

Nová európska dráma

(pol'ská, česká a slovenská dráma
v konfrontáciách a súvislostiach)

JULIANA BEŇOVÁ (BRATISLAVA)

Nová európska dráma – dráma plná explicitného násilia a vulgárneho jazyka, ktoré koncom 20. storočia zaplavili Európu a vyvolali reakcie hraničiace s hystériou. Na jednej strane stoja jej odporcovia, tvrdiaci, že ide o diela bez umeleckej hodnoty, ktoré len šokujú násilím. Na strane druhej sú jej zástancovia, považujúci túto drámu za jediný možný prejav vnímania doby a hovoria o nej ako o vrcholnom umení.¹ Na divadelných doskách sa zrazu objavuje umenie prinášajúce hnus, špinu, násilie, hrubosť, agresiu v tej najčistejšej podobe, veľmi otvorene a priamočiaro. Jednoduchý príbeh, postavy zo súčasnosti, autentické dialógy, prekvapujúci, často otvorený koniec, výsek zo života – aj tak by sa dala charakterizovať nová dráma, nový text. Text, ktorý šokuje, provokuje, vyvoláva škandály a otvára diskusie. Explicitné zobrazenie násilia, rôznych druhov patológií a zvrhlostí, hrubého sexu a perverzností, postavy z okraja spoločnosti, ktorých jedi-

¹ Otázkou postavenia, špecifik a charakteru novej európskej drámy sa vo svojom diele *Nova europska drama ili velika obmana* (s podtitulom *Ako bola koncom 20. storočia potreba dramatika zneužitá na to, aby sa európskemu divadlu posunul britský trend násilia*) zaoberá chorvátska literárna vedkyňa a teatrologička Sanja Nikčević, ktorá o nej hovorí ako o európskom trende, a nie vyhranenom umeleckom smere. Za najvýraznejšiu novinku tohto trendu považuje zobrazovanie násilia priamo na scéne; ukazovanie sveta „bez Boha“ spôsobom, že takýto svet sa vníma ako niečo úplne normálne a obyčajné; v oblasti dramatickej štruktúry za nové považuje krátke scény evokujúce využitie princípu filmového strihu. Na britské texty stojace na začiatku opätovného návratu dramatického textu na javisko nazerá kriticky, považuje ich za extrém, ktorý nie je vlastný väčšine spoločnosti. Hovorí: „...svet závislý na drogách, inceste... nie je mojím svetom... hráme sa, že je to 'normálne', ale, nie je to normálne... veľká väčšina ľudí nezabíja toho, koho miluje, nespí s príbuznými a netrhá ľudské mäso...“. Podrob. pozri Nikčević, S.: *Nova europska drama ili velika obmana*. Zagreb: Meandar, 2005, 166 s.

ným spojivom sú drogy či iná závislosť a to všetko podčiarknuté obscénnym jazykom zaplavilo mnohé európske divadlá a čakalo na odpoveď diváka. Pred divákom sa zrazu ocitne všetko, s čím sa dennodenne stretá, čo ho obklopuje, o čom sa dozvedá z médií, ale len málokedy reaguje. Ozajstné reakcie nastanú až vtedy, keď vrah, zvrhlik, člen gangu, homosexuál či maniak stojí pred ním na javisku a on môže posudzovať jeho činy.

Každý pokus zaradiť súčasnú dramatickú tvorbu do nejakých kategórií, modelov či schém, ako aj snaha určiť jej charakteristické črty, vymedziť formu, pomenovať hrdinu a vymedziť nosné témy narazia na nerozbitné zrkadlo, do ktorého môžeme síce nazerať a „obzerať“ v ňom, ale až keď ho rozbijeme dostaneme obraz o súčasnej dráme. Nebude to obraz jasný, ucelený a zoradený do pevných interpretačných štruktúr, zostanú nám v rukách len kusy, z ktorých každý je niečím výnimočný, jedinečný, autentický. Nemožnosť vytvárať presné definície pri charakteristike súčasných dramatických textov však nevylučuje možnosť hľadania spoločných alebo aspoň podobných znakov súčasnej tvorby, a to tak v porovnávaní dramatických textov v rámci národnej literatúry, ako aj v konfrontácii s inonárodnými textami. Dôležitým momentom v nazeraní na súčasnú dramatikú zostávajú aj otázky záujmu inscenátorov o novú drámu, vytvárania priestoru pre uvádzanie domácej i svetovej drámy v profesionálnych divadlách, formy jej prezentovania ako aj princíp podpory a stimulovania domácej tvorby a jej etablovanie na národných javiskách.

Do centra našich úvah sa tak dostáva otázka systému podpory, publikovania, distribúcie a recepcie novej drámy na Slovensku v porovnaní s európskymi krajinami, ale predovšetkým s našimi susedmi – Poľskom a Českou republikou – krajinami, v ktorých sa súčasná dramatická tvorba rozvíja na princípoch podobných tej spoločensko-kultúrnej situácii, v akej sa vyvíja dráma a ako prebieha divadelný život v našom štáte. Rozsah štúdie nám neumožňuje podrobnejšie pohľady na jednotlivé dramatické texty, pokúsime sa preto aspoň o hľadanie spoločných znakov v tvorbe vybraných autorov, ktorých odborná reflexia zaraďuje k predstaviteľom novej európskej drámy, zameriame sa na formy podpory ich tvorby „zvonku“² a všimneme si možnosť presadenia nových dramatických textov na domácich a európskych javiskách.

