

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Diplomová práce

**Tvůrčí dvojice Janka Ryšánek Schmiedtová a Anna Saavedra:  
Mapování tvorby s akcentem na gender problematiku**

Bc. Tereza Vaščáková

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Divadelní studia / Televizní a rozhlasová studia

Olomouc 2024

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma *Tvůrčí dvojice Janka Ryšánek Schmiedtová a Anna Saavedra: Mapování tvorby s akcentem na gender problematiku* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum 9. 5. 2024

.....

podpis

Ráda bych touto cestou vyjádřila veliké poděkování Mgr. Jitce Pavlišové, Ph.D., za vedení mé magisterské diplomové práce. Nejenom že se mi vždy dostávalo cenných připomínek a inspirativních rad, nýbrž i neustálé podpory. Rovněž bych chtěla poděkovat režisérce Jance Ryšánek Schmiedtové a dramatičce Anně Saavedře, a to jak za poskytnutí divadelních textů a inscenací, tak za zodpovězení dotazů týkajících se jejich společné tvorby.

## OBSAH

Úvod.....	5
<b>1. Teoreticko-metodologická část I.: Ukotvení genderu, pohlaví a rodu západocentrickým diskurzem v proměnách času.....</b>	<b>16</b>
<b>2. Teoreticko-metodologická část II.: Vybrané přístupy k analýze divadelního textu a inscenace .....</b>	<b>28</b>
2.1 Etablování pojmu divadelní text: Způsoby nazírání a koncepce.....	28
2.2 Dramatizace, adaptace a aktualizace textu .....	33
2.3 Sémioticko-strukturální metoda analýzy inscenace dle Patrice Pavise .....	35
<b>3. Kontextuální část: Gender „českou“ perspektivou .....</b>	<b>40</b>
3.1 Devalvace pojmu gender .....	40
3.2 Genderová témata optikou českých dramatiček a režisérek .....	50
3.2.1 Exkurz: Problematika pojmu „ženské drama“ .....	51
3.2.2 Stručný vývoj reflexe gender problematiky v divadelních textech českých dramatiček .....	53
3.2.3 Současné divadelní režisérky a dramatičky akcentující ve své tvorbě genderovou nerovnoprávnost.....	55
3.2.4 Tvůrčí tandem Janka Ryšánek Schmiedtová a Anna Saavedra .....	63
<b>4. Analýza divadelních textů a inscenací Anny Saavedry a Janky Ryšánek Schmiedtové.....</b>	<b>68</b>
4.1 Sledované aspekty v divadelních textech Anny Saavedry a jejich analýza .....	69
4.1.1 Figurace .....	69
4.1.2 Jazyk.....	84
4.1.3 Způsob tematizace genderových rolí.....	102
4.1.4 Sumarizace svébytných znaků .....	114
4.2 Analýza inscenací Janky Ryšánek Schmiedtové.....	116
4.2.1 <i>Eva, Eva!</i> .....	116
4.2.2 <i>Kuřačky</i> .....	121
4.2.3 <i>Dům Bernardy Alby</i> .....	126
4.2.4 <i>Pýcha a předsudek</i> .....	131
4.2.5 <i>Fat cabaret: lásky strach a žen nekonfekčních žen</i> .....	135
4.2.6 Interpretační závěr .....	140
<b>Závěr.....</b>	<b>143</b>
<b>Seznam použitých pramenů a literatury .....</b>	<b>148</b>
<b>Seznam příloh.....</b>	<b>162</b>
Příloha č. 1 – Inscenační týmy analyzovaných inscenací.....	163
Příloha č. 2 – Fotodokumentace inscenací .....	168
Příloha č. 3 – Biografie autorek.....	178

## Úvod

Témata pojící se s genderem jsou v současné době velmi diskutovaná, a to kvůli zmíněnému termínu „gender,“ jenž ve společnosti často vyvolává negativní konotace. Příčinou těchto konotací mohou být média či politici/političky, kteří/ktelé tento pojem mylně interpretují a tím pádem devalvují, což bude dále v této práci obšírněji nazíráno. Přitom je gender problematika důležitou oblastí, která primárně pojednává o rovnoprávnosti pohlaví a genderu. Tato společností probíraná témata pochopitelně prostupují i do uměleckých děl autorů a autorek. Jedním z takových příkladů je i tvůrčí dvojice režisérky Janky Ryšánek Schmiedtové a dramatičky Anny Saavedry, které se obdobným tématům věnují již od dob jejich absolutoria na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Tím se dostávám k předmětu této magisterské diplomové práce, jejímž cílem je mapování tvorby těchto autorek, které nejčastěji vycházejí z původních dramatických textů, jež Saavedra následně aktualizuje. Budu tedy sledovat, jak Saavedra k předloze přistupuje – jaký jazyk a principy figurace používá. U Ryšánek Schmiedtové se zaměřím na inscenační provedení Saavedřiných divadelních textů. Budu zkoumat, jaké inscenační složky Ryšánek Schmiedtová akcentuje a jak kooperují s divadelní předlohou. Z toho následně určím příznačné znaky této tvůrčí dvojice.

U autorek je již z výběru jejich pretextů patrné, že se zabývají otázkou rovnoprávnosti, proto budu dále zkoumat, jakými způsoby gender problematiku ve svých dílech uchopují. Ústřední výzkumné otázky tedy jsou, v čem spočívá svébytnost společné tvorby Ryšánek Schmiedtové a Saavedry a zda téma genderové nerovnosti někam „posouvají“ a snaží se o nastolení dialogu, či nikoliv. Aby mohly být otázky validně zodpovězeny, je třeba zvolit několikero společných divadelních projektů Ryšánek Schmiedtové a Saavedry. V mém případě se bude jednat o pět divadelních textů a inscenací, které budu postupně analyzovat a jež budu blíže představovat v kritice pramenů a literatury.

Motivací k napsání této práce je především vlastní zájem o divadelní texty/inscenace, které jsou do jisté míry odrazem společnosti a mnohdy usilují o vyvracení nastolených konvencí, jež se pojí s maskulinitou a feminitou. Samotnou mě velmi zajímá, jakým způsobem díla Ryšánek Schmiedtové a Saavedry skrze gender témata promlouvají k divákům/divačkám. Zároveň je potřeba zmínit, že zčásti navazuji na svou bakalářskou práci *Komparace a analýza Hedy Gablerové Henrika Ibsena a její aktualizované verze z Divadla Petra Bezruče*,<sup>1</sup> v níž jsem

---

<sup>1</sup> VAŠČÁKOVÁ, Tereza. *Komparace a analýza Hedy Gablerové Henrika Ibsena a její aktualizované verze z Divadla Petra Bezruče*. [Online]. Olomouc, 2021. [Cit. 1. 5. 2024]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/t8q369/>.

porovnávala původní text *Hedy Gablerové* Henrika Ibsena s jeho aktualizací *Heda Gablerová: Teorie dospělosti* Anny Saavedry. Součástí byla také analýza inscenace Ryšánek Schmiedtové. Tato magisterská diplomová práce je tedy rozšířením společné tvorby tvůrčího dua Ryšánek Schmiedtové a Saavedry.

Dalším důvodem pro napsání této magisterské diplomové práce je zanedbatelné množství publikací věnujících se tvorbě českých režisérek a dramatiček, kterým se stále nedostává takového prostoru. Proto se zaměřím alespoň na tvorbu dvojice (z mnoha autorek), která mimo jiné ve svých dílech tematiku feminismu/genderu reflektuje. Přínos této práce tedy shledávám v tom, jak lze na díla tvořená dramatičkami a režisérkami nahlížet skrze genderové koncepty, případně jak se může patriarchální nastavení společnosti vepsat do umělecké tvorby tvůrkyň.

## **Metodologie práce, kritika pramenů a literatury**

Jak jsem avizovala na začátku úvodní kapitoly, tato diplomová práce si klade za cíl určit tvůrčí rukopis dramatičky Anny Saavedry a režisérky Janky Ryšánek Schmiedtové a shledat, jakým způsobem ve své tvorbě reflektují témata pojící se s nerovnoprávností genderu. K tomu bude zapotřebí analyzovat několikero děl a divadelních textů, které následně představím. Nejstarším dílem, které budu analyzovat, je divadelní text/inscenace *Eva, Eva!* (2008) inspirovaný/á *Gazdinou robou* Gabriely Preissové. *Eva, Eva!* je absolventským projektem, který může ukázat rozdílné uvažování o tématech genderu s aktuálními díly tvůrkyň. Dalším analyzovaným dílem budou *Kuřačky* (2012) vycházející z dramatu *Tři sestry* Antona Pavloviče Čechova. *Kuřačky* byly následně inscenovány v Národním divadle moravskoslezském. Mezi těmito dvěma inscenacemi (*Eva, Eva!* a *Kuřačky*) sice vznikl další projekt, nicméně se jednalo o divadlo sociální akce – *Paso a paso – Cesta zraněného bojovníka* (2011). V tomto případě byl divadelní text/scénář tvořen převážně určitou skupinou lidí, Saavedra jej následně „pouze“ zkompletovala. Proto jsem se rozhodla, že projekty divadla v sociální akci vynechám, byť mají zcela jiné kvality. Třetím analyzovaným divadelním textem a inscenací bude *Dům Bernardy Alby* (2020) Moravského divadla Olomouc, který/á vznikl/a podle stejnojmenného dramatu Federica García Lorcy. Zde je oproti *Kuřačkám* a *Eva, Eva!* ponechán původní název, tudíž je zde předpoklad větší věrnosti vzhledem k Lorcově textu. Předposledním analyzovaným dílem bude *Pýcha a předsudek* (2021) Městského divadla Zlín, jež vychází jako jediný text

z románové předlohy, a proto jsem se rovněž rozhodla pro jeho zařazení. Poslední inscenace/text bude zastupovat autorskou tvorbu tvůrkyň, neboť se jedná o původní divadelní text napsaný Annou Saavedrou, a sice *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* (2023) z olomouckého Divadla Tramtarie.

Výčet inscenací a divadelních textů je dostatečně pestrý na to, abych dokázala pojmenovat signifikantní rysy v tvorbě Anny Saavedry a Janky Ryšánek Schmiedtové. Divadelní texty budu zkoumat konceptuálním nazíráním skrze diskurzivní analýzu, přičemž budu vycházet z definice sociální psycholožky Kateřiny Zábrodské, která tuto analýzu chápe jako „přístup, který se zaměřuje na hledání pravidelností objevujících se při vytváření významu sociální reality.“<sup>2</sup> Budu tedy sledovat, jak se diskurz<sup>3</sup> vepisuje do tvorby této tvůrčí dvojice, což znamená, že zohledním, v jakém kontextu tvoří svá díla a jak se ono současné paradigma a genderová nerovnost v tvorbě Ryšánek Schmiedtové a Saavedry odráží. Kromě toho se budu u textových analýz opírat o pojetí divadelního textu tak, jak jej ustanovila Gerda Poschmann, což rozeberu níže. U inscenací pak využiji sémioticko-strukturální metodu Patrice Pavise, která je založena na zkoumání jednotlivých složek, jejich významů a vztahů mezi nimi.

Magisterská diplomová práce se skládá ze čtyř stěžejních částí: první dvě kapitoly se věnují teoreticko-metodologickému aparátu, následuje kontextuální část a dále část analytická. Nyní postupně představím strukturu práce a příslušnou literaturu a prameny. První část teoretického rámce věnuji definici pojmů a nastínění genderové problematiky prizmatem příslušných teoretiků a teoretiček. V první řadě definuji pojmy, jako jsou pohlaví a gender, přičemž budu vždy vycházet z vícero perspektiv (např. pohlaví jako biologicky dané × zkonstruované). Zmíněné pohlaví budu zprvu definovat prizmatem již zmíněné psycholožky Kateřiny Zábrodské a její publikace *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*.<sup>4</sup> Jedná se sice o publikaci více než patnáct let starou, zato ale nabízející široký záběr pojmů souvisejících s gender studies. Zábrodská vychází z klíčových gender teorií, a to konkrétně z Judith Butler, o jejíž publikace se budu primárně opírat. Pro pochopení samotného termínu *gender* budu vycházet hned z několika konceptů. Stěžejní bude v tomto ohledu publikace Butler *Trampoty s rodem – feminizmus a podryvovanie identity*,<sup>5</sup> kterou

---

<sup>2</sup> ZÁBRODSKÁ, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Průhledy (Academia). Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1752-9, s. 81.

<sup>3</sup> Pojem diskurz je poměrně komplikovaný termín a interpretuje se různými způsoby, já v tomto případě míním diskurz ve smyslu významové struktury, „kdy pojem označuje odlišné způsoby zvýznamňování sociální reality.“ (Ibid., s. 82).

<sup>4</sup> ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Cit. d.

<sup>5</sup> BUTLER, Judith. *Trampoty s rodem – feminizmus a podryvovanie identity*. Bratislava: Aspekt, 2015. ISBN 978-80-8151-028-1.

pro gender studies, potažmo (post)feminismus, považují za zásadní. Nejenomže Butler vyvrací pojem pohlaví coby sociálně zkonstruovaný termín, nýbrž tak uvažuje i o genderu. Vymezuje se vůči myšlenkám tradičního feminizmu, a tak ji můžeme označit za zástupkyni post-feministických teorií, které kritizují kategorii ženy, jež budu rovněž definovat. Pro mě je však zcela zásadním pojmem *performativita genderu*, kterým předesílá, že svůj gender hraje a je vytvářen na základě citací norem, díky kterým se tvoří identita jedince. Podrobněji pak o způsobu „přebírání“ konvencí píše ve studii „When Gesture Becomes Event,“<sup>6</sup> o níž se rovněž budu v diplomové práci opírat, zejména v částech věnujících se „přiřazování pohlaví“ a vlivu společenských institucí na utváření genderové identity. Abych měla způsob nazírání Butler komplexní, neopomenu ani publikaci *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví,“*<sup>7</sup> ve které Butler pojmenovává problematiku ustanovování gender rolí. Myšlenky Butler budu místy komparovat s kalifornskými sociology Candace West a Donem H. Zimmermanem a jejich teorií *doing gender* ve stejnojmenné studii.<sup>8</sup> Koncept *doing gender* jsem se rozhodla zařadit z toho důvodu, abych ukázala, že Butler nebyla zdaleka první, kdo v podobných intencích uvažoval. West a Zimmerman mimoto ve své studii předkládají, jak se chápání genderu postupně proměňovalo, což je rovněž v mé práci jedno z fokusovaných prizmat nazírání zejména co do aktualizace jednotlivých dramatických textů (případně románu).

Následně se budu věnovat *genderové identitě*, u které budu taktéž vycházet z výše uvedených publikací, zejména pak ze Zábrodské, neboť poměrně zjednodušujícím způsobem vymezuje tento pojem. Opírá se přitom o socioložku Kath Woodward či již zmíněnou Judith Butler a další teoretiky/teoretičky. Co však u Zábrodské absentuje, jsou předcházející teorie genderové identity. Konkrétně mám na mysli Freudovu teorii identifikace, ze které je též znát patriarchální smýšlení jeho doby (1856–1939). V tomto případě budu vycházet z publikace americké socioložky Claire M. Renzetti *Ženy, muži a společnost*,<sup>9</sup> která na Freudovu teorii nazírá prizmatem společenských rolí. Freudovu perspektivu zohledním především proto, aby byl zřetelný vývoj smýšlení o genderové identitě. V kontrastu s Freudem zmíním výzkum

---

<sup>6</sup> BUTLER, Judith. When Gesture Becomes Event. In: A. Street et al. (eds.), *Inter Views in Performance Philosophy, Performance Philosophy*, 2017. DOI 10.1057/978-1-349-95192-5\_15.

<sup>7</sup> BUTLER, Judith. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Limes (Karolinum). Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2016. ISBN 978-80-246-3325-1.

<sup>8</sup> WEST, Candace, ZIMMERMAN, H. Don (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2). [Online]. [Cit. 16. 1. 2024]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/189945>.

<sup>9</sup> RENZETTI, Claire M. a CURRAN, Daniel J. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0525-2.



amerického sociologa Spencera E. Cahilla, na kterého upozorňují West a Zimmerman.<sup>10</sup> Identitu genderu zkoumal pomocí sociálního modelu, díky kterému ukázal, že „nároky“ na identitu se formují již u dětí v předškolním věku. Cahill, podobně jako Butler, shledává problém v samotném jazyce, jenž má na formování jakékoliv identity znatelný vliv.

Po definici pojmů pohlaví, gender, identita a performativita genderu blíže nastíním konstruování feminity a maskulinity, které souvisí s již zmíněnou *kategorií ženy* Judith Butler. V tomto ohledu si v rámci práce dovolím s Butler polemizovat, jelikož opomíná kategorii muže, a tak je namísto i krátké zamyšlení se nad tím, zda Butler neuvažuje zaujatě ze své pozice ženy.<sup>11</sup> Se stereotypem ženy se pojí i vnější krása, a proto před samotným závěrem této teoreticko-metodologické kapitoly nastíním mýtus krásy z publikace *Mýtus krásy: ako sú obrazy krásy zneužívané proti ženám*<sup>12</sup> americké feministky a spisovatelky Naomi Wolf. Ve svém posledním textu/inscenaci (*Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*) se Ryšánek Schmiedtová a Saavedra zabývají body shamingem, a tak se v tomto ohledu nabízí způsob nazírání právě skrze teze Wolf. Wolf se v jednotlivých kapitolách zaobírá krásou a jejími paradoxy. V neposlední řadě pak přináší úvahu nad tím, jak ideály krásy překročit. Aby teze Wolf nepůsobily příliš teoreticky, rozhodla jsem se zařadit i současné výzkumy, které privilegia „vzhlednějších“ jedinců mapovaly. Konkrétně se bude jednat o studii „Physical attractiveness and social status“<sup>13</sup> psychologek Lisy Slattery Walker a Tonyi Frevert z University of North Carolina v Charlotte, jež zkoumaly zmíněnou problematiku ve školním prostředí. Závěr kapitoly pak završím exkurzem o vnímání žen v umění, a to optikou rakouské filozofky Herty Nagl-Docekal. Její prizma volím z toho důvodu, že zavádí pojem *art is gendered* v publikaci *Feministická filozofie: výsledky, problémy, perspektivy*.<sup>14</sup> Vzhledem k tomu, že se má práce vztahuje k umělecké tvorbě (divadelní texty a inscenace), je exkurz tohoto typu více než žádoucí. Zároveň je třeba připomenout, že se jedná o teorie pramenící ze západocentrického smýšlení o ženách, čemuž rovněž věnuji krátkou pozornost.

---

<sup>10</sup> CAHILL, E. Spencer. In: WEST, Candace, ZIMMERMAN, H. Don (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2). [Online]. [Cit. 16. 1. 2024]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/189945>.

<sup>11</sup> Jsem si vědoma, že se Butler označuje za nebinární, nicméně její zaujetí vůči tradičnímu feminizmu pramení z toho, že se dříve klasifikovala jako žena, a proto jsem si dovolila toto pojmenování.

<sup>12</sup> WOLF, Naomi. *Mýtus krásy: ako sú obrazy krásy zneužívané proti ženám*. Knižná edícia feministického kultúrneho časopisu Aspekt. Bratislava: Aspekt, c2000. ISBN 80-85549-15-8.

<sup>13</sup> FREVERT, Tonya K.; WALKER, Lisa Slattery. Physical attractiveness and social status. *Sociology Compass*, 2014, s. 313–323.

<sup>14</sup> NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filozofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Přeložila Hana HAVELKOVÁ. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. ISBN 978-80-86429-68-7.

Druhá teoreticko-metodologická část bude vycházet z teatrologických konceptů vztahujících se k analýze divadelního textu a inscenace. První část kapitoly věnuji vymezení pojmu „divadelní text“ dle Gerdy Poschmann. Poschmann se ve své disertační práci *Der nicht mehr dramatische Theatertext* (1997) zevrubně věnuje divadelnímu textu a jeho znakům, díky nimž již nelze hovořit o tradičním dramatickém textu, jelikož je drama z aristotelského hlediska (nikoliv literárního) velmi striktní termín. Z důvodu neznalosti německého jazyka nebudu vycházet přímo z disertace Poschmann, nýbrž budu čerpat ze studií/monografií, jež její přístup reflektují a aplikují na divadelní texty. Komparace s jinými studiemi by byla nicméně i tak žádoucí, neb musím brát v potaz, že studie Poschmann vznikla v devadesátých letech. Budu se tedy opírat o disertaci teatroložky Jitky Pavlišové *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*,<sup>15</sup> která velmi podrobně přejímá pojmy Poschmann a aplikuje je na současné rakouské dramatiky a dramaticky. Pavlišová se věnuje mluvenému/přídavnému textu, nositelům textu, intertextualitě, jazyku apod., zároveň přináší svůj vhled a nové poznatky, zejména (a nejenom) co do oblasti jazyka a figurace, které ve své analytické části využiji.

Nyní se dostávám ke zcela klíčové antologii, která mi bude oporou zejména co do analýzy divadelních textů, a tou je *Text a divadlo*.<sup>16</sup> Tuto publikaci volím z toho důvodu, že zaujímá současný diskurz – někteří/některé teoretici/teoretičky s Poschmann polemizují či na její myšlenky navazují a rozšiřují je. Podstatnou kapitolou pro mě bude „Teatralita textu“<sup>17</sup> teatroložky Zuzany Augustové, kde definuje a přebírá koncept Gerdy Poschmann. Další studií, o kterou se budu v průběhu práce opírat, bude „Divadlo a text jako průnik fuzzy množin / Úvaha nejen teoretická“<sup>18</sup> teatrologa a literárního vědce Pavla Janouška. Z jeho studie využiji zejména podkapitoly „Logika proměn“ a „Divadlo a dramatický ideál“, které dávají návod, jak číst dramatické/divadelní texty. Janoušek pak zevrubně popisuje interní subjekt dramatu, který rozděluje na několik typů, které využiji v analytické části práce. Pro analýzu divadelního textu pak budu v dílčích poznacích vycházet z kapitoly literárního vědce Roberta Kolára „K současnému českému veršovanému dramatu“<sup>19</sup> či „Zůstane divadelní hra dramatem?“

---

<sup>15</sup> PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. [Online]. Brno, 2012 [Cit. 27. 4. 2021]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/th/zekto/Disertace\\_Pavlisova.pdf](https://is.muni.cz/th/zekto/Disertace_Pavlisova.pdf). Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.

<sup>16</sup> MERENUS, Aleš; MIKULOVÁ, Iva a ŠOTKOVSKÁ, Jitka (ed.). *Text a divadlo*. Theatrologica. Praha: Academia, 2019. ISBN 978-80-200-3108-2.

<sup>17</sup> AUGUSTOVÁ, Zuzana. Teatralita textu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 139–150.

<sup>18</sup> JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin / Úvaha nejen teoretická. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 15–99.

<sup>19</sup> KOLÁR, Robert. K současnému českému veršovanému dramatu. In: Ibid, s. 117–131.

Poznámky k teoretickému vymezení dramatu<sup>20</sup> teatroložky Lenky Jungmannové. Celou kapitolu týkající se konceptu divadelního textu zastřeším úvahou italského dramatika a teoretika Davida Carnevaliho „Is there a postdramatic drama? (about fable and the representation of world,<sup>21</sup> která je součástí publikace *Horizonty evropského dramatu: Současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Carnevali se zamýšlí, jak lze uvažovat nad pojmem postdramatický text v současném diskurzu. Signifikantní znaky postdramatu (roztržštěnost, diskontinuita atp.) Carnevali chápe jako odraz a vnímání světa. Saavedra s Ryšánek Schmiedtovou ve své tvorbě reflektují různorodá témata dle toho, co jim připadá ve společnosti aktuální.<sup>22</sup> I z toho důvodu mi připadá Carnevaliho zamyšlení logické a v mnoha ohledech nosné, neboť Carnevali přináší zcela odlišný pohled na postdramatický/divadelní text. Pojem postdramatický text rovněž připomenu, a to optikou německého teatrologa Hanse-Thiese Lehmana a jeho publikace *Postdramatické divadlo*,<sup>23</sup> jejíž zařazení vnímám jako nutné pro pochopení Carnevaliho tezí.

Další část, jež se bude vztahovat k analýze textu, budu věnovat pojmům, jako jsou dramatizace, adaptace či aktualizace. Vydefinování si zmíněných pojmů je nezbytné, neboť, jak jsem již předestřela, Saavedra často vychází z klasických dramatických textů. Pro diplomovou práci pak bude stěžejní pojem aktualizace, pro jehož užití je ale důležité rozumět i ostatním pojmům (adaptace, dramatizace), které si mohou být do jisté míry blízké. Zároveň mým cílem není adaptační analýza, proto tuto podkapitolu pojmu spíše jako nezbytný exkurz pro zorientování se v tomto pojmosloví. Vycházet budu ze studie divadelní dramaturgyně Ivy Šulajové *Příspěvky k teoretické problematice dramatizací*,<sup>24</sup> kde definuje dramatizaci coby metatext a bere ji jako osobní výpověď autora/autorky. Zevrubně se pak adaptačním a dramatizačním procesům věnuje literární vědec Aleš Merenus ve své disertační práci *Nárys teorie dramatizací literárních děl*,<sup>25</sup> která mi připadá přínosná v polemikách o tom, co lze či nelze nazvat dramatizací, přičemž Merenus přichází s vlastními úvahami, které do určité míry

---

<sup>20</sup> JUGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem? Poznámky k teoretickému vymezení dramatu. In: *Ibid*, s. 132–138.

<sup>21</sup> CARNEVALI, Davide. Is there a postdramatic drama? (about fable and the representation of world) In: JOBERTOVÁ, Daniela, JIŘÍK, Jan a AUGUSTOVÁ, Zuzana (eds.). *Horizonty evropského dramatu: Současný divadelní text mezidramatickými a postdramatickými tendencemi*. Praha: NAMU, 2017, s. 233–242.

<sup>22</sup> Janka Ryšánek Schmiedtová, osobní korespondence s autorkou. Online 5. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>23</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Svetové divadlo. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. ISBN 978-80-88987-81-9.

<sup>24</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická*. 2004, roč. 53, č. Q7.

<sup>25</sup> MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl*. [Online]. Brno, 2012 [Cit. 28. 4. 2024]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/iekdp/>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Viktor Viktora.

vyvracejí předchozí definice pojmů dramaturgie/adaptace. V neposlední řadě vydefinuji pojem aktualizace z již zmíněné Janouškovy studie, která se v kapitole „Divadlo a dramatický ideál“<sup>26</sup> zabývá aktualizačním čtením textu. Aby stanovení těchto termínů nepůsobilo příliš jednotvárně, doplněním kapitoly i o definice výše uvedených pojmů Patrice Pavise z jeho *Divadelního slovníku*,<sup>27</sup> který mi mimo jiné bude v průběhu práce nápomocný pro vydefinování stěžejních termínů z oblastí týkajících se složek divadelního textu/inscenace.

Poslední kapitola, věnující se teoreticko-metodologickému vymezení, se bude zabývat dílčími složkami divadelní inscenace. Je třeba zdůraznit, že Ryšánek Schmieďtová své divadelní inscenace vytváří poměrně tradičním způsobem. Proto se nabízí Pavisova publikace *Analýza divadelního představení*,<sup>28</sup> v níž se autor velmi podrobně věnuje jednotlivým složkám, a to i ve vztahu ke složkám ostatním. Během analýz se budu rovněž opírat o již zmíněné genderové teorie, které mi budou nápomocné v analyzování genderových rolí, a to jak v divadelních textech, tak inscenacích.

Po vymezení teoreticko-metodologických kapitol bude následovat poměrně rozsáhlá kapitola fokusovaná na vnímání genderu v České republice. Výše uvedené teoretické koncepty týkající se genderu vycházely převážně ze zahraničních teoretiků a teoretiček (Butler, West, Zimmerman, Cahill, Wolf), proto na začátku této kapitoly v krátkosti vymezím gender studies v naší zemi. Vzhledem k tomu, že mapuji tvorbu českých tvůrkyň, považuji kontextualizaci této problematiky ve specificky českém prostředí za nezbytnou. Abych nezůstala pouze v rovině teoretické, vztáhnou vnímání pojmu gender na několik aktuálních událostí, které mimo jiné poukázaly na devaluaci tohoto pojmu českou společností. Konkrétně se budu věnovat neratifikováním *Istanbulské úmluvy*, zamítnutím manželství pro neheterosexuální páry Poslaneckou sněmovnou a v neposlední řadě zmíním projev Darij Kashcheeva, který zazněl na předávání cen České filmové a televizní akademie. Kashcheeva se v rámci děkovné řeči explicitně vyjádřila k ne zcela adekvátním podmínkám pro ženy-matky v uměleckém prostředí. Během svého poděkování ji z důvodu dlouhého proslovu netečným způsobem přerušil režisér Michael Čech, byť během večera zaznívaly podobně dlouhé projevy. Událost opět zrcadlí přístup ke snaze o lepší genderové podmínky. Ve všech třech uvedených případech budu vycházet z pramenů, jako jsou publicistické rozhovory, ve kterých jsou řečeny pohledy

---

<sup>26</sup> JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a dramatický ideál. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 52–67.

<sup>27</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0.

<sup>28</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Přeložil Kateřina NEVEU. Teoretická řada (Nakladatelství AMU). Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. ISBN 978-80-7331-549-8.

odborníků/odbornic, sociologů/socioložek či psychologů/psycholožek. Kromě toho se budu opírat o publikaci sociologa Zdeňka Slobody *Dospívání, rodičovství a (homo)sexualita*,<sup>29</sup> v níž Sloboda mapuje homosexualitu s ohledem na výchovu dítěte a mimoto předkládá historický exkurz vnímání homosexuality, jenž mi připadá pro celistvé uchopení problému klíčový. V podobném případě se budu opírat o sérii rozhovorů novináře Filipa Titlbacha v knize *Byli jsme tu vždycky*,<sup>30</sup> ve které se ve třinácti rozhovorech dozvídáme vývoj nazírání na neheterosexuální menšinu. *Byli jsme tu vždycky* volím z důvodu komplexního uchopení problematiky prizmatem odborníků a odbornic z nejrůznějších odvětví (psycholog Jan Vojtko, již zmíněný sociolog Sloboda atd.). Obdobným, ale mnohem zevrubnějším způsobem, je pak pojatá publikace *Odolná společnost: mezi bezmocí a tyranií*<sup>31</sup> filozofky Alice Koubové a literární dokumentaristky Barbory Baronové, ve které na základě čtrnácti rozhovorů vykrystalizují aspekty resilientní společnosti. Pro mé téma využiji dva rozhovory, a sice s romanistou Lukášem Houdkem, ve kterém mimo jiné Houdek popisuje vliv médií na českou společnost (dehonestující titulky, desinterpretace témat/pojmů), v dalším případě se pak bude jednat o rozhovor se soudkyní Kateřinou Šimáčkovou, která zde přímo hovoří o *Istanbulské úmluvě* a negativním vnímání genderu. Oba rozhovory s mým tématem úzce souvisejí a rozšiřují perspektivu toho, proč je termín gender v naší zemi takovým způsobem dehonestován. V rámci kontextuální části se pokusím na všechny výše uvedené události nahlížet kriticky a polemizovat s výroky politiků/političek a teoretiků/teoretiček, a tím zaujmout co nejobjektivnější stanovisko.

Po tomto exkurzu bude následovat nastínění tvorby (nejenom) současných dramatiček a režisérek, jež se zabývaly/zabývají problematikou genderu či feministickými tématy. Součástí této kapitoly bude stručné popsání vývoje dramatu psaného ženami. Budu vycházet převážně z publikace *Příběhy obyčejných šílenství*<sup>32</sup> Lenky Jungmannové, která předkládá novou vlnu (1989–2014) dramát/divadelních textů, jež rozděluje do jednotlivých žánrů. Fokus je v publikaci mimo jiné i na dramatičky, jejichž tvorbu Jungmannová zastřešuje pojmy, jako jsou „gender/feministické/ženské“ drama. U tohoto označení (zejména pak u přívlastku „ženské“) se v práci na krátko pozastavím, neboť mi termíny stanovené Jungmannovou nepřipadají zcela adekvátní. Své argumentace opřu o antologii *Neviditelná žena: antologie současného*

---

<sup>29</sup> SLOBODA, Zdeněk. *Dospívání, rodičovství a (homo)sexualita*. [Praha]: Pasparta, [2016]. ISBN 978-80-88163-09-1.

<sup>30</sup> TITLBACH, Filip. *Byli jsme tu vždycky*. Edice N. Praha: N media, 2022. ISBN 978-80-88433-07-1.

<sup>31</sup> KOUBOVÁ, Alice a BARONOVÁ, Barbora. *Odolná společnost: mezi bezmocí a tyranií*. V Praze: Wo-men ve spolupráci s Filosofickým ústavem AV ČR, 2023. ISBN 978-80-908870-0-8.

<sup>32</sup> JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství: „nová vlna“ české dramatiky po roce 1989*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-087-3.

*amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*,<sup>33</sup> ve které se historička Martina Pachmanová zabývá spojením „ženské umění.“ Její argumenty jsou aplikovatelné i na ono „ženské drama,“ a proto jsem se rozhodla Pachmanovou do kontextuální části taktéž zařadit. V podobném duchu se tímto tématem zabývala i česká bohemistka a spisovatelka Bronislava Volková, jež pro změnu kritizuje „ženskou“ emocionalitu, která je s jejími díly spojena. Studie Volkové je součástí antologie *Česká literatura v perspektivách genderu*,<sup>34</sup> jejímž obsahem jsou desítky studií zkoumajících literaturu s ohledem na gender. Po nastínění výše uvedených studií a úvah nad přívlastkem „ženský,“ který se jeví jako problematický, navrhnou příznačnější pojem, jenž důsledně vyargumentuji.

Další část práce bude mapovat tvorbu současných českých dramaticek a režisérek, kde stanovím stěžejní témata, o nichž tvoří. V této části budu vycházet jak z autopsie, tak dostupných recenzí a kritik. Pozornost budu konkrétně věnovat Tereze Agelové, Lucii Ferenzové, Dagmar Fričové, Barbaře Herz, Daniele Špinar, případně dalším. Cílem není podat vyčerpávající analýzy děl těchto tvůrkyň, ale pouze předložit a určit jejich tematizování (nejenom) genderu. Některé divadelní texty zmíněných autorek jsou volně přístupné na internetu; této příležitosti využiji a dovolím si demonstrovat jejich tvorbu na konkrétních příkladech. Závěrem této kapitoly stručně představím všechna společná díla Saavedry a Ryšánek Schmiedtové.

Po teoreticko-metodologických a kontextuálních kapitolách následuje analytická část, která je rozdělená na dvě hlavní podkapitoly. První se věnuje divadelním textům Anny Saavedry, kde budu analyzovat principy figurace, jazyk a genderové role postav. Pramennými zdroji jsou pochopitelně autorčiny divadelní texty a předlohy, ze kterých Saavedra vychází. Zároveň konstatuji, že zvolená metoda není komparativní ani adaptační, a proto na původní pretexty nebudu brát takový zřetel. U textových analýz budu vycházet z výše uvedeného teoreticko-metodologického rámce pramenícího z konceptu Gerdy Poschmann a současných teatrologů/teatroložek, u gender problematiky se pak opírám jak o Butler a její pojem *performativity genderu*, tak o aktuální zahraniční studie<sup>35</sup> přinášející další perspektivu, jak na divadelní texty/pretexty nazírat optikou konstruování genderu.

---

<sup>33</sup> PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002. ISBN 80-86356-16-7.

<sup>34</sup> VOLKOVÁ, Bronislava. O tzv. ženské (a mužské) emocionalitě. In: MATONOHA, Jan. (ed.) *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné 93 bohemistiky: Jiná česká literatura (?)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010, s. 239–249. ISBN 978-80-85778-72-4, s. 239–249.

<sup>35</sup> V této souvislosti bych podotkla, že přeložené citace z anglicky psaných publikací/studií jsou mým vlastním překladem, pokud není uvedeno jinak.

V poslední podkapitole této části diplomové práce se věnuji analýzám inscenací Janky Ryšánek Schmiedtové. Úžeji se zaměřuji především na scénografii, osvětlení, kostýmy, herectví či hudbu. Ústředními prameny pro mě jsou zhlédnutá divadelní představení / záznamy a publikované divadelní recenze a kritiky, se kterými v některých aspektech rovněž polemizuji. Sekundárním zdrojem pak je již zmíněná publikace *Analýza divadelního představení* Patrice Pavise. V neposlední řadě je součástí interpretační závěr inscenací, kde zobecňuji režijní uchopení Ryšánek Schmiedtové. V závěru této diplomové práce pak sumarizuji stěžejní aspekty ve společné tvorbě mnou zkoumané tvůrčí dvojice, a to s ohledem na tematizování genderové (ne)rovnoprávnosti.

# 1. Teoreticko-metodologická část I.: Ukotvení genderu, pohlaví a rodu západocentrickým diskurzem v proměnách času

Cílem kapitoly je nastínit strategie týkající se genderové problematiky, která se primárně zabývá feminitou a maskulinitou. Základní distinkce mezi mužem a ženou vychází z pojmů, jako jsou pohlaví a gender, které je třeba si v této kapitole exaktněji vydefinovat. Butler přichází s revolučními myšlenkami a termíny, které souvisí s konstrukcí genderu a které v této části práce postupně vysvětlím, případně komparuji s dalšími koncepty. Butler se od ostatních teoretiků/teoretiček odlišuje zejména tím, že nepojí konstruovanost jen s genderem, nýbrž i s pohlavím. Opakovaně se ve svých tezích navrácí ke *kategorii žena*, kterou vyvrací a kritizuje. Vůči této kategorii se v rámci práce vymezím, neboť je tak zároveň opomíjena takzvaná „mužská kategorie.“ Dále budu vycházet ze Zábrodské, jež nezastává nikterak inovativní teorii, neboť definuje pohlaví na základě fyziologie, stejně tak Candace West a Don H. Zimmerman, kteří mimoto přidávají perspektivu toho, jak se gender buduje prostřednictvím verbální složky, a stanovují tak pojem *doing gender* (dělat gender).

Dalším cílem této kapitoly je překonání stereotypních stanovisek<sup>36</sup> nejenom vůči ženám, nýbrž i mužům. V současnosti se jedná o velmi diskutované téma, což dokazuje mimo jiné kampaň Evropské unie z roku 2023 #EndGenderStereotypes,<sup>37</sup> která si klade za cíl bořit nastolené gender stereotypy a role. Projekt upozorňuje na to, že panující stereotypy omezují svobodu každého, jelikož se řídíme dle nastolených předpokladů a očekávání společnosti, ať už se jedná o kariéru, chování, či vzhled. Kampaň nadto vychází z výzkumů, které ukazují, že až 44 % Evropanů si myslí, že stále nejdůležitější úlohou ženy je postarat se o domov a rodinu.<sup>38</sup> V podobném ohledu bychom mohli zmínit i nároky na muže, které se například týkají financování rodiny, čemuž se budu věnovat v průběhu práce.

V neposlední řadě je třeba připomenout, že níže představené koncepty vycházejí z ryze západocentrického paradigmatu o ženách, který nelze chápat jako univerzálně platný pro jakoukoliv kulturu. V některých částech Afriky, Jižní Ameriky či Asie je nazírání na ženu

---

<sup>36</sup> Karel Hnilica v publikaci *Stereotypy, předsudky a diskriminace* definuje stereotyp jako přesvědčení, které se sociální kategorií asociují určité atributy, jež „nejsou definičními znaky kategorie, tj. nejsou s kategorií asociovány logicky, ale na základě zkušenosti.“ Od muže se tak očekává nezávislost, asertivita a pracovitost, od ženy naopak péče o dítě a domácnost. Je třeba připomenout, že veškerá očekávání vychází z kultury, která je sama o sobě konstruktem. (Viz HNILICA, Karel. *Stereotypy, předsudky, diskriminace: (pojmy, měření, teorie)*. Acta Universitatis Carolinae. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1776-3, s. 13).

<sup>37</sup> Evropská unie. #EndGenderStereotypes. 2023. [Online]. [Cit. 26. 3. 2024]. Dostupné z: [https://end-gender-stereotypes.campaign.europa.eu/index\\_en](https://end-gender-stereotypes.campaign.europa.eu/index_en).

<sup>38</sup> Ibid.



odlišné, a lze zde hovořit o spíše matriarchálně nastavené společnosti.<sup>39</sup> V oněch kulturách má žena coby matka výsadní postavení, byť je muž svou fyzičností považován za silnějšího a za ochránce dané kultury.<sup>40</sup>

Nyní se dostávám k nastínění vybraných konceptů, které představím skrze jednotlivé pojmy. Zprvu se budu věnovat ústředním termínům, a sice pohlaví a genderu. Kateřina Zábrodská chápe pohlaví jako soubor stanovených odlišností týkajících se fyziologie, hormonů a anatomického vzhledu. Cílem tohoto rozlišení je oddělit biologicky stanovené rozdíly mezi muži a ženami od socio-kulturně ovlivnitelných rozdílů, a „argumentovat tak pro možnost změny genderových vztahů a pro odstranění nerovností na nich založených.“<sup>41</sup> Dále zmiňuje důležitost tohoto rozlišení, a to z důvodu volby genderové identity, která není závislá na pohlaví. Byť se zmíněné rozdělení a chápání genderu může jevit jako v jistém smyslu osvobozující a méně kategorické, stalo se terčem kritiky zejména v postfeministických teoriích. Jedna z představitelk, která se stavěla do opozice této gender definice, byla již zmíněná Judith Butler, jež se vymezovala jak vůči genderu, tak pojmu „kategorie ženy,“ ke které se dostanu záhy.

Candace West a Don H. Zimmerman ve své studii *Doing gender* rozvádějí pojmy pohlaví a gender a přicházejí se spojením *dělat gender*.<sup>42</sup> Přijímaná doktrína genderových socializačních teorií přinášela definici, že gender je pevný, neměnný a statický – podobně jako pohlaví.<sup>43</sup> Od roku 1975 se nicméně stále prokazatelněji ukazovalo, že vztah mezi biologickým a kulturním pohlavím je mnohem komplexnější. West a Zimmerman chápou gender jako „komplex sociálně řízených percepčních, interakčních a mikropolitických aktivit, které staví určité činnosti do role projevů mužské a ženské přirozenosti.“<sup>44</sup> Podobný pohled zaujímá

---

<sup>39</sup> Současný matriarchát zkoumala etnografka Kateřina Karásková spolu s cestovatelem Simonem Birdem po dobu několika let, své poznatky následně vydali knižně. Byť se jedná o populárně-naučnou literaturu, přináší čtenářům/čtenářkám podrobné seznámení se s jednotlivými kulturami, kde je nastavená matriarchální společnost. (viz KARÁSKOVÁ, Kateřina a BIRD, Simon. *Kde ženy vládnou*. Praha: Kriegl, 2016. ISBN 978-80-88104-06-3).

<sup>40</sup> Jsem si vědoma, že se nejedná o vyčerpávající definici matriarchátu, jehož vymezení je velmi problematické a diskutabilní. Dle některých teoretiků/teoretiček jej nelze vnímat jako opozitum k patriarchálně nastavené společnosti. Zástupkyní této teze je například německá filozofka Heide Göttner-Abendroth, která v publikaci *Matriarchal Societies: Studies on Indigenous Cultures Across the Globe* předkládá výzkum v oblasti matriarchálních studií, založených na nové definici matriarchátu, která by neměla být chápána jako opak patriarchátu, nýbrž coby rovnostářsky nastavená společnost. Matriarchální nastavení je sice založeno na mateřských hodnotách, ale akcentuje rovnocennost, nikoliv nadvládu žen. (Viz GÖTTNER-ABENDROTH, Heide. 2012. *Matriarchal Societies: Studies on Indigenous Cultures Across the Globe*. New York: Peter Lang.)

<sup>41</sup> ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Cit. d., s. 24.

<sup>42</sup> V českém prostředí se užívá zmíněný překlad *dělat gender*. Viz WEST, Candace, ZIMMERMAN Don. 2008. *Dělat gender*. Sociální studia 1 (5). [Online]. [Cit. 16. 1. 2024]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/el/1423/podzim2012/SAN230/um/1\\_\\_West-Zimmerman\\_Delat\\_gender.pdf](https://is.muni.cz/el/1423/podzim2012/SAN230/um/1__West-Zimmerman_Delat_gender.pdf).

<sup>43</sup> Teze o přirozenosti genderu vychází z biologického esencialismu, gender byl vnímán jako daná skutečnost. Tuto teorii dále rozvádí americká psycholožka Sandra Bem v publikaci *The lenses of gender: transforming the debate on sexual inequality*. New Haven: Yale University Press, c1993. ISBN 0300056761, s. 46–54.

<sup>44</sup> WEST, Candace, ZIMMERMAN, H. Don. Cit. d., s. 126.

i Judith Butler, která tvrdí, že jsme neustále ovlivňováni a svazováni společenskými institucemi, které nám předkládají, kým máme být a jak svůj gender máme hrát.<sup>45</sup> West a Zimmerman zastávají názor, že se pohlaví určuje na základě společensky dohodnutých biologických kritérií, kam řadíme genitálie. Zařazení do kategorie pohlaví se dosahuje uplatněním kritérií pohlaví, v každodenním životě se kategorizace ustavuje a udržuje společensky vyžadovanými identifikačními projevy, které hlásají příslušnost k té či oné kategorii. Pohlavní kategorie člověka předpokládá jeho pohlaví a v mnoha situacích ho zastupuje, nicméně pohlaví a pohlavní kategorie se mohou lišit nezávisle na sobě, což znamená, že je možné se prohlásit za člena jiné kategorie pohlaví, i když „kritéria“ daného pohlaví jsou opačná.<sup>46</sup> V tomto případě by se jednalo o skupinu transgender osob, které sice vykazují fyziologicky dané pohlaví, nicméně jejich kategorie, se kterou se ztotožňují, se může lišit.

West a Zimmerman dále vnímají gender coby činnost spočívající v řízení situovaného chování s ohledem na normativní představy o postojích a činnostech odpovídajících kategorii pohlaví.<sup>47</sup> Mezi normativní představy se mohou řadit stereotypy či chování daného pohlaví. Konkrétní problém genderu pojmenovává Butler, které se zevrubně věnuje Zábrodská: „gender představuje diskurzivní prostředky, kterými se ustanovuje pohlaví jako před-diskurzivní, tedy jako takové, které předchází kulturu a které je domnělé neutrálním povrchem, na nějž pak kultura působí.“<sup>48</sup> Tím vzniká onen problém, kdy je gender prostředkem k jeho konstruování a působí přirozeným dojmem. Z teoretických konceptů Judith Butler tedy vyplývá, že přirozenost neexistuje ani ve smyslu pohlaví, ani genderu.<sup>49</sup> Argumenty Butler jsou logické v tom smyslu, že je gender konstruovaný nejen na úrovni performativní, nýbrž i institucionální a verbální.

Z výše popsaného rozdílu mezi genderem a pohlavím je jasné, že se gender chápe jako forma identifikace. Identifikačním procesům se věnoval, jak je známo, psycholog a lékař Sigmund Freud, svůj koncept následně nazval *Teorie identifikace*.<sup>50</sup> Byť se jedná o překonaný a mnohými odborníky/odbornicemi revidovaný koncept, několik autorů a autorek na Freuda odkazuje, kritizuje jej či reinterpretuje, a proto jsem se rozhodla jeho pojetí gender identity do své práce, respektive této teoretické části, rovněž zahrnout. Děti podle Freuda procházejí během vývoje několika stadii, během prvních dvou stadií (orální, anální) se děti feminních

---

<sup>45</sup> Viz BUTLER, Judith. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Cit. d, s. 283.

<sup>46</sup> WEST, Candace, ZIMMERMAN, H. Don. Cit. d., s. 127.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Citace BUTLER, Judith. In: ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Cit. d., s. 125.

<sup>49</sup> ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Cit. d., s. 25.

<sup>50</sup> Viz FREUD, Sigmund. *O člověku a kultuře*. Eseje (Odeon). Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0109-5, s. 112–121.

i maskulinních pohlaví neliší, od čtvrtého roku dítěte si jedinec začíná uvědomovat vlastní pohlaví (stadium falické). Během tohoto stadia dochází podle Freuda k identifikaci s vlastní genderovou rolí, kterou by mělo dítě zastávat. Tato identifikace přichází z vnějšího prostředí, konkrétně od rodiče: „dítě nevědomky utváří vlastní chování podle vzoru rodiče stejného pohlaví, a učí se tedy chovat způsobem příslušejícím jeho genderu.“<sup>51</sup> Klíčové ovšem je, že identifikace chlapců a dívek se odlišuje. U dětí „mužského“ pohlaví se identifikace stanovuje na základě chlapcovy lásky k matce a rivalitnímu vztahu k otci (*Oidipovský komplex*),<sup>52</sup> tento stav Freud nazývá *kastrační úzkost*. U dívek je to pochopitelně naopak, jejich identifikace s matkou je podle Freuda zjištěna motivována tzv. závistí penisu. Láskyplný vztah mají v tomto případě k otci, vlastníkovu mužského pohlavního ústrojí, po němž dívka touží. Zmíněná závist se v dívkách buduje již od prvního spatření mužského pohlavního orgánu, na základě toho pak dochází k závěru, že byla kastrována. „Zachvacuje ji pocit nedokonalosti, žárlivosti vůči chlapcům a opovržení vůči matce a vůbec všem ženám, které s ní toto ‚znetvoření‘ sdílejí.“<sup>53</sup> Podle Freuda nakonec žena dochází ke zjištění, že může penis získat dvěma způsoby, a sice pohlavním stykem či symbolicky porozením chlapce. Nicméně ani tak nedokáže své pocity méněcennosti a neuznání překonat, což má na její identitu a osobnost znatelný vliv.<sup>54</sup> Renzetti<sup>55</sup> upozorňuje, že se jedná o podvědomý proces, což znamená, že neexistuje žádný objektivní způsob, který by ukázal platnost této freudovské teorie. Freud navíc veškeré vzorce nabyté v dětství vnímá jako neměnné, jednou provždy dané, a není proto v tomto ohledu otevřený žádné změně či progresu ve vnímání sebe sama.<sup>56</sup> Freudova teorie je aktuální optikou gender teorií problematičtější a diskriminující, neboť definuje ženy jako podřadné bytosti, bere je jako odchylku od mužů. Feminitu vnímá jako jasnou patologii, jako něco nepřirozeného.<sup>57</sup> I vůči této teorii se vymezuje výše zmíněná Butler. Freudovi vyčítá, že se rodová identifikace nezakládá na úspěšné implementaci tabuizované homosexuality: „Pokud jsou ženské a mužské dispozice výsledkem účinné interiorizace tohoto tabu a pokud melancholickou odpovědí na ztrátu objektu stejného pohlaví je inkorporace tohoto objektu, tak se *Já* stává objektem přes konstrukci *Ideálu Já*, potom je rodová identita v první řadě interiorizací zákazu, která je pro identitu formativní.“<sup>58</sup> Butler rovněž poznamenává, že se toto tabu vytváří a konstruuje

---

<sup>51</sup> Citace FREUD, Sigmund. In: RENZETTI, Claire M. a CURRAN. Cit. d., s. 94.

<sup>52</sup> Viz FREUD, Sigmund. *O člověku a kultuře*. Cit. d., s. 29–31.

<sup>53</sup> Citace FREUD, Sigmund. In: RENZETTI, Claire M. a CURRAN. Cit. d., s. 95.

<sup>54</sup> *Ibid.*, s. 94–96.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

<sup>58</sup> BUTLER, Judith. *Trampoty s rodem – feminizmus a podryvanie identity*, s. 118.

soustavným užíváním.<sup>59</sup> Freudův přístup bychom tedy mohli označit za neplatný, zejména co do feministické teorie, zároveň nám ukazuje, jak se o ženách (nejen) v minulých stoletích teoreticky uvažovalo.

Identitu genderu u dětí zkoumal i americký sociolog Spencer E. Cahill, ke kterému odkazují West a Zimmerman. Cahill využil k analýze genderových identit sociální model, kterým dokazuje, že počáteční nároky na gender identitu se objevují už v předškolní fázi dítěte, které si chce připadat dostatečně kompetentní, přičemž je zmíněná kompetence obsažena ve spojení slov „velký kluk, velká holka,“ jak píše Cahill.<sup>60</sup> Jedná se o problematické spojení, které souvisí jak s genderovými stereotypy, tak problematikou jazyka. Význam sousloví zní jasně, zároveň je zachován jistý eufemismus v tom smyslu, že spojení souvisí s dětským obdobím, a proto by nešlo nahradit pojmy, jako jsou „ty jsi ale dospělý/dospělá“ či pouhým „velký/velká.“ Cahill dodává, že v explorační fázi se dětem přisuzují dvě identity, a sice identita „dítěte“ a identita „velkého chlapce, dívky.“ Cahill upozorňuje, že identita dítěte je diskreditující. Být dívkou či chlapcem ve společenském nastavení znamená, že se jedná o větší kompetenci než být pouze dítě. Touha po genderové identitě se tak pěstuje od dětství, skrze chování se snažíme projevat „základní“ ženskou nebo mužskou identitu.<sup>61</sup> V Cahillově pojetí spatřuji souvislost s Butler, která rovněž zkoumá jazyk a jeho dopad na genderovou identitu jedince. Butler vyvrací tezi, která předpokládá, že diskusi o identitě předchází diskuse o identitě rodu, a to z důvodu, že „osoby se stávají inteligibilními tehdy, jakmile jsou rodově určené v souladu s rozpoznatelnými standardy rodové inteligibility.“<sup>62</sup> Butler hovoří o tom, do jaké míry se vytváří identita na základě regulačních praktik. Těmito praktikami míní pojmy, jako jsou „koherence, kontinuita a osoby.“<sup>63</sup> Pojem osoby vyvrací z toho důvodu, že existují i rodově nekonzistentní či diskontinuitní lidé, kteří se neztotožňují s danými normami kulturní inteligibility.<sup>64</sup> V tomto případě hovoříme o nebinárních lidech, kteří se neidentifikují s žádným pohlavím. Zda sem patří i transgender osoby, je velmi diskutabilní. Sice se neztotožňují se svým pohlavím, nicméně se mnohé z nich ztotožňují s pohlavím opačným a tím pádem s předepsanou konvencí pohlaví, byť opačného. Touto problematikou označení se zabývala i organizace *Trans\*parent*, jež šíří osvětu v oblasti transgender témat.<sup>65</sup>

---

<sup>59</sup> BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom – feminizmus a podryvanie identity*, s. 118.

<sup>60</sup> Citace CAHILL, E. Spencer. In: WEST, Candace, ZIMMERMAN, H. Don. Cit. d., s. 141.

<sup>61</sup> Ibid., s. 141–142.

<sup>62</sup> BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom – feminizmus a podryvanie identity*, s. 55.

<sup>63</sup> Ibid.

<sup>64</sup> BUTLER, Judith. In: Zábrodská. Cit. d., s. 52.

<sup>65</sup> Viz Kdo jsou trans lidé. 2020. *Trans\*parent*. [Online]. [Cit. 12. 3. 2024]. Dostupné z: <https://jsmettransparent.cz/o-translidech/kdo-jsme/>.

Identita je tedy prizmatem poststrukturalismu chápána coby proces, který je založen na praktikách exkluze, tedy na repetitivním oddalování se od jiných subjektů a artikulaci jejich jinakosti. Poststrukturalistická kritika se věnuje třem aspektům identity, jimiž jsou koherence, stabilita a vědomost. Identita se v tomto smyslu bere relačně, to znamená, že „je závislá na tom, čím není, proti čemu se vymezuje.“<sup>66</sup> Poststrukturalismus nebere identitu jako jedince, nýbrž identitu vnímá jako subjekt, který se váže k Foucaultovi, jenž jej definuje následovně: „slovo subjekt má dva významy, podléhající někomu jinému prostřednictvím kontroly a závislosti a svázaný se svou vlastní identitou prostřednictvím vědomí a sebepoznání.“<sup>67</sup> Butler dodává, že se subjekt politicky buduje s ohledem na legitimizační cíle, načež se tyto politické postupy zastírají a naturalizují skrze politickou analýzu, která za primární základ politických operací pokládá právní struktury.<sup>68</sup> Genderový subjekt není neměnný, „neexistuje mimo performance své genderovosti, ale jediná jako neustálá realizace sebe sama v aktech – jako neustálé stávání se, jež představuje potenciál k narušení moci, která jej ustanovuje.“<sup>69</sup> To souvisí se souslovím *performativita genderu*, kdy svůj gender předstíráme či hrajeme na základě stanovených norem a stereotypů, které se mnohdy snažíme naplnit.

S výše uvedeným pojmem *performativita*<sup>70</sup> *genderu* přichází rovněž Judith Butler. Pojem podléhal dvěma výkladům. První z interpretací byla, že si své pohlaví radikálně vybíráme, druhá, že jsme zcela determinováni genderovými normami. Tyto dvě zcela odlišné interpretace dokazují, že „něco“, jak deklaruje Butler, nebylo formulováno a pochopeno přesně, čemuž se ve svých publikacích věnuje. Pokud na nás jazyk působí dříve, než začneme konat, pak je namístě, abychom o genderové performativitě přemýšleli jako o tzv. přiřazování pohlaví – „o všech těch způsobech, jimiž jsme jakoby nazýváni jménem a ‚genderováni,‘ a teprve potom chápat, jak na nás genderové normy působí a jak nás utvářejí“<sup>71</sup>. Butler poznamenává, že nás normy spojené s genderem sice předcházejí, nicméně my je reprodukuje a jsme jejich nositeli. U genderové performativity Butler nikdy nepředepisovala, co je správné či nikoliv, šlo jí především o to, aby se zvolnila institucionální moc norem nad genderovým životem.<sup>72</sup> Z toho

---

<sup>66</sup> Citace WOODWARD, Kath. In: ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Cit. d., s. 52.

<sup>67</sup> Citace FOUCAULT, Michel. In: ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Cit. d., s. 59.

<sup>68</sup> BUTLER, Judith. *Trampoty s rodou – feminizmus a podryvanie identity*, s. 38.

<sup>69</sup> ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Cit. d., s. 60.

<sup>70</sup> Performativita vychází vždy z procesu opakování dané normy či souboru norem. Performativita a akty s ní spojené nemusí být nutně divadelní, její zdánlivá divadelnost se vytváří v té míře, v jaké historicita zůstává disimulována. Koncept vychází z teorie řečových aktů J. L. Austina. (Viz BUTLER, Judith. From: *Bodies That Matter: On the discursive limits of sex*. In: GOODMAN, Lizbeth a DE GAY, Jane. *The Routledge reader in gender and performance*. New York: Routledge, 1998, s. 283).

<sup>71</sup> BUTLER, Judith. When Gesture Becomes Event. In: A. Street et al. (eds.), *Inter Views in Performance Philosophy, Performance Philosophy*, s. 177.

<sup>72</sup> *Ibid.*, s. 178.

tedy vyplývá, že se společnost neustále přizpůsobuje genderovým normám a stanoveným vzorcům, které jsou konstruované. Pokud jedinec nesplňuje stanovená očekávání, může se stát terčem předsudků, kritiky či nejrůznějších označení a odsouzení, které – jak bude dále v této práci analyticky nazíráno – rovněž Ryšánek Schmiedtová a Saavedra ve své tvorbě blíže reflektují.

Po vydefinování pojmů *pohlaví*, *gender*, *gender identita*, *performativita genderu* je třeba si stanovit onu „mužskost“ a „ženskost.“ V tomto případě budu vycházet opět z Judith Butler, která kategorii ženy jasně odmítá, jak jsem naznačovala již výše v průběhu této kapitoly. Paradoxem ovšem je, že je na této kategorii postavená feministická teorie, se kterou Butler rovněž nesouhlasí.<sup>73</sup> Butler si stojí za tím, že „kategorie žena není přirozenou neutrální reprezentací jakési esence ženskosti, ale produktem a součástí existujících společenských praktik a mocenských vztahů.“<sup>74</sup> Opět se tedy dostávám k tomu, co již bylo řečeno, a sice k vlivu nastolených konvencí a norem, které jsou přítomné již v samotném jazyce. Genderové normy vychází z ideálů maskulinity a feminity, jež jsou spojeny s idealizací heterosexuality. To souvisí s genderovým „ustanovováním se,“ které nám okolí vštěpuje již při samotném narození. Butler tak přichází s pojmem *girling*, který předesílá to, kým máme být: „Ženství tedy není výsledkem volby, nýbrž nucenou citací normy, jejíž složitá historicita je neodlučná od vztahů, disciplíny, regulace a trestání.“<sup>75</sup> Zároveň je třeba na tento koncept o kategorizaci žen nazírat kriticky, „kategorie muže“ by mohla zastávat stejné argumenty, které nastoluje Butler. Obě pohlaví a sociální role s nimi spojené jsou výsledkem společensky vytvořených konstruktů. Butler si současně všímá, že tendence definovat „ženu“ stojí na univerzalistických snahách a praktikách vyloučení, které odrazují ženy od ztotožnění se s touto kategorizací tak, jak je feministickými teoriemi stanovena.<sup>76</sup> Jakmile někoho označíme ženou, není to dle Butler vyčerpávající, neboť „pokud je někdo ženou, určitě to není všechno, čím je.“<sup>77</sup> Tato teze je velmi jednostranná, protože neoperuje stejným postupem s muži, je třeba si neustále připomínat, že cílem feminismu není nadřadit se nad maskulinní společnost, nýbrž fungovat v rovnoprávnosti, bez ohledu na pohlaví a gender, a proto bychom neměli zapomínat, že pokud

---

<sup>73</sup> Butler dochází k přesvědčení, že univerzálnost a cíl feminismu se narušuje omezeními, které jsou dané reprezentačním diskurzem, v němž tento subjekt existuje a působí. Problematika feminismu tkví na neměnném subjektu, který vychází z jedolité kategorii žen, což vyústí nikoliv v jejich přijetí, nýbrž odmítnutí. (Viz ZÁBRODSKA, Kateřina. Cit. d., s. 24.

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> BUTLER, Judith. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*, s. 384.

<sup>76</sup> Ibid.

<sup>77</sup> BUTLER, Judith. *Trampoty s rodem – feminizmus a podryvanie identity*, s. 39.

je kategorie ženy konstruovaná a podléhá definovaným stereotypům, je to tak i v případě opačného pohlaví.

Kladu si tedy otázku, jaké by mohlo být řešení. Zrušení kategorizace pohlaví by jistě vymanilo část společnosti z genderových předsudků a stereotypů, zároveň však stále panuje v politice (a konkrétně i v České republice) konzervativní smýšlení, a tak by zrušení norem mohlo mít spíše opačný dopad, a to z prostého důvodu, že na to společnost (a její politickou reprezentaci nevyjímaje) není zcela připravena. Zároveň je třeba brát v úvahu, že pro některé jedince je identifikace s normami naopak osvobozující, protože se může o něco (gender, pohlaví) opřít. Klinický psycholog Adam Suchý poznamenává, že „odstranění“ stereotypů by mohlo být kontraproduktivní: „role samotná je z principu něčím definována, a to něco obvykle bývá zatíženo stereotypy.“<sup>78</sup> A byť by se od tohoto označování a pojmenování skutečně upustilo, vnímání ženskosti a mužskosti nejspíše nikdy neodezní, a to zejména kvůli fyzickým atributům a rozmanité společnosti, v níž jsou zastoupeny názorově odlišné skupiny.<sup>79</sup> Zmíněnými fyzickými atributy míním pohlavní orgány, v dospělosti se k tomu přidávají další znaky, jako jsou vousy či poprsí. Nelze tedy jednoznačně určit ideální řešení, zároveň je třeba mít na paměti, že je Butler ovlivněna vlastní (ne)identitou a vnímá samu sebe coby ne-binární, což se odráží i v jejím smýšlení o gender identitě.

S vnímáním ženy se pojí i její vnějškovost a ideál krásy, který se od dob antiky postupně proměňoval.<sup>80</sup> Ideálu krásy se věnovala již zmíněná Naomi Wolf, která přichází s termínem *mýtus krásy*, který představím níže. Jsem si vědoma toho, že mýtus krásy Naomi Wolf spadá spíše pod feministickou teorii (která se mimo jiné s gender teorií velmi prolíná), nicméně vzhledem k mému výzkumu jsem se rozhodla i pro nastínění tohoto konceptu v rámci teoretických rešerší ke zkoumané problematice. Janka Ryšánek Schmiedtová s Annou Saavedrou nereflektují pouze diskriminaci pohlaví a přetrvávající nerovnoprávnost, ale věnují se i tématům tělesnosti, „krásy“ či celkového vzhledu, který je s divadlem úzce spojen. S tímto problémem se Ryšánek Schmiedtová přímo svěřuje kulturnímu deníku Ostravan, přičemž vychází ze své vlastní praxe a nastavení uměleckých škol v České republice. Ryšánek Schmiedtová zdůrazňuje, že „stále existuje utkvělá představa o tom, jak by měli herci a herečky

---

<sup>78</sup> SUCHÝ, Adam. Mít se o co opřít. Gender problematika se začíná topit ve zmatcích a omylech. 2019. *Psychologie.cz*. [Online]. [Cit. 13. 3. 2024]. Dostupné z: <https://psychologie.cz/mit-se-o-co-oprit/>.

<sup>79</sup> Viz kapitola této diplomové práce „Kontextuální část: Gender českou perspektivou“.

