

DRAMA

(V DIVADELNÍCH SOUVISLOSTECH)

CHARAKTERISTIKA DIVADELNÍHO SYSTÉMU

Přelom tisíciletí v českém prostředí nepřinesl ve srovnání s rokem 1989 tak výrazné změny, přesto se dramatika po roce 2000 v mnoha ohledech liší od her vzniklých v devadesátých letech. Především tím, že se v již relativně stabilizované společnosti častěji objevovala sociální a politická témata, čímž drama opět získalo „přirozeného nepřítele“.

Oproti devadesátým letům, kdy česká kultura procházela zásadní transformací a ustavovaly se nové hospodářské i tvůrčí podmínky, můžeme divadelní síť po roce 2000 charakterizovat jako uspořádanější a stabilnější: veřejnoprávní soubory se zabydlovaly v nových typech institucí a svých příležitostech se chopila divadla komerční, ale i nekomerčně orientované nezávislé soubory. Etablovaly se festivaly a grantová politika. Součástí společenské situace byla také komercializace, nestabilita subvencí a nedořešené, především správní problémy divadelních institucí.¹⁴⁶

V prvním desetiletí česká divadla nadále čekala na legislativní a statutární změny, které měly být provedeny v devadesátých letech. V roce 1991 totiž zřizování divadel přešlo ze státu, respektive z krajů na obce s tím, že se jedná o přechodné řešení. Divadla se tehdy stala příspěvkovými organizacemi, přičemž tato forma financování přinášela problémy: od zasahování zřizovatelů do činnosti divadel přes otázky řízení (nebyl ustálen systém výměny ředitelů) až po problémy ekonomické. Ty v Praze vrcholily v letech 2005–2008, kdy divadelní podnikatel Petr Kratochvíl podal u orgánů EU žalobu na stát a hlavní město pro nerovný přístup žadatelů k městským dotacím.¹⁴⁷ Po roce 2000 ovšem narostla snaha systém příspěvkových organizací změnit, ať již proto, že se zřizovatelé chtěli zbavit odpovědnosti, nebo naopak proto, že se divadla domáhala existenčních jistot. Jedním z modelů veřejnoprávního bytí divadel se stala „obecně prospěšná společnost“, forma nestátní neziskové organizace, jejímiž nejvyššími orgány jsou správní a dozorčí rada (staly se jimi například Činoherní klub, Divadlo Archa, Dejvické divadlo či Klicperovo divadlo); druhým vhodným modelem se ukázala být „společnost s ručením omezeným“ (ta vznikla například z Divadla Semafor, Divadla Šumperk, Divadla Petra Bezruče Ostrava, Městského divadla Most či ústeckého Severočeského divadla).

¹⁴⁶ „Do roku 2006 se procesem transformace, případně slučováním či rušením formovala divadelní síť tak, že většina těchto divadel je na úrovni veřejné zprávy stále provozována obcemi (36), nově i kraji (2), výjimečně i ministerstvem kultury (3) a ministerstvem školství, mládeže a tělovýchovy (5)“; Nekolný, Bohumil a kol.: *Divadelní systémy a kulturní politika*, Praha 2006, s. 10.

¹⁴⁷ Grantový systém hlavního města Prahy poté prošel změnami a magistrát si vyžádal analýzu divadelní sítě. Vznikla studie *Návrh systémové optimalizace pražské divadelní sítě*, již pod vedením bývalého ředitele Národního divadla Ondřeje Černého nechal vypracovat Institut umění – Divadelní ústav (dokončena byla 15. 4. 2013 a expertní tým tvořili ředitelka IDU Pavla Petrová, Lenka Deverová, Josef Herman, Ondřej Svoboda, Michal Lázněvský, Jana Soprová, Štěpán Kubišta, Jiří Sulženko, Petr Prokop, Jindřich Gregorini).

V roce 2003 se pak *Programem na podporu profesionálních divadel, orchestrů a sborů* k odpovědnosti za financování divadel znovu částečně přihlásil také stát. Programem navržený princip vícezdrojového financování však nebyl realizován. Součástí divadelního provozu se tak stal postupný pokles dotací od zřizovatelů (do veřejnoprávních divadel šlo zhruba o miliardu korun méně než dříve, neinvestovalo se do divadelní infrastruktury, klesala schopnost vývozu, zvláště operních inscenací, apod.), ale také nemožnost divadel najít adekvátní podporu od soukromého sektoru (nepodařilo se prosadit například odpisy z daní jako další zdroj financování). To vše mělo vliv nejen na charakter domácí divadelní kultury, ale implicitně se promítlo také do původní dramatické tvorby.

Z nepříliš jisté situace divadel takzvaně veřejnoprávních, která v námi sledovaném období vznikala jen výjimečně (příkladem může být Divadlo Company.cz, jež v letech 2004–2012 působilo v pražském Divadle Solidarita, resp. ve Strašnickém divadle), do určité míry těžila divadla komerční, která ale také vznikala jen zřídka. V Praze se v této době etablovalo například soukromé Divadlo Na Jezerce Jana Hrušínského či Divadlo Radka Brzobohatého (obě vznikla roku 2004). Tyto scény ovšem kombinovaly orientaci na výtěžek (odlehčený repertoár, vyšší ceny vstupného, sponzorství apod.) s dotacemi z veřejných prostředků – kulturními granty městskými, případně granty ministerstva kultury a podobně. Naopak některá veřejnoprávní divadla, jmenovitě Divadlo na Vinohradech či Divadlo ABC, byla odborníky obviňována z provozování komerce za veřejnoprávní finance.

Do oblasti komerčního divadla lze řadit i inscenace existující pod hlavičkou soukromých agentur, kterých bylo už od devadesátých let mnoho (například Agentura Stanislav Remunda, Divadelní společnost Josefa Dvořáka aj.). Čistě stagionová divadla, tedy nestatutární divadelní instituce, které pronajímají své prostory různým souborům či v nich provozují inscenace ve vlastní produkci, už v námi sledovaném období tolik zakládána nebyla, spíše vznikaly instituce směřující repertoárový typ divadla se stagionou a programem z jiných uměleckých druhů (například smíchovské kulturní centrum MeetFactory či holešovická La Fabrika, obě provozované od roku 2007).

V první dekádě nového milénia už nebyla v takové míře zakládána ani muzikálová divadla, k výjimkám patří pražské Divadlo Broadway (2001) a Divadlo Hybernia (2006), muzikálový fenomén ovšem nadále výrazně poznamenával dobový divadelní život. Produkce „megamuzikálů“ se podobá filmové a divadlo převádí do oblasti masového umění. Náklady na inscenaci se pohybují v milionech, hlediště pojmu i tisíce diváků, na role se konají castings, produkce vydělává i na vedlejších produktech (např. CD). Práva na světové muzikály se navíc kupují s výpravou a předepsaným jevištním aranžmá. Dramaturgie původních muzikálů sahá po oblíbených příbězích: často jde o dramaturgie klasických próz nebo o libretisticky zjednodušenou dramatickou klasiku, případně o náměty známé z filmu, které

pak většinou banalizuje. V muzikálovém prostředí takto vznikla řada her či libret, které se vyznačovaly spíše formální a obsahovou konvenčností, průměrností, uměleckou neobjevností a snahou o líbivost. Důsledně komerční přístup k „předloze“ významně ovlivnil podmínky a úroveň zpracování dramát i v činoherních a umělecky nosných sférách.

Jako určitý tlak proti komerci bylo vnímáno posílení nezávislé scény, konkrétně uskupení zakládaných jako občanská a jiná sdružení provozující divadelní činnost a působící převážně v alternativních prostorech i ekonomických podmínkách – do pražské kultury tímto způsobem výrazně vstoupily například občanská sdružení Perzeuce či Divadlo Letí (2005), do brněnské zase Divadlo Feste (2006) či Buranteatr (2005, založeno v Olomouci pod názvem Divadlo Tramtarie, 2004) a další.

Nezávislé divadelní aktivity, které jsou postaveny na jiném statu quo než tradiční divadlo, jsou v současnosti jevem celoevropským, jsou spojeny se subkulturními postoji, představují protest proti konzumu a umělecký kontrast k divadlu konvenčnímu: kamennému i činohernímu. Proto je také v tomto typu divadla činohra zastoupena spíše menšinově. Převládá divadlo pohybové, „nový cirkus“, který spojuje divadlo s akrobacií, divadlo výtvarné či divadlo multimediální, tedy využívající prostředky „nových médií“. Oblíbené jsou také performance pojímající představení jako konceptuální akci či tzv. site specific divadlo vytvářené pro konkrétní prostor a jeho genius loci a podobně. Ačkoli text, respektive slovo, nebývá v nezávislém, většinou umělecky i esteticky alternativně zaměřeném divadle hlavním výrazovým prostředkem, postupy tohoto divadla – syrovost, experimentálnost, fragmentárnost, tzv. nepravidelná dramaturgie a další – výrazně ovlivnily i podobu současné tvůrčí dramatiky.

Nárůst počtu nezávislých uskupení vyplynul také z toho, že množství divadelních budov je relativně omezené a každoročně přibudou desítky nově graduovaných divadelníků – po roce 1989 totiž vzrostl počet divadelních škol i příslušných studijních oborů a zvýšil se také počet přijímaných uchazečů.

Na rozdíl od devadesátých let však divadlo v prvním desetiletí netrpělo diváckou krizí, neboť ho ročně navštívilo přibližně pět milionů diváků. Způsobilo to postupné etablování tohoto uměleckého druhu v novém společenském prostředí, návrat důvěry v divadlo jakožto formu umění i zábavy a také návrat víry v divadlo jako svého druhu politikum (jak bylo chápáno před rokem 1989, nikoli však v devadesátých letech), což lze pozorovat například ze zvyšujícího se počtu satirických inscenací i původních satirických her a inscenací politického divadla vůbec.

V souladu s tím se soubory po roce 2000 snažily také vybrušovat a posilovat vlastní umělecké programy. Některé tyto aktivity bylo však možno číst rovněž jako snahy svého druhu komerční, respektive existenční, neboť měly sloužit k získávání diváků či k většímu zviditelnění na divadelní mapě. I když totiž divácký zájem všeobecně stoupl, vzrostl také počet míst, která byla každý večer divadly nabízena ke koupi,

čímž se vytvořila velká konkurence. V rámci proměny divadelního prostředí tak v námi sledovaném období výrazně zesílilo úsilí o získání diváka a navzdory všeobecnému poklesu dotací rovněž narůstaly počty premiér (nově nasazených titulů) i počty odehraných představení, což v konečném výsledku mimo jiné také navýšilo poptávku po původní dramatičce. Nedostatek prostředků však zároveň akceleroval fenomén scénického čtení her, neboť ve srovnání se standardním nastudováním jde o produkčně levnější a méně náročné provedení.

PUBLIKAČNÍ KONTEXT

V první dekádě jednadvacátého století procházely změnami také publikační možnosti dramatiky. Zanikly tradiční publikační kanály: citelná byla především ztráta agentážních výtisků, jejichž rozmnožováním agentura Dilia suplovala absenci knižní produkce a vystupovala jako největší vydavatel dramatické literatury, který – v graficky nestandardní, pracovní podobě – představoval hry rozmanitých žánrů i doby vzniku. (Poslední hry z produkce Dilie vyšly v roce 1995, v roce 1998 však vydala ještě několik textů ve spolupráci s Rakouským kulturním institutem a za podpory Kulturkontakt Austria. Od roku 1995 Dilia texty her poskytuje elektronicky; roku 2012 pak založila grant na podporu vydání dosud nepublikovaného a umělecky ojedinělého slovesného díla.)

Na publikační činnost Dilie se snažil navázat DIVADELNÍ ÚSTAV. V edici Divadelní hry vydával chybějící či nově přeložené tituly Ibsenovy, Stoppardovy, Strindbergovy, Dürrenmattovy, Bernhardovy, v edici New Czech Play pak anglické překlady původní dramatiky, hru Petra Zelenky *Příběhy obyčejného šílenství* (2002), Ivy Klestilové (Volánkové) *Minach* (2003) a Königgratzovo (Levínského) *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou* (2004). Ke konci desetiletí ovšem i tato instituce, přejmenovaná na Institut umění – Divadelní ústav, musela svou nakladatelskou činnost z finančních důvodů výrazně omezit. Litovat lze především zúžení řady zahraničních „nových dramát“ (edice Současná hra), která měla na soudobou českou dramatickou produkci výrazný vliv (vyšly zde některé klíčové hry tzv. nové dramatiky), nadále též absentuje edice specializovaná na současné české drama. Divadelní ústav z tohoto ranku vydal pouze dva sborníky¹⁴⁸ a podílel se na zahraničních sbornících českých her (*Teatru Ceh de azi*, Bukurešť 2006; *Antologija novije češke drame*, Záhřeb 2009; *Czech Plays: Seven New Works*, New York 2009, a *Teatro checo contemporáneo*, Praha a Buenos Aires 2009).

¹⁴⁸ Sborník *Česká divadelní hra 90. let* (Divadelní ústav, Praha 2003) obsahuje hry T. Rychetského, D. Fischevové, J. A. Pitínského, D. Drábka, J. Krause, L. Baláka, M. Bláhové, E. Tobiáše, J. Pokorného, Z. Jelcína, T. Vújtka, M. Horoščáka a I. Volánkové. Anglický sborník *Game's not over* (IDU – DÚ, Praha 2011) obsahuje hry R. Adamové, D. Drábka, V. Fekete, M. Frydrych Gregorové, A. Goldflama, V. Havla, V. Klímáčka, P. Kolečka, K. Rudčenkové, R. Sikory, M. Uhdeho a P. Zelenky. Vyšlo pouze elektronicky.

