

**DRAMA**



## OBEČNÁ CHARAKTERISTIKA SITUACE DIVADELNÍ KULTURY PO ROCE 1989

V týdnech tzv. Sametové revoluce byla divadla nejrušnějšími středisky života obce, neboť významná část divadelníků se se svým veřejným prohlášením připojila k protestní stávce vysokoškolských studentů a otevřela divadla veřejnosti jako prostor pro občanský dialog. Avšak tento akt občanské aktivity nezrodil pouze diskuzní večery, které byly po dlouhé době první realizací svobody projevu a manifestací všeobecné touhy po demokratické přeměně státu, nýbrž se stal především prostředkem vzájemného souznění, „*katarzně osvobodivým aktem, obřadem sounáležitosti celé obce*“<sup>148</sup>, jak později svědčil jeden z účastníků.

Co se v těchto „revolučních“ týdnech v divadelních budovách odehrávalo, zdálo se být historickým naplněním českého národního programu, v jehož rámci měla divadelní kultura výsostné postavení již od počátku devatenáctého století. Jako již několikrát před tím, v momentech dějinných zvrátů a tragických společenských okamžiků přestal být prostor divadelního jeviště místem vyhrazeným převážně pro uměleckou výpověď (i zábavu) a stal se – především v prvních dnech – hlavním dějištěm politického života v zemi. Před diváky vystoupili se svým autentickým svědectvím o brutalitě policejní moci studenti již v pátek 17. listopadu večer, následujícího dne se v pražském Realistickém divadle Zdeňka Nejedlého sešli představitelé kulturní obce a vyhlásili týdenní protestní stávkou, 19. listopadu pak bylo v Činoherním klubu v Praze založeno Občanské fórum, které několik následujících týdnů sídlilo v prostoru Laterny magiky.

Postavení divadla v listopadu 1989 bylo přirozeným vyústěním vývoje, kdy umění a kultura obecně velmi často suplovaly neexistující svobodná sdělovací média. Avšak v této chvíli šli divadelní tvůrci ještě dál: otevřeně se postavili moci a vystoupili na podporu nezávislé opozice. To byly důvody toho, proč věci politické získávaly nejen rozměr etický, ale i estetický: protestní demonstrace se mísily s prvky happeningu i kabaretu (s profesionálními výkony předních umělců), „posvátnost“ historického okamžiku elegantně znevažovaly, a tím i prohlubovaly, prvky lidového karnevalu.<sup>149</sup>

Mnozí si uvědomili, že divadelníci prožívají období svého výjimečného postavení ve společnosti, což ostatně následně potvrzoval vstup řady divadelníků – herců, režisérů i autorů – do vysokých, ba i nejvyšších míst státní výkonné a zákonodárcí moci. Zdálo se, že spojení divadla se společností je na nejvyšší možné úrovni<sup>150</sup> a že snad nikdy předtím divadlo nestálo v kolektivním vědomí Čechů a Slováků tak hodnotově vysoko. Nebylo to však určeno uměleckým provozem divadel, nýbrž po-

<sup>148</sup> Königsmark, Václav: „Jaké bude divadlo zde a nyní?“, *Scéna* 15, 1990, č. 2, s. 11.

<sup>149</sup> Viz např. Osolobě, Ivo: „Role divadla v sametové revoluci“, *Divadelní revue* 8, 1997, č. 1, s. 78–81.

<sup>150</sup> Srov. Oslzlý, Petr: „Revoluce českých divadel – divadelnost české revoluce“, *ROK* 1, 1990, č. 3, s. 17n.

vahou politických událostí, což mělo pro další vývoj české divadelní kultury podstatný význam.

Zpočátku se zdálo, že česká divadla potřebují pouze organizační změny a reformu legislativního charakteru. Předpokládalo se, že v nejbližším období bude třeba uskutečnit několik personálních výměn ve vedení divadel (ty byly prováděny ne-revolučně řádnými konkurzy podle platného zákoníku práce) a v parlamentu prosadit legislativu, která uvolní divadelní provoz z otěží centrálně ovládaného státu. V obecné atmosféře porevolučního optimistického naladění se očekávalo, že z původní „divadelní sítě“, jež byla po roce 1948 vytvořena totalitním státem jako nástroj ideologické manipulace a výchovy „nového člověka“, se ve svobodných poměrech tímto způsobem celkem automaticky vytvoří přirozené divadelní prostředí.<sup>151</sup> Tím se rozumělo divadlo plně autonomní, stojící mimo přímý vliv státu a politických stran, řízené na principech samosprávy, vyrůstající z milieu občanské společnosti a do jisté míry podle zákonitostí volného trhu.

V polovině této „revoluční“ sezony bylo třeba především neztratit doposud intenzivní kontakt s publikem, přizpůsobit dramaturgii nové politické situaci a postupně zahájit řádný divadelní provoz. Divadelníci pociťovali všeobecnou potřebu obnovy morálky, stejně jako kolektivní paměti a vědomí kontinuity. Čtenářsky i divácky se přitom jako nejatraktivnější jevila díla donedávna zakázaných autorů. Ostatně texty některých z nich byly představeny veřejnosti v podobě improvizovaných večerů, scénických čtení i autorských besed již bezprostředně po vyhlášení stávk. Tímto způsobem se na repertoáru mnohých divadel prakticky ze dne na den ještě před koncem roku 1989 objevila díla Václava Havla, Ivana Klímy, Pavla Kohouta, Františka Pavlíčka, Milana Uhdeho a dalších autorů z okruhu disentu (ještě před listopadem byly v Chebu a v Praze inscenovány hry Josefa Topola). Na jaře 1990 pak přišla celá vlna inscenací textů dosud zakázaných autorů, přičemž kromě několika, které byly hrány již v šedesátých letech, se vesměs jednalo o opožděné československé premiéry (hry Václava Havla, Pavla Kohouta aj. ze sedmdesátých a osmdesátých let byly většinou poprvé inscenovány v zahraničí).

Velmi rychle se na knižkupeckých pultech objevilo několik vydání her Václava Havla, ohlášena byla i knižní vydání dalších dramatických autorů. Dalo se předpokládat, že na rozdíl od období 1969–1989, kdy dramata knižně takřka nevycházela a většinu povolených a hraných textů bylo možno číst pouze prostřednictvím cyklostylovaných kopií, jež v podstatě neveřejně a nekomerčně rozšiřovala divadelní a literární agentura Dilia, se v demokratických poměrech drama stane běžnou součástí literární komunikace, a tedy i knižního trhu. Během jara 1990 vznikl v Diliu na návrh režiséra Luboše Pistoria projekt *Minus 21 – edice bez dohledu*, v jehož rámci měly být

<sup>151</sup> „Divadlo po listopadové revoluci – a jak dál?“, *Scéna* 15, 1990, č. 13 a 14, 27. 6. a 11. 7. (diskuze).

postupně vydány všechny hry zakázaných autorů. Soubor (během krátké doby vyšly dvě desítky her) si sice uchoval podobu levných agenturních tisků, avšak formátem A5, grafickým zpracováním sazby a vazbou působily jednotlivé publikace jako kniha.

Zájem publika o hry zakázaných autorů však netrval dlouho, což bylo způsobeno také tím, že za poměrně krátký čas donedávna zakazovaná tvorba doslova zaplavila knižní trh i masová média. Za všechny uveďme jako příklad Václava Havla, jehož hry se během roku 1990 objevily v sedmnácti divadlech (z toho *Zahradní slavnost* se hrála současně na čtyřech scénách).

## DIVADELNÍ KRIZE

Hektickou atmosféru porevolučního dění stále ovlivňovala citlivost publika, které vyžadovalo spíše autentické postoje a přímá sdělení. Společnost všeobecně cítila naléhavou potřebu srozumění na základě shody. Také od divadelní kultury se očekávalo, že bude stvrzovat kolektivní vědomí o světě a podrží si i nadále svou sjednotitelskou roli. Ovšem problémy společnosti, která se náhle ocitla v první fázi posttotalitní entropie, způsobily přesně opačný efekt – již v poměrně krátké době se zvýraznila nerovnost a vystoupily rozdíly.

Na tuto novou sociokulturní situaci však dokázaly dostatečně rychle a adekvátně reagovat pouze sdělovací prostředky. Divadlo v podmínkách svobodné publicity ztratilo schopnost formulovat autentické postoje a jejich prostřednictvím rozvíjet jednu ze svých tradičních funkcí. Proto se již v průběhu roku 1990 ozvaly první kritické hlasy, že divadlo „*po vítězné bitvě*“<sup>152</sup> ztratilo program, jež bude třeba obnovit a nově zformulovat do nových společenskopolitických poměrů. Krizový okamžik českého divadla v té době snad nejpřesněji vystihl v jedné své úvaze Karel Kraus: „[...] *divadlo oněmělo [...] a divák, k němuž se divadlo obrací, se projevil jako hluchý.*“<sup>153</sup>

Vědomí suverénního postavení divadla v rámci české kultury se ukázalo jako zcela iluzorní. Divadla se počátkem roku 1990 vrátila ke svému běžnému uměleckému provozu, ale hlediště se postupně vyprázdnila. Nastala krize návštěvnosti, kterou byla divadelní obec nesmírně zaskočena, byť obecný trend snižující se návštěvnosti divadel byl v Československu – podobně jako v jiných zemích Evropy – zaznamenán dávno před rokem 1990, což bylo dáno především vlivem televize a s ní souvisící proměnou sociokulturních návyků obyvatel.

V rámci statisticky klesající trajektorie byly divadelní sezony 1987–1988 a 1988–1989 vlastně skokovou výjimkou, kdy po bezmála dvaceti letech došlo ke krátkodobému

<sup>152</sup> Königsmark, Václav: „Co s ‚trojským koněm‘ po vítězné bitvě?“, *ROK 2*, 1991, č. 1, s. 40.

<sup>153</sup> Kraus, Karel: „Znovuobjevit přirozenou podobu divadla“, *Divadlo ve službách dramatu*, Praha 2001, s. 130.

zvýšení zájmu o divadlo. Naproti tomu na počátku devadesátých let divadla během jediné sezony ztratila téměř třetinu diváků.<sup>154</sup>

## V ČASE EKONOMICKÝCH REFORM

Krise návštěvnosti divadel se časově setkala s některými zásahy státu do provozu divadel, jež byly neseny jednak potřebou proměny správní struktury organizace divadel (odstátnění a převedení větší části divadelních souborů do městské či regionální správy, rovněž restituce a privatizace některých divadelních sálů), jednak reformními úvahami části politiků a státních úředníků o financování kultury. Divadelní provoz se musel přizpůsobovat nejen snižujícím se příjmům z tržby (které v normálních a zavedených poměrech běžně nepřekračují asi 20 až 25 % nákladů na provoz a údržbu) a klesající částce celkových dotací od státu, ale i chaosu a nekoncepčnosti ze strany státních institucí, psychologicky umocněným pozvolným politickým krachem demokratických reform federativního uspořádání státu Čechů a Slováků.

První léta potvrdila výjimečnost situace, o níž na začátku devadesátých let s určitou skepsí hovořili jen nemnozí. Ekonomické reformy z počátku desetiletí přinesly divadlům značnou materiální nejistotu. Vládní rozpočtová opatření se nejdříve dotkla kultury, což bylo neseno tezí, že se stát musí nejprve hospodářsky pozvednout, aby si později mohl dovolit větší vydání do oblasti nevýdělečné – veřejné sféry (dříve „nadstavby“). Tím však enormně vzrostl tlak na divadla, aby svůj provoz – a tím i repertoár – přizpůsobila nevládným hospodářským podmínkám.

Striktní ekonomické zájmy ovládly v období 1991–1996 veškeré dění v divadelní kultuře. V jednu chvíli se dokonce uvažovalo o tom, že budou rušeny některé stálé soubory a část státních divadel přejde na staggionový provoz, kdy je tvůrčí soubor najímán na každé představení zvlášť, čímž se ušetří značné množství vynaložených prostředků na mzdy i provoz divadel (diskuze se v letech 1991–1993 týkala mj. Národního divadla v Praze). „*Divadlo je ve dvojím ohni, hledá svoji svébytnost a přitom ekonomicky zápasí o své bytí*“,<sup>155</sup> vyjádřil divadelní kritik Václav Königsmark charakter této situace a upozornil na nebezpečí, že pouze ekonomická hlediska uplatňovaná na divadlo mohou být podobně zničující, jako byla totalitní ideologie, což se potvrdilo například v okamžiku, kdy bylo roku 1995 ministerstvem kultury zrušeno Krejčovo *Divadlo Za branou II*.<sup>156</sup>

Komercializace se dotkla nejen organizační struktury divadel, ale celé repertoárové skladby a inscenační praxe, což také přineslo dosud nevídanou míru bul-

<sup>154</sup> Srov. Pištora, Ladislav: „Divadlo v číslech“, *Divadelní noviny* 1, 1992, č. 7, s. 3. V konkrétních číslech se jedná o 7 148 000 návštěvníků v roce 1988 proti 4 584 000 v roce 1991.

<sup>155</sup> Königsmark, Václav: „Co s ‚trojským koněm‘ po vítězné bitvě?“, *ROK* 2, 1991, č. 1, s. 46.

<sup>156</sup> Srov. Patočková, Jana – Vencl, Vít: „Opožděná zpráva o likvidaci“, *Divadelní revue* 12, 2001, č. 4, Příloha.

varizace, čímž rozumíme únik tvůrců k zábavné líbivosti a bezproblémové útěšnosti, jež vede k mystifikaci diváka a k vytvoření zcela falešného vědomí o sobě a svém postavení ve světě. Na otázku „*co dál s českým divadlem?*“ si odpověděla část divadelní obce logicky: ovládána pudem sebezáchovy, plně odkázána na přízeň publika a představitelů státních či samosprávných úřadů, pokusila se plnit především (i pouze) zábavnou úlohu.<sup>157</sup>

Divadlo bylo v prvních letech nové doby plně zaujato samo sebou, otázkami sebezáchovy a udržení jakékoliv společenské pozice, „*ztratilo touhu zápasit, protože tato touha není obchodně příliš spolehlivá, a spokojilo se úkolem bavit, protože je obchodně spolehlivější*“<sup>158</sup>.

