

TENDENCE V EVROPSKÉM DIVADLE 21. STOLETÍ: PROMĚNA DRAMATURGIE A REŽISÉRSKÉ OSOBNOSTI. OSOBNOSTI DRAMATU

V této kapitole budeme sledovat vývojové linie postmoderního a postdramatického divadla, které přirozeně reaguje na společenské i politické změny v období po rozpadu tzv. východního bloku v posledním desetiletí minulého století. Zaměříme se zejména na divadlo německé a polské, dále bude pozornost věnována jednotlivým výrazným režisérským osobnostem, které většinou tvoří v prestižních divadelních domech po celém světě. V případě Francie a Velké Británie zmíníme zejména zástupce dramatiků, neboť v těchto zemích je složka dramatu stále tou nejpodstatnější součástí divadelní inscenace.

1.1 Úvod

V 90. letech 20. století dochází v divadle a dramatu k zásadním proměnám. Postmoderní divadlo, které se postupně formovalo od 70. let (v českém prostředí od let 90.), střídá divadlo postdramatické. *Postmoderní styl* se vyznačoval nejednotou a žánrovým eklecticismem, nerespektováním původního textu či častými aluzemi – odkazy a citacemi – na jiná literární díla či oblast masmédií. Nejednou se projevoval také režijními schválnostmi a nadbytečným vršením nápadů, nebál se kombinací nesourodých prvků. Tato typická roztržitost znemožňovala jakékoli soustředění inscenace okolo jednoho principu. Režiséři se snažili držet si odstup od inscenační tradice posunem děje, ale i jeho významu do současnosti. Mohli jej tak přiblížit dnešnímu chápání, k čemuž ale volili metodu provokace a vytržení z očekávaných stereotypů.

Oproti tomu *postdramatické divadlo* (tento pojem zavedl německý teatrolog Hans-Thies Lehmann – Postdramatické divadlo) není primárně zaměřeno na drama samo o sobě, ale vyvíjí performativní estetiku, ve které je text představení kladen do zvláštního vztahu k materiální situaci představení a jeviště. Postdramatické divadlo se tedy snaží více působit na diváky než zůstat věrné textu. Lehmann lokalizuje to, co nazývá „novým divadlem“, jako součást „simultánní a víceperspektivní formy vnímání“, tvrdí, že to je z velké části způsobeno reakcí na dominanci psaného textu. Postdramatické divadlo se mimo jiné vyznačuje „používáním a kombinací heterogenních stylů“, ve svých nejradikálnějších variantách nezná vůbec žádnou „zápletku“, ale plně se soustředí na interakci mezi umělcem a publikem. Více

1.2 Německé divadlo

Po pádu berlínské zdi se objevila nová generace divadelníků. Zároveň se v 90. letech začal právě v německojazyčné oblasti výrazně prosazovat proud postdramatického divadla, které skrze tvorbu i její reflexi úspěšně vykračovalo za hranice spokojeného měšťanského divadla. Nejvýrazněji se prosadili režiséři největších berlínských scén Frank Castorf (1951), Thomas Ostermeier (1968) a René Pollesch (1962) kteří již tři desetiletí udávají tón divadelního života v celé Evropě.

Frank Castorf (1951) je zásadní představitel postdramatického divadla, jehož tvorba se vyznačuje porušováním tradičních inscenačních pravidel, diváckou náročností a tvrdou kritikou konzumní společnosti. Narodil ve východním Berlíně, v roce 1976 vystudoval divadelní vědu na Humboldtově univerzitě (absolvoval diplomovou práci o Eugènu Ionescovi) a nejprve působil jako dramaturg a režisér v řadě divadel ve východním Německu (např. Senftenberg a Brandenburg). V roce 1981 založil v Anklanu vlastní společnost, kde netradičně uváděl texty Heinerja Müllera, Antonina Artauda, Williama Shakespeara a Bertolta Brechta. Byl uznáván pro svůj jedinečný přístup k románovým, filozofickým a dramatickým textům, jeho nonkonformní tvorba ale vedla i k četným konfliktům s východoněmeckou cenzurou. V roce 1992 se stal uměleckým ředitelem berlínské Volksbühne, kde již jeho nastudování Schillerových *Loupežníků* v roce 1990 stanovilo nová měřítká pro moderní divadlo. Svými provokativními, experimentálními inscenacemi reaguje na aktuální politické dění, výrazná je jeho kritika konzumní společnosti a kapitalismu. Díky jeho spolupráci se scénografem Bertem Neumannem (1960–2015) se pak Volksbühne stala institucí světového věhlasu. Castorf ale proslul i psychickým a někdy až fyzickým trýzněním obecnstva. Odmítl diktaturu diváka, pokrytectví a falešný ostych. „*Nejlépejší představení Franka Castorfa jsou*

dlouhá, komplikovaná, hlučná, plná vzrušení a často nelogická. Chybí jim přímý děj a interpretační závěr,“ tvrdí s jistým potěšením kritika. Je pro něj typické jakékoli porušování pravidel a časté provokace i sebeprovokace, jeho inscenace jsou troufalé a kontroverzní, vyznačují se necenzurovanou nahotou, vygradovanou agresí, záměrně zpomalenými a nekonečně dlouhými monology nebo pětihodinovým řevem namísto patetických dialogů. Castorf také spolupracoval s dalšími evropskými scénami a operními domy (Basilej, Hamburk, Mnichov, Stockholm, Vídeň, Curych, Kodaň, Stuttgart a Paříž) a vytvořil více než 100 inscenací. S využitím textů výrazných autorů – Sofokles, Dostojevskij, Čechov, Strindberg, Beckett, Kleist, Williams, O'Neill, Bulgakov – hlasitě zpochybňoval řád světa. Od roku 2017, kdy svou spolupráci s Volksbühne završil sedmihodinovou inscenací Goethova *Fausta*, působí jako režisér na volné noze. V roce 2013, na výročí 200. narozenin Richarda Wagnera, režíroval kontroverzní a oslavovanou inscenaci *Prsten Nibelungův* (Der Ring des Nibelungen)“ (hudební režie Kirill Petrenko, výprava Aleksandar Denic).