Ze soukromých nakladatelství se na původní české hry zaměřilo zejména nakladatelství VĚTRNÉ MLÝNY (založené 1995), konkrétně edicí *Současná česká hra*, která vychází od roku 2002 (od roku 2007 pod názvem *RozRazil – Současná česká hra*) v počtu zhruba 10 svazků ročně. V roce 1996 pak Větrné mlýny založily edici Dramatické texty představující soubory her významných českých i zahraničních dramatiků: Karla Steigerwalda, Antonína Přídala, Karola Sidona, Jana Vedrala, Jiřího Kratochvíla, Arnošta Goldflama, Lenky Lagronové, jakož i Elfriede Jelinekové, Wenera Schwaba, Felixe Mitterera, Sue Gloverové, Dey Loherové a jiných. Mimo edice ve stejném nakladatelství vyšly hry Ladislava Smočka, J. A. Pitínského, Pavla Kohouta, Petra Krále a Prokopa Voskovce či Václava Havla a ve spolupráci s Institutem umění – Divadelním ústavem také rozhlasové hry Jaromíra Ptáčka. Na dramata se specializuje rovněž pražské nakladatelství Artur, které však publikuje především českou a světovou klasiku (A. P. Čechov, Samuel Beckett, William Shakespeare, Karel Čapek, Gabriela Preissová aj.).

Českou dramatikou však v uplynulém desetiletí publikovala i další nakladatelství: Academia (sborník tzv. vaňkovských her Václava Havla, Pavla Kohouta, Pavla Landovského a Jiřího Dienstbiera *V hlavní roli Ferdinand Vaněk*, 2006), Akropolis (soubory her Egona Bondyho, Davida Drábka, Karola Sidona, Pavla Landovského) a Galén (hry Jiřího Dienstbiera, Václava Havla), Atlantis (hry Milana Uhdeho, Zdeňka Rotrekla), Carpe diem (hry Ludvíka Aškenazyho), G plus G (hry Vlastimíla Venclíka), Host (hry Jana Balabána), Kant (hry Milana Šotka), Karolinum spolu s Pražskou imaginací (dílo Jiřího Suchého), Labyrint (hry Květy Legátové), Literární akademie (Josef Škvorecký), Nakladatelství AMU spolu s nakladatelstvím Brkola (Přemysl Rut), Máj (Jiří Horák), Paseka (hry Divadla Járy Cimrmana, Květa Legátová), Pistorius & Olšanská (Květa Legátová), Protis (Zdena Bratršiovská a František Hrdlička), Prostor (Petr Kolečko), Togga (Jan Kratochvíl), Torst (Václav Havel, Josef Topol) a další. Sdružení pro moderní dramatikou Transteatral ve spolupráci s časopisem *A2* vydalo tři brožury českých aktuálně vzniklých kratičkých miniher *Divadelní minutky I–III* (2007, 2008, 2009) a sborníky her českých (Alfréd Radok, Josef Kainar, Jiří Mahen) a zahraničních dramatiků (Falk Richter, Rafael Spregelburd) či samostatné tituly současné zahraniční dramatiky. Z producentů divadelnické literatury je třeba ještě zmínit nakladatelství Pražská scéna, které vydává archivní materiály (např. texty Jana Grossmana) i odbornou reflexi soudobého českého divadla: výrazné řady představují monografie režisérů (J. A. Pitínský, Josef Krofta, Vladimír Morávek, Ivan Rajmont, Petr Lébl, Jan Schmid, Jan Nebeský, Eva Tálská) a dramatické texty kabaretního charakteru – speciálně pak literatura vztahující se k uskupení divadel Pražské pětky či mladších umělců tvořících v duchu „nového kabaretu“ (*Komik: Almanach kultu komiky*, 2004). Dále je třeba jmenovat Nakladatelství Studia Ypsilon (hry a texty režiséra Jana Schmida, teoretické myšlení o divadle). Teatrologickou literaturou z dílny svých pedagogů a doktorandů se na trhu prosazují zejména

Nakladatelství Akademie múzických umění a Janáčkova akademie múzických umění, práce o současné dramatičce se však mezi nimi téměř neobjevují.¹⁴⁹ Originálním počinem JAMU jsou sborníky literárních prací studentů, které vycházejí z pravidelných fakultních *Salonů původní tvorby*. Vzrůstající trend lze zaznamenat v případech zveřejňování zvukových nahrávek inscenací her a audioknih ve formátu mp3 (například inscenace her Jára Cimrmana vydává Supraphon, rozhlasové nastudování Drábkovy *Koule* vydal Radioservis, 2011, apod.) či elektronických knih (Radka Denemarková: *Spací vady*, Akropolis, 2012).

Přírozenými publikačními platformami se staly též divadelní, literární a jiné kulturní časopisy, v prvé řadě divadelnický dvouměsíčník SVĚT A DIVADLO, který tiskne zejména hry autorů oceněných v dramatické soutěži o Cenu Alfréda Radoka¹⁵⁰ a specializuje se také na analýzy těchto her a referáty o jejich inscenacích. Vedle toho má vlastní ediční řadu, v níž jako ročníkové přílohy vydává i současné české hry: v roce 2005 (s vrocením 2006) to byl sborník *Standa má problém (a další malé hry pro velké SADisty)*, v roce 2006 drama Petra Zelenky *Teremin*, v roce 2009 publikace *SADAřův lidový kalendář (na tom našem dvorečku...)* a v roce 2011 Zelenkovy *Ohrožené druhy*.

Nové hry pravidelně publikuje také nejstarší české divadelní periodikum LOUČKÁŘ (vydáván od roku 1912) a vycházejí též v brněnském kulturním měsíčníku *Rozrazil*, který od roku 2005 produkuje nakladatelství Větrné mlýny. Časopis se zaměřuje na dramatičce brněnského okruhu mladší střední generace.

V letech 2002 až 2005 mělo své periodikum i nezávislé divadlo, a to almanach ORGHAST, který vycházel jednou ročně (ve spojitosti s festivalem Příští vlna / Next Wave, který se koná od roku 1994) a představoval soubory, inscenace, osobnosti i spřízněné festivaly, včetně divadelních her a materiálů k současné dramatičce.

Problematiku původní dramatičce sledoval i čtvrtletník DISK, časopis pro studium scénické tvorby (produkován DAMU v letech 2002–2012), na jehož stránkách vyšly například hry Lenky Lagronové, Michala Langa, Magdaleny Frydrych Gregorové, Daniela Špinara či Martiny Kinské, ze starších autorů pak dramata Pavla Landovského, Přemysla Ruta, Věry Eliáškové, Tomáše Töpfera a jiných. Současnému

¹⁴⁹ Výjimku tvoří monografie Jana Hančilla o britském divadle *Royal Court Theatre & divadlo dramatických autorů* (2007), z produkce JAMU pak *Mýtové kořeny dramatických postav I a II* Alexeje Pernici (2003 a 2005) a Horoščákův *Fenoména Royal Court Theatre a hry konce milénia* (2008), jenž se zabývá tendencí coolness v britské dramatičce.

¹⁵⁰ V námi sledované etapě zde bylo publikováno: E. Tobiáš: *JE SUIs, Niemand, NoD Quijote*; L. Lagronová: *Z prachu hvězd*; D. Drábek: *Akvabely*; M. Bláhová (Bidlasová): *Podzimní hra*; F. Marek: *Jan Kratochvíl*; J. Pokorný: *Denis, To jsem tedy nečekal*; R. Sikora: *Večer umělců, Největší básník přebírá cenu za celoživotní přínos umění, Pohřeb největšího básníka*; Z. Jecelín: *Tristan a Isolda*; I. Klestilová (Volánková): *Take off, Petr Oslzlý v noci pracuje a Josef Kovalčuk taky, Jak v sístrech listí svíst*; J. Topol: *Cesta do Bugulmy*; P. Zelenka: *Příběhy obyčejného šílenství, Teremin, Očištění*; H. Malinová: *Loch nes*; K. Haloun: *(Stříbrný) medvěd, Nehoda*; D. Špinar – P. Kolečko: *Kauza Salome*; T. Vůjtek: *S nadějí, i bez ní*.

divadlu a dramatu, se zvláštním ohledem na inscenace školního divadla DISK, se věnuje i studentský – zároveň tištěný i internetový – časopis DAMU *Hybris*, který též publikuje hry studentů.

Současné drama reflektovalo první odborné internetové periodikum YORICK (v letech 1998–2000 je připravovali studenti divadelní vědy Filozofické fakulty Masarykovy Univerzity v Brně, roku 2009 pak bylo obnoveno sloučením s vědeckým časopisem *Theatralia*). Revue si všimla například specifik tvorby Martina Františáka či finálových her ze soutěže Cena Konstantina Trepleva o nejlepší původní drama.

PODPORA A REFLEXE PŮVODNÍ DRAMATIKY

Od roku 1989 bylo vynakládáno značné úsilí na vznik původní tvorby, což vytrysklo z přirozené poptávky po reflexi aktuální skutečnosti na divadle. Počátkem těchto snah bylo založení CENY ALFRÉDA RADOKA pro původní české či slovenské drama v roce 1992.¹⁵¹ Cena je honorována a od roku 2010 jsou finálové hry příležitostně inscenovány v rámci *Noci českých a slovenských autorů*. V roce 2000 pak vznikla slovenská obdoba: cena Dráma, v níž mohou soutěžit i čeští autoři.¹⁵² Vítězné hry jsou publikovány ve sborníku a inscenačně provedeny na bratislavském festivalu *Nová dráma* či v rozhlase.

Zatímco v devadesátých letech měly Ceny Alfréda Radoka náležitý společenský vliv a ohlas spojený s významnými sponzory a reprezentativní finanční odměnou pro vítěze, na přelomu století mediální zájem o ně poklesl. Prestiž „Radoka“ v očích veřejnosti přebily populárnější a mediálně bombastičtější Ceny Thálie, udělované od roku 1993, v nichž ovšem kategorie pro drama není. Snížení společenského významu Ceny Alfréda Radoka i skutečnost, že někteří v minulosti ocenění dramatici se časem etablovali a již necítili potřebu soutěžit, postupně vedlo k tomu, že zavedení dramatici téměř přestali své hry do soutěže posílat, a ta se tak stala spíše objevitelem talentů než kláním o nejlepší drama.

Rozhlasovou dramatikou povzbuzuje jedna ze soutěžních kategorií ceny PRIX BOHEMIA RADIO (cena existuje od roku 1976), kterou udílí Český rozhlas za podpory

¹⁵¹ Dramatická soutěž nesla v letech 1992–1998 název Cena Nadace Alfréda Radoka (poté Cena Alfréda Radoka) a rozhoduje o ní odborná porota. Cenu provozuje Nadační fond Cen Alfréda Radoka ve spolupráci s agenturou Aura-Pont a i po rozpadu Československa zůstala v jejím statutu možnost účasti pro slovenské uchazeče. Ostatní divadelní Ceny Alfréda Radoka se udělují v kategoriích, které jsou výsledkem ankety kritiků vypisované časopisem *Svět a divadlo*: inscenace, ženský a mužský herecký výkon, poprvé uvedená česká hra (dříve dramaturgie), scénografie, hudba a talent roku, roku 2005 přibyla Cena Českého rozhlasu 3 – Vltava, což je příslibem jejího rozhlasového nastudování. Kategorie se během let měnily a do cen vstupovaly další instituce (například Zlatá divadelní žába – cena pro drama s genderovou tematikou a problematikou rovných příležitostí žen a mužů).

¹⁵² Zde se zatím umístila jen čtyři česká díla, ve sledovaném období hra Lenky Lagronové *Z prachu hvězd* (2010) a hra Heleny Eliášové *Tě noci* (2010).

Ministerstva kultury ČR.¹⁵³ O drama se ale v rozhlase lze utkat i při příležitostných, takzvaných vyzývacích soutěžích o nové původní drama, jejichž součástí bývá také cena za debut.¹⁵⁴

Studentům divadelních oborů je určena CENA EVALDA SCHORMA, již od roku 2005 vyhlašuje agentura Dilia a již se oceňují původní hry, dramatizace i překlady. Od roku 2010 vypisuje také Centrum současné dramatiky CENU MARKA RAVENHILLA za inscenační počín v oblasti současné dramatiky.¹⁵⁵ Roku 2010 byla Divadlem Husa na provázku poprvé vyhlášena CENA KONSTANTINA TREPLEVA za nejlepší původní drama. Podpoře současných her se věnuje také Centrum současné dramatiky (založené v roce 2010 při občanském sdružení Divadlo Letí), které produkuje inscenace současné dramatiky a rozvíjí spolupráci mezi autory a teoretiky v rámci Evropské unie (mimo jiné organizuje rezidenční program pro dramatiky a založilo Klub s vášní pro nové hry – volné sdružení divadel, která se věnují současné české a světové dramatice). V souvislosti s množstvím cen i podpůrných aktivit začalo po roce 2000 vznikat velké množství dramát, naproti tomu povědomí veřejnosti o nové dramatice bylo nízké, na současné hry chodila jen určitá část převážně mladého publika a ani zájem čtenářů nebyl velký.

Hodnotitelé her v dramatických soutěžích byli ovšem vesměs kritičtí. Nově vznikajícím hrám vytýkali syrovost a krutost, neumělé, fejtonistické, glosátorské či publicistické zpracování, zaměnitelnost situací, vyjadřovací polopatičnost či agitkovost.¹⁵⁶ Kritika, která posuzovala nové původní, inscenované, případně publikované hry na stránkách periodik, už ve svých stanoviscích takto odmítavá nebyla, neboť pracovala s mnohem větším – i částečně odlišným – paradigmatem a hlavně si mohla vybírat. Mladí teatrologové (například Tomáš Vokáč či Vít Pokorný)¹⁵⁷ sice

¹⁵³ Roku 2002 získala čestné uznání Prix Bohemia Radio Lenka Lagronová za hru *Vstaň, prosím tě*, v roce 2008 tuto cenu obdržel realizační tým inscenace hry Davida Drábka *Vykřičené domy*. Zvláštní uznání Prix Bohemia Radio získal v roce 2005 i Pavel Brycz za rozhlasovou hru *Neberte nám ptáka Loskutáka*, v roce 2006 pak Jan Vedral za hru *Jackson aneb Showbusiness a umírání v písních a tancích národa českého*, v roce 2011 Daniela Fischerová za hru *Nevděčné děti* a v roce 2012 Petr Pýcha a Jaroslav Rudiš za hru *Lidojedí*.

