar Fričová (Radová) píše ve své diplomové práci. Viz RADOVÁ, Dagmar. *Dramaturg a autor (Thomas Arzt a Kevin Rittberger v Schauspielhaus Wien)*. Diplomová práce. Brno: Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění, Ateliér dramaturgie a režie, 2013.

⁹⁰ Podrobněji se k výhodám předčítání dramatických textů v rámci dílny vyjádřila například Dagmar Fričová v rámci pořadu Akcent na stanici Český rozhlas Vltava. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/drama-v-dome-jak-napsat-text-a-dostat-ho-na-scenu-8418575> [citováno 2023-08-03].

minimalizovat rozdíly plynoucí z mocenské hierarchie, což vedlo k větší otevřenosti ve vzájemné reflexi, k nastolení přátelské atmosféry společného hledání a objevování.⁹¹

V roce 2019 byli jako autoři vybráni Bernadeta Babáková, Eva Blechová, Barbora Hančilová a Ondřej Šulc, rolí tutorů se zhostili dramaturgyně a režisérka Lucie Ferenzová a dramatik René Levínský; ročníku 2020 se účastnili Jana Hrdá, Jana Micenková, Tomáš Ráliš a Martin Toul, tutori byli dramaturgové a autoři Simona Petrů a Ondřej Novotný; v roce 2021 se rezidenty stali Jitka Herčíková, Eliška Peřichová, Marie - Luisa Purkrábková, Tereza Trusinová a Alexej Sevruck, tvořili pod dohledem dramaturgyně a autorky Markéty Bidlasové a režiséra Jiřího Ondry. Následoval ročník vedený režisérem a dramaturgem Karlem Kratochvílem a dramaturgyní a autorkou Marií Novákovou, jenž angažoval Matěje Kratochvíla a Elišku Houserovou.

Hotové texty jsou uváděné formou scénického čtení v A studiu Rubín.⁹² Propozice dílny sice pracují i s možností plnohodnotné repertoárové inscenace, té se však v Rubínu zatím dočkaly pouze divadelní texty napsané tutori: Dagmar Fričová během prvního ročníku napsala text k domácí inscenaci *Tumor: Karcinogenní romance* (prem. 17. září 2019, inscenace vznikla v koprodukcii se spolkem T.I.T.S.), Lucie Ferenzová pro inscenaci ve vlastní režii zadaptovala prózu Biancy Bellové *Jezero* (prem. 30. listopadu 2019, v koprodukcii se spolkem Kolonie). René Levínský napsal divadelní text *A osel na něj funěl*, který Městská divadla pražská uvádí od roku 2019 v období adventu. Zatím jediným účastníkem dílny, jehož práce se dočkala uvedení v podobě repertoárové inscenace, je student režie DAMU Tomáš Ráliš. Jeho text *20/21* měl premiéru 27. února 2022 ve fakultním studiu Řetízek v režii Terezy Volánkové.

Jubilejní pátý ročník, který byl vypsán v roce 2023, změnil pravidla: tutori Dagmar Fričová a Lucie Ferenzová se rozhodly vybrat jen jednoho jediného autora či jednu jedinou autorku. Této osobě nabídnou nejen konzultace nad textem, ale též možnost zblízka sledovat provoz Rubínu, například se účastnit celého procesu zkoušení některé zdejší inscenace, a také se setkávat s předchozími tutori.

V roce 2019 založila Činohra Národního divadla v Praze (ND) vlastní autorskou dílnu **Studio pro nové drama** coby „*místo setkávání, sdílení a kontinuálního tvořivého procesu, na jehož konci vzniknou původní české hry*“.⁹³ Tým v čele s tehdejší šéfdramaturgyní Martou Ljubkovou projekt konzultoval s britským dramaturgem Stewartem Pringlem, který nasbíral cenné zkušenosti v londýnském Královském národním divadle. Royal National Theatre se na podporu nové dramatiky zaměřuje dlouhodobě, dokonce disponuje celým oddělením pro vývoj

⁹¹ Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/mily-autore-neboj-se-nevedet-jak-podporovat-zacinajici-divadelni-a-filmove-8690334> [citováno 2023-08-03].

⁹² Texty účastníků ročníku 2020 byly kvůli událostem spjatým s koronavirem uvedeny formou rozhlasové inscenace v rámci podcastu Fade in Rubín, jenž suploval tvorbu A studia po dobu uzavření divadel.

⁹³ JACQUES, Nina, LJUBKOVÁ, Marta. *Činohra Národního divadla 2020/2021*. Ročenka Činohry Národního divadla. Praha: Národní divadlo, 2020, s. 43.

a psaní nových her. Projekt pražského ND je sice mnohem skromnější, ale i tak představuje důležité gesto, které by k novému českému divadelnímu textu mohlo upoutat pozornost některých dalších divadelních domů i širší veřejnosti. Jestliže tak významná instituce prokáže vůli zabývat se novou českou dramatikou, jako by konstatovala, že jde o podstatnou součást divadelní tvorby, kterou není radno upozadovat. Zejména ne ve větších divadelních institucích, které na podobné projekty mohou uvolnit více prostředků než menší scény.⁹⁴

Mezi lety 2019 a 2021 se uskutečnily dva běhy této autorské dílny. Tým tutorů tvořený dramaturgy a režiséry Činohry ND vždy přímo oslovil vytipované účastníky, nedošlo tedy k žádné veřejné výzvě. Prvního běhu, který se uskutečnil v sezoně 2019/20, se účastnili autoři Ondřej Novotný, Petr Erbes, Štěpán Gajdoš a Ivana Myšková, v sezoně 2020/21 následoval druhý běh s autory Janem Němcem, Marií Novákovou a Eliškou Říhovou.

Frekventanti Studia pro nové drama pobírali měsíční stipendium v řádu jednotek tisíců korun, které se navyšovalo v pokročilejších fázích práce na textu. Podobně jako v případě dílny Autor v domě se pravidelně setkávali s celou dramaturgií Činohry ND (Marta Ljubková, Ilona Smejkalová, Jan Tošovský, Nina Jacques) i kmenovým režisérem Janem Fričem, aby v rámci uzavřeného tvůrčího společenství nad texty diskutovali, předávali si zkušenosti a tipy. Samozřejmostí bylo též hlasité čtení textů, v pokročilejší fázi i za účasti hereckého souboru Činohry ND. Důležité je, že cílem nebylo vytvořit text přímo pro jednu ze scén ND, autoři tedy nebyli limitováni požadavkem tvorby pro velké jeviště. ND si ale vyhrazovalo právo na první uvedení textu, jež mohlo, ale nemuselo využít.

Přesto Činohra ND posléze nazkoušela dva nové divadelní texty coby regulérní repertoárové inscenace uváděné na Nové scéně: *Otec hlídá dceru* (text Ondřej Novotný, režie Jan Frič, prem. 17. února 2022) a *Všem se nám uleví* (text i režie Eliška Říhová, prem. 2. června 2022). Kromě toho se podařilo dokončit dva další divadelní texty (*Můj Martinů* Petra Erbese a *Krajina se sklady* Marie Novákové).

Noví ředitelé Činohry ND od sezony 2022/2023 Martin Kukučka a Lukáš Tрпиšovský alias duo SKUTR se rozhodli ve Studiu pro nové drama pokračovat. Do třetího ročníku, vypsání pro sezonu 2023/24, byli přizváni divadelní režisér a autor Tomáš Loužný, divadelní režisér a autor Tomáš Ráliš, spisovatelka, scenáristka a publicistka Klára Vlasáková a scenáristka a prozaička Sára Zeithammerová.

⁹⁴ Spolupráce s autory byla důležitou součástí uměleckého programu Národního divadla už za éry Otomara Krejčí a Karla Krause, kteří uvedli na scénu například hry Milana Kundery, Františka Hrubína či Josefa Topola. Rovněž během šéfování Josefa Kovalčuka (1997-2002) a Michala Dočekala (2002-2017) Činohra Národního divadla inscenovala mnoho divadelních textů českých autorů, např. Daniely Fischerové, Arnošta Goldflama, Luboše Baláka, Zdeňka Jecelína, Ivy Klestilové, Martina Františáka, Lenky Lagronové, Petra Zelenky, Romana Sikory či Jiřího Adámka.

2.4.5 Objednávka

Vznik divadelních textů je v ČR velmi často iniciován na objednávku. V tomto případě divadlo většinou zadá vybranému autorovi konkrétní téma a zpravidla ho vede k dodržování dalších parametrů, jako je počet postav, žánr nebo délka. Svou pozornost nicméně divadelní tvůrci obvykle upírají k autorům zkušeným, již několikrát inscenovaným, s rozpoznatelným rukopisem, nikoliv k autorům začínajícím. Případně divadlo vloží důvěru v již etablované prozaiky či filmové scenáristy. Takto se na divadelní scéně coby autoři divadelních textů etablovali například prozaik David Zábranský,⁹⁵ prozaičky Kateřina Tučková⁹⁶ a Petra Hůlová⁹⁷, scenárista Marek Epstein⁹⁸ či prozaik a scenárista Marek Šindelka.⁹⁹

Ani objednávka textu u již etablovaného autora však pokaždé nezaručuje uspokojivý výsledek, což s odkazem na konkrétní pracovní zkušenosti potvrdilo i několik dramaturgů a dramaturgyň v rámci zmiňovaného kulatého stolu. Nejčastěji uváděným důvodem byla situace, kdy se autor ani přes velkou snahu nedokázal vměstnat do zadaného tematického okruhu, a rozkol s představami tvůrčího týmu vedl k nedokončení textu či ke skrečování inscenace již hotového díla. Tuto metodu zdá se poměrně přesně vystihuje přirovnání, které v nadsázce použila dramaturgyně Nina Jacques v ročence Činohry Národního divadla: „*Tento typ spolupráce připomíná skok poslepu ze skály s batohem, ve kterém by snad mohl být padák – do poslední chvíle nevíte, jak to dopadne.*“¹⁰⁰ Tvrdost nárazu většinou určuje podoba smlouvy, kterou divadlo s autorem podepsalo.

Že může jít navzdory všem předsudkům o velmi úspěšnou cestu, dokázaly v posledním desetiletí například tyto inscenace (všechny vytvořené na základě textu objednaného u externího autora, který se dále nepodílel na přípravě inscenace v jiné roli): *Hadry, kosti, kůže* ve Švandově divadle (text Pavel Jurda, režie Martin Františák, prem. 21. září 2019), *Vitka* v Divadle Husa na provázku (text Kateřina Tučková, režie Anna Petrželková, prem. 23. února 2018), *Olga – Horror z Hrádečku* v Divadle LETÍ (text Anna Saavedra, režie Martina Schlegelová, prem. 23. března 2016). Všechny tyto inscenace dosáhly mnoha repríz, těšily se uznání odborné kritiky a umísťovaly se na předních příčkách v různých divadelních anketách.

⁹⁵ *Herec a truhlář Majer mluví o stavu své domoviny*, režie Kamila Polívková, prem. 16. září 2016, Studio Hrdinů; *Konzervativec*, režie Kamila Polívková, prem. 28. října 2018, Městská divadla pražská – Komédie.

⁹⁶ *Vitka*, režie Anna Davidová, prem. 23. února 2018, Divadlo Husa na provázku; *Kabaret Winton*, spoluautoři Markéta Bidlasová, Martin Františák a kolektiv, režie Martin Františák, prem. 22. října 2022, Švandovo divadlo.

⁹⁷ *Strážci občanského dobra 2*, režie Adam Svozil, prem. 17. června 2018, Meetfactory; *Buňka číslo*, režie Jan Horák a Michal Pěchouček, prem. 13. ledna 2017, Studio Hrdinů.

⁹⁸ *Veterán*, režie Pavel Khek, prem. 8. listopadu 2014, Městská divadla pražská – Rokoko; *Mléčné sklo*, režie Ondřej Zajíc, prem. 4. února 2022, Vršovické divadlo MANA.

⁹⁹ *Feminista*, režie Aminata Keita, prem. 17. února 2023, Národní divadlo Brno – Reduta.

¹⁰⁰ JACQUES, Nina. Malý exkurz do krajiny současného českého dramatu, s. 91.

Není jistě náhodou, že ve všech třech případech jde zároveň o inscenace inspirované životem známých osobností (Jan Werich a Vladimír Holan, Vítězslava Kaprálová, Olga Havlová). Texty z tematického okruhu „osudy slavných“, případně „významná historická událost“ si divadla v současnosti objednávají vůbec nejčastěji, neboť právě takové náměty dokáží přitáhnout publikum (riziko neúspěchu se tedy minimalizuje). Z regionálních divadel se této dramaturgii obzvláště systematicky věnují Horácké divadlo Jihlava a Městské divadlo Zlín,¹⁰¹ z pražských scén Divadlo D21¹⁰² či Letní scéna Musea Kampa.¹⁰³ V Divadle pod Palmovkou je garantem této dramaturgické linie kmenový autor, režisér a herec Tomáš Dianiška, jenž proslul právě svými odvážnými reinterpetacemi významných událostí z českých dějin, např. heydrichiády (294 statečných, režie Tomáš Dianiška, prem. 18. září 2020) či založení Charty 77 (Encyklopedie akčního filmu, režie Tomáš Dianiška, prem. 17. prosince 2021) a jevištními portréty výjimečných osobností, např. Františka Filipa (Bezruký Frantík, spoluautor Igor Orozovič, režie kolektiv, prem. 30. září 2019), mimo Divadlo pod Palmovkou pak Věry Špinarové (Špinarka, režie Tomáš Dianiška, prem. 3. září 2021 v Divadle Petra Bezruče) či Vlasty Buriana (Burian, režie Tomáš Dianiška, prem. 27. května 2021, Divadlo F. X. Šaldy

¹⁰¹ Jak Horácké divadlo v Jihlavě, tak Městské divadlo ve Zlíně pěstuje regionální dramaturgickou linku, tvořenou inscenacemi o známých lokálních osobnostech či událostech nebo jiných místních fenoménech, případně adaptacemi děl místních prozaiků. V Městském divadle Zlín tak vznikla trilogie o rodu Baťů (Dodo Gombár: *Baťa Tomáš, živý*, režie Dodo Gombár, prem. 13. prosince 2014; Peter Pavlac: *Já, Baťa*, režie Patrik Lančarič, prem. 14. ledna 2017; Dodo Gombár: *Baťa III.*, režie Dodo Gombár, prem. 11. června 2022, Památník Tomáše Bati), inscenace o osudech rodiny palírníků Jelínků (Martin Františák: *Trnky a hvězdy*, režie Petr Štindl, prem. 27. listopadu 2021) i o dobrodružstvích cestovatelů Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda (Vladimír Fekar: *Palubní deník Hanzelky a Zikmunda*, režie Petr Štindl, prem. 2. března 2013). Horácké divadlo v rámci regionální linky připravilo inscenace o Josefu Florianovi (Martin Františák: *Poklekní před duší*, režie Martin Františák, prem. 16. října 2021), o osudech jedné jihlavské rodiny na pozadí převratných dějinných událostí (Michal Skočovský, Barbora Jandová: *Tak šel čas jihlavskou ulicí*, režie Michal Skočovský, prem. 5. října 2019), o Bohuslavu Martinů (Dodo Gombár, Jaroslav Čermák ml.: *Martinů – Česká rapsodie Bohuslavova*, režie Dodo Gombár, prem. 5. září 2020), o Janu Zahradníčkovi (Alžběta Kubičková: *Jediný život*, režie Michal Skočovský, prem. 5. května 2018), o Suzanne Renaud, manželce Bohuslava Reynka (Dodo Gombár: *Popel na křídlech Suzanne Renaud*, režie Dodo Gombár, prem. 22. dubna 2023) a dramatickou novinku jihlavského spisovatele (Martin Kolář – *Zahrádky*, režie Michal Skočovský, prem. 11. května 2019). (Ve výčtu neuvádím dramatizace lokálních prozaických děl.)

¹⁰² Karel Kryl, Jiří Ondra: *Kryl – Zmrdivýchstání zažít* (režie Jiří Ondra, prem. 16. června 2014); Jiří Ondra: *Trnová koruna Karla Havlíčka Borovského* (režie Jiří Ondra, prem. 10. dubna 2015); Tomáš Jarkovský, Jakub Vašíček: *Emil čili O Háchovi* (režie Jakub Vašíček, prem. 3. června 2021); Tomáš Jarkovský, Jakub Vašíček: *Benešův posel* (režie Jakub Vašíček, prem. 3. dubna 2023).

¹⁰³ Režisérka Adéla Laštovková Stodolová s autorkou Danielou Šteruskou-Sodomovou pro Letní scénu Musea Kampa zatím připravily tři inscenace. Inspirovaly se životním příběhem Medy Mládkové (*Meda*, prem. 24. června 2019), Jana Wericha (*Werich*, prem. 14. června 2021) a Martou Kubišovou (*Marta*, prem. 9. června 2022).

v Liberci – Malé divadlo). Pravidelně se tomuto okruhu námětů věnuje též Tomáš Vůjtek v ostravské Aréně¹⁰⁴, Jiří Havelka v Divadle Vosto5 i jinde¹⁰⁵ či Jan Jirků v Divadle Minor.¹⁰⁶ Jak ukazuje třeba právě Dianiškův případ, scény velmi často neoslovují externího autora, ale písčícího režiséra, u nějž udělají objednávku takřikajíc „2v1“, tedy na text i inscenaci. Obyčejně se pak i mimo kontext autorských divadel hovoří o tzv. „autorských inscenacích.“ Tento způsob spolupráce s písčícími režiséry pěstují například Divadlo X10,¹⁰⁷ Divadlo D21,¹⁰⁸ Studio Hrdinů,¹⁰⁹ Horácké divadlo v Jihlavě,¹¹⁰ Divadlo Petra Bezruče v Ostravě,¹¹¹ Jihočeské divadlo České Budějovice,¹¹² Divadlo Husa na provázku¹¹³ či Městské divadlo Zlín.¹¹⁴

¹⁰⁴ Např. Tomáš Vůjtek: *S nadějí, i bez ní* (režie Ivan Krejčí, prem. 21. ledna 2012) – osobnost Josefy Slánské; Tomáš Vůjtek: *Slyšení* (režie Ivan Krejčí, prem. 22. února 2015) – osobnost Adolfa Eichmanna; Tomáš Vůjtek: *Smíření* (režie Ivan Krejčí, prem. 3. června 2017) – tzv. divoký odsun Němců po druhé světové válce.

¹⁰⁵ Např. Jiří Havelka a kolektiv: *Já, hrdina* (režie Jiří Havelka, prem. 27. října 2011 v Divadle DISK) – bratři Mašíni; Jiří Havelka, Karel František Tománek: *Dechovka* (režie Jiří Havelka, prem. 17. října 2013 v Baráčnícké ruchtě) – divoký odsun Němců po druhé světové válce; Jiří Havelka, Róbert Mankovecký – *Zem památá* (režie Jiří Havelka, prem. 29. března 2019, Slovenské komorní divadla v Martině) – osobnost Karola Duchoně.

¹⁰⁶ Např. Jan Jirků, Adéla Balzerová & kol.: *Hon na Jednorozce* (režie Jan Jirků, prem. 15. listopadu 2009 v Divadle Minor); Jan Jirků: *Lipany* (režie Jan Jirků, prem. 7. 2. 2016 v Divadle Minor); Jan Jirků: *Zá-to-pek!* (režie Jan Jirků, prem. 6. října 2019 v Divadle Minor); Jakub Kopecký, Jan Jirků: *Bratři naděje* (režie Jan Jirků, prem. 22. září 2021 v Divadle Minor).

¹⁰⁷ Např. Tomáš Loužný a Ondřej Novotný: *Druzí lidé* (režie Tomáš Loužný, prem. 15. května 2021), Barbara Herz a Anna Smékalová: *Mezní stav* (režie Barbara Herz, prem. 28. května 2021). Písčící režiséři se mohli realizovat též v rámci site-specific projektů zasazených do nejrůznějších lokalit v pražských Strašnicích, kde divadlo až do roku 2018 sídlilo, např.: Lucie Ferenzová a Vojtěch Bárta: *Solidarita* (režie Lucie Ferenzová, prem. 8. dubna 2014); Ewa Zembok a Jan Havlice: *Spodní proudy Jiřiny Haukové* (režie Ewa Zembok, prem. 13. června 2014).

¹⁰⁸ Např. David Drábek: *Rain Woman* (režie David Drábek, prem. 11. června 2021); Tomáš Jarkovský, Jakub Vašíček: *Emil čili O Háchovi* (režie Jakub Vašíček, prem. 3. června 2021); Tomáš Jarkovský, Jakub Vašíček: *Benešův posel* (režie Jakub Vašíček, prem. 3. dubna 2023).

¹⁰⁹ Např. David Jařab: *Bílí psi a černý kočky* (režie David Jařab, prem. 19. března 2016); Katharina Schmitt: *Molyneuxova otázka* (režie Katharina Schmitt, prem. 11. prosince 2018); Jan Patočka, Miroslav Bambušek: *Kacířské eseje* (režie Miroslav Bambušek, prem. 16. ledna 2020); Katharina Schmitt: *Poslední kapitola dějin světa* (režie Katharina Schmitt, prem. 6. listopadu 2022).

¹¹⁰ Např. Lumír Košař, Tereza Říhová, Jaroslav Čermák ml.: *Neuvěřitelné dobrodružství Ústavy* (režie Tereza Říhová, prem. 29. 11. 2019 na Malé scéně); Dodo Gombár, Jaroslav Čermák ml.: *Martinů – Česká rapsodie Bohuslavova* (režie Dodo Gombár, prem. 5. září 2020); Iveta Ditte Jurčová, Michal Ditte: *Swing Heil!* (režie Iveta Ditte Jurčová, prem. 19. června 2021 na Malé scéně); Martin Františák: *Poklekni před duší* (režie Martin Františák, prem. 16. října 2021); Jakub Čermák, Barbora Jandová: *Tajemství, šílenství, podivnost, láska – Ženy Boženy Němcové* (režie Jakub Čermák, prem. 7. dubna 2022 na Malé scéně).

¹¹¹ Např. Braňo Holíček: *nejsemrasista_ale* (režie Braňo Holíček, prem. 18. května 2018); Tomáš Dianiška: *Transky, body, vteřiny* (režie T. Dianiška, prem. 25. ledna 2019); Tomáš Dianiška: *Špinarka* (režie Tomáš Dianiška, prem. 3. září 2021).

¹¹² Např. Petr Zelenka: *Job Interviews* (režie Petr Zelenka, prem. 8. května 2014); Zdeněk Jecelín: *Baron Prášil* (režie Zdeněk Jecelín, prem. 18. června 2015); Petr Zelenka, Olga Šubrtová: *Da Vinci* (režie Petr Zelenka, prem. 4. července 2021 před Otáčivým hledištěm v Českém Krumlově); Janek Lesák, Natálie Preslová: *Úplně celá česká historie* (režie Janek Lesák, prem. 18. června 2022 před Otáčivým hledištěm v Českém Krumlově).

¹¹³ Např. Jiří Havelka & kol.: *Gadžové jdou do nebe* (režie Jiří Havelka, prem. 29. května 2020); Petr Erbes, Boris Jedinák & kol.: *Setkání spiklenců* (režie Petr Erbes, Boris Jedinák, prem. 25. května 2021); Jiří Havelka & kol.: *Vykouření* (režie Jiří Havelka, prem. 11. listopadu 2022); Palina Dabravolskaja & kol.: *Hrdinky* (režie Palina Dabravolskaja, prem. 19. května 2023).

¹¹⁴ Např. Dodo Gombár: *Baťa Tomáš, živý* (režie Dodo Gombár, prem. 13. prosince 2014); Dodo Gombár: *Mezi nebem a ženou* (režie Dodo Gombár, prem. 28. ledna 2017 ve Studiu Z); Jiří Jelínek: *Raskolnikov – Přesetření* (režie Jiří Jelínek, prem. 15. května 2017 ve Studiu Z); Dodo Gombár: *Baťa III.* (režie Dodo Gombár, prem. 11. června 2022, Památník Tomáše Bati).

2.4.6 Stipendium

Ministerstvo kultury ČR udílí tvůrčí stipendia v oblasti literatury na vytvoření původního literárního díla (tedy i dramatu). Zájemci mohou žádat o podporu projektů v délce od 3 do 12 měsíců, maximální částka, o niž bylo možné požádat v roce 2023, činila 100 000 korun.

Autoři divadelních textů se rovněž každoročně mohou ucházet o stipendium Nadace Český literární fond v kategorii „dramatická tvorba“, jež je určeno na vytvoření původní divadelní hry či rozhlasového díla (případně i teatrologické studie či scénáře dokumentárního filmu zásadního společenského dosahu). Úspěšní žadatelé mohou pobírat maximálně 7 000 korun měsíčně po dobu 6 měsíců, tedy 42 000 korun.

2.5 Scény autorům přístupné

Navzdory výše popsané praxi v oblasti uvádění domácích divadelních textů, jež by se dala shrnout slovy „zbytečně neriskujeme“, v České republice stále existují divadla, která ze současného českého divadelního textu učinila neodmyslitelnou součást svého repertoáru. Za nejvýraznější podporovatele tvorby a uvádění původních divadelních textů v současnosti považují Divadlo LETÍ, Švandovo divadlo, A studio Rubín a Divadlo Feste. Každá z těchto scén přitom k dosažení svého cíle volí trochu jiné metody.

2.5.1 Divadlo s vášní pro nové hry (Divadlo LETÍ)

Pražské nezávislé Divadlo LETÍ založili v roce 2005 dramaturg Daniel Příbyl, režisér Marián Amsler a produkční Lenka Stárková coby „divadlo s vášní pro nové hry“, a tomuto krédu zůstalo věrné i jeho nové vedení v čele s uměleckou šéfovou Martinou Schlegelovou a kmenovou dramaturgyní Marií Špalovou, které sem nastoupilo v roce 2006.¹¹⁵ LETÍ nejprve hostovalo na různých pražských scénách, v roce 2015 zakotvilo ve Vile Štvanice coby jeden ze stálých rezidentů.

Repertoár divadla je tvořen pouze inscenacemi nových českých či zahraničních textů. Z domácí tvorby LETÍ uvádí v zásadě pouze díla, která byla vytvořena přímo pro ně formou objednávky či v rámci rezidenčního programu. Od jeho založení zde byly uvedeny texty Radmily Adamové *Holky Elky* (režie Martina Schlegelová a Marie Špalová, prem. 28. května 2006), Mariána Amslera a kolektivu *Praha Letí* (režie Marián Amsler, prem. 1. dubna 2007), Barbory Vaculové *Zazděná/Mauerschau* (v koprodukcii s berlínskými Spreeagenten, režie Susanne Chrudina a Martina Schlegelová, prem. 14. září 2009), Romana Sikory *Zpověď*

¹¹⁵ Martina Schlegelová v roce 2023 vyhrála výběrové řízení na pozici ředitelky Jihočeského divadla v Českých Budějovicích, kde od roku 2018 působila jako umělecká šéfka činohry. Z tohoto důvodu předala vedení Divadla LETÍ Marii Špalové. Dalším kmenovým dramaturgem Divadla LETÍ je David Košťák.

masochisty (v koprodukcí se Švandovým divadlem, režie Martina Schlegelová, prem. 26. ledna 2011) a *Sestup a vzestup pana B.* (režie Ivan Buraj, prem. 28. listopadu 2014), Anny Saavedra *Olga (Horror z Hrádečku)* (režie Martina Schlegelová, prem. 23. března 2016) a *Prosebnice* (režie Martina Schlegelová, prem. 2. září 2018), Tomáše Dianišky *Den závislosti* (režie Jan Holec, prem. 19. dubna 2018), Davida Jařaba *Autor* (režie Marián Amsler, prem. 5. října 2022), Daniely Špinar *Hladní vodina: Rusalka* (režie Daniela Špinar, prem. 29. října 2022). K oslavám patnácti let existence divadla v roce 2020 vznikly tři původní texty: *HOMO 40* Daniely Špinar a kolektivu (režie Daniela Špinar, prem. 21. ledna 2020), *Les sebevrahů* Kateřiny „Kashy“ Jandáčkové (režie Kateřina „Kasha“ Jandáčková, prem. 3. července 2021) a *Greta* Mariána Amslera a kolektivu (režie Marián Amsler, prem. 7. července 2020).

Kromě pravidelného inscenování nových českých her LETÍ za účelem podpory a propagace současné – české i zahraniční – dramatiky vytvořilo několik výjimečných projektů.

Záhy po svém založení začalo divadlo spolupracovat s agenturou Dilia, nejprve v cyklu scénických skic **8@8**, který sloužil jako platforma pro představení nových (jak českých, tak zahraničních) divadelních textů krátce po jejich vzniku formou jednorázového inscenovaného čtení. Divadlo na svých webových stránkách uvádí, že se řádné divadelní či rozhlasové inscenace posléze dočkalo asi 60% textů,¹¹⁶ které byly v rámci cyklu uvedeny, projekt tedy významně přispěl k zajištění jejich další jevištní existence. Ukončen byl v roce 2019, tou dobou už však za něj LETÍ mělo originální náhradu v podobě **Večeře s novou hrou**, připravované opět ve spolupráci s agenturou Dilia. Akce se koná od roku 2017 většinou dvakrát do roka a formou inscenovaných čtení prezentuje ukázky z nových textů či krátké divadelní texty napsané přímo pro tuto událost, přičemž součástí je i tříchodové menu, servírované mezi jednotlivými divadelními položkami. Unikátní koncept důvtipně propojuje vášeň pro nové hry s vášní pro gastronomii, a má tak potenciál získat pro novou dramaturgii i divácký okruh, který o ni obvykle zájem nejeví. Je nutné ocenit i fakt, že LETÍ v rámci obou projektů cíleně spolupracovalo a spolupracuje s mladými herci a režiséry či scénografy.

Dalším projektem Divadla LETÍ je **Centrum současné dramatiky**, činné od roku 2010. Cílem projektu, jemuž udělil záštitu Václav Havel, je „*podpora vzniku nové dramatiky, podpora nových inscenací současné dramatiky, cirkulace textů, autorů, tvůrců a inscenací v rámci EU, teoretická reflexe současné dramatiky a propagace současné dramatiky mezi veřejností*“.¹¹⁷

V minulosti podstatnou náplň činnosti Centra nové dramatiky tvořila péče o autorské rezidence v konkrétních divadlech.¹¹⁸ Nyní se většina rezidencí uskutečňuje přímo v LETÍ.

¹¹⁶ Dostupné z: <https://divadlo-leti.cz/historie/> [citováno 2023-08-03].

¹¹⁷ Dostupné z: <https://divadlo-leti.cz/centrum-soucasne-dramatiky/> [citováno 2023-08-03].

¹¹⁸ Rezidence byly uskutečňeny v brněnském HaDivadle, Slováckém divadle v Uherském Hradišti či pražském A studiu Rubín a vyústily v následující inscenace nových textů: *Mamma guerilla / Tajná zpráva z planety matek* Anny Saavedra (režie Marián Amsler, prem. 13. května 2012 v HaDivadle); *Roky 90: Lásky, pank a Nesmílost* Ondřeje Novotného (režie Martina Schlegelová, prem. 13. dubna 2013 v HaDivadle); *Bomberka* Jiřího Pokorného (režie Filip Nuckolls, prem. 20. listopadu 2013 v A studiu Rubín);

Pod hlavičkou Centra nové dramatiky byla v roce 2010 založena Cena Marka Ravenhilla, oceňující inscenace současného českého či zahraničního textu vzniklé na území České republiky v příslušném kalendářním roce.¹¹⁹

Svou činnost na poli podpory českého divadelního textu LETÍ nyní dále rozvíjí v evropském kontextu coby jediný český člen mezinárodního projektu Fabulamundi. Tato networkingová platforma sdružuje divadla, festivaly a kulturní organizace z mnoha evropských zemí (např. Itálie, Francie, Německo, Španělsko, Rumunsko, Rakousko, Belgie, Spojené království, Polsko a Česká Republika) za účelem vytvoření sítě kontaktů, jež by umožnila cirkulaci divadelních textů a podpořila jejich vznik, překládání, publikování a inscenování. Formou workshopů, rezidencí a konferencí propojuje autory s divadelníky, poskytuje jim nové příležitosti pro spolupráci a rozvíjí jejich kompetence i tvůrčí a propagační strategie. Pro běh uskutečněný v letech 2017-2020 každá z partnerských zemí vybrala 10 dramatiků, kteří v rámci projektu prezentovali několik svých her. Za Českou republiku se účastnili Tomáš Dianiška, David Drábek, Petr Kolečko, David Košťák, Lenka Lagronová, Vít Peřina, Kateřina Rudčenkova, Jaroslav Rudiš, Roman Sikora a Petr Zelenka. Později byli přizváni další čeští autoři: David Jařab, Kateřina „Kasha“ Jandáčková a Anna Saavedra. Členství Divadla LETÍ už přineslo výsledky, v zahraničí byly inscenovány například divadelní texty Davida Košťáka, Romana Sikory, Jaroslava Rudiše či Petra Zelenky, Institut umění – Divadelní ústav vydal ve spolupráci s Divadlem LETÍ publikaci *Fabulamundi: Pět evropských her* (2020), do češtiny byly přeloženy a inscenace se dočkaly i další divadelní texty zahraničních autorů participujících na projektu.

LETÍ realizovalo rovněž dvě velké mezinárodní koprodukční inscenace. Pilotním projektem Centra současné dramatiky, na němž kromě LETÍ spolupracovaly Divadlo Na zábradlí a Institut umění – Divadelní ústav, byla inscenace *Letí na letišti aneb Nebe nepřijímá 2010* (na režii se podíleli David Czesany, Marián Amsler, Martina Schlegelová a Thomas Zielinski, prem. proběhla 21. září 2010 na ruzyňském letišti). Šlo o scénický tvar složený z pěti krátkých her na téma letiště, napsaných v rámci rezidenčního programu pěti předními evropskými autory Joem Penhallem (Velká Británie), Davidem Drábkem (Česká republika), Falkem Richterem (Německo), Davidem Gieselmannem (Německo) a Viliamem Klimáčkem (Slovensko). V roce 2019 pak LETÍ ve spolupráci se spolkem Tygr v tísní, Jihočeským divadlem v Českých Budějovicích a projektem Fabulamundi pro Pražské Quadriennale realizovalo šestihodinovou imerzivní inscenaci *CAMPQ*, na jejímž scénáři se podíleli Claudia Cedó z Katalánska, Španěl Joan Yago a Češi Marie Nováková a David Košťák.

Fraška a la krab Milana Šotka (režie Martina Schlegelová, prem. 1. září 2014 na Malé scéně Slovákého divadla Uherské Hradiště).

¹¹⁹ Více o Ceně Marka Ravenhilla na straně 26.

Ze začátku roku 2023 vypsalo LETÍ ve spolupráci s Fabulamundi autorské rezidence pro tři mladé dramatičky a tři mladé dramatiky narozené po roce 1997, chystaný projekt s názvem New Voices představilo takto: „V průběhu divadelní sezony 2023/2024 se bude skupina vybraných mladých dramatiků pravidelně setkávat na dílčích workshopech zaměřených na různá specifika autorské tvorby jako je např. psaní pro rozhlas, pro imerzivní formy divadla, adaptace literárních děl, ale i praktické záležitosti práce v oboru. Součástí workshopu bude i kontinuální individuální práce na dramatickém textu středního rozsahu s pravidelnými dramaturgickými konzultacemi. Výstupy z autorské dílny budou v sezoně 2024/2025 inscenovány a mladí dramatici/dramatičky se stanou nedílnou součástí inscenačních týmů. Setkávání bude probíhat v měsíčních intervalech a s ohledem na časové možnosti uchazečů se odehraje vždy v jednom z víkendových dní. Během workshopu se autoři zúčastní masterclass minimálně šesti českých a dvou zahraničních etablovaných autorů ze sítě Fabulamundi.“¹²⁰ Garantem projektu se stal dramaturg Divadla LETÍ a úspěšný autor divadelních textů David Košťák. Zájemci dostali za úkol napsat krátký divadelní text pro maximálně čtyřčlenné obsazení inspirovaný jednou z klasických pohádek, ovšem určený pro dospělého čtenáře / diváka, reflektující podstatné společenské téma. Vybráni byli studentka činoherní režie na DiFa JAMU Daniela Samsonová, herečka a studentka Katedry alternativního a loutkového divadla DAMU Antonie Rašilovová, absolventka Katedry teorie a kritiky DAMU a studentka oboru Orální historie a soudobé dějiny na Fakultě humanitních studií Univerzity Karlovy Lenka Skalická, student činoherní režie na DAMU Tomáš Ráliš, student oboru Herectví se zaměřením na autorskou tvorbu a pedagogiku DAMU Ondřej Kulhavý a absolvent oboru Rozhlasová a televizní dramaturgie a scenáristika na DiFa JAMU Štěpán Vranešic.

2.5.2 Autorům otevřená divadelní instituce (Švandovo divadlo)

Korpus původních českých divadelních textů pravidelně obohacuje také pražským magistrátem zřizované Švandovo divadlo, jehož ředitelem je od roku 2002 písíčí režisér Daniel Hrbek a na postu uměleckého šéfa se tu vystřídali písíčí režiséři Dodo Gombár a Martin Františák. Kromě velkého hlavního sálu scéna disponuje též komorním sklepním Studiem, ovšem původní české texty jsou uváděny v obou prostorech, což je ve skupině českých zřizovaných divadel disponujících menší scénou jev poměrně ojedinělý. Švandovo divadlo k získávání divadelních textů volí povětšinou cestu objednávky, případně dramatické soutěže. Ještě za šéfování Doda Gombára (2010-2019) byly na velké scéně uvedeny texty Lucie Kolouchové a Doda Gombára *SMÍCHOFF/ON* (režie Natálie Deáková, prem. 15. října 2011), Doda Gombára a Martiny Kinské *Crash u potoka* (režie Dodo Gombár, prem. 17. března 2012

¹²⁰ Dostupné z: <https://www.divadlo.cz/?clanky=divadlo-leti-vyzva-pro-mlade-dramatiky> [citováno 2023-08-03].

– podle románu Karoliny Světlé *Kříž u potoka*), Karla Koppy *Eskalátor (Manifest outsidera)* (režie Dodo Gombár, prem. 22. září 2012), Jana Kratochvíla *Vladimirova děvka* (režie Dodo Gombár, prem. 1. června 2013), Doda Gombára *Dům bez Boha* (režie Petr Štindl, prem. 8. listopadu 2014) a *Peníze* (režie Mikoláš Tyc, prem. 18. března 2017), Doda Gombára a kolektivu *Závislosti navzdory* (režie Dodo Gombár, prem. 24. září 2016), Josefa Holcmana *Lámání chleba* (režie Dodo Gombár, prem. 21. října 2017), Natálie Kocábové *Pohřeb až zítra* (režie Daniel Hrbek, prem. 27. května 2017). Za vedení Martina Františáka se na velkou scénu probojovaly hry Davida Košťáka *Hladová země* (režie Štěpán Pácl, prem. 2. března 2019), Daniela Hrbka *Smrt mu sluší* (režie Daniel Hrbek, prem. 25. května 2019), Kateřiny Tučkové, Markéty Bidlasové a kolektivu *Kabaret Winton* (režie Martin Františák, prem. 22. října 2022). Studio Švandova divadla se už za éry Doda Gombára etablovalo nejprve coby laboratoř pro divadlo autorské (cyklus Hyde Park v sezoně 2010-2011) a posléze se zaměřilo i na uvádění nových textů. V tomto ohledu se iniciačním projektem stala autorsko-interpretační dílna *Ted' přichází zákon*, jež proběhla v sezoně 2011/2012. V jejím rámci byly postupně vypsány tři dramatické soutěže se zadáním vytvořit současnou variaci na starozákonní téma (Kain a Ábel, Mojžíš, Job), vítězové pak vytvářeli finální verze svých textů pod dohledem dramaturgie divadla. Takto vznikly inscenace divadelních textů Barbory Hančilové *KAI / ABE 2011* (režie Petr Štindl, prem. 12. listopadu 2011), Hany D. Lehečkové *V(y)chod* (režie David Šiktanc, prem. 3. března 2012) a Anici Jensi *Mlč, Jobe, mlč* (režie Dodo Gombár, prem. 19. května 2012).

Ve Studiu byly za šéfování Doda Gombára dále uvedeny divadelní texty Martiny Kinské *Pankrác '45* (režie Martina Kinská, prem. 6. listopadu 2015), Marka Hejduka *Rest* (režie Daniel Hrbek, prem. 25. dubna 2015), Jacoba Erftemeijera a kolektivu *Kauza pražské kavárny* (režie Jacob Erftemeijer, prem. 28. dubna 2018), Davida Košťáka *Srdce patří za mříže* (režie Alžběta Burianová, prem. 29. dubna 2017), Viktorie Čermákové *Putin a Biřak u trezoru* (režie Viktorie Čermáková, prem. 31. ledna 2015), Doda Gombára a kolektivu *Hřebíčková s Onufrákovou lehce medituji aneb Děvky od Arbese* (režie Dodo Gombár, prem. 18. října 2014), Lucie Kolouchové a Natálie Deákové *Parchant Marilyn* (režie Natálie Deáková, prem. 13. října 2012) a divadelní text *Šoa* autorů Tomáše Hrbka, Lucie Kolouchové a Daniela Hrbka (režie Daniel Hrbek, prem. 25. října 2010, obnovená prem. 11. ledna 2011). Martin Františák na Gombárovo snažení navázal inscenacemi divadelních textů Pavla Jurdy *Hadry, kosti, kůže* (režie Martin Františák, prem. 21. září 2019), Petra Boháče *Muž vlastní penis, vagina vlastní ženu* (režie Petr Boháč a Miřenka Čechová, prem. 27. listopadu 2021), svého vlastního textu *Srpnové světlo* (režie Martin Františák, prem. 24. září 2022), textu Daniela Hrbka a kolektivu *Happy End* (režie Daniel Hrbek, prem. 25. března 2023), Davida Košťáka *Trójanky* (režie Anna Turlo, prem. 27. května 2023).

Pověst Studia Švandova divadla coby místa, kam se chodí na současnou dramaturgii, posílily také inscenace a další projekty Divadla LETÍ, které zde v letech 2009-2015 mělo stálou rezidenci. Úspěch tu rovněž sklízela inscenace textu Martiny Kinské a Radka Schováňka *Agent tzv. společenský* nezávislého souboru Testis, který je personálně úzce spjat s tvůrčím týmem a hereckým souborem Švandova divadla.

V letech 2022 a 2023 ve Studiu coby stálý host působil nezávislý Divadelní spolek JEDL Jana Nebeského, Lucie Trmíkové a Davida Prachaře. V osobě Lucie Trmíkové má JEDL nejen vynikající herečku, ale také autorku, která pro Nebeského inscenace píše texty na pomezí svérázné adaptace a samostatného literárně-dramatického díla.

Švandovo divadlo se rovněž zapojilo do unikátního výzkumného projektu s názvem **THEaiTRE**, iniciovaného Ústavem formální a aplikované lingvistiky Matematicko-fyzikální fakulty UK, který si klade za cíl prozkoumat možnosti umělé inteligence coby tvůrce dramatu. Prvním výstupem byla inscenace historicky prvního divadelního textu vytvořeného umělou inteligencí *AI: Když robot píše hru* v režii ředitele Švandova divadla Daniela Hrbka. Otce experimentu, inovátora Tomáše Studeníka, inspirovala hra Karla Čapka *R.U.R.*, od jejíhož napsání uplynulo v roce 2020 sto let. Premiéra byla naplánovaná na 25. ledna 2021, tedy na sté výročí prvního uvedení Čapkovy dramatu v pražském Národním divadle. Kvůli komplikacím spojeným s koronavirovou pandemií se však ve Studiu Švandova divadla uskutečnila až 26. února 2021 bez účasti diváků, kteří ji mohli kvůli vládním opatřením sledovat pouze online.¹²¹

Umělá inteligence – konkrétně jazykový model GPT-2 – generovala text pod pečlivým dohledem týmu složeného z informatiků a dramaturga Švandova divadla Davida Košťáka. Košťák do systému nejprve vložil rámcové parametry situace, tedy jakousi úvodní scénickou poznámku, a také první dvě repliky. Teprve na základě těchto údajů umělá inteligence rozvíjela dialog, přičemž ji Košťák dále usměrňoval, bylo-li to potřeba (například v případě ztráty smyslu sdělení či kolísání genderu postavy). Takto vznikl soubor dialogů, z nichž tvůrci inscenace nakonec použili pouhých 10 procent. Vybrané scény následně seřadili tak, aby tvořily alespoň nějaký koherentní významový celek.

S vynaložením nemalého interpretačního úsilí lze v řetězci výstupů spatřit iniciační cestu Robota, na niž se vydává po smrti svého pána. V každé z osmi scén bezprizorní robotický

¹²¹ Online, zato z celého světa: stream premiéry a následnou debatu s tvůrci podle webových stránek projektu sledovali diváci na 18 450 zařízeních z 23 zemí světa včetně Indie, Mexika, Nového Zélandu či Izraele a psalo se o ní i v tak prestižních periodikách, jako jsou The Times nebo The Guardian. (Dostupné z: www.theaitre.com [citováno 2023-08-03].) Někteří recenzenti přitom inscenaci neváhali připsat značné kvality – Jana Machalická pro Lidové noviny například napsala, že „inscenace /.../ má blízko k poetice absurdních dramát“ a jeden z dialogů označila přímo za „beckettovský“. Viz MACHALICKÁ, Jana. Robot píše à la Beckett. Kde všechno tohle umělá inteligence pochytila? Online. Lidovky.cz. 2021-03-02. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-robot-pise-224-la-beckett-kde-vsechno-tohle-umela-inteligence-pochytila.A210301_112539_in_kultura_jto [citováno 2023-08-03].

hrdina potkává určitý lidský typ: studenta, sebevraha, personalistku, masérku (či spíše prostitutku) a nakonec i osudovou ženu-modelku. V závěrečném obraze lze s trochou fantazie spatřovat apoteózu budoucnosti: Modelka za sebou zanechává své hmotné tělo a následuje Robota do binárního světa – říše nekonečných možností.

Sebevětší čtenářská vstřícnost ovšem nedokáže zastřít, že text je spíše jakousi vnějškovou nápodobou scénického psaní. Největší slabinou je, že umělá inteligence (zatím) nedokáže přemýšlet v situacích ani pracovat s podtextem, fabulí či psychologií postav – tedy jít v tvorbě takzvaně „za slova“. Dialogy vyjevují svůj význam velice pregnančně, bez závislosti na mimojazykových okolnostech, například na nonverbálním jednání postav, jejich motivacích či způsobu, kterým jsou repliky vyřčeny. Plyne to především z toho, že jazykový model GPT-2 pracuje na základě slovních asociací a slova k sobě přiřazuje podle pravděpodobnosti výskytu daného spojení. Přičemž výsledek je přímo závislý na tom, jaké texty systém předem „načetl.“ Zde je důležité dodat, že program byl vytrénován na korpusu zhruba osmi milionů textů z internetu, divadelní texty (případně filmové scénáře) přitom podle tvůrců tvořily jen malý zlomek, vesměs šlo o novinové články.¹²²

Divadelní text *AI*: *Když robot píše hru* tak ve finále mnohem víc než o kreativitě umělé inteligence vypovídá o nás samých, přesněji o tom, jakou stopu za sebou na internetu zanecháváme, jaké jazykové prostředky volíme ke komunikaci a jakými tématy se zabýváme. Z tohoto hlediska je jistě zajímavé, že strojově vygenerované dialogy se ponejvíce vyrovnávají se smrtelností, citovou deprivací, osamělostí a neschopností komunikovat. A překvapí i častý výskyt vulgarit, perverzností a motivů spojených se sexualitou. Jaký člověk, takový robot. Či spíše *robět*, jak umělou inteligenci trefně překřtil Vladimír Hulec v glose pro Divadelní noviny.¹²³

Pilotní výstup projektu THEaiTRE ukázal, že umělá inteligence je coby autor divadelních textů dosud v plenkách a lidským dramatikům konkurovat nemůže. Alespoň prozatím – autoři projektu plánují zmíněný jazykový model dále zdokonalovat. V další fázi se s ním dokonce chtějí pokusit napsat celovečerní divadelní text.

2.5.3 Divadelní text součástí generačního divadla (A studio Rubín)

Pražské komorní nezávislé A studio Rubín sídlící kousek od Malostranského náměstí má autorské divadlo ve své DNA už od svých počátků v roce 1967. Působili zde legendární Radim Vašinka s Divadlem Orfeus či Zdeňek Potužil a jeho Divadlo na okraji, v posledních dvou desetiletích tu výraznou éru vytvořil především dramatik Petr Kolečko, který působil na pozici

¹²² HRBEK, David, STUDENÍK Tomáš, ROSA Rudolf, DUŠEK, Ondřej, HRBEK, Daniel, KOŠŤÁK, David a ROMPORTL, Jan.

Ta otázka, ta zvědavost, ta provokace. In: *Taneční zóna*, roč. 25 (2021), č. 1, s. 24.

¹²³ HULEC, Vladimír. THEaiTRobot, naše budoucnost. *Divadelní noviny*, ročník 30 (2021), č. 6, s. 3.

uměleckého šéfa v letech 2008-2015 a uvedl zde ve spolupráci s režisérem Janem Fričem a režisérkou Danielou Špinar mnoho svých divadelních textů. Nebývalý úspěch slavily za jeho vedení také politické kabarety *Blond'atá bestie* autora Tomáše Svobody a kolektivu (režie Tomáš Svoboda, prem. 17. dubna 2011) a *Blond'atá bestie II. - Blond'atá bestie vrací úder* autorů Tomáše Svobody, Karla Steigerwalda a Ondřeje Pavelky (režie Tomáš Svoboda, prem. 1. dubna 2012), inspirované politickou kauzou kolem strany Věci veřejné. Též zde byly uvedeny divadelní texty Tomáše Dianišky *Moje malá úchylka* (režie Adéla Stodolová, prem. 22. února 2017) a *Zvrhlá Margaret* (režie Anna Davidová, prem. 16. září 2015) i Ondřeje Novotného *Hubte trampy, serou v lese* (režie Jan Frič, prem. 7. září 2014), přičemž všechny tři inscenace k srpnu 2023 stále zůstávají na repertoáru.

V linii generačního, autorského divadla A studio pokračuje pod vedením Dagmar Fričové, která na pozici umělecké šéfky nastoupila v roce 2017 a shromáždila okolo sebe tým spolupracovníků (režiséři Jan Frič a Jiří Ondra, dramaturgyně a režisérka Lucie Ferenzová, scénografka Jana Hauskrechtová). Fričová rovněž založila zdejší dramatickou dílnu Autor v domě, o níž podrobněji píší na straně 30-31. Jde o významné gesto podpory pro začínající autory.

Pro téměř každou zdejší inscenaci vzniká původní divadelní text. Autor, jímž je zpravidla dramaturg či režisér dané inscenace, sice při tvorbě někdy vychází z literární předlohy, vždy ji ale zásadním způsobem reinterpretuje a přetváří, tedy jde o velmi tvůrčí adaptace působící téměř jako samostatné dílo. Tvůrci se volně inspirovali například prózami *Zeptej se táty* Jana Balabána (Dagmar Fričová: *DIY: po tátovi*, režie Ewa Zembok, prem. 10. ledna 2020), *Rozhovory s přáteli* Sally Rooneyové (Dagmar Fričová: *Na konci století ryb*, režie Lucie Ferenzová, prem. 30. září 2020), *Norské dřevo* Haruki Murakamiho a *Sebevražda* Édouarda Levého (Lucie Ferenzová, Jiří Ondra: *Osobní Fudži*, režie Jiří Ondra, prem. 14. června 2021), *Smrtholka* Lucie Faulerové (Lucie Faulerová, Dagmar Fričová: *Smrtholka*, režie Lucie Ferenzová, prem. 30. září 2021) nebo Sofoklovou tragédií *Antigona* (Sofoklés, Lucie Ferenzová & kol.: *Anti-gone: Blackout*, režie Jan Frič, prem. 16. prosince 2016).

Silnou tematickou linii autorské tvorby A studia Rubín představuje genderová problematika. Inscenaci divadelního textu Dagmar Fričové *Thelma a Selma* (režie Jiří Ondra, prem. 14. dubna 2018) inspirovala filmová road-movie *Thelma a Louise* režiséra Ridleyho Scotta. I zde jsou protagonistkami dvě ženy, tentokrát zástupkyně odlišných generací, které uprchnou před svými závazky do divočiny. Jde o poetické, kontemplativní zamyšlení nad genderovými rolemi, přičemž protikladný mužský princip představuje abstraktní postava oživlého totemu.

Režisérka Barbara Herz pro Rubín vytvořila dokumentární inscenaci *Jenom matky vědí, o čem ten život je* (prem. 28. února 2020) o problematice mateřství, včetně jejího sociálního a politického rozměru. Při přípravě scénáře se spoluautorkou Annou Smékalovou postupovaly dokumentární metodou rozhovorů s několika respondentkami. Stejný postup režisérka zvolila

při přípravě inscenace *O bílých heterosexuálních mužích, co jedí maso* (prem. 31. května 2022; jako spoluautorky textu jsou uvedeny Anna Hoprich a Šárka Kiršner), v níž tentokrát nahlédla problematiku maskulinity v 21. století.

Dokumentární metodu zvolila i Lucie Ferenzová při tvorbě textu k inscenaci *Pravidla úklidu* (režie Lucie Ferenzová, prem. 9. května 2022, koprodukce s Divadlem na Cucký a spolkem Kolonie). Z rozhovorů s ukrajinskými uklízečkami a pečovatelkami, jež přijely do Česka za prací, sestavila scénickou koláž, jejímž zastřešujícím tématem je pracovní migrace žen. Ferenzová odkrývá spektrum problémů spjatých s tímto fenoménem, jako je rodičovství na dálku, minimum sociálních jistot či neadekvátní platové podmínky. Zároveň šlo o jednu z prvních inscenací, která reflektovala válku na Ukrajině, byť nešlo o hlavní téma inscenace.

Velmi aktuální problematiku se dotkla též inscenace *Sweet Home Malá Strana* režisérky Olívie Fantúrové (prem. 10. prosince 2021), zabývající se nedostupností bydlení v Praze, konkrétně na Malé Straně, kde A studio Rubín sídlí. Fantúrová s Magdalenou Rejžkovou při tvorbě divadelního textu rovněž zvolily dokumentární metodu, kdy vedly rozhovory s místními obyvateli.

Inscenace *Perníková chaloupka (čekání na lopatu)* v režii Jiřího Ondry (text Lucie Ferenzová a Jiří Ondra, prem. 8. září 2020) se na příkladu osudů několika postav v tragikomické stylizaci zamýšlela nad ožehavým tématem stárnutí populace a umisťování rodičů do domovů pro seniory. Vztah příslušníků dvou generací – tentokrát v sociálních rolích učitele a žáka – ve věku informační inflace zkoumal Jiří Ondra v divadelním textu *Po škole*, inscenaci režíroval Štěpán Gajdoš (prem. 11. prosince 2022).

V A studiu Rubín též vznikla série inscenací, jež poskytují vhled do života a postojů dnešních dvacátníků a třicátníků. Fenomén seznamování prostřednictvím aplikace Tinder se stal tématem inscenace Ondřeje Štefaňáka *Lonely Horny Only* (text Ondřej Štefaňák a Dagmar Fričová, prem. 14. prosince 2018). Inscenace *BurnOut aneb Vyhoř!* v režii Jana Friče (text Dagmar Fričová, Jan Frič a kolektiv, prem. 1. března 2019) s nadhledem prezentuje syndrom vyhoření coby odvrácenou stranu práce v divadle. Dojem autentické výpovědi podtrhuje to, že v inscenaci kromě herců Jiřího Panznera a Natálie Řehořové hrají sám režisér Frič a scénografka Jana Hauskrechtová. Environmentálním žalem se zabývala inscenace *Propast* v režii Lucie Ferenzové (text Dagmar Fričová, prem. 24. března 2023). Křehkou intimitu milostných vztahů reflektoval diptych inscenací v režii Nely H. Kornetové *Tumor: Karcinogenní romance* (text Dagmar Fričová, koprodukce se spolkem T.I.T.S., prem. 17. září 2019 v Invalidovně) a *Tumor: Polyamor* (text Dagmar Fričová, koprodukce se spolkem T.I.T.S., prem. 21. a 22. září 2022).

Tvorbě kmenové autorky A studia Rubín Dagmar Fričové se podrobněji věnuje profil na stranách 55-61.

2.5.4 Angažované divadlo stojící na textu (Divadlo Feste)

Nezávislé Divadlo Feste vzniklo v Brně na sklonku roku 2006 a od samého začátku se pod vedením režiséra Jiřího Honzířka profiluje jako politicky uvědomělá scéna, jež následuje osvícenskou ideu divadla jako instituce schopné kultivovat myšlenky a postoje diváka. Slovy uměleckého šéfa Honzířka: „*Patnáct let se snažíme sledovat problematická, bolavá, sociální a politická témata. Naši práci totiž vnímáme v první řadě jako kulturní službu veřejnosti.*“¹²⁴ Tohoto cíle se Feste dodnes snaží dosáhnout prostřednictvím inscenací politicky a sociálně uvědomělých divadelních textů či jevištních adaptací umělecké prózy,¹²⁵ ale též literatury faktu a esejistických textů¹²⁶ nebo autentických archivních materiálů.¹²⁷ Většina divadelních textů pro jejich inscenace vzniká na objednávku, případně se autory stávají kmenoví tvůrci divadla, tedy režisér Jiří Honzířek a dramaturgyně Katarína Kašpárková Koišová.

Divadlo Feste pravidelněji spolupracuje například s renomovanými autory Romanem Sikorou a Jaroslavem Rudišem. Rudiš přímo pro divadlo napsal divadelní texty *Národní třída* (režie Jiří Honzířek, prem. 11. října 2012) a *Čekání na konec světa* (režie Jiří Honzířek, prem. 30. října 2016), Sikora *Pohřbívání* (režie Jiří Honzířek, prem. 6. června 2012) a *Opravdu živé interview s opravdovým Petrem Kellnerem* (režie Jiří Honzířek, prem. 24. června 2020).