Thomas Ostermeier (1968) naopak vsadil na hry současných anglických a německých dramatiků, kteří zobrazují brutalitu společenských mechanismů. V rámci postdramatického divadla se v jeho tvorbě prosazuje tzv. nový realismus, kdy v textech a divadelních projektech přibližuje a mísí realistické a postdramatické tendence. V letech 1992-1996 vystudoval režii na Ernst Buch Hochschule für Schauspielkunst v Berlíně a hned po dokončení studia se stává uměleckým šéfem obnovené studiové scény Deutsches Theater – Baracke. Vyhraněně se zaměřuje na současnou dramaturgii a sociální témata. V Ravenhillově inscenaci *Shopping and Fucking* zkouší hranice divadelního naturalismu, jindy se zase zajímá o fungování textu, jeho principy a divadelní funkčnost – např. v inscenaci *Nože ve slepicích* podle hry Davida Harrowera, ve které pracuje na hranici civilnosti a grotesky. V roce 1999 se stává uměleckým ředitelem Schaubühne, kde se projevuje jeho zásadní směřování k sociální výpovědi skrze moderní dramatické texty a jejich naturalistické provedení (v souvislosti s vlnou coolness dramaturgie). Uvedl např. čtyřhodinovou inscenaci *Okruh osob 3.1* (Personenkreis 3.1, 2000), která vycházela z textu Larse Noréna. Naturalistické provedení bylo výsledkem důkladné studie zcela skutečných prostředí (herci trávili dlouhý čas pozorováním v berlínském metru a ve vyloučených sociálních lokalitách). Zobrazení reality s co nejmenší uměleckou licencí a dramaturgické zaměření na sociálně problematická témata se stalo ústředními body Ostermeierovy tvorby po několik dalších let (např. Büchner – *Vojcek*). Zobrazuje příběhy smolařů, lidí stojících na okraji společnosti nebo zcela mimo ni. Zlomovou inscenací je Ibsenova *Nora* (2002), v níž režisér současnou společnost nahlíží z hlediska bohaté, nezávislé či intelektuální společnosti. V sérii inscenací děl Henrika Ibsena *Hedda Gablerová*, *Stavitel Sollnes* a *Nepřítel lidu* Ostermeier staví na analogičnosti společenských problémů konce 19. století a současnosti v západní Evropě. Vše s libostí prokládá odkazy na známé televizních seriály, filmy či populární hudbu.

V německém divadle se také prosazuje linie současného *politického dokumentárního divadla*, jež tu má výraznou tradici. Klade mj. důraz na prolnutí divadelnosti a autenticity všedního dne. V tomto kontextu můžeme zmínit skupiny a tvůrce vzešlé z giessenského Institutu pro aplikovanou divadelní vědu **Rimini Protokoll**, **She She Pop**, **Clemens Bechtel** a také divadelní projekty tzv. **Občanské scény** (Bürgerbühne). Na problematika menšin a aktuální politická témata jako válka v bývalé Jugoslávii, uprchlická krize, koexistence arabského světa a Izraele se zase zaměřují umělci z **Maxim Gorki Theater**. Zásadní zástupce dokumentárního divadla **Milo Rau** pracuje s multimediálními prostředky, filmovým dokumentem a autentickým vyprávěním.

NĚMECKÁ DRAMATIKA

Jednu z nejvýznamnějších osobností moderního německojazyčného divadla představuje **Roland Schimmelpfennig** (1967). Delší dobu působil v Istanbulu jako novinář, po návratu vystudoval divadelní režii na škole Otto Falckenberga v Mnichově. Začínal jako asistent režie v Kammerspiele v Mnichově, roku 1993 debutoval hrou *Ryba za rybu* (Fisch um Fisch) a začal se věnovat psaní dramatických textů. Od roku 1996 působí „na volné noze“ a píše na objednávku nejen německojazyčných divadel. V letech 1999 až 2001 byl angažován jako dramaturg berlínskou Schaubühne, během sezóny 2001/2002 působil jako kmenový autor divadla Deutsches

Schauspielhaus v Hamburku. V současnosti opět žije a pracuje v Berlíně, jeho partnerkou je herečka a autorka Justine del Corte. Her napsal desítky a byly uvedeny po celém světě. Renomé mu přinesly zejména tituly *Arabská noc* (Die arabische Nacht, 1999), *Push-Up 1-3* (2001), *Předtím/Potom* (Vorher/Nachher, 2002), *Žena z dřívějšíka* (Die Frau von früher, 2004), *Ambrozie* (Ambrosia, 2005), *Říše zvířat* (Das Reich der Tiere, 2007), *Zlatý drak* (Der Goldene Drache, 2009), *Černá voda* (Das schwarze Wasser, 2014) či *Prasklej svět* (Riss durch die Welt, 2018). Schimmelpfennigovy texty jsou ovlivněné několika inspiračními zdroji: tzv. „magickým realismem“ s typickým mísením reálné skutečnosti s iluzivními prvky, které protagonisté jeho her zcela samozřejmě přijímají. Navazuje i na postupy Brechtova epického divadla: využívá např. prezentaci postav prostřednictvím monologických pasáží, kdy je jednání nahrazeno vyprávěním, aby nedocházelo ke ztotožnění se diváka s postavami. Často využívá zcizovací efekty (např. komentáře a songy), do přímé řeči postav zahrnuje vedlejší texty. Typická je pro něho i metoda filmového stříhu a s tím související složité řazení scén, které narušuje časovou posloupnost. Nejednou také dochází k opakování událostí a prolínání časových rovin. Schimmelpfennigova dramata tak působí spíše jako mnohovýznamové surrealistické textové montáže.

