

Poláčková, Eliška

**Potřebujeme nové formy? : reflexe finálových textů Ceny Konstantina Trepleva pro mladé dramatiky uvedených na festivalu DHNP "Jirka Kniha hledá autora"**

*Theatralia*. 2011, vol. 14, iss. 2, pp. 227-233

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115963>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

leckém centru UP a na niž jsou zváni zástupci všech teatrologických pracovišť, teatrologové, studenti a odborná veřejnost.



Eliška Poláčková /  
**Potřebujeme nové  
 formy?  
 Reflexe finálových  
 textů Ceny Konstanti-  
 na Trepleva pro mladé  
 dramatiky uvedených  
 na festivalu DHNP  
 „Jirka Kniha hledá  
 autora“**

Na letošním ročníku Festivalu Setkání 2011 Stretnutie ve Zlíně proběhla mimo jiné debata s mnohoslabným názvem „Co je současná dramatika?“ Během ní se vynořila otázka, zda je možné nějak zobecnit, jak vypadá tvorba současných mladých českých dramatiků, a jestli se dají vysledovat určité společné motivy ať už v tematice her těchto autorů, ve způsobu jejich výstavby či třeba jen v konkrétních motivech, které by se v nich objevovaly

s větší frekvencí. Ve Zlíně zůstala tato otázka bez odpovědi s odůvodněním, že je příliš těžké takovýmto způsobem zobecnovat. To je bezpochyby pravda, nicméně zároveň je velmi případné se ptát, jak vypadá současná česká původní dramatická tvorba, jakkoli je toto ptání obtížné. Dramatické texty nejmladší generace totiž vypovídají velmi mnoho o jejich hodnotách, životním pohledu a názorech na fungování současné (české) společnosti. Skrz ně můžeme nahlédnout dnešní dvacátníky až třicátníky, kteří se pomalu stávají součástí produktivního segmentu společnosti a za pár let budou těmi, kdo určují její směřování. Od svých předchůdců se tato generace liší tím, že se její životní obzor začal formovat až po roce 89, v tzv. svobodné době. Otázka je, co to pro její příslušníky znamená a kam budou směřovat českou společnost, stále ještě zahlučenou nepřehledným množstvím nových vjemů, která si přitom začíná stále více uvědomovat, že někde se stala či děje chyba. Na místě je rovněž otázka, co nástup této nové generace přinese českému dramatu, kterému v současné době vévodí autoři ve středním či pokročilejším věku jako David Drábek, Lenka Lagronová, Karel Steigerwald nebo Arnošt Goldflam.

Od loňského roku v České republice funguje *Centrum současné dramatiky*, které se však (možná jen zatím) nezaměřuje specificky na tvorbu nejmladších dramatických autorů. Tu se rozhodlo zreflektovat brněnské Di-

vadlo Husa na provázku, když v září 2010 vyhlásilo první ročník soutěže původních dramatických textů Cena Konstantina Trepleva s apelativním podtitulem „Nové formy! Nové formy potřebujeme!!!“. Podmínkou účasti byl kromě jazykového omezení na češtinu a slovenštinu především nízký věk autora (do 30 let) a dále skutečnost, že přihlášený text nesměl být do vyhlášení výsledků nikde publikován, inscenován, ani jinak prezentován. Do soutěže byla zaslána necelá čtyřicítka textů, z nichž porota ve složení Vladimír Morávek, Miroslav Ošchatka a Josef Kovalčuk vybrala sedm textů, které měly být podle původních záměrů následně scénicky pojednány v cyklu inscenačních črt „Jirka Kniha hledá autora“. Z důvodů, jež umělecké vedení divadla přijatelně nevyšvětlilo, se však v rámci projektu nakonec realizovala čtení pouze čtyř ze sedmi finálových textů. Zbytek cyklu doplnily právě hry dávno zavedených autorů, konkrétně Daniely Fischerové, Davida Drábka a Karla Steigerwalda. Realizátoři projektu tak připravili divadelní veřejnost o možnost spatřit něco více než jen výběr z výběru mladé české dramatické tvorby, což je jednak škoda a jednak se nabízí otázka, proč k tomuto opatření sáhli. Nebyly zbývající tři finálové texty dost dobré na to, aby byly představeny světu, byť jen v inscenačním tvaru, který přiznává svou nedefinitivnost, navíc připraveném pro zaujatého, a tedy potenciálně vstřícného a tolerantního diváka?