Tematický středobod tvorby Divadla Feste představuje tázání se po povaze české (či šířeji západní) společnosti z hlediska jejích občanských postojů a toho, jak se vyvíjely v historii. Významnou součástí této linie jsou inscenace reflektující život a veřejné působení významných Čechů, např. Jana Masaryka (Jakub Macek: *Diagnóza: Masaryk*, režie Jiří Honzířek, prem. 22. ledna 2020), Emila Háchy (Tomáš P. Kačer, Jakub Macek: *Dr. Emil Hácha aneb Já na Háchu, Hácha na mě*, režie Jiří Honzířek, prem. 10. října 2010), Zdeňka Nejedlého (Petr Maška: *Poslední Táborita*, režie Jiří Honzířek, prem. 17. prosince 2015), Jana Husa (Jakub Macek: *Husina*, režie Jiří Honzířek, prem. 11. dubna 2016) či Petra Kellnera (Roman Sikora: *Opravdu živé interview s opravdovým Petrem Kellnerem*, režie Jiří Honzířek, prem. 24. června 2020), případně některé známé kauzy, např. hilsneriádu (Jiří Honzířek, Katarína Kašpárková Koišová: *Hilsner a ti druzí*, režie Jiří Honzířek, prem. 25. května 2021).

I v historických námětech se však režisér Honzířek v součinnosti s autory snaží hledat paralely se současností. Například zmíněnou inscenaci o hilsneriádě lze zároveň interpretovat jako kritiku rozmáhající se rasové a náboženské nenávisti v dnešní společnosti. Tomuto tématu se

¹²⁴ Dostupné z: <https://www.divadlofeste.cz/lide> [citováno 2023-08-03].

¹²⁵ Např. Jaroslav Rudiš, Katarína Kašpárková Koišová: *Winterbergova poslední cesta* (režie Jiří Honzířek, prem. 22. ledna 2022).

¹²⁶ Např. Hannah Arendt, Kristýna Břečková, Jiří Honzířek, Matěj Metelec: *Eichmann v Jeruzalémě* (režie Jiří Honzířek, prem. 25. července 2020); Petr Pithart: *Pýcha osamělosti* (režie Jiří Honzířek, prem. 18. října 2018); Robert Misik, Jiří Honzířek: *Falešní přátelé obyčejných lidí* (režie Jiří Honzířek, prem. 16. března 2023).

¹²⁷ Např. inscenace inspirovaná dopisem Václava Havla tehdejšímu prezidentovi Gustávu Husákovi z 8. dubna 1975 (na motivy dopisů Václava Havla: *Havel píše Husákovi*, režie Jiří Honzířek, prem. 8. ledna 2009) nebo proslavem Václava Havla z 28. srpna 1990 (Václav Havel: *Anatomie nenávisti*, režie Jiří Honzířek, prem. 30. května 2019).

věnovala též inscenace dokumentárního divadelního textu Tomáše P. Kačera *Náš islám* (režie Jiří Honzík, prem. 18. ledna 2007), která reagovala na projevy nenávisti vůči muslimům napříč Evropou, v roce 2011 zase vznikla inscenace na téma romské otázky (Jiří Honzík, Katarína Koišová, Sabina Macháčová: *Pásla koně na balkóně*, režie Jiří Honzík, prem. 29. ledna 2011).

Feste se dále zabývalo například tématy domácího násilí (Jiří Honzík: *Kam oko dohlédne*, režie Jiří Honzík, prem. 9. září 2014; Anna Saavedra: *Dealeři fyzické lásky*, režie Jiří Honzík, prem. 16. ledna 2013), závislosti na výherních automatech (Karel Nešpor, Jiří Honzík & kol.: *Haz.Art*, režie Jiří Honzík, prem. 6. června 2010), dluhové pasti (Jiří Honzík: *Dluhobaroni 0.0*, režie Jiří Honzík, prem. 28. května 2014), podfinancováním kulturního sektoru (Vítězslav Větrovec, Kateřina Menclerová & kol.: *Hodní, zlí & dotovaní*, režie Jiří Honzík, prem. 17. října 2013), vývojem v oblasti umělé inteligence (Jiří Honzík & kol.: *Display of the Shame*, režie Jiří Honzík, prem. 13. ledna 2019 – na motivy dramatu *R.U.R.* Karla Čapka), nedostatečným zastoupením žen v politice (Anna Durnová: *Hodina ženy*, režie Jiří Honzík, prem. 17. června 2022), nedostupného bydlení a bezdomovectvím (Jiří Honzík a kol.: *Štěstíčko*, režie Jiří Honzík, prem. 18. března 2022) či ženského alkoholismu (Katarína Kašpárková Koišová: *Ještě není tma, ale stmívá se*, režie Jiří Honzík, prem. 9. prosince 2022). Mnoha těmito inscenacemi Feste promptně reagovalo na aktuální společenskou diskusi, což z jejich textových předloh činí až jakési Zeitstücky, „časové hry“ pevně svázané s dobou svého vzniku.

Další dramaturgickou linii tvorby Divadla Feste představují site-specific inscenace na téma spjaté s danou brněnskou lokalitou a jejími obyvateli.¹²⁸ Stálým působištěm scény je v současnosti Industria, kulturní centrum sídlící v areálu brněnské Nové Zbrojovky.

¹²⁸ Např. Jiří Honzík: *Schauspiel* (režie Jiří Honzík, prem. 21. května 2017). Tato inscenace připomněla významného brněnského herce, básníka, novináře a divadelního sekretáře Gustava Bondiho a odehrávala se v brněnských ulicích.

3 Profily autorů nastupující generace

3.1 Tereza Verecká: Člověk drcený v soukolí systému

Dramaturgyně a autorka (nejen divadelních textů, ale i prózy a poezie) Tereza Verecká (*1985) vystudovala nejprve obor tvorby textu a scénáře na Vyšší odborné škole Konzervatoře Jaroslava Ježka a poté činoherní dramaturgii na pražské DAMU (abs. 2015). Je kmenovou dramaturgyní souboru BodyVoiceBand, který zformovala spolu s dalšími spolužáky z Katedry činoherního divadla DAMU ve spolupráci s ročníkovou pedagožkou a režisérkou Jaroslavou Šiktancovou. Již v roce 2009 uvedl Český rozhlas Vltava v rámci cyklu Hry a dokumenty nové generace její prvotinu, černou komedii *V pasti*. V té osud či spíše lidská hloupost svede do jednoho auta dva rozhádané páry z odlišných generací a posléze i nerudného starce, jenž sice vůbec nestál o svezení, ale zaboha nedokázal řidiči akt dobročinnosti rozmluvit. Cesta na svatbu se bohužel zvrhne v tragédii, když muž za volantem během škorpení se s manželkou nezládne řízení a všechny zabije – tedy kromě koťátek v kufru, které chtěli darovat novomanželům. Verecká již ve své prvotině prokázala smysl pro vyostřenou dramatickou situaci i černohumorné vidění mezilidských interakcí.

V letech 2011, 2012 a 2013 se umístila na předních příčkách v soutěži o Cenu Evalda Schorma s texty *ÍJob*, *Divná věc*, *divná věc* a *Kapři*. Přepracovanou verzi prvního jmenovaného textu uvedlo pod názvem *Na kamenném, kamenném poli (Job)* Divadlo na Vinohradech (režie Zuzana Burianová, prem. 17. prosince 2015 na Studiové scéně), druhý jmenovaný text natočil v roce 2012 v režii Kateřiny Duškové Český rozhlas. *Kapry* autorka napsala pro absolventskou inscenaci svých spolužáků herců z Katedry činoherního divadla DAMU, měl ji na jaře 2014 režírovat J. A. Pitínský, ale projekt se nepovedlo ze zdravotních a organizačních důvodů realizovat.¹²⁹

Se zmíněnou režisérkou Zuzanou Burianovou, svou někdejší spolužačkou z ročníku, Verecká spolupracuje pravidelně. Pro činohru plzeňského Divadla J. K. Tyla společně vytvořily duo inscenací reagujících na aktuální společenské fenomény. *Kabaret Burka aneb Z českých luhů a hájů* (text Zuzana Burianová, Tereza Verecká & kol., prem. 9. dubna 2016 na Malé scéně) reflektoval názorovou polarizaci české společnosti a vyostřený charakter veřejné diskuse, který z této polarizace plyne, včetně neopominutelného vlivu médií na tón debaty. Divadelní scénář ke kabaretnímu pásmu vznikl postupně v rámci procesu zkoušení, Verecká ho nad rámec kolektivní tvorby vybavila písňovými texty. Inscenace *Viral* (text Tereza Verecká, prem. 4. listopadu 2017) reagovala na vzrůstající oblibu sociálních sítí a nové možnosti, které nabízejí, především pak masové šíření obsahu. Verecká s Burianovou dílo založily na

¹²⁹ Viz VERECKÁ, Tereza. *Praktická dramaturgie. Reflexe vlastní tvůrčí zkušenosti a současné praxe britského divadla*. Diplomová práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění, Katedra činoherního divadla, 2015, s. 2.

mystifikaci: herci Marek Mikulášek a Ondřej Vacek na jevišti vystupovali jakoby pod svou pravou identitou začínajících herců-kamarádů a sdíleli s diváky příběh „svého“ přátelství, jež projde zkouškou právě kvůli nepřípadnému sdílení videí na internetu.

Verecká dále vytvořila scénář pro site-specific projekt Divadla X10 inspirovaný osobností sochaře, autora plastiky na budově Strašnického divadla Valeriána Karouška, jenž tragicky zemřel při pokusu o výstup na peruánský vrchol Huandoy (*Vzlety Valeriána Karouška*, režie Ewa Zembok, prem. 20. dubna 2016, exteriéry Strašnic). Na objednávku Kulturního a vzdělávacího centra broumovského kláštera napsala kvazi-biografickou tragikomedii *Cesta Emericha Ratha*. Vyšla z životních osudů známého českoněmeckého sportovce spjatého s Broumovskem a vyfabulovala příběh o jeho posledním dobrodružství, které podnikne coby senior na útěku z komunistického starobince (režie Petr Lanta, prem. 22. července 2018, Broumovský klášter – Dřevník). BodyVoiceBand uvedl Verecké hudební pohádku *Potmězvuk* (režie Natálie Podešvová, prem. 20. listopadu 2021), jež se snaží dětem hravou formou ukázat, že tmy se není třeba bát.

Pro Český rozhlas vytvořila *Pohádku pro Helenku* (režie Jaroslav Kodeš, prem. 24. prosince 2017, ČRo 2 Praha), jejíž zápletky se točí kolem zmizení maminky na Štědrý den, a šestidílnou sérii rozhlasových miniatur *Erben Cup*, v níž na fabuli nejznámějších pohádek Karla Jaromíra Erbena důvtipně aplikuje vždy jiný formát rozhlasového pořadu (režie Martina Schlegelová a Tereza Verecká, prem. 25. června 2022, Rádio Junior).

Nakladatelství Akropolis v roce 2017 vydalo její texty *Na kamenném, kamenném poli (Job)* a *Divná věc, divná věc* v publikaci pojmenované *Kamenná, divná věc...*¹³⁰ Kniha byla přeložena do maďarštiny a srbštiny. Ještě s textem *Kapři* jde o dramata ve výše vymezeném smyslu slova, tedy o přenositelné divadelní texty, jež obstojí jak při čtení, tak divadelní recepci. Jejich hrdiny jsou lidé žijící na okraji, ať už vlivem chudoby či jistého podivínství. Když se ocitnou v nouzi, je pro ně vzhledem k jejich znevýhodněné pozici zcela nemožné se ze svízelné situace vymanit. Naopak do problému zabředají víc a víc, dokud je zcela nepohltnou. Autorka věří v dramatickou sílu dialogu, ale aktivní jednání postav v situaci tu nahrazuje trpné přežívání ústící v totální lidskou paralýzu. V tom Verecké texty připomínají tvorbu A. P. Čechova. Mají též podobné tragikomické ladění, kdy nad smíchem nakonec vždy převáží groteskní škleb, úzkost a tesknost. Autorka v dialozích vystihuje specifika jazykového vyjadřování lidí na okraji, typicky jde o obecnou češtinu překypující kolokvialismy, řidčeji i vulgarismy. V psychicky vypjatých momentech mnohdy provázených halucinacemi se však řeč postav počne rytmizovat, slovosled je vykloubený a výrazivo poetičtější, čímž je výstižně vyjádřena vyšínutost jejich stavu.

¹³⁰ VERECKÁ, Tereza et al. *Kamenná, divná věc. : Na kamenném, kamenném poli (Job) ; Divná věc, divná věc*. 1. vydání. Praha: Akropolis, 2017, 140 s. ISBN 978-80-7470-181-8.

„Sociální groteska“ *Na kamenném, kamenném poli (Job)* je volně inspirovaná starozákonním příběhem Joba, jehož Bůh, vyprovokovaný Satanem, vystavil trojí osobní tragédii – ztrátě dětí, bohatství a zdraví, aby podrobil jeho věrnost zkoušce. Job obstál a za to ho Bůh odměnil dlouhověkostí, znovunarozením dětí a velkým bohatstvím. Děj Verecké apokryfního dramatu o čtyřech jednáních se ovšem odehrává v současném světě, kdy Bůh je mrtev. Někdejší řidič tramvaje Aťa byl degradován na čističe kolejí, spolu se ženou Elou se stará o dementního otce a trpí epileptickými záchvaty typu Petit mal spojenými s krvácením z nosu a halucinacemi, v nichž se neúspěšně snaží vyléčit ze svých traumat. Zejména z pocitu méněcennosti, který v něm probudili už v dětství rodiče. Protěžovali totiž bratra Láďu, jemuž se lépe dařilo ve škole, dokonce se stal spisovatelem. Svou rodinu se však nyní ani neobtěžuje navštívit.

Jako by Aťův život ve vlhkém, plesnivém domě na kamenném poli na kraji vesnice nebyl už tak dost trpký, stíhá ho jedna rána za druhou. Životní peripetie na sebe berou odosobněnou podobu úředních psaní, jež Aťa postupně vytahuje z obrovské hromady reklamních dopisů a letáků na kuchyňském stole. Nejprve se dočítá, že Dědovi byl odebrán průkaz výhod pro zdravotně postižené občany. Tedy nemá nárok na příspěvek na péči, kvůli čemuž si ho Aťa s Elou nemohou dovolit umístit do domova důchodců, ačkoliv pečovat o něj už nezvládají (Ela je paradoxně zcela vytížená prekarizovanou prací ošetřovatelky právě v domově důchodců). Úřední zdůvodnění jako by vypadlo z některého Havlova absurdního dramatu:

Ela: (čte.) V souvislosti s nabytím platnosti zákona číslo 28/bé sb. O poskytování dávek osobám se zdravotním postižením a o změně souvisejících zákonů váš průkaz mimořádných výhod pro zdravotně postižené občany pozbývá platnosti ke dni následujícího měsíce. O znovunabytí platnosti si můžete požádat osobně na pobočce úřadu práce, proti předložení důkazů, že jste skutečně nezpůsobilý si o cokoli žádat osobně. Podmínkou přiznání je dále přiznání příjmu rodinných příslušníků, který nesmí být větší než polovina vašeho příjmu násobená procentuálním výměrem z koeficientu sociálního připojištění, dále lékařské osvědčení, posudek sociální komise a ukázka z vašeho herbáře za poslední pololetí (období Jaro – podzim: pole, louky, lužiny).¹³¹

Nadto se jejich jediný syn Robert stěhuje za přítelkyní, což otec velmi špatně nese. A nakonec je na Aťu uvalena exekuce. A to z důvodu zcela absurdního: ačkoliv nemá doma televizní

¹³¹ VERECKÁ, Tereza. Na kamenném, kamenném poli (Job). In: VERECKÁ, Tereza et al. *Kamenná, divná věc. : Na kamenném, kamenném poli (Job) ; Divná věc, divná věc.* 1. vydání. Praha: Akropolis, 2017, s. 23-24

příjímač, dluží spoustu peněz za koncesionářské poplatky. Jestliže se Aťa něčím provinil, tak pouze tím, že nereagoval proaktivně na upomínky exekuci předcházející, a to i vzhledem k absurditě požadavku platit za službu, kterou nevyužívá. I po rozlepení osudného dopisu s modrým pruhem bohužel naprosto podcení vážnost situace, ačkoliv se ho manželka snaží aktivizovat:

Aťa: Nemůžu za to, co si na mě kdo vymyslí. To oni když se tak rozhodnou, tak se tak rozhodnou. Chtěj exekuci, maj exekuci. Já nic nedlužím. /.../ Nedělej nic, nech to být, ono se to vyvine. Vždycky se to vyvine. My toho moc nemáme. Televizi nemáme. Tak co by brali. Holící strojky leda. Přijdou, kouknou, odejdou. Nedělej nic.

Ela: Aťo, Ale ty to musíš řešit.

Aťa: To je přesně to, co chtějí. Abych to řešil. Abych si stěžoval. Já nic takového dělat nebudu.

*Ela: Ne? Tak já tady taky nemusím bejt.*¹³²

Následuje intermezzo, v němž syn Robert vystupuje jako vmlouvaný poskytovatel okamžitého hotovostního úvěru. Počíná si jako zkušený prodejce „šmejdů“. Službu, jež ve skutečnosti přispívá k zvyšování zadluženosti, v monologu plném strojeně idylických výjevů přirovnává k důvěryhodnému příteli s dokonale upravenými nehty, který je nám připraven kdykoliv pomoci. Synův charakter to vyjevuje v ne zrovna příznivém světle. Ostatně ani v předchozích výstupech se Robert neprojevoval jako zrovna empatická osoba, především se nikterak nesnažil pomoci rodičům ve svízelné situaci, naopak toužil z domu co nejrychleji zmizet.

Poslední, čtvrté dějství zachycuje absurdní průběh exekuce. Spolu s Aťovým majetkem jsou žlutými exekučními nálepkami oblepeni i Děda s Elou a následně naloženi a odvezeni kdo ví kam. Tehdy Aťu přepadne dosud nejdelší záchvat, v němž vidí, jak se k němu manželka s otcem zase vrací, odpočinutí a šťastní, jako by přijeli z obzvláště vydařené dovolené. Za dveřmi je však pouze Robert. „*Haló, je tu někdo,*“¹³³ volá na prahu ztemnělého příbytku. Nikdo neodpovídá. Konec textu nabízí dvojí výklad: možná byl Aťa za své utrpení odměněn návratem ztraceného syna, ale mnohem pravděpodobněji ze stresu zkolaboval či dokonce zemřel.

Apokryfní charakter textu evokují především scénické poznámky, jejichž stylizovaný, básnivý jazyk kontrastuje s „plebejskou“ obecnou češtinou replik, například:

Na kamenném, kamenném poli kuchyň.

¹³² Tamtéž, s. 38-39

¹³³ Tamtéž, s. 56

*Uprostřed s nemocným lůžkem.
Za okny v mrazu jelínek pod parůžkem
Olizuje zed'.
A hlína zvoní,
když hmyzítko podkůvkami
po kamenech jdou.
A lůžko chvěje se příkrývkami,
Jak husa, když chce odletět.
Vida toho kluka...*¹³⁴

Za sociální grotesku lze označit také text *Divná věc, divná věc*. Hlavním hrdinou je opět muž žijící na okraji společnosti – dvaadesátiletý nádražní metař a uklízeč Miroslav Tomek. Ačkoliv je těsně před důchodem, zaměstnavatel ho donutí navštěvovat kurzy informatiky. Lektor Franz pro své studenty, mezi něž patří třeba i hajzlába Jeřábková či metař Pavel Mazal, nemá příliš pochopení, při výuce se ohání anglicismy a odbornými termíny, vede hodinu v příliš rychlém tempu, takže se většina frekventantů kurzu ztrácí. Suverénně nejhorší je ovšem Tomek, jenž považuje počítače za věc zhora zbytečnou. Zároveň se ale bojí, že když si nové dovednosti neosvojí, bude z práce vyhozen – a skutečně, zanedlouho je propuštěna nejprve Jeřábková a pak i Mazal. Osmnáctiletá, technologií znalá dcera Jana chce otci pomoci, takže mu zakoupí počítač, čímž Tomkovi ovšem velkou radost neudělá: nyní si bude muset nosit nenáviděnou povinnost domů. Jana mu dokonce z vedlejšího pokoje volá přes Skype, místo aby za ním zašla, což Tomek považuje za nanejvýš iritující a absurdní. Avšak dceřina upřímná snaha otci pomoci se nakonec setká s úspěchem: Tomek je jmenován nejlepším studentem a za odměnu obdrží nejen poukaz do posilovny, ale také vyhazov. Protože teď, když se rekvatifikoval, si zajistí nové místo mnohem snáz – vždyť jako nádražní metař by sotva mohl zúročit své pracně nabyté znalosti informatiky. A člověka jeho věku, který cvičí, přeci zaměstnají kdekoli...

V tomto textu se autorce podařilo prozatím nejlépe vystihnout tragikomickou absurditu situace člověka ocitnuvšího se v soukolí odosobněného systému, jenž coby děsivé perpetuum mobile funguje na základě pravidel totálně odtržených od reality a asociálně ignoruje potřeby jednotlivce. V obou publikovaných textech Verecká poukazuje na nelidskost takového systému a rozkrývá bezbrannost jedinců, kteří se ocitnou v jeho vleku. Způsob, kterým příběhy outsiderů Aťi a Tomka zpracovala, svědčí o hlubokém sociálním citění autorky, ale zároveň i o její schopnosti podívat se na současný svět z nadhledu, podtrhnout jeho groteskní rysy. Kritizovaný dehumanizovaný systém prezentuje jako plod současné západní společnosti, která

¹³⁴ Tamtéž, s. 42

je posedlá ekonomickým růstem či technologickým progresem a bezmezně věří ve schopnost individua na sobě pracovat, „vyšvihnout se na vrchol“. Ten, kdo selhal, je pak považován za slabocha, aniž by byla brána v potaz jeho nejružnější znevýhodnění, třeba způsobená i špatně nastaveným systémem.

V groteskním psychodramatu *Kapři* se autorka naopak zaměřila na čistě soukromou rovinu mezilidských vztahů. Děj se odehrává o Vánocích ve vícegeneračním domě stojícím na samotě kdesi na Děčínsku v kraji lužních lesů a řek, jenž je znám chovem kaprů. V domě žijí dva bratři – bezdětný Miroslav a mladší Václav se svou ženou Janou a dcerou Markétou, dále jejich švagr Tomáš, jenž tu zbyl po prostřední sestře Běle, která zmizela neznámo kam. Dcera Běly a Tomáše Anka se odstěhovala do města, ale na Vánoce přijela rodinu navštívit se svým přítelem, kterému říká Paprsek a s nímž čeká dítě.

Od každého člena rodiny se očekává, že se bude účastnit podivných rodinných svátečních rituálů, jako je vypouštění zakoupených kaprů zpět do volné přírody či každodenní cvičení na zahradě, navzdory lezavému deštivému počasí. Rozpačitý průběh rituálů odhaluje dysfunkčnost rodiny: Většina kaprů lekne před vhozením do rybníka a ranní venkovní rozcvičky drhnou, protože bez ustání prší a někteří jedinci nemohou najít pláštěnku, jiným se zase do cvičení vůbec nechce. Obzvláště Markéta a Anka v rodinných tradicích nevidí žádný smysl; Paprsek se naopak srdnatě snaží dělat vše správně, aby na rodinu přítelkyně udělal dojem.

O vánoční pohodě nemůže být řeč, protože postavy se utápějí ve svých problémech a zabředávají do staronových konfliktů. Václav je závislý na lécích proti bolesti a nepomohl mu ani opakovaný pobyt v léčebně. Jana v manželství s ním intimně strádá. Běla Václavovi dluží peníze a Tomáš se za ni dluh pokouší splatit. Miroslav se ze všech sil snaží udržet rodinu pohromadě (či alespoň „nad vodou“), coby nejstarší syn cítí vekou zodpovědnost. Ale i on bojuje se svými vnitřními démony, jež se projevují psychotickými halucinacemi – rozmlouvá se svou až démonicky krásnou matkou Tonikette a škodolibě vemlouvavým Znicchem, jenž je jakousi podivnou hmyzí bytostí. Po nečekaném příchodu Běly se animozity mezi členy domácnosti ještě vyhroť. Ukáže se navíc, že Běla také trpí halucinacemi, v nichž rozpráví se svou matkou. Psychické problémy rodičů se projevují i na dětech: Markéta si pravděpodobně pěstuje závislost na alkoholu a Anku sužuje strach, že po matce zdělila sklon unikat z rodinného kruhu a toulat se („*Jaká matka, taká Katka*“, ¹³⁵ říká se prý u Paprska doma...). Na konci textu dívka záhadně zmizí, když vyrazí po setmění za matkou na nádraží, aby jí donesla zapomenutou peněženku s velkým obnosem peněz – dřív, než si hotovost přisvojí Václav. Zatímco Běla se vrátí, Anka nikoliv. Nabízí se dvě interpretace jejího zmizení: buďto se v ní

¹³⁵ VERECKÁ, Tereza. *Kapři*. Elektronická verze. 2013, s. 6

skutečně projevila matčin sklon k eskapismu, anebo se utopila v řece, která se kvůli vydatným dešťům vylila z břehů.

Psychický rozklad postav jako by byl způsoben prostředím, v němž žijí. Dům stojí v oblasti Sudet a z několika málo narážek v replikách lze odvodit, že kdysi patřil Němcům, ti ho však museli opustit během divokého odsunu. Poté se v něm usadil Miroslavův, Bělin a Václavův otec, původem běloruský Maďar, který coby policista za druhé světové války zřejmě kolaboroval s nacisty, takže musel prchnout před postupující rudou armádou na západ. Sourozenci si však osudy svého otce romantizují, což dokládá „*rodinná epopej pro tři hlasy*“,¹³⁶ příběh, jež znají všichni členové z domácnosti z paměti, takže ho Paprskovi společnými silami a se storytellingovým espritem odvypráví. Otec je zde staven téměř na roveň chrabrého bohatýra, jenž na hřbetě moudrého koně Gulji prchá před rudou armádou až do Čech, kde věrný oř umírá vyčerpáním, protože ví, že tam bude pán v bezpečí. Pouze racionální Markéta se nenechá strhnout extatickým hlaholem a poukazuje na skutečný stav věcí:

*Markéta: My dobře víme, kdo byl náš děda! Táta říkal, že to bylo pěkný prase.
 Že mučil i jeho.¹³⁷*

Narušená psychika a vykloubené jednání postav jsou tak vztaženy k temné rodinné historii. Aniž by to bylo v textu explicitně pojmenováno, vzniká dojem, že dům i postavy v něm jsou proklety, odsouzeny k utrpení, protože otec rodu kdysi utrpení působil. Byť autorka obzvláště ze začátku hledá humor v trapnosti mezilidských interakcí, v jádru je text velmi temný. Pocit zmaru a bezmoci plyne především z toho, že žádná z postav není s to aktivně jednat a změnit svůj osud, vymanit se z módu přežívání v neustálém strachu ze sebe sama, ze svých démonů. Jako kapři se plácají v síti svých problémů, dokud jim nedojde všechen vzduch:

*Paprsek: Taková voda vždycky s sebou vezme i ryby. Dlouho se držej v různých
 zákoutích, ale pak je to stejně smete.*

*Miroslav: Natáhl jsem včera síť. To jim pomůže. Zachytěj se do nich a počkej
 tam. Až voda opadne, tak je pustíme.*

Běla: Udusej se tam. Stáhne jim to žábry.

*Miroslav: Co by se dusili? Počkej tam. Přece je nenecháme chcípnout. Někdo
 jim přece musí pomoci.¹³⁸*

¹³⁶ Tamtéž, s. 16

¹³⁷ Tamtéž, s. 20

¹³⁸ Tamtéž, s. 67

Touto metaforou text končí a je jasné, že pomoc nepřijde.

Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích momentálně chystá premiéru Verecké „komedie nejen pro milovníky Budvaru“ *Velká vodní loupež* (předpokládané datum premiéry 15. prosince 2023 v českobudějovické pivnici, režírovat bude opět Zuzana Burianová). Autorka mi před dopsáním práce laskavě poskytla první verzi textu s upozorněním, že ho pravděpodobně bude ve spolupráci s režii a dramaturgií ještě upravovat. První verze však postačí k pojmenování podstatných daností textu. Velká vodní loupež je satirickou komedií utahující si z patriotismu českobudějovických obyvatel či Čechů obecně, jenž se v textu manifestuje lpěním na jediném národním pivovaru, Budějovickém Budvaru. Děj se odehrává v blízké budoucnosti v českobudějovické zašlé pivnici, která slouží jako hlavní štáb potomkům zakladatelů místního pivovaru. Ti jsou zároveň jako jedni z mála ochotní Budvar pít (v průběhu děje je odhaleno, že i zaměstnanci pivovaru si do práce nosí pivo jiných značek). O jejich staromilství – či zpátečnictví? – svědčí i drobné rituály, jichž se do jednoho přidržují. Při vstupu do pivnice je vyžadován pozdrav „*Dej Bůh štěstí*“, před prvním douškem piva přípitek „*Vejdi a neuškod!*“, dítě musí v deseti letech vypít svou první desítku atd.

V pivnici vládne nervozita, protože se proslýchá, že Budějovický Budvar má být coby poslední státní pivovar prodán, aby Česko umořilo státní dluh. Syn jednoho ze štamgastů Standa Ječmínek se naštěstí pohybuje ve vládních kruzích a přichází přítomné zpravit o situaci. Potvrzuje, že nejčernější scénář se brzy stane skutečností, jde jen o to, zda se kupcem stane USA, anebo Čína, která by „národní pivovar“ přesunula do Mongolska a vařila pivo z plastové rýže. Standův otec Jiří je s kamarády Plíškem, Mirem, Slinou a hospodskou Marií odhodlán udělat vše pro to, aby prodeji zamezili. Nechápou Standův laxní přístup k problematice a apelují na jeho národní hrdost:

Slina: Tady jde o hrdost!

Plíšek: O tohle město! O pivo!

Slina: O lásku! O národ!

Plíšek: O život!

Standa: To zase snad...

Jiří: Ten pivovar byl vždycky český! Od začátku! Češi na něj mají nárok.

Plíšek: V tom je to kouzlo, Stando!

Standa: Češi, český. Kouzlo. Náš. Kouzlo státní dluh nezaplatí. Mě pochopitelně mrzí, že to takhle dopadlo. Vždyť já, já vím. Protože pivo... Pivo je... Pivo. Vy. Já. My. Já to nezastavím. Je konec. Člověk

*je nic. A vy nevíte nic. A vůbec, buďte rádi, že sem poslali jednat mě.
Někoho, kdo z toho bude aspoň smutnej.*¹³⁹

Satira počne nabývat absurdních rozměrů, když se štamgasti rozhodnout Standu posílit posvátnou vodou z plzeňské studně, jež byla potomky zakladatelů schraňována po generace pro případ krajní nouze. Jako kouzlem „člověku navrací hrdost, rovná páteř a tak nějak všechno v těle.“¹⁴⁰ Tyto účinky má i na kravatáka Standu, jenž se po jejím požití začne angažovat ve věci záchrany pivovaru. Vymyslí šílený plán, jehož kruciólním bodem je přečerpání vody ze zapomenuté plzeňské studně do Budějovic. Magická studna se podle pověsti nachází na někdejší šibeničním vršku v areálu Plzeňského Prazdroje, kde byl oběšen sám Jan Sladký Kozina, jehož ducha voda vstřebala. Na pomoc Standa zavolá nejlepší makedonské kopáče a sám se vydává do Prahy ukrást všechna protokolární pera, aby nemohlo dojít k podpisu smlouvy s kupcem pivovaru. A když se ostatní ošívají, dovede je přesvědčit o tom, že i na své umění krást by měli být Češi hrdí:

*Standa: Nemusíte tomu říkat krádež, když nechcete. Je to spíš... druh přízpusobení. A touha. A neexistuje nic, co by Češi, když se rozhodnou, nedokázali získat. Nebo nějak... zaonačit. To je přesně to, co potřebujem. Někteřejm národům by trvalo i sto let, než by nás v tom dohnali!*¹⁴¹

Byť celou zemi sužuje sucho (stát se chtěl pivovaru zbavit mimo jiné i proto, aby šetřil vodu), v plzeňské studni je vláhy naštěstí dost. Budvar z kouzelné tekutiny navaří novou várku piva, již skupina začne distribuovat do všech vládních institucí. Jak se dozvíme v posledním obraze z televize, politici jako zázrakem zmoudří, ministryně financí předloží rozumný splátkový kalendář, prezident s kancléřem si najdou druhou práci a z vydělaných peněz začnou dotovat státní podniky. Napraví se dokonce i počasí, když se ochladí a krvavé deště nahradí déšť běžný. A aby došlo k happyendu i v osobní rovině, Standa se sblíží se svou dávnou láskou, rozvedenou hospodskou Marií. *Velká vodní loupež* je především nadsazenou zprávou o české malosti.

3.2 Dagmar Fričová: Nevyzpytatelnou krajinou lidské duše

Dramaturgyně a autorka Dagmar Fričová, dívčím jménem Radová (*1987) vystudovala divadelní dramaturgii na DiFa JAMU (abs. 2013). V diplomové práci se v návaznosti na svou

¹³⁹ VERECKÁ, Tereza. *Velká vodní loupež*. Elektronická verze. 2023, s. 8

¹⁴⁰ Tamtéž, s. 58

¹⁴¹ Tamtéž, s. 42

stáž na Theaterakademie Hamburg věnovala tématu podpory vzniku nových divadelních textů v německojazyčné oblasti.¹⁴² Zkraje kariéry spolupracovala na několika projektech s režisérem Ivanem Burajem. Pro Studio brněnského HaDivadla společně vytvořili „autorský scénický experiment inspirovaný filmem Petra Jacksona ‚Heavenly creatures‘“ *Kreatury: K ohni se mnou pojd’!* (prem. 24. listopadu 2012). Pod názvem *Zámek (záře integrace)* pro téže scény velice volně adaptovali a aktualizovali Kafkův *Zámek* (prem. 9. září 2014). Pro inscenaci Národního divadla moravskoslezského v Ostravě napsala Fričová společně s Burajem a Markem Pivovarem divadelní text *Odsun!!!* (prem. 22. ledna 2015). Sledují v něm osudy dvou rodin, jež obě žily ve stejném sudetském domě, ovšem každá v jiné epoše. Rodina českého Němce Aloise doplatí na divoký odsun po druhé světové válce. Jednotlivé scény zachycují postupný obrat ve vztahu „vítězných“ českých obyvatel vsi ke svým „poraženým“ německým sousedům v poválečném období. Zatímco první dny po konci bojů celá ves slaví a protektorátního starostu Aloise vnímají jako jednoho z nich, vřelé vztahy postupně ochládají i vlivem protiněmeckých vyhlášek, ačkoliv Alois žádnému z obyvatel neuškodil. Jednoho dne na poradu zastupitelstva vtrhne partyzán, uzurpuje si moc a když zjistí, že Alois je Němec, chladnokrevně ho zastřelí. Osud Aloisových dětí je nejasný, ale zřejmě padnou za oběť divokému odsunu. Postarší manželé Miluše a Karel, kteří v domě bydlí v jednadvacátém století, obětovali mládí práci a péči o děti a k stáru zjišťují, že jejich životy jsou zcela vyprázdněné. Když Karel zemře, nesoběstačná Miluše je dětmi „odsunuta“ do domova důchodců. Ani jeden z potomků totiž nechce s matkou zůstat v neperspektivním pohraničí; vystudovaná socioložka Klára si konečně zvládla najít práci v Praze a osamostatnit se, Honza, jenž nabral zkušenosti z Německa, zase začíná podnikat ve stavebnictví. Ačkoliv by se mohlo zdát, že osudy každé z rodin byly utvářeny úplně jinými historickými okolnostmi, autoři přesto poukazují na společný jmenovatel rodinných tragédií: krizi hodnot a krizi občanské společnosti, již se dodnes nepovedlo překonat.

Pro Český rozhlas Fričová napsala text *Hledám byt* (režie Izabela Schenková, prem. 24. dubna 2022 na ČRo 2 Praha), v němž konfrontuje těhotnou, ale single třicátnici Cecílii se dvěma starými dámami – sestrami, které nabízejí byt k pronájmu. Cecílie má pocit, že selhala, neboť se jí dosud nepodařilo naplnit žádný ze svých životních plánů a nyní ji nejspíše čeká osud nezajištěné matky samoživitelky, propadá skepsi a beznaději. Svérázné důchodkyně jí během prohlídky bytu kladou spoustu nepříjemných otázek, až se místy zdá, že jí dokážou číst myšlenky. Autorka v textu invenčně propojuje dialog s krátkými komentáři, kterými Cecílie dění v duchu glosuje; ženštiny, které překřtila na čarodějnice, i obdivuhodně zachovalý dům s pramenem ve sklepě na ni působí až surreálním dojmem. Trojice žen postupně stoupá domem od sklepa až do půdního bytu a cestou několikrát narazí na lapenou poštolku. Ta se

¹⁴² RADOVÁ, Dagmar. *Dramaturg a autor (Thomas Arzt a Kevin Rittberger v Schauspielhaus Wien)*. Diplomová práce. Brno: Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění, Ateliér dramaturgie a režie, 2013.

stává symbolem Cecíliiných nejistot. Hrdinka nakonec dravce vypouští na svobodu. Zdá se, že díky prapodivnému setkání dokázala získat ztracenou rovnováhu. Přestože byt nakonec možná potřebovat nebude: ozývá se jí otec dítěte a nabízí jí vztah i bydlení.

Od roku 2017 je Fričová uměleckou šéfkou A studia Rubín. Na většině zdejších inscenací se podílí coby dramaturgyně či kmenová autorka. Nejčastěji tvoří v tandemu s kmenovou režisérkou scény Lucií Ferenzovou. Jak jsem popsala v kapitole věnované tomuto divadlu na stranách 42-44, Fričová nejčastěji vytváří velice volné adaptace prozaických či filmových děl, pro Rubín ale napsala také několik původních divadelních textů s nepřehlédnutelnými literárními kvalitami.

Pro volný diptych inscenací v režii Nely H. Kornetové napsala texty *Tumor: Karcinogenní romance* (prem. 17. září 2019) a *Tumor: Polyamor* (prem. 21. září 2022). První zmíněný divadelní text používá metaforu zhoubného tumoru k zobrazení vývoje vztahu dvou jedinců, přičemž ale připouští i opačnou interpretaci, totiž že nemocná žena (Ona) skutečně vede dialog se svým tumorem (On) a na tuto masu ve vlastní hlavě nahlíží jako na bytost s nezávislým vědomím a vůlí. Tumor / milenec je zde zobrazen jako mocná entita, jež prorůstá do mysli svého hostitele, až začne ovlivňovat jeho myšlení i jednání. Krok za krokem požírá jeho osobnost, jeho svobodnou vůli, takže se stane obtížným a je nutné se ho radikálními prostředky zbavit, vyříznout ho z mozku. Rozchod s partnerem tak Fričová připodobňuje k náročné a neobyčejně bolestivé operaci, jež zanechá stopy na těle i duchu (například v podobě tzv. fantomové bolesti, již trpí pacienti po amputaci). Časoprostor není autorkou nijak konkretizován, takže vzniká dojem, že jsme se ocitli přímo v hlavě protagonistů a coby voyeuři sledujeme jejich myšlenkové pochody a prožívání. Promluvy Jeho a Jí jsou pojaty převážně jako introspektivní monology. Místy evokují literární techniku proud vědomí či dokonce báseň v próze. Ačkoliv autorka využívá hovorovou češtinu prostou jakékoliv stylizace, její jazyk je velmi metaforický, básnické kvality sugeruje i využití repetice. Například:

A tak stojím uprostřed bažiny smutku a beznaděje.

Ztrácím se.

Už jsem se ztratil.

Vytratil.

Byl vyřat.

Odňat.

Pohozen u silnice.

Ale jede se dál.

Zatím se mi to tak nezdá.

Zdá se mi, že já se mám skvěle.

Zdá se mi, že gravitace je čtyřikrát menší.

*Že skvěle prosperuji, že jsem nabitý energií. Že rostu, vzkvétám, že se měním, že
A tak stojím uprostřed bažiny smutku a beznaděje. Uprostřed amputované samoty.
Uprostřed vyvržení.
Pohozený u silnice.¹⁴³*

Tématem titulu *Tumor: Polyamor* je v současnosti hojně diskutovaná polyamorie. Autorka se noří do vnitřního světa tří bytostí, které se snaží adaptovat na jim dosud neznámou konstelaci milostného vztahu – život ve třech. Metaforou hledání rovnovážného uspořádání v milostném trojúhelníku se opět stává fyziologický proces, konkrétně přechod organismu z původního vyrovnaného stavu, tzv. homeostáze, do chaosu rakovinového bujení, tj. nekontrolovaného vzniku metastáz. Protagonisté textu jsou lakonicky označeni písmeny A, B a C, díky čemuž si uchovávají i jistou genderovou nevyhraněnost. Kromě nich tu vystupuje ještě Chór, jenž za použití citoslovcí a kusých promluv dokresluje atmosféru situace či reakce okolí. Opět se ocitáme v abstraktním, jakoby bezčasém a bezbřehém časoprostoru, v krajině lidského vědomí a prožívání. A, B a C podobně jako On a Ona z první části diptychu vyjadřují své prožitky vyvolané nastalou situací, která je zaskočila naprosto nepřipravené. Oproti prvnímu textu ovšem přibývá dialogických pasáží, v nichž protagonisté společně rozvažují o problému, kterému musí čelit, navzájem se v úvahách doplňují, odporují si, vstupují do konfliktu. Až nakonec dojdou k tomu, že drama mezi nimi lze vyřešit ke spokojenosti všech – jen se každý z trojice musí vymanit ze vztahových vzorců, které jim byly od mala vštěpovány, dokázat se ve prospěch celku vzdát části svého ega a touhy někoho bezvýhradně vlastnit. Pak může být vztahová homeostáze znovu nastolena:

A: *A pak dlouho mlčíte.
Koukáte na ty stíny.
A říkáte si, jaký by to asi bylo, kdyby bylo bývalo nic nebylo předtím a
všechno to začalo teď.
Jako, jak by to mohlo vypadat...
že třeba ta změna místa...
že třeba ta změna místa... nemusí být konečná.
Jako je to vždycky riskantní podnik.*

B: *To jo.
Ale že přežít se to může.
Třeba.*

¹⁴³ FRIČOVÁ, Dagmar. *Tumor: Karcinogenní romance*. Elektronická verze. 2019, s. 22

- A: *A že někde tam, za tím vymknutím se kontrole a mojejejejeje
třeba něco je...*
Ale taky tam nemusí být vůbec nic.
Nebo třeba jenom pustina.
- B: *Bažina smutku a beznaděje.*
- C: *Ale může tam být třeba i láska.*
Nebo Bůh.
- B: *Bůh, co si z nás dělá prdel, nebo jak se všechna ta místa jmenují.*
- A: *Zkrátka, že tam někde existuje nějaká další homeostáze.*
Jako taková úplně normální, úplně pro vás.¹⁴⁴

Není jistě náhodou, že k tomuto poznání protagonisté dojdou u hořícího ohně v symbolickém prostředí „vnitřního obýváku“, jež přirovnávají k „pradávné jeskyni.“¹⁴⁵ Autorka tu zřejmě odkazuje k Platonově Podobnoství o jeskyni a spolu s antickým filozofem vybízí podívat se na zdánlivě neotřesitelné představy o skutečnosti – zde konkrétně o partnerských vztazích – z jiné perspektivy.

Vnitřní svět lidské bytosti je v textech Dagmar Fričové vyobrazen coby proměnlivá krajina podléhající nevyzpytatelným procesům, odehrávajícím se uvnitř i vně. Tedy nejen procesům fyziologickým a psychickým, ale také společenským či dokonce politickým. Nejinak je tomu v divadelním textu *Propast*, jež autorka napsala pro inscenaci v režii Lucie Ferenzové (prem. 24. března 2023). Hlavním tématem je environmentální žal, tedy deprese vyvolaná klimatickou krizí. Fričová tento fenomén konzultovala s několika odborníky – psychologem a ekopsychologem Janem Krajhanzlem, teologem a farářem Církve československé husitské Filipem Sedlákem a psychiatrem Ondřejem Válkem, inspirovala se též prózou Andriho Snaera Magnasona *O času a vodě*, zabývajícím se toutéž problematikou.

Nabyté poznatky přetavila do intimního dialogu dvou postav, opět pojmenovaných Ona a On. Výchozí situace je velice melodramatická až banální – muž a žena se probouzí polonazí v jedné posteli, ale ze společné noci si vlastně nic nepamatují, protože mají nesnesitelnou kocovinu. Trapno by se dalo krájet, oba hledají, jak z toho ven, smalltalku se však vyhnout nedokážou. Do rozpačitého hovoru čím dál neodbytněji prosakuje negativita, strach i vzájemná nevraživost, plynoucí právě z environmentálního žalu. Trpí jím oba, u ní se manifestuje totální paralýzou, u něj sebevražednými myšlenkami. Nejsou schopni se svými životy podniknout cokoliv smysluplného, užitečného, a proto sami sebou pohrdají, případně se utápějí v sebelítosti. Dokonce i pokus opětovně se fyzicky sblížit končí spíše neuspokojivě. Jelikož jde o postavy schopné sebereflexe i sebeironie, dokáží velmi přesně pojmenovat své slabiny, za

¹⁴⁴ FRIČOVÁ, Dagmar. *Tumor: Polyamor*. Elektronická verze. 2022, s. 33-34

¹⁴⁵ Tamtéž, s. 33

jejichž styčný bod považují zejména svou neschopnost zabývat se čímkoli jiným než sebou, přestat se utápět ve svých prohrách, chybách, ve své nedostatečnosti. Titulní propast autorka využívá jako působivou metaforu propadu do depresivních stavů (v geologii se propast ostatně označuje termínem deprese):

- On: *Škvíra si bere svůj prostor, prorůstá a ty jednoho dne prostě nevstaneš. Prostě to nejde. Ale všimneš si, že ve tvym pokoji je... propast.*
- Ona: *Tak se nad ní nakláníš a ta chladná temnota tě přitahuje. Nemáš sílu se bránit. Všechna zůstala tam, tam někde v minulosti, kde to začalo. Tam jsi nechala svoji sílu, a teď jsi jenom povadlý vak lidský kůže. Skláníš se jako narcis nad hladinou. A co vidíš? Jenom sebe, sebe, sebe, nekonečná propast sebe. Sebe. Svoji neschopnost. Svoji demenci. Svoji špatnost. Něco v tobě se porouchalo. Poklesla hladina, čeho?*
- On: *Vidíš sebe, cítíš sebe jako omyl. Chybu. A na tu chybu musíš pořád myslet.¹⁴⁶*

Tváří v tvář blížící se klimatické katastrofě se člověk opravdu může jevit jako omyl, slepá ulička vývoje. Nebo jako zlobivé dítě, které rozbilo všechno, na co sáhlo:

- Ona: *My jsme tuhle zahradu dostali k opatrování. Ta zahrada nám nikdy nepatřila. Měli jsme o ni pečovat. Místo toho jsme si tu udělali nekonečný večírek /.../ A za chvíli se vrátí Pán domu a bude se ptát, jak jste se starali o zahradu, kterou jsem vám propůjčil? A my tady budeme stát jak děcka, co rozbila okno, ruce za zády, zraky sklopené a nebudeme schopný říct nic. /.../ A co nám Pán řekne? Milé děti, já vám dal rozum, cit a smysl pro krásu. Dal jsem vám vás navzájem a co jste udělali vy? Viděli jenom sebe... a všechno krásné zničili. A i když jste měli tolik rozumu, abyste si konec dokázali vypočítat, abyste dokonce dokázali přijít na to, co je potřeba udělat, aby konec nenastal, tak vám to bylo stejně jedno a nebyli jste schopní se domluvit. Protože jste viděli jenom sebe.¹⁴⁷*

Přesto postavy na konci docházejí k paradoxnímu závěru, že propast může scelit jen nit života – naši potomci:

¹⁴⁶ FRIČOVÁ, Dagmar. *Propast*. Elektronická verze. 2023, s. 12-13

¹⁴⁷ Tamtéž, s. 24-25

Ona: [A]le někdy myslím na ten čas, ve kterým my nebudeme. Nebudeme tam my jako my. Ale mohli bychom tam být my jako ti jiní, jako ti druzí, jako naše děti. Jako ti, které vidíme a díky nim nevidíme už sebe.¹⁴⁸

Právě děti nám dle Fričové mohou poskytnout motivaci, abychom o zahradu nám svěřenou pečovali co nejšetrněji. Jsou nejen hrozbou, ale i nadějí, že život na Zemi bude pokračovat dál. Ale co když jim budeme moct nabídnout už jen „*negativ tohoto světa*“, „*svět bez míst, kam chodilo moje srdce*“,“¹⁴⁹ jak říká Ona? Závěr textu lze vnímat jako výzvu k činorodosti, k boji s environmentálním žalem prostřednictvím konkrétních akcí vykonaných s cílem pečovat a chránit. Vždyť kdokoliv z našich předků mohl zachránit poslední vejce bohužel již vyhynulé alky velké...

3.3 Matěj Balcar: Současná well-made play

Absolvent oboru režie, scenáristika a dramaturgie na Filmové akademii Miroslava Ondříčka v Písku Matěj Balcar (*1991) se ve své tvorbě pohybuje mezi filmem a divadlem. Coby divadelní autor a režisér je spjatý především s Divadlem Na Jezerce, pro něž dosud inscenoval tři své texty a dále vlastní dramatizaci knihy Timura Vermese *Už je tady zas* (prem. 16. března 2017) a adaptaci filmu Paola Genoveseho *Naprostí cizinci* (prem. 5. března 2020).

Jako dramatik v Divadle Na Jezerce debutoval 4. dubna 2019 premiérou konverzační komedie *Pánský klub*.¹⁵⁰ Inscenace v autorově režii zaznamenala velký divácký úspěch a je na repertoáru dodnes. Balcar navíc divadelní text adaptoval do stejnojmenného filmu, jenž se v roce 2022 stal jeho celovečerním debutem.

Komedie se odehrává na skupinové terapii pro muže závislé na sexu, již vede mladá a čerstvě nezadaná psycholožka Linda. Co účastník, to svérázný charakter s odlišným přístupem ke vztahům, sexu i nevěře. Scenárista v důchodu Přemek by prý už chtěl mít svůj klid, a tak se chce rozejít se svou dlouholetou milenkou Haničkou, jenže jeho neutuchající sexuální apetit ho k ní vždy přivábí zpět. Vysloužilý rocker Gigi by rád zažil svůj umělecký comeback, ale místo tvorby musí neustále přemýšlet o ženách a o tom, co by s nimi prováděl – tedy kdyby vše fungovalo, tak jak má. Majiteli cykloservisu Edovi přišla manželka na jeho zálibu v sexu na jednu noc přes seznamku a přinutila ho zapsat se na terapii. Také gymnaziální učitel Cyril má manželku, ale po tělesné stránce jim to vůbec nefunguje a pedagoga začínají trápit lechtivé představy o náctiletých studentkách, jichž by se moc rád zbavil. Pětici výtečníků doplňuje

¹⁴⁸ Tamtéž, s. 34

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 34

¹⁵⁰ V roli režiséra se tu představil už v roce 2015 inscenací hry Jaroslava Vostrého *Tři v tom*.

student Martin, jenž se sice vydává za vášnivého milovníka, jenže ve skutečnosti se o něj dívky nezajímají a on by rád od zkušených „závisláků“ pochytil nějaké tipy a triky.

Na terapii to nejprve skřípe, protože Linda si do klientů projektuje své vlastní intimní problémy: její poslední vztah se rozpadl kvůli nevěře partnera. Skupině se ale postupně daří překonat animozity způsobené rozdílnou povahou i životními zkušenostmi frekventantů, každý z přítomných se zbavuje nerealistických představ o vztazích i sám o sobě, nachází zdroj svých problémů a cestu k jejich vyřešení. Přemek si například přizná, že od sebe Haničku odhání, jelikož s ní kdysi zahýbal své již zesnulé manželce. Trestá se tedy za někdejší pochybení, ačkoliv ve skrytu duše si přeje s Haničkou žít. Gigi při masáži zase víceméně náhodou přijde na to, že je ve skutečnosti gay. Martin pochopí, že jeho neúspěchy u opačného pohlaví zapříčiňuje strach ze ztráty a vlastní nedostatečnosti, způsobený traumatem z rozvodu rodičů. Balcar rozvíjí zápletku s citem pro situační i konverzační komiku. Jednotlivé charaktery vykresluje velmi plasticky, včetně překvapivých valérů osobnosti. Nejprve odprezentuje jednoznačné lidské typy, ovšem postupně všeobecně známá povahová kliše zpochybňuje, odhaluje nečekaně bohatý vnitřní život postav. Eda se například ze začátku jeví jako typický machistický buran a mizera, jenž nedbá na city blízkých. Postupně se ale ukáže, že svou ženu stále miluje a že za jeho sklonem k nevěře stojí nevyřešený vztah s matkou. Linda se naopak ze začátku prezentuje jako morální monolit s cílem vymýtit mužskou nevěru, ovšem navzdory svému přesvědčení se zaplete s nešťastně ženatým Cyrilem, s nímž si nakonec dokáže vybudovat zdravý vztah (Cyril zjistí, že mu jeho manželka byla dlouhodobě nevěrná a požádá o rozvod).

Jde o laskavou komedii na lechtivý námět, nikoliv o hořkou společenskou satiru vyjevující nepříjemné pravdy o vztazích. Osudy všech postav *Pánského klubu* se doberou šťastného rozuzlení, autor ovšem na závěr zahraje na melodramatickou strunu, když nechává jednu z postav zemřít. Jde o osmasedmdesátiletého Přemka, jenž si díky terapii přiznal právo na šťastné dožití po boku své dlouholeté milenky Haničky a v jejím náručí také zemřel. Právě jemu patří úvodní a závěrečný monolog divadelního textu, jenž se odehrává v krematoriu nad rakví, a právě z jeho úst zazní závěrečné poselství apelující na naši empatii a lidskost:

Přemek:

Neexistuje žádná vyšší pravda, která by říkala, co je a co není dobře. Existují jen naše pocity, které máme a zanecháme v den, kdy si pro nás přijde zubatá. Žili jsme podle svého nejlepšího svědomí, nebo jsme selhali? Přijali jsme se i se svými chybami, nebo jsme se sebe zřekli? Byli jsme tu i pro druhé, nebo jen pro sebe? Každý náš čin je třeba hodnotit v souvislostech. Je strašně jednoduché někoho odsoudit. Ukázat prstem a říct, tohle je špatný člověk protože ...! Ale znáte celé pozadí? Znáte jeho příběh? Co když žil jak nejlépe uměl? Co když

*takovému stačí podat prst a snažit se ho, když už ne mít rád, alespoň pochopit. Nebudeme pak sami lepšími?*¹⁵¹

Jestliže Balcarově dramatické prvotině ještě chybí přesah z intimní sféry do roviny společensko-politické, ve svých dvou následujících hrách se mu již daří obé zručně propojit. *Občan první jakosti* (prem. 25. března 2022) je satirickou komedií vypořádávající se s otázkou, zda by měli všichni Češi disponovat volebním právem. Autor debatu na toto téma vměštnává do dějového rámce natáčení jubilejního třístého dílu fiktivního satirického televizního pořadu Mindfuck Show. Jeho cílevědomý, domýšlivý moderátor Marek David přichází s odvážným nápadem přizvat na jeviště místo předem smluvených odborníků řadové občany z publika. Jako prvního zve na scénu samotného majitele televizní stanice, která jeho pořad financuje, miliardáře Artura Strausse. Tento suchar se na hru zdráhá přistoupit, neboť má obavy, že si jeho podnik zadělá na pořádný malér. Proto si počíná až hyperkorektně. Své názory naopak velmi sebevědomě prezentuje vzdělaná učitelka dějepisu Dagmar, jež by ráda odebrala volební právo všem, kteří neprojdou testem ze znalostí dějin státu a definic politických systémů. To pobouří prodejce traktorů Vlastíka, jenž mnoho rozumu nepobral, zato by dovolil volit jen těm, kteří prokážou dostatečnou lásku k vlasti. Nakonec se osmělí i Strauss a navrhuje progresivní nárůst volebních hlasů na základě odvedených daní. Na to zareaguje uklízečka Marta, inteligentní a citlivá dáma, jež do Česka přišla za prací z Ukrajiny a jako matka samoživitelka se stará o tři děti, z toho jedno postižené. Selektovat lidi podle majetku jí přijde nespravedlivé, naopak prosazuje toleranci a rovnoprávnost. K odebírání volebního práva se obecně staví velmi skepticky, považuje to za diskriminační praktiku. Nakonec ale zdráhavě souhlasí s pátým kritériem, totiž že by měli volit jen lidé mravní. Volební právo by přítomní odebrali vězňům, lidem, kteří neplatí alimenty, a jedincům, již se nechovají mravně na internetu.

David následně vylosuje jednoho z debatujících, na kterém návrh kritérií otestují. Nejkratší sirku si v souladu se zákonem schválnosti vytáhne nejslabší článek: Vlastík. Navzdory všem předpokladům každým testem s odřenýma ušima projde. To velmi podráždí akurátní Dagmar, jež výsledek rozporuje a obviní Davida, že je všechny zmanipuloval za účelem vlastní sebe prezentace. Dojde k finální konfrontaci všech přítomných, do níž se nečekaně zapojí i asistentka Andrea, zároveň Davidova milénka, jak víme ze scén odehrávajících se v zákulisí pořadu na začátku každého z obou dějství. Andrea neunes, že si David hraje na svatouška, zatímco vede paralelní vztahy se dvěma ženami, které navíc obě přivedl do jiného stavu. Vykřičí to tedy do světa, a když ji Strauss chce zarazit, zpochybní i jeho morální integritu: Martino postižené dítě je prý jeho. Davidův ušlechtilý pokus o osvětu národa se tak rázem

¹⁵¹ BALCAR, Matěj. *Pánský klub*. Elektronická verze. 2019, s. 69

propadá na samé dno televizních reality show, do morálního bahna a nesnesitelné trapnosti. Balcar však přesto celý divadelní text zakončuje upřímně míněným monologem, v němž Marta, morálně nejčistší postava, apeluje na lásku v každém z nás:

*Marta: Nemyslíte si, že už toho bylo dost?! Já tedy ano a musím říct, že mě ta dnešní sonda do vašich hlav a srdcí hodně znepokojila. Já vím, že stejně jako je relativní pravda, je i relativní pojem normalnost. Co je vlastně normální? — Já asi těžko... Když jsem zůstala sama se třemi dětmi a neměla na nájem, živila jsem se jako prostitutka. Ano. Dala jsem své tělo k dispozici jiným, abych se postarala o děti. Ne snad protože bych chtěla, ale protože jsem neměla jinou možnost. A víte co? Nelituji toho, protože své děti miluji nadevše a jsem na ně pyšná. Dnes a denně mi totiž připomínají, co je na světě nejdůležitější. Láska. /.../ Láska je totiž normální. Lásku potřebujeme. Lásku k bližnímu, ale samozřejmě taky lásku k sobě. Protože když máte rádi sebe, můžete pak mít rádi i ostatní. A mně přijde velice smutné, kolik z nás přes ten luxus svobody a blahobytu, tu čistou lásku ztratilo a místo ní teď prská jed a zášť. — Takže, nezlobte se na mě, ale to, co se tady dneska děje, to je ústup od normalnosti a žádné patero kritérií to nezastaví. Začít musíme tady...
(Marta si ukáže na hlavu.)
...A především tady.
(Marta si ukáže na srdce.)
Protože jinak skončíme tam, kde jsme začali. V džungli...*¹⁵²

Stejně jako v *Pánském klubu* autor přivádí na jeviště skupinu diametrálně odlišných jedinců, kteří se tentokrát stávají modelovými zástupci určitých politických „bublin“ v české společnosti. Autor žádné z nich nenadržuje, ale s pochopením analyzuje jejich pozitivní i stinné stránky. Jde o modelovou komedii, jež dokáže spojit diváky napříč politickým spektrem. Balcar se začíná profilovat jako jeden z mála českých autorů, již vytvářejí divadelní texty stravitelné i pro publikum navštěvující převážně bulvární divadla, které přesto nesklouzávají k podbíživé zábavě bez přesahu. Taková je i tragikomedie *Mnoho povyku pro lajk*, jež měla v Divadle Na Jezerce premiéru 25. května 2023, opět v autorově režii. Balcar tentokrát na půdorysu příběhu o komplikovaném mezigeneračním soužití dědečka s náctiletým vnukem

¹⁵² BALCAR, Matěj. *Občan první jakosti*. Elektronická verze. 2022, s. 58-59

rozvíjí úvahy o vlivu sociálních sítí nejen na dnešní mládež. Opět tak konfrontuje různé pohledy na určité téma a z jejich střetu nechává vyplynout závěrečné ponaučení.