<sup>80</sup> Viz SVOBODA, Jiří A. *Počátky umění*. Praha: Academia, 2020. ISBN 978-80-200-1925-7 či *Žena, věčná inspirace umění: žena ve výtvarném umění od doby kamenné až po Picassa*. 2. vyd. Ars (Symposion). Praha: Symposion, 1946.

vypadat.“<sup>81</sup> Zároveň jí připadá, že se tato představa lépe překonává u mužů, u nichž se nevyvíjí takový tlak na vzhled, zatímco u hereček se podle Ryšánek Schmiedtové ženská krása týká pouze štíhlosti a dokonalého vzhledu.<sup>82</sup>

Naomi Wolf se v publikaci zabývá nastolováním nereálných standardů krásy, které se ženy snaží naplnit, nicméně na úkor dalších aspektů života a svého potenciálu. Hovoří o společnosti, která ovlivňuje obecný pohled na ženský vzhled. Tyto principy vztahuje k odvětví práce, kultury, násilí či náboženství. Zmíněný mýtus krásy spatřuje zejména ve formě protiútoky proti feminizmu, chápe ho jako zbraň proti pokroku žen. Mýtus krásy bere krásu coby objektivní kvalitu, která je univerzem pro ženy. Ženy by ji tak měly ztělesňovat a muži musí chtít vlastnit ženy, které ji ztělesňují. Silní muži bojují o krásné ženy a krásné ženy jsou úspěšnější v reprodukci, krása žen by tak měla korelovat s jejich plodností, což Wolf zásadně vyvrací a nesouhlasí s těmito tezemi. Ideál krásy je podle Wolf definován politicky: „V podmínkách, kdy se ženám ve vertikální hierarchii přisuzuje hodnota podle tělesného standardu vymyšleného kulturou, je mýtus krásy výrazem mocenských vztahů, ve kterých ženy musí nepřírozeně soutěžit o zdroje, které si muži přivlastnili pro sebe.“<sup>83</sup> Mýtus krásy se nezakládá na evoluci, pohlaví, rodu, bohu ani estetice. V mýtu krásy nejde o ženy, nýbrž o mužské instituce a institucionální moc. Součástí mýtu je i soupeření žen mezi sebou, kdy se mladost považuje za onu krásu a stáří za škaredost. Wolf si klade stěžejní otázku, „proč má společnost pocit, že se musí bránit, a proč utíká před skutečnými ženami, jejich tvářemi, hlasy a těly? Proč snižuje význam žen na schematické, donekonečna se opakující obrazy ‚krásy‘?“<sup>84</sup> Cílem pochopení krásy je překročit mýtus krásy, od kterého je třeba oddělit ženskou sexualitu, přátelství mezi ženami, vizuální potěšení a vše, co ženám přináší radost. Wolf neútočí proti tomu, z čeho ženy získávají dobrý pocit, nýbrž je proti tomu, co ženám ubližuje. Primárním cílem není odstranit pouhý fenomén mýtu krásy, který může vystřídat podobná ideologie, v „mýtu krásy nejde o náš zevnějšek, o naše hubnutí nebo kosmetiku, stejně tak jako v mystice ženskosti nešlo o domácí práce.“<sup>85</sup> Skutečný problém nemá nic společného s tím, zda ženy nosí make-up, anebo ne, či přibírají, anebo hubnou, či jdou na operaci, anebo se operaci vyhýbají, či se pěkně oblíkají, stěžejním problémem je možnost volby.<sup>86</sup> Jakmile se ženy přestanou bát

---

<sup>81</sup> PLASKURA, Jakub. Režisérka Janka Ryšánek Schmiedtová: Je úplně jedno, jak herec nebo herečka vypadá. 2022. *Ostravan.cz*. [Online]. [Cit. 15. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/74507/reziserka-janka-rysanek-schmiedtova-je-uplne-jedno-jak-herec-nebo-herecka-vypada/>.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> WOLF, Naomi. Cit. d., s. 14.

<sup>84</sup> Ibid., s. 19.

<sup>85</sup> Ibid., s. 310.

<sup>86</sup> Ibid., s. 311.



o vlastní identitu, budou k sobě přistupovat zcela odlišným způsobem, liberálně: „Ženy se osvobodí od mýtu krásy, pokud se budou moci rozhodnout a budou používat svoji vlastní tvář a tělo coby jednu z dalších forem sebevyjádření.“<sup>87</sup> Dále Wolf upozorňuje, že po téměř dvě staletí byly vzdělané ženy ze středních vrstev v područí rozdílných ideálů o ženské dokonalosti.<sup>88</sup> Je třeba dodat, že společnost žen byla pod drobnohledem co do jejich vzhledu mnohem dříve, jako příklad bych uvedla starověký Egypt, kde byla právě Kleopatra brána coby vzor ztělesnění krásy a dokonalosti.

Problematiku „krásy“ bych doplnila o současný diskurz a studii psycholožek Lisy Slattery Walker a Tonyi Frevert z University of North Carolina v Charlotte, které během deseti let zkoumaly, jak je vnímána „krása“ společností a jaké dopady to může mít. V oblasti vzdělávání zjistily, že lépe vypadající studenti/studentky ve školách a na univerzitách mají tendenci být pedagogy/pedagožkami vnímáni jako kompetentnější a inteligentnější, což se odrazilo na známkách, které jim dávali.<sup>89</sup> To jasně dokazuje, jak vzhled může ovlivnit okolí, anebo i samotné diváky/divačky, kteří/teré herce/herečky sledují. V českém prostředí se tomuto tématu věnuje novinářka Linda Bartošová,<sup>90</sup> jež je sama terčem mnohých útoků, které jsou spojené s jejím vzhledem. V divadelním prostředí je tato problematika silně přítomna například ve hře *Thustý prase* amerického dramatika Neil LaButeho, ve které reflektuje (ne)důležitost vzhledu a jeho vliv na to, jak nás přijímá a definuje okolí na základě toho, jak vypadáme. Z performancí vzpomeňme alespoň *HATE ME, TENDER: Solo for future feminism* rakouské umělkyně Teresy Vittucci. Vittucci nabízí zcela nový pohled na Pannu Marii, kterou společnost vnímá jako ekvivalent nevinnosti a dokonalosti, a zároveň ji feministická hnutí kritizují za její stereotypizaci coby ženy. Tento předpoklad se Vittucci snaží vyvrátit, a naopak poukazuje na emancipovanost a ambivalentnost Panny Marie.<sup>91</sup>

To, jak se na ženu a muže odlišně nazírá, můžeme spatřovat i v umění, a proto si na závěr této kapitoly dovolím ještě jeden exkurz, jenž s genderem úzce souvisí. Figurace žen byla oproti mužům v umění sporadická, Herta Nagl-Docekal přichází se spojením „*art is*

---

<sup>87</sup> WOLF, Naomi. Cit. d., s. 312.

<sup>88</sup> Ibid., s. 310.

<sup>89</sup> ROBSON, David. The surprising downsides of being drop dead gorgeous. 2015. *BBC*. [Online]. [Cit. 15. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/future/article/20150213-the-downsides-of-being-beautiful>.

<sup>90</sup> Je autorkou podcastové série *Krása* Radia Wave, kde v několika epizodách dává prostor ženám, které se snaží vymanit z konvenčního pojetí ženy, a snaží se tak bořit stereotypy spojené s feminním vzhledem. Viz BARTOŠOVÁ, Linda. Začíná podcast Krása: Linda Bartošová v něm řeší, proč nikdy nejsme dost. 2022. *Radio Wave*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/zacina-podcast-krasa-linda-bartosova-v-nem-resi-proc-nykdy-nejsme-dost-8854470>.

<sup>91</sup> VITTUCCI, Teresa. *HATE ME TENDER*. Osobní web autorky. [Online]. 2019. [Cit. 31. 3. 2024]. Dostupné z: <https://teresavittucci.com/hate-me-tender.html>.

*gendered*<sup>92</sup> a klade si otázku, proč není ženský ekvivalent k Michelangelovi či Mozartovi. Část teoretiků/teoretiček naráží na ženskou kulturní nevyspělost, přičemž tento úhel pohledu se stal podle Nagl-Docekal toposem, který nemá své opodstatnění. To se mění v 60. a 70. letech 20. století, kdy je na vzestupu feministická estetika, která rozšířila debatu na toto téma. Nagl-Docekal zmiňuje argumenty, které se vymezují vůči předchozím konzervativním názorům. Problém nachází již v přístupu k umělkyním, které neměly takové možnosti jako muži: „Jestliže však byl přístup k pracovním kontextům umělců takto restriktivně ovládan, jak mohlo ještě někoho překvapit, když se pak co do množství a kvality produkce ukazoval nápadný rozdíl mezi pohlavími? Dnes jsou sice podmínky k přijetí do zařízení pro umělecké vzdělání v mnoha zemích definovány již podle principu formální rovnoprávnosti, ale jak bylo mnohokrát doloženo, umělkyním se i tam, kde toto platí, dostává i nadále menší podpory než jejich mužským kolegům.“<sup>93</sup> Nagl-Docekal upozorňuje, že sice existuje mnoho žen, které měly na chod umění značný vliv, problémem ovšem je, že se o těchto tvůrkyních mlčí.<sup>94</sup> Nagl-Docekal tedy reviduje tvrzení o absenci umělkyň na absenci reflexí těchto umělkyň, obrací se proto spíše na historiky umění než na feministické teoretičky. Dostáváme se tedy k tomu, že myšlenka „art is gendered“ je oprávněná: „Kritické vyrovnání s nejrozmanitějšími dopady klišé ženství v oblasti umění se může dostat dostatečně daleko pouze tehdy, když je idea alternativy rovněž schopna do sebe zahrnout celou širší problematiku.“<sup>95</sup> Pokud stojíme za přesvědčením, že by se na ženy mělo názírat rovnocenně jako na muže a mělo by se jim dostávat podobných šancí, současně musíme ženám uzнат svobodu ve volbě jejich témat a výrazových prostředků. Umělkyně na sebe často upozorňují skrze zpracovávání genderové nerovnosti, což opět vychází z rozdělování pohlaví a vymezování se vůči mužům. „Existuje zde také nebezpečí, že se opětovně vytvoří zmíněná hranice mezi ‚skutečným‘ uměním a pracemi žen.“<sup>96</sup> Problematika diferencovanosti pohlaví je mnohem komplexnější, umění často vychází z osobní zkušenosti, prezentování světa skrze perspektivu umělce/umělkyně, je tedy zcela logické a namístě, že umělkyně budou tvořit díla o světě spojeném s diskriminací, dělbou práce a sexismem. Velmi přitom záleží na způsobu sdělení, kdy mohou některá díla (inscenace) sklouzávat a uchylovat

---

<sup>92</sup> Problém „genderového“ umění prostupuje i do fikční literatury, což dokazuje poslední román Radky Denemarkové *Čokoládová krev* z roku 2023, ve kterém nonkonformním způsobem tematizuje tutéž problematiku a zároveň upozorňuje na stereotypy žen, které panovaly v 19. století a některé z nich převládají dodnes.

<sup>93</sup> NAGL-DOCEKAL, Herta. Cit. d., s. 103–104.

<sup>94</sup> O umělkyních píše například Ludmila Sochorová v kapitole České divadelní umělkyně 19. století – vzory národně probudilých žen. In: HANÁKOVÁ, Petra; HECZKOVÁ, Libuše a KALIVODOVÁ, Eva (ed.). *V bludném kruhu: mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Gender sondy (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2006. ISBN 80-86429-49-0, s. 155–170.

<sup>95</sup> NAGL-DOCEKAL, Herta. Cit. d., s. 109.

<sup>96</sup> Ibid.

se spíše k akcentaci stereotypů a jejich utvrzování, což je pak paradoxní vzhledem k celkovému vyznění příběhu.

## 2. Teoreticko-metodologická část II.: Vybrané přístupy k analýze divadelního textu a inscenace

Cílem této kapitoly je představit ucelené koncepty týkající se divadelního/postdramatického textu. Byť se pojmy divadelní a postdramatický text mohou jevit jako zaužívané, dosud se vůči nim někteří teoretici/teoretičky vymezují a reinterpretojí je. Tyto nové způsoby nazírání postupně představím, nezbytně nutné ovšem bude vymezení pojmu divadelní text dle Gerdy Poschmann, která termín ustanovuje. Následně pozornost soustředím na pojmy, jako jsou nositelé textu, intertextualita, mluvený/přídavný text a teatralita textu. V neposlední řadě se budu věnovat pojmům dramtizace, adaptace a aktualizace, aby bylo jasné, jak se od sebe vzájemně odlišují. V další části této kapitoly pozornost soustředím na Pavisův koncept analýzy inscenace.

### 2.1 Etablování pojmu divadelní text: Způsoby nazírání a koncepce

S označením divadelní text přichází v 90. letech Gerda Poschmann, jejíž způsob nazírání a pojmenování určitých kategorií v divadelním textu je platný dodnes. Jak zaznělo v kritice pramenů a literatury, nebudu se v této kapitole opírat pouze o teze Poschmann, nýbrž i o současné teatrologie a teatrolozky, kteří s Poschmann polemizují, případně některé její teze revidují, byť jen minimálně.

Zprvu se budu zabývat jazykem, který se vyznačuje, oproti dramatickému textu, svou poetičností a sebereferečností. Řeči a jazyku v divadelním textu se současně věnuje zmíněná Zuzana Augustová, která z myšlenek Poschmann vychází: „Poetická funkce se podle Poschmann projevuje ve vnějším komunikačním systému, tedy ve vztahu text – čtenář/čtenářka, respektive text – (potenciální) divák/divačka, a to ze všech funkcí dramatické řeči nejvíce.“<sup>97</sup> Augustová upozorňuje na opomenutí faktu, že veškeré funkce řeči se uplatňují jak ve vnitřním, tak ve vnějším komunikačním systému divadelního textu. Dalším aspektem, který Poschmann pojí výhradně s poetickou funkcí, je sebereferečnost, která je přítomna i ve funkci metajazykové, kde se „řeč stává sama sobě tématem a předmětem reflexe.“<sup>98</sup> Pokud je řeč nositelem jednání, dochází k postupné absenci fabule a figur, tím se proměňuje vnímání řeči, která už není spojena s jednáním postav, nýbrž text nabývá na sebereferečným charakteru

---

<sup>97</sup> AUGUSTOVÁ, Zuzana. Teatralita textu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 139.

<sup>98</sup> Ibid., s. 140.

a odkazuje sám na sebe.<sup>99</sup> Seberefrenčnost může být obsažena v nejrůznějších floskulích, citacích, kolážích či montážích. Tuto kombinaci spolu s absencí děje a figurace označuje Augustová terminologií Poschmann coby polyfonní diskurz (hru diskurzů), jako příklad uvádí Elfriede Jelinek (*Bambiland*, 2003), která se řadí mezi rakouské postdramatické autorky, či Petra Handkeho (*Spílání publiku*, 1966), z německého prostředí bychom mohli dále zmínit Heinera Müllera (*Hamlet – stroj*, 1977). V českém kontextu bych vzpomenula současnou dramatičku a režisérku Terezu Agelovou, která ve svých textech snoubí intertextualitu, aluze, kolážovost či roztržitost (*Dvě čárky, asi milování*), čemuž se budu věnovat v rámci kontextové kapitoly.

Poetická funkce mimoto souvisí s intertextualitou, která je pro moji analytickou část stěžejní. Saavedra často odkazuje na jiná díla, a proto nyní nastíním intertextualitu optikou Gerdy Poschmann, které se dále věnuje Augustová. Než přejdu k intertextuálnosti definovanou Poschmann, představím obecnou definici dle Patrice Pavise, který hovoří o intertextualitě jako o vložení „do hraného textu text jiný, cizí, jehož souvislost se hrou je pouze tematická, parodická či vysvětlující. Intertextovost nás nutí hledat spojení mezi dvěma texty, jejich tematické sblížení, a tak rozšiřuje horizont čtení.“<sup>100</sup> Tento druh intertextuality (text odkazující na jiný text) nazývá Poschmann intertextualitou explicitní, jedná se tedy o aluze, citáty či různé odkazy. Zatímco intertextualita implicitní tvoří „zvláštní procesuální charakter současných divadelních textů, v nichž je představa pevně daného smyslu nahrazena konceptem autoreflexivního a intertextuálního užití jazyka,“<sup>101</sup> implicitní intertextualita může být chápána v rovině mnohoznačnosti textu, což znamená, že text neoperuje s jediným správným významem, nýbrž jde o „komplex možných významů a posunů při jejich vzájemném překrývání, o sémantickou oscilaci, kontextuální vzájemnou interakci různých rovin textu a možných způsobů interpretace.“<sup>102</sup> Jednoduše řečeno se nejedná o na první pohled zjevnou intertextualitu, jako je tomu v případě intertextuality explicitní, zatímco implicitní operuje s polyfonií textu a zmíněnou mnohoznačností.

Co do poetičnosti, nepojí se výhradně s jazykem, ale i s postavami. Zprvu jen v krátkosti připomenu, jak definuje postavu Patrice Pavise: „strukturní prvek, který organizuje jednotlivé fáze vyprávění, konstruuje fabuli, pořádá narativní látku kolem určitého dynamického

---

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*, s. 208.

<sup>101</sup> AUGUSTOVÁ, Zuzana. Teatralita textu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.), *Cit. d.*, s. 142.

<sup>102</sup> Ibid.

schématu a soustřeďuje v sobě soubor znaků, jimiž se odlišuje od ostatních postav.<sup>103</sup> Dále Pavis rozděluje postavy dle jejich stupně bytí, a to na individuum, charakter, roli, typ, stereotyp, archetyp, alegorii apod.<sup>104</sup> Pro mě budou důležité pojmy, jako jsou charakter či typ: „charakter je mnohem hlubší a subtilnější, mívá i jisté individualizující rysy. [...] Typy a stereotypy jsou spíš pouhé náčrty postav – snadno rozpoznatelné a málo propracované.“<sup>105</sup> V neposlední řadě bych zmínila ještě stereotyp, který dle Pavise jedná podle předem daného schématu, jehož jednání je převážně mechanické a předvídatelné.<sup>106</sup> Jelikož Saavedra ve svých divadelních textech principy figuraci kombinuje, byly výše uvedené Pavisovy definice žádoucí.

V divadelním textu postavy již nezastávají referenční charakter, nýbrž zmíněný poetický, a proto se nazývají nositel textu: „V divadelních textech dochází často k disociaci nositele textu od ‚jeho‘ mluveného textu, což produkuje jejich vzájemnou odcizenost. Nositelé textu pak musí být vnímány jako poetické znaky, koncipované s ohledem na vnější komunikační systém.“<sup>107</sup> Postava se v původních dramatech brala jako hybatel děje, ten se v divadelním textu transformuje do rytmičnosti a odcizenosti.<sup>108</sup> Nositelé textu se vyznačují vyprázdněnými výpověďmi či floskulami, které mimo jiné směřovaly ke vzniku konverzačního dramatu, což vyústilo v prezentování mezilidských vztahů. Jungmannová tento typ postav definuje jako bezcharakterní, roztržité a odklánějící se od psychologického pojetí. „Takové pojetí postavy souvisí nejen s uvolněnou dějovou formulací, ale především symbolizuje nespolehlivost současného člověka a světa,“<sup>109</sup> což více rozvádí Davide Carnevali, k němuž se dostanu záhy. Jungmannová nadále zdůrazňuje proměnu času, který je stejně jako jazyk dekonstruovaný a nahodilý. Snahou dramatika je učinit časoprostor co možná nejbizarnější, roztržité a nespojitý.<sup>110</sup> Otázkou však je, zda je to skutečnou snahou dramatika, anebo se spíše jedná o odraz současného paradigmatu. V neposlední řadě zmíním pojem abstrakty, který Pavlišová definuje jako nositele textu, „u nichž splývají hranice mluvení a myšlení v daném momentě. Jinak řečeno, kde již chybí jakékoliv, třeba jen rudimenty figurace, nahrazuje mluvení jako takové samotný mluvící subjekt.“<sup>111</sup>

---

<sup>103</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*, s. 309.

<sup>104</sup> *Ibid.*, s. 309.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> *Ibid.*, s. 386.

<sup>107</sup> PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Cit. d.*, s. 58.

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> JUNGMANNOVÁ, Lenka. „New (Czech) drama“ and postdramatic theatre. In: AUGUSTOVÁ, Zuzana; JIŘÍK, Jan a JOBERTOVÁ, Daniela (ed.). *Cit. d.*, s. 280.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Cit. d.*, s. 59.

Poschmann dále přejmenovává hlavní a vedlejší text a nahrazuje je pojmy mluvený a přídatný text. Mluvený text si neklade za cíl reprezentovat komunikaci postav, „ale musí být interpretován jako autonomní umělecký materiál, který vytváří samostatné jazykové dění.“<sup>112</sup> V kontextu mluveného textu Poschmann používá spojení polyfonní diskurz, který jsem již zmiňovala v souvislosti s Augustovou. Přídatný text pak není pouhým ekvivalentem k pojmu vedlejší, nýbrž přináší nové formální a obsahové prvky.<sup>113</sup> Přídatný text, podobně jako řeč v divadelním textu, určuje rytmus, atmosféru či se podílí na tempu mluveného textu.<sup>114</sup> Jitka Pavlišová dodává, že se v současných divadelních textech můžeme setkat s přídatným textem, „který nelze chápat ani jako scénické poznámky, ani jako možnost jeho případného přesazení v mluvený text, ale jako klasické mimotextové poznámky autora (věnování, předmluva, poznámky pro inscenátory – i v průběhu samotného dění atp.).“<sup>115</sup> V tomto případě můžeme hovořit i o případném oslovení diváků/divaček, improvizaci, upoutání pozornosti či dodání ozvláštňení. Jako příklad mě napadá inscenace Barbary Herz *Jenom matky vědí, o čem ten život je*,<sup>116</sup> kde Herz v jednu chvíli začne z hlediště komentovat děj, čímž usouvztažňuje zastřešující téma inscenace (mateřství). Tím, že Herz vystupuje sama za sebe, mají její poznatky autoreferenční charakter. Jako další příklad by šlo rovněž uvést inscenaci/text *Nevyletět z Brna, je ze mě zkslá srna*,<sup>117</sup> kde má zmíněnou předmluvu herečka Tereza Maxmilián Marečková, čemuž mimoto napovídalo i osvětlení na publikum, které nebylo utlumené. Během úvodu docházelo k zapojení diváků/divaček a koneckonců i Marečková na samotném konci svého výstupu doznala, že se jedná o improvizaci a jakési „naladění“ na téma. Mimotextové poznámky autora/autorky jsou tedy v divadelních textech častým trendem.

Pokud tedy shrneme hlavní teze Gerdy Poschmann, divadelní text nabývá performativního charakteru, referenčnost textu je potlačována a pozornost je soustředěna k dynamice, atmosféře či tempu daného textu. Postavy již neposouvají děj dialogickým jednáním, nýbrž jsou pouhými „nositeli“ textu či jazykovými plochami. V neposlední řadě Poschmann hovoří o přídatném a mluveném textu, kde opět dominuje jazyk a jeho poetická funkce.

Veškeré tyto atributy divadelního textu bychom mohli zastřešit pojmem Hanse-Thiese Lehmana postdramatické divadlo, kam řadí „nové“ či jakkoliv inovativní postupy, jež se

---

<sup>112</sup> PAVLIŠOVÁ, Jitka. Cit., d., s. 55.

<sup>113</sup> Ibid., s. 56.

<sup>114</sup> Ibid.

<sup>115</sup> Ibid.

<sup>116</sup> Premiéra 28. 2. 2020 (režie: Barbara Herz, A studio Rubín).

<sup>117</sup> Premiéra 16. 11. 2023 (režie: Kamila Polívková, Divadlo Husa na provázku).

objevují jak v textech, tak inscenacích. Postdramatické divadlo označuje Lehmann jako post-brechtovské či post-rationální a sám konstatuje, že se postdramatické divadlo vzdává politického stylu, dominuje naopak dekonstrukce, netextovost, anachroničnost atp.<sup>118</sup> Lehmannův koncept mapuje veškerou krizi, která divadelnímu textu předcházela, věnuje se současně divadelní inscenaci/performanci, jejímiž hlavními znaky jsou zrušení syntézy (roztříštěná percepce), snové obrazy (neexistující hierarchie mezi slovy, pohyby), synestezie (zrušení syntézy) a performance text.<sup>119</sup> Jedná se o znaky, které nejsou pro mé analýzy relevantní, nicméně v oblasti textu Lehmann hovoří o dekonstrukci a krizi dramatu,<sup>120</sup> o nahodilosti a chaotičnosti. Můžeme ovšem skutečně mluvit o krizi dramatu a o postdramatickém textu? Nejedná se o pouhý „progres“ dramatického textu, který se přirozeně vyvíjí a nalézá nový styl vyjádření? Tomu se věnoval Davide Carnevali, který se v textu „Is there a postdramatic drama? (about fable and representation of the world)“<sup>121</sup> zabýval otázkou, co znamená psát coby dramatik v kontextu postdramatického divadla. Carnevali se opírá o Aristotela, jenž chápal drama jako výklad světa,<sup>122</sup> tuto myšlenku si Carnevali přebírá a dodává, že i současné divadelní texty odrážejí vnímání světa a hledají jeho nové formy reprezentace, čemuž odpovídá fragmentární fabule aktivizující diváka/divačku. Zdůrazňuje, že je přirozené, že hledáme nové formy – alternativy ke klasickému dramatu založenému na stabilitě. Dekonstrukce fabule vychází z krize koherence a světonázoru, zmíněné nové vidění světa nazývá Carnevali „nedramatické drama,“ které je ekvivalentem k „postdramatickému dramatu“ Hans-Thiese Lehmann a Andrzej Wirtha.<sup>123</sup> Zpochybnování klasického dramatu tedy vychází ze zpochybnění světonázoru; divadelní texty tak zprostředkovávají svět, který je roztříštěný a nekoherentní. Jako příklad Carnevali uvádí odmítnutí newtonovského pojetí lineárního času, které přichází s jinou představou časovosti, jako je tomu v hrách *Blasted* (1995) či *Cleansed* (1998) britské autorky Sarah Kane. Texty již nejsou kauzální, neuplatňují princip příčiny a následku, chronologická linearita zde není dostačující k definování myšlenky dočasnosti. Každé umělecké dílo nese odpovědnost vůči realitě: nejenom proto, aby ji zprostředkovalo jako soubor informací, nýbrž aby přispělo

---

<sup>118</sup> LEHMANN, Hans-Thies. Cit. d., s. 37.

<sup>119</sup> Ibid., s. 94–98.

<sup>120</sup> Krizi dramatu pojmenovává již v 50. letech 20. století Peter Szondi na základě vymizení tradiční formy dramatu, namísto toho dochází k postupnému odliterarizování, lyrizaci, epizaci a akcentaci minulosti. Viz SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Knížnica estetického vzdelania. Bratislava: Tatran, 1969.

<sup>121</sup> CARNEVALI, Davide. Is there a postdramatic drama? (about fable and the representation of world) In: JOBERTOVÁ, Daniela, JIŘÍK, Jan a AUGUSTOVÁ, Zuzana (eds.). Cit. d.

<sup>122</sup> Viz ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil František GROH. Estetická řada. Praha: Gryf, 1993. ISBN 80-85829-01-0.

<sup>123</sup> CARNEVALI, Davide. Cit. d., s. 234.



k vytvoření určitého pohledu na svět, který dílo svou formou vytváří: „drama tak nahrazuje princip organické koherence poetickou koherencí“<sup>124</sup>.

Je třeba si uvědomit, že krize reprezentace světa se nepromítala pouze do divadelních textů, nýbrž do umění jako takového, zejména se pak pojí s abstraktním uměním v oblasti malířství. Jako zástupce bychom mohli jmenovat Jacksona Pollocka či Edwina Parkera Twomblyho. Jejich obrazy na první pohled působí nekonzistentně, nesourodě a velmi nahodile, přesně tak, jako se tato krize světa promítala i do oblasti divadla. Vytvořené obrazy (či texty) jsou pouhým odrazem vnímání tehdejšího světa.

## 2.2 Dramatizace, adaptace a aktualizace textu

Saavedra je autorkou, která kromě autorských divadelních textů texty přejímá či se jimi inspirovala. Proto je klíčové si v této části práce alespoň stručně vydefinovat další pojmy, jako jsou dramatizace, adaptace či aktualizace textu. Iva Šulajová chápe dramatizaci jako metatext, který se stává prostředkem metakomunikace, „to znamená, že výchozí schéma primární literární komunikace autor 1 – komunikát – příjemce 1 se stává východiskem nového komunikačního procesu: autor 2 – komunikát o původním komunikátu (metatext) – příjemce 2.“<sup>125</sup> Šulajová tedy dramatizaci přirovnává k vlastní výpovědi autora/autorky, v textu pak „převládají prostředky metakreační, jejichž cílem je především svébytná výpověď.“<sup>126</sup> Pavel Janoušek dramatizaci nevnímá jako výsledek samotného modifikovaného textu, nýbrž jako proces a cíl vzniku. Z toho vyvstává fakt, že pravidla, dle kterých dramatizátor zasahuje do pretextu, vycházejí především z oblasti formální. Dramatizace se nejčastěji spojuje s prózou, kterou dramatizátor transformuje v divadelní text. Janoušek upozorňuje, že autor/autorka dramatizace vždy text aktualizuje, jiné myšlenky naopak může potlačit, „proto se každá dramatizace konfrontovaná s textem předlohy stává výpovědí jak o tvůrčích záměrech, postojích a dovednostech, tak také výpovědí o jeho/její představě divadla a dramatu.“<sup>127</sup> Aleš Merenus si ve své disertační práci *Nárys teorie dramatizací literárních děl* klade zásadní otázku, a sice „může být drama dramatizováno?“ Anebo musí být vždy pretext pro dramatizaci nedramatického charakteru? Merenus dramatizaci dramat/divadelních textů akceptuje, a to z několika důvodů: dramata/divadelní texty si taktéž „uchovávají otevřenou vazbu ke své

---

<sup>124</sup> CARNEVALI, Davide. Cit. d., s. 234–238.

<sup>125</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity*. Cit. d., s. 161.

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Dramatická umění (Panorama). Praha: Panorama, 1989, s. 170–171.

předloze a svými formálními charakteristikami odpovídají dílům dramatické literatury nebo divadelních inscenací.<sup>128</sup> Merenus upozorňuje, že autor i do dramatisace vkládá své myšlenky a teze. Argumentem by mohlo být, že jsou již dialogy postav „předepsané,“ nicméně je na dramatisátorovi, zda je přepíše/vynechá. Z výše uvedeného vyvstává fakt, že jsou pojmy velmi problematické a každý z teoretiků a teoretiček na ně nazírá z odlišné perspektivy.

Šulajová dále definuje termín adaptace, který byl původně spojován s filmovým průmyslem. Nyní jej lze definovat jako „přizpůsobení struktury původního díla novému uměleckému záměru buď cestou moderního přepracování, aktualizace, parodie, nebo kompozičně stylistické úpravy zastaralého textu“<sup>129</sup>. Patrice Pavis definuje adaptaci v několika rovinách, v první řadě ji chápe obdobně jako Šulajová, tedy jako přeměnu jednoho díla či žánru do jiné formy, která je ve větší či menší míře věrná originálu – původní narativní linii, „zatímco diskurzivní struktura je podrobena radikální transformaci, dané především přechodem k odlišnému systému vypovídacího mechanismu.“<sup>130</sup> V divadelním prostředí uvádí jako příklady adaptace románů či filmů. V druhém případě pak Pavis adaptaci uvádí jako „dramaturgickou práci s textem, který má být inscenován.“<sup>131</sup> Jako dramaturgické zásahy uvádí eliminaci jednotlivých pasáží v textu, reorganizaci děje, snížení počtu postav či stylistické „zjemnění.“ Dramaturgickými úpravami se pak míní i rozšíření textů textem jiným.<sup>132</sup>

U definice aktualizace pak dokonce Pavis uvádí jako odnož adaptaci, vidíme tedy, že uchopení pojmů adaptace, aktualizace, ale i dramatisace je poměrně problematické. Pavis aktualizací míní „postup, jímž se starý text přizpůsobuje přítomnosti, s ohledem na současný kontext, na vkus nového publika a na nutnost zásahů do fabule danou vývojem společnosti.“<sup>133</sup> Což ostatně souvisí s diskurzem, který Saavedra zohledňuje, a téměř všechny texty zasazuje do současného paradigmatu, proto mi připadá aktualizace vhodnějším pojmem. Abych nezůstala u jednoho způsobu nazírání co do aktualizace, zmíním alespoň definici Janouška. Dle něj se aktualizace odráží od současného divadla, které původní předlohu znatelně modifikuje, vyškrtává pasáže se scénickými poznámkami, čímž proměňuje scénickou vizi díla.<sup>134</sup> U tohoto typu textu je důležitější nalézt novou formu a způsob, jak vyjádřit například vlastní interpretaci světa či zkoumanou problematiku. Jako příklad lze uvést inscenaci *Na západní frontě klid* –

---

<sup>128</sup> MERENUS, Aleš. Nárys teorie dramatisací literárních děl, s. 58.

<sup>129</sup> ŠULAJOVÁ, Iva. Cit. d., s. 163.

<sup>130</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*, s. 20.

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Ibid.

<sup>133</sup> Ibid., s. 26.

<sup>134</sup> JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a dramatický ideál. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 59.

*Zelené koridory*<sup>135</sup> z divadla X10, kde jsou tvůrci sice věrní předloze německého spisovatele Ericha Maria Remarqu, nicméně druhá polovina inscenace/textu je vztažena na aktuálně probíhající válku na Ukrajině. Text je tedy aktualizovaný a přizpůsobený dnešnímu vnímání světa a války. Dalším podobným příkladem by mohla být inscenace/text *romeo&julie2022*<sup>136</sup> z Divadla pod Palmovkou. Tento projekt vychází z původního Shakespearova dramatu *Romeo a Julie*, hlavní dějová linie je ale zasazena do dnešní doby, přičemž je využíváno moderních technologií, které onu současnost a „aktualizaci“ o to více zdůrazňují.

### 2.3 Sémioticko-strukturální metoda analýzy inscenace dle Patrice Pavis

Nedílnou součástí mé diplomové práce jsou analýzy jednotlivých inscenací Janky Ryšánek Schmiedtové. Jak jsem avizovala v úvodních kapitolách, pro analýzu inscenace jsem zvolila sémioticko-strukturální metodu, kterou nejkompexněji zpracoval Patrice Pavis v již vzpomínané publikaci *Analýza divadelního představení*. Pavis ve výše uvedené publikaci začíná analýzou hereckého projevu, nicméně mi připadá logičtější začít tím, čeho si diváci a divačky všimnou jako první, a sice scénografie, dále se budu věnovat funkci osvětlení, díky kterému je nám umožněno vnímat vše, co se odehrává na scéně. V neposlední řadě pozornost soustředím na hudební, hereckou a kostýmní složku.

Nyní se přesunu k jednotlivým složkám inscenace, které přiblížím pomocí Pavisova konceptu. V této části zachovám Pavisovu posloupnost scénických složek, nicméně v analytické části práce budu začínat již zmíněným prostorem. První složkou, kterou Pavis rozebírá, je herectví.<sup>137</sup> Podotýká, že divadelní herec disponuje dvojím statusem. První status pojednává o přítomnosti herce/herečky jako osoby, druhý souvisí s nepřítomností, neboť je postavou imaginární. „Herec nabízí své ‚mystické tělo‘ a vzápětí si ho bere zpátky.“<sup>138</sup> Jednoduše řečeno jde o neustálý přechod mezi hercem a jeho postavou. Lze ale herce označit jako imaginárního? V tomto případě je důležité nezaměňovat pojmy, jako jsou herec a postava. Herec je tedy vždy přítomný, pocity, gesta a dané repliky se prezentují skrze hercovu přítomnost, která je napojena na hranou postavu. Této problematice jsem se již věnovala ve své bakalářské práci, kde jsem se přiklonila k následujícímu tvrzení: „Postavu tedy vnímám coby fikční, imaginární v rámci fiktivního světa, kdežto herce pouze jako reálného.“<sup>139</sup> Dále je nutné sledovat práci s postavou, zda dochází ke ztotožnění, které se pojí s metodou Stanislavského,

---

<sup>135</sup> Premiéra 16. 12. 2023 (Divadlo X10, režie: Dušan David Pařízek).

<sup>136</sup> Premiéra 8. 4. 2022 (Divadlo pod Palmovkou, režie: Alin Neaguțoiu).

<sup>137</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 103.

<sup>138</sup> Ibid.

<sup>139</sup> VAŠČÁKOVÁ, Tereza. Cit. d., s. 25.

anebo zda se postava distancuje a udržuje si odstup.<sup>140</sup> V tomto případě si odstup udržuje i divák/divačka, který/ktará je aktivizován/a skrze zcizovací efekty (komentování děje, čtení scénických poznámek, promluva ve 3. osobě či dialogy převedené do minulého času). Tato metoda se pojí zejména s Bertoltem Brechtem a jeho epickým divadlem, nicméně vzhledem k povaze analyzovaných inscenací zůstanu opět u herectví, kde dochází ke ztotožnění, s čímž souvisí práce s emocemi, kterou Pavis neopomíná. Připomíná, že by herec měl umět pracovat se svými emocemi, byť je nemusí nutně doopravdy prožívat; zároveň by měly být pro diváky/divačky srozumitelné.<sup>141</sup>

Herec nabývá svého významu skrze svůj vztah k partnerům na scéně. Neměli bychom tedy opomenout, jaký postoj zaujímá, zda hraje autonomně, či je jeho způsob hraní typický pro celou skupinu. Kromě zmíněných hereckých poloh a forem je klíčová i nonverbální komunikace, „tedy co herec ‚řídá‘ svým tělem, vědomě i nevědomě.“<sup>142</sup> Patrice Pavis pojmenovává několik typů gest – mluví o tělových gestech, která vycházejí z hercova samotného těla, dále zmiňuje expresivní gesta, jež pramení naopak z pocitů a psychického naladění postavy, a v neposlední řadě zmiňuje gesta indikační. Indikační gesta promluvu akcentují anebo jí předcházejí, to znamená, že pokud herec započne indikační gesto, může nám tím napovědět, jaká replika bude následovat. Zároveň ale může danou výpověď zcela nahradit či prodloužit její úplné vyznění.<sup>143</sup> Gesto zároveň může zastávat i opačné funkce, a to například parodovat, persiflovat, ale i citovat. Jedná se o tzv. *princip ozvěny*, během kterého mluvčí přebírá od své postavy výraz obličeje i gesta, které „registikuluje.“<sup>144</sup> V tomto případě to divákům/divačkám napomáhá interpretovat to, jak daná postava myslí či jaký vztah k dané postavě v rámci příběhu zaujímá.

Dále se budu věnovat kostýmům, zejména v rovině obecné, „zda jsou v souladu s ostatními hmotnými složkami inscenace, nebo zda jim protirečí.“<sup>145</sup> Pozornost upřu zejména k postavám, co kostým o dané postavě vypovídá a jak ji charakterizuje. Pavis sice zohledňuje vztah kostýmu k inscenované době, upozorňuje na důležitost stylu, nicméně zde postrádám důležitost barev, která je spojena se symboličností a sémiotikou. Symboliku barev Pavis připomíná v podkapitole o osvětlení, nicméně v podkapitole o kostýmech vztah kostýmů a barev absentuje. Pokud například inscenátoři budou chtít o některé postavě dosáhnout mínění,

---

<sup>140</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 106.

<sup>141</sup> Ibid., s. 104.

<sup>142</sup> Ibid., s. 114.

<sup>143</sup> Ibid., s. 118.

<sup>144</sup> Ibid., s. 126.

<sup>145</sup> Ibid., s. 278.

že je nevinná, budou pracovat s bílou barvou, což pochopitelně vychází z konvencí společnosti. Stejně tak je velmi důležitý střih a styl kostýmů: „rukáv příliš úzký nebo příliš široký, moc dlouhý nebo moc krátký může změnit způsob, jakým se postava projevuje na scéně, herec kvůli němu může změnit svou roli [...].“<sup>146</sup> Do výzkumu tedy zahrnu i tento způsob nazírání, stejně tak budu akcentovat to, jak se případně kostým spolu s vývojem postavy může proměňovat. Dalším sledujícím aspektem bude, jak se kostým vztahuje k danému prostoru, který může být prázdný, aby daný kostým více vynikl. Jak píše Pavis: „kostým je mnohdy pohyblivou scénografií, je dekorací lidského rozměru, která se přesouvá společně s hercem.“<sup>147</sup> Kostým dále vztahuje ke společenskému prostředí, ve kterém postavy žijí. Tento vztah nazývá *gestus*. Cituje Barthesa, který jasně deklaruje, že „špatné je vše, co v kostýmu zamlžuje vztah k sociálnímu gestu představení, protičečí mu, brání mu nebo ho falšuje. Naopak všechno, co svým tvarem, barvami, podstatou a vývojem pomáhá tento *gestus* vyjádřit, je dobré.“<sup>148</sup>

Dalšími složkami, které budou předmětem analýzy, jsou předměty na scéně. Pavis se odklání od užití pojmu rekvizita, která může mít negativní konotace v tom smyslu, že se jedná o něco podřadného či nedůležitého.<sup>149</sup> V tomto případě budu tedy častěji užívat pojem předmět anebo objekt, který lze brát jako ekvivalent rekvizity. Jako předmět můžeme dle Pavise označit vše, co je přítomné na scéně a co zároveň není hercem. Tato definice jistě není vyčerpávající a platná na všechny možné inscenace/performance, ve kterých může samotný objekt zastávat funkci aktéra.<sup>150</sup> Já ovšem budu analyzovatelné předměty brát tak, jak je pojmenovává Pavis. Předmět si v první řadě musíme specifikovat, může se jednat o předměty přírodního druhu (písek, kameny), anebo naopak o objekty vytvořené člověkem – nefigurativní tvary, které v reálném světě nepotkáme, může se jednat o nejrůznější geometrické útvary, které zastávají spíše symbolický charakter.<sup>151</sup> Pokud se nejedná o geometrické útvary, mluvíme o „konkrétním předmětu vytvořeném pro představení.“<sup>152</sup> Zároveň si musíme uvědomit, že předmět nemusí zastávat fyzický charakter, může být i imaginární, v tomto případě se může jednat o předmět, který postava pouze zmíní či si ho přímo vymyslí. Další důležitou vlastností předmětu je jeho využitelnost a *akumulace různých identit*. Předmět nemusí zastávat pouze jednu funkci, nýbrž může sloužit jako zcela něco jiného, než jaké má v běžném životě využití. „Jsme-li změnou

---

<sup>146</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 197.

<sup>147</sup> Ibid., s. 198.

<sup>148</sup> Citace BARTHES, Roland. In: PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 279.

<sup>149</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 294.

<sup>150</sup> Jako příklad bych uvedla tzv. Posthuman turn, jedním z jeho perspektiv, se kterou Posthuman turn pracuje, je soužití člověka a stroje, v některých performancích lidští aktéři/aktérky absentují a jsou nahrazeni nelidským objektem/strojem. (Př. performance *Black Flags* Williama Forsytha.)

<sup>151</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 295.

<sup>152</sup> Ibid., s. 296.

významu hodně překvapení, vzniká v metaforickém a metonymickém řetězci velký zlom. Nová identita předmětu přeruší předchozí vedoucí linku a donutí ji vydat se novým směrem.<sup>153</sup>

Nedílnou součástí, byť stále opomíjenou složkou, je osvětlení,<sup>154</sup> které divákům a divačkám ukazuje, kam má být soustředěna pozornost. „Osvětlení vede, ukotvuje a rozvíjí dramatický děj v čase.“<sup>155</sup> Dále bych doplnila, že osvětlení je stěžejní pro budování atmosféry příběhu, podílí se na dynamice, tempu, zároveň může být v úzkém vztahu s hudbou. Důležité je, abychom dokázali rozklíčovat, jakým způsobem osvětlení ovlivňuje další složky představení, ať už se jedná o zdůraznění líčení, kostýmů, či herců a hereček.<sup>156</sup> Jak jsem již zmínila výše v této kapitole, Pavis vyzdvihuje důležitost barvy světla, která evokuje náladotvornost. Teplé tóny v diváctvu nastolují příjemné pocity, zatímco studené barvy mohou vyvolávat smutek. „Osvětlení a objektivní používání barev vytváří v divákově hlavě srozumitelnější mentální obrazy, které ovlivňuje rovněž poslech hudby, snové představy, bdělé sny [...]“<sup>157</sup> Pokud inscenátoři pracují se snovými scénami, je potřeba, aby je diváci a divačky rozpoznali, nejjednodušší je tak změnit barvu osvětlení a dodat signifikantní hudbu. Tyto principy se uplatňují například i ve filmovém či televizním průmyslu, retrospektivní scény jsou často (ne vždy) odlišně kolorovány, ať už se jedná o světlejší barvy či využití sépiové či černobílé barvy. Tuto možnost ovšem divadlo nemá, a tak pracuje s větší symboličností a diváckou imaginací.

Na atmosféře se dále podílí zvolená hudba inscenace, kterou budu v tomto případě mínit v co nejširším významu dané události – hlasové, instrumentální či ruchové – „jako označení všeho, co je slyšet na jevišti a v hledišti.“<sup>158</sup> Hudba na nás podle Pavise umí zapůsobit a vyvolává neustálé dojmy či emoce, zároveň nám může pomoci identifikovat daný prostor či prostředí. Je třeba si připomenout, že odlišnou úlohu má hudba v inscenacích/performancích jiných kultur, jinak tomu bude v Africe, kde je hudba silně spojena s pohybem. V inscenacích tradičních textů západního kulturního diskurzu se hudba bere spíše jako doprovodný jev, tzv. *incidental music*. To znamená, že se hudba bere jako vedlejší složka „a je posuzována s ohledem na to, jak pomohla k pochopení textu nebo hry.“<sup>159</sup> Funkcí hudby můžeme v inscenaci sledovat hned několik, v prvním případě nám, jak již bylo řečeno, vytváří atmosféru, která může souviset s nastolením leitmotivu. Dále hudba může produkovat

---

<sup>153</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 301.

<sup>154</sup> Rovněž se můžeme setkat s pojmy jako světelná režie či *light design*.

<sup>155</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 305.

<sup>156</sup> *Ibid.*, s. 306–307.

<sup>157</sup> *Ibid.*, s. 305.

<sup>158</sup> *Ibid.*, s. 222.

<sup>159</sup> *Ibid.*, s. 225.

zvuky/ruchy a odkazovat nás na dané místo příběhu. Další úloha hudby je frázování inscenace, může se jednat o různé předěly mezi segmenty/dějstvími. Hudba nám pomáhá rozklíčovat, že dané dějství skončilo a bude následovat dějství další. Stejně tak může vyplňovat pauzy mezi výměnami kulis.<sup>160</sup> V neposlední řadě zmíním *fenomén vzájemného posilování*, který dle Pavise spočívá ve „sledování toho, jak se vnímání textu, prostoru nebo gest změní, když je ‚doprovází‘ (nebo ‚oživují‘) hudební vstupy (zpívané, instrumentální nebo předem nahrané), nebo změny osvětlení.“<sup>161</sup>

---

<sup>160</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 226-227.

<sup>161</sup> *Ibid.*, s. 224.

### 3. Kontextuální část: Gender „českou“ perspektivou

Tato kapitola nabídne kontextuální vhléd týkající se především genderové nerovnosti v České republice. Jak bylo řečeno v kritice pramenů a literatury, je nezbytně nutné znát prostředí, ve kterém Saavedra a Ryšánek Schmiedtová tvoří svá díla, proto v první části kapitoly soustředím pozornost na vnímání problematiky širokou veřejností (politici/političky, odborníci/odbornice), a to na konkrétní příklady a události, které se za několik posledních měsíců v naší zemi odehrály a byly médiu poměrně dost diskutované. Stejně tak si zvolená diskurzivní metoda žádá zohlednění aktuálního kontextu týkajícího se této problematiky. V další části nastíním vývoj dramatu / divadelního textu psaného ženami. Jungmannová v již vzpomínané publikaci *Příběhy obyčejných šílenství* mapuje autorky/autory do roku 2014, proto tuto kapitolu doplním na základě autopsie a rešerše recenzí a kritik o současnou tvorbu autorek a režisérů. V neposlední řadě představím zkoumané tvůrčí duo Ryšánek Schmiedtová a Anna Saavedra a stručně charakterizují jejich (zejména) společnou tvorbu.

#### 3.1 Devalvace pojmu gender

V předchozích kapitolách jsem při definování genderových termínů vycházela zejména ze zahraniční literatury, která nabízí ucelený koncept na tuto problematiku. V rámci této kapitoly si dovoluji krátký exkurz o vnímání genderu v České republice, který bývá (neodbornou veřejností) často desinterpretován. V úvodu lehce nastíním akademické pozadí gender studies, aby bylo srozumitelné, jak je tento obor, potažmo problematika, rozvinutý v tuzemském prostředí.

V českém psychologickém slovníku je gender chápán coby „soubor sociokulturně vytvořených sociálních rolí spojených s příslušností k biologickému pohlaví“<sup>162</sup>. Klíčová je pro mě vložená poznámka: „v českém jazyce se zpravidla nepřekládá, ne zcela výstižně české ekvivalenty ‚rod‘ (český termín obsazen ale i významem genealogickým), ‚pohlaví‘ (odpovídá spíše anglickému ‚sex‘), termín v poslední době hojně užívaný při diskusích o mužských/ženských odlišnostech, identitě, soc. rolích.“<sup>163</sup> Jedná se tedy o pojem, který nelze v českém jazyce zcela nahradit, čímž pak dochází k chybnému překladu či nesprávnému chápání, k čemuž se dostanu později. Co do akademické sféry, v ČR je již poměrně dlouhou dobu (od roku 1998 na Univerzitě Karlově v Praze, dále pak na Masarykově univerzitě v Brně)

---

<sup>162</sup> HARTL, Pavel a HARTLOVÁ, Helena. *Psychologický slovník*. Třetí, aktualizované vydání. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-262-0873-0, s. 176.

<sup>163</sup> Ibid.



etablovaný obor *genderová studia*. Významnými teoretiky a teoretičkami jsou v českém kontextu například Lucie Jarkovská,<sup>164</sup> Kateřina Lišková,<sup>165</sup> Jan Matonoha,<sup>166</sup> Věra Sokolová,<sup>167</sup> Zdeněk Sloboda<sup>168</sup> a mnoho dalších. Je třeba dodat, že mým cílem zde není nastínit pohledy těchto teoretiků a teoretiček, kteří často vycházejí z podobného přesvědčení, a sice, že je pohlaví biologicky dané a gender zkonstruovaný, nýbrž že se snažím upozornit na nepochopení termínu i přes jeho (nejenom) akademickou rozšířenost.

Než se přesunu k aktuálním událostem, jež devalvací genderu potvrzují, je třeba si stanovit, proč je termín gender v České republice tak zpochybňovaný a desinterpretovaný. Jan Matonoha v publikaci *Česká literatura v perspektivách genderu* v úvodu píše: „Ve světové, a již ani v české literární vědě nepředstavuje téma genderu jistě nic speciálně exotického a „jinakého.““<sup>169</sup> To je velmi odvážné tvrzení, byť z akademického hlediska je gender rozšířeným a mnohdy (nad)užívaným pojmem, laická veřejnost jej stále vnímá jako onu jinakost či něco, co by nás mělo či mohlo ohrozit. Pojem se stále bere jako „nový“ a tím pádem cizí, nicméně genderová studia vznikla (v České republice) na sklonku 90. let, a opravdu se nejedná o „nový“ pojem, spíše pro něj nemáme v českém prostředí ekvivalent, jenž by gender

---

<sup>164</sup> Lucie Jarkovská přednáší na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity, problematice genderu se věnuje zejména v oblasti školství a pedagogiky. Vybrané publikace: JARKOVSKÁ, Lucie. *Gender před tabulí: etnografický výzkum genderové reprodukce v každodennosti školní třídy*. Studie (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2013. ISBN 978-80-7419-119-0.

JARKOVSKÁ, Lucie; LIŠKOVÁ, Kateřina a ŠMÍDOVÁ, Iva. *S genderem na trh: rozhodování o dalším vzdělání patnáctiletých*. Studie (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2010. ISBN 978-80-7419-030-8.

<sup>165</sup> Kateřina Lišková je rovněž akademickou pracovnící na Fakultě sociálních studií Masarykovy univerzity, jejím odborným zaměřením je zkoumání genderu v oblasti etnických menšin, sexuality a identity. Vybrané publikace: LIŠKOVÁ, Kateřina. *Hodné holky se dívají jinak: feminismus a pornografie*. Gender sondy (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2009. ISBN 978-80-7419-022-3., LIŠKOVÁ, Kateřina. *Politika touhy: sex a věda v komunistickém Československu*. Přeložil Jan J. ŠKROB. Brno: Host, 2022. ISBN 978-80-275-1380-2.

<sup>166</sup> Jan Matonoha je akademickým pracovníkem Ústavu pro českou literaturu Akademie věd České republiky, kromě genderové problematiky se tedy zaměřuje současně i na literaturu. Vybrané publikace: MATONOHA, Jan. *Psaní vně logocentrismu: (diskurz, gender, text)*. Literární řada. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1749-9., MATONOHA, Jan (ed.). *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky Jiná česká literatura (?): [Praha, 28. 6.–3. 7. 2010]*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. ISBN 978-80-85778-72-4.

<sup>167</sup> Věra Sokolová je vysokoškolskou pedagožkou na Univerzitě Karlově, primárně se zaměřuje na historii, dějiny sexuality a identity. Vybrané publikace: SOKOLOVÁ, Věra. *Queer encounters with communist power: non-heterosexual lives and the state in Czechoslovakia, 1948–1989*. Prague: Charles University, Karolinum Press, 2021. ISBN 978-80-246-4266-6., KOLÁŘOVÁ, Kateřina a SOKOLOVÁ, Věra (ed.). *Gender & Generation: interdisciplinary perspectives & intersections: [Prague, 9–11 March 2007]*. Prague: Litteraria Pragensia, 2007. ISBN 978-80-7308-184-3.

<sup>168</sup> Zdeněk Sloboda je sociolog a akademický pracovník působící na Univerzitě Palackého v Olomouci, zabývá se studiem genderu a sexuality, a to i v neziskové oblasti, kterou představím v průběhu kapitoly, stejně tak Slobodovy publikace.

<sup>169</sup> MATONOHA, Jan (ed.). *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. Kongres světové literárněvědné bohemistiky Jiná česká literatura (?): [Praha, 28. 6.–3. 7. 2010]*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. ISBN 978-80-85778-72-4, s. 15.

naplno vystihoval. Socioložka Marcela Linková ve čtvrtletníku *Gender, rovné příležitosti, výzkum*<sup>170</sup> spatřuje problém právě v interpretaci termínu. Tuto slabinu demonstruje na překladu Jana Jařaba u publikace *Sociologie* Anthonyho Giddense,<sup>171</sup> v níž Giddens již v samotném úvodu rozlišuje termíny, jako jsou gender a pohlaví, nicméně v překladu tato část absentuje. Linková upozorňuje na chybnou a zavádějící interpretaci tohoto pojmu, kdy Jařab namísto pojem gender užívá pohlaví či některé pasáže zcela vynechává.<sup>172</sup> Jak píše Linková: „Gender je důležitý přesně proto, že se snaží poukázat na ty konstrukty ve vztazích mezi ženami a muži, které se dají překonat, pokud to obě skupiny budou cítit jako nutnost.“<sup>173</sup> Problém překladatele/překladatelky se nemusí vztahovat nutně na pojmy, jako jsou gender a pohlaví, nýbrž i na pojmy *male/female* či *masculine/feminine*.<sup>174</sup> Vidíme tedy, že se jedná o komplexní problém, který nemusí správně přeložit či pochopit ani samotný překladatel/překladatelka.

Chybné vyložení pojmu ukázalo neratifikování *Istanbulské úmluvy*, jež se diskutovala v politice již mnoho let.<sup>175</sup> Vláda ji ve svém programu opakovaně odkládala, jelikož nevnímala tento dokument jako důležitý. V roce 2024 pak došlo k jejímu nepřijetí, jelikož se podle některých politiků/politických jedná o „genderovou totalitu.“<sup>176</sup> Hana Stelzerová, ředitelka České ženské lobby,<sup>177</sup> upozorňuje na dezinformační kampaň, která kromě zmíněné genderové totality hovoří o nabourání tradiční rodiny.<sup>178</sup> Tyto argumenty zaznívaly i v roce 2024 při odmítnutí úmluvy. Stelzerová objasňuje strach z tzv. *genderismu* zaváděný přímo samotnými politiky, již se obávají „nových“ pohlaví, která by dle nich *Istanbulská úmluva* mohla podpořit.<sup>179</sup> O genderové identitě se *Istanbulská úmluva* vyjadřuje v kontextu rovnocennosti, kdy stanovuje následující: „Ustanovení této úmluvy, obzvláště pak opatření zaměřená na ochranu práv obětí,

---

<sup>170</sup> LINKOVÁ, Marcela. *Gender, rovné příležitosti, výzkum*. 1/2000. Praha: Sociologický ústav Akademie věd ČR. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. ISSN 1213-0028. Dostupné z: <https://www.genderonline.cz/pdfs/gav/2000/01/01.pdf>, s. 15.

<sup>171</sup> GIDDENS, Anthony. *Sociologie*. Argo, 2000, překlad: Jan Jařab, počet stran: 595. Giddens, Anthony. *Sociology*. Polity Press, 1989, 1993, 1997.

<sup>172</sup> LINKOVÁ, Marcela. Cit. d., s. 3.

<sup>173</sup> Ibid.

<sup>174</sup> Ibid., s. 4.

<sup>175</sup> *Istanbulská úmluva* vznikla v roce 2011, v současné době se Česká republika řadí k menšině států, které ji stále neratifikovaly. Viz KEJLOVÁ, Tamara. Země EU odsouhlasily připojení k *Istanbulské úmluvě*. Česko se zdrželo. 2023. *ČT 24*. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/svet/zeme-eu-odsouhlasily-pripojeni-k-istanbulske-umluve-cesko-se-zdrzelo-5838>.

<sup>176</sup> RYCHLÍKOVÁ, Apolena. Jak řešit násilí na ženách? Dezinformační kampaň kolem *Istanbulské úmluvy* ukazuje, že v Česku to zatím nejde. 2020. *Český rozhlas Plus*. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/apolena-rychlikova-jak-resit-nasili-na-zenach-dezinformacni-kampan-kolem-8265021>.

<sup>177</sup> *Česká ženská lobby* je jednou z organizací, jež výrazně podporuje ratifikaci *Istanbulské úmluvy*.

<sup>178</sup> ŠKARDOVÁ, Marie. *Istanbulskou úmluvu doprovází silná dezinformační kampaň, která má vyvolávat strach*, říká ředitelka České ženské lobby. 2023. *HateFree Culture*. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.hatefree.cz/clanky/istanbulskou-umluvu-doprovazi-silna-dezinformacni-kampan-ktera-ma-vyvolavat-strach-rika-reditelka-ceske-zenske-lobby>.

<sup>179</sup> Ibid.

budou implementována bez diskriminace na jakémkoli základě, například pohlaví, genderu, rasy, barvy pleti, jazyka, náboženského vyznání, politického či jiného přesvědčení, národnostního či sociálního původu, příslušnosti k národnostní menšině, majetku, narození, sexuální orientace, genderové identity, věku, zdravotního stavu, invalidity, rodinného stavu, statutu migranta nebo uprchlíka či jakéhokoli jiného postavení.<sup>180</sup> Tím se zároveň vyvrací další tvrzení senátorů, kteří namítali, že *Istanbulská úmluva* ženy zvýhodňuje a nadřazuje.<sup>181</sup> Citace jasně hovoří o rovnoprávnosti bez ohledu na pohlaví, tudíž je irelevantní, zda bude násilí spáchané na muži či ženě, byť hovoří v určitých částech primárně o ženách, a to z důvodu genderové podmíněnosti, kterou ovšem někteří politici/političky vyvrací, k čemuž se dostanu později.

*Istanbulská úmluva* již v první části dokumentu jasně definuje svoje cíle, a sice: „chránit ženy před veškerými formami násilí a dosáhnout prevence, stíhání a potlačení násilí vůči ženám a domácího násilí; přispět k eliminaci veškerých forem diskriminace žen a podpořit skutečné zrovnoprávnění žen s muži také posílením pravomocí žen; navrhnout zevrubný rámec, strategie a opatření pro ochranu a pomoc veškerým obětem násilí vůči ženám a domácího násilí; podpořit mezinárodní spolupráci ve snaze o eliminaci násilí vůči ženám a domácího násilí; poskytnout podporu a pomoc organizacím a složkám účastným na prosazování zákonnosti, aby mohly efektivně spolupracovat a dohodnout se na integrovaném postupu při eliminaci násilí vůči ženám a domácího násilí.“<sup>182</sup> Nicméně podle senátora Zdeňka Hraby *Istanbulská úmluva* zavádí genderovou ideologii, která vychází z nepřesného definování pojmu gender, jež je dle něj definován velmi vágně. Zároveň si stojí za názorem, že násilí na ženách není genderově podmíněné.<sup>183</sup> Hraba by definoval gender jako pohlaví,<sup>184</sup> nikoliv jako sociální roli, což je onen stěžejní problém a jeden z důvodů, proč nebyla *Istanbulská úmluva* ratifikována.

Dalším důvodem je nadužívání pojmu gender s dalšími spojeními, o čemž hovoří i již zmíněný psycholog Adam Suchý. Zásadní problém shledává ve zmíněných „gender novotvarech.“ Upozorňuje, že psychopatologických poruch souvisejících s pohlavím je stanoveno pět, zatímco v oblasti gender nespočet, jako příklad uvádí: *bigender, gender fluid,*

---

<sup>180</sup> Rada Evropy. *Úmluva Rady Evropy o prevenci a potírání násilí vůči ženám a domácího násilí*. [Online]. Istanbul: 2011. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://rm.coe.int/1680462471>, s. 5.

<sup>181</sup> ŠKARDOVÁ, Marie. Cit. d.

<sup>182</sup> Rada Evropy. *Úmluva Rady Evropy o prevenci a potírání násilí vůči ženám a domácího násilí*. Cit. d., s. 5.

<sup>183</sup> To, že je násilí genderově podmíněné, se potvrzuje například v Kamerunu, kde jsou již mladým dívkám zažehlována prsa, aby se předešlo znásilnění. Tyto praktiky mimo jiné ukazuje dokumentární film *Nezlomené* (2017) dokumentaristek a novinářek Lenky Klicperové, Markéty Kutilové, Olgy Šilhové a Jarmily Štukové.

<sup>184</sup> Tým Spotlight. Senátor Hraba: Pojem gender se dá zneužívat. Za násilí přece nemůže, že je někdo muž. 2024. *Aktuálně.cz*. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/spotlight/spotlight-rozhovor-zdenek-hraba-video/r~886f357abe9011eebe29ac1f6b220ee8/>.

*demigender, multigender, neutrosis, gender apathetic, novigender* atd.<sup>185</sup> Neodborná veřejnost pak gender problematiku nevnímá coby snahu o zrovnoprávnění rolí, nýbrž je zmatená z nespočtu pojmů týkajících se genderu, o čemž hovořil i senátor Michal Canov, který rovněž nerozumí pojmu gender. V lednu 2024 mimo jiné konstatoval: „Při ratifikaci *Istanbulské úmluvy* nám vznikne povinnost všude možně, mateřskou školou počínaje, Českou televizí konče, mást děti, mladistvé i mladé dospělé otázkou genderu, čímž záleží na nich, pro který gender se rozhodnou atd. Osobně považuji matení mladých lidí, ba dokonce dětí, touto otázkou za mimořádně nebezpečné. Zdůrazňuji – za mimořádně nebezpečné.“<sup>186</sup> O ničem takovém pochopitelně dokument nehovoří, pojem gender je v *Istanbulské úmluvě* definován následovně: „pod pojmem ‚gender‘ se rozumí společensky ustavená role, chování, aktivity a atributy, jež daná společnost považuje za náležité pro ženy a muže.“<sup>187</sup> Jasně tedy odkazuje na sociální chování jedinců a jejich role. Úmluva současně upozorňuje na již zmíněnou genderovou podmíněnost násilí, což jednoduše znamená, že je zaměřeno na ženu proto, že je žena. Oproti tomuto tvrzení se vyhrazoval zmíněný senátor Zdeněk Hraba, který hovořil o tom, že násilí na ženách nesouvisí s jejich genderem, nicméně nedokázal věcně odpovědět na otázku, proč je násilí páchané z 80 % na ženách.<sup>188</sup> Za jistou formu genderově podmíněného násilí lze označit násilnou sterilizaci, která byla v ČR značně rozšířená v druhé polovině minulého století.<sup>189</sup>

Z výše nastíněné problematiky tedy vyplývá, že je gender v českém kontextu stále neakceptovatelným pojmem. Lze to přisuzovat již zmíněnému absentujícímu českému ekvivalentu či obavám z novotvarů s ním spojených. Gender je v *Istanbulské úmluvě* definován jasně a srozumitelně, přesto se nemálo politiků/političek odkazovalo na „genderovou ideologii.“ V některých případech to působí až tak, že je užití *genderu* snad jediný důvod, proč pro ratifikaci někteří poslanci a poslankyně nehlasovali, anebo se hlasování raději zdrželi. Je

---

<sup>185</sup> SUCHÝ, Adam. Mít se o co opřít. Gender problematika se začíná topit ve zmatcích a omylech. 2019. *Psychologie.cz*. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://psychologie.cz/mit-se-o-co-oprit/>.

<sup>186</sup> BILER, Stanislav. Podle Senátu je násilí na ženách součástí české identity, pro konzervativce je příliš progresivní i eroze hornin. 2024. *A2larm*. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://a2larm.cz/2024/01/podle-senatu-je-nasili-na-zenach-soucasti-ceske-identity-pro-konzervativce-je-prilis-progresivni-i-eroze-hornin/>.

<sup>187</sup> Rada Evropy. *Úmluva Rady Evropy o prevenci a potírání násilí vůči ženám a domácího násilí*. Cit. d., s. 5.