Další výrazný tvůrce – **Marius von Mayenburg** (1972) – vystudoval staroněmeckou literaturu v Mnichově a v Berlíně, kde se v roce 1992 usadil a absolvoval scénické psaní na Vysoké škole umění (Universität der Künste, mezi jeho pedagogy patřil Tankred Dorst) a následně se zúčastnil i stáže na letní škole tvůrčího psaní v Royal Court Theatre v Londýně. Do obecného povědomí prorazil svou hrou *Tvář v ohni* (Feuer Gesicht, 1997), která v režii Thomase Ostermeiera v mnichovské Kammerspiele okamžitě sklidila obrovský úspěch. Byla přirovnávána k Procitnutí jara a přinesla motivy jako vražda, incest a násilí, jež se nesou celou autorovou dramatickou kariérou. Hrál se v téměř třiceti zemích a obdržela řadu cen. Dvorním režisérem jeho her se posléze stal Ostermaier, Mayenburg s ním od roku 1998 spolupracoval jako dramaturg na scéně Baracke, v roce 1999 přešli do berlínské Schaubühne. Mayenburgova tvorba obsahuje přes dvě desítky textů. Řada z nich je uváděna po celém světě: *Hrdinové nože* (Messerhelden, 1996), *Soumrak monster* (Monsterdämmerung, 1997), *Tvář v ohni* (Feuer Gesicht, 1998), *Paraziti* (Parasiten, 2000), *Haarmann* (2001), *Studené dítě* (Das kalte Kind, 2002), *Slečna Danzerová* (Fräulein Danzer, 2003), *Eldorado* (2004), *Turista* (2005), *Soumrak* (Augenlicht, 2006), *Ošklivec* (Der Häßliche, 2007), *Pes, noc a nůž* (Der Hund, die Nacht und das Messer, 2008), *Kámen* (Der Stein, 2008), *Perplex* (2010), *Mučedník* (Märtyrer, 2012) nebo *Mars* (2018). Pomocí zobrazených konfliktů jednotlivců upozorňuje na problémy, které sužují celou společnost, svět i přírodu. Jako autor průzračným, čistým jazykem se blíží büchnerovské poetice, popisuje vyprahlou současnost světa, vztahů mezi lidmi. Zajímá se o mezilidské vztahy, psychologii svých postav, politické dění, práva společností odmítaných skupin lidí i terorismus. Jeho tvorbu nepropojují jen typické znaky v motivech a tématech, ale i svébytný způsob výstavby dramatických textů.

Dramatička, spisovatelka, filmová režisérka a mediální experimentátorka **Felicia Zeller** (1970) absolvovala v roce 1998 Filmovou akademii Baden-Württemberg. V sezoně 1999/2000 byla rezidentní autorkou v Theater Rampe ve Stuttgartu. Jako dramatička se ve svých hrách osobitým způsobem zabývá aktuálními společenskými tématy a experimentuje s jazykem. Autentické, odposlouchané rozhovory vždy výrazně stylizuje tak, aby téma hry promlouvalo přímo skrze jazyk. Věnuje se např. alkoholismu žen *Pivo a ženy* (Bier für Frauen, 2003), vytváření umělých pracovních skupin pro nezaměstnané v *Klubu outsiderů* (Club der Enttäuschten, 2002), přetěžovaným sociálním pracovnícím z odboru péče o děti ve hře *Město moře hoře* (Kaspar Häuser Meer, 2008), nemožnosti rovnoprávné spolupráce Západu a Východu, jakož i nefungujícímu skloubení rodiny a kariéry – zejména pro ženy v západní společnosti – v *Rozhovorech s astronauty* (Gespräche mit Astronauten, 2009), workoholismu a neschopnosti pracovat pod společenským a osobním tlakem ve hře *Přátelé generace X* (X – Freunde, 2012), všemohoucnosti PR-agentury v dnešním světě, v němž je virtuální a mediální již skoro všechno – *Svět horem dolem* (Die Welt von hinten wie von vorne, 2013). *Přání a zázraky* (Wunsch und Wunder, 2014) jsou hravým textem o zázraku stvoření nového života a poklonou rodičovství.

Falk Richter (1969) v Hamburku vystudoval lingvistiku, filozofii a divadelní režii. Patří k nejvýznamnějším dramatikům své generace, jeho hry byly přeloženy do více než 35 jazyků a jsou inscenovány po celém světě. Od roku 2000 působil jako rezidentní autor a režisér berlínské Schaubühne a jako režisér spolupracoval s mnoha německojazyčnými soubory. V poslední době se soustředí na projekty na hranici činoherního, hudebního a tanečního divadla, kdy spolupracuje především s choreografkou Anouk van Dijk. Jako dramatik je považován za představitele současného politického divadla, které kritizuje fungování společnosti, zejména se zaměřuje na dopady globalizace na obyčejné lidské životy. Mezi jeho nejznámější hry patří *Bůh je DJ* (Gott ist ein DJ, 1998), která se dočkala více než padesáti inscenací po celém světě, *Nothing Hurts* (2000) nebo čtyřdílný cyklus politického divadla *Systém* (Das System) uváděný od roku 2004 v Schaubühne. Na českých jevištích se objevila jeho hra *Porucha* (Die Verstörung, 2006) v režii Mariána Amslera v HaDivadle a jeho hry *Electronic City* (2014) a *Small Town Boy* (2014) v Divadle Letí.

1.3 Polské divadlo

Polské divadlo, které v současnosti nabízí to nejmimořádnější, co lze na evropských scénách zhlédnout, prošlo po pádu komunismu výraznou proměnou estetiky. Mezi umělci, kteří dominují domácí scéně a zároveň se snaží i o kariéru v zahraničí, je na prvním místě Krystian Lupa, jenž na konci 20. století získal status jednoho z nejvýznamnějších umělců nejen polského, ale také širšího evropského kulturního prostředí. Mezi další tvůrce patří Krzysztof Warlikowski, Grzegorz Jarzyna a Jan Klata – nejtalentovanější studenti Lupy, kteří prosadili své osobité poetiky. Každý z nich představuje zcela pohled na umění divadla. Krystian Lupa své dílo zaměřil především na rakouskou a ruskou literaturu, divadlo Krzysztofa Warlikowského je zase ovlivněno četbou starověkých textů a Williama Shakespeara. Jan Klata, režisér s výjimečnou představivostí, čerpá z pop kultury, aby kontrastně hovořil o polské historii i mentalitě na prahu 21. století, a Grzegorz Jarzyna kombinuje nejmodernějších technologie s živými hereckými výkony. Od nového tisíciletí se pak polská divadelní mapa začala rozšiřovat i mimo zavedená kulturní centra (Varšava, Krakov, Vratislav a Poznaň) a slavné divadelní domy. Periferie sama nabízela dostatek uplatnění i témat. Polské divadelnictví se tak rozšířilo i do doposud ignorovaných míst, jako jsou Wałbrzych, Opole nebo Jelení Hora. Tamní divadla jsou nyní sledována se stejnými očekáváními jako scény ve velkých centrech