Alfons Moucha je známý sochař a bonviván, jemuž sice táhne na osmdesát, přesto nemá nouzi o krásné, o mnoho let mladší milenky. Jeho spokojený staromládenecký život se však začne komplikovat, když u sebe na přání dcery ubytuje svého sedmnáctiletého vnuka Alexe. S introvertním teenagerem, jenž tráví většinu času zíráním do počítače či mobilu, se mu nedaří najít společnou řeč. Alex přezíravě kritizuje jeho milostné vztahy s mladšími ženami, laxní přístup k ekologii či moderním technologiím. Poslední kapkou je, když Alfons zjistí, že si ho vnuk tajně natáčí a baví přátele na internetu příspěvky na téma „soužití s gerontem“. Pomocnou ruku sochaři nabídne terapeut doktor Verner. Pozve k sobě mladíka na sezení, aby mohl posoudit situaci také z druhé perspektivy. I díky Vernerově diplomacii k sobě dědeček s vnukem postupně naleznou cestu, Alfons si dokonce založí Facebook a Instagram, Alex se mu zase začne svěřovat, probírá s ním i svůj komplikovaný vztah s internetovou známostí Evou. Navíc dál dochází na terapii, Verner však pacienta přenechá své dceři, mladé aspirující psycholožce Tereze. I na Alfonsovi se posléze začnou projevovat neblahé důsledky závislosti na sociálních sítích, v osobním kontaktu je roztěkaný a nedokáže udržet nit hovoru. Testem jeho nově nabyté progresivity je Evina návštěva. Dívka se během oběda nejprve vytasí s tím, že je od včerejška veganka, a posléze Alexe s Alfonsem šokuje prohlášením, že už se necítí být ženou, ale identifikuje se jako nebinární ono. Alfons se sice kvůli vnukovi snaží zachovat dekorum, ale toto už je na něj příliš, začne dívce oponovat, poukazovat na zdravý rozum a Eva nakonec uteče s pláčem pryč. Incident vede k dívčině pokusu o sebevraždu v autě, které ukradla svým rodičům a v němž se s ní ocitne i Alex. Když se Alfons dozví, co se vnukovi stalo, přepadne ho záchvat mrtvice. Trojice umírajících se ocitá v meziprostoru mezi životem a smrtí. Eva přiznává, že ji k sebevraždě dohnal nezáměr rodičů a deprese, před nimiž unikala do iluzorního prostředí sociálních sítí:

Eva: Když se nějaký [problém, pozn. aut.] objeví, stačí zmáčknout delete. V reálném životě to ale chodí jinak. Tam mačkáme, mačkáme a problém je pořád tady. A pak nevíme co s tím a máme...

Alfons: Depky a padesát pohlaví?

*Eva: Nebud' genderfob! I když, nějaká souvislost tu je...*¹⁵³

Pak Eva odchází „za světlem“, muži se usmíjí a probouzí se v nemocnici. Alfons se rozhodne napsat knihu o svém soužití s vnukem, v níž by starším lidem ukázal, jak komunikovat s internetovou generací Z, a upozornil na nebezpečí sociálních sítí. Poslední obraz

¹⁵³ BALCAR, Matěj. *Mnoho povyku pro lajk*. Elektronická verze. 2022, s. 58

divadelního textu se odehrává na tiskové konferenci k právě vydanému románu Mnoho povyku pro lajk. Jeho autoři – Alfons a psycholožka Tereza, s níž Alex mezitím navázal vztah – se ocitají pod palbou nepříjemných dotazů jedné hyperkritické reportérky, která škodolibě poukazuje na sochařovu pověst machistického bonvivána i nešťastný souběh událostí kolem Eviny sebevraždy. To vyprovokuje Alfonse k ostré, ale upřímné reakci, v níž nešetří pro sebe typickým cynismem ani vulgarismy. Monolog zároveň uzavírá celý text a lze jej vnímat jako jeho hlavní poselství:

Alfons: Já chci, ať jsou všichni v pohodě. A jestli jim k tomu pomůže říkat si TO, VONO, nebo TOTO, protože se jich na tom dvě stě domluvilo někde na síti, pro mě za mě, já jim to zakazovat nebudu! Budu je i tolerovat. Ale oni ať navoplátku tolerujou, že jsme starý a v něčem pomalejší. /.../ Pravda je taková, že mladý přestávaj rozumět sobě samejm. Ale jak by si mohli rozumět, když se maj pořád řídit nějakejma lajkama a uznáním od ostatních? Vždyť tím přicházej o svůj vnitřní svět! Kde jinde ale můžou najít smysl svého života?! Takhle se vlivem sítě stávaj navenek hustejma a uvnitř tragicky smutnejma lidma, který při hledání sebe sama akorát řešej, jak se k nim máme my starý chovat, aby se z toho náhodou neposrali. Trefili špatnou dobu! Proto kašlete na sítě, nebo je aspoň vomezte. Nenechte si nakecat, že je to dobrý. Za Á, zlenivíte, za Bé zdebilníte a za Cé přijdete vo to, co nás dělá lidma. Empatii a soudržnost.¹⁵⁴

I tato tragikomedie se opírá o Balcarovu schopnost vystavět přesvědčivé a mnohvrstevnaté charaktery s autentickým světonázorem, s nimiž se vnímatel může snadno ztotožnit. V textu lze nalézt i stopy morality či melodramatu, ale nad patetickými či jímavými momenty převažuje komediální nadsázka.

Zdá se, že Matěj Balcar našel recept na současnou well-made play.

3.4 Petr Erbes: Divadelní text jako politikum

Dramaturg, režisér a autor Petr Erbes (*1991) na sebe poprvé výrazněji upozornil v bakalářském stupni studia na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU vítězstvím v Soutěži o nejlepší krátkou divadelní hru na téma Ferdinand Vaněk dnes¹⁵⁵ s jednoaktovkou

¹⁵⁴ Tamtéž, s. 68

¹⁵⁵ Soutěž o nejlepší krátkou divadelní hru vypisuje Knihovna Václava Havla v New Yorku ve spolupráci s DAMU (případně JAMU). Více o soutěži na straně 26.

Infiltrace (prem. 13 května 2015 ve Studiu Řetízek formou scénického čtení, text publikoval fakultní časopis *Hybris*, č. 23/2015).

Erbesův havlovský revival se odehrává na silvestra v továrně na puzzle. Mladý intelektuál Vaněk, absolvent dvou vysokých škol, který stále bydlí u rodičů, tu pracuje na páse za minimální mzdu a konfrontuje své vzletné světonázory s přízemním pohledem třech dělnic. Z lakonických dialogů velmi přesvědčivě vyvstává obraz dvou odlišných světů, které si navzájem nikdy nemohou porozumět. Zástupce „pražské kavárny“ Vaněk v dobré víře radí dělnicím se zdravou životosprávou (sám je vegetarián a kouří, jen aby zapadl), rozumuje o tom, že puzzle je dobrá metafora současnosti, anebo se jim snaží vysvětlit, že pracují v neférových podmínkách. Ale ženy jeho rad nedbají, považují je za prázdná moudra a Vaňka mají za inteligenta odtrženého od reality, který se nad ně povyšuje:

Milada: *Vy inteligenti máte dycky své metody
a principy a své pravdy, to jo,
ale na naše žaludeční vředy,
na ty se každej vysere
vy totiž máte v merku problémy celého vesmíru,
jenomže váš vesmír plave na dně dobrého káfička
vždyť vy se těch svejch káfiček držíte tak dlouho,
že z toho máte celý ruce porcelánový*¹⁵⁶

Když v závěru dělnice zjistí, že Vaněk si jejich hovory nahrává, neboť se do továrny infiltroval za účelem výzkumu (píše „sociální sondu“), jejich frustrace vyhřeze v násilné gesto odporu. Jak praví scénická poznámka:

*Líba Vaňka něčím práskne po hlavě, on se skácí a všechny tři ho společně rozsápají (nadělají z něj puzzle).*¹⁵⁷

Erbes v textu samozřejmě čerpá z poetiky havlovského absurdního dramatu, a to jak v jazykové, tak situační rovině. Situace rozhovoru intelektuála s „člověkem z lidu“ nejvíce připomíná Havlovu *Audienci*. I v *Infiltraci* hovoří Vaněk spisovným, leckdy metaforickým jazykem, zatímco přímočará řeč dělnic překypuje kolokvialismy, místy i vulgarismy:

Vaněk: *několik balení puzzle v sobě, auto vedle vlčí tlamy,
zmatení světa a nemožnost nalézt správný dílek,*

¹⁵⁶ ERBES, Petr. *Infiltrace*. In: *Hybris*, č. 23 (2015), s. 93-94

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 94

ztracený puzzlík homo economicus

*Vlasta: vy řeknete, že jste s bábama rovnal puzzle,
a budete mezi svejma za machra
ale na nás se každěj vysere¹⁵⁸*

I v rovině jazyka tedy Erbes, stejně jako Havel, tematizuje onen propastný rozdíl mezi příslušníky dvou odlišných societ. Motiv vzájemného nepochopení graduje v nesmyslné průpovídky, které však postavy vyslovují, jako by šlo o všem srozumitelné bonmoty či rčení (nelze si nevzpomenout na otce Pludka z Havlovy *Zahradní slavnosti*):

*Vaněk: Víte, Libuško, já se mimo jiné ve světě naučil,
že kdo má svůj puzzlík v kapse, tomu není krátký šos¹⁵⁹*

Erbes navíc téměř nepoužívá interpunkci na konci vět, což vytváří dojem jakéhosi výplňkového hovoru, který nikam nevede. Mluví se prostě proto, aby se mluvilo – co taky jiného během kuřáckých pauz nebo nudné manuální práce dělat.

Absurditu poloautomatizované továrenské mašinerie výstižně reflektují scény odehrávající se při práci na páse. Do přísně rytmizovaných, strohých povzdechů dělnic vždy vpadne Vaněk s nějakou dlouhou, dobře míněnou radou do života:

*Vlasta: letos nepadá
Milada: ani nebude
Líba: jenom kaluže
Vlasta: z louže do bláta
Milada: kalhoty látám
Vlasta: kaťata starý
Milada: kalhoty látám
Vlasta: záplata hrubá
Vaněk: tak je vyhodťte a kupte si nové
pokud uvážíme, že bydlíte se
zaměstnaným manželem v bytě 2+kk,
že se stravujete v tovární jídelně
a vyživovací povinnost nemáte,
můžete si i z minimální mzdy ušetřit*

¹⁵⁸ Tamtéž, s. 92

¹⁵⁹ Tamtéž, s. 92

na nové kalhoty už z jedné výplaty
 není to tak?

Vlasta: gatě dřavý
 Milada: koleno bolí
 Líba: holí podpíráš
 Vlasta: kalhoty látám
 Milada: trápí mě lokty
 Líba: lokty ibalgin
 Milada: hlava ibalgin
 Vlasta: záda ibalgin¹⁶⁰

Dělnice „jedou jako stroj“ – z jejich promluv později zbydou jen jednotlivé hlásky – a Vaněk se jejich tempu nedokáže přizpůsobit. Je rušivým elementem, kterému se do kolektivu nedaří zapadnout ani během kuřáckých pauz. Jeho kolegyně by rády jen tak rozprávěly o každodenních věcech, Vaněk ale do jejich hovorů vždy musí vnést nějakou cizorodou perspektivu:

Vlasta: my děláme na Štěpána kuře
 jako ála husa

Milada: mně zbylo trochu salátu, tak jsme měli salát se sekačkou

Vlasta: ale u vás byla určitě husa, pane Vaněk, žejo

Vaněk: ne, já maso nejím

Vlasta: co vás v tý Praze učej
 ani kapra

Vaněk: ne, já vůbec maso nejím

Vlasta: tak to u nás by teda Vánoce bez kapra nebyly Vánoce

Milada: přesně, tradice je tradice a má se dodržovat, jinak to není tradice¹⁶¹

Byť *Infiltrace* může na první pohled působit jako taškařice nezávazně si pohrávající s motivy z Havla, v podtextu si nelze nevšimnout jistého společensko-kritického náboje: autor jako by poukazoval na to, že se od dob napsání *Audience* nic nezměnilo, neboť naše společnost zůstává i po pádu komunismu rozdělená, plná předsudků a nenávisti.

Po úspěchu v havlovském klání následovalo druhé místo v soutěži o Cenu Evalda Schorma za rok 2015 s rozhlasovou hrou *Pod plechovým nebem*. Tato raná, dosud neuvedená

¹⁶⁰ Tamtéž, s. 91

¹⁶¹ Tamtéž, s. 89

Erbesova práce se výrazně liší od jeho ostatních děl, stejně jako jednoaktovka *Kolíbání*, jež byla uvedena formou scénického čtení v rámci cyklu Divadla LETÍ 8@8 (11. října 2017, režie Kasha Jandáčková). Oba texty se vyznačují stylizovaným, básnivým jazykem a pracují s expresionistickými či symbolistickými prvky. Profánní svět se tu prolíná s pohádkami a nočními můrami.

Protagonistou textu *Pod plechovým nebem* je Malý Mrzáček, jenž žije se svou protektivní matkou Ergeš izolován od vnějšího světa. Jejich vztah osciluje mezi láskou a nenávistí, oba si evidentně neumí představit život bez sebe, i když je Mrzáček možná už dost velký na to, aby se o sebe postaral sám:

Malý Mrzáček: Mlč a odejdi, jen si hrajeme!

*Ergeš: Aha! A neměl bys náhodou chodit do školy, můj Malý Mrzáčku? Neměl bys už mít po maturitě, můj Malý Mrzáčku? Neměl bys chodit do práce, můj Malý Mrzáčku? Neměl bys mít vlastní děti, můj Malý Mrzáčku?*¹⁶²

Mrzáčka ale nic z toho nezajímá. Před životem uniká do světa hry, což může být poukaz na dnešní mládež závislou na nejrůznějších virtuálních lákadlech.

Časoprostoru, který Erbes vytvořil, je velmi obtížné vtisknout konkrétní obrysy. Místy vzniká dojem, že jde o jakousi postapokalyptickou vizi Země zdecimované blíže nespecifikovanou katastrofou, patrná je inspirace Beckettovým *Koncem hry*. Svět Malého Mrzáčka je stejně bezútěšný jako ten Beckettův, postavy stejně kruté, vyhaslé, zapšklé, ovládané těmi nejhoršími emocemi. Jako by se v nich člověk sváril se zvířetem. Jejich řeč je krvelačná ještě dávno předtím, než násilí pronikne do jejich akcí:

Ergeš: Já mám mlčet? Já? Víš, co si teď přeju? Aby přiletěl komár a vysál ti všechnu krev, aby z tebe mlýnek na maso udělal sekanou, aby tvůj pokoj připomínal spíš jatka!

*Malý Mrzáček: Aha! A já si přeju, abys na těch jatkách byla porcovaná ty!*¹⁶³

Zvrácenosti v promluvách a později i jednání postav kontrastují s pohádkovými motivy i s dětským až dětinským chováním Malého Mrzáčka. Když se do domku začne coby zapovězená Jezinka dobývat teta Ina, Mrzáček se stává zvědavým Pacholíčkem, který ji nakonec vpustí dovnitř. Touží se totiž proletět v jejím kočáře, taženém létajícími křiply. (Dle Iny jde o „*nedodělance, kteří z hrnčířských kruhů padají rovnou do kožených sedaček Volva.*“¹⁶⁴)

¹⁶² ERBES, Petr. *Pod plechovým nebem*. Elektronická verze. 2015, s. 4

¹⁶³ Tamtéž, s. 4

¹⁶⁴ Tamtéž, s. 7

Matka se následně nechá svou sestrou opít, a když usne, bere Ina Mrzáčka na zběsilou projížďku, při níž ze vzduchu pozorují nejrůznější zvrácenosti dějící se na zemi. Po jejich návratu domů se krvavé výhrůžky začnou měnit ve skutečnost: Ergeš zabije Inu, aby se jí pomstila za únos syna, a Mrzáček jí nadšeně asistuje – hraje si na Krvavé Koleno. Do domku se následně začnou dobývat tetini kriplové. A Malý Mrzáček se dožaduje všech těch báječných věcí, které viděl během letu, všeho toho, co svět nabízí a co mu matka nedokáže dát. Může mu věnovat už jen to nejdůležitější: své srdce. Jenže Mrzáček nechápe, že to už dávno udělala, baží po hmotném majetku, takže matce srdce vyřízne, zabije ji. Poté se přestrojí za tetu Inu (doslova vklouzne do její kůže) a odlétá v kriplecím spřežení pryč.

Divadelní text *Kolíbání* je vnitřním monologem barmanky, která v náhlém hnutí myslí ukradne žebračce na ulici batole. Prchne s ním do hor, zřejmě do Krkonoš, neboť dítěti vypravuje o známém večerníčku Krkonošské pohádky a o pověsti, „že se o *Velikonocích otevírají hory a v těch horách je poklad ve zlatě, stříbře a drahým kamení*.“¹⁶⁵ A jelikož je v horách „*rok jako den a den jako vteřina a za vteřinu ještě hlady nikdo neumřel*“,“¹⁶⁶ rozhodne se tu žena ukrýt svůj živoucí poklad a počkat, dokud po něm policie nepřestane pátrat. Erbes tu uvádí úryvek balady Poklad ze sbírky *Kytice*, v níž K. J. Erben zpracoval pověst o vdově, která na Velikonoce objeví horu ukrývající bohatství a odloží v jejím nitru dítě, aby mohla všechno zlato odnosit do své chýše. Zlato se však po chvíli změní v hlínu a hora se i s dítětem uzavře. Hamižná matka ovšem dostane ještě jednu šanci – napřesrok se hora opět otevře a vydá zdravé batole.

Děj *Kolíbání* se rovněž odehrává na Velikonoce, nicméně celá krkonošská anabáze se může jevit jako pouhý sen, výplod pomatené mysli – v posledním obraze se protagonistka ocitá opět v baru nad ránem. Zůstalo tu ještě pár štamgastů, jeden na podlaze zvrací, ale jsou tu také jesličky z krabic od banánů a cosi malého se tam hýbe. A vize vypravěčky o neposkvrněném počtetí získává biblické rozměry:

*Otevírají se dveře a do ranního chlíva vstupují pastýři, někteří se opírají o zkroucené berle, jiní se po čtyřech plazí přikrytí ovčími kůžemi a s pohledem dojetí zírají na novorozence. /.../ Proč nikdo nic neříká? Proč mlčíte? Proč mu nepopřejete něco hezkého do života? Proč mu nezazpíváte ukolíbavku? Je ticho. Tak proč? Oněměli jste z jeho krásy? Proč nevelebíte malého krále? Mlčí. Vy bídní psi falešní. Proč jste vůbec přišli? Vy lháři! Vy ustrašenci! Vy věční převlíkači, ještě se mu klaníte, a už vám v kapsách zvoní hřeby, kterými protlučete jeho dlaně.*¹⁶⁷

¹⁶⁵ ERBES, Petr. *Kolíbání*. Elektronická verze. 2017, s. 7

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 7

¹⁶⁷ Tamtéž, s. 10

Byl to jen sen? Nebo se to doopravdy stalo? Celý text uvozuje „synopse pro senzacechtivé“ s nadpisem „*Němka ukradla Syřance dítě!*“ Příběh je tu převyprávěn racionálním novinářským jazykem:

Policie v německém Bernbauernu (jižní Bavorsko) obvinila Ulrike Grünwaldovou (27) z trestného činu omezování osobní svobody a zabití z nedbalosti. Žena na konci září letošního roku unesla osmnáctiměsíčního chlapce syřského původu jeho matce ve chvíli, kdy dotyčná spala. Dítě o několik týdnů později zemřelo zřejmě v důsledku zanedbání výživy. Policie probíhající vyšetřování odmítá komentovat, na celý případ je vzhledem k věku oběti navíc uvaleno informační embargo. Na kauzu upozornil média minulý týden důchodce (68), který našel mrtvé tělo, když odešel na houby do lesa (muž si nepřeje být jmenován). Podle vyjádření mluvčího policie není čin vyšetřován jako etnicky, či národnostně motivovaný. Obviněná i matka zemřelého se k případu odmítají vyjádřit.¹⁶⁸

Některé detaily nicméně nesedí. Jak by se žena z jižního Bavorska například ocitla v Krkonoších? Navíc obec Bernbauern podle všeho neexistuje. Záleží na míře představivosti každého čtenáře, jak si tajnosnubný text vyloží. Erbes nicméně vytvořil velmi sugestivní portrét pomateného vědomí osamělé ženy toužící po dítěti.

Erbes se též podílel na scénáři k inscenaci Dejvického divadla *Vražda krále Gonzaga* (prem. 19. prosince 2017) v režii Jiřího Havelky, jenž byl Erbesovým ročníkovým vedoucím. Společně zpracovali hojně medializovanou kauzu kolem smrti zběhlého agenta KGB a FSB žijícího ve Velké Británii Alexandra Litviněnka, jenž byl podle závěrů policejního vyšetřování otráven radioaktivním poloniem, přičemž před skolem z činu obvinil přímo ruského prezidenta Vladimira Putina. Autoři textu čerpali z autentických dokumentárních materiálů pořízených během vyšetřování případu, zveřejněných na webových stránkách www.litvinenkoenquiry.org. Litviněnkův případ však zároveň propojili s ikonickou scénou divadla na divadle ze Shakespearova Hamleta. Na jeviště tudíž zcela přiznaně přicházejí herci Dejvického divadla, aby divákům-občanům přehráli příběh o králi Gonzagovi, kterého úkladně otráví jeho bratr... Jenže místo fiktivních charakterů se přetělují do reálných osobností účastných vyšetřování Litviněnkova případu. Z divadelního jeviště se tak stává politické fórum, na kterém mohou být projednány palčivé otázky obce.

¹⁶⁸ Tamtéž, s. 2

V roce 2019 vyhlásilo Moravské divadlo Olomouc studentskou soutěž o původní dramatický text na téma sametová revoluce. Za text *Tři smrti Martina Šmída* bylo Erbesovi uděleno čestné uznání a Moravské divadlo „dokumentární klauniádu o 17. 11. 1989“ – jak zní podtitul – následně uvedlo formou scénického čtení, a sice 16. listopadu 2019 u příležitosti třicátého výročí sametové revoluce. Další scénické čtení textu se uskutečnilo 19. listopadu 2022 v Západočeském divadle v Chebu, opět u příležitosti oslav spjatých se Dnem boje za svobodu a demokracii.

Jde o další Erbesův silně politický divadelní text s metadivadelními a dokumentárními prvky. Tématem se staly konspirační teorie opředené kolem sametové revoluce, především pak ta, kterou rozšířil bývalý příslušník Sboru národní bezpečnosti Ludvík Žifčák. Rozhlašoval o sobě, že se na pokyn nadřízených vydával za studenta a předstíral během demonstrace 17. listopadu 1989 smrt, čímž spustil celý proces nazývaný sametová revoluce. Absurdita této konspirační teorie Erbesa vedla k sepsání postdramatické klaunské revue, jejímž objektem zájmu se stává právě Ludvík Žifčák. Autor přitom systematicky zdůrazňuje divadelnost výstupů, čímž veškeré Žifčákovy konání podvrtně komentuje, prezentuje ho coby uměle zkonstruované a naprosto absurdní.

Metadivadelní rámec formuje postava Klauna, jenž se stává vypravěčem, glosátorem i manipulátorem předváděných dějů. Hned na začátku oznamuje, že cílem textu není zobrazit listopadové události pravdivě, protože „říkat pravdu je nejenom nudné, ale taky trapné. Strašně trapné.“ Byť „říkat lež je mnohem horší“...¹⁶⁹ Když se tedy zjeví Ludvík Žifčák a přeje si „nějakou roličku“,¹⁷⁰ Klaun ochotně přistupuje na jeho hru a asistuje mu v konstruování jeho verze 17. listopadu. Bere na sebe roli člena Státní bezpečnosti, který ho přijímá do útvaru a následně ho povyšuje – jak jinak než po klaunsku, tedy kopancem. K povýšení na agenta StB s krycím jménem Milan Růžička, jenž má za úkol proniknout do studentského hnutí, už je ovšem potřeba nepostřehnutelné kouzlo:

Zifčák: To už je hotové? Ale já nevidím žádnou změnu.

Klaun: Protože jste tajný agent StB. Jste tak úžasně tajný, že jste sám nepoznal změnu.

Zifčák: A to šlo bez kopání do řítě?

Klaun: Ano, přece bych nekopal do řítě budoucího člena StB.¹⁷¹

Když se Žifčák coby tajný agent snaží okouzlit jednu z členek pražského studentského hnutí Janu Matějkovou, pošle mu klaun na pomoc statisty převlečené za stromy – to aby vytvořil

¹⁶⁹ ERBES, Petr. *Tři smrti Martina Šmída*. Elektronická verze. 2019, s. 2

¹⁷⁰ Tamtéž, s. 3

¹⁷¹ Tamtéž, s. 6

„nějaký romantičtější prostředí.“¹⁷² Z romantické kulisy se ale vzápětí stávají příslušníci StB, kteří zasahovali proti demonstraci 17. listopadu a měli krycí jméno Strom (v textu konkrétně vystupují Strom 920 a 910). Při zákroku proti studentům zbíjí Žižčáka alias Růžičku do bezvědomí. A Prahou se začne šířit falešná informace, že na demonstraci byl ubit student Šmíd. Tehdy Klaun zastavuje představení a domáhá se vysvětlení jedné zásadní nejasnosti:

*Klaun: Počkat, počkat. Já se hrozně omlouvám, ale asi jsem hloupější, než hra, ve které vystupuju. Tady leží jedna mrtvola Ludvíka Žižčáka alias Milana Růžičky, ale vy mluvíte o Martinu Šmídovi. Nebo ne? /.../ Kdo vlastně umřel? Můžeme si jenom prosím vás říct, koho teď kdo hrajeme?*¹⁷³

Vcelku logické vysvětlení Klaunovi poskytne až představitelka Jany. Tvrdí, že „Martina Šmída si vymyslela Drahomíra Dražská a Žižčák si potom vymyslel, že jí ho vymyslel on. Aby on vypadal jako ten, kdo si to všechno vymyslel a ne jako někdo, kdo dostal obuškem a omdlel, protože vymyšlení je lepší než omdlívání.“¹⁷⁴

Titulní scéna smrti Martina Šmída je poté přehrána celkem třikrát, podle toho, jak Žižčák měnil svou výpověď a také podle svědectví Jany Matějkové (po svatbě Strunecké – stejně jako u Žižčáka se jedná o skutečnou osobu, budoucí asistentku senátora Petra Pitharta). Když se Klaun pídí po tom, jak je možné, že se Žižčákova verze listopadových událostí mohla vůbec uchytit v povědomí veřejnosti, stejně jako fáma o smrti studenta Šmída, parafrázuje Strunecká právě Pithartovu úvahu o spikleneckých teoriích:

*Jana: Říká [Pithart, pozn. aut.], že spiklenecké teorie jsou vždy jakoby logičtější a dávají smysl, zatímco to, jak se to skutečně děje, ten zmatek a chaos, lidem nejde do hlavy. Furt věří, že to přece muselo mít nějakou logiku a instinktivně se chápou těchto spikleneckých teorií.*¹⁷⁵

Erbes se přitom v případě výpovědí Žižčáka či Strunecké opírá o autentické záznamy, cituje též z reálných rozhlasových reportáží či některých dobových dokumentů. Autor tak podobně jako Žižčák koketuje s realitou, kterou rafinovaně převrací za účelem mystifikace.

¹⁷² Tamtéž, s. 9

¹⁷³ Tamtéž, s. 21

¹⁷⁴ Tamtéž, s. 21-22

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 24

Text končí sarkastickým obrazem zjevení rudého pásu na večerním nebi, kterýžto jev¹⁷⁷ doprovází zpěv písně Červená se line záře. Poslední slovo patří Žižčákovi, který cituje volební program Komunistické strany Československa – Československé strany práce, kterou v roce 2001 opravdu založil:

Sarkastický závěr sarkastické klauniády.

V rámci Studia pro nové drama při pražském Národním divadle Erbes napsal divadelní text *Můj Martinů*, který na své uvedení stále čeká. Tento autorův počin klame tělem. Zprvu se zdá, že půjde o formálně vcelku tradiční konverzační hru na životopisné téma. První výstup se odehrává na usedlosti Schönenberg poblíž Basileje, kde manželé Sacherovi ubytovali českého skladatele Bohuslava Martinů s manželkou Charlotte (Paul Sacher byl mecenášem umění a známým dirigentem, pro nějž Martinů složil několik klíčových děl, včetně Eposu o Gilgamešovi). Banální konverzace čtveřice o lovu, jídle a vzpomínkách z dětství se postupně vyostřuje pod vlivem historie: je 30. září 1938, tedy uběhlo pouhých pár hodin od podpisu Mnichovské dohody, která posvětila Hitlerův zábor Sudet. A švýcarskou usedlost od německých hranic dělí jen pár set metrů a vody řeky Rýn. Martinů rozladěně sleduje, jak Wehrmacht staví linii proti Francii na druhém břehu. Upadá do melancholie, útěchu nachází v práci. Mecenáš Sacher (PS) chce koneckonců vidět výsledky, ale ze solidarity s Martinů (BM) se rozhodne podpořit Československo narychlo zorganizovaným koncertem. Charlotte (CHM) navrhuje radikálnější gesto podpory:

¹⁷⁸ Tamtéž, s. 30

ChM: Stoupneme si na terasu a až bude měsíc asi takhle vysoko, vystřelíme přes řeku do tmy. Chvilí budeme čekat a potom uslyšíme cinknutí kule o ocelové cosi.

/.../

PS: Řeknu to jinak. Z mojí terasy zkrátka do Německa nikdo střílet nebude. Tečka. Věřím, že čisté umění je silnější než kulovnice. Nebo nemám pravdu, mistře?

BM: Nevím, Paule. Myslím, že umělci se mnohem více zajímají o politiku, než politici o umění.¹⁷⁹

Ke slovu tak opět přichází téma, k němuž se Erbes ve své tvorbě často vrací, a sice tázání se po vztahu umění a politiky i po povaze společenské role umělce. Je patrné, že Sacher si je ochoten s politikou zadat jen v symbolické rovině. Koneckonců, coby Švýcara ho osud Československa ani Francie nemusí pálit. Jeho rozhodnutí uspořádat koncert tak působí spíše jako taktika, jak od Martinů získat další partituru.

Jak se ukáže v dalším obraze, odehrávajícím se opět na Schönenbergu v padesátých letech dvacátého století těsně před skladatelovou smrtí, Martinů se do Čech už nikdy nepodíval, neboť totalita pro něj byla nepřijatelná a nechtěl, aby byla jeho osoba komunisty zneužita. Vysloužil si za to cejch nepřítele národa. Netuší ale, že po jeho smrti započne lítý politický boj o jeho ostatky i dílo mezi švýcarskou Nadací Bohuslava Martinů a komunistickým Československem. Nejdůležitější osobou diplomatického souboje se stane Charlotte, jež jako vdova může rozhodnout o tom, kam budou skladatelovy ostatky z hrobky na Schönenbergu převezeny a kdo se stane vlastníkem autorských práv. Přímo na pohřbu si ji tedy začnou komunisté namlouvat prostřednictvím Klavíristy, rodinného přítele (tato postava je zřejmě inspirovaná Josefem Páleníčkem). Klavírista vytahuje trumf z rukávu: jestliže Charlotte schválí převoz ostatků do skladatelovy rodné Poličky, bude moci být pohřbena spolu s ním. Právě to si totiž vdova z celého srdce přeje a právě to jí Paul Sacher odpírá – je přeci pouhá švadlena... Kromě toho Klavírista velmi vemlouvavě argumentuje i tím, že je nesmysl, aby za právo uvádět díla českého autora musela jeho domovina platit Švýcarsku. Charlotte ale odolává, neboť si dobře uvědomuje, jak macešsky se komunistické Československo k manželovi zachovalo.

Když do děje vstoupí postava Ředitele, který koordinuje průběh tohoto dlouholetého morbidního namlouvání, začne se měnit žánr textu. Jestliže předchozí výstupy byly psány v duchu konverzačního realismu, ty následující získávají až rysy satirické tragifrašky. Komunističtí pohlavři působí jako nekulturní, primitivní svazáci, kteří vdovu Martinů vnímají jako takřka nesvéprávnou osobu a pouhý pasivní objekt svých spádů:

¹⁷⁹ ERBES, Petr. *Můj Martinů*. Elektronická verze. 2021, s. 8

Ředitel: Ksaku na co se chytají staré báby?

- Na vánočky s mlíkem?*
- Na perský koberce?*
- Na porcelánový talíře?*
- Na dojemný pohřby svejch známejch?*
- Na busty svejch manželů?*
- Na portréty svejch manželů?*
- Na vzpomínky?*

Musíme jejímu pobytu přizpůsobit program Pražského jara, musíme nasadit nějakého Martinů. Znáte někdo něco? Slyšel někdo z vás něco od Martinů?

-
-
-
-

Někdo: Jo, viděl jsem Veselohru na mostě.

Ředitel: A?

Někdo: Je to prča.

Ředitel: Národní divadlo uvede Veselohru na mostě, bude to prča, všichni hosté budou dojati vaší přítomností.

ChM: Jste všichni tak hodní. Přijedu v říjnu.

Ředitel: Přijede! Za tohoto pobytu musí budoucí zemřelá dojít k poznání, že si všichni v Československu váží díla Bohuslava Martinů. Vážíte si ho? A vy? Vy si ho vážíte? Je tady někdo, kdo si ho neváží? Dobře. Řízení operace se ujme ministerstvo kultury a já. Pan klavírista bude hrát na piáno, áno? Housličky taky máme. Musíme dosáhnout změny závěti ve prospěch československé strany. Jestli jí tady nějaký blbec nasere, tak budeme všichni bez práce, slyšíte? A vy, pojdte sem, vás má taky ráda. Vy ji vezmete do divadla a tam si s ní popovídáte. Měla by zásadním způsobem zrevidovat svůj přátelský vztah k Sacherovým.¹⁸⁰

Ve zpracování tématu umělec versus režim citelně přibývá exprese a ironie a tato subjektivizace výpovědi vygraduje v momentu, kdy se textu zmocňuje autorova matka a posléze i, zcela přiznaně, autor sám. Dochází k tomu v závěrečné části, v níž odborníci

¹⁸⁰ Tamtéž, s. 19 – 20

dlouhodobě se zabývajících osobností a dílem Bohuslava Martinů hodnotí Erbesův počin (ale třeba také Tučkové hru Vitka o hudební skladatelce Vítězslavě Kaprálové, jež udržovala s Martinů milostný poměr). Postava Erbesovy matky, jež je zároveň předsedkyní poličské pobočky Společnosti Bohuslava Martinů, má potřebu bránit svého syna před kritikou:

Máma: Podle toho, co mně se zdá, tak můj syn vypráví příběh člověka, který se narodil ve stejném městě jako on a který stejně jako on silně prožívá odloučení od domova. Víte, náš Pěťka teď žije v Praze a nedávno se mu narodil syn a do Poličky zas tak moc nejezdí, což je pro nás hrozný, protože mít vnoučka dvě stě kilometrů daleko, to je pro každou babičku těžký. /.../ Já v té hře zcela hmatatelně cítím jakési nadosobní téma, téma, které sice řeší formou docela konkrétně na případu života Martinů – ale tím vlastně řeší velké téma hledání místa ve světě. Tak to myslím – a to chci říct – v podstatě je to o Gilgamešovi.¹⁸¹

Postava autora se přirozeně cítí trapně a pokouší se uvést své záměry na pravou míru, tu se ale ujme slova postava Erbesovy babičky, někdejší předsedkyně Společnosti, která dává dceři za pravdu: „*No je s tebou spojenej ten Martinů, s tím nic nenaděláš, hochu.*“¹⁸²

Následují dvě krátké hry ve hře, v nichž dosahuje absurdita vrcholu; v obou případech jde o variaci na Klicperovu Veselohru na mostě, kterou Martinů zhudebnil. V Truchlohře na mostě se pár milenců marně snaží prchnout přes most z válečné zóny, ale je chladnokrevně postřílen a jejich těla nemá kdo pohřbít (OSN je samozřejmě zcela bezradná).¹⁸³ Protagonistou Erbesova stejnojmenného přepisu Veselohry na mostě je Kohout, jenž sice čile kokrhá, ale evidentně jde o aluzi na Pavla Kohouta. Tato postava se přes most snaží vrátit z exilu domů výměnou za diplomatickou asistenci ve věci převozu těla Bohuslava Martinů do Čech:

Kohout: Je to tak domluvené, určitě to tak mělo být domluvené. Československo dostane tělo Martinů, připíše si body za péči o umělce a já se na oplátku budu moct vrátit z exilu. To byla podmínka Švýcarské strany pro návrat skladatelova těla.¹⁸⁴

¹⁸¹ Tamtéž, s. 25

¹⁸² Tamtéž, s. 26

¹⁸³ Autor zde odkazuje k reálné tragédii, k níž došlo při obléhání Sarajeva v roce 1993.

¹⁸⁴ Tamtéž, s. 29. I tato scéna se zakládá na faktech, osobnost Pavla Kohouta skutečně ve vyjednávání o ostatky Martinů figurovala.

Tehdy se Erbes vrací k motivu politického boje o ostatky Bohuslava Martinů. Zařazuje groteskní „hrobnickou scénu“, kdy se po vykopání mistrova těla ukáže, že rakev je moc malá, a klauni-hrobníci se to snaží všemožnými necitlivými zásahy vyřešit.¹⁸⁵ Text je zakončen několika proslovy pronesenými při kladení těla Martinů do hrobu v Poličce. Vzletná slova však působí pokrytecky, neboť Erbes v předchozích částech textu zobrazil řečníky-funkcionáře coby prospěchářské mrchožrouty. Sarkastický závěr vygraduje zmrtvýchvstáním Charlotte,¹⁸⁶ která se snaží promlouvat mocipánům do duše:

ChM: Jediné, co bych si přála, je být se svým mužem. Alespoň na věčnosti s ním chvíli být. To je všechno. Je to tak neuvěřitelně sobecké? Být se svým mužem daleko od vašich pletich? Ale je to vůbec možné v divadle, které kolem nás hraje? Nemůžete na nás prostě zapomenout? Vymazat nás? Jen si to představte: hudba zůstane. Noty zůstanou. Emoce zůstanou. Všechno zůstane, jen tváře zmizí.¹⁸⁷

I v tomto emotivním monologu Erbes poukazuje na stěžejní téma textu, jímž je nemožnost oddělit osobu umělce od jeho díla a důsledky, které z této diskrepance plynou, především pak ten, že ačkoliv umělce činí pozoruhodným právě jeho dílo, je to nakonec samotná osoba umělce, nikoliv dílo, které se především stává terčem politické manipulace.

V závěru monologu však dává Charlotte za pravdu i gilgamešovské interpretaci postavy autorovy maminky. Svůj zármutek totiž vyjadřuje slovy, kterými Gilgameš oplakává svého zemřelého přítele Enkidua v Eposu o Gilgamešovi:

ChM: Bohuše, jehož jsem nade vše milovala, jenž se mnou podstoupil všechny strasti, postihl osud lidstva. Šest dní a nocí sedm jsem pro něho plakala, ani pohřbít jsem jej nechtěla dát, až červ vypadl z jeho nosu. Po cestách dalekých jsem bloudila, ta událost na mne těžce dolehla. Jak jen mám mlčet? Jak jen mohu být tiše? Můj manžel, jehož jsem velmi milovala, v hlínu se změnil. Manžel můj změnil se v hlínu. Mám snad já jako on ulehnout a nevstat na věky věků? Mám ulehnout sama v této pustině? Sama se v hlínu proměnit?¹⁸⁸

¹⁸⁵ I tato část se zakládá na pravdě, Martinů měřil zhruba 190 centimetrů a z Československa pro něj poslali rakev dlouhou pouhých 180 centimetrů, ve Švýcarsku se tudíž musela nechat zhotovit rakev větší.

¹⁸⁶ Charlotte Martinů zemřela 23. listopadu 1978 ve Francii, ale byla pohřbena v hrobce rodiny Martinů u kostela sv. Michaela v Poličce. Ostatky jejího manžela sem byly převezeny 27. srpna 1979.

¹⁸⁷ Tamtéž, s. 36

¹⁸⁸ Tamtéž, s. 36

Tehdy se zjeví Martinů a bere si manželku k sobě, což ironicky glosuje slovy: „*Pojď, Gilgameši*.“¹⁸⁹

3.4.1 Tandem Erbes – Jedinák; 8lidí

Ve výčtu Erbesových autorských aktivit nelze pominout projekty vzešlé z tvorby kolektivní, jež v českém divadle zatím zanechaly mnohem výraznější stopu než jeho sólové autorské počiny. V jistém smyslu lze vnímat i jako prozatímní vyvrcholení Erbesovy tvorby, neboť v nich ve spolupráci s dalšími tvůrci dále rozvíjí svou vizi politického, dokumentárně-mystifikačního a antiiluzivního divadla, a to i na poli divadelního textu. Mám na mysli především autorské inscenace, které Erbes vytvořil v režijně-dramaturgicko-autorském tandemu se svým spolužákem z KALD DAMU Borisem Jedinákem (*1995), ale také divadelní a performativní projekty nezávislé umělecké skupiny 8lidí, v níž oba působí již od svých studií.

Tvůrčí kolektiv 8lidí se zformoval v roce 2018¹⁹⁰ z iniciativy spolužáků z Katedry alternativního a loutkového divadla a Katedry produkce DAMU. Kromě Erbesa a Jedináka jsou členkami režisérky Viktorie Vášová a Anna Klimešová, dramaturgyně Nina Jacques, produkční Emílie Formanová a Alice Koflíková a scénografky Karolína Kotrbová, Zuzana Sceranková a Vendula Tomšů.

8lidí tvoří v modu devised theatre, přičemž autorem inscenace je opravdu celý kolektiv, jenž pracuje svrchovaně demokraticky. Členové skupiny ve svých projektech dokonce i performují. Žánrově se práce 8lidí pohybují v teritoriu politického a dokumentárního divadla, vždy ale pracují s antiiluzivními prostředky a snaží se rozvíjet diváckou participaci, důraz kladou na událostní rozměr produkcí. Skupina zpracovala například kauzu kolem fingované vraždy ruského opozičního novináře Arkadije Babčenko (*Press paradox*, prem. 14. prosince 2018, Divadlo DISK) či husarský kousek chilského filmaře a emigranta Miguela Littína, který se v přestrojení vrátil do rodné země a tajně tam natočil dokument o Pinochetově režimu (*La Moneda*, prem. 9. října 2020, Alfred ve dvoře).

Když vezmeme v úvahu všechny divadelní aktivity Petra Erbesa a Borise Jedináka, je patrné, že tuto dvojici charakterizuje neobvyklá diverzita tvorby, a to hned na několika úrovních: jsou činní jako režiséři, dramaturgové, autoři a vlastně i jako herci (projekty 8lidí); jsou schopni pracovat jak samostatně, tak v tandemu či dokonce v naprosto dehierarchizovaném kolektivu; poměrně často spolupracují i s divadly pro děti a mládež.¹⁹¹ Přesto lze vystopovat napříč všemi

¹⁸⁹ Tamtéž, s. 36

¹⁹⁰ První inscenace kolektivu 8lidí *Press Paradox* měla premiéru 14. prosince 2018 v Divadle DISK.

¹⁹¹ Pro divadlo Minor Erbes s Jedinákem napsali divadelní text *Zachraňte číslo 6* (režie Petr Erbes a Boris Jedinák, prem. 2. října 2021). Pro divadlo pro děti a mládež psali též každý zvlášť, případně v tandemu s jiným tvůrcem: Petr Erbes, Karolína Kotrbová: *Spaghetti Futurista!* (režie Petr Erbes a Karolína Kotrbová, prem. 29. října 2022 v Malém divadle v Českých Budějovicích); Boris Jedinák: *Lišák Renard* (režie Martin Tichý, prem. 11. září 2021 v Naivním divadle v Liberci); Boris Jedinák, Anna Klimešová: *Mia*

těmito různorodými přístupy k tvorbě jeden společný jev: nikdy neinscenují textové předlohy od jiných autorů, tj. nikoliv v modu interpretačního divadla. A odhlédneme-li od jejich tvorby pro dětského diváka, vždy si vybírají témata s výrazným aktuálním společensko-politickým či sociálním nábojem. Případně se noří do minulosti, ovšem všímají si především těch aspektů historických událostí, které se nějakým způsobem vztahují k dnešku, a jako takové je také zobrazují.

Jako jeden z absolventských projektů na KALD DAMU vytvořili Jedinák s Erbesem inscenaci *Prodaná nevěsta na prknech Prozatímního, Stavovského a Národního divadla v letech 1868 až 2018* (prem. 20. dubna 2018). Měla takový úspěch, že ji po derniéře ve fakultním Divadle DISK převzala na svůj repertoár Městská divadla pražská (obnovená prem. 13. února 2020 v divadle Komédie). Erbes s Jedinákem za ni dokonce získali Cenu ředitele festivalu Setkání/Encounter 2019.

Po *Vraždě krále Gonzaga* se tu Erbes vrátil k tématu umělec versus politika. V tandemu s Jedinákem přitom volí zcela konkrétní události z českých dějin, kdy byli herci využiti či přímo zneužiti k posvěcení, velebení a šíření jisté ideologie, případně se do této role dobrovolně pasovali. Ironickou kulisu pro politické proklamace, jejichž hlásnými troubami se herci stali, tvoří představení „národní opery“ *Prodaná nevěsta* na prknech některé z „národních scén“ zmíněných v názvu. Jednotlivé kapitoly inscenace vždy uvozuje audiozáznam, v němž herec Jiří Štěpnička předčítá vybrané scénické poznámky z operního libreta Karla Sabiny. Poté začnou herci popsanou scénu přehrávat, velmi brzy jsou však nuceni představení přerušit, vystoupit z rolí a „občansky jednat“. Citovány jsou samozřejmě autentické dobové dokumenty či rozhovory s danými osobnostmi. Tvůrci se navíc na několika místech odkazují ke konkrétním osudům herců a hereček, kteří buďto draze zaplatili za svůj nekonformní postoj k režimu (Jiří Plachý, Jiřina Štěpničková), nebo naopak vstoupili do jeho služeb (Jiřina Švorcová, vybraní signatáři anticharty).

Divadelní text otvírají idealistické proslovy herců při pokládání základního kamene Národního divadla (1868), následují plamenné protiněmecké proklamace při záboru Stavovského divadla českými nacionalisty (1920), vzápětí herci slibují věrnost nacistickému Německu po atentátu na Heydricha (1942). Zařazena je též návštěva předsedy vlády Klementa Gottwalda, kdy členové ansámblu servilně tlumočí přání, aby občané přišli ke svobodným volbám do Národního shromáždění (scéna naráží na zmanipulované volby v roce 1948 s jedinou kandidátkou Národní fronty). Další část textu je věnovaná antichartě (1977), zejména nejružnějším absurdním výrokům jejích signatářů, jimiž se chtěli zbavit spoluzodpovědnosti. Například:

a velryba (režie Anna Klimešová, prem. 10. března 2022, Minor, Praha); Boris Jedinák: *Dodo* (režie Viktorie Vášová a Štěpán Gajdoš, prem. 21. května 2022).

Kryštof: *A co vy, pane Korn, vy jste nikdy nic nepodepsal?*
 Vojta: *Ano, chartu.*
 Kryštof: *Aha. A měl jste z toho problémy?*
 Vojta: *Ne, žádné problémy. Vlastně naopak.*
 Kryštof: *A nemyslíte antichartu?*
 Vojta: *No, no, no. Tak to jsem podepsal.*
 Kryštof: *Tedy ne chartu, ale antichartu?*
 Vojta: *Ano, antichartu.*
 Kryštof: *A proč?*
 Vojta: *Protože mi nic jiného nezbývalo. Asi.*¹⁹²

Závěrečná scéna oslav sametové revoluce pak představuje spíše ironickou tečku za bezútešnou přehlídkou lidských selhání, což podtrhlo i využití naivistické Smetanovy písně *Dobrá věc se podařila, věrná láska zvítězila*. Zda zvítězila i pravda, to už si, zdá se, Erbes s Jedinákem nejsou tak jistí.

Po absolutoriu na DAMU se Erbes s Jedinákem od sezony 2020/21 stali kmenovými dramaturgy Divadla Na zábradlí, zároveň zde však mohli tvořit v samostatném tandemu. V autorské inscenaci *Kyjem po kebuli aneb Zpráva o dobrovolné smrti jednoho z diváků* (prem. 21. února 2020) zpracovali dopisy českého Jezuity Augustina Strobacha, jenž coby misionář odjel na sklonku 17. století na Mariánské ostrovy, kde byl zavražděn při povstání domorodců (ranou kyjem do krku). Na dokumentárním podloží však tvůrci vystavěli jevištní tvar, který pojímá misionářské aktivity značně kriticky a odhaluje morální pochybenost kolonizátorské idey kultivace domorodých společenství skrze křesťanskou víru. Epilog nazvaný *Zpráva o povstání na Mariánských ostrovech léta páně 2020* přitom poukazuje na to, že kolonizátorská mentalita přežívá v některých regionech dodnes. Postava čamorské obyvatelky ostrova Tinian v monologu vyčítá Spojeným státům, že si chtějí uzurpovat její domovinu pro výcvik armády, a přibližuje tragické důsledky, které by to mělo pro její lid i ostrovní faunu a flóru. Historická látka je zde tudíž využita ke kritice aktuálních kolonizátorských výbojů a k ryze současnému apelu na humanistické hodnoty a ekologické cítění v každém z nás.

V *Setkání spiklenců* v Divadle Husa na provázku (prem. 25. května 2021) se režijně-dramaturgicko-autorské duo zabývá problematikou konspiračních teorií. Inscenace vznikala v období covidové pandemie, kdy bylo toto téma aktuálnější než kdy dřív. Autoři scénář však dále upravovali i po premiéře, například do něj zapracovali zmínky o konspiračních teoriích spjatých s válkou na Ukrajině. *Setkání spiklenců* je vystavěno na principu bezprostřední debaty s publikem, každé představení tedy musí působit tak, jako by vznikalo právě teď a tady

¹⁹² ERBES, Petr, JEDINÁK, Boris, TOMŠŮ, Jan a VITVAROVÁ Alžběta a kolektiv. *Prodaná nevěsta na prknech Prozatímního, Stavovského a Národního divadla v letech 1968 až 2018*. Elektronická verze. 2018, s. 10

takzvaně z ničeho, bez předchozí přípravy. Divadlo se v první polovině stává debatním fórem, v jehož rámci se herci spolu s diváky snaží analyzovat důvody, proč tolik lidí propadá konspiračním teoriím. Herci Divadla Husa na provázku tu vystupují jakoby za sebe, i ve scénáři jsou v prefixech promluv použita jejich skutečná jména. Zatímco Vladimír „Láry“ Hauser zosobňuje neoblomného zastánce racionality (*„názor není pravda“*), Sylvie Krupanská se projeví coby člověk ochotný naslouchat nejrůznějším domněnkám a teoriím, jež není možné na první dobrou vyvrátit. Debata se nakonec zasekne u jedné jediné konspirační teorie, která se nejprve jeví jako zcela přitažená za vlasy: herci z Divadla Husa na provázku prý pijí dětskou krev. Jenže mladé posily souboru Dominik Teleky a Milan Holenda tvrdí, že tomu tak opravdu je, ba co víc, během telefonátu se nechtěně prořeknou i někdejší členové souboru Miroslav Donutil a Bolek Polívka. A představení naruší hysterická matka tvrdící, že se v divadle ztratil její syn.

Erbes s Jedinákem mystifikaci s podvratností sobě vlastní rozvíjejí až do absurdního finále, kdy se debata překlopí v oslavu stodvacátého výročí založení Klubu přátel demokracie, jenž je prezentován jako tajný spolek řídící ze svého podzemního města veškeré světové dění (tvůrci zde naráží na konspirační teorie o spiknutí tzv. židozednářů apod.). Vedení klubu se hrdě hlásí k zosnování sametové revoluce i 11. září a mnoha dalších přelomových událostí globálního či alespoň evropského významu a na svou nadvládu nad světem si všichni připíjejí dětskou krví. Autoři zde překlápějí absurditu konspiračních teorií do třesuté parodické roviny. Závěr však patří melancholickému monologu Vladimíra „Láryho“ Hausera, jenž vyjadřuje strach a nejistotu člověka tváří v tvář chaosu postfaktického světa:

Láry: Já tamten svět prostě nezvládám. Na mě je toho moc. Moc informací, moc negativity. Já už jsem si doma zrušil UPC. Já se na tu televizi už nemůžu dívat. Čemu v té televizi má člověk věřit? Kde je pravda??¹⁹³

I nejzarytější odpůrce konspiračních teorií tak nakonec bezděky připouští, že neví, jak v dnešním informacemi a technologiemi zahlceném světě odlišit pravdu od lži. Závěrečná píseň Elvise Presleyho *Can't Help Falling in Love* pak působí jako dojemný výraz stesku po starých časech, kdy se člověk ještě mohl dopídit exaktní pravdy.

Druhou a zatím poslední autorskou inscenací, již tandem vytvořil pro Divadlo Na zábradlí, byl *Discoland* (29. dubna 2022). Erbes s Jedinákem zpracovali fenomén Discoland Sylvie, na nechvalně proslulý devadesátkový podnik Ivana Jonáka se však rozhodli podívat netradičně „zdola“, perspektivou jeho řadových zaměstnanců a návštěvníků. Divadelní text sestavili z autentických rozhovorů, které s těmito „experty všedního dne“ vedli, ať už šlo o provozního

¹⁹³ ERBES, Petr, JEDINÁK, Boris a kolektiv. *Setkání spiklenců*. Elektronická verze. 2021, s. 26

ředitele, DJ, Jonákova kuchaře, barmana, striptérku či místního štamgastu. Všechny očité svědky, s nimiž se tvůrcům nepovedlo spojit nebo kteří odmítli svědectví poskytnout, zastupuje němá postava dívky, již v inscenaci ztvárnila ukrajinská studentka Valerie Lobačova. Postava Jonáka v inscenaci naopak chybí.

Ze shromážděných výpovědí tvůrci sestavili dokumentární textové pásmo, jež se skládá v silnou výpověď nejen o divokých devadesátkách, ale též o lidské schopnosti přibarvit ve vzpomínkách realitu tak, jak si člověk přeje. Z příspěvků respondentů vyvstává pozoruhodná diskrepance mezi věcnou podstatou vzpomínaných událostí a sentimentálním patosem, s nímž své často hraniční, nechutné či bolestné zážitky líčí. Velmi dobře je to patrné už z úvodního rozhovoru s DJ:

- DJ: *Já ti povím jenom to hezký. Já se vůbec nechci angažovat v ničem ošklivým.*
- Bára: *A přišlo ti, že je to hezký? Že je to hezká zábava, která se tam vedla? Že tě to obohatí?*
- DJ: *Je to dobrá otázka?? Hele přišlo mi, že je to hezký. Bylo mi dvacet jedna, dvacet dva. Kdyby mi někdo dneska řekl, že se to vrátí, tak řeknu: okamžitě! V minutě.*
- Bára: *Mě ještě zajímá – ty popisuješ Discoland jako tu jízdu. Myslíš, že to takhle vnímali všichni v tom baráku?*
- DJ: *Určitě. Určitě.*
- Bára: *Ptám se třeba na ty servírky.*
- DJ: *Pro ně to byl taky jakoby zázrak. V Discolandu ta servírka měla bejt v osm a byly tam v pět a byly šťastný. Už tam přišly jako šťastný, už tam přišly ve čtyři jako hurá, jdem to připravovat, už bude zábava a šlo se to připravovat a už byla zábava, protože každý byl rád, že tam je.¹⁹⁴*

Jestliže budeme Discoland Sylvie spolu s tvůrci chápat jako symbol divokých devadesátek, toto období českých dějin se před námi předestře ve všech svých těžko postihnutečných a pochopitelných kontrastech, coby bujará party v podniku s nekonečnými zásobami alkoholu, drog i tělesných slastí, jehož základy však zároveň nenápadně rozežírání červotoč fyzického i psychického násilí, podvodu a zločinu. Jak říká DJ:

Když si představíš nejhorší scénáře, největší prasárny, největší blázniviny, největší komedii, největší... tak to je ve zkratce Discoland. To je Discoland. A možnosti neomezený.¹⁹⁵

¹⁹⁴ ERBES, Petr a JEDNÁK, Boris. *Discoland*. Elektronická verze. 2022, s. 4

¹⁹⁵ Tamtéž, s. 3

3.5 David Košťák: Poeticky o etice mezilidských vztahů

Autor, dramaturg a překladatel David Košťák (*1991) vystudoval bakalářský stupeň studia na Katedře teorie a kritiky na pražské DAMU (abs. 2014), ale už během studií začal spolupracovat s Divadlem LETÍ, nejen jako autor, ale také jako lektor dramaturgie. Posléze se stal kmenovým dramaturgem scény. Coby autor i dramaturg pravidelně hostuje v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích, společně s režisérem Janem Holcem založil nezávislé Divadlo Spektákl, jež hrálo na různých pražských scénách v letech 2014-2018. V letech 2018-2023 byl dramaturgem Švandova divadla, poté se přesunul do Jihočeského divadla v Českých Budějovicích.