V takové situaci divadlo rezignuje na rizika vyplývající z hledání a zabavuje se autora – dramatického básníka, jenž je okamžitě nahrazen zručným řemeslníkem, plně oddaným provozním záležitostem a podmínkám, který se orientuje převážně na úspěšné divadelní kusy: klasický repertoár, dramatizace a na populární komedie. Atmosféra velkých očekávání a nadějí byla na počátku desetiletí transformována do afirmativní střízlivosti, která radila neriskovat a přidržovat se ověřených jistot.

## POCITY ZMATKU A PRÁZDNA

Fakt, že původní drama se na repertoáru českých divadel takřka neobjevovalo, měl mnohem závažnější příčiny než jen výše nastíněné důvody provozně-ekonomické. Složitost situace, v níž se česká divadelní kultura v této historické chvíli ocitla, plně charakterizuje pokus pojmenovat příčiny absence umělecky přesvědčivých divadelních her i klesajícího zájmu občanů o divadlo, který v květnu 1994 inicioval prezident-dramatik Václav Havel v rámci svých pravidelných „pátečních“ setkání nad aktuálními tématy ve vile Amálie.

Nad povahou doby a o jejím vlivu na umění diskutovali členové redakčního kruhu bývalé samizdatové revue *O divadle* s divadelními tvůrci, dramatiky a publicisty sdruženými kolem časopisu *Svět a divadlo*, kde byla také významná část hovorů téhož roku publikována. Byť se tu setkali tvůrci z různých generací a mnohdy i naprosto odlišní svým osobním a uměleckým založením, shodně konstatovali, že se divadla po roce 1989 orientovala převážně na průměr, na konzumní dramaturgiu a na inscenace zdůrazňující neverbální složku projevu. Leitmotivem úvah bylo konstatování, že nová historická situace všeobecně překvapila hloubkou a rozsahem zpochybnění hodnot a následným zjištěním ztráty řádu. Vědomí stálých pocitů chaosu a prázd-

<sup>157</sup> „*Tváří v tvář nové situaci zvolilo české divadlo roli sluhy dvou pánů, snaživě, leč nemotorně pobíhající od stolu umění ke stolu trhu,*“ shrnul fenomén doby Zdeněk Hořínek („Divná sezóna aneb Život je jinde“, *Divadelní noviny* 1, 1992, č. 1, s. 4.).

<sup>158</sup> Königsmark, Václav: „Diagnóza ‚past‘ po roce“, *Divadelní noviny* 3, 1994, č. 9, 3. 5., s. 1.

na<sup>159</sup> převládlo v této chvíli u většiny přítomných. Nebylo to však výhradně české téma, všude se „*najednou otevřela strašná propast toho ‚A co pak?‘*“<sup>160</sup>.

Člověk si dříve mohl připadat šťastnější, protože měl horizont a perspektivu, něco, s čím zápasil, za co bojoval, a nemusel příliš pochybovat o smyslu svého konání. Po roce 1989 přežilo pojetí divadla jako kritického obrazu společnosti, které dominovalo v českém – stejně jako v evropském – divadle moderní doby. Bylo to mnohdy divadlo, které opouštělo pole umění a ochotně lidem nahrazovalo funkce jiných médií. To mělo nyní vyřešit zavedení prostředí svobodné publicity. Závažné na této situaci bylo však to, že divadelní tvůrci nedokázali původní pojetí čímkoliv nahradit a najít východiska ze všeobecně pocítované krize divadla. Výsledkem byla nevázanost a nezávanost, libovůle i nevybíravost – vše bylo možné, protože je to dovoleno.

Divadelníci v takové situaci nepochybně hledali nový způsob komunikace s divákem, ale bylo velmi těžké nalézt s ním společný jazyk, když každý – ať již „pouhý“ divák, či divák „poučený“ – přestal cítit pouto kolektivní identifikace.<sup>161</sup> Otevřený prostor, pocítovaný jako prázdno, jako by se v tomto okamžiku rozevřel do nezměrné hlubiny jak mezi lidmi navzájem, tak i mezi jevištěm a hledištěm.

Ztráta vědomí univerzálního řádu znamená konec sounáležitosti člověka s vyšším celkem, s obcí, zemí, lidstvem, idejí, mýtem apod. Taková doba má pak stejné divadlo, jako je sama: hraje stejné „drama“, v němž je snad téměř všechno zpochybnitelné, každá hodnota se zdá být fiktivní a veškerý dosavadní obraz světa falešný.<sup>162</sup> Jinými slovy zde platí, „co kdo chce“. Ztrátou řádu se roztříštila celistvost života v navzájem nezávislé speciální oblasti, rozpadla se na jednotlivé články, jimž chybí propojení, vědomí smyslu celku je desublimováno, což je situace pro drama a divadlo krajně nepříznivá.

Účastníci diskuze ve vile Amálie se shodli, že jedním z možných východisek z krize dramatu i divadla by mohl být pokus divadla ztělesnit, popsat a reflektovat pocítovaný stav prázdna a vytvořit „*obraz konce 20. století, stavu člověka prahnoucího po smyslu a nemajícího ho nějakým způsobem inkarnován*“<sup>163</sup>.

Ze setkání divadelních tvůrců s kritiky a publicisty ve vile Amálie v závěru vyplynulo, že činoherní divadlo může vyvést z krize nové původní drama, které mu

<sup>159</sup> Srov. Ptáčková, Věra in „Amálie: Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět)“, *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 5, s. 35.

<sup>160</sup> Havel, Václav in „Amálie: Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět)“, *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 5, s. 37.

<sup>161</sup> „Chodili jsme do divadla za něco a já do něho náhle musím chodit [...] za sebe.“ Ptáčková, Věra in „Amálie: Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět)“, *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 5, s. 35.

<sup>162</sup> Srov. Kraus, Karel in „Amálie: Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět)“, *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 5, s. 26.

<sup>163</sup> Tamtéž, s. 37.



vrátí jeho základní funkci – zobrazovat svět našeho času a života. Současně předpokládali, že nové divadelní texty, jejichž formální struktura i jazyk budou plně adekvátní době, pomohou divadelním tvůrcům nalézt dosud nevyzkoušené scénické i herecké prostředky.

## HLEDÁNÍ PŮVODNÍHO DRAMATU

Z iniciativy tvůrců a publicistů kolem časopisu *Svět a divadlo*, ve spolupráci s uměleckou agenturou Aura-Pont, Nadací Český literární fond, Českým centrem PEN-klubu, Obcí spisovatelů a Divadelním ústavem v Praze byla založena Nadace Alfréda Radoka (po několika letech byl změněn právní status i název na Nadační fond Alfréda Radoka). Posláním fondu je finanční odměnou podporovat vznik divadelních her psaných česky nebo slovensky a oceňovat nejvýznamnější události divadelního umění, což se uskutečňuje prostřednictvím soutěže Cena Alfréda Radoka, vyhlašované každoročně od roku 1992. Postupně byla cena rozšířena i o další kategorie: ženský a mužský herecký výkon, divadlo roku, česká hra, scénografie, hudba, talent roku. Zatímco se Ceny Alfréda Radoka udělují na základě ankety divadelních kritiků, soutěž o nejlepší původní hru, kterou autoři obesílají anonymně a jejíž podmínkou je, aby hra nebyla publikována či uvedena do vyhlášení výsledků, vyhodnocuje odborná porota, jejíž složení se každoročně mění.

Již první ročníky soutěže napověděly, že obecně pociťovaná nejistota a všeobecný hodnotový relativismus nevytvářejí zrovna optimální podmínky pro vznik skutečného dramatického díla, které od věků vyrůstá ze společné zkušenosti obce a z víceméně jednotného chápání povahy okolního světa. Z odborného komentáře členky poroty Marie Reslové, jenž doprovodil vyhlášení výsledků prvního ročníku na jaře 1993, jsou znát rozpaky nad texty, které byly do soutěže zaslány. První cena nebyla udělena, neboť „hra, která by přesvědčivě aspirovala na místo nejvyšší, se tentokrát neobjevila“<sup>164</sup>. Stejná situace se opakovala i v některých dalších ročnících. Nemůže proto překvapit, že ani většina porotou vybraných a oceněných textů nebyla záhy inscenována. Ani divadelní tvůrci, ani publikum nejevilo přílišný zájem o uvádění původních her, o společenské prestiži oceněných dramatických autorů nelze hovořit už vůbec. Soutěž se dočkala většího společenského ohlasu a zájmu sdělovacích prostředků, potažmo diváků a případných čtenářů, až po deseti letech své existence. I přes počáteční nepřesvědčivé výsledky soutěže však můžeme při zpětném pohledu celý projekt hodnotit jako velmi prospěšný, neboť byl nadlouho pro současné dramatické autory jednou z mála možností jak prezentovat svou tvorbu alespoň v rámci obce divadelníků a divadelních kritiků, jelikož oceněné texty byly pravidelně publikovány v časopise *Svět a divadlo*.

<sup>164</sup> Reslová, Marie: „Nová česká hra (a tři slovenské)“, *Svět a divadlo* 4, 1993, č. 2, s. 127.

## NOVÁ CENTRA PŮVODNÍ DRAMATICKÉ TVORBY

Soutěž o Cenu Alfréda Radoka se stala jediným dramaturgicko-edičním počinem, který zastřešil různé generační i stylotvorné tendence soudobého dramatu, uzavřeného více než kdykoliv předtím do několika izolovaných tvůrčích i generačních „ghett“, příliš nekomunikujících se společnostmi (jež ostatně neměla zájem) ani mezi sebou navzájem. Kromě této výše zmíněné soutěže, podporované časopisem *Svět a divadlo*, vycházelo v prvních letech veškeré úsilí iniciovat novou dramatickou tvorbu především z akademických struktur. Zvláště Jaroslav Vostrý a Ivan Vyskočil z Divadelní akademie múzických umění v Praze podněcovali studenty režie, dramaturgie a dalších oborů k vlastní tvorbě. Tímto způsobem autorsky debutovali například Markéta Bláhová, Lenka Havlíková, Zdeněk Jecelín, Jiří Pokorný a další. Ještě dál postoupili na Janáčkově akademii múzických umění v Brně, kde se z iniciativy Bořivoje Srby od roku 1994 každoročně konala veřejná autorská čtení, tzv. *Salóny původní tvorby*,<sup>165</sup> přičemž některé texty byly posléze inscenovány i na profesionálním divadle (Luboš Balák, Martin Čičvák, Marek Horoščák, Miroslav Oščatka, Roman Sikora, Pavel Trtílek).

Na repertoáru divadel se však nové hry českých (a slovenských) autorů v prvních letech po roce 1989 objevovaly jen sporadicky. Pravidelněji tam, kde přetrvávala dlouhá tradice a koneckonců i dobré materiální zázemí, což se prakticky týkalo jenom dvou větších scén: Národního divadla a Divadla na Vinohradech v Praze. Zdejší dramaturgie preferovala velká společenská témata, především dramatiku životních bilancí a reflexí dvacátého století (Antonín Máša, Pavel Kohout, Karel Steigerwald), historizující podobenství o mravní odpovědnosti jednotlivce (Oldřich Daněk, Jiří Hubač) nebo existenciální tematiku „člověk proti dějinám“ (Vladimír Körner, Antonín Přidal). Až na výjimky však kritika neskrývala nad inscenacemi těchto autorů rozpaky a v některých případech zazněla velmi příkrá odmítnutí, jako by dříve mnohokrát osvědčené dramatiky po roce 1989 „*kdoš zaklel v konvencích ilustrativní činohry a ti se, uvízli v jejich bažinách, sebeobraně chytali klišovitých poetismů, intelektuálních konstruktů či symbolistní ambaláže*“<sup>166</sup>.

S krizí dramaturgického i estetického programu se však potýkala rovněž bývalá studiová divadla a divadla malých forem, z nichž jen nemnohá se dokázala úspěšně přizpůsobit změněným společensko-politickým podmínkám a s nimi i proměně témat. Na svou dosavadní tvorbu uměli úspěšně navázat Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák, autoři DIVADLA JÁRY CIMRMANA, kteří napsali a inscenovali několik dalších her, pokaždé s velkým diváckým ohlasem i přízní kritiky. Program hudebně-poetického kabaretu i politické satiry zpočátku rozvíjel Jiří Suchý v divadle SEMAFOR, posléze se autorsky vrátil především k žánru komorního muzikálu.

<sup>165</sup> Reprezentativní výběr dramatických textů podává dvousvazkový sborník *Hrdlili hrdly na plotně*, Brno 1996.

<sup>166</sup> Reslová, Marie: „O nesamozřejmém úspěchu“, *Divadelní noviny* 9, 2000, č. 11, 30. 5., s. 3.

Autorské divadlo, v jehož rámci tvoří původní dramatický text něco více než jen pouhé východisko pro inscenaci, rozvíjeli i v nových poměrech tvůrce HADIVADLA v Brně, kde se vedle Arnošta Goldflama od poloviny desetiletí prosadil jako kmenový dramatik Luboš Balák, autorsky obohatilo repertoár tohoto divadla rovněž působení režiséra Davida Jařaba a surrealistické skupiny A.I.V. Po splnutí se souborem OCHOTNICKÝ KROUŽEK (Jan Antonín Pitínský, Martin Dohnal aj.) se HADIVADLO ocitlo v nových podmínkách KABINETU MÚZ a několik let se zdálo být jedním z nejosobitějších divadel u nás. Soubor se však po dvou úspěšných sezonách rozpadl a následující období bylo poznamenáno častými změnami osobností uměleckého vedení divadla. Také v DIVADLE HUSA NA PROVÁZKU se vedle tradičních koláží a dramatizací objevila i původní dramata (Július Gajdoš, Hubert Krejčí, Roman Sikora), avšak umělecky či ideově sporné inscenace byly vesměs bez většího ohlasu, dramaturgie divadla byla – podobně jako v HADIVADLE – po celá devadesátá léta poznamenána eklecticismem, hledáním vlastního výrazu a nakonec i stálejšího publika.