¹⁵⁴ V roce 1999 si toto ocenění odnesla Lenka Lagronová za hru *Vstaň, prosím tě* (ČRo 3 – Vltava, režie O. Kosek, prem. 2001) a v roce 2002 Iva Klestilová (Volánková) za hru *Konec* (režie J. A. Pitínský, prem. 2005).

¹⁵⁵ Prvním laureátem byla inscenace hry Güntera Senkela a Feriduna Zaimoglu *Černé panny*, již v Divadle Komedie nastudoval Dušan Pařízek.

¹⁵⁶ Jakýsi obrat v negativním hodnocení těchto her nastal zhruba v polovině desetiletí: například v roce 2004 slovenská kritička Andrea Dómeová ocenila angažovanost her tzv. nové vlny v otázkách identity (sexuální, ženské, rasové, etnické apod.), generačních a společenských a poukázala na jejich hledání východisek z „etapy“ absence společenských hodnot (*Svět a divadlo* 2004, č. 4, s. 135–142).

¹⁵⁷ Viz Vokáč, Tomáš: „Kde jsou texty a témata?“, *Divadelní noviny* 2001, č. 18, s. 10; a týž: „Cool Generation aneb Co je to coolness? aneb Kde jsou texty a témata (podruhé)?“, *Orghast* 2003, s. 49–52; a Pokorný, Vít: „Současné české drama o krizi a v krizi“, *Hybris* 2012, 23. 11. 2012 (http://www.hybris.cz/archiv/hybris_15_web.pdf/view).

současné dramatičce obecně přisuzovali krizi, avšak ostatní recenzenti zpravidla shodně oceňovali zejména hry, respektive inscenace her autorů, kteří tvořili základ původní dramaturgie prvních let nového tisíciletí: Václava Havla, Milana Uhdeho, Karla Steigerwalda, Arnošta Goldflama, Ivy Peřinové, Petra Zelenky, Davida Drábka, Lenky Lagronové či Ivy Klestilové (Volánkové) a dalších.

Přestože se i v tomto desetiletí hovořilo o krizi divadelní kritiky, lze se při studiu divadla této doby opřít o dostatek kvalitních kritických analýz, a to nejen z divadelních periodik *Svět a divadlo* a *Divadelní noviny*, ale i z kulturních časopisů a novinových deníků. Mezi respektované divadelní kritiky v námi sledované dekádě patřili především Vladimír Just (*Divadelní noviny*, *Lidové noviny*, *Mladá fronta Dnes*), Milan Lukeš (*Svět a divadlo*), Karel Král (*Svět a divadlo*), Vladimír Mikulka (*Divadelní noviny*, *Svět a divadlo*, *Revolver Revue*), Jakub Škorpil (*Svět a divadlo*), Marie Reslová (*Hospodářské noviny*), Jana Machalická (*Lidové noviny*), Kamila Černá (*Svět a divadlo*, *Czech Theatre*, *Divadelní noviny*), Martin J. Švejda (*Divadelní noviny*, *Svět a divadlo*), Jan Kolář, Vladimír Hulec, Richard Erml, Josef Herman a Jan Kerbr (*Divadelní noviny*), který také publikoval přehledovou monografii o polistopadové dramatičce. Z mladších autorů zabývajících se současnou dramatikou lze – vedle například Tomáše Vokáče (*Divadelní noviny*, *A2*) – jmenovat především ty, kteří byli souběžně kritiky i dramaturgy: Martu Ljubkovou (*A2*, *Revolver Revue*), Terezu Marečkovou (*Revolver Revue*) a Romana Sikoru (*Český rozhlas*, *Literární noviny*).

Nezanedbatelný vliv na formování původní české dramatiky měly i různé divadelní přehlídky, především ty s celorepublikovou působností – mezinárodní festival *Divadlo Plzeň* (existující od roku 1993) a mezinárodní přehlídka *Divadlo evropských regionů* v Hradci Králové (od roku 1995), které prezentovaly významné inscenace českých i zahraničních her. Od roku 1996 domácí divadelní dění obohacuje o výrazné inscenace nových dramát také *Pražský divadelní festival* německého jazyka (s dřívějším názvem *Německé divadlo v Praze*), o jehož vznik se významně zasloužil dramatik Pavel Kohout.

PROMĚNA DRAMATURGIE

Zatímco dramaturgie komerčních divadel směřovala především k co největší prodejnosti inscenací, a to i formou podbíživých námětů a populárních provedení (časté dramatisace úspěšných románů a filmů), nekomerční – činoherní – divadla se po roce 2000 snažila hledat nové formy výpovědi a poutat rozmanitým a jedinečným programem, který by rozvíjel a podtrhoval osobitost daného divadelního tělesa. Ve společnosti stavějící na komunikaci se začal klást také velký důraz na vnější prezentaci uměleckých snah. Poptávka po dramaturgicky aktuálních kusech se naplňovala nápaditým a nekonvenčním inscenováním klasického repertoáru. Zvýšil se však i zájem o původní hry a dramatičci začali být oslovováni mnohdy i s určitým konkrétním zadáním. Například Kolečkova a Svobodova hra *Jaromír Jágr, Kladeňák* (prem. 2009) vznikla

na objednávku kladenského magistrátu, Kolečkova hra *Bohové hokej nehrají* (prem. i knižně 2008) zase pro Činoherní studio Ústí nad Labem, které chtělo hru s problematikou nezaměstnanosti. Dramatickou produktivitu ale podněcovaly především společenské a politické okolnosti, jejichž reflexi na divadle veřejnost vítala.

Na ukotvení divadla v nových společenských podmínkách se rovněž podílely po roce 2000 stále více zřetelné snahy divadel vyprofilovat se a vzájemně se odlišit vůči ostatním – dramaturgií, poetikou, angažováním výrazných tvůrců i zvláštními projekty. Těmi mohly být například dramaturgicky specializované sezony (jako byly česká, německá a později rakouská sezona v Pražském komorním divadle působícím v Divadle Komédie v letech 2002–2012), projekty zviditelňující určité inscenační linie (kupříkladu projekt *Čechov Čechům*, který v Klicperově divadle v letech 2000–2002 připravil Vladimír Morávek, či pozdější projekty téhož režiséra v Divadle Husa na provázku: *Sto roků Kobry*, 2003–2006, a *Perverze v Čechách*, 2007–2009, aj.). Dále šlo o různé přehlídky vážící se k jedné divadelní instituci (například hradecký festival *Čekání na Václava*) nebo k několika lokálně či jinak spřízněným divadlům (přehlídka *Ostravar*, která představuje stěžejní inscenace statutárních ostravských divadel). Vznikaly i akce podporující původní dramatickou tvorbu. Za významný počin lze považovat projekt Divadla Na zábradlí *Československé jaro*, v jehož rámci byla v letech 2005 a 2006 představena řada dramatických novinek.

Vedle původní tvorby dostávaly prostor i dramatizace. Důvody jejich narůstajícího počtu byly dány snahou divadelních tvůrců osvobodit se od pevných dramatických textů, ale také ekonomické, motivované snahou zaujmout známým a úspěšným titulem. Charakteristickým rysem dramaturgie této dekády se stal zejména boom divadelních „přepisů“ filmových předloh, který měl někdy i programové důvody – soubor se tím přihlásil k dané filmové poetice. Trendem se tak stalo „zdivadelňování“ filmů kulturních zahraničních režisérů jako David Lynch, Lars von Trier či Aki Kaurismäki a další. (Inscenace Kaurismäkiho *Muže bez minulosti* v Dejvickém divadle v roce 2010 získala Cenu Alfréda Radoka v kategorii inscenace roku; režie Miroslav Krobot.) Z českých filmů pak byly pro divadlo většinou vybírány spíše oblíbené komedie typu *Hoří, má panenko!* (prem. Klicperovo divadlo 2005, režie Vladimír Morávek) či *Světáci* (prem. Těšínské divadlo Český Těšín 2007, režie Karol Suszka) a podobně, výjimkou bylo například Kachyňovo *Ucho* (prem. HaDivadlo 2010, režie Ondřej Elbel).

Zesílily také dramaturgické snahy o přetváření či reinterpretaci tradovaných a známých literárních příběhů. Méně početnější byly dramatizace současných českých próz: divácký i kritický ohlas vyvolalo zdivadelnění novely Ireny Douskové *Hrdý Budžes* v hlavní roli s Barborou Hrzánovou (Divadlo Příbram, prem. 2002, režie Jiří Schmiedt), jakož i jejich dalších próz: *Oněgin byl Rusák* (Divadlo v Dlouhé, prem. 2008, režie Jan Borna) a *Darda* (Divadlo Na Jezerce, prem. 2012, režie Arnošt Goldflam). Uznání dosáhla rovněž feministická inscenace novely Petry Hůlové *Umělohmotný třípokoj* (pod titulem *Česká pornografie*, Divadelní studio Továrna,

prem. 2007, režie Viktorie Čermáková), divácké a kritické pozornosti se dostalo i prózám Petra Šabacha *Šakalí léta* (Divadlo J. K. Tyla Plzeň, prem. 2001, režie Roman Meluzín), Michala Viewegha *Báječná léta pod psa* (Klicperovo divadlo Hradec Králové, prem. 2005, režie Ivo Krobot) a *Andělé všedního dne* (Městské divadlo Zlín, prem. 2008, režie Petr Štindl) či Radky Denemarkové *Peníze od Hitlera* (Švandovo divadlo, prem. 2010, režie Michal Lang). Objevily se i pokusy uvést na jeviště současnou poezii: například koláž z knih obsahující i básně Mariana Pally *Jak zalichotit tlusté ženě*, *Kdyby byl krtek velkej jako prase* uvedenou pod názvem *Pallaton* (Naivní divadlo Liberec, prem. 2006, režie Markéta Sýkorová) či drama Jana Balabána a Ivana Motýla *Bezruč?!* (prem. i knižně 2009, režie Martin Františák).

Nemalá část dramatiků ovšem pracovala v režimu autorského divadla: byli zároveň režiséry svých her a naopak režiséři se stávali dramatiky. V souvislosti s tím se snižoval počet dramaturgů vnímaných jako literárně plnohodnotné dílo určené k interpretaci v repertoárovém divadle a narůstal počet textů, které mají spíše povahu libret, neboť jsou koncipovány pro konkrétní inscenaci a počítají s tím, že budou dotvářeny až v procesu zkoušení. Dramata vznikala často i formou kolektivního autorství, avšak fenoménem dekády se stali právě autorští režiséři. Patřili mezi ně Petr Zelenka, David Drábek, Martin Františák, Michal Lang, Miroslav Bambušek, Jiří Pokorný, ze starších pak zejména Arnošt Goldflam. Mezi profesionální divadelníky tvořící libreta pro své autorské inscenace dále patřili například režisér Jiří Havelka, herec a režisér Branislav Holiček či umělecká seskupení Buchty a loutky a Vostof.

Volba vlastního kusu pro nastudování měla vedle ekonomického také dramaturgické pozadí, umožnila dramatikům-režisérům prosadit vlastní hry a vyložit je podle svého. Zatímco však tato praxe evidentně prospívala režisérským dramatikům, ne vždy byla ku prospěchu her, které někdy – inscenovány autorem samým – ztrácely na literární kvalitě a nedostávaly interpretačně takové příležitosti, jaké by jim zprostředkoval „cizí“, nezaujatý režisér. Autorské divadlo mělo i další umělecké dopady: především takové hry vznikaly pro konkrétní soubor, a tak bylo možno předem počítat s určitými hereckými prostředky a možnostmi. Odvrácenou stranou takto koncipovaných her bylo, že zůstávaly většinou na okraji dramaturgického fondu a zpravidla končily jednorázovým použitím.

TVORBA ETABLOVANÝCH DRAMATIKŮ

Nově vznikající dramatiky v letech 2000–2010 utvářela tvorba autorů všech generací. Z té nejstarší se na jeviště jako dramatik vrátil LUDVÍK KUNDERA (1920–2010) životopisnou *Hrou o Janáčkově* (prem. 2005), předtextovou historii Shakespearova *Hamleta* zpracoval ve své hře *Claudius a Gertruda* (prem. 2007) JIŘÍ STRÁNSKÝ (* 1931).

Náměty her autorů starší i střední generace se často obracely k traumatickým okamžikům české minulosti, které nahlížely z etické perspektivy. MILAN UHDE (* 1936), který průběžně tvořil dramaturgické libreta k muzikálům Městského divadla v Brně

(*Nana*, podle Ěmila Zoly, prem. 2005; *Červený a černý*, podle Stendhala, prem. 2007), případně pro plzeňské loutkové Divadlo Alfa (*Nos*, podle Gogola, prem. 2008), přitáhl pozornost veřejnosti především původní hrou *Zázrak v černém domě* realizovanou v Divadle Na zábradlí (čas. *Disk* 2005, prem. 2007), jejíž děj spoluutvářejí historické události dvacátého století.

KAREL STEIGERWALD (* 1945) na sebe upozornil především groteskními „pásmy“ účtujícími s totalitou, dramaty *Hraj komedii* (prem. 2000, čas. *Svět a divadlo* 2000, knižně 2005), *Horáková, Gottwald* (prem. 2006, knižně 2007) a *Políbila Dubčeka* (prem. 2008, knižně 2012), ARNOŠT GOLDFLAM (* 1946) do doby „reálného socialismu“ zasadil černou komedii *Blbá Veruna* (prem. 2010, knižně 2010). Dílem konfrontujícím jedince a totalitní, respektive posttotalitní systém byla i *Malá hudba moci* (prem. 2007, v originále německy) PAVLA KOHOUTA (* 1928), jenž je rovněž autorem společenskokritické grotesky *Dvě gorily proti mafii* (prem. 2002, knižně 2005) a morality *Ěros* (prem. 2008, knižně 2005).