Debutoval s miniaturou *Fresh Love* na téma krátké spotřební lhůty lásky v dnešním zrychleném, odcizeném světě. Uvedlo ji Divadlo LETÍ 17. října 2013 v prostoru Nákladového nádraží Žižkov v rámci maratónu scénických čtení krátkých her na téma Nádraží – Urbanismus – Veřejný prostor (děj textu je zasazen do anonymního prostředí vlakového nádraží). Akci předcházela letní autorská rezidence, do níž bylo kromě Košťáka vybráno dalších osm českých autorů. Pro Divadlo LETÍ Košťák dále napsal postdramatický text *Taxistyx* (k desetiletému výročí scény, inscenace v režii Alžběty Burianové byla prezentována coby „divadelní polot(o)var uvedený v omezené sérii pěti představení“, součástí večera byla též inscenace textu finské autorky Saary Turunenové *Přízrak* v režii Martiny Schlegelové, prem. 2. května 2016 ve Vile Štvanice) a komickou miniaturu ze světa kojenců, matek a jejich bezdětných přítelkyň *Baby Boom* (uvedení formou scénické skici během Večeře s novou hrou 22. srpna 2021 v prostoru Bar/ák na Florenci). Podílel se na scénáři k šestihodinovému imerzivnímu divadelnímu sci-fi o meziplanetární migraci *CAMPQ*, realizovanému u příležitosti Pražského Quadriennale 2019 Divadlem LETÍ, souborem Tygr v tísni a Jihočeským divadlem v Českých Budějovicích (Claudia Cedó, Joan Yago, Marie Nováková, David Košťák, Marie Špalová: *CAMPQ*, režie Martina Schlegelová, Ivo Kristián Kubák, Petr Hašek, Tomáš Loužný, prem. 6. června 2019, ostrov Štvanice). Pro divadelní sezonu 2023/24 Divadlo LETÍ chystá inscenaci Košťákova textu inspirovaného osobností Bertolta Brechta.

Ve formě repertoárové inscenace byly v českých divadlech uvedeny tyto Košťákovy texty: současná variace na Dumasovu *Dámu s kaméliemi* psaná ve stylu in-her-face dramatiky *Dáma s Camelkami* (režie Jan Holec, prem. 19. února 2016, A studio Rubín), *Srdce patří za mříže* (režie Alžběta Burianová, prem. 29. dubna 2017, Studio Švandova divadla; hra vznikla v rezidenci Švandova divadla), *Lajka vzhůru letí* (režie Petr Hašek, prem. 28. listopadu 2017, Malé divadlo v Českých Budějovicích), *Hladová země* (režie Štěpán Pácl, prem. 2. března 2019, velký sál Švandova divadla), *Holubí pohádka aneb Rychlý jako Pírko* (režie Hana Marvanová, prem. 18. června 2021, Divadlo rozmanitostí Most; text v české premiéře uvedl

Český rozhlas, viz níže), *Jak se směje Zubatá* (spoluautorka a režisérka Kateřina „Kasha“ Jandáčková, prem. 16. října 2021, Malé divadlo v Českých Budějovicích), *Karkulka v síti* (režie Hana Marvanová, prem. v září 2023, Divadelní spolek Šprajc) a *Trójanky* (režie Anna Turlo, prem. 27. května 2023, Studio Švandova divadla). Společně s Helenou Koblischkovou napsal Košťák libreto k rodinnému muzikálu Jihočeského divadla v Českých Budějovických *Kronikáři* (režie Petr Hašek, prem. 17. března 2017, Jihočeské divadlo; šlo o společný projekt Malého divadla, činohry, opery a baletu Jihočeského divadla).

Český rozhlas uvedl Košťákovy texty *Nad rozlitou Mléčnou dráhou* (režie Radim Nejedlý, prem. 26. ledna 2017 na stanici ČRo 3 Vltava), *Tahle země není pro mladý* (režie Izabela Schenková, prem. v lednu 2018 na stanici Český rozhlas Dvojka), *Rychlý jako Pírko* (režie Josef Kačmarčík, prem. 11. října 2020 tamtéž) a *Vlkův sen o cestě na Měsíc* (režie Josef Kačmarčík, prem. 2. června 2022 na stanici Rádio Junior). Do finále soutěže Radio Drama Autor, vypsané Českým rozhlasem v roce 2019, se autor probojoval s textem *Konec vlaštovčí sezony*.

Díky účasti na evropském networkingovém projektu Fabulamundi¹⁹⁶ byly přeloženy a v zahraničí uvedeny tyto Košťáky texty: *Nad rozlitou Mléčnou dráhou* (v milánském Out Off Theater, prem. 27. září 2019; v Teatro San Carlo v italském městě Foligno, prem. 31. března 2023), *Ptačí žena* (tento krátký divadelní text Košťák napsal v roce 2018 v rámci workshopu s britským autorem Simonem Stephensem a následně jej uvedlo katalánské divadlo Sala Beckett, v němž workshop proběhl). Text *Lajka (jmenuju se pes)* měl světovou premiéru 18. února 2019 na scéně Teatrul Ariel v rumunském městě Targu-Mures (nepočítáme-li klauzurní inscenaci studentů KALD DAMU v režii Kashy Jandáčkové, uváděnou v sezoně 2015/2016). Z Košťákovy účasti na projektu The 24 Hour Plays, realizovaném Divadlem X10,¹⁹⁷ vzešla krátká komický hříčka „pro jednoho zajdu, jednu vysokou ženu, jednoho hodinového manžela a devět kupovaných buchet“ *Prenatál* (jednorázové uvedení v rámci projektu 12. října 2019, režie Alexandra Bolfová).

Scénického uvedení v jakékoliv formě se dosud nedočkaly texty *Úložiště*, *My Personal Jesus*, *Antucká tragédie* a *Černá Thalie*, jež byla publikována ve studentském časopise Hybris.¹⁹⁸ Ve všech případech jde o kratší texty napsané v začátcích autorovy kariéry (*Úložiště*, *Černá Thalie* a *My Personal Jesus* v roce 2013, *Antucká tragédie* 2014), v nichž tříbil svůj poetický jazyk a schopnost nalézt výstižnou metaforu pro nejniternější lidské prožitky i osudové, transformativní okamžiky v mezilidských vztazích. Činil tak na látkách velmi kontrastních, za využití rozdílných formálních postupů.

V *Antucké tragédii* aplikoval „vysoký žánr“ antické tragédie na banální příběh o rivalitě mezi hráčkami tenisu, a docílil tak parodického účinku.

¹⁹⁶ Více o projektu Fabulamundi na stranách 38-39.

¹⁹⁷ Více o projektu The 24 Hour Plays na stranách 27-28.

¹⁹⁸ KOŠTÁK, David. Černá Thalie. Hybris, č. 18 (2013), s. 45-55

V *Černé Thalii* se zase inspiroval domácí i americkou černou kronikou, konkrétně brutálními vraždami Otýlie Vranské a Elisabeth Short, přezdívané „Černá Dahlie“. Nenapsal však detektivní hru, ale černohumornou grotesku s prvky coolness poetiky, jež dovádí do absurdních důsledků snahu rodičů prosadit dceru ve světě showbyznysu. Mladé herečce (odtud Thalie z názvu) Ornele se nedaří uspět na castinzích, a tak ji její matka rozpůlí a pohodí její nohy v parku. Z domnělé vraždy je mediální senzace, Ornela navzdory biologickým zákonům přežije a čeká doma v akváriu s agarem na svůj moment slávy. Aby Ornelu muži zákona a především média našli, odřízne dceři matka trup a jednotlivé kusy těla strategicky rozmístí tak, aby vyšetřovatele dovedly k jejich domu. Než se tak stane, naservíruje otec Ornelině hlavě vegetující na ledu v akváriu její oblíbené horké kakao, to ale led rozpustí a dívka se utopí. Otec si zoufá, matka je však odhodlaná dotáhnout svůj plán stůj co stůj. Zavolá na policii, aby se k činu přiznala, a urvala si tak svůj díl slávy. Nedočká se však, neboť k vraždě se už stihl přihlásit někdo jiný. A co hůř, uvedl, že oběť se jmenovala Dáša, nikoliv Ornela. Podobně jako v *Antucké tragédii* autor staví na kontrastu „vysokého a nízkého“: drastickou zápletku jako z morytátu traktuje vznešeným stylem básně psané ve volném verši.

Divadelní text *Úložiště* předznamená linii komorních vztahových dramát psaných poetickým jazykem, pracujících s prvky magického realismu. V *Úložišti* se takovým prvkem stává skříň v ložnici, do níž manželský pár ukládá všechny nepohodlné vzpomínky, které by mohly ohrozit jejich vztah – na předchozí lásky, zemřelé dítě a také milence, kterého si truchlící matka našla, když s ní manžel úplně přestal komunikovat. Autor pohnutý příběh jednoho vztahu odhaluje v kusých, nechronologicky řazených střípcích, jež se vnímateli odhalují stejně nečekaně jako hluboko zasuté vzpomínky, které se náhle vynoří na povrch. A ačkoliv by je hrdinové rádi do smrti drželi zavřené ve skříni paměti, pravda se dere ven a v pokoji začíná cosi páchnout. Jenže manželé spolu o svých chybách a traumatech nedokážou mluvit. A láska nakonec úplně oněmí.

„Krátká masopustní hra s dvanáctičetnou příležitostí vyslovit se“ *My Personal Jesus* je monodramatem o dvanácti kratičkých scénách, jež však výrazně rytmizovaným jazykem i členěním textu na jednotlivé sloky ponejvíce připomíná báseň v próze. Není zde ani žádný prefix promluv, který by specifikoval identitu mluvčího a instruoval k divadelnímu provedení. Text je psán v du-formě. Začátek každé kapitoly odkazuje k rituálu krmení dítěte doprovázeného typickou říkankou „za maminku, za tatínka“ atd. V Košťákově monodramatu jsou však jednotlivá sousta metaforou pro dvanáct životních křivd a traumat, jež se nějakým způsobem pojí vždy s jinou blízkou osobou a které musí člověk i přes odpor „pozřít“, tedy čelit bolesti a vyrovnat se s nimi. V poslední kapitole získává tento akt podobu biblického obětování se:

*Co použili slova jako zbraň
Za všechny
Co píší,
Aby předali své zranění
Pro ty nepřestávej žrát
A neboj se zrychleného tepu
Jen jez, chlapečku
Pot stéká ti z čela
Námahou
A ten tě očistí
Tak, chlapče, jez
A mlč
Ať nezalžeš
Papej, miláčku
A až se tě zítra dotkne první hřebík
Popraskáš
Jako napité klíště
Nakazíš nás infekcí
Zápalem mozkových blan
A my ho nazvem vírou¹⁹⁹*

Zároveň se zde objevuje motiv psaní coby svého druhu sebezraňující činnosti, jež má však moc ovlivnit či inspirovat druhé. Ostatně, celým dílem Davida Košťáka – jak ještě uvidíme – prostupuje myšlenka morální odpovědnosti jedince za své činy, jak ve vztahu ke svým nejbližším, tak ke společnosti.

Ze studenta divadelní teorie a kritiky a lektora dramaturgie se mezitím vyprofiloval autor velice všestranný, píšící jak pro divadlo, tak pro rozhlas, jak pro dospělého diváka, tak pro děti a mládež, jako pro činohru, tak pro hudební divadlo. Jeho tvorba se rozpíná od poetických miniatur na téma pomíjivosti a nestálosti lásky (*Ptačí žena*, *Fresh Love*) či rozehraných anekdot (*Babyboom*, *Prenatál*) přes originální akční, vtipné i dojemné příběhy pro děti a mládež i jejich rodiče (*Karkulka v síti*, *Vlkův sen o cestě na Měsíc*, *Tahle země není pro mladý*, oba texty o Lajce, *Jak se směje Zubatá*, *Rychlý jako Pírko*, *Kronikáři*, *Nad rozlitou Mléčnou dráhou*) nebo vztahová dramata pro dospělé (*Konec vlaštovčí sezony*, *Taxistyx*, *Dáma s Camelkami*) až po celovečerní tragédie (*Hladová země*, *Trójanky*) či dokonce společenskou satiru (*Srdce patří za mříže*). Ve všech typech textů však dovedně pracuje s metaforou,

¹⁹⁹ KOŠTÁK, David. *My Personal Jesus*. Elektronická verze. 2013, s. 10

jinotajem, symbolem či obrazností v širším smyslu slova, a to jak v rovině motivicko-tematické, tak jazykové, a citlivě kombinuje komiku s tragikou, jemnou nadsázku s něžným patosem. Práce s motivem snu či vzpomínky dodává jeho textům melancholický nádech, též s oblibou nechává v duchu magického realismu prorůstat do naší reality fantaskní prvky. I v textech psaných pro činoherní divadlo hraje podstatnou roli hudba, autor ve scénických poznámkách odkazuje na konkrétní písně, které podtrhují náladu situací nebo naopak vytvářejí atmosférický kontrast.

Košťákovy divadelní texty pro děti a mládež jsou plné svérázných, legračních postav a nápaditého situačního i slovního humoru. Kombinuje v nich poutavý, originální příběh s nevtíravě traktovaným ponaučením. Nejinak je tomu v adaptaci známé vyprávěnky o Červené Karkulce, nazvané *Karkulka v síti*. Jak titul napovídá, rájónem mazaného vlka jsou temné hvozdy internetu. Autor totiž známý příběh o tom, kterak vychytralý vlk babičku i Karkulku sežral, invenčně přetváří tak, aby dětem vysvětlil zásady bezpečného chování na sociálních sítích. Influencerka Karkulka se samozřejmě dopustí několika chyb, které vlkovi umožní ji vydírat a vylákat samotnou do lesa (tentokrát skutečného), aby mu ukázala, kde přesně bydlí babička. Ale děvčátku, bránícímu se zuby nehty pomocí karate, naštěstí přispěchá na pomoc tatínek myslivec, jenž predátorovi nasadí náhubek na tlamu a palčáky na tlapy – ublížit mu nechce, vlci jsou koneckonců chránění! Nakonec tatínek pomůže Karkulce na všech sociálních sítích nastavit silnou ochranu soukromí. Obzvláště invenčně je pojata postava vypravěče, jímž není nikdo jiný než personifikovaný internetový prohlížeč. V průběhu pohádky interaguje s dětmi a vybízí je, aby Karkulce poradily.

Ještě závažnější téma řeší Košťák se spoluautorkou Kateřinou „Kashou“ Jandáčkovou v dojemné pohádce pro děti od osmi let *Jak se směje Zubatá*. Citlivě seznamují děti s faktem lidské smrtelnosti a ukazují jim, že smrt není tak děsivá, jak by se mohlo zdát. V bytě, v němž žije chlapec Ondráš s mladší sestrou Makinou, rodiči a andulkou, se začne ozývat podivné chichotání a nevysvětlitelně mizí lidé – konkrétně dědeček s babičkou. Když se sourozenci od rodičů nedočkají žádného kloudného vysvětlení, zahajují detektivní pátrání. Jejich pomocnice andulka při něm bohužel sezobne několik kávových zrn, která Ondráš omylem rozsype po pokoji, a umírá. Tehdy se Ondráš a Makina poprvé setkávají se Zubatou, mladou pomocnicí Dědečka Smrtáčka, jednou z bytostí, které vyprovázejí zemřelé z tohoto světa. Vychází najevo, že její nutkavé chichotání nepramení z radosti, ale ze smutku:

Zubatá: Tolik bych si poseděla. Ale nikde mě nechtějí. Pláčou, prosí mě, abych odešla. Nechtějí mě. Seděla bych v klidu. Já nejsem neposedná.

*Seděla bych a čekala. Ale když mě nechtějí, tak mě to tlačí ze všech stran. Tlačí mě to a chichotám se. Tím víc, čím víc mě nechtějí.*²⁰⁰

Makina k Zubaté přilne víc než Ondráš, dokonce jí vylepší vizáž, aby nevypadala tak děsivě. Stanou se z nich kamarádky a Zubatá začne bydlet u sourozenců v pokoji. Ondráš však jednoho dne pochopí, proč se strašidelná bytost zabydlela právě u nich: Makina je vážně nemocná a Zubatá si pro ni přišla. K chlapcově úlevě se jí ale nechce odejít, protože se poprvé za svou existenci cítí někde doma. K rozumu Zubatou přivede až Dědeček Smrtáček, který jí vysvětlí, že Makina naživu zbytečně trpí. V dojemném závěru Zubatá holčičku odvádí pryč, nejdříve ji ale nechá rozloučit se se spící rodinou. Po jejím odchodu vede dialog s Ondrášem, díky němuž chlapec pochopí, že smrt neznamena konec – vždyť Makina ho bude i nadále provázet životem. Rodiče se s ním navíc poprvé v životě otevřeně baví o smrti, což všem pozůstalým poskytne jistou možnost katarze:

Ondráš: *Je v nebi a dívá se na nás?*
Máma: *Zasadíme strom. A ona si ho najde. Poroste spolu s tebou. A ještě tě přeroste.*
Táta: *Budeme jí posílat dopisy po létajících dracích.*
Máma: *A u toho stromu si budeme vyprávět všechno, co se nám stalo a ona to uslyší.*
Ondráš: *Ale co z toho je pravda?*
Zubatá: *Všechno. Můžeš ji vzít s sebou, kam jen budeš chtít. Má tě ráda. Bude s tebou.*²⁰¹

Smutný, tentokrát dokonce reálný, příběh zpracoval Košťák i v případě obou textů o Lajce, fence, která se na jedné straně stala nejznámějším zvířecím kosmonautem, na straně druhé ale také jednou z obětí sovětského vesmírného výzkumu. Jako první napsal Košťák text *Lajka (jmenuju se pes)*. Příběh o tom, kterak se Lajka stala kosmonautkou, je tu zobrazen z psí perspektivy, postavy psů spolu tedy komunikují úplně stejně jako my lidé. Figury lidí-vědců jsou naopak odsunuty do pozadí a s nimi i politické konotace Lajčina příběhu, které jsou více tematizovány v titulu pozdějším. Aby motiv vlivu socialistické totality na vesmírný výzkum nezmizel úplně, začleňuje do textu Košťák alespoň komický dialog dvou vědců, v němž kritizují Disneyho animovanou pohádku o Sněhurce z ideologických pozic:

²⁰⁰ KOŠTÁK, David a JANDÁČKOVÁ, Kateřina „Kasha“. *Jak se směje Zubatá*. Elektronická verze. 2021, s. 21

²⁰¹ Tamtéž, s. 30

- Vědec 1: Představ si. Přijdu domů a děti sledují Sněhurku. Americkou agitku, která z pracujícího lidu dělá partu nesamostatnejch trpaslíků.*
- Vědec 2: Hrozný. Cpát takový nesmysl dětem do hlavy. Štěstí je v dole. Kdyby byla co k čemu, tak jde s nima fárat do dolu. Ne že najde štěstí u prince, co se přizívá na pracujícím lidu.*
- Vědec 1: Moje řeč. Jak máme vyhrát vesmírný závod, když na plný čáře prohráváme i doma, u televize.²⁰²*

Komika plyne i z neporozumění mezi psím a lidským světem. Když se vědci například pokouší zjistit, která ze tří fenek je nejodolnější na hluk, interpretují štěkot a pobíhání dvou z nich jako znak utrpení. Diváci, kteří na rozdíl od vědců řeči psů rozumí, ale vědí, že fenky Muška a Albina si prostě jen užívají, jako by byly na diskotéce:

- Vědec 1: Subjekty 1 a 2 na hluk reagují podrážděně. Pobíhají po místnosti. Subjekt číslo 3 zachovává klid.*
- Muška: Lajkoo! Nebud' pudl. Pojd' si taky zatancovat!*
- Albina: Přesněěě. Nekaž párty. Někdy si musíme vyhodit z tlapy.*
- Lajka: Nemám náladu.²⁰³*

Hlavní hrdinka se totiž trápí pro svého milovaného vořecha Antoše, do nějž se ve výcvikovém středisku zamilovala, dokonce odsud společně utekli, ale jeho lapili lovci psů na psí zápasy. Hlavním tématem postavy Lajky se tak stává samota, a o to je její příběh dojemnější. Postupně se z jejích monologů dozvídáme, že jako štěně měla rodinu, ale ta ji záhy opustila a ona se ocitla na ulici. Naučila se o sebe postarat, a je to právě její houževnatost a klid tváří v tvář nebezpečí, co z ní nakonec činí ideální kandidátku na let do vesmíru. Jeden z vědců ji večer před startem bere k sobě domů, aby si ještě naposledy pohrála s dětmi. Ví, že fenka už se na Zem nevrátí. A není větší samoty než ve vesmíru. Konec Lajčina příběhu je vpravdě tragický a obsahuje silnou výčitku namířenou proti těm, kteří hazardují s životy druhých a odmítají za to převzít odpovědnost:

- Lajka: Vyslali mě sem. Lidi. Čekám. Až se vrátí. Ještě pořád čekám. Ale bojím se, že máma měla pravdu. Člověk aportovat neumí. Jakmile něco pustí, už to nesebere.²⁰⁴*

²⁰² KOŠTÁK, David. *Lajka (jmenuju se pes)*. Elektronická verze. 2015, s. 5

²⁰³ Tamtéž, s. 6

²⁰⁴ Tamtéž, s. 24

V psím světě se však z Lajky stala legenda, jak předestírá scéna z úvodu divadelního textu zachycující rozpravu psů nad fenčiným hrdinským skutkem. Košťák zde humorně vystihuje charakter jednotlivých psích ras:

Retrívř: *Normálně tam poslali nějakou potulnou fenu, podřadného ořecha, kterej nakonec shořel ve vlastní skořápce*

Chrt: *Mimozemšťani maj přece vždycky dlouhý ruce a nohy, velký oči... měli tam poslat někoho z nás, chrta, tý ťuldy si přece ani nemohli všimnout*

Čivava: *Či- va- va*

Rotvajler: *Roztrhat, roztrhat, meteor, asteroid, Američany, ROZTRHAT*

Yorkšír: *Pardon, rotvajlera opravdu ne, agrese není řešení, nás v Yorkshiru učí diplomacii. Sbalil bych svůj čajový servis a vše bych s cizími rasami probral u vlažného šálku Earl Grey.*

Bígl: *Přesně tak, Jamesi, nebo bígla. Proč tam neposlali bígla? My na ostrovech se umíme chovat.²⁰⁵*

Pozitivnější vyznění dojemnému příběhu dodává i jeho propojení s mýtem o mimozemském původu psů. Prý přišli na Zem spolu s bohem Anubisem – ten býval Egyptany tradičně zobrazován jako pes či muž s psí hlavou střežící zesnulé –, aby pomáhali lidem, ale nyní se touží vrátit zpátky domů do kosmu. V Lajce lze tak vidět prvního psa, který se vrátil domů. Režisér Petr Hašek z Malého divadla v Českých Budějovicích Košťáka posléze požádal, aby vytvořil verzi příběhu o Lajce pro mladší diváky od šesti let. Tak vznikl text *Lajka vzhůru letí*, v němž je fenčin příběh zobrazen očima lidí a vlastně mnohem realističtější. Mluví pouze lidské postavy, které se také stávají hybateli děje, psi si počínají prostě tak, jak jsme zvyklí v realitě. Hlavní hrdinkou je mladá vědkyně Jelena, kterou jako by s Lajkou pojilo osudové pouto – jako malá si s ní hrála před domem, slíbila fence, že se pro ni vrátí, ale otec jí to zakázal. Znovu se s Lajkou tedy setkává až o mnoho let později, coby cílevědomá začínající vědkyně, již však nadřazení jako ženu k žádnému výzkumu nepustí a poručí jí, aby se starala o pokusné psy. Zatají jí však, za jakým účelem je trénují. Až když se jeden z nich, Antoš, ke kterému Lajka velmi přilnula, nevrátí, začne se Jelena pít po tom, jaké mají vědci se psy úmysly. A přiměje svého nadřízeného Vladimíra slíbit, že Lajka, která jí mezitím velmi přirostla k srdci, pro let do kosmu vybrána nebude. V jeden okamžik to dokonce vypadá, že výzkum bude zastaven úplně. Pak ale dostanou příkaz shora, že je potřeba předejít USA a uskutečnit další start do Velké říjnové revoluce. I na úkor bezpečnosti vyslaného psa. Vladimír je sice odhodlán dodržet slib, který Jeleně dal, jenže Lajka na sebe bezděky strhne pozornost, když neohroženě brání

²⁰⁵ Tamtéž, s. 2

ostatní feny před vrchním inženýrem. Ten si nakonec vybere Lajku právě pro její odvalu. Tehdy Vladimír Lajku přináší divákům, aby si mohla naposledy pohrát s dětmi. V posledním obraze Jelena sleduje vzlet Lajky z pozorovací stanice a parafrázuje slova fenky ze závěru původního textu:

Jelena: *Budu vyprávět pohádku*
 Které šťastný konec chybí
 O psovi, co vystoupá na nebe
 A už ho nikdo neuvidí.
 Nejlepší přítel člověka
 V mracích se navždy ztratí
 Když člověk něco zahodí
 *Jen zřídka se pro to vrátí*²⁰⁶

V rozhlasovém pohádkovém muzikálu *Vlkův sen o cestě na Měsíc* dojdou hlavní hrdina Johnny, jenž je napůl člověk a napůl vlk, a jeho protektivní maminka k poznání, že jinakost není třeba z člověka vymýt, aby mohl být šťastný. A společnými silami dokážou přivést k rozumu i vědkyni Velkou Červenou Karkuli, která ovládla město pomocí svého vynálezu Mrakofuku, jenž z lidí na počkání vysaje údajně nebezpečné – ve skutečnosti ale jen nekonvenční, originální, vymykající se – myšlenky. Karkule si přizná, že její strach z neznámého, jiného – tedy i z vlků – pramenil pouze z neznalosti, zničí Mrakofuk a začne vynalézat pomůcky usnadňující lidem i vlkům život. A Johnny se už nechce odstěhovat na Měsíc, protože ví, že ho doma i ve škole budou akceptovat takového, jaký je.

Také dospívající poštovní holub Pírko z rozhlasové pohádky se zpěvy *Rychlý jako Pírko* má problémy se sebevědomím. Všichni včetně jeho člověčího majitele od něj totiž očekávají, že bude stejně dobrý letec jako jeho zesnulý otec, jenže všichni z jeho letky ho vždycky hravě předstihnou. Stává se tak zdrojem posměchu, nepomáhá ani hyperprotektivní chování jeho matky. Během nejvýznamnějšího klání poštovních holubů v České republice však Pírko dostane příležitost porazit svůj strach. Nejenže se odhodlá pokračovat v závodě i během bouřky, ačkoliv právě při ní zemřel jeho otec, dokonce zachrání synka svého majitele před divokou fenou, domů dorazí jako první a v desetitisícihlavé konkurenci vyhraje celý závod. A díky setkání s moudrým holubem Křtitelem, žijícím na ulici, pochopí důležitost myšlenky, že *nejrychlejší je ten, kdo kam se vracet má*.²⁰⁷

Absentující otcovskou figurou je ovlivněno také dospívání hrdiny Košťákovy rozhlasového westernu pro mladé posluchače *Tahle země není pro mladý*. Když Davymu zemře matka, vydá

²⁰⁶ KOŠŤÁK, David. *Lajka vzhůru letí*. Elektronická verze. 2017, s. 16

²⁰⁷ KOŠŤÁK, David. *Rychlý jako Pírko*. Elektronická verze. 2021, s. 32

se hledat svého dlouho ztraceného otce a musí při tom překonat mnohá nebezpečství, zároveň však najde přátele i lásku. Nakonec zjišťuje, že během cesty dospěl, a co víc, že je mnohem dospělejší než jeho vlastní otec, který se celý svůj dosavadní život nenaučil za nic převzít zodpovědnost a jen tak se potloukal prérií a kradl. Vypravěčem Davyho příběhu je vězeň, který až na samém konci vyprávění odhalí svou pravou identitu: jde právě o chlapcova otce, kterému setkání se synem otevřelo oči. Rozhodl se sám vydat šerifovi a odměnu vypsanou na svou hlavu nechal poslat synovi a jeho indiánským pomocníkům. Konečně se rozhodl dospět:

Spoluvězeň: Tak to vypadá, že ten kluk je nakonec dospělejší než ty sám!

Vypravěč: A já se rozhodl dospět taky. Tahle země totiž není pro mladý.²⁰⁸

Ztraceného otce historika se vydává hledat i dospívající Matyáš, hlavní hrdina muzikálu *Kronikáři*, pro nějž napsal Košťák společně s Helenou Koblischkovou libreto. Ve spisech, jež po sobě otec zanechal ve své pracovně, chlapec náhodou nalezne portál do minulosti. Ten ho teleportuje do starověkého Egypta těsně před smrtí Kleopatry, odtud cestuje do středověké Francie v období stoleté války (zde se ocitne přímo v těle Johanky z Arku), poté se zjeví v roce 1492 na Kolumbově lodi Santa Maria a povede se mu zažehnat vzpouru posádky, která by jinak Kolumbovi znemožnila objevit Ameriku. Kdekoliv se Matyáš ocitne, vždy tam nalezne stopu svého otce. Zběsile ho pronásleduje napříč epochami, až ho dostihne ve století páry a přemluví, aby se s ním vrátil domů, byť kronikář má pochybnosti:

Otec: A kdo bude psát? Všecko, co se děje? Aby si to lidi pamatovali. Ti, co nemají ten dar. Jako já. Nebo ty.²⁰⁹

Společně pokračují přes druhou světovou válku, z níž si Matyáš musí cestu ven doslova prostřílet v kokpitu letadla během bitvy o Británii, a nakonec i skrze komunistické Československo. Ocítají se v pokoji, v němž otec se svým nejlepším kamarádem schraňovali celý archiv dokumentů a zápisků z novodobé historie státu. StB však toto bohatství paměti zničila. Nyní má otec šanci změnit historii a pracně nashromážděné vědění zachránit. Rozhodne se zůstat, avšak Matyáše posílá domů, aby ho ochránil před nebezpečím. Chlapec se sice vrací bez otce, ale díky své cestě dějinami učiní jedno zásadní životní rozhodnutí. Jak vysvětlí své matce a sestře: *Já budu dějiny radši psát, ne zapisovat. Třeba jenom takový malý dějiny.²¹⁰* Pochopil totiž, že nechce žít jako otec, izolován od svých nejbližších kvůli „vyššímu

²⁰⁸ KOŠTÁK, David. *Tahle země není pro mladý*. Elektronická verze. 2018, s. 36

²⁰⁹ KOŠTÁK, David a KOBLISCHKOVÁ, Helena. *Kronikáři*. Elektronická verze. 2017, s. 31

²¹⁰ Tamtéž, s. 40

poslání“, naopak chce se svou rodinou trávit co nejvíce času. Udělá tedy své sestře svačinu a doprovodí ji do školy. Ani otcova oběť však nakonec nevyjde nadarmo: v rádiu hlásí, že „v činžovním domě na Žižkově byl objeven rozsáhlý archiv svědectví o dosud neobjasněných kauzách minulého režimu.“²¹¹ V libretu se Košťákovi daří zprostředkovat podstatné poznatky ze světové historie zábavnou formou, na čemž mají lví podíl i vtipné písňové texty Heleny Koblischkové.

V melancholickém a poetickém textu pro dospívající a dospělé diváky *Nad rozlitou Mléčnou dráhou* je opět stěžejním motivem odloučení dítěte a rodiče. Autor se však tentokrát věnuje dění po návratu domů a zobrazuje, jak moc těžké je slepit to, co bylo přerváno. Noří se do duší otce a dcery a nechává je ve vzájemném dialogu i několika introspektivních monolozích reflektovat, jak moc se na jejich vztahu i na nich samotných odloučení podepsalo. Postavy Kláry a jejího otce zastupují dva archetypy, které se v Košťákově díle často objevují: on je nenapravitelným, lehkovážným snílkem, ona trpně čekající, věrnou duší. On následoval svůj sen, stal se kosmonautem a odletěl na několik let do vesmíru. Ona zůstala doma, a zatímco čekala na jeho návrat, život jí protekl mezi prsty. Propast mezi nimi Košťák metaforicky vyjadřuje i tím, že vezme za slovo paradox dvojčat, myšlenkový experiment související s Einsteinovou teorií relativity, který si pohrává s tvrzením, že dvojče cestující vesmírem světelnou rychlostí stárne mnohem pomaleji než dvojče na Zemi. A tak otec zestárne o pouhých pět let, zatímco jeho dcera o padesát. Domů se tedy vrací jako stále ještě mladý muž, zatímco Klára, kterou opouštěl jako dítě, už je seniorkou. Otec se jí snaží roky odloučení všemožně vynahradiť, jenže neustále naráží na to, že svou vlastní dceru pořádně nezná. Alespoň ne její dospělé já, které každý jeho pokus o opětovné sblížení zahořkle neguje. A on ji bezděky ještě více dráždí tím, že se k ní chová jako k malému děvčeti. Dělá jí snídani, bere do planetária nebo do zoo.

Autor pracuje s odkazy na pohádku o Petru Panovi, která představuje výstižnou analogii k zobrazenému příběhu. „Chlapec, který nechtěl nikdy vyrůst“ Petr Pan se stává otcovým alter-egem, zatímco dcera je připodobněna k Wendy, dívce, která se nakonec rozhodla opustit kouzelnou Zemi Nezemi, v níž vládne bezčasí, převzít zodpovědnost za svůj život a vyrůst. *Nad rozlitou Mléčnou dráhou* však končí mnohem tragičtěji: vyjde najevo, že Klára umírá na rakovinu, takže jim zbývá jen velmi málo společných chvil. Otec si přizná, že udělal osudovou chybu. Od dětství vzhlížel ke hvězdám, odletěl za nimi, ale neuvědomil si, že tu nejzářivější hvězdu má celou dobu na dosah ruky. Rámec textu tvoří scéna, kdy otec vypráví Kláře na dobrou noc pohádku o malém chlapci, který se toužil dotknout hvězd. Vyprávěnka se stává symbolem jeho osudu i jejich vztahu. Zatímco první verze, již vypráví malé Klárce, končí

²¹¹ Tamtéž, s. 40

chlapcovým rozhodnutím vydat se za hvězdami, druhá verze, kterou uspává svou umírající dospělou dceru, zní takto:

On: *Byl jednou jeden kluk*
 Menší jak ty
 Dávali ho spát ven
 Na verandu
 A tak vzhlížel ke hvězdám
 A když vyrostl
 A viděl jednu padat
 Tak zavřel oči
 A přál si
 A ona mu spadla do postýlky
 Malá hvězda
 A on si slíbil
 Že ji nikdy nenechá vyhasnout²¹²

Otec však prožlil příliš pozdě. Závěr Košťákova melancholického textu je vpravdě dojemný. Podobnou vztahovou konstelaci Košťák rozehrál již ve starším textu *Taxistyx*. V *Nad rozlitou Mléčnou dráhou* dokonce přímo cituje některé jeho pasáže. V *Taxistyx* je unikavým rodičem, který na rozdíl od dítěte nestárne, matka-herečka. Pro její vztah s dcerou je charakteristická metafora balónku, který je provázkem spojený s dítětem, ale jakmile dítě povyroste a provázek pustí, balónek navždy odletí:

Ona: *Táhlo mě to jinam*
 Odlétala jsem
 A vracela se
 A ona byla vždycky o něco starší
 Zatímco matka nezestárla o den
 Jí se vlomily vrásky do čela
 Těžkla ve své postýlce
 Zatímco já jsem unikala
 Už neplakala
 Ale slzy nepřestaly
 Delty se jí vytvořily u očí

²¹² KOŠŤÁK, David. *Nad rozlitou Mléčnou dráhou*. Elektronická verze. 2017, s. 70

*A starost se rozlila po tváři
Zvrásnila ji
Jako mramor
Moje panenka s tváří z alabastru
A s malýma ručičkama
Které mě jednoho dne pustily
A už mě nechtěly přijmout zpět²¹³*

V textu vystupuje též dívčin otec, jenž se v ženě snaží probudit výčitky svědomí a apelovat na její mateřské city, ale marně. Nejzáhadnější postavu představuje bezejmenný taxikář, jenž do postdramaticky fragmentarizovaného děje vstupuje coby převozník osamělých duší po velkoměstě, mnohdy nucený fungovat jako amatérský psycholog. Jak vyplývá i z názvu hry, autor tuto postavu připodobňuje k bájnému Cháronovi, jenž v řecké mytologii převážel mrtvé přes řeku Styx do podsvětí. S každou další jízdou taxíkem jsou postavy blíže k smrti, aniž by se jim skutečně podařilo nalézt cestu ke svým blízkým. Žijí izolovaní jeden od druhého, neschopní si porozumět. Příběh jedné rozklížené rodiny se tak stává symbolem dnešní individualistické společnosti.

Téma odpovědnosti člověka za osoby, které si k sobě připoutal, Košťák rozvíjí též v textech *Ptačí žena* a *Konec vlaštovčí sezony*. Druhý jmenovaný text je vlastně rozvitou verzí textu prvního. Hlavními postavami jsou v obou případech muž a jeho tajemná krásná milenka, která se zjara nevysvětlitelně zjevuje vždy večer na balkoně jeho bytu a ráno zase mizí. S příchodem prvního sněhu se pak na čas přestane zjevnout úplně. („Víš, nemohla bych tu s tebou zůstat. Ve dvou. Bojím se, že bychom tu vydýchali všechn vzduch,²¹⁴“ obhajuje svoje chování.) Žena jako by v sobě měla zakódovaný „vlaštovčí“ způsob života, jistou přelétavost, puzení odletět na zimu někam hodně daleko. Poetický, melancholický text je ostatně plný motivů spjatých s vlaštovkami (jak živými ptáky, tak těmi vyrobenými z papíru) i ptačí migrací za teplem.

Děj první zmíněné jednoaktovky je jednoduchý a spěje k jasné pointě, jež funguje jako metafora: muž by chtěl se ženou navázat plnohodnotný vztah, takže se jedné noci rozhodne k radikálnímu kroku a umístí na balkon ocelovou síť, aby milenka nemohla odejít. Tedy si ji k sobě připoutá, ale zároveň ji připraví o svobodu. Konec zůstává otevřený, ale na balkon se začne snášet sníh, což pro ženu-vlaštovku nevěstí nic dobrého. Dialog dvojice Košťák kombinuje s pasážemi, kdy postavy v epickém stylu popisují dění, například:

Žena: Saháš po ovladači od televize. Jsem rychlejší. Nechci, aby přehlušila náš dech. Teď tu sedím. Dívám se před sebe. Ale díky tvému dechu

²¹³ KOŠŤÁK, David. *Taxistyx*. Elektronická verze. 2016, s. 8

²¹⁴ KOŠŤÁK, David. *Ptačí žena*. Elektronická verze. 2018, s. 3

vím, že jsi tady. Kdybys ji zapnul. Ztratil by ses mi. A seděli bychom tu. Každý sám.

Muž: *Sáhlas po ovladači. Natáhlas po něm ruku. Tvůj rukáv se nepatrně vyhrnul. Všiml jsem si pohmožděnin. Modravé kaňky pod kůží. Vypadá jako protest pera, které odmítnulo promluvit. Chci se zeptat.*

Žena: *Ale mlčíš.*

Muž: *Zakázalas mi jakékoliv otázky.*

Žena: *A tys poslechl. Nevzepřeš se. Těžko říct, jestli je to známka tvojí oddanosti. Nebo slabosti...*

Muž: *Co se ti stalo?*

Žena: *Co?*

Muž: *Kdo ti to udělal?*

Žena: *Co mi kdo udělal?*

Muž: *Ta modřina. Na té ruce. Utíkáš před někým.²¹⁵*

Prolínání dialogu s vyprávěnými pasážemi jen podtrhuje dojem dvou odlišných světů, které se nemohou nikdy zcela prolnout.

V rozhlasové hře *Konec vlaštovčí sezony* opatřil autor hlavní mužskou postavu identitou úspěšného, ale osamělého moderátora rozhlasového pořadu o vztazích na „vintage stanici“ Nultá léta a fikčnímu světu vtiskl přesnější obrysy antiutopické, technologicky pokročilé budoucnosti, v níž muselo být z města vypuzeno veškeré ptactvo, protože přispívalo k šíření závažných chorob. Nyní se nad budovami klene obrovská síť, a pokud se skrze ni přeci jen probojuje nějaký ptáček, uloví ho trénovaní sokoli. Košťák zobrazuje město jako bezútěšné, vyprahlé místo sužované písečnými bouřemi, v němž jsou lidé odsouzeni k samotě uprostřed davu.

Identita hlavní ženské hrdinky jménem Eva je však obestřena tajemstvím stejně jako v textu předchozím. Opět se nečekaně zjevuje na Richardově balkoně a odmítá mu o sobě cokoli říct, on ji opět rozčílí tím, že si ji vyfotí – jednak ho vyhecuje kolega, především se však chce ujistit, že se mu jeho milá pouze nezdá. Skrze motiv zakázané fotografie autor dále rozvíjí zápletku. Ačkoliv Richard fotografii smaže, policie ji dohledá na jeho internetovém cloudu a je jí podezřelý, že se nepropojuje s žádnou osobní identitou. Vyhlásí proto po neznámé ženě pátrání, dokonce se domnívá, že je teroristka. Richard Evu samozřejmě neprozradí, ale nešťastným řízením náhody se o ní dozví jeho žárlivá příležitostná přítelkyně a udá ji. Policisté nakonec Evu dostihnou na ulici. Dojde k honičce, při které se žena dle scénické poznámky změnila ve vlaštovku a policisté zase v sokoly. Rozhlasové médium autorovi umožňuje plně

²¹⁵ Tamtéž, s. 4

rozvinout v prvním textu pouze naznačený pohádkový motiv. Konec je však stejný: Richard balkon v noci, zatímco zraněná Eva spí, tajně zahradí ocelovou sítí a odsoudí svou vlaštovku k přežívání v zajetí:

Eva: *Lapena v ocelové síti*

Richard: *Chřadne první vlaštovka*²¹⁶

Zatím nejvýraznějšími autorskými počiny Davida Košťáka v oblasti činoherního divadla pro dospělé byly celovečerní tragédie *Hladová země* a *Trójanky*.

V *Hladové zemi* autor silně metaforickými prostředky reaguje na aktuální velice palčivou problematiku environmentální krize, konkrétně na devastaci planety Země neregulovanou těžbou surovin. Děj zasazuje do antiutopického prostředí dosti odlišného od naší reality, v němž jsou mnohem větší rozdíly mezi městem a venkovem, vlastně jde o dva naprosto odlišné a totálně od sebe izolované světy. Venkované tu žijí v semknutých společenstvích lpících na svých rituálech, odmítajících jakýkoliv pokrok. Každý jev vymykající se jejich zaběhlému způsobu života je okamžitě potlačen, nepříznivě jedinci zlikvidováni.

Hladová země sleduje zánik jednoho takového společenství, jehož živobytí je zcela závislé na blízkých dolech. Jenže země už trpěla kvůli lidem příliš dlouho, vyrvali z ní útroby a její břicho nyní zeje prázdnotou. Začíná se mstít, otrásá se a požírá horníky, například syna jedné z místních žen Petříka, jehož přízrak však později vyvrhne zase na povrch a on se snaží obyvatele varovat. Jenže většina místních v čele se starostou o zavření dolů nechce ani slyšet, protože by tím obec přišla o cenný – vlastně jediný – zdroj příjmů. Obyvatelé se brzy rozdělí na dva tábory a atmosféra v obci houstne. Mocenskou převahu má samozřejmě strana bránící těžbu stůj co stůj, jež se neštítí likvidovat své protivníky násilím. Starosta, navenek se prezentující jako otcovský dobrák, tak úkladně zabije svého největšího ideového odpůrce, bývalého policistu Richarda, protože se snažil vyslat do města zprávu, že je nutné těžbu zastavit. Coby lidské monstrum se starosta projeví také později, když znásilní mladinkou Štěpánku. Ta v průběhu děje postupně přijde o všechny smysly a její tragický osud se stává symbolem dědičného hříchu: její otec, hornický předák Pavel, se kdysi zachoval velice zbaběle, když zbrkle opustil důl během otřesů, aniž by se ujistil, že tam nikdo nezůstal. Právě proto zemřel Petřík. A nepotrestaný zločin otce si nyní vybírá daň na dceři. Další nevinnou obětí se stává koktavý sirotek Jakub, jehož starosta křivě obviní ze Štěpánčina znásilnění a rozlícený dav ho oběsí. Tato přehlídka nízkosti a násilí jako by pro zemi byla poslední kapkou. Jak se píše ve scénické poznámce, společně s pádem Jakuba z improvizované šibenice do

²¹⁶ KOŠTÁK, David. *Konec vlaštovčí sezony*. Elektronická verze. 2019, s. 40

náručí smrti se propadne i celá vesnice. Hladová země ji doslova pozře, stejně jako všechny její obyvatele.²¹⁷

I jazykové prostředky odpovídají „vysokému“ žánru tragédie. Byť vesničané v souladu se svým společenským statusem používají mnohé kolokvialismy, repliky jsou místy plné obrazných pojmenování, dialog je sémanticky velice hutný. (*ŠTĚPÁNKA: Neřekl bys, Jakube, jak dokáže být i voda bez chuti. Ale i ta jako by zemřela, jen co ji přiložím k ústům.*²¹⁸ / *PAVEL: Ale ženský oči... ty jsou strachu plný. Když jsem ti říkal, jak je máš hluboký... to jsem ještě nevěděl, co se do nich vejde strachu.*²¹⁹ / *Markéta: Člověk je těžký. Je tak těžký, že po sobě zanechává stopy. Všude. Vy už nemáte možnost vidět ptáky na obloze. A hvězdy ten smog neprosvíbí. Nemáte důvod zvedat hlavu. Proto to mého Petříka táhlo dolu. Ne protestoval. Nebe mlčí, ale země nám neustále hřmí pod nohama.*²²⁰)

V několika scénách postavy splývají v chór a vyjadřují jakýsi kolektivní prožitek obce. Například hned v prvním obraze:

(Město sleduje nekonečné řady vlaků.)

<i>Richard:</i>	<i>přijely</i>
<i>Lída:</i>	<i>za hromového rachotu</i>
<i>Starosta:</i>	<i>přijely</i>
<i>Láďa:</i>	<i>prázdné</i>
<i>Pavel:</i>	<i>po uhlí zůstal jen prach</i>
<i>Štěpánka:</i>	<i>večer nás opouští</i>
<i>Richard:</i>	<i>a ráno se zas vrací</i>
<i>Jakub:</i>	<i>nekonečně dlouhé</i>
<i>Starosta:</i>	<i>nezastavitelné</i>
<i>Markéta:</i>	<i>člověk se jim nikdy nepostaví</i>
<i>Barbora:</i>	<i>ráno zahoukají</i>
<i>Štěpánka:</i>	<i>místo kohoutího zakokrhání</i>
<i>Lída:</i>	<i>ocelový rachot</i>
<i>Markéta:</i>	<i>nese se v ulicích</i>
<i>Richard:</i>	<i>sbíhají se a plní ho</i>
<i>Jakub:</i>	<i>dokud v nich není místo</i>
<i>Pavel:</i>	<i>dokud se uhlí nedotýká střechy</i>
<i>Štěpánka:</i>	<i>ani malé dítě</i>

²¹⁷ KOŠTÁK, David. *Hladová země*. Elektronická verze. 2019, s. 83

²¹⁸ Tamtéž, s. 13

²¹⁹ Tamtéž, s. 22

²²⁰ Tamtéž, s. 24

<i>Jakub:</i>	<i>ani žába</i>
<i>Markéta:</i>	<i>ani její kořist</i>
<i>Jakub:</i>	<i>moucha</i>
<i>Štěpánka:</i>	<i>nic, co by dýchalo</i>
<i>Starosta:</i>	<i>nic už se do nich nevejde</i>
<i>Markéta:</i>	<i>jsou zadušené</i>
<i>Lída:</i>	<i>obtěžkané</i>
<i>Pavel:</i>	<i>plody našeho města</i>
<i>Starosta:</i>	<i>které nám dávají život</i>
<i>Barbora:</i>	<i>plody naší země</i>
<i>Markéta:</i>	<i>vyrvali je násilím</i>
<i>Richard:</i>	<i>opouštějí město</i>
<i>Jakub:</i>	<i>a vidí víc než my</i>
<i>Pavel:</i>	<i>shoří</i>
<i>Štěpánka:</i>	<i>ale před tím, než se tak stane, vidí svět</i>
<i>Pavel:</i>	<i>opustí naše město a shoří</i>
<i>Lída:</i>	<i>jen ty vlaky</i>
<i>Richard:</i>	<i>vrací se</i>
<i>Láďa:</i>	<i>prázdné</i>
<i>Pavel:</i>	<i>a přesto</i>
<i>Starosta:</i>	<i>nebo právě proto</i>
<i>Pavel:</i>	<i>plní naše střechy</i>
<i>Barbora:</i>	<i>naše stoly</i>
<i>Starosta:</i>	<i>naše břicha²²¹</i>

Ani v *Trójankách*, variaci na Euripidovu stejnojmennou tragédii z konce trójské války, se Košťák nevyhýbá tragickému patosu a melancholii, již podtrhuje použitím písní Zuzany Navarové. Děj jemně aktualizuje, aby mohl příběh válečných zajatkyň vztáhnout k aktuální situaci vyvolané ruskou výbojnou válkou na Ukrajině. Rezignuje ale na konkrétní narážky, takže si text zachovává nadčasové sdělení. Košťák reflektuje především nezáviděníhodnou pozici válečných uprchlíků. Hlavními hrdinkami jsou tři ženy, manželky a dcery padlých trójských bojovníků, označené jako A, B a C, jež si Řekové odvezou s sebou domů coby válečnou kořist. Jedna se stává ženou vraha svého manžela, druhá čelí ponižování coby služebná a chůva v řecké domácnosti. Třetí se podařilo zachránit své finance, takže se dokáže postavit na vlastní nohy a koupí si dům, což se stává trnem v oku jak Řekům, tak i jejím

²²¹ Tamtéž, s. 3-4

krajankám, které neměly takové štěstí a přišly o všechno. Zámožná žena však v jednom z pokojů skrývá strašlivé tajemství: kufr s tělem svého synka, jehož jí Řekové vyrvali z náruče a zabili. I přes vzájemné animozity se ženy nakonec semknou a rozhodnou se čelit předsudkům a nenávisti Řeků společně. Třeba tak, že budou alespoň na chvíli předstírat, že Trója válku vyhrála, a oslavovat vítězství. Tímto obrazem na pomezí zoufalství a naděje *Trójanky* končí. Košťák na začátek a ke konci textu zařazuje dvě scény parafrázující mýtus o příčinách trójské války. V prvním obraze se tak k nohám bohyň Héry, Athény a Afrodity přikutálí zlaté jablko s nápisem *té nejkrásnější*. Bohyně jsou z nastalé situace celé nespokojené, upejpají se po jablku sáhnout a projevit tak své ego, takže se nakonec rozhodnou vyzvat jednoho z diváků, aby rozhodl, komu jablko připadne. Situaci na závěr ironicky glosuje jediná mužská postava:

Muž: (bere jablko.)
Moc. Lest. Žena.
Nakonec je to jedno.
Ať už ho dáš jakékoliv.
Když si muž usmyslí svoje.
*Zmocní se lstí ženy.*²²²

V předposlední scéně se Zeus radí s bohyní Themis, jak Zemi ulevit od lidí, kterých je víc, než unese. Shodnou se, že nejlepším řešením bude válka, a vymyslí lest, jak ji rozpoutat, aniž by kdokoliv pojal podezření, že za ní stojí oni dva. Jak známo, řešení našli právě v tzv. „Paridově soudu“, jenž měl za následek únos nejkrásnější ženy světa Heleny do Tróji, což se pro Řeky stalo záminkou pro vyhlášení války. V inscenaci Švandova divadla byly tyto dva „božské“ obrazy vynechány. Lze je nejspíše interpretovat jako kritiku vládců, jež ze své nadřazené a zcela bezpečné pozice přezíravě rozhodují o životech miliónů lidí.

Dosud nejpolitictější Košťákovým textem je společenská satira *Srdce patří za mříže*. Autor v něm kritizuje některé projevy násilí páchaného na nepohodlných jedincích v Čínské lidové republice, a zároveň tendenci západní společnosti slepě profitovat z tohoto bezpráví. Konkrétně se zaměřuje na pochybnou transplantační turistiku, kdy si boháči kupují orgány odebírané politickým vězňům, a na ilegální dětskou práci v čínských továrnách na oblečení a doplňky. Dotýká se také kontroverze kolem výstavy *Bodies*, která široké veřejnosti předváděla anatomii skutečných lidských těl, přičemž se ozývaly hlasy, že jde o tělesné schránky zavražděných čínských disidentů. Košťákov příběh svede dohromady evropskou ženu s plačící kabelkou a čínského muže, jenž přijel hledat srdce svého otce. Dalším hrdinou je legendární Krteček, který skočí na lep čínskému agentovi, jenž se v emailech vydává za

²²² KOŠŤÁK, David. *Trójanky*. Elektronická verze. 2023, s. 6

ohroženou Pandu. Naivní kreslený hrdina se krásku v nesnázích vydává zachránit do Číny, kde je lapen a nucen sloužit tamnímu režimu. Autor zde reaguje na kauzu z roku 2015, kdy dědicové výtvarníka Zdeňka Millera prodali práva na seriál o Krtečkovi čínské stanici CCTV. Scény, v nichž je roztomilý Krteček se svou typicky omezenou slovní zásobou vystaven nástrahám postfaktického světa, vnáší do textu absurditu a sarkasmus, s nimiž Košťák běžně příliš neoperuje. Naprosto groteskně pak působí jedna z posledních scén, v níž se žena s kabelkou účastní natáčení pořadu Pošta pro tebe, neboť se chce po dlouhých letech odloučení znovu setkat se svým oblíbeným Krtečkem. Když moderátorka Ester zjistí, že hostka do pořadu proti všem pravidlům pozvala celebritu, je vzteky bez sebe a vykáže ji ze studia. Mezitím ale dorazil Krteček a moderátorka mu dává možnost promluvit. A Krteček začne k překvapení všech květnatě řečnit o bezpráví ve světě:

Krtek: Ahoj. Tady. Tady. Já... promluvím. Nikdy byste to do mě neřekli. Ani oni ne. Ale teď promluvím. O tom, co jsem viděl. Výhoda toho, že vás všichni považují za slabomyslného, je ta, že před vámi nic netají. Netuší, že byste to mohli pochopit. Ale já to viděl a pochopil. Hromadná popraviště. Popraviště plná lidí, jejichž největším proviněním je vhodná krevní skupina. Tábory plné lidí, co projeví nesouhlas s režimem. Jenom tím, že následovali dědictví svého rodu. Nevinné cvičení, o kterém věří, že prospívá jejich zdraví.²²³

Nepříjemnou situaci v živém vysílání za Ester vyřeší agent-Panda, který Krta zastřelí. Epilog patří mladému Číňanovi, který našel v jednom z diváků v sále transplantované srdce svého otce a vede do rytmu jeho tlukotu melancholický – či přímo srdceryvný – monolog přesvědčivě rozkrývající nestvůrnost transplantační turistiky:

On: Přišel jsem sem kvůli němu. Nepřišel jsem vám krást práci. Ani vaše dcery, kterým každé ráno splétáte vlasy do copů. Přišel jsem kvůli srdci svého otce. Nic od vás nechci. Jen tu možnost. Poslechnout si tlukot srdce svého otce. Naposledy. Zrychluje. Ví, že se blížím. Sedí tu mezi vámi. Dovolte... prosím... nechte mě si sednout mezi vás... a poslouchat. Tady, mezi vámi. Je tady. Srdce mého otce. Není tu šťastné. Ale ještě tlučte.²²⁴

²²³ KOŠTÁK, David. *Srdce patří za mříže*. Elektronická verze. 2017, s. 31

²²⁴ Tamtéž, s. 35

3.6 Tomáš Loužný: Člověk a (bez)moc

Režisér, autor a překladatel Tomáš Loužný (*1991) nejprve studoval humanitní studia na Univerzitě Karlově, poté absolvoval bakalářské studium na Katedře teorie a kritiky DAMU a následně přešel na obor Režie činoherního divadla na téže fakultě. První úspěch coby autor divadelních textů zaznamenal ve studentské Soutěži o nejlepší krátkou divadelní hru vyhlašovanou knihovnou Václava Havla v New Yorku ve spolupráci s DAMU,²²⁵ nejprve se umístil na druhém místě s jednoaktovkou *Úsměv* (2015) a následně soutěž dva roky po sobě vyhrál, a sice s jednoaktovkami *Hosté* (2017) a *Výměna* (2018). Již za studií spolupracoval s nezávislým divadelním souborem Tygr v tísni, pro nějž vytvořil autorskou inscenaci *Synáčci* velice volně inspirovanou románem Roberta Musila *Zmatky chovance Törlesse* (prem. 11. března 2017, Vila Štvanice). V roce 2018 se umístil na druhém místě v soutěži o Cenu Evalda Schorma s absurdní komedií *Náš domov*. Po absolutoriu v roce 2019 s ním navázalo spolupráci pražské Divadlo X10, pro nějž nejprve zinscenoval divadelní text *Hilda* francouzské autorky Marie NDiaye (prem. 17. října 2019). V roce 2019 se účastnil zdejšího autorského maratonu The 24 Hour Plays,²²⁶ z nějž vzešla jednoaktovka *Maminka*. Následně pro tuto scénu spolu s jejím kmenovým dramaturgem Ondřejem Novotným napsal divadelní text *Druzí lidé*, jež zde též zinscenoval (prem. 15. května 2021). Coby režisér i autor Loužný pravidelněji spolupracuje také s Městskými divadly pražskými, zejména s divadlem Komedie. K 90. výročí této scény připravil autorskou site-specific inscenaci *Stigmata* (prem. 2. září 2021), v níž diváky provedl jak rozličnými, též běžně nepřístupnými zákoutími divadla, tak jeho složitou personální historií velmi ovlivňovanou politickými machinacemi. Divadlo Komedie též uvedlo jeho autorskou inscenaci *Komedie Jack staví dům* (prem. 4. března 2023), v níž propojil motivy z Trierova filmu *Jack staví dům* s Božskou komedií Danta Alighierioho. Autorské inscenace vytvořil též pro olomoucké Divadlo na cucky (Tomáš Loužný a kolektiv: *Vstup zakázán*, prem. 29. října 2022 v Divadle na cucky a Krytu civilní obrany v Bezručových sadech) či pražskou Meetfactory (Tomáš Loužný: *Extáze*, prem. 2. července 2023 v prostorách bývalého plaveckého bazénu pod Barrandovskými terasami). Loužný rovněž spolupracuje s Českým rozhlasem. S rozhlasovou hrou *Vyvolený* vyhrál v roce 2020 soutěž Radio Drama Autor v kategorii Původní rozhlasová hra, následně ji pro Český rozhlas zrežíroval (prem. 22. června 2021 na stanici Vltava). Český rozhlas Dvojka uvedl drobníčku *Sběratelka* z roku 2020, další krátká rozhlasová hra *Presumpce neviný* z téhož roku na uvedení stále čeká. Pro Audiotéku v roce 2022 napsal čtyřdílnou sérii na environmentální téma *Skutečné problémy*, jejíž natáčení mělo proběhnout v roce 2023. K Loužného drobnějším divadelním textům patří ještě triptych *Adventure of a Lifetime*, jež napsal na objednávku Divadla LETÍ pro akci Večeře s novou hrou

²²⁵ Více o soutěži na straně 26.