² Pod pojmom „zvonku“ rozumieme systém podpory vzniku pôvodnej tvorby predstavovaný rôznymi grantami, štipendiami či tvorivými dielňami pre tvorcov, organizovaný jednotlivými rozpočtovými či štátnymi organizáciami alebo priamo divadelnými inštitútmi či divadlami, ktoré iniciujú vznik dramatického textu s cieľom jeho následného publikovania a uvedenia na scéne.

Ak povieme súčasná európska dráma alebo nová európska dráma, pred mnohými sa hneď vynorí britská dramatika 90-tych rokov, pre ktorú britský teatrológ Aleks Sierz zaviedol termín „in-yer-face theatre“³. Nazval ním prvú zásadnú dramatickú estetiku objavujúcu sa na začiatku deväťdesiatych rokov s profilovými autormi⁴ a vyhraneným štýlom, jazykom, tematikou i samotnou štruktúrou dramatického textu. Ide o skupinu dramatikov, pokúšajúcich sa vojsť divákovi pod kožu, prebudiť ho z letargie systematickým a mnohokrát veľmi drsným narušovaním jeho osobného priestoru formou explicitných scén, scén znásilňovania, fetovania,⁵ krajnej bolesti, sadizmu a odhalenej brutality využívajúc text na prezentáciu vlastných názorov a pohľadov na medziľudské vzťahy a súčasnú spoločnosť.⁶ Sú to hry s veľkou schopnosťou rezonancie, pôsobiace autenticky, nútiace zamyslieť sa nad spoločnosťou i sebou samým, nenechávajúce nikoho apatickým. Vyvolávajú emócie. Sú iniciátorom verejnej konfrontácie. Svet zvrhlíkov, vrahov, zločincov, homosexuálov, drogy, znásilnenia, nízky životný štandard, kríza mladého vzdelaného človeka bez možnosti uplatnenia, mnohé podoby závislosti – to všetko sú témy, s ktorými sa súčasník stretáva dennodenne na prvých stránkach novín, v médiách, v okruhu svojich blízkych. Najskôr na tieto problémy nejako zvlášť nereaguje. Začínajú ho zaujímať až vtedy, keď sa objavia priamo pred ním – na divadelnom javisku. Prvou bola hra mladej birminghamskej autorky Sarah Kane *Blasted* (Spustošeni) uvedená po prvý raz v januári 1995 v šesťdesiatmiestnom divadle Theatre Upstairs v Royal Court v Londýne. Ňou začalo ťaženie novej dramatickej vlny, pre ktorú sa zaviedli mnohé pomenovania – na Slovensku a v Česku sme ju nazvali „cool“ drámou alebo dramatikou

³ In-Yer-Face je prevzatá slangová skomolenina slovného spojenia „in your face“, čo môžeme preložiť ako „do tváre“, teda v prenesenom význame ide o hry útočiace priamo „do ksichtu“. Podrob. pozri Mistrík, M.: *Aj dráma je len človek...* Bratislava: Vydavateľstvo spolku slovenských spisovateľov, 2003, str. 14.

⁴ K profilovým autorom zaraďuje Aleks Sierz autorov, akými sú napríklad Sarah Kane, Mark Ravenhill, Patrick Marber, Biljana Srbljanović, Marius von Mayenburg a mnohí ďalší.

⁵ Podrob. pozri štúdiu Křivánková, B.: *Cool and after?* In: *Svět a divadlo*, Praha, 2002, č. 3, str. 74 – 81.

⁶ Za motto novej drámy by sme mohli považovať Ravenhillovu autorskú poznámku, že tvorbu chápe ako „výzvu preniknúť pod kožu našej povrchnej humanity“. Ravenhill, M.: *Schopping and Fucking*. Banská Bystrica: Drewo a srd, 1999, str. 5.

„coolness“, Poliaci⁷ a Srbi ju nazvali „novým brutalizmom“, Nemci hovoria o dráme „*Drugs und Sperms*“⁸. Termínov na jej označenie neustále pribúda, ale stále ide o jednu a tú istú drámu.

Nová európska dráma - NEW EUROPEAN DRAMA - je skutočne nový divadelný fenomén, ktorý znamená návrat dramatika a dramatického textu na javisko, pričom prináša aj nové formy divadelnej výpovede. Do divadla vstupuje dramatik a režisér odchovaný na nových formách komunikácie, nezaťažený etickými a estetickými normami, rozhladený vo všetkých druhoch umenia,⁹ orientujúci sa v súčasnej svetovej dramatickej i divadelnej tvorbe s cieľom ukázať nás a našu skutočnosť. Už od začiatku 90-tych rokov sledujeme v repertoári európskych divadiel isté zmeny – do popredia sa dostáva dramatický text a jeho uvádzanie na javiskách divadiel. Kým divadlo 70-tych a 80-tych rokov minulého storočia považujeme za divadlo inscenátora (výrazného dominujúceho režiséra),¹⁰ tak divadlo 90-tych rokov sa stáva divadlom autora. Odrazu sa divadlá začínajú zaujímať o autorov a uvádzajú ich hry. Objavujú sa mladí skúsení režiséri a chcú inscenovať to, čo je nové. V centre dramaturgie sa ocitne súčasná dráma – či už domáca alebo svetová a štát, občan i divadlo sa starajú o jej

⁷ V Poľsku sa pre túto drámu a jej dramatikov zaužívalo aj spojenie „Pokolenie Porno“ podľa antológie prezentujúcej najnovšie poľské dramatické texty. Bližšie pozri: *Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne*. Kraków : Zielona Sowa, 2003.

