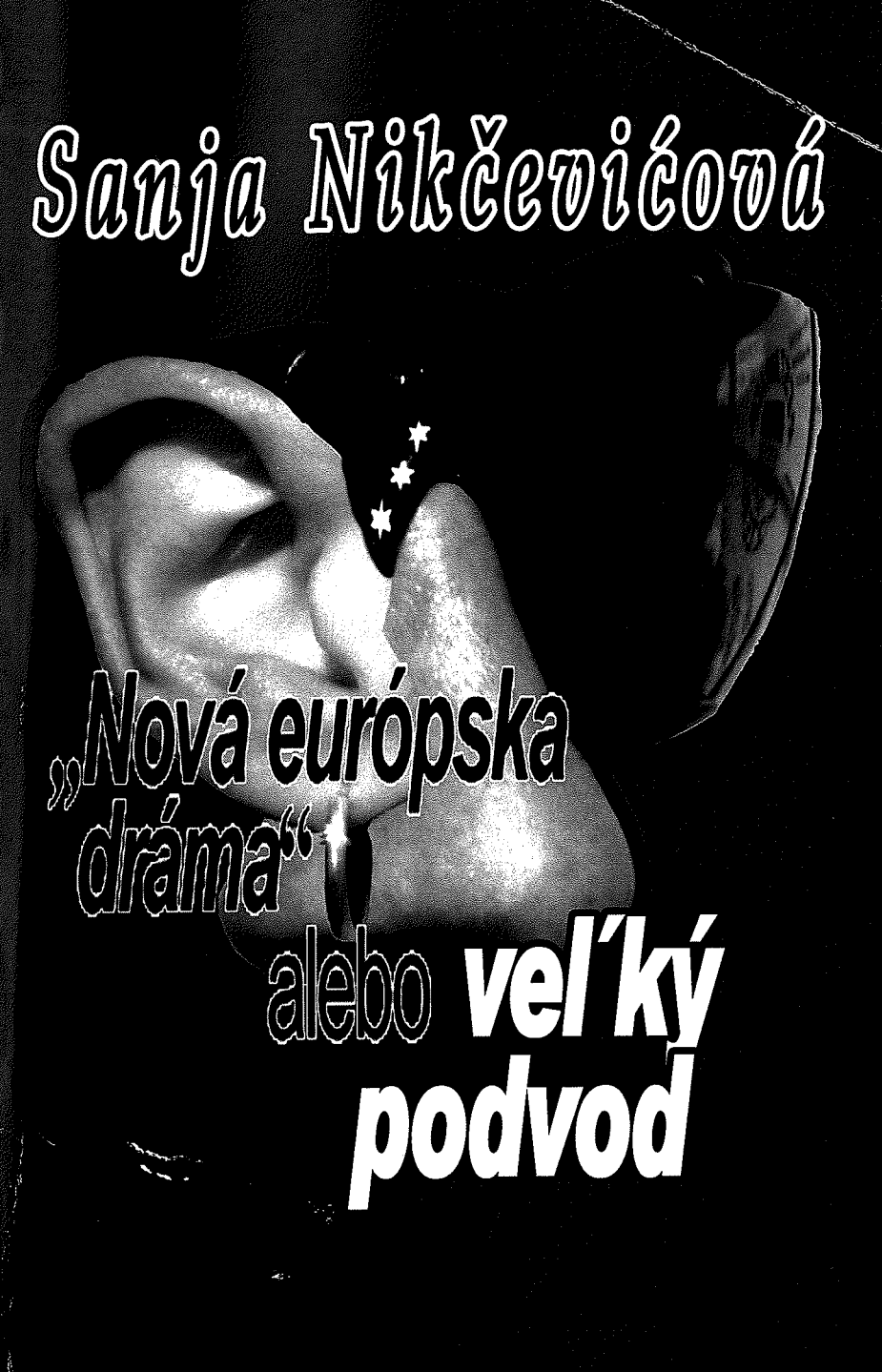




Sanja Nikčevićová

„Nová európska
dráma“

alebo **veľký
podvod**

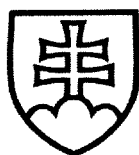


Sanja Nikčevićová

„Nová európska dráma“

alebo *veľký
podvod*


**Ako koncom 20. storočia využili začínajúceho autora na to,
aby sa európskemu divadlu nanútil britský trend násilia.**



**S FINANČNOU PODPOROU
MINISTERSTVA KULTÚRY
SLOVENSKEJ REPUBLIKY**

© Sanja Nikčević 2007
Translations © Ján Jankovič 2007
Epilogue © Miloš Mistrík 2007

ISBN 978-80-89030-32-3

*Ianovi Herbertovi, milému priateľovi,
mužovi, ktorý vie počúvať, chápať a pomôcť.*

Obsah

ÚVODNÁ POZNÁMKA,
alebo EURÓPU OBCHÁDZA „NOVÁ EURÓPSKA DRÁMA“

9

1. KAPITOLA:

HISTORICKÝ KONTEXT,

alebo AUTOR AKO DETRONIZOVANÝ STARÝ KRÁľ

PÄŤ VELIKÁNOV DRAMATICKÉHO SLOVA, alebo AUTOR AKO ZÁCHRANA

REŽISÉR V CENTRE MOCI, alebo VYHÁŇANIE AUTOROV

Dôkaz 1. JAZYK, alebo POZORNE ZOSTAVENÉ FORMULÁCIE

Dôkaz 2. CENY, alebo NECH ŽIJÚ REŽISÉRI

Dôkaz 3. ZNÁMI VEREJNOSTI, alebo MY NEMÁME AUTORA

FALOŠNÉ PÁTRANIE PO AUTOROVI, alebo HAMLET AKO POSOLSTVO BOŽIE

DEVÄŤDESIATE ROKY, alebo ESKALÁCIA POTREBY AUTORA

13

14

15

17

22

24

27

29

2. KAPITOLA:

DRÁMA IN-YER-FACE, alebo BRITSKÝ TREND NÁSILIA

ZAČIATOK A VZOSTUP TRENDU, alebo DO NOVÍN ZA KAŽDÚ CENU

BO J ZA DOMINÁCIU TRENDU, alebo DVE VINY PROTIVNÍKOV

ESTETICKÁ VINA, alebo STAROMÓDNI A KONZERVATÍVNI

OSOBNÁ VINA, alebo KRUTÍ A NECITLIVÍ

KRITICI OPÄTUJÚ ÚDER, alebo ZÁNIK TRENDU

DRÁMA IN-YER-FACE, alebo „DRÁMA, KTORÁ DÁVA PO PYSKU“

35

37

39

41

42

44

47

3. KAPITOLA:

PRECHOD BRITSKÉHO TRENDU DO „NOVEJ EURÓPSKEJ DRÁMY“

PRECHOD TRENDU DO EURÓPY, alebo AKO VRAVIA NEMCI

NANUCOVANIE TRENDU EURÓPE, alebo DUCH ČIAS, VINA A URÁŽKY

Demagógia 1. VŠETCI TAK PÍŠU, alebo CIELENÉ HLADANIE

Demagógia 2. ČO JE TU VLASTNE NOVÉ, alebo EXPLICITNÉ NÁSILIE NA SCÉNE

FABULA A POSTÁVY, alebo LINEÁRNE A BEZ VÝVINU

TÉMA, alebo NÁSILIE AKO NOVINKA

SVET DRÁMY, alebo BEZ MORÁLNEJ VERTIKÁLY

Demagógia 3. POLITICKÁ ODPOVEĎ NA SKUTOČNOSŤ, alebo KTO VERÍ NA ZMENY

Demagógia 4. SVETOVÁ SLÁVA PREDSTÁVITEĽOV TRENDU,

alebo INÍ TO VO VEĽKOM HRAJÚ

51

52

56

61

64

64

65

66

66

68

72

LICO

RAVOT

POTRASA

STUŽKA

SPAS

BAWMA

VAŽU

PROBLEME

ODIEK

OZVENA PUBLIKA V BRITÁNII, alebo TAJOMSTVO MALÝCH SÁL	73
OZVENA PUBLIKA VO ZVÝŠKU EURÓPY, alebo KTO SA NA TO MÔŽE DÍVAŤ	77
VÝZNAM PRE DIVADLO, alebo AKO STRPIEŤ POROVNANIE	79
Demagógia 5. AUTORI PRI MOCI,	
alebo KRÁTKY KURZ PRE VYVOLENÝCH	85
BRITÁNIA, alebo DIEĽNE PÍSANIA PRE MLADÝCH	85
ZVÝŠOK EURÓPY, alebo REŽISÉRSKA KONTROLA	91
JEDEN CHORVÁTSKY PŘÍKLAD, alebo AKO NÁJŠŤ AUTORA	94

4. KAPITOLA:

EMOČNOSŤ

VÝZNAM PRE EURÓPSKE DIVADLO, alebo VŠETKO MÁ SVOJE DÔSLEDKY	99
PRVÝ DOBRÝ (ALE ZNIČENÝ) DÔSLEDOK PRE DIVADLO, alebo AUTORI JESTVUJÚ	99
PRVÝ ZLÝ DÔSLEDOK PRE DIVADLO, alebo STRATA DOBREJ POVESTI	100
DRUHÝ ZLÝ DÔSLEDOK PRE DIVADLO, alebo AUTOROVA STRATENÁ IDENTITA	101
TRETÍ ZLÝ DÔSLEDOK PRE DIVADLO, alebo VNÚTENÉ NÁSILIE	109
ŠTVRTÝ ZLÝ DÔSLEDOK PRE DIVADLO, alebo ZNOVÁ VYHNANÝ AUTOR	109
PIATY ZLÝ DÔSLEDOK PRE DIVADLO, alebo PUBLIKUM ZNOVA ODCHÁDZA	112
ZAUIJÍMAVÝ FAKT, alebo ZJEDNOTENÁ EURÓPA	113

5. KAPITOLA:

REALIZMUS,	
alebo REDEFINÍCIA ZÁKLADNÝCH ĽUDSKÝCH HODNÔT	115
DIVADLO: REŽISÉRSKE DÔVODY, alebo KTO VYHNAL EMÓCIU	120
ŽIVOT: DOMINÁCIA ZLA V MLADÝCH OČIACH, alebo FRUSTRÁCIA A ZÚFALSTVO	122

6. KAPITOLA (ZÁVER):

AKO ODOLAŤ NÁTLAKU, alebo ČO JE DOBRÉ NA VLASTNOM DVORE	129
---	-----

BIBLIOGRAFIA

133

MILOŠ MISTRÍK

IZUŽIVA

POLEMIKA, KTORÁ VYVOLÁVA POLEMIKU	137
-----------------------------------	-----

REGISTER mien, diel a divadelných inštitúcií

143

ÚVODNÁ POZNÁMKA, alebo EURÓPU OBCHÁDZA „NOVÁ EURÓPSKA DRÁMA“

Táto kniha vznikla, pretože sa zaoberám divadlom. Samozrejme, to je najzvyčajnejší dôvod na napísanie teatrologického diela, alebo knihy o divadle. Táto kniha vznikla aj z mojej lásky k divadlu. Vznikla preto, lebo sa nazdávam, že teatroológ, teda človek, pre ktorého je divadlo subjektom i objektom záujmu, musí reagovať na javy, ktorých je svedkom. Je to riziko povolania, lebo po nejakom čase sa môže ukázať, že jeho reakcia nebola správna, ale takéto riziko je nevyhnutné pre život odboru.

Avšak jestvuje ešte jeden dôvod na to, že sa zapodievam práve touto témou – je to môj úpenlivý výkrik ako diváka a pevne verím, že tento úpenlivý výkrik zdieľam s väčšinou ľudí v divadle. Táto kniha je volanie diváka unaveného tým, čo sa mu zo scény núka ako najnovšie odhalenie divadelnej pravdy, tým, že na scéne vidí svet, ktorý s ľuďmi v hľadisku má len veľmi málo styčných bodov. Teatroológovia, teda tí, ktorí sami seba chcú považovať za seriózných bádateľov v oblasti divadla, tento dôvod často nechcú priznať ako relevantný. Ale ja verím, že ak teatroológ má mať schopnosť artikulovať fenomén čítania publika (seba a ostatných), potom je jeho povinnosťou o tom všetkom aj prehovoriť.

V polovici dvadsiateho storočia z európskeho divadla vypudili/vyhнали dramatika a spolu s ním aj príbeh, pozitívne emócie, dokonca aj herca. V divadle odvtedy dominuje režisér ako jeho jediný hovorca. S predstaveniami metaforických a často chladných „režisérskejších vízií“. Volania po autorovi (publikom, kritikmi jednotlivcami alebo režisérmí, ktorí ostali naklonení textu) boli sústavne umlčované až po náhly zvrät v deväťdesiatych rokoch, keď sa všetci vydali hľadať nového autora, a európske scény odrazu zaplavili texty novoobjavených dramatikov. Avšak všetky texty boli plné násilia a prázdne, boli si navzájom podobné bez ohľadu na to,

z ktorej krajiny pochádzali a nevyvolali nadšenie ani u publika, ani u kritiky. Sila hluku médií postupne umlčovala iné názory a onedlho celé európske divadlo prijalo fenomén „novej európskej drámy“ ako jediný možný výraz *cítania doby, v ktorej žijeme*. Časom tie hry získali aj „svoju“ kritiku, divadlá ich uvádzajú na scénu a publika sa nikto nič nepýta.

Pri stretnutí s novým fenoménom sa mi natíska niekoľko kľúčových otázok:

Prvá: odkiaľ sa nabral ten náhly záujem o autora, keď do deväťdesiatych rokov akékoľvek spomenutie dramatika, a najmä domáceho, bolo neslušné, aby som nemusela povedať nedovolené.

Druhá: ako je možné, že vo všetkých európskych krajinách mladí ľudia nielenže sa zapodieávajú identickými témami (násilie, drogy, krv), ale majú aj identické formálne vzorce (násilia a mučenia)?

Tretia: ako je možné, že také prázdne hry, ktoré predstavujú najmenší segment ľudského života (krvismilstvo, ťažko závislé osoby a najhorší delikventi) vyjadrujú pocit epochy, ovládnu divadlo a stanú sa svetovým zázrakom, keď sme roky dovoľovali (a robíme tak aj naďalej), aby popri nás nepovšimnutí prechádzali talentovaní dramatici, ktorí hovorili o najrozmanitejších témach a - *neboli dosť dobrí*?