Původní dramatické novinky – převážně černé grotesky o současnosti – se občas objevily také v DIVADLE NA ZÁBRADLÍ (Jan Antonín Pitínský, Jan Kraus). Ryze autorskou scénou bylo kabaretně-poetické STUDIO HOŘÍCÍ ŽIRAFY Davida Drábka (načas při MORAVSKÉM DIVADLE) v Olomouci. Soubor se však po celou dobu své existence potýkal s těžkými materiálními podmínkami, navíc se nedokázal zbavit rysů amatérismu ve výrazu i celkovém pojetí inscenace, takže mohl být považován přinejlepším za originální studentské divadélko.

Krizí uměleckého programu prošlo rovněž ČINOHERNÍ STUDIO v Ústí nad Labem, které bylo od počátku devadesátých let poznamenáno odchody výrazných tvůrčích osobností do Prahy. Uvolněný prostor se stal ovšem současně příležitostí pro nejmladší generaci divadelníků (Markéta Bláhová, Miroslav Bambušek, David Czesany, Michal Lang, Lenka Havlíková, Jiří Pokorný aj.). Ti zde postupně zformovali v podstatě nový soubor a na konci desetiletí patřilo Činoherní studio k nejosobitějším českým scénám, kde se – zatím vůbec nejdůsledněji a nejkoncepčněji – pokusili nalézt novou divadelnost právě inscenováním současného dramatického textu.

Naopak trend směřování od pevného pravidelného dramatického textu ke scénáři – textovému východisku autorské (režijně-herecké) tvorby, jenž byl příznačný pro autorská divadla již od šedesátých let, do jisté míry potvrdil své výrazné postavení v současném činoherním divadle. V devadesátých letech se však projeví jeho různé možnosti. Režijní dekonstrukcí textové předlohy, spočívající v asociativním rozvíjení ryze subjektivního (veskrze režijního) tematického plánu, proslul hlavní tvůrce a umělecký šéf DIVADLA NA ZÁBRADLÍ Petr Lébl, k němuž bývají přiřazováni Jan Antonín Pitínský, Jan Nebeský a Vladimír Morávek. Této metodě více vyhovovalo klasické drama (např. Léblovy originální interpretace her Antona Pavloviče Čechova), případně epika: poezie i próza (Pitínského zdivadelnění textů Jana Čepa a Jakuba Demla v inscenaci *Sestra Úzkost*, 1995; dramatizace románu *Kouzelný vrch*

Thomase Manna, 1997; aj.). Výše zmínění režiséři však příležitostně vyhledávali i texty soudobých dramatiků českých (David Drábek, Lenka Lagronová, Hubert Krejčí, Jan Antonín Pitínský, Tomáš Rychetský, Egon L. Tobiáš) i zahraničních (Christo Bojčev, Tankred Dorst, Per Olov Enquist, Peter Handke, Ladislav Kerata, Olja Muchinová, Werner Schwab, Tom Stoppard aj.).

Snahou přirozeně navázat na svůj dosavadní umělecký program i v nových společensko-politických a ekonomických podmínkách se vyznačovalo STUDIO YPSILON, pro něž bylo nadále charakteristické žánrové rozpětí od komické činohry ke zpěvohře. „Ypsilonka“ zůstala i v devadesátých letech především kolektivní dílnou, kdy autorský dramatický text – scénář (autory byli nejčastěji režisér Jan Schmid a dramaturgové Zdeněk Hořínek a Jaroslav Etlík) dostává konečnou podobu teprve v průběhu zkoušení inscenace, přičemž významnou měrou se autorsky – v podobě improvizací – podílejí i sami herci. Na principu koláže a scénické montáže byla vystavěna například inscenace Jana Schmid a Jaroslava Etlíka a Zdeňka Mahlera *Mozart v Praze* (1991), z kolektivních improvizací vzešla hudební komedie *Hororband koncert aneb Drakula, Frank Štajn a jedna paní* (1995). „Česká otázka“ jako tradiční a kmenové téma „Ypsilonky“ našla svou novou aktuální podobu v úpravě Smetanovy opery *Prodaná nevěsta* (1996).

Na obdobných tvůrčích principech je již od počátku sedmdesátých let založena autorská tvorba divadla SKLEP, které zejména na počátku let devadesátých zažívalo obrovskou diváckou popularitu, k níž bezpochyby přispěla i hravě parodická úprava juvenilní hříčky Václava Havla a Karla Bryndy *Život před sebou* (uvedeno pod titulem *Mlýny*, 1991). Byť došlo v polovině desetiletí k částečnému ochromení tvůrčího potenciálu autorů, kteří se plně realizovali především mimo divadlo – zejména ve filmu a v televizi (Václav Marhoul, Otakáro Schmidt, Milan Šteindler, David Vávra, Tomáš Vorel), byly jejich aktualizované inscenace (*Mazaný Filip*, 1994) i nově komponované hudebně-dramatické večery (tzv. *Besídky*), inscenované v novém působišti PRAŽSKÉ PĚTKY v zrekonstruovaném paláci Akropolis, divácky značně atraktivní.

## NOVÉ SOUVISLOSTI

Devadesátá léta rozhodně netvoří jednotný celek. Počátek desetiletí byl ovlivněn především politickou, sociální a kulturní destabilizací reality postkomunismu, se všemi rezidui vyplývajícími z povahy totalitního režimu. Druhá polovina desetiletí (a čím blíže k přelomu milénia, tím zřetelněji) byla již více ovlivňována procesem ekonomické a kulturní globalizace.

Česká společnost se v průběhu desetiletí ve všech ukazatelích zásadně proměnila. Především se sociálně rozvrstvila. Pomyslným přelomem je období kolem roku 1997, kdy byl definitivně ztracen zdánlivý celospolečenský konsensus a naplno se projevil všemožný rozdíl. V zemi nastala několikaletá ekonomická recese a následná politická krize, doprovázená psychologickým fenoménem všeobecného

vystřízlivění a rozplynutí entuziasmu (v publicistice se pro tuto etapu vývoje ujaly termíny „sametová kocovina“ či „blbá nálada“, jak společenskou atmosféru metaforicky pojmenoval prezident Václav Havel). S těmito procesy ovšem současně zesílil zájem o původní kulturu, což lze doložit také na příkladu opětovného zvýšení návštěvnosti divadel.

V té době se objevila vlna dramatických textů, které usilují o novou doslovnost – pokoušejí se zobrazovat žitou skutečnost v přímé projekci. Od eklekticky hravé „postmoderní“ neurčitosti se dramatici mnohem zřetelněji a jednoznačněji znovu přimkli k realistické popisnosti a k naturalistickému detailu. Zesílil zájem o sociální témata a politiku. Sociální pole dramatu je sice povětšinou shrnuto do rodinného „mikroprostoru“, ten se však stále častěji stává obecným podobenstvím o celkovém stavu světa.

Proměna tematického i kompozičního ustrojení dramatického textu byla ovlivněna několika zahraničními impulzy: jednak setkáním s překlady a divadelními inscenacemi současné tzv. coolness dramatiky (např. Jez Buttenworth, Sarah Kaneová, David Harrower, Marius von Mayenburg, Anthony Neilson, Philip Ridley, Mark Ravenhill aj.), jednak s částí filmové tvorby, jež tematicky i tvarově souzní s touto vlnou dramatiky (za všechny připomeňme filmy *Pulp Fiction* Quentina Tarantina, *Desperados* Roberta Rodriguese, *Trainspotting* Dannyho Boyleho, *Takoví normální zabijáci* Olivera Stonea, *Americká krása* Sama Mendese aj.). Opomenout pochopitelně nelze ani vliv soudobého pojetí divadelní inscenace, především pak německých režisérů, jejichž tvorba je každoročně (od roku 1996) prezentována v Praze na Festivalu divadla německy mluvících zemí. Nezanedbatelným inspiračním vlivem je od roku 1993 rovněž mezinárodní přehlídka Divadlo v Plzni.

Novou dramatickou vlnu charakterizuje surová, impertinentní a nelitostná tematizace negativních důsledků destrukce mezilidských vztahů a vyostřování sociálních, etnických či kulturních rozdílů v globalizující se společnosti. Nejčastěji se opakujícím tématem je realita konzumní společnosti, všeobecná přesytenost z nadbytku podnětů, zážitků a hmotných statků, které však v důsledcích plodí nudu. Ta ovšem není pouhou náladou, momentálním vynacházením se lidského jednotlivce, nýbrž ontologickým statusem lidstva, jež cele podřídilo svůj život každodennosti a její neosobnosti.<sup>167</sup> Život je v těchto hrách zobrazován jako řada banálních úkonů končící až smrtí (*Nakupování a šoustání* je emblematický titul „cool“ dramatu Marka Ravenhilla), které ztratily jakýkoliv přesah mimo sféru účelovosti a ženou člověka vstříc sociopatologickým jevům a všemožným krajnostem.<sup>168</sup>

<sup>167</sup> Viz Patočka, Jan: *Kacířské eseje o filosofii dějin*, Praha 1990.

<sup>168</sup> Sierz, Aleks: „Cool Britannia? Drsná dramatika v dnešním britském divadle“, *Svět a divadlo* 11, 2000, č. 1, s. 8n.

Závěr devadesátých let je v Čechách spojen se zvýšeným zájmem tvůrců i diváků o původní dramatickou tvorbu.<sup>169</sup> Nejzřetelněji se v tomto smyslu profilovalo Činoherní studio v Ústí nad Labem, které bylo za svou dramaturgii v kritické anketě *Divadelních novin* vyhlášeno divadlem roku 2000.

Původní drama se tedy na konci devadesátých let na repertoár českých divadel vrátilo. Josef Kovalčuk ve funkci dramaturga a uměleckého šéfa činohry NÁRODNÍHO DIVADLA v Praze (1997–2002) zařadil na repertoár celou řadu nových textů od zavedených i debutujících autorů (Luboš Balák, Daniela Fischerová, Arnošt Goldflam, Zdeněk Jecelín, Antonín Přidal, Přemysl Rut, Iva Volánková). Také KLICPEROVO DIVADLO v Hradci Králové se po nástupu režiséra Vladimíra Morávka (1997) do funkce uměleckého šéfa začalo více programově orientovat na domácí dramatickou tvorbu (Arnošt Goldflam, Hubert Krejčí, Lenka Lagronová, Jan Antonín Pitínský). Téma „Hledání nové hry“ se dokonce stalo jednou z hlavních dramaturgických linií mezinárodního festivalu *Divadlo v pohybu (V.)*, pořádaného roku 1998 v DIVADLE HUSA NA PROVÁZKU v Brně. Současně se k tvorbě domácích autorů pravidelněji obrátila dramaturgie DIVADLA KOMEDIE (Lenka Lagronová, Egon L. Tobiáš) a DEJVICKÉHO DIVADLA v Praze (Miroslav Krobot, Petr Zelenka), DIVADLO JOSEFA KAJETÁNA TYLA v Plzni (Pavel Kohout, Antonín Procházka), DIVADLO HUSA NA PROVÁZKU (Luboš Balák) a HADIVADLO (Luboš Balák, Arnošt Goldflam), MĚTSKÉ DIVADLO v Brně (Jiří Kratochvíl, Pavel Kohout) atd. Rovněž některá oblastní divadla usilovala o původní repertoár – často alespoň v rámci linie „pokusných“ inscenací na malých scénách či ve zkušebnách (SLOVÁCKÉ DIVADLO v Uherském Hradišti, MĚTSKÉ DIVADLO ve Zlíně aj.).

## KNIŽNÍ A ČASOPISECKÁ VYDÁVÁNÍ DRAMATICKÝCH TEXTŮ

Knížní a časopisecké vydávání původních divadelních her mělo po roce 1989 podobný vývoj jako jejich inscenování. Divadelní hry nepatřily právě mezi komerčně atraktivní tituly, přesto téměř všichni přední pováleční autoři v tomto desetiletí vydali své vesměs starší hry knižně (někteří z nich také v souborných vydáních).

Mnohem horší situace však panovala kolem vydávání dramatických novinek, zvláště pak kolem autorských prvotin. V průběhu devadesátých let se totiž plně ukázalo, jak se ve druhé polovině dvacátého století postupně otevřela propast mezi spisovateli a dramatiky. Drama se nevrátilo „do literatury“ ve smyslu běžné komunikace o literatuře, nestalo se čtenářsky – a tudíž i komerčně – přitažlivější. Naopak! Stále zřetelněji se v tomto literárním druhu projevoval trend specializace: drama

<sup>169</sup> Srov. Král, Karel: „Zločin čili drama“, *Svět a divadlo* 10, 1999, č. 2, s. 140n; Reslová, Marie: „Přežít je to nejtěžší v životě“, *Svět a divadlo* 10, 1999, č. 3, s. 12n; Jungmannová, Lenka: „Dnešní divadlo současnou hru nepotřebuje. Ale co kdyby...“, *Labyrint* 6, 1999, č. 5–6, s. 180n; Ljubková, Marta: „Cool' dramatika. A co dál?“, *Kritická Příloha Revolver Revue* 2002, č. 22, s. 64n.

je čteno především (či dokonce výhradně) samotnými divadelními tvůrci a autory, kritiky a teoretiky. S „průměrnou“ čtenářskou obcí se v podstatě miji.