<sup>188</sup> Tým Spotlight. Senátor Hraba: Pojem gender se dá zneužívat. Za násilí přece nemůže, že je někdo muž. Cit. d.

<sup>189</sup> Této problematice je věnována celá epizoda podcastu *Vinohradská 12*: oběti popisují nehumánní chování lékařů, kteří provedli sterilizaci pacientkám romského původu či sociálně slabším ženám bez jejich souhlasu. V druhé polovině 20. století byly ženy dokonce za sterilizaci upláceny. Zmíněné „vyplácení“ započalo již v roce 1979, skončilo pak dva roky po sametové revoluci. Novinářka Anna Košlerová ovšem zdůrazňuje, že se částky postupně navyšovaly, na konci 80. let se ženám vypláceno až 10 000 Kč. Dalším tématem podcastu je odškodné, na které nedosáhnu všechny oběti, a to zejména z toho důvodu, že se nenacházely v době zákroku na území České republiky, byť se tyto incidenty odehrávaly za dob Československa. Viz *Vinohradská 12*. Smutná realita odškodného za sterilizace. 2022. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://podcasty.seznam.cz/podcast/podcast-vinohradska-12/smutna-realita-odskodneho-za-sterilizace-127328>.

třeba dodat, že některých kuriozních příkladů s genderem využívají média<sup>190</sup> a vytváří z něj senzaci, což vede k přirozenému strachu společnosti. Ovšem politici/političky by měli tyto mýty vyvrátit, nikoliv je šířit a podporovat, čehož se aktuálně dopouštějí, a tak pojem gender nabývá v České republice velmi negativních konotací. Závěrem této části týkající se *Istanbulské úmluvy* bych vzpomenula rozhovor Alice Koubové a soudkyně Kateřiny Šimáčkové. Podle Šimáčkové je úmluva neakceptována proto, že „lidé, kteří ji prosazovali, z toho nedokázali udělat příběh, ale téma vyhrotili až do nepřátelství.“<sup>191</sup> Sama Šimáčková přiznává, že pokud hovoří o rovnosti lidí a o podpoře žen, slovo gender cíleně neuzívá: „Udělalí jsme chybu, že jsme v této souvislosti od začátku nemluvili o rodu.“<sup>192</sup> Respekt k ostatním a ochrana svobody a důstojnosti pro každého nejsou možné bez schopnosti vcítit se do situace zranitelných jedinců, jako jsou například trans osoby či cizinci. Důležitost rozmanitosti je klíčová. Ústava nezmiňuje, že pouze zdraví a heterosexuální Češi jsou svobodní a rovní v důstojnosti a právech, ale hovoří o svobodě a rovnosti pro všechny lidi.<sup>193</sup>

Bohužel tato absence respektu k marginalizovaným skupinám se projevila i v neakceptování stejných práv pro LGBT+<sup>194</sup> komunitu. Tuto skupinu bohužel stále mnozí politici a političky diskriminují, což ostatně potvrzuje zamítnutí manželství pro neheterosexuální páry, o čemž proběhlo hlasování 28. února 2024. Tímto jednáním se však potvrzuje zpátečnický statement některých politických stran, přitom homosexualita není záležitost poslední doby.<sup>195</sup>

Než přejdu k nastínění argumentů, proč Poslanecká sněmovna nehlasovala pro manželství pro všechny, dovolím si krátké nastínění toho, jak vůbec naše kultura vnímá homosexualitu. V kontextu českého prostředí je třeba zmínit „vynětí homosexuality z kriminálních činů trestaných smrtí v trestním zákoníku Josefa II. z roku 1787,“<sup>196</sup> jak vzpomíná Sloboda. Tyto tresty jsou nicméně stále zachovány na určitých částech Afriky

---

<sup>190</sup> O problematice médií hovoří mimo jiné filozofka Alice Koubová s romanistou Lukášem Houdkem v publikaci *Odolná společnost*. (Viz Lukáš Houdek: Každý člověk chce být dobrým člověkem. In: KOUBOVÁ, Alice a BARONOVÁ, Barbora. *Odolná společnost: mezi bezmocí a tyranií*. V Praze: Wo-men ve spolupráci s Filozofickým ústavem AV ČR, 2023. ISBN 978-80-908870-0-8, s. 209–238).

V závěru publikace pak Koubová upozorňuje na důležitost mediální a informační gramotnosti, která v České republice absentuje (ibid., s. 406).

<sup>191</sup> ŠIMÁČKOVÁ, Kateřina. In: KOUBOVÁ, Alice a BARONOVÁ, Barbora, s. 279–307.

<sup>192</sup> Ibid.

<sup>193</sup> Ibid.

<sup>194</sup> Zkratka odkazující jak ke komunitě leseb, gayů a transgender, tak ke skupině odlišně se identifikujících osob.

<sup>195</sup> Titlbach v rozhovoru se zmíněným sociologem Zdeňkem Slobodou konstatuje, že homosexualita byla přítomna již za vlády Karla IV. Následně Sloboda dodává: „Gender i sexualitu musíme vnímat jako určitou škálu možností a variací a v každé době byly některé projevy vnímány jako normální a jiné jako nenormální. Někdy to pojetí normálního bylo velice široké, jindy zase poměrně úzké.“ (Citace SLOBODA, Zdeněk In: TITLBACH, Filip. Cit. d., s. 146–147).

<sup>196</sup> SLOBODA, Zdeněk. *Dospívání, rodičovství a (homo)sexualita*. Cit. d., s. 42.

a Asie.<sup>197</sup> Během druhé světové války se homosexuálové označovali růžovým trojúhelníkem na rukávu, tyto osoby pak zpravidla končily ve vyhlazovacích táborech. Homosexualita se stává tématem až v 80. letech 20. století, první změny pak přichází po sametové revoluci, kdy společnost usiluje o lepší postavení homosexuálních jedinců v České republice. Stěžejní je následně vznik organizace SOHO – Sdružení osob homosexuální orientace, – která se věnuje jak právním, tak sociálním změnám. V 90. letech se následně rozvíjí vlna aktivismu, jež je převážně spjata s bojem proti HIV/AIDS. Na přelomu století se SOHO transformovala do Gay iniciativy, a to z důvodu odchodu lesbických organizací a „kvůli snaze rozšířit agendu LGBTQ aktivismu o další témata.“<sup>198</sup> Z této snahy následně vzniká GL-liga. Díky výše uvedeným organizacím pak řada poslanců a poslankyň připravila šestý návrh zákona o registrovaném partnerství, jenž prochází schválením v roce 2005, následujícího roku pak vstupuje v účinnost.<sup>199</sup> Další roky aktivismus v této oblasti upadá, v roce 2009 vzniká Výbor pro sexuální menšiny Rady vlády pro lidská práva, nicméně ani ten bohužel neposune situaci LGBT+ lidí dopředu. V dalších letech pak vzniká PROUD – Platforma pro rovnoprávnost, uznání a diverzitu.<sup>200</sup> V roce 2013 se připravovala novela o přiosvojení dítěte nebiologickým rodičem, kterou Poslanecká sněmovna schválila až v současnosti, a to v únoru 2024. Z onoho historického nastínění je patrný distancovaný postoj a apatie jednotlivých politiků a političek vůči neheterosexuálním párům.

Jak jsem již předesílala výše, 28. února 2024 Poslanecká sněmovna hlasovala o změně novely Občanského zákoníku, která se měla týkat manželství pro všechny, nicméně ani po několika hodinách ustavičné debaty poslanců a poslankyň neprošla. Namísto toho došlo k nepatrným změnám, a sice: registrované partnerství vystřídá pojem partnerství a dále byl pozměněn zákon co do osvojení dítěte, byť velmi absurdním způsobem.<sup>201</sup> Partneři/partnerky sice mají rozšířená práva, nicméně nemají možnost společně adoptovat dítě, to lze pouze jednotlivě, partner/partnerka si pak dítě může přiosvojit, čímž poslanci/poslankyně potvrdili své diskriminující stanovisko.<sup>202</sup> Zmíněné přiosvojení je klíčový rozdíl mezi registrovaným partnerstvím a partnerstvím, nicméně se jedná pouze o kompromis, nikoliv o zrovnoprávnění.

---

<sup>197</sup> Viz interaktivní (aktualizovaná) mapa, která zobrazuje státy a jejich ustanovená práva pro LGBT+ komunitu: *ILGA World – The International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans and Intersex Association*. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: <https://database.ilga.org/en>.

<sup>198</sup> SLOBODA, Zdeněk. *Dospívání, rodičovství a (homo)sexualita*, s. 43.

<sup>199</sup> Ibid.

<sup>200</sup> Ibid., s. 43–44.

<sup>201</sup> Aby byl zákon platný, musí ho následně schválit Senát a v konečné fázi podepsat prezident republiky.

<sup>202</sup> SVOBODA, Vítěk. Manželství pro některé. 2024. *Deník N*. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: <https://denikn.cz/1365696/studio-n-manzelstvi-pro-nektere/>.

Jeden z nejčastějších argumentů odpůrců manželství pro neheterosexuální společnost je etymologie slova manželství, které, dle politiků/političek, vychází z pojmů muže a ženy, a nemůže být tedy užíváno pro stejnopohlavní páry. Pokud se podíváme do *Českého etymologického slovníku*, je mimo jiné dodáno, že pojem manželství pochází ze staroslovenštiny, a to konkrétně ze slova *malžen*, *malženka*. Filolog Jiří Rejzek dále doplňuje, že „*malžen* byl duálový tvar znamenající muž a žena.“<sup>203</sup> Jak píše bohemistka Marie Martina Heroldová, pokud bychom tedy měli být natolik striktní, mělo by se správně užívat slovo *malženství*.<sup>204</sup> Na tomto etymologickém exkurzu vidíme neustálý vývoj jazyka, kdy se zcela přirozeně mění tvary a významy slov. Heroldová uvádí například slovo *sranda* (vycházející z vulgárního označení pramenícího z kořene slova) anebo slovo *chlap*, jež původně znamenalo „neurozený člověk, poddaný, sedlák.“<sup>205</sup> Spatřujeme tedy znatelnou transformaci významu slova – současné označení *chlap* spíše kontrastuje s původním významem, a to zejména se stereotypním označením „to je ale pořádný chlap“ či „chlap jak hora,“ což odkazuje k autoritě a k průbojnému člověku, nikoliv k někomu, kdo by měl být poddaný, jak je to vyloženo v *Etymologickém slovníku*. Proto je i argument o nepřijetí manželství pro všechny z důvodu etymologie jeho slova povšechný a ultrakonzervativní.

Nyní se přesunu k samotnému neodsouhlasení manželství pro homosexuální páry Poslaneckou sněmovnou, čímž jsou páry diskriminovány a nedosahují na stejná práva jako manželský heterosexuální pár, byť došlo k popsáním nepatrným změnám (zmíněné přisvojení a změna termínu registrovaného partnerství na partnerství). Poslankyně Olga Richterová (Česká pirátská strana) na konci hlasování sama dodala, že se tím situace nevyřeší, jelikož společnost se bude neustále dělit na dvě kategorie.<sup>206</sup> Během hlasování se dále potvrdily homofobní výroky některých poslanců, a to zejména poslance Jana Síly (SPD), který o homosexuálních lidech hovořil jako o čtyřprocentní menšině, jež „se na většinu snaží přenést zátěž své biologické anomálie.“<sup>207</sup> Tímto číslem se zabýval i zmiňovaný sociolog Zdeněk Sloboda, který v publikaci *Dospívání, rodičovství a (homo)sexualita* popisuje výzkum amerického psychologa Alfreda Kinseyho, jenž vedl standardizované rozhovory jak s ženami, tak muži ve Spojených státech

---

<sup>203</sup> REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. 2., nezměn. vyd. Voznice: Leda, 2012. ISBN 978-80-7335-296-7. s. 362.

<sup>204</sup> HEROLDOVÁ, Marie Martina. Etymologie slova manželství. 2022. *Queer Geography*. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: <https://queergeography.cz/sexualni-obcanstvi/rovnost-manzelstvi/etymologie-slova-manzelstvi/>.

<sup>205</sup> Ibid.

<sup>206</sup> RICHTEROVÁ, Olga. In: SKALICKÝ, Matěj. „Něco není lepší než nic.“ 2024. *iRozhlas*. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/neco-neni-lepsi-nez-nic-zakulis-i-ostre-sledovaneho-hlasovani-o-manzelstvi-pro\\_2403010600\\_nel](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/neco-neni-lepsi-nez-nic-zakulis-i-ostre-sledovaneho-hlasovani-o-manzelstvi-pro_2403010600_nel).

<sup>207</sup> SÍLA, Jan. In: *ibid.*

amerických, aby zjistil poměr homosexuálů ve společnosti. Klíčová je ovšem doba konání výzkumu, který se prováděl během 40. let minulého století. Sloboda v tomto kontextu upozorňuje na to, že se jednalo o velmi konzervativní dobu „pruderní Ameriky.“<sup>208</sup> Coby sociologický odborník zdůrazňuje, že není jednoduché zjistit reálný počet homosexuálních lidí. Sloboda píše: „Je problematické definovat homosexualitu jen skrze sexuální chování, je prakticky nemožné výzkum postavit na přítomnosti homosexuální orientace v těle jedinců, proto asi nejvhodnějším způsobem určení homosexuality je identifikace samotných participantů a participantek.“<sup>209</sup> Nicméně v tomto případě může u dotazovaných dojít k nedůvěře ve společenské výzkumy, a proto se neheterosexuální jedinci mohou lživě identifikovat coby heterosexuální, označení čtyřprocentní menšina je tedy opět neobjektivní a klamné.<sup>210</sup>

Je třeba dodat, že Poslanecká sněmovna byla za své neodsouhlasení manželství pro všechny velmi kritizována, ukazuje se totiž, že společnost má na tuto problematiku opačný názor. V roce 2020 proběhl průzkum agentury Median, ze kterého jasně vyplývá, že s manželstvím homosexuálů souhlasí až dvě třetiny populace, častěji však ženy.<sup>211</sup> Homofobie je nicméně ve společnosti stále přítomná,<sup>212</sup> neboť souvisí s vnímáním jinakosti. Psychoterapeut Jan Vojtko popisuje vliv jinakosti na náš mozek: pokud se něco začne vymykat normě, v mozku to automaticky vyvolává dilema. Vyžaduje to tedy jak vystoupení z komfortní zóny člověka, tak uvažování nad danou problematikou komplexněji, což může mozek odmítat, a je tak „snadnější“ nazírat na homosexuály prizmatem stereotypů.<sup>213</sup> Tyto stereotypy česká politická scéna utvrzuje, namísto toho, aby uvažovala nad situací perspektivou moderních hodnot a snažila se normalizovat vnímání homosexuálních párů, které se už tak potýkají s neustálou diskriminací a předsudky.<sup>214</sup>

Tuto reflektovanou událost bych uzavřela výrokem Slobody, který sice konstatuje, že ve srovnání s postsocialistickými státy si vedeme obstojně, nicméně oproti vyspělému Západu

---

<sup>208</sup> SLOBODA, Zdeněk. *Dospívání, rodičovství a (homo)sexualita*, s. 44.

<sup>209</sup> *Ibid.*, s. 45.

<sup>210</sup> *Ibid.*

<sup>211</sup> *iRozhlas*. Češi přejí sňatkům homosexuálů. V průzkumu se pro ně vyslovily dvě třetiny oslovených, častěji ženy. 2020. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/homosexualove-manzelstvi-adopce-lgbt-median-pruzku-snatky-gayove-lesby\\_2001231504\\_elev](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/homosexualove-manzelstvi-adopce-lgbt-median-pruzku-snatky-gayove-lesby_2001231504_elev).

<sup>212</sup> Homofobii a panující předsudky vůči neheterosexuálním lidem dokazuje například dvojnásobná vražda v Bratislavě z roku 2022 před klubem *Tepláreň*, kde motivem vraždy byla sexuální orientace obětí, viz *iRozhlas*. Dvojitou vraždu před nočním klubem v Bratislavě bude prokuratura vyšetřovat jako terorismus. 2022. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/bratislava-vrazda-lgbt-komunita-gay-bar\\_2210171642\\_hav](https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/bratislava-vrazda-lgbt-komunita-gay-bar_2210171642_hav).

<sup>213</sup> VOJTKO, Jan. In: TITLBACH, Filip. *Byli jsme tu vždycky*, s. 23.

<sup>214</sup> Výzkum veřejného ochránce práv z roku 2019 zevrubně analyzuje, s jakými předsudky se LGBT+ lidé potýkají. Viz Ombudsman veřejný ochránce práv. *Být LGBT+ v Česku*. Výzkum veřejného ochránce práv. 2019. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.ochrance.cz/uploads-import/DISKRIMINACE/Vyzkum/Vyzkum-LGBT.pdf>.



a Severu máme zpoždění až dvě dekády, a zároveň dodává: „Snaha o registrované partnerství trvala v Dánsku, které jej mělo v roce 1989 jako první na světě, od konce 50. let, v Nizozemsku snaha o manželství, které bylo uzákoněno v roce 2001, od poloviny 80. let 20. století. Z tohoto pohledu je vývoj v Česku poměrně úspěšný.“<sup>215</sup> I tak se ovšem domnívám, že by v 21. století měla být rovnoprávnost samozřejmostí, a naopak bychom se měli západními/severskými státy inspirovat v tom, jak přistupují k manželství pro všechny aktuálně, nikoliv následovat jejich dlouhý proces.

Poslední příklad, kterému se budu věnovat, nesouvisí s devalvací genderu či nesprávným uchopením pojmu, nýbrž se pojí se snahou o lepší podmínky pro ženy-matky. Během udílení cen České filmové a televizní akademie Český lev, které se konalo 9. března 2024, vyhrála režisérka Daria Kascheeva Cenu Magnesia v kategorii Nejlepší studentský film za animovaný snímek *Electra*. Své poděkování využila k „osobnímu vzkazu“, jak jej sama nazvala, ve kterém, kromě poděkování FAMU, zaznělo:

„Mám osobní vzkaz, který je důležitý pro celý náš filmový průmysl. Paní děkanka upozornila na statistiky, které svědčí o tom, že i když na filmové škole genderová vyváženost vypadá většinou pozitivně, v profesionálním prostředí pak počet žen v kreativních profesích výrazně klesá. Považuji za nesmírně důležité vytvoření přátelského prostředí pro všechny představitele genderu. Podle mě je v této diskusi podceněná otázka podmínek pro pracující matky. Během výroby *Electry* jsme byli hodně otevření matkám a těhotným ženám, bylo to pro mě strašně důležité, měli jsme čtyři těhotné ženy, které se během natáčení staly matkami. Nebylo to vůbec jednoduché. Tuto zkušenost můžeme ale reflektovat. [...]. Jsem žena, moje vaječníky stárnou a musím se rozhodnout, co s tím. Pokládám si otázky, pokud se rozhodnu být matkou, budu muset zvládat dvě směny, kreativní práci a péči o dítě, dokážu dělat svoji práci tak dobře, jako jsem dělala doposud? Nebo budu muset jednu ze směn obětovat? Mám obětovat to, že jsem matka? A proč si vůbec musím vybírat? Mezi mateřstvím a tvorbou? Jen proto, že jsem se narodila s dělohou? Už to slyším, všichni to zvládli, zvládneš to taky, ale za jakou cenu? Za cenu vyhoření? Za cenu dítěte? Za cenu práce? [...].“<sup>216</sup>

Poslední větu Kashcheeva nedopověděla, jelikož ji přerušil televizní režisér Michael Čech slovy „Dario, jsme moc dlouhý. Prosím, přestaňte.“<sup>217</sup> V konečné fázi pak Kashcheeva apelovala na důležitost podpory matek při zaměstnání, o to více bylo přerušeno režisérem dehonestující. Nicméně událost byla opět velmi kritizována,<sup>218</sup> a to jak diváky/divačkami, tak

<sup>215</sup> SLOBODA, Zdeněk. In: TITLBACH, Filip. *Byli jsme tu vždycky*, s. 59–60.

<sup>216</sup> Citace KASHCHEEVA, Daria. In: ČECH, Michael [režie]. *31. Český lev*. [Online]. Česká televize. 9. března 2024, 20:10. [Cit. 27. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/14718002660-cesky-lev/22454416020/>.

<sup>217</sup> ČECH, Michael [režie]. *31. Český lev*. [Online]. Česká televize. 9. března 2024, 20:10. [Cit. 27. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/14718002660-cesky-lev/22454416020/>.

<sup>218</sup> Kromě kritiky se ukázala (zejména na soc. sítích) poměrně velká část lidí, kteří se režiséra zastávali a proslov Kashcheevy považovali za nesmyslný a nevhodný.

odborníky/odbornicemi. Během večera zaznělo několik proslovů, které byly podobně dlouhé, avšak k jejich přerušení nedošlo. Můžeme si klást otázku, zda režisér Čech Kashcheevu přerušil skutečně kvůli časové tísní a zda by stejný postup aplikoval i na jiné laureáty/laureátky. Odborník na genderovou rovnost Tomáš Pavlas vnímá situaci jako „šanci vidět bez brýlí, kde žijeme.“<sup>219</sup> Celé dění totiž demonstruje nevyspělost a v jistých ohledech stálou přítomnost patriarchálního nastavení a vzájemného nenaslouchání si. Pokud by byl na místě Kashcheevy starší muž s autoritou, nejspíše by jej režisér, podle Pavlase, nepřerušil.<sup>220</sup> Režisér svůj postup označil za profesionální a jako jediný možný, nicméně během večera zazněly proslovy, které měly podobné trvání (herečka Simona Peková, režisérka/scenáristka Agnieszka Holland), Čech nicméně konstatuje, že se v tomto případě časová dotace liší.<sup>221</sup> Celý proslov měl jeden zcela zásadní apel, a to nastolit vhodnější podmínky pro pracující matky. Česká spisovatelka Petra Soukupová ve své glose výstižně shrnuje poselství Kashcheevy: „systém v České republice není příliš nápomocný v tom, aby žena, chce-li, mohla skloubit svoji práci a péči o dítě. To, že superúspěšná žena, která má ráda svoji práci, řeší, zda a nakolik se jí bude muset vzdát, pokud chce mít děti, je přece ve 21. století v Evropě dost smutné [...]“.<sup>222</sup> Jistý benefit v přerušení je medializace proslovu, který se tak stal velmi diskutovaným. Zároveň se ovšem ukazuje tenký led této problematiky (nerovné podmínky pro ženy), kterou česká společnost stále nemá vyřešenou.

### 3.2 Genderová témata optikou českých dramatiček a režisérek

Cílem této kapitoly je nastínit tvorbu dramatiček a režisérek, které se rovněž zabývají či zabývaly feminními<sup>223</sup> tématy a rovnoprávností pohlaví. Zahrnutí této kapitoly je klíčové pro pochopení kulturního pole, ve kterém Janka Ryšánek Schmiedtová a Anna Saavedra tvoří. V první řadě si vydefinuji pojetí gender či ženského „dramatu,“ který používá teatroložka Lenka Jungmannová a připadá mi poněkud problematičtější, jak budu dále argumentovat. Poté

---

<sup>219</sup> Citace PAVLAS, Tomáš. In: CIGLEROVÁ, Jana. Kdyby byla Daria Kashcheeva starší muž s autoritou, nikdo by ji neokřikl, míní odborník. 2024. *Deník N*. [Online]. [Cit. 27. 3. 2024]. Dostupné z: <https://denikn.cz/1378897/kdyby-byla-daria-kashcheeva-stars-i-muz-s-autoritou-nikdo-by-ji-neokrikl-mini-odbornik/>.

<sup>220</sup> Ibid.

<sup>221</sup> ČECH, Michael. In: VESELOVSKÝ, Martin. Přerušil proslov na Českých lvech: Udělal bych to znovu, ta arogance mě zaráží. O obsah nešlo. 2024. *DVTV*. [YouTube]. [Cit. 27. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WhjQKu2aInQ>.

<sup>222</sup> SOUKUPOVÁ, Petra. Co všechno tak rozčílilo na přerušeném proslovu? Délka určitě ne. *Seznam Zprávy*. 2024. [Online]. [Cit. 27. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/kultura-komentar-co-vsechny-tak-rozcililo-na-prerusenem-proslovu-delka-urcite-ne-247707>.

<sup>223</sup> Feminními jsou míněna témata, ke kterým mají ženy bytostně blíže než muži, protože je samy zažívají, ať už se jedná o mateřství, těhotenství či menstruaci.

stručně nastíním vývoj divadelního textu psaného ženami, který doplním o současný diskurz, neboť publikace Lenky Jungmannové nezahrnuje poslední dekádu (2014–2024), jak jsem avizovala na počátku kapitoly. Zároveň využiji dostupnost některých současných divadelních textů a budu konkrétní (gender) témata demonstrovat na příkladech. Taktéž se budu věnovat současným divadelním režisérkám, které reflektují kromě nerovnoprávnosti či diskriminace žen taktéž celospolečenské problémy (válka na Ukrajině, nespravedlivost justice atd). Kapitulu završím mnou zkoumanou tvůrčí dvojicí Jankou Ryšánek Schmiedtovou a Annou Saavedrou, kde blíže představím jejich společnou tvorbu. Cílem této kapitoly bude rovněž vysledování aktuálních tendencí a témat, které režisérky a dramatičky do své tvorby implementují. Zároveň je třeba mít na paměti, že se jedná o zestručnění, které má čtenářům/čtenářkám posloužit jako představa toho, jak pojmají i jiné autorky tato témata.

### 3.2.1 Exkurz: Problematika pojmu „ženské drama“

Než se začnu věnovat dramátům/divadelním textům psaným ženami, je třeba si vymezit a určit správný pojem, jak je nazývat. Lenka Jungmannová v publikaci *Příběhy obyčejných šilenství* používá pojmy, jako jsou gender, feministické či ženské drama. Tyto termíny mi připadají zavádějící, jelikož se označení v opačném případě (mužské drama) nepoužívá, je tedy paradoxní se vymezovat vůči mužské tradici. „Ženské drama“ též evokuje pejorativní konotace a je jen pouhou kategorií odkazující na sociální konstrukt „kategorie ženy,“ (pokud budeme vycházet z tezí Judith Butler). Kořeny pojmu „ženské drama“ můžeme hledat v obecném označení „ženské umění,“ kterému se věnovala Martina Pachmanová. Ta si kladla otázku, proč je umění, které je tvořeno ženami, onálepkováno coby „ženské umění.“ Na spojení se snaží nahlížet kriticky: „Jestliže se k zavádění kvót na zastoupení žen v uměleckých institucích stavíme skepticky, jaké strategie můžeme použít, aby se ženám v historii a současnosti umění dostalo patřičného uznání?“<sup>224</sup> Je třeba brát v potaz, že se jedná o publikaci z přelomu tisíciletí, nicméně si troufám tvrdit, že si tuto otázku kladou ženy-tvůrkyně stále, konstantně se setkáváme s diskriminací žen v oblasti umění, politiky či dělby práce. Důkazem jsou neustálé diskuse nad touto problematikou a vznikající inscenace věnující se obdobným tématům.

V antologii *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě* se americká historička umění Linda Nochlin po celou jednu kapitolu věnuje problematice a otázce „proč neexistovaly žádné velké umělkyně?“<sup>225</sup> Nochlin podotýká, že

---

<sup>224</sup> PACHMANOVÁ, Martina. Cit. d., s. 11.

<sup>225</sup> Jedná se o nejstarší text feministických dějin umění, pro vývoj tohoto oboru je zcela klíčový. Článek vyšel v roce 1971 v *Artnews*, v této době se feminismus v akademickém prostředí objevoval spíše sporadicky (s. 14).

umění nebylo svobodnou a autonomní činností, „umělecká tvorba – jak z hlediska vývoje tvůrce, tak z hlediska povahy a hodnot jeho díla – probíhá v určitém společenském kontextu, patří k nedílným prvkům této společenské struktury a zprostředkují ji a určují konkrétní a jasně definovatelné instituce, ať jsou to akademie umění, systémy patronátu, nebo mýty o božském tvůrci, umělci jako muži či vyvrheli společnosti.“<sup>226</sup> Pachmanová to uzavírá jako institucionální problém, zakódovaný ve společenských normách a nadvládě mužů nad ženami,<sup>227</sup> a jelikož umění tvořené muži byla norma a stanovený standard, „muselo“ se umění žen odlišovat již v samotném pojmenování či označení jejich tvorby, což je paradoxní, jelikož tím evokuje jistou hierarchizaci mezi muži a ženami, a to je jádro problému. Vůči adjektivu „ženský“ se vymezovala i bohemistka a spisovatelka Bronislava Volková v kapitole „O tzv. ženské (a mužské) emocionalitě“ v již vzpomínané publikaci *Česká literatura v perspektivách genderu*. Volková zprvu vychází z emotionality mužů a žen, neboť její dílo kritici definovali jako knihu vyznačující se „ženskou emocionalitou.“<sup>228</sup> Volková tento přívlastek odmítá, vnímá jej jako neadekvátní, jelikož se opačná kategorie („mužská emocionalita“) neužívá. Volková píše: „Ocenila bych, kdyby ti, kdo charakterizují literární dílo v těchto termínech, řekli přesně, co jím míní, tj. co je konkrétně na jistém díle výrazem ženské senzibility a také jaký je její přínos. Jen potom by použití tohoto termínu mohlo mít význam.“<sup>229</sup> Volková se nadále věnuje i spojení „ženská literatura.“ Pokud použijeme tento termín, „dáváme tím najevo drastické zúžení tohoto dosahu, zhruba na polovinu.“<sup>230</sup> Jako opozitní příklad uvádí Haškova *Švejka*, který vypráví spíše o mužském světě, nicméně „mužskou literaturou“ jej nikdo neoznačuje.<sup>231</sup> Vede mě to k úvaze, proč je třeba neustále rozdělovat na „ženská“ díla versus „ta ostatní“? Je to snad dáno tím, že literatura mužů je chápána jako něco „přirozeného“ a esenciálního? Volková přesně pojmenovává, odkud tato „ženská“ kategorizace pramení: „Zamysleme se proto hlouběji, odkud pochází tato asymetrie a z ní vzešlá feministická literární věda, jakož i stále ještě časté podceňování literatury psané ženami. Tolik jsme si zvykli na odvěký

---

<sup>226</sup> NOCHLIN, Linda. Proč neexistovaly žádné velké umělkyně? In: *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Cit. d., s. 41.

<sup>227</sup> Další příčinou absence žen-umělkýň souvisí s oddělováním veřejného a soukromého prostoru. „Dualita vnější-vnitřní, která spoluzakládá binární systém západní filozofie, měla od antiky nezpochybnitelný vliv na společenské uspořádání a na tzv. pohlavní dělbu práce.“ Žena byla spojována s domovem, vnitřním světem, tento fakt chápali myslitelé (od Aristotela až po Freuda) jako logický, a to z důvodu tvaru těla ženy a jejího skrytého pohlavního ústrojí, naopak muž byl spojován s veřejnými prostory, s dějinami a „velkým“ uměním. (Viz PACHMANOVÁ, Martina. Cit. d., s. 15).

<sup>228</sup> VOLKOVÁ, Bronislava. Cit. d., s. 239.

<sup>229</sup> Ibid., s. 239–240.

<sup>230</sup> Ibid.

<sup>231</sup> Ibid.

sexistický idiom ‚slabé pohlaví,‘ sám o sobě velmi zavádějící, jelikož ženy jsou de facto obvykle silnější než muži, pokud pomineme čistě fyzickou sílu.“<sup>232</sup>

Po tomto exkurzu, který byl nezbytný pro pochopení zavrnutí termínu ženské drama, bych se přiklonila spíše k mnou navrženému označení „emancipační divadelní text“ než k termínům ženské/feministické/gender drama, které se v souvislosti s autorkami používají.<sup>233</sup> Tento pojem volím z mnoha důvodů, a sice: pojem můžeme použít i u textů/inscenací psaných/tvořených muži, tudíž nám tu nevzniká „genderová hierarchizace“ či nadřazování jednoho pohlaví nad druhé. Dále mnoho autorek a režisérek prolamuje i jiná, dosud tabuizovaná témata, jako jsou (ne)svoboda mateřství či se dotýkají sexismu a domácího násilí. To jsou témata natolik odvážná a projevující emancipaci a touhu po absolutní rovnoprávnosti (která bohužel stále není zcela naplněna ani v 21. století), že jsem se rozhodla zvolit toto označení. Tyto témata rovněž sledávám jak u Saavedry a Ryšánek Schmiedtové, tak například i u inscenací Barbary Herz, Lucie Ferenzové či Terezy Agelové, ke kterým se dostanu po představení tvorby autorek z předchozích desetiletí.

### 3.2.2 Stručný vývoj reflexe gender problematiky v divadelních textech českých dramatiček

Divadelní texty psané ženami se v Česku začaly ustavovat v 90. letech minulého století,<sup>234</sup> důvodem byla touha po sebevyjádření. Nicméně divadelní prostředí nebylo na tuto formu dostatečně připraveno, a proto autorky zprvu čelily nejrůznějším předsudkům a narážkám.<sup>235</sup> Tento typ textů lze zařadit i do podkategorie politického divadla, jelikož jej dramatičky psaly s politickým záměrem.<sup>236</sup> Z historie českého dramatu Jungmannová připomíná, že „můžeme vysledovat ženskou tradici reprezentovanou zejména Magdalenou Dobromilou Rettigovou, Boženou Víkovou Kunětickou, Eliškou Krásnohorskou, Gabrielou

---

<sup>232</sup> Ibid.

<sup>233</sup> Nejsem si vědoma žádného teoretika/teoretičky, který/která by v souvislosti s pojmenováním divadelního textu napsaného autorkou užil/a mnou navržené spojení, nicméně lze nalézt články, které jsou k emancipačnímu psaní obecně nakloněné: Viz PEKANIEC, Anna. Vyprávění jako emancipace. A2. 2020. [Online]. [Cit. 23. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.advojka.cz/archiv/2020/20/vypraveni-jako-emancipace>.

<sup>234</sup> Viz JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství*, s. 39.

<sup>235</sup> Předsudky vycházely z minimální znalosti feministických hnutí, čímž vznikaly mýty vůči tomuto smýšlení, které byly přítomné v mnoha oblastech, ať už ve veřejném, či soukromém prostoru, anebo v akademické oblasti. „Namísto hodnověrných znalostí nastupovaly fantazie a bludy. Feministické umění se jevilo jako agitační, didaktický a propagandistický nástroj na šíření ženského nepřátelství či dokonce feministické agrese vůči mužům. Feministky byly prezentovány jako ‚antiženy‘, které radikálně odmítají svět mužů.“ (Citace LINDOVSKÁ, Naděžda. In: JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství*, s. 39.)

<sup>236</sup> Viz GOODMAN, Lizbeth: Feminisms and theatres: canon fodder and cultural change. In: CAMPBELL, Patrick (ed.): *Analysing Performance. A critical reader*. Manchester University Press, Manchester 1996, s. 22 ad.

Preissovou, Pavlou Buzkovou a Olgou Scheinpflugovou.<sup>237</sup> Dramatičky byly během totalitního režimu propagandisticky deformovány, a to až do roku 1989.<sup>238</sup> S nástupem 90. let se začal etablovat mnou kritizovaný pojem *ženské drama*, „který se soustřeďuje na zprostředkování ženské zkušenosti.“<sup>239</sup> Rovněž se začalo užívat označení *gender drama*, jež tematizuje nerovnoprávnost pohlaví.

Během sílícího feministického hnutí se formovala i tzv. „ženská literatura,“ kterou analogicky etapám feminizmu<sup>240</sup> vymezila americká literární kritička Elaine Showalter. Showalter rozlišuje tři fáze literatury psané ženami: fáze feminní, ve které se ženy snažily intelektuálně vyrovnat mužům, fázi feministickou, ve které „bylo ženám historicky umožněno odhodit líbivé pozice feminity a využít literaturu jako prostředek k dramatizaci těžkého údělu ukřivděného ženství,“<sup>241</sup> a nakonec fáze „ženská,“ která vychází z vlastních zkušeností a prožitků žen, jež zahrnují jakýkoliv protest a napodobování. „Dramatičky, které ve svých hrách zobrazují osudy žen, demonstrují ženství, zachycují problémy spojené s pochopením a úspěchem žen, označujeme jako ženské, neboť prezentují ženskou zkušenost a zároveň se vymezují vůči psaní takzvaně mužskému, dosud chápanému jako většinové.“<sup>242</sup> Jak je z výše uvedeného zřejmé, nepřipadá mi tento argument dostatečně validní a relevantní pro to, abychom tento termín měli užívat.

V České republice se po sametové revoluci začala reflexe feminizmu a genderové nerovnoprávnosti proměňovat. Dramatičky ve svých divadelních textech čím dál více tematizují vlastní identitu, jako příklad Jungmannová uvádí *Antilopu* (1997) Lenky Lagronové, *Všichni svatí* (1999) Ivy Klestilové Volánkové či *Pastičku* (1997) Markéty Bidlasové. Tyto autorky pojmenovává jako „první generaci dramatiček nové vlny, již charakterizuje především potřeba svobodného sebevyjádření.“<sup>243</sup> Postavy ve výše uvedených textech jsou pojaté poměrně stereotypně a absentuje autenticita výpovědi, „žena v jejich hrách nebyla vždy oproštěna od

---

<sup>237</sup> JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství*, s. 42.

<sup>238</sup> Ibid.

<sup>239</sup> Ibid., s. 40.

<sup>240</sup> Feminismus lze rozdělit do čtyř vln. Jungmannová uvádí pouze tři fáze a čtvrtou (současnou) vlnu opomíná. Nicméně v první vlně (1830–1920) se začaly objevovat první aktivity zabývající se obecně právy žen, jak píše Jungmannová, tyto aktivity byly často marginalizovány, a tak nemohlo vzniknout kolektivní feministické vědomí, „které by uchopilo sociální nerovnost žen jako obecný fakt.“ V další vlně (60. léta 20. století) se organizace žen soustředila na nerovné vztahy mezi muži a ženami. Předposlední vlna se pojí se 70. lety minulého století, kdy se začalo utvářet odborné paradigma feministického smýšlení (ibid). (Prozatím) poslední vlna se pojí s 21. stoletím a aktivitami na sociálních sítích; příznačné pro tuto vlnu je hnutí #MeToo pojící se se sexualizovaným násilím či obtěžováním.

<sup>241</sup> JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství*, s. 40.

<sup>242</sup> Ibid., s. 40.

<sup>243</sup> Ibid., s. 42.

mytologie ‚objektu‘ a byla ukazována i v souladu se zavedenými stereotypy.<sup>244</sup> Paradoxem bylo, jak podotýká Jungmannová, že se autorky současně proti feminismu vymezovaly, neboť jej společnost chápala v negativních konotacích, což mimo jiné převládá dodnes. Do druhé generace (po roce 2000) Jungmannová sice řadí Kateřinu Rudčenkovou, Radmilu Adamovou, Annu Saavedru, Evu Prchalovou a další,<sup>245</sup> ale už jejich tvorbu více nespécifikuje a žádným způsobem nerozvádí, proto se v další podkapitole pokusím alespoň stručně představit jednotlivá díla současných dramatiček a režisérek, kterým se v podobných publikacích nedostává takového prostoru.

Pokud tedy shrneme tendence divadelních textů dramatiček po roce 1989, lze je chápat ve třech rovinách. V první fázi si tvůrkyně uvědomovaly vlastní identitu, začaly reflektovat témata spojená s feminitou a potřebou se vyjádřit, nicméně zde byla stále žena vykreslena poměrně konvenčně (v této době tvořily dramatičky jako Markéta Bidlasová, Lenka Lagronová, Lenka Koliňová-Havlíková). U následné generace autorek dochází ke komplexnější tematizaci gender problematiky (Radmila Adamová, Magdalena Frydrych Gregorová, Kateřina Rudčenková).<sup>246</sup> Poslední (současnou) dekádu charakterizuje dle mého názoru prolamování tabuizovaných témat, nastolování otázek týkajících se cykličnosti, mateřství, samoživitelství či profesní nerovnoprávnosti, která je stále rezonujícím tématem. Do této dekády bych zařadila dramatičky Annu Saavedru, Terezu Agelovou, Dagmar Fričovou či Lucii Ferenzovou. Annu Saavedru budu zkoumat v rámci analytické části práce, proto její znaky a tendence v následující podkapitole vynechám.

### **3.2.3 Současné divadelní režisérky a dramatičky akcentující ve své tvorbě genderovou nerovnoprávnost**

V této podkapitole se budu věnovat divadelním textům a inscenacím vybraných současných dramatiček a režisérek. Jsem si vědoma toho, že autorek, jež zpracovávají společenská a genderová témata, je mnohem více, nicméně mi jde především o to, abych ukázala, jak daná témata uchopují i jiné tvůrkyně.

V první řadě představím autorky, které kromě problematiky genderu prolamují tabuizovaná/intimní témata, ať už ve formě rodinných konstelací, rovnoprávnosti či politicko-sociálních problémů, kterým může být například již zmíněná *Istanbulská úmluva*. Do druhé „skupiny“ bych zařadila ty autorky a díla, které snahu o rovnost mezi muži a ženami otevírají

---

<sup>244</sup> JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství*, s. 42.

<sup>245</sup> *Ibid.*, s. 43.

<sup>246</sup> *Ibid.*, s. 40.

nikoliv prizmatem současných témat, nýbrž se navracejí do minulosti a připomínají důležitost žen (skutečných osobností) figurujících v historii.

Do první vymezené „kategorie“ zařadím dramatičku a režisérku Terezu Agelovou, která již ve svém prvním textu *Jako ty, mami* (2018) pojednává o identifikaci ženy. Agelová vychází z výpovědí tří mladých žen, jež se nedokáží ztotožnit se svou vlastní identitou ženy. Text reflektuje obavy nad tím, že být ženou může automaticky znamenat být matkou.<sup>247</sup> *Jako ty, mami* není souvislým divadelním textem, obsahuje útržkovité pasáže a koláže, intertextuální odkazy a aluze, čímž se mimo jiné ukazuje vhodnost pojmu emancipační divadelní text než drama. Na níže citovaném úryvku, který je dostupný na webu Dilia, lze určit několik tendencí:

„Mami, poslouchej, povím Ti pohádku.  
*Když jsem se narodila, myslím, že se všichni pěkně zhrozili.*  
Tak snad to dáš pryč, ne.  
*Je to holka!*  
Já jsem tě přivedla na svět.  
*Holka jako lusk!*  
Co z tebe bude.  
*Holka krev a mlíko!*  
Jednou mi poděkuješ.  
*Spíš krev*  
*než mlíko.*  
Mami, poslouchej, já nikdy nebudu jako ty.“<sup>248</sup>

Divadelní text pracuje s určováním identity, o které mimo jiné mluvil Cahill, jenž hovořil o postupném vytváření nároku na dívky a chlapce od útlého věku. Ve hře *Jako ty, mami* se tato identita jeví pro postavy jako problematická a omezující. Tímto způsobem nám text reprezentuje a zrcadlí mechanismy týkající se genderových rolí, stereotypů a identit. Tyto aspekty jsou reflektované i v dalším z divadelních textů Terezy Agelové, a to v textu *asi.milování* (2019), na kterém spolupracovala s dramaturgyní Marií Mlatečkovou. *Asi.milování* vychází z navazování partnerských vztahů. Autorky hru anoncují jako „scénickou koláž spojující texty ženských časopisů, infantilních dětských říkanek a hlubokých úvah psychologa Ericha Fromma.“<sup>249</sup> Agelová rozděluje svět na maskulinní a feminní, k čemuž využívá humorných scén:

„21. scéna dohromady na dvorku  
(muži ženy to jsou dva světy ženy muži to jsou dva živočichové)  
Vzal vrabeček na taneček sýkorku

<sup>247</sup> Viz Dilia. *Jako ty, mami*. [Online]. [Cit. 13. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.dilia.cz/dila/item/14965-jako-ty-mami>.

<sup>248</sup> Ibid.

<sup>249</sup> AGELOVÁ, Tereza. MLATEČKOVÁ, Marie. *Koncepce a reflexe bakalářského výkonu: asi.milování*. 2020. [Online]. [Cit. 30. 3. 2024]. Dostupné z: <https://is.jamu.cz/th/f44ze/asi.milovaniFINAL01.pdf>, s. 1.



měli spolu jedno sólo na dvorku  
vrabec samé skoky  
sýkorka zas kroky  
nešlo jim to dohromady na dvorku.“<sup>250</sup>

Poslední text, který vzpomenu v souvislosti s Agelovou, je *Dvě čárky* (2019), jenž reflektuje problémy s početím. Autorka se nadále věnuje sexualitě dospívající dívky, která si není zcela jistá, zda se s rolí budoucí matky hodlá identifikovat, což lze vnímat jako formu emancipace a otevírání intimních témat:

„MATKA  
být či nebýt  
OTÁZKA  
já nevím proč bych nechtěla  
MATKA  
já nevím proč bych chtěla  
OTÁZKA  
dvě odpovědi  
MATKA má vždycky pravdu  
jak se to chováš  
pohlavní styk byl  
jednou mi poděkuješ  
já nevím proč.“<sup>251</sup>

Text rovněž upozorňuje na nepřiměřené otázky, které se na ženy-matky strhávají:

„Chtěla bys první holku? Chtěla bys první kluka?  
Kdybys čekala postižené dítě, necháš si jej?  
Kdybys dítě mít nemohla, budeš si jej adoptovat?  
Šla bys někdy na potrat?  
Kdybys byla teď těhotná, necháš si dítě?  
Chceš mít dítě teď?  
A teď?  
A teď?  
A teď?“<sup>252</sup>

Neustálou repetitivností dochází k rytmičnosti scény, zároveň se tím výpovědi stávají apelativními a přesně reflektující neustálé nároky na ženy, které se stávají terčem netaktních otázek.

Pokud tedy shrneme primární znaky divadelních textů Agelové, bude to kromě již zmíněné roztržičnosti či intertextuálnosti rovněž reflektování intimních témat pojících se se sexualitou, hledání identity či (ne)ztotožňování se s nastolenými rolemi. Taktéž se zabývá

---

<sup>250</sup> AGELOVÁ, Tereza. MLATEČKOVÁ, Marie. *Koncepce a reflexe bakalářského výkonu: asi.milování*. 2020. [Online]. [Cit. 30. 3. 2024]. Dostupné z: <https://is.jamu.cz/th/f44ze/asi.milovaniFINAL01.pdf>, s. 23.

<sup>251</sup> AGELOVÁ, Tereza. *Dvě čárky* [divadelní text]. 2019. [Online]. [Cit. 29. 3. 2024]. Dostupné z: [https://is.jamu.cz/th/zlhgi/DVE.CARKY.\\_dilia.pdf](https://is.jamu.cz/th/zlhgi/DVE.CARKY._dilia.pdf), s.15.

<sup>252</sup> Ibid., s. 14.

vztahy, ať už partnerskými, či rodinnými, které s genderovou nerovnoprávností úzce souvisejí, a to v ohledu panujících stereotypů a předpokladů, jak by se matka/dcera či partner/ka měl/a chovat. Co se týče samotné inscenace *Dvě čárky*, kterou Agelová rovněž režírovala, využívá se zde jak loutkové, tak hudební či pohybové divadlo s intertextuálními odkazy a zapojením diváků a divaček. Ladislav Vrchovský o inscenaci hovoří jako o zobrazení zdánlivě ženských problémů, u kterých se má ale i mužské publikum zapřemýšlet nad tím, jakými situacemi/fázemi žena prochází.<sup>253</sup> Neřekla bych, že se jedná o problémy pouze žen, nýbrž spíše nás všech – tedy celé společnosti. A to s přesahem do farmaceutického průmyslu (antikoncepce), jež může mít vliv na sterilitu. Což je mimo jiné dalším stěžejním tématem inscenace, která ukazuje, že nemožnost početí není pouze o ženě-matce, ale naopak se jedná o komplexní celospolečenský problém.

Inscenování témat, která se netýkají toliko gender problematiky, nýbrž mají přesah i do oblasti politiky, se nám dostává od režisérky Barbary Herz, jejíž díla bychom mohli označit jako dokumentární,<sup>254</sup> neboť vycházejí z reálných událostí či rozhovorů. Příkladem je inscenace *Jenom matky vědí, o čem ten život je*<sup>255</sup> z A studia Rubín. Samotný název implikuje dominantní téma, jímž je mateřství, prolamuje a reflektuje témata spojená s tímto obdobím a zobrazuje je z odvrácené strany rodičovství, která souvisí s vyčerpáním, nedostatečným oceněním a ztrátou smyslu života. Inscenace vznikala tzv. metodou *verbatim*, jež spočívala ve sbírání dat pomocí rozhovorů se skutečnými aktérkami. *Jenom matky vědí, o čem ten život je* tedy vychází ze sedmi rozhovorů, které režisérka sbírala po dobu tří let. Tím se zachovala autenticita výpovědí a jejich syrovost. Dalším příkladem, který vychází ze skutečnosti, je nejnovější inscenace Herz, a sice *Istanbulská úmluva*.<sup>256</sup> Obdobně jako v inscenaci *Jenom matky vědí, o čem ten život je* zde interagují herci/herečky s publikem. Stejně jako u výše zmíněných inscenací (ať už Herz, tak Agelové) je užití komično sofistického a vede publikum k úvahám nad životem žen během mateřství. Inscenace se snaží vyvracet nepravdy, které kolem *Istanbulské úmluvy* panují, a nastavuje zrcadlo společnosti ohledně převládajících mýtů, které jsem blíže reflektovala

---

<sup>253</sup> VRCHOVSKÝ, Ladislav. Menstruace, sexualita, antikoncepce. Ostravská inscenace Dvě čárky nabízí totální divadlo nejvyšších kvalit. Ostravan.cz. 2022. [Online]. [Cit. 5. 5. 2024]. Dostupné z: [https://www.ostravan.cz/75679/menstruace-sexualita-antikoncepce-ostravska-inscenace-dve-carky-nabizi-totalni-divadlo-nejvyssich-kvalit/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAAR2-oVnOjh\\_zkeEMVd\\_c31HKD3sLz93NGgKb8BqV5uIkhwadRLKmhPDVVk0\\_aem\\_Af5rFSd4S6ZcieO1ygzr0DTIIN5uaaVzaGVTrHyx6glRFQbe5Wcmr4AYeSwOHqftJwB9YXupmQfBlSugB7yl9R6f](https://www.ostravan.cz/75679/menstruace-sexualita-antikoncepce-ostravska-inscenace-dve-carky-nabizi-totalni-divadlo-nejvyssich-kvalit/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAAR2-oVnOjh_zkeEMVd_c31HKD3sLz93NGgKb8BqV5uIkhwadRLKmhPDVVk0_aem_Af5rFSd4S6ZcieO1ygzr0DTIIN5uaaVzaGVTrHyx6glRFQbe5Wcmr4AYeSwOHqftJwB9YXupmQfBlSugB7yl9R6f).

<sup>254</sup> Za průkopnici dokumentárního divadla v České republice bychom mohli označit režisérku Janu Svobodovou. Viz SLÍVOVÁ, Hana, KANĀKOVÁ, Markéta. Autenticita je na divadle nesmírně vzácná, snažím se ji objevit a chránit, říká režisérka Jana Svobodová. 2021. *Český rozhlas Vltava*. [Online]. [cit. 15. 3. 2024]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/autenticita-je-na-divadle-nesmirne-vzacna-snazim-se-ji-objevit-a-chronit-rika-8622910>.

<sup>255</sup> Premiéra 28. 2. 2020 (A studio Rubín, režie: Barbara Herz).

<sup>256</sup> Premiéra 19. 1. 2024 (Koprodukce Otevřená společnost, o. p. s., A studio Rubín, režie: Barbara Herz).

v kontextuální části. Rovněž kombinuje fragmenty různých situací a osob, ať už se jedná o výroky odborníků-sociologů, absurdní argumenty českých politiků a političek, tak i o skutečné výpovědi znásilněných žen.<sup>257</sup> Inscenace vznikla ještě před zamítnutím ratifikace, čímž v současnosti nabírá na ojedinělé aktuálnosti.

Herz se nezabývá pouze gender tématy, nýbrž i společenskými problémy, které mohou být pro část populace kontroverzní, neboť se vymezuje vůči politice či státním orgánům, jako tomu je v případě inscenace *Tanec dervišů*.<sup>258</sup> Inscenace vypráví příběh o adiktologovi Dušanu Dvořákovi,<sup>259</sup> který byl kvůli pěstování konopí poslán do vězení, čímž inscenace upozorňuje na nespravedlivost trestů justice. V tomto kontextu bych zmínila onu nepřiměřenost na trestech pachatelů sexualizovaného násilí, jejichž trest je často podmíněný. O to větším paradoxem je (bylo) Dušanovo odsouzení. Barbara Herz tak demonstruje nelogický mechanismus, který se v České republice opakuje, a to nepřiměřené tresty, které neodpovídají spáchaným činům. Nesouhlas režisérky s Dušanovým odsouzením se následně promítl i do sepsání petice, již mohli diváci a divačky před představením podepsat. Inscenace nevypráví jen o Dušanovi, nýbrž představuje i příběh Evy, jež se narodila do sociálně slabé rodiny a musí zakoušet nepříjemnosti plynoucí z dysfunkčního rodinného prostředí – alkoholismus, chudoba, exekuce či vyrovnání se s pokusem o sebevraždu vlastní matky. Má v sobě ale obrovskou vůli žít a nevzdává se – její „vězení“ netkví v selhání systému, jako je tomu u Dušana, nýbrž v rodinném prostředí, v němž vyrostla. Oba se snaží najít cestu ven z výše uvedených problémů, kterým čelí (vězení, rodina).<sup>260</sup> Tím inscenace poukazuje na onu bezmocnost a mnohdy bezvýchodnost obyčejných lidí, kteří se vlivem osudu a vyšší moci nemají jak bránit, zatímco v politice figurují osoby, které svým vysokým postavením a finančním kapitálem ovlivňují justici.<sup>261</sup>

Tématům „nespravedlnosti“ se věnuje i dramatička a režisérka Lucie Ferenzová, jež o sobě tvrdí, že bez vidiny připravované inscenace by nepsala. Vždy potřebuje vědět, pro který soubor text či adaptaci vytváří, a výsledek už má v sobě zakódovanou podobu připravované

---

<sup>257</sup> RAITEROVÁ, Eliška. Kvůli genderistům tu všichni vymřeme? 2024. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/kvuli-genderistum-tu-vsichni-vymreme?>.

<sup>258</sup> Premiéra 18. 5. 2023 (Divadlo na cucky, režie: Barbara Herz).

<sup>259</sup> Na podzim roku 2023 byl Dušan Dvořák propuštěn z vězení.

<sup>260</sup> ŠEVCŮ, Petra, HERZ, Barbara. Budeme žádat o prezidentskou milost, říká režisérka inscenace o odsouzeném adiktologovi Barbara Herz. 2023. Český rozhlas Olomouc. [Online]. [Cit. 29. 3. 2024]. Dostupné z: <https://olomouc.rozhlas.cz/budeme-zadat-o-prezidentskou-milost-rika-reziserka-inscenace-o-odsouzenem-8994480>.

<sup>261</sup> Toto delikventní chování panující v politice zevrubně sleduje dokument Matta Sarneckiho *Kuciak: Vražda novináře* (2022), ve kterém sleduje korupci (úplatky policie, politiků, justice, ale i ministryně spravedlnosti), která zapříčinila vraždu Jána Kuciaka a jeho snoubenky.

inscenace.<sup>262</sup> V textu/inscenaci *Pravidla úklidu* (2022) Ferenzová upozorňuje na finanční podhodnocení uklízeček, které jsou za svou profesi velmi podprůměrně vypláceny, skrze postavy zároveň Ferenzová reflektuje stereotypy a ustanovené role:

„A za každou odpovědí se zeptejte proč.  
Chci mít křeslo, lampu, chci si dát koupel, poslouchat hudbu a číst si.  
Proč?  
Chci být sama se sebou.  
Proč?  
Protože mám rodinu a na sebe nemám čas.  
Proč?  
Protože pečuji o druhé a nemám peníze.  
Proč?  
Protože oni o sebe pečovat neumí.  
Proč?  
Protože jsou moc mladý, nebo starý?  
Proč?...“<sup>263</sup>

Text, potažmo inscenace, neupozorňuje pouze na podhodnocenost práce tuzemských či ukrajinských uklízeček, nýbrž, jak je z citace zřejmé, reflektuje absenci potřeb, jako je péče o sebe samu. V anotaci autorky samy uvádějí: „Tekuté charaktery žen vypráví o nepsaných pravidlech péče, která po staletí tvoří gender.“<sup>264</sup> Text/inscenace předkládá úskalí, která se s touto prací pojí, ať to jsou zmíněné neuspokojené potřeby, či nepřetržitá snaha být tu i pro rodinu, což je koneckonců z citace evidentní. Klíčovým tématem je pak nelehké zázemí pro ženy s dětmi, jež utíkají před válkou na Ukrajině. Je třeba dodat, že text vychází ze skutečných rozhovorů s uklízečkami, z nichž pak Ferenzová vytvořila divadelní text. Během přípravy scénáře Ferenzová nabyla přesvědčení, „jak jsou agenturní agendy nedostačující, jelikož opomíjí zdravotní nebo sociální pojištění a neposkytují pracantům kvalitní zázemí“.<sup>265</sup>

Gender tematiku rovněž shledávám i v další inscenaci Ferenzové, a to *Na první pohled*,<sup>266</sup> která vypráví příběh o sexualizovaném násilí, jež je v justičním prostředí stále podceňované a málo trestané.<sup>267</sup> Důvodem byla velmi úzká definice znásilnění, která se

---

<sup>262</sup> ZACHATÁ, Petra, FERENZOVÁ, Lucie. Tabu je třeba prolamovat. Rozhovor. *Divadelní noviny*. 2022. Ročník č. 14, s. 8.

<sup>263</sup> Divadelní Flora. 25DF / Videozpravodaj 1 (Pravidla úklidu, Grey Paris, Stefko Hanushevsky představuje Diktátora). 2022. [YouTube video]. [Cit. 29. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=-d3wM-Q2rL8>.

<sup>264</sup> Webové stránky *A studia Rubín. Pravidla úklidu* [anotace]. [Online]. [Cit. 18. 1. 2024]. Dostupné z: <https://astudiorubin.cz/inscenace/pravidla-uklidu>.

<sup>265</sup> ZACHATÁ, Petra, FERENZOVÁ, Lucie. Tabu je třeba prolamovat. Rozhovor. *Divadelní noviny*. 2022. Ročník č. 14, s. 8.

<sup>266</sup> Premiéra 7. 10. 2023 (Švandovo divadlo, režie: Lucie Ferenzová).

<sup>267</sup> V roce 2022 vznikla iniciativa *Pod svícnem*, která upozorňuje na enormní počet obětí znásilnění. Jejím cílem je erudice společnosti a upozorňování na mírné tresty, které často končí podmínkou. Viz: <https://pod-svicnem.cz/>.

v současnosti aktualizovala a redefinovala. Na tuto právní problematiku upozorňuje česká právnička Lucie Hrdá,<sup>268</sup> která pomáhá obětem sexualizovaného násilí a zároveň usiluje o osvětu a spravedlivější nastavení právního systému.

V souvislosti s Ferenzovou bych ještě zmínila, že je rovněž zakladatelkou Divadla Kolonie, ve kterém pracuje čistě ženský kolektiv. Důvodem jeho vzniku bylo vnášet témata ohledně genderu do veřejného prostoru. Zároveň Ferenzová přiznává, že „jakmile přibývají děti a různé životní zkušenosti, náš fokus se proměňuje.“<sup>269</sup> Opakovaně spolupracuje s dramatičkou Dagmar Fričovou, která vytváří texty „otevřené různým interpretacím, jež zároveň disponují silnou tematickou linií, přesvědčivou výpovědí.“<sup>270</sup> Mezi jejich známé projekty, kde byla Fričová autorkou a Ferenzová dramaturgyní, patří mimo jiné projekt *DIY: Po tátovi* (2020).<sup>271</sup> Ústředním tématem je smrt blízkého člověka, kterého začínáme poznávat až po jeho odchodu. Inscenace nastoluje mnoho otázek, které mají přesah do života každého člověka: „Jak moc známe svoje blízké? Čemu může člověk věřit, když jediný, kdo by mohl nějakou odpověď dát, tady už prostě není? A jaký vlastně byl – jako doopravdy? Pátrání po otci a po vlastní identitě, která se jako křehký koncept buduje od těch druhých, ale důkazy své existence si nakonec každý musí opatřit sám.“<sup>272</sup> Z dalších společných projektů zmíním alespoň *Na konci století ryb* (2020) či *Smrtholka* (2021), který vznikl podle stejnojmenného románu Lucie Faulerové.<sup>273</sup>

V neposlední řadě stručně představím režisérku Danielu Špinar, která do jisté míry taktéž inscenuje a zpracovává velmi intimní témata. Špinar vychází ze svého osobního příběhu spojeného s hledáním vlastní identity a následnou tranzicí. Tento motiv je přítomný v inscenaci *Hladní vodina – Rusalka*,<sup>274</sup> ve které prochází změnou identity víla, jež se postupně proměňuje na člověka. Inscenace má symbolický charakter, který můžeme chápat jako osobní výpověď režisérky. Dále se Špinar věnuje tématům spojeným s vlastnostmi žen, například *Křehkosti, tvé jméno je žena*,<sup>275</sup> kde pojednává o ženách/herečkách v mužském světě. Inscenace nicméně stereotypy spojené s ženstvím spíše akcentuje a zdůrazňuje, než aby je dokázala vyvracet,

---

<sup>268</sup> Spoluzakladatelka organizace *Bez trestu, z. s.*, usilující o debatu v oblasti sexualizovaného násilí. Viníci často končí podmíněným trestem, který je vzhledem k závažnosti činu neadekvátní a mírný. Rovněž Hrdá otevírá diskusi o nutnosti větší erudice soudců a státních zástupců, a to v oblastech viktimologie či psychologie. (Viz <https://www.beztrestu.cz/>).

<sup>269</sup> ZACHATÁ, Petra, FERENZOVÁ, Lucie. Cit. d., s. 9.

<sup>270</sup> Ibid.

<sup>271</sup> Premiéra 10. 1. 2020 (Režie: Ewa Zembok, A studio Rubín).

<sup>272</sup> A studio Rubín. *DIY: Po tátovi, když smrt zpozorní naše životy*. Divadelní program. Premiéra 10. ledna 2020. Dostupné z: [https://astudiorubin.cz/assets/Press/tz\\_diy\\_po-tatovi\\_kdyz-smrt-zpozorni-nase-zivoty-1576152136.pdf](https://astudiorubin.cz/assets/Press/tz_diy_po-tatovi_kdyz-smrt-zpozorni-nase-zivoty-1576152136.pdf).

<sup>273</sup> Bohužel texty Ferenzové nejsou volně dostupné, a tak nemohu uvést konkrétní příklady z její tvorby, nicméně to není ani cíl práce.

<sup>274</sup> Premiéra 29. 10. 2022 (Divadlo Letí, režie: Daniela Špinar).

<sup>275</sup> Premiéra 11. 5. 2017 (Koprodukce Národního divadla a souboru 420 PEOPLE, režie: Daniela Špinar).

anebo vedla diváky a divačky ke kritickému postoji.<sup>276</sup> Výčet inscenací Daniely Špinar není pochopitelně vyčerpávající, nicméně jsem vybrala ty, které akcentují gender problematiku a vycházejí z osobní výpovědi režisérky. Pokud to tedy shrnu, výše uvedené autorky a režisérky čerpají z celospolečenských problémů, panujících stereotypů a předsudků (nejenom) vůči matkám/ženám. Důkazem, že se jedná o diskutovaná a aktuální témata, je, že jsou reflektovány i v jiných formách, než je divadlo.<sup>277</sup>

Další tendencí, týkající se problematiky genderu, je navracení se ke klíčovým osobnostem žen naší historie, jako je například Božena Němcová či Charlotta Garrigue Masaryková. V tomto kontextu bych zmínila režisérku Silvii Vollmann, jejíž inscenace vycházejí z autorských projektů.<sup>278</sup> Akcentuje politicko-sociální problémy, ve kterých se snaží diváky a divačky vést ke kritickému uvažování nad situací, ať už se jedná o zapojování publika, anebo využívání zcizovacích efektů. Jedná se například o *Jasne, v pohode*,<sup>279</sup> *O nič nejde*<sup>280</sup> či *Zatrolleno*.<sup>281</sup> Její nejnovější inscenace *Masaryk(ová)*<sup>282</sup> má v sobě kromě společensko-politické linie rovněž linii tematizující důležitost žen v minulosti. *Masaryk(ová)* je retrospektivní výpověď, která akcentuje zastínění ženství významnou mužskou osobností, jakou byl Tomáš Garrigue Masaryk. I zde je přítomno téma nerovnoprávnosti pohlaví, a to konkrétně skrze Charlottu Garrigue Masarykovou, která měla podíl na rozhodnutích T. G. Masaryka, nicméně se jí nikdy nedostávalo takového prostoru jako Masarykovi. Inscenace se nezdráhá zabrousit i do oblasti feminismu, na jehož počátky měla Ch. G. Masaryková klíčový vliv. Inscenace je netradiční v tematizování „ženskosti“ skrze symboly a rekvizity (mušle) umístěné na scéně, čímž neustále upozorňuje na stěžejnost „ženského“ vlivu. Tyto lastury po celou dobu divákům/divačkám připomínají nejenom důležitost žen, ale i jejich křehkost, což paradoxně může být jeden ze stereotypů vnímání ženy, přičemž všudypřítomné lastury či ulity na jevišti tuto představu divákovi/divačce implicitně naznačují.