Štvrtá: ako vlastne vznikajú divadelné trendy? Z ducha čias, zo skutočnej potreby, z demagógie, z istých „centier moci“? Aká doba, aká potreba, kde sú tie centrá moci a čia je to demagógia?

Takýmito otázkami som sa zapodievala v uplynulých desiatich rokoch, písala som o nich v časopisoch a hovorila na významných chorvátskych a medzinárodných stretnutiach. Kniha vznikala v priebehu roku 2004 a koncom roka bola ukončená, takže je završením cyklu môjho zapodievania sa touto témou. Záver knihy sa prekryl so zánikom samého trendu a fenoménu, o ktorom píšem. Najmä v krajinách z ktorých sa vydal na cestu, hoci ozveny v iných krajinách ešte vždy jestvujú.

Časopisy:

- „Čo a to deje v novej európskej dráme alebo kto vyhnal príbeh (Što se događa u novoj europskoj drami ili tko je protjearo priču, Kazalište 5-6/2001 s.78-86.)
- „Nová európska dráma“ (Nova europska drama, Republika 6/ 2003 s. 32-65.)

Konferencie:

- V Osijeku koncom roka 2001 na *Dňoch Miroslava Krležu* (Krležini dani) som hovorila o téme „*Nová dráma – európska a chorvátska*“, prednáška bola neskôr publikovaná pod názvom: „Nová dráma ktorá dáva po pysku“ (Nova drama koja udara u lice, zborník „Krležini dani u Osijeku“. 2001, Zagreb-Osijek, s. 313-331, redaktor Branko Hečimović.)
- V máji roku 2003 som v Novom Sade vystúpila na sympóziu Sterijovho pozorja a AICT (Medzinárodné združenie divadelných kritikov), ktoré sa konalo pod názvom: *Nová európska dráma: Umenie alebo tovar?* Vystúpila som s príspevkom „Hlúpi, zaostali a spiatočníci alebo ako sa jeden trend násilia pokúšal stať Novou európskou drámou“ (Glupi, zaostali ili nazadni ili kako je jedan trend nasilja pokušao postati Nova europska drama.)

Na záhrebských literárnych rozhovoroch *Úrovne literárnej globalizácie* (Razine književne globalizacije) v októbri 2003 som hovorila na tému „Globalizácia v divadle, alebo hneď mi nájdite takého autora!“ (Globalizacija u kazalištu ili da ste mi odmah našli takvog pisca!), čo bolo neskôr uverejnené pod názvom: „Úvodná poznámka o kultúrnej globalizácii“ (Uvodna bilješka o kulturnoj globalizaciji, Republika 11/2003, s. 45-51, neskôr v osobitnej publikácii *Razine književne globalizacije XXVI. Zahrebački književni razgovori*, 2-5. Listopada 2003. Društvo hrvatskih književnika, Zagreb, 2004, s. 104-113)

Citáty a názvy článkov a kníh, ktoré vyšli po anglicky a slovinsky, ktoré do dňa zadania tejto knihy do tlače neboli publikované v Chorvátsku, ako aj hier, ktoré neboli hrané alebo publikované v Chorvátsku som preložila sama. Ak pri príležitosti uvádzania drámy v Chorvátsku bol ponechaný originálny názov, nechala som ho tak aj v tejto knihe (napr. *Popcorn, Shopping and F***, Closter*), napriek tomu, že nesúhlasím s takouto praxou. V zátvorke ponúkam preklad. V knihe využívam názvy prekladov drám, výnimkou je prvé spomenutie, kedy uvádzam aj originálny názov. V „Registri mien, diel a divadelných inštitúcií“ uvádzam zahraničné diela, festivaly a divadelné inštitúcie podľa abecedy (alebo skratky pokiaľ sú v odborných kruhoch všeobecne známe) a originálny názov uvádzam v zátvorke. Výnimkou sú niektoré festivaly, pri ktorých je názov zaužívaný a známy, napr. Bonner Biennale. Pri názvoch divadelných inštitúcií uvádzam aj miesto, v ktorom sa nachádzajú, výnimkou sú medzinárodné združenia. Mená divadiel sú ponechané v origináli.

1. KAPITOLA

HISTORICKÝ KONTEXT,

alebo AUTOR AKO DETRONIZOVANÝ STARÝ KRÁĽ

Dominácia dramatického textu v divadle západoeurópskeho kultúrneho okruhu je fakt, ktorý sa učí v základoch dejín drámy a divadla. Bolo tomu tak od samotných začiatkov divadla, o ktorom hovoríme, od antiky, v ktorej autor bol najdôležitejší v procese vzniku predstavenia. Autor si vybral tému a napísal text, uviedol ho na scénu (teda režíroval) a nezriedka, v závislosti od vlastného talentu, aj hral, skladal, tancoval, alebo inak sa podieľal na vytvorení predstavenia. Teda, na scéne bol jeho výber príbehu, jeho vízia a verzia vybraného príbehu. Predstavenie bolo oživením jeho hry, nuž niet div, že práve autor bol ovenčený vavrínom za úspech drámy a jeho text putoval do iných miest antického sveta a tam sa realizoval podľa vzoru prvého, aténskeho predstavenia. V aténskych časoch autor mal magickú auru človeka, ktorý hovorí o bohoch a ktorý pomáhal pochopiť skutočnosť, divadlo malo rituálnu funkciu obnovovania sily spoločnosti. Preto neudivuje, že autorovi dávali aj vavrínový veniec (symbol víťazstva) a trojnožku (symbol proroka). Lebo autor zvíťazil, hovoriac o veciach dôležitých pre život spoločnosti.

Neskôr všetky veľké divadelné epochy mali práve autora, alebo autorov, ako podklad rozkvetu a sily divadla danej doby (doba kráľovnej Alžbety, španielsky zlatý vek, francúzsky klasicizmus...) a kedykoľvek chýbalo veľké dramatické slovo, herci preberali divadlo do svojich rúk a udržiavali ho svojím umením (*commedia dell'arte*) do opätovného návratu autora - kráľa divadla.

Ak v antike bolo všetkým jasné, že autor je kráľ, v niektorých iných epochách sa to nedalo vidieť na prvý pohľad. V alžbetínskych časoch bol dramatik nájomným robotníkom producenta a majiteľa divadla, drámu si u neho kupovali (najmä výplatou vopred, ktorú autor rýchlo minul), takže autor nebol majiteľom vlastného diela. Avšak aj táto doba sa stala veľkou práve dramatickými dielami ktoré v nej vznikli.

PÄŤ VELIKÁNOV DRAMATICKÉHO SLOVA, alebo AUTOR AKO ZÁCHRANA

S dominantnou pozíciou autora v divadle sme vstúpili do dvadsiateho storočia, v ktorom sa od realizmu podnes päť krát stal dramatický text tou najpodstatnejšou zložkou divadelnej inscenácie, alebo sa zopakovala situácia, v ktorej autor svojim slovom viedol a formoval divadlo – Ibsen, Čechov, Pirandello, Brecht a divadlo absurdity (Ionesco, Beckett). Texty týchto autorov menili divadlo a jeho koncepcie, podľa drám týchto autorov vznikalo nové divadlo. Všetci títo autori výslovne vyžadovali nového herca, nový štýl herectva, novú réžiu pre svoje drámy. A (v podstate) všetci títo autori aj dostali, čo žiadali. Všetci títo autori majú európsky úspech a vplyv na iných autorov. Preto dnes v jazyku máme prídavné mená, ktoré ich predstavujú ako zakladateľov štýlov alebo druhov divadla (čechovovské, brechtovské, pirandellovské, becketovské) a význam týchto prídavných mien prechádza aj do každodenného života.

Prečo sa to prihodilo práve im? Preto, lebo napísali geniálne drámy? Napriek dominácii dramatického autora, divadlo je kolektívne umenie a ani jeden prvok rovnako ako ten dominantný, nemôže jestvovať vo vzduchoprázdne, nech by autor bol hocijako geniálny. Divadlo je koexistencia. Kolektívne dielo aj autora, aj režiséra, aj herca, aj scénografa, aj kostýméra, dokonca aj spoločnosti, v ktorej divadlo vzniká, niečoho, čo Fergusson nazýva *idea divadla*.

Slovo spomenutej päťky dramatických umelcov padlo na úrodnú pôdu, lebo sa objavili v dobe, ktorá si zmeny želala, ale verila v autora ako nositeľa tých zmien. Divadlo napäto čakalo nového autora, aby priniesol zmeny, lebo autor určoval podobu divadla a od neho sa v okamihoch krízy aj očakávali nové idey ako východisko.

Len krátko príklad Ibsena. Ako podmienka realizmu udiali sa zmeny v spoločnosti, ktoré buržoáziu urobili dôstojným umeleckým subjektom. Ale aj divadlo bolo pripravené na Ibsena. V rokoch 1874-1890 sa divadelná skupina Georga II, vojvodu Sachsen-Meinigena, takzvaní Meiningenski¹ novým prístupom, stala európskym hitom. Toto dvorné divadlo neveľkého nemeckého

¹ SENKER, Boris: *Redateljstvo kazalište*. Zagreb, Prolog. 1977, s. 33-57

štátika, na čele ktorého od roku 1866 stál milovník divadla, sa stalo známe tým, že prvé štýlovo zjednotilo predstavenie. Kostýmy a scénografia po prvý raz mali naozaj výzor epochy, o ktorej sa hovorilo. Herectvo už nebolo zdôrazňovanie hlavnej hereckej hviezdy, ktorá hrá na rampe, zatiaľčo vedľajšie postavy stoja v pozadí, ale súbor sa stal kolektívom, pomocou ktorého sa kreovala situácia. Nastúpila aj osoba, ktorá mala na starosti a zodpovedala za štýlovú vyrovnanosť – režisér. No hoci všetci pochopili, že takýto prístup otvára novú etapu divadelnej histórie, texty podľa ktorých pracovali, neboli vhodné, lebo dráma tých čias vyžadovala realistický, alebo presný vizuálny obraz epochy o ktorej sa hovorí. Melodrámy čierno-bielych typových postáv odohrávali sa v krajinách bližších rozprávke než skutočnosti a rozličné vtedajšie historické hry vôbec nedbali o historickú dobu, v ktorej sa odohrávali. Najväčší úspech Meiningenčanov bol Shakespearov *Július Cesar*, ale celá divadelná Európa si bola vedomá, že je na prahu niečoho nového a že všetci čakajú na autora, ktorý to sformuje vo svojich dielach. Príchod Ibsena a neskorších realistických autorov odpovedal na potrebu divadla.

REŽISÉR V CENTRE MOCI, alebo VYHÁŇANIE AUTOROV

Začiatok dvadsiateho storočia priniesol vývin réžie ako osobitnej divadelnej profesie. Dovtedy režíroval autor, hlavný herec alebo niekto, čo nejakým iným spôsobom spolupracoval na predstavení. Tá druhá funkcia bola vždy dominantná a réžia bola len niečo popri, akési aranžovanie a pomoc pri sformovaní predstavenia. Avšak teraz funkcia režiséra dostala osobitného človeka. Ak sa prvý režisér družiny malého nemeckého dvora považoval len za „staviteľa“, teda toho, kto dramatický text postavil na scénu, onedlho sa režisér už stal „interpretátorom“ textu (Stanislavskij) a s Craigom a Appiom začal proces potvrdzovania predstavenia ako režisérskej vízie. Režiséri vizionári kreovali svoje predstavenia tak, že jeden po druhom vylučovali tie prvky divadelného predstavenia, ktoré sa dovtedy považovali za nezastupiteľné a najväčšia bitka sa viedla, samozrejme, proti autorovi ako hlavnému rivalovi. Na trón

zasadol nový kráľ. Aj sám Pirandello píšuc svoju drámu *Šesť postáv hľadá autora* (1921) pochopil, že moc divadla sa nachádza niekde inde než by si želal. Jeho šesť dramatických postáv hľadá dramatika, ktorý autenticky preniesie ich život na scénu, ale o tom sa v dráme po celý čas zhovávajú s – režisérom.

Ak rivalita autora a režiséra do druhej polovice 20. storočia nebola vyriešená, lebo popri veľkých režiséroch „vizionároch“ jestvovali aj veľkí autori, spomenutí nositelia tradície dramatického divadla, po divadle absurdity režiséri úplne prevzali moc v divadle. Možno samotné divadlo absurdity svojim odstraňovaním zmyslu slova ako nositeľa zmyslu sveta im dalo dobrý *šlagvort* takže vyhánanie autora zo scény vyzeralo ako prirodzené pokračovanie vývinu divadelnej myšlienky. Keď avantgarda verejne vyhlásila „smrť textu“, najväčšmi to vyhovovalo režisérom. Dokonca aj príslušníkom estetického „hlavného prúdu“ (takzvaného mainstreamu), lebo, prijímúc „pokrokové idey“, mohli upevniť svoju dominantnú pozíciu v divadle. Samozrejme, keď zvrhli starého kráľa, autora, keď ho vyhnali z divadla, nahradili ho vlastnými víziami.

Druhá polovica 20. storočia v európskom divadle je poznamenaná vládou režisérov, ktorá eskalovala v osemdesiatych rokoch rovnako v rovine estetiky ako aj organizácie. V estetickej rovine režisér je jediným tvorcom a majiteľom predstavenia, predstavenie je úplne jeho víziou. Režisér sa nielen rozhodne pre hru, ktorú bude inscenovať, urobí si o hre predstavu, vyberá spolupracovníkov, ale aj vysvetľuje, tlmočí.

Pokiaľ ide o organizáciu, dominuje *režisérsky klub moci*. Režiséri sú v centre moci, lebo sú na čele väčšiny (všetkých dôležitejších) európskych divadiel a festivalov (ako riaditelia, umeleckí riaditelia alebo intendanty), rozhodujú o dôležitých otázkach (čo sa bude hrať), rozhodujú o konvenciách (ako sa bude hrať) a kreujú štýly, ktoré prijímajú a ďalej šíria ich nasledovníci a žiaci. Vstupom do *klubu* sa otvárajú dvere festivalov, získavajú sa réžie nákladných a významných predstavení v dôležitých divadlách, štipendiá a náklonnosť médií takže sa nemožno čudovať, že sa potom ľahko stane aj vzorom aj normou.