Na etickou tematiku se ve svých dramatech orientovali také JIŘÍ KRATOCHVIL (* 1940; *Černá skříňka aneb Hry a sny*, knižně 2002, prem. 2008, pokus o absurdní tragédii, v níž matka nepozná svého syna a omylem ho zabije) a PŘEMYSL RUT (* 1954; „zlopravěst“ *Olga a ďábel*, prem. 2001, knižně 2003).

JAN VEDRAL (* 1955) je autorem původně rozhlasového kritického „pamfletu“ *Jackson aneb Showbusiness a umírání v písničkách a tancích národa českého* (prem. 2004, uvedeno pod titulem *Jackson*, knižně 2006), podobenství *Kašpar Hauser – dítě Evropy* (prem. 2004, knižně 2004) či černé komedie *Starí režiséři – We Got Him!* (prem. 2008, knižně 2005). Zájem vzbudil též jeho portrét rozhlasového „normalizátora“ Miroslava Mráze nazvaný *Xaver*, který roku 2009 natočil Český rozhlas jako seriál.

Celková proměna divadelního prostředí přitom vedla rovněž k tomu, že někteří starší dramatici nenavázali vždy na předchozí profesní vazby a hledali možnosti inscenace svých děl jinde. Příkladem může být VÁCLAV HAVEL (1936–2011), jenž své nové, po téměř dvacetileté odluce napsané drama *Odcházení* (knižně 2007) situoval do prostředí aktuální vysoké politiky. Navzdory očekávání je nezadal Divadlu Na zábradlí, s nímž byl spojen v šedesátých letech. Drama tak po delším putování mezi divadly, včetně Národního, zakotvilo jako stagionová inscenace v pražském Divadle Archa (prem. 2008) a teprve po ní následovaly repertoárové inscenace v Klicperově divadle, Těšínském divadle, Jihočeském divadle a Divadle J. K. Tyla (všechny 2008) včetně nastudování v Divadle Husa na provázku, kde byla hra zahrnuta do scénické kompozice *Cirkus Havel* (prem. 2008, knižně 2008). Příležitostnou hříčku *Pět tet* (prem. 2010), navazující na starší *Vernisáž* (rtp. 1975) a její kritiku konzumního života, pak ale Havel už svěřil přímo Divadlu Husa na provázku, s nímž započal spolupráci v roce 1988, kdy pro něj napsal hru *Zítřka to spustíme*.

Odmítnutí Havlova *Odcházení* Národním divadlem může být příkladem neúspěšné snahy tohoto divadla o spolupráci s dramatiky starší generace: Steigerwaldova satira

z divadelního prostředí *Pronásledování a umučení dr. Šaldy dramaturgií Národního divadla (Spálení divadlem)* (prem. 2004; hráno pod titulem *Pronásledování a umučení dr. Šaldy /Spálení divadlem/*) vzbudila pozornost spíše tím, že ji autor zprvu podepsal jako Anonym. Nastudování Kohoutovy *Malé hudby moci* (v režii Michala Dočekala) mělo velmi negativní kritiky, inscenace Landovského hry *Protentokrát zbohatnem* (čas. *Divadlo* 1997 jako samostatná příloha, knižně 2013) byla po neshodách mezi souborem a autorem, který se rozhodl kus i režirovat, v roce 2006 během zkoušek zastavena.

Nejproduktivnějším z etablovaných dramatiků byl patrně ARNOŠT GOLDFLAM (* 1946), jehož nové hry – většinou napsané na objednávku a režirované autorem – ve sledovaném desetiletí pronikly téměř do každého českého či moravského divadla.¹⁵⁸ Dramaturgicky nejlákavějšími se stala ta dramata, která hořce satirizovala moderní historii (směšnohrdinský portrét Adolfa Hitlera *U Hitlerů v kuchyni*, respektive *Doma u Hitlerů*, prem. 2007) či současné divadlo (*Ředitelská lóže*, prem. i knižně 2004, jež je rozhovorem dvou starých herců, a *Dámská šatna*, prem. 2005, ztvárňující osudy čtyř hereček a zasazené do herecké šatny).

Jako autor konverzačních her, které psal pro své domovské Divadlo J. K. Tyla v Plzni, se prezentoval herec a režisér ANTONÍN PROCHÁZKA (* 1953): *Ještě jednou, profesore*, (prem. 2001), *Přes přísný zákaz dotýká se sněhu* (prem. 2003, knižně 2004); *Celebrity s. r. o.* (prem. 2007) či *Ve státním zájmu* (prem. 2009).

Z autorů píšících pro loutkové divadlo se i nadále nejvíce uplatňovala IVA PEŘINOVÁ (1944–2009), a to původními hříčkami uváděnými především v libereckém Naivním divadle: *Čerti z Ještědu* (prem. 2003), *Krásný nadhasič aneb Požár Národního divadla* (prem. 2005; čas. *Svět a divadlo* 2005), *Přijel bílý medvídek* (prem. 2007) a *Labutí jezírko* (prem. 2009, čas. *Svět a divadlo* 2009). Kromě ní se loutkovými hrami prosadila také herečka plzeňského Divadla Alfa BLANKA JOSEPHOVÁ-LUŇÁKOVÁ (* 1955), zejména parafrázemi známých příběhů, z nichž vznikly muzikály *Červená Karkulka v „A dur“* (prem. 2000) a *Popelka a pět trpaslíků* (prem. 2001) i libreto ke klauniádě *Taková a Maková* (prem. 2008).¹⁵⁹

¹⁵⁸ Hrály se v Hradci Králové (*Já je někdo jiný*, prem. 2003, knižně 2001; *Dámská šatna*, prem. 2005, knižně 2004), v HaDivadle (*Ředitelská lóže*, prem. 2004, knižně 2004; *Doma u Hitlerů*, prem. 2007, knižně 2007), v Huse na provázku (*Bílá Veruna*, prem. 2010, knižně 2010), v Dlouhé (*Dámská šatna*, prem. 2005, *U Hitlerů v kuchyni*, prem. 2009), v Řeznické (*Ředitelská lóže*, prem. 2008), v Národním divadle (*Doma u Hitlerů*, prem. 2009), v Olomouci (*Doma u Hitlerů*, prem. 2008, *Ženy a panenky*, prem. 2010, knižně 2009), v Chebu (*Doma u Hitlerů*, prem. 2010) i jinde.

¹⁵⁹ Z mladších dramatiků se úspěšnými autory her pro děti a mládež stali David Drábek, který psal pro pražské Divadlo Minor (*Čtyřlístek*, prem. 2004; *Sněhurka – Nová generace*, prem. 2006, čas. *Loutkář* 2006; *Planeta opic aneb Sourozenci Kaplanovi mezi chlupatci*, prem. 2006, a *Hračky*, prem. 2010, vše knižně 2013) a Zdeněk Jelcín, který působí jako dramaturg loutkohry Jihočeského divadla (např. *Maruška a Duch Vánoc*, prem. 2005; *Kocour v botách*, prem. 2006; *Jak na draky*, prem. 2006).

V bytostném svazku se „svou“ institucí zůstávali dramatici působící ve studiových divadlech: JIŘÍ SUCHÝ (* 1931) vytvářel i nadále pásma a libreta pro divadlo Semafor (například *A co když ne?*, prem. 2006; *Lysistrata*, prem. 2007; *Já jsem otec Bemle a já matka Žemle*, prem. 2008, aj.), JAN SCHMID (* 1936) hry pro divadlo Ypsilon (*Franz K. je z Prahy*, prem. 2004; *T. G. M. aneb Masaryk mezi minulostí a dneškem*, prem. 2010, obě s Janem Kolářem) a rovněž ZDENĚK SVĚRÁK (* 1936) a LADISLAV SMOLJAK (1931–2010) pokračovali v tvorbě a uvádění svých děl v Divadle Járy Cimrmana (*Afrika*, prem. 2002, knižně 2003; *České nebe*, prem. 2008, knižně 2009) až do Smoljakovy smrti. Bez svého uměleckého partnera psal Smoljak v této době hry, které uváděl se svým Studiem Jára, později Studiem Láďa v Divadle Na zábradlí: hudební frašku o původu názvu smíchovské scény *Fantom Realistického divadla Zdeňka Nejedlého* (prem. 2000) a drama ze zákulisí Husova procesu *Hus: Alia minora Kostnického koncilu* (prem. 2009).

V oblasti dramatiky takzvaně malých forem byl i nadále činným tvůrce rozmanitých – neevropským divadlem inspirovaných – frašek HUBERT KREJČÍ (* 1944) (po roce 2000 napsal například hry *Pracovitý dramaturg*, čas. *Svět a divadlo* 2002, knižně 2007; *Gilgamešův duch*, čas. *Svět a divadlo* 2002, knižně 2007; *Modravá dálka – dřevěná hlava*, čas. *Svět a divadlo* 2006, knižně 2007; *Kašpárek ředitelem Národního divadla*, čas. *Svět a divadlo* 2001, knižně 2007; *Rozhovor na konzervatoři*, knižně 2006, vše v Divadle v Dlouhé pod titulem *Divadelní hříčky*, prem. 2010).

Nové hry českých dramatiků se pravidelně objevovaly také v rozhlase, například v projektu *Hra pro třetí tisíciletí* (byly v něm nastudovány hry *Pavel, Pavel a Pavel* Arnošta Goldflama, prem. 2007; *Zjasněná noc* Milana Uhdeho, prem. 2007; *Prodám ucho, prodám hrob* Antonína Přídala, prem. 2007; *Cesta k pólu* Daniely Fischerové, prem. 2007; *Cesta do Lo Ignoto* Hany Slavíkové, prem. 2007; *Vykřičené domy* Davida Drábka, prem. 2008, knižně 2011). Daniela Fischerová v této dekádě dále uveřejnila rozhlasovou hru *Nevděčné děti* (prem. 2010) a v roce 2008 pak pod pseudonymem Jan Frank divadelní hru *12 způsobů mizení* (prem. 2011).

Výjimečně do našeho kulturního prostředí pronikly i aktuálně vzniklé hry Čechů žijících v zahraničí: především životopisná hra v New Yorku působící scenáristky MILENY JELÍNKOVÉ (* 1936) o herečce Mandlové *Adina* (prem. 2007, knižně 2009), z mladších pak absurdní drama v Německu žijící spisovatelky MILENY ODY (* 1975) *Pěkné vyhlídky* (prem. 2004, knižně 2006).

„NOVÉ DRAMA“

Na přelomu tisíciletí začala relativně nevzrušivé vody dramatu čeřit nová generace dramatiků, která dorostla v devadesátých letech. Jejich hry reagovaly na pocity společenského chaosu a ztráty hodnot a zároveň se vymezovaly proti předešlé generaci – jak námětovou krutostí, názorovou ostroší a formální rozvolněností, tak překvapivou dramaturgickou závazností, která často nepřipouštěla divadelně interpretovat

dílo jinak než doslovně (například ikona této poetiky, Němec Marius von Mayenburg, navrhovala divadlo „poškozené“ režii ozdravit právě společensky aktuální hyperrealistickou dramatikou). Tento typ her začal vznikat po celé Evropě a ustálilo se pro něj označení „nové (evropské) drama“ – „new (European) drama“: „*Nové evropské drama [...] je skutečně nový divadelní fenomén, který znamená návrat dramatika a dramatického textu na jeviště, přičemž přináší i nové formy divadelní výpovědi.*“¹⁶⁰

Ovlivněny tímto trendem, rozhodly se na konci minulého století některé progresivní scény postavit jádro své dramaturgie právě na „nové dramatice“. Nejdříve se takto vyhranilo ČINOHERNÍ STUDIO ÚSTÍ NAD LABEM, pak se přidala další divadla a později se tato dramaturgie propracovala i do těch tradičních stánků, které byly nakloněny čerstvému divadelnímu uvažování. Převážně však „novou dramaturgií“ razila progresivní divadla studiového typu, v nichž se autorskými oporami stali přítomní dramaturgové a režiséři. Dramaturgie tímto záměrem navázala na studiové scény sedmdesátých a osmdesátých let, na rozdíl od nich však zásadně respektovala záměr dramatika a vymanila inscenaci z moci režiséra zpět do podoby jakéhosi zvláštního případu literatury. Na studiových scénách se tak do divadla vrátil dramatik, který dominoval veškerému dění, přičemž tento obrat k realismu vyšel z potřeby autenticky se vyslovovat k aktuální skutečnosti.

Za líheň „nové dramatiky“ bývá považováno ústecké Činoherní studio během uměleckého vedení Jiřího Pokorného (* 1967; umělecký šéf v letech 1993–1997) a poté Davida Czesanyho (* 1965; umělecký šéf v letech 1998–2005). Pokorný spolu s režisérem Michalem Langem (* 1964) a dramaturgyněmi Lenkou Havlíkovou (Koliňovou; * 1971) a Markétou Bláhovou (Bidlasovou; * 1970), později i s režisérem Czesanym vytvořil v Ústí generační divadlo – nastoupil sem totiž s takřka celým svým ročníkem z pražské divadelní akademie – téměř od počátku směřované k uvádění „nových dramát“. Jejich divadelní poetika vyvěrala z citlivosti ke společenské nespravedlnosti, k níž se obvykle vyjadřovaly hry jejich vrstevníků. (Původní české hře byl věnován i zdejší festival *Les divokých svini* v roce 2000 a nastoupené umělecké směřování vyneslo souboru v Cenách Alfréda Radoka téhož roku i titul Divadlo roku.) Premiéry zde měly nejen české hry „nové vlny“: vedle dramát Jiřího Pokorného (*Tatka střílí góly, Odpočivej v pokoji*, obě prem. 1999) to byly hry Lenky Havlíkové (Koliňové; *Krysa*, prem. 2000), Markéty Bláhové (Bidlasové; *Podzimní hra*, prem. 1999), Michala Langa (*Kurva svatá*, prem. 1993; s M. Bláhovou), Egona Tobiáše (*Cizinec*, prem. 1994; *Jaurés*, prem. 1997; *Smokie*, prem. 2000), Zdeňka Jecelína (*Tristan a Isolda*, prem. 2000), Miroslava Bambuška (*V oáze-ve strojku-v New Yorku*, prem. 2000; *Spy*, prem. 2001; *Písek – konec tragédie*, prem. 2004), Lenky Lagronové (*Nikdy*, prem. 2003),

¹⁶⁰ Beňová, Júlíana: „Nová európska dráma“, in: Pospíšil, Ivo – Zelenka, Miloš – Zelenková, Anna (eds.): *Česká a slovenská slavistika na počátku 21. století*, Brno 2005, s. 8 [přel. Lj].