Nebo za změnou dramaturgické koncepce stála snaha udělat cyklus díky přítomnosti „velkých jmen“ přitažlivějším? Ať už tak nebo onak, zařazení textů zavedených autorů se neukázalo být nejšťastnějším krokem už jen proto, že v rámci projektu představovaly tu slabší část prezentovaných děl. Mladší soupeřníci nad svými ostřílenějšími kolegy „vítězi“ větší sdělností, se kterou dokáží prezentovat zvolená témata, i větší odvahou ke kreativnímu uchopení dramatické formy. Překvapivě však také větší řemeslnou zručností při konstrukci dramatického textu, což je již samo o sobě důvodem k optimistickému pohledu na současný a budoucí vývoj původní české divadelní hry.

Petr Maška (\*1984), jehož text *Žároviště* se dostal do užšího treplevovského výběru, již není autorem zcela neznámým. V loňském roce se v brněnském studiu Marta hrály jeho hry *Udav se katedrálou* a *Lešení*, Český rozhlas mu uvedl v rámci cyklu „Hry a dokumenty nové generace“ text s názvem *Blbouni. Žároviště*, po stránce formy poměrně klasicky vystavěné drama, na ploše tří volně propojených příběhů tematizuje existenciální nejistotu dvou partnerských a jednoho manželského páru na pozadí zdánlivě všednodenního života v jakési chatové kolonii à la 80. léta. Nespornou předností Maškova dramatického rukopisu je schopnost vyhmátnout výrazný detail a postihnout jím celou situaci nebo navodit potřebnou atmosféru. Autor ale také velmi

snadno do této roviny vyjádření zabředne natolik, že mu z textu nezbudě málem nic jiného než shluk neotřelých/moudrých/poetických vět. Tento rys je možná příznačnější pro jeho předchozí dramatický text *Udav se katedrálou, Žároviště* má však výrazně nakročeno stejným směrem. Jazyk hry se přitom až příliš často propadá do fráзовitosti a klišé (např. „Mluvím o štěstí.“ „Nerozumím ti.“), takže ve výsledku vzniká dojem, že jsou nám předkládány banality. Maška přitom zcela jistě není banálně uvažující dramatik, jak o tom svědčí jeho velmi dovedné nakládání s jazykovým humorem či slovními hříčkami místy až subtilními, avšak přesto vždy působícími přílehlavým a zároveň neobnošeným dojmem. Kvality jeho dramatického textu jsou ovšem průběžně degradovány různými nešvary, ať už je to zmíněný sklon k banalitě či přílišná rozvláčnost a upovídánost replik nebo naopak jejich nesdělná útržkovitost. V celku tedy *Žároviště* činí dojem poměrně nevzhledného shluku moudrých bonmotů, politizujících glos a emotivních výkřiků, které nedrží pohromadě ani tak výrazná fabule (příběhy tří párů se odehrávají jaksi mimoděk), jako spíše suggestivní atmosféra zmaru a všudypřítomné úzkosti s doutnajícími jiskřičkami naděje na lepší zítřky.

Text Pavla Trtílka (\*1977), nositele Ceny Alfréda Radoka za objev roku 2003, *Večer umělců*, který v soutěži získal třetí místo, je naopak dramaticky umně sevřeným a pečlivě struk-

turovaným tvarem, v podstatě variací na osvědčený model hry na způsob *Kdo se bojí Virginie Woolfové*. Tři páry se sejdou jednoho večera v intimním prostoru obývacího pokoje a při konverzaci odhalují pokřivenost a bolestivost vzájemných vztahů. Trtílek toto známé schéma nápaditým způsobem variuje a využívá pro svůj autorský záměr, který sahá daleko za hranice prostého dramatu vztahů a dotýká se obecnějších úvah o současném stavu společnosti, speciálně pak jedné jeho mikrosoučástky – českého divadelnického „rybníčku“. Zpočátku hru rozvíjí jako typickou „konverzačku“, přičemž jednotlivé charaktery představuje velmi plastickým způsobem skrze drobné opakující se činnosti, pro ně typické (např. hltání jídla, opakované repliky apod.). Ve skutečnosti je však psychologická rovina hry od začátku zásadním způsobem zcizována, ať už tím, že jsou scénické poznámky předcítány jednou z postav, nebo předepsaným obsazením mužského herce do ženské role. Také počáteční realismus zobrazovaného se v průběhu hry čím dál víc rozrušuje, když jednotlivé postavy začínají snít své představy o štěstí v podobě úspěchu, majetku či obdivu druhých. Zcela epickou formu pak hra získá v závěrečném monologu uklízečky, který nenásilně ale čitelně shrnuje poselství Trtílkova textu: místo abychom problémy řešili, jen se nad nimi planě rozčilujeme nebo je ani nevnímáme, a než bychom se snažili naplnit svůj život smysluplným obsa-