Vládu režisérov v európskom divadle je veľmi ľahko dokázať na báze používaného jazyka, udeľovaných odmien a autorov známych verejnosti.

Dôkaz 1.

JAZYK,

alebo POZORNE ZOSTAVENÉ FORMULÁCIE

„Autor“ a najmä „dráma“ sú slová vyradené/vypudené zo slovníka súčasných režisérov. „Dráma“ sa dožila skutočnej premeny. Najskôr sa stala „textom“ ako to potvrdil Tankred Dorst: *Povedané je, že dnes autor nepíše hru, ale text. Zvykli sme si na to. Kedysi mi to prekážalo a veľmi ma to i hnevalo.*² Pomenovanie nie je číra formalita, lebo hra je autonómne a ukončené autorské dielo spisovateľa a text je otvorený podklad pre režisérsku víziu. Onedlho sa aj slovo „text“ stalo „esteticky nevhodné“ takže sa začal používať výraz „motív“, ktorý ešte väčšmi znížil úlohu textu v predstavení, potom „scenár“, „libreto“ a niekedy len „slová“. „Predstavenie“ bolo onedlho zamenené slovom „projekt“ takže v divadle sme videli „režisérsky projekt založený na motíve“. „Uvedenie hry na scénu“, od ktorého sa v divadle všetko začínalo, bolo premenené na „prečítanie textu“, potom na „režisérske čítanie textu“ a nakoniec na „postavenie režisérskej vízie“ bez akéhokoľvek textu. Dokonca! Proces vytesňovania dramatického autora cez zmenu slovníka je očividný - *nomen est omen*.

Režiséri nepotrebovali drámu, potrebovali len slová, ktoré včlenili do svojich vízií. Boj proti autorom sa začal od základných vecí: prekrucovanie významu diela alebo nerešpektovanie žánrovej príslušnosti diela. To sa dosahovalo nerešpektovaním autorských poznámok,³ *lebo čo nám tu má čo autor hovoriť ako postaviť text*, takže slová, vyslovované v úplne iných kontextoch, než boli tie, ktoré si autor predstavoval, nadobúdali úplne iný význam. Vlatko Perković

² DORST, Tankred, In: The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today s. 209

³ Keď Steven Kent režíroval v záhrebskom Chorvátskom národnom divadle dvoch amerických klasikov (Električka zvaná Túžba, T. Williamssa, 1997 a Smrť obchodného cestujúceho A. Millera, 1998) pochopila som, že prvý raz v európskom predstavení vidím režiséra, ktorý rešpektuje autorské poznámky! Najzaujímavejšie je, že autorské poznámky rešpektoval americký režisér, ktorý doma režíroval najmä experimentálne, amatérske projekty a lokálne spolky, a nie predstavenia hlavného prúdu. No keď prišiel do národného divadla a vzal do rúk dramatického klasika, urobil skvelé predstavenia práve pre rešpektovanie oboch týchto komponentov.

roku 1996 zabránil Chorvátskemu národnému divadlu v Splite hrať svoju drámu *Vydieranie* v réžii Petra Večeka, lebo režijné spracovanie išlo úplne opačným smerom než autorova idea a to do tej miery, že autor ju považoval za *falzifikát svojho diela*⁴. Onedlho sa išlo ešte ďalej, už sa nectili ani zapísané dialógy, lebo *je to dobrá myšlienka, ale nie je práve najlepšie povedaná*.

Režiséri veľmi otvorene tvrdia, že text je ich majetkom. Skvelým príkladom je 10. Medzinárodné sympóziu organizované svetovým združením divadelných kritikov (AICT), ktoré sa uskutočnilo roku 1997 v Novom Sade na tému *Osud textu v dnešnom divadle (The Fate of the Text in Today's Theatre)*. Všetci prítomní režiséri výslovne tvrdili, že text je „ich majetok“ – tak mladí, napr. Nikita Milivojević *od okamihu keď dostanem text a chcem ho uviesť na scéne, text je môj*⁵, ako aj známi a uznávaní, napr. Roberto Ciulli *text musí byť odznova premyslený i z pohľadu mojej vlastnej hypotézy, ktorú som sám vymyslel*.⁶ Keďže Ciulli hovoril po francúzsky povedal *re-penser*.

Živý/súčasný autor trvaním na svojej vízii diela (žánrovom určení alebo charakteristike postáv) len prekážal a preto ho vyhodili z kreatívneho procesu a nahradili dramaturgom. Dramaturg mal byť odborný pomocník režiséra pri kreovaní repertoáru, ale aj režisérov pomocník pri štúdiu diela a epochy v ktorej dielo vzniklo, mal pomáhať aj pri adaptácii textu, v procese prenosu diela z papiera na scénu. Avšak dramaturgovia „vizionárskym režisérom“ slúžili aj ako číra remeselná výpomoc pri krátení, strihaní, kolážovaní a zliepaní originálnej hry (alebo niekoľkých hier), respektíve ako pomoc pri tvorbe „textu“ predstavenia. Bez akýchkoľvek výčítiek svedomia strihali, kúskovali, lepili, premiestňovali, kombinovali, gumovali, takže niet div, že niekedy na konci procesu neostalo veľa z pôvodného textu. Niekedy ani jedna veta originálneho textu (Maja Greglová: *Lásky Almy Mahlerovej*, režisérka Ivica Bobanová, Teatar &TD, 1999) a niekedy doslovne ani slovo.

⁴ PERKOVIĆ, Vlatko: Tri drame. Text na záložke knihy.

⁵ MILIVOJEVIĆ, Mikita: In The Fate of the Text in Today's Theatre, Novi Sad: IATC Symposium, 2002. s. 99.

⁶ CIULLI, Roberto In: The Fate of the Text in Today's Theatre, s. 144

Brook vo svojich dielňach tvoril predstavenia z hereckých skúšok hľadajúc najmenšieho možného spoločného menovateľa divadla, ale z tohto hľadania vylučoval autora. Prizýval ho len vtedy, keď ho potreboval pre predstavenia sťa nejakého technika, ktorý bude rámcovať prvky, ktoré našli.⁷ Bob Wilson svoju poetiku zakladá na svetle, scénografii, na vizuálnych *tableauxoch* a Marthaler na pohybe ako základnom výrazovom prostriedku. Keď na jar roku 2003 Damir Zlatar Frey uviedol na scéne záhrebského Teatra &TD. román Slavenky Drakulićovej *Božský hlad*, román, ktorý hovorí o žene, ktorá zjedla svojho milenca, v predstavení nebola vyslovená jedna jediná veta! Bola tam scéna plná piesku, dvaja v podstate nahí herci, ktorí po tom piesku behali (a ktorých nahota bola hlavnou marketingovou návnadou predstavenia) a čo sa textu týka, približne jedna stránka textu nakrútená a pustená z reproduktora. Bolo aj niekoľko pokusov artikulovať niektoré slová na scéne, čo malo označovať nemožnosť komunikácie dvoch postáv. Okrem nemožnosti komunikácie postáv, text na scéne nebol aj preto, lebo celý román vnímal ako autorské poznámky. Napokon, sám režisér hovorí (...) *tie obrovské monologické masy je možné čítať ako autorské poznámky*.⁸ Napriek tomu, pri avizovaní predstavenia sľuboval, že ukáže akým vynikajúcim spisovateľom je Slavenka Drakulićová. Fakt, že napísala niekoľko úspešných románov, ktoré vyšli doma i vo svete, nič nedokazuje, režisér nám to ukáže predstavením bez slov!

Samozrejme, že je to prinajmenšom nelogické, ak už nie urážlivé, ale autori sa nehnevajú. Perkovićov prípad zákazu uvádzania vlastného textu je veľmi zriedkavý, varovný je fakt, že ten text (hoci odmenený v konkurze Chorvátskeho národného divadla v Spliti) sa už nikdy nedostal na repertoár. Ako sa má potom búriť spisovateľ, ktorý je po prvý raz uvádzaný na divadelných doskách? Koncom dvadsiateho storočia bolo teda vidieť uskutočnenie Craigovho úmyslu: predstavenie sa definitívne stalo režisérskym a nie autorovým dielom a režisér text využíva rovnakým spôsobom ako by využíval ktorýkoľvek iný prvok predstavenia (od svetla po rekvizity). Pozícia mága vizionára režisérom dovoľuje všetko, a autor je šťastný, že si ho vybrali. Režisér vládne absolútne.

⁷ BROOK, Peter: *Niti vremena*, Zagreb: Hrvatski autor ITIu, heslo, 2003, najmä s. 187-209.

⁸ MIKULČIN, Ivana: Pokazat ću da je Slavenka Drakulić kontroverzna koliko i Sarah Kane. Rozhovor s Damírom Zlatarom Freyom. *Jutarnji list*, 30. 1. 2003.

Samozrejme, niektoré z tých režijných vízií boli skvelé predstavenia aj bez dramatického textu alebo autora (*Trilógia drakov* Roberta Lepagea), niektorí z režisérov z klubu moci boli alebo aj sú naozaj veľmi talentovaní, ale ja tu nehovorím o ich hodnotách, ale o fenoméne vyhánania autora z európskeho divadla. Autor bol horko ťažko tolerované nutné zlo, ktorému sa ušlo svetlo scény len „v prísne kontrolovanom obsahu“. Odrazu nebolo dôležité či text, ktorý autor „prináša na ukážku“, je dobrý alebo nie, kritérium totiž už nebolo vo vnútri samotného textu, ale mimo neho. Ako to povedal mladý režisér Gorčin Stojanović (...) *ako režisér nepotrebujem veľkého autora. Potrebujem dobrý materiál na predstavenie.*⁹

Dobrý materiál pre režisérov boli – klasici. Klasické diela sa dali výborne začleniť do režisérskeho vízií, lebo klasici (teda dávno mŕtvi autori) dovoľujú škrtanie, lepenie, niekoľko posunov od základného významu diela.

Tento stav opísal jeden z perspektívnych mladých režisérov Thomas Ostermeier takto: *Dominácia režiséra v divadle viedla k vyhnaniu autora z divadla. Nebol si považovaný za skutočného režiséra, ak si neuvádzal klasiku.*¹⁰ Potvrdil to aj nemecký režisér staršej generácie Manfred Beilharz: *V Nemecku pred pätnástimi rokmi bolo veľmi málo režisérov, ktorí siahali na režirovanie súčasných textov. Režiroval sa najmä Shakespeare, Čechov, Kleist.... Výnimkami boli Peter Zadek, ktorý často robil Tankreda Dorsta, alebo Peter Stein, ktorý sa zapodieval Bothom Straussom.*¹¹ A spomenutý Peter Stein povedal, že nerežiruje súčasných autorov, ale klasikov, lebo tých prvých *nemôže znova stvoriť*. Keďže hovoril po anglicky, zvolil slovo *recreate – re-kreovať*.¹² Je zrejmé, že hry, po tom ako ich Ciulli *odznova premyslí (respenser)*, Stein ich *odznova stvorí (recreate)*.

⁹ STOJANOVIĆ, Gorčin: *The Fate of the Text in Today's Theatre*, Novi Sad, IATC Symposium, 2002, s. 154.

¹⁰ OSTERMEIER, Thomas: *The Theatre at the Time of this Acceleration*. In: *The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today*, Arles: Actes Sud, 2000, s. 245.

¹¹ OSTOVIČOVÁ (OSTOVIĆ), Gordana Ostović: *Kazalište kao oružje za život*. Vijenac. Matica hrvatska, 15. 6. 2000, č. 164.

¹² QUARDU, Franco, In: *New European Drama: Art or Commercial Product? / Nouveau drame européen: l'art ou marchandise?*. Sterijino pozorje and The international Association of Theatre Critics / Sterijino pozorje et L'Association Internationale des Critiques de Théâtre. 11th International Symposium of Theatre Critics and Experts. May 31 – June, 2003. Edit by Katarina Čirić-Petrović / 11e Symposium International des Critiques de théâtre et des Théâtrologues, 31 mai – juin 2003. Présenté par Katarina Čirić-Petrović, Novi Sad, 2006, s. 286. V ďalšom texte len *New European Drama: Art or Commercial Products?* Autorka pripravovala knihu z rukopisu, preto neuvádzame strany. Citovaná pasáž odznela v diskusii.

Ak súčasný autor chcel byť prijatý do klubu divadelných mocipánov, musel byť blízky režisérom – ich politickým, sexuálnym alebo estetickým názorom. To posledné znamená, že súhlasil s tým, aby sa jeho hra lámala, krátila a kolážovala v súlade s režisérskou víziou konkrétnej drámy. Druhým variantom existencie bolo napísať dostatočne otvorenú drámu, aby režisér mohol do nej dostať čokoľvek sa jeho srdcu zažiadalo. A nebúriť sa proti tomu. V tom je tajomstvo tak veľkého úspechu a početných inscenácií *Woyzecka* Georga Büchnera alebo *Hamletmašiny* (téma Hamleta v piatich scénach na siedmich stranách!) ¹³ Heinerja Müllera v druhej polovici 20. storočia. Preto Roberto Ciulli bude citovať práve Heinerja Müllera a jeho prijatie režisérskych vízií *Hamletmašiny* ako ideálny vzťah autora voči dobe. A Müller o režisérskej vízii Roberta Wilsona povedal: *Predstavenie sa mi páči. Môj text je ako kameň, ktorý Bob odhalil. Ako vlny mora.* ¹⁴ Autor bol takto prinútený stať sa alebo dramaturgom vlastného textu v službe režisérskej idey, alebo *personou non grata*. Najmä to druhé. Ako to povie Thomas Irmer: *od začiatku deväťdesiatych rokov situácia v Nemecku pre nových autorov bola úplne beznádejná.* ¹⁵ Nielsen v Nemecku, ale v celej Európe, tak vo Východnej ako aj Západnej.