⁸ Okrem uvedených termínov sa pre označenie novej dramatickej tvorby používajú pojmy ako divadlo novej krutosti, drsná dramatika, nihilistická dramatika, nový brutalizmus, neo-jakobinizmus a mnohé iné.

⁹ Pre fenomén súčasnej drámy je príznačné, že autori svoje texty často i režírujú. Ide o profesionálnu réžiu, lebo mnohí z nich sú absolventmi odboru divadelnej alebo filmovej réžie. Kým v poľskom divadelnom kontexte režírujú a píšú skôr filmoví režiséri (Paweł Sala *1968 – absolvent kulturológie a rozhlasovej a televízno-filmovej réžie v Katoviciach; Przemysław Wojcieszek *1974 – študoval žurnalistiku na vrocľavskej univerzite, je scenáristom a režisérom – jeho filmy získali mnohé prestížne ocenenia, založil aj vlastnú distribučnú firmu Traffic Films), slovenskí a českí autori sú absolventmi štúdia divadelnej réžie a dramaturgie – Jozef Gombár, Martin Čičvák, Roman Olekšák, Silvester Lavrík, Peter Pavlac, Ján Štrbák či český divadelný režisér Jiří Pokorný.

¹⁰ Režisér sa často staval do úlohy konkurenta autora a dramatický text mu bol len materiálom na spracovanie. Za „ozajstného“ režiséra bol považovaný len vtedy, ak sa „preveril“ na klasike – a uspel. V divadle inscenátora nehovoríme o inscenovaní dramatických textov, ale o projektoch. Režisér nepotrebuje ucelený text, stačia mu len slová a tie zapája do svojich vízií, ktoré spočívajú v zvláštnej scénografii (Robert Wilson) alebo hereckých etudách (Peter Brook).

rozvoj a čo najlepšie fungovanie na javisku. O tento víťazný návrat dramatického textu sa zaslúžili predovšetkým britskí divadelníci, ktorí koncom 80-tych rokov zistili, že nových drám uvádzaných na javisku je menej ako desať percent. Situácia bola pomenovaná ako istý druh kultúrnej katastrofy. Aktivizujú sa divadlá, organizácie a kultúrne inštitúcie – slávne divadlo Royal Court v Londýne sa stáva akousi liahňou nových dramatikov (organizuje dielne tvorivého písania a študijné pobyty s následným uvádzaním vzniknutých hier); vznikajú granty udeľované Ars Council (verzia Ministerstva kultúry) v oblasti rozvoja slovesnej tvorby; udeľujú sa ceny za najlepšiu novú hru Critics Circle Theatre Awards; známe sú aj aktivity Britskej rady, ktorá organizuje prezentácie britskej drámy v zahraničí, podporuje jej prekladanie a financuje stretnutia mladých autorov z celej Európy.¹¹ Podobnú situáciu v podpore rozvoja súčasnej dramatickej tvorby zaznamenávame i v Nemecku, kde už v roku 1990 Tankred Dorst a Heiner Müller zakladajú Kolégium tvorivého (scénického) písania na berlínskej Hochschule der Künste;¹² od roku 1992 tu existoval najväčší festival súčasnej európskej drámy Bonner Biennale, ktorý konfrontoval európske divadelné kultúry a na pracovné workshopy pozýval mladých dramatikov Európy¹³; divadlá a inštitúcie organizujú množstvo scénických čítaní a workshopov zameraných na písanie dramatických textov – napríklad divadlo Thalia v Hamburgu organizuje festival novej drámy so súťažou Autorentheatertage, v ktorej herci prečítajú súťažné texty, vyberú štyri, tie naskúšajú a po dvoch týždňoch prezentujú počas jednej noci výsledok svojej práce. Nemecké divadlá i vydavateľstvá si objednávajú nové hry, neustále hľadajú svojho autora, lebo k dobrému menu divadla patrí mať

¹¹ Situácia v Británii sa veľmi rýchlo otočila. V rokoch 1994 – 1996 stúplo percento uvádzania pôvodnej súčasnej drámy na tridsať, čo znamenalo uvedenie vyše stovky hier v priebehu dvoch rokov.

¹² Scénické písanie na Hochschule der Künste študovala aj dramatička Dea Loher a dramatik Marius von Mayenburg *1972 oslavovaný ako predstaviteľ novej nemeckej drámy, ktorý svojou hrou Tvár v ohni (premiéru mala v októbri 1998 v mníchovskom divadle Kammerspielen) rozprúdil diskusiu o novej nemeckej dramatike. Bližšie pozri Irmer, T.: *Divadlo so svetom spája autor*. In: Marius von Mayenburg: Hry. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, str. 227.