Ještě v době tzv. normalizace se zdálo, že pouze politická situace zabraňuje, aby bylo drama vnímáno jako součást každodenní literární komunikace a knižního trhu. Bylo to připisováno faktu, že až na několik málo výjimek (Oldřich Daněk, Karel Steigerwald, Daniela Fischerová) byli všichni prvořadí dramatici zakázáni, jejich dílo nebylo vydáváno, nesmělo být inscenováno, o zahraničních uvedeních se běžný občan nedozvěděl a k samizdatovým edicím se takřka nedostal. Všeobecně se předpokládalo, že demokratické poměry a pluralitní společnost vrátí dramatika na roveň básníků či prozaiků. To se však nestalo, což může být také jedním z důvodů, proč se někteří zavedení dramatictí autoři obrátili spíše k próze (Pavel Kohout, Daniela Fischerová), anebo dokonce na psaní divadelních her úplně rezignovali (Alex Koenigsmark, Michal Viewegh). Jiným důvodem je také fakt, že někteří byli politickými událostmi roku 1989 vymrštěni do vysokých politických funkcí a na dramatickou tvorbu jim nezbyl čas ani tvůrčí energie (Václav Havel, Milan Uhde).

V prvních dvou letech to byla především státní nakladatelství ČESKOSLOVENSKÝ (ČESKÝ) SPISOVATEL, vydavatelství a umělecká agentura DILIA, MELANTRICH, PRÁCE, MLADÁ FRONTA a další velké nakladatelské domy, které zpočátku dokonce rozšířily knižní edice divadelních her. K těm přibyla některá nestátní nakladatelství (například ATLANTIS, ARTFÓRUM, NAKLADATELSTVÍ LIDOVÉ NOVINY, ROZMLUVY), u nichž vydávali svá díla většinou spisovatelé z okruhu disentu. V prvních letech se ještě příliš nepochybovalo, že by divadelní hra neměla mít své pevné místo na knižním trhu. S ekonomickými úpadky některých velkých nakladatelství v první polovině desetiletí ovšem došlo ke korekci ve vydávání všech nekomerčních žánrů a situace se v letech 1993–1997 zhoršila natolik, že nejnovější dramatická tvorba měla minimální šanci dostat se ke čtenáři v knižní podobě. Teprve ke konci desetiletí došlo k větší iniciativě ministerstva kultury a stát prostřednictvím systému udělování grantů začal nekomerční literaturu podporovat více.

Nová dramatická tvorba v prvních letech po revoluci měla jen jediného soustavného vydavatele – časopis *Svět a divadlo*. Již v prvním ročníku najdeme hry Karla Steigerwalda a Jana Antonína Pitínského, roku 1992 Egonu L. Tobiáše a od prvního vyhlášení Ceny Alfréda Radoka v roce 1993 je původní drama součástí téměř každého čísla časopisu, v němž se postupně setkáváme s každým výraznějším autorem. Také literární časopisy *Tvar* a *Souvislosti* sporadicky tiskly hry některých autorů (Daniela Fischerová, Přemysl Rut), na konci desetiletí dále rozšířila publikační možnosti internetová revue *Yorick* (Marek Horoščák, Roman Sikora, Pavel Trtílek).

Vydat současného divadelního autora knižně vyžadovalo buď velkorysost soukromého mecenáše, nebo podporu státu. Dobře na tom byla jen edice her DIVADLA JÁRY CIMRMANA (Paseka), neboť zlidovělý cimrmanovský „kult“ si vyžadoval další a další dotisky. Dramatické texty do svých divadelních programů rovněž tisknou některá další

divadla (NÁRODNÍ DIVADLO v Praze, NÁRODNÍ DIVADLO MORAVSKOSLEZSKÉ v Ostravě, KLICPEROVO DIVADLO v Hradci Králové, MĚSTSKÉ DIVADLO v Brně), součástí publikací bývá také medailon či studie, rozhovor s autorem, režisérem i dalšími umělci.

V půli devadesátých let vzniklo v Brně nakladatelství VĚTRNÉ MLÝNY, které se od počátku profiluje jako divadelní nakladatelství (vedle ediční řady poezie). S finanční podporou ministerstva kultury a samosprávných či soukromých subjektů zde vycházejí celé ediční řady současných her a další divadelní literatura. Vlastní edici knižních vydání současného dramatu si od druhé poloviny desetiletí vybudoval rovněž DIVADELNÍ ÚSTAV v Praze. Literaturu o divadle významně obohacují nakladatelství PRAŽSKÁ SCÉNA, NAKLADATELSTVÍ STUDIA YPSILON, PRAŽSKÁ IMAGINACE, semaforové KLOKOČÍ aj.

### **NAPĚTÍ MEZI MINULOSTÍ A SOUČASNOSTÍ: HLEDÁNÍ KONTINUITY**

Více než čtyřicetiletý prožitek života v totalitním režimu způsobil, že po celá devadesátá léta společenskou diskuzi do jisté míry spoluurčovala snaha vyrovnat se s tímto „dědictvím“ moderních dějin. Naladění společnosti si žádalo především v prvních letech po listopadu 1989 pojmenovat příčiny vzniku komunistické vlády, označit viníky zločinů a glorifikovat jejich oběti, zpřítomnit či bilancovat kolektivní zkušenost života v reálném socialismu a vyrovnat se se všemi důsledky nesvobody, což se pochopitelně odrazilo i v tematice původní dramatické tvorby.

V dramatickém umění, stejně jako v jiných oborech lidské činnosti, nebylo jasné vědomí toho, na co je možné bezprostředně navazovat. Zásahy cenzury a především pak autocenzura před rokem 1989, nemožnost přímého zobrazení celé řady společenských a politických problémů, a tím způsobený únik autorů od obecných témat k privátním, znamenal v důsledku rozklad dramatické struktury a s ní krizi dramatu. Pociťovala ji divadelní kritika, vyvolala však i teoretickou reflexi. V nové historické situaci, kdy padly všechny příčiny nedávné tabuizace témat a myšlenek, se právě prostřednictvím zobrazení minulých dějů a jednání celkem přirozeně nabízela možnost obnovení dramatické struktury, která by pojmenovávala obecněji a přitom verifikovatelně podstatu přítomnosti. Minulost byla především v prvních letech po roce 1989 čerstvá, dosud neodžitá a mnohdy bolavá, proto měla velmi kontroverzní potenciál.

Téma minulosti bylo velmi atraktivní nejen pro autory, kteří usilovali o to zasáhnout svými dramaty „ze života“ do aktuálního společenského diskurzu, ať se již pokoušeli vytvořit nový zeitstück, morální, satiru anebo velké společenské drama. Historická látka se ukázala být přitažlivým materiálem i z jiných důvodů: v prostředí, které se stále více kulturně a ideově otevíralo novým podnětům, kam stále vlivněji zasahoval sociokulturní a ekonomický proces globalizace, nabízela historická látka jednu z mála pevnějších, uchopitelnějších a hodnotově čitelnějších možností pro dramatickou fabulaci vůbec.



Napětí mezi minulostí a současností jako východisko syžetové výstavby dramatu se proto stalo společným polem pro autory zcela odlišného založení. Na jedné straně se zde objevují „tradiční“ autoři, jejichž dílo nese jednoznačné rysy kontinuity s předcházející historickou etapou, která v mnoha ohledech zasahuje i před rok 1968, což se týká zejména autorů z nejstarší generace (Oldřich Daněk, Pavel Kohout, Pavel Landovský, Antonín Máša, Antonín Přidal, Jiří Suchý, Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák), ale i z generace střední, která vstupovala do literárního a veřejného života v průběhu normalizace (Arnošt Goldflam, Michal Lázňovský, Karel Steigerwald). Většinou motivací vzniku jejich her bylo úsilí bilancovat životní prožitek v epoše tzv. budování socialismu, ale také vyslovit skeptickou pochybnost nad počínáním silných jedinců, kteří ve znamení různých idejí a ideologií utvářejí dějiny, respektive uplatňují svůj vliv a moc na úkor okolní společnosti. Na straně druhé se objevily hry autorů nejmladší generace, kteří dospívali v průběhu osmdesátých let a mnohem častěji než o konfrontaci s minulostí usilovali o negaci současnosti, především pak o zpochybnění některých nových frází a myšlenkových klišé (Roman Sikora, Michal Viewegh).

Zcela samostatný celek v rámci této kapitoly tvoří apokryfní hry a dramatika nových mýtů, která je pro poetiku tzv. postmoderny asi vůbec nejtypičtější. Ani v této subžánrové dramatické linii však nelze vystopovat ostré generační rozhraní, objevují se zde díla autorů ze střední i mladší generace.

Jedním z mála autorů, jemuž se podařilo plynule navázat na živé diskuzní večery „stávkové“ zimy 1989 řadou svých autorských představení, byl JIŘÍ SUCHÝ (\*1931). Nadšení ze svobody projevu, jež našlo charakteristický jevištní útvar ve společné improvizaci souboru divadla SEMAFOR s přizvanými hosty z kulturního a politického života, brzy vystřídal satiricky laděné politicko-poetické kabarety klasického divadla písniček (*Hej rup aneb Peklo nebude, ráj se vrací*, prem. 8. 1. 1990; vyd. 2003; *Ach ta láska nehezká*, prem. 21. 3. 1991; vyd. 2003 aj.). S postupem času v Suchého tvorbě přibýlo znovu melancholických tónů a skepse. Zahořkle působí již ironická burleska s písničkami *Nižní Novgorod* (prem. 5. 3. 1992; vyd. 2003), na pomezí mezi politickou satirou a žánrem morality se pohybuje bilanční monodrama s písněmi *Je mi nějak Česko* (prem. 22. 3. 1996; vyd. 2003). Ve druhé polovině desetiletí se autor vrátil k žánru satirické hudební revue a komorního muzikálu asociativních pásem (*Koupil jsem si knot*, prem. 25. 1. 1994, vyd. 2003; *Kapitáne, kam s tou revuí*, prem. 15. 2. 1994, vyd. 2003; *Víkend s Krausovou*, prem. 9. 5. 1995, vyd. 2003).

Vůbec nejúspěšněji navázali na svou dosavadní tvorbu i v nových společensko-politických podmínkách LADISLAV SMOLJAK (\*1931) a ZDENĚK SVĚRÁK (\*1936), kteří v DIVADLE JÁRY CIMRMANA uvedli několik nových her. Krátce po revoluci mělo premiéru satirické podobenství *Blaník* (prem. 6. 5. 1990; vyd. 1992). Typicky cimrmanovská travestie staročeského mýtu, napsaná na sklonku komunistického režimu, je současně nejpolitičtější hrou repertoáru divadla. *Blaník* se svými spícími rytíři je

obrazem typicky české nečinnosti a pasivního čekání na lepší časy v teple a skrytu domácích jistot, které – na úkor ostatních – pro sebe výhodně opanovali místní potentáti, dávno již nevěřící ve společnou budoucnost a spravedlnost. Avšak hra není pouze jednorozměrnou satirou „normalizačních“ poměrů. Ironický výsměch má mnohem hlubší a nadčasovou platnost, neboť postihuje životní způsoby vychytalé konformního bytí „v podřepu“, které parazituje na obecném neštěstí. V další společné tvorbě se autoři odchýlili od satirických tendencí komentáře doby, které byly v jejich tvorbě více či méně vždy přítomné. Přesto jejich nové hry neztratily nic z atraktivity intelektuální zábavy těžící z ironické reflexe české národní mytologie. V komedii *Záskok* (prem. 27. 3. 1994; vyd. 1994) se autoři obrátili k námětu z divadelního prostředí. Zápletko o „*nešťastné premiéře hry Vlasta*“, kterou nazkoušel Jára Cimrman se svou kočovnou společností Lipany kolem roku 1910, je dokonale absurdním obrazem uměleckého šmiráctví i falešného nacionálního sebepřecenění. Humor „*jevišního sklerotikonu*“ *Švestka* (prem. 14. 11. 1997; vyd. 1998) stojí na situacích, kdy je téma stařecké zapomnětlivosti dovedeno do zcela absurdních důsledků.

Na rozdíl od normalizačního období, kdy klasický žánr historického dramatu přinesl několik výrazných divadelních událostí, se v devadesátých letech objevilo jen poměrně málo textů vesměs od autorů nejstarší generace, kteří se tímto způsobem pokusili navázat na svou předchozí tvorbu. Otázkami vztahu politiky a morálky se zabývá hra OLDŘICHA DAŇKA (1927–2000) *Jak snadné je vládnout aneb Karel IV.* (prem. Divadlo na Vinohradech 12. 2. 1993; vyd. 1992). Přestože hra zachycuje panovníka v ryze všednodenních a soukromých situacích, směřuje k filozofickému dramatu, které tematizuje otázku, nakolik (a zda-li vůbec) politik odpovídá za životy svých poddaných a jestli lze od sebe oddělit vladařskou a soukromou morálku.

Z napětí mezi ryze privátním a veřejným, nadosobním a neovlivnitelným v lidském životě těží syžet lyricko-dramatického pásma ANTONÍNA PŘIDALA (\* 1935) *Sáňky se zvonci* (prem. Národní divadlo v Praze – Divadlo Kolowrat 6. 4. 1993; vyd. 1993). Dramatická báseň o lidském údělu, kterou autor napsal v první verzi již na počátku sedmdesátých let, je existencialisticky vyhoceným holdem ženské pokore, aktivně a tiše nesoucí břímě osudu. „Velké dějiny“ jsou tu prezentovány nikoliv jako obraz heroického zápasu, nýbrž jako tragický rámec lidského osudu, který člověku neoblomně a často velmi násilně vstupuje do života. K tematice prožitku druhé světové války se Přidal obrátil autorskou adaptací původně dramatického a posléze prozaického textu Ferdinanda Peroutky *Oblak a valčík* (prem. Národní divadlo v Praze – Stavovské divadlo 11. 11. 1993; vyd. 1993). Několik životních příběhů odvahy i zbabělosti z doby nacistické hrůzovlády jsou analogickým obrazem života v každém totalitním státě.