hem (třeba úsilím o záchranu světa, který se vlivem konzumního způsobu uvažování řítí do katastrofy), že-neme se za vnějškovou iluzi bez-problémového blahobytu a absurdní snahou o seberepresentaci (ač často není ani moc co prezentovat). Trtílek navíc ironicky míří také do vlastních řad, když nechává uklízečku pronést směrem k publiku: „A co? Jaký to bylo teda? Nové formy? Tak to je špatný. Moc špatný.“ Odsudek akcentu na vnějškovost, aplikovaný v obecné rovině na celou dnešní společnost, získává také podobu zcela konkrétně míněného apelu do vlastních řad či aspoň zproblematizování podtitulu treplevovské soutěže. Ač by se hře *Večer umělců* dalo vytknout ledacos (především občasná přílišná explicitnost nebo dílčí stavební neobratnosti), přesnost, se kterou Trtílek pojmenoval problém současného českého dramatu – přílišné zaměření na formální stránku –, je až zarážející. Zároveň se mu podařilo stvořit řemeslně přinejmenším uspokojivý text, v jednotlivých motivech nápaditý a v celku soudržný, který se nezjednodušujícím způsobem vyjadřuje k jednomu ze zneklidňujících témat dnešní doby, k otázce konzumu a udržitelnosti současného fungování euro-americké civilizace.

Absolvent JAMU Ján Mikuš (\*1984), mimo jiné nominovaný v roce 2010 na *Slovenskú cenu kritiky DOSKY* v kategorii objev sezóny, získal v soutěži druhé místo za hru *Ryba horí*, která je ze všech fi-

nálových textů nejslabší. Na stránkách agentury Dilia je prezentována jako „spirituálně-groteskní drama, (jež) je intimním vhladem do fanatické rodiny, která svou vnitřní prázdnotu zvelebuje oparem mystiky a patosu“. Přinejmenším druhá část popisu je velmi přiléhavá, bohužel nejen pro zmíněnou rodinu, ale i pro hru samotnou. Mikuš se chytil do pasti, která sklapla už mnohé zkušenější autory: ve snaze demonstrovat určitý jev a povzbudit k jeho reflexi zůstal na půli cesty, takže (pseudo)mystičnost a patetičnost jsou sice v textu přítomné, ale protože od nich není žádným způsobem vytvořen odstup, stávají se charakteristikou textu samotného, nikoli skutečností, na kterou by mělo být skrze něj poukázáno. Hra je rovněž zahlcena jazykovými, motivickými i formálními klišé a symboly, které se zde pouze ukazují, místo aby byly začleněny do dramatické struktury a vzájemně provázány tak, aby vytvořily fungující síť významů a konotací. Přitom témata, která autor „nadhazuje“, nejsou sama o sobě ani v nejmenším nezájímavá (tázání se po hodnotách naší civilizace, analýza rodinných vztahů, výjimečnost a jinakost versus obyčejnost). Problém spočívá pouze ve způsobu jejich uchopení, který není dostatečně nosný, a ve výsledku tak dochází k jejich devalvací a potlačení estetického účinku textu.

Vítězná treplevovská hra Ondřeje Novotného (\*1984), absolventa dramaturgie na brněnské JAMU, *To léto* je ve smyslu formy výrazným proti-