Již vzpomínaná Lenka Lagronová do svých textů rovněž komponuje významné ženy naší historie. Příkladem je divadelní text *Jako břitva* (2016), v němž zpracovává osobnost

---

<sup>276</sup> VANGELI, Nina. Raison d'être Křehkosti. 2017. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/krehkosti-tve-jmeno-je-zena-recenze>.

<sup>277</sup> Například problematikou početí a smíření se s tím, že být ženou neznamená být matkou, se věnuje moderátorka a scenáristka Martina Hynková Vrbová ve své nové knize *Žiju bez dětí* (2024), kde vede rozhovory s bezdětnými ženami.

<sup>278</sup> Divadlo na cucky. Silvia Vollmann. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadlonacucky.cz/silvia-vollmann>.

<sup>279</sup> Premiéra 23. 1. 2016 (Městské divadlo Žilina, režie: Silvia Vollmann).

<sup>280</sup> Premiéra 25. 3. 2023 (Nové divadlo, režie: Silvia Vollmann).

<sup>281</sup> Premiéra 23. 9. 2020 (Divadlo na cucky, režie: Silvia Vollmann).

<sup>282</sup> Premiéra 28. 10. 2023 (Divadlo na cucky, režie: Silvia Vollmann).

Boženy Němcové. Lagronová historické osobnosti tematizuje poměrně často. Teatrolog Vít Pokorný shrnuje kvality těchto postav v síle jejich ducha a ve schopnosti čelit nástrahám osudu, ve kterých autorka nachází naději, že postmodernou vyhlášený konec velkých příběhů nemusí platit absolutně.<sup>283</sup> Různé podoby feminity pak Lagronová obvykle demonstruje na dvou protikladech žen, ať už se jedná o vnějškový, či „vnitřní“ kontrast, a to například v dílech *Nikdy* (2003) či *Z prachu hvězd* (2012).<sup>284</sup>

Z výše uvedeného nastínění dramatiček a režisérek vykryštovalo jedno klíčové pojítko, které shledávám v potřebě autorek se vyjádřit a nastolit ve společnosti diskusi, která může vést ke změně nazírání na genderovou nerovnoprávnost. Veškerá zmíněná témata (mateřství, identita ženy jako matky, problematika početí, nespravedlivost justice, nerovné platové podmínky, klíčové ženy historie) zastřešuje snaha dramatiček a režisérek změnit nastavení společnosti a otevírat témata, která jsou stále opomíjená či minimálně diskutovaná (viz výše uvedené), což se ovšem díky opakovanému inscenování může změnit.

### 3.2.4 Tvůrčí tandem Janka Ryšánek Schmiedtová a Anna Saavedra

Cílem této kapitoly není představit vyčerpávající životopisy těchto tvůrkyň (viz příloha č. 3), nýbrž seznámit čtenáře/čtenářku s tvorbou těchto autorek – s jejich tématy a zejména společnými díly, neboť v další části práce budou podrobeny analýze jen některá z nich.

Saavedra s Ryšánek Schmiedtovou reflektují gender problematiku již od dob svého absolutoria.<sup>285</sup> Jejich společná bakalářská absolventská inscenace *Heda Gabler aneb Hra s mrtvou myší*<sup>286</sup> vychází z dramatu *Heda Gablerová* Henrika Ibsena, kde Ibsen operuje s prototypem nekonvenční ženy – Hedy, která se vzpírá postavám a jedná dle svého přesvědčení. V inscenaci autorky na postavy nazíraly třemi perspektivami v opakující se jediné scéně, kterou autoři a autorky recenzí bohužel blíže nespécifikují, stejně tak zmíněné perspektivy.<sup>287</sup> Recenzentka Judita Hoffmanová popisuje inscenaci jako fragmentární, neboť je „drobnohledem jediné situace, která je tvořená čtyřmi sekvencemi, které jsou od sebe odděleny

---

<sup>283</sup> POKORNÝ, Vít. České drama po roce 2000. In: AUGUSTOVÁ, Zuzana; JIŘÍK, Jan a JOBERTOVÁ, Daniela (ed.). *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi.*, s. 104-105.

<sup>284</sup> Ibid.

<sup>285</sup> Obě autorky vystudovaly Janáčkovu akademii múzických umění v Brně, Saavedra divadelní dramaturgii a Ryšánek Schmiedtová činoherní režii (viz příloha č. 3 – biografie autorek).

<sup>286</sup> Premiéra 28. 3. 2007 (Kabinet múz, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová).

<sup>287</sup> LAMSEROVÁ, Brigida. *Heda Gabler – Hra s mrtvou fretkou*. 2007. *Meeting point*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://archiv.encounter.cz/2007/enc/070329CZ.pdf>.

zvukovým znamením.“<sup>288</sup> Z tohoto popisu jistě můžeme vyvodit postdramatické tendence, jež v tomto případě tkví v roztržitésti.

Inscenace *Eva, Eva!*<sup>289</sup> vznikla volně na motivy *Gazdiny roby* Gabriely Preissové, jejíž text Saavedra aktualizovala zejména co do časoprostoru a jazyka, který je v původním textu založen na výrazném dialektu, což zohledním v analytické části. Mezi první společné „inscenace,“ které nevzešly z dob absolutoria, patří *Paso a paso – Cesta zraněného bojovníka*<sup>290</sup> a *Samodivý/divadelní blues pro sólo matky*.<sup>291</sup> Oba projekty jsou tzv. divadlem v sociální akci a byly vytvořeny pod hlavičkou neziskové organizace Tripitaka, o. s. a Centra experimentálního divadla. *Paso a paso – Cesta zraněného bojovníka* vznikl v rámci zastřešujícího programu *První úspěch*.<sup>292</sup> *Samodivý/divadelní blues pro sólo matky* se vyvíjel v rámci projektu *Divadla žen a mužů*.<sup>293</sup> Tvůrci a tvůrkyně<sup>294</sup> *Paso a paso – Cesta zraněného bojovníka* zprvu vybrali deset jedinců, kteří prožili dětství v náhradní rodinné péči. Tito sociální aktéři byli po dobu půl roku zaměstnáni v projektu, který nejenže poskytoval sociální, právní a psychologické poradenství, ale rovněž lekce herectví a tance. Během této doby účastníci a účastnice absolvovali dílny kreativního psaní, během nichž se snažili zachytit zásadní momenty svého života v minulosti.<sup>295</sup> Inscenace představuje osobní příběh jednotlivců, reprezentuje úskalí života, nepříjemné vzpomínky na kojenecké ústavy, dětské domovy či šikanu ve škole. Obdobným způsobem vznikl projekt *Samodivý/divadelní blues pro sólo matky*,<sup>296</sup> v němž bylo vybráno deset žen, které procházely podobnými dílnami jako v předchozím projektu. Cílem bylo vytvořit ucelený text, který bude vypovídat o nelehkých momentech žen-samoživitelek. Z textů, které ženy napsaly, vzešel postupně motiv pro divadelní inscenaci, který přesahuje základní téma genderově podmíněné diskriminace na trhu práce a míří k autentickému vyprávění o životní situaci samoživitelek v dnešní společnosti.<sup>297</sup>

---

<sup>288</sup> HOFFMANOVÁ, Judita. In: LAMSEROVÁ, Brigida. Heda Gabler – Hra s mrtvou fretkou. 2007. *Meeting point*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://archiv.encounter.cz/2007/enc/070329CZ.pdf>.

<sup>289</sup> Premiéra 30. 11. 2008 (Studio Marta, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová).

<sup>290</sup> Premiéra 9. 9. 2011 (Tripitaka o.s., Centrum experimentálního divadla, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová).

<sup>291</sup> Premiéra 13. 9. 2013 (Tripitaka o.s., Centrum experimentálního divadla, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová)

<sup>292</sup> Viz *Tripitaka, z. s.* O projektu první úspěch. 2010. [Online]. Dostupné z: [https://www.tripitaka.cz/prvni\\_uspech](https://www.tripitaka.cz/prvni_uspech).

<sup>293</sup> Viz *Tripitaka, z. s.* Projekt Divadlo žen a mužů. 2012. [Online]. Dostupné z: <https://www.tripitaka.cz/node/262>.

<sup>294</sup> Kromě režisérky Ryšánek Schmiedtové a dramatičky Anny Saavedry se na projektu podíleli i další tvůrci, lektorem byl Pavel Novák a garantem Vladimír Morávek.

<sup>295</sup> SCHMIEDTOVÁ RYŠÁNEK, Janka. *Paso a paso – Cesta zraněného bojovníka*. Web autorky. 2013. [Online]. [Cit. 30. 3. 2014]. Dostupné z: <http://janka.rysanek.cz/paso-a-paso-cesta-zraneneho-bojovnika/>.

<sup>296</sup> O vznikajícím projektu a celém procesu zkoušení vznikl stejnojmenný dokument Ivety Grófové pro Českou televizi. Viz <https://www.ceskatelevize.cz/porady/10552218550-blues-pro-solo-matky/>.

<sup>297</sup> SCHMIEDTOVÁ RYŠÁNEK, Janka. *Samodivý/divadelní blues pro sólo matky*. Web autorky. 2013. [Online]. [Cit. 30. 3. 2024]. Dostupné z: <http://janka.rysanek.cz/samodivvy-divadelni-blues-pro-solo-matky/>.



Mezi inscenacemi *Samodivý/divadelní blues pro sólo matky* a *Paso a paso – Cesta zraněného bojovníka* vznikl další společný počin vycházející z Čechovova textu *Tři sestry*. Pretext Saavedra výrazně modifikovala a pojmenovala jej *Kuřačky*.<sup>298</sup> V aktualizované verzi autorky otočily konzervativní pojetí mužských a ženských rolí. Charaktery sester jsou sofistikovanější, jejich rysy jsou akcentovány i skrze kostýmy a výpravu. Zároveň se zde začíná výrazněji vepisovat intertextuálnost a aluze, které budu podrobněji analyzovat v další části práce.

V roce 2017 se autorky opět navrací ke *Gazdině robě*,<sup>299</sup> ve které zachovávají původní jazyk a dialekt. Kromě společenských stereotypů inscenace akcentuje i témata spojená s církví, která jsou přítomna již v samotném pretextu.<sup>300</sup> Hra, potažmo inscenace, je samotné předloze věrná, nedochází ke znatelným proměnám, jak tomu bylo v případě *Eva, Eva!* K výrazné modifikaci naopak dochází u aktualizace *Hedy Gablerové* Henrika Ibsena. Již samotný název *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*<sup>301</sup> naznačuje současné pojetí. Na zmíněné téma transformace jsem psala bakalářskou práci, v níž aktualizaci shrnuji následovně: „Vložená tematika dospělosti se zde vyskytuje zejména formou intertextuálních odkazů, které představují floskule a poučky tematizující hlavní problém společnosti, a sice nerozhodnost a nenaplněnost, která pramení z materiálního přebytku, kdy postavy nevědí, co chtějí. Výraznou revizí pak prošel samotný jazyk, který Saavedra transformovala a uzpůsobila současnému světu, ať už se jedná o vulgarismy, neologismy, či moderní obraty. Jazyk se ovšem nemění jen co do obsahové stránky, nýbrž i po stránce formální, kdy spadá spíše pod atributy divadelního textu, zejména kvůli metatextovým rovinám, prázdným frázím či již zmíněné intertextualitě. Postavy již nejsou individualitami, ale spíše charaktery a prototypy, se kterými se podle Saavedry většina z nás ztotožní, a proto je příběh svým tématem tak působivý. Největší proměnou však prošla Heda, která nemá dostatek odvahy na to spáchat tak velký čin jako původní Heda Gablerová.“<sup>302</sup> Citaci zmiňuji i z toho důvodu, že se tímto dílem nebudu více zabývat, neboť jsem se mu zevrubně věnovala právě v závěrečné bakalářské práci. Nicméně dalším společným dílem, ve kterém figurují prototypy žen, je *Dům Bernardy Alby*,<sup>303</sup> kde Saavedra akcentuje ženské postavy „uvězněné“ ve vlastním pohlaví. Bernarda a její dcery nazírají na ženství jako na něco

---

<sup>298</sup> Původní text nese název *Kuřačky a spasitelky*, pro Národní divadlo moravskoslezské jej Saavedra redukovala na *Kuřačky*.

<sup>299</sup> Premiéra 22. 5. 2016 (Slezské divadlo Opava, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová).

<sup>300</sup> VRCHOVSKÝ, Ladislav. *Gazdina roba po Slezsku: Příběh nešťastné lásky ve šťastné režii Janky Ryšánek Schmiedtové*. 2016. *Ostravan.cz*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadlo-opava.cz/gazdina-roba-po-slezsku-pribeh-destastne-lasky-ve-stastne-rezii-janky-rysanek-schmiedtove/>.

<sup>301</sup> Premiéra 15. 3. 2019 (Divadlo Petra Bezruče, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová).

<sup>302</sup> VAŠČÁKOVÁ, Tereza. Cit. d., s. 68.

<sup>303</sup> Premiéra 24. 1. 2020 (Moravské divadlo Olomouc, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová).

nevýhodného a nespravedlivého. Před tímto nespravedlivým řádem a mužským světem se snaží Bernarda dcery usilovně ochránit, to se jí ovšem s jejím krutým přístupem nedaří. V inscenaci je nespokojenost dcer se svým pohlavím a osudem přítomna i ve scénografii a kostýmech, které mají symbolický charakter, čemuž budu věnovat prostor později.

Další společný projekt *Pýcha a předsudek*<sup>304</sup> se od výše jmenovaných odlišuje formou předlohy. Zatímco zmíněné texty vycházely z dramatických textů, *Pýcha a předsudek* je oproti uvedeným divadelním textům rozsáhlým románem, jenž vyžadoval odlišný přístup. Dílo je zpracováno sebeironickým způsobem, jenž využívá metajazykové principy. V inscenaci/textu jsou opět vyobrazeny stereotypy nejenom žen, nýbrž rodiny jako takové.<sup>305</sup> Dílo autorky se explicitně dotýká feminismu, vnímání žen-spisovatelek, které mnohdy souvisejí s netečnými poznámkami a předsudky, které reflektuje přímo postava Jane Austen.

Úplné odklonění co do tématu pak spatřuji v inscenaci *Šikmý kostel*,<sup>306</sup> která rovněž vychází z románu. Jedná se o historickou sondu o zapomenutém městě, jež poznamenalo mnoho politických událostí, včetně válečného konfliktu. Příběh sice vypráví osud dvou žen, ale sama Janka Ryšánek Schmiedtová o inscenaci tvrdí, že tématem není „ženský úděl, ale lidský životní úděl.“<sup>307</sup> Postava Barbory reprezentuje matku tří dětí, která vzápětí přichází o svého muže a dítě, kteří zahynou v dolech. Stejně jako město bojuje o svou existenci v beznadějném souboji o lepší budoucnost, i Barbora se snaží ze všech sil bojovat o svůj vlastní život a o život svých zbývajících dcer.<sup>308</sup> Inscenace tak předkládá úděl osudu, který je determinován již samotným prostředím, ve kterém postavy žijí.

Naopak u nejnovější inscenace *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*<sup>309</sup> se pozornost soustředí především na tělesnost (žen), která souvisí body shamingem,<sup>310</sup> vnímáním vlastního těla a jeho neustálým hodnocením. Text mimo jiné vycházel z dotazníku, který autorky umístily na sociální síti. Během inscenace se divákům a divačkám dostává mrazivých

---

<sup>304</sup> Premiéra 3. 9. 2021 (Městské divadlo Zlín, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová).

<sup>305</sup> KOŠTÁLOVÁ, Tereza. Pýcha a předsudek jako parodie sentimentálního románu. 2021. *Divá báze*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://divabase.cz/setkani-stretnutie-2021-pycha-a-predsudek-jako-parodie-sentimentalniho-romanu/?fbclid=IwAR1DmJ374BSuS3bVkb1ArVd8jT12KTibi1w5NX3zyMpkgZK6WGf2ggjpDU>.

<sup>306</sup> Premiéra 22. 4. 2022 (Divadlo Petra Bezruče, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová).

<sup>307</sup> VRCHOVSKÝ, Ladislav. S režisérkou Jankou Ryšánek Schmiedtovou o Šikmém kostele v Divadle Petra Bezruče. 2022. *Ostravan.cz*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/73699/s-reziserkou-jankou-rysanek-schmiedtovou-o-sikmem-kostele-v-divadle-petra-bezruce/?fbclid=IwAR1H-ajNPiLgdWEwTlo4OcTfniQxz4lqOJ9A9OumfkRyRAAYi2cNU0GA5Ls>.

<sup>308</sup> VRCHOVSKÝ, Ladislav. Šikmý kostel v Bezručů zaujme čtenáře románu i ty, kteří ho neznají. Je to jasný divácký hit. *Ostravan.cz*. 2022. [Online]. [Cit. 30. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/73720/sikmy-kostel-u-bezrucu-zaujme-ctenare-romanu-i-ty-kteri-ho-nejznaji-je-to-jasny-divacky-hit/>.

<sup>309</sup> Premiéra 14. 3. 2022 (Divadlo Tramtarie, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová).

<sup>310</sup> Termín body shaming je chápán jako urážení jedince na základě jeho vzhledu/tělesnosti.

momentů, které poukazují na transformaci těla mimo jiné v důsledku nemoci – rakoviny. Vážné momenty střídají absurdní scény, které naopak genderové stereotypy akcentují a reprezentují. Text a inscenace tedy primárně pracují s různými perspektivami toho, jak a proč se může tělo ženy proměňovat a co je příčinou, což rovněž později zohledním.

Ač se výčet inscenací a jejich krátká charakterizace může zdát jako povšechná, je třeba mít na paměti, že podrobná analýza inscenací a tvůrčích tendencí bude hlavním předmětem analytické části práce. Je třeba dodat, že tématy feminismu a genderu se autorky zaobírají i nezávisle na sobě. Janka Ryšánek Schmiedtová tematizovala výše uvedené tendence například v inscenacích *Maryša*<sup>311</sup>, *Pět let zpět (The Last Five Years)*<sup>312</sup> či *Manželství je vražda*.<sup>313</sup> Nadto je Ryšánek Schmiedtová dětskou režisérkou, která opakovaně spolupracuje s Divadlem Spejbla a Hurvínka, Divadlem Radost či Divadlem Loutek.

U Anny Saavedry figuruje mnoho dalších divadelních textů akcentujících gender témata, například *Tajná zpráva z planety matek (Mamma Guerilla)* (2012), který je výpovědí mateřství, jež je v současnosti vnímáno jako něco „mimozemského.“ Text představuje mozaiku náhodně poskládaných textů, důraz je kladen na kolážovost a roztržitost.<sup>314</sup> Anebo divadelní text *Olga / Horror z Hrádečku* (2016), ve kterém Saavedra bez příkras zpracovává životní příběh Olgy Havlové. K tématu feminismu a nerovných příležitostí se Saavedra vyjádřila v rámci *In a New Light – shorts conversations with European playwrights*, kde hovoří o tom, jak je klíčové mluvit o stereotypch a diskriminaci mezi muži a ženami v České republice. Sama se zde vydefinovala jako dramatička, jež se zaměřuje na boření sociálních stereotypů a vyvracení nastolených konvencí a norem.<sup>315</sup>

---

<sup>311</sup> Premiéra 26. 1. 2018 (Divadlo Petra Bezruče, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová).

<sup>312</sup> Premiéra 26. 9. 2019 (Národní divadlo moravskoslezské, Divadlo „12“, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová).

<sup>313</sup> Premiéra, 4. 9. 2020 (Studio G, režie: Janka Ryšánek Schmiedtová).

<sup>314</sup> POKORNÝ, Vít. Cit. d., s. 102.

<sup>315</sup> FABULAMUNDI, Playwriting Europe. *In a New Light: conversation with Anna Saavedra*. [Online]. 30. 11. 2021. [Cit. 22. 1. 2024]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=24s-4Ab6RKc&t=162s>.

## 4. Analýza divadelních textů a inscenací Anny Saavedry a Janky Ryšánek Schmiedtové

Jak jsem již předešle v úvodní kapitole kritiky pramenů a literatury, svébytnost znaků Anny Saavedry a Janky Ryšánek Schmiedtové shledávám v pěti dílech. Nyní alespoň stručně nastíním témata analyzovaných divadelních textů, neboť v dalších podkapitolách se budu soustředit již na jejich jednotlivé aspekty, a sice na figuraci, jazyk a gender tematiku.

Prvním analyzovaným divadelním textem bude aktualizace *Eva, Eva!*, který vychází z realistického dramatu Gabriely Preissové *Gazdina roba* (1889). Jeho ústředními tématy (jak u Preissové, tak Saavedry) jsou touha po nezávislosti a volnosti. Hlavní postava Eva usiluje o sňatek s Mánkem, který se ale kvůli urputnému naléhání matky žení s Maryšou. Sledujeme tedy vzdor postav, jež se odmítají podříditi konzervativním názorům, které na maloměstě panují. Zároveň je třeba dodat, že autorky v programu inscenace uvádějí klíčové motto, z něhož vycházejí: „Pro tradici psaného textu představuje větší hrozbu nebezpečí muzeální konvence než radikální formy zpracování – Hans-Thies Lehmann: *Postdramatické divadlo*.“<sup>316</sup> Jako druhý text/inscenaci jsem zvolila *Kuřáčky*, jež jsou volně inspirované *Třemi sestrami* (1900) Antona Pavloviče Čechova, tudíž lze opět hovořit o aktualizovaném pojetí. Zde je kladen akcent na mezilidské vztahy postav, které touží po lepším životě. Jedná se, stejně jako u *Eva, Eva!*, o současné přepracování, které karikuje, jak být sebevědomější ženou v období „pracovních kariér, internetových seznamek, babyboomu a ezoterních kurzů.“<sup>317</sup> Zatímco obě zmíněná díla byla aktualizována směrem k současné době, *Dům Bernardy Alby*, vycházející ze stejnojmenné hry Federica García Lorcy z roku 1936, minimálně. Tématem aktualizovaného<sup>318</sup> textu je vykreslení problematického vztahu mezi matkou (Bernardou) a jejími dcerami, jež drží osm let smutku za smrt otce. S tím se pojí bytí v uzavřeném domě, čímž krystalizují další témata, jako jsou nesvoboda a sklíčenost prostoru. V adaptaci<sup>319</sup> *Pýcha a předsudek*, inspirované románem Jane Austen z roku 1813, tvůrkyně pracují s eklecticismem; některé aspekty odpovídají období viktoriánské Anglie (1837–1901), jiné jej potlačují a odrážejí spíše současnou společnost, což

---

<sup>316</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* Divadelní program. Studio Marta. 2008. [Online]. [Cit. 14. 4. 2024]. Dostupné z: <https://30let.studiomarta.cz/inscenace/anna-saavedra-eva-eva/#Program%2003>.

<sup>317</sup> *Dilia*. Kuřáčky a spasitelky. 2011. [Online]. [Cit. 14. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.dilia.cz/dila/item/7345-kuracky-a-spasitelky>.

<sup>318</sup> Text sice není aktualizován co do časoprostoru, nicméně do něj Saavedra zakomponovala nové postavy (Žena v černém) a eliminovala křesťanské motivy, které jsou v Lorcově dramatu přítomny. Zároveň Saavedřin aktualizovaný text disponuje přidanými pasážemi v podobě básní/písní, a proto je i zde tento pojem zcela adekvátním způsobem užít.

<sup>319</sup> Zde volím pojem adaptace, neboť se jedná o transformaci románové formy do divadelního textu.

zohledním ve svých analýzách. Tématem je jak vytváření si neustálých předsudků vůči ostatním, a to na základě jejich vzhledu či společenského postavení, tak vymanění se z tradičně smýšlející společnosti a jí nastavených norem. Vůči tomu se vymezuje hlavní postava Elizabeth, jež se odmítá ztotožnit s „povinnostmi“ vyplývajícími z manželství v téže době. Poslední text a inscenace *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* se od výše uvedených odlišují výchozím zdrojem, neb se jedná o autorský divadelní text Anny Saavedry, která tento inscenační projekt připodobňuje divadlu sociální akce. Autorky sice nevycházely ze spolupráce s konkrétní skupinou lidí, nicméně pramenným zdrojem byly odpovědi z dotazníků, kterých se sešlo kolem šesti set.<sup>320</sup> Téma dotazníku se – stejně jako inscenace samotná – týkalo body shamingu a vnímání vlastního těla, zejména pak perspektivou ženy v patriarchální společnosti. To nám je předesíláno formou nejrůznějších situací a událostí, které vycházejí ze skutečných příběhů.

#### **4.1 Sledované aspekty v divadelních textech Anny Saavedry a jejich analýza**

Anna Saavedra je autorkou, která ve svých divadelních textech často experimentuje. Pro některé náměty využívá textové koláže či volně nebo asociativně řazené textové plochy, které umožňují nahlížet na témata z vícero úhlů pohledu.<sup>321</sup> V následujících analýzách se budu zaměřovat na principy figurace, tedy jak Saavedra pracuje s postavami či nositeli textu. Nedílnou součástí analýz bude dále fokus na řeč a jazyk, a to konkrétně na jeho intertextualitu, metatendence či repetitivnost. K jednotlivým aspektům budu vždy uvádět konkrétní příklady, aby bylo lépe představitelné, jak Saavedra s jazykem a postavami pracuje. V neposlední řadě budu sledovat, jakým způsobem Saavedra reflektuje gender problematiku, za pomoci jakých složek ji akcentuje a tematizuje. Zároveň bych zde ráda předeslala, že pokud dále v textu není uvedeno jinak, hovořím vždy o tvorbě Anny Saavedry, jakmile se však jedná o původní předlohu a jeho autorka/autorku, vždy to připomenu. Textem pak vždy míním text divadelní.

##### **4.1.1 Figurace**

Zprvu se zaměřím na jednu z prvních aktualizací Anny Saavedry, a sice *Eva, Eva!*. Figurace si v adaptované verzi prošla výraznou proměnou – v původní hře Gabriely Preissové *Gazdina roba* jsou postavy Mešjanovka, Samko či Eva pojaté jako prokreslené charaktery, které jsou rozvinutější co do individualit. Jejich jednání nelze vždy zcela odhadnout, neboť každá

---

<sup>320</sup> Anna Saavedra, osobní korespondence s autorkou. Online 12. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>321</sup> Ibid.

individualita má v sobě a priori kus nepředvídatelnosti. Šířeji pojaté postavy jsou dány i samotným obsahem, který je v původní *Gazdině robě* dvakrát delší. Nicméně v aktualizované verzi postavy odpovídají stereotypům či typům. Jejich jednoduchostí pak naopak čtenář/čtenářka snáze odhadne jejich vývoj a chování. Saavedra postavy spíše nastínila se zachováním jejich primárních znaků. Ono nastínění shledávám ve vyzdvihnutí příznačné vlastnosti (Samkova infantilnost, matčina přehnaná starostlivost, Maryščin přílišný perfekcionismus ve své roli matky atp.), jež je v mnoha případech karikována. Tím Saavedra poukazuje na nesmyslnost ustálených vzorců týkajících se sociálních rolí.

Jak píše Janoušek, v současných textech se postavy odklání od romantizujícího patosu a inklinují spíše k „povahopisnému zachycování postav v reálných životních situacích.“<sup>322</sup> To sledujeme na vztahu ústředních postav/typů Evy a Mánka, kteří svými vztahovými peripetemi a opakovanou náklonností tvoří stěžejní linii příběhu. Jejich charakterové rysy mezi sebou silně kontrastují. Eva je postavou, jež nehodlá akceptovat normy související s povinnostmi manželství, kterým v určité chvíli podléhá a bere si Samka, jelikož se Mánek žení s Maryškou. A tak lze Evin krok vnímat spíše jako trucování, u kterého si neuvědomí následky. Její život se následně zacyklí do manželském stereotypu, který umocňuje Samko svými zkreslenými představami o ideálním soužití:

„Samko: A co máme dnes dobrého k večeři?

*Dívá se do prázdného talíře. Velká ironie.*

Nic.

A co jsi dělala celý den?

Nic.

Viděl jsem tě, jak ses bavila s Mánkem.

Eva: A co?

Samko: (*vstává od stolu*) Tak s Mánkem se mi, Evo, bavit nebudeš.

Eva: Můžu se bavit, s kým chci. Když budu chtít, půjdu za ním klidně hned.“<sup>323</sup>

V citaci je očividný gradující Evin vzdor a apatie, současně zaujímá dominantní postoj vůči Samkovi, kterému se odmítá podřídit. Tuto dominantní funkci Eva zastává téměř po celou dobu, nebere v úvahu Samkovy stravovací návyky, a tak se začíná opět scházet s Mánkem. Tím se u Evy zároveň stupňuje naivita, neboť doufá, že se Mánek s Maryškou rozvede, což se ale neděje. A tak se její důvěra v Mánka pozvolna vytrácí a postupně přijímá skutečnost, že se nestane Mánkovou manželkou. Z tohoto nastínění je zřejmé, že se jedná o neustálé „předvádění mezilidských a mileneckých, partnerských vztahů, které jsou v rovině nejběžnější každodenní

---

<sup>322</sup> JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 70.

<sup>323</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 16.

banality snadno verifikovatelné.<sup>324</sup> Pokusím se velmi jednoduše nastínit vztahovou problematiku, abych nezacházela do přílišné deskripce. V první scéně je zřejmá náklonnost Evy a Mánka, kteří kvůli odlišným sociálním poměrům nemohou do společného svazku, neboť by mohli být terčem kritiky a odsudků obyvatel vesnice. V důsledku toho si Mánek bere Maryšku a Eva Samka. Pokud bych měla aplikovat Janouškovu tezi o rodinných vztazích, milenecká rovina je přítomna u Evy a Mánka, manželská u Samka, Evy a Mánka a Maryšky. Tyto peripetie zastřešuje toxický postoj Mánkovy matky, která je spouštěčem vztahových konfliktů u postav.

Jak jsem naznačila, Samko je představitelem maskulinního stereotypu, který jedná dle předem určeného a opakujícího se schématu (norem). Je postavou povrchní a nesamostatnou, neboť veškerou odpovědnost přenechává Evě, a to i v každodenních situacích:

„Samko: Evo! Evo, kde mám zas ty papuče?  
Sedá si ke stolu. *NAŠTVANĚ*.  
A copak bude dnes dobrého k večeři?“<sup>325</sup>

Současně je statickou postavou, nikam se nerozvíjející. Jeho hlavním cílem je setrvat v manželství. Zároveň je Samko pro příběh stěžejní, jelikož je spouštěčem zvrátů a unáhleného chování Evy, která se rozhodne ve svůj prospěch utéct. V podobných intencích lze nazírat i na Maryšku, která je postavou velmi jednotvárnou a zacyklenou – neustále repetituje tytéž výroky o tom, jak touží být dokonalou matkou, ženou a manželkou. To působí až ironickým způsobem, který je zde patrně implementován záměrně, čímž Saavedra poukazuje na nesmyslnost některých nároků na feminní společnost.<sup>326</sup> Maryščinu feminitu pak blíže nastíním v podkapitole věnující se genderovým rolím.

Stěžejní aktualizací si pak „prošla“ postava Mánka, který je sublimovaný do „manažera, finančně zajištěného.“<sup>327</sup> Mánkův vývoj je dynamický, jelikož se jeho prizma toho, s kým chce žít, neustále proměňuje. Příčina jeho chování pramenní z rodinného „zázemí,“ ve kterém mu bylo vše předurčeno a nastoleno jeho matkou. Zuzana Konopáčová ve své diplomové práci *Analýza mocenských vztahů a genderových stereotypů v dílech Gabriely Preissové – Gazdina roba a Její pastorkyňa* výstižně popisuje Mánka Gabriely Preissové jako postavu, která „je veskrze v souladu s konceptem subjektu, ovladatelný a manipulovatelný pro potřeby společnosti. Ovládá ho především jeho matka a Mánek se chová na základě přání, byť

---

<sup>324</sup> JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 71.

<sup>325</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 12.

<sup>326</sup> Tyto nároky, jak ostatně vyplynulo z předchozích částí mé diplomové magisterské práce, jsou pochopitelné i v opačném případě – tedy mužů. Zde pouze předkládám, co Maryška svou postavou reprezentuje.

<sup>327</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 6.

manipulovatelných, své matky.<sup>328</sup> Tato teze je aplikovatelná i na Mánka v Saavedřině pojetí. Jeho chování je mnohdy schizofrenní, v jedné scéně Evě slíbí rozvod s Maryškou, v druhé jej však vyvrací a vylučuje se to s tím, na čem se s Evou dohodli. Evina důvěra v Mánkova slova postupně klesá a Mánek se stává pouhou matčinou loutkou. Tento vzorec „loutky“ Mánek přebírá a snaží se ovládat i Evu, po níž vyžaduje, aby byla jeho pouhou milenkou, nikoliv však manželkou. Jak jsem již avizovala ze začátku kapitoly, Eva disponuje dominantní povahou, která má jasně vytyčené své cíle, a proto se nedokáže a ani nechce nikomu podvolit.

Postava matky je jakýmsi archetypem a katalyzátorem veškerých konfliktů a hádek mezi postavami. Její role je v příběhu z těchto důvodů klíčová, Saavedra její povahové rysy zdůraznila, a tím matka nabývá absurdních rozměrů, například když se chopí prezentace svatebních fotek:

„Matka: Dokonalá svatba – tečka – cz. [...] Noční romantika – zámek Hluboká. Moravský kras. Labuť. Brána štěstí. Tahle jistě byla sladká. A to už je **naše**... tedy **jejich** svatební cesta. Na první pohled je jasné, že jde o dokonalý pár.“<sup>329</sup>

Ze sociálního hlediska je očividné, že se nehodlá své role matky zřít, neboť na Mánka stále nazírá jako na nesvéprávné dítě, které nedokáže korigovat svůj život. Přímo to dokazuje poslední replika, ve které si svého syna přivlastňuje, odmítá se jej vzdát a „dát“ jiné ženě.

Výše uvedené principy figurace představovaly konkrétní postavy, stereotypy či typy, nicméně se v *Eva, Eva!* vyskytují i postavy s obecnými přízvisky bez bližšího pojmenování, jako je kolega, jiný kolega, druhý kolega:

„Kolega: Change management, prodejní dovednosti.  
Jiný kolega: Time management. Informace a dezinformace.  
Mánek: Motivace, koučink týmu.  
Jiný kolega: Řeč těla. Oční kontakt.  
Druhý kolega: Sebeprosazení–  
Jiný kolega: – agresivitou, manipulací, pasivitou, asertivitou.“<sup>330</sup>

Tento typ figurace se objevuje i v dalších Saavedřiných textech, teatrolog Vít Pokorný jej pojmenovává jako „sled monologů, v nichž se jednotlivé postavy snaží slovně upoutat

---

<sup>328</sup> KONOPÁČOVÁ, Zuzana. *Analýza mocenských vztahů a genderových stereotypů v dílech Gabriely Preissové – Gazdina roba a Její pastorkyňa*. Diplomová práce, vedoucí Knotková-Čapková, Blanka. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Katedra genderových studií, 2012, s. 74.

<sup>329</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 9.

<sup>330</sup> Ibid., s. 20.



pozornost toho druhého, ale přitom mu samy nenaslouchají. Lépe řečeno se odmítají do druhého vcítit“.<sup>331</sup> Tato citace je k výše uvedeným replikám kolegů příznačná, ostatně odráží onen byznysový svět, ve kterém často dochází k nenaslouchání si a vzájemné ignoraci. Rovněž bychom mohli označit kolegy za nositele textu, kteří text rytimizují, nikam děj neposouvají a do toho se vyjadřují v prázdných frázích. Závěrem bych k figuraci v textu *Eva, Eva!* dodala, že převažují typy a stereotypy, v několika scénách pak dochází k nic neříkajícím textovým plochám, které nedisponují ani jménem, jen pouhým obecným označením, které odráží jejich postavení. Můžeme tedy hovořit o jisté synkrezi, neboť Saavedra kombinuje několik principů figurace. Vždy záleží na rozpoložení dané postavy. Například Eva se proměňuje od typu až po nositele textu, který v konečné fázi dochází k lyrizaci a zakončuje text básní.<sup>332</sup>

Postavy v *Kuřáčkách* naopak ztělesňují „mužský“ a „ženský“ svět ve zcela odlišných intencích co do stereotypních genderových rolí, čemuž se budu věnovat podrobněji níže. V Čechovových *Třech sestrách* postavy představují individualizované jednotky, které mají stejné cíle, a to odjet do Moskvy. Tím jsou si do určité míry podobné.<sup>333</sup> V *Kuřáčkách* Saavedra postavy ztvárňuje jako autonomní entity, které se od sebe výrazněji odlišují, ať už svými vlastnostmi, tak potřebami. V divadelním textu postavy oscilují mezi snovými představami a myšlenkami, které nejsou jasně odděleny. Tím přecházejí do tzv. abstraktů. Tento aspekt je předznamenán již v samotném pretextu, kde si postavy opakovaně vizualizují své sny.

Nejstarší sestra Olga je v *Kuřáčkách* postavou nejvíce „dramatickou,“ v ději zastává roli „rodičů,“ kteří u sester absentují. Na společenské a sociální problémy, jež nejsou blíže tematizovány, nazírá realistickým až mírně negativistickým pohledem:

„Olga: Moc ti to sluší, moc. I Máša vypadá skvěle, když zrovna nedýmá. Jenom já jsem tak nějak –

Máša: Starší? Takhle vypadáš už od druhé třídy. Málo se usmíváš.

Olga: Zřejmě nemám důvod, když vidím, kolik je kolem nás utrpení.

Máša: Utrpení je, jak bereš všechno vážně. Žiješ schovaná za novinami.“<sup>334</sup>

Olga svoji „funkci matky“ dává jasně najevo i bratrovi Andrejovi, který si má brát Natálii. Vůči jejich sňatku (a obecně manželství) se Olga jasně vymezuje. Saavedra tak skrze Olgu poukazuje na „plochost“ svatby a vytráčení přechodového rituálu, který dle Saavedry mnohdy chybí: „A my lidé často děláme to, co by se mělo, a ne to, co cítíme, že musíme. Svatba je takto pak někdy jen obyčejným maškarním plesem, kde je maska tučňáka (ženich), šlehačkového dortu

---

<sup>331</sup> POKORNÝ, Vít. Cit. d., s. 101.

<sup>332</sup> Viz poznámka č. 409.

<sup>333</sup> Viz SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Cit. d., s. 31.

<sup>334</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 32.

(nevěsta) a Mikuláše (oddávajícího) dopředu zabraná.<sup>335</sup> Olga postavy neustále monitoruje a glosuje, jasně dává najevo to, že je starší sestrou, jež potřebuje mít o všem přehled. Zároveň funguje jako rádce postav, kterým dává nevyžádaná doporučení plynoucí z její učitelské profese. V posledních scénách tyto zarputilé vlastnosti Saavedra „rozbíjí“ a vytváří z Olgy ženu, ve které se postupně probouzí otevřenost a náklonnost k mladším mužům. Tím se Olga stává v samotném závěru svobodomyšlnější.

Máša s postavou Olgy výrazně kontrastuje, neboť více uvažuje nad svou osobou a nezaobírá se tolik celospolečenskými problémy jako Olga. Ve svých replikách přechází do monologů, ve kterých tematizuje své sny. Její promluvy se odklánějí od promluv sester, neboť její myšlenky „postrádají výpovědní soudružnost a dosahují jen slabé významové koherence a samozřejmě těžko predestinují nějaké scénické jednání.“<sup>336</sup> Můžeme tedy říct, že Máša děj „tříští“, odklání čtenáře/čtenářky od dialogů mezi postavami a klade akcent na své osobní problémy:

„Máša: Kurzy afirmace. Kurzy, jak být sebevědomou ženou. Nejdřív musíte najít sebe-úctu, partner pak přijde sám. Sebe-úcta. To je mnohem horší než jen sebe-vědomí. Sebevědomí je nový outfit, nový účes, pár kilo dolů. Obecný návod z reklamy a filmů. Ale sebe-úcta? To slovo už není v našem slovníku. Sebeúcta. Tak člověk začne poctivě, od začátku. Holotropní dýchání. Trapnost na žíněnce. Rodinné konstelace. Katastrofa. Dvakrát jsem hrála nechtěné dítě a jednou zahořklou tchyni. Tantrický kurz. Peklo. Sama na tantrickém kurzu. Všude kolem harmonické páry v pastelových barvách. Všichni detoxikovali, drželi se za ruce a zpívali mantry. Já jsem kouřila schovaná za smrkem a připadala si jako prašivá. [...]“<sup>337</sup>

Mášina replika se odehrává ve snu, v této situaci na ni nelze nazírat jako na skutečnou postavu, nýbrž je ztělesněním myšlenkových pochodů a názorů, jak pojmenovává tento typ figurace Janoušek.<sup>338</sup> Její nekonečný monolog upozadňuje Mášu jako charakterizovanou postavu, a tak se z ní stává nositel textu.

Iri zastává, stejně jako v Čechovové verzi, naivní postavu, která mnohdy nerozumí svým sestrám a jejich dialogům. Její touha je být koncertní virtuózkou, klade na sebe, oproti původní Irině, vysoké nároky. Zároveň se jí nedostává pochopení od žádné z postav. Sama některé myšlenky a teze opakuje po ostatních, aniž by si byla vědoma jejich významu, a tak se mnohdy stává oním nositelem textu, neb „hlásá“, co jí poradila samotná Natálie:

<sup>335</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky*. Divadelní program. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 22–23.

<sup>336</sup> JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem? Poznámky k teoretickému vymezení dramatu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 133–134.

<sup>337</sup> Ibid., s. 46–47.

<sup>338</sup> JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 71.

„Iri: Rozdíl, ten rozdíl mezi muži a ženami. My jsme běženkyně, vytrvalé jako třeba pardál. Běžíš, běžíš, čekáš, vydržíš. Nic z toho. Ale on –

Máša: Petr? Můj Petr?

Iri: Je medvěd, chápeš?

Máša: Ne.

Iri: Po čase se unaví, přestane jevit zájem. Musíš jednat, musíš udeřit. Ještě dnes, ještě teď. Chápeš? Dokud je čas. Vlažný muž je problém. A to je fakt. Zítra už může být v náruči jiné nebo někde, nevím. Jinak to vůbec nemá význam. Tak tohle jsem ti chtěla říct. Nahlas, o čem se šeptá. Ahoj.“<sup>339</sup>

Iri si není s to vytvořit svůj vlastní pohled na svět, a proto je spíše zprostředkovatelem různých tvrzení mezi postavami. Do jisté míry je postavou komickou, jelikož pouze replikuje věty či slova s přechytlivými, ale nikam děj výrazně neposouvá, naopak jej spíše „pozastavuje,“ a to neustálými otázkami na své sestry, kterým se snaží porozumět:

„Iri: Co je to aformace?

Máša: Afirmace.

Olga: Deformace.

Máša: Myslíš deflorace.“<sup>340</sup>

V citaci je jasně dáno najevo, kdo zaujímá jakou pozici. Iri je v tomto případě nechápavým dítětem, Olga setrvává ve svém negativistickém přístupu a Máša naopak sestry ráda provokuje svým ne vždy zcela „slušným“ slovníkem.

Bratr Andrej je prototypem nekonvenční maskulinity, neboť jeho hlavní ambicí je starání se o děti a domácnost, čímž Saavedra modifikuje a obrací mužsko-ženské role. Zároveň se ale Andrej velmi podřizuje své ženě Natálii, která mu neustále předestírá, co by měl dělat a zejména pak jíst. Na Andreje jsou kladeny nároky v oblasti jeho vzhledu a následně i kariéry, na kterou rezignoval. To mu Olga vyčítá, čímž mu vnucuje jeho gender roli. Vedlejšími postavami jsou Baronek, Jan a Petr, jejichž myšlenky jsou nejenom překonané, ale místy šovinisticky znějící, což zohledním v podkapitole týkající se gender problematiky. Čechovovy mužské postavy (Solený, Veršinin, Kulygin atd.) Saavedra eliminovala a vytvořila zcela nové maskulinní zástupce. Pokud tedy sumarizujeme postavy v *Kuřáčkách*, budeme hovořit o kombinaci prototypů, nositelů textu / jazykových plochách, a to díky monologickým pasážím, které přecházejí v lyrizaci, funkce postav je upozaděná a akcent je kladen na řeč. Tuto postdramatickou tendenci Saavedra využila a používá ji v kontextu afirmací, na které Máša neustále odkazuje, zatímco Olga je odpůrkyní.

---

<sup>339</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 53.

<sup>340</sup> Ibid., s. 32.

U aktualizace *Dům Bernardy Alby* Anny Saavedry nedochází k takovému modifikovanému pojetí figurace jako u výše analyzovaných. Postavy jsou v Saavedřině pojetí, stejně jako u Federica García Lorcy, psychologicky pojaté individuality. Jejich charaktery (vlastnosti) jsou tedy jen lehce pozměněny, zato ale Saavedra experimentovala s přidáním další postavy (Ženy v černém), k čemuž se dostanu záhy. Obecně se zde klade důraz na konfiguraci, tedy na schematické znázornění vztahu postav.<sup>341</sup> V případě tohoto textu jsou vztahy a rodinné konstelace klíčovým hybatelem děje.

Co se týče aktualizace postav, ta je patrná zejména u Bernardy Alby (matky dcer), která v původním dramatu představuje extrémně zarputilou matku vyššího věku, jež své hodnoty staví na víře a konzervativních tendencích. Saavedřina Bernarda je žena středního věku, která má sice nad svými dcerami moc a umí být velmi chladná, zároveň však nemá odhodlání vzdorovat dcerám a společnosti obecně, a tak mnohdy zcela rezignuje i na svou mateřskou roli. Její cyničnost je zde ale, ostatně stejně jako u Lorcy, akcentována – se svými dcerami nemá soucit, a tak je mateřská láska naprosto potlačena. Skrze Bernardu Saavedra a následně i Ryšánek Schmiedtová při realizaci této aktualizace předesílají palčivé téma související se vztahem mezi matkou a dcerou. Jak sama Ryšánek Schmiedtová podotýká: „Co mě zas a znovu šokuje, je fakt, že nejvíc drsné jsou ženy k ženám, často matky k dcerám.“<sup>342</sup> Ona mateřskost je tak implementována do služebné Poncie, která funguje jako jednotící pojítka mezi dcerami a Bernardou; snaží se uvažovat racionálně, zároveň však empaticky, což u Bernardy absentuje. Angustias, nejstarší Bernardina dcera, je „černou“ ovčí mezi sestrami, neboť si má brát pohledného Pepeho, s čímž se sestry odmítají smířit. Angustias je mnohdy naivní, nevěří, že si ji chce Pepe vzít pouze kvůli věnu, stále doufá v lásku a svoji přitažlivost:

„Angustias: Co na tom pořád nechápete? Prostě se užírám závistí. Tak je to! Závidím mi, že jsem to já, koho si Pepe vybral za ženu!“<sup>343</sup>

Tím se Angustias stává terčem posměchu a (nejenom) pasivní agrese. Jednou z možných interpretací, proč si Angustias tuto pravdu nepřipouští, je onen nátlak okolí a společnosti na to, aby se vdala, protože jí je téměř čtyřicet let. Naivní je v jistém ohledu i nejmladší sestra Adéla, která touží po emancipaci a svobodě, zároveň ale, na rozdíl od svých sester, muže a jejich společnost pravidelně vyhledává. O svobodu usilují i ostatní sestry, nicméně nemají v sobě tolik odvahy a rebelie jako právě Adéla. Její vzbouření se projevuje zejména ve scházení se s Pepem

<sup>341</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*, s. 234.

<sup>342</sup> Citace SCHMIEDTOVÁ RYŠÁNEK, Janka. In: BERGER, František. Jen samé ženy, podpatky i originální hudba. Olomouc uvidí nové provedení dramatu. 2020. *Olomoucký deník*. [Online]. [Cit. 11. 4. 2024]. Dostupné z: [https://olomoucky.denik.cz/zpravy\\_region/moravske-divadlo-olomouc-dum-bernardy-alby-2020.html](https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/moravske-divadlo-olomouc-dum-bernardy-alby-2020.html).

<sup>343</sup> SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. 2019. Moravské divadlo Olomouc, s. 21.

(budoucím manželem Angustias). Jakmile se to ovšem dozvídají sestry a Bernarda, násilím ji napadnou. Svým zraněním Adéla podlehne a nečekaně umírá. Zato prostřední sestra Martirio v sobě žádnou odhodlanost nemá, se svým pohlavím se nedokáže vyrovnat a na vše nazírá s přílišným negativistickým přístupem:

„Martirio: A my nesmíme nic. Narodit se jako žena, to je za trest.“<sup>344</sup>

Stejně jako ostatní sestry se i Martirio dopouští šikany Angustias a verbálně ji napadá, obdobně jako sestra Magdalena. Největší změnou oproti Lorcovu dramatu je přidání postavy Ženy v černém, která celý text otevírá a zároveň funguje jako glosátor veškerého dění. Dochází tak k ozvláštňení divadelního textu. Jak píše Pavis, efekt ozvláštňení ukazuje, cituje či kritizuje určitý prvek, který se dekonstruuje. Rovněž interpretuje zvláštnost jako „nadpřirozenost“ či „výstřednost.“<sup>345</sup> Žena v černém dává čtenářům/čtenářkám najevo, že je vševědoucí postavou, která ví, jak příběh skončí. Kritiku pak vznáší na Bernardin domov, jež vybudovala. Již na samotném úvodu divadelního textu konstatuje:

„Pevné zdi, Bernardo, jsi postavila kolem sebe a svojí rodiny. Ale už se blíží den, kdy puknou. A tvoje srdce s nimi.“<sup>346</sup>

Její nadpřirozenost tkví jednak v tom, že zde vystupuje jako smrt a jednak ve fokalizaci (znalost celého příběhu), díky čemuž má nad postavami nadhled. Zároveň vyvolává otázky, jak Bernarda se svou rodinou dopadne, tudíž má čtenář/čtenářka tendence nad příběhem více uvažovat, než když by tam aspekt glosování nebyl. Žena v černém přináší jinou perspektivu, a sice nezaujatou, svými komentáři navíc scény segmentuje a dění tak pozastavuje. V textu je pak blíže anoncována jako smrt, která si mimoto přijde pro zmíněnou Adélu, čímž Ženu v černém můžeme brát jako předtuchu Adéliny smrti.

Sklíčenost a nesvoboda prostoru a domu, ve kterém postavy žijí, pak reprezentuje postava Marie Josefy (Bernardiny matky), jež odmítá být zavřená a chce volně žít, což jí Bernarda nedovoluje. Součástí je i již zesnulá dcera Bernardy, a to Amélie, která se snaží začlenit mezi sestry, ale nikdo jí nevěnuje pozornost, neboť ji nikdo nevidí. Svou postavou navozuje ponuré pocity, zároveň se k ní ze začátku divadelního textu neustále odkazuje Marie Josefa, díky které se dozvídáme příčinu Amélieiny sebevraždy:

„Marie Josefa: Amélie přece! Ty si nevzpomínáš? Měla takové pěkné šaty. Ale otec jí je pomuchlal. Když si na ni lehal. Znovu a znovu. Aby se jí šaty zase pěkně narovnaly,

<sup>344</sup> SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. 2019. Moravské divadlo Olomouc, s. 22.

<sup>345</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*, s. 138.

<sup>346</sup> SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. 2019. Moravské divadlo Olomouc, s. 2.

pověsila se za krk, na tkaničky od bot. Ve svém pokoji. Zůstala tak viset. Jako šaty na ramínku.“<sup>347</sup>

Replika Marie Josefy zpřítomňuje minulost a doplňuje čtenáři/čtenářce mozaiku příběhu, proč se Amélie sprovodila ze světa. Marie Josefa svými přirovnáními a explicitní mluvou působí vůči svým vnučkám cynicky. Svůj slovník nicméně v průběhu děje mění a volí eufemismy a zdobné výrazy, na což poukážu v rámci podkapitoly týkající se jazyka.

Figurace maskulinních postav zcela absentuje, zato jsou ale zpřítomňovány pomocí dialogů sester, které se neustále obrací k Pepemu či k otci. Pokud to tedy zobecníme, skrze postavy jsou vykreslovány problematické vazby mezi rodičem a dítětem. Komplikovanost vztahu „matka–dcera“ je pak akcentována i v případě Bernardy a její matky Marie Josefy, jak je z výše uvedeného zřejmé. Stísněnost, jež ve hře panuje, neumožňuje dát lidem prostor, který by potřebovali, „aby se svými monology anebo mlčením mohli zůstat sami–sebou,“<sup>348</sup> jak píše Szondi o Lorcově dramatu, přičemž tato teze je platná i na Saavedřin text.

*Pýcha a předsudek* vychází, oproti výše uvedeným, z románové předlohy Jane Austen, která je do adaptovaného textu rovněž přímo zakomponována, což obsírněji nastíním záhy. V první řadě je třeba dodat, že principy figurace v tomto případě odpovídají definici postavy z klasického dramatu, neboť svými dialogy posouvají děj a mají jasné motivace. Jelikož se v tomto textu nachází mnoho postav, budu se věnovat pouze těm ústředním, neboť záměrem této části mé diplomové práce není deskripce, nýbrž postihnutí klíčových principů figurace. Pokud bych měla určit stupně bytí postavy dle Pavise, převládají *role*, které odrážejí diskurz doby, kdy žila Jane Austen (1775–1817). Vlastnosti postav a jejich motivace jsou v aktualizované verzi zachovány, klíčová změna je v jejich redukci, neboť v aktualizované verzi vystupují pouze tři dcery, nikoliv pět.

Ústřední postava Elizabeth je ženou, jež se vzpírá tradicím týkajících se sňatku a explicitně se vymezuje vůči své konzervativní matce. Saavedra tyto prvky opět akcentuje, vytváří z Elizabeth emancipovanější a „drzejší“ ženu:

„Elizabeth: Svoboda je světlo a manželství je stín  
řeknu to klidně nahlas, navzdory tradicím  
Já jsem ke hře na piáno zcela lhostejná  
manželství je obchod a láska prodejná.“<sup>349</sup>

Postavy ve svém jednání opakovaně (zejména sestry Elizabeth, Jane a Lydia) oscilují mezi prózou a verši. Zatímco v próze děj svým jednáním posouvají, básní jej naopak retardují.

<sup>347</sup> SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. 2019. Moravské divadlo Olomouc, s. 42.

<sup>348</sup> SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Cit. d., s. 95.

<sup>349</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 11.

Během těchto veršovaných pasáží se dozvídáme o jejich postojích, vzdorovitosti (v případě Elizabeth) a názorech na svět. Básně/Písně tedy fungují jako „charakterizační prostředek postavy“<sup>350</sup>. To někdy vyústí až v chór či mnohohlasnost, sama Saavedra ony „zpěvy“ nejednou označila za *protestsong*.<sup>351</sup> Tyto veršované pasáže Janoušek pojmenovává jako lyrizaci, která „rozkrývá nálady, emoce a postoje jednotlivých postav, aniž by nutně směřovala ke změně či rozuzlení“<sup>352</sup>. K vývoji děje sice nedochází, zato se ale postavy stávají konkrétnějšími co do svého pohledu na svět. Díky tomu pak lépe rozumíme jejich jednání a výrokům.

Již Austen skrze Elizabeth upozorňovala na povrchnost manželství, které se neuzavírá za předpokladu lásky, nýbrž za účelem nabytí majetku a věna. Elizabeth tak i přes matčino naléhání odmítla Collinse, jenž ji žádal o ruku. Z toho plyne individuální pojetí Elizabeth, jež se nebojí vzdorovat rodičům a stát si za svým názorem. Jak konstatuje anglista Taher Badinjki: „prostřednictvím Elizabeth se Austen snaží eliminovat tvrdé zacházení s ženami, protože ji vykresluje jako jednu z nejnáročnějších a nejvzpornějších hrdinek devatenáctého století.“<sup>353</sup> Prizmatem současné doby není Elizabeth vnímána tak vzpurně, i proto musela Saavedra její emancipaci o to více akcentovat, neboť se diskurz v postavení žen a mužů stále vyvíjí směrem k rovnoprávné společnosti. Zároveň se paradigma Elizabeth proměňuje, zprvu se dopouštěla častého odsuzování a předsudků, zejména vůči majetným postavám (Darcy), u kterých nabývala dojmu, že jí opovrhují:

„Elizabeth: Vaše arogance, sobectví, namyšlenost, to, jak pohrdáte ostatními lidmi. Vy jste ten poslední muž na světě, za kterého bych se vdala, i kdyby mě k tomu přemlouvali. Jste odporný.“<sup>354</sup>

To se ovšem v závěru divadelního textu obrací a veškeré tyto představy o Darcym Elizabeth opouští. Elizabeth svůj postoj mění na základě Darcyho činů, neboť Darcy daruje finanční obnos budoucímu manželovi Lydie, a to Wickhamovi. Wickham by si ji z důvodu malého věna a své vypočítavé povaze nevzal za ženu. Tento Darcyho krok byl pro Elizabeth natolik důležitý, že ihned změnila své předsudky, které vůči Darcymu měla.

Kontrastem k Elizabeth je zejména její vlastní matka (Bennetová), pro niž je hlavním tématem vdávání dcer, aby byly ve svém životě zajištěné:

---

<sup>350</sup> KOLÁR, Robert. Cit. d., s. 122.

<sup>351</sup> „Protestsong“ je například zařazen i v textu *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*, který bude posledním analyzovatelným textem.

<sup>352</sup> JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.), s. 75.

<sup>353</sup> BADINJKI, Taher. Stereotypical gender roles and new construct of marriage in *Pride and Prejudice*. *International Journal on Studies in English Language and Literature (IJSELL)*, 2019, s. 43–47.

<sup>354</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 37.

„Bennetová: Jane já nic nevyčítám. Ta by Bingleyho brala, kdyby to šlo. Ale Elizabeth, když si pomyslím, že touhle dobou už mohla být vdaná za pana Collinse. A teď si Collins vezme Charlottu Longovou a stará Longová se mi může smát do tváře, protože se snaží urvat, co se dá, a už teď si brousí zuby na náš dům, ze kterého nás všechny vyžene. Moje vlastní dcera mě takhle podrazila. To jsem se dočkala.“<sup>355</sup>

Bennetová je velmi jednotvárnou postavou, neustále se vrací ke stejným tématům a „problémům,“ které ovšem shledává zajímavými jen ona (sezdat dcery), a tak je v rámci příběhu pouhou figurkou, která replikuje (dnes už) konzervativní názory a postoje. Manžel Bennet je ztvárněn obdobným způsobem, jak jej vytvořila Austen. Bennet je člověkem, který svými humornými připomínkami vyvažuje tradičně smýšlející Bennetovou. Bennet se snaží situace neustále odlehčovat a být nad věcí. V rámci manželství zastává submisivní roli, k situacím se nevyjadřuje tak horlivým způsobem jako Bennetová:

„Bennet: Dobře, drahá. Rozhodněte to podle svého. (*pro sebe*) Ostatně jako vždycky. *Pan Bennet s knihou v ruce se diplomaticky vzdaluje.*“<sup>356</sup>

Nejstarší sestra Jane je vyobrazená jako typ „ideální“ feminity co do vlastností a jejího chování – něžná, empatická a přehnaně pozitivní. Nenazírá na maskulinní postavy a jejich postavení tak kriticky jako Elizabeth. Funkci Jane bychom mohli chápat jako vyvažující k Elizabeth, která naopak veškerý společenský řád vnímá (právem) negativně, zato Jane je v tomto ohledu:

„Elizabeth: Víš, Jane, ty máš sklon mít každého ráda. V tvých očích je celý svět bez bezchybný. Ale to ve skutečnosti není.“<sup>357</sup>

Poslední sestra Lydia je protipólem Elizabeth a Jane, přebírá matčiny názory, vnímá manželství jako „kariéru, kterou dívka má, a jakmile se provdá, dobře udělá.“<sup>358</sup> Lydii bychom mohly chápat jako zosobnění překonaných názorů a stereotypů, jež jsou v současné době zcela pasé, zároveň nám slouží i jako výpověď o vnímání gender problematiky v tehdejší době. Co do maskulinních postav, zmíním alespoň Darcyho, který je katalyzátorem předsudků týkajících se arogance a pýchy, jak jsem již zmínila. V dialozích s Elizabeth je strohý a chladný, bez větších citů a empatie, což se postupem času mění a stává se z něj sympatická postava s náklonností k Elizabeth.

Saavedra ve své verzi příběh obohacuje o několik dalších postav, které bagatelizují tvorbu Jane Austen, která, jak jsem již bylo zmínila, v divadelním textu vystupuje. Ze

---

<sup>355</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 40.

<sup>356</sup> Ibid., s. 39.

<sup>357</sup> Ibid., s. 13.

<sup>358</sup> Ibid., s. 10.



spisovatelů/spisovatelek, kteří/keré žili/žily ve stejné době jako Austen, tu figurují například Mark Twain či Emily Brontë. Ti se vůči dílu Austen negativně vymezovali a opovrhovali jím. Zejména pak Twain, který prohlásil, že ideální knihovna je ta, kde nejsou žádné knihy Austen.<sup>359</sup> Tyto reálie pak Saavedra umně komponuje do svého divadelního textu:

„Woolfová: Jakákoli knihovna, která neobsahuje díla Jane Austenové, je dobrá knihovna. I kdyby v ní žádné jiné knihy nebyly. (obráti se na Twaina) Tady cituji váš názor – Twain: Názor? Prosím vás. Bonmot. To byl bonmot.“<sup>360</sup>

Skrze tyto přidané postavy tak Saavedra reflektuje svá stanoviska k románům Jane Austen, čímž vede diváka či divačku k hlubšímu zamyšlení nad důležitostí této spisovatelky. Austen prostřednictvím svých postav upozorňovala na pokrytectví a na nesmyslnou hierarchii mezi zámožnými a sociálně slabšími lidmi, což Saavedra akcentuje prostřednictvím těchto metarovin, jejichž příklady uvedu v rámci podkapitoly věnující se tomuto aspektu.

Poslední text, kterému se budu věnovat, se od výše uvedených značně odlišuje – ať už zmíněnou figurací, či jazykem. Rovněž je třeba připomenout, že se jedná o divadelní text bez dramatické/románové předlohy. Svoji formou se nejvíce přibližuje divadelnímu textu, jak jej pojmenovává Gerda Poschmann, což vyjde najevo i z následující analýzy. Ve *Fat cabaretu: lásky strach a zen nekonfekčních žen* již nelze mluvit o postavách, prototypch, typech, stereotypech či charakterech, nýbrž o nositelích textu, kteří zde zprostředkovávají nasbírané odpovědi z dotazníku.<sup>361</sup> Divadelní text tedy nedisponuje koherentním dějem, naopak je silně fragmentarizován a jednotlivé scény na sebe téměř nenavazují. Nositelé textu tedy „citují“ či interpretují dané odpovědi, mnohdy se vyjadřují ve floskulích a poučkách, které hraničí až s absurditou či trapností. Zároveň dochází k opakované mnohohlasnosti a polyfonnímu diskurzu všech nositelů textu:

„Všechny: 4× Jakou máte velikost? (*poté potichu stále opakujeme*)

Domča: 4× Sedí vám? Nesedí.

Všechny: Hnusná, hnusná, hnusná, hnusná. - *shamujeme sebe*

Posňa: Hnusná zrcadla.

<sup>359</sup> Viz AUERBACH, Emily. A Barkeeper Entering the Kingdom of Heaven: Did Mark Twain Really Hate Jane Austen? VQR Online/A National Journal of Literature & Discussion. ISSUE 1993. Volume 75. Published 2003. [Online]. [Cit. 24. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.vqronline.org/essay/barkeeper-entering-kingdom-heaven-did-mark-twain-really-hate-jane-austen>.

<sup>360</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 4.

<sup>361</sup> Dotazník inscenační tým vyvěsil na sociální síť s prosbou na ženské/dívčí publikum o jeho upřímné vyplnění. Otázky se týkaly vztahu k vlastnímu tělu, zda s ním jsou respondentky spokojené, zda zkoušely během svého života zhubnout, anebo zda se potýkaly s poruchy příjmu potravy. Kompletní dotazník sestával ze třiceti otázek a je dostupný na této adrese:

[https://www.surveio.com/survey/d/K5L7N9I6O3H2X8H8Y?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR3THDVTJ3zv0PLLvLm9VZVPrCOVEkOPh3uJFAIh3-yzxfHnarzWtl7X0\\_s\\_aem\\_AaaYpWMG23CjAoyTe9xzlD1gyWqpoW1ecgQN-i\\_MaL2GE3Ekx0fi6iHgV2xulRmRwFHheNN0j\\_Rcb3ortdYv7NL](https://www.surveio.com/survey/d/K5L7N9I6O3H2X8H8Y?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR3THDVTJ3zv0PLLvLm9VZVPrCOVEkOPh3uJFAIh3-yzxfHnarzWtl7X0_s_aem_AaaYpWMG23CjAoyTe9xzlD1gyWqpoW1ecgQN-i_MaL2GE3Ekx0fi6iHgV2xulRmRwFHheNN0j_Rcb3ortdYv7NL).