Tvorba režiséra, scénografa a pedagoga **Krystiana Lupy** (1943) je od roku 1984 pevně spjata se Starym Teatrem v Krakově. Svou specifickou práci s textem a hercem nazval „laboratorní zkoušení“ a využil ji v rámci realizace inscenací polských klasiků jako je Ignacy Witkiewicz nebo Witold Gombrowicz, a také u adaptací Dostojevského románů. Je jedním z mála tvůrců, kteří si i po mnoha letech kariéry zachovávají sílu, inspirativnost, a hlavně dokážou formálně i tematicky udávat směr v divadlech, která byla zdánlivě dobytá mladší a módnější generací. Lupa je stále schopen bořit a překračovat své návyky a přizpůsobit styl práce intencím právě tvořeného díla. Ačkoliv proslul inscenacemi s nálepkou metafyzického realismu, jejichž situace budoval převážně na dlouhé a až detailní psychoanalytické práci s „vnitřní krajinou“ herce a odmítal jakýkoliv podbíživý kontakt s publikem, nelze jeho režijní umění považovat za mustr nebo schéma. Drama pro něj bylo tím, co mu vnucuje konkrétní jevištní podobu. Často se také věnoval dramaturgickým náročným prozaickým děl – mimo jiné Musila, Rilka, Čechova, Brocha, Bulgakova, Bernharda nebo Nietzscheho, aby našel odpovídající tvar pro vykreslení svých oblíbených témat: rozpadu systému hodnot, šílenství uzavřených skupin lidí vyvolané sledováním utopické vize a jejího střetu s nemožností jejího uskutečnění. Radikální převrat ve svém pohledu na divadlo např. učinil v titulu *Factory 2* (2008), inspirovaném životem Andyho Warhola a jeho legendárním studiem, kdy na jeviště zcela specificky uvedl téma americké popkultury. Inscenace *Persona. Triptich* se zase věnovala osudům významných žen (Marilyn Monroe, Simone Weil and George Gurdjieff). Kromě vlastní režijní práce a pedagogické činnosti se věnuje scénografii, malbě, literatuře a také esejistické reflexi divadla. Krystian Lupa je držitelem řady prestižních ocenění jako např. Evropské divadelní

cena za rok 2009 nebo francouzský řád Ministerstva kultury pro umění a literaturu. Často pracuje i v zahraničí, např. ve Francii nebo v Litvě.

Režisér **Krzysztof Warlikowski** (1962) má pověst provokatéra, který chce osvobodit divadlo z „vězení“ zkonstatovaných konvencí. Rodák ze Štětína nejprve v Krakově studoval historii, filosofii a romanistiku. V roce 1983 odešel do Paříže, kde mj. absolvoval divadelní semináře na Sorbonně. Po návratu studoval v letech 1989–1993 na krakovské divadelní akademii PWST pod vedením Krystiana Lupy. Během studií se v rámci workshopů setkal s Ingmarem Bergmanem, Giorgiem Strehlerem a Peterem Brookem. Ten si ho přizval jako asistenta k inscenaci *Impressions de Pelléas* (Buffes du Nord, 1992). Studia úspěšně zakončil v roce 1992 inscenacemi dramatu *Auto dafé* Tennesseeho Williamse a dramatisací *Bílých nocí* F. M. Dostojevského. Začal režírovat v Krakově (Stary Teatr) a v Poznani (Nowy Teatr). Za inscenace **Roberto Zucco** dramatika Bernarda-Marie Koltése si vysloužil označení „divadelní „provokatér“. Od roku 1999 spolupracoval s Divadlem Rozmaitości (TR), který se během několika let své existence stal neprogresivnější scénou v Polsku. Po rozkolech s kolegou Grzegorzem Jarzynou založil v roce 2008 ve Varšavě divadlo Nowy Teatr, jehož debutovou inscenací byla inscenace *(A)pollonia* (2009). Tu následovaly tituly *Konec* (Koniec, 2010), *Tramvaj* (Tramwaj, 2010), *Africké povídky podle Shakespeara* (Opowieści afrykańskie według Szekspira, 2011), *Varšavský kabaret* (Kabaret warszawski, 2013), *Francuzi* (Francuzi, 2015), *Odjíždíme* (Wyjeżdżamy, 2018) a *Odysea. Příběh pro Hollywood* (Odyseja. Historia dla Hollywoodu, 2021). V současnosti připravuje divadelní adaptaci *Hledání ztraceného času* Marcela Prousta. V Teatru Nowym vytváří svou osobní vizi současného divadla, mj. často zapojuje publikum do veřejných diskusí. Jeho divadelním mottem se stalo heslo „únik z divadla“. Ve spolupráci se scénografkou Malgorzatou Szczesnak vytváří výjimečné divadelní obrazy, v procesu práce vede herce k dosažení hlubší kreativity. Vedle svérázné interpretace řeckých tragédií hrály v jeho tvorbě důležitou roli inscenace Shakespearových děl. Jeho „nové čtení“ textů klasiků vyniká novostí pohledu na tato díla, vsazovaná do dnešních kontextů. Vše podrobuje analýze vedené dnešním stavem poznání, ale i módními trendy a možnostmi moderních jevištních technologií (práce s osvětlením, video, film). Věnuje se ale také inscenování her současných autorů a např. inscenace hry Sarah Kane *Očištění* (Cleansed) mu díky uvedení na festivalu v Avignonu (2002) zajistila vstup na mezinárodní scénu. Ve svých režijních výkladech se Warlikowski zaměřuje na otázky osobní svobody v dnešním světě plném chaosu, kdy většina ztrácí smysl pro hodnoty. Při hledání inscenačního tvaru je pro něj důležité nejen dílo, ale i osobnost jeho autora a kulturní kontext doby vzniku. Hledá souvislosti díla s identitou tvůrce, analyzuje motivaci jeho postav i vlastní osobnost. Jeho inscenace také často bývají zahlceny obtížně identifikovatelnými symboly a odkazy na jiná díla. Jako operní režisér vnímavě prosazuje „re-theatralizaci“ tohoto žánru. Nastudoval mj. Gluckovu *Iphigenii v Tauridě* a Janáčkovu *Věc Makropulos* v pařížské Opeře, Wagnerova *Parsifala* v Mnichově, Bergova *Vojčka, Lulu*, a nedávno *Dona Giovanniho*.

Režisér **Grzegorz Jarzyna** (1968) vystudoval režii na PWST v Krakově, kde byl rovněž žákem a později i asistentem Krystiana Lupy (např. slavná inscenace *Náměsíčníci* / Lunatycy. Esch, czyli Anarchia podle Hermanna Brocha, Stary Teatr Krakov). Od roku 1998 je uměleckým ředitelem TR Varšava (Teatr Rozmaitości) – jedné z neprogresivnějších divadelních scén v Polsku. Věhlas získal odvážnými inscenacemi klasických dramát, divadelními adaptacemi známých děl evropské i americké literatury a provokativními projekty na hranici divadla a filmu – např. inscenace *Oslava* (Uroczystość, 2001), *T.E.O.R.E.M.A.T.* (2009), *Nosferatu* (2011) nebo *Druhá žena* (Druga kobieta, 2014) jsou přímou či nepřímou poctou kinematografii. Jarzyna dílo od díla hledá vždy zcela nový jazyk a velmi rád boří to, co dříve vytvořil. Je nevyzpytatelný, nebojí se např. ukázat Macbetha jako dílo o americké intervenci do Iráku, u Sarah Kane nechává hrát nahé i staré herce a skrze Gombrowicze přitakává intimitě. Jarzyna sice dvě inscenace zvládá bravurně řemeslně, v poslední době ale částečně ztratil téma a vnitřní puzení k hlubšímu vyjádření.