Preto sa nemožno čudovať, že namiesto dovtedajšieho názvu „dramatické divadlo“ (teda divadlo, v ktorom dramatický autor rešpektoval a zavše aj menil konvencie), od sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia dominovala divadelná estetika aj oficiálne nazvaná „režisérské divadlo“ a neskôr aj „postdramatické divadlo“ (o čom Hans – Theis Lehman napísal knihu s rovnakým názvom).

Napriek nadvláde režisérov, nie všetci režiséri sú rovnako mocní, lebo do toho klubu môžu vstúpiť vo vzťahu k textu výlučne ikonoklasticistickí režiséri, teda tí, ktorí ho rušia a popierajú. Režisérov, ktorí si ctia text, alebo chcú uviesť na scéne nové, súčasné texty, považovali za staromódnych, menejhodnotných a za remeselníkov. A to všetko sú v súčasnom umení urážky prvej kategórie. V Chorvátsku sú takí režiséri známi ako „neviditeľní režiséri“, čím jazyk jasne určuje a hodnotí ich pozíciu.

¹³ MÜLLER, Heiner: *Hamletmaschine*. Prolog. Zagreb: Centar za kulturnu djelatnost, 1985, č. 1, s. 85-89.

¹⁴ CIULLI, Roberto In: *The Fate of the Text in Today's Theatre*, s. 160.

¹⁵ IRMER, Thomas: „Looking Back and Forward“, *New European Drama: Art or Commercial Product?* (rukopis)

Dôkaz 2.

CENY,

alebo NECH ŽIJÚ REŽISÉRI

Jedným z najlepších, veľmi konkrétnych dokladov toho, čo hovorím, je súpis ocenených Európskou cenou za divadlo v Taormine (*Europe Theatre Prize*). Pod záštitou Európskej únie túto mimoriadne prestížnu cenu udeľovala Taormina Arte, a spoluzakladateľmi sú najdôležitejšie európske inštitúcie - Európska divadelná únia (*European Theatre Union*), Európska divadelná konvencia (*European Theatre Convention*) AICT - Medzinárodné združenie divadelných kritikov a Avignonský festival. V porote (a hľadisku) sedia intendanti a riaditelia najvýznamnejších (a najbohatších) európskych divadiel, riaditelia najdôležitejších európskych festivalov, členovia režisérskeho klubu moci, ako aj známi kritici a cena má svojich rovnako významných „poradcov v jednotlivých krajinách“, v prípade Chorvátska to roky bol režisér Petar Selem.

Od roku 1986 sa udeľuje cena *najvýznamnejším divadelným tvorcom* (*for theatre excellence*), potvrdzujúc tak ich poetiku ako legitímnu, a od roku 1990 sa zaviedla cena *za novú divadelnú skutočnosť* (*for the new theatre reality*), teda pre tých, ktorí vytvárajú trendy. Laureát je automaticky pozývaný na všetky veľké svetové festivaly a môže si vybrať, v ktorom z veľkých európskych divadiel bude pracovať. Ak dovtedy nemal nejaké riaditeľské miesto, môže si byť istý, že mu ho ponúknú. Samozrejme, že laureát sa stáva (alebo je potvrdený) ako európsky úspešný a preto začne byť vzorom pre ostatných. Táto cena je ako európsky divadelný Oskar, miesto divadelnej moci a tvorby divadelnej politiky, registrovania a vytvárania nových trendov.

Preto je zaujímavé pozrieť sa kto, podľa názoru poroty od roku 1986 do roku 2001 boli najvýznamnejší divadelní tvorcovia: Ariane Mnouchkinová, Peter Brook, Giorgio Strehlev, Robert Wilson, Luca Ronconi, Pina Bauschová a Lev Dodin. Všetko samí režiséri. Jestvujú aj dve odmenené výnimky – jedným jediným oceneným autorom je Heiner Müller (autor spomenutej *Hamletmašiny*, ktorý sa neprotivil Wilsonovmu odhaľovaniu jeho diela) za rok 1994 a herec Michel Piccoli za rok 2001.

Rovnako aj cenou *za novú divadelnú skutočnosť* – boli oceňovaní režiséri (Anatolij Vasiljev, G. B. Corsetti, Eimuntas Nekrošius, Christoph Marthaler, Thomas Ostermeier, Heiner Goebbels, Alain Platel) alebo divadelné skupiny (Théâtre de Complicité, Carte Blanche, Theatergroep Hollandia, Societas Raffaello Sanzio). Všetko sú to skupiny mocnej režisérskej vízie, ktorých predstavenia sa veľmi zriedka (alebo nijako) nezakladajú na texte v staromódnom, klasickom zmysle slova. Aj tu jestvuje jedna výnimka – roku 1999 cenu *za rozvoj súčasnej drámy* dostal Royal Court Theater (v ďalšom texte RTC).

Teda od roku 1986 do roku 2001 Taormina ocenila štrnásť režisérov, štyri skupiny s výrazným režisérskeým vedením, jedného autora a jedného herca a jedno divadlo za rozvoj drámy. Výsledok je osemnásť (režisérov) k trom (všetci ostatní tvorcovia v divadle).

Dôkaz 3.

ZNÁMI VEREJNOSTI, alebo MY NEMÁME AUTOROV

Túžba po výmene dramatických autorov, teda spoznávanie autorov z iných krajín a predstavovanie vlastných, bola základnou motiváciou na založenie Medzinárodnej dramatickej kolónie Chorvátskeho centra ITI-UNESCO v Motovune v roku 1999. Nešlo to však ľahko, lebo niektoré krajiny, ako napríklad Česko, doslovne tvrdili, že *vôbec nemajú dramatických autorov!* Spoluorganizátor, České ITI centrum (ktoré pracuje v rámci agilného Pražského Divadelného ústavu) na konci roka 2000 poslalo Jiřího Pokorného ako *najlepšieho mladého dramatického autora*. Nemusím ani povedať, že to bol režisér, ktorý napísal dve hry.

Nebol to len prípad Čiech. V celej Európe vládlo presvedčenie, že autorov jednoducho niet. Niektoré krajiny dokonca verili, že celý ich národ nemá talent na písanie. Jednou z takých krajín bolo Chorvátsko. Napriek početným príkladom z minulosti, v osemdesiatych rokoch na každom kroku sa mohlo počuť alebo v médiách prečítať, že v Chorvátsku niet dobrých autorov, alebo že *vôbec niet autorov*. Naozaj neboli známi verejnosti, tak u nás, ako aj v iných krajinách.

Ak nerátame angloamerických, alebo svojich vlastných dramatických autorov, koľko dobrých európskych autorov slušne vzdelaný divadelník môže narátať po divadle absurdity a pred deväťdesiatymi rokmi? A koľko režisérov? Kniha *Východoeurópske divadlo po Železnej oponě (Eastern European Theatre after the Iron Curtain)*, ktorú pripravila Kalina Stefanova, sa skladá z tridsiatich esejí, ktoré predstavujú dvanásť štátov Východnej Európy. Každý text spomína početných režisérov, ale veľmi zriedkavo možno naďabiť na meno autora. Tomasz Kitlinski, hovoriac o poľskom divadle, povie, že nové centrum pre dramaturgiu bolo veľmi aktívne od roku 1994, ale v ďalšom texte ako významných autorov spomína iba Mrożka a Różewicza. Niektoré texty autorov vôbec nespomínajú, a Anna Lypkivska o ukrajinskom divadle uvedie: *Dnes je uvádzanie ukrajinských drám mimoriadne dôležité. Žiaľ, takmer niet nových hier písaných po ukrajinsky. (...) Kvôli tomu, že nové ukrajinské hry sú také*

zriedkavé, divadlá sa obracajú ku klasike a zahraničným textom.¹⁶ Opisujúc litovské divadlo Ramune Marcinkeviciuteová uvádza: *Tretou zvláštnosťou nášho divadla je smrť litovskej drámy. Od získania nezávislosti ani jedna uvedená litovská hra nie je hodná spomenutia*.¹⁷ A takto môžeme vyratovať ďalej...

Európska divadelná konvencia (European Theatre Convention) organizuje v Saint-Etienne, Francúzsko, od roku 1996 Európske divadelné fórum (European Theatre Forum). Témou štvrtého stretnutia roku 1999 bolo *Písanie pre divadlo dnes* (*Writing for the Theatre Today*) a texty z tohto stretnutia boli neskôr publikované v rovnomennej knihe, osobitnom vydaní časopisu Actes.¹⁸ Publikovaných bolo dvadsaťdeväť textov, ktoré približovali situáciu v jednotlivých krajinách, ale napriek téme stretnutia, väčšina mien, ktoré sa v textoch spomínajú, sú mená režisérov. Napríklad, text o nemeckom divadle zoširoka opisuje aj klasických, aj starých aj nových, mladých režisérov (Zadek, Freyer, Castrof, Marthaler, Ostermeier a ešte pätnásť mien), a až na konci článku bolo povrchne spomenutých aj pár súčasných autorov.¹⁹ Podobné je to aj v ostatných textoch a niektoré vôbec nespomínajú autorov, ako napríklad slovinský, macedónsky alebo bulharský text. Napriek téme!

Spomenuté sympóziu svetového združenia kritikov (AICT), uskutočnené roku 1997 na tému *Osud textu v súčasnom divadle*, v podstate prináša teoretické state o texte v divadle alebo opisy režisérskeho vízií. Súčasní autori sa vôbec nespomínajú a ako povedala Nina Királyová, *najviac sme tu hovorili o Shakespearovi a Hamletovi*²⁰ ako paradigme dramatického textu.

¹⁶ LYPKIVSKA, Anna : Ukrainian Theater: on an uneasy path of selfawareness, In: STEFANOVA, Kalina: Eastern European Theater after the Iron Curtain, Slavic and East European Journal, vol. 46, No 2 (leto 2002) s. 231.

¹⁷ MARCUNKEVICIUTE, Ramune : New Season of Hope an Crisis, In: Stefanova, Kalina: Eastern European Theatre after the Iron Curtain, Slavic and East European Journal, vol. 46, No 2 (leto 2002) s. 104.

¹⁸ The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today, všetky eseje publikované v špeciálnom čísle časopisu Actes Sud, Arles, 2000.

¹⁹ KAHLEOVÁ (KAHLE), Urlike: New Departuers - The Young Generation is Coming, In: The 4th European Theatre Forum 1999 – Wriing for the Theatre Today, s. 6-15.

²⁰ KIRÁLYOVÁ, Nina. In: The Fate of the Text in Today's Theatre, Novi Sad: IATC Symposium, 2002, s. 160.

Ešte horšia situácia je u teatrologov. Kongresy svetového združenia teatrologov IFTR/FIRT od roku 1957 ako tému stretnutia nikdy nemali „autora“, ani „hru“, ani „text“. Dokonca ani ako slovo v názve! Hoci sa menili najrozličnejšie témy, od národných divadiel, tanca, scénografie, politiky, performancie, teórie až po televíziu a zábavu, najbližšie k dramatickému textu sa dostali na stretnutí v Prahe roku 1991, ktoré bolo venované *Donovi Juanovi a Faustovi v 20. storočí*.

Dino Mustafić je veľmi talentovaným režisérom a súčasne aj riaditeľom drámy sarajevského národného divadla a riaditeľom známeho sarajevského festivalu MESS. Tento festival roku 2002 uvádzal slovami (...) *na festivale vystúpia Robert Lepage, Kanada, Eimuntas Nekrošius, Litva, Sachsa Waltz, Nemecko, Oskaras Koršunovas, Litva, ako aj známi/režiséri z Poľska, Slovinska, Chorvátska, Ameriky, Francúzska, Maďarska, Bulharska, Juhoslávie a Bosny a Hercegoviny*. Keď Darko Lukić spomína Festival svetového divadla v Záhrebe roku 2003, v prehľade chorvátskej divadelnej sezóny pre známe medzinárodné vydanie knihy *Svet divadla (The World of Theatre)* povedal, že cieľom festivalu bolo ukázať to najlepšie z divadelných prúdov (...) *privádzajúc najlepšie vysokorozpočtové divadlá a veľkých režisérov ako Thomas Ostermeier, Robert Lepage, Josef Nađ, Antonio Latella a Eimuntas Nekrošius*.²¹ (Všimajte si opakovanie mien pri avizovaní a uvádzaní festivalov a pri udeľovaní cien).

Príkladov je nespočet, respektíve toľko, koľko je veľkých festivalov, lebo to je zvyčajný spôsob otvárania festivalov. Na rozdiel od filmových festivalov, kde sú hviezdami herci, na divadelných festivaloch sú jedinými a ozajstnými hviezdami režiséri. Nik iný – ani herci, ani autori, ani texty.

Rovnako ako sa formuje program festivalu, formujú sa aj sezónne programy divadiel. Sezóna sa avizovala menami režisérov, ktorí budú pracovať v tom či onom divadle, niekedy aj bez názvu diela, ktoré bude režisér robiť. Pre divadlo bolo dôležité, aby sa mu podarilo získať režisérske meno, čo bude robiť, bolo menej dôležité, lebo na scéne sa beztak očakávala režisérska vízia. Keďže práve režiséri určovali repertoár podľa vlastných želaní, niet ani div, že percento súčasných textov v jednotlivých štátoch kleslo pod desať, dokonca aj pod päť percent.

²¹ LUKIĆ, Darko : Croatia, In : *The World of Theatre*, International Theatre Institute, 2004, s. 54.

FALOŠNÉ PÁTRANIE PO AUTOROVI, alebo HAMLET AKO POSOLSTVO BOŽIE

Napriek takejto nadvláde režisérov, potreba autora bola v divadle prítomná a hlasy, ktoré sa túto potrebu pokúšali artikulovať, sa konštantne ozývali v každej krajine. Ale režiséri, členovia *režisérskeho klubu moci*, umlčovali časť tých hlasov vyššie uvedenými, veľmi perfídnymi lingvistickými bravúrami (ktoré prinášali nový zmysel) a v ktorých sa jasne rozlišovali esteticky „korektné“ a „nekorektné“ slová.