Ostatní: Hnusná zrcadla.  
Všechny: Hnusná, hnusná, hnusná, hnusná.  
Terka: Hnusná kabinka.  
Ostatní: Hnusná kabinka.“<sup>362</sup>

Jména nositelů textu odpovídají skutečným jménům hereček, v dalším případě pak Saavedra užívá již zmíněných obecných označení, jako jsou muž 1, muž 2, žena či holčička:

„Muž 1: Marcel, 34. Swipe yes!  
Žena: Yes.  
Muž 1: It's a match.  
Muž 2: Eda, 40. Ale vypadám na 25. Swipe yes!  
Žena: Yes.  
Muž 2: It's a match.  
Muž 3: Jaromír, 35. Swipe yes!“<sup>363</sup>

Anglický jazyk je zde žádoucí, neboť v této scéně Saavedra odkazuje na aplikaci Tinder, která funguje jako virtuální místo pro seznámení. Recipientovi pak aplikace předkládá fotografie mužů a žen (dle algoritmu, preferencí atp.). Pokud má jedinec o danou osobu na základě fotografie zájem, dá to najevo kliknutím na ikonu „swipe right,“ v opačném případě „swipe left“ znamená odmítnutí. Saavedřina modifikace ze „swipe right“ na „swipe yes“ je nejspíše z důvodu větší jasnosti a pochopitelnosti pro ty, kteří absolutně nedisponují jazykovou vybaveností. Nicméně pokud se ještě vrátím k pojmenování nositelů textů, v některých pasážích jména či označení zcela absentují:

„Vím, že je to blbost, ale nesnáším svoje... vidíte to, že? Nesnáším svoje kotníky. Na základce jsem si stejně jako holky ze třídy kupovala Bravo.  
– (melodie BH90210 + Bravo) –  
Bravíčko. Tak holky, pamatujete? Rubriky jako Láska, sex a trápení, fotoromány, plakáty, kvízy – jakej kluk z Luneticů se k Vám nejvíc hodí, překlady slovenských písniček, prostě Bravo – naše bible dospívání. A dárky!  
Jeden letní týden tam byl jako dárek  
– falešný piercing, lesk na rty, ta blbost na krk, prstýnek, falešné tetování, nalepovací náušnice –“<sup>364</sup>

Rovněž spatřujeme absenci interpunkce (tečky), čímž, jak píše Jitka Pavlišová, vzniká zcela odlišné intonační vyznění textu.<sup>365</sup> Zároveň dochází i k větší nepřehlednosti a nahodilosti, a to jak na úrovni daných replik, tak řazených scén, což rozeberu v kapitole analýzy jazyka.

---

<sup>362</sup> SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* [divadelní text]. Divadlo Tramtarie. 2023, s. 2.

<sup>363</sup> Ibid., s. 23.

<sup>364</sup> Ibid., s. 15.

<sup>365</sup> PAVLIŠOVÁ, Jitka Cit. d., s. 82.

Postavy coby nositelé textu se vlivem opakujících se myšlenek a frází „rozpouštějí“ a stávají se z nich abstrakty, které jsem zmiňovala v souvislosti s *Kuřáčkami*. Tento princip jsme mohli rovněž sledovat v již vzpomínaném díle *Tajná zpráva z planety matek (Mamma Guerilla)*, ve kterém Saavedra postupovala obdobně jako ve *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*, a sice tak, že: „reflektuje konflikty mezi pohlavími, generacemi nebo sociálními skupinami. Drama Anny Saavedry tak není textem se sjednocující a kauzálně se rozvíjející dramatickou situací, ale koláží promluv [...],“<sup>366</sup> jak shrnuje Pokorný. Podobně bychom tedy mohli uzavřít figuraci ve zkoumaném textu, zároveň bych si dovolila Víta Pokorného opravit – a to v užití pojmu drama. Byť jej Pokorný užívá v kontextu žánru, má tento pojem v současném diskurzu přílišné „aristotelské konotace.“

Nyní výše uvedené tendence dovedu k zobecnění a postihnu klíčové principy figurace v textech Anny Saavedry. Z analyzovaných děl vyplývá, že nelze vždy hovořit o postavách tak, jak je definoval Aristoteles a na něj navazující teoretikové/teoretičky ve svých konceptech týkajících se klasické dramatické formy, neboť Saavedra s postavami často experimentuje a komponuje do svých divadelních textů více principů. Postavy mezi sebou ne vždy komunikují, jejich opakující se myšlenky se stávají floskulemi. Dějovost se tedy ve většině případů vytrácí, vyjma děl *Dům Bernardy Alby* a *Pýcha a předsudek*. Janoušek tento jev pojmenovává jako „zajímavou konverzaci nad určitým problémem, od standardního ‚kdo koho miluje a kdo jim v tom brání‘ až po disputaci nad tím, zda by lidstvu jako celku prospěla nesmrtelnost.“<sup>367</sup> To je přítomno zejména v *Eva, Eva!* a *Kuřáčkách*, stejně tak ve *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*, který je mimo jiné na konverzaci a absolutní nedějovosti postaven. Ve výše uvedených divadelních textech postavy a nositelé textu hovoří devalvovaným jazykem – jazykem prázdných frází, čemuž se budu věnovat níže v rámci analýzy jazyka.<sup>368</sup>

„Postavy“ jsou převážně zmíněnými charaktery či typy, které jsou mnohdy vykonstruované do krajnosti. Touto hyperbolizací Saavedra odkazuje na genderové stereotypy a zároveň je kritizuje či modifikuje (matka a Maryška v *Eva, Eva!*, Natálie v *Kuřáčkách*, Bernarda v *Domě Bernardy Alby* a většina nositelů textu ve *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*). Nedílnou součástí jsou i protilehlé postavy, které se vůči stereotypizaci vymezují (*Eva* v *Eva, Eva!*, *Andrej* v *Kuřáčkách*, *Adéla* v *Domě Bernardy Alby*, *Elizabeth* či

---

<sup>366</sup> POKORNÝ, Vít. Cit. d., s. 103.

<sup>367</sup> JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 72.

<sup>368</sup> Ibid., s. 73.

samotná postava Jane Austen a Virginia Woolf v textu *Pýcha a předsudek*). V některých případech ovšem oscilují mezi postavami, charaktery a nositeli textu / jazykových ploch. Nositele textu můžeme identifikovat v tom případě, pokud se transformují do rolí, jejichž sociální, psychologický či fyzický charakter nenese žádnou referenci.<sup>369</sup> Janoušek upozorňuje, že může dojít až k jejich úplnému zmizení či výraznému oslabení.<sup>370</sup> O oslabení v tomto kontextu pak hovoříme, pokud sílí jazyková funkce, což jsme mohli spatřit téměř u všech analyzovaných děl. K úplné absenci postav pak dochází pouze u *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*, což je dáno i jeho roztržitou formou, ve které primárně nejde o postavy, ale o zprostředkování sdělení. Jak píše Lenka Jungmannová, „funkci postav zaujímají jakési nezávislé hlasy či výpovědi s figuračními rysy strukturované na samostatných řádcích, někdy pouze apelativní ráz textu.“<sup>371</sup> To je pro *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* typické, neboť nositelé textu přímo apelují na publikum či čtenáře/čtenářky, aby nazírali na danou problematiku jinak, emancipovanějším způsobem.<sup>372</sup>

Nedílnou součástí figurace je pak využití chóru, který je zastoupen, kromě *Kuřáček a Pýchy a předsudku*, ve všech uvedených textech. Saavedra jej využívá buďto jako protest („hlas lidu“), anebo tím komentuje dané dění na scéně, čímž dochází k zastavení děje a pocitu odcizení. Hlasy se přes sebe vrství, repetitivují, čímž se funkce postav oslabuje, a naopak zesiluje funkce jazyka. Závěrem bych tedy konstatovala, že figurace pojatá Annou Saavedrou spadá do konceptu divadelního textu Gerdy Poschmann, a to díky přítomným nositelům textu/jazykových ploch, jejichž repliky jsou nahrazovány „textovými bloky.“<sup>373</sup> V některých případech nejsou nositelé textu ani pojmenováni, nýbrž označeni pouhými přízvisky (*Eva, Eva!, Fat cabaret*), anebo pak chybí i tato obecná označení a jsou nahrazena odrážkami (*Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*).

#### 4.1.2 Jazyk

Jazyk v divadelních textech Anny Saavedry je spolu s figurací nejznatelněji aktualizován. Saavedra uplatňuje převážně nespisovný jazyk, jenž odráží dobové reálie vztahující se k současnosti (vyjma *Dům Bernardy Alby*). Ta je akcentována výrazy, jako jsou

---

<sup>369</sup> JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 89.

<sup>370</sup> Viz ibid.

<sup>371</sup> JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem? Poznámky k teoretickému vymezení dramatu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 135.

<sup>372</sup> Viz poznámka č. 486 – prostřednictvím odpovědi z dotazníku aktérka apeluje na diváky/divačky, aby ke svému tělu přistupovali mírumilovněji.

<sup>373</sup> Ibid., s. 133.

neologismy, anglicismy či expresiva.<sup>374</sup> Poetická funkce je komponována ve formě intertextuality či sebereflexivních metarovin textu, které dokážu na konkrétních příkladech, aby mé teze a argumenty byly validní. Obsáhlejší sumarizaci týkající se jazyka všech divadelních textů uvedu na konci této kapitoly.

### Intertextualita a aluze

Jsem si vědoma toho, že každé dílo/text je do určité míry intertextuální. Všude lze zkoumat „vztah mezi pretextem a posttextem, tedy mezi textem, na nějž se navazuje, a textem, jímž je navazováno, a to jak v případech, kdy jde o konkrétní, přímé, záměrné a tematizované navazování, až po případy mnohem složitější, vyrůstající z kulturního kontextu a jím sdílené strukturované množiny textů“<sup>375</sup>, jak upozorňuje Janoušek. De facto tento typ intertextuality, tedy vztahu pretextu a posttextu, přirozeně vyvstane z textových analýz. Mnohé nadto zaznělo během analýzy postav. V této části budu tedy primárně shledávat odkazy/aluze či citace na jiná literární díla či autory/autorky dle konceptu Poschmann.

Než se dostanu k intertextualitě divadelního textu *Eva, Eva!*, je třeba dodat, že nářečí, které je v původním textu obsaženo, v aktualizované verzi zcela absentuje. V pretextu dominuje dialekt signifikantní pro východní Moravu. Typická je pro něj samohláska ú – to lze demonstrativně ukázat na Evině replice, v níž vysvětluje Zuzce, proč se hodlá sejít s Mánkem:

„A víš, proč se s ním sejdu? Abych té jeho mamě, Kotlibovce a Maryši dokázala, že je mi třeba jen prstem **kývnút**, aby za **mnú** ještě jako ženáč přišel.“<sup>376</sup>

V *Eva, Eva!* se naopak využívá hovorový jazyk a nespisovný český jazyk, díky kterým je příběh autentičtější a odpovídá výše nastíněným charakterům postav. To, které výrazy postavy užívají a pomocí kterých slovních obrátů se vyjadřují, postupně ukážu v této podkapitole. Co se týče intertextuality, *Eva, Eva!* obsahuje zejména intertextualitu explicitní, která se projevuje citacemi děl. Zároveň je třeba zdůraznit, že i tyto převzaté citace Saavedra lehce modifikuje a aktualizuje. To bychom mohli označit za explicitní tematizaci interního subjektu výpovědi. Tento princip sestává z odkazu k vnější realitě způsobem, jenž přiznaně

---

<sup>374</sup> Expresivní výrazy budou zmíněny až v samotném závěru této kapitoly, neboť bych se jejich výčtem uchylovala k přílišné deskripci. Účel těchto slov je ve všech divadelních textech Saavedry velmi podobný – akcentace emočního rozpoložení postavy, která díky vulgarismům působí autentičtěji.

<sup>375</sup> JANOUŠEK, Pavel. Souvislosti, kontexty a intertexty... In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 102.

<sup>376</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. V nakladatelství Artur vydání druhé. D (Artur). Praha: Artur, 2019. ISBN 978-80-7483-112-6, s. 29.

sémantizuje „relaci mezi subjektem a touto realitou.“<sup>377</sup> Aby čtenář/čtenářka rozpoznal/a převzaté dílo, nechává Saavedra počátek vybraného textu v původním znění, v dalších větách nicméně dochází k jeho modifikaci/aktualizaci Saavedrou:

„Eva: Bílé šaty smutek tají... v perlách se slzy ukrývají... a pátek nešťastný je den...  
Samko: (skřehotá) Zelené šaty, botky rudé, zítra moje svatba bude. Brekeke. V dobrém a zlém, v nemoci, chudobě, šedi a rutině, v bezmoci, impotenci, citové agónii, smutku a depresi, bez přátel, pod vodní hladinou, ve světě šera a polostínu, kde je příliš málo vzduchu pro tvé plíce, dokud nás smrt nerozdělí. Brekeke.“<sup>378</sup>

Díky zanechání původních vět čtenáři/čtenářky rozpoznají, o které dílo se jedná. Další část výpovědi je v případě *Eva, Eva!* obměněna komickou perspektivou postavy (Samka). Tato intertextuální pasáž inspirována Erbenovým *Vodníkem* umocňuje zoufalost Evy z budoucí svatby se Samkem, kterému se podvoluje toliko z povinnosti. Stejně jako postava dívky ve *Vodníkovi* nemá již kam utéct a cítí se být vodníkem uvězněna, tak i Eva zažívá obdobnou bezvýchodnost. Na druhé straně sledujeme Samka, který se ze sňatku těší, jeho replika dokonce přechází do absurdních poloh. Zároveň jsou jeho slova předzvěstí toho, co Evu čeká: „ve světě šera a polostínu, kde je příliš málo vzduchu pro tvé plíce.“<sup>379</sup> Eva se v manželství se Samkem cítí svázaná, neboť jsou její sekundární potřeby potlačeny, což je metaforou výše uvedené repliky.

Dalším intertextuálním odkazem je snová scéna Evy, která pramení z biblické legendy o Adamovi a Evě:

„Eva: Na počátku času stál strom v zahradě Eden. A pod ním první a jediná žena. Jedna žena mezi dvěma muži, mezi dvěma cestami. Existuje totiž jediná skutečně důležitá otázka. Zda zvolit nebezpečnou cestu svobody a vášně nebo zažíva spokojeně hnit v zemi. Právě zde vzalo počátek mystérium špatného rozhodnutí.“<sup>380</sup>

Pokud tedy Eva uposlechne okolí a sezdá se se Samkem, byť touží po Mánkovi, ocitne se symbolicky v zahradě Eden, kterou můžeme chápat jako neposkvrněný prostor bez hříchů a podvodů. Z této poddajnosti se nicméně Eva později vymaňuje, stejně jako Adam a Eva v biblickém příběhu, jelikož se dopustili hříchu. Tento hřích můžeme chápat jako útěk od Samka k Mánkovi. Zároveň se však Eva vymezuje ve zcela nekřesťanských výrazech („hnít v zemi“), a tak má intertextuální odkaz pejorativní konotace. Saavedra metaforu zahrady Eden definuje skrze sebe coby autorku, nikoliv v obecné rovině. Je třeba říct, že se v jejím textu jedná

<sup>377</sup> JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 74.

<sup>378</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 10.

<sup>379</sup> Ibid.

<sup>380</sup> Ibid., s. 6.

o velmi ojedinělou biblickou či jakkoli křesťanskou narážku, zatímco Preissová na Boha odkazovala neustále. V případě *Eva, Eva!* se víc intertextuálních pasáží v divadelním textu neobjevuje. Zato ale oba příklady mají svá opodstatnění a vážou se převážně k Evě, která se nachází ve stejně svízelné situaci jako mladistvá žena ve *Vodníkovi*.

V textu *Kuřačky* rovněž převažuje explicitní intertextualita, nicméně jsou zde přítomny i pasáže s implicitní intertextualitou vykazující mnohoznačnost či ironii. Níže uvedený příklad vychází z neustálé prozíravosti Natálie, která opakovaně upozorňuje na nebezpečí bukvic, jež dítě může vdechnout nosem. Díky tomu vznikají ironizující výroky, ze kterých se stává aluze na Natálii a lze je označit implicitní intertextualitou:

„Iri: Takže bude mít svůj pořad? Vážně svůj?  
Andrej: Ano. Úspěch, vid’? Dnes má první natáčení. Proto tak vyvádí...  
Iri: To se mi snad zdá.  
Olga: Bez komentáře.  
Iri: Asi si strčím bukvicí do nosu.“<sup>381</sup>

Pouze připomenu, že Poschmann nalézá tento typ implicitní intertextuality téměř kdekoliv, „jde o komplex možných významů a posunů smyslu při jejich vzájemném překrývání, o sémantickou oscilaci, kontextuální vzájemnou interakci různých rovin textu a možných způsobů interpretace.“<sup>382</sup> V tomto případě jde o vyřčené slovo bukvice, kterým postavy mimo jiné upozorňují na „přihlouplé“ Natáliino jednání. Zároveň je pojem výhradně spjatý s její osobou, která opakovaně rozebírá rozdíl mezi bukvicí a kaštanem:

„Natálie: Nejsou. Tohle jsou bukvice.  
Andrej: Já v tom nevidím rozdíl.  
Natálie: Ale je to rozdíl! Kaštančky jsou haptické a rozvíjejí jemnou motoriku. Bukvice ne. Bože, v jakém světě to žiješ?“<sup>383</sup>

Explicitní intertextualita se pak uplatňuje častěji, a to prostřednictvím postav, jež odkazují na reálné spisovatele, umělce či literární směry. V případě *Kuřaček* postavy odkazují na Kafkovu *Proměnu*, čímž autorka zesiluje témata cizosti, izolace a neporozumění. Ta jsou signifikantní pro postavu Andreje, jenž byl odsouzen svým otcem a Olgou za nedostatečnou kariéru. Kafkou Saavedra odkazuje na hlavní myšlenky existencialismu, se kterými se mimoto potýkají i postavy, které neustále hledají smysl života. *Proměna* je tematizována prostřednictvím Andreje, který se cítí neakceptován stejně jako hlavní postava Řehoř Samsa<sup>384</sup>:

<sup>381</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřačky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 57.

<sup>382</sup> JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem? Poznámky k teoretickému vymezení dramatu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 142.

<sup>383</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřačky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 56.

<sup>384</sup> Ústřední postava Kafkovy *Proměny*.

„Andrej: Ležel na hřbetě tvrdém jak pancíř, a když trochu nadzvedl hlavu, uviděl své vyklenuté, hnědé břicho rozdělené obloukovitými výztuhami, na jehož vrcholu se sotva ještě držela příkrývka a tak tak že úplně nesklouzla dolů. Jeho čtené, vzhledem k ostatnímu objemu žalostně tenké nohy se mu bezmocně komíhaly před očima. Co se to se mnou stalo? pomyslel si. Nebyl to sen. Jeho pokoj, správný, jen trochu příliš malý lidský pokoj, spočíval klidně mezi čtyřmi dobře známými stěnami... **Odporný hmyz, hmyz. 110,7 kilokalorií.**

*Andrej pojídá banán se šlehačkou.*

Ale pane prokuristo, vždyť já hned, okamžitě otevřu. Slabá nevolnost, závrat' mi nedovolily vstát, ležím teď ještě v posteli. Ještě včera večer mi bylo docela dobře, rodiče to přece vědí, totiž lépe řečeno už včera večer jsem tak trochu něco tušil. Muselo to být na mně vidět. Proč jen jsem to v obchodě nehlásil! Pane prokuristo! Vždyť k všemu tomu, co mi vyčítáte, není důvod. Třeba jste nečetl poslední zakázky, které jsem posílal. Jenom se nezdržujte, pane prokuristo; hned jsem v obchodě, a buďte tak laskav, vyříd'te to panu šéfovi spolu s mým poručením!

[...]

„Andrej: No co, jsem v domácnosti – jsem. Děti jsou čisté a veselé, já mám dva čtvrtky. Naprostá spokojenost. A když nikam nechodím, nikdo se mi neposmívá.“<sup>385</sup>

Andrej si nepřipadá sestrami i Natálií dostatečně uznávaný. Jeho negativní postoj k sobě samému je pak patrný v tučně vyznačené pasáži, ze které vyplývá i jeho problematický vztah k jídlu. Tímto se potvrzuje Pavisova definice intertextuality, kterou chápe jako postup, kdy se „do hraného textu vloží text jiný, cizí, jehož souvislost se hrou je pouze tematická, parodická či vysvětlující.“<sup>386</sup> V případě *Kuřáček* by se jednalo zejména o souvislost tematickou, ve které se snoubí zmíněná témata izolace či nepřijetí sám sebe. Izolace se pak mimo jiné vztahuje ke všem postavám, které setrvávají v rodinném domě, nicméně jim chybí odhodlání opustit rodinné společenství.

Obdobným způsobem je intertextualita užita v souvislosti s *Malým princem* francouzského spisovatele Antoina de Saint-Exupéryho:

„Baronek: Jako v pohádce. Modrá liška. Mám taky rád lišky. Četla jste Malého prince?

Olga: Jistě.

Baronek: Tak to je o mně.

Olga: Když si mě ochočíš, budeme se navzájem potřebovat. Ty budeš pro mě jediný na světě, já budu pro tebe jediná na světě, řekla liška. Tak nějak, že?“<sup>387</sup>

*Malý princ* symbolizuje mezilidské vztahy, které jsou v Exupéryho díle znázorněné prostřednictvím silného přátelství lišky a prince. Analogickou náklonnost sledujeme na vztahu Baronka a Olgy, kteří si vyznávají sympatie. Jejich vztah následně vyústí v Olžino otěhotnění. Liška je mimo jiné v *Kuřáčkách* opakujícím se motivem, který naznačuje onu důležitost

<sup>385</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 61 a 64.

<sup>386</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*, s. 208.

<sup>387</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 50.



pospolitosti, jež mezi sourozenci (sestrami a Andrejem) zpočátku chybí. Liška je neustále zpřítomňována skrze repliky postav:

„Olga: Je to orientální božstvo. Modré lišky byly už od starověku uctívány jako patronky šťastných domovů, šťastných žen, šťastných dětí, lásky a plodnosti –“<sup>388</sup>

Jedná se tak o snovou vidinu rodinné soudružnosti, která není naplněna. Liška je zároveň vzpomínkou na otce, jenž sošku z pověřivosti pořídil, neboť ji chápal jako ochranného ducha. Z toho důvodu také čtenář/čtenářka nabývá pocit neustálé přítomnosti otce skrze lišku. Symbolika je i v dalších případech zastoupena v konkrétních předmětech:

„Jan: Dort ve tvaru kachny?

Olga: Labuť, je to labuť. Ale poleva je poněkud zašedlá.

Jan: Aha!

Olga: Myslela jsem, že to bude stylové.

Máša: **Kachna je stylová dle naší nevěsty.**

Olga: Tss.

Iri: Když se dvě labutě potkají, zůstanou spolu celý život, víš to?

Baronek: Víím.

Jan: To je jen pověra. Labutě jsou ve skutečnosti hrozně promiskuitní. Jsou to prostě děsně nadržení ptáci.“<sup>389</sup>

V tomto případě shledávám symboličnost ve svatebním dortu Andreje a Natálie, jenž je ve tvaru labutě. Obecně lze bílou labuť chápat jako aluzi na nevinnost a čistotu, nicméně tato symbolika je kvůli šedé barvě vyvrácena. To se váže k sestrám, jež Natálii vnímají coby „černé káčátko,“ které mezi sebe nikdy nepřijmou. Zároveň zmíněná „zašedlost“ odkazuje na netečné chování Natálie k Andrejovi.

U divadelního textu *Dům Bernardy Alby* se s intertextualitou setkáváme již v podobě přídatného textu – mimotextových poznámek autorky. Před začátkem děje je skrze báseň nastolené ústřední téma spolu s deprimující atmosférou, která je přítomna napříč textem:

„Můj dvůr je pokoj  
který nemá strop  
je chráněn jen ze čtyř stran  
ty zdi, které jsou ochranou  
mohou být i **vězením**  
proto ten propastný obdélník nebe  
(kde tušíš rozměr, ze kterého jde strach)  
je onou možností:  
tak milosrdnou – svou otevřeností  
tak krutou – svou prázdnotou  
poslední svobodou vzletět.“<sup>390</sup>

<sup>388</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřačky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 35.

<sup>389</sup> Ibid., s. 46.

<sup>390</sup> SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. 2019. Moravské divadlo Olomouc, s. 1.

Citovaný text vychází z díla *Hlava k listování*<sup>391</sup> autorky, grafičky a sochařky Adriany Šimotové, která v knize publikuje nejenom básně, ale i úvahy nad životem. Text jasně odkazuje na nesvobodu postav, jež je konstruovaná skrze Bernardin domov, ve kterém jsou dcery zadržovány. Zároveň naznačuje Adélin fatální osud – „ten propastný obdélník nebe“, tedy smrt, která Adélu nečekaně potká, což je pro ni zároveň osvobozující, neb nemůže strávit život s Pepem. Robert Kolár konstatuje, že tento typ<sup>392</sup> veršů přispívá k subjektivizaci výpovědi,<sup>393</sup> která se, jak později zjistíme, váže ke zmíněné Adéle. Podobný princip navození na téma jsme mohli vidět i v Saavedřině *Hedě Gablerové: Teorii dospělosti*, kterou jsem analyzovala ve své bakalářské práci. Saavedra zde vycházela z písně Jakuba Cernaqua *Teorie dospělosti*, jež obdobně nastoluje ústřední téma před začátkem příběhu.<sup>394</sup>

Dále je intertextualita v díle zakomponována pomocí *Ženy v černém*, která cituje žalmy z Bible, a to během pohřbu otce. Díky tomu čtenář/čtenářka ihned pochopí, že se postavy ocitají na funerálním obřadu, který zpoza scény komentuje *Žena v černém*. Zároveň se jedná o jednu z mála pasáží, kde se postavy odkazují k Bohu, na rozdíl od předlohy. Náboženské reálie jsou tedy zcela eliminovány, až na zmíněný úvodní proslov *Ženy v černém*:

„Žena v černém: Blaze tomu, komu jsou odpuštěny viny a jehož hříchy jsou přikryty.  
Blaze tomu, jemuž Hospodin nepočítá provinění  
Od jeho hříchů Hospodin svou tvář odvrátí  
a všechny jeho viny odstraní!  
Jeho ruce Bůh očistí  
důkladně omyje od všeho provinění  
až budou bílé jako sníh.“<sup>395</sup>

Zmíněnými hříchy a vinou pak postava naráží na otcovo opakované znásilnění Amélie, která se posléze oběsila. Jak jsem již předeslala na úvod této kapitoly, *Dům Bernardy Alby* není takovým způsobem modifikován (jako předchozí divadelní texty), i to může být důvodem pro minimum intertextuálních pasáží.

*Pýcha a předsudek* rovněž neobsahuje mnoho intertextuálních odkazů, pokud tedy budeme hovořit o citování jiných literárních děl. Jedná se spíše o aluze na dříve žijící spisovatele/spisovatelky a jejich díla. V úvodní scéně se děj odehrává v televizní talkshow, kam si moderátorka Virginia Woolf pozve mnou již zmíněné spisovatele a spisovatelky (Brontě,

<sup>391</sup> Viz ŠIMOTOVÁ, Adriana. *Hlava k listování*. Nadační fond Adrieny Šimotové a Jiřího Johna. 1. vydání originálu 1997. ISBN 978-80-270-0709-7.

<sup>392</sup> Dle Kolára může mít dále verš parodující funkci či být nositelem patosu či ironie, což se v citovaném úryvku neděje.

<sup>393</sup> KOLÁR, Robert. Cit. d., s. 125.

<sup>394</sup> Viz VAŠČÁKOVÁ, Tereza. Cit. d., s. 64–65.

<sup>395</sup> SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. 2019. Moravské divadlo Olomouc, s. 3.

Twaina). Saavedra se u pojmenování tohoto televizního pořadu inspirovala u dramatu Edwarda Albeeho *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* a pojmenovala show téměř identicky: *Kdo se bojí Virginie Woolfové (a té se bojí skoro každý)*.<sup>396</sup> V této ryze autorské pasáži vytvořené Annou Saavedrou se převážně reflektuje dílo Austen skrze Brontë, Twaina a Woolf. V závěru talkshow dostává slovo i Austen, čímž dochází k metajazykovým tendencím, jež budu podrobněji analyzovat později. V rámci děje se pak vyskytuje pouze jedna intertextuální situace, která je patrně aktualizovaná. Jedná se o scénu, ve které se sezdávají Lydia a Wickham a kdy kněz následně cituje z Bible, přičemž závěrem dodává absurdní dovětek:

„Kněz: Co Bůh spojil, člověk nerozlučuj a kdo chce kam, pomozme mu tam, ať si každý přečte následky sám. Amen. Můžete políbit nevěstu.“<sup>397</sup>

Saavedra tedy opakovaně citovaná díla/úryvky modifikuje a mnohdy je konstruuje ad absurdum či je humorným způsobem doplňuje. V tomto případě se jedná o ozvláštňení a zaktivizování čtenářů/čtenářek, jelikož spojuje notoricky známou větu „Co Bůh spojil“ s replikou, kterou bychom od kněze nečekali. Ze všech děl je tedy *Pýcha a předsudek* Anny Saavedry nejméně intertextuálním,<sup>398</sup> zato je ale posílená ona metatextovost.

V autorském textu *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* je naopak aluzí či přímo citací na skutečné pořady/medializované události, a to zejména z devadesátých let, mnoho.<sup>399</sup> Konkrétně se například jedná o „rekonstrukci“ Miss České republiky, jejíž popularita ve zmíněném období byla na vzestupu. Saavedra odkazuje na reálné moderátory a absurditu soutěže:

„*Potlesk. Nastoupené tři finalistky soutěže a moderátor Český.*

Moderátor: Je to skvělý a možná to ještě skvělé bude. Dámy a pánové a milé dívky, vyhlášíme miss nejkrásnější nožka. A vítězkou se stává dívka číslo 6. Gratulujeme Monice. Samozřejmě šerpa, korunka bižu Jablonce a polibek. Monika jako dárek dostává šicí stroj od firmy Husquarna.“<sup>400</sup>

Saavedra podobnými scénami přechází až do parodie, kterou konstruuje skrze absurdní spojení (miss nejkrásnější nožka). Tím kritizuje diskurz doby (90. léta), ve kterém sílil ideál krásy

---

<sup>396</sup> Albeeho drama *Kdo se bojí Virginie Woolfové?* s aktualizovaným textem dosti souvisí, neboť mimo jiné Albee ve hře nastoluje mužsko-ženské vztahy, které jsou jedním z témat *Pýchy a předsudku*.

<sup>397</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 58.

<sup>398</sup> Pokud pochopitelně budeme vycházet z intertextuality, jak ji uchopuje Janoušek, jsou všechna díla více či méně intertextuální. Připomínám tedy, že intertextualitou zde míním zasazení jiného (nejen) literárního díla do díla Saavedry, a proto lze označit divadelní text *Pýcha a předsudek* za minimálně intertextuální, zato ale s množstvím aluzí.

<sup>399</sup> Janka Ryšánek Schmiedtová, osobní korespondence s autorkou. Online 5. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>400</sup> SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky strach a zen nekonfekčních žen* [divadelní text]. Divadlo Tramtarie. 2023, s. 16.

a štíhlosti.<sup>401</sup> Obdobných citací je v textu několik, autorka tím rovněž apeluje na vážnost problému vnímání vlastního těla, které může ovlivňovat soutěže tohoto typu. Shledávám v tom jistou podobnost s Naomi Wolf, která se ve vzpomínané publikaci *Mýtus krásy* snaží onen mýtus krásy překročit a poukázat na paradox hodnocení vnějškovosti, která je neměřitelná, protože neexistuje objektivní krása.

Podobně vykonstruovaným způsobem pak Saavedra odkazuje na módního návrháře Karla Lagerfelda či na populární osobnosti poslední dekády minulého století (Tereza Pergnerová, Bára Basiková, Heidi Janků, Jana Švandová), a to v souvislosti s časopisem *PlayBoy*, který je zde odkazem na zábavní konzum pornografických magazínů, které byly plné „vyfotografovaných obnažených hlasatelek, moderátorek, modelek či zpěvaček. Tím v naší republice zároveň gradovalo vnímání žen coby sexuálního objektu. Ženská nahota ve veřejném prostoru bylo něco tak běžného, jako by šlo o ‚housku na pultu‘, ne o intimní věc.“<sup>402</sup> Tyto pasáže odkazující na skutečné osobnosti, jsou tedy jakýmsi „zábleskem“ minulosti či její reflexí. U tematizování Lagerfelda jakožto nejen módního návrháře, nýbrž i autora mnohých knih o hubnutí, můžeme spatřovat intertextuální narážku, jelikož se ve *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* vyjadřuje ke svému nechápání robustních žen. To mimo jiné reflektuje ve své knize *Diet*. V textu se pak jeho teze prezentují jako karikatura:

„Karl: [...]. Obezita není jen morbidní, směšná a zdraví škodlivá, ale je především hnusná. A já se obávám, opravdu se obávám, že na světě nezbyde místo pro skutečnou krásu, pro naši vyzáblou, štíhlou a heroinovou krásu, na kterou jsme všichni zvyklí, kterou milujeme a uctíváme, která je naší jedinou normou, životním smyslem, naším ideálem, zlatým grálem a základním morálním imperativem naší civilizace! Pryč s tlust'ochy! Smrt tlust'ochům! Štíhlí si mají podmanit svět a vládnout lidské kultuře!“<sup>403</sup>

Saavedra hyperbolizaci a humornost akcentuje záměrně, sama uvádí, že „dekonstrukce každého stereotypu je poměrně náročný proces a člověk se nevyhne té otázce, zda zobrazení ten stereotyp neposiluje.“<sup>404</sup> Nicméně si myslím, že by se v tomto případě mělo zaujmout kritické stanovisko a nasměrovat čtenáře/čtenářky k hlubšímu zamyšlení, nikoliv jen přetlumočit výroky Lagerfelda, které jsou povšechné. Saavedra touto třeskutou a kontroverzní osobností módního průmyslu zároveň zpozorňuje čtenářstvo, které dokáže odhadnout, kam se postava

---

<sup>401</sup> Janka Ryšánek Schmiedtová, osobní korespondence s autorkou. Online 5. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>402</sup> Ibid.

<sup>403</sup> SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky strach a zen nekonfekčních žen* [divadelní text]. Divadlo Tramtarie. 2023, s. 30.

<sup>404</sup> Anna Saavedra, osobní korespondence s autorkou. Online 12. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

(nositel textu) Karl Lagerfeld bude ubírat a jaké názory bude hlásat. Neboť se jedná o pouhý typ, který je snadno předvídatelný.

### Sebereflexivní metaroviny textu

Sebereflexivní metaroviny textu pramení z tzv. metadivadla, které Pavis charakterizuje coby „divadlo, jehož problematika je soustředěna na divadlo, které ‚mluví‘ o sobě samém, ‚představuje‘ samo sebe.“<sup>405</sup> Saavedra ve svých textech často odkazuje sama na sebe, na své postavy či samotného autora/autorku pretextu. Tím dochází k seberefrenčnosti a anachroničnosti divadelní formy. Přechází k tzv. internímu subjektu dramatu, který „podněcuje rozšiřování výrazových možností divadla, které takto prostřednictvím textu dospívá k sebereflexi a sebe prezentaci.“<sup>406</sup> V *Eva, Eva!* jsou metatendence či metadivadlo, jak jej nazývá Pavis, přítomné v pasážích, které představují televizní studio:

„Maryška: Odhalená nevěra! Co dál? *Nepříjemné předtuchy vystřídala krutá realita.* Nevěrní muži mají větší šanci, že jim partnerka odpustí. Podvádění muži ke svým ženám zdaleka tak shovívaví nejsou. [...]

Maryška: Připadáte si jako domácí perpetuum mobile? Za to můžete poděkovat jen sama sobě. Začněte urychleně něco dělat! Základem šťastného manželství je, abyste byla pro manžela stále atraktivní a sexy, jinak vám uteče za jinou.

Moderátorka: Přestaňte snídat – a zhubnete!

Přestaňte obědvat – a zhubnete!

Přestaňte večeřet – a zhubnete jednou provždy!“<sup>407</sup>

Tento postup bychom mohli označit jako „princip divadla na divadle,“ který souvisí s výše uvedeným interním subjektem dramatu. Moderátorka promlouvá jak k imaginárním divákům a divačkám, tak k těm skutečným. Tato pasáž pak bude nejvíce funkční v samotné inscenaci, kdy budou diváci „vyvedeni ze svého obvyklého klidu a měli by si aktivně prožít svou přítomnost v divadle a svůj podíl na utváření divadelní komunikace.“<sup>408</sup> Nicméně i ke čtenářům a čtenářkám tato pasáž výrazně promlouvá, a to díky užití druhé osoby singuláru.

Mnohem častěji pak Saavedra v *Eva, Eva!* pracuje s poetičností a akcentující funkcí řeči, ve které Eva využívá metafor a přirovnání:

„Eva: Točí se to.

Všechno se to točí – ten hloupý svět.

A pro mě není nikde místo, které by nepálilo jako oheň.

<sup>405</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*, s. 256.

<sup>406</sup> JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 79.

<sup>407</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 19.

<sup>408</sup> JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 80.

Miláčku? Celou noc jsem poblikávala  
světlo tma světlo tma světlo tma.  
Prostěradla jsou čím dál těžší jak polibek od kurevníka.  
Jsem čistá až moc, pro tebe, pro kohokoli.  
Tvé tělo mne bolí, tak jako svět bolí Boha.  
A jako ta kočka musím umírat devětkrát.<sup>409</sup>

Tímto nerýmovaným veršem dává Eva najevo křivdu, kterou vůči Mánkovi pociťuje. Jazyk se od předchozích scén *Eva, Eva!* svými básnickými prostředky značně diferencuje. Zároveň je třeba podotknout, že se v prvních replikách inspirovala Preissovou, která začíná závěrečnou scénou obdobně. Saavedra nicméně Eviny myšlenkové pochody transformovala do básně, díky čemuž jsou Eviny pocity konkrétnější a lépe představitelné. Jak píše Pavlišová: „Ostatně lyrické prvky v divadelních textech vždy představují významnou pozici pro zobrazování oněch paralelních světů a navození určité atmosféry nebo určitého pocitu.“<sup>410</sup>

U *Kuřáček* sebereflexivní metarovina textu nastává během fabulace Máši, Olgy a Iri o Natálii, která odjíždí do Moskvy, a ony zůstávají doma, symbolicky si zapalují cigaretu a referují o budoucnosti:

„Máša: Jednou o nás někdo napíše román. Velký, klasický, brožovaný román. Bude se jmenovat *Kuřáčky a spasitelky*.  
Iri: *Kuřáčky a spasitelky*.  
Olga: Vejdou do Božího království.  
Andrej: A já budu vaše včelí královna.  
Olga: Holografický vesmír. Taková kravina! To mi promiň.“<sup>411</sup>

Postavy ve výše uvedených replikách odkazují samy na sebe, Saavedra je onen „někdo“, kdo postavy vytvořil a sestavil, čímž nastává zmíněná anachroničnost a sebereferece textu. Klíčovým způsobem se tím mění modalita výpovědi. Podobné tendence jsou mimo jiné přítomny i ve scéně, kde mužské postavy hádají, podle které knihy jsou sestry pojmenované:

„Baronek: Labutí... jezero?  
Olga: To je balet, proboha. Nebud'te takový ignorant. Z čeho jste maturoval?  
Baronek: Promiňte.  
Iri: Hádej! Hádej! Baronek: Eh... Tak co ještě znám...  
Jan: Mrtvé duše?  
Baronek: Hovado!  
Iri: No!  
Jan: Dáme se poddat, krásko.  
Iri: Olga, Irina a Máša. Tři sestry. A taky Andrej samozřejmě.“<sup>412</sup>

<sup>409</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 24.

<sup>410</sup> PAVLIŠOVÁ, Jitka. Cit. d., s. 178.

<sup>411</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 70.

<sup>412</sup> Ibid., s. 36.

Iri upozorňuje jak na název Čechovova dramatu, tak na sebe samé, což dokazuje dovětek „A taky Andrej samozřejmě.“ V první moment nemusí být tedy zcela jasné, zda se *Třemi sestrami* myslí dílo, anebo postavy. Tím dochází k jisté ludičnosti<sup>413</sup> a humorné provokaci čtenářů a čtenářek.

V *Domě Bernardy Alby* nefigurují metajazykové prvky, jako tomu bylo v předchozích divadelních textech. Saavedra neodkazuje na Lorcu, postavy či Saavedrou napsaný text. Namísto sebereflexivních tendencí zde spíše shledávám pouze „reflexivní,“ a to v poetických pasážích, během kterých se Marie Josefa vyjadřuje ke všem postavám na scéně:

„Marie Josefa si tiše zpívá:  
Bernarda má oči leoparda.  
Magdalena oči jak hyena.  
Amélie na tkaničce oběšená.  
Angustias ovečka staříčká.  
Martirio studna otrávená.  
A malá Adélka.  
Spodničky vysvléká jako když hvězda z nebe padá.“<sup>414</sup>

V této části dochází ke konkrétním označením (nejenom) vlastností postav. Josefa je hodnotí velmi pejorativními souslovími, která prostřednictvím eufemismů a deminutiv „zaobaluje“, a tím u čtenářů/čtenářek nevzbuzuje takové antipatie. V průběhu děje tuto báseň Marie Josefa několikrát zopakuje, a to v situacích, kdy se snaží o únik. Touto „básní,“ před každou snahou utéct, dává Marie Josefa najevo toxicitu prostředí, v němž ženy žijí. Zároveň nám svými promluvy nic nového nesdělují a děj nikam výrazně neposouvá.

Reflexivní tendence jsou rovněž patrné v rámci uvození děje smrtí (Ženou v černém), která vede monolog sama se sebou a zároveň glosuje onen dům Bernardy Alby, čímž dochází k jistému odstupu její postavy od příběhu. Současně zde figuruje jako prorok:

„Žena v černém skládá svůj plášť, prohlíží si situaci na jevišti.  
Žena v černém: Krásný dům, velký dům, dům Bernardy Alby. Dokonalá pevnost. Vysoké zdi jsi postavila kolem sebe a svojí rodiny. A celé roky nikdo neviděl, nikdo nezahlédl, co se tady dělo. Ale říkaly se různé věci. [...] Pevné zdi, Bernardo, jsi postavila kolem sebe a svojí rodiny. Ale už se blíží den, kdy puknou. A tvoje srdce s nimi.“<sup>415</sup>

Oproti jazyku Marie Josefy je Žena v černém ve svém projevu přímočará, explicitně rámuje ústřední téma týkající se sevřenosti. Jak jsem již avizovala na počátku kapitoly, divadelní text *Dům Bernardy Alby* není do takové míry modifikován jako předešlá díla, proto jsem zmínila alespoň reflexivní tendence namísto sebereflexivních, které zde absentují.

<sup>413</sup> Ludičnost zde užívám ve smyslu „pohrávání si“ se čtenářem/čtenářkou se slovy, významy, interpretacemi.

<sup>414</sup> SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. 2019. Moravské divadlo Olomouc, s. 11.

<sup>415</sup> Ibid., s. 2.

*Pýcha a předsudek* disponuje metarovinami v úvodních a závěrečných scénách, které otevírá již zmíněná televizní show *Kdo se bojí Virginie Woolfové (a té se bojí skoro každý)*, v níž se setkávají Twain, Woolf, Austen a Brontë. Tím mimoto vzniká anachroničnost, jelikož tyto osobnosti žily před více než sto padesáti lety, kdy televizní médium neexistovalo. Zmíněné metaroviny a jejich funkce jsou pak posíleny prostřednictvím moderátorky Woolf, skrze kterou se Saavedra snaží na dílo nahlížet kriticky, ale zároveň nechává promlouvat i samotnou Austen:

„Austenová: Kritici mojí současnosti mi přisuzují mnohé. Že pouze nešťastné ženy cítí potřebu psát. Že náročná duševní činnost může u žen poškodit jejich choulostivé zdraví. Že publikování knih ženami je nemravné, že ženská literatura bude vždy slabší. Já vydávám svoje knihy anonymně. Je to praktické. Nechci dělat své rodině ostudu, víte? Ne každému se moje knihy líbí, ale já píšu o tom, co znám a co považuji za důležité. A nemám potřebu se s někým dohadovat. Proto bych byla ráda, aby za mě promluvila moje práce, tedy román *Pýcha a předsudek*. Austenová pokyne a na scénu přicházejí postavy románu.

Woolfová: Vy, milí diváci, máte dnes večer jedinečnou šanci sami zvolit, zda si román *Pýcha a předsudek* získá vaše srdce, nebo navždy zapadne to temného propadliště dějin jako zbytečné sentimentální klišé.“<sup>416</sup>

Replika Woolf je nadto brilantním příkladem *principu divadla na divadle*. Televizní show se odehrává „živě“, za účasti imaginárních diváků/divaček, ke kterým Woolf opakovaně promlouvá. Zároveň jsou zde ale přítomni skuteční diváci/divačky, které Woolf vybízí k vytvoření si vlastního názoru na tento román. Rovněž je lehce nastíněn kontext doby, v níž Austen žila, a to skrze přítomné spisovatele/spisovatelky. Tím dochází k obšírnějšímu pohledu na dobu, ve které Austen psala své romány. Saavedra Austen do děje zařadila z vícero důvodů: za prvé věří v psychoanalytické čtení textu v tom smyslu, že v díle není žádný motiv náhodný, a za druhé ji zajímalo, do jaké míry se Austen projektovala do Elizabeth.<sup>417</sup> Aby tuto identifikaci Elizabeth a Austen pochopili i diváci/divačky a čtenáři/čtenářky, zakomponovala do děje přímo Austen, která na úvod divadelního textu vyjadřuje své myšlenkové postoje týkající se spisovatelek-žen.

Závěr textu se nese v podobných intencích jako na začátku textu, uzavírá jej Austen, jež informuje recipienty/recipientky o osudu jednotlivých postav. V konečné fázi textu se pak děj překlene do televizního studia, kde Woolf obhajuje kvality autorky. Televizní pořad Woolf „zakončuje“ obeznámením čtenářů/čtenářek o osudu Austen:

„Woolfová: Smutnou pravdou zůstává, že Jane Austenová zemřela právě ve chvíli, kdy začala pociťovat důvěru ve svůj vlastní tvůrčí talent.“<sup>418</sup>

<sup>416</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 7.

<sup>417</sup> Anna Saavedra, osobní korespondence s autorkou. Online 12. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>418</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 66.



Metadivadelní tendence v případě *Pýchy a předsudku* měly osvětlit nejen motivace psaní Jane Austen, ale zejména její literární talent a nebojácnost otevírat celospolečenské problémy týkající se diskriminace žen. A byť Austen není v průběhu děje přítomná, čtenář/čtenářka její osobnost vnímá skrze Elizabeth.

*Fat cabaret: lásky, strach a žen nekonfekčních žen* disponuje mnohými jazykovými metarovinami, které vykazují prvky anachroničnosti. Příkladem je postava Lagerfelda, který komentuje sám sebe z pozice zesnulého:

„Karl: [...]. Jsem Karl Lagerfeld, nejzářivější módní ikona své doby. Již x měsíců po smrti, a tudíž není pravděpodobné, že bych autorky nebo herečky tohoto představení žaloval. Jsem známý nejen svým fascinantním lookem, geniálními módními kreacemi, ale i tím, že jsem ve své kolekci pro módní řetězec H&M zakázal velikost XL. A hned vám řeknu proč.“<sup>419</sup>

Nejenom že Karl glosuje svoji osobu, která je již (skutečně) po smrti, ale zároveň se odkazuje k textu/inscenaci, v němž právě vystupuje a přímo se tak odkazuje na Saavedru a Ryšánek Schmiedtovou. Komentuje minulost i současnost, argumentuje ve prospěch svých názorů a myšlenek a tímto způsobem dochází k sebereflexivním tendencím. Anachroničnost formy tkví pak zejména v zasazení Lagerfelda do současnosti, neboť je již zesnulý. Obdobně anachronní jsou výjevy zasazené do 90. let, ve kterých postavy coby nositelé textu „vystoupí“ z předváděného příběhu a kriticky komentují událost Miss České republiky současnou optikou:

„Tereška: (*vstává, bere moderátorovi mikrofon, stříhem normálně*) A také bych si přála, aby ženy v této společnosti nebyly vnímané pouze jako sexuální objekt. Jsme především lidé a nejsme na světě od toho, abychom lahodily vkusu samozvaných arbitřů tak zvané krásy.

Hanička: Všechny ženy i muži, ať plus size, tall size, 0 size, patří do veřejného prostoru.  
Monika: Je rok 2023 a pořád se hrabeme ze sraček, do kterých nás dostal filmový a modelingový svět v devadesátých letech, kdy o tom rozhodovalo pár egocentrických debilů a ženy, které se jen usmívaly a mlčely.“<sup>420</sup>

## Repetitivnost

V neposlední řadě se budu v oblasti jazyka zabývat opakujícími se výrazy, které se spolupodílejí na teatralitě textu (poetické řeči), dělají text rytmickým a současně je funkce jazyka posílená, jelikož se vytrácí dějovost. Pavis tuto tendenci nazývá jako prostor textu, „prostor se rovněž stává součástí nejrůznějších forem textu, a to tehdy, když se pozornost

---

<sup>419</sup> SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky strach a žen nekonfekčních žen* [divadelní text]. Divadlo Tramtarie. 2023, s. 29.

<sup>420</sup> Ibid., s. 17.

nevěnuje tomu, co se promluva snaží znázornit [...]“<sup>421</sup>. Repetice pak podle Pavise posiluje „obraz“ textu, Jitka Pavlišová repetici slov vnímá jako odkaz na zastavení děje či jako „bezvýchodnost situací v rámci daného tématu.“<sup>422</sup>

Nyní z každého analyzovaného textu uvedu konkrétní příklady a způsoby, jak Saavedra s repetitivností pracuje. Jsem si vědoma, že se tím mohu uchylovat k přílišné deskripci, zároveň mi připadá důležité zmínit i tento opakovaně se vyskytující aspekt v Saavedřině tvorbě.

Repetice v *Eva, Eva!* netkví v opakujících se výrazech za sebou, nýbrž celých scénách, které poukazují na každodennost a stereotypnost manželství Evy a Samka. Jedná se například o opakovanou Samkovu otázku, co bude k večeři, přičemž čtenář/čtenářka díky neustálému opakování ví, která replika bude následovat.<sup>423</sup> Dále se repetitivní výroky objevují v souvislosti s Evinými nočními můrami, které následně sděluje Mánkovi:

„Eva: Mně je někdy tak těžko, ve dne mě trápí myšlenky a v noci zlé sny. Dneska k ránu se mi zdálo, že naproti mně stáli všichni tam od nás. **A oni se jen tak divně dívali a říkali: Evo, Evo... Jen se tak divně dívali... a říkali: Evo, Evo...**“<sup>424</sup>

Z citace jsou patrné Eviné výčitky svědomí, které se projektují i do jejích snů. I když je Eva svéráznou postavou, její role milenky ji „dohání“, jelikož má strach, co si o ní okolí pomyslí. Zároveň je pomocí repetitivní interpunkce „navozována“ plynulost repliky, čímž je potlačen temporytmus, který by byl v tom případě, pokud by se mezi slovy vyskytovala pouze jedna tečka.

Naopak repetitivní výroky v *Kuřáčkách* se vyskytují v podobě opakujících se slov s absentujícími mezerami:

„Máša: [...] Afirmace pro dnešní den. Kdybytakjednou kdybytakjednou kdybytakjednou...“<sup>425</sup>

„Iri: Tak pozor! Afirmace. Aťužpřijdou aťužpřijdou aťužpřijdou.“<sup>426</sup>

Kvůli chybějícím mezerám se může čtenář/čtenářka v divadelním textu ztráct, jelikož tento styl připomínající *scriptio continua* ztěžuje čtení, zejména pokud jsou za sebe řazeny podobně vypadající souhlásky a samohlásky (i, l). Zároveň se tím repliky graficky odlišují od klasicky pojatých vět.

---

<sup>421</sup> PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*, s. 300–301.

<sup>422</sup> PAVLIŠOVÁ, Jitka. Cit. d., s. 176.

<sup>423</sup> Viz poznámka č. 323.

<sup>424</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 18.

<sup>425</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 47.

<sup>426</sup> *Ibid.*, s. 33.

*Dům Bernardy Alby* nevyužívá repetici pro „zastavení děje“ či akcentaci jazyka, ale naopak pro ztotožnění postav, jelikož se během děje repliky opakují, akorát z úst jiné postavy. Jedná se například o Magdalenu a Bernardu, které k sobě mají názorově poměrně blízko. V dalším případě se, stejně jako v *Eva, Eva!*, repetitivují scény, a to konkrétně s Marií Josefou:

„Marie Josefa... já tam nechci... oni mě bijou... bijou mě... přivážou mě k posteli a dají injekci... aby mě zabili... já nechci injekci... nechci tam... nechci...  
NECHCI!“<sup>427</sup>

Oním opakováním je akcentováno její šílenství a poblázněnost z uzavřeného prostoru. Velká písmena pak zdůrazňují její apel, který ale není Bernardou Albou vyslyšen. Její výroky s opakujícími se predikáty a subjekty propojené interpunkcí působí fluidním dojmem, obdobně jako u *Dům Bernardy Alby*.

V posledním případě je pak repetice příznačná u Amélie, která ve svém projevu často zrcadlí to, co postavy říkají. Tím je patrná Améliina snaha komunikovat a začlenit se mezi sestry. Ty ji bohužel nevidí, neboť je pouhým přízrakem, a tak její repliky působí jako jejich ozvěna:

„Adéla: O čem to mluvíš?  
Amélie: *jemně, zpěvavě* O čem to mluví? O čem to mluví?“<sup>428</sup>

Repetitivnost v *Pýše a předsudku* má převážně komický účel, například, pokud jde o ztrapnění postav, které opakují slova konkrétní písně ve chvíli, jakmile přestane hrát hudba:

„Bennetová: Vojenské ležení ve vašeň proměním! Vojenské ležení ve vašeň proměním!“<sup>429</sup>

Opakováním vzniká komika, repetice má tedy i zde svá opodstatnění a je v tomto případě komponována za účelem pobavit čtenářstvo. Jako další příklad uvedu Elizabeth, která skrze repetici akcentuje obsah své repliky:

„Elizabeth: (*rozesměje se*) Ale já mám chuť do života! (*křičí*) Já mám chuť do života!“<sup>430</sup>

Vidíme tedy, že v tomto případě Saavedra nevyužívá repetitivnost za účelem teatrality textu, nýbrž v rámci zdůraznění výpovědi či komičnosti postav.

---

<sup>427</sup> SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. 2019. Moravské divadlo Olomouc, s. 12.

<sup>428</sup> Ibid., s. 9.

<sup>429</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 31.

<sup>430</sup> Ibid., s. 47.

Ve *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* jsou užitá opakující se slova se záměrem poukázat na ztotožnění nositelů textu s daným problémem. Zároveň je text rytmizován a epizace (dějovost) je o to více upozadována:

„Posňa: Zrcadla v kabince jsou strašný kurvy

Terka: Kurvy

Domča: Kurvy

Drdží: Kurvy

Posňa: Kurvy

Všechny: Zkurvený.<sup>431</sup>

Onen princip ztotožnění v podobě mnohohlasnosti a repetic se pak vyskytuje v kontextu vnímání vlastního těla:

„Terka: Na každé jeho části

Domča: Na každé jeho části

Drdží: Na každé jeho části

Posňa: Na každé jeho části

Všechny: Najdu. Chybu. No a.<sup>432</sup>

To vede k identifikaci všech nositelů textu, přičemž poslední citovaná replika může čtenáře/čtenářky vést k podobnému rezultátu, tedy rezignaci na „chyby,“ což je již dost zavádějící označení. Co lze skutečně označit za chybu? A co za normu? Ve výše uvedené citaci krystalizuje problém textu, jenž tematiku body shamingu sice interpretuje a glosuje, zároveň však mnohdy nešťastně akcentuje to, od čeho bychom se měli oprostít. A to je přestat vnímat nedokonalost jako chybu, a naopak by se měla zdůrazňovat jedinečnost krásy každého člověka.

Závěrem této podkapitoly bych tedy opět postihla a shrnula stěžejní vlastnosti jazyka v tvorbě Anny Saavedry. Z pěti výše analyzovaných děl můžeme vyvodit, že se v Saavedřině tvorbě odráží postdramatické tendence, které jí jsou ostatně bližší než „klasická“ forma dramatu.<sup>433</sup> To se nadto projevuje i po jazykové stránce, ve které uplatňuje zejména intertextualitu, sebereflexivní metaroviny, repetitivnost či expresivní výrazy. Ve všech divadelních textech je zastoupena alespoň nějaká míra intertextuality, ať už explicitní, či implicitní. Intertextualitu zprostředkovává pomocí postav/nositelů textu. Skrze ně pak Saavedra jiná literární díla parafrázuje či přímo cituje. Tento postup je nejznatelnější u *Kuřáček, Eva, Eva!* či *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*. U prvních dvou příkladů Saavedra zakomponovala známá literární díla (*Malý princ, Proměna, Vodník*), u *Fat*

---

<sup>431</sup> SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky strach a zen nekonfekčních žen*. [divadelní text]. Divadlo Tramtarie. 2023, s. 3.

<sup>432</sup> Ibid., s. 5.

<sup>433</sup> Anna Saavedra, osobní korespondence s autorkou. Online 12. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

*cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* se jednalo o aluze na mediální události a reálné osoby. V zanedbatelném množství nalezneme intertextualitu i v *Domě Bernardy Alby*, a to zejména ve formě mimotextových poznámek, které metaforicky představují téma příběhu. V *Pýše a předsudku* se rovněž jednalo o odkazy na skutečné osobnosti, které se významně pojily s autorkou pretextu – Jane Austen. To mimo jiné souvisí se sebereflexivními metarovinami, díky kterým mnohdy dochází k anachroničnosti. V těchto případech Saavedra odkazuje sama na sebe (*Kuřačky*), autora textu (Čechov – *Kuřačky*, Austen – *Pýcha a předsudek*) či jiné existující osoby (Lagerfeld – *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*, Twain, Brontë – *Pýcha a předsudek*). Tím zároveň dochází k humorným situacím, neboť se „postavy“ obracejí k autorovi/autorce pretextu, který/á jej vytvořil. Saavedra tento způsob bere jako „mrknutí na diváka/divačku“, které jí připadá vtipné.<sup>434</sup> Zároveň tím jde tzv. „za text“, jelikož si ověřuje okolnosti vzniku nejenom díla, ale i doby a tehdy žijících autorů a autorek.<sup>435</sup> Jak poznamenává Janoušek, autor/ka vkládá do inscenace/textu „jiné děje a příběhy a současně předvádí určité, třeba i neobvyklé (do jiného času a prostoru náležící) formy divadla“<sup>436</sup>. To je příklad *Pýchy a předsudku*, který byl uvozen scénou v televizním pořadu o Jane Austen, jedná se jak o jiný prostor – televizní prostředí –, tak čas, jenž odráží současnost, nikoliv dobu viktoriánské Anglie, která je patrná až v dalších dějstvích. Podobně komickým způsobem zapracovala Saavedra samu sebe do *Kuřaček*, kde sestry odkazují přímo na text, ve které vystupují. Stejný princip nalezneme i v *Hedě Gablerové: Teorii dospělosti*, kde postavy hovoří o Ibsenovi či Björnsonovi.<sup>437</sup>

Dalším příznačným rysem je repetitivnost, ať už ve formě opakování slov za sebou (*Kuřačky*, *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*), scén (*Eva, Eva!*), či celých replik (*Pýcha a předsudek*, *Dům Bernardy Alby*). Nejzřetelnější je ve *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*, v tomto případě se opakováním slov text rytmitizuje a nabývá na teatralitě, jelikož děj nikam negraduje, naopak se „pozastavuje“ a je upřednostněn jazyk.

Jak již bylo mnohokrát řečeno, Saavedra odráží současné fenomény či problémy, v aktualizovaných verzích pracuje se současným jazykem, který je charakteristický expresivními výrazy, ale i neologismy. Tím Saavedra rámuje dobu, ve které se postavy/nositelé textu ocitají. Jediným dílem, kde tyto výrazy chybí, je *Pýcha a předsudek*. Z neologismů či anglicismů zmíním alespoň několikero příkladů: *image, change / time management* (*Eva, Eva!*),

<sup>434</sup> Anna Saavedra, osobní korespondence s autorkou. Online 12. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>435</sup> Přístup k pretextům rozvedu v rámci kapitoly „Sumarizace svěbytných znaků“.

<sup>436</sup> JANOUŠEK, Pavel. Logika proměn. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 78.

<sup>437</sup> Viz VAŠČÁKOVÁ, Tereza. Cit. d., s. 66–67.

*dealerství (Kuřačky)* či *Instagram/Tinder (Fat cabaret: lásky, strach a žen nekonfekčních žen)*. Ve *Fat cabaretu: lásky, strach a žen nekonfekčních žen* jsou dokonce celé pasáže v angličtině, což může neznalce tohoto jazyka naopak vyprovokovat či popudit.<sup>438</sup> Zmiňuji to z toho důvodu, že Saavedra ve svých textech nepracuje pouze s českým jazykem, nýbrž využívá i jazyk anglický (*Fat cabaret: lásky, strach a žen nekonfekčních žen, Eva, Eva!*) či zřídka francouzský (ve *Fat cabaretu: lásky, strach a žen nekonfekčních žen* v souvislosti s Lagerfeldem, který ve Francii žil).

V neposlední řadě bych v kontextu jazyka zmínila verš (ať už rýmovaný, tak nerýmovaný), který se v textech rovněž opakuje.<sup>439</sup> Saavedra je autorkou, která sama básně či jiné literární útvary tvoří, což se projektuje i do její divadelní tvorby. Postavy hovořící veršem nalezneme ve všech mnou analyzovaných textech, ať už se jedná o Evu a její závěrečnou scénu, Marii Josefu v *Domě Bernardy Alby*, sestry v *Kuřačkách* nebo Elizabeth v *Pýše a předsudku*. Tím promlouvající postava jako kdyby vystupovala z dění a pouze reflektovala své pocity. Podobného principu si všímá Robert Kolár u díla *Dům U sedmi švábů* Anny Saavedry, ve kterém představuje opozice próza-verš dva různé světy.<sup>440</sup> V našem případě bychom mohli mluvit o světě „reálném“ (próza) a světě „vytouženém“ (verš). Závěrem bych tedy dodala, že jazyk odráží aspekty divadelního textu, jak jej charakterizuje Gerda Poschmann.

#### 4.1.3 Způsob tematizace genderových rolí

Nyní se budu věnovat gender problematice napříč výše analyzovanými díly. Pozornost soustředím na to, jakým způsobem své gender role postavy ztvárňují, zda je akceptují, či nikoliv. Primárně budu sledovat *performativitu genderu* postav, a to jak mužských, tak ženských.

Opět tedy začnu divadelním textem *Eva, Eva!*. Zde je nutno podotknout, že je gender problematika přítomna již v *Gazdině robě*,<sup>441</sup> ve které Preissová kritizuje (skrže Eviny postoje) hierarchizovanou společnost a mužsko-ženské role pramenící z manželství. Eva v pojetí Preissové se zdá být příkladem „romanticko-idealistické konvence, že žena musí trpět za již

---

<sup>438</sup> Viz poznámka č. 363.

<sup>439</sup> Viz poznámky č. 349, 409.

<sup>440</sup> KOLÁR, Robert. Cit. d., s. 122.

<sup>441</sup> Preissová v textu tematizuje netečný přístup maskulinní společnosti k ženám, z čehož plyne ona (tehdejší nerovnoprávnost): „EVA: Hůř by bylo, kdyby sa před dětmi nesnášeli. Možná, že on ju ten první muž týral, snad jí vyčítal a bil. SAMKO: Snad. Ale kdyby měla každá žena pro trochu bití od muža utéc, to by byl pěkný pořádek na světě.“ (Viz PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. V nakladatelství Artur vydání druhé. D (Artur). Praha: Artur, 2019. ISBN 978-80-7483-112-6, s. 16). Fyzické násilí mimo jiné páchá i Samko na Evě v aktualizované verzi.

spáchanou chybu nebo zločin (sebevražda Evy),<sup>442</sup> v případě *Eva, Eva!* není její smrt explicitně vyřčena či popsána (ve scénických poznámkách). To koresponduje s její akcentovanou povahou nevzdávat se svých tužeb. Svůj gender tedy Eva odmítá „hrát,“ přičemž se stává terčem posměšků zejména ze strany Mánkovy matky, a tak v jednu chvíli podléhá tlaku a bere si z povinnosti Samka. Tato situace by se dala vyložit teorií Butler jako působení zažitých norem (matka je jejich nositelem), které nás neustále ovlivňují a spoluutváří, to znamená, že jsme vůči nim náchylní a zranitelní.<sup>443</sup> Stejně tak zranitelná se stává Eva, jejíž rozhodnutí neplyne z vlastního přesvědčení. To nakonec vygraduje v útěk, kterým Eva dává jasně najevo svůj nesouhlas konat dle potřeb jiných a podřizovat se:

„Eva: Ještě dneska v noci opustím tenhle dům a odjedu s Mánkem do Rakouska. Rozvede se a vezme si mě. Vrátime se sem a budeme všem na očích šťastní. **At' si námi třeba opovrhují,** my se jim budeme do očí smát.“<sup>444</sup>

Eva a Maryška jsou si svých feminních rolí vědomé a v televizním studiu je na výzvu moderátorky „deset možných důvodů k sňatku“ pojmenovávají:

„Moderátorka: Je deprimující sledovat, jak všichni okolo vstupují do manželství a zakládají rodiny. Cítíte se ostrčená. Manželské páry tráví více času s jinými páry.

Eva: Ujíždí mi vlak.

Moderátorka: A tohle je možná poslední šance!

Maryška: Chci dítě.

Moderátorka: Známe to všechny. Biologické hodiny tikají.“<sup>445</sup>

Rozdíl je ovšem v tom, že se Eva s výše uvedenými důvody neztotožňuje, naopak se vůči nim vymezuje, zatímco Maryška dané konvence replikuje a je jejich nositelkou. Na základě toho lze její vystupování označit za *performativitu genderu*:

„Maryška: Jako každá správná matka si přeji především zdraví svých dětí. Proto používám lahodné máslo plné vitamínů a aminokyselin, které podporují růst zdravých nehtů a vlasů a dodávají dětem energii na celodenní skotačení. Je to ten nejkrásnější pocit na světě – **být dobrou matkou a dobrou ženou.** A můj manžel? Ten si také vždycky pochutná.“<sup>446</sup>

K tomu je v kontrastu chování Evy, která nehodlá přistoupit na jakékoliv manželské „povinnosti,“ což ostatně vyšlo najevo z dříve citovaných replik. Samkův gender je velmi tradičně konstruovaný. Neustále na Evu klade nároky, které se týkají domácích prací, a zároveň

<sup>442</sup> TOMÁŠ, Alfred. Forma, gender a etnicita v díle tří českých spisovatelek 19. století. *Čechy*, 1997, 38.2: 280–297.