Obdobné téma obrazu hrůzného života vprostřed času organizovaného násilí zpracoval ARNOŠT GOLDFLAM (\* 1946) v historické tragikomedii *Sladký Theresienstadt aneb Vůdce daroval Židům město* (prem. Divadlo Archa v Praze 1. 11. 1996;

vyd. 2003), v níž vycházel ze dvou autentických zdrojů: z deníku terezínského vězně a prvorepublikového novináře, který ghetto popisuje skrze své milostné avantýry, a z faktu natáčení propagandistického filmu v terezínském lágru v roce 1944.

Atmosféru všeobecného teroru a „kultu osobnosti“ zpřítomnil televizní a filmový scénárista JIŘÍ HUBAČ (\* 1929) v historické paralele z doby římského císaře Nerona *Hostina u Petronia* (prem. Divadlo na Vinohradech 31. 10. 1997; rozmn. 2001). Kultivované konverzační drama bylo především dobrou příležitostí pro hereckou kreaci, o čemž svědčí divácký úspěch a následná televizní adaptace.

Úsilí zpřítomnit a bilancovat kolektivní zkušenost života v totalitarismu nebylo nesené pouze potřebou kolektivní očisty od minulosti. Věrohodným zobrazením tématu „takoví jsme byli“ se autoři chtěli pochopitelně vyrovnat také s aktuálními problémy, zejména pak se všemi morálními důsledky „dědictví“ čtyřicetileté vlády zločinného režimu. Zdálo se, že dramatické umění má všechny předpoklady k tomu, aby – mnohem dříve než samotná historiografie – umožnilo vnímateli poznat podstatu a charakter historické zkušenosti. Tento noetický princip umění byl v minulosti často povyšován nad všechny ostatní. Právě společenské drama vyvolávalo značná očekávání, jež vyplývala z povahy české historické tradice: tento žánr měl již od devatenáctého století v rámci činoherní dramaturgie prestižní postavení a každé ohlašované nové drama bývalo podrobováno v první řadě zkoumáním, nakolik pomáhá člověku zorientovat se v problémech „dneška“. Na drama tohoto typu se s napětím čekalo již od prvních měsíců po listopadu 1989, odborná veřejnost i někteří diváci přitom vzpomínali na šedesátá léta a především pak na dílo Josefa Topola, jehož mlčení bylo dokonce označeno za „*drastické a téměř ohlušující*“<sup>170</sup>.

Jako pokus o definitivní zúčtování s komunistickým řádem a jeho epochou vznikla hra KARLA STEIGERWALDA (\* 1945) *Hoře, hoře, strach, oprátka a jáma* (prem. Divadlo Na zábradlí 17. 1. 1991; čas. 1990 – *Svět a divadlo*; knižně 2005). Titul hry je parafráze biblického verše z Izaiášova proroctví a zároveň odkazuje k memoárům Naděždy Mandelštamové, jež se staly východiskem řady dějových motivů a jednání.<sup>171</sup> Hra je kaleidoskopem krátkých scén, mezi nimiž nefunguje kauzalita, důsledným odstraněním jednoty místa, času i děje vzniklo analogicky odvíjené pásmo dramatických „momentek“ – mikropříběhů, kterými autor tematizuje dvacáté století jako epochu

<sup>170</sup> Srov. „Odpovídá prof. František Černý...“, *Scéna* 15, 1990, č. 3, 21. 2., s. 2: „*Divadlo v budoucnu bude mít různě intence, ale myslím, že ta topolovská je nejperspektivnější pro člověka našeho času, pro nás lidi žijící pod ozónovou dírou.*“ Srov. též Kraus, Karel in „Amálie: Od českého divadla k islámskému fundamentalismu (a zpět)“, *Svět a divadlo* 5, 1994, č. 5, s. 27: „*A když se tady dívám na Josefa Topola, připadá mi jeho mlčení až drastické a téměř ohlušující.*“ (a reakce Arnošta Goldflama a Josefa Topola tamtéž na s. 31) – Josef Topol v devadesátých letech napsal jedinou hru o sv. Vojtěchovi, její rukopis však údajně zničil.

<sup>171</sup> Více viz Mikulka, Vladimír: „Bloudění krvavě banálními dějinami komunismu“, *Divadelní revue* 12, 2001, č. 3, s. 30–36.

triumfujícího zla, jehož jednou podobou byl komunismus. Postavy dramatu vystupují jako aktéři, svědci či oběti tohoto tragického triumfu. Podobenství je modelováno jako „zlý sen“, v němž lidé – spíše fyzické přízraky, lidské trosky jednající bez pravidel a proti všem pravidlům – působí současně tragicky i směšně.

Steigerwald se k tématu prožitku komunismu vracel opakovaně, jeho další hry však tendují spíše k tragikomedii a frašce. Komický element se v nich obrací převážně proti autorovým současníkům. Není zacílen do minulosti, ta v této chvíli přestala být spornou, je odbyta, autora zajímají živí, proto se pokouší postihnout soudobou neochotu a neschopnost společnosti pojmenovat zločiny totalitarismu a potrestat viníky. S důsledky nedostatečného vyrovnání se zločiny komunismu, stejně jako s polistopadovými privatizačními aférami a divokým kapitalismem, se vypořádává tragikomedie *Nobel* (prem. i vyd. Stavovské divadlo 17. 11. 1994; knižně 2005), jejíž slavnostní premiéra v Národním divadle se konala v den pátého výročí zahájení „Sametové revoluce“ za účasti vybraných hostů z kultury a politiky. Diváky i kritikou nakonec nepřiliš kladně přijatá satira o lidech, kteří se „po listopadu“ ocitli na odpovědných místech, chtěla být podobenstvím o celé společnosti, jež „za komunistů“ masově kolabovala a nyní se snaží – s vidinou bezproblémové budoucnosti – na svá mravní selhání zapomenout.

V jízlivě sarkastickém pamfletu *Marta Peschek jde do nebe* (čas. 1999 – *Svět a divadlo*; knižně 2005) si Steigerwald vyřizuje účet s ideologickým myšlením některých intelektuálů, kteří bagatelizují a relativizují zločiny komunismu nikoliv jako přímé projevy zruďného systému, ale jako pouhé „přehmaty“ a oběti kladou na pomyslný oltář „velké doby“ a blahodárných idejí. Myšlenkově rafinovanější hru s tematikou totalitního dědictví v současnosti pak rozvinul v „tragédii hereček“ *Hraj komedii* (prem. festival Divadlo v Plzni 20. 10. 2000, hráno pod tit. *Divadlo jako mor*; čas. 2000 – *Svět a divadlo*; knižně 2005). Lidskou tragédií dvacátého století tu nahlíží skrze osobní morální selhání jednotlivců, kteří byli za života postiženi „mlhou slepoty“, přičemž teprve zpětně a s odstupem je možno vidět skutečnost bez zkreslení (hra je uvozena citací z eseje *Cesta v mlze* z knihy *Zrazené testamenty* Milana Kundery). Ovšem otázka „viny a trestu“ je v dramatu znejasněna: slepota postihuje nejen lidi „kráčející v mlze“, ale také ty, kteří se z odstupu ohlížejí do minulosti. Steigerwald příznačně posunul dramatický zápas, v němž motivicky těží ze skutečných událostí (herečky Lída a Zdenička místy připomínají Lídu Baarovou a Jiřinu Štěpničkovou), do polohy absurdní burlesky, kdy se oběti totalitního režimu veřejně omlouvají svým udavačům, včerejší hříchy jsou natolik dezinterpretovány, že mohou být klidně rovnou zapomenuty, na neštěstích a obětech minulosti parazitují sdělovací média a včerejší mocné vystřídala neosobní byrokracie, otupěle přežívající ze dne na den.

Zobrazit život reálného socialismu očima dítěte se pokusil MICHAL LÁZŇOVSKÝ (\* 1947) v tragikomedii zasazené do padesátých let *Hřích* (1993, nepublikováno). Příběh chlapce vyrůstajícího v křesťansky orientované „maloburžoazní“ rodině, jež

doplatila na komunistický převrat a snaží se na sebe příliš neupozorňovat, je příběhem o dětské čistotě, která je bolestně konfrontována s faktem vnitřní rozpolcenosti jeho nejbližších, jednajících jinak na veřejnosti a jinak v soukromí.

Vůbec největší pozornost a ocenění publika a kritickou obcí si vysloužil „bigbitový retro-muzikál v duchu 60. let“, komorní revue *Hvězdy na vrbě* KARLA DAVIDA (\* 1958) a kolektivu účinkujících (prem. HaDivadlo 19. 12. 1992; vyd. 1996). Ideově nenáročný a přímočaře odvíjený příběh o náviku programu středoškolaček na družební koncert, který je přerušen okupační zemí vojsky „spřátelených armád“, se dočkal sto dvaceti pěti repríz a byl nejen oslavou mládí a svobodného života, ale i úspěšným pokusem o obnovení kulturní paměti a kontinuity, kterou násilně přerušila normalizace.

Téma bilance historické zkušenosti přímo akcentuje PAVEL LANDOVSKÝ (\* 1936) ve hře *Protentokrát zbohatnem* (vyd. 1999, neinscenováno). Postupným rozvíjením dvou časových plánů (léta čtyřicátá a léta osmdesátá) se pokusil vést paralelu mezi životem za nacistické okupace a v komunismu. V jízlivě sarkastické moraliťe ovšem neusiluje ani tak o zobrazení nevládné povahy obou zločinných režimů, nýbrž o zachycení stálého lidského typu, který je na jedné straně drcen nadosobním mechanismem dějin, na straně druhé je připraven „protentokrát zbohatnout“, pochopitelně pokaždé za cenu vlastní morální devastace a zapření přirozených hodnot lidské společnosti.

I další hry vycházely z tematiky života v totalitě, ale s postupujícím časem se současně otevírala aktuálnější témata: společenská transformace devadesátých let. Jako jedna z prvních her akcentovala toto téma tragikomedie ANTONÍNA MÁŠI (1935–2001) *Podivní ptáci* (prem. i vyd. Národní divadlo v Praze 16. 2. 1996). Autor dokázal oslovit veřejnost v osmdesátých letech odvážnými publicistickými dramaty, v nichž věrohodně postihnul charakterové typy a způsob jednání lidí za normalizace, a proto drama provázelo poměrně značné očekávání. Příběh bývalého novináře, který po roce 1989 odejde do ústraní na venkov, aby si uchoval vlastní lidské hodnoty a nemusel se zaplést do dravčích sítí nových zbohatlíků, v nichž uvízli jeho někdejší přátelé, kolegové i jeho děti, vyznívá ovšem černobíle a moralistně. Konflikt postavený na rozporu mezi „my“, kteří žijeme ve venkovských chalupách a snažíme se být slušní, což se nám v žádném případě nevyplácí, a „oni“, kteří žijí a pracují ve městě, honí se za vidinou okamžitého zisku, lžou, kradou a nic jim není svaté, byl diváky i kritikou vnímán jako převážně mentorský a dramaticky nepřesvědčivý. Inscenace nepřitáhla zájem diváků a podobně jako Steigerwaldův *Nobel* byla zanedlouho z repertoáru Národního divadla stažena.

Na základě těchto rozpačitých výsledků, které přinesly téměř všechny inscenace her reflektujících nedávnou historickou zkušenost, zůstala obecně sdílenou teze, že politické téma se pro dnešní divadlo nehodí: buď učiní z dramatu plochou agitku jediného možného pohledu na svět, nebo se konflikt rozplyne v přibližnosti a neur-

čitosti, případně drama vystaví satirický účet naprosto nevěrohodnému a zbanalizovanému obrazu světa. Úplně stranou pozornosti zůstala komedie *Růže pro Markétu aneb Večírky revolucionářů* prozaika MICHALA VIEWEGHA (\* 1962) z roku 1990, kterou autor na počátku desetiletí údajně nabídnul dramaturgům několika divadel. Satira na pokrytectví a kariérismus „sametových revolucionářů“ byla odmítnuta. Teprve roku 2004 vyšla bez většího ohlasu knižně. Do tří dramaticky sevřených jednání autor zhustil ústřední konflikt hry: dva mladí odborní asistenti katedry literatury se v listopadu 1989 postaví svému profesorovi, který se v minulosti zdiskreditoval svým agilním kolaborantstvím, a nevybíravými slovy ho vyzvou k odchodu z fakulty, přičemž sami tito „hrdinové nové doby“ své kariéry budují na lži a přetvářce.

Teprve na konci desetiletí jako by atraktivita společenského dramatu znovu ožila. Určitým předznamenáním byl mediální rozruch, který způsobilo odmítnutí tragikomedie PAVLA KOHOUTA (\* 1928) *Nuly – Zběžná zpráva pro potomky* (prem. Divadlo J. K. Tyla v Plzni 18. 11. 2000; knižně 2001) dramaturgií Divadla na Vinohradech. Autor reagoval otevřeným dopisem ředitelce divadla, herečce Jiřině Jiráskové, a vyvolal tím nebývale vzrušenou diskuzi nad vztahem českých divadelníků k politickým tématům a neochotě dramaturgů absolvovat riziko neúspěchu při uvedení nových původních her. Hra byla později inscenována v plzeňském divadle a dočkala se solidní divácké přízně, dokonce byla přeložena do ruštiny a inscenována v Moskevském uměleckém divadle A. P. Čechova.

Také *Nuly* jsou dramaticky postaveny na napětí mezi minulostí a současností. Podobenství o životě typického Čecha ve dvacátém století je ovšem jednak životní bilancí dnešních sedmdesátníků, kteří prožili dětství v demokratickém režimu první republiky, dospívali za nacistické okupace a celý svůj produktivní věk prožili v éře „reálného socialismu“, jednak pokusem o dramatické zobrazení současnosti, kdy se – teprve v poměrech „totální svobody“ – přihlašují ke slovu nejen všechna „dědictví“ komunismu, vyplouvají na povrch křivdy a zločiny, ale ohlašují se i různé podmíněné reflexy a nectnosti, které jsou usazeny hluboce v povaze každého jedince „poznamenaného dobou“.