Druhú časť protestných hlasov umlčovali tvrdeniami, že dobrých autorov – niet. Autorov naozaj nebolo vidieť na verejnosti (najmä takých, ktorí by boli známi na medzinárodnej úrovni), ale úporne sa tvrdilo, že autorov ani nikdy nebude. *Keď som sa začal zapodievať uvádzaním súčasných textov, všetci mi hovorili, že robím chybu lebo budúcnosť divadla je v multimedialnom a neverbálnom opise skutočnosť.*²² Povedal Manfred Beilharz, jeden zo zakladateľov nemeckého festivalu Bonner Bienale, v interview roku 2000.

Avšak autori aj ďalej prichádzali k bránam divadiel, prinášali svoje texty a úporne sa pokúšali preniknúť na scénu. Režiséri tomu nemohli zabrániť, ale brány sústavne zatvárali s pomocou dvoch veľkých pascí a jedného estetického tvrdenia.

Prvá pasca bola perfídna. Začalo sa hlásať, že autor nie je remeselník, ktorého dielo vzniká ako dôsledok jeho námahy a práce, ale že by to mal byť génus a teda vznik dobrého, geniálneho diela je dôsledkom toho, že autora trafil šíp talentu. Ako to povedal Jovan Hristić: (...) *otázka textu v divadle nie je doménou režiséra, herca, dokonca ani kritika. To je doménou Boha. Ak nám on nedá veľkého autora, musíme byť bez veľkého textu, alebo sa zapodievať klasikmi.*²³

²² OSTOVIČOVÁ (OSTOVIĆ), Gordana : Kazalište kao oružje za život (Divadlo ako zbraň pre život) Vijenac, Matica hrvatska, 15.6. 2000, č. 164.

²³ HRISTIĆ, Jovan: In: The Fate of the Text in Today's Theatre, Novi Sad: IATC Symposium, 2000, s. 154.

Hoci na prvý pohľad syntagma „že autor je obľúbenec Boha“ pekne znie, je to vlastne pasca. To, čo je v božej doméne nie je možné sa naučiť, preto na angloamerické dielne, školy písania alebo prax koncertného čítania drám, sa v Európe hľadalo ako na niečo vierolomné a vonkoncom nepotrebné.

Rovnako ako nie je možné sa niečo naučiť, ani božia milosť sa nerozvíja. Takže okrem toho, že vylúčili dielne, v ktorých sa učí písanie, v európskom divadle vylúčili aj autora z procesu tvorby predstavenia. Tým mu znemožnili, aby svoje hry rozvinul, vylepšil, aby vybrúsil ich remeselnú stránku, čo sa možno najlepšie naučiť v samotnom procese uvádzania na scénu. Bez scénickej skúsenosti autorovi je ťažko písať (a nieto ešte vyvíjať sa) a v európskom divadle situácia bola dovedená do extrém. Autor dokonca nemohol byť prítomný ani na skúškach vlastného textu. Aby *neprekážal kreatívnemu tímu* - akoby on nebol časťou toho tímu.

Druhá pasca bola ešte horšia a vychádzala z prvej. Každá dráma, aj prvý pokus mladého, hanblivého autora, bola porovnávaná rovno s *Hamletom*, so samotným božím posolstvom. Samozrejme, že nik nemal šance.

Estetická téza, ktorá pracovala proti autorovi, vyhlásila každý zrozumiteľný text, zaujímavé príbehy s jasnými charaktermi – za číre remeslo. Čím publikum malo niečo radšej, tým sa význam slova „remeslo“ posúval ďalej od umenia. A „remeslo“, samozrejme, nemalo prístup na miesta moci, do médií a klubov.

Divadlá svoju starostlivosť o súčasný text dokazovali tak, že nové hry síce neuvádzali, zato pri ohlasovaní programu na sezónu vždy vytvorili priestor pre - ako to doslovne nazývali *jeden súčasný domáci text*. Riaditelia to vysvetľovali svojou otvorenosťou voči domácej dráme a ochotou, ak sa objaví geniálny nový domáci text, „uviesť ho priamo na veľkej scéne“. Zo všetkého, čo bolo povedané je jasné, že taký text sa neobjavil.

Stav v európskom divadle druhej polovice dvadsiateho storočia bol taký, že nemohlo jestvovať „dramatické divadlo“ bez ohľadu na jestvovanie dobrého autora, alebo dobrých drám. Ak by sa ich texty aj uvádzali, autori nemohli meniť koncepcie divadla. Lebo autor, nech by bol akokoľvek geniálny, nemôže jestvovať bez podpory divadla a celej Fergusonovej *idey divadla*. Po divadle absurdity európski autori boli v kaši.

DEVÄŤDESIATE ROKY, alebo ESKALÁCIA POTREBY AUTORA

Hoci sa nám videlo, že divadlo absurdity svojim dramatickým rukopisom doviedlo divadlo do extrému, až v deväťdesiatych rokoch minulého storočia sme si začali uvedomovať, ako ďaleko od neho boli dramatici.

Zmeny konvencií, ktoré ovplyvňovali jednotlivé prvky divadelnej syntézy (od autora po herca), mali dva dôvody. Prvý, aby sa ukázalo kto je v skutočnosti hlavný v celom príbehu. Len režisér sa smel dotknúť nejakej konvencie, ak nebola potrebná pre jeho víziu. Teda bolo jasné, že predstavenie je jeho autorské dielo, ktorého zložky slobodne a plne autorsky vyberá. Tým režisér dokázal svoju nadradenosť v divadle.

Druhý dôvod menenia konvencií bolo prirodzené umelecké hľadanie nového a vzrušujúceho, niečoho v divadle ešte nevideného. Zmeny konvencií odviadli režisérov pomaly, krok po kroku, mimo divadla samotného – k videu, k tancu, k pohybu, k vizuálnym obrazom, k mechanickému hercovi a k predstaveniu bez slov, bez emócií a bez príbehu, bez komunikácie s publikom.... Hoci režisérske vízie boli sprevádzané múdrymi manifestmi, ktoré všetko vysvetľovali vo svetle teoreticko-historického divadelného kontextu a súčasne tvrdili, že to, čo vidíme na scéne je *jediné moderné, súčasné, správne* a keďže niektorí z tých režisérov boli skutoční géniovia, ktorí vytvorili predstavenia vysokých kvalít, tento prístup, teda „režisérske divadlo“, napriek tomu odviadol európske divadlo do slepej uličky. Situácia kulminovala koncom osemdesiatych rokov.

Kritici (a najmä novinári) „režisérske divadlo“ prijali – veď ktože by sa verejne priznal, že je *spiatočník, hlúpy alebo zaostalý*. Okrem toho, publicisti podľa definície svojho povolania majú radi nové, teóriou podopreté a vysvetlené trendy. Tak ako režiséri aj teoretici neustále hľadajú niečo nové, iné a preto aj v nahom kráľovi nájdu nejaký zmysel. Na kritikov je ľahko zapôsobiť svetovými alebo európskymi úspechmi, takže festivaly, na ktoré takéto

predstavenia pozývali, boli potvrdením ich kvalít. Ak selektori a poroty veľkých festivalov považujú niečo za veľkú hodnotu, hádam len kritik lokálnych novín (alebo hoci aj významných novín z malej krajiny) nepovie, že tu niečo nie je v poriadku. Radšej sa pokúsi pochopiť o čo ide a vysvetliť to svojim čitateľom. Ale takto sa v skutočnosti stáva nasledovníkom a pripisuje význam tomu, o čom hovorí. Prijímajúc trend, sám kritik pomáha v budovaní niečoho nového a cíti sa prijatý, cíti sa v trende.

Dokonca aj zriaďovatelia pristali na takúto situáciu. Európske divadlo je zväčša financované z verejných zdrojov, ktoré rozdeľujú rozličné ministerstvá a úrady. V nich sedia byrokrati, ktorí, bez ohľadu na stupeň vzdelania a skúsenosti, si neželajú vstupovať do rozpráv o umení. A keďže „režisérské divadlo“ je priveľmi metaforické na to, aby sa politický systém cítil ohrozený, ako krytie na pridelenie peňazí lokálnemu byrokratovi stačila argumentácia, že také divadlo prijali odborníci (selektori, poroty festivalov a cien) a kritika.

Avšak v tomto raji „režisérského divadla“ bol jeden problém – publikum. Ani publikum nechcelo byť vyhlásené za spiatocnícke, takže mlčalo, ale, na rozdiel od kritikov, ktorých prah tolerancie je takmer nekonečný, publikum do divadla prestalo chodiť. Druhú polovicu 20. storočia poznamenáva odchod publika z divadla, ktorý taktiež kulminoval v osemdesiatych rokoch.

Na to sa nachádzali dôvody. Vo Východnej Európe sa uvádzali tri dôvody, všetky tri ako dôsledky novej politickej skutočnosti. Prvým dôvodom boli spoločenské premeny. Televízny prenos dejín, ktoré sa práve rodia, sa stáva zaujímavejší než divadelné predstavenie. Demokratické procesy, ktoré zaviedli viacstranický politický systém, odňali dovtedy veľmi silnú politickú subverzívnu funkciu divadla. Pred politickými zmenami vo Východnej Európe divadlo často bolo miestom, na ktorom sa hovorilo proti štátu a moci. Všetci vedia o hrách Václava Havla, ktoré boli hrané po domoch pre vybrané publikum, vo veľmi ilegálnej a nebezpečnej atmosfére potom, čo sa po kritike systému Havel stal disidentom. No teraz sme mohli počuť od politikov v televízii, alebo prečítať si v novinách oveľa väčšie kritiky moci než boli tie, ktoré sme videli alebo čítali v drámach.

Ako druhý dôležitý dôvod odchodu publika z divadiel vo Východnej Európe sa uvádzala dostupnosť nových technológií zábavy ako video, počítače a podobne, po ktorých Východná Európa veľmi túžila.

Ako tretí dôvod sa uvádzalo schudobnenie publika.²⁴ Všetko to znelo veľmi logicky (okrem toho tretieho dôvodu, lebo divadlo je naďalej lacnejšie než kino a vo väčšine východoeurópskych krajín sa naozaj nemôže povedať, že je drahé), ale kríza publika nebola špecifickou záležitosťou Východnej Európy. Veď krajiny Západnej Európy mali podobné problémy, hoci nemali vyššie uvedené dôvody. Nemecko, napríklad, o tomto probléme začalo v osemdesiatych rokoch nielen vážne hovoriť, ale sa pokúšalo tento problém aj riešiť.

Práve ako dôsledok tejto krízy publika v Európe volanie po autorovi začínalo byť čoraz hlasnejšie. Potreba autora stala sa koncom 20. storočia taká výrazná, že sa pociťovala nielen v samotnom divadle (alebo publiku), ale aj v celej spoločnosti. Zrazu nielen ministerstvá kultúry po celej Európe, ale aj iné štátne inštitúcie začali byť ustarané z nedostatku domácich autorov a preto začali akciu na riešenie problému. V deväťdesiatych rokoch sa začal proces, ktorý nazývam „potreba autora, alebo návrat k popretým koreňom“, ale zámerne vynechám úvodzovky.

Proces sa manifestoval rozličnými spôsobmi. Dvaja úspešní nemeckí autori, dve výnimky nemeckého divadla, Heiner Müller (ten, ktorý napísal *Hamletmašinu*) a Tankerd Dorst založili roku 1990 pri berlínskej umeleckej akadémii, po prvý raz v dejinách nemeckej univerzity – kolégium kreatívneho písania.²⁵ Po celej Európe sa začali zakladať dielne kreatívneho písania a semináre. Miro Gavran, vtedy mladý, práve etablovaný autor, koncom osemdesiatych rokov sa začal presadzovať v Chorvátsku napriek vtedajšiemu odporu prostredia. *V poslednom desaťročí boli založené početné centrá pre novú drámu v krajinách Východnej Európy*²⁶ a v Krakove bolo založené jedno z prvých medzinárodných centier pre štúdium súčasnej drámy,

²⁴ STEFANOVA, Kalina: Eastern European Theatre after the Iron Curtain. Slavic and East European Journal, vol. 46, No 2 (leto 2002).

²⁵ KAHLEOVÁ, (KAHLE), Ulrike Kahle: New Departures – The Young Generation is Coming, In: The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today, Arles: Actes Sud, s. 13.

²⁶ KIRALYOVÁ (KIRÁLY), Nina : The Hero of the Contemporary East European Drama, In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

ktoré pod názvom Seminár súčasnej drámy, sústredil nemeckých a poľských teoretikov. Chorvátske centrum ITI-UNESCO založilo roku 1999 spomínanú dramatickú kolóniu v Motovune s úmyslom výmeny autorov a režisérov s inými krajinami. Podľa vzoru O'Neill Theatre Centre z Watefordu, USA, základná idea bola práca dramatikov na texte a koncertná realizácia na záver kolónie.

Po tom ako sa Chorvátsko osamostatnilo, Ministerstvo kultúry roku 1991 založilo festival chorvátskej drámy – Marulićove dni (Marulićeve dane) a ustanovilo Cenu za dramatické dielo „Marin Držić“. Ministerstvo finančne odmeňovalo autorov, ale dodatočne aj pomohlo divadlám, ktoré chceli uviesť odmenenú drámu. Bola ustanovená ešte jedna dotácia pre divadlá na uvádzanie domáceho textu.

Pomoc ministerstva kultúry národnej drámy nebola náhodná len v krajinách, ktoré získali politickú nezávislosť, čo im pomohlo aj pri definovaní vlastnej identity. Väčšina európskych krajín založila festival národnej drámy, ak ho už predtým nemali, alebo nové festivaly, ktoré dominantne mali bližšie určenie národného v názve (spomeniem len Maďarsko a Švédsko). Škandinávске krajiny majú fond pre preklady, ktorý delia medzi všetkých záujemcov a ešte aj sponzorujú uvedenie diela v inej krajine. Po celej Európe boli založené ceny pre autorov: napríklad roku 1995 v Hannoveri, alebo 1998 a 2000 v Litve a na Slovensku.