Jan Klata (1973) nejprve studoval na varšavské divadelní akademii, ale po dvou letech přestoupil do Krakova na vyhlášenou PWST, kde se stal žákem Krystiana Lupy. Po absolutoriu se mu několik let nedařilo sehnat zaměstnání v oboru a teprve v roce 2003 debutoval ve Walbrzychu (Teatr Dramatyczny), kde uvedl Gogolova *Revizora*. Inscenace odstartovala jeho raketovou režijní

kariéru: postupně začal pracovat v divadlech po celém Polsku – ve Wroclawi, Gdaňsku, v prosinci 2005 se pak ve Varšavě uskutečnil pětidenní Kłata Fest, kde se objevily inscenace *Mechanický pomeranč* (Nakręcana pomarańcza), *Vatikánské kobky* (Lochy Watykanu), *...dcerka Fizdejki* (...córka Fizdejki), *Fantasy* a televizní záznam *Revizora*. Festival vyvolal obrovský skandál. Kłata totiž rád demonstruje nonkonformní životní postoj vůči většinové polské společnosti a soustředí se na vytváření ostře politického divadla, zaměřeného na intenzivní autoreflexi identity Poláků. Kritika oceňuje jeho novátorské a odvážné interpretace klasiky a tvrdohlavost, s jakou diagnostikuje stav polské reality a zkoumá sílu národních mýtů. Kłatovo divadlo je radikálně „antisalónní“, neustále připomíná, že současné elity žijí ve fiktivní bublině. Většinou pracuje s klasickými texty. Jeho divadlo je erudované, mimořádně inteligentní, spojující vysoké s „nizkým“ – čili popkulturou, kterou mu mnoho kritiků vyčítá jako „nehodnou“ být součástí umělecké výpovědi. Kłata za svou kariéru vytvořil víc než čtyřicet inscenací. Působil nejen v Polsku, ale také v Rakousku, Německu a na svém kontě má i režie v moskevském MCHATu. Mezi jeho nejvýraznější inscenace patří mj. *H.* z Teatru Wybrzeże Gdaňsk, dokumentární *Transfer!* realizovaný v koprodukcii wroclawského Teatru Współczesného a Hebbel-am-Ufer v Berlíně, *Trilogie* z Teatru Starego v Krakově či inscenace, které vytvořil jako ředitel Teatru Starego v letech 2013–2017 – konkrétně *Do Damašku*, *Král Lear*, *Nepřítel lidu* a *Wesele*. Kłata navázal také spolupráci s pražským Divadlem pod Palmovkou, kde nastudoval oceňované inscenace *Něco za něco* (2018) a *Faust* (2019).

POLSKÉ DRAMA

Mezi nejvýraznější současné polské dramatiky patří **Tadeusz Słobodzianek** (1955). V letech 1974–1979 studoval teatrologii v Krakově, v letech 1978–1981 působil pod pseudonymem Jan Koniecpolski v časopisech *Student* a *Polityka* jako divadelní kritik. S Piotrem Tomaszukem založil loutkově-alternativní studio Wierszalin (od 1991), které dvakrát získalo ocenění Fringe Firste na Mezinárodním divadelním festivalu v Edinburghu. Po rozchodu s Tomaszukem působil jako dramaturg a režisér v různých divadlech v Polsku (Kalisz, Poznaň, Lodž, Bělostok, Gdaňsk, Varšava). V sezoně 2003/2004 založil při Národním divadle ve Varšavě Laboratoř současného dramatu (dnes Laboratorium dramatu) – dílnu snoubící workshopy a teoretické zkoumání divadla s jevištní realizací dramatických textů. V letech 2010–2012 byl ředitelem varšavské divadelní scény Teatr na Woli a od roku 2012 do srpna 2022 působil jako ředitel a umělecký šéf varšavského Teatru Dramatycznego. Jako dramatik debutoval hrou pro děti *Příběh o žebráku a oslíkovi* (Historia o żebraku i osiołku, 1980), větší ohlas získal až titul *Car Mikuláš* (Car Mikołaj, 1987). K jeho nejznámějším dramatickým textům patří *Občan Pekosiewicz* (Obywatel Pekosiewicz, 1989), *Prorok Iļa* (1991), *Merlin – jiný příběh* (Merlin – inna historia, 1993) či *Naše třída* (Nasza klasa, 2008). V té na pozadí historických událostí sleduje životní turbulence deseti Poláků a Židů, bývalých žáků jedné třídy. Hlavním tématem jeho her, za které obdržel značné množství cen v Polsku i v zahraničí, je polský východ a národní martyrologie. Zkoumá osud polsko-běloruského pohraničí na počátku 20. století, náboženské sekty a zapadlé provincie. Všechna jeho dramata mají intertextuální charakter: nejčastěji využívá formy legendy či pověsti, v nichž jako v pokřiveném zrcadle ukazuje tradiční národní mytologii. Výrazná je i jeho práce s jazykem, kdy využívá dialekt na pomezí polštiny a běloruštiny.

Jeden z nejnadanějších a v současnosti nejvíc uváděných polských dramatiků v Čechách je **Michał Walczak** (1979). V soutěži nazvané „Hledáme polského Shakespeara 2000“ byla oceněna jeho první hra *Neznámí* (Nieznany) a o rok později obdržel v soutěži, která se jmenovala „My – na prahu nového tisíciletí“, cenu za hru *Pískoviště* (Piaskownica, 2002). Následně vystudoval divadelní režii a věnuje se výhradně divadlu. Dosud bylo uveřejněno či realizováno přes 30 jeho dramatických textů. Jsou mezi nimi tituly, které vznikaly na objednávku, jako například hra *Důl* (Kopalnia, 2004) nebo *Člověk s bohem ve skříni* (Człowiek z Bogiem w szafie, 2007), stěžejní linii Walczakovy tvorby ale představují hry, které vycházejí z jeho životních zkušeností: *Cesta dovnitř pokoje* (Podróż do wnętrza pokoju, 2003), *Podivná řeka* (Dziwna rzeka, 2003), *Poprvé* (Pierwszy raz, 2005), *Ubohý já, fenka a její nový kámoš* (Biedny Ja, Suka i Jej Nowy Koleś, 2005), *Medea*

(2005), *Kocovina* (Kac, 2006), *Jarmark Europa* (2008), *Lov na losa* (Polowanie na łosia, 2009), *Amazonie* (Amazonia, 2011).