Jízlivě sarkastickým obrazem „čecháčkovství“ a konformity je satirická fraška ROMANA SIKORY (\* 1970) *Opory společnosti* (1999, prem. Divadlo Na zábradlí 11. 11. 2001 – v rámci scénických čtení Eliadova knihovna; vyd. 2003). Cílem výsměchu je neschopnost určitého typu lidí jakkoliv pochybovat o obrazu světa, který sugeruje moc prostřednictvím fráží a klišé šířených sdělovacími prostředky. Již ibsenovský titul rozehrává řadu motivů, které mají groteskní až burleskní charakter, vykreslují společensko-politickou realitu rozvratu komunismu a následujícího „budování kapitalismu“ jako řadu frapantních a trapných situací, kdy se nahoru znovu prodrali lidští dravci, aby se chopili nových příležitostí.

Symbolistně groteskním podobenstvím o všeobecné společenské destrukci, která připomíná zběsilý tanec na Titaniku, je tragikomedie JIŘÍHO KRATOCHVILA (\* 1940)

*A babička slaví devětaadvadesáté narozeniny* (prem. Městské divadlo v Brně 30. 1. 1999; vyd. 1999). Oslavencem je tu poněkud cynická stařenka, stejně by jí však mohlo být celé dvacáté století, personifikované právě touto babičkou, z něhož v autorově pojetí zůstává temně absurdní obraz světa dravců i jejich obětí, kdy se jeden může během okamžiku proměnit v druhého, obraz vyprázdňené podstaty bytí a životních atrap, jakkoliv zaměnitelné identity jedince i všeobjímající lhostejnosti.

K tematizaci české národní povahy směřuje jiná Kratochvilova tragikomedie *Černá skříňka aneb Hry a sny* (vyd. 2002), která pojednává o touze českého emigranta vrátit se po demokratické revoluci domů. Jednoduchý syžet se v různých podobách pokaždé proměňuje z příběhu o „návratu ztraceného syna“ do podoby drastického hororu o jeho zavraždění. Goldflamovsky laděné drama, v němž se sen a realita navzájem prolamují do jediné herní skutečnosti, ve finále nabízí paradoxní vyznění: hlavní hrdina má pouze dvě možnosti, buď se vrátit domů a brzy zřejmě litovat svého návratu, anebo zůstat v emigraci a uchovat si tak idylický obraz o své rodné vlasti.

Do okamžiku těsně po blíže nespecifikované, patrně však globální katastrofě usadil své dramatické hrdiny ANTONÍN PŘIDAL v modelovém dramatu o stavu naprosté společenské rozvrácenosti *Noc potom* (prem. i vyd. Národní divadlo v Praze – Stavovské divadlo 22. 4. 1999). Hra žánrově kolísá mezi psychologickou studií žen, ocitnuvších se ve stavu náhlé kalamitní disharmonie, a modelovým dramatem lidských typů, které reagují podle svých povah na náhlou změnu životních podmínek. Některými vedlejšími motivy drama odkazuje k dobově aktuální moraliť, neboť minulost hlavních hrdinek, která se zjevuje prostřednictvím vzpomínek, je poznamenána životem v komunistickém režimu.

Napětí mezi minulostí a současností ovšem nevyplývá jenom z čistě historického materiálu, ostatně vždy lze dramatický konflikt budovat z rozkolu mezi dosud nezpochybněným mýtem a verifikovatelným novým poznáním, které se v dramatu spolu střetávají v podobě zápasu různých pravd, zájmů, osobních či mocenských ambicí apod. Jedním ze základních znaků postmoderního myšlení je úsilí o nesystematickou reinterpretaci světa, jež spočívá v dekonstrukci starých „pravd“ – mýtů, pověstí a legend a v ožívování kulturních archetypů. Jelikož současný svět je světem bez Metody a bez Záruky, mají i jeho interpretace nikoliv „pravdivý“ a „zaručený“, nýbrž převážně rétorický charakter. Nejrozšířenějšími výrazovými prostředky jsou přitom citace a aluze, které jsou autory v jejich vyprávěních přeskupovány a vkládány do nových logických řad a souvislostí. Tradiční je přitom zavrhováno a znovu významově a faktograficky vykládáno. Autoři s oblibou sahají k demytizaci starých „posvátných“ způsobů výkladu a k jejich aktualizaci, kdy jsou současnému tématu logicky či asociativně přiřazovány staré formy, postavy a jména.

Jedním ze způsobů této postmoderní dekonstrukce je přitom profanace a trivializace starých syžetových okruhů i celých příběhů, travestie toho, co bylo dříve součástí „posvátného“. Jedná se tedy o rozbití dosavadních způsobů výkladů tradiční látky jejich

znevážením či aktualizací, přičemž dominantním autorským záměrem není vytvoření nového, „pravdivého“ výkladu o povaze světa, nýbrž intelektuální hra a zábava.

V dramatu se tato tendence opět projevuje žánrovou synkrezí, tradiční látka (např. tragický heroický mýtus) je reinterpretována formou groteskního znevážení. Inter-textuální odkazy tu nebývají namířeny jen do literárního (či výtvarného) světa, ale autoři stále častěji čerpají z oblasti filmu a sdělovacích prostředků (reklama, klišé postupů televizních novin, internetová obraznost apod.). Současně však rovněž nalezneme přesně opačnou tendenci – aktualizaci a reinterpetaci starého a původního jako úsilí o jeho znovuoživení. Mytologické, legendární a pohádkové syžety se proto stávají stejně tak předmětem dekonstrukce významové struktury nesené textem, jakož i „nostalgické“ rekonstrukce usilující o zachování původního smyslu a oživení působnosti. Hry tudíž mohou směřovat i k dramatu moralistnímu či k tragické moralitě, ojediněle se objevují pokusy o novodobý mirákl. Prostor k tvorbě postmoderních her, variací a interpretací nabízí také svět pohádek a různých středověkých legend. Bez přehánění lze uvést, že autoři jimi povětšinou vycházejí vsťříc dramaturgickému provozu divadel a vybírají je jako divácky poměrně atraktivní a nerizikové náměty, které plně souzní s dnešní čtenářskou a diváckou oblibou žánrů „fantasy“.

Část apokryfních dramatických textů je založena na principu profánního „znevážení“ klasické látky či některých motivů a na aktualizacím posunu. Tímto způsobem je například vystavěna veršovaná groteskní tragikomedie MICHALA LÁZŇOVSKÉHO *Odložený Filoktétes* (1992, nepublikováno), která vychází z klasické dramatické situace, jak ji známe od Sofokla: v poslední fázi trojské války přicházejí za Filoktétem Odysseus s mladým Neoptolemem, aby od něj lstí získali Héraklovu zbraň, která má dle proroctví rozhodnout vítězství u Tróje. Příběh je ovšem rámován současností, a to nejen tím, že se odehrává na chodbě panelového domu, ale do dialogu mezi postavami se promítají aktuální témata: „trójská“ hrdinové se střetávají v jednom z tehdejších konfliktů českých politiků, jímž byl spor mezi tzv. „osmašedesátníky“ a generací, která do politiky vstupovala většinou až po roce 1989.

Obraz všeobecné společenské i metafyzické destrukce současného světa v kulisách klasického antického mýtu vytvořil ROMAN SIKORA v dramatu *Smetení Antigony* (prem. M-Sínház elődása Budapešť 7. 12. 2000; čas. 1998 – *Svět a divadlo*). Také Sikora fabulačně vychází ze Sofoklovy tragédie, jeho Antigona však není aktivní hrdinkou připomínající obci odvěkou platnost řádu a zákonů, jež jsou vyšší než momentálně platná pravidla obce. Sikorova Antigona již s vyšším řádem nepočítá, je přesvědčena o tom, že v tomto světě je možné cokoli, protože vše je v rukou svévolného jednání profánní moci. Její individuální gesto je proto pouze formou osobního útěku do vlastního světa, který je sice plně autentický, ale z hlediska obecné morálky naprosto zvrácený.

Příběh Abrahama obětujícího vlastního syna přetavil do dnešní podoby ARNOŠT GOLDFLAM v dramatu *Smlouva* (prem. i vyd. – Národní divadlo v Praze, Divadlo



Kolowrat 14. 10. 1999). Žánrově hra odkazuje k rodinným černým groteskám a mo-rytátům, neboť děj se od expozice rozvíjí jako nám již dobře známý rodinný krvák. Snové vyslyšení tajemného hlasu, který žádá po hlavním hrdinovi Antonínovi, aby obětoval svého syna, není vůbec jednoznačné: může být projevem hrdinova zešílení (a skutečně to v určité chvíli vypadá jako nejpravděpodobnější možnost) i biblickou parafrází zkoušky Abrahamovy bohabojnosti. Stejně tak ovšem může jít o zoufalý pokus hlavního hrdiny, pochybujícího ve víře, donutit boha k zásahu, neboť touží po absolutní jistotě. Drama však ve finále zůstává otevřeno několika možným interpretacím, byť konec hry, „návrat ztraceného syna“ po mnoha letech k otci, nabízí jednoznačnou křesťanskou útěchu v lásce a odpuštění.

Aktuální téma střetu odlišných kultur a náboženského cítění zpracoval MIROSLAV STONIŠ (\* 1938) v dramatické paralele *Země zaslíbená* (prem. Středočeské divadlo v Kladně 29. 9. 2000), pojednávající o exodu Židů z Egypta. Dvěma odlišným přístupům ke stejné víře – radikálně ortodoxnímu, netolerujícímu žádné odchylky a ctícímu především povinnosti, stejně jako smířlivějšímu, který ve víře nachází radost a lásku – připisuje autor stejný význam, pokud ve jménu šíření víry nejsou porušeny vlastní zákony.

K tradičnímu žánru – miráklu – o zázraku božího vtělení do osudu člověka se obrátila LENKA LAGRONOVÁ (\* 1963). Reálná biografie svatě Terezie Martinové z Lisieux (1873–1897), která na zvláštní povolení samotného papeže vstoupila v patnácti letech do řádu bosých karmelitek a ve čtyřiaadvaceti zemřela na tuberkulózu, se stala východiskem pro drama *Terezka* (prem. Divadlo Komédie Praha 7. 3. 1997; vyd. 2001). Hra však není jen přímočarým oslavným životopisem populární světice, je především básnickým holdem tiché a o nic neusilující pokoře. Jedná se o vyznání úcty duševnímu stavu jakéhosi věčného „dětství“, znamenajícím nepředstíranou a plně prožívanou lidskost, která v této době tolik chybí.

## GROTESKNÍ NEGACE PŘÍTOMNOSTI

Nejsilnější linii původní dramatické tvorby devadesátých let tvoří grotesky a absurdně laděná černá podobenství o soudobém světě hodnotové destrukce a chaosu. Objevují se v nich všechny formy násilí (nejčastěji domácího) a všemožné sociopatologické jevy, které jsou tematizovány jako běžná součást života v dnešním světě. Násilí se často děje jen tak mimochodem, bezdůvodně a „lehce“, většinou se tragická událost (např. vražda) postupně rodí z banální a komické situace. Autoři přitom často rezignují na hlubší psychologickou charakterizaci a věrohodné zachycení motivací osob a situací, do nichž se postavy her dostávají, neboť pracují výhradně s dramatickým typem: hlavní hrdina je „kdokoliv“ a jeho skutečným protihráčem bývá smrt, zastoupená některým aktuálním společenským typem (velmi často je to podnikatel či gangster).

Podstatná část těchto černých grotesek je situována do uzavřeného a od vnějších vlivů izolovaného rodinného mikrosvěta. Sledujeme projevy domácího násilí: otec

je zvrácený uzurpátor a jeho manželka trpí, avšak je zcela pasivní, proto se stává spoluviníkem tohoto stavu, oba pak společně udržují své děti v atmosféře strachu a teroru, následuje tragická vzpoura nebo vše vrcholí celkovou katastrofou. Po absurdním dramatu, které reflektovalo krizi komunikace a destrukci metafyziky, je černá groteska dalším projevem všeobecného rozkladu, neboť vyjadřuje základní tezi: již ani rodina a nejintimnější mezilidské vztahy nejsou příslovečnou hlubinou bezpečnosti.

Novým předmětem zájmu dramatiků jsou masová média – především televize – jako bytostně odlidštěný prostředek pokleslé zábavy a kýče. Postupy odvozené z různých televizních seriálů, banálních sitcomů a všemožných zábavných pořadů bývají s oblibou užívány v rozporu s vážnými a tragickými ději, což zvyšuje dramatickост spočívající ve stupňování kontrastu mezi tématem a způsobem jeho zpracování.

Dramatické dílo divadelního režiséra JANA ANTONÍNA PITÍNSKÉHO (\* 1956; vl. jm. Zdeněk Petrželka) má kořeny ještě v době totalitního režimu. Groteskní sociální horor *Matka* (prem. Ochotnický kroužek v Brně 4. 11. 1988; čas. 1990 – *Svět a divadlo*) je v mnohém předznamenáním tematicko-kompozičních postupů české „postmoderní“ dramatiky. Syžet rodinného xenofobně dusného prostředí, v němž jeden z jejích členů násilím ovládá ostatní, byl v českém dramatu devadesátých let od té doby variován v mnoha, vesměs groteskních podobách. Autor v této satirické hře pracuje s četnými motivy a narážkami, které odkazují na sociální i socialisticko-realistickou literaturu (*Matka* Maxima Gorkého i Karla Čapka, *Anna proletářka* Ivana Olbracht). Samostatnou dramatickou složkou je pak jazyk lavírující mezi nářečnými vrstvami a politickou frazeologií.