Jaroslava Rudiše a Jaromíra 99 (*Alois Nebel*, prem. 2005; s V. Čepkem), Ivy Klestilové (Volánkové, *Benefice*, prem. 2005) či Kateřiny Jungové (*Fímejl*, prem. 2002), ale i poeticky vlivné současné hry zahraniční: *Crave* Sarah Kaneové (prem. 2000), Ravenhilovo *Shopping and Fucking* (prem. 2001), Mayenburgovi *Paraziti* (prem. 2001), (*Ju.:*) Olgy Muchinové (prem. 2003), Jelinekové *Nemoc aneb Moderní ženy* (prem. 2004) či Schimmelpfennigova *Arabská noc* (prem. 2005).

Činoherní studio pak v podpoře současné dramatiky pokračovalo dvěma workshopy, které inicioval dramaturg Jan Vedral (působil zde v letech 2001–2006): v druhé půli roku 2003 probíhala *Překladačská dílna moderního dramatu*, v níž mladí účastníci pod dohledem zkušených kolegů překládali „nová dramata“ poté provedená v Malém divadle Setuzy (dočasném působišti tehdy vytopeného divadla), v sezoně 2004/2005 zase organizátoři připravili *Autorskou dílnu*, jejíž účastníci – Kateřina Rudčenkova, Iva Klestilová (Volánková), Jaroslav Rudiš a Ivan Motýl – získali stipendium k napsání hry. Režiséri a dramaturgové „ústecké školy“, jak bývá tato etapa Činoherního studia označována, své názory přenesli i do dalších působišť a samo divadlo se k této programové orientaci hlásí, ač mezitím prošlo materiální krizí (v roce 2002 bylo vyplaveno a na téměř dva roky uzavřeno), vystřídal se tu další dvě umělecké generace (v sezoně 2005/2006 divadlo umělecky vedla režisérka Natálie Deáková, poté dramaturg Vladimír Čeppek, jehož v roce 2011 vystřídal režisér Filip Nuckolls) a na repertoáru posílila klasika.

Dalším ohniskem „nové dramatiky“ bylo DIVADLO NA ZÁBRADLÍ za vedení J. A. Pitínského (2000–2002) a poté Jiřího Pokorného (2002–2006). (V roce 2004 se Zábradlí stalo Divadlem roku.) Zpočátku zde byly „nové hry“ uváděny příležitostně jako scénická čtení v podkrovním prostoru,¹⁶¹ záhy se ale snahy po dramaturgické aktuálnosti odrazily i na hlavním repertoáru: nastudována zde byla například Muchinové hra *Táňa, Táňa* (prem. 2000), Tobiášovo *JE SUIŠ* (prem. 2001) či Harrowerovy *Nože ve slepicích* (prem. 2002). Vedle toho se původní hře věnovala zdejší přehlídka *Československé jaro* probíhající v letech 2005 a 2006.¹⁶²

Třetí centrum „nové hry“ se vytvořilo v DEJVICKÉM DIVADLE, které tuto dramaturgickou tendenci v podstatě nastoupilo autorskou inscenací PETRA ZELENKY (* 1967)

¹⁶¹ Scénicky prezentovány tu například byly hra *Vyčištěno* S. Kaneové (prem. 2001), Crimpovy *Pokusy o její život* (prem. 2001), Horoščákův *Trakl* (prem. 2001), Sikorovy *Opory společnosti* (prem. 2001), Bambuškův *Hugo* (prem. 2002), Tobiášovo *Slibil jsem to Freddyemu* (prem. 2002), Villqistova *Helverova noc* (prem. 2002), Schimmelpfennigova *Arabská noc* (prem. 2003) či Loherové *Klářiny vztahy* (prem. 2003).

¹⁶² Z původních českých titulů zde měly premiéru hry: M. Horoščáka a J. Pokorného *W. zjistil, že válka je v něm* (režie J. Pokorný, prem. 24. 4. 2005), I. Klestilové (Volánkové) a V. Schulczové *Barbíny* (režie V. Schulczová, prem. 29. 5. 2005), M. Urbana *Nože a růže* (režie D. Czesany, prem. 25. 6. 2005), R. Geislera *V úplňku* (režie J. Fišer, prem. 16. 10. 2005), L. Lagronové *Etty Hillesum* (režie J. Nebeský, prem. 12. 3. 2006), R. Blandy *Nám můžete věřit* (režie J. Pokorný, prem. 9. 4. 2006) a A. Nellis *Záplavy* (v režii autorky, prem. 14. 5. 2006).

Příběhy obyčejného šílenství (prem. 2001). Kromě Zelenkových grotesek, k nimž v roce 2005 přibyl *Teremin* a později ještě *Dabing Street* (prem. 2012), zde rovněž uvedli důležité zahraniční „nové dramatiky“ (Egréssyho, Walczaka, Klimáčka, Penhalla, Marbera ad.), jakož i hry autorů, kteří vyšli přímo ze souboru: režiséra Miroslava Krobota (* 1951) (*Sirup*, prem. 2002; *Brian*, prem. 2012) a dramaturga K. F. Tománka (* 1962) (*KFT/Sendviče reality®*, prem. 2004; *Wanted Welzl*, prem. 2011). Orientace na „novou dramaturgii“ v souvislosti s hereckou a režijní poetikou vynesla Dejvickému divadlu čtyřikrát titul Divadlo roku (2002, 2006, 2010 a 2012) v Cenách Alfréda Radoka.

K implementaci „nové dramatiky“ u nás výrazně přispělo také DIVADLO LETÍ, které vzniklo v roce 2005 z absolventů katedry alternativního a loutkového divadla DAMU a které se zaměřuje na české i cizojazyčné „nové hry“ dosud u nás neuvedené. Letí je občanské sdružení, které hry inscenuje buď formou – zpravidla jednorázových – scénických čtení, nebo jako standardní, reprízovatelné inscenace, ale nemá vlastní divadelní prostor (po působení na různých pražských scénách hostuje od roku 2009 ve Studiu Švandova divadla). Z českých uvedlo hry Radmily Adamové (*Holky Elky*, prem. 2006, *České kuchty – super buchty*, prem. 2010), Lenky Lagronové (*Království*, prem. 2006), Magdaleny Frydrychové (*Panenka z porcelánu*, scénické čtení, prem. 2007; *Na věky*, prem. 2007), Michala Šandy (*Španělské ptáčky*, prem. 2007), Kateřiny Rudčenkové (*Niekur / Nikde*, prem. 2007), Heleny Eliášové (*Metal4ever*, prem. 2008), Davida Drábka (*Náměstí Bratří Mašínů*, prem. 2008; *Chmýří*, prem. 2010), Petra Kolečka (*Bohové hokej nehrají*, prem. 2008), Barbory Vaculové (*Zazděná*, prem. 2009), P. F. Mašky (*Blbouni*, prem. 2009), ze zahraničních například dramata Marka Ravenhilla, Falka Richtera, Joe Penhalla, Viliama Klimáčka, Rolanda Schimmelpfenniga, Marka O’Rowa, Maria von Mayenburga, Garyho Mitchella či Douga Wrighta.

Věrozvěstem „nové hry“ v pražském ČINOHERNÍM KLUBU (Divadlem roku v letech 2002 a 2008) se stal herec a režisér ONDŘEJ SOKOL (* 1971), když – nikoli však jako první u nás – objevil kultovního irského dramatika Martina McDonagha: postupně tu ve vlastních překladech nastudoval jeho hry *Osiřelý západ* (prem. 2002), *Pan Polštář* (prem. 2005) a *Ujetá ruka* (prem. 2011).

„Novou dramaturgii“ razilo i umělecké vedení DIVADLA ROKOKO (scény Městských divadel pražských), režiséři Tomáš Svoboda (* 1972) a Thomas Zielinski (* 1972). Silné reakce vyvolala například politická satira Ivy Klestilové (Volánkové) *Má vlast* (prem. 2006, 2. část *Paroubek je kamaRath*, knižně 2006) a její parafráze Čechova *3sestry2005.cz* (původně jako *3sestry2002.cz*, prem. 2005) či Kaneové *Blasted* (prem. 2005), avšak jejich působení bylo novým ředitelem MDP předčasně ukončeno (pobyli zde jen necelé dvě sezony, 2004–2006).

V Brně se o „novou dramaturgii“ pokoušelo HADIVADLO, když jej umělecky vedl Jiří Pokorný (2001–2005). Ten zde inscenoval nejen kultovní tituly jako Ravenhillova

Fausta (Faust je mrtvý) v roce 2000, Mayenburgovu *Tvář v ohni* (prem. 2001) a Widmerovy *Top Dogs* (prem. 2002), ale také první významnou hru Ivy Klestilové (Volánkové) nazvanou *Minach* (prem. 2002). Když se pak vedení chopil dramatik Luboš Balák (* 1970; šéfem se stal roku 2005), divadlo nastoupilo cestu spíše autorské dramaturgie – vedle cyklu *Proměny 20. století*, na němž se sám podílel (například hrou *Extase*, prem. 2008), postavil Balák repertoár na svých dramatech, kde původní absurdní grotesku postupně nahrazovala politická satira (uvedl zde své starší hry *Fanouš a prostitutka*, prem. 2006; *Smrt Huberta Perny*, prem. 2007, a pentalogii *Obyčejný den Václava Klause, Poslední omyl Miloše Zemana, Paroubkovo UHO, Sága rodu Grebeníčků, Všechny naše milenky*, prem. 2008).

Fenoménu „nové“ české (i slovenské) dramatiky se po boku standardní činnosti věnovalo též DIVADLO V DLOUHÉ, a to v projektu scénických čtení: do roku 2010 zde byly uvedeny hry či dramaturgické Egona Tobiáše *Ze života racků (Příběhy)* (prem. 2005), Ivy Klestilové (Volánkové) *Standa má problém* (prem. 2006), Pavla Trtílka a Jana Krupy *Můj krásný svět* (prem. 2006), Martina Františáka *Doma* (prem. 2006), Ondřeje Novotného *Námořník* (prem. 2007), Jáchyma Topola *Cesta do Bugulmy* (prem. 2007) a Pavla Baďury a Davida Drozda *Kafka je mrkev* (prem. 2008).

Dramaturgicky specifickým místem se stalo ostravské DIVADLO PETRA BEZRUČE, v němž novou divadelní estetiku zastoupily především inscenace dramaturgických filmů, respektive jejich scénářů: Boyleova *Trainspottingu* (prem. 2003; na základě prózy Irvina Welshe a Welshovy a Gibsonovy dramaturgické), Lynchovy *Zběsilosti v srdci* (prem. 2006) a děl severského filmařského hnutí Dogma 95 (Trierova snímku *Prolomit vlny*, prem. 2008, či Vinterbergovy *Rodinné slavnosti*, prem. 2011), což se posléze ukázalo být silným trendem v divadle vůbec. Již za působení uměleckého šéfa Jana Mikuláška a hlavně po příchodu Martina Františáka (* 1974, šéfem byl v letech 2008–2013) do této funkce se na scénu dostala skutečná „nová dramatika“: úspěch zaznamenaly zejména Kolečkova hra *Britney Goes to Heaven* (prem. 2006) a muzikál na jeho libreto *Pornohvězdy* (prem. 2010), Drábková dramata *Embryo čili Automobily východních Čech* (hráno pod titulem *Embryo čili Silicon baby*, prem. 2004) a *Chmýří* (jako součást inscenace *Tvrď/měkce*, prem. 2011), Pokorného *Tatka střelí góly* (prem. 2009) či Františákova *Nevěsta* (prem. 2010).

„Nové hry“ pronikly i do dramaturgie ostravské KOMORNÍ SCÉNY ARÉNA – z českých titulů zde byly uvedeny mimo jiné hry zdejšího dramaturga Tomáše Vůjtky *Brentparija* (prem. 2009) a *S nadějí, i bez ní* (prem. 2012), ze zahraničních pak hry Dey Loherové, Martina McDonagha, Patricka Marbera či Marka Ravenhilla.

Od nástupu režiséra Martina Glasera (* 1974) do funkce uměleckého šéfa v roce 2006 (ukončil ji v roce 2012) se o „nové drama“ zajímala také činohra JIHOČESKÉHO DIVADLA v Českých Budějovicích. V první dekádě nového tisíciletí zde byly nastudovány významné „nové hry“ zahraniční provenience (například Ergéssyho *Šťovík, pečené brambory*, prem. 2007; Harrowerovy *Nože ve slepicích*, prem. 2008; Rezin

Bůh masakru, Belbelův *Mobil*, Trierovo *Kdo je tady ředitel?*, vše prem. 2009; Feketino *Krátké spojení*, prem. 2009; Klimáčkův *Komunismus*, prem. 2010 a několik kusů od Martina McDonagha), přičemž zvláštní pozornost byla věnována současnému dramatu českému. Na počátku roku 2010 zde spustili dramaturgický projekt *Český rok* zaměřený na původní českou tvorbu: premiéru zde mělo Zelenkovo *Očištění* (prem. 2010), nastudovány byly ale i jeho *Příběhy obyčejného šílenství* (prem. 2002), Trtílkova *Poslední večere* (prem. 2005) či autorská inscenace režiséra Jana Jirků a zdejší dramaturgyně Adély Balzerové *Vajgl* (prem. 2010).