Dramatička, scenáristka, dramaturgyně **Magda Fertacz** (1975) debutovala hrou *Prach* (Kurz), oceněnou v roce 2005 v soutěži „Odvážná Radom“ organizované Divadlem J. Kochanowského. Další hru *Absint* (Absynt, 2005), za níž získala druhé místo na Festivalu současných polských her R@port v Gdyni a ocenění v soutěži Ministerstva kultury za realizaci současné hry, nastudoval Teatr Laboratorium Dramatu ve Varšavě v režii Aldony Figury. Uspělo i její drama *Trash Story* (2008). Je též spoluautorkou proslavených *Tři fúrii* (spolu Małgorzatou Sikorskou-Miszczuk a prozaičkou Sylwii Chutnik), uvedených v roce 2011 v režii Marcina Libery v Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Legnici. Iniciovala projekt *Nikdo by nebyl lépe mnou. Koncert*, který v Lubuskem Teatrze v Zielonej Górze režíroval Łukasz Chotkowski. Jejími zatím posledními uvedenými hrami jsou *Yvonna, princezna burbonská* (Iwona, księżniczka z Burbona, r. Lena Frankiewiczová, Teatr Powszechny ve Varšavě) a *Jak umírají sloni* (Jak umierają słonie, r. Marcin Liber, Teatr Współczesny ve Štětíně).

1.4 Další evropští režiséři

S českým prostředím je výrazně spojeno jméno kontroverzního chorvatského režiséra **Olivera Frlije** (1976). V Záhřebu vystudoval teologii a filozofii na Filozoficko-teologickém institutu Tovaryšstva Ježíšova a režii na Akademii dramatického umění (Akademija dramske umjetnosti). V letech 2014–2016 byl uměleckým ředitelem Národního divadla Ivana pl. Zajce v Rijece (Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca u Rijeci). Realizuje jak autorské projekty, tak radikální interpretace klasických her, často vyhledává kontroverzní, tabuizovaná a provokativní témata. Ve svých inscenacích využívá schopnost divadla překonat hranice sebe sama a zasáhnout širší sociální kontext. Pomocí konceptu kontrapaměti pak obnažuje ty části dějin, které bývají obvykle ignorovány a přehlíženy. Svá díla představil v mnoha divadlech a na rozličných mezinárodních festivalech, např. na vídeňském Wiener Festwochen, bruselském Kunstenfestivaldesarts, vratislavském Dialogu, montrealském Festivalu TransAmériques, wiesbadenském Neue Stücke, Bělehradském mezinárodním divadelním festivalu (BITEF) nebo na newyorském La MaMa. Vzhledem k provokativním tématům jsou jeho inscenace často spojeny s kontroverzemi. Některé tituly byly zakázány v Chorvatsku, Bosně a Hercegovině, Srbsku či Polsku. 26. května 2018 byla v Brně uvedena inscenace *Naše násilí a vaše násilí* (2016), která se věnuje reakcím na migrační krizi. Vzbudila tehdy pobouření především svými sugestivními obrazy sexu. Mimo jiné zde herečka vytahovala z intimních partií českou vlajku nebo Ježíš znásilňoval muslimku. Na ředitele festivalu Divadelní svět Brno Martina Glassera a na skupinu herců bylo dokonce podáno trestní oznámení, inscenace také vyvolala protesty křesťanské veřejnosti. Kontroverzní reakce způsobilo i uvedení jeho titulu *Prokletí* (Klątwa) na varšavské scéně Teatr Powszechny v roce 2017.

Zástupcem španělského divadla je režisér **Calixto Bieito** (1963). Vystudoval nejprve španělskou literaturu a dějiny umění na Barcelonské univerzitě, následně i divadelní režii na Institutu del Teatre de Barcelona a herectví na Escuela de Arte Dramático v Tarragoně. Umělecky se profiloval už ve své rané tvorbě. Deset let působil jako režisér v barcelonském Teatre Romea, organizoval Festival Internacional de las Artes de Castilla y León v Salamance a založil Barcelona Internacional Teatre – mezinárodní fórum pro umělecké a divadelní projekty. První hudební dílo, které režíroval, byl Schönbergův cyklus *Měsíční Pierrot* (Pierrot lunaire), následovalo nastudování titulů *Palomské posvěcení* (La verbena de la Paloma) v Teatru Tivoli a *Carmen* na festivalu v Peraladě. Po adaptaci Shakespearova dramatu *Macbeth* (2001) v Salcburku a *Hamlet* (2002) v Edinburghu a po několika inscenacích v Hannoveru vzbudil pozornost vysoce kontroverzním zpracováním Mozartova *Únosu ze serailu* (2004) v berlínské Komische Oper. Těmito kreacemi se Bieito etabloval jako jeden z nejvýraznějších evropských režisérů současnosti, nadšeně obdivovaný i ostře kritizovaný. Jeho tvůrčí přístup k činohře i opěře se vyznačuje nekompromisně jedinečnou inovativností. Více vysokého napětí a energie míří přímo do jádra dramatu a konfliktu. *Únos* byl na repertoáru v Berlíně až do roku 2018. Bieitovy umělecké zájmy byly vždy stejně rozmanité jako jejich realizace. V poslední době se stále více soustředí na tvorbu současných autorů, o čemž svědčí i jeho nastudování

děl Jonathana Littlea a Karla Ove Knausgård v Bergenu a Antverpách. Vytvořil celou řadu inscenací oper z různých stylových období – od *Korunovace Poppey* (Curych) a *Královny víl* (Stuttgart), přes *Carmen* a *Sílu osudu* (Národní opera v Londýně), nechybí ani významná díla 20. století jako Schönbergův *Mojžiš a Áron* (Drážďany) and Zimmermanovi *Vojáci* (Curych/Berlín/Madrid), stejně jako opery současných mistrů jako jsou *Lear* Ariberta Reimanna (Paříž/Florence) a *Laskavé bohyně* (Les Bienveillantes) Héctora Parry (Antverpy).