V Nemecku roku 1922 začalo činnosť Bonner Biennale, ktoré malo podtitul „festival novej európskej drámy“. Na čele boli dramatik Tankred Dorst (ten istý, ktorý založil aj štúdia písania) a spomenutý režisér Manfred Beilharz, ktorý si uvedomoval nedostatok dramatikov v divadle. Tí dvaja cestovali po celej Európe a hľadali nových autorov, ako povedal Beilharz: *Bonner Biennale vzniklo z túžby ukázať, čo sa deje v divadle nielen veľkých ale aj menších európskych krajín. Nechceli sme festival, ktorý by končil na hraniciach európskej únie, chceli sme nazrieť aj do iných európskych krajín, byť mostom medzi Východom a Západom. Okrem toho, našim úmyslom bolo aj skúmať súčasné dramatické texty, ktoré hovoria o živote aký dnes žijeme. Také drámy, ktoré divadlá uvádzajú v jazykoch svojich krajín, majú neoceniteľnú autentickosť, atmosféru, vôňu ktorá prenáša prelomové udalosti svojich prostredí.*²⁷

²⁷ OSOVIČOVÁ (OSOVIĆ), Gordana: Kazalište kao oružje za život. Vijenac, Zagreb: Matica hrvatska, 15. 6. 2000.

Spomenutí svetoví kritici (AICT) ako tému svojho sympózia v roku 1997 zvolili *Osud textu v dnešnom divadle* a Európske divadelné fórum venovalo rok 1999 autorovi. Bez ohľadu na to o čom sa písalo v materiáloch z týchto dvoch významných stretnutí (a na čo som poukázala v predchádzajúcich častiach), už samotný výber témy hovoril o potrebe premien.

Dokonca aj Taormina urobila roku 1999 výnimku, cenu za *novú divadelnú skutočnosť* udelila Royal Court Theatre - za *rozvoj novej drámy*. A keď roku 2001 hlavnú cenu dostal filmový herec Michael Piccoli a keď cenu za *novú divadelnú skutočnosť* udelili hudobnému (Nemec Heiner Goebbels) a tanečnému divadlu (Belgičan Alain Platel), bolo očividné, že sa niečo mení dokonca aj v samotnom srdci moci a že Európa nevie, čo by mala urobiť so svojimi divadelnými víziami, lebo vizionári ju dovedli do slepej uličky. Zaujímavé je, že po roku 2001 sa cena už neudelila,* hoci porota vybrala laureáta. Možno problém bol práve v jeho profesii, lebo porota vybrala – Harolda Pintera, dramatika.*

Táto zmena klímy mohla veľmi ľahko ohroziť režisérsky primát v divadle a vrátiť mu starého kráľa – autora. Režiséri pochopili, že túto situáciu musia nejako zvrátiť v svoj prospech a tak sa intenzívne zapojili do pátrania po novej dráme. Po tom, ako sa predstavenia pol storočia zakladali na režisérskej ideí, dramatizáciách, spracovaniach, dramatických čítaniach a „*predtexte*“, po tom, ako slová „dramatik“ a „dráma“ boli považované za neslušné a režiséri, ktorí režírovali súčasných autorov boli nazvaní „neviditeľní“ a považovaní za „remeselníkov“, zrazu režiséri z *režisérského klubu moci* mali plné ústa pátrania po dramatikovi a dramatickom texte. Ale nie po akejkoľvek dráme, hľadala sa osobitá, nová a nadlokálna, hľadala sa „nová európska dráma“.

Pri svojom pátraní režiséri spočiatku pozreli, logicky, do Veľkej Británie, lebo všetko doteraz povedané o vzťahu režiséra a autora neplatí pre angloamerické divadlo. Veľká Británia divadelnou organizáciou a spôsobom fungovania, ako aj vzťahom ku komponentom divadla, vytvára spolu s USA osobitý divadelno-kultúrny okruh. V deväťdesiatych rokoch sa v britskom divadle udialo niečo mimoriadne zaujímavé.

* Pinterovi napokon cenu udelili v roku 2006 po obnovení Európskej divadelnej ceny v talianskom Torine.

2. KAPITOLA

DRÁMA IN-YEAR-FACE, alebo BRITSKÝ TREND NÁSILIA

*To, čo charakterizuje britské divadlo počas jeho zlatej kreatívnej éry (....) sú jeho dramatici*²⁸ a dráma je základom divadla v angloamerickej divadelnej kultúre. Ako to vysvetlil David Edgar: *Každých desať rokov sa vyhlasuje smrť britského divadla vôbec a najmä toho sociálne angažovaného. A vždy keď sa to stane, môžete sa stavať, že bude nasledovať skutočná vlna mladých britských dramatikov, odhodlaných zobrazit' to, čo sa deje v spoločnosti.*²⁹ Vo viere, že práve dráma a dramatik pozdvihnú divadlo z mŕtvych, angloamerické divadlo odjakživa rozvíjalo a pestovalo vlastných autorov, takže Graham Whyborow, dramaturg Royal Court Theatra, mohol verejne vyhlásiť, že vo Veľkej Británii je *dramatik umelec a všetci ostatní slúžia jeho textu.*³⁰ Barrie Rutter herec, režisér a riaditeľ divadla Northem Broadsides Production vraví, že celá jeho práca na predstavení sa začína od textu. *Text je počiatkom a základom sveta.*³¹ Takéto vyhlásenia vo zvyšku Európy možno počuť len zriedka.

Avšak koncom osemdesiatych rokov režisérske divadlo začalo pomaly dobýjať aj Veľkú Britániu. Stačí vidieť súpis umeleckých riaditeľov londýnskych divadiel, ktorí z deväťdesiatich percent boli - režiséri. Nicholas Hytner prišiel na čelo londýnskeho National Theater po Trevorovi Nunnovi a obaja boli režiséri. Max Stafford – Clark, Stephen Daldry, Ian Rickson, Dominic Dromgoole, aby som spomenula len najvýznamnejších režisérov – všetko boli riaditelia londýnskych kultových scén ako Royal Court Theatre (RCT),

²⁸ SIERZ, Aleks: In: Yer-Face Theatre, London: Faber, 2000, s. 11.

²⁹ EDGAR, David: In : New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

³⁰ WHYBOROW, Graham: In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

³¹ RUTTER, Barrie: In: Eight International Symposium om Ancient Greek Drama Cyprus, 2004 (diskusia).

Busch, Gat, Almeida Theatre, Soho, Out of Joint. Jeden z nich, Ian Rickson takto popisoval situáciu v RTC koncom osemdesiatych rokov: *Malá scéna Theatre Upstairs bola zatvorená, uvádzalo sa len šesť nových textov ročne a písanie drám bolo v zlom stave (...)* *Energia prichádzala od klasikov a režisérov, ktorí písali.*³² Ako je známe, RTC nazval jeho prvý umelecký riaditeľ George Devine divadlom dramatikov (the playwright's theatre), lebo od samého začiatku jeho funkciou bolo objavovanie a uvádzanie nových domácich textov, potom si môžete predstaviť aká bola situácia v iných divadlách.

Priamym dôsledkom ofenzívy režisérov v Británii bol pokles uvádzania súčasných autorov. Keď sa koncom osemdesiatych rokov podiel znížil na menej než desať percent, situácia bola prehlásená za kultúrnu katastrofu. Art Council (britský variant Ministerstva kultúry) začal podnecovať rozvoj a uvádzanie nových domácich textov. Respektíve, prideloval osobitné dotácie na tento účel. A naozaj, situácia sa veľmi rýchlo zmenila, už v rokoch 1994-1996 sa percento zdvojnásobilo, čo znamenalo, že v tom čase bolo uvedených niekoľko sto (!!!) nových britských hier.³³

³² SIERZ, Aleks: In-Yer-Face Theatre, London, Faber, 2001, s. 234.

³³ SIERZ, Aleks: Stil. In-Yer-Face New Theatre Quarterly 69, 2002, vol. 18.

ZAČIATOK VZOSTUPU TRENDU, alebo DO NOVÍN ZA KAŽDÚ CENU

Medzi početnými novými drámami RTC roku 1995 v premiére uviedlo aj prvú hru mladej autorky Sarah Kaneovej *Spustošení (Blasted)* s explicitným násilím na scéne. V hľadisku malej sály so šesťdesiatimi miestami boli najmä kritici a všetci o texte napísali výrazne negatívne kritiky. Jack Tinker z Daily Mail svoju kritiku nazval „Hnusná oslava svinstiev“ a predstavenie komentoval: *autorka hlavu publika strčila do koša na odpadky*. Okrem zhrozenia sa obsahom, respektíve množstvom explicitného násillia, kritici boli zhrození aj nízkou úrovňou písania. Michael Billington v Guardian sa pýtal: *Ako taká naivná písачka prešla cez inak veľmi rozumnú správu divadla?*³⁴

Po premiére zavládla panika. Publikum bolo šokované, z divadla vychádzalo zhrozené (*človek pred mnou kričal, že v Anglicku treba zaviesť cenzúru*, svedčil Michael Billington³⁵) a redakcie novín boli zavalené listami nahnevaných divákov. Hra bola novotou, no upútala čitateľov nielen v kultúrnej rubrike, ktorá mala nízku čítanosť, ale pritiahla aj pozornosť ľudí, ktorí vôbec nemali záujem o divadlo. *Panika ktorú spustili čitatelia novín sa preniesla do televízie, kde sa komentátori kultúry s radosťou zahryzli do tohto šľavnatého škandálu.*³⁶

³⁴ HATTENSTONE, Simon: A Sad Hurrah, Guardian, 1. júna 2000.

³⁵ BILINGTON, Michael: How do You Judge a 75-minute Suicide Note, Guardian 30. 6. 2000.

³⁶ SIERZ, Aleks: In- Yer - Face Theatre, London, Faber 2001, s. 93.

Napriek jednotnej negatívnej odpovedi kritiky a publika, nielenže hneď bola uvedená druhá dráma Sarah Kaneovej *Faidrina láska* (*Phedra's Love*), ale autorka dostala možnosť sama ju režírovať v Gate Theatre. V divadle to nie je zvyčajný postup – zvyčajný postup je, že autor úspešnej drámy hneď dostane druhú príležitosť. Ak hra má negatívne kritiky a ešte negatívnejší ohlas u publika, ak sa hra považuje za neúspech jej autor zvyčajne hneď nedostane druhú príležitosť na scéne rovnakej veľkosti. Musí trochu počkať, vrátiť sa o schodík nižšie, na menšie scény, alebo ešte lepšie, do dielní, aby mohol svoj nový projekt lepšie dopracovať. V tomto prípade Kaneová nielenže hneď dostala právo na uvedenie druhej drámy, ale RTC v tom istom roku uviedlo aj drámu *Mojo* mladého Jeza Butterwortha, hru o maffii v päťdesiatych rokoch. Bolo to po prvý raz po Osbornovej hre *Obráť sa v hneve* (1956), čo sa dielo neznámeho autora uviedlo na veľkej scéne. A práve takto bolo propagované v novinách. A najvážnejší odkaz Stephena Daldryho, režiséra tohto predstavenia, Ianovi Riksonovi bol, že: *zapojí mužskú nahotu do predstavenia*.³⁷

Nasledujúci rok RCT pokračoval v tejto línii a uviedol hru podobného štýlu *Shopping and F**** Marka Ravenhilla. Hru zaradili na repertoár skôr než bola napísaná, ale názov bol prijatý!³⁸ Aj táto hra mala u publika a kritiky podobný ohlas ako *Spustošení*, ale aj Ravenhilla hneď posmelili, aby napísal druhú drámu, uvedú ju bez odkladania.

Všetky tieto hry, ale najmä hry Kaneovej a Ravenhilla, mali negatívny ohlas vo verejnosti, ale obrátili na seba pozornosť, stali sa udalosťou pre noviny aj na iných než kultúrnych stránkach, spôsobovali rozruch a zrazu malé a alternatívne britské scény boli zaplnené hrami plnými explicitného násillia a vulgárneho jazyka a takto tvorili nový tematický trend.

³⁷ URBAN, Ken: Towards a Theory of Cruel Britain. Coolnes, Cruelty and the Nineties, *New Theatre Quarterly* 80/2004, s. 360.

³⁸ URBAN, Ken: Towards a Theory of Cruel Britain. Coolnes, Cruelty and the Nineties, *New Theatre Quarterly* 80/2004, s. 360.

BOJ ZA DOMINANCIU TRENDU, alebo DVE VINY PROTIVNÍKOV

Jack Bradley, dramaturg National Theater, dostáva viac než tisíc nových textov ročne, Graham Whyborov v RCT dostáva viac než tri a pol tisíc nových textov ročne.³⁹ Jestvuje oficiálna správa New Playwright Trust, že v polovici deväťdesiatych rokov v Británii kolovalo približne 25 000 nových dramatických diel.⁴⁰ Ak na to pozeráme z estetického hľadiska, naozaj nebolo ľahké ospravedlniť výber a uvedenie práve hier plných násillia, hier, ktoré navyše vyvolávali negatívne reakcie. To vyžadovalo istú stratégiu.

Boj za afirmáciu tohto násilného trendu vo Veľkej Británii nebol ľahký a začal sa roku 1995, po prvom negatívnom ohlase, ktorý vyvolala Sarah Kaneová. Bol to boj veľmi premyslený: viedli ho režiséri na čele so Stephenom Daldrym, ktorý sa stal známy réžiami klasikov a uvádzaním obnovených inscenácií (revivals). Potom ako v polovici deväťdesiatych rokov (1993-1998) prišiel na čelo RTC, redefinoval štýl tohto divadla. Tvrdil, že jeho základnou funkciou je *uvádzanie provokatívnych mladých autorov*, teda veľmi jasne určil akí autori ho zaujímajú a usilovne na tom pracoval. Vedome a úmyselne vyberal najprovokačnejšie témy, lebo chcel vyvolať reakciu verejnosti. Spomínate si na ten jediný odkaz Stephena Daldryho Ianovi Ricksonovi, režisérovi drámy *Mojo*, aby zapojil mužskú nahotu do predstavenia.⁴¹

³⁹ BRADLEY, Jack: If It's Tuesday, it Must be Belgrade! In New European Drama Art or Commercial Product? (rukopis).

⁴⁰ SIERZ, Aleks: In-Yer-Face Theatre, London, Faber, 2001, s. 236.

⁴¹ Pozri poznámku 37.

Keď texty vyvolali silnú negatívnu reakciu v médiách, bolo prirodzené, že tie isté média pozývali režisérov a umeleckých riaditeľov, aby obhájili svoj výber. Pozornosť médií získali a ďalej ju krmili novými a čerstvými provokáciami. Odtiaľ pramení skutočnosť, že automaticky dovolili autorovi, aby po neúspešnej dráme pracoval ďalej. Lebo sa od neho očakávala ešte jedna rovnako provokačná hra.