²²⁶ Více o akci na stranách 27-28.

(prem. v rámci Večeře s novou hrou 17. února 2020) a *Písek a kamení*, jež napsal během covidové kulturní uzavírky v roce 2021 na objednávku Švandova divadla.

Texty Tomáše Loužného ctí v míře u sledované autorské generace nevídané atributy tradičního dramatu, jako je dramatická situace, jednající postava či dokonce jednota děje, místa a času (dodržování jednot však samozřejmě může souviset především s faktem, že v jeho tvorbě zatím převažují jednoaktovky, jež by leckdy šlo nazvat – s poukazem na formát známý z Českého rozhlasu – dokonce hrami minutovými). Děj je zpravidla velmi sevřený, motivace postav přesvědčivé, byť se často mohou jevit absurdní, stejně jako jednání z nich plynoucí. Konflikt mezi několika málo postavami se vyvíjí nenápadně, ale dle zákonů kauzality, autor zručně pracuje s napětím.

Většina Loužného textů se zabývá fenoménem moci, ať už plynoucí z fyzické, psychické či společenské převahy jedince, a situací její manifestace či přímo jejího zneužití na jedinci slabším. Ten však není zpravidla zobrazen jen jako pasivní oběť, mnohdy totiž disponuje schopností adaptovat se na situaci a využít ji ve svůj prospěch. V průběhu děje tak často dochází k překvapivému zvratu, kdy se z domnělé oběti stává manipulátor či přímo tyran a naopak. Loužného postavy mají – více či méně výrazné – sklony k sociopatii. Být se na začátku textu mohou jevit zcela přičetné, postupně se začínají projevovat jejich nejružnější charakterové podivnosti, úchyly či manipulativní nebo dokonce násilnické sklony. Zprvu vcelku běžná situace mezilidské interakce tak nečekaně nabývá šokujících či přímo absurdních rozměrů a zpravidla vygraduje v překvapivou pointu.

V absurdní jednoaktovce *Výměna* například přichází bezejmenná asistentka-imigrantka k šéfové Martě domů, aby jí předala složku s důležitými dokumenty. Její nadřizená ji však čím dál důrazněji přesvědčuje, aby zůstala, chystá totiž večírek. Ženě je nicméně abnormální pozornost šéfové spíše nepříjemná, tím spíš, že ji zahrnuje nevyžádanými komplimenty či kritizuje její stravovací návyky. Často též komentuje její cizí původ. Soustavně ji tak přivádí do rozpaků. Žena se pokusí několikrát omluvit a odejít, ale Martha jejích výmluv nedbá; zcela očividně využívá své mocenské pozice, aby ženu udržela u sebe doma. („*Takhle to daleko nedotáhnete, ne v téhle zemi. Pozvala jsem vás, mohla jsem vás poslat ven, zpátky do deště, ale já jsem vás pozvala proto, abych vám ukázala pohostinnou, přívětivou tvář, abych vás pořádně konečně přivítala, u nás ve firmě, u nás doma, ano, přeneseně, metaforicky, v naší vlasti.*“²²⁷) Nikdy to neřekne explicitně, ale coby šéfka nadace chce nejspíše ohromit hosty nevídanou mírou své humanitárnosti – pozvat exotickou imigrantku na večírek, to už je opravdový altruismus! Po příchodu Martina manžela Roberta se nicméně rozložení sil poněkud promění. Je patrné, že v domě je pánem on a na genderové role pohlíží velmi starosvětsky, takže mu dělá potíže Martinu práci být jen tolerovat:

²²⁷ LOUŽNÝ, Tomáš. *Výměna*. Elektronická verze. 2018, s. 5

Robert: *Děláte to, co jste vždycky chtěla?*
 Žena: *Cože?*
 Robert: *Vaše práce.*
 Žena: *Kopírování?*
 Robert: *Neděláte. Vidíte. Tak proč pracujete? Ostatně je to ostuda, když žena pracuje.*
 Žena: *Mně to nevadí.*
 Robert: *Nemám snad pravdu, Martho?*
 Martha: *Ale jistě že máš.*
 Robert: *Brzy dáš výpověď.*
 Martha: *Samozřejmě. Bylo to ode mne hloupé, drahoušku, vím to.*
 Robert: *Miluju tě, Martho.*²²⁸

S asistentkou Robert jedná s podobně nadřazenou shovívavostí jako prve jeho manželka, aby bylo jasné, kdo je tady (nejen u nich doma, ale i v jejich zemi) pán. Když na večírek dorazí první host, vlivná dáma Olga, všichni tři se trumfují v míře humanitárnosti, kterou jsou schopni pro Sofii – jak asistentku navzdory jejím námitkám pojmenují – vynaložit. Spíše než o lidskou bytost jako by v jejich očích šlo o nesvéprávnou loutku, s níž mohou manipulovat, jak se jim zlíbí. Tento motiv zvýrazňují nesouladné postřehy o ženině vzhledu v průběhu dialogu: Martha na začátku poukazuje na její snědou pleť, ale Olga posléze říká, že je „bledá jako motýl“.²²⁹ Žena se vlastně ocitá v pasti: ačkoliv její hostitelé meze slušnosti kontinuálně překračují, ona si to nemůže dovolit, protože se bojí, že by přišla o místo. Její rodina, která zůstala v blíže nespecifikované vlasti sužované válečným konfliktem, je totiž závislá na tom, co v zahraničí vydělá.

Závod v humanitárnosti vygraduje v absurdní Martinův návrh: klidně se nechá rozvést s Robertem, aby si mohl vzít Sofii a učinit ji tak rovnocennou občankou jejich země. Stačí jediný podpis! A kladou před ženu dokument, který ten večer Martě donesla, což ještě podtrhne absurditu rozuzlení situace. Byť to scénická poznámka explicitně neříká, žena zřejmě podepíše, neboť jí Robert vzápětí vyznává lásku – stejnými slovy jako prve Martě – a posílá ji coby novou paní domu otevřít dveře hostům.

Pokrytectví v zacházení západu s migranty Loužný reflektuje též v sarkastické tragifrašce *Hosté*. Text otevírá scéna, v níž žena jménem Radka spěšně vyprovází z domu nemluvný pár zřejmě muslimských migrantů (žena má na hlavě šátek), které tu její muž Vláďa ubytoval. Z jejího monologu vyplývá, že zatímco Vláďa je odhodlán uprchlíkům pomáhat, ona s jeho

²²⁸ Tamtéž, s. 7-8

²²⁹ Tamtéž, s. 12

postojem příliš nesouzní a už by od nich ráda měla pokoj. Nekompromisně je proto „odlifuje“ na vlak do Berlína tak, aby se to její muž, který odběhl před chvílí nakoupit, nedověděl. Když se Vláďa vrátí s čerstvým chlebem, kterým chce hosty u snídani počtit, zalže mu, že pár ještě spí. Situace se však vzápětí ještě zkomplikuje, když je navštíví dvojice tajemných úředníků, která údajně hledá dobré lidi. Například takové, kteří u sebe nezištně ubytovali uprchlíky. Finanční odměna je jistá, ale potřebují důkaz, že k dobrému skutku skutečně došlo... Radka se tímto dostává do úzkých – a také do ukázkové dramatické situace: chce peníze, takže nesmí prozradit, že uprchlíky vyhodila z domu, protože by z odměny nebylo nic. Zapojí tedy svůj veškerý herecký a improvizáčnický um, aby dvojici komisařů přesvědčila, že si cenu zaslouží. Nejprve předstírá, že migranti jsou ve sprše, posléze se přestrojí za „uprchlíci od vedle“, která je ochotná dosvědčit, že její kolegové byli u Vládi a Radky ubytovaní. Komisaři po ní však chtějí průkaz totožnosti, a když jim ho není schopna dát, jejich dosud vstřícné až „sluníčkové“ chování se promění: oznámí domnělé uprchlíci, že ji musí deportovat, a když klade odpor, vpíchnou jí sedativum. Pro pohoršeného Vládiu mají zvráceně logické vysvětlení:

Muž: Ale pane Vládó, rád přece čtete.
Žena: Jste skoro vzdělaný člověk.
Muž: Tak přece musíte chápat, že pokud nebudeme silní a spravedliví my...
Žena: budou silní a spravedliví nějakí jiní lidé.
Muž: A pokud nebudeme zásadoví my.
Žena: Budou jiní ještě zásadovější.
/.../
Žena: Může to být také teroristka.
Muž: Musíme být trochu, jen trošku, zlí.
Žena: Abychom zabránili většímu zlu.
Muž: To je snad pochopitelné.
Žena: Chtěl byste snad, aby vládli nepřátelé našich hodnot?
Muž: Vidím na vás, že nechtěl.
Žena: Tedy zatím.
Muž: A bud'te dál/
Muž a žena: /dobrým člověkem.²³⁰

V sarkastickém závěru se do domu vrací uprchlíci, které Radka na začátku vyhodila. A Vláďa, který netuší, že mu právě deportovali ženu, je celý rozradostněný uctí čerstvým chlebem.

²³⁰ LOUŽNÝ, Tomáš. *Hosté*. Elektronická verze. 2017, s. 15

Že ne každý altruistický skutek je po zásluze odměněn, demonstruje absurdní tragifraška *Náš domov*. Manželský pár (postavy označené 3 a 4) nabídne sousedům (1 a 2) střechu nad hlavou, protože jejich dům musel být zdemolován kvůli stavbě dálnice. Hosté ovšem vezmou sousloví „jako doma“ až příliš doslovně. Například se drze dožadují svých oblíbených potravin, a když odejde majitelka domu (3) na nákup, začnou se před majitelem (4) bezostyšně líbat a svlékat. Ten chce prchnout do zahrady, ale dvojice „velkoryse“ namítá, že ho přeci nemůže vyhánět z vlastního domu do deště – raději se přesunou do ložnice... Postavy 1 a 2 soustavně testují pohostinnost 3 a 4 do krajnosti. Hostitelé si přitom ze začátku nechají všechno líbit, drzost 1 a 2 omlouvají jejich nezáviděníhodnou situací, určitě hranice jim paradoxně brání též jejich slušné vychování a snad i idealistické představy o altruismu. Vychází najevo, že s 1 a 2 se neshodnou ani v politických postojích: zatímco 3 a 4 kritizují stavbu dálnice a doufají, že nová vláda po volbách projekt zastaví, 1 a 2 se na dálnici paradoxně těší – koupili si nedávno nové auto a už se nemohou dočkat, až s ním budou jezdit do nové práce v uhelných dolech. 3 a 4 naopak proti otevření nového dolu protestují. Zástupci progresivních intelektuálů s ekologickým cítěním se tu střetávají s mentalitou nepřiliš vzdělaných jedinců z nižší střední třídy. Dochází k ideovému sporu. 4 nemůže pochopit, proč 1 a 2 podporují něco tak neekologického, když je to navíc připravilo o dům, a vyzývá je, aby se s ním účastnili protestu. 1 a 2 jeho postoj nechápou, nejde jim o ideály, ale o rodinné štěstí:

- 2: *Můžeme být s vámi, být tady s vámi a mít práci*
 1: *Být spokojení, jezdit autem po nové silnici*
 2: *Společně na výlety*
 1: *Jako rodina*
 1 a 2: *Rodinné výlety*²³¹

Situace se ještě vyostří, když 3 pojme podezření, že jí 1 a 2 z ložnice ukradli madonku po mamince. Chce je vyhodit z domu, 4 ji mírní a celý spor vyústí v absurdní argumentační výkrut, kdy o sobě 1 a 2 začnou referovat jako o majitelích domu:

- 1: *Zůstáváme, my zůstáváme*
 3: *Vy jdete*
 1: *My zůstáváme*
 3: *Jdete*
 1: *Zůstáváme*
 3: *Jdete*

²³¹ LOUŽNÝ, Tomáš. *Náš domov*. Elektronická verze. 2018, s. 14

- 1: *Zůstáváme*
- 3: *Tak jdu teda já*
- 1: *Tak jděte teda vy*
- 3: *Co*
- 1: *No kdo má větší právo, podívejte, kdo víc potřebuje dům, domov, klidný domov, hmm*
- 2: *Ať jste do pěti minut pryč, ať už tady nejste, u nás doma už nejste vítání, zachovali jsme se jako praví sousedé, jako přátelé, kamarádi, a vy se nám odvděčíte, takhle se nám odvděčíte, to vám přijde spravedlivé, to vám přijde správné, stydět byste se, měli byste se stydět, až se vrátíme ať už tady, ať tu už nejste, tak hodní, tak důvěřivý jsme byli, přátelé, kamarádi, nikdy nevíš, co se na tebe chystá, je mi z toho smutno, smutno mi je*
- 1: *smutno*
- 4: *Věříš, no věřila bys, to snad, pryč z domu, pryč z našeho domu říkám, pryč a nikdy se nevracet, my jsme vám chtěli, všechno jsme pro vás, když vy, tak těžký, tak těžký den, o dům, o zahradu, o všechno jste přišli*
- 1: *Je mi vás líto, je mi vás opravdu, opravdu líto, chtěli jsme vám pomoci, ale vaše chování, vaše naladění*
- 2: *Vaše energie*
- 1: *Mě roztrpčují, to není správně, tak to není správně, tak se člověk nemá chovat, ne dobrý člověk*
- 2: *Ať tady už, až se vrátíme, ať tu nejste*
- (1 a 2 jdou do své ložnice, zavřou za sebou dveře, 3 a 4 překvapeně zírají, dveře se za chvíli otevrou a proletí jimi kufry)*
- 1: *To je vaše!*²³²

Loužnému se podařilo vytvořit skutečně dramatický dialog, jenž posouvá děj kupředu (mluvit zde doopravdy znamená jednat), rozvíjí konflikt mezi postavami i jejich charakteristiku. A činí tak velmi sofistikovaným způsobem: je velmi těžké odhadnout, zda 1 a 2 mají předem připravený plán, jak se zmocnit domu, nebo zda reflexivně reagují na situaci a jistá jednoduchost jejich uvažování jim paradoxně hraje do karet. Jisté je, že právoplatní vlastníci jsou vůči takto bezskrupulóznímu chování, jež ovšem 1 a 2 prezentují jako naprosto logické a samozřejmé, zcela bezmocní. Jediné řešení, které 3 napadne, je dům podpálit. Než však stačí

²³² Tamtéž, s. 16-18

svůj plán uskutečnit, začne se dovnitř dobývat dělník, jenž se už předtím čas od času objevil na scéně, aniž by něco řekl. Tentokrát se však rozhovoří: Přišel si dům obhlédnout, přeměřit a nafotit kvůli pojištění. Kdyby byla nemovitost během demoličních prací v okolí jakkoliv poškozena, bude to majitelům firma finančně kompenzovat, stačí podepsat smlouvu. Přítomní se mohou přetrhnout, aby se pracovníkovi zavděčili, hostí ho a přeměřují interiér místo něj, rivalky 1 a 3 s ním dokonce pod záminkou měření odchází do ložnice, kde s ním dle zvuků provozují sex. Tento akt obě ženy nečekaně sblíží, stejně jako objev, který učiní postava č. 3: madonku měla celou dobu na krku. Rozkmotřené páry se tudíž smíří. „Příživníci“ 1 a 2 se přitom zcela nelogicky pasují do role těch, kteří mají udílet odpuštění:

- 3: *Taková nespravedlnost, nespravedlnost k vám, madonku mám na krku
/.../ omlouvám se, omlouváme se*
- 1: *Unáhlii jsme se ano, můžeme, je možné žít tu společně, společně v
našem domě, může být náš*
- 3: *Společný domov*
- 1: *Pro rodinu*
- 2: *Odpouštíme vám*
- 4: *Těžký, byl to těžký, velmi těžký den²³³*

Dělník se však vzápětí vrací, tentokrát nikoliv v pracovním oděvu, ale v obleku. Oznamuje jim, že mají hodinu na opuštění objektu, který musí být zdemolován kvůli stavbě dálnice. Koneckonců se k tomu zavázali podpisem smlouvy. Zcela absurdně pak vyznívá informace, že vedlejší dům, v němž bydleli 1 a 2, byl zbourán omylem, dálnice přes něj nakonec nepovede. Pracovník se lstí zřejmě snažil napravit svou chybu v plánování:

*Dělník: [J]sem rád, že jste i bez finanční náhrady, že jste z čistě národní, z
čisté lásky, lásky pro stavbu, jste hodní lidé, ano jste velice, velice
hodní lidé, jinak bych já možná i musel čelit, ano, mohli by mě vyhodit
/.../ ten dům opodál, ruina, ano, ten dům jsme zbourali zbytečně, byla
to chyba, velká chyba, tenhle dům mě mrzí, ale je to správný dům,
tenhle dům, už je to on a můžeme stavět, stavět rovně, děkuji, děkuji,
že jste mě zachránili, jste dobří, ano, možná dostanu, možná nakonec
dostanu i prémie, to by jeden, moc dobří lidé.²³⁴*

²³³ Tamtéž, s. 25

²³⁴ Tamtéž, s. 25

Proti developerské zvůli je čtveřice protagonistů naprosto bezmocná. Na druhou stranu se už nemusí handrkovat o to, kdo je doma pánem. Nezbyvá jim než táhnout za jeden provaz a vydat se do neznáma:

2: *Máme ještě auto, ještě naše auto*
4: *A bude silnice, a bude kam jet, můžeme odjet, odjet daleko*
3: *Odjet odsud pryč*
1: *Společně*
3: *Společně*
Všichni: *Jako rodina*²³⁵

Motiv domu bránícího ve stavbě dálnice Loužný použil i v triptychu miniatur pojmenovaném *Adventure of a Lifetime* (Životní dobrodružství). V prvním textu přichází starší dámu navštívit neznámý muž, který jí chce dle svých slov pomoci. Obdivuje kuráž, s níž brání svůj dům před developery, ale zároveň se jí snaží nadchnout pro ideu cestování – za peníze, které by prodejem pozemku získala, by mohla celý důchod strávit nadmíru příjemně. Naznačuje, že tentokrát by pozemek chtěla odkoupit zemědělská společnost a udělat z něj pole. Paní ale tvrdí, že je jí nejlépe doma, s vnoučaty, která by ji mohla jezdit navštěvovat po nové dálnici. Ta už je přeci hotová. Nabídne muži kávu a dort a dál s ním rozpráví o svém synovi a vnoučatech. Když opustí místnost, aby přinesla další kousek dortu, vytahuje muž pistoli s tlumičem. Vzápětí ale padá k zemi mrtev – dáma ho otrávila. Nakonec zakopá jeho tělo pod vzrostlým jinanem dvoulaločným na zahradě. Hned na začátku se přitom muž podívoval, že se stromu u ní na zahradě tak daří. Zdá se, že jeho tělo není prvním, které posloužilo jako hnojivo...

K nečekané pointě spějí i další dva texty zmíněného triptychu. V druhém se tříčlenná rodina nechá dovézt speciální podvodní linkou na dno Mariánského příkopu, a to jako poslední lidé na světě – staříčký majitel se totiž turistickou atrakci rozhodl zavřít. Rozmazlený synek si však návštěvu vůbec neužívá, raději by si hrál na pláži a vysával kokosy (plastová brčka má však zakázaná!), matka je zase zaskočena zdejšími zápachem a navíc tu nemůže najít WC. Potěší ji ale, že dole je nainstalovaná kamera, snímající tuto významnou událost. Jenže před ní zaclání jakýsi stařec. Je to sám majitel, jenž přímo do živého vysílání nejmenované televize nečekaně ohlásí, že zpáteční linka na zemský povrch už nepojede. Vysněná cesta se tak pro rodinu mění v horor: zůstanou zaživa pohřbeni na dně oceánu.

Třetí text zachycuje podivný průběh pracovního pohovoru. Ředitel uchazeče klade nevhodné otázky ohledně jejích snídaňových preferencí, doporučuje jí změnu účesu, radí ji, aby příště

²³⁵ Tamtéž, s. 25-26

zvolila o číslo menší blůzku, a nakonec ženu nutí ochutnat domácí šlehačku. Šéfovou asistentku přitom jeho podivné chování nevyvádí z míry, nakonec opouští místnost a nechává uchazečku s mužem o samotě. V závěru textu se dozvídáme, že nešlo o opravdový pohovor, ale o placený zážitek:

*Asistentka: Děkujeme vám za návštěvu, máte kartičku, ach výborně, tady máte razítko, ano, jedno razítko, zbývají vám ještě tři a sleva bude vaše, opět spokojená, madam?*²³⁶

Z odpovědi ženy vyplývá, že jde o znučenou manželku mocného muže, jenž nikdy není doma, tedy jí nezbývá nic jiného než se zabavit po svém, třeba i takto bizarním způsobem.

Všechny tři krátké texty satirickým způsobem reflektují přezrálost současné západní civilizace. Každá z postav se svým způsobem dopustí překročení dobré míry, jež může být vnímáno jako svého druhu hybris. Tragický je přitom hlavně fakt, že postavám zcela chybí hodnotové měřítko, jež by jim umožnilo své činy jako hybris klasifikovat.

V žánru satiry jsou psány též miniatury *Presumpce neviny* a *Písek a kamení*. Zobrazují krátkou rozpravu několika málo postav, která spěje k překvapivé pointě. *Presumpce neviny* zachycuje dialog policistky vyšetřující brutální vraždu investigativního novináře se dvěma cizinci, krajany oběti, jimž vyčnívá z tašky zakrvácená pila na kosti. Místo aby je policistka okamžitě zatkla, trpělivě naslouchá jejich výmluvám. Na pile údajně není krev, ale červený obal a na maloměsto přijeli na otočku jako turisté, protože vždy toužili vidět místní kostel – má přeci nejstarší středověké funkční hodiny na světě! Policistka nakonec nechává muže jít, ačkoliv je ke konci dialogu obviní prodavačka z místního obchůdku, že ukradli nanuky, na kterých si po celou dobu labužnický pochutnávali. Muži mají však po ruce „přesvědčivý“ argument:

Muž1: No to je ale vaše pravda.

Muž2: My platili.

Policistka: Když to říkají.

Prodavačka: Omlouvám se. Hezkou dovolenou! Užijte si naše/

*Všichni: Nejstarší středověké funkční hodiny!*²³⁷

²³⁶ LOUŽNÝ, Tomáš. *Adventure of a Lifetime*. Elektronická verze. 2020, s. 8

²³⁷ LOUŽNÝ, Tomáš. *Presumpce neviny*. Elektronická verze. 2020, s. 3

Loužný absurdní hříčkou poukazuje na snadnou zneužitelnost institutu presumpce nevin, ale též kritizuje sklon zaměňovat fakta za názor a naopak, s nímž se současná západní společnost potýká.²³⁸

Písek a kamení je zase sarkastickým komentářem laxního přístupu některých občanů ke covidovým opatřením. Protagonisty hříčky jsou zaměstnanec ambasády (ZA) a žena slunící se na pláži v nejmenované přímořské turistické destinaci (podle narážek na poškozené korálové útesy a uzavřené hotelové komplexy obklopené pouští pravděpodobně v Egyptě). Muž se snaží dámu přesvědčit, aby se sbalila a nasedla na poslední repatriační let; ostatně všechny hotely v destinaci už jsou kvůli opatřením zavřené. Dáma jako by si vůbec neuvědomovala, v jaké svízelné situaci se ocitla, a za každou cenu se chce dokonale opálit i z druhé strany těla:

ZA: *Letadlo čeká.*

Žena: *No ano ano, čeká, ať čeká, když už čeká tak počká, ještě chvíli počká, ještě druhou stranu, dovedete si to představit, opálit se jen na jedné straně tak krásně, tak pořádně, no že jsem opálená krásně a pořádně.*²³⁹

Aby dosáhl svého cíle, je zaměstnanec ambasády (ZA) ochoten přistoupit na ženin poněkud vyšínutý způsob komunikace. Turistka ho totiž nejprve označí za svého partnera, poté dokonce manžela a začne mu říkat Karle (zřejmě si do muže skutečně projektuje svého reálného chotě, jenž ji zanechal na dovolené a odletěl pracovat):

ZA: *Tvůj repatriační let odlétá každou chvíli.*

Žena: *Čí let, lásko?*

ZA: *Tvůj, Evo.*

Žena: *Čí, lásko?*

ZA: *Náš, Evičko, náš let každou chvíli odlétá.*

Žena: *Už jsem dost opálená i na druhé straně, Karle? Stačí to, už to stačí?*

ZA: *Už to stačí, Evo.*²⁴⁰

²³⁸ Inspiraci pro divadelní text *Presumpce nevin* Loužný možná našel v brutální vraždě saúdskoarabského novináře Džamála Chášukdžího, k níž došlo na saúdkém generálním konzulátě v Istanbulu v říjnu roku 2018. Chášukdžího umučili a jeho tělo následně rozřezali pilou na kosti příslušníci saúdkých bezpečnostních složek.

²³⁹ LOUŽNÝ, Tomáš. *Písek a kamení*. Elektronická verze. 2021, s. 2

²⁴⁰ Tamtéž, s. 3

Žena však ještě vede dlouhou tirádu o všech nedostatcích dovolené, kterou jí on – tedy Karel – zajistil, a zaměstnanec ambasády z pláže zoufale sleduje vzdalující se letadlo nad jejich hlavami. Ke své hrůze zůstává uvězněn s otravnou turistkou na pláži v cizí zemi, obklopen pískem a kamením.

Sběratelka je naopak komediální miniatura naprosto apolitická a k podivínským postavám až překvapivě laskavá. Zachycuje chvíli, kdy žena přivádí v noci k sobě do bytu přítele, který tam ještě nikdy nebyl. Před vchodovými dveřmi ho žádá, aby jí něco slíbil: „*Ať tam uvidíš cokoli, nezměníš na mě názor, jo?*“²⁴¹ Po vstupu dovnitř se ukáže, že žena trpí chorobným sběratelstvím, byt je plný věcí a odpadků. Muž je zděšen a chce odejít, ale nejde mu to: sám trpí chorobnou pověřivostí, takže musí nejprve napočítat do tisíce, než překročí práh. Žena mu nabízí, aby přespal – než se dopočítá, tak usne, je přeci pozdě. Muž souhlasí a z početné kolekce povlečení si vybírá to s Batmanem.

Téměř v každém svém textu Loužný variuje situaci, v níž se některá z postav snaží ovládnout či zmanipulovat postavy jiné, ať už pomocí psychického nátlaku či dokonce fyzického násilí.²⁴² Autor velmi přesvědčivě analyzuje mechanismy uplatňování moci a vynucování si poslušnosti i vzorce chování, které zpravidla vykazuje agresor či manipulátor a které jeho oběť. Vzhledem k tomuto svému zaměření se v hned několika svých divadelních textech věnuje tématu šikany.²⁴³

Protagonistou rozhlasové hry *Vyvolený* je dospívající Adam, kterého šikanují spolužáci ze školy. Před kurzem plavání mu seberou plavky a plavecké brýle, vysmívají se mu a bijí ho ručníkem. Učitelka Drahuška s ním nejedná o nic lépe, vůbec mu nenaslouchá a je velice jízlivá. Ani doma pro něj nemají pochopení. Rodiče se často hádají, otec hodně pracuje a matka má pocit, že je na všechno sama; když manžel zapomene na Adamovy patnácté narozeniny, je to pro ni poslední kapka, ztropí scénu a oslava je definitivně zkažená.

Poměrně standardní příběh šikanovaného chlapce Loužný nicméně ozvláštňuje fantaskní zápletkou: při odchodu z plaveckého stadionu Adama osloví vrátný a udělá mu podivný návrh:

Vrátný: *[Ř]ekněme, že ti splním tři přání, mám na to, mám v tom praxi, bejval jsem předseda národního výboru, no jéje kolik já splnil přání, ale teď už jsem jenom, no, něco jako kouzelnej dědeček řekl bych.*²⁴⁴

²⁴¹ LOUŽNÝ, Tomáš. *Sběratelka*. Elektronická verze. 2020, s. 1

²⁴² Do světa násilníků a jejich obětí se Loužný ponořil i ve svých inscenacích na motivy filmových předloh *Funny Games* (prem. 14. února 2020, Činoherní studio Ústí nad Labem) a *Komedie. Jack staví dům* (prem. 4. března 2023, divadlo Komedie).

²⁴³ Téma šikany Loužný zpracoval i ve výše zmíněné variaci na Musilovy *Zmatky chovance Törlesse*.

²⁴⁴ LOUŽNÝ, Tomáš. *Vyvolený*. Elektronická verze. 2020, s. 11 – 12

Adam by raději šel domů, ale tuto možnost manipulativní vrátný nepřipouští: buď se vrátí do bazénu ve starých plavkách, které tu kdysi někdo zapomněl, anebo vstoupí do magických dveří. Takto se mu podivný stařec připele do života ještě dvakrát, takže Adam postupně prožije tři vize alternativní budoucnosti.

Nejprve nahlédne do budoucnosti nenáviděné Drahušky. Učitelka je ve stáří upoutaná na invalidní vozík a velmi osamělá. Navíc ani nemůže ven, protože dům, v němž bydlí, nemá výtah. Prosí proto Adama, aby jí ho zařídil. Ukřivdřený chlapec jí však přání nesplní. V následující vizi se Adam ocitne v bance u muže, v němž rozpozná svého spolužáka Lukáše, který ho nejvíce šikanoval. Dospělý Lukáš je však velmi nešťastný, vykonává nudnou úřednickou práci a opustila ho žena. V jeho replikách se dokonce několikrát objeví myšlenka na sebevraždu. Tentokrát Adam využije své první přání: požádá vrátného, aby Lukáše nechal propustit. Naposledy kouzelný děda Adama navštíví po zpackané narozeninové oslavě. Tentokrát chlapec dostává možnost prožít oslavu alternativní, kdy jsou spolu rodiče šťastní a všechny snaživě obskakují jeho nenávidění spolužáci. Vrátný chlapci nabízí, že scénu promění ve skutečnost. Adam si však místo toho přeje, aby mu stařec ukázal, co se stalo s Lukášem po vyhazovu. Zjišťuje, že se vlastně nic nezměnilo, Lukáš si jen našel práci v jiné bance. Děda by rád, aby se Adam pomstil – klidně může Lukáše nechat vyskočit z okna. Adam však pochopí, že pomsta není řešením. Přeje si proto, aby si s sebou to ráno, kdy potkal vrátného, vzal náhradní plavky a plavecké brýle. Zahořklému starci nezbývá, než mu přání splnit. A Adam si snad poprvé ve svém životě plavecký trénink skutečně užije. Usmívá se, protože „*je rád, že je teď tady, je rád, že neví, co bude zítra nebo za třicet let... protože on to neví, nechce to vědět.*“²⁴⁵

Autor ve *Vyvoleném* invenčně pracuje s vypravěčskou instancí, již zastupují dvě anonymní postavy (označené jako 1 a 2). Rozvádějí autorské poznámky, glosují situaci i počínání protagonistů, jsou schopni nadhledu, sarkasmu, ale i ponoru do Adamovy psychiky, místy však – komicky – odbíhají od tématu. Například:

- 1: *Tady by asi šikanátor, aspoň ve filmu nebo seriálu z prostředí školy, například praštil pro výstrahu do skříňky, asi aby předvedl, že má sílu a svá slova míní vážně.*
- 2: *Ale Adam má strach už i tak, nepotřebuje, aby se vedle něj bouchalo do skříňky.*
- 1: *Nebo by dotyčný přikročil ke své oběti velmi blízko, jako když si dravec měří svou kořist.*

²⁴⁵ Tamtéž, s. 41

- 2: *Aspoň v Hollywoodu by tak k němu přikročil.*
- Kluk2: *Na něco se tě ptám!*
- Kluk1: *Chyťte ho sakra, chyťte ho, nebo jí to vyžvaní! Běžte za nim!*
- 1: *Místo abychom dávali pozor, povídáme něco o Hollywoodu.*
- 2: *Adam chce ven. Pryč.*
- 1: *To je správná úvaha, k čemu školy vůbec jsou.*
- 2: *Základní školy by se měly zrušit.*
- 1: *To někdo říkal o středních ne?*
- 2: *Školy by se měly zrušit.*
- 1: *Co k tomu dodat, že?*²⁴⁶

I v miniatuře *Úsměv* nechává autor šikanovaného protagonistu dojít k poznání, že jeho trýznitelé mají jen takovou moc, jakou jim on přizná. Text rozvíjí situaci, kdy mladého cestovatele (F) uprostřed noci na ubytovně vyruší trojice výtržníků a dožaduje se, aby s nimi šel ven poznávat velkoměsto. Nedokážou či spíše nechtějí pochopit, že má jiný režim než oni a že se potřebuje vyspat. Možná je to právě jeho jinakost, která je tak dráždí. Připadá jim moc vážný, moc upjatý, a proto ho chtějí donutit k jedné jediné věci – aby se usmál. Protagonista velmi dlouho zachovává klid a snaží se situaci racionalizovat, což jeho rušitele dostává jen víc a víc do ráže, stupňují svůj nátlak a nakonec použijí i fyzické násilí. Mladík se přesto odmítá na povel usmát, ovšem v jednom momentu na konci textu nečekaně propukne v hurónský smích, čímž své trýznitele dokonale vyvede z rovnováhy a přiměje k definitivnímu odchodu:

- 1: *Čemu se směješ? Čemu se kurva směješ?*
Slyšíš mě? (řve)
Odpověz mi! Jseš hluchej?! Odpověz!

(1. se zmateně dívá po ostatních, ti krčí rameny. F. je sleduje a stále se směje. 1. je stále zmatenější a neví si rady)

- 1: *(po chvíli vykřikne) No vidíš jak to bylo jednoduchý. Jeden úsměv. Tak dobrou noc a hezky se vyspi. Debile.*

*(Mladíci odejdou. Cestou zhasnou světlo. Tma. Světlo. F. sedí na stejném místě a usmívá se. Tma.)*²⁴⁷

Ačkoliv text není explicitně dělen do menších celků, autor jednotlivé fáze konfliktu srozumitelně odlišuje zhasnutím světel v místnosti. Rozsvícení se tak stává prvním signálem, že nadešlo další kolečko útrap (nemá to daleko k mučící metodě světelným šokem). S každým zhasnutím

²⁴⁶ Tamtéž, s. 22

²⁴⁷ LOUŽNÝ, Tomáš. *Úsměv*. Elektronická verze. 2015, s. 12-13

přítom jako by došlo ke skoku v časoprostoru. Není jasné, kolik minut či hodin uplynulo, což lze interpretovat jako výraz toho, že trýzněný mezitím usnul, tedy jako otisk jeho subjektivního vnímání času. Děj však zároveň „cestuje“ po různých městech. Z narážek postav odečítáme, že jednou se nacházejí v Berlíně, podruhé v New Yorku a potřetí v Riu. Nelogické řešení časoprostoru zpochybňuje kauzalitu děje a přibližuje jednoaktovku k žánru absurdního dramatu (Loužný text koneckonců psal pro studentskou havlovskou soutěž). Autor možná též poukazuje na to, že fenomén šikany je všudypřítomný a podléhá stále stejným vzorcům chování. Ty dobře odstiňují i mocenské vztahy uvnitř trojice šikanujících: 1 je typickým vůdcem, 2 vykonavatelem jeho vůle a 3 funguje jako „hodný policajt.“

Do mnohem absurdnější roviny posouvá téma manipulace a útlaku jednoaktovka *Maminka*. Výchozí situace působí velice nevinně: ženě vadí nepořádek v domě, za jehož původce má dva bratry odvedle, a tak je přichází konfrontovat k nim do bytu. Jejich rozhovor však probíhá naprosto nestandardně: zatímco první z bratrů neustále odvádí pozornost k jiným tématům (například nevhodně komentuje sousedčin zvyk opalovat se v bikinách na balkoně), druhý bratr občas projede kolem na skatu s cigaretou v ústech a o situaci nejeví žádný zájem. K ženě údivu první z bratrů do konverzace zapojí též maňáska, jemuž říká Josep a který situaci glosuje pokaždé jiným cizím jazykem. I přes podivné chování bratrů se však žena nevzdává. Aby se s nimi domluvila, přistupuje na jejich vyšinutý způsob komunikace. Když jí půjčí maňáska, snaží se skrze hru s ním vysvětlit bratrům, co by od nich potřebovala. Bratři však opět utečou k jinému tématu: rádi by upekli bábovku a chtěli by si od ní půjčit vajíčka. Sousedka se chápe příležitosti k odchodu, jenže jeden z mladíků jí vytrhne klíče a jde pro vejce sám. Klíče jí pak odmítne vrátit a vlastně ji tak uvězní u sebe v bytě.

Situace, která se na začátku jevila zcela neškodně, se náhle stává potenciálně nebezpečnou. Člověk se přitom nemůže zbavit dojmu, že bratři se celou situací královsky baví, jako by své jednání se sousedkou pojímali jako svého druhu exhibici. Působí jako malí rozjívění kluci, kteří zkouší, co jim ještě projde, a kochají se svým čtveráctvím. I scéna sourozenecké hádky jako by byla nahraná, nakonec se bratři idylicky usmířují a posílají sousedku do kuchyně pro dort (jeden z nich má narozeniny). Žena využívá příležitosti a začne je ohrožovat nožem, ale ani tehdy bratři neopouští svůj bodrý, čtverácký tón. Když tu si jeden z nich zcela záměrně vrazí nůž tasený sousedkou do břicha. Druhý bratr ztropí scénu, jakoby ze zoufalství se chopí nože a začne sám sebe bodat, vzápětí ale oba propuknou v hurónský smích – šlo jen o další jejich kousek. Tehdy se v sousedce cosi zlomí a bere na sebe roli matky, do níž ji chlapci celou dobu manipulovali:

Bratr 1: A teď nám ten dort nakrájejte, maminko.

Sousedka: Ale já nejsem

Bratr 2: Mami, prosím!

Sousedka: Tak dobře.

Bratr 2: A pak se můžeme jít společně opalovat, co ty na to, mami?

Sousedka: Ne, pak umyjete nádobí, vytřete koupelnu a záchod, vyluxujete, vynesete koš a začnete něco dělat. To že máš narozeniny, Šimone, ještě neznamená, že budou jiná pravidla než obvykle.

Bratr 1: Ale vy nejste

Sousedka: Řekla jsem to všechno dostatečně jasně? Nerada bych se totiž opakovala nebo dokonce musela sáhnout po vařečce. Neslyším vás, řekla jsem to dostatečně jasně?

Oba dva: Ano, mami!

Sousedka: Tak to jsem ráda, že jsme se nakonec domluvili. Teď si můžete sníst svůj kousek krtkova dortu. Našeho rodinného tradičního krtkova dortu. A otevřete okna, smrdí to tu jako v zoologický! A ty, Josepe, se tam neschovávej a dones mi kafe, to bys ještě snad zvládnout moh.²⁴⁸

Rozložení moci se tak v závěru naprosto nečekaně a zcela absurdně obrací. Sousedka přijala logiku myšlení svých utlačovatelů a podrobila si je pomocí jejich vlastních mocenských prostředků.

Také text *Druzí lidé*, který Loužný napsal spolu s dramaturgem Divadla X10 a dramatikem Ondřejem Novotným, zobrazuje střet postav primárně „normálních“ s jedinci podivnými a vyšinutými. On a Ona, manželé z města, se z blíže nespecifikovaných důvodů vydávají autem na cestu přes vyprahlé vnitrozemí. Atmosféra je post- (či pre-) apokalyptická, stát, v němž žijí, se patrně nachází v jakémsi nouzovém stavu či lockdownu. Manželům uprostřed pustiny začne docházet palivo, ale u blízké benzinky nepochodí. Podivínská prodavačka hlásí, že benzín došel, zato jim může nabídnout croissanty a vyvěstit osud z mušle. Platební terminál nefunguje, pumpačka si tedy za pár croissantů vyžádá jejich mobily a mužův drahý oblek. Palivo jim definitivně dojde o pár kilometrů dál, u příjezdové cesty k opuštěnému domu. Vzájemné antipatie se vyostřují úměrně narůstajícímu zoufalství, nepovedený pokus o sex situaci ještě zhorší. Navíc si všimnou, že je někdo sleduje. Když ho konfrontují, voyeur vytáhne pistoli. V muži ale rozpozná známého influencera zabývajícího se zbraněmi, přepne do fanouškovského módu a vydává se se svým idolem pro kanystr benzinu. Ukáže se, že podivín bydlí ve sklepě, vlastní velkou kolekci DVD s horrory a postapokalyptickými filmy, jimiž je velmi ovlivněn, zejména se připravuje na konec světa. Byť se chová přátelsky, jde z jeho vyšinutých řečí zároveň trochu strach. Je velmi osamělý a chtěl by, aby u něj dvojice zůstala. U auta se

²⁴⁸ LOUŽNÝ, Tomáš. *Maminka*. Elektronická verze. 2019, s. 13-14

mezitím zjeví pumpařka-vědma a zapřede s mladou ženou hovor o minulých milostných i pracovních zklamáních; prý jí velmi připomíná její dceru.

Následují dvě zlomové scény, jež se vzhledem k častým střihům odvíjejí jakoby paralelně: On slíbí podivínovi, že mu za kanystr benzínu prodá svou manželku, a Ona rozstřelí věšteckou mušli, kterou jí pumpařka svěřila. Zde končí první dějství a s nástupem druhého se výrazně změní forma textu: iluzivní dialog postav nahrazuje vyprávění v první osobě. Postavy líčí, co se jim a kolem nich děje, jako by se jejich jednání zcela vymklo kontrole. Změna formy zřejmě souvisí s tím, že v druhém jednání dojde k sérii násilných a krvavých aktů (znásilnění ženy, automobilová honička, sebevražda střelnou zbraní, přestřelka, zastřelení), jejichž iluzivní zobrazení by bylo na divadle problematické. Některé postavy tu přitom umírají dokonce vícekrát, takže se sled převyprávěných drastických scén jeví jako střípky hned několika alternativních realit. Všechny možná obsahovala ona rozstřelená věštecká mušle... Mnohé zůstává v textu *Druzí lidé* obestřeno tajemstvím.

K interpretační otevřenosti spěje i jednání poslední, které zachycuje rozhovor Jeho a Jí doma v koupelně – jako by se na cestu nikdy nevydali. Ona si stěžuje na podivínského chlapce obývajícího jeden z pokojů v domě i na svou nemohoucí matku. Oba zmínění lidé přitom disponují některými rysy, které je spojují s pumpařkou a samotářem ze sklepa. On i Ona by chtěli nechat své vyprázdněné existence za sebou a odjet, hodně o tom namluví, ale na konci textu zůstávají trčet na místě. Třetí dějství snad nabízí klíč ke čtení dějství předchozích: vše se zřejmě odehrálo jen v představách frustrovaných manželů marně toužících po útěku z každodennosti.

V textu *Extáze* Loužný poprvé prozkoumal žánr monodramatu. Látku zvolil životopisnou – osudy herečky, nepříliš úspěšné vynálezky a někdejšího sexsymbolu Hedy Lamarr, jež se narodila ve Vídni pod jménem Hedwig Eva Maria Kiesler, proslavila se v 16 letech eroticky odvážným snímkem *Extase* českého režiséra Gustava Machatého a jako jedna z mála Evropanek prorazila v Hollywoodu. Text sestává ze tří monologů, které herečku zachycují pokaždé v jiné fázi kariéry i života, a epilogu, jenž sestává z kusých útržků telefonních hovorů, vedených stárnoucí a zmatenou Hedy.

Každý z monologů je adresován řediteli tehdy největších filmových studií na světě Metro-Goldwin-Mayer, Louisi B. Mayerovi. Právě tento muž Hedy objevil pro Ameriku. První monolog, pojmenovaný *Cesta do Ameriky*, se věnuje tomu, co jejímu úspěchu v Hollywoodu předcházelo: mladá a cílevědomá Hedy se infiltruje do apartmá zmíněného vlivného muže a doslova se mu vnutí, aby s ní podepsal smlouvu. Autor zde velmi přesvědčivě exponuje hlavní téma postavy, kterým je posedlost slávou, od níž si slibuje nesmrtelnost. V následujícím monologu, nadepsaném slovy *Jsem slavná a co dál*, zastihujeme Hedy na vrcholu. A rozmazlovaná diva si začíná vymýšlet. Chce se rozřehnat se svým filmovým otcem, jít na volnou nohu a točit vlastní filmy. Jak odhalí následující monolog s názvem *Jsem pořád*

slavná?, toto rozhodnutí mělo za následek hereččin kariérní úpadek. Sen o režijní a producentské dráze nevyšel, herecké nabídky nepřicházely a likvidační byly i všechny její rozvody (vdaná byla celkem šestkrát). Herečka se ocitla na mizině a veřejnost na ni začala pozvolna zapomínat. Přichází tedy svého objevitele požádat, aby ji vzal zpět pod svá křídla. Jenže Mayer mlčí a nehne ani brvou, a tak se herečka prodává stále více a více pod cenou. Nakonec ji popadne záchvat vzteku, že se tak ponížila, a na nyní již velice starého muže zaútočí, přičemž se dokonce nabízí interpretace, že ho uškrtí (autor nepřipojuje žádnou scénickou poznámku, která by tento závěr potvrdila, nebo vyvrátila):

Hedy: Opravdu jste se mnou skončil? /.../ [U]žíváte si, že se bez vaší otcovské ruky Hedy neudržela na nohou, máte z toho radost, je to nedůstojné, pane prezidente, nedůstojné jak mě, tak vás, ale pamatujte, že dojde i na vás [.] /.../ [V]šude vrásky, všude věk, už jste jen stín toho, co jste býval, já jsem ještě silná, já ano[.] /.../ [J]ak dlouho tu už zacláníte, pane Mayere, a já jsem tak blízko, a já vás držím pod krkem a není tu nikdo, nikdo, kdo by vás zachránil[.] /.../ Řekněte stop, naznačte, promluvte, vydejte zvuk a pustím vás, jedno slůvko, stačí zachroptět, zalapat po dechu a pustím vás, nechci vám ublížit, ale musíte si o to říct, tak dělejte[.] /.../ [T]ak co, pane Mayere, přijmete mě zpátky, můžu být zase vaše Hedy, můžu být zase v bezpečí u svého tatínka? Cože? Já vás neslyším, jste tak tichý, ani už nedýcháte, já nerada mluvím, já potřebuji partnera, potřebuji oporu, já mluvit nechci, chci se koupat v bazénu a točit filmy, být nesmrtelná, vy už nesmrtelný nejste, jste mrtvý, ale já ano, já tu jsem, jenom já, proč jste mě tu nechal samotnou, jak jste mě tu mohl nechat samotnou, pane Mayere[?] /.../ [A]le já se nikoho doprošovat nebudu, taková já nejsem. Jsem ráda sama. Auf Wiedersehen and rest in peace!²⁴⁹

Útržky telefonních hovorů v epilogu dále ilustrují hereččin tělesný i duševní úpadek, její dožívání v chudobě a zapomnění.

Hedy Lamarr je v Loužného interpretaci plná protikladů. Pod maskou krásné, svůdné, okouzující, inteligentní a sebevědomé femme fatale tušíme ženu osamělou, raněnou, ba i závistivou a podlou, především však posedlou slávou. Na jejích monologích jsou nejvíce vzrušující právě ty okamžiky, kdy se pečlivě pěstěná maska začne odlupovat a odhalí záblesk skutečného já své nositelky, jež je mnohem komplikovanější a temnější, než by se na první

²⁴⁹ LOUŽNÝ, Tomáš. *Extáze*. Elektronická verze. 2023, s. 10

pohled mohlo zdát. Hedy je též zkušená rétorika. Dokáže Mayerem manipulovat svými perfektně vystavěnými slovními tirádami. Jako by pořád hrála, jako by nedokázala nepředstírat, nepřetvařovat se.

Otázkou však je, kdo manipuluje s kým. Byť Mayer po celou dobu nepromluví, v jeho mlčení je cosi přezíravého, tvrdého. Jako by vyjadřovalo jeho nadřazenou mocenskou pozici. Loužný v textu totiž rovněž kriticky exponuje neetické praktiky filmového průmyslu „zlatého věku“. Hedy například velmi sugestivně popisuje ponižující zkušenost z natáčení svého prvního snímku, zmíněné *Extase*. Coby šestnáctiletá se musela před kamerou úplně svléknout, aniž by jí režisér cokoliv vysvětlil. Když chtěl docílit dojmu dívčina orgasmického výkřiku, prostě ji píchl špendlíkem. Když pak viděla v kině, k čemu se propůjčila, navíc v doprovodu rodičů, zhrozila se. Dojem z hereččina líčení události je ovšem opět dvojlomný: své utrpení jako by popisovala hlavně proto, aby Mayera získala na svou stranu, aby si mohla nasadit masku napravené hříšnice, pokorné kajčnice, čemuž odpovídá i její slovník:

Hedy: *[Č]ekala jsem decentní záběr odkudsi zdálky, a vidím konec kariéry sotva začala, cestu do pekel, ale dnes tu spolu sedíme a já věřím, že tam, za oceánem, že byste dokázali zapomenout, že naši diváci dokáží zapomenout na ten špinavý pražský film a spolu stvoříme novou kajčnou Evu, Evu, která si uvědomuje, co činila, ale nikdy už se nesvlékne, ano, i Evě může být odpuštěno, že utrhla jablko, pane Mayere, vím, že jste nepřijel kvůli mně, ale nakonec jsem váš úlovek právě já, než za pár dní odplujete do země všech možností, do země snů, nezapomeňte, že tu jsem já, která dokáže sny plnit, ale potřebuje k tomu vás, potřebuje, abyste i vy jedno přání vyplnil[.]*²⁵⁰

Hedy si je očividně vědoma, že ve světě ovládaném muži musí nasadit všechny dostupné prostředky, aby se prosadila. Text lze tak číst i jako kritiku genderové nerovnosti v uměleckém světě (nejen) první poloviny 20. století.

Pro Audiotéku Loužný sepsal čtyřdílný rozhlasový miniseriál *Skutečné problémy*, v němž se v žánru tragikomické frašky velmi sarkasticky vysmívá jedincům s ignorantským postojem k environmentálním problémům našeho světa. Každý díl disponuje identickou rámcovou situací i postavami: obyvatelé vsi se scházejí na zasedání obecního zastupitelstva a debatují a posléze hlasují pokaždé o jiném návrhu, jenž se jistým způsobem vztahuje k tématu životního prostředí, ekologie a klimatické krize. Postupně ale vychází najevo, že se problém rozhodli řešit takříkajíc pět minut po dvanácté. Na konci každého dílu totiž dochází vždy

²⁵⁰ Tamtéž, s. 2

k jinému typu katastrofy, která všechny postavy zahubí (s výjimkou dílu třetího, kde „pouze“ dojde elektřina).

V prvním dílu nazvaném *Voda* obec čelí problému vysychající obecní studny, jenže místo debaty o užitečných návrzích, jak zadržovat vodu v krajině, přítomní nezávazně plkají o sekačkách a fukarech, seznamují se s mladým párem, který se sem přestěhoval z města, a nakonec začnou místo alarmujícího nedostatku vody řešit přejmenování autobusové zastávky „U Lesa“. Vždyť na místě už žádný les není... Farář tedy navrhuje „U kapličky“, protože tam kdysi stávala. Jenže to už všichni chroptí žízni. Environmentální zaslepenost aktérů je v závěru dovedena do absurdních důsledků, když se jejich na troud vyschlá těla rozdrolí v prach.

V druhém dílu pojmenovaném *Duna* vesnici sužuje písečná bouře. Tématem zasedání jsou tentokrát sesuvy půdy, jimž lze předejít výsadbou stromů, dokonce za pomoci grantu z EU. Kněz navrhuje hlasovat též o výstavbě nové kapličky, a tehdy začne absurdita znovu nabírat vrchu. Nejdřív prý bude potřeba vykácet patnáct smrků, protože by mohly na kapličku přeci spadnout, a s nimi raději i okolní vzrostlé olše, ty by zase mohly být nebezpečné dětem... Vichřice za okny sílí a náhle vypadne proud – na vedení zřejmě spadl strom. Písek zasypává radnici, valí se okna dovnitř a nakonec přijde tornádo, které pohltí celou vesnici i se všemi obyvateli.

Ve třetím díle se řeší energetická soběstačnost vesnice – odtud název *Soběstačnost*. Starostovi zprvu není k ruce sekretářka Vilma, takže je zcela bezradný. Na papíru vidí, že na programu je jakési AZE, což si ve spolupráci s dalšími přítomnými přeloží jako výpomoc ázerbájdžánským uprchlíkům. Až na jednu výjimku – tu v každém díle představuje intelektuál původem z města David – hlasují proti, neboť, jak říká farář, „*ve spolupráci s muslimskou zemí nevidíme pro naši obec budoucnost*.“²⁵¹ Když se vrátí Vilma, vychází najevo, že AZE je zkratka pro „alternativní zdroje energie“. Téma jednání se zdá být velmi na místě, neboť během rozpravy několikrát vypadne proud. Ovšem knězi se opět povede stočit pozornost k jinému tématu: navrhuje odlít nový zvon na věž kostela. Spoluobčané se pro nápad nadchnou – samozřejmě kromě Davida – a absurdita opět dosahuje vrcholu, když se shodnou, že bude potřeba pořídit i pompézní osvětlení věže a atomové hodiny, které budou zvon pohánět, přičemž obojí samozřejmě spotřebuje velké množství energie. Leckdo je ale najednou ochotný se uskrovnit:

Igáč: *A světla kostela osvítl celou obec!*

Josef: *Všichni náš svatostánek uvidí!*

Pára: *To je jasná priorita!*

Igáč: *Na doma jsou lepší svíčky.*

²⁵¹ LOUŽNÝ, Tomáš. *Skutečné problémy III. – Soběstačnost*. Elektronická verze. 2022, s. 13

Jarmila: Je to romantičtější.
Ilona: Opravím pec na dřevo a nakonec ty buchty upeču i tak. Hlavně, že bude zvon.
Josef: Děkujeme Pánu, jeho světlo nám svítí k zářné budoucnosti.²⁵²

Ve čtvrtém díle s názvem *Mráz a plyn* je však myšlenka zářné budoucnosti obce opět rozcupována, či přímo „dána k ledu“. Ves totiž sužuje strašlivý mráz a ceny plynu se vyšplhaly do astronomických výšin, takže si nikdo nemůže dovolit topit. Účastníkům zasedání postupně odpadají prsty či dokonce uši a jejich nohy přimrzají k podlaze. Důvodem vysokých cen plynu je válka, která „znovu vypukla na našem kontinentě.“²⁵³ Bezpochyby odkaz na rusko-ukrajinský konflikt. Ironií je, že jediná možnost, jak sehnat levnější plyn, je koupit ho přímo od Ruska. Všichni nejprve odmítají obchodovat s agresorem, ale když jim Vilma vysvětlí, že plyn, který v současnosti kupují, rovněž pochází z Ruska, akorát jej za mnohem vyšší cenu přeprořádá Německo, jsou ochotni přimhouřit oko (samozřejmě kromě Davida). Zásady za trochu tepla! Profesor ekologie, který mimochodem v celé tetralogii vystupuje jako ten největší oportunist, dokonce vymyslí, že plyn nakoupí za peníze věnované do univerzitní sbírky pro uprchlíky. Vilma tedy přes internet objedná plyn s expresním leteckým doručením. V aplikaci sledují, jak se letoun blíží, a člověk by už čekal sice morálně problematicky, nicméně stále happyend. Loužný však zůstane věrný sarkastickému, tragikomickému tónu celé tetralogie:

(Zvuk vrtulníku je čím dál silnější. Jarmila se pokouší dál škrtat sirkou.)

Hlas z mobilu: Cíl zaměřen. Vypouštění cisterny teď. Spasíba za objednávku.

Starosta: Jak ji doručí?

Vilma: Píšou, že přímo.

(Náhle se začne pocitově vzdalovat zvuk vrtulníku a nad něj se dostane zvuk padající cisterny, kterou Rusové vypustili nad obecním úřadem. Padající cisterna zní jako ten známý děsivý zvuk útočících letadel za druhé světové, zvuk se blíží a je čím dál tím silnější.)

Starosta: Za chvíli tu bude plyn.

Vilma: Za pár vteřin.

Ilona: A bude teplo.

Michal: A skoro zadarmo.

/.../

Všichni přes sebe: Tady jsme! Tady! Teplo! Tady! To jsme my! Teplo! Teplo!

(Pískání už je nesnesitelné a pak cisterna dopadne a ozve se obrovský výbuch, který smete celou obec. Všechno hoří a teplo tedy na chvíli skutečně je.)

²⁵² Tamtéž, s. 30

²⁵³ LOUŽNÝ, Tomáš. *Skutečné problémy IV. – Mráz a plyn*. Elektronická verze. 2022, s. 4

Hlas z mobilu: Zásilka doručena. Vratky nepřijímáme. My vaši druzi. Spasíba za objednávku.

(Plameny a KONEC)²⁵⁴

V celé tetralogii Loužný nemilosrdně účtuje s lidskou ignorancí, nezásadovostí, pohodlností i nevědomostí, zejména ve vztahu k otázce životního prostředí, ale nejen k němu. Série je silným apelem na naše ekologické cítění a dodržování morálních zásad.

3.7 Kateřina „Kasha“ Jandáčková: Pohádky jako zrcadlo současnosti

Pro Kateřinu „Kashu“ Jandáčkovou (*1992) je typická praxe autorské režie. Působí na volné noze, vlastní texty dosud uvedla v Divadle DISK, Divadle NoD, prostoru Jatka78, Divadle LETÍ a Malém divadle v Českých Budějovicích. Ve svých pracích s oblibou reflektuje aktuální společensko-politické fenomény, ale zároveň se nechává inspirovat estetikou pohádek či bájí a pověstí. Též často experimentuje s epickými postupy. Lze říci, že ve své tvorbě specifickým způsobem rozvíjí poetiku magického realismu na divadle.