1.5 Francie a Velká Británie – divadlo pod doménou dramatu

FRANCOUZSKÁ DRAMATIKA

Jednou z nejpobulárnějších současných francouzských dramatických je **Yasmina Reza** (1959), která na jevišti znovuobrodila přednosti tradiční francouzské konverzační hry, ovšem s ambicí mnohem větší než jen pobavit. Nejprve na Sorboně absolvovala sociologii a dějiny divadla, posléze studovala herectví na slavné herecké škole Jacquese Lecoqa. Začínala jako herečka, vystupovala v mnoha hrách Moliéra, Marivauxe, Guitryho, s divadlem procestovala Evropu i USA. Právě na cestách začala psát svá první dramata. Debutovala v roce 1987 hrou *Rozhovor po pohřbu* (Conversations après un enterrement), za níž získala prestižní Molièrovu cenu. Následovala *Zimní křižovatka* (La traversée de l'hiver, 1990) a proslulá komedie *Obraz* (Art, 1994), která byla uvedena téměř po celém světě a byla přeložena do více jak 35 jazyků. *Obraz* je inspirován skutečnou událostí, kdy si autorčin dobrý přítel Serge Goldszal opravdu zakoupil podobné plátno a když Reze obraz ukázal, údajně vybuchla smíchy. Tento mimořádně úspěšný titul nabízí originální výpověď o přátelství tří mužů Marka, Borise a Ivana, které naruší Borisova koupě drahého bílého obrazu s šikmými bílými proužky. *Obraz* – nenápadný objekt, symbolický prostor pro představivost – se stává úhelným kamenem sporu a zatěžkávací zkouškou v tomto dosud tak snadném vztahu. Každý za sebe a všichni dohromady musí obtížně – a s nejistým výsledkem – pokusit najít cestu zpět k sobě. Na českých jevištích uspěly i další autorčiny úspěšné komedie: *Tříkrát život* (Trois versions de la vie, 2000) a zejména *Bůh masakru* (Le dieu de carnage, 2007). Ten nabízí originální zápletku, kdy se dva manželské páry scházejí, aby srovnaly konflikt, jenž vznikl tím, že se jejich jedenáctiletí synové poprali a jeden vyrazil druhému dva zuby. Autorka v něm provokuje k zamyšlení nad blazeovanou povýšeností dospělého rozumu, jen zdánlivě se opírajícího o kultivovanost civilizované společnosti. Od konce 90. let začala Yasmina Reza psát také filmové scénáře a věnuje se rovněž prozaické tvorbě. Velmi pozitivně byl přijat její zatím román Adam Haberberg, který kritika označila slovy: „*Je to něco mezi Molièrem a Woody Allenem*“.

Superstar současného francouzského dramatu a ve světě nejuváděnější autor **Florian Zeller** (1979) v roce 2001 absolvoval na pařížském Institutu politických věd a již ve svých 22 letech prorazil v literárním světě románovou prvotinou *Umělé sněhy*, za níž získal prestižní cenu Nadace Hachette. Celosvětově se ale proslavil až svými divadelními hrami, jejichž děj se točí převážně kolem témat pravdy a lži, nevěry a žárlivosti. Začínal čistokrevnými vztahovými dramaty: komedií o lásce na ploše tradičního milostného trojúhelníku *Ten třetí* (L'Autre, 2004) a titulem *Kdybys umřel...* (Si tu mourais, 2016). Mezinárodní renomé mu ale přinesl cyklus vážněji laděných her, které tematizují dopad patologických stavů na vztahy v rodině. První z nich je *Matka* (La Mère, 2010), temná groteska o ženě zmateně sledující manžela, který se jí možná chystá opustit s milenkou, a syna, jenž se hodlá z domu odstěhovat k přítelkyni. Následoval titul *Otec* (Le Père, 2012), který se stal mezinárodním hitem. Vliv poruch paměti a postupující stařecké demence tu sledujeme očima osmdesátníka Andrého, který postupně přestává rozumět světu kolem sebe i své starostlivé dceři. Rodinnou trilogii Zeller završil *Syn* (Le Fils, 2017) – příběhem otce, který se snaží pomoci dospívajícímu synovi z těžkých depresí a zároveň musí čelit výčitkám, že opustil svou ženu a založil novou rodinu.

DRAMATIKA VE VELKÉ BRITÁNII

Přibližně v polovině 90. let 20. století začal být ve Velké Británii ve spojitosti s novou vlnou dramatické tvorby hojně skloňován termín „cool drama“ (rovněž „coolness dramatika“). Výraz, který se ujal i v zahraničí a u nás, označuje chlad, bezcitnost, ironickou odtažitost, rezervovanost. Někteří teoretici začali pro stejnou skupinu textů používat také pojmenování přejaté z amerického slangu sportovních žurnalistů „In-yer-face theatre“. Jedná o typ dramatu a divadla, které programově porušuje pravidla a konvence, provokuje, útočí na emoce, využívá taktiky šoku, je verbálně agresivní atd. Divák má být díky tomu šokován a vytržen z lhostejnosti. V tematické rovině má být poukázáno na společenské a politické nešvary, otevírají se „nepříjemná“ témata – sexualita, násilí, feminismus, rasové stereotypy, k čemuž přirozeně patří i jazyková expresivita. Přestože vztahy mezi postavami těchto her i jejich činy jsou naprosto v souladu s jejich „drsným“ vyjadřováním, nemáme před sebou samoučelné projevy krutosti a násilí ani exhibicionistickou demonstraci brutality a vulgárnosti. Uživatelé „sprostých“ slov, „neučesaného“ jazyka jsou často spíše zoufalými a bezmocnými oběťmi agresivního, egoistického, lhostejného okolí a jejich vyjadřování je jen součástí jejich sebeobraně reakce.

Za předchůdce a jakéhosi duchovního otce coolness dramatiky bývá považován **Edward Bond** (1934), který přispěl k pádu britské cenzury v roce 1968. Inscenace jeho hry *Spaseni* (Saved, 1967) šokovala realistickou scénou, v níž mladý otec ukamenuje vlastní nechtěné dítě v kočárku. Podobné kontroverze pak způsobilo v polovině 90. let 20. století uvedení řady her celé skupiny dramatiků, kterou reprezentují jména jako Sarah Kane, Mark Ravenhill, Patrick Marber, Marius von Mayenburg, Martin McDonagh, Joe Penhall a další.

