

Akademie múzických umění v Praze

Divadelní fakulta

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

TEZE 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: PhD.

Praha, říjen 2023

Tématem disertační práce Petry Zachaté je tvorba nastupující generace českých dramatiků, tedy autorů narozených mezi lety 1980 a 2000, 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. Jako orientační výchozí bod výzkumu byl zvolen 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.¹ Žádné další dramatické soutěže se na její prestiž nepodařilo navázat. 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 2014.² Desetiletí vymezené lety 2013 – 2023 tedy na poli výzkumu současného českého divadelního textu představovalo k datu dopsání práce v srpnu 2023 nepříliš probádanou oblast.

Hlavním cílem disertačního výzkumu bylo zmapovat tvorbu autorů nastupující generace, charakterizovat poetiku nejvýznamnějších reprezentantů této skupiny a zasadit ji do širšího kontextu divadelního a literárního provozu v České republice.

Jelikož většina autorů nastupující generace nepochází z literárního prostředí, ale jsou vystudovanými divadelníky či filmaři a typicky píšou texty pro inscenace ve vlastní režii či dramaturgii, často nejsou považováni za dramatiky a jejich dílům nebývá přiznán status dramatu (nejčastěji se o nich hovoří jako o divadelních scénářích). Vědomí tohoto statu quo vedlo v samém úvodu disertace k přezkoumání základních pojmů. Pojem „drama“ tato práce chápe jako typ uměleckého textu, jenž je psán jak pro diváckou, tak čtenářskou recepci, je tedy zakotven jak v divadle, tak v literatuře. Oproti tomu termín „divadelní text“ je v disertaci definován širěji jako zastřešující pojem pro všechny typy textů psaných za účelem divadelní recepce, bez ohledu na to, zda je autor zároveň vědomě koncipoval jako uměleckou literaturu. Na rozdíl od „dramatu“ je tedy „divadelní text“ schopen zahrnout rovněž dramatizace, adaptace, divadelní scénáře, libreta a další druhy spíše nepřenositelných divadelních textů. Pojem „přenositelnost“ tato práce chápe 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.

¹ 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.

² JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství. „Nová vlna“ české dramatiky po roce 1989*. 1. vyd. Praha : Akropolis, 2014. 243 s.

Tyto úvahy vedly k ustanovení termínu „divadelní text“ jako pojmu zastřešujícího (namísto pojmu „drama“) a následně umožnily autorce vymezit korpus zkoumaných textů. V dizertační práci se zaměřila nejen na dramata ve výše vymezeném smyslu slova (těch koneckonců dnes vzniká jen poskrovnu), ale i na potenciálně přenositelné divadelní texty, které si nenárokují místo v literatuře. Zároveň z korpusu zkoumaných divadelních textů vyčlenila 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. Stranou disertačního výzkumu 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“). V závěrečné kapitole úvodní části (1.3) se autorka věnuje charakteristice tvorby předchozí autorské generace „nové vlny“, na niž nastupující generace autorů bezprostředně navazuje.

Druhá část práce nazvaná *Divadelní text tady a teď* popisuje, jak je s divadelními texty a jejich autory nakládáno v současném českém divadelním a literárním provozu. V kapitole 2.1 se autorka nejprve dotýká historických příčin emancipace českého divadla a literatury od dramatu, jejíž důsledky jsou patrné dodnes. V 70. letech 20. století došlo k fatálnímu odloučení divadelní praxe od soudobé domácí dramatické tvorby. Mnoho dramatiků se ocitlo na indexu, režim kontroloval 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.*“³ 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. Divadla, která se naučila pracovat tímto způsobem, tedy najednou přestala potřebovat drama, potažmo jeho autory – dramatiky. Tzv. 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 pojímané divadlo tak ztratilo svou závaznost, neboť text přestal být určující složkou*

³ 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.

*inscenace a dominantním se stal autorský přístup dramaturga či režiséra.*⁴ V návaznosti na to autorka konstatuje, že drtivá většina nových českých divadelních textů 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 organizované určitou scénou či coby divadelní scénáře pro svou vlastní inscenaci.⁵ I v případě objednávky, dílny nebo rezidence jsou přitom jen málokdy oslovení spisovatelé, mnohem častěji se i tady divadlo obsluží z vlastních řad, případně zkusí štěstí s filmovým scenáristou. V kapitole 2.2 jsou poté charakterizovány tři pro nastupující generaci nejtypičtější podoby autorství divadelního textu (autor i inscenátor; externí autor – divadelník; kolektivní autorství). Následující kapitola konstatuje neuspokojivé postavení současného českého divadelního textu v literatuře, přičemž jmenuje divadelní texty knižně vydané v letech 2013-2023. Kapitola 2.4 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), a vyjadřuje se k míře jejich účinnosti. Poslední kapitola druhé části (2.5) je věnována čtyřem divadelním scénám, které i přes všeobecnou skepsi vůči původnímu českému divadelnímu textu postavily svou dramaturgii do velké míry právě na něm (Divadlo LETÍ, Švandovo divadlo, A studio Rubín a Divadlo Feste).