¹³ Úspech a opodstatnenie festivalu potvrdzujú aj slová Tankreda Dorsta, ktoré adresoval slovenskému dramaturgovi Martinovi Porubjakovi (počas prejavu Manfreda Beilharza o ukončení festivalu v Bonne a jeho prenesení do Wiesbadenu): „*Je to vlastne zázrak. Veď čo je Bonner Biennale? Cudzi, neznámi herci tu hrajú hry cudzích neznámych autorov v júnových horiáčavách a je vypredané!*“ Pozri Porubjak, M.: *Cesty do hlbín duše*. In: Svět a divadlo, 2002, č. 5-6, str. 80.

svojho „hausautora“,¹⁴ čiže dramatika píšuceho v spolupráci s dramaturgiou a so súborom. Po roku 2000 môžeme vymenovať vyše päťdesiat nových nemeckých dramatikov mladších ako 40 rokov, ktorých hry sa uvádzajú na nemeckých javiskách. Nemecké divadlá žiadajú od autorov stále nové hry – je to pre nich možnosť a šanca komunikovať s dobou.¹⁵

Britský a nemecký príklad bol akýmsi spúšťacím tlačidlom, ktoré odštartovalo nástup „cool“ dramatiky aj v našich zemepisných súradniciach. Svojou estetikou i formou, systémom podpory a uvádzania nových hier sa divadelníci v celej Európe snažia zaradiť do novej vlny nesúcej do divadla autora a dramatický text. Nových dramatikov však nemožno považovať za epigónov britskej drámy, pretože vychádzajú z iných literárnych, kultúrnych, historických a spoločenských tradícií a aj podmienky ich uvádzania a diváckej i odbornej kritickej reflexie sú iné ako v spomenutých krajinách. Nová slovenská, česká i poľská dráma sú v mnohom podmienené a ovplyvnené súčasnou európskou drámou, ale idú svojou cestou a žijú a rozvíjajú sa vlastným spôsobom. V každej z uvedených krajín existujú celé systémy na podporu novej drámy, jej publikovania a scénického uvádzania. Kým na začiatku 90-tych rokov upozorňovali divadelníci na nedostatok pôvodných textov a určitý druh krízy v oblasti pôvodnej tvorby a jej inscenovania (prípadne inscenovania len na komorných scénach, v nevyhovujúcich podmienkach, s využitím skromných prostriedkov a s druhoradým obsadením), tak o niekoľko rokov neskôr stoja pred novým fenoménom – záplavou nových hier. Z nich musia vyberať tie, o ktorých si myslia, že nájdu svojho diváka a svoje miesto na súčasnom divadelnom javisku. Ak je jednou z úloh divadla zahŕňať a odrážať všetko, čo sa práve deje, môže to uskutočniť len pomocou takých autorov, ktorí chcú svojim

¹⁴ Takýmto „dvorným“ autorom sa stáva i Marius von Mayenburg, ktorý začal dramaturgicky spolupracovať s režisérom Thomasom Ostermeierom v divadle Baracke (scéna Deutsches Theater) a v roku 1999 ho nasledoval do Schaubühne am Lehniner Platz, kde je „domácom“ autorom. Režisér Thomas Ostermeier bol jedným z prvých, ktorý tvrdil, že „divadlu, ktoré sa dusí v umení réžie možno pomôcť spoločensky významnými hrami“. Podrob. pozri Irmer, T.: *Divadlo so svetom spája autor*. In: Marius von Mayenburg: Hry. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, str. 230.

¹⁵ Podrob. v príspevku divadelného teoretika Thomasa Irmera, ktorý odznel na 11. Medzinárodnom sympóziu divadelných kritikov a teatrológov v Novom Sade v rámci programu festivalu Sterijino pozorje 2003. Irmer, T.: *Nemecký príbeh novej drámy – pohľad dozadu a vôkol seba*. In: Javisko. 2003, bonusové číslo (Chceme nového autora?), str. 75–76.

písaním vypovedať o súčasnom svete, komunikovať s ním otvorene a vlastné myšlienky dokázu divákovi (čitateľovi) sprostredkovať v jemu prijateľnej forme.

Nebezpečenstvo „chradnutia“ domácej tvorby začali najrýchlejšie zažehnávať v Poľsku, kde si už začiatkom 90-tych rokov kompetentní uvedomili, akou nebezpečnou môže byť neprítomnosť textu v divadle. Divadlo bez dramatika a bez textov odrážajúcich prítomnosť je odsúdené na zánik. Hľadali sa preto prostriedky, ako vrátiť súčasnú hru na javisko. V roku 1994 vtedajší minister kultúry Kazimierz Dejmek zaviedol každoročnú súťaž *Inscenovanie súčasnej poľskej drámy*, ktorá sa nezameriavala na dramatikov, ale na poľské divadlá s cieľom stimulovať uvádzanie nových diel na javiská.¹⁶ Vytvára sa priaznivá atmosféra pre nové divadlo podporovaná nielen samotnými divadlami, ale aj najvýznamnejšími médiami. Dôležitú úlohu v oblasti úsilí o zlepšenie postavenia súčasnej dramatiky na poľských scénach mali dvaja významní novinári – Andrzej Saramonowicz a Roman Pawłowski. Bývalý pracovník *Gazety Wyborczej* (najsilnejšieho poľského denníka) a filmový scenárista Andrzej Saramonowicz napísal pre divadlo Montownia hru *Testosteron*, ktorá na scéne znamenala nevídaný úspech. Spolu s ňou začalo aj úspešné ťaženie ďalšieho poľského dramatika Ingmara Villqista po poľských divadlách, ktorého diela na stránkach *Gazety Wyborczej* nadšene prezentoval kritik Roman Pawłowski v rámci kampane uvádzania diel mladých, často neznámych autorov. Cieľom kampane bolo prekonať strach divadiel z uvádzania mladých, javiskom „nepreverených“ dramatikov, ako aj strach divákov zo súčasnej drámy. Po mnohých predstaveniach boli organizované verejné diskusie s divákmi, niekedy sa diskusie otvárali spontánne – hry boli divákom blízke, nenechávali nikoho ľahostajným, veď hovorili o dnešku veľmi verne, hoci často narušali isté konvencie, kultúrne tradície a morálne hodnoty. Postupne sa v divadlách vytvárajú špeciálne scény pre novú dramatikú, kde sa nové drámy prezentujú buď formou inscenovaného čítania, alebo ako hotové predstavenia (vo varšavskom Teatre Narodowym vznikla takáto scéna pod názvom Laboratorium); organizujú sa tvorivé dielne (vo