Coby studentka režie na Katedře alternativního a loutkového divadla DAMU Jandáčková absolvovala autorskou inscenaci *K smrti šťastní* (prem. 18. prosince 2015 v Divadle DISK). V divadelním textu vyšla ze známých pohádek (Popelka, Šípková Růženka, Červená karkulka) a pověsti o Modrovousovi. Zpochybňuje však klasické interpretace dotyčných příběhů, jež jsou založeny na jednoznačném kontrastu dobra a zla. Ve výkladu Jandáčkové zmíněné pohádky nekončí typickým „a žili šťastně až do smrti“, autorka a režisérka se totiž ptá, co následovalo pak. Jaký byl vztah Popelky a Prince po svatbě? A co by se stalo, kdyby Princ nehledal u Růženky lásku, ale svou potlačenou ženskost? V případě pohádky o Karkulce se Jandáčková zase inspirovala freudovským výkladem, takže z figury vlka se stává symbol svůdce dosud nedotčené panny, jenž v inscenaci do určité míry splýval s postavou Modrovouse. Vražedné běsnění tohoto šlechtice Jandáčková motivuje pocitem, že oběti porušily jeho zákaz, takže neměl na výběr a musel je potrestat. Podobně se tvůrkyně snaží vcítit do postavy Zlé sudičky. Interpretuje ji jako odstrkovanou dívku, jež se mstí za to, že ji ostatní vyloučili z kolektivu. Archetypální postavy sice získaly rysy mileniálů, zastřešující poučení ale zůstalo pohádkové: *Dej pozor, co si přeješ*. Každý z hrdinů si pro sebe přeje lepší, šťastnou budoucnost, ovšem není ochoten skutečně za ni zabojovat. A tak postavy doufají, že je někdo zachrání, případně že zasáhne vyšší moc. Tedy vkládají svůj osud do rukou někoho jiného a přílišná závislost na této osobě je v interpretaci Jandáčkové vždy dožene do záhuby. Snad i proto, že jejich přání byla značně materialistická (někdo si přeje „*bohatého manžela a dům*“, jiný „*hodně peněz*“,

²⁵⁴ Tamtéž, s. 25-26

další „velkou moc“²⁵⁵). Až smrt představuje vysvobození, jak naznačuje i paradoxní formulace v názvu inscenace.

Je patrné, že se autorka při psaní soustředila především na vrstvu mluveného textu s cílem poskytnout výchozí bod pro proces zkoušení, v němž společně s herci a dalšími členy tvůrčího týmu dále prozkoumávala scénické možnosti naznačených situací.²⁵⁶ Některé scénické poznámky svědčí o tom, že při psaní režisérka počítala s tím, že podstatnou část inscenace budou tvořit nonverbální obrazy (případně pěvecká čísla), jejichž podobu však Jandáčková neměla potřebu do textu zaznamenávat (např. scéna bálu je v textu odbyta jediným slovem: *Bál*, o pěveckém čísle postavy Růženčina prince na píseň *Blue Velvet* není v textu ani zmínka). Zároveň nelze textu upřít literárně-jazykové kvality, které i z jeho pouhé četby činí estetický zážitek. Pozoruhodná je zejména práce s vrstvou vedlejšího textu. Autorka si v některých pasážích invenčně pohrává se slovosledem a délkou vět, což text rytmizuje a dodává mu charakter básně psané v próze:

Někdo klepe na dveře. Otevře mu někdo?

Muž. Něco drží. Kulatý. Jablko.

Co s ním? Nikdo ho nechce. Ale někdo musí. Přehazují si ho jako horký brambor. Musí to někam ukryt.

Ukryto a nalezeno. Šaty. Co s nimi? Musí? Musí si je jedna z nich vzít? Musí. Musí si ho vzít.

*Průvod. Všichni v něm jdou. Až na jednu.*²⁵⁷

V inscenaci scénické poznámky nahlas nezazněly, ale tvůrčí kolektiv je zdařile transformoval do nonverbálních jevištních obrazů, které dobře vystihly křehkou poetičnost textu. Příkladem může být taneční duet Františka Hniličky (Vlk) a Kateřiny Neznalové (Červená karkulka), jenž dovoloval dvě interpretace. Zaprvé doslovnou, totiž že „Vlk Karkulku sežral“, zadruhé symbolickou, vyjadřující toxicitu zobrazeného mileneckého vztahu: Karkulka dychtící po spojení zdolávala Vlkovo tělo jako horu, ovíjela se kolem něj, přičemž se zdálo, že on ji chce zprvu setřást, odvrhnout ji, nakonec ji ale jakoby pojmul do sebe (drobná Neznalová se vysokému Hniličkovi zavěsila kolem krku, obemkla jeho trup nohama a on si navlékl huňatý kožich, kterým její tělo zcela zakryl, a takto spojení v jednu bytost opustili scénu).

S pohádkovou inspirací Jandáčková výrazně pracuje i v divadelním textu *Les sebevrahů* (režie autorka, prem. 3. července 2021 ve Vile Štvanice, Divadlo LETÍ, Praha). Hlavními postavami jsou Jan a Marie, tedy Jeníček a Mařenka. Nejsou ovšem sourozenci, ale milenci. Přicházejí na scénu, aby vyprávěli o svém turbulentním vztahu plném vášně i zklamání, jenž naráží

²⁵⁵ JANDÁČKOVÁ, Kateřina „Kasha“. K smrti šťastní. Elektronická verze. 2015, s. 2

²⁵⁶ Proces zkoušení jsem měla možnost sledovat coby stážistka. Seminární práce o stáži je k dispozici v mém osobním archivu.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 1

Les sebevrahů jako by byl jakousi přestupní stanicí mezi realitou a pohádkou, životem a smrtí. Marie zde prožije běsnou noc, během níž se snaží odhodlat k sebevraždě. Loučí se s nemocnou Zemí, spílá lidstvu, přemýšlí, co se se světem stane po její smrti:

Marie: Co bude, až tady nebudu?
Co bude se stromama a řekama?
Co bude s včelama a loukama?
Stromy shnijou, řeky se rozsvítí, včely budou komáry a louky znovu
bitevními poli
Tam já už nepudu.
A co jiný lidi? Co s nima bude? Proč tolik křičí?
Srát na lidi. Žádný hejno, tlupa, stádo ani houf není horší než lidstvo
Ale o to strach nemám. Lidstvo se samo zničí...
Jen, aby nebylo pozdě
Lidstvo je špatně, lidi jsou svinstvo.²⁶⁰

126

Když ale přijde úsvit, Marie je zcela okouzlena okolním lesem. „*Pocítí klid, který jí nabízí příroda. Nachází nový druh bytí,*“²⁶¹ stojí ve scénických poznámkách. Touží zde zůstat, navrátit se ke způsobu života dávných předků, existovat zde v souladu s přírodou:

*Marie: Na úplném konci světa
Našla jsem, co nikdo nehledal
Já jsem ta zářící kometa
Jsem tady a jsem tu proto.
Musela jsem cítit peklo
Musela jsem mít vady
Abych zjistila
Že nebe je teď a právě tady
/.../
Nevrátím se
Sem teďka patřím
Chci obírat barevné keře
Chci být lovec divoké zvěře
Chci být kořist tohohle lesa
Chci být kapka, co k zemi klesá.²⁶²*

Jako potomek lidské rasy, která Zemi přivedla na pokraj záhuby, na to nicméně nemá právo. Les ji chce vypudit ze svého lůna a na pomoc přivolává – mluvícího – vlka. Ten ji chce samozřejmě sežrat, ale Marie ho duchaplně otráví prudce jedovatými tisovými bobulemi. Les se po smrti vlka vzbouří, žene vražedkyni pryč. Dívka na úprku omdlévá a sní o Janovi, jeho hlas se ale mění v hlas lesa, jenž místy nicméně působí spíše jako ozvěna Mariiných myšlenek:

*Marie: Co ode mě chceš?
Les: Co ode mě chceš?
Marie: Já od tebe nic!
Les: Já od tebe nic!
Marie: Heeeej! Vrat' se! Proč mě nenávidíš?
Les: Proč mě nenávidíš?
Marie: Heeeeej! Já jsem ti nic neudělala!
Les: Já tobě taky ne.*

²⁶¹ Tamtéž, s. 28

²⁶² Tamtéž, s. 28-29

Marie: *Snažíš se mě zabít!*

Les: *Já? A co ty? Ty se nesnažíš?*

Marie: *Zabít tě?*

Les: *Zabít se.*

Marie: *Já nevím.*

Les: *Já vim.*

Marie: *Proč mě nenávidíš? Nemůžu za to, co ti udělali!*

Les: *Nemůžu za to, co ti udělali!*

Marie: *Musíš mě milovat! Ty mě musíš milovat! Miluj mě, kurva!*

Les: *Proč?*

Marie: *Vždyť se tak snažím! Přišla jsem až sem! Co tys udělala pro mě?*

Les: *Přivedla jsem tě.*

Marie: *Kdybych věděla, jaká jsi, vůbec bych tě nehledala.*

Les: *Kdybych věděla, jaká jsi, vůbec bych tě nevolala.*

Marie: *Blbá huso!*

Les: *Tlustá náno!*

Marie: *Mrcho rozmazlená!*

Les: *Ufňukaná káčo!*

Marie: *Malej spratku!²⁶³*

Les získává ženskou identitu. Jako by byl celou dobu Mariinou součástí. Snad se toto své já dříve snažila potlačit, ale nyní mu konečně dopřála svobody. Následuje změna označení postavy v prefixech promluv: „Les“ nahrazuje „To“, což jen podtrhuje interpretaci, že snad jde o dosud potlačovanou část Mariiny osobnosti, s níž si dívka neví příliš rady a pociťuje ji jako cizorodou, neovladatelnou. Možná jde o personifikaci environmentálního žalu, s nímž Marie tak zápasí a jenž bolestně ovlivňuje všechna její rozhodnutí i vztahy. Tento hlas nejprve konfrontuje Marii s nejrůznějšími přestupky, jichž se dopustila v dětství, i s okamžiky strachu a smutku, které zažívala a jež zřejmě výrazně formovaly její osobnost a nyní představují zátěž v podobě zasutých traumat. A tehdy jako by Marie pochopila, že jde o její vnitřní hlas, jenž volá o pomoc, jenž se ji snaží přesvědčit, aby měla sama sebe ráda, aby na sebe byla hodná:

To: *Pamatuješ, jak jsi jako dítě sousedům vytrhala všechny kytky ze zahrady, protože byly hezčí než ty?*

Marie: *O co ti jde?*

To: *Pamatuješ, jak jsi to za městem podpálila, a nikdo tě nechytí!*

²⁶³ Tamtéž, s. 36-37

Marie: Marie.

To: *Pamatuješ, jaks mě zapřela, abys mohla být s ním? A pak s ním? A i s tamtím?*

Marie: Jo....

To: *Pamatuješ si, jaks mi říkala, že mě nikdy neopustíš?*

Marie: *Ano.... A pamatuješ si ty, jaks mi říkala, že mi všechno odpustíš?*

To: *Jdi domů, Marie...A upeč mi něco dobrého.*²⁶⁴

Marie na úprku z lesa (možná reálného, možná jen symbolického) zdá se opět našla sama sebe. Happyend? Ne zcela, neboť v umírajícím světě není pro pohádky prostor. Se Zemí se má ve velmi blízké budoucnosti střetnout zkázonosná kometa. Těsně před jejím dopadem se Marie opět shledává s Janem, na Náplavce, kde se kdysi seznámili a posléze si slíbili, že kdyby se z nějakého důvodu museli rozdělit, sejdou se právě na tomto místě, přesně ve čtvrt půlnoci. A tak nyní společně „sledují, jak se na zem řítí smrtící kometa, ale jsou šťastní, že se našli.“²⁶⁵ Text autorka zakončuje lakonickým:

KONEC
...Světa

Jandáčkové *Les sebevrahů* je pohádkovou romancí s hořkým koncem a důrazným environmentálním apelem. Pasáže psané v epickém stylu zde převažují nad dialogy, což jen podtrhuje dojem, že sledujeme (čteme) jakýsi archetypální příběh na pomezí mezi mýtem a pohádkou, jimž je koneckonců tento způsob narace vlastní. Styl vyprávění je navíc místy poměrně naivistický, pregnantní, tak jak to v pohádkách bývá:

On: *Jan je kluk. Pochází z Prahy a nikdy z ní pořádně nevytáhnul paty. Když byl malý, jeho džunglí byl Petřín, jeho mořem Botič, který se, jak později zjistil, vléval do oceánu jménem Vltava. Tam na jejím břehu rád trávil mladické večery. Spousty večerů jako spousty lidí. A vody ubývalo a lidí přibývalo...*²⁶⁶

Vyprávěcí pasáže jsou psány ve třetí osobě minulého času, což vytváří jistý odstup mezi hercem (v případě čtené recepce vyprávěčem) a postavou. Vzniká tak prostor pro odhalování zamlčených informací, skrytých motivací postav a podobně:

²⁶⁴ Tamtéž, s. 37-38

²⁶⁵ Tamtéž, s. 39

²⁶⁶ Tamtéž, s. 4

- Ona: *A tak spolu ti dva začali chodit. Marie se usmívala a Jan jí nosil květiny. Až na to, že pro Marii nebylo přirozené se smát...*
- On: *A pro Jana schovávat své herní konzole ve skříni.*
- Ona: *Jan Marii zase psal každý večer originální přání dobré noci a Marie každé společné ráno udělala vajíčka a tousty. Až na to, že pro Marii bylo nesnesitelné nosit zástěru, kterou ji darovala sestra s nápisem „nejlepší hospodyňka“.*
- On: *A pro Jana chuť spálených toustů.²⁶⁷*

Vyprávěcí pasáže jsou přiřknuty postavám nazvaným On a Ona, které se mohou, ale nemusí překrývat s postavami Jana a Marie (těm patří dialogické pasáže). Jandáčková ve vstupní autorské poznámce uvádí, že „*minimum jsou tři herci*“,“²⁶⁸ přičemž do své inscenace skutečně obsadila trojici aktérů: herečku Annu Kameníkovou, herce Jana Hofmana a hudebníka Jakuba Königa vystupujícího pod pseudonymem Kittchen. Autorský pokyn zároveň nevylučuje větší obsazení, a tedy ani interpretaci, že postavy Jeníka a Marie se neslučují s postavami pojmenovanými Ona a On.

Podstatnou součástí textu jsou též poetické, rytmizované pasáže, k nimž autorka v úvodní poznámce uvádí: „*Někdy se jedná o básně, někdy o songy*.“²⁶⁹ Náleží výhradně postavě Marie, případně figuře nazvané To (kterou lze koneckonců interpretovat jako součást Mariina já). Autorka skrze ně nahlíží do Mariiny rozjitřené duše a reflektuje její psychické rozpoložení. Kromě toho tyto básnické části podtrhují snovou, archetypální, místy téměř rituální atmosféru díla, někdy mají charakter až jakéhosi šamanského zaříkávání:

- Marie: *Andělé, přileťte pro mě, odneste mě z planety Země. Planeta Země není nic pro mě.*
- To: *Víš, že to dobře dopadne. Víš, že to dobře dopadne.*
- Marie: *Andělé, přileťte pro mě, odneste mě z planety Země. Planeta Země není nic pro mě.*
- To: *Víš, že to dobře dopadne. Víš, že to dobře dopadne.*
- Marie: *Andělé, přileťte pro mě, odneste mě z planety Země. Planeta Země není nic pro mě. Andělé, přileťte pro mě, odneste mě z planety Země. Planeta Země není nic pro mě.²⁷⁰*

²⁶⁷ Tamtéž, s. 9

²⁶⁸ Tamtéž, s. 1

²⁶⁹ Tamtéž, s. 1

²⁷⁰ Tamtéž, s. 27-28

Les sebevrahů se umístil na druhém místě v Cenách divadelní kritiky v kategorii Nejlepší poprvé uvedená česká hra roku 2021 a byl nominován na Cenu Marka Ravenhilla.

Námětem divadelního textu *Ve dne v noci*, jež Jandáčková napsala na objednávku Divadla NoD (režie autorka, prem. 18. prosince 2016), se stal terorismus, konkrétně série útoků, které v listopadu 2015 ochromily Paříž, a masakr na univerzitě v keňské Garisse. Ačkoliv Jandáčková vychází z reálných událostí a v autorské poznámce na konci textu dokonce uvádí pravá jména obětí a jednoho pachatele, kteří se stali předobrazy postav vystupujících v textu, nejde o dokumentární drama. V uchopení tématu lze opět spatřovat poetiku magického realismu. Jandáčková totiž nejprve prezentuje jakousi lepší verzi reality, v níž nechává protagonisty navzdory veškerému očekávání vnímatele z útoků šťastně vyváznout. Toto řešení autorce následně umožňuje zobrazit, jak se přeživší vyrovnávají s traumatem, a nakonec je dokonce dovést ke katarzi. Ta spočívá především v tom, že se nadále nenechají paralyzovat strachem a navrací se k plnohodnotnému životu. Až v samotném závěru na několika málo řádcích textu vychází najevo, že se události odehrály trochu jinak, což mělo pro dotyčné postavy tragické následky. Autorka přitom velice sugestivně ukazuje, že mezi životem a smrtí je jen tenká hranice a její překročení závisí na zcela nepatrných faktorech, jako je jeden jediný pohyb těla či náhlé, nepředvídatelné hnutí mysli. Text lze tak vnímat i jako emocionálně silné zamyšlení nad tím, jakou moc má nad našimi životy náhoda či tzv. efekt motýlích křídel. V textu vystupují čtyři postavy: Sabah, jejíž příběh byl inspirovaný policistkou Clarissou Jean-Philippe, která zemřela při teroristických útocích v Paříži roku 2015; Kweuke, jehož předobrazem se stal student John Mwangi Main, který položil život za svou přítelkyni při atentátu na Keňské univerzitě v roce 2015; Louisa, již inspirovala psychologka a redaktorka Elsa Cayat, jediná oběť ženského pohlaví při útoku na redakci Charlie Hebdo v Paříži roku 2015; Samoul, alter-ego teroristy Samyho Amimoura, který spáchal spolu s dalšími dvěma útočníky sebevražedný atentát v pařížském hudebním klubu Bataclan v pátek 13. listopadu 2015 a byl členem organizace Islámský stát.

Ve „falešné realitě“ Louisu před smrtí v redakci Charlie Hebdo zachrání to, že se teroristé rozhodnou ušetřit ženy. Coby přeživší se pere s posttraumatickou stresovou poruchou a stihomamem, ale nakonec dokáže strach překonat a vydá knihu na téma „*vyrovnávání se s traumatem a strachem z katastrofické události*“.²⁷¹

Postavu muslimské policistky Sabah autorka vybavila velkou odvahou. Nejen že při atentátu v Bataclanu díky chladnému úsudku a vůdčím schopnostem zachrání několik civilistů, po překonání traumatu se zapisuje do speciální antiteroristické divize a úspěšně přispívá k potírání terorismu ve Francii. K rozhodnutí přihlásit se do jednotky ji inspirovala báseň, kterou

²⁷¹ JANDÁČKOVÁ, Kateřina „Kasha“. *Ve dne v noci*. Elektronická verze. 2016, s. 34

náhodou našla na toaletách svého oblíbeného baru, když po útocích ještě nevěděla, co si má se sebou počít:

Sabah:
Tak jako vítr rozvíří po sté listí
Tak jako kameny v hlubinách vod
Tak jako smrt to za nás vždycky jistí
Ani ty nejsi v mém poli zřetelný bod
A pak zjistím, v ulicích, kde chodím
Ve dne v noci
Že žijeme na světě
*Bez pomoci....*²⁷²

Tato báseň dala textu jméno a vyjadřuje veškerou bezmoc a zranitelnost člověka ve světě plném násilí a sociální nespravedlnosti. Když se Sabah psychicky uzdraví a zažívá první úspěchy na protiteroristickém, dopíše k básni pokračování:

Sabah:
Až se zas budete smát
A šílené spřádat plány
My už nebudem se bát
A nebudem v tom s vámi
Už nemáte nás v moci
Jsme vám v patách
*Ve dne v noci*²⁷³

Je to katarzní moment plný naděje, ovšem jen o pár řádků dál dojde k šokujícímu odhalení, že se příběh Sabah bohužel odehrál trochu jinak. A stačil k tomu jeden jediný pohyb, který ochránil před smrtí někoho jiného: teroristu Samoula, jenž v původní, falešné verzi reality zahyne dřív, než stačí dorazit na místo činu do klubu Bataclan. Srazí ho totiž dodávka, když se ve spěchu zapomene rozhlédnout na přechodu. Do tohoto momentu nemáme jako čtenáři tušení, že šlo o teroristu. Autorka jeho skutečnou identitu odhaluje až na konci textu, v „pravé“ verzi reality, kdy Samoul silnici přeběhne bez problémů a u zadního východu z klubu se střetne se Sabah, která právě vyvádí ven několik málo přeživších, a zastřelí ji.

Kweuke unikne jen o vlásek kulce, protože uteče z pozemku školy, místo aby zůstal a pokusil se zachránit svou přítelkyni Loko (na konci se dozvíme, že právě to ve skutečnosti udělal a stálo ho to život). Cítí se vinen, že přežil, dokonce žádá rodiče zesnulé o odpuštění, kterého

²⁷² Tamtéž, s. 30

²⁷³ Tamtéž, s. 35

se mu dostane. Částečným vysvobozením je pro něj možnost odjet do Paříže na studijní pobyt, byť nabídka zjitřila jeho pocit viny: ví, že coby náhradník obsadil místo některého ze zavražděných spolužáků, kteří dosáhli mnohem lepších výsledků než on (včetně Loko). Cestou do Paříže ztratí doklady, snad během nepříjemné celní kontroly v Rusku, jež se podobá spíš výslechu, a po příletu do Francie je proto umístěn do uprchlického tábora. Autorka zde naráží na sklon některých Evropanů ukvapeně soudit lidi podle barvy pleti a podléhat stereotypům (černoch z Afriky = muslim = terorista). Po několika krušných dnech v bídě tábora se Kweukemu podaří s pomocí překladatelky Francouzům vysvětlit, kým skutečně je, a započne svá pařížská studia. Zpráva o teroristických útocích ho zastihne v taxíku, když jede na setkání s přáteli. Aniž by byla explicitně pojmenována motivace jeho jednání, Kweuke vystoupí z auta a vrhne se z mostu do řeky, kde utone. Tuto postavu tedy čeká smrt i v alternativní, „šťastné“ verzi reality. Je to paradoxní zakončení jednoho osudu, kterým jako by autorka chtěla říci, že jakmile si jednou člověk zadá se smrtí, už jí neunikne.

A právě po scéně utonutí Kweukeho se příběh vrací k ústřednímu momentu vypuknutí teroru, jenže tentokrát jsou odhaleny tragické osudy postav, jak byly popsány výše. Bez katarze, bez odpuštění.

Aby Jandáčková mohla pracovat se dvěma různými verzemi osudů postav a zobrazovat děj z různých perspektiv, komponuje text z monologických pasáží psaných v první osobě jednotného čísla přítomného času. Jednotlivé postavy se střídají ve vyprávění svých osobních příběhů a popisují, co právě dělají, pociťují, svěřují se se svými bolestmi, strachy a přáními – skoro jako bychom jim četli myšlenky. Vyprávění v přítomném čase navíc působí velmi sugestivně, vrhá vnímatele in medias res:

Kweuke: Probíhám chodbou, výstřely jsou slyšet stále dost blízko, běžím dál chodbou, minu otevřené dveře. Běžím dál, zakopávám, padám na zem, zvedám se a běžím. Probíhám dveřmi a po schodech dolů, když se lítačky zaklapnou, proletí jimi střely. Nacházím únikový východ, běžím zahradou, zakopávám, padám, zvedám se. Stojím za velkým stromem, kde se pokouším trochu popadnout dech. Zkouším vykouknout zpoza stromu, jestli za mnou někdo neběží, ale slyším jen křik a výstřely z dálky. Zahrada je prázdná.²⁷⁴

Je vzrušující sledovat, jak aktéři unikají téměř jisté smrti. Drastické události líčí velice otevřeně, stejně jako své nejniternější pocity a traumata, díky čemuž vzniká mezi nimi a vnímatelem jisté důvěrné pouto. O to tragičtější je pak zjištění, že šťastný konec byl pouhou fikcí.

²⁷⁴ Tamtéž, s. 13

Tenkou hranici mezi realitou a fikcí Jandáčková učinila hlavním tématem inscenace *Městečko Fake News*, již vytvořila společně s nezávislým generačním souborem 11:55 pro Jatka78 (prem. 29. listopadu 2017). Pro projekt napsala divadelní text, jenž má typické rysy inscenačního scénáře: jsou zde zaznamenány především mluvené pasáže, jež jsou jen velmi vágně zasazeny do kontextu situací, takže čtenářský zážitek je značně nekompletní. O textu tedy pojednám jen ve zkratce: Jak jeho název, tak ústřední postava hloubavého detektiva odkazují k slavnému Lynchovu seriálu *Městečko Twin Peaks*. Jandáčková se od tohoto rámce nicméně odráží ke kritice české společnosti, podléhající nejrůznějším konspiračním teoriím. Společně s dramaturgem Davidem Košťákem napsala Jandáčková ještě divadelní text *Jak se směje zubatá*, který uvedli v Malém divadle v Českých Budějovicích (prem. 16. října 2021). Jde o autorčin první písemný počín určený dětskému publiku, nicméně i sem se propsala autorčina fascinace hraničními lidskými zážitky a svým způsobem i tabuizovanými tématy. Dětskému publiku se tentokrát laskavým, srozumitelným, ale též humorným způsobem snaží ukázat, že smrt nemusí být děsivá. Textu se více věnuji na stranách 89-90 v kapitole věnované tvorbě Davida Košťáka.

3.8 Barbora Hančilová: Vhled do života mileniálů

Barbora Hančilová (*1993) vystudovala činoherní dramaturgii na pražské DAMU a po absolutoriu v roce 2018 nastoupila jako dramaturgyně do Divadla na Vinohradech, od sezony 2022/2023 pak přešla do Městských divadel pražských. Její autorskou kariéru lemuje mnoho úspěchů v dramatických soutěžích. Již na střední škole se přihlásila do soutěže vypsane Švandovým divadlem. Zájemci se měli inspirovat biblickými příběhy a ze zaslaných příspěvků byly vybrány tři texty, které se posléze dočkaly plnohodnotné inscenace v rámci cyklu „Teď přichází zákon“. Byla mezi nimi i Hančilové parafráze starozákonního příběhu o bratřech Kainu a Ábelovi, uváděná pod názvem *KAI / ABE 2011* (režie Petr Štindl, prem. 12. listopadu 2011 ve Studiu Švandova divadla). Autorka přesadila příběh do současnosti a ústřední akt bratrovraždy zbavila motivací spjatých s vírou. Po smrti rodičů se sotva zletilý Kai musí postarat o svého bratra Abeho, odchází proto z prestižní filmové školy a začne pracovat, aby sebe i bratra zabezpečil. Abemu tak poskytne příležitost vystudovat a rozvíjet výjimečný malířský talent. Tím, že se Kai musel pasovat do role rodiče, vzniká mezi bratry propast, způsobená i jejich neschopností jeden druhému se otevřít, sdílet trauma ze smrti rodičů. Definitivně se sobě odcizí, když do jejich života vstoupí krásná a nedostupná Diana. Původně se jí začne dvořit Kai, přitažlivá novinářka však zároveň nabídne Abemu pomoc s výstavou. V Kaiovi se hromadí žárlivost a frustrace z nenaplněného života, který obětoval péči o bratra. Když přistihne Abeho s Dianou in flagranti, uhodí bratra malířskou paletou do hlavy, ten nešťastnou náhodou přepadne přes zábradlí balkonu a zemře na zranění způsobená pádem ze čtvrtého patra. Toť příběhová kostra vztahového dramatu, které je čtenáři ovšem

prezentováno pouze zprostředkovaně, skrze líčení nezúčastněného pozorovatele. Je jím sousedka-drba, která si mateřskou dovolenou krátila dennodenním pozorováním svých zvláštních sousedů. A pokud to šlo, odposlechla i jejich konverzace (ty jsou přehrány iluzivně formou dialogů mezi bratry). Své svědectví přichází žena prodat jednomu z bulvárních časopisů, který se bratrovražedné kauze věnuje. V druhém plánu tak Hančilová poukazuje na neetické praktiky jistých médií, která se neváhají přiživit i na těch nejcitlivějších případech.

V roce 2015 získala Hančilová čestné uznání v soutěži o Cenu Evalda Schorma za divadelní text *malé závislosti*, jenž byl posléze uveden v Divadle DISK pod názvem *Kamarádi* (režie Kristýna Jankovcová a Adam Svozil, prem. 18. listopadu 2016). Autorka se noří do mikrokosmu vztahů šesti bývalých spolužáků z gymnázia, jejichž přátelství po maturitě poněkud ochladlo, přesto se všichni setkávají na oslavě narozenin jednoho z nich. Každý z hrdinů se v třetí dekádě svého života snaží nalézt své místo v pracovním i osobním světě, zároveň se však jen pracně vymaňuje z nedospělých vztahů a vzorců chování. Oslavenec Jakub jako by zcela zamrzl v gymnaziálních letech: pracuje ve stejné kavárně jako tenkrát, vysokou školu nedostudoval, skládá hudbu do šuplíku a především stále miluje svoji lásku ze střední školy, Máju. Ta se s ním však už před lety rozešla, nyní se naplno věnuje studiu výtvarného umění a nikoho si nechce pustit k tělu. Jakubův někdejší nejlepší kamarád Marek by zase nejraději strávil život hraním počítačových her. Na večírku se s ním nikdo moc nebaví, snad i proto, že odjel na Erasmus a ostatním se odcizil. Odchází se tedy schovat do světa počítačové hry, kde se k němu připojí Jakubova mladší sestra Babeta, jež je na večírku rovněž outsiderem. Petr a Monika jsou navenek dokonalým párem, ovšem zdání klame. Petrovi se sice daří v marketingové firmě, ale ve vztahu se dusí. Monice nepřináší studium medicíny žádné uspokojení, propadá depresím, a o to víc se touží realizovat v osobním životě, vztah pro ni představuje jediný pevný bod. Petr by si však rád ještě užíval, třeba i s Moničinou nejlepší kamarádkou Lenkou, která se snaží prázdno ve svém životě zaplnit aktivitou na sociálních sítích.

Pod vlivem alkoholu i drog nezávazný smalltalk mutuje ve vyhrocené výměny názorů, každý má potřebu řešit si svá malá dramata. Jak to výstižně glosuje intelektuálka Mája:

Mája:

Ježíš, mě to tak sere, jak si vytváříme na párty tyhle malý dramata a hrozně se prožíváme. Jenom, abysme nemuseli řešit velkej svět, vytváříme si svůj vlastní. Hermeticky uzavřenou bublinu konstantní party. A je hrozný, že jsme na hranici obrovských společenských změn a místo toho, abysme něco dělali, abychom dělali revoluci a něco měnili, věnujem veškerou ničivou, ale i kreativní energii do různých party, na kterých ničíme akorát tak sami sebe. - Ne, my se neničíme, ani to ne, my se paralyzujeme, drinky a koks a všechno, to jsou jenom

*anestetika, kterejma se umrtvujem a žijem v tomhle akceneschopným, impotentním stavu.*²⁷⁵

Přehlídku malých dramát však záhy utne tragédie: Jakub na party umírá, za příčinu je označena vrozená srdeční vada. Mája však cítí vinu za jeho smrt, neboť mu nabídla drogy, které mohly jeho stav zhoršit. Nejen pro ni, ale i pro ostatní se stává Jakubův skon impulsem k více či méně úspěšnému přehodnocení vlastních životních rozhodnutí. Marek se rozhodne přetavit svůj koníček v kariéru a stane se vývojářem počítačových her, a to i díky podpoře Babety, s níž začne časem chodit. Podobně se zařídí Lenka, která se proslaví coby influencerka. Své příspěvky na blogu staví na autenticitě, píše i o smrti Jakuba, což rozlíří Máju, která to považuje za nevhodný marketingový tah. Sama však založí svou výstavu právě na vztahu se zesnulým, jak se přizná v projevu na vernisáži:

*Mája: Napsal mi hodně esemesek, vzkazů na papíře, videí, na která jsem mu nebyla schopná odpovědět, nebo jsem odpovídala v polopravdách ze strachu, že budu trapná, že se příliš otevíru... Ve videoartech a instalacích, které tu můžete vidět, mu odpovídám na vše, co mi napsal, přesně tak, jak jsem mu měla odpovědět už tehdy.*²⁷⁶

Na příkladu Lenky i Máji Hančilová ukazuje, že i ten nejautentičtější prožitek se bude jevit vykonstruovaně, učiníme-li z něj komoditu.

Smutný příběh „dokonalého páru“ zase svědčí o Petrově emocionální nezralosti a neochotě vybrat si ve světě nekonečných možností jen jednu jedinou variantu. Navrhne Monice, aby si dali ve vztahu víc volnosti, což ona odmítá a rozchází se s ním. Původně mu sice chtěla oznámit, že je těhotná (zřejmě bez jeho vědomí vysadila antikoncepci), ale za těchto okolností si informaci nechá pro sebe. Petr si začne s Lenkou, která je do něj už dávno tajně zamilovaná, takže rovněž není ochotná přistoupit na jeho ideu volného vztahu. Když se dozví o Moničině těhotenství, rozhodne se Petra jednou provždy vytěsnit ze svého života i sociálních sítí. V den porodu Petr nakonec přichází za Monikou do nemocnice, ale jeho chování svědčí o tom, že se stále nerozhodl, zda si troufá podílet se na výchově dítěte: místo aby šel na porodní sál, vyčkává na chodbě. Když si Monika povzdechne, že sice čeká dítě, ale sama si pořád jako dítě připadá, vysloví velkou pravdu, kterou lze vztáhnout na všechny postavy. Mileniálové, které Hančilová přivádí na jeviště, jsou lidé křehcí a nehotoví, sužovaní nejistotami, hroutící se tváří v tvář nepřeborným možnostem tohoto světa. K čemu jsou jim mladická energie a nabyté vědomosti, když nevědí, co vlastně od života chtějí? Možná by bylo lepší nechat všechny

²⁷⁵ HANČILOVÁ, Barbora. *malé závislosti*. Elektronická verze. 2015, s. 23

²⁷⁶ Tamtéž, s. 61-62

sociální vazby za sebou, odvrhnout své pragmatické cíle a splynout s větrem a mraky, zcela se v nich rozpustit, jak si na začátku textu přeje Mája a jak ji na konci parafrázuje Jakub:

*Jakub: A když ležíte v parku hodinu, pak dvě, díváte se na mraky a jejich boj, splynete s nima. Tohle je fajn. Bejt s mrakama chvíli sám.*²⁷⁷

Hančilová totiž nezobrazuje příběh striktně lineárně, časové roviny se nesouřadě prolínají, takže scénu party například v jednu chvíli přeruší výstup odehrávající se na Jakubově pohřbu. Poté se ocitáme zpět na večírku, ale už víme, že dojde k tragédii. Na konci se pak ke slovu dostává opět Jakub, jediná postava, která už nemá šanci na svém životě něco změnit. Významnou část textu tvoří introspektivní monology, které podtrhují motiv uzavřenosti postav ve svých vlastních světech, jejich neschopnost vyjít jeden druhému vstříc a aktivně se zasadit o spokojenější život. Mája v promluvě adresované Jakubovi pojmenovává důvody této zvláštní životní paralýzy. Její řeč lze považovat až za jakýsi mileniálský manifest:

*Mája: (zatímco šňupe) Chci říct, mně pořád někdo vykládá, jak jsme individualistický, ta naše generace a solipsistní, ale tak to není, já mám pocit, že celý 21. století z tohohle konceptu jedinečnosti každého z nás právě strízliví a nás děsí to, že ty vole, jsme kombo genů a výchovy a vlivu prostředí, takže co seš pak vopravdu ty, tvoje individualita? Kde je nějaká tyvole svobodná vůle? Jenom se můžem snažit dělat toho co nejvíc můžem, vybírat si a kupovat jen ty věci, co nikomu neublíží, zdá se mně, že naše svobodná vůle v tomhle mindfucku konzumu a popkultury je už jenom v tom, co si vybereš. Nesežereš maso a výrobek z palmového oleje, nebo nekoupíš rtěnku testovanou na zvířatech, nevemeš práci v reklamce a jediný, co děláš je, že řešeršuješ a vole – vybíráš. Kultura eklekticismu.*²⁷⁸

V reflexi žité zkušenosti mileniálů Hančilová pokračovala textem *Identity*, s nímž v roce 2017 vyhrála Anonymní dramatickou soutěž agentury Aura-Pont, uveden byl formou scénického čtení v Městském divadle Zlín (15. ledna 2018, režie Tereza Říhová). Autorka vychází z podobných vztahových konstelací jako v předchozím textu, tápající protagonisty z řad mileniálů ovšem tentokrát v mnohem větší míře konfrontuje s o generaci staršími lidmi, kteří na svět hledí z odlišné perspektivy. Vztah postav pojmenovaných Natálie a Radek lze vnímat jako odpověď na otázku, co by se stalo, kdyby Monika a Petr z *malých závislostí* měli svatbu

²⁷⁷ Tamtéž, s. 67

²⁷⁸ Tamtéž, s. 15

a dítě. Zatímco Natálie sňatek a rodičovství považuje za logické završení dlouhodobého láskyplného vztahu, Radek se do splnění těchto milníků nechá spíše dotlačit. S rolí otce se mu nedaří splynout, až příliš pozdě si uvědomí, kolik dveří mu to zavřelo. Natálie necítí podporu a prochází coby matka krizí, jenže na rozdíl od partnera nemůže před rodinnými povinnostmi tak snadno uniknout. Vztah další dvojice, Moniky a Davida, zase upomíná na aférku Petra s Lenkou z předchozího titulu. Zatímco Monika je Davidovi zcela oddaná, on si od ní udržuje emocionální odstup. Jeho neschopnost lásku opětovat bezpochyby souvisí s tím, že nikdy nepoznal svého otce. Zjistí si od matky jeho jméno a vydává se ho navštívit, nakonec se mu ale nemá odvahu představit. Vymyslí si tedy, že je členem Svědků Jehovových. Zjišťuje, že muž je evangelický kněz a otec dvou dětí, který žije ve šťastném manželství. Pod falešnou identitou se s ním však schází dál, neboť kněz ho považuje za další ze ztracených oveček, jimž by rád pomohl. Jejich příběh má absurdní pointu: když se David muži konečně představí, ukáže se, že měl špatné údaje. Jeho skutečným otcem byl knězův bratr, ten je už ale několik let po smrti.

S Monikou má David paradoxně mnoho společného, i ona ve svém životě postrádá otcovskou figuru. Rodiče se rozvedli, když byla malá, otec se přestěhoval do Ameriky a od té doby se s dcerou téměř nevidá. Nyní se navíc hodlá znovu oženit a svou bývalou rodinu už nechce podporovat tak štědrými částkami jako dřív. Ohroží tím Moničin plán odstěhovat se od až příliš ochranné matky, která dceři neustále připomíná, že její vztah s Davidem nemá budoucnost. Davidova sestra, aspirující spisovatelka Rita, zase působí jako variace na postavu Máji z *malých závislostí*. Rovněž jde o cílevědomou intelektuálku-umělkyni, která před osobním životem upřednostňuje kariéru. Ve škole se ovšem musí potýkat se sexistickým a manipulativním chováním svého pedagoga. Problém řeší tak, že si tajně nahraje jeho invektivy a záznam sdílí v rámci manifestačního videa, čímž skutečně dosáhne docentova vyhazovu ze školy. Hančilová se tak už v roce 2017 dotkla až o několik let později hojně diskutovaného tématu zneužívání moci a toxických vztahů na vysokých školách. Zrcadlo však nastavila nejen pedagogům překračujícím hranici etického chování, ale i studentům, již svými stížnostmi ne vždy sledují pouze úctyhodné cíle:

Dlouhý: Mohla jste za mnou přijít a říct mi to do očí. Ale ne. Rozhodla jste se pro klasickou demonstraci bez ohledu na okolí. Bylo vám jedno, jak to třeba ovlivní můj osobní život, mé – (zarazí se) Jestli si myslíte, že někdo z oboru vás teď někde zaměstná, tak to se pletete.

Rita: Ne, to vy se pletete, nerozumíte dnešnímu světu. Tímhle jsem si udělala jméno. Stát si za svym, bejt feministka? To je dneska módní, sexy, jak vy tvrdíte.

Dlouhý: Aha. Takže ony ty vaše důvody nakonec nebudou až tak morální, co?

(pauza, pak se tiše zasměje)

Rita: Co?

Dlouhý: *(Vezme do ruky staromódní diktafon a spustí přehrávání. Ozve se Ritin hlas.)*

„Tímhle jsem si udělala jméno. Stát si za svým, být feministka? To je dneska módní, sexy, jak vy tvrdíte.“ (přehraje) „Vane z vás smrt. A to vaše neustálý zpochybňování se nedá vydržet – neustále srážíte sebevědomí, to byla prostá sebeobrana, jinak bych si mohla úplně přestat věřit!“²⁷⁹

Nicméně místo aby ji vydíral, docent Ritě diktafon daruje. Ale udělil jí lekci, ze které se ještě dlouho vzpomínává – ukázal jí temnou stranu její duše.

Jestliže jsou postavy na konci o nepatrný krůček blíže k poznání své identity, je to proto, že se byly nuceny konfrontovat se svými slabostmi. Ale život plyne dál jako by nic, bez zásadních point a velkých dramát. Ta lze nalézt jen v Ritiných povídkách, které ženské postavy recitují v prvním a posledním obraze. Rita se v nich inspirovala životem svých kamarádek, ovšem konflikty vyostřila, dodala jednání hrdinek symbolickou hodnotu či dokonce – smysl. Zatímco první povídka vypráví o ženě (Monice), která se tak upnula na svého milého, až ztratila sama sebe, druhá zachycuje zoufalý pokus frustrované matky (Natálie) zbavit se svého dítěte tak, že ho odnese do babyboxu. Vzápětí se žena ale probudí z transu a začne svého činu litovat, pokouší se dostat dítě zpátky, ale schránka je prázdná. Žene se domů, aby mohla zavolat na policii, když v tom uslyší z ložnice dětský smích. Povídka končí slovy: „Všechno je v pořádku.“²⁸⁰ Takový happyend však umožňuje jen fikce. Monika, Radek, Natálie, David i Rita nejsou šťastnému konci o nic blíž než na začátku textu.

Rovněž v roce 2017 získala Hančilová čestné uznání v soutěži o Cenu Evalda Schorma za text *Za dveřmi*. Ten uvedlo Divadlo na Vinohradech na Studiové scéně (režie Barbora Mašková, prem. 31. května 2019) a v návaznosti na tuto inscenaci získal text nominaci v Cenách divadelní kritiky v kategorii Nejlepší poprvé uvedená česká hra. Hlavní hrdinku Annu, rovněž příslušnici generace mileniálů, autorka tentokrát konfrontuje s pohnutou rodinnou historií a vede ji k poznání, že duchové minulosti by neměli mít právo bránit živým ve štěstí. Zhmotněním rodinné zátěže se stává chátrající vila v Praze na Ořechovce, již postavil Annin pradědeček Josef pro svou rakouskou manželku z lepší společnosti. Anna s manželem Slávkem si vzali obrovskou hypotéku, aby mohli objekt zrekonstruovat, a tento závazek jim visí nad hlavou jako Damoklův meč. Jelikož je Anna na mateřské dovolené, leží odpovědnost za splácení hypotéky hlavně na Slávkovi, který je kvůli práci neustále ve stresu. Aby si přivydělali,

²⁷⁹ HANČILOVÁ, Barbora. *Identity*. Elektronická verze. 2017, s. 33

²⁸⁰ Tamtéž, s. 40

pronajímají část vily turistům, takže Anna funguje ve vlastním domě jako pokojská, ačkoliv má zároveň plné ruce práce s dítětem. Ve volných chvílích čte deník svého pradědečka a dozvídá se o těžkostech života ve vile za druhé světové války i za komunismu a prožívá společně se svými předky výzvy, kterým museli čelit. Scény ze současnosti tak střídají klíčové obrazy z rodinné historie, již samozřejmě zásadním způsobem ovlivňují velké dějiny pohnutého 20. století, ať už jde o začátek druhé světové války, atentát na Heydricha, příjezd ruských „osvoboditelů“, komunistický převrat s požadavkem vstupu do strany, srpnová okupace Československa a nastupující normalizace. Oba dějové okruhy jsou pojednány formou iluzivních dialogů. Jako by minulost do současnosti doslova prorůstala.

Opakují se i určité vzorce: V jednom či druhém režimu si část domu vždy uzurpoval někdo jiný, jemuž navíc musel lékař Josef se svými dvěma dcerami posluhovat. Ironií osudu je, že ani v demokratickém 21. století dům Annině rodině doopravdy nepatří. Když se ve vile nečekaně ubytuje Annin bývalý přítel, vmlouvavý podnikatel David, donutí ji přehodnotit její životní rozhodnutí, přiznat si, že není šťastná. Dělá jí milostné návrhy, tlačí na ni, aby opustila manžela, ovšem docílí tím přesně opačného účinku, než si přál: Anna si uvědomí, že ze všeho nejvíc touží zachránit své manželství a rozhodne se dům prodat. Její rozhodnutí ospravedlní i zjištění, že celý život žila ve lži: její babička Alžběta se pokusila v roce 1968 emigrovat a svou dceru, Anninu matku, svěřila své sestře Kristýně. Při pokusu o útěk byla ovšem zatčena a zemřela ve vězení. Anna tedy nikdy nepoznala svou skutečnou babičku a její matka neměla tušení, že měla jiné biologické rodiče.

Do Studia Švandova divadla se autorka vrátila s textem *Trollové mezi námi* (režie Alexandra Bolfová, prem. 27. října 2018). Tématem se stal nebezpečný vliv internetových trollů, konkrétně se autorka inspirovala skutečným případem českého důchodce, jenž v roce 2017 pokácel dva stromy na železniční koleje a pokusil se čin svrhnout na islámské migranty. Jeho cílem bylo vyvolat v české společnosti strach a vytvořit tlak na vládu, aby nezaváděla promigrantská opatření. Ovlivněný byl údajně protimigrantskou rétorikou politické strany SPD a právě i internetovými trolly podněcujícími xenofobní nálady ve společnosti.

Hančilová konfrontuje postavu pachatele s jeho vnukem, právníkem Vojtou. Ten nejprve vůbec nedokáže pochopit, jak mohl děda skočit trollům na lep a ohrozit na životě desítky pasažérů vlaku. Aby mu pomohl, ponoří se do jeho emailové korespondence a pátrá po skutečné identitě lidí, kteří důvěřivého muže k činu naváděli. Doufá, že najde pravé viníky a napomůže tomu, aby soud dědu osvobodil. Všechny stopy vedou k matce-samoživitelce Natálii, kterou Vojta osobně konfrontuje s dopadem jejích činů. Ukáže se, že ona sama je spíše obětí: zástupci trollí farmy jí nabídli finanční pomoc v nouzi, získali si její důvěru a ona pro ně začala pracovat. Stala se jedním z dezinformátorů, kteří spravují falešné profily na sociálních sítích a šíří jejich prostřednictvím nejrůznější lživé a poplašné zprávy. Vojta pro ni však nemá pochopení, ostatně ani do svého dědečka se nedokáže doopravdy vcítit, natož aby si připustil, že nepřímo

přispěl k jeho radikalizaci. Starý pán Vojtovi nejednou vyčítá, že mu neodpovídá na emaily, že s ním odmítá diskutovat o palčivých tématech, na která mají každý jiný názor, ba že ho dokonce ani nepřijede navštívit. Hančilová tak umně převrací perspektivu a dovede vnímatele do bodu, kdy paradoxně sympatizuje spíše s dědou než s Vojtou, který náhle působí jako namyšlený, necitelný intelektuál.

Text je tedy nutné vnímat nejen jako svědectví o fenoménu trollů v Čechách, ale rovněž – a především – jako výzvu k toleranci a diskusi. Abychom mohli problém začít řešit, je potřeba se zdánlivě zcestným příspěvkům na sociálních sítích a v komentářích pod články přestat vysmívat a místo toho se zamyslet nad tím, co autory asi vedlo k jejich napsání. Ne všichni tito lidé jsou placení trollové, může jít zrovna o takovou osamělou, a tedy lehce manipulovatelnou osobu, jako je Vojtův děda. O to tragičtěji vyznívá závěr textu: starý pán je odsouzen k šestnácti letům vězení a kvůli Vojtovu nadřazenému postoji se ještě více zatvrdí. Zklamáný vnuk se vrací ke starému způsobu života pražského intelektuála. Nepříznivě končí i milostná zápletka: místo aby se Vojta udobřil se svou známostí z Tinderu, krásnou hackerkou Lenou, která měla pro dědu pochopení a snažila se oběma pomoci, vrátí se ke své bývalé přítelkyni, jež je zdá se ze stejného těsta jako on.

Dialogickou formu textu ozvláštňují tzv. internetová intermezza a další krátké pasáže, v nichž Hančilová v rovině jazyka zrcadlí naše těkavé chování na internetu. Interpretuje je skupinová postava nazvaná Chór. Autorka tu ironicky odkazuje k antické tragédii, v níž byl chór typicky nositelem jakési univerzální moudrosti či ztělesněním hlasu obce. V současnosti jsou však nejvyhledávanějšími veřejnými fóry nikoliv divadla, ale sociální sítě, na nichž se diskuse bohužel omezuje na kusé komentáře, lajky a gify, případně se úplně vytrácí ve prospěch instantní sebe prezentace formou fotek.

Chór:

Zavřít e-mail.

Otevřít facebook

Jan Křížník přidal příspěvek

Hele, nejvíc vtipná věc – Gott se zbláznil, věří konspiračkám o zednářích.

„Politika se odvíjí podle přesných scénářů, nic se neděje náhodou, i to nejhorší jako války,” řekl Karel Gott a pak to pořádně rozjel: „Běh světa řídí vysoké nadstátní kruhy, tzv. ilumináti nebo osvěcenci, a také svaté řády a lóže až po mysticko-okultní organizace.“

odkaz na článek

12 lajků, 3 srdíčka, 2 parády

9 komentářů:

Anna Bolavá: Hahaha, magor.

Františka Hle: Chudák, asi není Stále mlád a přepadla ho stařecká demence.

/.../

vypnout facebook.

Otevřít instagram.

scrollovat

Dokonalé fotky

roztomilá zvířátka

čerstvě narozená miminka

Hezká fotka oběda

Něčí nohy na pláži

Něčí nové auto

Fotka fancy capuccina

Vypnout Instagram

Dívat se přesně deset sekund z okna

Otevřít Facebook

/.../²⁸¹

Stejně jako životy našich současníků se i Hančilové divadelní text odehrává z velké části na počítačových monitorech a obrazovkách chytrých telefonů. Je svědectvím o světě, v němž v honbě za virtuálním obsahem zapomínáme na skutečné hodnoty.

V rámci prvního běhu autorské dílny A studia Rubín Autor v domě napsala Hančilová text *Čtyři roční období*, který divadlo uvedlo formou scénického čtení (31. ledna 2020, režie Ondřej Štefaňák). V této scénické úvaze na téma rodičovství v dobách klimatické katastrofy autorka poprvé výrazněji pracuje se zcizovacími postupy, přičemž neváhá použít i sebeironii:

Ona:

Tak například tahle hra. Ta je zcela recyklovaná. V zásadě její téma, postavy a obsah nejsou nic, co by autorka nenapsala už aspoň třikrát předtím a teď vám jen podstrčila to samé v novém obalu bezobalu s přidaným tématem ekologie. Recyklace myšlenek je taky užitečná – pokud jde teda o upcycling a přidávání hodnoty a né downcycling na furt nižší kvalitu.²⁸²

A skutečně, počáteční situace v mnohém připomíná texty *malé závilosti* a *Identity*. Monika se domnívá, že by mohla být těhotná, a se svým přítelem Davidem, jenž není pro vztah tak

²⁸¹ HANČILOVÁ, Barbora. *Trollové mezi námi*. Elektronická verze. 2018, s. 5-6

²⁸² HANČILOVÁ, Barbora. *Čtyři roční období*. Elektronická verze. 2020, s. 9

zapálený jako ona, probírají možnosti, jak situaci řešit, pokud by těhotenský test vyšel pozitivní. Čtyři roční období tak můžeme vnímat jako pomyslnou poslední část volného „mileniálského triptychu“. Nad autentickou reflexí života dvacátníků ovšem tentokrát nabývá vrchu ekologická tematika, jež se v prvním obraze manifestuje především skrze úvahy o ekologické (ne)udržitelnosti rodičovství:

David: No a to je to nejvíc sobecký. Nedokážeš dodat svému životu smysl sám, tak ti ho má zprostředkovat dítě. (smích)

Monika: To není tak snadný. Když někoho fakt miluješ, tak to prostě tak cejtíš, jakože kombinace vás dvou je to nejsmysluplnější, co existuje. Ale to ty samozřejmě nemůžeš chápat. Planeta je přelidněná a člověk narozenej teď dost možná zažije boje o vodu, masovou migraci, pád týchle kultury, jak sám říkáš. Takže pokud nepodědí pozemek někde v horách i se studnou, bude... v piči.

DAVID: Ty Libuše.

MONIKA: Nemám pravdu?

DAVID: (suše) No tak umřem, no. Všichni jednou umřem. Nemusíš bejt tak melodramatická.

MONIKA: (cituje) „Všichni umřem“ je něco jinýho než „ke smrti ostatních přispěju tím, že budu mít dítě, který bude produkovat další odpady a používat energii z uhlí a teplárenskýho průmyslu a létat letadlem a jíst maso – a navíc bude nešťastný a umřou kvůli němu včely.“²⁸³

Kromě environmentálního faktoru Moniku s Davidem od rodičovství odrazuje i nedostupné bydlení a celkové vysoké finanční náklady na výchovu dítěte. Argumentem proti je i fakt, že se tito dva progresivní pražští intelektuálové nikdy na ničem neshodnou, dokonce ani na tak nevinném tématu, jako je Epos o Gilgamešovi. Když se Moničiny obavy nepotvrdí, oběma se uleví.

V druhém obraze, odehrávajícím se o patnáct let později, se ovšem ukáže, že test byl falešně negativní: Monika s Davidem se setkávají ve škole, aby si vyslechli stížnosti na svého syna Matěje. Nežijí spolu, ona je významnou politickou Strany zelených, on podnikatelem v eko-energetickém sektoru. V otázkách rodičovství boří genderové stereotypy: syn bydlí u otce, protože matka zastává významnou politickou funkci a téměř není doma. Snad i proto nechává autorka herce, aby si prohodili role, muž má hrát Moniku a žena Davida. Hádají se stejně jako před lety, křivd ovšem přibýlo; jediné, na čem se shodnou, je, že syn jimi pohrdá:

²⁸³ Tamtéž, s. 4

*David: Vysmál se mi, že já ani ty jsme se svým vzděláním nic nezměnili. Já svejma technickejma řešením a ty mírnejma regulacema v mezích zákona. Že jsme moc uvězněný v systému, že jsme se přizpůsobili a nejsme schopný přemejšlet mimo horizont každodennosti nebo co – No znáš to, ty jeho kecy, upřímně mi už lezou krkem.*²⁸⁴

Tak jako dospívající mileniálové kritizovali své rodiče, kritizují nyní jejich děti je – to je dle Hančilové neměnný koloběh života. Zato koloběh čtyř ročních období byl nenávratně narušen. V prvním obraze bylo klima ještě příjemné, takové, jaké má na jaře být. Monika navíc právě počala, jaro je koneckonců obdobím plodnosti. Globální oteplování si ovšem během dalších patnácti let vybralo svou daň. Byť se druhý obraz odehrává v zimě, po sněhu nejsou ani památky, teploty se vytrvale drží nad nulou. O dalších pět let později se ocitáme v horském stavení, kde se David s Monikou schovávají před abnormálně vydatnými a vytrvalými podzimními dešti a záplavami. Atmosféra je skoro apokalyptická, David situaci připodobňuje k potopě na konci světa. Coby rodiče truchlí, neboť jejich syn se už dlouho pohřešuje. Nevrátil se z Pákistánu, kam odjel hloubit studny. Dvojice se opět začne točit v kruhu výčitek a podvědomých projevů citu. Na konci obrazu jim volá syn – je naživu. Protagonisty posledního obrazu jsou Matěj a jeho přítelkyně Klára, již vedou azylové zařízení pro klimatické uprchlíky. Je léto a českou kotlinu sužuje nesnesitelné vedro a sucho. Život se přesto opět hlásí o slovo: Klára je těhotná, ovšem ne s Matějem, který se nechal před časem z environmentálních důvodů sterilizovat. Kláru nicméně miluje, takže se odehraje podobný rozhovor jako na začátku. Argumenty související s klimatickou katastrofou se nicméně nyní, když planeta v podstatě hoří, jeví o to relevantnější. Je vůbec humánní přivést dítě do světa, v němž dochází voda a jemuž hrozí válka o zdroje? Zdá se, že Klára s Matějem se tento risk přese všechno rozhodnou podstoupit.

Mezi čtvero dějství jsou vklíněna intermezza, v nichž představitel Davida a Matěje a představitelka Moniky a Kláry vystoupí z role a pod označením On a Ona debatují o nejrůznějších environmentálních tématech a apelují na diváky, aby vzali klimatické problémy za své. Často se uchylují k sarkasmu, tak jako v závěrečném angažovaném monologu, jenž manifestuje postoj „průměrného mileniála“ k otázce životního prostředí:

On/Ona: Až vám budou tvrdit, že nemá cenu třídit plasty, protože to je marginálie, až vám budou tvrdit, že nemá cenu přejít na udržitelný zdroje energie, protože v Asii se topí uhlím, až vám budou tvrdit, že

²⁸⁴ Tamtéž, s. 14

*nemá cenu kupovat věci ze sekáče, protože oblečení se dál vyrábí nezadržitelným tempem, až vám budou tvrdit, že nemá smysl omezit spotřebu masa a omezit leteckou dopravu, až vám budou tvrdit, že nekupovat sáčky a mít vlastní frusack nemá smysl, až vám budou tvrdit, že podepisovat petice proti rozšiřování uhelnejch dolů a demonstrovat nemá smysl, až vám budou tvrdit, že to co děláte, nemá smysl – možná že maj pravdu. Ale když si to řekne každěj... Nebo když si každěj řekne, že udělá aspoň něco, to je rozdíl, ne? Protože alternativa je rezignovat. A potom by mělo smysl jenom se sjet houbičkama a snít, dokud nás nepohltní vlny mořský.*²⁸⁵

Za poněkud návodný monolog nicméně autorka přidává ironický dovětek, který má podle scénické poznámky pronést On do mikrofonu poté, co se v sále setmí: „Jo – a toto není citace z *Ádvojk*.“²⁸⁶ Hančilová o své generaci dokáže psát s nadhledem, leckdy i kriticky.