Podobně se „nové dramatiky“ chopilo i ZÁPADOČESKÉ DIVADLO V CHEBU po nástupu Zdeňka Bartoše do pozice uměleckého šéfa (* 1975, šéfem se stal roku 2006). Premiéru tu měla klíčová díla coolness (McDonaghův *Mrzák inishmaanský*, prem. 2006; *Kolotoč* Floriana Zellera, prem. 2009; Zelenkovy *Příběhy obyčejného šílenství*, prem. 2010, aj.), i „nové hry“, které vznikly přímo pro toto divadlo, jako bylo Levínského drama *Nawratilowa Szymcikowa (Planoucí srdce)* (prem. 2009) uvedené pod autorovým pseudonymem Leo Egerstein.

Ještě jedna scéna se v prvním desetiletí soustavně věnovala „nové dramatice“, totiž NÁRODNÍ DIVADLO po nástupu režiséra Michala Dočekala (* 1965) do funkce uměleckého šéfa v roce 2002. Dočekal, který sem přišel se zkušenostmi z A Studia Rubín a Divadla Komédie, si pro tuto dramaturgickou linii vybral i dramaturgy podobné orientace: Lenkou Havlíkovou (Koliňovou), která předtím působila v ústeckém Činoherním studiu a v HaDivadle, Dariu Ullrichovou z Divadla Komédie a posléze též Ivu Klestilovou (Volánkovou), která dříve pracovala v brněnském HaDivadle jako herečka a lektorka dramaturgie. Tým si předsevzal uvádět po boku klasických domácích i světových titulů rovněž hry s novou estetikou. K této dramaturgii inspirovala vedení Národního divadla především prestižní zahraniční divadla (zvláště londýnské divadlo The Royal Court Theatre, vídeňský Burgtheater, berlínská Volksbühne a divadlo Deutsches Theater či hamburský Deutsches Schauspielhaus), na jejichž jevištích se pravidelně objevovaly „nové hry“ známé svým kritickým postojem ke společnosti. (V Česku byly některé inscenace „nových her“ z německojazyčného divadla k vidění v rámci *Pražského divadelního festivalu německého jazyka*.) Z českých „nových dramatiků“ byl v Národním divadle uveden náležitě reprezentativní vzorek: Iva Klestilová (Volánková; *Stísněná 22*, prem. 2003), Lenka Lagronová (*Pláč*, prem. 2009; *Z prachu hvězd*, prem. 2013), Luboš Balák (*Švejkův vnuk*, prem. 2002), Zdeněk Jecelín (*Rodinné sídlo*, prem. 2002) a Martin Františák (*Doma*, prem. 2007; *Karla*, prem. 2012), z cizích pak Britové Martin Crimp a Sarah Kaneová, Rus Vasilij Sigarev, Němec Marius von Mayenburg či Slovák Viliam Klimáček.

V souvislosti s trendem „nové dramatiky“ se během uplynulého desetiletí v některých divadlech ustálila také dramaturgie kmenového autora, což podpořilo částečný návrat ke zvyklostem před rokem 1989. Souborem s výrazným kmenovým autorem se

ukázalo být pražské A Studio Rubín, které se k původní české hře se obrátilo v roce 2008 s příchodem uměleckého šéfa PETRA KOLEČKA (* 1984). Činorodý Kolečko pro domovskou scénu v krátké době napsal či adaptoval řadu her (*Zlatý prsten Jana Třísky*, prem. 2007; *Soprán ze Slapské přehrady*, prem. 2008; *Kauza Salome, Díra*, obě prem. 2009; trilogie *House of Love* – druhá část s Tomášem Dianiškou – prem. 2009, 2010 a 2011; *Kouzelník, Úl, Kauza Médea*, všechny prem. 2010), na nichž už v autorské fázi často spolupracoval s režiséry Tomášem Svobodou či Danielem Špinarem.

Kolečkova spolupráce se Tomášem Svobodou se projevila také v kladenském Městském divadle, jehož byl Svoboda v letech 2010–2012 uměleckým šéfem. Společně pro ně napsali hru *Jaromír Jágr, Kladeňák* (prem. 2009), v níž se titulní postava utkává s Wittgensteinovou filozofií, libreto k muzikálu pro děti *Game Boy* (prem. 2010) a grotesku *Příběhy obyčejného hovadství* (prem. 2011).

Autorsky svou dramaturgii postavilo i Klicperovo divadlo v Hradci Králové, když roku 2009 získalo do týmu dramatika a režiséra DAVIDA DRÁBKKA (* 1970). Výsledkem byly divácky i kritikou ceněné autorské inscenace: *Akvabely* (prem. 2005, režie Vladimír Morávek), muzikál *Ještěři* (prem. 2009), groteska *Náměstí Bratří Mašínů* (prem. 2009), hororový kabaret *Noc ožvlých mrtvol v televizní country-show Beverlyho Rodrigueze* či detektivní parodie *Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen* (obě prem. 2010). Druhou zdejší autorkou je dramaturgyně MAGDALENA FRYDRYCH GREGOROVÁ (* 1982), jejíž hra *Vltavínky* byla uvedena v roce 2010 (režie Viktorie Čermáková, čas. *Disk* 2010).

Kmenovým autorem Divadla Komedie se v této dekádě stal režisér DAVID JAŘAB (* 1971), který se jako dramatik prezentoval především trilogií o topografii města *Pražské návštěvy*, jež sestávala z inscenací vlastních her: *Vodičkova–Lazarská* (prem. 2005), *Žižkov* (prem. 2006) a *Karlovo náměstí* (prem. 2008).

„Nové hry“ se v námi sledovaném období objevily na repertoáru také dalších institucí, například Švandova divadla, strašnického Divadla Company.cz, Divadla Husa na provázku, Městského divadla Zlín a dalších, až se posléze tento typ dramatu – někdy už i v bulvární podobě – dostal prakticky do všech českých a moravských divadel.

Zájem o drama se projevil také v rozhlasě, především v cyklu *Hry a dokumenty nové generace*, který vznikl z iniciativy dramatiků a pedagogů Jana Vedrala a Antonína Přídala v lednu 2007. Jeho záměrem bylo iniciování vzniku a nastudování nových původních her, jehož součástí byla někdy též následná debata s tvůrci. V roce 2010 realizoval rozhlas podobný projekt s názvem *Vinohradská 12*.

Dramata se ovšem pokoušeli psát také autoři tvořící původně v jiných literárních druzích či v jiných uměleckých oborech. Nepočítáme-li již „naturalizované dramatiky“ jako Petr Zelenka, z oblasti filmu se k dramatu obrátili například režisérka Alice Nellis (* 1971), která napsala komedii o vztazích za povodní *Barikády* (respek-

tive *Záplavy*, prem. 2006, knižně polsky 2006) či scenárista Marek Epstein (* 1975) se svou rozhlasovou komedií ze zákulisí agentury na bezproblémový rozchod *Pro nepřekonatelný odpor* (prem. 2011) či fantaskní fraškou o vedlejších účincích tvorby jednoho románu *Komoda* (knižně 2010). Dramatikem na „vedlejší úvazek“ se stal i výtvarník Marian Palla (* 1953), který napsal komedii o letu do vesmíru *Sajns fikšn* (prem. 2001, knižně 2000), grotesky o manželství (*Zase jsem se umýval zbytečně*, prem. 2003, knižně 2002) a vztazích (*Vycucnutí*, prem. 2006), jakož i černou grotesku o zabíjení a obživení *Dvakrát do stejné řeky klidně vstoupíš* (knižně 2003).

Z prozaiků, které v námi sledované dekádě přitahovalo drama, můžeme jmenovat například Michala Viewegha (* 1962), který zveřejnil svou starší komedii o vztazích na filozofické fakultě během listopadové revoluce (*Růže pro Markétu aneb Večírky revolucionářů*, rkp. 1990, knižně 2004, prem. 2009), či Miloše Urbana (* 1967), jenž se uvedl fraškou o mládí Jaroslava Vrchlického (*Trochu lásky*, rkp. 2003) a na objednávku Divadla Na zábradlí pak vytvořil hru *Nože a růže aneb Topless party* (prem. i knižně 2005) – tragikomickou konfrontaci oslavujících mladíků s dívkou, která prodělala rakovinu. Dramatu se věnoval také Jaroslav Rudiš (* 1972) s Jaromírem 99 (*Alois Nebel*, prem. 2005, zfilmováno 2011) a hlavně pak s Petrem Pýchou (* 1972): ohlas vyvolala jejich „hra na cestě“ *Léto v Laponsku* (prem. i knižně 2006), méně známá je rozhlasová komedie o setkání fanoušků skupiny Depeche Mode *Strange Love* (prem. 2007), tragikomedie o komplikovaném přátelství dvou starců *Salcburský guláš* (prem. 2009, čas. *Labyrint revue* 2009) či hororová komedie *Lidojedi* (prem. 2011). Hru pro rozhlas napsali i Pavel Brycz (pohádka *Neberte nám ptáka Loskutáka*, prem. 2005, a komedie z gymnaziálního prostředí *Karla*, prem. 2010), Tomáš Zmeškal (komedie o archeologickém nálezů *Obecní muzeum*, prem. 2011) a David Záborský (*Hudba! Konečně!*, prem. 2010, knižně 2012). O poněkud temnější metafory společnosti se pokusili Irena Dousková (násilnická fraška z prostředí bulvárních médií *Vážení diváci, milí posluchači...*, knižně 2004), Jáchym Topol (*Cesta do Bugulmy*, čas. *Svět a divadlo* 2006, knižně i prem. 2007), Radka Denemarková (sartrovsky pojednaný život tří žen po smrti *Spací vady*, prem. 2010) či Lenka Procházková (obrázek ze života současného filozofa *Celebrita*, knižně 2010). Libreto pro inscenace s tematikou přistěhovalectví – svého druhu paradivadelní akce, v nichž účinkovali herci společně s autentickými imigranty – psala Hana Andronikova: *Tanec přes plot* (s Janou Svobodovou, prem. 2008), *Pakosti a drabanti*, *Šašci, špioni a prezidenti* (obě prem. 2010). Jan Balabán (1961–2010) s Ivanem Motýlem (* 1967) vytvořili „dramatickou koláž“ z Bezručova života a díla *Bezruč?!* (prem. i knižně 2009), Balabán napsal rozhlasovou hru o synech, kteří se vyrovnávají s donašečskou minulostí otce (*Posedlí*, prem. 2007), Roman Ludva (* 1966) zase propletenou historií vztahů několika postav *Lásko!* (knižně 2009).

Dramata psali i básníci – kromě Kateřiny Rudčenkové jmenovitě Tomáš Kafka (* 1965), který je autorem hry o krizi středního věku (*Tragedy*, knižně 2002), morality o tiskové mluvčí (*Hry s Karlem*, rkp. 2004) a her s tematikou fotbalu (*Fotbal to je*

LIFE, Poslední přání, Golden goal, Habermas, Ten, který mluvil s Beckerbauerem, vše knižně 2007, in: *Míčové hry*). Radek Malý (* 1977) „spředel“ tragikomické hovory pěti dvojic ve vlaku do hry *Pocit nočního vlaku* (prem. 2007, knižně 2008) a poté napsal drama o bývalé Jugoslávii *Černé Hoře – dobrodošli* (rkp. 2008).

GROTESKA

Z obecného hlediska lze za zastřešující žánr v dramatu námi sledovaného desetiletí považovat grotesku jakožto modelově vyhocené zpodobení společenské situace vyrůstající z potřeby karikovat a vysmívat se. Současná groteska je ovšem velmi rozmanitá a vykazuje škálu podžánrů – v závislosti na tom, zda se přiklání spíše k tragédii, či ke komedii, respektive zda je pod vlivem ideového, či dokonce ideologického zacílení. Grotesky této dekády se také vyznačují intertextuálními odkazy, snahou o naplňování „mýtů“ a literárně kanonizovaných příběhů novými obsahy a míšením prvků „vysokých“ a „nízkých“, tragických a komických.

Více či méně vyhocené groteskní postupy můžeme identifikovat u většiny dramatické produkce. Najdeme je v Uhdeho psychologicko-realistickém *Zázraku v černém domě*, v Havlově absurdní frašce *Odcházení*, v parodii na národní mýty, kterou Svěrák se Smoljakem nazvali *České nebe*, ale i v *Krásném nadhasiči* Ivy Peřinové. Rysy společenskokritické grotesky nesou hry Pavla Kohouta *Dvě gorily proti mafii*, Steigerwaldova tragikomická „pásma“ *Horáková, Gottwald a Políbila Dubčeka*, jakož i Goldflamova parodie *Doma u Hitlerů*.

Zásadní uplatnění však groteska měla v „nové vlně“, neboť dokázala vystihnout rozporuplnost přelomu tisíciletí, který provázal úpadek hodnot, rozvrat společenských norem, rozvoj konzumerismu, kultu krásy a zábavnosti. Zájem o tento žánr byl generován aktuálním požadavkem autenticity i potřebou zvýšené imaginace.

Mírnější, civilistické grotesky se satirickými, či dokonce fantaskními tendencemi zobrazovaly svět laskavější optikou. V uvedeném desetiletí je psal hlavně DAVID DRÁBEK: v *Akvabelách* (prem. 2005) řešil krizi středního věku tří krasoplavců, v muzikálu *Ještěři* (prem. 2009) zase zachraňoval bývalý učitel – pedofil – životy svých dospělých žáků tím, že s nimi inscenoval Zemanovu *Cestu do pravěku*, mírnou groteskní optikou autor uplatnil i v „teroristické frašce ve snu“ *Náměstí Bratří Mašínů* (prem. 2008) či v detektivní parodii *Sherlock Holmes: Vraždy vousatých žen* (prem. 2010, vše knižně ve výboru *Aby se Čechům ovary zachvěly*, 2011).

Groteskní humor, satirické výpady a fantaskní motivy kombinuje také nejznámější drama Petra Zelenky *Příběhy obyčejného šílenství* (prem. 2001, čas. *Svět a divadlo* 2002, knižně i zfilmováno 2005), jež jako zcela normální ukazuje spletenec rozmanitých vztahových i sexuálních vykloubeností. Ostatní Zelenkova groteskní dramata inklinují spíše k moralitě.