<sup>443</sup> BUTLER, Judith. When Gesture Becomes Event. In: A. Street et al. (eds.), *Inter Views in Performance Philosophy, Performance Philosophy*, 2017. DOI 10.1057/978-1-349-95192-5\_15, s. 177.

<sup>444</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 16.

<sup>445</sup> Ibid., s. 9.

<sup>446</sup> Ibid., s. 10.

působí až infantilním dojmem, neboť je na Evě zcela závislý. Saavedra Samkův stereotypní gender hyperbolizovala:

„Samko: Evo, kde mám papuče? Evo!  
[...].  
Tak copak bude dobrého k večeři?“<sup>447</sup>

Dialogy, které mezi Evou a Samkem probíhají, se týkají výhradně toho, že Eva není správnou manželkou a ženou. Samko není schopen jakékoliv sebereflexe, nezajímají ho potřeby ostatních, jelikož je zahleděný pouze sám do sebe. Eva již nedokáže stále se opakující otázky snést, a tak utíká. Tím se stává jedinou postavou, která se vůči maskulinní společnosti vzpírá. Další perspektivu vnímání maskulinity pak nastoluje postava Zuzky:

„Zuzka: Víš, Evi, ty máš aspoň muže, ale podívej se na mě. Já nemám nic. A všichni si na mě můžou ukazovat prstem. Chudák Zuzka, ta dopadla.“<sup>448</sup>

Zuzka se kvůli absenci manžela necítí naplněná a nevidí v ničem jiném takový životní smysl. Na první pohled se může replika jevit jako adorace maskulinity, nicméně ve výše uvedeném příkladě poukazuje Saavedra skrze ironii a sarkasmus na převládající patriarchát v zemi a zároveň upozorňuje na zkostnatělé myšlení, jež se v naší společnosti neustále rutinně uchovává a převládá. Zatímco Eva Samkem pohrdá a je svou rolí manželky znechucena, Zuzka s vervou její „rolí“ přebírá, aby byly alespoň zčásti její potřeby uspokojeny. Tím vznikají v divadelním textu dva kontrastující prototypy žen (ty, co zastávají tradiční smýšlení, a ty, co jím opovrhují). Stejně jako Zuzka a Maryška, i zmiňovaná matka shledává kvality žen dle jejich udržovaných domácností a péče o děti:

„Matka: Já jenom připomínám, že můj syn by svojí ženě snesl modré z nebe. Všechno by pro ni udělal. A ona si to Maryška zaslouží. Je to dobrá manželka a výborná matka. Děti má jako obrázky. Domácnost jim jenom kvete. Všechno jsem jim zařídila.“<sup>449</sup>

Matka má Maryšku pod neustálým drobnohledem, má pocit, že veškeré lidské kvality člověka se odvíjí z toho, jaká kdo je manželka a matka. Tento přístup lze označit za velmi toxický, neboť se Maryščino jednání odvíjí od představ tchyně, která jim neustále plánuje život. Oproti většině postav se Mánek snaží být emancipovaný, což vyvstane během krátkého vztahu s Evou, kdy zastává veškeré „role“ a nevyvíjí na Evu žádný tlak:

„Mánek: Ještě je potřeba připravit maso na gril a salát. V osm přijdou kolegové.  
Eva: Hned, jenom si něco dočtu, miláčku.

---

<sup>447</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 12.

<sup>448</sup> *Ibid.*, s. 11.

<sup>449</sup> *Ibid.*, s. 13.



Mánek: Já to udělám, odpočívej, miláčku.<sup>450</sup>

Mánkova emancipace se rozbíjí ve chvíli, kdy přichází matka, která mu výslovně zakazuje s Evou žít. V tomto okamžiku se ověřila skutečná Mánkova submisivnost a neodhodlanost se postavit za Evu, a především za sebe. Mánek se opět podvoluje matce, která ho donutí se vrátit zpět domů.

V *Kuřáčkách* naopak převažuje nestereotypní feminita, ale i maskulinita (Andrej). Saavedra Iri, Mášu a Olgu vytvořila jako „metaforu nikoli pouze ženské, ale obecně lidské rozpolcenosti. Jsou po kolena v bahně, ale dívají se nahoru, na hvězdy. Jsou výstřední, nevejdou se do předpřipravených škatulek. Udělaly mnoho chyb, ale nakonec možná najdou odvahu se tomu všemu zasmát.“<sup>451</sup> Nejenom, že se do zmíněných „škatulek“ sestry nevejdou, nýbrž se tam vejít ani nechtějí. Jsou na své postoje a názory hrdé a odmítají je měnit. Zároveň dávají jasně najevo, že jsou vzdělané, dokážou si vybudovat kariéru a mají své jasné cíle, kterých chtějí dosáhnout (např. vytoužené Irino povolání být virtuózkou). Svoji erudovanost pak dávají najevo v dialozích s muži, se kterými rozebírají literární díla všech žánrů. Jejich přednosti tedy vůbec netkví v tom, co jsme viděli u Mánkovy matky, Zuzky či Maryšky. Naopak se vůči stereotypní roli vymezují, nejvíce však Máša:

„Máša: [...]. Všechny moje kamarádky už mají děti. Co z toho plyne? Musím si najít mladší kamarádky. A až se vdají a budou mít děti, najdu si ještě o něco mladší kamarádky. Protože když mají kamarádky děti, začnou je zajímat jiné věci a hlavně ti začnou říkat, že ty těmhle jiným věcem a novým problémům nerozumíš, protože děti nemáš... a začnou ti dávat najevo, že jsi něčím méněcenná, když nemáš manžela, bydlíš v podnájmu a kouříš třicet denně... [...].“<sup>452</sup>

Máša je sice svými tezemi do určité míry revoluční, nicméně i přesto zaujímá poněkud pokrytecké stanovisko. Sama generalizuje chování matek, které jako by uměly zastávat pouze mateřskou roli a nezvládaly žít stejný život jako před mateřstvím. Máša je tak do jisté míry ambivalentní postavou, která se chová proti *performativitě genderu*, nicméně verbálně to ne vždy dokazuje. S Mášou, Iri a Olgou kontrastuje Natálie, která se jejich gender snaží korigovat a s ním i celý chod domácnosti:

„Natálie: Víte, je jistý rozdíl mezi muži a ženami. My ženy jsme takové běžkyně na dlouhé trati, vytrvalé jako třeba... gepard, ano. Gepard běží, běží, vydrží. Ale muži, ti jsou jako například medvědi. Zacílí kořist, rozeběhnou se, ale po čase se unaví, sednou si, propadnou apatii, přestanou jevit zájem. A vlažný muž, věřte mi, to je skutečný problém.“<sup>453</sup>

<sup>450</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 17.

<sup>451</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky*. Divadelní program. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 9.

<sup>452</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 43.

<sup>453</sup> *Ibid.*, s. 60.

Na okolní postavy klade Natálie neustálé požadavky, lze ji tedy chápat jako konstrukci genderu „nejen na úrovni performativní, nýbrž i verbální.“<sup>454</sup> Natálie se mimoto dopouští tzv. *girlingu*, který předurčuje roli žen a dívek, jak jsem avizovala v teoretické kapitole. Ženství je dle Butler pouhou citací,<sup>455</sup> kterou Natálie interpretuje:

„Natálie: Čas není natahovací, pro nás holky není, no, a mimi, víš, já jsem taky nechtěla čekat... proč čekat? Na co čekat? Můžeš to ještě všechno mít, nemyslím svatbu, já nejsem staromódní nebo tak, můžeš zůstat svobodná, máš dobrou práci a tak, samostatná, ale pořídít si mimi, svoje vlastní mimi, to prostě člověka zvedne, tak nějak rozjasní, rozzáří, nasměruje.“<sup>456</sup>

Natáliiny výroky se vzájemně rozporují – usiluje o nezávislost, ale zároveň zaujímá konvenční postoj vůči sestřám. Emancipaci si mylně interpretuje jako povinnost vykonávání všeho najednou, neboť i ona je nevědomě pohlcená a ovlivněná společenskými normami. Klade na sebe nároky, které souvisejí s mateřstvím, výchovou dětí či kariérou. Snaží se plnit všechno, co se od ní jakožto ženy a matky očekává, současně však vnímá svoji přidanou hodnotu v tom, že zvládá jak děti, tak pracovní život. Nerozumí svobodomyšlnému nastavení sester, které o roli matky prozatím neuvažují.

Co do maskulinních postav, Andreje Saavedra záměrně vytvořila coby „spokojeného otce v domácnosti.“<sup>457</sup> Andrej rezignuje na mužské stereotypy (kariéra) a vymaňuje se ze své společenské role. Na feminismus se ve svých replikách přímo odkazuje, a to velmi pozitivním způsobem:

„Andrej: Ale prosím tě. Natálie je pořád v práci, já mám svatý pokoj. Feminismus? Ano. Děkuji mu, tleskám mu. Možná jsem někoho zklamal, ale sebe ne, sebe ne, pochopil jsem konečně, kdo jsem a co chci, co je moje cesta.“<sup>458</sup>

„Andrej: Ano, vždycky jste si všichni bůhvíproč mysleli, že mám ambice, hlavně otec si to myslel. Andreji, musíš to někam dotáhnout. Ale nikdo mi neřekl, co a kam mám dotáhnout, věděl jsem jenom, že to bude těžké. A bylo, bylo to těžké pořád něco někam táhnout. Chceš mrkvičku?“<sup>459</sup>

Prostřednictvím Andreje autorky upozorňují na to, že feminismus není o nadřazování žen, jak se společnost mnohdy domnívá, nýbrž jde o dosažení rovnoprávnosti pohlaví. Tento fakt si uvědomuje i Andrej, čímž se stává zastáncem feministických tendencí. Na základě výše

---

<sup>454</sup> Viz kapitola „Teoretická část I: Ukotvení genderu, pohlaví a rodu západocentrickým diskurzem v proměnách času.“

<sup>455</sup> Viz BUTLER, Judith. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Limes (Karolinum). Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2016. ISBN 978-80-246-3325-1, s. 384.

<sup>456</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 64.

<sup>457</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky*. Divadelní program. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 21.

<sup>458</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 65.

<sup>459</sup> Ibid.

uvedených citací bychom Andreje mohli označit za jedince, jenž se odmítá ztotožnit s danými normami kulturní inteligibility.<sup>460</sup> Svůj nesoulad Andrej jasně deklaruje, čímž mimo jiné mezi ostatními postavami mužů vyčnívá. Opakem je postava Petra, který je ztělesněním předsudků vůči ženám. Jeho tvrzení jsou vysoce konzervativní, místy až šovinisticky znějící, čímž Saavedra opět sofistikovaně poukazuje na absurdnost panujících předsudků vůči ženám:

„Petr: [...] Většinou mají problém ženy. Ženy, ženy, jste vůbec některá normální? Všechny máte nějaký problém. Najít v dnešní době normální ženu, co nemá problém, to je prostě rarita.“<sup>461</sup>

Petr je ve svých názorech zaujatý, čtenář/ka se kvůli jeho předpojatému chování nedozvídá, kde vznikl jeho záporný postoj k feminní společnosti. Nepodává žádný relevantní důvod ke svým radikálním myšlenkám, jen cituje výroky, které již (nejspíše) někde slyšel, ale sám se nezabývá jejich významem. Jeho chování je velmi hysterické a tím pádem pokrytecké, jelikož to, co kritizuje na ženách, sám reprezentuje. V *Kuřáčkách* se tedy setkáváme jak s otočením tradičních rolí (Andrej, Olga, Iri, Máša), tak naopak s jejich zastáváním (Natalie, Petr). Zároveň je třeba dodat, že gender problematika je uchopována skrze postavy již v samotném pretextu.<sup>462</sup>

Gender aspekty jsou v *Domě Bernardy Alby* (pretextu i divadelním textu) značně zastoupeny. Nerovnoprávnost pohlaví se zde obecně znázorňuje omezeným prostorem – Bernardiným domem, stejně jako v Lorcově dramatu.<sup>463</sup> Španělský profesor John P. Gabriele vnímá ohraničený prostor jako demonstraci stereotypů týkajících se feminity, kdy je žena spojena s domácností, úklidem a chodem celého domu. Interiér se tedy týká pouze žen, zatímco vše, co se odehrává mimo dům, konkrétně na polích, v olivovém háji a na ohradě, je doménou mužů.<sup>464</sup> To je tematizováno i v Saavedřině aktualizaci, kde muži figurují pouze mimo domov.

Pokud se přesunu k jednotlivým postavám, Bernarda je ztělesněním *performativity genderu*. Jedná podle toho, jak se od ní očekává, neboť nechce „pošpinit“ jméno domu a rodiny, a tak zastává „činnost spočívající v řízení situovaného chování s ohledem na normativní

<sup>460</sup> BUTLER, Judith. In: ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Cit. d., s. 52.

<sup>461</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 68.

<sup>462</sup> Andrej je ve *Třech sestřích*, stejně jako v *Kuřáčkách*, nekonvenčním mužem, sestry naopak zastávají tradiční pohled na feminní svět: „Irina: Ženské se přece nevdávají z lásky, ale proto, aby splnily svou povinnost. Aspoň já si to myslím a já osobně bych se bez lásky vdala.“ (Viz ČECHOV, Anton Pavlovič. *Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích*. V nakladatelství Artur vydání třetí. Přeložil Leoš SUCHAŘÍPA. D (Artur). Praha: Artur, 2019. ISBN 978-80-7483-116-4, s. 59).

<sup>463</sup> Bernarda se podmaňuje genderovým stereotypům již v Lorcově dramatu: „Bernarda: To je úděl žen. Tady se dělá, co já poručím. Pro ženskou je jehla a nit. Pro chlapa mula a bič. Tak to chodí v dobrých rodinách.“ (viz GARCÍA LORCA, Federico. *Dům Bernardy Alby: hra o 3 dějstvích*. Praha: Dilia, 1973, s. 10).

<sup>464</sup> GABRIELE, John P. Mapping The Boundaries of Gender: Men, Women and Space In La Casa De Bernarda Alba. *Hispanic Journal*, vol. 15, no. 2, 1994. *JSTOR*, Dostupné z: [https://www.jstor.org/stable/44284373#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/44284373#references_tab_contents). [Cit. 11. 4. 2024], s. 381–382.

představy o postojích a činnostech odpovídajících kategorii pohlaví.<sup>465</sup> Stává se součástí norem, vůči kterým se odmítá vymezovat. Španělský literární vědec José I. Badenes přichází s modifikovaným pojmem, jakým je *ženská maskulinita*. Onu ženskou maskulinitu nepřipisuje pouze Bernardě, nýbrž i postavě Adély. Svým genderově transgresivním chováním obě zpochybňují hegemonní modely genderové konformity a umožňují nám nahlédnout na to, jak je maskulinita konstruována. Zatímco Adéliná maskulinita se pojí s pozitivními rysy, přestože je závislá na Pepovi, což ji vede k tomu, že si vezme život,<sup>466</sup> Bernardina maskulinita se pojí s negativními rysy, jako je moc, legitimita a privilegia, čímž replikuje misogynii v rámci femininity.<sup>467</sup> Tuto úvahu lze spatřit i v aktualizovaném pojetí, nicméně bych jej nutně nenazývala *ženskou maskulinitou*, opět to akorát spěje k utvrzování mužsko-ženských stereotypů, které jsou pouhými konstrukty. Nicméně se dále genderové stereotypy akcentují prostřednictvím Magdaleny, která feminitu určuje podle tradičního úzu, jenž panoval zejména v Lorcově době (1898–1936). Saavedra jej přebírá a Magdalénou konzervativní smýšlení zvyrazňuje:

„Magdaléna: A co teprve teď! Vždyť je jak sud sádla! Jako bečka v sukni! A odjakživa byla z nás všech nejmíň šikovná. Neumí vařit, neumí tancovat, je prostě úplně nemožná.“<sup>468</sup>

Na Angustias opakovaně vyvíjí tlak ohledně toho, co vdaná žena „musí“ zastávat. Snaží se jí feminitu prezentovat jako handicap, který spočívá v povinnosti vykonávat veškeré požadavky stanovené muži. Postavu Magdaleny tedy můžeme chápat jako personifikaci ustálených pravidel, jelikož bezmyšlenkovitě a bez větších argumentů prohlašuje, jak by se „správná“ žena měla ke svému manželovi chovat. Zároveň zůstává v obecných rovinách, jako kdyby sama netušila, co je těmi povinnostmi, ke kterým se stále odkazuje. Tím se její výroky stávají pouhými floskulami, jejichž cílem je převážně zastrašit Angustias před Pepem.

Angustias je z hlediska genderových rolí spíše konvenční podstaty, nevykazuje žádné prvky emancipace. Zároveň však nesouzní s názorem sester, že být ženou je nevýhodné, naopak v tom shledává smysl života. Otázkou ovšem je, zda tím pouze nenásleduje zažité vzorce. Na

---

<sup>465</sup> WEST, Candace, ZIMMERMAN, H. Don. Cit. d., s. 127.

<sup>466</sup> V textu Saavedry Adélu nechtěně zavraždí sestry.

<sup>467</sup> BADENES, José I. *Absence and Presence: Performing (In) Visible Masculinities in Federico García Lorca's La casa de Bernarda Alba and Ernesto Caballero's Pepe el Romano*. Dostupné z: [https://www.researchgate.net/profile/Jose-Badenes/publication/285602018\\_Absence\\_and\\_presence\\_Performing\\_invisible\\_masculinities\\_in\\_Federico\\_Garcia\\_Lorca's\\_La\\_casa\\_de\\_Bernarda\\_Alba\\_and\\_Ernesto\\_Caballero's\\_Pepe\\_el\\_Romano/links/600afad4299bf14088b235b9/Absence-and-presence-Performing-invisible-masculinities-in-Federico-Garcia-Lorca-La-casa-de-Bernarda-Alba-and-Ernesto-Caballero-Pepe-el-Romano.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Jose-Badenes/publication/285602018_Absence_and_presence_Performing_invisible_masculinities_in_Federico_Garcia_Lorca's_La_casa_de_Bernarda_Alba_and_Ernesto_Caballero's_Pepe_el_Romano/links/600afad4299bf14088b235b9/Absence-and-presence-Performing-invisible-masculinities-in-Federico-Garcia-Lorca-La-casa-de-Bernarda-Alba-and-Ernesto-Caballero-Pepe-el-Romano.pdf). [cit. 12. 4. 2024], s. 230.

<sup>468</sup> GARCÍA LORCA, Federico / SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. 2019. Moravské divadlo Olomouc, s. 11.

závěr bych poznamenala Badenesovu tezi, který říká, že Lorca manipuluje publikem/čtenáři/čtenářkami tak, aby se jejich kritický pohled shodoval s ženským pohledem. Muži jsou proto od diváků/divaček vzdálení a konstruováni jako idealizované pasivní objekty sexuální touhy žen. A to ve scénách, kdy sestry tajně Pepeho sledují.<sup>469</sup> Je třeba dodat, že zejména Bernarda dcerám tento voyeurismus netoleruje, naopak muži opovrhuje a nevidí na nich nic přitažlivého.

*Pýcha a předsudek* (Jane Austen i Anny Saavedry) nastoluje prostřednictvím Elizabeth feministické tendence a snahu o genderovou rovnost. Čínská literární vědkyně Hui-Chun Chang na Elizabethiny výroky nazírá jako na feministické názory, které zpochybňují společenská pravidla. Elizabeth (v obou verzích) skrze své chování dále ukazuje, že svým feministickým uvažováním dokáže proměnit Darcyho charakter tak, aby jeho morální normy odpovídaly jejím vlastním, „ve skutečnosti však rozvrací společnost ovládanou muži.“<sup>470</sup> Upřímně s Hui-Chun Chang nelze souhlasit. Osobnost Darcyho se nemění, naopak Austen chtěla poukázat na proměňující se uvažování Elizabeth, která vůči Darcymu zaujímala distancovaný postoj a měla předsudky. To Saavedra z románové předlohy přebírá a snaží se manželství vyobrazit (stejně jako Austen) v „čistší“ podobě, která spočívá ve vzájemném respektu a lásce, nikoliv ve věnu a penězích.

S tím kontrastuje smýšlení Collinse, který chápe sňatek jako „splnění potřeb dané doby.“ Potřebou je pak míněna sociální stabilita a finanční zabezpečení.<sup>471</sup> To dokazuje fakt, že jakmile Elizabeth odmítne Collinsovu žádost o ruku, vzápětí Collins hledá jinou „vhodnou“ ženu, která zastává podobné principy a nazírá na manželství rovněž výhradně v pragmatické rovině. Collins tak vzápětí žádá Charlottu, která se se svými tezemi ohledně manželství ztotožňuje s Collinsem:

„Charlotta: Nedívej se na mě, jako bys mě litovala. Já si ten život vybrala vědomě a nelituju toho. Manželství je jediný způsob, jak zajistit vzdělaným mladým ženám se skromným věnem živobytí.

Elizabeth: I když je nejisté, že bude zároveň zdrojem štěstí?

Charlotta: Přinejmenším je to záchrana před úplnou chudobou. Já si na romantiku

---

<sup>469</sup> BADENES, José I. *Absence and Presence: Performing (In) Visible Masculinities in Federico García Lorca's La casa de Bernarda Alba and Ernesto Caballeros Pepe el Romano*. Dostupné z: [https://www.researchgate.net/profile/Jose-Badenes/publication/285602018\\_Absence\\_and\\_presence\\_Performing\\_invisible\\_masculinities\\_in\\_Federico\\_Garcia\\_Lorca's\\_La\\_casa\\_de\\_Bernarda\\_Alba\\_and\\_Ernesto\\_Caballero's\\_Pepe\\_el\\_Romano/links/600afad4299bf14088b235b9/Absence-and-presence-Performing-invisible-masculinities-in-Federico-Garcia-Lorca-La-casa-de-Bernarda-Alba-and-Ernesto-Caballeros-Pepe-el-Romano.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Jose-Badenes/publication/285602018_Absence_and_presence_Performing_invisible_masculinities_in_Federico_Garcia_Lorca's_La_casa_de_Bernarda_Alba_and_Ernesto_Caballero's_Pepe_el_Romano/links/600afad4299bf14088b235b9/Absence-and-presence-Performing-invisible-masculinities-in-Federico-Garcia-Lorca-La-casa-de-Bernarda-Alba-and-Ernesto-Caballeros-Pepe-el-Romano.pdf). [cit. 12. 4. 2024], s. 231.

<sup>470</sup> CHANG, Hui-Chun. The impact of the feminist heroine: Elizabeth in *Pride and Prejudice*. *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, 2014, s. 76–82.

<sup>471</sup> Ibid.

nepotrpím. Chci mít rodinu a pohodlný domov pro svoje děti.“<sup>472</sup>

Charlotta je s konvencemi natolik sžitá, že nemá potřebu se vůči nim vymezovat. Za svoji předepsanou roli je ostatně ráda; je natolik ovlivněna veřejným míněním, že si nedokáže vytvořit vlastní názor, mít nadhled a hraje tak gender zcela vědomě. Finanční zázemí je pak obdobně důležité pro Bennetovou, která jej vnímá jako důvod, proč do manželství vstoupit:

„Bennetová: (*vesele*) Svobodný muž s jistým jménem by se neměl životem ubírat bez manželky.

Elizabeth: A přestože o pocitech a názorech toho muže zatím netušíme nic, stává se už předem právoplatným majetkem té či oné dcery.“<sup>473</sup>

Bennetová na Elizabeth neustále naléhá, aby si Collinse vzala, a to i za předpokladu, že se jedná o jejího bratrance. Elizabeth svoji vzdorovitost dává najevo skrze písně (Saavedra je pojmenovává coby *Píseň neprovdaných dívek*), během kterých jasně zaujímá svůj kritický postoj:

„Elizabeth: Já bych chtěla číst a cestovat a psát  
Ne se provdat a pak u škopku jen stát  
Jako ovce pasou nás v ohrádce zavřené  
Nemůžeme poznat svět, a tak jsme smířené.“<sup>474</sup>

Stereotypy se tematizují i skrze vedlejší postavy. Wickham, stejně jako Collins, touží po manželství, a to z důvodu finančního zabezpečení (věna). Wickham zprvu žádal o ruku Elizabeth, u které si byl jistý, že dostane patřičné věno. Elizabeth Wickhamovy praktiky prohlédne, a naopak na ně upozorňuje své sestry. Lydia coby nejmladší naivní dcera však do manželství s Wickhamem vstupuje. Jak upozorňuje Badinjki, prostřednictvím Lydie nám Austen (v našem případě i Saavedra) poskytuje pohled na ženy, které chtěly dosáhnout uznání, které pramení z manželství,<sup>475</sup> nicméně tuto skutečnost Saavedra hyperbolizuje a do jisté míry ironizuje. Další vedlejší postavou je paní Bingley, která se ostře vymezuje vůči Elizabeth a jejím invenčním postojům:

„Bingleyová: [...] Žena musí být vzdělaná v hudbě a zpěvu, tanci a moderních jazycích, aby si toto označení zasloužila.“<sup>476</sup>

S tím ovšem souvisí její vysoké postavení, které z ní dělá arogantní postavu, jež se nadřazuje nad níže postavenou vrstvu. Ani v tomto případě se Elizabeth nebojí kritizovat její nejapné

---

<sup>472</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 46.

<sup>473</sup> Ibid., s. 10.

<sup>474</sup> Ibid., s. 25.

<sup>475</sup> BADINJKI, Taher. (2019). Stereotypical Gender Roles and New Construct of Marriage in *Pride and Prejudice*. 7. s. 43–47.

<sup>476</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 21.

názory. Díky těmto postavám, které jsou prezentovány jako konzervativní, krystalizuje a sílí emancipační smýšlení Elizabeth. Všechny zmíněné postavy, které zastávají tehdejší tradiční úzus, jsou zcela zásadní. Díky nim si čtenář/čtenářka více uvědomí diskurz doby, se kterým se Elizabeth neidentifikuje. Veškerá genderová stanoviska, která Austen do svého románu implementovala, Saavedra zanechává. To je zcela namístě, neboť Saavedra na Austen explicitně upozorňuje a snaží se jí vzdát hold. Proto do textu (kromě scén s metarovinami a písněmi/básněmi) takovým způsobem nezasahuje.

Ve *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* dochází často k akcentaci oněch stereotypů, které se v předchozích dílech naopak autorky snažily vyvracet či je vyvažovat opačným postojem jiných postav. Dle slov Janky Ryšánek Schmiedtové: „jde o citace z pořadů 90. let a dotazníků žen, které jsme sesbíraly v rámci příprav. Nevím, jak lépe a čistěji kritizovat stereotypy, než je nechat zaznít v jejich absurdní malosti. Ano, je potřeba je kvůli tomu akcentovat, a pak nechat diváka, aby je zavnímal a začal přemýšlet.“<sup>477</sup> Otázkou ovšem je, zda je na tuto „hru“ divák/divačka ochoten/ochotna přistoupit. Text/inscenace by měl/a počítat s tím, že ne každý může zdůraznění ženských a mužských rolí chápat jako jejich kritiku, naopak to může být bráno jako norma, která „tak zkrátka je.“ U nositelů textu dochází převážně k *performativitě genderu*, zároveň text pracuje s působením verbální složky na jedince, jak s tím operuje nejenom Butler, ale například i Cahill, který hovoří o působení norem na dítě v útlém věku:

„Strýc: Nemůžeš být princezna. To můžou jenom hezké a hubené holčičky.“<sup>478</sup>

„Strýc: Tlustý holky nemá nikdo rád. Ani do práce je nevezmou. Kdo by na to chtěl koukat, žejo!“<sup>479</sup>

Pouze připomenu, že Cahill kritizuje pojmy, jako jsou dívka či chlapec, o jejichž označení dítě usiluje. V případě *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* se konkrétně jedná o postavu „holčičky“, která si svým vzhledem nepřipadá dostatečně „ženská“, neboť nevypadá jako „princezna.“ Strýc apeluje na vnějškovost vnučky, akcentuje skrze pojem „holčičky“, že je štíhlost s feminitou neodmyslitelně spjata. To vede k tomu, že se snažíme skrze chování a vzhled projevovat „základní“ ženskou nebo mužskou identitu.<sup>480</sup>

---

<sup>477</sup> Janka Ryšánek Schmiedtová, osobní korespondence s autorkou. Online 5. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>478</sup> SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* [divadelní text]. Divadlo Tramtarie. 2023, s. 6.

<sup>479</sup> Ibid., s. 7.

<sup>480</sup> Citace CAHILL, E. Spencer. In: WEST, Candace, ZIMMERMAN, H. Don. Cit. d., s. 141–142.

Saavedra svým fragmentárním uchopením divadelního textu pojímá široké spektrum toho, co se týká (ne)rovnoprávného společenského nastavení. Například se vymezuje vůči odlišnému vnímání ochlupení muže a ženy co do epilace intimních partií:

„A tahle pedofilní estetika se stala normou. Takže zatímco já na pláži musím mít dokonale hladké tělo, protože bikini opravdu nejsou designované na nějaká tajemná křovíčka, opodál ležící opilí Němci můžou mít kadeřavýho bobra i na zádech a nikomu to nepřijde divný.“<sup>481</sup>

Tuto „nerovnoprávnost“ rovněž feminističtí/feministické teoretikové/teoretičky rozebírají, jelikož je na ochlupení u žen nahlíženo jako na něco nadbytečného a nevhodného. Tomuto tématu se mimo jiné zevrubně věnovala feministická a literární teoretička Karín Lesnik-Oberstein v publikaci *The Last Taboo: Women and body hair*. Jak sama v anotaci deklaruje, naprostá většina žen v západní kultuře, stejně jako v mnoha jiných kulturách, si odstraňuje chlupy na těle, které jsou na ženském těle vnímány jako směšné či dle jejích slov „obludné.“<sup>482</sup> Zároveň konstatuje stěžejní myšlenku, která mi připadá analogická k *Fat cabaretu: lásky, strach a žen nekonfekčních žen*, a sice, že tělesná hmotnost se vnímá jako hodnotící měřítko feminity.<sup>483</sup> Dalo by se říct, že je tato teze důvodem, proč text/inscenace vznikly. V tomto případě se jedná o explicitní kritiku nastolené normy, kterou jsem popsala výše. Odlišné vnímání žen a mužů zároveň odráží převažující androcentrismus. Snaha o rovnocennost je v textu ve stejné souvislosti zmiňována, obratem je však karikována:

„Čím víc rovnoprávnosti se nám ženám ve společnosti dostává, tím víc jsme vystavovány tomuhle nesmyslnému kultu krásy. Schválně, zamysleli jste se někdy nad tím, že tady to holení a drancování našich milovaných chlupáků nápadně připomíná kácení deštných pralesů a drancování planety Země, ze které se má stát jen úhledný betonový plácek pro miliony kamionů? Naše tělo je taky krajina. Má svoje pralesy, džungle i remízky.“<sup>484</sup>

Autorkám jde převážně o to, aby ženy změnily přístup k sobě samé. To zčásti koresponduje s konceptem Naomi Wolf, která zdůrazňuje, že „se ženy osvobodí od mýtu krásy, pokud budou moct používat svoji vlastní tvář a tělo coby jednu z dalších forem sebevyjádření.“<sup>485</sup> Bohužel však, jak jsem již bylo nastínila, se autorky od dokonalosti „odrážejí,“ nikoliv že by ji vyvracely a poukázaly na dokonalost každého jedince. Nicméně se v textu vyskytují i pasáže, které mají

---

<sup>481</sup> SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky, strach a žen nekonfekčních žen* [divadelní text]. Divadlo Tramtarie. 2023, s. 20. LESNIK-OBERSTEIN, Karín, editor. *The Last Taboo: Women and Body Hair*. Manchester University Press, 2006. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt155j918>. Accessed 27 Apr. 2024.

<sup>482</sup> LESNIK-OBERSTEIN, Karín, editor. *The Last Taboo: Women and Body Hair*. Manchester University Press, 2006. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt155j918>. Accessed 27 Apr. 2024.

<sup>483</sup> Ibid.

<sup>484</sup> SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky, strach a žen nekonfekčních žen* [divadelní text]. Divadlo Tramtarie. 2023, s. 20.

<sup>485</sup> Ibid.



apelativní charakter a svou surovostí nutí k přehodnocení vztahu k vlastnímu tělu. Zmíním alespoň scénu, ve které zaznívá citovaný příběh respondentky z dotazníku:

„[...] Neobírejte se o radost ze života. Ty ztracené roky vám už nikdy nikdo nevrátí. Pracujte na sebelásce. Hned teď, co nejdřív. Nejlíp ještě dnes večer. Do dvaceti jsem se trápila tím, že mám malá prsa. Kupovala jsem si pushupky z Quelle, které moc nezabíraly. Po porodu jsem přibrala a prsa se zvětšily zhruba dvojnásobně, ale stejně jsem nebyla spokojená s tím, jak vypadám. Před měsícem jsem o jedno prso přišla. Teď mě čeká chemoterapie. Modlím se, aby mi zůstalo aspoň to druhý. Protože najednou mě baví žít jako nikdy předtím. Takže vlastně, poradila bych vám upřímně, vaňte si všeho, co máte. Nikdy nevíte, kdy o to můžete přijít.“<sup>486</sup>

Nyní se opět přesunu ke krátkému shrnutí. Na základě toho, jak se Saavedřiny postavy staví k patriarchy či feminismu obecně, bychom je mohli rozřadit do dvou hlavních kategorií. Současně bych pouze připomenula, že Saavedra pracuje převážně s postavami žen, jak je z výše analyzovaných děl patrné, v některých textech muži zcela absentují. Do první kategorie bych zařadila postavy, které svůj gender tzv. hrají, a tak se dopouští *performativity genderu*, ať už se jedná o Samka/Maryšku/matku v *Eva, Eva!*, Natálii v *Kuřáčkách*, Bernardu v *Domě Bernardy Alby*, či Bingleyovou v *Pýše a předsudku*. Jejich gender je konstruován přesně tak, jak jej popisují West a Zimmerman – postavy se snaží své chování „řídít“ s ohledem na normativní představy o postojích a činnostech odpovídajících kategorií pohlaví.<sup>487</sup> Normativní představy jsou nejpatrnější u Mánkovy matky, která klade na Maryšku vysoké nároky týkající se její „role.“ Nejenomže svůj gender Mánkova matka hraje, nýbrž skrze verbální složku klade stereotypní nároky na ostatní postavy, čímž dochází k tzv. reiteraci norem, o kterých hovoří Butler.<sup>488</sup> Tyto stereotypy jsou ovšem ve všech dílech vyvráceny dalšími postavami, které bych označila za „emancipované,“ neboť vzdorují konvencím a neztotožňují se ve všech ohledech se svojí „mužskou“ či „ženskou“ identitou. Tím posléze dochází k narušení institucionální moci, která stereotypy/konvence ustanovuje.<sup>489</sup> V tomto případě se jedná o vzepření postav mainstreamovému nastavení společnosti. Konkrétně pak hovoříme o již zmíněné Evě v *Eva, Eva!*, Andrejovi, Máše a Olze v *Kuřáčkách*, Elizabeth v *Pýše a předsudku* či Adéle v *Domě Bernardy Alby*. Podobné principy pak nalezneme i ve *Fat cabaretu: lásky, strach a žen nekonfekčních žen*, kde jsou stereotypy akcentovány, ale i v menší míře kritizovány či parodovány. *Fat cabaret: lásky, strach a žen nekonfekčních žen* explicitně tematizuje i tělesnost a vnějškovost, která v předchozích textech není takovým způsobem reflektována. Zároveň je

<sup>486</sup> SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky, strach a žen nekonfekčních žen* [divadelní text]. Divadlo Tramtarie. 2023, s. 34.

<sup>487</sup> WEST, Candace, ZIMMERMAN, H. Don. Cit. d., s. 127.

<sup>488</sup> BUTLER, Judith. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*, s. 306.

<sup>489</sup> Viz ZÁBRODSKÁ, Kateřina. Cit. d., s. 60.

reakcí na velmi aktuální problematiku body shamingu, který je současně tematizován i v jiných uměleckých podobách.<sup>490</sup> V textu *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* nadto chybí hlubší pojetí problému týkající se otylosti, například to, odkud pramení a jaké jsou příčiny. To může být ostatně způsobeno tím, že autorka vycházela převážně z odpovědí žen, které na problém nemusí nazírat kriticky či z celostního hlediska (ať už se jedná o tzv. „emoční tuk“, poruchy příjmu potravy, či problémy v osobním životě, které vyústily v přejídání, atd.).<sup>491</sup> Zároveň text disponuje několika málo pasážemi, ve kterých se snaží modifikovat mýtus krásy či kritizovat stereotypy jako takové. Závěrem bych pouze dodala, že Saavedra pojímá široké spektrum toho, jak rovnoprávnost pohlaví reflektuje. Roli pochopitelně hraje i diskurz doby, který se neustále proměňuje, což je očividné i na různorodosti témat pojících se s gender tematikou (povinnost manželství a plození dětí, kariéra, starání se o domácnost, mateřství atd.).

#### 4.1.4 Sumarizace svébytných znaků

Nyní sumarizuji klíčové znaky, které shledávám v divadelních textech Anny Saavedry. Její svébytnost vnímám už v samotném postoji k pretextu a autorovi/autorce. Saavedra k textu přistupuje komplexně, je pro ni stěžejní doba, ve které daný autor/autorka žil, snaží se pochopit zmíněný diskurz, který pak předkládá čtenářům/čtenářkám, jako jsme to mohli vidět v *Pýše a předsudku*, kde skrze Elizabeth „ožila“ Jane Austen. Tím dochází k metarovinám, které jsou pro Saavedru příznačné, což je případ i divadelního textu *Kuřačky*, kde byl tematizován samotný Čechov. Stejně tak Karl Lagerfeld ve *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*, kterého autorka kritizuje, ale zároveň mu propůjčuje hlas a nechává zaznít jeho snobské a arogantní pohledy na tělesnost. Současně je třeba zmínit, že tyto metajazykové prvky Saavedra komponuje v závislosti na předloze: „Rozdíl je určitě v tom, kdy text sleduje příběh nebo nějakou naraci v tradičním slova smyslu – tam volím tradiční styl dramatického textu. Postdramatický styl je mi v mnohém bližší vzhledem k tomu, že píšu i prózu, básně nebo texty k písním.“<sup>492</sup> To se nadto projevuje v intertextualitě, která je obsažená ve všech analyzovaných textech, což dokazuje Saavedřinu erudovanost v oblasti literatury a poezie, kterou sama píše. Své texty asociativně propojuje s (nejen) notoricky známými díly či osobnostmi (*Vodník* v *Eva, Eva!*, *Malý princ* a *Proměna* v *Kuřačkách*, báseň *Můj dvůr* v *Domě Bernardy Alby* či

---

<sup>490</sup> Např. podcast *Sádlo* české umělkyně Ridiny Ahmed.

<sup>491</sup> O tomto problému jsem se mimo jiné vyjádřila v recenzi „O ženském těle a jeho různorodosti,“ kde se sice vztahuji k inscenaci, nicméně je tento povšechný způsob zpracování předurčován již samotným pretextem. (Viz VAŠČÁKOVÁ, Tereza. O ženském těle a jeho různorodosti. *Divá báze*. 2023. [Online]. [Cit. 15. 3. 2024]. Dostupné z: <https://divabaze.cz/o-zenskem-tele-a-jeho-ruznorodosti/>).

<sup>492</sup> Anna Saavedra, osobní korespondence s autorkou. Online 12. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

spisovatelé Brontë a Twain v *Pýše a předsudku*). Je tedy autorkou, která uplatňuje významné zásahy do původního díla, a sama přiznává, že pokud jsou „dobré a pravdivé postavy a příběh, věřím, že si zaslouží převyprávění a znovu-oživení v novém kontextu.“<sup>493</sup> Stále se tedy drží motta Hanse-Thiese Lehmana, které jsem zmiňovala v souvislosti s *Eva, Eva!*.

V autorských textech Saavedry se pak nejvíce projevuje teatralita textu, a to rovněž na úrovni jazyka a figurace – z postav se stávají nositelé textu, jména mnohdy absentují úplně a jsou nahrazena pouhými přízvisky anebo pomlčkou. Pokud to tedy zobecníme, jakmile Saavedra nevychází z předlohy, jsou její autorské texty pojaté více jako textové koláže, ve kterých dochází k lyrizaci a postupnému odliterarizování, čímž se děj upozaďuje.<sup>494</sup> Stejně tak repetitivnost a expresivní výrazy jsou v autorských textech nejrozšířenější.

Jedním z nejdůležitějších znaků je pak reflexe gender problematiky, která je se Saavedrou spjata již od dob absolutoria divadelní dramaturgie. Jejím primárním cílem je představit aktuální „ženskou zkušenost“<sup>495</sup> ze života v současném světě a společnosti. Dát ženám jejich vlastní prostor, hlas a možnost vyjádření. Ženy byly dle Saavedry dlouhé dekády v pozici subkultury nebo sociálního ghetta. Mimoto i Saavedra během dospívání narazila na to, že v kultuře existovala takřka absolutní hegemonie mužských umělců.<sup>496</sup> K reflexi gender témat či feminismu pak Saavedra přistupuje různými způsoby, ať už obrácením „mužských“ a „ženských“ rolí (*Kuřáčky*), tak například akcentuje emancipovanost postav (Elizabeth – *Pýcha a předsudek*, Eva – *Eva, Eva!*, Adéla – *Dům Bernardy Alby*, Andrej – *Kuřáčky* atd.). Jak je z výše uvedených příkladů zřejmé, problematiku související s rovnoprávností genderu a emancipací žen hledá již v literárních předlohách. V autorských textech Saavedra čerpá z vlastních zkušeností, anebo ze zkušeností určité sociální skupiny (*Fat cabaret: lásky, strach a žen nekonvenčních žen, Samodivý/divadelní blues pro sólo matky, Paso a paso – Cesta zraněného bojovníka*). Z toho krystalizuje fakt, že se inspiruje okolním děním, nastoleným společenským řádem, a tak se potvrzuje teze Carnevaliho, který současný divadelní/postdramatický text vnímá jako odraz současného světa.

K Saavedřině textům rovněž patří humor, který je přítomný ve všech výše analyzovaných textech (vyjma *Domu Bernardy Alby*). Saavedra převezme z postav původních textů jejich charakter a vyobrazí je komičtěji, ať už pomocí karikatury, tak ironie (např. Iri v *Kuřáčkách*, Elizabeth v *Pýše a předsudku* či všechny „postavy“ ve *Fat cabaretu: lásky, strach*

---

<sup>493</sup> Anna Saavedra, osobní korespondence s autorkou. Online 12. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>494</sup> To se pochopitelně děje i v adaptovaných/aktualizovaných textech, nicméně nikoliv v takovém rozsahu.

<sup>495</sup> Anna Saavedra, osobní korespondence s autorkou. Online 12. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>496</sup> Ibid.

a *zen nekonfekčních žen*). Humorné pojetí nalezneme i mimo analyzované texty, například v *Tajná zpráva z planety matek (Mamma Guerilla)*, v němž Pokorný vnímá komičnost ve formě ironického způsobu zpracování, skrze který Saavedra reflektuje agresivní, efektní, ale přitom „vnitřně prázdnou bublinu mediálního průmyslu, který se účelově snaží formovat názory a vkus člověka – potenciálního konzumenta.“<sup>497</sup> Zalíbení v humoru Saavedra sama přiznává, neboť „jak říkal Christian Morgenstern, humor je branou, skrze kterou lze do člověka propašovat mnoho dobrého,“<sup>498</sup> z čehož Saavedra vychází.

## 4.2 Analýza inscenací Janky Ryšánek Schmiedtové

V poslední části diplomové práce se zaměřím na inscenační provedení výše analyzovaných divadelních textů. Jak jsem již několikrát zmínila, budu vycházet především z vlastní divácké zkušenosti a dostupných recenzí a kritik. Opírat se budu o Patrice Pavise, jehož koncept sémioticko-strukturální analýzy inscenace jsem představila v teoretické části práce. Nicméně i zde si občas dovolím v některých částech Pavise citovat; bude se jednat přímo o konkrétní teze, o které se budu opírat v rámci analýz jednotlivých složek inscenace.

### 4.2.1 *Eva, Eva!*

*Eva, Eva!* byla coby absolventská inscenace zasazena do komorního prostředí studentského divadla Studia Marta, který disponuje flexibilním prostorem, díky němuž lze prostor upravit tak, aby bylo publikum s herci v užším kontaktu. Co se týče dramaturgicko-režijních zásahů, jsou do textu přidány repliky v podobě expresivních slov či hezitálních zvuků, což ostatně může být i herecká improvizace. Co je ale jistě pozměněno a v Saavedřině textu absentuje, je akcent na repetitivnost replik, které potlačují principy figurace, a z aktérů se tak stává polylog či – slovy Poschmann – *polyfonní diskurz*. Jedná se o již zmíněnou scénu s neurčitými „postavami“ kolegů, kteří hlásají repliky z korporátního prostředí, jež se v inscenaci ale překrývají, čteněji opakují, frázují a rytmezují.

Scénografie Lenky Kosohorské je v prvních scénách (dokud nedojde k sňatku Mánka a Maryšky) pustá, po stranách se nacházejí pouhé panely, které imitují zdi a ohraničují prostor, který je neurčitý. S tímto prostorem se seznamujeme prostřednictvím postavy Jožky, jenž zaujímá výrazná gesta, která podtrhuje kostým – moravský kroj. Jelikož je scéna prázdná, je prostředí reprezentováno akusticky, kdy na základě auditivní složky divák/divačka rozpozná,

---

<sup>497</sup> POKORNÝ, Vít. Cit. d., s. 103.

<sup>498</sup> Ibid.

kde se příběh odehrává – například identifikace prostoru skrze hudbu, díky které je zřejmé, že se postavy nachází na Mánkově oslavě. Scénografickou strohost a nezabydlenost můžeme chápat jako neusazenost postav, které se po prostoru volně pohybují.

Po svatbách Mánka, Maryšky, Samka a Evy se scéna proměňuje, a to velmi symbolickým způsobem. Postupně se přibližuje rozsáhlá obývací zeď, jež metaforizuje postupné zabydlování a mizející nezávislost postav. Byť se jedná o jeden obývací pokoj, reprezentuje jak obydlí Mánka a Maryšky, tak Samka a Evy. Sledujeme simultánnost scén a prostředí, kdy se na jedné straně nachází stůl s metalizovým ubrusem a obrazy na stěnách, na straně druhé černý stůl (Evy a Samka) a holá stěna. Tento vyprázdněný prostor poukazuje i na nenaplněnost Evy, která by raději byla v přítomnosti Mánka. Jakmile ovšem Eva symbolicky utíká od Samka, „postavy“ kolegů, za doprovodu hudby, odnášejí a rozkládají nábytek, který střídá travnatý koberec a lehátko v prázdném prostoru. Opět se tedy skrze scénu akcentuje Evina a Mánkova nezávislost, kterou pocítují. Rovněž to připomíná „reklamu“ na dokonalý život, jak píše teatroložka Jitka Šotkovská: „Závěr přísně rytmizované scény jako vystřižené z reklamního katalogu Hornbachu či jiného ‚centra pro dům i zahradu‘ pak Ryšánek Schmiedtová ironizuje tím, že nechá Evu použít sprej na opalování jako sprej ústní a naopak. Evidentně se svými postavami a jejich životními ideály nikterak nesoucí. S povděkem kvitují, že se jí podařilo vyhnout sentimentalizujícímu pohledu, zároveň se tak ale trochu znelogičtuje samotný příběh – není jasné, proč se Eva nesmíří s Mánkovým odmítnutím rozvodu a nehodlá si žít v klidu rakouského luxusu, když dnes už postavení milenky není tak dehonestující jako dřív.“<sup>499</sup> Dovolím si krátkou polemiku s výše uvedenou citací Šotkovské. Eva se odmítá v tomto ohledu podvolit Mánkovi, jelikož nehodlá žít ve lži a jen jako pouhá milenka. Bylo by tedy nelogické, kdyby se Eva podřídila a s rolí milenky se smířila, když Mánek sliboval něco jiného. Eva nechce být jen pouhou „zástěrkou“, ale jeho skutečnou ženou. V závěru scény se pojízdná obývací stěna přibližuje blíže k Evě, která ji ale vzápětí symbolicky odsune zpět do zadního prostoru jeviště. Tím se metaforicky naznačuje Evino odmítnutí se komukoliv podříditi. Inscenace tak uzavírá, dle slov samotné režisérky, „vidění pop kulturního světa, ve kterém se ztratila jedna autentická holka, co věří, že je lepší shořet než nežít v pravdě,“<sup>500</sup> což je ostatně vyvracující argument pro teze Šotkovské, které připadá závěr příběhu nelogický.

---

<sup>499</sup> ŠOTKOVSKÁ, Eva. To tvoje divné srdce, Evuša moja! *Theatralia*. 2009, vol. 12, iss. 1–2, s. 107–115. ISSN 2336-4548. [Online]. [Cit. 7. 4. 2024]. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/node/21503>.

<sup>500</sup> Janka Ryšánek Schmiedtová, osobní korespondence s autorkou. Online 5. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

Během inscenace se osvětlení<sup>501</sup> často střídá, čímž je navozen dojem montáže, která „odkazuje ke klipové kultuře, jejímiž produkty postavy jsou.“<sup>502</sup> Tím se Ryšánek Schmiedtová přibližuje až k „filmovému“ médiu, kdy je využíváno stříhů skrze osvětlení a k tomu se pak přidávají „zamrznuté“ či zpomalené scény, což rozeberu v rámci herectví a pohybové složky. Jakmile dochází k nějakému surrealistickému výjevu či Evině představě, je osvětlena kuželovým osvětlením, veškeré kulisy (obývací stěna, obrazy) jsou skryty a divák/divačka tak snadno pochopí, že se jedná o pouhou představu či sen. Světelný kužel se pak využívá během telefonátů mezi Samkem a Evou, jejich repliky, gesta a mimika jsou mnohem více akcentovány, čímž je znatelnější jejich vzájemná touha. Ve scéně, která odkazuje na Erbenova *Vodníka*, pak dochází k zelenému osvětlení Evy a Samka, přičemž se oba nachází na jeřábu „ve vzduchu,“ což je mimoto analogické s notoricky známou scénou Erbenovy básně. Osvětlení je pak nejvíce proměnlivé u simultánních scén, například když se koná Mánkova oslava bez jeho přítomnosti. V tento moment se střídá osvětlení na jeho oslavu, na které matka hledá Mánka, s osvětlením na Evu:

„Matka: Mánku! Mánku! Dort!

Hezky zapal svíčky, Maryško. Dneska jsi jako poupátko. Moc ti to sluší.

Kdepak máš Mánka? Toho si musíš hlídat, beruško. S nikým jiným bych ho tak ráda neviděla jako s tebou. A jak by vám to spolu slušelo, děti moje.“<sup>503</sup>

Současně se s touto scénou odehrává rozpor mezi Evou a Mánkem:

„Eva: Tak běž, když musíš. Když ti to maminka nakázala. Ty nikdy nic sám nedokážeš. Běž si za Maryškou.

Mánek: Evo, já chci jenom tebe. No tak, pojď trsat. Evi...

Eva: Ne, už jsem řekla.

Mánek: Ty jsi tak divná, Evo. Ty už mě nemáš ráda?“<sup>504</sup>

Proměna osvětlení imituje stříh a přechod mezi jednotlivými místnostmi. Zároveň akcentuje, na koho má být upřena pozornost.

Osvětlení mnohdy udává spolu s hudbou rytmus a zároveň ilustruje atmosféru či prostřednictvím známých skladeb nastoluje téma. Hudba, stejně jako mnohé scény, je kontrastní, neboť figurují jak folklórní, tak popové písně. Inscenaci otevírá lidová skladba *U muziky su já chlap*. Díky tomu se rovněž poukazuje na venkovské prostředí, ze kterého pretext vychází. Nicméně tuto vesnickou atmosféru posléze „naruší“ popové skladby, které

---

<sup>501</sup> Jména osvětlovačů/osvětlovaček v programu nejsou uvedena, namísto toho je užit pojem „technika“ s následujícími jmény: Filip Kolegar, Jan Škubal, Radka Sičová a Kevin Kupka.

<sup>502</sup> ŠOTKOVSKÁ, Eva. To tvoje divné srdce, Evuša moja! *Theatralia*. 2009, vol. 12, iss. 1–2, s. 107–115. ISSN 2336-4548. [Online]. [Cit. 7. 4. 2024]. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/node/21503>.

<sup>503</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 3.

<sup>504</sup> Ibid.

nejsou nahodilé, nýbrž svým textem rámuji téma příběhu. Ať už se jedná o *Dámsi do bytu* Ireny Kačírkové a Josefa Beka, *Angel Street* od M People, či píseň kapely Opus *Live Is Life*, která je především o žití života, po kterém Eva touží. Tento hudební „pelmel“ završuje píseň Heleny Vondráčkové *A ty se ptáš, co já*, kterou interpretuje postava Evy spolu se Zuzkou, čímž symbolicky dochází k vzájemné empatii, neboť si obě prochází nevydařeným vztahem. Mnohovrstevnatost hudebních žánrů pak implikuje rozpolcenost Evy, která se nachází na hranici několika životních etap. Inscenace evokuje videoklipovou hudební scénu, přičemž recenzentka této inscenace, zmiňovaná Jitka Šotkovská, sama uvádí, že postavy jsou jejím produktem.<sup>505</sup> To dokazuje pasáž, během které postavy (kolegové) imitují svými pohybovými kreacemi videoklip od Spice Girls *Who Do You Think You Are*, což můžeme označit za intermedialní scénu. Intermedialita je pak využita i při scéně s Maryškou, která připravuje jídlo svým dětem,<sup>506</sup> přičemž je na jednom z panelů imitujících zeď promítána reklama na rostlinnou Ramu. Celá situace tím nabývá komediálního charakteru, neboť Maryška svými tezemi a myšlenkami sama připomíná „reklamu“ na dokonalé manželství, která ovšem vyznívá poněkud ironicky.

Kromě nediegetické hudby je užita rovněž hudba diegetická – a to prostřednictvím Evy a její hry na housle. Konkrétně se jedná o výstupy, ve kterých figurace osciluje mezi postavou a nositelem textu. V tomto momentu dochází ke zmíněnému „zmrazení“ postav, kolem kterých pomalými kroky prochází Eva s houslemi a replikami týkajícími se zahrady Eden.<sup>507</sup>

S převážně moderně laděnou hudbou korespondují kostýmy Marty Kolocové a Veroniky Jurdové, na které postavy samy upozorňují:

„Jožka: Sis nevšimla?  
Poluša: Čeho?  
Jožka: Nový adidasky.“<sup>508</sup>

Funkce bot je v inscenaci metaforicko-symbolická, a to zejména co do barev. Během námluv má Eva rudě červené boty, které ladí se stejně barevnou sukni. To je aluzí na její vášeň a city k Mánkovi. Jakmile dojde k provdání se za Samka, obouvá si Eva černé kozačky, které lze chápat jako její zarmoucení. Tyto černé kozačky pak Eva metaforicky nechává na kuchyňském stole a opouští Samka. V dalších scénách je zcela bez bot, což evokuje její vytouženou svobodu. Podobným způsobem se pak proměňují i Eviny kostýmy, a to na základě toho, v jaké životní

---

<sup>505</sup> ŠOTKOVSKÁ, Eva. To tvoje divné srdce, Evuša moja! *Theatralia*. 2009, vol. 12, s. 107–115. ISSN 2336-4548. [Online]. [Cit. 7. 4. 2024]. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/node/21503>.

<sup>506</sup> Viz poznámka č. 446.

<sup>507</sup> Viz poznámka č. 380.

<sup>508</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 2.

fázi se nachází. Jak již bylo naznačeno, zprvu je Eva oděna do rudé sukně, která asociuje její lásku k Mánkovi, posléze se převléká do bílých šatů, které v tomto případě odkazují na „posvatební“ svázanost, která nastala sňatkem. Celorudé šaty pak Eva obléká až po opětovném sejití s Mánkem, ty ovšem v závěrečné fázi opět vyměňuje za bílé. Zmíněné Eviny fáze nesledujeme pouze na úrovni herecké a verbální, nýbrž i vizuální – kostýmové. Maryška Michaely Červinkové je naopak po celou dobu v jemně růžových šatech, stejně jako Mánkova matka, která jde Maryšce příkladem. Obě zastávají onen „ženský ideál,“ který je zakořeněn již v textu Preissové, jež nám v dramatu prezentuje diskurz, jakým se nad ženami uvažovalo. Maryška je nadto genderově „stereotypizovaná“ kuchařskou zástěrou, kterou má zavázanou okolo krku – opět symbolika její nesvobody a spoutanosti. Mánek je naopak po celou dobu v ležérním stylu – džínách a volné košili –, neboť se necítí být svázán konvencemi či nařízeními samotné matky.

Co do herecké složky, i zde je nejvýraznější postava matky (Kateřina Dostálová), která je ztvárněna mnohdy až absurdním způsobem. Ten koresponduje s jejím stejně tak absurdním chováním, které je nejzřetelnější v závěru inscenace, když matka překvapí Mánka na jeho služební cestě. Dostálová využívá expresivního herectví spolu s patetickými gesty, kterými dává najevo svoji dominanci. K tomu se postupně připojuje výrazná mimika s grimasami, čímž postava nabývá na komičnosti.

Stylizovaným způsobem je zahrána postava Evy Julie Goetzové, která, na rozdíl od Dostálové, nevyužívá tak výrazné dikce a intonace. Zprvu se jedná o dominantně vyobrazenou Evu, která se nikomu nepodvolí. Tomu odpovídá její svérázný projev, který se vlivem sňatku se Samkem proměňuje do monotónního a melancholického projevu, který je místy přehráván. Podobně je pak vykreslena postava Mánka (Ondřej Jiráček), jež představuje manažerského svéráze a osciluje na hraně civilního až lehce „nadneseného“ herectví. Zatímco Samko je Janem Jakubcem ztvárněn až karikaturním způsobem, jeho postava je vykonstruovaná do krajnosti, zejména jakmile se ocitá v televizním studiu a hledá si ženu:

„Samko: Věčně nadržžený sameček hubenější postavy hledá podobně postižený protějšek nejen k pravidelným sexy hrátkám.“<sup>509</sup>

Jakubec pak v postavě Samka podobně komickým způsobem (ne-li ironickým) promlouvá k Evě:

---

<sup>509</sup> SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta. 2008, s. 7.



„Samko: A co jsi dělala celý den? Á, že se ptám. Vlastně nic, že? Nevydělala sis ani na zmrzlé šlupky. No, dobře. (odchází)“<sup>510</sup>

Jak jsem avizovala na počátku této analýzy, v inscenaci se rovněž uplatňuje chór či polylog, který celý příběh „pozastaví.“ Akcent se klade na jazyk a jeho mnohovrstevnatost, čímž mimoto vzniká jakési bezčasí. Kromě těchto poeticko-hudebních scén se v inscenaci opakovaně využívá pohybová složka, na které se podílela Hana Halberstadt. U scén tohoto typu dochází ke „kinestetickému vnímání herce, které se projevuje ve způsobu vnímání pohybu, tělesného schématu, gravitační osy, temporytmu.“<sup>511</sup> Jedná se zejména o milostné scény mezi Evou a Mánkem, které jsou tak divákovi/divačkám „prezentovány“ v symbolické rovině. Jejich pohyby jsou synchronizované, mnohdy až akrobaticky pojaté, čímž dochází k ozvláštňení a rovněž „pozastavení“ celého příběhu. V souvislosti s herectvím bych ráda vzpomenula ještě ono užití zpomalených záběrů a stejně tak zamrznutých scén, které stupňují, na základě zpomalených či pozastavených těl herců, komičnost dané situace.

#### 4.2.2 *Kuřačky*

Inscenace *Kuřačky* je stejně jako *Eva, Eva!* zasazena do komorního prostoru, a to konkrétně do Divadla „12“ (tehdejší zkušebny Divadla Antonína Dvořáka) Národního divadla moravskoslezského. Dramaturgické zásahy jsou minimální, inscenace oproti textu vykazuje změny zejména co do přidání slov či drobných scén, které rozvíjejí danou situaci. Jako příklad uvedu scénu, kdy si sestry depilují rty. Dramaturgicko-režijní změnou je pak dodaná pasáž, kdy Iri začne zpívat píseň *Chlupatý kaktus* Jiřího Korna, čímž vzniká předzvěst toho, co se bude dít – depilace. Tato scéna v původním Saavedřině textu chybí, stejně jako scéna s Janem, který před svatbou Natálie a Andreje drze přichází k Olze, se kterou se bez optání vyfotí, přičemž obratem dodává: „Pak mi to lajkneš, jo?“<sup>512</sup> Tím autorky akcentují současnou dobu a zároveň je tím posílena i Janova arogance a drzost vůči ženám.

Nyní se přesunu ke scénografii Jaroslava Čermáka, která je po celou dobu statická a téměř neměnná, až na drobné předměty na scéně, ke kterým se dostanu záhy. Už ona staticčnost evokuje monotónní život sester, které se nikam neposouvají a nevyvíjí, stejně jako dům, ve kterém žijí. Prostor představuje obývací pokoj, v němž dominuje černá pohovka, a vprostřed místnosti se nachází knihovna, jež je zaplněna bíle oblepenými knihami. Na jedné ze stran je skříň, kam sestry, zejména pak Máša, opakovaně unikají. Svoji funkci plní při surrealistických

---

<sup>510</sup> Ibid., s. 11.

<sup>511</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 244.

<sup>512</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřačky* [divadelní záznam]. Archiv Národního divadla moravskoslezského. Kamera a postprodukce: Bořivoj Wojnar. Natočeno 31. března 2012.

scénách, během kterých se sestry na skříň upínají či z ní vycházejí. Tímto způsobem se klade důraz na onu transformaci osobnosti, touhu být někým jiným a s někým jiným. Skříň neplní svou primární funkci, jako je uchovávání oděvů, nýbrž dochází k tomu, co Pavis popisuje jako proces, který „přeruší předchozí vedoucí linku a donutí ji vydat se novým směrem. Jsme-li změnou významu hodně překvapeni, vzniká v metaforickém a metonymickém řetězci velký zlom.“<sup>513</sup> Klíčovou a symbolickou roli mají rovněž rozmístěné paravány, na nichž jsou natažená bílá „prostěradla,“ jež začnou vlát pomocí větráků, jakmile se některá ze sester odhodlá ke schůzce s mužem. Tím je metaforizována touha po svobodě a emancipaci, o kterou sestry usilují.

Na druhé straně se nachází bílá polymerová liška, kterou jsem představila už v textové analýze. Jedná se o předmět, jenž je ztělesněním otce a zároveň aluzí na *Malého prince*, kterým je asociována soudružnost a pospolitost. Liška svým modrým nasvícením a podsvícením nastoluje mystiku a duchovnost, ke které se sestry opakovaně navrací.

Scéna jako celek působí černobíle (až na zmíněné osvětlení), ať už to jsou bílé paravány, černá pohovka, bílé polštáře, či knihy. Tím je akcentován nejenom „černobílý“ život postav, ale i kontrast mezi nimi (emancipované sestry oproti konzervativně smýšlející Natálii či nekonvenční Andrej ve srovnání s šovinistickým Petrem). Metafora je pak přítomna i v detailech, například když Petr daruje „květinu“ – dračinec – Máše. Dračinec připomíná svým vzhledem bambus – evokuje natvrdlost žen, o které Petr mluví. Jeho monolog spolu s gesty a mimikou pak směřují k samotnému bambusu, čímž se posiluje metaforičnost předmětu, který má představovat ženu.

S prostorem je úzce spojeno osvětlení,<sup>514</sup> díky kterému je nám scéna postupně odhalována či skrývána. *Light design* má v této inscenaci stěžejní roli. Jednak spoluutváří atmosféru inscenace a jednak má symbolickou funkci, která koresponduje s výše zmíněnými předměty. Světlo je užíváno nejčastěji *laterálně* spolu s předním osvětlením. V simultánních scénách je pak aplikován tzv. *světelný kužel*, jak jej pojmenovává Pavis, přičemž tento typ osvětlení zabírá postavy. Sledujeme současně několik situací, zbytek scény zůstává neosvícen, čímž pozornost soustředíme výhradně na hovořící postavy. Další funkcí světelné režie je funkce časová. *Kuřačky* se odehrávají v horizontu několika let, plynutí času je znázorněné pomocí opakovaného „zhasínání“ a „rozsvěcování“ světel. To mimo jiné souvisí s tzv. dramatickým časem, jednotlivé scény mají mezi sebou několikaměsíční „skoky“, čímž vzniká fragmentarizace příběhu, neb je divák/divačka seznámen/a pouze s klíčovými událostmi života

---

<sup>513</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 301.

<sup>514</sup> Autor/ka osvětlení v programu neuveden/a.

postav. Časovost pak nadto narušují zmíněné surrealistické scény, které publikum dekóduje prostřednictvím užitého modrého světla. Zároveň se prostor transformuje z *dramatického* na *vnitřní*, který „zobrazuje určitý výplod fantazie.“<sup>515</sup> V tomto případě mluvíme o výjevech sester, jež si vizualizují setkání s muži přes inzerát. Modré světlo je dále po celou dobu inscenace fokusováno na lišku, jež se nachází v rohu místnosti. Jak jsem již zmínila, navozuje se tím ona duchovnost a mystičnost, jež se pojí zejména se zesnulým otcem.