¹⁶ V tejto súťaži sa dôležitejší ako ocenenie napokon ukázal samotný mechanizmus súťaže, vďaka ktorému divadlo pripravujúce inscenáciu súčasnej poľskej drámy mohlo rátať s finančnou podporou časti nákladov na jej realizáciu z rozpočtu ministerstva kultúry. Podrob. Sieradzki, J.: *Uvádzanie mladých dramatikov môže byť atraktívne*. In: *Javisko*. 2003, bonusové číslo (Chceme nového autora?), str. 88.

Wroclavi ich vedú mladí nemeckí dramatici, vo varšavskom Divadle Rozmanitosti sa stážisti stretajú s britskými dramatikmi); vyhlasujú sa súťaže o nový text (Teatr Polski, Wrocław a redakcia časopisu Dialog vyhlasujú každoročne dramatickú súťaž o najlepší nový poľský text); organizujú sa stretnutia spisovateľov z Poľska a niektorej z európskych krajín s cieľom spolupráce na nových textoch a ich inscenovanie (bienále Eurodrama – wroclavské fórum súčasnej dramatiky). Vznikol festival súčasnej drámy (Festiwal dramaturgii współczesnej w Zabrze) ako prehliadka najlepších inscenácií súčasnej domácej a svetovej drámy a rodia sa centrá novej drámy, ktoré pravidelne uvádzajú súčasné domáce i zahraničné texty a organizujú tvorivé stretnutia mladých divadelníkov – Teatr Polski, Wrocław; Teatr Rozmanitosti, Warszawa; Teatr im. Kochanowskiego, Radom (svoj štandardný repertoár doplnili prehliadkou „Tydzień sztuk odważnych“¹⁷); Teatr im. Heleny Modrzejewskiej, Legnica a mnohé ďalšie. Pre súčasnú poľskú dramatikú nastali lepšie časy – mladí autori sa „učia“ byť dramatikmi (navštevujú domáce i medzinárodné kurzy tvorivého písania), ich diela sú pravidelne publikované v mesačníku Dialóg a v iných periodikách, prípadne vychádzajú ako antológie, či samostatné zbierky jedného autora. Nová dráma sa dostáva na renomované javiská takpovediac „za horúca“, dokonca často v réžii samotného autora, ktorý ju tak môže dotvárať scénickými prostriedkami ako i reagovať na potreby diváka.

Poľské súčasné hry sú skôr komornými hrami. Je to zviazané so všeobecnou situáciou domáceho divadla, ktoré nemôže rátať s veľkým rozpočtom, a preto aj autori ponúkajú divadlám texty, ktorých inscenovanie nepredpokladá veľký rozpočet.¹⁸ Ich drámy sa odohrávajú v jednoduchom priestore, nemajú veľa postáv a hrdinami sú zvyčajne súčasníci. Ľudia, ktorí sa nedokážu vyrovnáť a poradiť si s novou skutočnosťou a utiekajú sa do rôznych patologických foriem – napríklad v hre Pawła Salu *Od dziś będziemy dobrzy* sa stretávame s patológiou vraha, v jeho ďalšej hre *Mortal Kombajn* s patológiou neurotika a v hre Krzysztofa Bizia *Toksyny* s patológiou návykov. Často je jediným zmyslom ich života a spojivom spleťtých vzťahov len alkohol, sex alebo droga. Hry odrážajú súčasnú situáciu v krajine – zločinnosť mladistvých, výtržníctvo, formovanie a subkultúra mladých gangov a sídliskových skupín (na javisko vstupujú noví „hrdinovia“ – dresarzy¹⁹ a blokarsi²⁰); do popredia sa dostáva prob-

¹⁷ Tydzień odważnego umienia / odważnej hry.

¹⁸ Podrob. pozri štúdiu venovanú súčasnej poľskej dramatickej tvorbe autora Hadriana Oskara pod názvom *Pośród luster rzeczywistości* uverejnenú na internetových stránkach www.perjodyk.republika.pl/pomopokolenie.html

¹⁹ dresarzy – odvodené od názvu oblečenia typického pre sídliskovú mládež; dres-

lematika komercionalizácie života a hraníc „predávania sa“; na scéne sa objavuje patologická rodina, v ktorej nielen deti, ale aj ich rodičia nedokážu existovať v nových spoločenských podmienkach.²¹ Opisujú dnešok a divák od nich očakáva, že to urobia presne, verne a jednoducho. Známe fakty sú podávané formou chladného, brutálneho „oka kamery“ či „zapnutého mikrofónu“, pričom autor je niekde ďaleko v pozadí a nesnaží sa fakty komentovať. Zaujímavá je aj formálna stránka týchto textov – príbeh je podávaný zväčša lineárne, akoby formou filmového scenára (paralelne prebieha niekoľko príbehov rozdelených formou strihovej skladby a v istom bode sa začnú príbehy prelínať); dialógy sú akoby vystrihnuté z bežnej komunikácie; neprihliada sa na klasickú jednotu miesta, času a deja – čím viac je jednota narušená, tým je text dynamickejší (spôsobuje to však problémy v inscenovaní); autor uprednostňuje akési „výseky“ zo života postáv pred prepracovanými vnútornými motiváciami a psychologickým vývinom (o charaktere postavy sa dozvedáme z jej reči, nie z jej konania).