Autorka mohutného básnického talentu **Sarah Kane** (1971–1999) se do historie divadla zapsala skandálním uvedením své prvotiny *Zpustošení* (Blasted, 1995). V ní vytvořila metaforu současného světa stíženého válkou. Hra naturalistickými scénami sexuálního zneužívání, kanibalismu a hrubým jazykem pobouřila mnohé diváky i kritiku, která ji označovala přídomek „krvavá jatka“ a „nechutná oslava hnusu“. Nicméně odstartovala celospolečenskou debatu nad dramatem a divadlem, jeho funkcí a smyslem. Někteří kritici ji později vytyčili jako počátek cool vlny. V dalších hrách pak Sarah Kane dotáhla poetiku krutosti do důsledků: její tituly *Faidra / Z lásky* (Phaedra's Love, 1996) a *Očištění* (Cleansed, 1998) vzbuzovaly stejnou pozornost jako její prvotina. Aby se vyhnula zkruslenému vnímání dalšího titulu s názvem *Dychtít* (Crave, 1998), vydala ho pod pseudonymem. Tento básnický obraz deprese, smutku z nedostatku lásky odehrávající se mezi čtyřmi hlasy, znamenal zlom ve vnímání autorky. Téměř současně vznikaly první poznámky k dramatické básni *Psychóza ve 4.48* (4.48 Psychosis, 1999). V ní podává zprávu o cestě, po které člověk dojde až k sebevraždě. Psychózu ve 4.48 Kane psala s vědomím, že bude uvedena až po její smrti a soustředila se bytostně na to, aby v ní zaznamenala pocit člověka stíženého depresí. Její sebevražda v roce 1999 symbolicky uzavřela její dílo.

Mezi světovou dramatickou špičku se v roce 1996 etabloval svým šokujícím dramatem *Nakupování a šoustání* (Shopping and Fucking) také **Mark Ravenhill** (1966), který tu kritizuje masovou konzumní kulturu. Jedním z častých témat jeho děl je také homosexualita. Jeho další hry *Polaroidy* (Some Explicit Polaroids, 1999), *Domeček pro buzničky* (Mother Clap's Molly House, 2001), *Produkt* (Product, 2005), *Faust (Faust je mrtvý)* (Faust is Dead, 1997) či *Bazén. Bez vody* (Pool (No Water, 2006) jsou pak plné výrazů spjatých s pohlavním aktem, včetně orálního a análního sexu homosexuálů, a také s prodejem, nakupováním a užíváním drog. Sex je tu hlavně předmětem koupě a prodeje, obchodních transakcí.

Patrick Marber (1964) začínal jako komik a autor televizních a rozhlasových skečů. Svou prvotinu o hráčích pokeru *Dealer's Choice* (1995) napsal na objednávku pro Royal National Theatre v Londýně. Tam uvedli také jeho později cenami ověřený titul *Na dotek* (Closer, 1997). V České republice uspělo jeho drama *Howard Katz* (2001), pojednávající o problémech showbiznysového agenta prožívajícího ničivou krizi středního věku. V roce 2004 napsal krátkou hru *Muzikanti* (The Musicians, 2004) o britském orchestru klasické hudby, který přijede do Moskvy, kde musí „hrát“ bez nástrojů, jež muzikantům zabavili na letišti... Šokující variaci na Moliéra *Don Juan v Soho* (Don Juan in Soho, 2005) u nás uvedlo Divadlo Petra Bezruče v Ostravě.

Marberovi hrdinové jsou až na výjimky relativně „normální“ občané – jejich sexuální život má však často dost rozháranou a drsnou podobu. Postavy působí podivně vykořeněné.

Mezi nejhranější dramatiky patří **Martin McDonagh** (1970) – Ir narozený v Londýně, který své hry pravidelně zasazuje do prostředí západního Irska. Jeho nejúspěšnějším titulem dodnes zůstává prvotina *Kráska z Leenane* (The Beauty Queen of Leenane, 1996), která si získala jak přízeň kritiky, tak ohlas u publika. Zahájila tzv. Connemarskou trilogii, kterou dále tvoří *Lebka z Connemary* (A Skull in Connemara, 1997) a *Osiřelý západ* (The Lonesome West, 1997). Na ni navázala Aranská trilogie: *Mrzák Inishmaanský* (The Cripple of Inishmaan, 1996), *Poručík z Inishmooru* (The Lieutenant of Inishmore, 2001) a *Smrtky z Inisheeru* (nedokončena). Dalšími úspěšnými texty byl např. *Pan Polštář* (The Pillowman, 2003), *Ujetá ruka ve Spokane* (A Behanding in Spokane, 2010), *Kati*. (Hangmen (2015) či *Velmi, velmi, velmi temný příběh* (A Very Very Very Dark Matter, 2018). Donaghovy hry se vyznačují dokonale stylizovanými dialogy v úsporných větách, „filmovým“ stříhem a scénami plnými explicitního násilí a černého humoru, který přechází do groteskní nadsázky. Autor vnímá svět jako kruté místo, kde neexistují žádné morální ani jiné hodnoty. Jeho postavami jsou obvykle primitivní figury ze dna společnosti, jejichž touhy jsou řízeny nenávistí, egoismem a vlastním pohodlím.

Také **Joe Penhall** (1967) je dnes jedním z nejvýraznějších anglických dramatiků generace tvořící na přelomu tisíciletí. Je autorem celkem dvanácti celovečerních her. Absolvoval kurz pro dramatiky pořádaný londýnským Royal Court Theatre, zlomovým okamžikem v jeho životě se stalo uvedení hry *Slyšet hlasy* (Some Voices, 1994) právě v tomto divadle. Poté se rozhodl věnovat divadlu naplno. Následovaly tituly *Plavý kůň* (Pale Horse, 1995) a *Láska a porozumění* (Love and Understanding, 1997). Penhallovy hry jsou mnohem více psychologicky zaměřené na partnerské vztahy, čímž se snaží dokázat, že současná dramatika nemusí nutně pojednávat jen o sexu a násilí. Mezi jeho nejčastěji uváděné tituly patří *Střela* (The Bullet, 1998), *Bavič* (Dumb Show, 2004) nebo *Krajina se zbraní* (Landscape With Weapon, 2007). Dramata *Modrý pomeranč* (Blue/Orange, 2004), *Zkoušené dítě* (Haunted Child, 2011), *Narozeniny* (Birthday, 2012) a *Mood Music* (2018) na svá uvedení u nás prozatím ještě čekají.