Atmosféra je budována nejenom skrze světlo, nýbrž i hudební složkou, jež zastává ústřední roli. Hudba vytvořená Mariem Buzzim má v *Kuřáčkách* hned několik funkcí. Primárně zastává atmosférickou a ilustrativní funkci, stejně tak ale funguje jako předěl mezi jednotlivými segmenty. Zprvu tedy určím, jakým způsobem buduje onu atmosféru, která je nastolena již na samotném počátku. Hudba je z počátku repetitivní, tvořená výhradně strunnými nástroji, které doplňuje hluboký hlas znějící v podobných tóninách. Tím inscenace nastoluje mystičnost již v první scéně, která je následně akcentována i skrze verbální a světelnou složku. Repetitivnost pak přidává na intenzitě zejména co do reprezentace plynutí času, které spoluurčuje již zmíněné osvětlení. Ilustrativní funkce hudby je využita v imaginárních scénách, během kterých si postavy představují setkání s muži či alespoň korespondenci s nimi. Jelikož se jedná o seznamování přes internet, je tato pasáž doplněná o elektronickou hudbu, která evokuje virtuální svět. Tento typ hudby můžeme označit za leitmotiv, který se pojí s oním seznamováním. Díky tomuto kódu ihned rozpoznáme virtuální prostředí a opakující se motiv seznamování. V dalším případě je pak ilustrativnost hudby užita ve vztahu k určení prostředí. V tomto případě hudba připomíná hraní na dudy, využívá známých melodií, které asociují vesnici a s ní spojené zvyky. Na „vesnické prostředí“ postavy opakovaně odkazují, a to prostřednictvím pejorativních výrazů.

Nyní se přesunu ke kostýmům Tomáše Komínka, díky kterým se umocňuje osobnost postav. Se symbolikou barev už operoval sám Čechov – nejstarší Olga je v původním dramatu oděna do modré uniformy, Máša do černých šatů a Irina naopak do bílých. V aktualizované verzi a inscenaci jsou kostýmy mnohem sofistikovanější. Olga představuje onu usedlou a nejstarší sestru, proto je jí zachován kostýmek bílé barvy, nicméně s klíčovým doplňkem – rudě červenou šálou –, která evokuje jak vášeň a touhu po Baronkovi, tak snahu o pospolitost sester, neboť každá má na sobě nějaký červený prvek. Máša je stejně jako v původní verzi v černých šatech, které však překrývá sytě červené sako a žlutá šála. Olga má ze všech sester nejvýraznější kostým, a sice zářící žluté šaty s červenými květinami, což odkazuje nejenom na

---

<sup>515</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 248.

její hravost, nýbrž i přetrvávající naivitu a infantilnost. Aby bylo jasné, že k sestřám náleží i bratr Andrej, je jeho kostým červený, límeček saka pak zdobí gepardí vzory, které jsou jasným pojátkem k Natálii, jež má v první polovině představení gepardí overal. Kostýmy Olgy, Máši, Iri a Andreje jsou tedy laděné do podobných barev, zatímco s Natáliiným overalem výrazně kontrastují. Natáliina jinakost je pak připomínána samotnými sestrami:

„Olga: Je to vážné s Natálií?

Andrej: Dost na to, abyste ji konečně vzaly na vědomí.

Olga: Myslím, že se k tobě nehodí.

Andrej: A je to tady znovu. K vám se nehodí. Ke mně se hodí skvěle.“<sup>516</sup>

Kostýmy se pak v průběhu inscenace proměňují, například Iri v druhé části inscenace při námluvách Baronka disponuje podobným gepardím overalem, jako měla Natálie. Tím krystalizuje její touha po proměně být odvázaná a přitažlivá stejně jako Natálie, což se jí ostatně nedaří, a proto v dalších scénách obléká opět svůj zářivě zlatý kostým. Co se týče ostatních maskulinních postav, Jan a Petr představují archetypy konzervativních mladíků, kteří svými nikterak inovativními názory sestry spíše urážejí. Jejich kostýmy představují „staré“ kalhoty a saka v nevýrazných barvách. Baronek je oproti nim v růžové vestě, která koresponduje s jeho city a něhou. Jak píše Vrchovský, ztvárňuje něžného, ale zato zásadového milence.<sup>517</sup> Zároveň má jako jediný z mužů klobouk, což ho od Jana a Petra odlišuje jak zevnějškem, tak elegantním a gentlemanským chováním. Ona růžová Baronkova vesta pak boří stereotypní konvence, stejně tak u Andreje, který během starání se o děti či oblíbeného čtení nosí saténový růžový župan či kuchyňskou zástěru. To je v rozporu s onou performativitou genderu – právě na kostýmech je znatelná Andrejova transformace, který nehledí na to, co by měl nosit a jak by měl dle „standardů maskulinity“ vypadat.

Stěžejní roli hraje obuv, která má i v tomto případě metaforickou funkci. Postavy jsou zprvu na podpatcích, mnohdy se jim hůře chodí – to odráží jejich spoutanost a svázanost k domovu a maloměstu, v němž žijí. Jakmile však vystoupí ze svých komfortních zón (Máša, Iri) a začnou se stýkat přes inzerát s muži a dělat si častěji to, co chtějí, jsou bosé. To evokuje svobodu a bohémský způsob života.

Poslední složkou, jež budu analyzovat, je herectví. Nejvýraznější ze všech postav je Natálie, kterou ztvárňuje Kateřina Vainarová. Její promluvy nabývají místy až patetického ztvárnění, což je synchronní s charakterem její postavy, která chce být jak pracující ženou, tak

---

<sup>516</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřačky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 39.

<sup>517</sup> VRCHOVSKÝ, Ladislav. Pěkně podle Čechova. 2012. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 6. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/pekne-podle-cechova>.

dokonalou matkou, jež zastává společenské stereotypy. To se odráží v jejím temporytmu a rychlé mluvě. Natálie má dojem, že musí ve všem fungovat stoprocentně, jelikož si na sebe klade nemalé nároky. Temporytmus je dále určován častým přerušováním replik a „skákáním“ si do řeči. Tento stav přichází, zejména pokud hovoří Natálie a sestry její jednání začnou komentovat, čímž vzniká mnohvrstevnatost hlasů. Pro postavu Natálie jsou pak typická expresivní gesta, která umocňují to, co právě říká. To se děje zejména při afirmacích, když od sebe Natálie „odhání“ stres:

„Natálie: A moje floristka tu ještě pořád není. Tak já nevím... no, bez kytí se přece nemůžu vdávat. Stres. Stres. *mává rukama*

Olga: Co se děje? Je ti špatně?

Natálie: Ale ne-e. Odháním od sebe stres. Takhle. Stres. Stres. *mává rukama* To jsem četla v Psychologickém magazínu.“<sup>518</sup>

Renáta Klemensová<sup>519</sup> hraje Olgu naopak mnohem realističtějším a ne tak patetickým způsobem, což je vzhledem k její odměřené postavě žádoucí. Do expresivních poloh se Klemensová dostává, jakmile sestry narážejí na její zarputilost:

„Olga: A mimo to, jsem registrovaná jako Přítel dětí Unicef a za moje peníze v Západním Bengálsku dvanáctiletá Anita může chodit do školy, jinak by se musela už ve třinácti vdát a začít rodit děti, což by v její situaci znamenalo přímé ohrožení jejího života, nebo by šla pracovat do továrny, kde jiné indické děti ušily jistě i tyhle tvoje podělaný legíny!“<sup>520</sup>

Rovněž se přidávají expresivní a indikační gesta, která „prodlužují“ danou výpověď a poukazují na rozhořčenost postavy. Pro její projev je signifikantní výrazná artikulace a dikce, která se pojí rovněž s jejím charakterem a nadřazeností nad mladšími sestrami. Podobně realistickým herectvím je ztvárněna postava Andreje (Vladimír Polák), který postupem inscenace rezignuje na Natáliiny výroky. Jeho nespokojenost je rovněž umocněná ironií, zejména pokud odkazuje na „krabičkovou dietu.“ Andrej tak nabývá komických obrysů, neboť sám k této formě stravování přistupuje s humorem:

„Andrej: Krabičkový systém. Škatulata. Tváří se to jako dieta, ale není to dieta, protože – chacha – škatulata, hýbejte se – může se švindlovat. Udělám si čtvrtky dva. Člověk by nevěřil, jaké to má výhody, když je manželka extrémně pracovně vytížená.

Olga: Jistě, ale myslela jsem, že máš přece jen určité ambice.

Andrej: A vidíš – nemám! Nemám ambice, mám čtvrtky.“<sup>521</sup>

<sup>518</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 44.

<sup>519</sup> Klemensová byla v roce 2012 za roli Olgy nominována do širšího výběru Ceny Thálie.

<sup>520</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské, s. 42.

<sup>521</sup> Ibid., s. 65.

Expresivněji pojatá je však role Máši (Nikola Birklenová) a Iri (Petra Lorencová). Mášiny repliky jsou již v divadelním textu psané mnohdy ironickým způsobem, to následně Birklenová implementuje do své postavy:

„Natálie: Ta malá kabelka je na kosmetiku. A ta velká kabelka, to je kabelka. Jako... normální kabelka, no. Na všechno.  
Máša: Čili kabelka obecná.“<sup>522</sup>  
[...]  
„Natálie: Nemůžu najít kabelku. Někam se mi zatoulala.  
Máša: Na jaké jméno slyší?  
Natálie: Co slyší.“<sup>523</sup>

Ironii pak Birklenová umocňuje příznačnou intonací. Její projev je tedy primárně ironický či lehce nadnesený, stejně tak jako její charakter. Lorencová naopak využívá výrazných poloh expresivního hereckého projevu, neboť ztvárňuje naivní a poněkud infantilní postavu, která ve světě tápe a nechápe jej. Velmi patetickým způsobem je pak ztvárněn Jan Roberta Urbana, který svým šovinistickým monologem přechází ze zprvu nevýrazné postavy do zcela zaujaté vůči feminitě.

#### 4.2.3 *Dům Bernardy Alby*

*Dům Bernardy Alby* je zasazen do tradičního kukátkového divadla, jímž disponuje Moravské divadlo Olomouc. Než se dostanu k samotné inscenaci, opět na úvod zmíním dramaturgické zásahy, přičemž hlavní změnou je přepis jména postavy Ženy v černém na Ženu ve smutku. Onen smutek je vzhledem k závěru inscenace výstižnější, neboť tato postava figuruje jako průvodce, který ví, jak příběh dopadne. Zároveň jsou v černém oděvu (téměř) všechny postavy, a tak by označení Žena v černém mohlo být matoucí. Co do dalších dramaturgických zásahů, jsou zde v podobě přehození replik či dodání slov, nejedná se tedy o žádné znatelné změny.

Scéna Davida Janoška je provedena v symbolické rovině. Jeviště představuje Bernardin dům, který je vyobrazen vysokými bílými zdmi po stranách – žíhaných fialovo-růžovou barvou. Tato monumentální stavba reprezentuje uvěznění sester, které jsou ohraničené ze všech stran. Z jedné strany se pak nachází poschodí, jež vede na „balkón“, ze kterého pozoruje a komentuje Žena ve smutku celou situaci. V pozadí tohoto vyvýšeného prostoru se nachází čtyři velké balvany, jež symbolizují nehnutost sester, které jsou k místu téměř „přikovány.“ Zároveň může být aluzí na „tvrдост“ a cyničnost postav, na jejich chladný vztah, který mezi sebou mají.

<sup>522</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřáčky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské, s. 34.

<sup>523</sup> *Ibid.*, s. 40.

Divadelní kritička Jana Soprová kameny vnímá jako „nedobytnou hradbu bránící kontaktu s okolním světem, symbol osudového břemene a snad i hroby pohřbených nadějí.“<sup>524</sup> Vprostřed jeviště se pak nachází uschlé rákosí a holý strom. Strom lze interpretovat jako symbol života, zároveň jeho suchost odkazuje na nestabilní rodinné zázemí, kterým se sestrám dostává. Záměr scény Janošek popisuje coby „symbol vyprahlosti, mrtvé krásy, stejně jako celá suchá zahrada.“<sup>525</sup> Vyprahlost je nadto umocněna rákosy umístěnými jak po stranách jeviště, tak v jeho středu. Tyto uschlé traviny ohraničuje osvětlený obdélníkový útvar, jenž metaforu trsů zvýrazňuje. Na levé straně je drobný levitující zlatý lustr, který plní svoji funkci při hádkách sester; lustr svým rozpohybováním představuje „otřesy“ domu, jež sestry způsobují, čímž probudí Bernardu a Ponciu. Scéna po celou dobu inscenace zůstává stejná, zato osvětlení je využíváno nejvýrazněji ze všech analyzovaných inscenací, ať už barevností, tak přechody.

*Light design*<sup>526</sup> oproti předchozím inscenacím využívá i bílého led světla, ať už ve formě nasvíceného rákosí, či horizontálního osvětlení. Ve zpívaných pasážích se pak využívá pouze ono led osvětlení lemující strom a rákosí, čímž scéna evokuje tajemnost místa. Barva světla se pak proměňuje se změnou denní doby – tmavě modré světlo ilustruje noc, směr osvětlení se pak lehce mění, čímž evokuje plynoucí den. Další případ, kdy se světlo proměňuje do modrofialových tónů, je po dusných hádkách mezi Bernardou a dcerami; světlem se akcentuje její povaha a zaujatost vůči dcerám. K tomu se mimo jiné přidává rytmická hudba, jež buduje spolu s osvětlením jak atmosféru, tak Bernardin nevrly charakter. Nicméně v inscenaci není využíváno jen studených barev, nýbrž i teplých, konkrétně sytě oranžového světla, jež představuje horký letní den. Oranžová barva umocňuje zmíněnou vyprahlost, která koresponduje s dominujícím rákosím a suchým stromem. Během standardně nasvícené scény laterální světla osvěcují suchý strom a rákosí, jež „házejí“ stíny, a celý prostor tudíž působí jako v obležení stinných větví a stébel, což navozuje dojem, jako by dům postupně zarůstal. V závěrečné scéně, kdy Adéla umírá, se prostor zabarví do výrazné modré barvy, což můžeme chápat jako nebe, neboť dochází k pohyblivým kreacím Amélie a Ženy ve smutku, které si symbolicky přebírají Adélino tělo. Ostatní postavy jsou štronzo, čímž je nastoleno bezčasí a bezvýhodnost celé situace, která skončila nečekaně tragicky.

---

<sup>524</sup> SOPROVÁ, Jana. Dohlédni dna ženské duše. 2020. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 12. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/dum-bernardy-alby-recenze>.

<sup>525</sup> Cítace JANOŠEK, David. In: BERGER, František. Jen samé ženy, podpatky i originální hudba. Olomouc uvidí nové provedení dramatu. 2020. *Olomoucký deník*. [Online]. [Cit. 12. 4. 2024]. Dostupné z: [https://olomoucky.denik.cz/zpravy\\_region/moravske-divadlo-olomouc-dum-bernardy-alby-2020.html](https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/moravske-divadlo-olomouc-dum-bernardy-alby-2020.html).

<sup>526</sup> Autor osvětlení není opět v realizačním týmu uveden.

Hudba Vladivojny La Chia celý příběh ztajemňuje, buduje napětí a okultní atmosféru. Inscenace využívá signifikantního leitmotivu šepotů a prapodivných skřehotání, které jsou mnohdy nepříjemné a evokují klepy a tajemství, jež právě mezi sestrami panují. Sprová v tom spatřuje symboliku „černého svědomí, protože každá ze zdejších žen má svůj vlastní neklid, své tajemství.“<sup>527</sup> To lze vidět zejména ve scénách, kdy se Adéla odhodlává přiznat svou náklonnost k Pepemu. Do toho se ozývají a vrství interjekce, které mimo jiné demonstrují Adélinu rozpolcenost. Jednotlivé scény odděluje dynamická hudba, do níž je zasazen repetitivní zvuk metronomu, který asociuje ubíhající čas. Rytmizace je dále budována prostřednictvím chóru sester, anebo výkřiky Ženy ve smutku, jež jsou doplněny podobně znějící hudbou, jako je mezi předěly. Svými výjevy pak Žena ve smutku vyjadřuje a „zároveň generuje pocity, tlumočí a odhaluje nedobrovolné a podvědomé stavy mluvčího.“<sup>528</sup> V tomto případě nejde ani tak o stavy mluvčí, tedy Ženu ve smutku, jako o znázornění stavů a emocí postav, zejména pak sester. Hudebnost hlasu Natálie Tichánkové mnohdy „zakrývá smyslnost textu,“<sup>529</sup> neboť jde především o nastolení atmosféry a niternosti postav.

Kostýmy Davida Janoška jsou vytvořeny na podobných metaforických principech jako hudba a osvětlení. Zprvu jsou sestry a Bernarda zahalené v černých šatech a róbách, neboť se nacházejí na otcově pohřbu. Vzápětí si ovšem tento kostým nechává pouze Bernarda, sestry jsou po většinu času oblečené do nevhodně krátkých a krajkových černých šatů a kontrastují tak se zahalenou Bernardou. Minišaty reprezentují vzdor sester a jejich chuť a touhu se veřejně ukazovat a žít. K černým šatům pak Janošek zvolil barevné podpatky, které jsou mimo jiné pro jeho inscenace signifikantní.<sup>530</sup> Podpatky symbolizují psychické rozpoložení sester, jejich vrávoravá chůze poukazuje na nestabilitu a na neustálé hledání jakéhokoliv uspokojení, které se jim, přes uzavřený prostor, nedostává. Boty si opakovaně vyzouvají, čímž projevují svůj nesouhlas s Bernardinými nároky. Jako příklad uvedu scénu, během které Bernarda navrhuje dcerám vyšívaní:

„Magdalena: Vyšívat výbavu? Co je mi po tom. Stejně se nikdy nevdám. Radši budu nosit pytle do mlýna.

Bernarda: Tady se teď bude dělat, co řeknu já. Žalovat otcí nemůžeš. Ten už ti nepomůže.“<sup>531</sup>

---

<sup>527</sup> SOPROVÁ, Jana. Dohlédni dna ženské duše. 2020. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 12. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/dum-bernardy-alby-recenze>.

<sup>528</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 214.

<sup>529</sup> *Ibid.*, s. 218.

<sup>530</sup> Podobný princip užití bot scénografem Davidem Janoškem jsme mohli vidět v *Hedě Gablerové: Teorie dospělosti*, tento svébytný znak spočívající v užití podpatků ostatně Janošek sám přiznává. (Viz [https://olomoucky.denik.cz/zpravy\\_region/moravske-divadlo-olomouc-dum-bernardy-alby-2020.html](https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/moravske-divadlo-olomouc-dum-bernardy-alby-2020.html)).

<sup>531</sup> SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. 2019. Moravské divadlo Olomouc, s. 7.



V této fázi se Magdalena (Barbora Dobišarová) ostře posadí na jeviště a přehnanými pohyby si zouvá střevíce, přitom se matce dívá do očí a následně botami bouchne o zem a odchází. Tento motiv se několikrát opakuje, postavy pak po domě chodí bosé, snaží se ze svízelného prostoru vymanit, touží být svobodné a nsvázané, což symbolizují právě jejich bosé nohy. Vzдорovitost je pak nejznatelnější u nejmladší postavy Adély (Daniela Klevetová), která nesouhlas s matkou umocňuje zelenými šaty, které zdůrazňují její tužby. Adéla se neliší od sester pouze svým chováním, nýbrž i vizuálně. O převlecích a rozdílnosti významu pro muže a ženy uvažuje Judith Butler: „Slouží především k tomu, aby skryly nebo potlačily existující ženskost, ženskou touhu, která by se vymanila z podřízenosti mužskému subjektu. Žena s čajem přece zastupuje ženskost spojenou s ochočenou ženou-objektem, s ženou uzavřenou do svého zjevu, která zapírá své tělo i touhu. Její tělo se nedokáže projevit svobodně ani v domácím prostředí, ani v jejím duševním prostoru.“<sup>532</sup> Adéla svou touhu odmítá zapírat, což dává najevo svými výrazně odlišujícími se šaty. Ostatní sestry nemají v sobě tolik odvahy, a proto je jejich emancipace naznačena pomocí bot, nikoliv šatů, jako je tomu u Adély.

Poncía (Ivana Plíhalová) pak svými ležérními šedými šaty vybočuje oproti krajkováným kostýmům dcer. Pohodlnost jejího oděvu evokuje i přístup k životu, necítí se nikterak svázaná, smrt otce dcer ji rovněž takovým způsobem nezasáhla. Zároveň je její poslání starat se o Bernardu a její dům, o sebe nedbá. To je mimoto znázorněno jejími odrostlými šedými vlasy, které symbolizují to, jak to sama s Bernardou nemá lehké:

„Poncía: [...]. Kdyby mě Bernarda viděla! Ta by nejradši, abychom všechny hladem zdechly. Ale já jí ukážu! Otevřela jsem jí hrnec s klobásami. Třicet let jí peru prádlo, třicet let po ní dojídám zbytky, celé noci nespím, když kašle, celé dny špehuju škvírou sousedy a hlásím jí, co dělají, žádné tajemství jedna před druhou nemáme, a přesto ji proklínám! [...].“<sup>533</sup>

Veškeré postavy mají paruky v podobě černých vlasů, jež korespondují s jejich šaty a pochmurnou náladou. Jediná Maria Josefa (Naděžda Chroboková-Tomicová) má paruku šedivou, což je k jejímu postaršímu věku adekvátní. Se světle šedými vlasy nicméně kontrastují její sytě růžové objemné šaty, které se vážou k její neukojitelné touze utéct z Bernardina společenství a žít.

V neposlední řadě zmíním líčení, které má v této inscenaci důležitou roli. Zatímco Bernarda, Magdalena, Adéla, Angustias a Martirio mají výrazné červené rty, zesnulá sestra Amélie a Žena ve smutku disponují černou rtěnkou, která je jasně diferencuje od živých sester

---

<sup>532</sup> BUTLER, Judith In: PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 559–560.

<sup>533</sup> SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. 2019. Moravské divadlo Olomouc, s. 4.

a postav, což je dalším znakem, jak divák/divačka rozpozná, že se jedná o nežijící postavy. Obecně jsou pak všechny herečky výrazně nalíčené, neb jejich mimika hraje důležitou roli při jejich neshodách.

V *Eva, Eva!* a *Kuřáčkách* byl děj opakovaně protknutý ironií či karikaturou, v *Domě Bernardy Alby* se nese herectví ve vážném duchu, je převážně expresivní a civilnost projevu absentuje. Odlehčenost zřídka kdy přináší Poncia (Ivana Plíhalová), ať je to v situacích, kdy Bernardu před publikem pomlouvá, anebo když oznamuje útěk Pepeho, u nějž to vypadalo, že jej Bernarda zastřelí:

„Bernarda: Pepe Romano už není.  
Magdalena: Tys ho zastřelila?  
Poncia: Ne. Ujel na své kobyle.“<sup>534</sup>

Plíhalová odpovídá ironickým způsobem, divák/divačka vlastně netuší, zda to opravdu míní jako ironii, anebo to je fakt. Vážnost situace je její intonací odlehčená.

Vladimíra Včelná ztvárňuje Bernardu svérázně, využívá výrazné intonace a hlubokého hlasu, který určuje její dominanci nad všemi postavami. Svě repliky často říká směrem k divákům a divačkám, před nimiž přehnaně artikuluje a gestikuluje. Vážnost jejího projevu umocňuje ticho, a to zejména během oznámení Pepeho smrti (viz poslední citovaná pasáž výše). Včelná se pomalými pohyby potácí po jevišti, přičemž vládne absolutní ticho, jež má tajuplný charakter. Až po chvíli oznamuje, že Pepe již není.

Ze sesterských postav pak herecky vyčnívá Vendula Nováková a její Martirio, kterou ztvárňuje i svým tělem, neboť je fyzicky indisponovaná. K tomu, aby se mohla lépe pohybovat, využívá berle, čímž je zdůrazněna její nedosažitelnost útěku. Ve svých jednáních, jak jsem již zmínila, využívá důraznou mimiku a grimasy, které korespondují například s tím, jak se jí hůře chodí a přemísťuje. Rovněž využívá nadneseného herectví, zejména když se posmívá Angustias. Podobným způsobem je ztvárněna Adéla Daniely Klevetové, která výrazně pracuje s hlasem, jenž je arogantní a zpupný. Jana Posníková u Angustias naopak moduluje svůj tón tak, aby působila submisivně. Neustále je sestrami šikanovaná, což se nakonec převrací v závěru scény, kdy Angustias fyzicky i verbálně napadá Adélu a Posníková až pateticky ztvárňuje svůj hněv a rozhořčení.

Zesnulá Amélie Dominiky Hrazdilkové se od všech uvedených diferencuje projevem, který je postaven především na pantomimě. Skrze gesta dává najevo svoji náklonnost k sestram, touží se začlenit, být s nimi, přičemž ji sestry logicky zcela ignorují. Mnohdy se snaží situacím

---

<sup>534</sup> SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. 2019. Moravské divadlo Olomouc, s. 46.

pomocť, zabránit jim, a to ve chvílích, kdy dochází ke sporům mezi sestrami. Celkově Amélie svými pohyby a grimasami mnoho situací, emocí či projevů akcentuje. Stejně tak postava Ženy ve smutku Natálie Tichánkové, která své glosy mnohdy zpívá, frázuje, a to pomocí mikrofonu, čímž je zdůrazněna její nadřazenost nad veškerými postavami, neboť je průvodkyní příběhu. Marie Josefa Naděždy Chrobokové-Tomicové svou postavou působí jako stříh či zastavení děje, neboť se na jevišti vždy objeví nečekaně s figurativními (prostorovými) gesty.<sup>535</sup> Ve svých replikách často využívá různé hlasitosti, a to jak výrazného křiku, tak šepotu. Šeptajícím hlasem naznačuje svou neustálou snahu tajně utéct, což se jí ovšem nedaří. Svými výkřiky pak demonstruje své maniakální rozpoložení.

#### **4.2.4 Pýcha a předsudek**

*Pýcha a předsudek* Janky Ryšánek Schmiedtové je zasazena do velkého sálu Městského divadla Zlín, který disponuje pohyblivým jevištěm, což tvůrci během inscenace využívali. Nejvýraznějším dramaturgickým zásahem je odstranění téměř závěrečné scény s Jane Austen, kde měla dopovědět osudy ostatních postav, včetně toho svého. Poslední obraz měl být věnovaný opět Virginii Woolf a jejímu pořadu, ve kterém by zaznělo několik zajímavostí o způsobu nazírání na svět optikou Austen. Divadelní inscenace tedy končí rodinnou oslavou zasnoubení všech sester.

Autorem výpravy je, stejně jako u inscenace *Dům Bernardy Alby*, David Janošek. Scéna se v průběhu inscenace variuje a je v neustálém pohybu, a to díky rotačnímu středu jeviště. Během televizní show je nasvícená pouze přední část jeviště, a tak divák/divačka vnímá pouze prázdnou scénu se dvěma židlemi pro Brontě a Twaina. Jakmile ovšem tento televizní pořad končí, skrze osvětlení je divákům a divačkám postupně odkrýván obývací pokoj Bennetových. Ve středu jeviště jsou umístěny kanape a křeslo, kde se rodina schází, pohovka je pak úzce spjata s Bennetem, který si raději neustále čte, než aby vnímal okolní dění. V prostoru je zavěšeno několikero křišťálových lustrů, a to v různých výškách. Počet lustrů se pak mění v závislosti na prostředí. Jakmile se děj odehrává ve šlechtickém domě Bingleyho rodiny, objevuje se jich mnohonásobně více. Tím režisérka kontrastuje movitost Bingleyho oproti provinčním Bennetům. Po straně scény je zavěšená okenice, skrze kterou prostupuje světlo modré světlo, jež imituje měsíční svit, což budu blíže reflektovat v části věnující se light designu této inscenace. Proměna jednotlivých scén je často způsobena rotací jeviště, ať už se jedná o přechod mezi Bingleyho rodinou a Bennetovými, či o přechod na dovolenou do

---

<sup>535</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 118.

Brigtonu. V druhé části inscenace Janošek scénu obohatil o monstrózní sušené byliny připomínající okolík či chmýří pampelišek. Velikost květin mnohdy postavám brání ve volném pohybu, jak píše recenzentka Tereza Košťálová, která už ovšem nedoplní jejich symboliku.<sup>536</sup> Dle mého se jedná o vyobrazení strastiplné cesty dcer, kterým se zprvu nedaří najít „toho pravého,“ zejména pak Elizabeth, která se nakonec za Darcyho provdá, byť jej zprvu odmítla. Symbolika je mimo jiné i v dalších předmětech. Jakmile se Bennetovi dozvědí, že žádná z dcer nemá nárok na dědictví, objevuje se opodál mohutné koncertní křídlo. Na křídle figuruje mnoho předmětů, jako jsou svícny a další zlatavé předměty, které symbolizují onen majetek, jenž zdědí bratranec Collins.

Jak jsem již zmínila výše, v této inscenaci se scénou velmi koresponduje osvětlení, díky kterému vnímáme prostor komorněji a intimněji. Jedná se zejména o dialogy mezi Elizabeth a Darcym, kteří jsou nasvíceni bodovým osvětlením, přičemž veškeré předměty a kulisy s nasvícením postav „mizí,“ s čímž se proměňuje i celková napjatá atmosféra mezi Darcym a Elizabeth. Dominuje modré světlo, v tomto případě ale není aluzí na sen, jako tomu bylo u předchozích inscenací, nýbrž má atmosférickou funkci evokující záhadnost, zejména v tom, kde se sestra Lydia nachází. Modré světlo zároveň prochází skrze okenice a imituje zmíněný měsíční svit. Během dne se využívá rovněž horizontální a laterální osvětlení, které se střídá s bodovým, jak jsem naznačila výše. Funkce světla je pak posílena během simultánních scén, kdy sestry Jane a Elizabeth nalézají dopis od Lydie, která utekla spolu s Wickhamem, jak jsem naznačila výše. V této scéně postavy osvěcuje zadní osvětlení, díky kterému jsou viditelné pouze siluety, čímž více vyznívá skandální obsah výpovědi (útěk Lydie). V neposlední řadě pak světlo znázorňuje plynutí času, zejména pokud rodina Bennetových očekává Lydii. Problikávající světlo spolu s hudbou signalizuje nekonečné čekání rodiny, která nemá tušení, kde by se Lydia mohla nacházet.

Scéna je s hudbou Ivana Achera v častém protikladu, neboť vizuálně nabýváme dojem, že se příběh odehrává v období viktoriánské Anglie. Jakmile se ale postavy ocitají na plese, využívá se elektronická hudba, která připomíná současné hudební styly. Mnohdy je muzika velmi eklektická. To mimo jiné umocňuje recitování protestongu<sup>537</sup> Elizabeth, která svou rytmickou řečí spíše rapuje, což kontrastuje se scénografií. Muzikální kontrastnost je pro tuto

---

<sup>536</sup> KOŠŤÁLOVÁ, Tereza. Setkání/Stretnutie 2021: Pýcha a předsudek jako parodie sentimentálního románu. Divá báze. 2021. [Online]. [Cit. 14. 4. 2024]. Dostupné z: Setkání/Stretnutie 2021: Pýcha a předsudek jako parodie sentimentálního románu.

<sup>537</sup> Viz poznámka č. 349.

situaci příznačná, neboť reprezentuje Elizabethino vzdorování matce a její nesouhlas se společenským nastavením doby, ve které žije.

Diegetická hudba, při níž které postavy zpívají, se během inscenace opakuje. Jedná se především o pasáže, kdy dochází k nastolení názorů a myšlenek. Hudba dává mimoto i odlišný význam gestům, například když dochází k rozpolcenosti Elizabeth, která lituje toho, že si nevzala Darcyho. Vzápětí Elizabeth přechází ze strany na stranu na pozadí dynamické hudby, která znázorňuje její rozpolcenost. To bychom Pavisovou terminologií mohli označit fenoménem vzájemného posilování, neboť dochází ke zdůraznění gest/hereckého projevu skrze jinou složku.<sup>538</sup> Co se týče předělů, je využita melancholická klavírní hudba, která má náladotvorný charakter. V dalších případech se hudba užívá coby akustická kulisa, například když se jedná o sňatek Lydie a Wickhama. Akustickou kulisu vytváří rovněž zvuky, které v předchozích inscenacích absentovaly. Jedná se o imitaci bouřky a deště, během kterého Bennetová vyše Jane za Bingleym. V dalším případě se jedná o zvuky moře, které nastolují prostředí přímořského městečka Brighton.

U kostýmů se opět objevují aspekty signifikantní pro Janoškovu tvorbu, ať už se jedná o symboliku barev, či opětovné užití střevíců. Zprvu tedy charakterizují jednotlivé kostýmy a jejich vztah k postavám. Elizabeth svými bílými volnými šaty symbolizuje čistotu a nezkaženost konzervativními názory a zároveň je tím podtržena její touha po emancipaci a vymanění se z předsudků, kterých se mnohdy dopouští. Její dychtivost po nezávislosti je dána celkovým střihem šatů, které sahají až na zem a působí volně až ležérně. Zároveň její „volnost“ signují volné rukávy, díky kterým rovněž nabývá až andělského dojmu. Elizabeth je obuta do balerín, čímž jsou její pohyby na scéně mnohem přirozenější. Opět se zde vyskytuje motiv vyzouvání a nazouvání bot, a to ve chvílích, kdy Elizabeth vesele prohlašuje, že má chuť do života. V tento moment velmi stylizovaně vyzouvá boty, které následně hodí na zem se slovy:

„Elizabeth: (*rozesměje se, křičí*) Dávám sbohem zklamání a sklíčenosti! Dávám sbohem hlupákům a idiotům! Co jsou muži ve srovnání s horami a kameny?“<sup>539</sup>

Po scéně pak pobíhá bosá, což akcentuje její dosáhnuté svobody a lehce bohémský způsob žití. Její volnomyšlenkářství se reprezentuje i v detailech, jako například v rozpuštěných vlasech, které jsou neupravené. To kontrastuje s rodinou Bingleyových či s lady Catherine, kteří disponují vyčesanými vlasy a opulentními účesy. Kostým tedy v *Pýše a předsudku* charakterizuje jak společenské prostředí a dobu, tak styl a osobní priority postav.<sup>540</sup>

<sup>538</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 224.

<sup>539</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 47.

<sup>540</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 279.

Postava Jane je oděná do jemně růžových dlouhých šatů, což nadto odkazuje na její něžnost a pokoru, kterou v sobě má. Rovněž má pouze baleríny, které jí umožňují snadný pohyb po prostoru. Jane je mnohdy naivní a až přespříliš ctnostná, a proto je zde jistý rozdíl mezi šaty Jane a Elizabeth. Značným kontrastem je Lydiin kostým, jenž se odlišuje zelenými krátkými šaty, které doplňují stejnobarevné boty na podpatku. Délka jejích šatů odkazuje na její věk, neboť charakterizuje její lehkomyšlný způsob uvažování, nemá totiž snahu nazírat na situace kriticky. Stala se jen pouhou loutkou či „panenkou“ nastaveného řádu, který s radostí poslouchá.

Nejvíce však vyčnívá kostým Bennetové, jež chce svými zlatě třpytivými šaty působit movitě. Jakmile ovšem provdá dcery, mění se její kostým na obyčejnější květované šaty. Jistým komickým prvkem je pak její rozsáhlá kudrnatá blondatá paruka, která může být aluzí na její přihlouplé a nemravné chování. Zároveň tím vzniká o to větší kontrast mezi ní a manželem Bennetem, který svým volným oděvem v hnědých barvách koresponduje se svými mnohdy apatickými výroky a postoji vůči ostatním postavám. Jeho kostým je zároveň jistým protipólem vůči Bingleymu a Darcymu, kteří svými elegantními obleky zastávají šlechtický rod.

Herectví je v inscenaci převážně stylizované. Marie Vojtěchová ztvárňuje jak Elizabeth, tak Jane Austen. Tím mimo jiné dávají autorky najevo spřízněnost názorů, kdy se Austen nejspíše do Elizabeth projektovala, neboť zastávala obdobné pohledy na svět. Vojtěchová velmi často využívá ironických tónů, čímž působí Elizabeth poněkud přidržle:

„Lydia: Pluk se stěhuje z Merytonu. Odjíždějí za čtrnáct dní.

Bennetová: Cože? Pane na nebi!

Elizabeth: (ironicky) To je teprve skutečná tragédie...“<sup>541</sup>

Její výroky kontrastují s patetickým pojetím Bennetové, již hraje Tamara Kotrbová, která využívá expresivního herectví. Petr KlariN Klár Bennetovou označuje jako „stupidní kreaturu, lačně pátrající po potencionálních ženiších svých dcer.“<sup>542</sup> Onu „stupiditu“ bych nahradila spíše adjektivem absurdní, což ostatně dokazují samotné výroky:

„Bennetová: Ne, děvenko, půjdeš pěšky, vypadá to na déšť.

Jane: Ale –

Bennetová: No právě! Když cestou zmokneš, budeš se muset v Netherfieldu usušit.“<sup>543</sup>

Protismyslné myšlenkové pochody Bennetové pak Kotrbová svým hereckým výkonem posouvá na další úroveň, neboť využívá neustálého přehrávání a zveličování, které se jeví

---

<sup>541</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 41.

<sup>542</sup> KLÁR, Petr KlariN. Je sladké býti ve Zlíne (No. 1). *Divadelní noviny*. 2021. [Online]. [Cit. 14. 4. 2024].

Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/je-sladke-byti-ve-zline-no-1>.

<sup>543</sup> SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. 2021. Městské divadlo Zlín, s. 17.

poněkud groteskně. Ještě absurdněji je pojata postava Lydie Lucie Šustek Rybníkářové, která je svým projevem synchronní s předepsanou postavou. Její povahové rysy konstruuje do krajnosti, což je namístě, neboť Saavedře šlo o vykreslení jednotlivých charakterových typů, jejichž atributy hyperbolizovala. Klár až nevhodným způsobem glosuje ztvárnění Lydie Šustek Rybníkářovou, vůči němuž mám potřebu se vymezit: „spontaneita je bohužel zbytečně transmutována do permanentně nadržené rajdičky, jež díky kostýmu i vlasové stylizaci působí jako Meghan Markle na béčkovém chomutovském pervitínu.“<sup>544</sup> V tomto případě nebyl zcela pochopen záměr autorek, který netkvěl v realistickém pojetí románu, ale šlo převážně o karikaturní pojetí a kritické zamyšlení se nad osobností Jane Austen, jež se svým myšlením a způsobem psaní řadí mezi revoluční autorky své doby.

Méně patetická je Jane Kateřiny Lidřákové, která více vsází na civilnost projevu a celkovou odměřenost, což je k jejím povahovým rysům příznačné, neboť se nevynezuje vůči matce ani dalším postavám.

Skrze herectví se pak postupně transformuje postava Benneta Ludřka Randára, který je zprvu nevýrazný, a to jak projevem, tak gesty. To se nicméně mění vzápětí, kdy je na Benneta kladen nápor, neboť s ním chtějí všichni budoucí ženichové jeho dcer hovořit a optat se, zda si je mohou vzít. V této části Randár přechází na podobnou „vlnu“ a zapojuje výraznou mimiku, gestiku, ale zejména svůj hlasový projev, který nabývá komických rozměrů.

Výrazovost v inscenaci netkvěla pouze v hereckém projevu, nýbrž i v pohybové složce Hany Achilles. Jedná se o plesové scény, kde postavy symbolicky tančí. Jejich kreace a pohyby jsou rovněž velmi stylizované a zároveň dochází v některých částech k synchronizaci pohybů postav, čímž se akcentuje jejich rytmika. Na strojenost pohybů pak můžeme nazírat jako na zrcadlení povrchní společnosti; postavy ples berou jen jako povinnost, nikoliv jako zábavu.

#### **4.2.5 *Fat cabaret: lásky strach a žen nekonfekčních žen***

Poslední analyzovaná inscenace se odlišuje od výše analyzovaných nejenom celkovým pojetím (kabaret), nýbrž i téměř veškerými scénickými složkami, které podrobím analýze níže. Co se dramaturgických zásahů týká, jedná se o drobné úpravy, jako je utvrzování diváků/divaček v tom, že to, co aktérky nyní řeknou, je skutečná pravda. Konkrétně jsou to přidané výstupy, ve kterých dochází k citaci výzkumů, které ukazují, kolik lidí si je schopno

---

<sup>544</sup> KLÁR, Petr KlariN. Je sladké býti ve Zlíne (No. 1). *Divadelní noviny*. 2021. [Online]. [Cit. 14. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/je-sladke-byti-ve-zline-no-1>.

i po dietě udržet onu váhu, přičemž Posníková vzápětí komentuje pravdivost těchto čísel, což v původním textu absentuje.

S jistotou bychom mohli říci, že je inscenace, až na výjimky, zcela humorně a parodicky<sup>545</sup> pojata. Divadelní kritik Vladimír Hulec o inscenaci hovoří jako o „naplnění žánru tzv. dialogického jednání, jak o něm mluvil a sám ve svých produkcích je svého času realizoval profesor Ivan Vyskočil.“<sup>546</sup> S Hulcem nemohu souhlasit. Za prvé si nejsem jistá, zda lze o dialogickém jednání hovořit jako o žánru, za druhé je tato Vyskočilova metoda<sup>547</sup> postavená na odlišných principech a cílech oproti inscenaci, která vychází z pevně daného divadelního textu. Dovolím si tedy na úvod malý exkurz, abych své teze podložila. Vyskočil sám tento způsob staví na komunikaci s naším „vnitřním“ partnerem, jde o polaritu hlasu (vnějšího a vnitřního), který mluví za nás. Jedinec „dospívá k vlastní psychosomatické kondici pro vědomou, tvořivou komunikaci.“<sup>548</sup> K tomu ovšem nedochází ve *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* už jen z toho důvodu, že východiskem byl dotazník, nikoliv „hlasy“ akterek. Zároveň jsou veškeré výstupy hrané/inscenované, a tak nemůže docházet k přirozenému rozvíjení myšlenek s „naším“ partnerem.

Divadlo Tramtarie je opět prostorem komorním, čehož využívají i herečky, které během inscenace promlouvají k divákům/divačkám, navazují oční kontakt či se snaží o interakci, k čemuž se dostanu v průběhu analýzy herectví. Nyní se přesunu ke scénografii, kterou vytvořila Julie Ema Růžičková. Po celou dobu je scéna neměnná, zato ale multifunkční. Primárně imituje převlékáckí kabinku, která je vytvořena zrcadly rozmístěnými po všech stranách a doplněná jednoduchými žárovkami. Jevišťe je po celou dobu neutrální, a jakmile dochází ke zpívaným výstupům či komentování nějakého příběhu, prostor evokuje stand-up, zároveň ale reprezentuje konkrétní prostory – dům, ordinaci, ony zmíněné události, oslavy či „podmořský svět.“

Zrcadla signalizují trauma, která dle tvůrkyň lidem způsobují, a současně upozorňují na neustálou kontrolu toho, jak vypadáme. Zároveň se tímto způsobem pojatá scéna může jevit jako obecný odraz společnosti. Scéna se proměňuje v samotném závěru inscenace, kdy zrcadla střídají barevné kulisy s malbou podmořských korálů, které poukazují na to, kde se ženy cítí

---

<sup>545</sup> Paroduje výstupy mediálních osobností 90. let či osobnosti módního průmyslu, což rozeberu níže.

<sup>546</sup> HULEC, Vladimír. Komentář k článku: Český Těšín, regionům zaslíbený (No. 1). 2023. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 10. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/reportaz-cesky-tesin-regionum-zaslibeny-no-1>.

<sup>547</sup> Tuto metodu kromě Vyskočila využívá a zevrubně zkoumá teatroložka Martina Musilová z Masarykovy univerzity v Brně, kde mimo jiné pořádá praktické semináře na ono téma.

<sup>548</sup> VYSKOČIL, Ivan. Dialogické jednání, heslo pro autorizaci. 2005. *Ivanvyskocil.cz*. [Online]. [Cit. 10. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.ivanvyskocil.cz/html/dialogicke.html>.



nejlépe (určeno dle dotazníků). Nejčastější odpovědí byla právě ona voda a vlny, kde se ženy cítí sebevědomě a přirozeně.<sup>549</sup> Vodní prostředí rovněž tvoří bubliny z bublifuku, které v závěru inscenace vytvářejí samy herečky. Co se týče předmětů na scéně, dominují zde čtyři pojízdné židle, jež aktérky využívají i jako předměty/rekvizity (berle), anebo jako uplynutí dalšího dne (po otočení židle následuje další den/situace). Obdobným způsobem využívají vysavač, jenž je mikrofonom, vysavačem a mužským přirozením současně v jedné scéně. Tím je předmět využíván *metaforicky* a zároveň vzniká akumulace různých identit, neboť zastává tři „identity“ v jednom.<sup>550</sup> Jakmile dochází k „transformaci“ do mužského údu, význam destabilizuje percepce, divák/divačka jej začne vnímat v odlišných intencích s pejorativními konotacemi. Tím, že je výprava a scéna poměrně jednoduše pojatá, figurují zde imaginární předměty či *předměty vymyšlené postavou*, jak to popisuje Pavis.<sup>551</sup> Jako příklad bych uvedla váhu, která je symbolizována pomocí zvuků, nikoliv však vizuálně, a tak si ji diváci a divačky pouze představují.

Osvětlovač (Daniel Bodlák) využívá horizontální a laterální osvětlení. Jakmile vystupuje pouze jedna z akterek, je osvětlena buď světelným kuzelem, či předním bodovým osvětlením, což akcentuje to, kam se má upřít pozornost diváků/divaček. Světlo není využito jen účelově, nýbrž i ilustrativně jako rekvizita, jak jsem avizovala na počátku analýzy. To opět evokuje to, jak jsou lidé (v tomto případě ženy) pod neustálým drobnohledem. Barevné tónování pro budování atmosféry či navození nálady/emocí absentuje. *Light design* v tomto případě není tak sofistikovanou složkou, jako tomu bylo u předchozích inscenací, a proto se přesunu k hudební složce, která je naopak dominantní.

Nediegetická hudba (Mario Buzzi) je využívána zejména k oddělení scén – kombinací flétny a zvuků připomínajících kastaněty se rytmizuje přechod mezi jednotlivými segmenty. K tomu se přidává neurčité mnohohlasí, jež koresponduje s celkovým pojetím inscenace, která využívá chóru a vícehlasých písní. Hudební složka rovněž slouží jako doprovod ke zpívaným výstupům, čímž dochází k muzikálnosti a zvýraznění hudebně-kreačních výstupů, které se stávají *centrem pozornosti*.<sup>552</sup> Kromě toho hudba spoluurčuje místo děje, konkrétně se jedná o soutěž Miss České republiky, kterou rámuje hudba, jež skutečně v onom pořadu zaznívala.

---

<sup>549</sup> Janka Ryšánek Schmiedtová, osobní korespondence s autorkou. Online 5. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>550</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 300–301.

<sup>551</sup> Ibid.

<sup>552</sup> Ibid., s. 227.

Zároveň se zde používají známé melodie písní, ke kterým autorky vytvořily vlastní text (např. *Macarena*).<sup>553</sup>

„Chór: Já jsem mořská panna Macarena  
Krásná, štíhlá, sexy super žena  
Kup si mě  
Zbožňuj mě  
Moje ploutve jsou tak ladný  
Obleč mě  
Vysvleč mě  
Moje tělo dokonale vlnadný.“<sup>554</sup>

Muzikálnost inscenace rovněž stojí na zpívaných pasážích či melodiích vytvořených aktérkami, které se mnohdy snaží imitovat „operní“ zpěv, čímž opět vzniká karikatura a nadnesenost tématu, o kterém zpívají či rytmicky recitují.

Kostýmní složka Julie Emy Růžičkové není nikterak výpravná, herečky jsou oděné do barevných šatů, které tvoří „základ,“ na nějž se postupně případně vrství další kostýmy. Barevnost kostýmů odkazuje na pluralitu společnosti. Tento způsob bychom mohli nazvat Pavicovou terminologií, a sice jako *gestus*.<sup>555</sup> Kostýmy nám v tomto případě neurčují či nerámují dobu, nicméně se symbolicky vztahují k onomu tématu. S inkohorentním pojetím inscenace se proměňují i kostýmy, které mnohdy imitují skutečnou postavu. Například ve scéně Karla Lagerfelda je využíváno doplňků, jež jsou pro osobnost Lagerfelda signifikantní, a tak jej divák/divačka o to snáze identifikuje. Jedná se například o černé sluneční brýle, kravatu a brož, které Lagerfeld neustále nosil. S tímto ve snaze realisticky pojatým kostýmu kontrastují hyperbolizované převleky mořských panen či enormních kostýmů jídel (uzenin, hamburgerů apod.). Mořské panny jsou opět aluzí na devadesátá léta, neboť „oblíbenou hračkou v té době byla panenka Barbie, která se právě prodávala mimo jiné i v edici mořská pana. Byla brána jako dokonale vypadající modla, pro každou nedostupný piedestal, až později se zjistilo, že kdyby živá žena měla stejné míry jako Barbie, neudělala by krok a zlomila by se v půlce.“<sup>556</sup> Převleky panen se nesou v symbolu krásy, přičemž jejich hlavním úkolem je být krásnými – jako trofejní manželky či milenky, dle slov Ryšánek Schmiédtové. Ne každý z diváků a divaček si ovšem tuto scénu nutně spojí s „fenomémem Barbie,“ zejména pokud se jedná o mladší publikum, jež

---

<sup>553</sup> *Macarena* je píseň španělské skupiny *Los Del Rio*, která mimo jiné v textu zpívá o radosti ze svého těla (viz <https://macarena.com/macarena-song-lyrics/>).

<sup>554</sup> SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* [divadelní text]. Divadlo Tramtarie. 2023, s. 25.

<sup>555</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*, s. 279.

<sup>556</sup> Janka Ryšánek Schmiédtová, osobní korespondence s autorkou. Online 5. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

si onu dobu nemusí pamatovat. Kostýmy pokrmů jsou použity jako akcentace toho, jak se na šikanované jedince nazírá („buřt třídy“):

„Párek: Moje první vzpomínka na zesměšňování nebo chcete-li šikanu byla asi tak z šesté třídy. Vždycky po prázdninách v září jsme v hodině tělesné výchovy, kterou jsem k smrti nenáviděla, museli stoupnout na takovou velkou pracovní váhu – takže všichni okolo viděli to ono číslo a ze škatulky „buřt třídy“ nebylo úniku.“<sup>557</sup>

Herectví je v inscenaci různorodé, dochází jak k absolutnímu ztotožnění hereček a postav, tak ke glosování situací, nicméně poměrně patetickým způsobem. Situace či zážitky mnohdy aktérky reflektují v imperfektu, čímž si od postavy vytvářejí, stejně jako diváci, odstup. Z velké části je ovšem herectví hyperbolizované a přehrávané. Nicméně dochází i k pouhému převyprávění či „přetlumočení“ textu, a to v podobě recitací, které jsou rytmizované a frázované.

V inscenaci vystupují Jana Drgová, Dominika Hrazdilková, Tereza Toth Čápková a Jana Posníková, přičemž se na začátku a na závěr inscenace oslovují jménem a hrají samy sebe. Tím se v divácích snaží navodit pocit improvizace a skutečnosti, nicméně i tyto části jsou inscenované a napsané v textu. Jana Posníková využívá své robustní postavy a opakovaně k sobě odkazuje, mnohdy parodicky a s humorem. Je očividné, že je její „postava“ psaná přímo „na tělo.“ Posníková rovněž komunikuje s publikem, ať už na úrovni mimické, tak verbální. Využívá výrazných gest a mimiky, sofistikovaným způsobem pracuje s hlasem a jeho hloubkou, neboť imituje situace z nejrůznějších prostředí (lékařské, rodinné či školní). Podobně herecky výraznou je i Jana Drgová, která, dle publicisty Petra KlariNa Klára, „střídá groteskní momenty s emotivními náznaky existenciálních temnot a s nadhledem šarmančně unese i ošemetnou tendenční karikaturu Karla Lagerfelda.“<sup>558</sup> Ony existenciální temnoty jsou ale rovněž humorně či groteskně podané, a tak mezi sebou nekontrastují tak, jak by mohly, čímž inscenace vyznívá dosti odlišně oproti své textové předloze. Drgová například velmi pateticky předvádí oplzlého moderátora České Miss, jež se dopouští netečného chování, a celá situace je tak netaktním způsobem nadlehčována. Obdobným způsobem ztvárňuje pochybného muže z Tinderu. Celý tento komplexní problém týkající se nevhodného chování mužů k ženám se bagatelizuje a hra nepřichází s žádným rozřešením či kritickým náhledem na danou problematiku, která je nadto aktuální.

---

<sup>557</sup> SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* [divadelní text]. Divadlo Tramtarie. 2023, s. 32.

<sup>558</sup> KLÁR, Petr KlariN. Český Těšín, regionům zaslibený (No. 1). 2023. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 10. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/reportaz-cesky-tesin-regionum-zaslibeny-no-1>.

Dominika Hrazdílková doplňuje kabaret svými výstupy a glosami, u nichž se snaží navodit dojem civilnosti a přirozeného projevu. Oslovuje během svých projevů herečky vlastními jmény, čímž opět dochází k navození „realističnosti.“ Tyto scény nicméně přechází do „komických“ poloh. Z obvyklého komentování Hrazdílková přechází do zpěvu, jenž doplňuje hudební podkres. V jednom momentu k civilnosti projevu skutečně dochází, a to při přečtení odpovědi z jednoho z dotazníků, která zmiňuje změnu ve vnímání vlastního těla díky rakovině. Vážnost odpovědi tak „nedovolí“ Hrazdílkové téma karikovat či ho ironizovat, a tak dochází k jednomu z nejsilnějších momentů celé inscenace, který vzápětí střídá píseň o tom, kde se ženy cítí nejlépe (jak jsem již zmínila). Herectví Terezy Toth Čákové je pojato velmi expresivním způsobem, což je ostatně pro Čákovou typické. Zastupuje například prvorodičku, čímž se snaží navodit dojem stand-upu (jak je to předepsáno v textu), zároveň však nadměru využívá gest a výrazné mimiky, až scéna působí naopak karikaturně. Přitom text tímto implicitně upozorňuje na nevhodnost dotazů týkajících se početí či mateřství a je spolu s body shamingem velmi aktuálním tématem – Saavedra *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonečných žen* vnímá, „stejně jako inscenaci *Sádlo* Ridiny Ahmedové nebo *Metabaletky* Miřenky Čechové, jako takové první vlaštovky k nastolení diskuse o tomto tématu,<sup>559</sup> klíčová je ovšem forma sdělení, které se budu věnovat v Závěru diplomové práce.

#### 4.2.6 Interpretační závěr

V této podkapitole je mým cílem shrnout režijní přístup Janky Ryšánek Schmiedtové k vybraným inscenacím. Pokud začnu obecněji, Ryšánek Schmiedtová cíleně vyhledává témata korespondující s genderovými, ale i celospolečenskými tématy. K textům mnohdy přistupuje skrze téma, jak sama naznačuje: „mám dlouho v hlavě téma, třeba nerozhodnost lidí, kteří mají materiálně všechno, a hledám text, skrze který by šlo ho na jevišti zpřítomnit.“<sup>560</sup> Jelikož se Saavedrou zaujímají podobná stanoviska a zásady, často spolu kooperují na divadelních projektech. Zároveň Saavedra není jedinou autorkou, která opakovaně s Ryšánek Schmiedtovou spolupracuje, jak je z výše analyzovaných inscenací zřejmé. Ať už se jedná o scénografa Davida Janoška (*Dům Bernardy Alby*, *Pýcha a předsudek*, *Heda Gablerová: Teorie dospělosti*), skladatele Ivana Achera (*Heda Gablerová: Teorie dospělosti*, *Šikmý kostel* atd.) či choreografku Hanu Achilles (*Pýcha a předsudek*, *Šikmý kostel*).

---

<sup>559</sup> Anna Saavedra, osobní korespondence s autorkou. Online 12. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>560</sup> Janka Ryšánek Schmiedtová, osobní korespondence s autorkou. Online 5. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

Metaforické pojetí inscenací uchopuje Ryšánek Schmiedtová zejména prostřednictvím scénografie a kostýmů, které se mohou vztahovat k ústřednímu tématu inscenace. Ať je to pojízdná obývací zeď v *Eva, Eva!*, která představuje podvolení a „uvěznění“ v manželství (Samka a Evy), šatní skříň v *Kuřáčkách*, jež se vázala k ambivalentnosti postav, či suché rákosí a strom v *Domě Bernardy Alby*, který měl velmi symbolickou funkci – nešlo o to vykreslit realistické prostředí domu, které by mohlo představovat nábytek, nýbrž zachytit ponurou atmosféru a vyprahlost dcer. Nejméně metaforická a symbolická je inscenace *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*, což je vzhledem k povaze divadelního textu logické, neboť jde primárně o obsah sdělení a o jazyk. Aktérky mnohdy imitují stand-up vystoupení, při kterém chtějí vypadat autenticky a vyvolat dojem improvizace.

Co se týče kostýmů, Ryšánek Schmiedtová velmi pracuje se symbolikou barev a střihu, který u vnímání postav sehrává klíčovou roli (jak to ve svém konceptu analýzy akcentuje i Pavis). Obdobným způsobem využívá s inscenátory obuv, zejména pak podpatky, které povětšinou demonstrují nestabilitu postav. Pokud si je postavy vyzouvají, odkazuje tím Ryšánek Schmiedtová na vzdor společenským konvencím (*Kuřáčky, Dům Bernardy Alby, Pýcha a předsudek*). Výsledek scény a kostýmů nevychází pouze z představy režisérky Ryšánek Schmiedtové, nýbrž vše konzultuje a diskutuje s tvůrčím týmem: „spolupracovníkům se vždy snažím předat svou představu jako vstupní informaci, ale pak už autoritativně nediktovat. Vyhovuje mi, když se nacítí na mé vnímání věci, ale do výsledné práce přinesou i svůj názor/náhled, byť jde klidně proti srsti tomu mému prvotnímu nastavení. Dopředu málokdy plánuji nějaké symbolické přesahy, ty většinou autenticky vyplují během spolupráce, během zkoušení.“<sup>561</sup> Obdobným způsobem režisérka využívá osvětlení, téměř vždy, vyjma *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*, využila barevného (nejčastěji modrého) světla, které mělo buď funkci atmosférickou, anebo představovalo surrealistický výjev či sen.

Ve většině případů se jedná o tradičnější formy inscenování, které vedou diváky a divačky k prožití nastoleného příběhu, a to od expozice až po katarzi.<sup>562</sup> To mimo jiné mohlo být důvodem, proč závěrečnou scénu s Jane Austen v *Pýše a předsudku* Ryšánek Schmiedtová vyřadila, neboť by nedošlo ke katarzi – děj by zůstal otevřený, divák/divačka by byl/a „vyrušen/a“ a došlo by k odcizení a nutnosti hlubšího zamyšlení, čímž by mohlo směřovat k nevyrovnání diváka/divačky, jak konstatuje Janoušek.<sup>563</sup> Mimoto zmiňuje, že tato

---

<sup>561</sup> Janka Ryšánek Schmiedtová, osobní korespondence s autorkou. Online 5. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>562</sup> JANOUŠEK, Pavel. Souvislosti, kontexty... a intertexty. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 105.

<sup>563</sup> Ibid., s. 105.

nevyrovnanost může nastat i v případě, pokud „konstrukce hry a inscenace nestojí na konfliktu směřujícím k jedinému možnému řešení, ale na předvedení určitého zajímavého a otevřeného problému, který není snadné vyřešit – pokud to vůbec lze.“<sup>564</sup> To je i případ *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*, který se sice snaží nastolit řešení – rezignaci na to, co si myslí okolí –, nicméně to je nedostačující a divák/divačka odchází s rozpolcenými pocity, neb sám/sama ví, že to není ideálním řešením.

Herce a herečky vede Ryšánek Schmiedtová ke stylizaci a expresivnímu ztvárnění. Postavy zastávající tradiční úzus bývají vyobrazené pateticky. Obecně lze říct, že Ryšánek Schmiedtová je spíše režisérkou zastávající klasičtější postupy a přístupy, jak je z inscenací patrné, ale zároveň se nezdráhá uplatnit i postdramatické tendence, které lze spatřovat v roztržitosti (*Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*), anebo v netradičním formátu (*Samodivý/divadelní blues pro sólo matky, Paso a paso – Cesta zraněného bojovníka*).

---

<sup>564</sup> JANOUŠEK, Pavel. Souvislosti, kontexty... a intertexty. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ (ed.). Cit. d., s. 105.

## Závěr

Cílem magisterské diplomové práce bylo určit svébytnost tvorby umělecké dvojice Janky Ryšánek Schmiedtové a Anny Saavedry, přičemž jsem kladla důraz na gender problematiku. K tomu, aby byly mé závěry validní, bylo zapotřebí vybrat dostatečný počet vzorků, které sestávaly jak z aktuálních inscenací/divadelních textů, tak i těch starších. Jedna ze zvolených metod byla diskurzivní analýza, a proto bylo nezbytně nutné zmapovat, jak se k genderové nerovnosti, či obecně pojmu gender, staví česká společnost. Na příkladu neratifikování *Istanbulské úmluvy* a proslovu Dariy Kashcheevy pak vykryštovala stále převládající patriarchální společnost v České republice. Jsem si vědoma toho, že to nebyl předmět mého výzkumu, nicméně si trávím tvrdit, že na základě mnou nastíněných příkladů zde patriarchální nastavení společnosti skutečně dominuje. To je pravděpodobně důvodem reflexe obdobných témat (nejenom) v divadelní tvorbě. Politici/Politicky se odvolávají na genderovou ideologii, kterou ale paradoxně sami vytvářejí, a to prostřednictvím hoaxů, jež v souvislosti s genderem šíří.

V další části kontextové kapitoly jsem pozornost upřela na tvorbu současných režisérů a dramatiček, jež reflektují obdobná témata jako Ryšánek Schmiedtová a Saavedra. Kapitola tudíž nabídla další perspektivy toho, jak lze celospolečenská (především gender) témata v divadelní praxi uchopovat. V rámci této podkapitoly jsem si dovolila stručný exkurz o adjektivu „ženský“, které se ve spojitosti s dramatičkami a režisérkami obvykle užívá, zatímco v případě mužů nikoliv. Vymezila jsem se proti sousloví Lenky Jungmannové „ženské drama“, neboť má poměrně negativní konotace a v opačném případě („mužské drama“) se neuplatňuje. V kontextuální části proto navrhuji termín „emancipační divadelní text“, který se vztahuje jak k tématům, která dramatičky a režisérky uchopují, tak k jejich formě („divadelní text“). Jak již v 90. letech deklarovala Gerda Poschmann, nelze již zcela hovořit o termínu dramatu z důvodu proměny jeho formy, která ovšem nabývá jiných kvalit (metatematizace, rytimizace, intertextualita, obrazotvornost atp.). Proto jsem divadelní texty analyzovala prizmatem Gerdy Poschmann, jejíž koncept současní teatrologové a teatroložky stále interpretují. U analyzovaných inscenací jsem využila sémioticko-strukturální metodu, která se zabývá inscenačními složkami a vztahy mezi nimi. Díla tvůrkyň se dosud mohla zdát separovaná, proto v tomto závěru dojde k jejich přirozenému propojení a určení svébytnosti v tvorbě Ryšánek Schmiedtové a Saavedry.

Začnu shrnutím stěžejních znaků v inscenacích Ryšánek Schmiedtové, ze kterého vytane příznačnost společné tvorby, neboť se ukáže přístup režisérky k divadelním textům

Anny Saavedry. Nebudu se zde pouštět do opakování inscenačních složek, nýbrž se pokusím zobecnit, jakým způsobem Ryšánek Schmiedtová kooperuje s divadelním textem a co akcentuje. Pokud bych měla zvolit jeden klíčový aspekt z výše analyzovaných složek, byla by to zajisté výpravní složka (kostýmy, scénografie) a způsob práce se světlem. Obě zmíněné složky bychom mohli nazvat pojmy, jež mi vyvstaly jako ryze signifikantní pro společnou tvorbu autorek, a sice metaforické pojetí a symbolika. Saavedra onu symboliku nastiňuje již ve svých divadelních textech, ať je to skrze básně, tak konkrétní předměty, které postavy zmiňují. Demonstrativním příkladem by mohla být liška v *Kuřáčkách*, která se zpřítomňuje prostřednictvím replik postav, a stejně tak tematizování žízně prostřednictvím Bernardiných dcer v *Domě Bernardy Alby*. Tyto principy nalezneme i v ostatních divadelních textech a inscenacích, nicméně ve dvou výše uvedených mi tyto principy připadají nejznatelnější, a právě proto na nich interpretuji postupy autorek. Saavedra v textu akcentovala přítomnost lišky pomocí postav, které k ní opakovaně promlouvaly. Čtenář/Čtenářka ji chápe jako metaforu vzpomínky na otce a rovněž i v souvislosti s *Malým princem* (metafora pospolitosti, která není zprvu naplněna). Tuto skutečnost pak Ryšánek Schmiedtová přetavila na divadelní jeviště nejenom samotným předmětem lišky, nýbrž i jejím modrým podsvícením. Tím je podpořena symbolika – metafora –, a potlačena snaha o realističnost. Modrá barva navíc asociuje pochmurné pocity, jež se divákovi/divačce spojí především se smrtí otce, kterou postavy rovněž tematizují. Obdobně to pak funguje i v případě *Domu Bernardy Alby*, kde mají postavy v Saavedřině pojetí často žízeň, což by čtenář nemusel nutně chápat jako metaforu. Ryšánek Schmiedtová (spolu s Davidem Janoškem) tuto potřebu žízně znamenitě akcentovali jako suchý strom a rákosí, jež symbolizují vyprahlost místa. Pustost obydlí je zdůrazněna malým pítkem umístěným v rohu scény, které doslova kontrastuje s tím, kolik postav potřebuje v jakékoliv podobě vodu. V tomto případě tedy sledujeme, jak Ryšánek Schmiedtová spolu s týmem doslova „ztělesní“ téma či repliky divadelního textu. Obdobným způsobem režisérka pracuje s kostýmy, kde vlastnosti/charaktery postav opět uchopuje skrze jejich oděv a zejména pak obuv. Co se týče obuvi, téměř ve všech inscenacích je využíváno metafory „vyzouvaní se,“ které se převážně pojí s rezignací na tradiční úzus, normy či konvence (Eva v *Eva, Eva!*, Elizabeth v *Pýše a předsudku*, sestry v *Kuřáčkách*, Adéla [i její sestry] v *Domě Bernardy Alby*). Opět tedy Ryšánek Schmiedtová využívá potenciál divadelního textu, který přetváří do inscenační podoby.