Aké hodnoty a „novinky“ prináša teda nová poľská dramatika? Mladí dramatici narušili poriadok a ustálené pravidlá v dovtedajšej dramatickej tvorbe, začali sa zaujímať o jednotlivca a jeho miesto v spoločnosti, zrútili

je športový úbor pozostávajúci z nohavíc a vetrovky s kapucňou, ktorú si najmä chlapi zakladajú na hlavu ako vyjadrenie istého názoru a s rukami vo vreckách sa vyberajú do ulíc...

²⁰ blokersi – slovo, ktoré má aj v samotnej poľštine niekoľko významov; označuje mladých žijúcich na veľkých sídliskách, mládež považovanú za „okraj“ spoločnosti, riadiacu sa vlastnými pravidlami.

²¹ Uvedené témy nachádzame v hrách najznámejších poľských autorov: Przemysław Wojcieszek: *Made in Poland* (2004) a *Cokolwiek się zdarzy, kocham cię* (2005); Paweł Sala: *Od dziś będziemy dobrzy* (2002) a *Mortal kombajn* (2004) – najväčšou silou Salových hier je výber efektných a drastických tém, dokumentárne nazeranie formou filmovej skratky, výborný jazykový cit a schopnosť precítiť realie; Andrzej Kopacki: *Kokaina* (2003). K najproduktívnejším a najinscenovanejším autorom na poľských scénach zaraďujeme aj Michała Walczaka, autor a ocenených hier *Piaskownica* (2002), *Podróż do wnętrza pokaju* (2003), *Rzeka* (2003), *Kopalnia* (2004) a *Nocny autobus* (2005)), ktorý na rozdiel od iných mladých autorov nevyberá svoje témy z prvých stránok novín, nie je v nich spoločensko-politický kontext, ale ako sám vraví, „*píše o tom, čo ho bolí, čo bolí mladých ľudí v ich mikrokozme*“. V jeho hrách dochádza k stretnutiu dvoch ľudí, ktorí si rozumejú, ale nie sú v stave úplne si porozumieť; majú svoje sny, ale nemôžu ich realizovať; radšej zvolia telesný kontakt ako odkrytie vlastného vnútra a na smetisku spoločnosti hľadajú nových zmysel svojich životov.

spokojnosť divadla so sebou samým a zachránili domácu dramatickú tvorbu pred „zakonzervovaním“ a stagnáciou. Priniesli divákovi nádej, že poľská dráma stále stojí blízko spoločnosti a je jednou z jej podstatných zložiek. Objavila sa znovu viera, že dráma môže byť umeleckou výpoveďou a istým stanoviskom, môže byť tribúnou presne tak, ako v predchádzajúcich dobách.

Vlna novej dramatiky neobišla ani Českú republiku. Zaplavila ju takpovediac vo všetkých prístavoch – či už ide o uvádzanie novej európskej dramatiky, alebo o oblasť podpory vzniku a inscenovania pôvodnej drámy, ale aj v zmysle hľadania nového spôsobu práce a umeleckého vyjadrenia na javisku. Hoci nová česká dramatika nemá také kvantitatívne zastúpenie (oblasť pôvodnej tvorby a jej inscenovanie) ako dramatika poľská, uvádzanie „coolness“ hier českému divadlu prospieva – stúpa dopyt po pôvodnej tvorbe, formujú a podporujú sa noví dramatici, čím sa hľadá iný, živší kontakt s publikom, s dobou. Divadlá sa už neboja zmien, usilujú sa získať nové publikum a vytvárajú povedomie o inej tvári divadla. Myšlienka, že divadlo si musí hľadať svojho autora sa v Českej republike udomácnila pomerne rýchlo, o čom svedčí celý systém podpory vzniku a uvádzania pôvodnej tvorby. Súťaže o najlepšie dramatické texty vyhlasujú nielen inštitúcie a organizácie, ale aj samotné divadlá.²² Najznámejšou a najväčšou podporou v oblasti pôvodnej tvorby je „československá“ dramatická súťaž o *Cenu Alfréda Radoka* – cenu za najlepšiu pôvodnú divadelnú hru, ktorú vyhlasuje Nadačný fond Cien Alfréda Radoka v spolupráci s divadelnou a literárnou agentúrou AURA-PONT.²³

²² Príkladom podpory pôvodnej tvorby zo strany divadiel je činnosť Činoherného štúdia Ústí nad Labem, ktoré sa v divadelnej sezóne 1999/2000 prezentovalo inscenáciami výhradne nových českých autorov: na javisku uviedli hry Jiřího Pokorného *Odpočívaj v pokoji* a *Taťka střílí góly*, hru Markéty Bláhovej pod názvom *Podzimní hra* a *Krysu* Lenky Havlíkovéj (zaujímavé je, že všetci uvedení autori absolvovali DAMU v ročníku vedenom Jaroslavom Vostrým). Ďalším príkladom je aj iniciatíva Mestského divadla Brno a denníka Brněnský den, ktorí vypísali pri príležitosti Medzinárodného dňa divadla autorskú súťaž o napísanie pôvodnej činohernej hry s prísľubom inscenovania.