kladem všech předchozích, protože zcela rezignuje na klasickou strukturu dramatu. Patří mezi texty, které jsou sebe-(si)-vědomé v tom smyslu, že důsledně reflektují své vlastní utvoření. Důraz na *jak* je zde naprosto zřejmý – forma je nejen důležitá, ona se stává v pravém slova smyslu hlavní postavou opusu, který postrádá snad všechny znaky tradičního dramatického textu. Novotného hru lze vnímat jako svébytný patchwork, soubor inscenačních potencialit, složený z několika typů ústřížků: dlouhé epické monologické pasáže se střídají s lyrickými básněmi, punkovými písněmi, teoretickými úvahami o umění ale třeba i s různými nákresy, poznámkami pod čarou či za textem, dokonce se objeví reprodukce obrazu. Jediné, co ve hře chybí, je dialog. Není jej totiž potřeba. Dramatičnost textu tkví zcela jinde než v budování situací nebo ve vytváření vztahů mezi postavami, které se ostatně ve hře ve smyslu jednoznačně oddělených mluvčích vůbec nevyskytují – jednotlivé repliky či textové úseky mohou být distribuovány mezi libovolný počet herců. To, co text hry vnitřně dynamizuje, je MYŠLENKA vzešlá z autorského vědomí, čistá idea hledající adekvátní způsoby vyjádření docházející k poznání, že jeden způsob není sám o sobě dostačující, že je potřeba stvořit symfonii, aby se ona myšlenka nakonec zhmotnila ve své celistvosti. Výrazná rytmizovanost textu skutečně připomíná hudební skladbu nebo snad jevištní báseň, konkrétní bás-

ni je zase hra blízká svým obsahem. Oslavou lásky připomíná Hrubínovu *Romanci pro křídlovku*; lásky jako jediného tématu hodného básnickovy pozornosti, jako alfy a omegy lidské existence, jako opaku destruktivních principů, které jsou v našem světě nevyhnutelně přítomny. Novotný ale nepíše pouze a jenom hymnus na lásku (hymnus, ač oproti klasičtějším kouskům svého žánru důsledně zbavený všeho patosu). Velmi podstatná je také jeho výpověď o povaze umění, které má právě s láskou ledacos společného. Například to, že se na ně hodí následující replika z textu hry: „Pro některý věci ještě nejsou jména a je to dobře, že pro ně nejsou jména, protože se musej vycítit“. Některé věci, láska nebo umění například, se zkrátka vzpírají pojmenování. „O čem se nedá mluvit, o tom se musí mlčet,“ píše Wittgenstein, citovaný v poznámkách za hlavním textem. Novotný s Wittgensteinem zároveň také polemizuje: jeho myšlenku, že „Vše, co lze vůbec myslet, lze myslet jasně. Vše, co lze vyslovit, lze vyslovit jasně,“ právě celá hra *To léto* zásadním způsobem zpochybňuje. Poezie, stejně jako punková píseň, o podstatě sdělovaného spíše mlčí, vyhýbá se jasným pojmenováním. Vybízí tím recipienta k přímé účasti na utváření významu uměleckého díla, které se mu dává, čímž mu projevuje velkou úctu a respekt. Vědomí, že umělecké dílo má smysl jen tehdy, pokud je někdo ochotný je reflektovat, tedy pokud si najde svého

příjemce, je skutečně aktem pokory ve smyslu přiznání závislosti dramatika na realitě mimo jeho autorské ego, ze které vyrůstá zodpovědnost autora vůči svému publiku. Novotného hru tak lze v posledku chápat především jako příspěvek do diskuze o podstatě a smyslu umění a o mezích tvůrčího autorského ducha. Svou formou se staví po bok textů Elfriede Jelinekové nebo Davida Hara, které jsou spíše než završeným dramatickým tvarem souhrnem inscenačních potencialit, jakýmsi švédským stolem, ze kterého si režisér může vybrat podle své chuti zajímavé kousky a stvořit z nich vlastní svébytné dílo.

Výše uvedené texty mají evidentně společné znaky, a to ne jeden ale hned několik. Především se jedná o sdílený pocit existenciální krize, nespokojenosti se současným fungováním společnosti a snahu definovat její problémy (u Trtílka konzumní způsob života, u Mašky vyprázdňenost lidských vztahů, ztráta duchovních či jakýchkoli jiných hodnot u Mikuše). Tento zdánlivě pesimistický pohled je však vyvažován nepesimistickým traktováním zvolených témat a zejména široce rozevřenými závěry jednotlivých her, které vesměs naznačují, že zlepšení je možné. Za jakého předpokladu? Zdá se, že za předpokladu, že budeme všichni ochotni investovat do hledání možných východisek. Bez výjimky nejednoznačné konce her a celkově nepřímocharé zacházení jednotlivých autorů s jejich tématy totiž nutí čtenáře k důkladnému promyšle-