Avšak Daldryho stratégia po získaní médií bola múdrejšia než hra na prvú loptu. Potom, ako sa zdvihol negatívny mediálny prach, Daldry na druhé uvedenie *Spustošených* Sarah Kaneovej pozval najznámejších žijúcich britských autorov – Edwarda Bonda, Harolda Pintera a Davida Edgara.⁴² Samozrejme, starší kolegovia začali brániť svojich mladých kolegov pred negatívnou publicitou. Bránili tým svoju vlastnú profesiu. David Edgar odjakživa pomáhal mladým autorom, viedol početné dielne kreatívneho písania a roku 1989 založil diplomové štúdium písania na univerzite v Birminghame, kde študovala nielen Sarah Kaneová ale aj mnohí iní mladí autori. Viem si predstaviť seba v takej situácii: postavila by som sa za svojho študenta, ktorého média tak tvrdo napadli, hoci by som vôbec nesúhlasila s jeho estetickými alebo hocíjakými inými názormi.

Daldry okrem toho organizoval pravidelné obedy pre kritikov a pokúšal sa ich zapojiť ako súčasť projektu, vysvetľoval im svoje estetické idey a premeny, ktoré sa musia udiť v umení, ktoré, len pozrite, umrie pred našimi očami, ak niečo nepodnikneme. Spomínate si ten náš výrok o kritikoch, ktorí chcú byť spoluúčastníkmi zmien a ktorí sú schopní rozoznať nové trendy! Ale to všetko nestačilo. Necelé dva roky po premiére *Spustošených*, v roku 1997, David Edgar na svojej univerzite zorganizoval divadelnú konferenciu nazvanú *O súčasnosti* (*About Now*) v snahe, aby sa súvislo prehovorilo o pravom boome mladých autorov a ich novom rukopise. Pozval autorov, kritikov, teoretikov, ale väčšina hlasov hovorila proti novej dráme plnej násillia. Napríklad Peter Ansorge tvrdil, že je to dráma, ktorá potvrdzuje predsudky a nebojuje proti nim, že namiesto k širokému okruhu ľudí hovorí iba veľmi úzkemu kruhu „rodov“, ku ktorému aj sama patrí.⁴³

⁴² ROBERTS, Philip: *The Royal Court Theatre and the Modern Stage*. Cambridge Studies in Modern Theatre, 1999, s. 222.

⁴³ SIERZ, Aleks: *About Now in Birmigham*, *New Theatre Quarterly* 51/1957, s. 289-290.

Preto Daldry a ostatní stúpenci trendu, najmä režiséri, rozvinuli silnú mediálnu kampaň a mediálny nátlak, ktorý sa rýchlo definoval do dvoch veľmi agresívnych línií rozvíjania viny u tých, ktorí myslia inak (u protivníkov). Jedna línia sledovala rozvíjanie estetickej a druhá osobnej viny.

ESTETICKÁ VINA, alebo STAROMÓDNI A KONZERVATÍVNI

Po premiére *Spustošených* v britských médiách sa spustila polemika pro/contra Sarah Kaneovej, v ktorej všetci protivníci jej práce boli prehlásení za: *staromódnych, hlúpych, za spiatočnikov, konzervatívnych, úzkoprsých malomeštiakov, umelecké mŕtvol, ideologických pravičiarov*. Polemika však nebola pro/contra Sarah Kaneovú, dokonca ani pro/contra nového dramatického trendu, ale vystupovala ako boj medzi pokrokovými a spiatočníkmi. Stúpenci trendu boli, pochopiteľne, pokrokoví. Ako špeciálne kvality trendu, ktoré potvrdzujú jeho vážnosť a modernosť, sa uvádzalo chrabré politické stanovisko týchto hier, ich úprimné a poctivé zobrazovanie skutočnosti a veľmi rýchlo nasledovali argumenty o *svetovej sláve v iných štátoch, kde spoznali hodnoty týchto hier* a uvádzajú ich bez akýchkoľvek problémov a prekážok, lebo ich divadlo je nové, progresívne a otvorené. Iné štáty sa nenazdávajú, že uvedenie brutálnosti je šokujúce, dokonca žiadajú ešte viac. Všetky tieto vyhlásenia boli demagógiou alebo poloprávdami, ale o tom budem hovoriť neskôr, ale samozrejme, ako väčšina demagógií, boli veľmi pôsobivé.

OSOBNÁ VINA, alebo KRUTÍ A NECITLIVÍ

Objektívne nazeranie nebolo ľahké od samého začiatku aj kvôli obsahu samotných hier. *Premiéru zaplavila hystéria a ťažko bolo hru posudzovať pokojne a chladnokrvne*, povie Michail Billington,⁴⁴ ale preto, lebo druhý smer útoku stúpcov tohto štýlu mal za svoj cieľ vyvolať pocit viny, alebo výčitiek svedomia, u anglických kritikov. Totiž, Sarah Kaneová sa otvorene priznala, že je chorá: diagnóza bola silná psychická depresia. Nakoniec sa rozhodla pre liečenie, ktoré jej však nepomohlo a vo februári 1999 užila nadmernú dávku práškov na spanie. V nemocnici jej zachránili život, ale hodinu ju nechali samú, čo stačilo na to, aby odišla na záchod a obesila v dvadsiatom ôsmom roku života.

Kaneovej posledná hra *Psychóza 4. 48* (*4. 48 Psychosis*) bola uvedená po jej smrti v RTC v roku 2000. Pri príležitosti premiéry v RTC tvrdili, že sa chcú vyhnúť publicite, lebo nemienia zneužiť jej smrť a preto predstavenie oznámili prostým čiernym plagátom. Ale predstavitelia RTC využili každú príležitosť, aby vyrozprávali príbeh o jej chorobe a smrti, preto sa to všetko stalo verejne známym faktom.⁴⁵ Čierny plagát bol očividným dôkazom, predstavenie malo toľkú publicitu, akú sa len podarilo dosiahnuť. Všetci, absolútne všetci, vedeli že názov hry znamená čas budenia v okamihoch autorkinej najhlbšej depresie. Keďže išlo o monológ osoby, ktorá je na psychiatrickom liečení, dráma sa uvádzala ako autorkin umelecký závet, čo viedlo k tomu, že jej brat, Simon Kane, vydal *vyhlásenie pre médiá*, v ktorom zdôraznil, že posledná hra *Psychóza 4.48* *hovorí o zúfalstve samovraha, ale že to nie je zľahka zahalený testament samovraha*.⁴⁶ Bratovo vyhlásenie veľa nezmenilo na recepcii hry. Pod tlakom všetkých týchto vecí, bolo dosť ťažké predstavenie objektívne posudzovať

⁴⁴ HATTENSTONE, Simon: A Sad Hurrah, Guardian, 1.8. 2000.

⁴⁵ Aj v Taormine roku 1999, pri prijímaní ceny, podrobne hovorili o jej chorobe a jej smrti, oznamujúc uvedenie *Psychózy 4.48* vo svojom divadle.

⁴⁶ SIERZ, Aleks: In-Yer-Face Theatre, London, Faber, 2001, s. 90.

z estetického hľadiska. Preto sa nemožno čudovať, že Michael Billington nazval svoju kritiku v Guardiane „Ako posudzovať 75 - minútový testament samovraha“. ⁴⁷

Vyvolávanie pocitu viny u tých, ktorí jej diela odmietali, bolo viac než očividné, lebo Edward Bond napísal, že Sarah Kaneovú *zabili divadlo a kritici*. ⁴⁸ Michael Billington sa nespočetne veľa krát písomne ospravedlnil priznávajúc, že autorku jeho kritika najväčšmi zasiahla, lebo sama mu o tom napísala v liste. ⁴⁹

Pri takomto silnom pociť viny nanútenom kritikom, naozaj nebolo ľahké napísať niečo negatívne, keď roku 2001 RTC zorganizoval retrospektívnu prehliadku jej hier, sprevádzanú vydaním knihy drám vo vydavateľstve Methuen. Od premiéry a negatívnych, úprimných reakcií (ako na obsah, tak aj na kvalitu textov) sa veľa udialo: kampaň v médiách, množstvo podobných diel, *svetový úspech hier, meranie otvorenosti scén podľa uvádzaní a týchto hier*, jej smrť, takže kritici sa posýpali popolom a popierali vlastné prvotné názory. Verejne sa priznávali, že *hneď nespoznali jej talent*. ⁵⁰ Všetci začali spoznávať „krásu“ a „pravdu“ v hrách, ktoré sa stali *radom poetických obrazov*, ⁵¹ *chrabрым stvárnením pravdy*, alebo *odvážnym politickým stanoviskom*. Slovník stúpcov trendu úplne prevládol a Kaneovej diela sa stali mimoriadne dôležité pre britskú scénu. Sám Michael Billington v článku o znova uvedených *Spustošených* situáciu veľmi úprimne opísal takto: *Pred piatimi rokmi som veľmi negatívne hodnotil Spustošených Sarah Kaneovej. Ale keď som včera večer videl obnovené naštudovanie, získala si ma jej temná sila. Čo sa zmenilo? Priestor, svetlo, scénografia, herci aj réžia Jamesa Macdonalda sú radikálne iné. Ale, okrem toho všetkého, jej dielo teraz vidieť vo svetle jej tragicky krátkej kariéry a jej posadnutosťou existencie lásky v monštruózne krutom svete*. ⁵²

⁴⁷ BILINGTON, Michael: How do you Judge a 75 minute Suicide Note? Guardian, 30. 6. 2000.

⁴⁸ HATTENSTONE, Simon: A Sad Hurrah. Guardian, 1. 8. 2000.

⁴⁹ V Taormine roku 1999 M. Billington viedol okrúhly stôl venovaný RTC a tam to znova vyhlásil.

⁵⁰ PODGOREVCOVÁ (PODGOREVC), Petra: Tudi jaz nisem takoj spregledal, Maska 5-6/ 2001, s. 30.

⁵¹ GREIG, David: Predslov. Sarah Kane. Complete Plays. London: Methuen Drama, 2001.

⁵² BILLINGTON, Michael: Blasted. Guardian 5. 4. 2001.

KRITICI OPĀTUJÚ ÚDER, alebo ZÁNÍK TRENDU

Nástup množstva dramatikov v deväťdesiatych rokoch (niekoľko sto inscenovaných nových textov!) anglickí kritici prijali a nazvali „nová britská dráma“, situáciu považovali za súčasť fenoménu „Cool Britannia“, britskej kultúrnej renesancie druhej polovice deväťdesiatych rokov minulého storočia. Napriek mnohým tematickým a štýlovým rozdielom nových drám, netrvalo dlho a stalo sa očividné, že *špinavé drámy o násilí* tvoria v britskej dráme *badateľný trend*.⁵³ Jav prijali ako novú tematickú módu, lebo *každá historická doba vyvrhne nejakú charakteristickú tému*⁵⁴ a anglické javisko (rovnako ako americké) má tendenciu témy meniť.

Najskôr bolo potrebné novú vlnu pomenovať a tak od polovice deväťdesiatych rokov, teda od čias, keď vznikli hry, sa v Anglicku používali rozličné názvy: *cutting edge theatre* (divadlo na hrane), *dirty plays* (špinavé hry),⁵⁵ *neo-Jacobinism* (nový jakobinizmus), *new brutalism* (nový brutalizmus), *theatre of urban enmity* (divadlo mestskej nudy) a *in-her-face theatre* (dráma, ktorá dáva po pysku)⁵⁶. Aleks Sierz, divadelný kritik Herald Tribune, početnými článkami (a príhodnosťou termínov) vybojoval domináciu posledného termínu, k čomu dopomohla aj kniha, ktorú v Londýne publikoval roku 2000 pod názvom *In -yer-face divadlo. Britská dráma dnes*. (*In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*). Kniha je vyčerpávajúcou analýzou trendu a Sierz založil aj skvelú informatívnu webovú stránku.⁵⁷ Aleks Sierz do trendu zaradil približne dvadsať autorov,

⁵³ POGOVREVCOVÁ (POGOVREVC), Petra: Tudi jaz nisem takoj spregledal. Maska 5-6/ 2001, s. 30.

⁵⁴ SIERZ, Aleks: Still In-Yer-Face. New Theatre Quarterly. Cambridge Univerzity Press, vol. 18, č 1/ 2002, s. 20.

⁵⁵ Cool Britania. In-Yer-Face, Writing in the British Theatre Today, New Theatre Quarterly. Cambridge Univerzity Press, vol. 18, 1998, s. 324-333.

⁵⁶ SIERZ, Aleks: Still In-Yer-Face., New Theatre Quarterly. Cambridge Univerzity Press, vol. 18, 2002, č. 1, s. 18.

⁵⁷ www.inyerface-theatre.com

z ktorých sú najznámejší Kaneová, Ravenhill, Enda Walsho (Disko svine, *Disco Pigs*). Jez Butterworth (*Mojo*), Irvin Welsch (*Trainspotting*), Martin Crimp (*The Treatment*) a Ben Elton (Pukance, *Popcorn*).