²³ Súťaže o Cenu Alfréda Radoka sa môže zúčastniť český alebo slovenský autor s pôvodnou hrou, ktorá ešte nebola uvedená a zverejnená. Víťazný text je publikovaný v časopise Svět a divadlo. Ocenené texty sú aj finančne odmenené. Zaujímavé je, že na finančnej odmene sa podieľalo najskôr len Ministerstvo kultúry ČR (paradoxom je, že často vyhrávali hry slovenských autorov, a tak slovenská pôvodná tvorba bola finančne podporovaná (a často aj motivovaná) českou kul-

Zo súčasných českých dramatikov považujeme za najvýznamnejšieho predstaviteľa drámy „coolness“ Jiřího Pokorného, ktorý vyhlásil, že „jeho hra *Tatka střílí góly*²⁴ je asi český příspěvek moravského autora k evropské vlně celosvětové naštvanosti a lásky“.²⁵ Pokorného hry znamenajú vpád neprikráslenej, veľmi autentickej reality do českého divadla; prinášajú témy permanentnej spoločenskej neurózy v medziľudských vzťahoch a v rodine, ktoré často ústia do násillia a agresie; snažia sa odkrytú pravdu a nahú realitu etablovať na javisko a ukazovať veľmi tenkú hranicu medzi láskou a nenávisťou. Pokorný si uvedomuje akútnu potrebu súčasných dramatických textov, čo potvrdzuje slovami: „...české divadlo je ustrnulé, nerezonuje s dobou, a proto je současná hra jediný možný prostředek, jak rozšířit inscenační možnosti, jak se vzepnout například i ve stylu herectví... Inscenace by měli být moderní, aby byly efektní.“²⁶ A že svoje slová myslí vážne, dokazuje organizovaním podujatia *Československé jaro*, cieľom ktorého je iniciovať českú a slovenskú pôvodnú tvorbu a inscenovať ju v profesionálnom divadle.²⁷ Ako vidíme, súčasná česká dráma sa pomaly etabluje na domácich javiskách²⁸, ale stále ešte musí hľadať nielen svojho autora, ale i diváka, ktorý by sám od seba z akéhosi vnútorného pretlaku a potreby vyjadrenia zostal v hľadisku a položil inscenátorom otázky.

túrou) a až od roku 1998 začalo túto cenu finančne podporovať aj Ministerstvo kultúry SR. Podrobnosti o súťaži a zoznam ocenených autorov a hier možno nájsť na internetovej stránke www.aurapont.cz

²⁴ Hra *Tatka střílí góly* vyhrala Radokovu súťaž v roku 1997.

²⁵ Podrob. pozri rozhovor s Jiřím Pokorným uverejnený 21. 1. 1999 v Lidových novinách.

²⁶ Z rozhovoru medzi českými dramatikmi a divadelníkmi. In: Svět a divadlo, 2000, č. 6, str. 66.

²⁷ Československé jaro je nesúťažný projekt vyhlásený Divadlom na zábradlí, cieľom ktorého je uviesť štyri pôvodné československé hry vo svetových premiérach. Autori hier boli oslovení umeleckým vedením divadla s dramaturgickým usmernením k vytvoreniu hry priamo pre toto divadlo. Počas štyroch mesiacov pracovali tvorivé tímy s umeleckým súborom divadla, aby neskôr uviedli jednotlivé hry na javisku a mimoriadne úspešnú hru zaradili do repertoáru divadla. Cieľom projektu je snaha vzbudiť záujem o súčasnú českú a slovenskú dramatiку; snaha o rozprúdenie diskusie o súčasnej českej a slovenskej dráme a divadle; podpora scénických čítaní, výstav a projektov súčasného umenia. Podrob. na www.divadlo.cz

²⁸ Hru súčasnej autorky Ivy Volánkovej Stísněná 22 uvádzajú dokonca na javisku Stavovského divadla v Prahe.

Ani slovenská dráma a systém jej podpory nezostávajú bokom od súčasných európskych trendov. Nová slovenská dráma hľadá svoju tvár, uplatnenie a cestu na domáce i zahraničné javiská. Hlavným podporovateľom vzniku a inscenovania novej drámy na Slovensku je Divadelný ústav Bratislava, ktorý už niekoľko rokov organizuje anonymnú súťaž *Dráma* s cieľom podporiť rozvoj domácej tvorby a prepojiť ju s profesionálnym divadlom. Tento pozoruhodný projekt vznikol v roku 1999 z iniciatívy Divadelného ústavu a v spolupráci s Divadlom SNP v Martine (dnes Slovenské komorné divadlo) a jeho prvotným zámerom bolo podnieť dramatickú tvorbu, určiť najlepší slovenský dramatický text roku a inscenovať ho v martinskom divadle. Zaujímavou je i forma prezentácie textov zaradených do finále koncipovaná ako *Divadelný trojboj* – scénické čítanie, pri ktorom dochádza k stretnutiu dramatika, tvorivého tímu (dramaturg, režisér, herci) a divadelného kritika s cieľom odhaliť divadelné kvality najlepších textov. Ocenené texty sú knižne publikované, čím sa vytvára možnosť ich posunu k potenciálnym inscenátorom.²⁹ Aby sa slovenské súčasné texty dostali aj k zahraničným inscenátorom, je potrebné podporovať ich preklady a následné publikovanie. Aj tejto činnosti sa ujal Divadelný ústav, ktorý vo svojej edícii *Slovak Contemporary Drama* vydáva slovenské hry v anglickom jazyku, pričom ide o jedinú publikáciu tohto druhu na Slovensku. Prostredníctvom jej distribúcie do zahraničia sa podarilo nadviazať kontakty s jednotlivými zahraničnými divadlami, ktoré majú záujem o uvádzanie slovenskej drámy na svojich scénach.³⁰ Aj nová európska dráma sa k slovenskému divákovi dostáva predovšetkým zásluhou Divadelného ústavu, jeho organizačnej zložky *Štúdia 12* (multimediálny špecializovaný priestor) a projektu *Nová dráma – New Drama*. V tomto priestore sa stretávajú mladí umelci s cieľom uvádzať projekty súčasného umenia, inscenovať súčasnú drámu³¹, organizovať odborné prednášky, stretnutia a diskusie mladých tvorcov, autorov i teoretikov. Uvádzanie súčasných dramatických textov iniciovalo vznik novej edície nazvanej *New*