Laskavou groteskní polohu nalezneme rovněž v dramatech RENÉ LEVÍNSKÉHO (* 1970), a to hlavně ve hře *Ještě žiju s věšákem, čepicí a plácačkou* (pod pseudony-

mem Samuel Königgratz, prem. 2003, knižně 2002, zfilmováno 2005) či Pavla Trtílka (* 1977) (například *Večer umělců*, prem. 2011), z mladších pak zejména u Petra Kolečka (* 1984), jehož grotesky už ovšem často také přitvrzují, ať již pracují s motivem bratrovraždy ve fotbalovém prostředí (*Soumrak bodů*, prem. 2006, knižně 2008), s bizarním sporem mezi dvěma kapelami *Láska, vole* (2007, prem. 2011) či vykreslují vstup popové hvězdy do nebe *Britney Goes to Heaven* (prem. 2006, knižně 2008).

Šklebivá groteska zpravidla útočila na soudobou politiku. Tento žánr v daném období reprezentují zejména dramatické karikatury z pera Luboše Baláka (pentalogie *Obyčejný den Václava Klause*, *Poslední omyl Miloše Zemana*, *Paroubkovo UHO*, *Sága rodu Grebeníčků*, *Všechny naše milenky*, vše prem. 2008), Romana Sikory (*Včera to spustili*, rkp. 2002 – kabaret o událostech 17. listopadu 1989; *Smrt talentovaného vepře* – hořká životní bilance prasete, které jde na porážku, prem. 2009; *Zpověď masochisty* – příhody ponižovaného občana jako obraz nemocné společnosti, prem. i knižně /elektr./ angl. 2011) či Pavla Trtílka (*Za nocí nejtmašších na slunce pamatuj*, čas. *Rozrazil* 2010). Nejvíce však do povědomí veřejnosti pronikly politické satiry Ivy Klestilové (Volánkové), která svou trilogii *Má vlast* (prem. 2006) pojala jako výsměšnou koláž z projevů české politické reprezentace: aktovka *Standa má problém* zesměšňovala kauzu bývalého premiéra Stanislava Grosse, hříčky *Paroubek je kamaRath* a *Strejda nás má všechny rád* karikovaly panoptikálnost české politiky.

Prudký nárůst satiry po roce 2000 vyvěral z potřeby kriticky vyhotit společenské a politické problémy a podnítit diváky k politickému myšlení. Vedle satirických politických her se tu však k aktuální společenské přítomnosti vyjadřovala i vážná, naturalistická dramata označovaná jako coolness.

České coolness drama bylo ovlivněno zejména britskými (Martin Crimp, Patrick Marber, Martin McDonagh, Mark Ravenhill, Sarah Kaneová, David Harrower, Joe Penhall, Marina Carrová, Phyllis Nagyová) a německými (Marius von Mayenburg, Roland Schimmelpfenig a Dea Loherová), případně i jinojazyčnými vzory (Polák Ingmar Villquist, Rus Vasilij Sigarev, Chorvatka Biljana Srbljanovićová, Švéd Lars Norén, Nor Jon Fosse, ze Slovenska například Viliam Klimáček, Silvester Lavřík, Martin Čičvák), byť v těchto zemích nese tento žánr – ve skutečnosti však spíše hnutí – jiná označení.¹⁶³ Cool dramatikou rozumíme provokativní a útočné hry s drsným vyjadřováním a hyperrealistickým ztvárněním, jenž jsou vymezeny i námětově: zobrazují ošklivou, syrovou a zvrácenou realitu, fyziologické a psychické úchytky, násilí, závislosti, sexuální témata a podobně. Tyto hry prezentují ztrátu citlivosti,

¹⁶³ V Británii je krutá, hyperrealistická groteska označována jako in-yer-face theatre (doslova: útočící do ksichtu), v Německu jako Blut und Sperm (krev a sperma), ve východoevropském divadle se většinou ujal termín coolness.

tedy kontroverzní estetiku, již německý filozof Wolfgang Welsch popsal jako anestetiku: „Anestetika [...] označuje takový stav, v kterém je zrušena elementární podmínka estetického – schopnost pocítovat. Jestliže estetika zesiluje pocítování, anestetika tematizuje necitlivost – ve smyslu ztráty, přerušení nebo nemožnosti senzibility – a i to na všech úrovních: počínaje fyzickou otupělostí až po duchovní slepotu.“¹⁶⁴ Welsch se odvolává na proměnu skutečnosti vlivem medializace, respektive na záměnu skutečnosti za neautentickou realitu, k níž vede ztráta citlivosti a kontaktu s druhými. Zdroje drsnosti a explicitnosti těchto her bývají připisovány kultovním filmům z devadesátých let, jako jsou Tarantinův snímek *Pulp Fiction* (1994), Stoneovi *Takoví normální zabijáci* (1994), Boyleův *Trainspotting* (1996) či Mendesova *Americká krása* (1999). V širším smyslu se ovšem označení „coolness“ v Česku užívá pro „novou dramaturgiu“ vůbec, neboť se jedná o pojem, jehož okraje jsou neostré, proměnlivé a neuzavřené.

Za jakýsi „programový manifest“ české coolness, který předjal éru celé české „nové dramaturgie“, lze považovat hry JIŘÍHO POKORNÉHO: krvavé vyústění sporu otce se synem *Taťka střílí góly* (prem. 1999, čas. *Svět a divadlo* 1998, knižně 2003) a konflikt převaděčského gangu s rodinou muslimských uprchlíků nazvaný *Odpočivej v pokoji* (prem. 1999, čas. *Svět a divadlo* 1999), jakož i nekompromisně tvrdé krimidrama Marka Horoščáka *Vařený hlavy aneb Děvče, tobě na kozách tančí smrt* (prem. 2000, knižně 2002). Datace všech těchto her svědčí o tom, že coolness dramata v užším slova smyslu vznikala hlavně na sklonku devadesátých let a po roce 2000 už jen zřídka: jmenovat lze hry Ivany Růžičkové (* 1981) *Otevírám zásuvku a vydávám nůž* (rkp. 2002, pod titulem: *Chvilí před tím, než jsem otevřela zásuvku a vydala nůž*, prem. scénické čtení 2004, knižně 2003) a *Ráj nebude!* (rkp. 2003).

DOKUMENTÁRNÍ DRAMA

Politikem svého druhu chtějí většinou být i hry dokumentární, pro něž se v evropském kontextu užívá označení docudrama, tribunal drama nebo verbatim drama. Za dokumentární bývá považována dramatická forma vyrůstající z faktografických materiálů, která chce být politicky angažovaná, má sociální rozměr a uplatňuje postupy epického divadla a metody montáže a koláže. Dramatici obvykle pracují s veřejnými vyjádřeními, archivními látkami, materiály ze soudních procesů, případně sami zaznamenávají názory či zážitky vybraných respondentů.

O tom, že žánr „scénického dokumentu“ v současném divadle výrazně nabývá na popularitě, svědčí i nejznámější česká docudramata prvního desetiletí, jimiž se staly textové podklady pro satirickou inscenaci PETRA ČTVRTNÍČKA *Ivanku, kamaráde, můžeš mluvit?* (prem. 2005, knižně 2006), montáž z policejních odposlechů

¹⁶⁴ Welsch, Wolfgang: *Estetické myslenie*, přel. Ladislav Kiczko [ze slovenštiny LJ], Bratislava 1993, s. 10.

korupčních telefonátů mezi fotbalovými funkcionáři, a libreta pro inscenace *Blondatá bestie* (A Studio Rubín, prem. 2011, 2012, 2013, druhý díl: *Blondatá bestie II – Bestie vrací úder*, čas. *Svět a divadlo* 2012), které se inspirovaly nahrávkami korupčních rozhovorů členů strany Věci veřejné.

Předním dramatikem tohoto typu je MIROSLAV BAMBUŠEK (* 1975), jehož hry cíleně upozorňují na opomíjené události české historie a vznikají kompilací dochovaných materiálových zdrojů (*Spy*, prem. 2001; *Heikki*, rkp. 2002; *Písek – konec tragédie*, prem. 2004, čas. *Vlna* 2003; *Caligula – rudohlavý drak*, rkp. 2004; *Porta Apostolorum*, prem. 2005; *Zóna*, prem. 2006; *Do Židů*, knižně 2009, prem. 2010; *Česká válka*, prem. 2011, aj.). Bambušek v sobě spojuje nejen autora s režisérem, ale i produkčního, který různými svými aktivitami – od divadla přes filmy až po přednášky a besedy – reflektuje výrazná společenská témata, jimž dosud nebyla věnována pozornost (s bratrem Tomášem v roce 1996 v Lounech založili divadelní skupinu D. I. E. Lebedung, na niž navázali v roce 1999 občanským sdružením Mezery, provozujícím v letech 2001–2008 autorské divadlo na scéně Multiprostor Louny). Veřejnost nejvíce zaujal jejich projekt *Perzekuce.cz*, který realizovali od léta 2005 do jara 2006 na různých místech po Čechách a jehož společným jmenovatelem byly dějinné křivdy na českém území (nastudována zde byla i hra *Porta Apostolorum* pojednávající o poválečném vraždění Němců v Postoloprtech a hra s podobnou tematikou *Útěcha polní cesty*, prem. 2006). Dalším projektem bratří Bambušků se staly *Cesty energie* – čtyři inscenace s problematikou energetických zdrojů: parafráze procesu s báňskými zaměstnanci z roku 1952 nazvaná *Zdař Bůh!*, již připravili v Dole Michal v Ostravě-Michálkovicích, nastudování hry Ivy Klestilové (Volánkové) *Voda* v bývalé pražské čističce (prem. 2010), „scénický dokument“ *Uran* (prem. 2011 v bunkru protivzdušné obrany v Drnově u Slaného) a inscenace *Ropa* (prem. 2012, Automatické mlýny v Pardubicích), obě na vlastní libreta.

ŽENSKÉ DRAMA

Politický rozměr má i další výrazný proud současné české dramatiky, totiž dramatika vyrůstající z ženského pohledu na svět, která se skládá ze tří hlavních podžánrů: feministické drama (zabývá se problematikou emancipace a diskriminace žen), genderové drama (všímá si rozdílů pohlaví ve společenském životě, ale rod chápe jako sociokulturně konstruovanou kategorii) a ženské drama, které se soustředí na literární zprostředkování ženské zkušenosti (na rozdíl od dramatiky psané ženami, která nemusí reflektovat ženskou problematiku). Zatímco feministické drama lze dnes chápat už jako žánr historický, neboť tak byly zaměřeny hry zejména v sedmdesátých a osmdesátých letech, genderové a ženské drama jsou žánry z celosvětového hlediska aktuální. Náměty těchto her vycházejí ze všech oblastí života ženy: od dětství a dospívání přes hledání partnera a založení vlastní rodiny, výchovu dětí, stárnutí až po smrt. Tématem se však stává rovněž ženská tělesnost a sexualita,

jakož i problematika jazyka a médií, školství, uplatnění a možnosti žen v zaměstnání a společnosti obecně.

Etapu „nové“ české ženské hry otevírá po roce 1989 generace dramatiček narozených v první polovině šedesátých let, pro niž je charakteristická autobiografičnost námětů: hrdinky většinou odrážejí mentální situaci, ženské i spisovatelské zkušenosti autorek. Nejvýraznější autorkou první dekády byla LENKA LAGRONOVÁ (* 1963), jejíž díla ovšem zaujala už v devadesátých letech. Ve svých hrách věnuje stěžejní pozornost tématu nesvobodné ženy. Ať už – jako v příbězích z dějin – z toho viní politickou situaci (drama o Janě z Arku nazvané *Johanka*, čas. *Disk* 2004, knižně 2010; hra o holandské židovské mystičce za 2. světové války *Etty Hillesum*, prem. 2006, čas. *Disk* 2006, knižně 2010), společenské konvence (rozhlasová hra *Jane* o spisovatelce Austenové, prem. 2011, čas. *Disk* 2012) nebo – v dramatech ze současnosti, která nesou autobiografické rysy a jejichž kořeny sahají do sedmdesátých a osmdesátých let v Československu – poukazuje na dopady rodičovského nezájmu, závislost na totalitních genderových stereotypch a manipulativnost komunistické propagandy. Dramatické napětí jejich her vyrůstá z rozporu mezi tím, co postavy chtějí a co skutečně mají. Hrdinky her *Království* (prem. 2006, čas. *Disk* 2003, knižně 2010), *Nikdy* (prem. 2003, knižně 2003), *Miriam* (prem. 2005, čas. *Disk* 2004, knižně 2010), *Pláč* (prem. 2009, čas. *Disk* 2008, knižně 2010), *Křídlo* (prem. 2009, čas. *Disk* 2009, knižně 2010) a *Konec* (čas. *Svět a divadlo* 2011) žijí v chudobě, opuštěné, zanedbané, sociálně nevyzrálé a lidsky zmarněné. A i když některé mohou být hrdé na své literární či jiné dílo, schází jim to, co si vysnily, když vyrůstaly – muž, u něhož by našly porozumění, děti, kterým by daly svou lásku, a také společenský úspěch, jenž by podpořil jejich sebevědomí. Úlevu od nesnesitelné tíhy života přináší v hrách Lagronové obvykle náboženská víra, rituál či pararituál, který konfrontuje realitu s „mýtem“ a zastupuje jak princip znovuoživení ženské síly, tak zážrak milosrdenství.

Programově feministické hry vznikaly v dílně dramaturgyně Národního divadla IVY KLESTILOVÉ (Volánkové; * 1964), která jimi zobrazovala rodinné stereotypy, v nichž žena zaujímá roli oběti. Zastřešujícím tématem jejich dramát z tohoto období (hra *Minach*, prem. 2002, knižně angl. 2003, a *Stísněná 22*, původně *Stísněni*, prem. 2003, knižně 2003; *3sestry2005.cz*, původně *3sestry2002.cz*, prem. 2005, knižně 2003; *Barbíny*, prem. 2005, knižně 2005; *Hrdinové*, prem. 2006; *Voda*, prem. 2010) jsou totiž nefunkční, schémata poškozené rodinné vztahy, v jejichž rámci vystupuje do popředí diskriminace ženy a její sexistické nálepkování. Syžety svých her autorka koncipuje tak, že se hrdinka vzbouří proti vnucované roli a vydává se hledat svou identitu a bojovat o své místo ve společnosti.