V textu *Normální blázni*, který napsala v roce 2023 a dosud nebyl uveden, autorka po formální i obsahové stránce navazuje na svou dřívější práci *Za dveřmi*. Minulost se tu opět prolíná s naší současností, námětem jsou dějiny jedné české rodiny od roku 1942 do roku 2020. Text obsáhne celé čtyři generace, přičemž autorka opět sleduje, jak křivdy a tragédie z minulosti prosakují do přítomnosti a ovlivňují i nejmladší členy rodiny. Z deseti protagonistů se toto téma nejvíce manifestuje v postavě Karla. V dětském věku ho nenávratně ovlivnila zkušenost, kdy byl spolu s matkou vyhnán otcem z domu a musel žít coby nuzák v maringotce. Posléze se matka sice znovu vdala za vdovce a člena protinacistického odboje Radovana, ale všechny Karlovy další činy řídil strach, „aby neskončil zpátky v maringotce.“²⁸⁷ Po válce tedy vstoupil do strany, později přiměl svou nevlastní sestru, aby stejně jako on podepsala souhlas s okupací Československa. Po sametové revoluci se zase vrhl na podnikání a vstoupil do politiky, prý pomáhal s podvody s privatizací. Část rodiny ho proto považuje za oportunistu, nevlastní neteř, psychologka Daria, jeho životní příběh dokonce použije jako materiál pro svou odbornou publikaci „Odvaha k šílenství“, v níž zkoumá „morální inteligenci, postkonvencionální projevy odvahy a pozitivní korelaci mezi mentální poruchou a vnějšími projevy toho, co se dá označit za hrdinství či altruistický akt.“²⁸⁸ Byť ho neteř nejmenovala, třiadevadesátiletý Karel se s ní stejně soudí, protože vykreslila jeho charakter ve velmi nepříznivém světle. Argumentuje tím, že vše dělal pro dobro rodiny, aby – sám bezdětný a dlouho i svobodný – zajistil své nevlastní sestře důstojné živobytí a její dceři, tedy Darie, slušné

²⁸⁵ Tamtéž, s. 34

²⁸⁶ Tamtéž, s. 34

²⁸⁷ HANČILOVÁ, Barbora. *Normální blázni*. Elektronická verze. 2023, s. 25

²⁸⁸ Tamtéž, s. 2

vzdělání. Ostatní členové rodiny zatvzelostr obou stran příliš nechápou a doufají, že se spor vyřeší smírně. Karlova nevlastní sestra, devadesátiletá Olga, zosobňuje moudré a unavené stáří, které se dokáže povznést nad staré křivdy. Jak sama říká: „*Je to všechno pryč. Pokud Daria napsala knížku, která se ti nelíbí, je to tvoje věc, ale já už nechci o nic bojovat.*“²⁸⁹

Boj proti systému jako by jejich rodina ovšem měla v krvi – nejmladší členka rodiny, Dariina dcera Karol, je zapálenou bojovnicí proti všemu, co se podílí na devastaci planety. Nejen že chodí na demonstrace, dokonce se neváhala přivázat k důlnímu rypadlu a dostala ohromnou pokutu. Nesouhlasí proto s tvrzením své matky, které rovněž publikovala ve své knize, totiž že „*mladá generace nemá za co bojovat, tak bojuje sama se sebou.*“²⁹⁰ Karol je přesvědčená, že bojuje za záchranu planety, a je tomu ochotna mnohé obětovat. Podobně jako její pradědeček, když v roce 1942 přistavěl k budově soudu žebřík, aby po něm mohl uprchnout souzený legionář, nebo jako její matka, když navštěvovala protikomunistické demonstrace a zakázané koncerty. Hančilová jako by tu odpovídala kritikům své generace, již mileniály obviňují z přílišné apolitičnosti a neschopnosti převzít odpovědnost za svět, v němž žijí. Stejný argumentační prostor však zároveň poskytuje i ostatním generacím, a její text se tak stává jakousi agorou, kde se konfrontují různé generační postoje bez ambice jednoznačně pojmenovat vítěze. V tomto ohledu je Hančilové text mezigeneračním dílem v tom nejlepším smyslu slova.

V textu *Anomálie*, jež sepsala pro dramatickou soutěž vypsanou festivalem DRÁMA 2023, se autorka vrátila k analýze životního pocitu lidí své generace. Spolu s autorkou vyspěly i postavy: hlavní hrdinkou je třicetiletá Anna, relativně úspěšná novinářka a také bojovnice, která porazila rakovinu vaječníků. Text je jejím vnitřním monologem, jež vede v čekárně bohnické psychiatrické léčebny. Přivezla sem svého kamaráda a spolubydlícího Tadeáše, který bojuje s depresemi a v tu noc se málem pokusil o sebevraždu skokem z okna.

Monolog je členěn do devíti kapitol mimo jiné pojmenovaných podle osob, které nějakým způsobem ovlivnily Annin život a k nimž se ve vzpomínkách často vrací. Od Tadeáše přes bývalého přítele Olivera, který Anně sice pomohl poprat se s rakovinou, ale poté odjel na stáž do Ameriky, až po bratrance Alberta, jenž zemřel na rakovinu v dětském věku, nebo babičku, která je čím dál tím zmatenější a méně soběstačná. Anniny úvahy silně prostupuje téma smrti, jedna kapitola nazvaná Švýcarsko je dokonce věnovaná asistované sebevraždě, již nabízí švýcarská firma Dignitas:

Anna: Dignitas vám dopomůže k důstojný smrti, ale jedině, pokud máte kapitál. Nemáte byt po babičce, co byste mohli prodat? Smůla. Představuju si, jak si na to v bance беру půjčku. A na co že tu půjčku

²⁸⁹ Tamtéž, s. 14

²⁹⁰ Tamtéž, s. 5

*chcete? Na ukončení života? Jo, a splácat to bude pak kdo? Vy z nebička? Děkujeme, tak to ne.*²⁹¹

Tak glosuje protagonistka s černým humorem sobě vlastním počínání švýcarské neziskové organizace specializující se na asistovanou sebevraždu. A průběžně sdílí i několik velmi nekorektních vtipů na téma rakovina či smrt.

K bilancování svého dosavadního života Annu však nevybudila pouze blízkost smrti, v níž se kvůli Tadeášovi opět ocitla, ale paradoxně i dotek nového života, který v ní navzdory negativní prognóze vzklíčil: ačkoliv jí po agresivní léčbě zbyl jen jeden vaječník, neplánovaně otěhotněla. A to právě s Tadeášem, s nímž neprozřetelně strávila noc po bujarém večírku, kdy jí úsudek zakalily drogy a alkohol. A tak v Bohnicích čeká na otce svého dítěte a rozvažuje, co si s nastalou situací počít. Načrtává přitom mapu svých životních rozhodnutí, očekávání a snů do budoucna, která však zároveň může leccos vypovědět o životním pocitu, jež pravděpodobně sdílí mnoho žen z generace mileniálů. Na jednu stranu si Anna ještě nepřipadá dostatečně dospělá a zaopatřená, aby se zvládla postarat o dítě. (*„Všichni tvrděj, jak přežijem skrze děti. Ale já se spíš bojím, aby mý případný dítě přežilo mou péčí. Vždyť já se neumím postarat ani o monsteru, tu symbolickou květinu všech mileniálů.*²⁹²) Na druhou stranu cítí tlak očekávání, která na ni klade její nejbližší rodina. (*„Babička by mi doporučila, že si mám pořídit manžela, to je lepší, než se starat o kamarády. Když už po někom musím sklápět prkýnko v koupelně, moh by to bejt aspoň manžel. Táta zase pořád tvrdí, že bych si měla pořídit hypotéku, abych si zajistila budoucnost. Hypotéku? Z toho platu v redakci? Sama? Nebo: Abych měla děti, je sen mý mámy. A Anna? Co chce Anna? Anna plave ve vzduchoprázdnu snů. Vrážej do ní drobný asteroidky cizích přání a strhávaj ji tu na tu, tu na druhou stranu.*²⁹³) Když byla Anna mladší, představovala si, že v třiceti letech už bude mít vyřešenou práci i partnerský život, že bude vdaná a možná i matkou. Nyní je ten milník tady a ona zjišťuje, že o životě toho ví jen o něco málo víc než ve dvaceti, možná má více nadhledu a trochu více peněz, ale to je všechno. Selhala, když ve třiceti ještě neví, kým je, a má obavy z rodičovství? Je sobecká, když nechce kvůli dítěti měnit svůj životní styl? (*„Já vim, třicet je ideální věk na dítě. Jenže já se zrovna uzdravila. Konečně mám zase vládu nad svým tělem, dodělaný státnice a práci, která sice není žádněj sen, ale aspoň ani neuráží. Nechci ztratit svoje vlastní já a spánek a život a možnost chodit v neděli v klidu demonstrovat na Václavák a – Ale možná to je zázrak. Možná je to poslední šance.*²⁹⁴)

²⁹¹ HANČILOVÁ, Barbora. *Anomálie*. Elektronická verze. 2023, s. 14

²⁹² Tamtéž, s. 19

²⁹³ Tamtéž, s. 3 a 17

²⁹⁴ Tamtéž, s. 17

Tadeáš je situací evidentně zaskočen, i když v rámci možností zareaguje poměrně empaticky: „*Já teď tohle rozhodnutí udělat nemůžu. Ale slibuju, že se budu snažit tady vydržet, ať už se rozhodneš jakkoli.*“²⁹⁵

Anně tento slib moc velké záruky nedává. Tadeáš se tak vřazuje do zástupu spíše pasivních a neukotvených mužských postav, které autorka konfrontuje s cílevědomými mladými ženami toužícími realizovat se v pracovním i osobním životě. V tomto ohledu mají její texty jemný feministický náboj, neboť zobrazují svět převážně ženskou optikou a poukazují na genderově podmíněnou nerovnost v pracovních i rodinných vztazích a nadto vyobrazují ženy většinou jako empatické bytosti se silnou vůlí, jež se snaží bořit genderové stereotypy.

3.9 Tereza Agelová: Detabuizace choulostivých témat

Kromě činoherní dramaturgie vystudovala Tereza Agelová (*1994) na DiFa JAMU též obor Divadlo a výchova. Za studií vyjela na Erasmus do Polska, kde se na rok stala posluchačkou programu režie loutkového divadla na Divadelní akademii AST ve Vratislavi. Společně se svými kolegy z DiFa JAMU, produkční Petrou Hlaváčkovou a hercem Danielem Gajdošem, a audioinženýrem Vojtěchem Lukášem založila v roce 2021 zapsaný spolek Jednou, pro nějž vytvořila autorské inscenace *Kápní božskou* (režie Tereza Agelová, prem. 29. června 2022 v Galerii PLATO v Ostravě) a *Dvě čárky* (režie Tereza Agelová, prem. 14. září 2022 v Divadle loutek). Začátkem roku 2022 nastoupila coby dramaturgyně do ostravského Divadla loutek, pro něž na námět Pavla Gejguše napsala divadelní text určený dětem od čtyř let *Ani ryba, ani krab* (režie Pavel Gejguš, prem. 21. října 2022).²⁹⁶ Ostravské Studio G uvedlo Agelové divadelní text *Bratři a sestry* (režie Tereza Agelová, prem. 18. prosince 2022). Některé její práce zaujaly porotu dramatické soutěže o Cenu Evalda Schorma: v roce 2018 získala druhé místo za text *Jako ty, mami*, o rok později soutěž vyhrála s textem *asi.milování*, scénář k inscenaci *Dvě čárky* se navíc v témže ročníku umístil na místě druhém.

Ve většině písemných prací Agelová sleduje v souladu se svým vzděláním a zaměřením i výchovné cíle. Soustředí se především na skupinu dospívajících, případně mladých dospělých. Prostřednictvím divadla se s nimi pokouší komunikovat o některých choulostivých či tabuizovaných tématech, s nimiž se musí v citlivém věku puberty vypořádávat. Své texty komponuje coby mnohvrstevnatá pásma promluv neiluzivního monologického rázu pro několik mluvčích.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 28

²⁹⁶ Pro divadla pro děti je určen také autorčin divadelní text *O motýlovi a želvě* a rozhlasová pohádka *O princezně, které málem ujel vlak*.

V textech *Jako ty, mami* a *Dvě čárky* zpracovala celé spektrum jevů týkajících se ženského dospívání. Zásadní motiv v obou textech představuje první menstruace, již autorka zobrazuje jako převratnou událost v životě ženy, jako milník, po jehož překročení se dívky musí začít vypořádávat s řadou dospělých starostí. Agelová v obou textech přitom soustavně poukazuje na stále ještě zpátečnický a v mnohém vlastně diskriminující, stigmatizující přístup naší společnosti k ženské periodě. Dokladem může být i výčet často absurdních eufemismů, jimiž periodu někteří častují, jako například:

Přijela teta Irma.
Čeká tě jahodový týden.
Červený příliv.
Budeme surfovat na rudé vlně.
Menses.
Perioda.
Inventura.
Komunisti v knihovně.
Týden s Červenou Karkulkou.
Krámy.
Menstruace.
Měsíčky.
*Rudá armáda.*²⁹⁷

Agelová též soustavně poukazuje na znevýhodňování žen plynoucí z faktu, že právě ony jsou osobami, které menstrují. Za diskriminační projevy například považuje: automatický předpoklad většinové společnosti, že každá menstrující žena si může dovolit kupovat poměrně předražené hygienické pomůcky; stereotypní pohled na menstrující ženu jako podrážděnou fúrii nebo nemocného, zesláblého jedince; přetrvávání archetypu „čisté panny“, s nímž souvisí myšlenka, že dospívající dívky jsou zranitelné a coby „slabší pohlaví“ je jejich nejbližší musí chránit před muži, kteří by je mohli přivést do jiného stavu. Tento problém však může snadno vyřešit zázrak moderní medicíny: hormonální antikoncepce.

Této kontroverzní metodě plánovaného rodičovství se Agelová obzvláště zevrubně věnuje v textu *Dvě čárky*. Jeho název odkazuje k výsledku těhotenského testu, jenž pro někoho znamená ztracení a pro jiného spásu: nikoliv vrána nebo čáp, ale dvě čárky jsou dnešními poslíčky těhotenství. Autorka na jevišti prostřednictvím dvou hereček zpřítomňuje složitý diskurs týkající se vztahu menstruace, antikoncepce a plánování rodičovství. Hormonální

²⁹⁷ AGELOVÁ, Tereza. *Dvě čárky*. Elektronická verze. 2022, s. 15

antikoncepci přitom zobrazuje jako metodu přinejmenším spornou. Kritizuje zavedenou praxi v gynekologických ordinacích, kdy jsou dívkám, které si sotva prožily první periodu a o sexuálním styku třeba ještě ani nepřemýšlí, automaticky předepisovány antikoncepční pilulky. Ty přitom mají mnoho vedlejších účinků, z nichž nejzávažnější je možnost vzniku krevních sraženin. Hormonální antikoncepce navíc nechrání před pohlavními nemocemi. Jako celkově výhodnější se tedy jeví užití bariérové antikoncepce, primárně kondomu, který ale muži často odmítají. Autorka zároveň kritizuje zavádění zákazu potratů v některých demokratických zemích.

Text poskytuje mnoho cenných informací o menstruaci, antikoncepci a plánování rodičovství a jako takový se stává funkčním nástrojem osvěty, tím spíš, že jeho inscenace je v Divadle loutek často uváděna pro školy. Po představení následuje diskuse s autorkou a režisérkou Agelovou i herečkami Annou Bangoura a Karolínou Hýskovou, které jsou uvedeny jako spoluautorky inscenace.

Podtitul *Dvou čárek* sice zní „*Výpověď dvou žen, které ještě nebyly v tom*“, ale v koláži scén přichází ke slovu mnoho dalších postav včetně personifikované menstruace, gynekologů či matek. Formálně autorka čerpá z estetiky lidových písní a pořekadel. Jistý naivismus spjatý s těmito formami lidové tvořivosti ostře kontrastuje s obsahem sdělení, autorka tak dociluje ironie až sarkasmu. Například:

*Každá holka už to zná,
každá slečna už to ví,
každý měsíc zčervená
a nikomu to nepoví.²⁹⁸*

Některé pasáže textu *Dvě čárky* se objevují již v Agelové prvotině *Jako ty, mami*. Její téma je ovšem obecnější, autorka se zabývá především tím, jak psychický vývoj dívek od narození po dospělost ovlivňují rigidní představy o sociálních rolích ženy. Hlavními postavami jsou tři dívky symbolicky pojmenované Nevěsta, Panenka a Studánka, které se snaží popasovat s očekáváními, jež na ně klade rodina i společnost. Stereotypy, s nimiž se nejprve ztotožňují a pak se proti nim začínají vymezovat, jsou koncentrovány do třech ústředních, symbolických motivů: bílých (neposkvrněných) šatů, hledání dokonalé panenky a studánky, která vyschne. Nevěstu traumatizuje, když její sněhobílé šaty pošpiní první menstruace; Panence daruje její kluk panenku, kterou si dlouho přála, jenže něco na ní nesedí – dárce asi nebude ten pravý; Studánka by ráda otěhotněla, ale „*zobala pilulky*,“²⁹⁹ a tak jí to teď nejde.

²⁹⁸ Tamtéž, s. 3

²⁹⁹ AGELOVÁ, Tereza. *Jako ty, mami*. Elektronická verze. 2018, s. 4

Podobně jako ve *Dvou čárkách* se však v textu objevuje množství dalších postav, jež většinou zastupují různé přístupy k ženství nebo mateřství či fungují jako hlásné trouby nejrozličnějších stereotypních názorů. Autorka tu často pracuje s kolektivní postavou chóru, jenž na sebe bere podle situace různou identitu (Chór matek, co nejsou k vydržení, Chór dcer, co by chtěly raději kluky, Chór dcer, co by chtěly raději holčičku, Chór dcer, co chtějí, ať je to zdravé, Chór žen, co to mají v životě těžké). V textu se objevují též lidové písně a pořekadla (Červený šátečku, Šel zahradník do zahrady) či básně Fráni Šrámka, Václava Renče, Ivana Martina Jirouse nebo Jana Skácela s tematikou dětství, děvčátek, pohádek a dospívání.

Celkový naivistický tón textu tentokrát neslouží toliko ironizaci řečeného jako spíše charakterizaci hlavních hrdinek coby „nepopsaných listů“, které z dosti naivních pozic teprve formují své osobnosti i názory na svět. Adresátem jejich monologů jsou zpravidla jejich matky, k nimž vzhlíží, jejichž chování se snaží napodobit a od nichž očekávají radu a pomoc. Pro matky však jako by stále byly malé holčičky komunikující jazykem pohádek. Nevinné dětské vyjadřování je ovšem systematicky stavěno do kontrastu s procesem dospívání, třeba i v rámci jediného monologu:

Studánka: *Mami, poslouchej, povím Ti pohádku.*
O jedné princezně, která vyrostla.
A jak vyrostla, tak vyrostla do krásy.
A vůbec nebyla zakletá.
Ani ji neuvěznil sedmihlavý drak.
Měla všechno, co si přála.
Měla i všechno, co si nepřála.
Třeba mladší sestru.
Ale jinak měla krásný život.
Dokonce měla už i prince.
A tím by tedy pohádka mohla šťastně skončit.
A oni by se mohli šťastně milovat až dodnes.
Jenže bez hormonální antikoncepce by to šťastné milování nešlo.
A tak princezna zobala pilulky hezky popořadě.
*Jedna, dvě, tři, čtyři, pět*³⁰⁰

Na nesmyslnost některých stereotypů spjatých s ženstvím Agelová poukazuje i v rozhlasové pohádce pro děti *O princezně, které málem ujel vlak*. Její děj se sice odehrává na železnici, ovšem ono ujetí vlaku autorka používá především jako metaforu: hlavní hrdinka, princezna

³⁰⁰ Tamtéž, s. 4

Bedřiška, totiž zanedlouho oslaví třicáté narozeniny – ale ještě není vdaná! Její matka tudíž dělá všechno proto, aby dceru dopravila včas na ples, kde by se měla vdát za prince Gustava. Bedřiška ho však nechce, protože „vdávat se bez lásky je... blbost.“³⁰¹ Dokonce roztrhá jízdenky na vlak, ale sympatický průvodčí jim nabídne, že si u něj mohou koupit nové. Matka se tedy vydává prodat drahocenné šaty do sousedního vagonu a k Bedřišce si přisedne záhadný dědeček. Údajně znal jejího tatínka, kterého ona nikdy nepoznala. Později se z něj vyklube čert a Bedřiška zjišťuje, že otec si tolik přál syna, že podepsal smlouvu s ďáblem. Řekl o tom ale své ženě, pročež propadl peklu a narodila se mu dcera. I na ni si čerti dělají nárok – má jim připadnout v okamžik dovršení třicátých narozenin, pokud nebude vdaná. Proto se ji matka tak moc snaží provdat. Na poslední chvíli se ale podaří věc vyřešit: Bedřišku požádá o ruku průvodčí, který se do ní zamiloval, Král je zachráněn a omlouvá se Bedřišce, že chtěl místo ní syna. A celá společnost vyráží vlakem na svatební cestu.

„Divadelní esej z oblasti červené knihovny“ pro čtyři herce a čtyři herečky *asi.milování*. napsala Agelová ve spolupráci s Marií Mlatečkovou, jež v akademickém roce 2022/2023 studovala dramaturgii na DiFa JAMU. Text se formálně nijak nevymyká z řady dalších autorčiných prací, opět jde o pásmo výstupů obohacených o citace jiných děl, v tomto případě knihy Ericha Fromma *Umění milovat*, Mikuláškovy sbírky *Ony* a básně Václava Hraběte *Hledám tě*. Zastřešujícím tématem se tentokrát stávají milostné vztahy v období dospívání a rané dospělosti.

Dějové obrysy postupují od seznámení přes fázi prvotní zamilovanosti a následného prohloubení vztahu až po krizi a rozchod. Autorky pravidelně střídají několik dominantních vrstev textu. První tvoří úryvky odborné přednášky popisující, co se s člověkem v dané fázi zamilovanosti děje z fyziologického a chemického hlediska, například:

Ve třetí fázi přichází oxytocin, který začíná převažovat nad FEA,³⁰² takže akutní zamilovanost ustupuje. Člověk se pod vlivem oxytocinu zklidňuje a stává se citlivějším k partnerovi. Tenhle hormon vytváří vztah a stabilizuje delší pouto – a to dokonce, i když nechcete. Když totiž hladina oxytocinu poklesne, začne se vám stýskat po člověku, který vám ji zvýšil. Právě proto je někdy tak obtížné oddělit sex od lásky. Chcete si jen nezávazně užít, ale kvůli oxytocinu se neplánovaně přitahujete a pak je vám smutno.³⁰³

³⁰¹ AGELOVÁ, Tereza. *O princezně, které málem ujel vlak*. 2022. Elektronická verze, s. 3

³⁰² Zkratka pro „hormon zamilovanosti“ fenylethylamin.

³⁰³ AGELOVÁ, Tereza. *asi.milování*. Elektronická verze. 2019, s. 13

Druhou vrstvu textu představují introspektivní monology psané jakoby technikou proudu vědomí, v nichž některý z osmi mluvčích buďto mluví sám k sobě, nebo se obrací na svého partnera, aby mu přiblížil své pocity:

[N]ikdy to není ideální lidi vůbec nejsou ideální a ty taky ne jenže postupně na tom člověku vidíš čím dál víc ty věci co nejsou ideální sundáš růžový brýle jak se říká no a ty věci tě dokonce víc a víc serou a tak tě napadá a tak si říkáš jestli to s tím člověkem zvládneš nejde o to jestli je ten člověk ideální objektivně ale jestli je ideální pro tebe konkrétně pro tebe protože jsou prostě věci s kterými ty se nesmíříš a je jich postupně čím dál víc³⁰⁴

Třetí vrstvu tvoří pasáže psané ve třetí osobě, kdy mluvčí zaujímají odstup od postav a hodnotí jejich pocity jakoby zvenku:

ted' nebo nikdy
ona ví že takhle už to dál nejde
on by to nejraději vrátil na začátek
ona neví co má udělat
on neví co má říct
ona už nechce plakat
on už se nechce hádat
nebo nikdy³⁰⁵

Čtvrtá vrstva pak sestává z pasáží určených k voicebandové prezentaci, nepravidelné grafické rozložení těchto pasáží ve stylu kaligramů zřejmě supluje notový zápis.

Slovní hříčka asi.milování v názvu dobře vyjadřuje hlavní sdělení textu: partnerský vztah nelze udržet, pokud obě strany neprojeví vůli ke kompromisu – kde je však hranice mezi přizpůsobením se a ztrátou sebe sama, tedy totální asimilací?

V inscenačním scénáři k „filozofické klauniádě mezi životem (diváka) a smrtí (herce)“ *Kápní božskou* se Agelová společně se spoluautory, herci Zdislavou Začalovou a Danielem Gajdošem, opět formou pásma žánrově široce rozkročených promluv zabývá otázkou, jakým determinantům podléhá lidská vůle. (*Máme nebo nemáme svobodnou vůli? Detektivní pátrání, jak se v životě rozhodujeme. Kdo má za to zodpovědnost?*)³⁰⁶ uvádí autorské trio na úvod

³⁰⁴ Tamtéž, s. 13

³⁰⁵ Tamtéž, s. 16

³⁰⁶ AGELOVÁ, Tereza a kolektiv. *Kápní božskou*. Elektronická verze. 2022, s. 1

textu.) Do scénáře zahrnuli jak vlastní úvahy nad tématem, tak citace a parafráze nejrozličnějších vědeckých výzkumů s volní tematikou i metadivadelní, autoreflexivní vstupy, v nichž herci analyzují filozofickou, metafyzickou rovinu své profese (zrod herecké postavy je například přirovnán k porodu). Rámcovou situaci představuje natáčení fiktivního podcastu Kápní božskou.

Pro inscenaci Studia G *Bratři a sestry* autorka přepracovala starší divadelní text, jež pod názvem *Druhé místo* napsala pro akci Divadla LETÍ Večeře s novou hrou (jednorázové uvedení 22. srpna 2021 v prostoru Bar/ák na Florenci). Tématem je rivalita mezi sourozenci, obzvláště prvorozenými a druhorozenými. Text sestává z monologů dětí, případně jejich dialogů s rodiči a v každé scéně je problém nasvícen z jiné perspektivy. Prvorození těžce nesou ztrátu autonomie a úbytek rodičovské pozornosti, jež zaznamenali po narození bratra či sestry, druhorození si zase v porovnání se starším sourozencem připadají opoždění, hloupí, slabí a nedocení (např. dostávají menší kapesné). Rodiče si s pocity svých dětí neumí poradit a doufají, že se to nějak vyřeší samo – mají je přeci rádi všechny stejně... Prožitky sourozenců, prezentované povětšinou z naivní dětské perspektivy, se zrcadlí v tragickém biblickém příběhu bratrů Kaina a Ábela, jenž je průběžně převyprávěn. Archetypální konflikt prvorozených a druhorozených černohumorným způsobem komentují písňe inspirované slovenskými či slezskými lidovkami („skočnými a dupnými“), jež pro inscenaci složili herci Studia G.

3.10 Tomáš Ráliš: O pavučině vztahů jménem svět

Režisér a autor Tomáš Ráliš (*1997) byl ke konci června 2023 studentem navazujícího magisterského oboru činoherní režie na DAMU. Byť je nejmladším ze sledovaných autorů, v profesionálním divadle si již získal jisté renomé, což dosvědčuje fakt, že Klicperovo divadlo v Hradci Králové si u něj objednalo autorskou inscenaci *Vyhubyt* (text a režie Tomáš Ráliš, předpokládaná světová premiéra 8. a 9. prosince 2023 ve Studiu Beseda). Od začátku studií na DAMU sbíral se svými texty různá ocenění. V roce 2020 zvítězil s jednoaktovkou *Bezpečnostní pásy* ve studentské Soutěži o nejlepší krátkou divadelní hru vyhlašovanou knihovnou Václava Havla v New Yorku ve spolupráci s DAMU.³⁰⁷ V témže roce se umístil na třetím místě v soutěži o nejlepší minutovou hru, pořádané Univerzitou v Lublani, dotyčný text se jmenoval *Who's There?*. Dramatickou soutěž o Cenu Evalda Schorma ovládl hned třikrát po sobě s texty *Sorex* (ročník 2020), *20/21* (2021) a *Spotřeba druhu* (2022). Takový hatrick se dosud žádnému autorovi nepodařil. Texty *Sorex* a *20/21* Ráliš napsal v rámci druhého ročníku autorské dílny A studia Rubín Autor v domě. *20/21* měl premiéru ve formě rozhlasové skici režírované Janem Fričem v podcastu A studia Rubín Fade in Rubín. Divadelní inscenaci

³⁰⁷ Více o soutěži na s. 26.

textu vytvořila studentka činoherní režie DAMU Kateřina Volánková (prem. 27. února 2022, Studio Řetízek, DAMU, Praha). Intimní monolog adresovaný Karlu Hynku Máchovi *Sbírka pro mrtvého básníka* uvedl divadelní spolek JEDL ve svém podcastu v interpretaci Davida Prachaře.³⁰⁸ Pro Český rozhlas Ráliš vytvořil text o youtuberingu a influencerství *Sleduj!* (režie Ondřej Štefaňák, prem. 22. října 2022 na Rádiu Junior). Pro absolventskou inscenaci Katedry činoherního divadla DAMU *Žebrácká opera aneb Kauza vyližmetr* v režii Kateřiny Volánkové napsal písňové texty.

Pro trojici celovečerních textů Tomáše Ráliše *Sorex*, *20/21* a *Spotřeba druhu* je typické užití vyprávění v ich-formě, jež v replikách výrazně převažuje nad dialogem. Postavy formou proplétajících se monologů referují o tom, co právě dělají či zažívají, a popisují své smyslové vjemy. Jako bychom jim četli myšlenky. Tato metoda autorovi umožňuje zobrazit určitou situaci z několika úhlů pohledu či cestovat jakoby mrknutím oka mezi různými časoprostory a postavami s diametrálně odlišným sociálním pozadím. Toto propojování zdánlivě nespojitelného výstižně reflektuje charakter současného globalizovaného světa, kde jako by vše souviselo se vším, ačkoliv je mnohdy nemožné tyto souvislosti pojmenovat, vsadit je do racionálního rámce. Při četbě Rálišových textů však máme pocit, jako by složitá pavučina socio-ekonomicko-politických vztahů, která nás obklopuje, alespoň na chvíli začala dávat smysl. Nelze si nevzpomenout na tvorbu německé autorské superstar Rolanda Schimmelpfenniga, který rovněž hojně využívá epických technik, aby mohl vytvořit pokaždé trochu jiné mnohvrstevnaté společenské panoráma výstižně reflektující životní pocit člověka postfaktického věku. Jazyk Rálišových textů je poetický, metaforický a velmi důsledně rytmizovaný, což některým pasážím dodává až kvality básně v próze či možná ještě přesněji rapové písně. Viz například tento monolog ženy z textu *20/21*, kterou už nebaví věčně čekat na svého zaneprázdněného manžela:

A:
Čekat, až se vrátíš z práce.
Čekat, že se mě dotkneš.
Čekat ránu, když otevřeš dlaň.
Čekat, že z ní můžu brát a pít.
Čekat s tebou v obchodech.
Čekat, než usneš, než se probudíš.
Čekat To, když mě nepřekvapíš.
Čekat Tvoje překvapení.
Čekat TO.
Čekat TO s Tebou.

³⁰⁸ Dostupné z: <https://open.spotify.com/episode/63Faz6NePQ3yLhBRWwC22S> [citováno 2023-08-03].

*Čekat sama v čekárně,
abych se dozvěděla,
kdy to čekáme.
Čekat, až Ti to budu moct konečně říct.
Čekat, až se rozhodneš, jestli mě máš rád.
Já čekala ráda
a dlouho.
Ale teď mám pocit, že už nemám čas.
Zrovna Ty bys To měl pochopit.³⁰⁹*

V centru textu *Sorex* stojí německá ubytovna a několik v ní žijících jedinců: milenci a pracovní migranti z východu Ciz a Ciza, správce ubytovny Do a jeho manželka posedlá hubnutím Doa a také několik rejsků, kteří tu hledají potravu (právě latinské pojmenování tohoto živočicha dalo textu jméno). Monology lidských postav exponují jak intimní, tak sociální rozměr jejich existence. Do a Doa spolu žijí víceméně ze setrvačnosti, ubíjení pracovní rutinou správců omšelé ubytovny na okraji společnosti. Večery tráví rozvaleni před televizí, obzvláště ona sexuálně strádá, kvůli své tloušťce si nepřipadá žádoucí a nezájem muže ji v tomto dojmu jen utvrzuje. Pořídí si tedy nejrůznější sportovní náčiní a vypěstuje si závislost na cvičení. Nakonec se jí podaří dosáhnout vysněné postavy, a byť o ni manžel konečně projeví zájem, rozhodne se z vyhořelého vztahu s tím starým, vyřízeným chlapem,³¹⁰ v nějž se její někdejší láska proměnila, odejít.

Vztah mladých milenců Cize a Cizy je naopak plný vášně. V cizí zemi se však protloukají jen s velkými obtížemi, vykonávají těžkou práci v továrně bez pracovního povolení, s mnoha nočními směny. Navíc musí téměř na každém kroku čelit předsudkům a xenofobii (jejich jména jsou koneckonců odvozena od slova „cizí“; Do a Doa zase evokuje slova „doma“ či anglické „do“, konat, jež vystihuje pragmatický charakter západní společnosti – viz např. slogan sportovní značky Nike *Just do it*). Asi nejobludnějším zpodobněním pohrdlivého či přezíravého postoje zápaďanů k migrantům je scéna, v níž továrnu navštíví jakýsi bohatý manažer a vybídne zdejší pracovníky, aby se s ním utkali v souboji o to, kdo udělá více kliků. Odpočatý, v posilovně vytrénovaný, zaopatřený bílý muž nakonec předstihne i neobyčejně silného Cize, jenž vnímá porážku jako nesmírně ponižující. Připadá si jako „*zpocené zvíře v overalu*.“³¹¹ Zatímco pro manažera bylo klání pouhou zábavou, pro Cize šlo o otázku cti, o možnost konečně si v cizí zemi urvat kousek převahy. Oněch 200 eur, které manažer vsadil, by navíc opravdu nutně potřeboval, zatímco jeho vyzyvatel by jejich ztrátu vůbec nepocítil.

³⁰⁹ RÁLIŠ, Tomáš. 20/21. Elektronická verze. 2021, s. 26

³¹⁰ RÁLIŠ, Tomáš. *Sorex*. Elektronická verze. 2020, s. 41

³¹¹ Tamtéž, s. 36

Právě těžká práce v zemi, jejíž jazyk neovládá, se nakonec stane osudnou Cize, která po těžké nehodě ve skladišti upadne do kómatu. I v bezvědomí, upoutaná na nemocniční lůžko, však dokáže vnímat okolní svět a dál vede svůj monolog, nyní prodchnutý vizemi člověka mezi životem a smrtí. Na pokoji je s ní dívka, které říká Anděl, taktéž v kómatu. Tutéž noc, kdy Cizu srazil vysokozdvizný vozík, přitom Ciz potkal dívku-Anděla v baru. Právě tam jí kdosi nasypal do pití drogy a snad ji i znásilnil. Jako by s Cizou byly osudově propojeny: když dívka-Anděl zemře, Ciza se probudí. Přítel ji ale nemůže chodit často navštěvovat, protože nyní musí pracovat za dva. Nakonec se Ciz rozhodne, že ji nechá převézt domů, jen co vydělá potřebné peníze.

Náhoda – či osud? – nakonec svedou do stejného baru Cize, Doa a Dou. Ciz i Do zde zapíjí žal z rozpadlého vztahu, Doa sem přišla s cílem někoho svést a stvrdit tak pocit nově nabytého sebevědomí. Natrefí právě na Cize, který touží v náručí cizí ženy alespoň na chvíli zapomenout na Cizu a svůj těžký úděl. Na záchodcích je ale in flagranti přistihne Do, kterého popadne záchvat vzteku a pokusí se Cize zabít. Otázku, zda se mu to povedlo, nechává autor nezodpovězenou.

Monology lidí se proplétají s promluvami několika rejsků, kteří se ve svém rajónu kolem ubytovny a továrny neúnavně pídí po potravě, tedy zbytcích, které místní vyhodí. Na úspěchu jejich mise závisí osud mnohohlavé rodiny. Jeden rejsek ovšem umírá pod koly vozu, druhého Do rozmáčkne lopatou, až mu krev z rozdrčeného tělíčka vystříkne do obličeje. Rejsci jsou zkrátka na samém dně potravinového řetězce, jenž se v lidském světě transformuje v řetězec moci a vykořisťování. Výsledek je ale stejný: chudší, a tedy zranitelnější jedinci jsou nemilosrdně požíráni (zabíjeni, vykořisťováni) těmi bohatšími a mocnějšími. Nesmírně sarkasticky pak vyznívá závěrečný, výjimečně rýmovaný, dialog dospělého rejska se svým synátorem, který malý rejsek Sore končí těmito slovy:

Sore: *Až vyrostu, táto,
 chci být člověk.
 Chci být šťastný, tak jako je tomu u lidí.
 Že nemusí hrabat od úsvitu k rozednění,
 že když dohrabou tak je pod zem uklidí
 ne, táto, tenhle život pro mě není.
 Chci se učit od lidí.³¹²*

Tragické vyústění příběhů obou párů nicméně dává tušit, že lidský život se od toho rejského mnoho neliší.

³¹² Tamtéž, s. 57

Text 20/21 sleduje osudy pěti obyvatel blíže nespecifikovaného většího města kdesi v Evropě během studené silvestrovské noci (odtud název odkazující k přelomu let 2020 a 2021). Jména postav neznáme, autor je označuje písmeny S, Z, A, T, B. Z proplétajících se introspektivních monologů se postupně dozvídáme o jejich touhách a frustracích. Byť jde opět o příslušníky různých společenských vrstev, jedno mají společné: nesnesitelný pocit samoty, který je poslední noc v roce, kdy se od každého očekává, že bude slavit, přepadl obzvláště silně. Žena A netrpělivě čeká, až se její permanentně zaneprázdněný manžel vrátí z práce. Chce mu oznámit, že je těhotná. Nad představou šťastné budoucnosti však převažuje pocit úzkosti, spjatý zejména s osobností manželovy matky. Ta jako by si syna pořád nárokovala a pro snachu má vyhrazený jeden jediný typ přezíravého úsměvu. V myšlenkách se A často vrací k okamžiku, kdy ji nevhodné chování tchyně naprosto zaskočilo:

A: *– Závidím ti tvoje prsa,
sáhla mi na ně a divně
se usmála,
jako by mě chtěla proklít.
/.../
Ona už žádná prsa nemá.
Proč si na to pořád stěžuje?
V jejím věku.
Moje prsa budou ještě krmit!
Já budu ještě dávat!*³¹³

A doufá, že s příchodem dítěte už pro tchýni nebude v jejich rodině místo. Koupila si svůdné prádlo a plánuje, že manželovi přichystá hned dvojí překvapení. Její tajnůstkářství však v muži Z probudí podezření, že je mu nevěrná. Ostatně jeho matka pocit nedůvěry ještě přiživila svým obecně skeptickým postojem k jejich vztahu:

Z: *Říkala mi, ať ti nevěřím.
Říkala mi, že se s tebou nemám nikdy spojit.
Říkala to žena mého života a já ji neposlechl.
Vždycky jsem ji měl poslechnout.
Ale to bych nesměl slyšet ten příšernej hukot v hlavě.*³¹⁴

³¹³ RÁLIŠ, Tomáš. 20/21, s. 24

³¹⁴ Tamtéž, s. 11

Obzvláště podezřelé mu připadá, že před ním žena ve skříni skrývá luxusní krajkové prádlo. Nemůže se zbavit představy, jak se jí dotýká cizí muž, trpí nespavostí a tiše zuří vzteky (odtud označení Z – zuřivec). Nakonec se rozhodne odjet z práce dřív a vpadnout bez ohlášení domů. Předpokládá, že ženu přistihne in flagranti s cizím mužem. Zastihne ji však před domem, oděnou jen v prádle a županu, jak nastupuje do taxíku. Rozhodne se ji sledovat.

Dalším protagonistou je taxikář, označený jako T. Z jeho monologů vyplývá, že s příchodem nového roku přijde o taxikářskou licenci, což bere jako impuls, aby udělal za svým dosavadním životem tlustou čáru. Ještě předtím se ale musí konfrontovat se svou minulostí, když do taxíku nastoupí starší nemluvný pár, v němž až po chvíli rozpozná svoje rodiče. Zřejmě se se synem nestýkají, nemají si co říct, takže v autě zavládne trapné mlčení.

Vysoko nad městem v panelákovém bytě, jež mladíkovi S koupil jeho otec, se mezitím odehrává divoká silvestrovská party. S touží po krásné sedmnáctileté Laile, která mu v davu neustále uniká, nakonec se ale střetnou a během půlnočního veselí se za zvuku vybuchujících petard milují v jednom z pokojů. Poté však dívka zmizí a S se čím dál tím víc propadá do drogového deliria. Omámen vyleze na zábradlí balkonu, odkud chce vzlétnout ke hvězdám, za Lailou:

S: *Je po čtvrté a něco na mě křičí.
Stojím na hraně.
Dívám se na hvězdy a chci k nim.
Tam totiž jsi, Lailo.
Pod jednou rukou prázdno devadesát celých šest centimetru,
pod druhou plno šedesát devět metrů chladné černé tmy.
Nevím o sobě. Nevím o sobě vůbec nic, ale tuším, že se prolítnu.*³¹⁵

Kdyby ho ostatní nestáhli do bezpečí, skočil by. Sanitka ho odváží do nemocnice. Během jízdy se mu zdá, že skutečně vzlétl a sleduje svět z výšky, z „boží perspektivy“. Vidí, jak se Z snaží dostihnout taxík s A, jak vystresovaný T srazí bezdomovce a havaruje, jak z taxíku vylézá kulhající A ve spodním prádle a sedá si do druhého auta k Z, který ji odváží pryč.

Jak noc spěje k ránu, uzavírají se příběhy všech postav. A konečně oznámí Z, že čekají dítě, zuřivec zjihne a vzápětí obdrží zprávu, že jeho matka zemřela. A tedy dostane svůj happyend. T uteče od nehody, převlékne se do pláště a ženské paruky, čímž na sebe bere novou ženskou identitu (v textu je nazván *nemužem*). Otřesený a zakrvácený jde navštívit své rodiče, které prve potkal v taxíku, otec ho ale vyhodí zpět na ulici. Otec mladíka S naopak přispěchá do nemocnice, aby syna odvezl domů. Příběh poslední postavy, taxíkem sraženého bezdomovce

³¹⁵ Tamtéž, s. 32

B, smrtí začal a smrtí končí. Na začátku textu se *B* pokoušel neúspěšně resuscitovat kamaráda, který na ulici umrzl. Poté se vydal hledat přítelkyni zesnulého, ale místo ní našel smrt pod koly taxíku. Až na konci textu, když se taxikář přestrojí za ženu, zjišťujeme, že onou přítelkyní, jež nosila plášť a vlasy po ramena, byl ve skutečnosti *T*. Opět tedy dochází k až osudovému propletení životů jednotlivých postav.

Síť lidských příběhů autor tentokrát rámuje dvěma takřka metafyzickými obrazy s ne-lidskými aktéry. První zachycuje kusé promluvy sněhových vloček, které se mírumilovně snášejí na zem, dokud ticho neprořízne jakot sirény. Poslední obraz patří stínům, zřejmě duchům zesnulých, kteří dovádějí v zasněženém bazénu, dokud nevyjde slunce a nevymaže je spolu s vločkami z povrchu země, jako by nikdy neexistovali. Život jednotlivce se tak jeví stejně nicotný a pomíjivý jako existence sněhové vločky.

Ačkoliv se postavy izolují ve svých vnitřních světech a skutečný dialog navážou jen málokdy (a i tehdy nám ho zprostředkovává pouze jediný mluvčí), jednotlivé monology na sebe leckdy organicky navazují, takže text plyne v závratném tempu:

S: *Usnula jsi.*
 Stojím na balkoně
 a polykám sníh...
 Šklebím se a slyším pískání v uších a už nechci –

A: –
 Čekat v bytě, až přijdeš.
 Čekat, až přijde ona na kontrolu.
 Čekat, až mi přivolá nemoc,
 abych Já nebo Jeho nemohla nakrmit.
 Čekat, až se kvůli ní ztratím.
 *Čekat, až to malý kvůli ní ztratím.*³¹⁶

Jako by protagonisté byli na sebe podvědomě napojeni, jako by si navzájem předávali štafetu vyprávění, doříkávali za sebe myšlenky. Jako kdyby byli buňkami tvořícími jediný vyšší organismus, jímž je snad město, v němž žijí. Místo o končinách se v textu koneckonců mluví o končetinách a místo o ulicích o cévách. („*Blížíme se k žádané adrese a já začínám poznávat tuhle končetinu.*“³¹⁷ Nebo: „*Byt v srdci těla. Díky, tati. Odtud se rozbíhají cévy do všech směrů, tady to nejvíc tluče.*“³¹⁸) Text získává charakter vícehlasé skladby tepající závratnou energií, do níž jako by se otiskla zběsilost silvestrovských oslav.

³¹⁶ Tamtéž, s. 25

³¹⁷ Tamtéž, s. 17

³¹⁸ Tamtéž, s. 13

Ve *Spotřebě druhu* Ráliš podobně jako v textu *Sorex* zobrazuje, jak se socio-politicko-ekonomické danosti naší přezrálé civilizace odrážejí v soukromé sféře lidské existence. Ve světě balancujícím nad propastí ekologické katastrofy je člověk člověku vlkem a i ty nejpevnější mezilidské vztahy, typicky mezi partnery či rodiči a dětmi, jsou narušeny počínajícím bojem o přežití či křečovitou snahou „starosvětských“ jedinců zachovat si dosavadní životní úroveň. Děj příznačně začíná v prostoru kluziště, které je udržováno funkční i přesto, že docházejí zdroje energie. Stánkař, jehož autor nazývá *Odevzdaným*, servíruje místo horké čokolády, jež se stala nedostatkovým zbožím, vroucí vodu s třtinovým cukrem. Ve své úvodní promluvě exponuje bídny stav světa:

*Odevzdaný: Tenhle směr už vydrží.
 Přijde víc bídy, víc smrti, víc beznaděje,
 a nevypadá to, že by se to mělo změnit.
 Svět požírá rakovina, z které doted' žil.
 Hrdinové nejsou, ti, co zbylí, se právě zabíjejí kvůli vši té zbytečnosti.*³¹⁹

Že měl pravdu, dokazuje i jeho vlastní osud: stánek, který se v jeho rodině dědil z generace na generaci navzdory válce či ekonomické krizi, krachuje, on propadne alkoholu, ocitne se bez domova na ulici a nakonec je brutálně zabit zamilovaným mladíkem kvůli šálku čokolády. *Zamilovaný* se totiž vsadil se svou přítelkyní: Pokud dokáže čokoládu sehnat, ona si ho vezme a založí s ním rodinu. Pokud ne, rozejdou se. V umírajícím světě jako by i partnerská láska měla pouze degenerovanou podobu. Přítelkyně *Zamilovaného* například za každé vyznání připojuje zpochybňující „i když“. I nukleární rodiny se rozpadají, obě postavy matek vychovávají své děti bez mužů (epizodní figury otců jsou příznačně pojmenovány jako *Cizí člověk* a *Zploditel*). Ani mateřská láska ovšem nedokáže dojít naplnění. *Žena se sklopenýma očima* si sice pyšně natáčí své bruslící děti na telefon, později ale zjišťujeme, že zešílela – její dcera a syn před časem tragicky zemřeli. Postava, již autor pojmenoval *Hodná*, se zase ke svému synovi chová jako k malému bohu. Pěstuje v něm pocit, že je pánem tvorstva a vštěpuje mu machistické hodnoty:

*Hodná: Ty jsi hlavní, o Tebe tu jde Tobě!
 Ty si teď urvi to, co chceš, co si Ty přeješ.
 Ty jsi král, Ty jsi největší zvíře.
 Ty jsi testosteron teror!
 To napajedlo je jenom Tvoje, je tu jenom pro Tebe.*

³¹⁹ RÁLIŠ, Tomáš. *Spotřeba druhu*. Elektronická verze. 2022, s. 2

Tak když se k němu přiblíží někdo jiný, má smůlu, jeho problém, né Tvůj.

A když to nepochopí, jeho problém, né Tvůj, urví mu hlavu, urví mu koule a řekni si, že pán jsem tu JÁ!³²⁰

Není divu, že syn v sobě nemá špetku pokory a je zvyklý svou vlastní matku bít, když se mu cokoliv nelíbí. *Hodná* se dobrovolně staví do role pasivní oběti. Když říká, že jediný muž, který ji zajímá, je její syn a že by pro něj udělala cokoli, myslí to upřímně. Láska a péče do syna vložená se jí ovšem nevrací. Většinová společnost mladíka odvrhne coby nepřizpůsobivého a on od matky odchází, aby se stal lovcem.

Ráliš tu zatím nejpromyšleněji využívá principu několikanásobného zrcadlení, přičemž opět poukazuje k podobnostem lidského a zvířecího světa. Násilná smrt dětí *Ženy se sklopenýma očima* je například kladena do souvislosti s velmi naturalisticky popsanou vraždou mláděte kriticky ohroženého gibona. Objednal si ji jeden zpovytaný miliardář, který si chce z jemné kůže giboních mláďat nechat vyrobit křeslo. Když však do jeho kanceláře na konci textu přijde *Žena se sklopenýma očima* žádat o práci a dotkne se onoho křesla, přijde jí, že cítí doteky svých mrtvých dětí. Člověk se tak musí ptát, zda postava chladnokrevného Lovce doopravdy nestáhla z kůže mláďata lidská, miliardář koneckonců vtipkoval, že by i dětská kůže dobře posloužila... Lovcův monolog dovoluje obě interpretace:

*Lovec: Po sedmi dnech a sedmi nocích bloudění betonovou pouští
u zamrzlého napajedla upozorují dvě mláďata.
Pohybují se ladně, zdravě, plynule, jejich kůže bude velmi pružná.
Žádná mamka samka nadohled.
Bylo by jednoduché je odstřelit, ale já potřebuji jejich kůži celou.
A tak neváhám a vytahuju nůž,
neváhám a vyrážím k nim.
Měsíc se schoval, aby nemusel v úplnosti přihlížet mému strašnému dílu – práce.
Krví jak zohavím krky.³²¹*

Zmíněné zamrzlé napajedlo by přeci mohlo být kluzištěm. V soupisu postav autor předepisuje, že by postavu giboní matky měla hrát stejná herečka jako *Hodnou*, jež je matkou Lovce, vraha giboního mláděte, a nejlepší přítelkyní *Ženy se sklopenýma očima*. Příběhové linky většiny postav se tak opět osudově proplétají.

³²⁰ Tamtéž, s. 22

³²¹ Tamtéž, s. 65

Podobně jako v textu *Sorex* i zde autor vyjadřuje přesvědčení, že všechny bytosti jsou si na tomto světě rovny. Ani lidské, ani zvířecí životy nelze beztrestně brát. Toto poselství, ovšem mnohem groteskněji traktované, vyjadřuje i scéna odehrávající se v letadle, jež právě prolétá nad kluzištěm. Zmíněný miliardář, trůnící v první třídě, se dožaduje vyhození černošského spolucestujícího, protože mu vadí jeho zpěv. Úslužný stevard se mu nápad snaží kulantně rozmluvit, když však miliardář obviní „černohubku“, jak onoho cestujícího rasisticky tituluje, z krádeže luxusní peněženky z giboní kůže, začne posádka konat a nebohého pasažéra vyhodí za letu ven ze stroje. Co na tom, že miliardář peněženku vzápětí najde... Je příznačné, že tato monstrózní figura dějem propluje bez jediného škrábnutí. Na samém konci textu s ním dokonce odchází *Zamilovaná*, přestože její přítel vyhrál „čokoládovou“ sázku.

Oproti dvěma starším textům zde autor více využívá dialog. Souvisí to jistě i s tím, že se v centru jeho pozornosti ocitá člověk coby bytost společenská, ale s vnitřním puzením k násilí, ať už fyzickému, nebo psychickému. Právě ve formě dialogu může toto násilí, které pácháme na druhých, přesvědčivě exponovat a reflektovat. Spěje tak k důrazné kritice lidského sklonu ničit, přivlastňovat si a vykořisťovat, ať už jiné lidi, zvířata či přírodu – dokud se civilizace svou bezohledností sama nepřivede k záhoubě. Jak se píše v anotaci textu na webových stránkách agentury Dilia:

„*Vyčerpali jsme se. A těžko říct, jestli jsme obnovitelní. Spíš se spotřebujeme. Vyhyňeme se.*“³²²

3.11 Další autoři nastupující generace

Od roku 2013 na českých scénách debutovali také tyto autoři:

Režisér a vůdčí osobnost nezávislého divadelního uskupení *Depresivní děti touží po penězích* **Jakub Čermák** (*1980) vytvořil řadu autorských inscenací, v nichž odvážně adaptoval a aktualizoval literární klasiku,³²³ rovněž psal divadelní scénáře pro projekty imerzivního divadla.³²⁴ Až v posledních letech se však začal prosazovat i jako dramatik. V roce 2022 obsadil třetí místo v dramatické soutěži DRÁMA s textem *Očistec si zaslouží každý*. Ten následně zinscenoval pod hlavičkou *Depresivních dětí* (prem. 14. června 2022, Venuše ve

³²² Dostupné z: <https://www.dilia.cz/dila/item/17976-spotreba-druhu> [citováno 2023-08-03].

³²³ Například: *Depresivní děti touží po penězích* – E. A. Poe a Jakub Čermák: *Zánik domu Usherů*, prem. 1. října 2018, Venuše ve Švehlovce; *Depresivní děti touží po penězích* – Bratři Mrštíkové, Jakub Čermák & kol.: *Maryša (mlčí)*, prem. 2. dubna 2019, Venuše ve Švehlovce; Horácké divadlo Jihlava – J. W. Goethe, Jakub Čermák, Josef Doležal: *Utrpení mladého Werthera*, prem. 27. září 2019 na Malé scéně; *Depresivní děti touží po penězích* – Václav Kliment Klicpera, Jakub Čermák & kol.: *Zlý jelen*, prem. 13. července 2021, NoD; Horácké divadlo Jihlava – Jakub Čermák, Barbora Jandová: *Tajemství, šílenství, podivnost, láska (Ženy Boženy Němcové)*, prem. 7. dubna 2022 na Malé scéně.

³²⁴ Například: *Depresivní děti touží po penězích* a Taupunkt e.V. – Jakub Čermák & kol.: *Bordel L'Amour*, prem. 1. května 2018, Gabriel Loci, Praha; *Depresivní děti touží po penězích* a ...příští vlna/next wave... – Jakub Čermák & kol.: *Happy end v hotelu Chateau Switzerland*, prem. 17. září 2020, Gabriel Loci, Praha.

Švehlovce). V textu exponuje osobnost nyní již exprezidenta České republiky Miloše Zemana coby bernhardovsky ambivalentní figuru – na jedné straně jako lidské monstrum, netečné k potřebám svých nejbližších (frustrovaná první dáma, sexuálně neukojená dcera, do prezidenta zamilovaný tiskový mluvčí), na straně druhé jako zranitelného starce, jenž stále více podléhá demenci, a stává se tak loutkou ovládanou týmem poradců. Na objednávku Českého rozhlasu ku příležitosti 80. výročí vyhlazení obce Lidice Čermák napsal „tragédii po tragédii“ *Lidické ženy* (prem. 7. června 2022 na ČRo 3 Vltava v autorově režii). Rozehrává tragickou situaci návratu lidických žen do míst, kde umírali jejich muži a děti (o jejich smrti ale zprvu nevědí). Sleduje, jak se protagonistky vyrovnávají se ztrátou, a exponuje sporná rozhodnutí, k nimž je jejich bolest dovedla. Text námětem připomíná například Euripidovy Trójanky, k antické tragédii se autor přibližuje i prací s chórem.

Spisovatelka, scenáristka a zpěvačka **Natálie Kocábová** (*1984) vystudovala obor scenáristika na FAMU (abs. 2010). V roce 2011 navázala spolupráci s pražským Divadlem Puls, pro něž napsala svou prvotinu *Na rohu světa* (režie Jiří Hajdyla, prem. 18. listopadu 2011, Divadlo Na Prádle) a následně ještě divadelní text *WTF* (režie Jiří Hajdyla, prem. 13. dubna 2015 v Rock Café). V obou titulech autorka rozehrává myšlenku nespolehlivosti lidské percepce reality (v prvním případě na situačním půdorysu terapeutického sezení, v druhém případě večere v bytové restauraci, která se ale nečekaně zvrátí v reality show). Pro Švandovo divadlo napsala černou komedii *Pohřeb až zítra* (režie Daniel Hrbek, prem. 27. května 2017 ve velkém sále), v níž základní situaci představuje rodinná večere v předvečer babiččina pohřbu. Rozvod rodičů však narušil rodinné vztahy, a tak se pietní událost změní v ring pro vzájemné vyřizování účtů. Konverzace srší sarkasmem, šlehá jízlivostmi, ale též přechází v lyričtější momenty vyjadřující tíseň a bolest mluvčích. Zastřešujícím tématem se stává nemožnost porozumění mezi lidmi. La Fabrika uvedla Kocábové hořkou komedii *Slávy dcery* (režie Vanda Hybnerová, prem. 17. ledna 2023, Slévárna). Základní situace opět souvisí se smrtí v rodině. Protagonistkami jsou čtyři sestry středního věku, které se po delším odloučení společně vydávají na cestu do Portugalska, aby splnily poslední přání svého zesnulého otce, slavného klauna Slávy Maxe (odtud název). Každá ze sester zastupuje odlišný lidský typ (každá má koneckonců jinou matku), což vede k rozličným výměnám názorů, v nichž Kocábová znovu prokazuje schopnost napsat břitký, vtipný, vypointovaný dialog. Každou z hrdinek autorka nakonec dovádí ke katarznímu vyrovnání se s osobností dominantního otce i s jeho nenadálým odchodem.