V souvislosti s režijním uchopením inscenace a přístupem k textu bych se alespoň ještě na krátko zdržela u „kontrastovosti,“ která je u tvůrkyň zastoupena. U Saavedry se jedná o charaktery postav, kdy akcentuje vlastnosti stereotypní postavy, aby více vynikly postavy



ostatní. Připomenu alespoň *Kuřačky* (Natalie × sestry), *Dům Bernardy Alby* (Bernarda × Adéla), *Pýcha a předsudek* (Elizabeth × paní Bingley) apod. V této souvislosti jsou vytvářeny kostýmy, které ony imanentní atributy postav podtrhují. Divákovi/divačce je bez většího představení postav jasné, že budou postavy v rozporujícím vztahu (nevkusný tygrovaný Natáliin overal × běžný oděv sester, výstřední Adéla × zahalená Bernarda, volné Elizabethiny šaty a účes × extravagantní účesy a šaty šlechtických rodin atd.). Taktéž je kontrastovost přítomna například v synkretické hudbě, která zde může sémanticky naznačovat rozpolcenost postav. Na základě toho lze určit, že Ryšánek Schmieďtová témata divadelních textů Saavedry jednoznačně naplňuje, a to účinným způsobem. Tím jsem zodpověděla první výzkumnou otázku tážající se, v čem spočívá svébytnost společné tvorby mnou zkoumaných autorek.

Nyní se dostávám k velmi důležité části této magisterské diplomové práce, neboť se k tomu sama odkazuje – a to je způsob, jakým autorky gender problematiku uchopují. Mnohé již bylo řečeno v sumarizačních kapitolách, zde se více zaměřím na to, jakými perspektivami na genderovou diskriminaci autorky nazírají. Jak ze sumarizačních závěrů vyplynulo, Saavedra povětšinou dané charaktery postav hyperbolizuje či aktualizuje v závislosti na aktuálním diskurzu. Pokud v původním textu vystupují stereotypně zkonstruované postavy, Saavedra je záměrně ironizuje. Tím rafinovaně poukazuje na ustrnulost společnosti, které se pomocí ironie vysmívá. Na divadle je to pak uchopeno zejména herci/herečkami, kteří/ktelé ironicky předepsanou postavu hrají patetickým až karikaturním způsobem.<sup>565</sup> Postavy, které se naopak vymaňují ze svých genderových rolí, nebývají takovým způsobem zveličovány, byť je určitá míra expresivity vždy přítomna. Vždy je to provedeno tak, aby emancipovaně pojeté postavy kontrastovaly s těmi konvenčně smýšlejícími. Umírněnější herectví lze interpretovat jako snahu o „znormální“ nestereotypních stanovisek. To může vést k tomu, aby publikum tyto rovnoprávně uvažující postavy, tak jak je vnímá v divadelní inscenaci, chápalo i v realitě. Z výše uvedeného tedy vyvstává, že je sice ona *performativita genderu* přítomná v každém textu a inscenaci, ovšem v karikaturním/hyperbolizovaném pojetí. Vůči *performativitě genderu* se postavy explicitně vyhrazují, a to prostřednictvím verbální složky či již zmíněných kostýmů/obuvi.

Nyní odpovím na svoji druhou ústřední otázku, která se týkala toho, jakým způsobem tvůrčí dvojice snahu o genderovou rovnoprávnost posouvá. Než se přesunu k zodpovězení otázky, dovolím si krátkou citaci Ryšánek Schmieďtové, ze které pramení jistý paradox jejich tvorby, jenž záhy nastíním. Pro Ryšánek Schmieďtovou je nejdůležitější upozornovat na to, „že

---

<sup>565</sup> Jak je z analýz patrné, Saavedra ironii využívá i u „emancipovaných“ postav, vždy je to ale ve vztahu ke konvenčním postavám či převládajícím normám.

se už sice umíme tvářit, jak je vše v naší společnosti rovné, ale ve skutečnosti to tak ani zdaleka není – a stále narážíme na překonané myšlení, které starší generace, ať už v dobré, či špatné víře, předávají mladším.<sup>566</sup> Tento aspekt tvůrkyně zohledňují, a proto v každé inscenaci vystupuje postava zastupující zmíněnou starší generaci. Problémem ovšem je, že se ono téma nikam neposouvá, pouze se vytvářejí modelové situace. Paradox tkví především v tom, že ač se autorky snaží ve svých dílech vyvracet stereotypy, zároveň je akcentují. To jsme mohli vidět zejména ve *Fat cabaretu: lásky, strach a zen* na postavě coby nositele textu „dědy.“ Zde se jedná o vyobrazení stereotypu, který říká, že starší lidé musí nutně zaujímat tradiční stanovisko. Jistým možným řešením by bylo nastolit skrze postavy dialog, zaujímat vůči starším respektující přístup a ukázat jiné řešení, nikoliv jen kopírovat předsudky.<sup>567</sup> Kořeny problematiky související s tělesností by měly být představeny z více možných úhlů pohledu a nepodezírat starší osoby, soutěže krásy či Karla Lagerfelda z problematičtějšího vztahu k sobě samému, i když to s nahlížením na vlastní tělesnost může jistě souviset. Saavedra s Ryšánek Schmiedtovou totiž zcela opomíjí fakt, že onen problém s vlastním tělem či nepřiměřená robustnost můžou být projevem psychosomatiky. A tak se někteří/é diváci/divačky, kteří/které mají tento skutečný problém se svojí vnějškovostí, mohou cítit dehonestovní. Zároveň bych podotkla, že záměrem *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* dle režisérky bylo „vysmát se strachům a předsudkům spojeným s hodnocením vlastních i cizích těl, o kterých se už dlouho ví, že jsou nelogické, zraňující a hloupé, a přece si je hýčkáme, ovšem málo se o nich mluví, na divadle téměř vůbec – zvláště u divadla pro děti a dospívající to beru v dnešní době jako velkou chybu.“<sup>568</sup> Tento výrok je příliš obecný a de facto poplatný jakémukoliv jinému celospolečenskému problému, a v tom možná tkví šablonovitost situací, které reflektují, že to tak prostě s genderovou nevyrovnaností je. Byť v určitých pasážích *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* upozorňuje na notoricky známá fakta dokazující nerovnoprávnost, převažuje spíše ploché inscenační zpracování se snahou o karikaturu/ironii. Humor je jistě účinnou formou, jak stereotypy reflektovat, avšak je zapotřebí se vůči nim v daném díle i vymezit či je alespoň sofistikovaněji karikovat, což jsme mohli vidět například v *Eva, Eva!, Kuřáčkách* či *Pýše a předsudku*.

---

<sup>566</sup> Janka Ryšánek Schmiedtová, osobní korespondence s autorkou. Online 5. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

<sup>567</sup> Jsem si vědoma toho, že tato situace nejspíše pramení z dotazníků, ze kterých autorky vycházely, nicméně je v tomto případě namístě zaujmout kritický postoj a komentář.

<sup>568</sup> Janka Ryšánek Schmiedtová, osobní korespondence s autorkou. Online 5. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.

Pokoušela jsem se, v rámci zhlédnutých inscenací jiných režisérek a zpracované kontextuální kapitoly, přijít právě na to, co je to „ono“, co nejefektivněji promlouvá k divákům a divačkám. Postupně jsem došla k závěrům, že je zapotřebí „potlačit“ divadelnost jako takovou (např. příliš konkrétní kostýmy – mořské panny/hamburgery ve *Fat cabaretu: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*), a naopak klást důraz na zcizovací efekty. Dát větší prostor přemýšlení o onom tématu a prostřednictvím postav/nositelů textu více problematiku genderu diskutovat, modifikovat, nikoliv pouze nastolovat.

Závěrem bych dodala, že každé dílo, které se alespoň nepatrně dotýká mužsko-ženských principů, může v divákovi/divačce vyvolat kritický názor, a to ať už směrem k inscenaci, tak k reálnému problému jako takovému. Je důležité mít na paměti, že záměr inscenací /divadelních textů autorek a autorů se může vylučovat s tím, jaké má ve výsledku dopady a účinky na diváka/divačku. Je proto nezbytně nutné zaujímat distancovaný postoj k tomu, co nám deklarují samotní tvůrci/tvůrkyně, a dokázat stanovit nezávisle na jejich zamýšlení, co nám dílo svým zpracováním skutečně sděluje a reprezentuje.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Prameny

- 1) AGELOVÁ, Tereza. *Dvě čárky* [divadelní text]. 2019. [Online]. [Cit. 29. 3. 2024]. Dostupné z: [https://is.jamu.cz/th/zlhgj/DVE.CARKY.\\_dilia.pdf](https://is.jamu.cz/th/zlhgj/DVE.CARKY._dilia.pdf).
- 2) AUSTEN, Jane. *Pýcha a předsudek*. Přeložila Blanka CARRIÈRE. Omega (Dobrovský). Praha: Dobrovský, 2015. ISBN 978-80-7390-231-5.
- 3) A studio Rubín. *DIY: Po tátovi, když smrt zpozorní naše životy*. Divadelní program. Premiéra 10. ledna 2020. Dostupné z: [https://astudiorubin.cz/assets/Press/tz\\_diy\\_potatovi\\_kdyz-smrt-zpozorni-nase-zivoty-1576152136.pdf](https://astudiorubin.cz/assets/Press/tz_diy_potatovi_kdyz-smrt-zpozorni-nase-zivoty-1576152136.pdf).
- 4) BARTOŠOVÁ, Linda. Začíná podcast Krása: Linda Bartošová v něm řeší, proč nikdy nejsme dost. 2022. *Radio Wave*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://wave.rozhlas.cz/zacina-podcast-krasa-linda-bartosova-v-nem-resi-proc-nikdy-nejsme-dost-8854470>.
- 5) BERGER, František. Jen samé ženy, podpatky i originální hudba. Olomouc uvidí nové provedení dramatu. 2020. *Olomoucký deník*. [Online]. [Cit. 11. 4. 2024]. Dostupné z: [https://olomoucky.denik.cz/zpravy\\_region/moravske-divadlo-olomouc-dum-bernardy-alby-2020.html](https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/moravske-divadlo-olomouc-dum-bernardy-alby-2020.html).
- 6) BILER, Stanislav. Podle Senátu je násilí na ženách součástí české identity, pro konzervativce je příliš progresivní i eroze hornin. 2024. *A2larm*. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://a2larm.cz/2024/01/podle-senatu-je-nasili-na-zenach-soucasti-ceske-identity-pro-konzervativce-je-prilis-progresivni-i-eroze-hornin/>.
- 7) CIGLEROVÁ, Jana. Kdyby byla Daria Kashcheeva starší muž s autoritou, nikdo by ji neokřikl, míní odborník. 2024. *Deník N*. [Online]. [Cit. 27. 3. 2024]. Dostupné z: <https://denikn.cz/1378897/kdyby-byla-daria-kashcheeva-stars-i-muz-s-autoritou-nikdo-by-ji-neokrikl-mini-odbornik/>.
- 8) ČECH, Michael [režie]. *31. Český lev*. [Online]. Česká televize. 9. března 2024, 20:10. [Cit. 27. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.ceskatelevize.cz/porady/14718002660-cesky-lev/22454416020/>.

- 9) ČECHOV, Anton Pavlovič. *Tři sestry: drama o čtyřech dějstvích*. V nakladatelství Artur vydání třetí. Přeložil Leoš SUCHAŘÍPA. D (Artur). Praha: Artur, 2019. ISBN 978-80-7483-116-4.
- 10) *Dilia*. Kuřačky a spasitelky. 2011. [Online]. [Cit. 14. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.dilia.cz/dila/item/7345-kuracky-a-spasitelky>.
- 11) *Dilia*. Jako ty, mami. [Online]. [Cit. 13. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.dilia.cz/dila/item/14965-jako-ty-mami>.
- 12) *Dilia*. Saavedra, Anna (Česká republika). [Online]. [Cit. 21. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.dilia.cz/autori/item/4885-saavedra-anna>.
- 13) Divadelní Flora. 25DF / Videozpravodaj 1 (Pravidla úklidu, Grey Paris, Stefko Hanushevsky představuje Diktátora). 2022. [YouTube video]. [Cit. 29. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=-d3wM-Q2rL8>.
- 14) Divadlo Loutek Ostrava. Tereza Agelová. [Online]. [Cit. 13. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadloloutek.cz/en/profile/tereza-agelova-3/>.
- 15) *Evropská unie*. #EndGenderStereotypes. 2023. [Online]. [Cit. 26. 3. 2024]. Dostupné z: [https://end-gender-stereotypes.campaign.europa.eu/index\\_en](https://end-gender-stereotypes.campaign.europa.eu/index_en).
- 16) *Fabulamundi, Playwriting Europe*. In a New Light: conversation with Anna Saavedra [Online]. 30. 11. 2021 [cit. 22. 1. 2024]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=24s-4Ab6RKc&t=162s>.
- 17) *Fabulamundi Playwriting Europe – New Voices*. Anna Saavedra. [Online]. [Cit. 21. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.fabulamundi.eu/cs/anna-saavedra-2/>.
- 18) GARCÍA LORCA, Federico. *Dům Bernardy Alby: hra o 3 dějstvích*. Praha: Dilia, 1973.
- 19) HULEC, Vladimír. Komentář k recenzi: Český Těšín, regionům zaslíbený (No. 1). 2023. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 10. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/reportaz-cesky-tesin-regionum-zaslibeny-no-1>.
- 20) *i-divadlo.cz*. Janka Ryšánek Schmiedtová. [Online]. [Cit. 21. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/profily/janka-rysanek-schmiedtova>.
- 21) *ILGA World – The International Lesbian, Gay, Bisexual, Trans nad Intersex assocation*. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: <https://database.ilga.org/en>.

- 22) *iRozhlas*. Češi přejí sňatkům homosexuálů. V průzkumu se pro ně vyslovily dvě třetiny oslovených, častěji ženy. 2020. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/homosexualove-manzelstvi-adopce-lgbt-median-pruzku-snatky-gayove-lesby\\_2001231504\\_elev](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/homosexualove-manzelstvi-adopce-lgbt-median-pruzku-snatky-gayove-lesby_2001231504_elev).
- 23) *iRozhlas*. Dvojitou vraždu před nočním klubem v Bratislavě bude prokurátora vyšetřovat jako terorismus. 2022. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/bratislava-vrazda-lgbt-komunita-gay-bar\\_2210171642\\_hav](https://www.irozhlas.cz/zpravy-svet/bratislava-vrazda-lgbt-komunita-gay-bar_2210171642_hav).
- 24) KEJLOVÁ, Tamara. Země EU odsouhlasily připojení k Istanbulské úmluvě. Česko se zdrželo. 2023. *ČT 24*. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/svet/zeme-eu-odsouhlasily-pripojeni-k-istanbulske-umluve-cesko-se-zdrzelo-5838>.
- 25) KLÁR, Petr KlariN. Český Těšín, regionům zaslíbený (No. 1). 2023. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 10. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/reportaz-cesky-tesin-regionum-zaslibeny-no-1>.
- 26) KLÁR, Petr KlariN. Je sladké býti ve Zlíne (No. 1). *Divadelní noviny*. 2021. [Online]. [Cit. 14. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/je-sladke-byti-ve-zline-no-1>.
- 27) KOŠŤÁLOVÁ, Tereza. Pýcha a předsudek jako parodie sentimentálního románu. 2021. *Divá báze*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://divabaze.cz/setkani-stretnutie-2021-pycha-a-predsudek-jako-parodie-sentimentalniho-romanu/?fbclid=IwAR1DmJ374BSuS3bVkb1ArVd8jT12KTibi1w5NX3zyMpkgazK6WGf2ggjpDU>.
- 28) LAMSEROVÁ, Brigida. Heda Gabler – Hra s mrtvou fretkou. 2007. *Meeting point*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://archiv.encounter.cz/2007/enc/070329CZ.pdf>.
- 29) MUKNER, Daniel. Dramatička Anna Saavedra napsala poněkud zbloudilou prózu o nomádech. *ČT art*. 2023. [Online]. [Cit. 21. 4. 2024]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/inside/dramaticka-anna-saavedra-napsala-ponekud-zbloudilou-prozu-o-nomadech-udC02>.

- 30) Ombudsman veřejný ochránce práv. *Být LGBT+ v Česku. Výzkum veřejného ochránce práv*. 2019. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.ochrance.cz/uploads-import/DISKRIMINACE/Vyzkum/Vyzkum-LGBT.pdf>.
- 31) PLASKURA, Jakub. Režisérka Janka Ryšánek Schmiedtová: Je úplně jedno, jak herec nebo herečka vypadá. 2022. *Ostravan.cz*. [Online]. [Cit. 15. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/74507/reziserka-janka-rysanek-schmiedtova-je-uplne-jedno-jak-herec-nebo-herecka-vypada/>.
- 32) PREISSOVÁ, Gabriela. *Gazdina roba*. V nakladatelství Artur vydání druhé. D (Artur). Praha: Artur, 2019. ISBN 978-80-7483-112-6.
- 33) Rada Evropy. *Úmluva Rady Evropy o prevenci a potírání násilí vůči ženám a domácího násilí*. [Online]. Istanbul: 2011. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://rm.coe.int/1680462471>.
- 34) RYCHLÍKOVÁ, Apolena. Jak řešit násilí na ženách? Dezinformační kampaň kolem *Istanbulské úmluvy* ukazuje, že v Česku to zatím nejde. 2020. *Český rozhlas Plus*. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://plus.rozhlas.cz/apolena-rychlikova-jak-resit-nasili-na-zenach-dezinformacni-kampan-kolem-8265021>.
- 35) SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* Divadelní program. Studio Marta. 2008. [Online]. [Cit. 14. 4. 2024]. Dostupné z: <https://30let.studiomarta.cz/inscenace/anna-saavedra-eva-eva/#Program%2003>.
- 36) SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní inscenace]. Režie Janka Ryšánek Schmiedtová. Moravské divadlo Olomouc, premiéra 24. 1. 2020. Zhlédnuto 19. listopadu 2022.
- 37) SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní text]. Moravské divadlo Olomouc, 2020. Kopie je uložena v osobním archivu autorky.
- 38) SAAVEDRA, Anna. *Dům Bernardy Alby* [divadelní záznam]. Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová. Archiv Moravského divadla Olomouc, premiéra 24. 1. 2020. Kamera a střih: autor/ka neuveden/a. Natočeno 24. 1. 2020.
- 39) SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní text]. Studio Marta, 2008. Kopie uložena v osobním archivu autorky.

- 40) SAAVEDRA, Anna. *Eva, Eva!* [divadelní záznam]. Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová. Archiv Janky Ryšánek Schmiedtové, premiéra 30. 11. 2008. Kamera a střih: autor/ka neuveden/a. Natočeno 30. 11. 2008.
- 41) SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* [divadelní inscenace]. Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová, Divadlo Tramtarie, premiéra 14. 3. 2023. Zhlédnuto 8. 5. 2023.
- 42) SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* [divadelní text].
- 43) SAAVEDRA, Anna. *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen* [divadelní záznam]. Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová, premiéra 14. 3. 2023. Archiv Divadla Tramtarie, Kamera a střih: autor/ka neuveden/a. Natočeno 11. 4. 2023.
- 44) SAAVEDRA, Anna. *Kuřačky*. Divadelní program. Národní divadlo moravskoslezské. 2012.
- 45) SAAVEDRA, Anna. *Kuřačky* [divadelní text]. Národní divadlo moravskoslezské, 2012. Kopie je uložena v osobním archivu autorky.
- 46) SAAVEDRA, Anna. *Kuřačky* [divadelní záznam]. Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová. Archiv Národního divadla moravskoslezského, premiéra 28. 3. 2012. Kamera: Otakar Mlčoch, Bořivoj Wojnar, střih: Bořivoj Wojnar. Natočeno 31. 3. 2012.
- 47) SAAVEDRA, Anna. Osobní korespondence s autorkou. Online 12. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.
- 48) SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní text]. Městské divadlo Zlín, 2021. Kopie je uložena v osobním archivu autorky.
- 49) SAAVEDRA, Anna. *Pýcha a předsudek* [divadelní záznam]. Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová. Archiv Městského divadla Zlín, premiéra 3. 9. 2021. Kamera a střih: autor/ka neuveden/a.
- 50) SCHMIEDTOVÁ, Janka Ryšánek. Osobní korespondence s autorkou. Online 5. 4. 2024. Uloženo v osobním archivu autorky.
- 51) SCHMIEDTOVÁ, Ryšánek, Janka. *Paso a paso – Cesta zraněného bojovníka*. Web autorky. 2013. [Online]. [Cit. 30. 3. 2014]. Dostupné z: <http://janka.rysanek.cz/paso-a-paso-cesta-zraneneho-bojovnika/>.



- 52) SCHMIEDTOVÁ, Ryšánek, Janka. *Samodivý/divadelní blues pro sólo matky*. Web autorky. 2013. [Online]. [Cit. 30. 3. 2024]. Dostupné z: <http://janka.rysanek.cz/samodivy-divadelni-blues-pro-solo-matky/>.
- 53) SKALICKÝ, Matěj. ‚Něco není lepší než nic.‘ 2024. *iRozhlas*. [online]. [cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: [https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/neco-neni-lepsi-nez-nic-zakulisi-ostre-sledovaneho-hlasovani-o-manzelstvi-pro\\_2403010600\\_nel](https://www.irozhlas.cz/zpravy-domov/neco-neni-lepsi-nez-nic-zakulisi-ostre-sledovaneho-hlasovani-o-manzelstvi-pro_2403010600_nel).
- 54) SLÍVOVÁ, Hana, KAŇKOVÁ, Markéta. Autenticita je na divadle nesmírně vzácná, snažím se ji objevit a chránit, říká režisérka Jana Svobodová. 2021. *Český rozhlas Vltava*. [Online]. [Cit. 15. 3. 2024]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/autenticita-je-na-divadle-nesmirne-vzacna-snazim-se-ji-objevit-a-chranit-rika-8622910>.
- 55) SOPROVÁ, Jana. Dohlédni dna ženské duše. 2020. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 12. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/dum-bernardy-alby-recenze>.
- 56) SOUKUPOVÁ, Petra. Co všechno tak rozčílilo na přerušném proslovu? Délka určitě ne. *Seznam Zprávy*. 2024. [Online]. [Cit. 27. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/kultura-komentar-co-vsechny-tak-rozcililo-na-prerusenem-proslovu-delka-urcite-ne-247707>.
- 57) ŠEVCŮ, Petra, HERZ, Barbara. Budeme žádat o prezidentskou milost, říká režisérka inscenace o odsouzeném adiktologovi Barbara Herz. 2023. *Český rozhlas Olomouc*. [Online]. [Cit. 29. 3. 2024]. Dostupné z: <https://olomouc.rozhlas.cz/budeme-zadat-o-prezidentskou-milost-rika-reziserka-inscenace-o-odsouzenem-8994480>.
- 58) SVOBODA, Vítek. Manželství pro některé. 2024. *Deník N*. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: <https://denikn.cz/1365696/studio-n-manzelstvi-pro-nektere/>.
- 59) ŠKARDOVÁ, Marie. Istanbulskou úmluvu doprovází silná dezinformační kampaň, která má vyvolávat strach, říká ředitelka české ženské lobby. *HateFree Culture*. 2023. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.hatefree.cz/clanky/istanbulskou-umluvu-doprovazi-silna-dezinformacni-kampan-ktera-ma-vyvolavat-strach-rika-reditelka-ceske-zenske-lobby>.
- 60) ŠOTKOVSKÁ, Eva. To tvoje divné srdce, Evuša moja! *Theatralia*. 2009, vol. 12, iss. 1-2, s. 107-115. ISSN 2336-4548. [Online]. [Cit. 7. 4. 2024]. Dostupné z: <https://digilib.phil.muni.cz/node/21503>.

- 61) *Trans\*parent*. [Online]. [Cit. 12. 3. 2024]. Dostupné z: <https://jsmetransparent.cz/o-translidech/kdo-jsme/>.
- 62) *Tripitaka, z. s.* O projektu první úspěch. 2010. [Online]. Dostupné z: [https://www.tripitaka.cz/prvni\\_uspech](https://www.tripitaka.cz/prvni_uspech).
- 63) *Tripitaka, z. s.* Projekt Divadlo žen a mužů. 2012. [Online]. Dostupné z: <https://www.tripitaka.cz/node/262>.
- 64) Tým Spotlight. Senátor Hraba: Pojem gender se dá zneužívat. Za násilí přece nemůže, že je někdo muž. 2024. *Aktuálně.cz*. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://video.aktualne.cz/spotlight/spotlight-rozhovor-zdenek-hraba-video/r~886f357abe9011eebe29ac1f6b220ee8/>.
- 65) VANGELI, Nina. Raison d'être Křehkosti. 2017. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/krehkosti-tve-jmeno-je-zena-recenze>.
- 66) VAŠČÁKOVÁ, Tereza. O ženském těle a jeho různorodosti. *Divá báze*. 2023. [Online]. [Cit. 15. 3. 2024]. Dostupné z: <https://divabaze.cz/o-zenskem-tele-a-jeho-ruznorodosti/>.
- 67) VESELOVSKÝ, Martin. Přerušil proslov na Českých lvech: Udělal bych to znovu, ta arogance mě zaráží. O obsah nešlo. 2024. *DVTV*. [YouTube video]. [Cit. 27. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=WhjQKu2a1nQ>.
- 68) *Vinohradská 12*. Smutná realita odškodného za sterilizace. 2022. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. Dostupné z: <https://podcasty.seznam.cz/podcast/podcast-vinohradska-12/smutna-realita-odskodneho-za-sterilizace-127328>.
- 69) VRCHOVSKÝ, Ladislav. Gazdina roba po Slezsku: Příběh nešťastné lásky ve šťastné režii Janky Ryšánek Schmiedtové. 2016. *Ostravan.cz*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadlo-opava.cz/gazdina-roba-po-slezsku-pribeh-nestastne-lasky-ve-stastne-rezii-janky-rysanek-schmiedtove/>.
- 70) VRCHOVSKÝ, Ladislav. Menstruace, sexualita, antikoncepce. Ostravská inscenace Dvě čárky nabízí totální divadlo nejvyšších kvalit. *Ostravan.cz*. 2022. [Online]. [Cit. 30. 4. 2024]. Dostupné z: [https://www.ostravan.cz/75679/menstruace-sexualita-antikoncepce-ostravska-inscenace-dve-cariky-nabizi-totalni-divadlo-nejvysich-kvalit/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR2-oVnOjh\\_zkeEMVd\\_c31HKD3sLz93NGgKb8BqV5uIkhWadRLKmhPDVVk0\\_aem\\_](https://www.ostravan.cz/75679/menstruace-sexualita-antikoncepce-ostravska-inscenace-dve-cariky-nabizi-totalni-divadlo-nejvysich-kvalit/?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTAAAR2-oVnOjh_zkeEMVd_c31HKD3sLz93NGgKb8BqV5uIkhWadRLKmhPDVVk0_aem_)

Af5rFSd4S6ZcieO1ygzr0DTIIN5uaaVzaGVTrHyx6glRFQbe5Wcmr4AYeSwOHqftJwB9YXupmQfBlisugB7yl9R6f.

- 71) VRCHOVSKÝ, Ladislav. Pěkně podle Čechova. 2012. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 6. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/pekne-podle-cechova>.
- 72) VRCHOVSKÝ, Ladislav. S režisérkou Jankou Ryšánek Schmiedtovou o Šikmém kostele v Divadle Petra Bezruče. 2022. *Ostravan.cz*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/73699/s-reziserkou-jankou-rysanek-schmiedtovou-o-sikmem-kostele-v-divadle-petra-bezruce/?fbclid=IwAR1H-ajNPiLgdWEwTlo4OcTfniQxz4lqOJ9A9OumfkRyRAAYi2cNU0GA5Ls>.
- 73) VRCHOVSKÝ, Ladislav. Šikmý kostel u Bezručů zaujme čtenáře románu i ty, kteří ho neznají. Je to jasný divácký hit. *Ostravan.cz*. 2022. [Online]. [Cit. 30. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.ostravan.cz/73720/sikmy-kostel-u-bezrucu-zaujme-ctenare-romanu-i-ty-kteri-ho-neznaji-je-to-jasny-divacky-hit/>.
- 74) ZACHATÁ, Petra, FERENZOVÁ, Lucie. Tabu je třeba prolamovat. Rozhovor. *Divadelní noviny*. 2022. Ročník č. 14.

## Literatura

- 75) AGELOVÁ, Tereza, MLATEČKOVÁ, Marie. *Koncepce a reflexe bakalářského výkonu: asi.milování*. 2020. [Online]. [Cit. 30. 3. 2024]. Dostupné z: <https://is.jamu.cz/th/f44ze/asi.milovaniFINAL01.pdf>.
- 76) ARISTOTELÉS. *Poetika*. Přeložil František GROH. Estetická řada. Praha: Gryf, 1993. ISBN 80-85829-01-0.
- 77) AUGUSTOVÁ, Zuzana, JIŘÍK, Jan, JOBERTOVÁ, Daniela (ed.). *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Black-box. V Praze: NAMU, 2017. ISBN 978-80-7331-410-1.
- 78) AUGUSTOVÁ, Zuzana. Teatralita textu. In: MERENUS, Aleš, MIKULOVÁ, Iva, ŠOTKOVSKÁ Jitka (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrologica*, s. 139–150.
- 79) AUERBACH, Emily. A Barkeeper Entering the Kingdom of Heaven: Did Mark Twain Really Hate Jane Austen? *VQR Online/A National Journal of Literature & Discussion*.

ISSUE 1993. Volume 75. Published 2003. [Online]. [Cit. 24. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.vqronline.org/essay/barkeeper-entering-kingdom-heaven-did-mark-twain-really-hate-jane-austen>.

- 80) BADINJKI, Taher. Stereotypical gender roles and new construct of marriage in *Pride and Prejudice*. *International Journal on Studies in English Language and Literature (IJSELL)*, 2019.
- 81) BADENES, José I. *Absence and Presence: Performing (In) Visible Masculinities in Federico García Lorcas La casa de Bernarda Alba and Ernesto Caballeros Pepe el Romano*. 2015. [Online]. [Cit. 12. 4. 2024]. Dostupné z: [https://www.researchgate.net/publication/285602018\\_Absence\\_and\\_presence\\_Performing\\_invisible\\_masculinities\\_in\\_Federico\\_Garcia\\_Lorca%27s\\_La\\_casa\\_de\\_Bernarda\\_Alba\\_and\\_Ernesto\\_Caballero%27s\\_Pepe\\_el\\_Romano](https://www.researchgate.net/publication/285602018_Absence_and_presence_Performing_invisible_masculinities_in_Federico_Garcia_Lorca%27s_La_casa_de_Bernarda_Alba_and_Ernesto_Caballero%27s_Pepe_el_Romano).
- 82) BEM, Sandra L. *The lenses of gender: transforming the debate on sexual inequality*. New Haven: Yale University Press, c1993. ISBN 0300056761
- 83) BUTLER, Judith. From: Bodies That Matter: On the discursive limits of sex. In: GOODMAN, Lizbeth a DE GAY, Jane. *The Routledge reader in gender and performance*. New York: Routledge, 1998. ISBN 0415165830.
- 84) BUTLER, Judith. *Trampoty s rodom – feminizmus a podryvanie identity*. Bratislava: Aspekt, 2015. ISBN 978-80-8151-028-1.
- 85) BUTLER, Judith. When Gesture Becomes Event. In: A. Street et al. (eds.), *Inter Views in Performance Philosophy*, Performance Philosophy, 2017. DOI 10.1057/978-1-349-95192-5\_15.
- 86) BUTLER, Judith. *Závažná těla: o materialitě a diskursivních mezích „pohlaví“*. Limes (Karolinum). Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2016. ISBN 978-80-246-3325-1.
- 87) FREUD, Sigmund. *O člověku a kultuře*. Eseje (Odeon). Praha: Odeon, 1990. ISBN 80-207-0109-5.
- 88) FREVERT, Tonya K.; WALKER, Lisa Slattery. Physical attractiveness and social status. *Sociology Compass*, 2014, 8.3: 313-323.
- 89) GABRIELE, John P. Mapping the Boundaries of Gender: Men, Women And Space In La Casa de Bernarda Alba. *Hispanic Journal*, vol. 15, no. 2, 1994. *JSTOR*, Dostupné z:

[https://www.jstor.org/stable/44284373#references\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/44284373#references_tab_contents), [cit. 11. 4. 2024], s. 381–382.

- 90) GOODMAN, Lizbeth: Feminisms and theatres: canon fodder and cultural change. In: CAMPBELL, Patrick (ed.): *Analysing Performance. A critical reader*. Manchester University Press, Manchester 1996.
- 91) GÖTTNER-ABENDROTH, Heide. 2012. *Matriarchal Societies: Studies on Indigenous Cultures Across the Globe*. New York: Peter Lang.
- 92) HANÁKOVÁ, Petra, HECZKOVÁ, Libuše, KALIVODOVÁ, Eva (ed.). *V bludném kruhu: mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Gender sondy (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2006. ISBN 80-86429-49-0, s. 155–170.
- 93) HARTL, Pavel, HARTLOVÁ, Helena. *Psychologický slovník*. Třetí, aktualizované vydání. Praha: Portál, 2015. ISBN 978-80-262-0873-0.
- 94) HEROLDOVÁ, Marie Martina. Etymologie slova manželství. 2022. *Queer Geography*. [Online]. [Cit. 6. 3. 2024]. Dostupné z: <https://queergeography.cz/sexualni-obcanstvi/rovnost-manzelstvi/etymologie-slova-manzelstvi/>.
- 95) HNILICA, Karel. *Stereotypy, předsudky, diskriminace: (pojmy, měření, teorie)*. Acta Universitatis Carolinae. Praha: Karolinum, 2010. ISBN 978-80-246-1776-3.
- 96) CHANG, Hui-Chun. The impact of the feminist heroine: Elizabeth in *Pride and Prejudice*. *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, 2014.
- 97) JANOUŠEK, Pavel. Divadlo a text jako průnik fuzzy množin / Úvaha nejen teoretická. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ a Jitka ŠOTKOVSKÁ, ed. *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrológica*, s. 15–99.
- 98) JANOUŠEK, Pavel. *Rozměry dramatu: autorský subjekt a vývojové proměny poetiky českého meziválečného dramatu*. Dramatická umění (Panorama). Praha: Panorama, 1989.
- 99) JUNGMANNOVÁ, Lenka. „New (Czech) drama“ and postdramatic theatre. In: AUGUSTOVÁ, Zuzana, JIŘÍK, Jan, JOBERTOVÁ, Daniela (ed.). *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Black-box. V Praze: NAMU, 2017, s. 275–284.

- 100) JUNGMANNOVÁ, Lenka. *Příběhy obyčejných šílenství: „nová vlna“ české dramatiky po roce 1989*. Praha: Filip Tomáš – Akropolis, 2014. ISBN 978-80-7470-087-3.
- 101) JUNGMANNOVÁ, Lenka. Zůstane divadelní hra dramatem? Poznámky k teoretickému vymezení dramatu. In: MERENUS, Aleš, Iva MIKULOVÁ, ŠOTKOVSKÁ, Jitka (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrologica*, s. 132–138.
- 102) JUSOVÁ, Iveta. Texty Gabriely Preissové zaměřené na ženy: Podvracení mýtu homogenního národa. *The Slavic and East European Journal*, 2005, 49.1: 63-78.
- 103) KARÁSKOVÁ, Kateřina, BIRD, Simon. *Kde ženy vládnou*. Praha: Krigl, 2016. ISBN 978-80-88104-06-3.
- 104) KOLÁR, Robert. K současnému českému veršovanému dramatu. In: MERENUS, Aleš, MIKULOVÁ, Iva, ŠOTKOVSKÁ, Jitka (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrologica*, s. 117–131.
- 105) KONOPÁČOVÁ, Zuzana. *Analýza mocenských vztahů a genderových stereotypů v dílech Gabriely Preissové – Gazdina roba a Její pastorkyňa*. Diplomová práce, vedoucí Knotková-Čapková, Blanka. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Katedra genderových studií, 2012.
- 106) KOUBOVÁ, Alice, BARONOVÁ, Barbora. *Odolná společnost: mezi bezmocí a tyranii*. V Praze: Wo-men ve spolupráci s Filosofickým ústavem AV ČR, 2023. ISBN 978-80-908870-0-8.
- 107) LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatické divadlo*. Bratislava: Divadelný ústav, 2007. Svetové divadlo. ISBN 978-80-88987-81-9.
- 108) LINKOVÁ, Marcela. *Gender, rovné příležitosti, výzkum*. 1/2000. Praha: Sociologický ústav Akademie věd ČR. [Online]. [Cit. 1. 3. 2024]. ISSN 1213-0028. Dostupné z: <https://www.genderonline.cz/pdfs/gav/2000/01/01.pdf>.
- 109) MATONOHA, Jan (ed.). *Česká literatura v perspektivách genderu: IV. kongres světové literárněvědné bohemistiky Jiná česká literatura (?): [Praha, 28.6.–3.7.2010]*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. ISBN 978-80-85778-72-4.

- 110) MERENUS, Aleš. *Nárys teorie dramatizací literárních děl* [Online]. Brno, 2012 [Cit. 20. 3. 2024]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/iekdp/>. Disertační práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Viktor Viktora.
- 111) NAGL-DOCEKAL, Herta. *Feministická filozofie: výsledky, problémy, perspektivy*. Přeložila Hana HAVELKOVÁ. Studijní texty (Sociologické nakladatelství). Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2007. ISBN 978-80-86429-68-7, s. 103–104.
- 112) Národní divadlo moravskoslezské. Anna Saavedra – životopis. [Online]. [Cit. 21. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/osoba/1940-saavedra-anna.html>.
- 113) Národní divadlo moravskoslezské. Janka Ryšánek Schmiedtová – životopis. [Online]. [Cit. 21. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/osoba/2236-rysanek-schmiedtova-janka.html>.
- 114) LESNIK-OBERSTEIN, Karín (ed.). *The Last Taboo: Women and Body Hair*. Manchester University Press, 2006. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctt155j918>. Accessed 27 Apr. 2024.
- 115) PACHMANOVÁ, Martina (ed.). *Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. Praha: One Woman Press, 2002. ISBN 80-86356-16-7.
- 116) PAVELKOVÁ, Tereza. „Nedramatický“ text v kontextu současného psaní pro divadlo, In: MERENUS, Aleš, MIKULOVÁ, Iva, ŠOTKOVSKÁ, Jitka (ed.). *Text a divadlo*. Praha: Academia, 2019. *Theatrologica*, s. 151–162.
- 117) PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Přeložila Kateřina NEVEU. Teoretická řada (Nakladatelství AMU). Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. ISBN 978-80-7331-549-8.
- 118) PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník: [slovník divadelních pojmů]*. Praha: Divadelní ústav, 2003. ISBN 80-7008-157-0, s. 208.
- 119) PAVLIŠOVÁ, Jitka. *Vývojové tendence současné rakouské dramatiky po roce 2000*. [Online]. Brno, 2012. [Cit. 19. 3. 2021]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/th/zekto/Disertace\\_Pavlisova.pdf](https://is.muni.cz/th/zekto/Disertace_Pavlisova.pdf). Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.

- 120) POKORNÝ, Vít. České drama po roce 2000. In: AUGUSTOVÁ, Zuzana, JIŘÍK, Jan, JOBERTOVÁ, Daniela (ed.). *Horizonty evropského dramatu: současný divadelní text mezi dramatickými a postdramatickými tendencemi*. Black-box. V Praze: NAMU, 2017, s. 91–122.
- 121) RAITEROVÁ, Eliška. Kvůli genderistům tu všichni vymřeme? 2024. *Divadelní noviny*. [Online]. [Cit. 14. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.divadelni-noviny.cz/kvuli-genderistum-tu-vsichni-vymreme?>.
- 122) REJZEK, Jiří. *Český etymologický slovník*. 2., nezměn. vyd. Voznice: Leda, 2012. ISBN 978-80-7335-296-7. s. 362.
- 123) RENZETTI, Claire M., CURRAN, Daniel J. *Ženy, muži a společnost*. Praha: Karolinum, 2003. ISBN 80-246-0525-2.
- 124) ROBSON, David. The surprising downsides of being drop dead gorgeous. 2015. *BBC*. [Online]. [Cit. 15. 3. 2024]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/future/article/20150213-the-downsides-of-being-beautiful>.
- 125) SLOBODA, Zdeněk. *Dospívání, rodičovství a (homo)sexualita*. [Praha]: Pasparta, [2016]. ISBN 978-80-88163-09-1.
- 126) SUCHÝ, Adam. Mít se o co opřít. Gender problematika se začíná topit ve zmatcích a omylech. 2019. *Psychologie.cz*. [Online]. [Cit. 13. 3. 2024]. Dostupné z: <https://psychologie.cz/mit-se-o-co-oprit/>.
- 127) SVOBODA, Jiří A. *Počátky umění*. Praha: Academia, 2020. ISBN 978-80-200-1925-7.
- 128) SZONDI, Peter. *Teória modernej drámy*. Knižnica estetického vzdelania. Bratislava: Tatran, 1969.
- 129) ŠULAJOVÁ, Iva. Příspěvky k teoretické problematice dramatizací. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická*. 2004, roč. 53, č. Q7.
- 130) TOMÁŠ, Alfred. Forma, gender a etnicita v díle tří českých spisovatelek 19. století. *Čechy*, 1997, 38.2: 280-297.
- 131) TITLBACH, Filip. *Byli jsme tu vždycky*. Edice N. Praha: N media, 2022. ISBN 978-80-88433-07-1.



- 132) VAŠČÁKOVÁ, Tereza. *Komparace a analýza Hedy Gablerové Henrika Ibsena a její aktualizované verze z Divadla Petra Bezruče*. [Online]. Olomouc, 2021. [Cit. 21. 3. 2024]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/t8q369/>. Bakalářská práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Filozofická fakulta. Vedoucí práce Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.
- 133) VITTUCCI, Teresa. HATE ME TENDER. Osobní web autorky. [Online]. 2019. [cit. 31. 3. 2024]. Dostupné z: <https://teresavittucci.com/hate-me-tender.html>.
- 134) VYSKOČIL, Ivan. Dialogické jednání, heslo pro autorizaci. 2005. *Ivanvyskocil.cz*. [Online]. [Cit. 10. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.ivanvyskocil.cz/html/dialogicke.html>.
- 135) Webové stránky *A studia Rubín*. [Online]. *Pravidla úklidu* [anotace]. [Cit. 18. 1. 2024]. Dostupné z: <https://astudiorubin.cz/inscenace/pravidla-uklidu>.
- 136) WEST, Candace, ZIMMERMAN, H. Don (1987). Doing Gender. *Gender and Society*, 1(2). [Online]. [Cit. 16. 1. 2024]. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/189945>.
- 137) WOLF, Naomi. *Mýtus krásy: ako sú obrazy krásy zneužívané proti ženám*. Knižná edícia feministického kultúrneho časopisu Aspekt. Bratislava: Aspekt, c2000. ISBN 80-85549-15-8.
- 138) ZÁBRODSKÁ, Kateřina. *Variace na gender: poststrukturalismus, diskurzivní analýza a genderová identita*. Průhledy (Academia). Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1752-9.
- 139) *Žena, věčná inspirace umění: žena ve výtvarném umění od doby kamenné až po Picassa*. 2. vyd. Ars (Symposion). Praha: Symposion, 1946.

## **Seznam příloh**

1. Inscenační týmy analyzovaných inscenací
2. Fotodokumentace inscenací
3. Biografie Anny Saavedry a Janky Ryšánek Schmiedtové

## **Příloha č. 1 – Inscenační týmy analyzovaných inscenací**

### **Studio Marta**

Název inscenace: *Eva, Eva!*

Autoři: Anna Saavedra (volně na motivy *Gazdiny roby* Gabriely Preissové)

Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová

Dramaturgie: Anna Saavedra

Scéna: Lenka Kosohorská, Martina Petrová

Kostýmy: Veronika Jurdová, Marta Kolocová

Pohybová spolupráce: Hana Halberstadt

Technické zázemí: Filip Kolegar, Jan Škubal, Radka Sičová a Kevin Kupka

### **Osoby a obsazení:**

Eva: Julie Goetzová

Mánek: Ondřej Jiráček

Samko: Jan Jakubec

Maryška: Michaela Červinková

Matka: Kateřina Dostálová

Zuzka: Anna Königsmarková

Poluša, moderátorka: Martina Krátká

Jožka: Ondřej Kokorský

Advokát: František Skopal

Mladí a úspěšní: Milan Holenda, Ondřej Kokorský, Klára Mišunová, Ivana Skálová, František Skopal

Premiéra: 30. 11. 2008, derniéra: 4. 5. 2009.

## **Národní divadlo moravskoslezské**

Název inscenace: ***Kuřáčky***

Autoři: Anna Saavedra (volně na motivy *Tři sestry* Antona Pavloviče Čechova)

Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová

Dramaturgie: Klára Špičková

Scéna: Jaroslav Čermák

Kostýmy: Tomáš Komínek

Hudba: Mario Buzzi

### **Osoby a obsazení:**

Olga: Renáta Klemensová

Máša: Nikola Birklenová

Iri: Petra Lorencová

Natálie: Kateřina Vainarová

Andrej: Vladimír Polák

Baronek: Dalibor Dufek

Jan: Robert Urban

Petr: Igor Orozovič

Premiéra: 28. 3. 2012, derniéra: neuvedeno.

## **Moravské divadlo Olomouc**

Název inscenace: *Dům Bernardy Alby*

Autoři: Federico García Lorca, Anna Saavedra

Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová

Překlad: Antonín Přidal

Dramaturgie: Michaela Doleželová

Scénografie a kostýmy: David Janošek

Hudba: Vladivojna La Chia

Choreografie: Martina Frejová Krátká

### **Osoby a obsazení:**

Bernarda: Vladimíra Včelná

Maria Josefa: Naděžda Chroboková-Tomicová

Angustias: Jana Posníková

Adéla: Daniela Klevetová

Martirio: Vendula Nováková

Magdalena: Barbora Dobišarová, Barbora Vidomská

Amélie: Dominika Hrazdílková, Petra Schováňková

Poncia: Ivana Plíhalová

Žena ve smutku: Natálie Tichánková

Premiéra: 24. 1. 2020, derniéra: 13. 1. 2023

## **Městské divadlo Zlín**

Název inscenace: *Pýcha a předsudek*

Autoři: Anna Saavedra, Jane Austen

Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová

Překlad: Kateřina Hilská

Dramaturgie: Katarína Kašpárková Koišová

Scénografie a kostýmy: David Janošek

Hudba: Ivan Acher

Choreografie: Hana Achilles

### **Osoby a obsazení:**

Elizabeth Bennetová / Jane Austen: Marie Vančurová

Jane Bennetová: Kateřina Lidáková

Charles Bingley: Marek Příkazký

Pan Darcy: Radovan Král

Pan Bennet: Luděk Randár

Paní Bennetová: Tamara Kotrbová

Lydia Bennetová: Lucie Rybníkářová

Caroline Bingleyová / Emily Brontëová: Petra Králová

Charlotta Longová / Maskérka: Nikola Zavřelová

Pan Collins / Mark Twain: Zdeněk Lambor

Plukovník Wickham Štěpán Princ

Plukovník Dany: Jan Kummer

Lady Catherine / Virginia Woolfová: Eva Daňková

Premiéra: 3. 9. 2021, derniéra: 4. 6. 2022

## **Divadlo Tramtarie**

Název inscenace: *Fat cabaret: lásky, strach a zen nekonfekčních žen*

Autorka: Anna Saavedra

Režie: Janka Ryšánek Schmiedtová

Scéna, kostýmy: Julie Ema Růžičková

Hudba: Mario Buzzi

Sound design: Jonáš Meixner

Rekvizity: Romana Vopičková

Light design: Daniel Bodlák

### **Obsazení:**

Dominika Hrazdílková

Jana Drgová

Jana Posníková

Tereza Toth Čápová

Premiéra: 14. 3. 2023

## Příloha č. 2 – Fotodokumentace inscenací

### 1. *Eva, Eva!*



Mánkova matka (Kateřina Dostálová) zainteresovaně komentuje svatbu svého syna.  
Foto: autor neuveden, archiv Studia Marta.

Zdroj: <https://30let.studiomarta.cz/inscenace/anna-saavedra-eva-eva/>.



Samko (Jan Jakubec) vysvětluje Evě (Julie Goetzová), že je dnes manželský den.  
Eva uvažuje nad útekem za Mánkem. Foto: autor neuveden, archiv Studia Marta.

Zdroj: <https://30let.studiomarta.cz/inscenace/anna-saavedra-eva-eva/>.





Eva (Julie Goetzová) telefonující s Mánkem (Ondřej Jiráček), vzájemně se svěřují se svými strastmi, a tak plánují společný útěk. Zuzka (Anna Königsmarková) se snaží Evu konejšit, že se má lépe než ona. Foto: autor neuveden, archiv Studia Marta. Zdroj: <https://30let.studiomarta.cz/inscenace/anna-saavedra-eva-eva/#pn0859760>



Matka na návštěvě u Mánka v Rakousku zjišťuje, že po celou dobu lhal a podvádí Maryšku s Evou. Zleva: Máněk (Ondřej Jiráček), matka (Kateřina Dostálová), „Mladí a úspěšní“ (Milan Holenda, František Skopal, Ondřej Kokorský), Eva (Julie Goetzová). Foto: autor neuveden, archiv Studia Marta. Zdroj: <https://30let.studiomarta.cz/inscenace/anna-saavedra-eva-eva/#pn0859960>.

## 2. *Kuřačky*



Andrej (Vladimír Polák) představující Olze (Renáta Klemensová) svůj krabičkový systém, načež se Olga podivuje nad tím, že Andrej nemá žádné vyšší ambice. Foto: Radovan Šťastný, archiv Národního divadla moravskoslezského. Zdroj: <http://janka.rysanek.cz/kuracky/>.



Máša (Nikola Birklenová) během virtuálního hovoru. Foto: Radovan Šťastný, archiv Národního divadla moravskoslezského. Zdroj: <http://janka.rysanek.cz/kuracky/>.





Postavy připíjející si na Irinin svátek. Zleva: Máša (Nikola Birklenová), Iri (Petra Lorencová), Olga (Renáta Klemensová), Natálie (Kateřina Vainarová), Andrej (Vladimír Polák). Foto: Radovan Šťastný, archiv Národního divadla moravskoslezského. Zdroj: <https://www.ndm.cz/cz/cinohra/inscenace/376-kuracky/>.



Závěrečný moment inscenace, během kterého Olga oznamuje své těhotenství. Zleva: Andrej (Vladimír Polák), Olga (Renáta Klemensová), Máša (Nikola Birklenová), Iri (Petra Lorencová). Foto: Radovan Šťastný, archiv Národního divadla moravskoslezského. Zdroj: <http://janka.rysanek.cz/kuracky/>.

### 3. *Dům Bernardy Alby*



Bernarda (Vladimíra Včelná) neustále napomíná a upozorňuje své dcery na to, jak by se měly chovat. Zleva: Adéla (Daniela Klevetová), Amélie (Dominika Hrazdílková), Martirio (Vendula Nováková), Magdalena (Barbora Vidomská), Bernarda (Vladimíra Včelná).

Foto: Daniel Schulz, archiv Moravského divadla Olomouc. Zdroj: <http://janka.rysanek.cz/pro-deti/>.



Naděžda Chroboková-Tomicová jako Maria Josefa. V pozadí Angustias (Jana Posníková).

Foto: Daniel Schulz, archiv Moravského divadla Olomouc.

Zdroj: <http://janka.rysanek.cz/pro-deti/>.





Natálie Tichánková jako Žena ve smutku. Suché rákosí spolu se stromem symbolizují vyprahlost prostředí. Foto: Jiří Kopáč, archiv Olomouckého deníku. Zdroj: [https://olomoucky.denik.cz/zpravy\\_region/moravske-divadlo-olomouc-dum-bernardy-alby-2020.html](https://olomoucky.denik.cz/zpravy_region/moravske-divadlo-olomouc-dum-bernardy-alby-2020.html).



Závěrečná scéna, ve které Poncia (Ivana Plíhalová) oznamuje, že Adéla (Daniela Klevelandová) umírá. V pozadí je přihlížející Amélie (Dominika Hrazdilková). Vpravo: Magdalena (Barbora Vidomská). Foto: Daniel Schulz, archiv Moravského divadla Olomouc. Zdroj: <http://janka.rysanek.cz/pro-deti/>.

#### 4. *Pýcha a předsudek*



Kateřina Lidáková jako Jane Bennetová. Foto: Marek Malůšek, archiv Městského divadla Zlín. Zdroj: <https://divadlozlin.cz/predstaveni/pycha-a-predsudek/>.



V pozadí Elizabeth (Marie Vančurová), jež zpívá onen „protestsong“, ve kterém kritizuje pokrytectví a pohrdání chudobou. S ní v popředí kontrastuje zpupná paní Bingleyová (Petra Králová). Foto: Marek Malůšek, archiv Městského divadla Zlín. Zdroj: <https://divadlozlin.cz/predstaveni/pycha-a-predsudek/>.





Elizabeth (Marie Vančurová) krátce před žádostí o ruku Darcym (Radovan Král). Vysoké květiny symbolizují strastiplnou cestu, která k jejich (nakonec) šťastnému zasnoubení vedla. Foto: Marek Malůšek, archiv Městského divadla Zlín. Zdroj: <https://divadlozlin.cz/predstaveni/pycha-a-predsudek/>.



Postavy bavící se na vánočním večírku. Zleva (popředí): Jane (Kateřina Lidáková), pan Collins (Zdeněk Lambor), Lydia (Lucie Rybníkářová), paní Bennetová (Tamara Kotrbová), paní Bingleyová (Petra Králová). V pozadí: plukovník Wickham (Štěpán Princ), plukovník Dany (Jan Kummer), důstojník (David Wimmer), Charles Bingley (Marek Příkazký). Foto: Marek Malůšek, archiv Městského divadla Zlín. Zdroj: <https://divadlozlin.cz/predstaveni/pycha-a-predsudek/>.

## 5. *Fat cabaret: lásky, strach a žen nekonfekčních žen*



Úvodní scéna, ve které aktérky nastolují problematiku související s vnímáním vlastního těla. Zleva: Dominika Hrazdílková, Jana Posníková, Jana Drgová, Tereza Toth Čápková. Foto: Marek Malůšek, archiv Divadla Tramtarie. Zdroj: <https://divadlotramtarie.cz/inscenace/fat-cabaret/>.



Mořské panny jsou odkazem na devadesátá léta, ve kterých sílila mylná představa ideálu krásy. Zleva: Dominika Hrazdílková, Jana Posníková, Tereza Toth Čápková. Foto: Marek Malůšek, archiv Divadla Tramtarie. Zdroj: <https://divadlotramtarie.cz/inscenace/fat-cabaret/>.





Dominika Hrazdílková přímo cituje příběh z dotazníku. Foto: Marek Malůšek, archiv Divadla Tramtarie. Zdroj: <https://divadlotramtarie.cz/inscenace/fat-cabaret/>.



Závěrečný moment inscenace, ve kterém aktérky sdílí své vlastní příběhy, bubliny pak symbolizují nadhled nad danou problematiku. Zleva: Dominka Hrázdílková, Jana Posníková, Jana Drgová, Tereza Toth Čáповá. Foto: Marek Malůšek, archiv Divadla Tramtarie. Zdroj: <https://divadlotramtarie.cz/inscenace/fat-cabaret/>.

## Příloha č. 3 – Biografie autorek

### Anna Saavedra (\*1984)

Anna Saavedra, dramatička, dramaturgyně a spisovatelka, se narodila na pobřeží Baltského moře v česko-chilské rodině. Její kroky dále vedly na Janáčkovu akademii múzických umění v Brně, kde vystudovala divadelní dramaturgii. V letech 2011–2015 zastávala post dramaturgyně v brněnském HaDivadle. Rovněž byla členkou divadla Atelier, Studia Dům Evy Tálské či prestižní klaunské společnosti Champ de Tension. Kromě zmíněných děl v kontextuální části je současně autorkou scénických performancí (*Chilské deníky*, *Proměna*, *Zmizet v hlíně*, *Žena v řeči bystrá*), adaptací/aktualizací (*Hedda Gabler – Hra s mrtvou myší*, *Horečka* a další mnou analyzované) a divadelních textů (*Putování*, *Racek*, *Dům U sedmi švábů*, *Česká měna* atd.). Taktéž spolupracovala na autorských projektech *Smutné místo ke koupání* či *WWW aneb Dolů králičí dírou*.<sup>569</sup> V roce 2010 její divadelní text *Dům U sedmi švábů* získal 3. místo Ceny Evalda Schorma, v roce 2012 pak v téže soutěži zvítězila s textem *Kuřačky a spasitelky*.<sup>570</sup> Další ocenění přichází již o rok později, kdy je v roce 2013 oceněna za povídku *Ley lines*, a to v mezinárodní literární soutěži Narraton V4 tournée.<sup>571</sup> V roce 2014 byl její divadelní text *Tajná zpráva z planety matek (Mamma Guerilla)* uveden na festivalu Ein Stück: Tschechien v Berlíně, ve stejném roce pak na Portland State University. Za hru *Olga (Horror z Hrádečku)* získala v roce 2017 Cenu divadelní kritiky v kategorii Nejlepší poprvé uvedená česká hra roku 2016. Jejím posledním dílem je próza *Lid nomádů* (2023), ve které mapuje fenomén spojený s nomádstvím.<sup>572</sup>



Anna Saavedra při první čtené zkoušce (9. 6. 2021) k inscenaci *Pýcha a předsudek*. Foto: Marek Malůšek, archiv Městského divadla Zlín. Zdroj: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10158509807691243&set=pcb.10158509843896243>.

<sup>569</sup> Národní divadlo moravskoslezské. Anna Saavedra – životopis. [Online]. [Cit. 21. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/osoba/1940-saavedra-anna.html>.

<sup>570</sup> Viz *Dilia*. Saavedra, Anna (Česká republika). [Online]. [Cit. 21. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.dilia.cz/autori/item/4885-saavedra-anna>.

<sup>571</sup> *Fabulamundi Playwriting Europe – New Voices*. Anna Saavedra. [Online]. [Cit. 21. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.fabulamundi.eu/cs/anna-saavedra-2/>.

<sup>572</sup> Viz MUKNER, Daniel. Dramatička Anna Saavedra napsala poněkud zbloudilou prózu o nomádech. *ČT art*. 2023. [Online]. [Cit. 21. 4. 2024]. Dostupné z: <https://art.ceskatelevize.cz/inside/dramatika-anna-saavedra-napsala-ponekud-zbloudilou-prozu-o-nomadech-udC02>.

## Janka Ryšánek Schmiedtová (\*1983)

Janka Ryšánek Schmiedtová, režisérka, dramatička a dramaturgyně, pochází z Prahy, nicméně činoherní režii vystudovala taktéž na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Během vysokoškolských studií absolvovala dvě zahraniční stáže, a to na Escola Superior de Teatro e Cinema v Lisabonu a Royal Scottish Academy v Glasgow.<sup>573</sup> Spolupracovala také s brněnským studiem České televize a Českým rozhlasem, kde napsala texty pro pořady jako *Kecy v kleci* nebo *Vražda na třetím patře*. Dále přispívala a stále přispívá do různých periodik a magazínů (*100+1 historie*, *Hospodářské noviny*, *Vlasta*). Rovněž překládá z anglického jazyka či příležitostně píše divadelní texty, kterým se dostalo několikero ocenění. V roce 2008 byla oceněna za text *Syndrom vztahu aneb Banální hra* v dramatické soutěži Zlatá divadelní žába, v roce 2010 získala Cenu Evalda Schorma s textem *Fridy*.<sup>574</sup> Jako režisérka působila/působí v divadlech po celé České republice, například v Divadle Šumperk (*Lakomá Barka*), Městském divadle Zlín (*Fridy Kahlo*, *Černá komedie*, *Čučudejské pohádky* atd.), HaDivadle (*Modelka XXL*), Národním divadle moravskoslezském (*Pět let zpět* (*The Last Five Years*)), Divadle Radost (*Dlouhý, široký a bystrozraký*, *O líné babičce* atd.), Komorní scéně Aréna (*Slepice*), Studiu G (*Manželství je vražda*), Slezském divadle Opava (*Gazdina roba*) a v mnoha dalších.<sup>575</sup> V minulosti (2015–2019) byla uměleckou šéfkou Divadla Petra Bezruče, kde režírovala například *Maryšu* či *Hedu Gablerovou: Teorii dospělosti*. Kromě divadla pro dospělé se rovněž zaměřuje na rodinné a dětské divadlo, v současnosti spolupracuje s Divadlem Spejbla a Hurvínka, Divadlem Loutek, Spitfire Company, Studiem DVA, Divadlem Palace, Divadlem Scéna, Divadlem F. X. Šaldy Liberec či Národním divadlem moravskoslezským.<sup>576</sup>



Janka Ryšánek Schmiedtová při první čtení zkoušky (9. 6. 2021) k inscenaci *Pýcha a předsudek*. Foto: Marek Malůšek, archiv Městského divadla Zlín. Zdroj: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10158509807691243&set=pcb.10158509843896243>.

<sup>573</sup> Viz webové stránky Janky Ryšánek Schmiedtové <http://janka.rysanek.cz/bio/>.

<sup>574</sup> Národní divadlo moravskoslezské. Janka Ryšánek Schmiedtová – životopis. [Online]. [Cit. 21. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/osoba/2236-rysanek-schmiedtova-janka.html>.

<sup>575</sup> SAAVEDRA, Anna. *Kuřačky*. Divadelní program. Národní divadlo moravskoslezské. 2012, s. 15.

<sup>576</sup> Viz *i-divadlo.cz*. Janka Ryšánek Schmiedtová. [Online]. [Cit. 21. 4. 2024]. Dostupné z: <https://www.i-divadlo.cz/profilu/janka-rysanek-schmiedtova>.

**NÁZEV:**

Tvůrčí dvojice Janka Ryšánek Schmiedtová a Anna Saavedra: Mapování tvorby s akcentem na gender problematiku

**AUTORKA:**

Bc. Tereza Vaščáková

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUcí PRÁCE:**

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

Magisterská diplomová práce se zabývá tvorbou umělecké dvojice režisérky Janky Ryšánek Schmiedtové a dramatičky Anny Saavedry, přičemž je kladen akcent na gender problematiku. Primárním cílem je skrze diskurzivní analýzu určit svébytný jazyk těchto tvůrkyň, a to na základě pěti vybraných divadelních textů a inscenací. Teoreticko-metodologické kapitoly nastiňují příslušné koncepty vycházející z oblastí gender studies (např. performativita genderu, doing gender) a divadelních konceptů (pojetí divadelního textu Gerdy Poschmann, analýza inscenace dle Patrice Pavise). Součástí magisterské práce je rovněž kontextuální část, která představuje jak problematiku chápání pojmu gender v tuzemském prostředí, tak české dramatičky a režisérky reflektující genderovou nerovnoprávnost. V analytických kapitolách je zprvu pozornost soustředěna na analýzu divadelních textů Anny Saavedry, následují analýzy inscenací Janky Ryšánek Schmiedtové, a to s oporou o sémioticko-strukturální metodu. V závěru jsou pak stanoveny osobité znaky společné tvorby Ryšánek Schmiedtové a Saavedry.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Janka Ryšánek Schmiedtová, Anna Saavedra, gender problematika, analýza inscenace, analýza divadelního textu

**TITLE:**

Creative duo Janka Ryšánek Schmiedtová and Anna Saavedra: Mapping Creative Work with an Emphasis on Gender Issues

**AUTHOR:**

Bc. Tereza Vaščáková

**DEPARTMENT:**

Department of Theatre and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The thesis maps the joint work of director Janka Ryšánek Schmiedtová and playwright Anna Saavedra, with an emphasis on gender issues. The primary aim is to determine the unique language of these artists through discourse analysis based on five selected theatrical texts and productions. The theoretical-methodological chapters outline relevant concepts stemming from gender studies (such as gender performativity, doing gender) and theatrical concepts (the concept of theatrical text by Gerda Poschmann, analysis of production according to Patrice Pavis). The thesis also includes a contextual section presenting both the problematic understanding of the concept of gender in the domestic environment and Czech playwrights and directors reflecting on gender issues. In the analytical chapters, the focus is initially on the analysis of theatrical texts of Anna Saavedra. These are followed by analyses of productions of Janka Ryšánek Schmiedtová, employing a semiotic-structural method. In conclusion, distinctive features in the work of Ryšánek Schmiedtová and Saavedra are identified.

**KEYWORDS:**

Janka Ryšánek Schmiedtová, Anna Saavedra, gender issues, production analysis, theatrical text analysis