²⁹ Niektorí autori našli svoj divadelný priestor aj mimo dosiek martinského divadla – v Slovenskom národnom divadle uviedli hru Evy Maliti-Fraňovej *Krčeň nesmriteľný*, v Divadle A. Duchnoviča v Prešove hru Miloša Karáska *Perón*, v Štátnom divadle v Košiciach hru Petra Pavlaca 3.3.3 a v Štúdiu 12 hru toho istého autora *Deus ex machina*.

³⁰ Podrob. v štúdiu Vladislavy Fekete *Súčasný stav a trendy v slovenskom divadle*. In: *Studia Academica Slovaca*. Bratislava : STIMUL, 2005, 34, str. 347–356.

³¹ Štúdio 12 ako jediný divadelný priestor uviedol na Slovensku dramatik „coolness“ – hru Biljany Srblijanović *Rodinné príbehy* (réžia Vladislava Fekete) a hru Sarah Kane *Faidrina láska* (réžia Ján Krekáň).

Drama, v ktorej vychádzajú hry súčasných európskych autorov v slovenčine³² a tiež prehliadku súčasnej slovenskej a svetovej drámy, ktorá už svojím prvým ročníkom (2005) poukázala na výsnia i úskalia novej slovenskej drámy. Na základe uvedených údajov môžeme konštatovať, že novou slovenskou drámou a divadlom sa dnes kontinuálne a programovo zaoberá len Divadelný ústav, ktorý sleduje trendy a zapája slovenské divadlo do celoeurópskych sietí. Na zviditeľňovaní pôvodnej drámy sa istou formou podieľajú aj iné divadlá, inštitúcie či vydavateľstvá, ale zatiaľ sú to len osamelí bežci v porovnaní s činnosťou Divadelného ústavu, či s prácou podobných organizácií v susednom Poľsku.

Pokusy hľadať v slovenskom dramatickom priestore autora nadväzujúceho či inšpirujúceho sa britskou „coolness“ dramatikou budú veľmi skoro ukončené. Problémom súčasnosti sa venuje len hrstka slovenských drám, postavy vrahov, zločincov či narkomanov sú skôr výnimkou než pravidlom a s násilím sa stretávame často len v podobe kopancov či nadávok. Chýba im poľská drsnosť a agresia, anglická otvorená sexualita či česká autenticita pri zobrazení rodiny. Slovenskí dramatici prinášajú nové témy i formálne prvky do súčasnej drámy, ktoré jemne korešpondujú s európskym vývinom, ale zatiaľ stále idú vlastnou cestou štylizácie – každý z autorov akoby si vytváral svojbytný jazyk (vyžívajú sa v slovných hračkách, dominuje lyrickosť a prílišná teatrálnosť), ich texty často pripomínajú prózu rozpísanú do dialógov, čím dráma stráca životnosť. Aj postavy sú len načrtnuté, nedostávajú sa do vzťahov vyvolávajúcich konflikt, ide tu skôr o typy než charaktery. Slovenskému divadlu nechýbajú javiská a publikum, chýba mu výrazný autor, ktorý dokáže vytvoriť plnokrvné, „živé“ postavy a zaradiť ich do kontúr dneška. Autor, ktorý dnešok pomenuje, zhodnotí a postaví otázky. Vytvorí príbeh, ktorý nielen zaujme, ale vyzve na reakciu.

Dráma je skutočne zrkadlom doby, a tá dnešná nás odráža veľmi verne. Zo slovenských divadiel sa vytráca spolupráca na osi dramatik – dramaturg – režisér; nevznikajú dramatické centrá, ktoré by sa zameriavali na uvádzanie súčasnej drámy ako implicitnej zložky ich repertoáru; neexistujú „kurzy“ či „univerzity“ tvorivého písania; zabúda sa na spoločné stretnutia inšcenátorov a divákov. Akoby divák po istých skúsenostiach rezig-

³² Podrobne o vydavateľskej činnosti Oddelenia výskumu a edičnej činnosti Divadelného ústavu pozri na stránkach www.theatre.sk, kde možno nájsť zoznam vydaných i pripravovaných publikácií a podrobnú charakteristiku jednotlivých projektov venovaných podpore vzniku a uvádzania súčasnej domácej i svetovej drámy.

noval, stal sa apatickým a stratil záujem zapájať sa do spoločenského života. Divadlo však bolo vždy tribúnou spoločnosti a stálo na začiatku každej veľkej zmeny. Nezúfajme a podporujme súčasnú dramatickú tvorbu tak, ako sa to darí v iných kultúrach a do našich divadiel sa opäť vráti autor a jeho divák.