Redaktor, dramaturg a režisér **Kryštof Pavelka** (*1985) vystudoval DAMU, v letech 2015-2017 byl uměleckým šéfem A studia Rubín, v současnosti je redaktorem týdeníku Reflex. Pro Rubín napsal komedii *\$LAST* (režie kolektiv, prem. 19. prosince 2015), jejímiž protagonisty jsou dva herci z odlišných generací, toužící se zbavit strachu z neúspěchu pomocí metody vynalezené titulní firmou. Pro scénu Vyšší odborné školy herecké napsal divadelní text *Praha city blues*

(režie Ondřej Pavelka, prem. 4. října 2014), scénář pro kabaretní pásmo *Poetický Kabaret (The End)* (spoluautor kolektiv, režie Kryštof Pavelka, prem. 2. dubna 2015) a aktualizací adaptaci dramatu Karla Čapka nazvanou *R.U.R(eloaded)* (režie Adam Skala, prem. 18. června 2022). Téma nebezpečí umělé inteligence zpracoval také v tragikomedii z prostředí mileniálského IT start-upu *Digitální podzemí*, již vytvořil pro absolventský ročník činoherního herectví DAMU (režie Eva Salzmannová a Michal Dočekal, prem. 5. června 2021, Divadlo DISK). Pro činohru Divadla J. K. Tyla v Plzni napsal politickou satiru na téma současných podob českého nacionalismu *Dortel – Jak se vaří národ* (režie Adam Skala, prem. 26. září 2020 na Malé scéně). Dějový rámec pro explikaci tématu představuje kuchařská show, v níž kromě dvou „slušných Čechů“ vystoupí také zpěvák – neonacista, jehož postava odkazuje k plzeňskému rodákovi a kontroverznímu muzikantovi Tomáši Ortelovi. Nepřiměřené nacionalistické postoje soutěžících a zpěváka zpochybňuje postava pamětníka, který zažil druhou světovou válku, a tudíž může poskytnout očitě svědectví o zhoubné cíle extrémního nacionalismu.

Marie Nováková (*1989) vystudovala dramaturgii činoherního divadla na DAMU (abs. 2014). Je kmenovou dramaturgyní souboru Tygr v tísní, pro nějž vytváří dramatizace prózy³²⁵ a scénáře projektů imerzivního divadla.³²⁶ S kmenovou režisérkou souboru Zuzanou Burianovou píše divadelní scénáře inspirované reálnými osobnostmi či významnými událostmi z české historie.³²⁷ Dramatizace si u Novákové objednávají i jiná divadla.³²⁸ S textem *Bouřka* zvítězila v roce 2020 v soutěži Českého rozhlasu o nejlepší rozhlasovou hru pro děti a mládež Radio Drama Autor. V rámci Studia pro nové drama při Národním divadle napsala divadelní text *Krajina se sklady*, jehož uvedení chystá na podzim 2023 ústecké Činoherní studio v režii Kláry Vosecké.³²⁹ Psychodrama pracující s prvky magického realismu konfrontuje obyvatele ubytovny v českém pohraničí – dělníky z Čech i odjinud –, případně jejich společnice ze vsi, s duchy lidí různých národností, již zde zahynuli během druhé světové války.

Hana D. Lehečková (*1992) vystudovala teorii a kritiku na DAMU (abs. 2014), ale v současnosti se profiluje především jako prozaička (získala Cenu Jiřího Ortena za novelu *Svatá hlava*). V roce 2012 vyhrála dramatickou soutěž Švandova divadla s apokryfním dílem inspirovaným osobností Mojžíše *V(ý)chod*. Scéna text posléze uvedla v režii Davida Šiktance

³²⁵ Například: Pavel Juráček, Marie Nováková, Ivo Kristián Kubák: *Deník 1959-1974*, režie I. K. Kubák, prem. 1. října 2012; Florian Illies, Ivo Kristián Kubák, Marie Nováková: *1913*, režie I. K. Kubák, prem. 22. února 2015; Alfred Döblin, Marie Nováková: *Berlin Alexanderplatz*, režie I. K. Kubák, prem. 8. března 2019.

³²⁶ Například: Gustav Meyrink, Marie Nováková, Ivo Kristián Kubák: *Golem*, režie I. K. Kubák, prem. 1. září 2013; Michail Bulgakov, Marie Nováková, Ivo Kristián Kubák: *Mistr a Markétka*, režie I. K. Kubák, prem. 2. června 2022.

³²⁷ Například: Marie Nováková, Zuzana Burianová: *Ticho, nahrává se!*, režie Z. Burianová, prem. 14. ledna 2017; Marie Nováková, Zuzana Burianová: *Krátká návštěva potěší*, režie Z. Burianová, prem. 2. října 2020.

³²⁸ Pro Švandovo divadlo adaptovala Brönteové román *Na Větrné hůrce* (režie Martin Františák, prem. 23. listopadu 2019), pro Městská divadla pražská Salivarové *Honzlovou* (režie Jakub Nvota, prem. 6. října 2021).

³²⁹ Text byl rovněž uveden formou scénického čtení v Západočeském divadle v Chebu (režie autorka, 23. června 2023, Studio d).

(prem. 3. března 2012 na studiové scéně). Pro Večeři s novou hrou Divadla LETÍ napsala texty *Trollí matka* (2018) a *Třináctky* (2023). Autorsky spolupracuje s českým rozhlasem (např. rozhlasové hry pro mládež *Johana a továrna na sny* a *Eliáš Říha zachraňuje svět*, seriál *Vesmírné putování komety Julie*). Pro festival Antická Štvanice, organizovaný souborem Tygr v tísni, napsala kuchyňské drama *Láios*, inspirované oidipovským mýtem (režie Zuzana Burianová, prem. 31. srpna 2023). V aktualizované podobě v něm zobrazuje turbulentní vztah krále Láia s jeho manželkou Iokasté ještě předtím, než se jim narodí syn Oidipús. Originální podobu má postava Herma – posel bohů je vyobrazen coby pokročilá umělá inteligence ve funkci domácího asistenta.

Divadelní texty spisovatele, publicisty, bývalého šéfredaktora časopisu *Psí víno* a divadelního režiséra **Ondřeje Škrabala** (*1992) vykazují znaky postdramatického psaní a lze v nich nalézt ozvuky tvorby Thomase Bernharda či Petera Handkeho. Škrabal je ostatně výrazně napojen na německojazyčné literární i divadelní prostředí, momentálně žije v Berlíně a působí jako lektor dramaturgie a asistent režie v Maxim Gorki Theater (v Německu užívá pseudonym Thomas Rote). Pod hlavičkou angažované, nezávislé umělecké platformy Studio Rote, kterou v roce 2016 založil spolu s produkčním Jakubem Rálkem a hercem Markem Mikuláškem, inscenoval například *Sebeobviňování* P. Handkeho či *Královnu duchů* E. Jelinek. Pro Studio Rote rovněž režíroval svůj vlastní divadelní text *Zjevení pudla* (prem. 29. září 2018 v rámci festivalu ...příští vlna/next wave..., šatna divadla Komédie). Obdržel za něj Cenu slovenského rozhlasu na festivalu DRÁMA. Jde o tragikomický monolog herce, který právě odehrál poslední představení v roli Fausta, aniž by o tom věděl. Lidé z produkce se ho totiž neobtěžovali o derniéře informovat. Místo bílého pudla, na nějž byl zvyklý, navíc na jeviště vypustili pudla černého, což ho naprosto rozhodilo. V šatně po představení se snaží s celou situací vyrovnat, přičemž se až obsesivně vrací k fatálnímu momentu zjevení pudla. Dojem z monologu je vpravdě bernhardovský – skrze podrobnou, jaksi vyšinutě zařatou analýzu situace se mluvčí postupně dobírá existenciálního „jádra pudla“. Přizná si, že coby herec vyhořel, což ho přivede dokonce k absurdnímu pokusu o sebevraždu na psím obojku. Rovněž v roce 2018 se Škrabal umístil na třetím místě v Anonymní dramatické soutěži agentury Aura-Pont s textem *Syntetická hostina*. V postdramatickém duchu zde přesouvá důraz z dramatického děje na dění jazykové. V rozsáhlých úvodních autorských poznámkách zároveň detailně explikuje podobu inscenačního projektu (jevištní prostor musí být rozdělen na dvě části, v jedné se nacházejí tři mluvící postavy – Hostinská, její milenec Fest a Žena umlácená párkem –, v druhé bezejmenná dvojice, jež prožívá nesnesitelně dlouhou večeři a její nonverbální existence představuje komentář k dění ve vedlejší části scény). Monology trojice se váží k jedné jediné situaci: významná food kritička z města si ve vesnické hospodě objednala pohoštění včetně nadívaného prasečího jazyka, jenže delikatesa byla zkažená, což hostům přivodilo vážné žaludeční problémy. Udělila proto hostinci v novinách likvidačně nízké hodnocení, a zřejmě

proto byla umlácena párkem budřto Festem, anebo Hostinskou. Monology popisující osudnou hostinu z odlišných perspektiv takřka protokolárním jazykem (nadužívání pasiva) se mísí s obrazy zvracení a defekace. Autor tak reflektuje rozkročení lidské existence mezi vysokým a nízkým.

Marek David (*1994) vystudoval režii na DiFa JAMU (abs. 2022). Na námět režiséra Adama Steinbauera napsal divadelní text *Planu!* (režie Adam Steinbauer, prem. 25. října 2019, Divadlo Za hradbami, Brno), silnou existenciální výpověď o smyslu hrdinství inspirovanou činem Poláka Ryszarda Siwiece, jenž se upálil na protest proti invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968. Na přeplněném varšavském stadionu si však jeho hořícího těla málokdo všimne a komunistickému režimu se podaří jeho heroický čin utajit. Odsoudí tak Siwiecův hrdinský akt k zapomnění, což teprve činí protagonistovu dobrovolnou oběť tragickou. David text zinscenoval pro Studio G (prem. 19. října 2021). Pro Starou Arénu v Ostravě vytvořil autorskou inscenaci *Plavat v jezeře* (prem. 4. listopadu 2018), v níž rozvíjí fiktivní životní příběh houslisty Wolfiho, který trpí poruchou autistického spektra a postrádá domov, neboť se musí se svou matkou zpěvačkou často stěhovat za novými tatínky. V hudbě se mu ale daří nalézt útočiště. Titul byl následně přenesen do Studia G, pro nějž David zinscenoval ještě svou symbolistní férii inspirovanou myšlenkami C. S. Lewise *Za horizont* (prem. 22. prosince 2019). Protagonista nazvaný Poutník je moderním everymanem, jenž prochází životem od narození po smrt a na své pouti potkává různé lidské typy, ale také ďábla, jenž se ho snaží získat pro peklo. Nakonec ho vláká do podivného baru, jenž se zdá být jakýmsi předpeklem pro jedince, kteří nedokázali svému životu vtisknout smysl a jen trpně přežívají v alkoholovém opojení. Vysvobození hrdina nakonec nachází v lásce k dívce Margaret (jeden z mnoha faustovských odkazů, které text obsahuje).

Studentka scenáristiky a dramaturgie FAMU **Kristýna Nebeská** (*2001) spolupracuje s Divadelním spolkem JEDL, v němž působí její rodiče Jan Nebeský a Lucie Trmíková. K 30. výročí úmrtí Samuela Becketta vytvořila s Trmíkovou divadelní text inspirovaný motivy z Beckettova díla *Pan Pros* (režie Jan Nebeský, prem. 2. října 2019, Dox). V divadelním scénáři *Míru zdar!* (režie Kristýna Nebeská, prem. 18. ledna 2022), vytvořeném pro vlastní site-specific projekt v prostředí Winternitzovy vily, zpracovala vzpomínky vnoučat na babičku Jenny Winternitzovou, původní majitelku vily. Společně s Filipem Tichým sepsala divadelní scénář pro site-specific projekt v poutním areálu na Bílé hoře *Divoký kosatec* (režie Kristýna Nebeská, prem. 27. dubna 2023). Inspirací jim byla básnická sbírka nobelistky Louise Glück. Nebeská rovněž spolupracuje se studenty DAMU. Společně se studentkou režie Kateřinou Volánkovou a kolektivem vytvořila koláž z děl Virginie Woolfové, Sylvie Plath a Sarah Kane *Červ v srdci člověka* (režie Kateřina Volánková, prem. 30. dubna 2022, studio Řetízek). Na motivy Kafkovy povídky Umělec v hladovění vytvořila společně se studentem režie Róbertem

Štefančíkem divadelní scénář pro absolventskou inscenaci studentů Katedry činoherního divadla *Hladovím těsně vedle* (režie Róbert Štefančík, prem. 26. dubna 2023, Divadlo DISK). Národní divadlo Brno pro divadlo objevilo scenáristu a prozaika **Marka Šindelku** (*1984), jenž v modelovém dramatu *Feminista* (režie Aminata Keita, prem. 17. února 2023, Divadlo Reduta) reagoval na kauzy spojené se zneužíváním moci na českých vysokých školách.

Student režie činoherního divadla na DAMU **Josef Doležal** (*1997) v divadelním textu *Harlekýn je mrtvý* reflektoval covidovou pandemii, aktuální látku ovšem zpracoval jinotajnou formou invenčně využívající syžety a typy postav z commedie dell'arte. Text se umístil na třetím místě v soutěži o Cenu Evalda Schorma za rok 2020 a byl inscenován absolventským ročníkem studentů Katedry činoherního divadla DAMU v autorově režii (prem. 8. února 2022, Divadlo DISK).

Studio pro nové drama při Národním divadle objevilo pro tvorbu divadelních textů studentku režie alternativního divadla DAMU **Elišku Říhovou**. V rámci dramatické dílny napsala absurdní grotesku *Všem se nám uleví*, v níž reflektuje rozdíl v přístupu k tradicím mezi mileniály a jejich rodiči. Zatímco starší generace vyžadují jejich dodržování, pro mladé se jedná o vyprázdněnou, směšnou pózu. Jako komický symbol tradic v textu slouží husa v mrazáku, již rodiče (Nositel a Nositelka) předají synovi Petrovi i s bytem, aby ji opatroval. Petr však byt i s husou pronajme čtveřici známých. Ti vůbec netuší, co si s danajským darem v mrazáku počít. Rozdíly mezi generacemi autorka vyjadřuje i v rovině jazyka (stylizované vyjadřování rodičů versus rozvláčná hovorová čeština mladých prošpikovaná anglicismy). Text byl uveden na Nové scéně Národního divadla v autorčině režii (prem. 2. června 2022).

4 Závěr (Nad otázkou generační poetiky)

V desítky analytických profilů se tvorba nastupující generace dramatiků vyjevila jako množina mnohdy diametrálně odlišných poetik, formovaných různorodými tvůrčími postupy a napájených individuální žitou zkušeností. Stejně jako u generace „nové vlny“ lze konstatovat, že jediným znakem, který spojuje všechny sledované poetiky bez rozdílu, je ona Lenkou Jungmannovou zmiňovaná *programová nepravidelnost a neuspořádanost formy*.³³⁰ Tato nevyhraněnost generační poetiky jistě souvisí i s tím, že v drtivé většině případů jsou autoři nastupující generace zároveň praktikujícími divadelníky, tvořícími divadelní texty takřkajíc „z jeviště“, typicky (ale ne výlučně) pro účely konkrétní inscenace. Rezervoár prostředků, které jsou jim při psaní k dispozici, se v éře, kdy už všechno bylo napsáno či zdivadelněno a možné je cokoli, jeví takřka bezedný. Navíc je napájen i estetikou dalších uměleckých – nejen literárních – druhů. Po lyrice a epice se divadelní text počal formálně přibližovat také filmu (filmovému scénáři), hudebním videoklipům či počítačovým hrám, když se naučil napodobovat kamerový střih a ostřit na detail, osvojil si montážní formu a počal zkracovat výstupy do podoby krátkých klipů s malou či žádnou kauzální návazností. Sledování autoři z tohoto bohatého rezervoáru zcela svobodně volí takové postupy, které jim co nejvýstižněji a nejpoutavěji umožní vyjádřit zvolené téma v médiu divadla. Čtenářskou recepci vnímají povětšinou až jako druhotnou, případně ji v potaz neberou vůbec. I divadelní texty jediného autora přitom často nabývají zcela odlišných podob, neboť dramatici nastupující generace rádi experimentují s formou a testují limity divadelního textu i divadelního média. To samozřejmě může souviset i s tím, že teprve hledají svůj specifický autorský styl.

Poetiku nastupující generace autorů rovněž formuje krize příběhovosti, jež je průvodním jevem dnešní tekuté doby. Člověk doby postmoderní a postfaktické je z médií dennodenně masírován nejrůznějšími mikrovprávěnkami, které se snaží suplovat absenci velkých příběhů, vztahujících se k vyššímu, individuum přesahujícímu smyslu.³³¹ Autoři nastupující generace odmítají následovat příběhová klišé a stereotypní způsoby vyprávění do omrzení variované v komerční televizní či filmové produkci. Mainstreamové falši vzdorují snahou o co největší autenticitu výpovědi a prožitku anebo zdůrazňováním specifik divadelního média antiiluzivními, metadivadelními prostředky. Ve svých textech reagují na konkrétní danosti současného světa a společnosti, poměřují je svým hodnotovým rámcem, a s vnímatelem sdílejí svůj pohled na věc. Subjektivitu výpovědi se přitom nepokoušejí zastírat, naopak ji mnohdy vyostřují až k ostrému apelu na změnu poměrů.

³³⁰ Viz strana 7.

³³¹ Příčinami krize příběhovosti a pokusy o její řešení na poli současného českého divadelního textu jsem se zabývala ve své studii *Mýty ve světě bez řádu*. In: VEDRAL, Jan a ZACHATÁ, Petra. *Lámání Prosperovy hůlky : k praktické dramaturgii*, s. 165-187.

Přirozeně pak volí takové žánry, které umožňují danou výpověď subjektivizovat. Na jedné straně tedy pracují s principy grotesky, na straně druhé vytvářejí specifický typ lyrického dramatu (divadelního textu). Častým zdrojem inspirace je rovněž absurdní drama, politická satira, dokumentární drama, konverzační či situační komedie, epické divadlo. Se zmíněnými žánry se však v tvorbě nastupující generace málokdy setkáme v krystalické formě, typické je naopak žánrové a stylové prolínání, takže výsledný tvar lze obecně nazvat tragikomedii.

Pozůstatky velkých příběhů autoři nastupující generace nacházejí v životních osudech výrazných osobností, případně se inspiroují v reálných dějinných událostech, ale také v aktuálních kauzách hýbajících životem doma i ve světě. Nad snahou exaktně a nestranně zdokumentovat minulost ve stylu dokudramatu přitom převažuje potřeba vyjádřit se na půdorysu historické látky k dnešku, případně reinterpretovat dějiny prizmatem současných poznatků a postojů, vytvořit k těmto „velkým příběhům“ svůj vlastní „generační“ komentář. Subjektivní sdělení se však autoři snaží podložit objektivními fakty. S oblibou konzultují s očitými svědky a jejich výpovědi přímo v textu doslovně citují, stejně jako úryvky z novinových článků a dalších autentických písemných či audiovizuálních dokumentů. Od staršími generacemi hojně reflektovaných válečných a poválečných událostí (divoký odsun) či dění za socialistické epochy se pozornost některých mladých autorů přesouvá k sametové revoluci či divokým devadesátkám.

K často zpracovávaným tématům ze současnosti patří nebezpečí klimatické katastrofy a environmentální žal, posun ve vnímání genderu, a to jak z mužské, tak ženské perspektivy, vliv nových médií a technologií na naše životy, s čímž souvisí též hojně adresovaná problematika konspiračních teorií a fake news. Silnou linii představují texty reflektující život dnešních mileniálů, které se často dotýkají všech výše zmíněných témat. Podstatným tématem či motivem rovněž bývá generační konflikt mezi dětmi-mileniály a jejich rodiči či prarodiči. Neshody jsou způsobeny nejen rozdílnými přístupy k životu, ale právě také odlišným vztahem k novým médiím a technologiím. V centru fokusu mnoha textů se samozřejmě ocitají nejen rodinné, ale také partnerské vztahy. Ty končí většinou nenaplněně, neboť postavy nejsou spokojeny samy se sebou, bojují s neurózami a úzkostmi, mají strach z vlastního selhání, případně se ve světě nekonečných možností nedokáží rozhodnout pro jednu jedinou bytost.

Autenticita výpovědi je posilována nejen dokumentárními vstupy, ale také explicitní tematizací či alespoň implicitním zvýrazněním interního autorského, případně režijního či hereckého, subjektu v divadelním textu. Tím, že nechávají herecký subjekt vystoupit z role anebo do textu přímo začleňují postavu totožnou s autorským subjektem, autoři komentují fikční svět, který vytvořili, a poukazují na jeho umělost, polemizují s postavami či jejich rozhodnutími. Paradoxně tak těmito antiiluzivními metodami posilují autenticitu sdělení, zvýrazňují totiž osobitost svého světonázoru. Některé zkoumané divadelní texty vzhledem k této tematizaci interního autorského nebo hereckého subjektu disponují metadivadelností, jež se však

málokdy manifestuje celkovým rámcem divadla na divadle, spíše se objevuje v rovině dílčích zcizovacích komentářů, debatách o autorském záměru či oslovování vnímatele postavami (herci).

Mnoho analyzovaných divadelních textů rovněž disponuje silnou intertextualitou a intermedialitou, typicky v podobě doslovných citací nebo aluzí na nejrozumnější kultovní díla, nejen literární, filmová nebo seriálová, ale právě i na notoricky známé videoklipy, počítačové hry či televizní reklamy anebo memy kolující na sociálních sítích. Tyto narážky autoři využívají jak ironicky či parodicky, tak i k vážně míněnému zintenzivnění určitého pocitu, potvrzení atmosféry, doslovení jistého motivu či tématu. Ve zkratce tak dovedou vyjádřit něco, co by bez využití citace, aluze museli složitě formulovat. U vnímatele, který je těmto narážkám schopen porozumět, opět vzniká dojem autenticity výpovědi i jisté sounáležitosti s fikčním světem či autorským subjektem, možná i generační spřízněnosti (každá generace uznává jiná „kultovní díla“ a v každé zdomácní jiná „hlášky“). Se silnou intertextualitou a krizí příběhovosti souvisí také příklon nastupující generace autorů k reinterpretaci literární klasiky či mýtů, pak vznikají díla na pomezí adaptace a zbrusu nového, „původního“ divadelního textu.³³²

Sledování autoři rovněž s oblibou zasazují děj svých divadelních textů do antiutopické, post- či preapokalyptické budoucnosti, případně do fantazijního světa, jenž má však mnoho společných rysů se Zemí. V textech tohoto typu autoři zpravidla varují před devastací naší planety a civilizace, nejčastěji vlivem ekologické katastrofy, již většinou prezentují jako důsledek přezrálosti konzumní, globalizované, citově otupělé či deprivované společnosti. Zasazení děje do antiutopické verze naší reality rovněž autorům umožňuje vyfabulovat fikční svět fungující podle jasně daných pravidel, s nimiž postavy z různých důvodů vstupují do konfliktu, přičemž podléhají osudovosti, nikoliv postmoderní náhodě, efektu motýlích křídel. Jestliže autoři explikují pravidla tohoto světa dosti přesvědčivě, mohou pak udržet tradičnější kauzálně-dramatickou formu. Chronotop těchto textů většinou působí archaicky, evokuje způsob života na Zemi před nástupem tekuté modernity.³³³

Většina divadelních textů autorů nastupující generace však s různou mírou razance dekonstruuje tradiční dramatické kategorie, jako je ucelený děj a kauzálně budovaná zápleтка, konzistentní časoprostor, jednající postava či dramatický konflikt. V organizaci fabule převažuje montážní princip nad kauzálním, takže jsou za sebou řazeny výstupy či obrazy různé povahy, jejichž přímá souvislost je oslabena. Jedna situace nevyrůstá organicky z druhé, dochází k časoprostorovým skokům, k proměnám žánru, ba i k prostřídání hlavních postav. Fragmentarizovaný děj nemusí plynout pouze kupředu, často se setkáme s využitím retrospektivy či záměrně achronologickým řazením situací, kdy je následek odhalen mnohem

³³² Více viz ZACHATÁ, Petra. Mýty ve světě bez řádu, s. 165-187.

³³³ Otcem tohoto pojmu je polský sociolog a filozof Zygmunt Bauman. Více viz BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. Přel. S. M. Blumfeld. Praha: Mladá fronta, 2002. 343 s.

dříve než jeho příčina. Od vlastního příběhu tak autoři připoutávají pozornost k tomu, „jak je to uděláno“, tedy opět k internímu autorskému subjektu jako organizačnímu principu.

Konflikt rovněž přestává být motivován kauzálně coby nevyhnutelný, postupně gradující střet dvou či více objektivních sil, zastupovaných jednotlivými postavami. Přesouvá se spíše do nitra postav a má značně subjektivizovanou podobu (hrdinové bojují sami se sebou, svou psychikou), případně je rozmělněn ve vícero dílčích problémů, které postavy musí nečekaně řešit, vyrovnat se s nimi. Dramatické napětí pak plyne nikoliv z nesmiřitelnosti aktérů konfliktu a z očekávání jejich nevyhnutelně destruktivního střetu, ale z hrozícího selhání postavy čelící problému či ze vzájemné disonance subjektivních postojů a z nich plynoucího jednání postav, tak jak je prezentují jednotlivé scény montáže či paralelní dějové linie. Obsahově či formálně kontrastní výstupy či části se navzájem komentují, vstupují do dialektického vztahu a z jejich kontrapozice pak vyplývají nové, překvapivé souvislosti a paralely.

Vedle těchto montážně koncipovaných textů se v díle autorů nastupující generace objevují i texty s tradiční kauzální výstavou fabule, dodržující jednotu času a místa. Většinou jde o situační tragikomedie či grotesky gradující konflikt ad absurdum, jejichž délka však nepřekračuje rozsah jednoaktovky. Délka divadelních textů se u nastupující generace autorů obecně zkracuje, což může souviset jak se zrychlováním našeho životního tempa a oblibou instantních zdrojů zábavy, jako jsou streamovací platformy či scrollování na sociálních sítích, tak s nedostatkem tvůrčích zkušeností, jenž autorům prozatím brání v rozpracování komplikovanější zápletky.

Dramatická postava (postava divadelního textu) rovněž nabývá mnoho rozdílných podob v závislosti na zvoleném žánru. V tragikomediích a groteskách či jiných textech využívajících hyperboly či modelovosti autoři pracují s postavou zjednodušenou na určitý lidský typ, zosobňující určitou tezi či světonázor nebo zastupující jistou sociální skupinu. Jednání těchto figur nepodléhá složitým psychologickým motivacím, má spíše charakter bezprostřední reakce na vnějškový podnět. Autoři totiž v duchu logiky situační komedie kladou těmto postavám do cesty vždy nějakou novou překážku, již musí překonat, aby dosáhly svého cíle nebo unikly ze svízelné, likvidační situace. Postava se pak jeví spíše jako výslednice působení těchto vnějškových podnětů než jako psychologicky celistvý charakter.

Psychologicky propracovanější jsou postavy divadelních textů s lyrizujícími prvky, jež reflektují životní pocity našich současníků. Některé z ústředních postav mohou alespoň částečně splývat s autorským subjektem. Typickými protagonisty těchto textů jsou mileniálové hledající své místo ve světě. Vyobrazení bývají jako lidé osamělí, sužovaní depresiemi (či přímo environmentálním žalem), neschopní navázat šťastné vztahy. Anestetiku³³⁴ „nové vlny“ střídá vzepjetí citovosti, možná dokonce přecitlivělosti – postavy tendují k rozebírání svých pocitů,

³³⁴ Pojem anestetiky rozpracoval významný německý teoretik postmoderny Wolfgang Iser v publikaci *Ästhetisches Denken* (Estetické myšlení). Viz IISER, Wolfgang. *Estetické myšlení*. Přel. Ladislav Kiczko, Archa, Bratislava 1993, 186 s.

nejčastěji však formou monologů, tedy pouze před sebou samými (případně před svým terapeutem). V kontaktu s druhými se naopak mají tendenci uzavírat a přetvářovat. Tuto přetvářku dotahují k dokonalosti na sociálních sítích, jež se rovněž staly tématem některých z analyzovaných her. Autoři přitom upozorňují na faleš těchto platform a plédují za autentický život bez sebestylizace.

V souladu s touto tendencí postav k introspekci začíná v daném typu divadelního textu převažovat monolog nad dialogem. Mimezi – uskutečňování děje tady a teď typické pro drama – tak nahrazuje diegeze, referování o ději, vlastní epice. Postavy líčí své pocity, popisují, co právě zažívají, komentují počínání jiných postav. Zpravidla vyprávějí v ich-formě, experimentálnější er-formě, hojně využívané například v německé novodobé dramatice, se český divadelní text prozatím spíše vyhýbá.³³⁵ Mezi mimezí a diegezí přitom autoři mnohdy přecházejí zcela volně, bez změny výstupu apod. Přiblížení postavy k epickému vyprávěči umožňuje střihem „cestovat“ mezi různými časoprostory, dějovými liniemi a zahrnout do jediného textu širší spektrum jevů, což se pro postihnutí vztahů v dnešním složitém, globalizovaném světě jeví obzvláště příhodné. Rovněž dochází k přehodnocení rolí hlavního a vedlejšího textu, neboť většina popisů prostředí a nonverbálního počínání postav v těchto epizovaných divadelních textech přechází z autorských poznámek do textu hlavního, tedy jsou určeny k mluvené jevištní prezentaci. Autorské poznámky obecně bývají v divadelních textech autorů nastupující generace velice stručné, což jistě souvisí s převládajícím chápáním divadelního textu jako výchozího materiálu pro připravovanou inscenaci, s nímž režisér může nakládat velmi volně. Autoři se prostřednictvím vedlejšího textu nesnaží „režirovat“ jevištní podobu svého díla, nechávají inscenátorům volnost. Ještě častěji však píší přímo pro vlastní inscenaci, a tehdy už pracují s konkrétní scénickou představou, kterou však do textu podrobně nezaznamenávají.

Jazyk hlavního textu, ať už dialogických či monologických (vyprávěcích) pasáží, se vyznačuje napodobivou tendencí. Autoři nechávají postavy mluvit současnou hovorovou češtinou, kterou lze odposlechnout prakticky kdekoliv. Pracují s kolokvialismy a nespisovným výrazivem, žargonem či různými slangovými, případně lokálními výrazy a vulgarismy, ale také s odbornými termíny – jak si to dané téma či konkrétní postava žádá. Někteří autoři, především ti, jejichž divadelní texty vykazují lyrizující tendenci, však dovedou hovorovou, ba i obecnou (nespisovnou) češtinu stylizovat a rytmizovat tak, že získává básnické kvality.

Z analytické části rovněž vyplynulo, že mnoho divadelních textů autorů nastupující generace je přenositelných, třebaže některé z nich vznikaly přímo pro účely konkrétní inscenace. Nic tedy nebrání tomu, abychom o jejich autorech uvažovali nejen jako o písíciích divadelnících, ale také jako o dramaticích. Tato úvaha se nakonec promítla i do názvu této práce. Nezbyvá

³³⁵ Výjimkou je text Kateřiny „Kashy“ Jandáčkové *Les sebevrahů*, v němž autorka er-formu hojně využívá.

než doufat, že alespoň některé zde analyzované „texty psané z jeviště“ naleznou své místo jak v českém divadle, tak v literatuře.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

Monografie:

- AUGUSTOVÁ, Zuzana, ed. a JIŘÍK, Jan, ed. a JOBERTOVÁ, Daniela, ed. *Horizonty evropského dramatu : Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Vydání první. Praha: Akademie múzických umění v Praze v nakladatelství AMU, 2017. 331 stran : Black-Box. ISBN 978-80-7331-410-1.
- BAUMAN, Zygmunt. *Tekutá modernita*. Přel. S. M. Blumfeld. Praha: Mladá fronta, 2002. 343 s. ISBN 80-204-0966-1.
- FIALOVÁ, Alena, ed. *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2014. 817 s. ISBN 978-80-200-2410-7
- HOŘÍNEK, Zdeněk. *Drama, divadlo, divák*. 1. české vyd. Brno: Divadelní fakulta JAMU, 1991. 117 s. ISBN 80-85429-02-0.
- HRUŠKA, Petr, ed. *V souřadnicích volnosti : česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008. 738 s. ISBN 978-80-200-1630-0.
- CHRISTOV, Petr, ed. *České drama dnes : rozhovory s českými dramatiky*. Vyd. 1. V Praze: Karolinum, 2012. 176 s. ISBN 978-80-246-2063-3.
- JANOUSEK, Pavel. *Studie o dramatu : Drama jako literární fakt, Interní subjekt v dramatu, Čapkova poetika dramatu a "nepovedené" konce jeho her, Geneze norem (Poetika budovatelského dramatu)*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd České republiky H & H, 1993. 153 s. ISBN 80-85778-04-1.
- JOBERTOVÁ, Daniela, ed. *V hlavní roli text : podoby a proměny scénického čtení*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014. 261 s. : Black-Box ; 1. ISBN 978-80-7331-307-4.
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství : "nová vlna" české dramatiky po roce 1989*. Vydání první. Praha: Filip Tomáš - Akropolis, 2014. 243 stran. ISBN 978-80-7470-087-3.
- KERBR, Jan. *Krajina s akvabelami a černým domem : pokus o vymezení české polistopadové dramatiky*. 1. vyd. Praha: Pulchra, 2013. 119 s. : Eseje ; sv. 19. ISBN 978-80-87377-61-1.
- KOVALČUK, Josef. *Téma: autorské divadlo*. 1. vyd. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 171 s. : Skripta Divadelní fakulty. Malá řada. ISBN 978-80-86928-61-6.

- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Přel. Anna Grusková a Elena Diamantová. 1. vyd. Bratislava : Divadelný ústav, 2007. 365 s. ISBN 978-80-8898-781-9.
- LUKEŠ, Milan. *Umění dramatu*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1987. 225 s.
- MERENUS, Aleš, ed. a MIKULOVÁ, Iva, ed. a ŠOTKOVSKÁ, Jitka, ed. *Text a divadlo*. První vydání. Praha: Academia, 2019. 411 stran : Theatrologica ; svazek 1. ISBN 978-80-200-3108-2.
- PFISTER, Manfred. *Das Drama : Theorie und Analyse*. 11. Aufl. München: Fink, 2001. 454 s. ISBN 3-8252-0580-0.
- POSCHMANN, Gerda. *Der nicht mehr dramatische Theatertext : aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997. 393 s. Theatron ; Bd. 22. ISBN 3-484-66022-8.
- SIERZ, Aleks. *In-yer-face theatre : british drama today*. 1st ed. London: Faber and Faber, 2001. 274 s. ISBN 0-571-20049-4.
- SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. 1. vyd. Bratislava: Tatran, 1969. 175 s. Knižnica estetického vzdelania ; sv. 28.
- VEDRAL, Jan. *Horizont události : dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu : dramaturgické eseje*. Praha; Bratislava: Pražská scéna; Ústav divadelnej a filmovej vedy Slovenskej akadémie ved, 2015, 284 s. ISBN 978-80-86102-95-5.
- VEDRAL, Jan a ZACHATÁ, Petra. *Lámání Prosperovy hůlky : k praktické dramaturgii*. Vydání první. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2020. 196 stran : Teatrologie. Divadelní studia 21. století ; svazek 28. ISBN 978-80-88217-09-1.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *Scénologie dramatu : úvahy a interpretace*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze KANT - Karel Kerlický, 2010. 270 s. : Disk. Velká řada ; sv. 15. ISBN 978-80-7437-036-6.
- WELSCH, Wolfgang. *Estetické myslenie*. Přel. Ladislav Kiczko. Bratislava: Archa, 1993. 186 s. ISBN 80-7115-063-0.

Studie knižní i časopisecké, konferenční příspěvky:

- ERBES, Petr. Další bulvární zpráva o smrti autorství. In: JACQUES, Nina, LJUBKOVÁ, Marta. *Činohra Národního divadla 2020/2021*. Ročenka Činohry Národního divadla. Praha: Národní divadlo, 2020, s. 42-47.
- HODROVÁ, Daniela. *Text mezi texty*. Příspěvek na kolokviu Literatura jako text mezi texty (ÚČL AV ČR 9. 6. 2003); Česká literatura 2003, č. 5, s. 537-545.

- JACQUES, Nina. Malý exkurz do krajiny současného českého dramatu. In: LJUBKOVÁ, Marta a FORMANOVÁ, Josefina. *ND Talks: Inventura*. Činohra Národního divadla. Praha: Národní divadlo, 2022, s. 90-100.
- JANOUEŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin / Úvaha nejen teoretická. In: MERENUS, Aleš, ed. a MIKULOVÁ, Iva, ed. a ŠOTKOVSKÁ, Jitka, ed. *Text a divadlo*. První vydání. Praha: Academia, 2019. 411 stran : Theatrologica ; svazek 1. ISBN 978-80-200-3108-2, s. 15-113.
- JANOUEŠEK Pavel. Interní subjekt v dramatu. In: JANOUEŠEK, Pavel. *Studie o dramatu : Drama jako literární fakt, Interní subjekt v dramatu, Čapková poetika dramatu a "nepovedené" konce jeho her, Geneze norem (Poetika budovatelského dramatu)*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu Akademie věd České republiky H & H, 1993, s. 26-38.
- JANOUEŠEK, Pavel. Řád a ideologie v českém dramatu 20. století. In: *Ideologie a imaginace Olomouc*, Univerzita Palackého v Olomouci 2006, ediční řada AUPO, vyd. 1., ISBN 80-244-1267-5.
- JANOUEŠEK, Pavel. Zdianiškováno : k proměnám poetiky dramatických textů Tomáše Dianišky. *Svět a divadlo*, roč. 33 (2022), č. 4, roč. 33, s. 42-54
- JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem? Poznámky k teoretickému vymezení dramatu. In: MERENUS, Aleš, ed. a MIKULOVÁ, Iva, ed. a ŠOTKOVSKÁ, Jitka, ed. *Text a divadlo*. První vydání. Praha: Academia, 2019. 411 stran : Theatrologica ; svazek 1, s. 132-138.
- KERBR, Jan. Hrající si spolužáci (Cabaret Calembour v textech a na jevišti). *Svět a divadlo*, roč. 24 (2013), č. 5, s.10-14.
- KYKALOVÁ, Kateřina. Dianiška „velké pravdy“ neřeší. *Svět a divadlo*, roč. 28 (2017), č. 4, s. 51-60
- NAGY, Walter. Salóny pôvodnej tvorby v Brne. In: JOBERTOVÁ, Daniela, ed. *V hlavni roli text : podoby a proměny scénického čtení*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 54-69.
- RUBEŠ, Josef. Od poezie k agitce (Martin Františák dramatik). *Svět a divadlo*, roč. 24 (2013), č. 6, s. 8-15.
- SCHLEGELOVÁ, Martina. Desatero režiséra scénické skici: jeden pohled do praxe. In: JOBERTOVÁ, Daniela, ed. *V hlavni roli text : podoby a proměny scénického čtení*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 210-218.
- ŠKRABAL, Ondřej. Obcházení postdramatického strašidla. Dostupné z: <https://itvar.cz/obchazeni-postdramatickeho-strasidla> [citováno 2023-08-03].

- ŠPALOVÁ, Marie. Divadlo hrané z listu aneb Jak se čte divadlo. In: JOBERTOVÁ, Daniela, ed. *V hlavní roli text : podoby a proměny scénického čtení*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 219-227.
- ŠVEJDA, Martin J. Petr Kolečko aneb O generaci, která v tom plave. *Svět a divadlo*, roč. 23 (2012), č. 2, s. 52-63
- ZACHATÁ, Petra. Mýty ve světě bez řádu. In: VEDRAL, Jan a ZACHATÁ, Petra. *Lámání Prosperovy hůlky : k praktické dramaturgii*. Vydání první. Praha: Pražská scéna ve spolupráci s Akademií múzických umění v Praze, 2020, s. 165-187.
- ŽANTOVSKÁ, Ester. Blogy, sci-fi, seriály... a slavné devadesátky (třikrát Tomáš Dianiška). *Svět a divadlo*, roč. 29 (2018), č. 4, s.38-48.

Diplomové a disertační práce:

- LOUŽNÝ, Tomáš. *Mezi autorstvím a režii. Dramatizace versus autorská úprava*. Diplomová práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění, Katedra činoherního divadla, 2019.
- PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. Disertační práce. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, Katedra divadelních studií, 2012.
- PLICKOVÁ, Karolína. *Pozorovat prázdný prostor*. Disertační práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění, Katedra teorie a kritiky, 2021.
- RADOVÁ, Dagmar. *Dramaturg a autor (Thomas Arzt a Kevin Rittberger v Schauspielhaus Wien)*. Diplomová práce. Brno: Divadelní fakulta Janáčkovy akademie múzických umění, Ateliér dramaturgie a režie, 2013.
- VERECKÁ, Tereza. *Praktická dramaturgie. Reflexe vlastní tvůrčí zkušenosti a současné praxe britského divadla*. Diplomová práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění, Katedra činoherního divadla, 2015.
- ZACHATÁ, Petra. *Proměny dramatické formy : Propojení dramatické a postdramatické poetiky ve hrách Rolanda Schimmelpfenniga*. Diplomová práce. Praha: Divadelní fakulta Akademie múzických umění, Katedra teorie a kritiky, 2018.

Rozhovory, ankety

- HRBEK, David, STUDENÍK Tomáš, ROSA Rudolf, DUŠEK, Ondřej, HRBEK, Daniel, KOŠŤÁK, David a ROMPORTL, Jan. Ta otázka, ta zvědavost, ta provokace. In: *Taneční zóna*, roč. 25 (2021), č. 1, s. 12-25.
- KRÁL, Karel. Dramatik – likvidovaný druh?. *Svět a divadlo*, roč. 31 (2020), č. 6, s. 91-104.
- KRÁL, Karel. Nasrání je hybný motor mého psaní (od sportu k revoluci – SADAřský rozhovor s Petrem Kolečkem). *Svět a divadlo*, roč. 21 (2010), č. 4, s. 129-136.

- KRÁL, Karel. Po pás v hrobě (S.d.Ch. v SADAřských rozhovorech s dramatiky). *Svět a divadlo*, roč. 24 (2013), č. 3, s. 122-124.
- KRÁL, Karel. Spisovatelská osamělost fanouška Sigmy (Miroslav Krobot v SADAřských rozhovorech s dramatiky). *Svět a divadlo*, roč. 24 (2013), č. 2, s. 120-122.
- KRÁL, Karel. Všeobecná skepse a pocit hrdosti (rozhovor s Petrem Zelenkou No. 7). *Svět a divadlo*, roč. 29 (2018), č. 6, s. 143-149.
- KRÁL, Karel: Z divočiny (dálkový rozhovor s Lenkou Lagronovou). *Svět a divadlo*, roč. 22 (2011), č. 3, s. 126-128.
- KRÁL, Karel a ŠKORPIL, Jakub. Minulost je stále přítomna v současnosti (dramatik Tomáš Vůjtek v SADAřském rozhovoru). *Svět a divadlo*, roč. 27 (2016), č. 2, s. 118-120.
- KŘIVÁNKOVÁ, Blanka. Neztratit citlivost a víru (Martin Františák v SADAřských rozhovorech s dramatiky). *Svět a divadlo*, roč. 24 (2013), č. 6, s. 16-19.
- MIKULKA, Vladimír. Dramatik je ten, jehož hry se hrají víckrát než jednou (odpovídá René Levínský). *Svět a divadlo*, roč. 26 (2015), č. 2, s. 102-110.
- ŠKORPIL, Jakub. Přece jsem to nenapsal „jen tak“ (druhý sadařský rozhovor s Tomášem Dianiškou). *Svět a divadlo*, roč. 30 (2019), č. 5, s. 113-118.
- VEDRAL, Jan a ZACHATÁ, Petra. Kulatý stůl o současné české dramatice. *Divadelní noviny*, roč. 30 (2021), č. 14, s. I - IV (příloha).
- ZACHATÁ, Petra. Tabu je třeba prolamovat. Rozhovor s Lucií Ferenzovou. *Divadelní noviny*, roč. 31 (2022), č. 14, s. 8-9.
- ZAHÁLKA, Michal. Divadlo, které vstalo od stolu. In: JOBERTOVÁ, Daniela, ed. *V hlavní roli text : podoby a proměny scénického čtení*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2014, s. 29-37.

Recenze, glosy:

- FEYFAR, Petr. *Aktuality Petra Feyfara (No. 7)*. Online. Divadelní noviny. 2022-07-05. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/aktuality-petra-feyfara-no-7> [citováno 2023-08-03].
- HULEC, Vladimír. THEaiTRobot, naše budoucnost. *Divadelní noviny*, ročník 30 (2021), č. 6, s. 3.
- KERBR, Jan. Nesu, nesu koledu, ty vole. *Divadelní noviny*, roč. 31 (2022), č. 13, s. 7.
- KYKALOVÁ, Kateřina. Lidstvo je svinstvo!
- MACHALICKÁ, Jana. *Robot píše à la Beckett. Kde všechno tohle umělá inteligence pochytila?*. Online. Lidovky.cz. 2021-03-02. Dostupné z: <https://www.lidovky.cz/orientace/kultura/recenze-robot-pise-224-la-beckett-kde->

vsechno-tohle-umela-inteligence-pochytila.A210301_112539 In kultura jto [citováno 2023-08-03].

- MELICHAR, Dominik. *Prezident a jeho suita očima divadelníků*. Online. Divadelní noviny. 2022-07-29. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/prezident-a-jeho-suite-ocima-divadelniku> [citováno 2023-08-03].
- ZACHATÁ, Petra. *Bydžovská hraje Zemana. V podání Depresivních dětí vládne, aby se vyhnul léčbě*. Online. Aktuálně.cz. 2022-06-23. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/bydzovska-hraje-zemana-cermak-ocistecsi-zaslouzi-kazdy-deti/r~c145c5e0f2c111ecba5b0cc47ab5f122/> [citováno 2023-08-03].
- ZACHATÁ, Petra. Nevytěžený příběh. *Divadelní noviny*, roč. 28 (2019), č. 6, s. 6.
- ZACHATÁ, Petra. *Tradice jsou pro smích, maso žerou barbaři. Národní divadlo rozehrává generační střet*. Online. Aktuálně.cz. 2022-06-07. Dostupné z: <https://magazin.aktualne.cz/kultura/divadlo/tradice-jsou-pro-smich-vsem-se-nam-ulevi-narodni-divadlo/r~6e78a6b2e67711eca3c0ac1f6b220ee8/> [citováno 2023-08-03].
- ZACHATÁ, Petra. Trójské uprchlice. *Divadelní noviny*, roč. 32 (2023), č. 13, s. 7.
- ZACHATÁ, Petra. Zeptej se mušle. *Divadelní noviny*, roč. 30 (2021), č. 12, s. 6.

Prameny

Publikované divadelní texty:

- ERBES, Petr. Infiltrace. *Hybris*, č. 23 (2015), s. 88-94.
- KOŠŤÁK, David. Černá Thalie. *Hybris*, č. 18 (2013), s. 45-55.
- VERECKÁ, Tereza. Divná věc, divná věc. In: VERECKÁ, Tereza et al. *Kamenná, divná věc. : Na kamenném, kamenném poli (Job) ; Divná věc, divná věc*. 1. vydání. Praha: Akropolis, 2017, s. 89-140.
- VERECKÁ, Tereza. Na kamenném, kamenném poli (Job). In: VERECKÁ, Tereza et al. *Kamenná, divná věc. : Na kamenném, kamenném poli (Job) ; Divná věc, divná věc*. 1. vydání. Praha: Akropolis, 2017, s. 5-56.
- ŘÍHOVÁ, Eliška. Všem se nám uleví. In: ŘÍHOVÁ, Eliška a LJUBKOVÁ, Marta, ed. *Eliška Říhová, Všem se nám uleví*. Praha: Národní divadlo, 2022, s. 90-142.
- ŠKRABAL, Ondřej. *Zjevení pudla*. In: Kutná Hora: LABEL spol. s.r.o., 2018, 50 s.

Nepublikované divadelní (rozhlasové) texty (dostupné v archivu Petry Zachaté):

- AGELOVÁ, Tereza. *Jako ty, mami*. Elektronická verze. 2018. 23 s.

- AGELOVÁ, Tereza, MLATEČKOVÁ, Marie. *asi.milování*. Elektronická verze. 2019. 18 s.
- AGELOVÁ, Tereza. *Bratři a sestry*. Elektronická verze. 2022. 18 s.
- AGELOVÁ, Tereza. *Dvě čárky*. Elektronická verze. 2022. 17 s.
- AGELOVÁ, Tereza. *O princezně, které málem ujel vlak*. 2022. Elektronická verze. 33 s.
- AGELOVÁ, Tereza a kolektiv. *Kápní božskou*. Elektronická verze. 2022. 19 s.
- BALCAR, Matěj. *Pánský klub*. Elektronická verze. 2019. 69 s.
- BALCAR, Matěj. *Občan první jakosti*. Elektronická verze. 2022. 59 s.
- BALCAR, Matěj. *Mnoho povyku pro lajk*. Elektronická verze. 2022. 68 s.
- ČERMÁK, Jakub. *Očistec si zaslouží každý*. Elektronická verze. 2022. 50 s.
- DAVID, Marek. *Plavat v jezeře*. Elektronická verze. 2018. 37 s.
- DAVID, Marek. *Planu!* Elektronická verze. 2019. 48 s.
- DAVID, Marek. *Za horizont*. Elektronická verze. 2019. 55 s.
- DOLEŽAL, Josef. *Harlekýn je mrtvý*. Elektronická verze. 2020. 35 s.
- ERBES, Petr. *Pod plechovým nebem*. Elektronická verze. 2015. 25 s.
- ERBES, Petr. *Kolíbání*. Elektronická verze. 2017. 10 s.
- ERBES, Petr. *Tři smrti Martina Šmída*. Elektronická verze. 2019. 30 s.
- ERBES, Petr. *Můj Martinů*. Elektronická verze. 2021. 37 s.
- ERBES, Petr, HAVELKA, Jiří. *Vražda krále Gonzaga*. Elektronická verze. 2017. 30 s.
- ERBES, Petr, JEDINÁK, Boris, TOMŠŮ, Jan, VITVAROVÁ Alžběta a kolektiv. *Prodaná nevěsta na prknech Prozatímního, Stavovského a Národního divadla v letech 1968 až 2018*. Elektronická verze. 2018. 13 s.
- ERBES, Petr, JEDINÁK, Boris a kolektiv. *Kyjem po kebuli*. Elektronická verze. 2020. 26 s.
- ERBES, Petr, JEDINÁK, Boris a kolektiv. *Setkání spiklenců*. Elektronická verze. 2021. 27 s.
- ERBES, Petr, JEDNÁK, Boris. *Discoland*. Elektronická verze. 2022. 25 s.
- ERBES, Petr, JEDINÁK, Boris a kolektiv. *Zachraňte číslo 6*. Elektronická verze. 2021. 21 s.
- FRIČOVÁ, Dagmar. *Thelma a Selma*. Elektronická verze. 2018. 39 s.
- FRIČOVÁ, Dagmar. *Tumor: Karcinogenní romance*. Elektronická verze. 2019. 25 s.
- FRIČOVÁ, Dagmar. *DIY: po tátovi*. Elektronická verze. 2020. 45 s.
- FRIČOVÁ, Dagmar. *Na konci století ryb*. Elektronická verze. 2020. 37 s.
- FRIČOVÁ, Dagmar. *Tumor: Polyamor*. Elektronická verze. 2022. 36 s.
- FRIČOVÁ, Dagmar. *Hledám byt*. Elektronická verze. 2022. 42 s.

- FRIČOVÁ, Dagmar. *Propast*. Elektronická verze. 2023. 38 s.
- FRIČOVÁ, Dagmar, BURAJ, Ivan a PIVOVAR, Marek. *Odsun!!!*. Elektronická verze. 2015. 55 s.
- HANČILOVÁ, Barbora. *KAI / ABE*. Elektronická verze. 2011. 27 s.
- HANČILOVÁ, Barbora. *malé závislosti*. Elektronická verze. 2015. 53 s.
- HANČILOVÁ, Barbora. *Identity*. Elektronická verze. 2017. 40 s.
- HANČILOVÁ, Barbora. *Za dveřmi*. Elektronická verze. 2017. 50 s.
- HANČILOVÁ, Barbora. *Trollové mezi námi*. Elektronická verze. 2018. 63 s.
- HANČILOVÁ, Barbora. *Čtyři roční období*. Elektronická verze. 2020. 34 s.
- HANČILOVÁ, Barbora. *Normální blázni*. Elektronická verze. 2023. 62 s.
- HANČILOVÁ, Barbora. *Anomálie*. Elektronická verze. 2023. 28 s.
- JANDÁČKOVÁ, Kateřina „Kasha“. *K smrti šťastní*. Elektronická verze. 2015. 9 s.
- JANDÁČKOVÁ, Kateřina „Kasha“. *Ve dne v noci*. Elektronická verze. 2016. 38 s.
- JANDÁČKOVÁ, Kateřina „Kasha“ a kolektiv. *Městečko Fake News*. Elektronická verze. 2017. 25 s.
- JANDÁČKOVÁ, Kateřina „Kasha“. *Les sebevrahů*. Elektronická verze. 2021. 39 s.
- KOŠŤÁK, David. *Fresh Love*. Elektronická verze. 2013. 10 s.
- KOŠŤÁK, David. *My Personal Jesus*. Elektronická verze. 2013. 11 s.
- KOŠŤÁK, David. *Úložiště*. Elektronická verze. 2013. 24 s.
- KOŠŤÁK, David. *Antucká tragédie*. Elektronická verze. 2014. 24 s.
- KOŠŤÁK, David. *Lajka (jmenuju se pes)*. Elektronická verze. 2015. 25 s.
- KOŠŤÁK, David. *Taxistyx*. Elektronická verze. 2016. 34 s.
- KOŠŤÁK, David. *Dáma s Camelkami (Pleasure to Burn)*. Elektronická verze. 2016. 61 s.
- KOŠŤÁK, David. *Lajka vzhůru letí*. Elektronická verze. 2017. 16 s.
- KOŠŤÁK, David. *Nad rozlitou Mléčnou dráhou*. Elektronická verze. 2017. 70 s.
- KOŠŤÁK, David. *Srdce patří za mříže*. Elektronická verze. 2017. 35 s.
- KOŠŤÁK, David. *Ptačí žena*. Elektronická verze. 2018. 9 s.
- KOŠŤÁK, David. *Tahle země není pro mladý*. Elektronická verze. 2018. 36 s.
- KOŠŤÁK, David. *Hladová země*. Elektronická verze. 2019. 84 s.
- KOŠŤÁK, David. *Konec vlaštovčí sezony*. Elektronická verze. 2019. 40 s.
- KOŠŤÁK, David. *Prenátál*. Elektronická verze. 2019. 10 s.
- KOŠŤÁK, David. *Baby Boom*. Elektronická verze. 2021. 7 s.
- KOŠŤÁK, David. *Rychlý jako Pírko (Dobří holubi se vrací)*. Elektronická verze. 2021. 33 s.
- KOŠŤÁK, David. *Vlkův sen o cestě na Měsíc*. Elektronická verze. 2022. 39 s.

- KOŠŤÁK, David. *Karkulka v síti*. Elektronická verze. 2023. 22 s.
- KOŠŤÁK, David. *Trójanky*. Elektronická verze. 2023. 78 s.
- KOŠŤÁK, David, KOBLISCHKOVÁ, Helena. *Kronikář*. Elektronická verze. 2017. 41 s.
- KOŠŤÁK, David, JANDÁČKOVÁ, Kateřina „Kasha“. *Jak se směje Zubatá*. Elektronická verze. 2021. 31 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Úsměv*. Elektronická verze. 2015. 13 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Hosté*. Elektronická verze. 2017. 16 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Synáčci*. Elektronická verze. 2017. 28 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Výměna*. Elektronická verze. 2018. 20 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Náš domov*. Elektronická verze. 2018. 26 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Maminka*. Elektronická verze. 2019. 14 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Adventure of a Lifetime*. Elektronická verze. 2020. 8 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Sběratelka*. Elektronická verze. 2020. 3 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Presumpce nevin*. Elektronická verze. 2020. 3 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Vyvolený*. Elektronická verze. 2020. 41 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Písek a kamení*. Elektronická verze. 2021. 6 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Stigmata*. Elektronická verze. 2021. 17 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Skutečné problémy I. – Voda*. Elektronická verze. 2022. 24 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Skutečné problémy II. – Duna*. Elektronická verze. 2022. 27 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Skutečné problémy III. – Soběstačnost*. Elektronická verze. 2022. 31 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Skutečné problémy IV. – Mráz a plyn*. Elektronická verze. 2022. 26 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš. *Extáze*. Elektronická verze. 2023. 16 s.
- LOUŽNÝ, Tomáš, NOVOTNÝ, Ondřej. *Druzí lidé*. Elektronická verze. 2021. 41 s.
- NOVÁKOVÁ, Marie. *Krajina se sklady*. Elektronická verze. 2021. 30 s.
- RÁLIŠ, Tomáš. *Sorex*. Elektronická verze. 2020. 58 s.
- RÁLIŠ, Tomáš. *20/21*. Elektronická verze. 2021. 48 s.
- RÁLIŠ, Tomáš. *Spotřeba druhu*. Elektronická verze. 2022. 74 s.
- ŠINDELKA, Marek. *Feminista*. Elektronická verze. 2023 73 s.
- ŠKRABAL, Ondřej. *Syntetická hostina*. Elektronická verze. 2018. 33 s.
- VERECKÁ, Tereza. *V pasti*. Elektronická verze. 2009. 18 s.
- VERECKÁ, Tereza. *ÍJob*. Elektronická verze. 2011. 39 s.
- VERECKÁ, Tereza. *Kapři*. Elektronická verze. 2013. 67 s.
- VERECKÁ, Tereza. *Vzlety Valeriána Karouška*. Elektronická verze. 2016. 19 s.
- VERECKÁ, Tereza. *Cesta Emericha Ratha*. Elektronická verze. 2018. 52 s.

- VERECKÁ, Tereza. *Potmězvuk*. Elektronická verze. 2021. 18 s.
- VERECKÁ, Tereza. *Velká vodní loupež*. Elektronická verze. 2023. 59 s.