K tematizaci „změšťáčtělé“ rodiny, uzavřené v panelákových stěnách, která před světem skrývá nelítostný souboj na život a na smrt, se Pitínský znovu vrátil dramatem *Pokojíček* (prem. Divadlo Na zábradlí v Praze 16. 5. 1993; čas. 1993 – *Svět a divadlo*). „*Krátká báseň o dešti*“ je do jisté míry volným pokračováním předchozí hry, tentokrát však role násilného manipulátora náleží mužské hlavě rodiny. V *Matce* byly zkázonosným podnětem dogmaticky a násilně prosazované rodinné tradice a ideologie třídního boje, v *Pokojíčku* umrtvuje obyčejnou panelákovou rodinu všeobecná apatie, jež vyrůstá z podstaty stereotypního a duchovně vyprázdněného života na sídlišti. I tento syžet se stane v dalších letech základním způsobem zpracování tematiky destrukce mezilidských vztahů. Počáteční absurdně laděný komický element je postupně rozvíjen do polohy tragické grotesky. To, co se zpočátku jeví jako bezvýznamné a triviální, je zdrojem dramatického konfliktu, který nevyhnutelně vyústí do tragického konce. Svou řadu černých komedií Pitínský završil „*životenskou veselohrou pro loutky i živé*“ *Buldočina aneb Nakopnutá kára* (prem. Studio Beseda Praha 18. 11. 1995; vyd. 1995). Znovu se ocitáme v hororově morytátovém světě vražd a vykořisťování, uzavřeném do zdánlivého klidu měšťácké rodiny. Satirické podo-

benství o budovatelském socialismu (*Matka*) tentokrát vystřídala groteskní satira na podnikatelské poměry v Čechách devadesátých let, ovšem hra se již nedočkala tak jednoznačného přijetí.

Když na počátku desetiletí zveřejnil TOMÁŠ RYCHETSKÝ (\* 1965) svou hru *Nevinní jsou nevinní* (prem. A studio Rubín Praha 27. 6. 1995; čas. 1993 – *Svět a divadlo*), bylo patrné, že se jedná o svěbytnou výpověď generace „Husákových dětí“, které vyrůstaly a dospěly za normalizace. Ovšem málokdo tehdy předpokládal, že rezignované podobenství z konce osmdesátých let o morální krizi života bez vertikálního přesahu bude působit stále aktuálně i v nových poměrech a že se během několika let objeví desítky podobných her, v nichž tematizace nudy, citového vyprázdnění a okoralosti budou hybateli dramatického sporu. Hra byla několikrát inscenována a divadelní kritikou přijata mezi „klasiku“.

Na konfrontaci diletantismu a naivity s drsnými mechanismy světa, ve kterém je všechno skutečné a doopravdy, založil JAN KRAUS (\* 1953) komický účinek své ironické satiry *Nahniličko – Poněkud dojatý* (prem. Divadlo Na zábradlí v Praze 1. 4. 1995; vyd. 2003). Podobně jako u Pitínského jsou předmětem ostře sarkastického výsměchu čeští podnikavci, kteří se sice tváří drsně a předstírají, že jsou schopni všeho, avšak ve střetu se světem profesionální dravosti zákonitě prohrávají. Komedie se stala jednou z divácky nejnavštěvovanějších původních her tohoto období.

Značného uznání a solidního diváckého ohlasu se dočkala také dramatická tvorba divadelního režiséra JIŘÍHO POKORNÉHO (\* 1967). Jeho tragikomedie oplývají především situační komikou a smyslem pro paradoxní zvrat. Dialogy upomínají na některé filmy Miloše Formana a Jaroslava Papouška z šedesátých let, na jejichž poetiku vedle Pokorného navázal také například Petr Zelenka či Vladimír Morávek. Nezanedbatelný je rovněž vliv amerického režiséra Quentina Tarantina (*Pulp Fiction*) i coolness dramatu.

Tragická fraška *Tatka střílí góly* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 22. 1. 1999; čas. 1998 – *Svět a divadlo*; knižně 2003) tematizuje – podobně jako Pitínského hry – destrukci přirozených rodinných vztahů a fakt přibývajících násilí ve společnosti. Dramatická anekdota, v níž se autor důsledně přidrží dramatické zásady jednoty místa, času a děje, začíná jako banální fraška o lidech popíjejících pivo u stánku na ulici, kteří spolu bezobsačně „jen tak“ rozprávějí. Děj se však nečekaně přelomí do žánrové polohy krvavého morytátu.

Na obdobném dramatickém principu, kdy je situační a slovní komika v ostrém kontrastu s vážným tématem tragického vyznění, je založena Pokorného hra o gangu převaděčů přes hranice *Odpočívej v pokoji* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 27. 11. 1999; čas. 1999 – *Svět a divadlo*). Drama značně žánrově i stylově otevřeně lavíruje mezi vážnou realistickou (až naturalistickou) hrou a absurdní groteskou. Autor vytvořil emotivně velmi účinný dramatický obraz světa, jehož hrdinové přestali rozlišovat mezi autentickou realitou a iluzí o ní. Teprve skrze vlastní bolest

se jim zjevuje krutá a otřesná podoba skutečnosti jako přímý důsledek jejich nedomyšleného a nezodpovědného jednání.

Jedním z duchovních otců této dramatické linie je bezpochyby ARNOŠT GOLD-FLAM, který již v osmdesátých letech ve svých groteskách používal prvky triviální literatury (horor, thriller, sentimentální román). I nadále je hlavním hrdinou jeho dramát věčný outsider, jenž osleple tápe mezi světy skutečnosti a snů, reality a fikce, „bloud“ hledající jakýkoliv vyšší smysl, který by posvětil jeho jednání. O setkání novodobého Everymana se smrtí pojednává černá groteska *Několik historek ze života Bédi Jelínka* (prem. HaDivadlo v Brně 14. 1. 1995; vyd. 1996). Mezi sentimentální či inoherní operetou a bizarním thrillerem o bývalém špionovi je žánrově rozprostřena groteska *Lásky den* (prem. HaDivadlo v Brně 8. 4. 1994; vyd. 1996). Zvážnělou psychologickou črtou s groteskními prvky pojednávající o hledání vlastní identity je *Modrá tvář* (2001) i existenciálně laděné groteskní podobenství *Já je někdo jiný* (prem. Klicperovo divadlo v Hradci Králové 25. 10. 2003; vyd. 2001). Ke svému tradičnímu tématu složitých mezigeneračních a rodinných vztahů se Goldflam vrátil tragickou „komiksovou“ groteskou s prvky psychodramatu *Komplikátor* (2001).

Vliv „goldflamovské“ školy je nejsilněji znát na hrách LUBOŠE BALÁKA (\* 1970). Charakteristickým rysem jeho tvorby je kontrastní spojování prvků triviálních a komických s vážnými. Již ve své prvotině, v groteskní komedii *Fanouš a prostitutka* (prem. Studio Marta Brno 18. 6. 1995, hráno pod titulem *...sobě*; vyd. 1996) autor sladuje tragický element s komickým, když typický syžet lidové anekdoty – setkání solidního muže s prostitutkou – významově obrací. Finále hry překvapí náhle zvážnělou pointou, v níž se hlavní hrdina, slabošsky zamilovaný, zřejmě osaměle žijící Fanouš, ukáže být profesionálním společníkem citově strádajících žen. (Hra byla oceněna na Theatre Festival of Young Dramatists v australském Townsvillu.)

Na dramatickém principu setkání člověka se smrtí je vystavěna Balákova komická groteska *Smrt Huberta Perny* (prem. HaDivadlo v Brně 18. 9. 1995; vyd. 1996). Osaměle žijícího Huberta přichází navštívit dobrosrdečně působící dvojice Máňa a Běďa. Zpočátku komický dialog banálního a nezávazného „tlachání o ničem“ získá ve finále hry nečekaně tragický rozměr, když se docela příjemní návštěvníci změní v Hubertovy vrahy.

Také další Balákova dramatická tvorba je postavena na principu rozporu mezi závažným tématem a jeho triviálním (až banálním) uchopením (*Klimeš*, prem. HaDivadlo v Brně 16. 5. 1997; *Ed a Bo – dvě krysy*, prem. Divadlo v 7 a půl v Brně 25. 9. 1998; *Guma gumárum*, prem. Divadlo Husa na provázku v Brně 1. 2. 2001). Autor s širokým rejstříkem slovní a situační komiky využívá stylové kontrasty a náhlé motivické zvraty, které komediím dávají absurdní a groteskní vyznění.

Pochmurnou vizi krize mezilidských vztahů a parodicky uchopený obraz křiče mediálního světa s oblibou ve svých hrách spojuje DAVID DRÁBEK (\* 1970). Jeho texty jsou žánrově rozprostřeny mezi lyrizovanou tragikomedii a anekdotickou fraškou.

Ve hře *Jana z parku* (prem. Studio Hořící žirafy – Moravské divadlo v Olomouci 21. 4. 1995; čas. 1995 – *Svět a divadlo*) je nepřehledný park metaforou světa a vlastní dramatický prostor je tvořen jakousi oázou, připomínající nejspíš smetiště. Setkává se tu podivná skupinka životních ztroskotanců, jejichž jedinou aktivitou je neustálá proměna identit, absurdní konání bez smyslu a bez pointy. Drábkův styl se vyznačuje epigramatičností a tendencí k intelektuálnímu kabaretu, texty oplývají množstvím aluzí a odkazů na moderní i klasickou literaturu a film, které jsou volně roztroušeny v koláži drobných anekdotických scének, což je nejzřetelnější v jeho nejlepších textech, kabaretně laděných pásmech *Švédský stůl* (prem. Klicperovo divadlo v Hradci Králové 23. 2. 1999; čas. 1999 – *Svět a divadlo*) a *Kostlivec v silonkách* (prem. Studio Hořící žirafy, Moravské divadlo v Olomouci 13. 12. 1999; vyd. 2003).

Z podobných stylových a žánrových poloh vychází rovněž dramatická tvorba ROMANA SIKORY. Pro jeho hry je charakteristická jak groteskní negace současnosti, tak jízlivý sarkasmus v tematizaci soudobé politiky, čímž se žánrově přibližují k politické satíře, nebo jsou svým neoromantickým patosem kritického vzdoru blízké moralitě. Blíže k politické satíře má jeho tragická fraška *Tank* (prem. Východoslovenské divadlo v Prešově a Košicích 29. 10. 1996; vyd. 1996), která je postavena na dramatické konfrontaci světa racionalismu a sekularizace, plně využívajícího všech možností vědy a techniky, a světa válečného chaosu a bídy. Patos dějinného poslání hlavních hrdinů hry, vojáků mezinárodní pomoci, kteří se ocitají kdesi v neznámém válečném území, neustále po celý děj oslabuje a snižuje sarkastické zkoumání osobnostního ustrojení hrdinů hry. Postavy jako by se vynořily z některého kýčovitého válečného velkofilmu, autor je však s gustem nechává procházet vesměs banálními, až nejapnými situacemi. Nevůle antimilitaristický apel je proto šťastně narušován brutální „montypythonovskou“ situační i slovní komikou.

Syžetovou výstavbu dramatu, při němž se rozvíjejí dvě kontrastní dějové linie, které analogicky v různých podobách zobrazují konflikt civilizací, Sikora použil v expresivně laděné tragické grotesce *Vlci* (prem. Divadlo Husa na provázku v Brně 17. 12. 1997; vyd. 1996). Inklinuje k básnickému podobenství o hroutícím se světě, kdy je možno narazit na lidské pozitivní hodnoty dříve ve společnosti vlků, „jež žene hlad“, než uprostřed civilizované společnosti. Asi vůbec nejdůsledněji téma totální zkázy Sikora zpracoval v tragické grotesce *Nehybnost* (1999, prem. Divadlo Polárka v Brně 16. 1. 2001, jako scénické čtení). „*Fekální panoptikum o perspektivě plné much*“, jak zní podtitul této morality, je krajně skeptické podobenství o člověku, který pasivně přihlíží vlastní záhubě. Je to „barokně“ komponovaný obraz konečného bytí člověka, v němž se neustále připomíná: myslí na smrt, leč „spasitel“ se už nezrodí.

## LYRICKÁ TENDENCE

Třetí základní tendencí dramatu devadesátých let je lyrické a psychologické drama. Dramatika tohoto typu je určitým pokusem vykročit z žánrového stereotypu

tragikomických a groteskních dramát obrácením pozornosti od sociálních relací k psychologii lidského jedince, který je zobrazován nikoliv jako sociální či psychologický typ, nýbrž jako jedinečná a nezaměnitelná bytost. Společná podstata dramatiky, tematizující napětí mezi minulostí a současností, i dramatiky groteskní negace tkví v autorské distanci od zobrazovaného a dramatické napětí je v nich rozvíjeno prostřednictvím ostré disonance v jednání a postojích postav dramatu, čímž příběh směřuje k obecnému podobenství o světě a lidské společnosti. Komorně laděné hry lyrické tendence však dramaticky vyrůstají z vnitřní tenze postav. Jejich autoři usilují o sugestivní emotivní výpověď o jedinečnosti každého člověka a neuchopitelnosti celku světa a všech podob života. V těchto hrách převládá tematizace pocitů prázdna, odcizení a nemožnosti dorozumění, konzumního a zmechanizovaného způsobu života či apokalyptického vidění světa, které jsou v prudkém kontrastu s hloubkou citění a prožívání dramatických hrdinů. Dramatická stavba je naprosto rozvolněná, situace na sebe nenavazují a většinou postrádají jakoukoliv kauzální souvislost. Také dramatický konflikt protihráčů zde nebývá přítomen a dějovost dramatu se vytrácí. Oproti klasické kompoziční skladbě dávají autoři přednost asociativnímu pásmu, jehož prostřednictvím vytvářejí dramatickou koláž situací, v níž se nezávazně – mnohdy jakkoliv proměnitelně – prolínají různé roviny reality, snů, vizí apod.