Po roce 2000 do ženské dramatiky vstoupila další generace autorek, která už chápala ženskou tematiku jako přirozenou součást svého rukopisu a mohla být také více poučena vzory ženské dramatiky (především díly Elfriede Jelinekové,

Eve Enslerové či Caryl Churchillové, které byly v Česku po roce 2000 uvedeny)¹⁶⁵ i ovlivněna ženským literárněvědným myšlením. Básnířka a dramatička KATEŘINA RUDČENKOVÁ (* 1976) ve svých hrách volala po naplnění ženského života i kritice diskriminace ženy. Zajímaly ji vztahy z ženského pohledu: ve hře *Frau in Blau* (rkp. 2004) volně interpretovala poměr Almy Mahlerové s Oskarem Kokoschkou, v *Blue Horses* (rkp. 2005) milostný pětiúhelník postav, v *Čase třeshňového dýmu* (rkp. 2007) prezentovala ženský pohled na vztahy formou rozhovoru žen tří generací, ve hře *Nehoda–kóma–bezčasí* (rkp. 2008) účtuje žena ležící v nemocnici s muži svého života. Zatím nejryzejším příkladem autorčina dramatického myšlení je hra *Niekur / Nikde* (knižně 2007, prem. 2008), v níž konfrontuje postoje a vyprávěcí perspektivy mladé české spisovatelky a staršího litevského básníka, kteří se do sebe zamilovali.

Mezi výrazné představitelky této generace patří i teatroložka RADMILA ADAMOVÁ (* 1975), jejímž tématem je žena jakožto zoufalá oběť globalizované, přetechnizované a eticky vyprázdněné společnosti. Tento postoj vyjádřila už ve své první hře *Holky Elky* (prem. 2006, knižně 2007), která kritizuje hrdinku-modelku za to, že se zřekla přirozené ženskosti. Krutost vztaženou k ženě autorka akcentovala i v dramatu *Little Sister* (prem. 2008), jež zasadila do prostředí televizní reality show, či ve hře (*Come on*) *Let's Play (Everybody)* (rkp. 2006), v níž spojila vysoký management se sadomasochistickým erotickým salonem.

Ženské téma do svých her vkládají také absolventky JAMU, herečka Eva Prchalová (* 1974, hry o partnerské ne/komunikaci *Ažura*, knižně 2009, a *Závrať*, rkp. 2010), režisérka Janka Ryšánek Schmiedtová (* 1983; životopisná fantazie *Fridy Kahlo*, prem. 2010 /původně rozhlasová hra *Fridy*/) či dramaturgyně Anna Saavedra (* 1984; rozhlasová hra o osudech brněnského pavlačového domu *Dům U sedmi švábů*, knižně 2010).

V oblasti ženské dramatiky lze však nalézt další různé žánrové tendence v závislosti na konkrétní problematice, například sociální ženské drama. Zde lze jmenovat hry Magdaleny Frydrych Gregorové (*Panenka z porcelánu*, čas. *Disk* 2005, prem. 2007; *Dorotka*, prem. jako scénické čtení 2008, čas. *Disk* 2006, knižně angl. 2011; *Vltavínky*, prem. 2009, čas. *Disk* 2010) či Barbory Vaculové (* 1979) (*Absintus Dei*, knižně 2003; *Psí hřbitov*, prem. 2004; *Žumpa*, prem. 2006, *Škatulata, škatulata*, 2005; *Makové*

¹⁶⁵ Důležité místo v divadle té doby měly inscenace her E. Jelinekové *Nemoc aneb Moderní ženy* (Činoherní studio Ústí nad Labem, prem. 2004, režie V. Čermáková), *Klára S.* (prem. 2004), *Sportštyk* (prem. 2006, obě Pražské komorní divadlo – Divadlo Komedie, režie D. Jařab), *Co se stalo, když Nora opustila manžela* (Národní divadlo, prem. 2010, režie M. Dočekal) a *Bambílant* (Slovácké divadlo Uherské Hradiště, prem. 2010, režie J. Honzírek); dramatické prózy E. Enslerové *Vagina monology* uvedly dva týmy ve čtyřech působištích (Divadlo Principle, prem. 2002, Divadlo Mandragora, prem. 2003, Divadlo Bijásek, prem. 2003 a Café Teatr Černá labuť, prem. 2005); hru C. Churchillové *Prvořidní ženy* nastudovali v Národním divadle (prem. 2004, režie J. Pokorný) a v Chebu (prem. 2007, režie M. Amsler).

koláčky, knižně 2007) a částečně i Lenky Lagronové, Ivy Klestilové (Volánkové) či Radmily Adamové a Ivany Růžičkové.

Jinou takovou tendenci tvoří hry, jejichž autorky usilují o „jiné“ psaní a implikativně i čtení literárního díla, respektive jeho inscenování. Takové hry se vymezují především vůči tradiční podobě jazyka, neboť ji chápou jako symbol patriarchálních mocenských struktur, a vyznění proto dosahují jak rozbíjením zavedených jazykových forem a syžetů, které konstituovalo mužské písemnictví, tak tvorbou alternativního, ženského jazyka. Mezi dramatičky s tímto estetickým programem lze řadit Ivu Klestilovou (Volánkovou), jmenovitě pak její hru *Stísněná 22* (prem. 2003), jež není vystavěna jako konflikt dvou objektivních sil, nýbrž jako subjektivní, až lyrické projekce zpodobovaných jedinců. Z mladších autorek pak lze připomenout Rudčenkové hru *Niekur / Nikde* (prem. 2008), která vztah Češky s Litevcem nahlíží jako konfrontaci odlišných osobních perspektiv, přičemž myšlení hrdinky je po vzoru Ernsta Jandla epicky prezentováno formou 3. osoby singuláru.

Svého druhu „jazykovým“ žánrem je i básnické drama – tradičně komponovaná hra, jejímž výpovědním prostředkem se stává metaforičnost děje a dialogu (žánr bývá vztahován zejména k dramátům Hrubínovým a Topolovým a dnes je žánrem vlastně historickým). Za básnické lze v námi sledovaném období považovat především hry Lenky Lagronové, která je konstruuje obrazně, přičemž některé metafory jejím dílem kolují (například med coby lepicí dědictví zabraňuje hrdinkám v rozletu i po smrti rodičů v *Nikdy*, prem. 2003, a ve hře *Království*, prem. 2006).

DRAMATIKA JAZYKOVÉHO EXPERIMENTU

Téma jazyka je výrazné i v nesyžetové dramatice, jejímž nejnámějším autorem je EGON TOBIÁŠ (* 1971; vl. jménem Luděk Tobiáš). Jeho hry se rodí z automatického, asociativního řetězení jednotlivých jazykových segmentů a jako takové jsou otevřené různým interpretacím. Ve hře *Slíbil jsem to Freddyemu* (knižně 2003) Tobiáš takto využil surrealistickou metodu psaní, ve hře *JE SUIŠ* (prem. i čas. *Svět a divadlo* 2001), napsané podle Bernanosových próz, pak techniku surrealistické montáže. V jiných svých pokusech jazykově rozkládal text detektivky tzv. drsné školy (*Denně / Poníci slabosti/*, prem. 2012) či texty mafiánských příběhů (*Neškodný příběh*, knižně 2003).

K nesyžetovým hrám inspirovaným surrealismem lze řadit i dramata režiséra Davida Jařaba: *Vodičkova–Lazarská* (prem. 2005), *Žižkov* (prem. 2006) a *Karlovo náměstí* (prem. 2008).

VENKOVSKÉ DRAMA

Specifickým žánrem, který je v české dramatice často spojován s básnickými hrami, je venkovské drama, tedy žánr, který zaznamenal velký boom v šedesátých letech. Prakticky jediným „novým dramatikem“ píšícím dnes tento typ her je MARTIN FRANTIŠÁK (* 1974). Františák se ovšem vrátil nejen k typicky venkovské problema-

tice (chudoba, sociální uzavřenost, život v přírodě), ale i ke kombinaci realistického zpodobování s metaforickou folklorností, baladičností, až fantaskností. Dnešní vesnici nezobrazuje idylicky, ale v jakémsi poločasu rozpadu – charakterizují ji zpřetrhané vazby mezi generacemi, neúcta k tradicím a zvykům, narušený vztah člověka k přírodě, ztráta životních podmínek i odcizený poměr lidí k venkovu. Součástí této poetiky je i důraz na jazyk, který se František pokouší vzkřísit v jeho čistotě a autenticitě a zároveň obměňovat různými novotvary či patvary. Jeho nejznámější hrou je *Doma* (prem. 2007, čas. *Amatérská scéna* 2005), jež se zabývá fenoménem návratu „ztraceného syna“, tématu osobního provinění se chopil ve hře *Nevěsta* (knižně 2012), v níž zachytil vyklízení domu umírající vesnické prostitutky v kontextu poškozených sousedských vztahů a nezahojených křivd. Stereotypů odcizujících člověka životu se dotýká i hra *Tvůj děda* (prem. 2009), která líčí rozpad rodiny na malém městě.

REINTERPRETATIVNÍ DRAMA

Výrazný trend v rámci současné dramatiky představují hry reinterpretuující známé příběhy, rozbíjející zažitě divadelní vzorce a stereotypy či znovu přehodnocující klasická dramata. Jako by už nestačilo zvolená dramata nově jevištně interpretovat, ale bylo nutné je – po vzoru E. F. Buriana a Alfréda Radoka – znovu promyslet a napsat. Vzniklé hry se tak záměrně stávají odvozeninami jiných děl, což lze chápat jako specifickou formu intertextového navazování. Za specifickou parafrázi Čechovova *Višňového sadu* a Shakespearova *Krále Leara* lze ostatně považovat i Havlovu hru *Odcházení*.

Parafrázemi známých fabulí proslul ROMAN SIKORA (* 1970), který zvolené příběhy v hrubých obrysech zachovává, ale pak je kontaminuje problémy současné společnosti: již ve starší hře *Smetení Antigony* (rkp. 1997) takto přepsal Sofokla, v *Oporách společnosti* (knižně 2002) Ibsena, v *Jitru kouzelníků* (prem. 2006) zase Shakespearova *Macbetha*, skrze nějž kritizoval americkou politiku na Blízkém východě.

Klasiky s oblibou parafrázuje – a dekonstruuje – také Egon Tobiáš: v *Bouři 2* (prem. 2003) volně „převyprávěl“ Shakespeara a ve hře *Solingen (Rána z milosti)* (prem. 2004, knižně rusky 2009) jeho *Hamleta*. V hříčce *Je načase, aby se TO změnilo* (prem. 2002) zase román Ěmila Ajara *Život s krajtou*.

PAVEL TRTÍLEK ve *Strašlivé pravdě vo babičce naší paní Božky Němcové* (rkp. 2000) ukazuje babičku jako nesnesitelnou stařenu, ve *Višňovém smradu* (rkp. 2000) přichází s vlastní verzí prodeje sadu z Čechovovy hry, rozhovor Shakespearových milenců zase přenáší do civilizačního blázince (*Romeo, Julie, smog a hluk!*, rkp. 1999). Jeho vrcholným počinem je pak „dramatická sága“ *Átreovci* (prem. 2004), v níž zpracoval antický mýtus. Zdeněk Jecelín (* 1969) dal své snaze naplňovat staré příběhy novými obsahy podobu hry *Rodinné sídlo* (prem. 2002), v níž vyšel z Oněgina a zobrazil novodobou ruskou „šlechtu“.

Z nejmladší generace je příznivcem tohoto přístupu dramatik PETR KOLEČKO (* 1984). Jeho prvním výrazným počinem v této oblasti (už ve starších hrách ale

napodoboval prostředky starořecké tragédie) se stala adaptace Wildea, respektive známého biblického příběhu nazvaná *Kauza Salome* (prem. 2009, čas. *Svět a divadlo* 2010), pod níž se podepsal s režisérem Danielem Špinarem, druhým přepis Euripidovy tragédie s titulem *Kauza Médeia* (prem. 2010, tíž autoři), třetím *Kauza Maryša* (prem. 2011), která Mrštíkových „prototyp“ přesadila do současné společnosti. V menším rozsahu však většina autorů „nové dramatiky“ své hry kontaminuje motivy či rámci známých příběhů.

NEJMLADŠÍ GENERACE

Ze začínajících dramatiků na sebe zatím upozornila především HELENA ELIÁŠOVÁ (* 1987), jejíž tvorba vypovídá o širokém žánrovém záběru: od dramatu o ztracené generaci mladých (*Tentazione*, rkp. 2005) přes komedii, v níž kytaristka pronikne do mužské kapely (*Metal4ever*, rkp. 2007), komedii z prostředí talentové soutěže (*We Are the Talents*, prem. 2012) až po monodrama o stalkingu (*Tě noci*, knižně slovensky 2011) či grotesku o virtuální lásce (*Cyberlove*, prem. 2010, čas. *Hybris* 2011).

Jiným nastupujícím autorem se ukázal být dramaturg MILAN ŠOTEK (* 1985), jehož hry vycházejí z kabaretních divadelních postupů (*Borůvčí*, prem. 2009, čas. *Disk* 2009, knižně 2012). V oblasti loutkového divadla je zase autorským příslibem VÍT PEŘINA (* 1978; *O ztraceném blesku aneb Pohádkář v úzkých*, prem. 2004; *Pečení holubi aneb Přísloví*, prem. 2008; *James Blond*, prem. 2009) či dvojice autorů-režisérů JAKUB VAŠÍČEK (* 1979) a TOMÁŠ JARCOVSKÝ (* 1986), kteří spolu napsali hru *Neklan.cz aneb Ze starých pověstí českých českých* (prem. 2010).

Lenka Jungmannová