Třetí a ústřední část disertace (kapitoly 3.1 – 3.10) tvoří analytické profily tvorby deseti nejvýraznějších autorů a autorek nastupující generace. Aby bylo možné z analýz jejich textů vyvodit zobecňující závěry o autorské poetice, museli být vybráni jedinci, kteří pro divadlo píší soustavněji a mohou se již vykázat ucelenějším dílem. **Tyto podmínky splnili: Tereza Verecká (*1985), jež ve svých textech v čechovovském duchu exponuje životní paralýzu člověka ocitnuvšího se v kleštích sociálního systému a komplikovaných osobních vztahů; Dagmar Fričová (dívčím jménem Radová; *1987), autorka komorních divadelních textů zachycujících nevyzpytatelné procesy uvnitř lidské duše; Matěj Balcar (*1991), zkušený komediograf, jenž vytváří současné příspěvky do kategorie well-made-play; Petr Erbes (*1991), který v postdramatickém duchu propojuje dokumentární látku s mystifikací a metadivadelními postupy; David Košťák (*1991), básník každodennosti zabývající se etikou mezilidských vztahů; Tomáš Loužný (*1991), sarkastický glosátor nešvarů dnešní doby, jenž našel ideální žánr v satirické jednoaktovce; Kateřina „Kasha“ Jandáčková (*1992), která si osvojila vyprávění v ich-formě, aby se mohla ponořit do prožívání svých hrdinů a s angažovanou**

⁴ JANOUŠEK, Pavel. Řád a ideologie v českém dramatu 20. století, s. 8.

⁵ Dramaturg, dramatik a teoretik Jan Vedral tyto dva odlišné typy psaní divadelních textů popisuje jako „od stolu“ a „od scény“ a dramaturgiku – 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.)

senzitivitou pojednala o nadčasových tématech osudovosti, života a smrti, ale také aktuální problematice klimatické krize; **Barbora Hančilová** (*1993), jejíž texty s jemným nadhledem a zpravidla z ženské perspektivy zachycují žitou zkušenost generace mileniálů; **Tereza Agelová** (*1994), autorka textových koláží na různá témata, často spjatá s dospíváním; **Tomáš Ráliš** (*1997), jenž v expresionistickém duchu a za využití epických technik pojednává o neurózách současného globalizovaného světa. V kapitole 3.11 práce nadto přináší přehled dalších začínajících, alespoň jednou inscenovaných autorů.

Závěr z předešlých analýz abstrahuje i přes značnou stylovou a tematickou rozprostraněnost jednotlivých autorských estetik podstatné styčné body a předkládá návrh deskriptivní poetiky nastupující generace autorů. Jednotlivé autorské poetiky spojuje formální eklekticismus, zostřená subjektivita výpovědi, snaha vyjadřovat se k aktuálním problémům tohoto světa. Důraz je kladen na autenticitu výpovědi či prožitku.

K nejoblíbenějším žánrům patří groteska a lyrické drama, 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.

Velký okruh textů našel látku 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. 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 a 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, popřípadě 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. Některé zkoumané divadelní texty vzhledem k této tematizaci interního autorského nebo hereckého subjektu disponují metadivadelností.

Mnoho analyzovaných divadelních textů se rovněž vyznačuje silnou intertextualitou a intermedialitou, typicky v podobě doslovných citací nebo aluzí na nejrůznější kultovní díla, nejen literární, filmová a seriálová, ale právě i na notoricky známé videoklipy, počítačové hry, televizní reklamy anebo memy kolující na sociálních sítích.

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.

Většina divadelních textů autorů nastupující generace 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 nevyrostá 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 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, případně ze vzájemné disonance subjektivních postojů a z nich plynoucího jednání postav, tak jak je prezentují jednotlivé scény montáže či paralelní dějové linie. Obsahově nebo formálně kontrastní výstupy a 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 a modelovosti autoři pracují s postavou zjednodušenou na určitý lidský typ, zosobňující konkrétní 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 či 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 interním 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. Tendují k rozebírání svých pocitů, nejčastěji však formou monologů, tedy pouze před sebou samými (případně před svým terapeutem). V kontaktu s druhými se naopak mají tendenci uzavírat a přetvařovat. Tuto přetvářku dotahují k dokonalosti na sociálních sítích, jež se rovněž staly tématem některých z analyzovaných her. Autoři přitom upozorňují na faleš těchto platforem a plédují za autentický život bez sebestylizace.

V některých sledovaných textech nahrazuje mimezi – uskutečňování děje tady a teď typické pro drama – referování o ději neboli diegeze, vlastní epice. Postavy líčí své pocity, referují o tom, co právě zažívají, komentují počínání jiných postav. Mezi oběma principy přitom autoři mnohdy přecházejí zcela volně, bez změny výstupu apod. Přiblížení postavy k epickému vyprávěči umožňuje stříhem „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.

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 nebo 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.

Čtenářskou recepci svých textů autoři nastupující generace vnímají povětšinou až jako druhotnou, případně ji v potaz neberou vůbec. Z analytické části ovšem vyplynulo, že mnoho jejich divadelních textů je přenositelných, třebaže některé z nich vznikaly přímo pro účely konkrétní inscenace. Nic tedy nebrání tomu, abychom o jejich autorech uvažovali nejen jako o píšících divadelnících, ale také jako o dramaticích. Tato úvaha se nakonec promítla i do názvu této práce.