Dominantní postavení mezi nimi zaujímají hry tematizující komplikovanost partnerských a mezigeneračních vztahů, neschopnost pochopit druhého a porozumět jeho tužbám a potřebám. Problémy dospívání a těžkosti kolem přirozené snahy dětí odpoutat se od svých rodičů jsou hlavními tématy her LENKY LAGRONOVÉ z první poloviny devadesátých let. Křehkost vztahu mezi matkou a dcerou zpřítomňuje lyrická jednoaktovka, krátká noční epizoda odehrávající se na pomezí snu a bdění nazvaná *Spinkej* (prem. Pídivadlo Praha 1. 3. 2002; čas. 1993 – *Svět a divadlo*). Stala se východiskem pro hru *Antilopa* (prem. A studio Rubín v Praze 12. 4. 1995; vyd. 1997), která je asociativním pásmem vizí, snů a reálných situací, z nichž se odvíjí ústřední motivická linka traumatizujícího rozhovoru patrně umírající matky s dcerou. Hra tematizuje moment proměny vztahu dospělé dcery k matce, v němž začíná mít stále větší význam fakt, že si obě mohou za určitých okolností i překážet. Jednoaktová hra *Smečka* (prem. Pídivadlo Praha 1. 3. 2002; čas. 1993 – *Svět a divadlo*) je plná temné, místy erotické symboliky. Mikropříběh o romanticky zamilované dívce je zrcadlově zdvojen v groteskně pokřiveném obraze kuchyňsky banálního a výhradně fyzického vztahu mezi dvěma pragmaticky uvažujícími lidmi.

Již v osmdesátých letech na sebe autorsky upozornila svými lyricky laděnými re-interpretacemi starých příběhů DANIELA FISCHEROVÁ (\* 1948). Z mytologické látky vychází rovněž její „*dramatický dialog pro muže a ženu*“ *Náhlé neštěstí* (prem. Viola – Praha 1. 6. 1993; vyd. 2003), zpřítomňující příběh dvou osamělých lidí, kteří se ocitli v místnosti s polopropustným zrcadlem oddělení „NN“ (Náhlé neštěstí) psy-

chiatrické léčebny. Na půdorysu psychologické hry, v níž se žena cítí být antickou Niobé a muž biblickým Jóbem, autorka vybudovala střet mužského a ženského principu, dvou odlišných způsobů myšlení a tedy i životních postojů. Drama je možno interpretovat také jako modelovou alegorii o civilizačním konfliktu kultur. Prototyp slabošského muže permanentně pochybujícího o sobě i smyslu života se zde utkává s labilní, život však plně vyznávající, avšak současně manickou osobností ženy. Z mytologických postav se stávají současní lidé prahnoucí po smyslu života a transcendentálním ukotvení.

Z půdorysu modelového dramatu vychází jiné psychologizující podobenství Daniely Fischerové o člověku, který se zbavuje své lidské podstaty a proměňuje se ve „fantóm“ – umělou náhražku sebe sama. Drama *Fantomima* (prem. Spolek Kašpar 20. 1. 1995; nepublikováno) je rámováno soudním procesem, v němž je souzena postava jménem Oskar. Měl zavinit autohavárii na mostě přes Seinou, při níž zahynula dívka – „*neznámá od Seiny*“. Promluvy hlavních postav, souzeného Oskara a mrtvé svědkyně Anny, jsou rozděleny: některé repliky jsou předváděny herci, jiné mají představovat neživé figuríny „*Resusci Anne*“ (výrobek norské firmy, tvář podle odlitku Neznámé ze Seiny) a „*Danny*“ (výrobek americký).

Symbolistní hrou se sugestivní maeterlinckovskou atmosférou, významově otevřenou různým psychoanalytickým interpretacím, je pohádkové drama *Pták Ohnivák* (prem. i vyd. Národní divadlo – Stavovské divadlo 7. 12. 2000), ve kterém Fischerová rozvíjí děj prostřednictvím lyrického principu volné asociace a přiřazováním příbuzných či podobných symbolů a motivů. Vytvořila tak vlastně „*novou pohádku na staré téma*“, jak zní ostatně i podtitul hry.

Symbolistní drama *Pastička* (prem. Disk – Praha 19. 3. 1999; čas. 1996 – *Svět a divadlo*) MARKÉTY BLÁHOVÉ (\* 1970) pojednává o dvou dívkách, které zabloudily v lese a prožívají zvláštní stavy úzkosti a obav. Svou podstatou lyrický text vytváří napětí plně fyzičnosti, ať již erotické, či násilnické povahy. Vlastní pointou „*děje*“ je pak motiv zavraždění rodičů. Jednu z možných interpretací „*hry*“ nabízí klasická psychoanalýza: jedná se patrně o symbolické ztvárnění dívčího dospívání v současné době.

V lyricko-psychologické tragikomedii *Podzimní hra* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 11. 6. 1999; čas. 2000 – *Svět a divadlo*) rozkrývá Markéta Bláhová téma stereotypu v manželském soužití a vyhasínající milostné vášně. Topolovsky laděný příběh se odehraje během jediné noci kdesi v horách, kde se setkává manželský pár usedlých třicátníků s trojicí bohémů – jedním mužem a dvěma ženami, patrně herečkami. Nečekaný vpád do rodinného poklidu odhalí sice trhliny ve vztahu manželské dvojice, současně v obou posílí potřebu udržet si alespoň iluzi jistoty a bezpečnosti, což oba hlavní hrdiny znovu paradoxně spojí.

O složitostech mezigeneračního soužití a hledání vlastního místa v rámci rodinného prostoru vypráví *Krysa* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 22. 4. 2000;

čas. 2000 – *Svět a divadlo*) LENKY KOLIHOVÉ-HAVLÍKOVÉ (\* 1971). Dramatický příběh zpřítomňuje postupný rozklad osobnosti dospívající dívky. Naopak individuální vzor ženy vůči její společenské roli je hlavním tématem hry *Zisk slasti* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 7. 10. 2000, jako scénické čtení; vyd. 2001) IVY VOLÁNKOVÉ-KLESTILOVÉ (\* 1964), pojednávající o vnitřním dramatu hlavní hrdinky, která se není schopna vejít do zažitých sociálních schémat. Zatímco její manžel je plný života, neustále něčím zaměstnaný a otevřeně komunikující se světem, ona se stále více uzavírá do svého nitra a světa svých představ. Finále hry vytváří iluzi její proměny, avšak v okamžiku odchodu manžela se hrdinka opět vrací do své nehybné a uzavřené apatie.

V rámci lyrické tendence vzniklo několik her, které vyvolaly ve své době v divadelních a odborných kruzích asi vůbec největší ohlas. Na jedné straně byly rázně odmítány jako „blábolivý vývar“ ze všeho, co kdy literatura přinesla, jako slepý výhonek uměleckých avantgard, které „zbožštily“ ideál svobody až do té míry, že je dnes autorovi dovoleno úplně všechno, tedy i tematizovat blábol. Na straně druhé však významná část tvůrců a kritiků napříč generacemi tvorbu tohoto typu přijala za svou a interpretovala ji v souvislostech „postmoderny“ jako artefakt „nového krásna“, který programově odmítá veškerá dosavadní pravidla západní racionality a dotýká se lidského poznání prostřednictvím herního principu. K poznání skrývacího se smyslu skutečnosti a bytí má podle této teorie dojít nikoliv uměleckým popisem, zobrazením přímé i nepřímé kauzality jevů, nýbrž prostřednictvím samotné hry, která se vyznačuje „symbolickou reprezentací“.<sup>172</sup>

V inscenacích her tohoto typu byla spatřována budoucnost divadla, které se tak vrací ke svým rituálním počátkům. Ve prospěch přijetí těchto textů hovořilo také to, že hry byly programově vyhledávány režiséry, kteří svůj inscenační systém staví na metodě lyricky výrazně subjektivované stylizace (Petr Lébl, Vladimír Morávek, Jan Nebeský, Jan Antonín Pitínský), takže básnické gesto a maximální významová otevřenost textu jim plně vyhovovala. Ovšem tato díla pak byla často posuzována ex post jako divadelní, tedy již interpretovaný, nikoliv jako původní literární útvar.

Také v této dramatické linii lze za „zakladatelského“ autora považovat *Jana Antonína Pitínského*, jehož „naivní román“ *Park* (prem. Divadlo Husa na provázku v Brně 18. 7. 1992; vyd. 1997) vyvolal značný ohlas a dočkal se širokého uznání. Existenciálně vyznívající lyrická hra je volným sledem dramatických obrazů o kafkovském hrdinovi Františku K., věčném outsiderovi, který podobně jako kdysi Robinson ztroskotá na své životní pouti, ocitne se v jakémsi parku, kde je postupně navštěvován různými lidskými typy, aby na konci – aniž by k čemukoliv dospěl – odplul podivnou lodí neznámo kam.

<sup>172</sup> Srov. Fink, Eugen: *Oáza štěstí*, Praha 1992.



Autorem, který však v rámci původního dramatu zaujal dominantní místo a stal se jedním z nejhranějších a nejuznávanějších dramatiků devadesátých let, je grafik a scénograf EGON L. TOBIÁŠ (\* 1971), jehož *Vojcev* (prem. Divadlo Labyrint 11. 2. 1992, vyd. 1995) byl jednoznačně nejkontroverzněji přijatým dramatem desetiletí.<sup>173</sup> Dialogy hry – pokud s jistou nadsázkou přistoupíme k tradiční terminologii – jsou v podstatě automatickým textem. Situace a jednání postav proto nejsou v pravém smyslu dramatické, nenalézáme tu konflikt, děj a logicky pak ani skutečné finále s rozuzlením. Souhra všemožných citací a narážek, upomínajících na různé moderní autory, Čechovem počínaje a Havlem konče, vytváří pouze atmosféru napětí, nikoliv však napětí samo.

Ještě do extrémnější polohy je doveden tento postup v textech *Cizinec* (prem. A studio Rubín v Praze 30. 11. 1994; vyd. 1995) a *Smokie* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 29. 9. 2000; čas. 1992 – *Svět a divadlo*), které jsou ryze provokativními pásmy dadaistického blábolení. K čechovovské atmosféře se Tobiáš vrátil „dramatickou skicou“ *Jaurés* (prem. Činoherní studio v Ústí nad Labem 12. 9. 1997; vyd. 2003). Sled osmnácti obrazů naznačuje jen místo „děje“ a postavy, ovšem co se vlastně odehrálo či odehraje, je plně v rukou případného inscenátora (režisér Jiří Pokorný to vyřešil tím, že divákům nechal před začátkem představení rozdat list s výkladem děje). Tématem tohoto lyrického pásma rozepsaného do replik je vlastně prázdno, ticho a umrtvení.

\*\*\*

Soudobá západní mentalita, k níž se česká společnost po roce 1989 přiblížila mnohem těsněji a intenzivněji, není právě dobrým předpokladem ke vzniku dramatu, které ke svému účinku vyžaduje alespoň v základních věcech jednotně naladěnou obec diváků. Zdá se, že předpoklad jakékoliv jednoty je věcí více než pochybnou a nepředstavitelnou. Současná sociální i hodnotová entropie je tedy pro dramatika zásadním problémem.

Na druhé straně v historii nemělo drama nikdy pevné postavení v rámci divadelní struktury a jsou celé epochy trvajících i staletí, kdy se drama jako literární druh noří do neznáma, aby se nečekaně zjevilo ve své nové podobě. Těžko předvídat, kam v současné době směřuje vývoj divadla a dramatu. Na konci milénia bylo zvláště v Čechách patrné, že se jedná o přechodné období, v němž se na jedné straně ukázala snaha autorů nalézt kontinuitu a dramaticky čerpat především z dosavadních prožitků, na straně druhé byli (někdy i stejní autoři) vedeni úsilím negovat vše, co dosud bylo a je.

<sup>173</sup> Srov. *Svět a divadlo* 3, 1992, č. 1-2; též Tobiáš, Egon L.: *Woyzef*, Praha 1995.

Dominujícím znakem tvorby je nové hledání neotřelých výrazových a tvarových možností (mnohdy spíše objevování „nemožností“) dramatické struktury a vymezování se vůči dosavadním tvůrčím metodám, stereotypům i normám. Autoři se přitom nejčastěji nechávali inspirovat některými postupy meziválečné avantgardy (nejčastěji surrealismem) a absurdním divadlem padesátých a šedesátých let, respektive tou jeho částí, v níž byla tematizována zvláště krize komunikace a destrukce platného modelu světa.

U významné části nové dramatické tvorby proto nelze hovořit o tradičním dramatu, neboť hranice mezi literárními druhy (lyrika, epika, drama) byly během dvacátého století rozmazány. Ještě radikálněji než kdykoliv předtím však právě v devadesátých letech došlo k popření (spíše než revizi) základních poetických principů výstavby dramatického textu.<sup>174</sup> Ta se často stávala předmětem nahodilosti a doslova i autorské libovůle. Málem až nepatřičně působí klasický aristotelovský požadavek jednoty místa, času a děje: vše může být jakkoliv porušováno. Pocity prázdna, rozpadu řádu a chaosu, tedy pocity, jež byly nazvány typickými znaky „postmoderní“ skutečnosti, tímto způsobem vstoupily do samotné textury nového dramatu.

O pravidelnější dramatickou strukturu se opírají hry s historickým námětem, v nichž povětšinou osudový příběh hlavního hrdiny či hrdinů tvoří základní fabulační linii a dramatický zápas je v nich odvíjen na tradiční ose, která je rozprostřena mezi (osamělým) hrdinou a jeho protihráči. Přesto je kompozice těchto her často osnována asociativním rozvíjením tématu či témat a do syžetového schématu vstupuje nahodilost i autorská libovůle jako jeden z principů dramatické výstavby. Důsledkem je popírání kauzality a logiky děje. Drama stále častěji odráží stav nejistoty současného člověka nad povahou světa a vyjadřuje jeho rezignaci na poznatelnost věcí.

Libor Vodička

<sup>174</sup> Že se nejedná pouze o česká specifika dokazují také zahraniční studie. Viz např. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999, též *Postdramatické divadlo*, Bratislava 2007.