ní a domyšlení řečeného, k myšlenkové aktivitě, která je nutným začátkem každého cílevědomého a smysluplného jednání. Prosty jakékoli prvoplánové relativnosti, všechny treplevovské texty nejmladší generace českých dramatiků naznačují, že aktivní přístup k životu je jediným možným způsobem, jak se vyrovnat se světem okolo a se sebou samým. Pokud se nejedná jen o prázdnou deklaraci a pokud tento názor sdílejí také ostatní příslušníci této generace, je to pro českou společnost dobrá zpráva a příslib, že občanskou pasivitu snad v dohledné době vystřídá ochota podílet se na řízení společnosti pomocí všech prostředků dostupných v demokratickém zřízení. Sympatickým se také jeví vědomí mladých autorů, že pouhá hra s formou, která neodkazuje nikam mimo sebe, může fungovat jako součást širšího spektra dramatických textů, ale jako převažující norma není s to před publikem obhájit svou existenci. Lapidárně řečeno, pokud autor nemá *co říci*, ani sebelepší *jak* ho nezachrání. Pokud Trtílek polemizuje s provázkovským prohlášením, že česká dramatika potřebuje především nové formy, Novotný ve svém textu jasně ukazuje, že plnohodnotné umělecké dílo musí mít formální a obsahovou složku v rovnováze – ba víc, obě složky musí být navzájem provázané a společně budovat smysl sdělovaného. Jen v takovém případě nebude mít čtenář či divák pocit, že je vydán na milost a nemilost kvůli dramatika, jen tak si původní česká hra



najde své publikum. Lze jen doufat, že autoři zmíněných textů se dokáží zbavit řemeslných nedokonalostí a v dalších hrách potvrdí svůj status generace dramatiků, která má co říci a která si dokáže slyšení vynutit.



Iva Mikulová /

## Setkání 2011 Stretnutie

V měsíci květnu měli divadelní nadšenci možnost navštívit na trase Olomouc–Zlín–Brno tři nesoutěžní festivalové přehlídky. V letošním ročníku si organizátoři olomoucké Flory (13. 5. – 20. 5.) nestanovili žádný leitmotiv a široce (ne)vymezené kritérium „nejzajímavější a nejinspirativnější tuzemské tituly“<sup>1</sup> zahrnovalo v podstatě kteroukoli inscenaci. Naproti tomu festival Divadelní svět (27. 5. – 3. 6.), jenž začínal v těsné návaznosti za zlínským festivalem, byl věnován osobnosti Petera Brooka. V druhé tematické linii „Shakespeare a diverzita kultur“ se představily soubory z celého světa s inscenacemi her W. Shakespeara. Přestože dramatur-

gické vymezení všech tří festivalů od sebe dané přehlídky odlišovalo, našly se v tomto geografickém trojúhelníku společné mezníky inscenací, které se objevily na dvou či všech třech festivalech (např. *Korespondence V+W*, *Napichovači a lízači* nebo *Found and Lost*). Specifičnost zlínského divadelního festivalu Setkání 2011 Stretnutie (23. 5. – 27. 5.) oproti dalším květnovým divadelním festivalům spočívá již dlouhodobě v dramaturgickém zaměření na podporu původní dramatické a inscenační tvorby.

Zlínský festival si získal za 16 let své existence výlučnou pozici především díky uvádění inscenací slovenských divadel, s jejichž inscenační tvorbou se český divák nemá mnoho příležitostí setkat.<sup>2</sup> Tato výlučnost se stala častým argumentem při mnohých diskuzích v průběhu festivalu, během kterých se hovořilo o nutnosti zachovat festival i nadále. Konání letošního ročníku bylo totiž ohroženo z důvodu nedostatku finančních prostředků, v důsledku čehož byl hlavní program ochuzen o sedm inscenací a jeden hrací den. Divadlo získalo oproti minulým rokům nižší finanční podporu z Ministerstva kultury a zároveň nezískalo grant z Mezinárodního visegrádského fondu, který byl po několik let jedním z hlavních finančních zdrojů festivalu. Diváci tak nemohli zhlédnout například *Lulu*

1 Citováno z webových stránek Divadelní Flory, dostupné na [www.divadelniflora.cz](http://www.divadelniflora.cz).

2 Jinou kategorií jsou soutěžní studentské přehlídky Setkání/Encouter nebo Zlomvaz, jichž se účastní studenti českých a slovenských uměleckých škol.