Po prvom šoku kritici trend prijali, videli všetky predstavenia, ktoré im v rámci trendu ponúkli, prekonali emócie (zo sledovania predstavení, čo niekedy naozaj nebolo ľahké, cez boje v médiách a pocit viny) a dostali sa k analýze. Po retrospektíve Sarah Kaneovej, teda od roku 2002, nasledovala v Británii vážna analýza trendu, ktorý mal za sebou šesť rokov inscenačných výsledkov. Jednu z najvýznamnejších analýz publikoval Aleks Sierz v časopise *New Theatre Quarterly* vo februári roku 2002 pod názvom „Ešte vždy dáva po pysku ?“. V texte s podtitulom „Ku kritike divadla, ktoré dáva po pysku“ položil niektoré kľúčové otázky: (...) *je to kultúrna turistika?, je to móda?, je šoková terapia kontraproduktívna?, nemajú srdce?, sú tie drámy vôbec dobré?, sú priveľmi introvertné?, sú reakčné?* ⁵⁸ Odôvodnil každú z týchto otázok a nakoniec prišiel k záveru, že ide o ikonoklastickú módu, ktorá rozbúrila anglické divadlo, ale sa po istom čase sa vyčerpala. *Skončila sa nová vlna deväťdesiatych rokov? Niektoré znaky hovoria, že áno: smrť Sarah Kaneovej vo februári 1999, veľký úspech Conora McPhersona na West Ende s dosť miernou a upokojujúcou Hrózou (The Weir), neúspech novej šokujúcej drámy Irvina Welscha Omrzí ťa tvoja diera (You'l Have Had Your Hole) – to všetko sú znaky, že fenomén, ktorý priťahoval toľko pozornosti v polovici deväťdesiatych rokov stráca silu.* ⁵⁹

Trend v Británii trval päť-šesť rokov a potom začal hasnúť. Po eufórii a retrospektíve Sarah Kaneovej roku 2001, knihy a texty, ktoré vyšli roku 2002, vracajú sa k počiatočnej úprimnej reakcii na jej texty a prinášajú dávku pochybností o dosahu autorky. Niečo podobné sa deje aj s inými autormi, lebo väčšina autorov zaradených do Sierzovej knihy sa po eufórii okolo ich prvej drámy v podstate stratila z britskej scény, alebo prešli na úplne iný spôsob písania.

⁵⁸ SIERZ, Aleks: *Still In-Yer-Face*, *New Theatre Quarterly*. Cambridge Univerzity Press, vol. 18, 2002, č. 1, s. 20-22.

⁵⁹ SIERZ, Aleks: *Still In Yer Face*. *New Theatre Quarterly*. Cambridge Univerzity Press, vol. 18, 2002, č. 1, s. 23.

Ako to hovorí Sierz: *Musím priznať, že za ostatných šesť mesiacov som sa stal dosť netrpezlivý a kritický. V dielach Sarah Kaneovej repliky sú jednoducho detinské nezmysly, väčšia časť textu Úrad (Office, Soho, 2001) je veľmi skromná. Nová dráma Marka Ravenhilla Mother Clap's Molly House ma rozčarovala. Na scéne nového písania sa veci veľmi rýchlo menia a niekedy sa mi vidí, že som znova na začiatku deväťdesiatych rokov – najlepšie veci neprichádzajú z Londýna, ale z Ameriky a Írska. Ak o päť rokov ešte budem hovoriť o „dráme, ktorá dáva po pysku“, povedzte mi prosím, aby som zmlkol. Sám sebe by som šiel na nervy, keby som žil v minulosti.* ⁶⁰ Alebo neskôr: *Po tom, ako sa skončila prvá šoková vlna, práve sme svedkami novej senzibility.* ⁶¹

Britskí kritici pochopili, že majú dočinenia s trendom, a nie s „novou britskou drámou“. Pochopili to vtedy, keď sa pokúšali zapojiť do obrazu nové írské a škótske drámy. Nezabúdajme, že edinburský Traverse Theatre odjakživa mal silných dramatikov (David Harrower, Stephen Greenhorn, Rona Munrová, Liza Lochheadová, Sue Gloverová). Skvelí noví autori, deväťdesiate roky, ale nijaké násilie na spôsob trendu *In-yer-face*. Najlepším dôkazom, že nová britská dráma musí byť niečo iné než násilie a nadávky, bol už spomenutý veľký úspech Íra Conora Mc Phersona s *Hrôzou*, milou a emotívnou drámou. Do malého dedinského hostinca prichádza žena z veľkého mesta. Domáci, aby jej zaimponovali, začnú rozprávať strašné príbehy a ona im vyrozpráva svoj...

Začiatkom roka dvetisíc kritici trend nielenže chladno analyzovali a konštatovali, že sa skončil, ale začali sa ho zriekať aj režiséri. Dominic Dromgoole, režisér a v deväťdesiatych rokoch umelecký riaditeľ niekoľkých významných londýnskych divadiel (The Busch, Old Vic, Whitehall) jeden z ľudí čo sa v Anglicku zaslúžil o reputáciu týchto dramatikov, lebo väčšinu z nich sám vybral a režíroval, roku 2000 vydal knihu *Plná izba (The Full Room)*, v ktorej opisuje súčasných britských autorov, medzi nimi aj autorov

⁶⁰ POGOREVCOVÁ (POGOREVC), Petra: Tudi jaz sem takoj spregledal. Maska 5-6/2001, s. 31.

⁶¹ SIERZ, Aleks: New European Drama., Autor or Commercial Product?, Symposium. Novi Sad, 2003 (diskusia).

in-er-face trendu. Zaujímavý je jeho názor na Sarah Kaneovú, ktorý si ešte za jej života zapísal do svojho denníka: (...) *skvelý divadelný um, ale jediný problém so Sárou je ten, že podľa môjho názoru nie som si istý, či je dramatikom.*⁶² No názor publikoval až po jej smrti, po tom ako prestal byť umeleckým riaditeľom a po tom ako trend zamrel.

DRÁMA IN-YEAR-FACE, alebo „DRÁMA, KTORÁ DÁVA PO PYSKU“*

O čo vlastne ide v prípade najdôležitejších predstaviteľov trendu, ktorého názov prekladám ako „dráma, ktorá dáva po pysku“*. Hry najčastejšie vykresľujú svet zatvorených, izolovaných miestností – v hoteloch, domácnostiach, nemocniciach – v ktorých sa odohráva najhoršie možné násilie nad jednotlivcom – dobrovoľné sexuálne vzťahy v rozličných kombináciách – hetero i homo – sa striedajú so znásilňovaním, močením a vracaním, kastráciou a mrzačením s kanibalizmom, páranie čriev s incestom, prebodávanie s nabodávaním na kôl, vraždy so samovraždami, a tak do nekonečna. V podstate sa pred našimi očami odvíjajú všetky varianty sexuálnych vzťahov a najhoršie možné scény mučenia a násilia, psychického a najmä fyzického ničenia postáv. Dvoma hlavnými hrdinami sú krv a sperma, ktoré tečú potokmi a tretia hlavná postava je droga. Zoznamujeme sa s drogou vo všetkých možných kombináciách, droga sa často konzumuje na scéne a to čo možno otvorenejším a krutejším spôsobom – od rôznych vpichov (napríklad do oka) po prekročenie dávky.

Jazyk, ktorým postavy hovoria, je výrazne vulgárny, blasfémický a pornografický, uvádza na scénu to, čo inak patrí do intímnej sféry. Témy o ktorých sa hovorí sú najmä násilie a sex. Niekedy nemoc a bolesť, niekedy nuda a bezvýchodiskovosť.

⁶² DROMGOOLE, Dominic: *The Full Room*. London: Methen Drama, 2000, s. 162.

* Doslovne „dráma, ktorá bije do tváre“.

Obsahy sú redukované na rámcový obraz, ktorý je len naoko zaujímavý, ale keďže sa nerozvíja, ostáva naozaj iba rámcovým obrazom a sám obsah vyzerá ako zámienka na ukazovanie násilia. V *Spustošených* Sarah Kaneovej novinár privádza retardované dievča do hotelovej izby v Leedse, kde ju medzi dejstvami znásilňuje, ale potom prichádza mladík vo vojenskej uniforme a vyžíva sa na novinárovi, znásilňuje ho a vykole mu oči. Vo *Faidrinej láske* v podstate ide o úplne nemotivované sexuálne vzťahy (rozličných techník) mladého Hipolita s najrôznejšími ľuďmi a o niekoľko rovnako nemotivovaných samovrážd obesením. Alebo ide o veľmi banálne príbehy o ľúbostných vzťahoch, ktoré svoju zaujímavosť čerpajú jedine zo šoku odhaľovania, z toho, že základom príbehu je násilie alebo zneužitie (*Túžim, Crave* Sarah Kaneovej). Postavy sú najčastejšie bez minulosti a to čo sa dozvedáme o ich pôsobení vo vonkajšom svete, nedefinuje ani postavy ani dej. Dozvedáme sa len to, čo je potrebné, aby niekto mučil, lebo vonkajší svet je iba rámcom deja, alebo jestvuje len ako miesto, z ktorého prichádzajú mučitelia. V *Očistených* (*Cleansed*) Sarah Kaneovej dievča hľadáuc svojho brata, s ktorým má incestné vzťahy, odchádza do nedefinovanej nemocnice, kde riaditeľ Tinker testuje lásku ľudí, tak, že ich mučí najhoršími možnými spôsobmi (tu sa deje spomenuté nabíjanie na kôl), ponižuje a dospieva až k tomu, že mení a zamieňa časti ich tiel. V hrách najčastejšie vystupujú postavy z dna spoločenského rebríčka: narkomani, prostitútky, díleri, drobní kriminálnici, retardovaní, mentálne chorí... V *Shopping and F**** Marka Ravenhilla, Lulu a Robbiho (dievča a chlapca) opúšťa ich ochranca a milenec Mark, lebo odchádza na liečenie drogovej závislosti. Aby sa dostali k peniazom, začnú predávať drogy. Nemajú však úspech, pokúsia sa pracovať v sex-telefóne, ale sú zúfalí, lebo dlhujú dílerovi. Mark sa vracia, privádza milenca, štrnásťročného Garyho (inak mužského prostitúta), ktorý im núka peniaze, ak splnia jeho fantázie. Fantázie sú spomienky na traumatické situácie z Garyho detstva a mučenie Garyho až na smrť, ktorú mu spôsobí jeho milenec Mark, ktorý vykoná análne znásilnenie nožom.

Koncom päťdesiatych rokov Erza, majiteľ jedného malého klubu, sa pokúša obrániť pred útokmi drobných kriminálnikov a pomôcť svojmu chránencovi, aby sa stal rockovou hviezdou – to je obsah *Moja Jeza Butterworta*. Nemusím hovoriť, že Erzu nakoniec rozkúskujú a dajú do chladničky a že jedno z najčastejších slov v tomto predstavení je ženský pohlavný orgán. *Trainspotting* Irvina Welsha a *Disko svine* Enda Welscha (názov hry pochádza z mien hlavných hrdinov – mládenec Prasa a dievča Prasnica) hovoria o svete ľudí závislých na drogách, o svete stratených mladých ľudí.

3. KAPITOLA

PRECHOD BRITSKÉHO TRENDU DO „NOVEJ EURÓPSKEJ DRÁMY“

In-her-face, britský trend násilia, alebo „dráma, ktorá dáva po pýsku“, z Británie prešiel do Európy a vydal sa dobýjať európske scény. Keď v Británii trend už zapadal a krajina sa obrátila k iným témam a štýlom,⁶³ v Európe trend začal vládnuť a stal sa „novou európskou drámou“.

Fenoménu eskaloval do tej miery, že mu roku 2003 svetové združenie kritikov (AICT) venovalo svoje medzinárodné sympóziu pod názvom *Nová európska dráma: umenie alebo tovar (New European Drama: Art or Commercial Product?)*, na ktoré pozvali známych kritikov a teatrologov z osemnástich európskych krajín (medzi nimi aj Annu Ubersfeldovú), pričom Briti tvorili vynikajúcu skupinu (David Edgar, dramatik, Graham Whyborow, dramaturg Royal Court Theater, Jack Bradley, dramaturg National Theater, divadelní kritici Aleks Sierz, John Elsom a Ian Herbert, predseda svetového združenia kritikov.⁶⁴

Bolo zaujímavé vidieť, ako sa účastníci sympózia čudovali úspechu týchto hier. A určite najzaujímavejší bol údiv Angličanov, ktorých väčšina účastníkov z iných krajín považovala za hlavných vinníkov nanucovania tohto trendu Európe. Graham Whyborow svoj údiv formuloval vo vyhlásení, že *záujem iných krajín o britských autorov došiel do štádia kultúrnej neprijemnosti (cultural embarrassment)*.⁶⁵ Aleks Sierz v úvodnej prednáške na druhý deň

⁶³ Nová móda v britskom divadle je tzv. verbatim - dokumentárno - politické divadlo. Hry sú zostavené z autentických vyhlásení politikov (napríklad To sa stáva- Stuff Happens Davida Harea podľa známej vety Donalda Rumsfelda, ktorou „ospravedlnil“ drancovanie po dobytí Bagdadu), alebo o obetiach politiky (napríklad Guantamano Victorie Brittainovej), svedectvá rodiny v americkom tábore pre afgánskych vojnových zajatcov.

⁶⁴ Sympóziu sa uskutočnilo v Novom Sade v rámci Sterijovho pozorja 31. 5 - 1. 6. 2003.

⁶⁵ WHYBOROW, Graham: In: *New European Drama: Art or Commercial Product?* (Diskusia).

povedal, že ho veľmi zaujíma, čo *Európa* našla v tejto malej a izolovanej rodine, keď Británia mala a má veľa lepších drám. O to väčšmi, že, ako sme povedali, tento trend vo Veľkej Británii po prvotnom šoku úplne skončil a objavujú sa nové senzibility. ⁶⁶

Ak sa aj Briti čudujú úspechu takýchto drám, ako sa teda udial fenomén prechodu in – yer - face drámy do „novej európskej drámy“?

PRECHOD TRENDU DO EURÓPY, alebo AKO VRAVIA NEMCI

Predchádzajúce tvrdenie, že európski režiséri hľadajú autorov sa „obrátili na Britániu“ nie je najpresnejšie. Presnejšie je, že Británia prišla na návštevu, ako svedčí Jack Bradley z National Theater a Graham Whyborow z RCT. ⁶⁷ V deväťdesiatych rokoch ich divadlá spolupracovali pri prepájaní britského a európskeho divadla práve výmenou dramatikov. Ideou bolo, aby sa do európskych krajín nepreniesli len noví britskí autori, ale aby sa aj implementoval britský vzťah k autorovi – teda dielne, koncertné čítania, zapojenie dramatika do procesu tvorby predstavenia atď. Samozrejme, hovorím o nových a nonprofitných autoroch, nehovorím o westendovsky úspešných dramatikoch, ktorí si sami nachádzajú svoju cestu. Hoci želanie Británie komunikovať a vymieňať si inšpirácie je konštantné (vdďaka, okrem iného, aj aktivite British Council ako hlavného organizátora a finančníka hostovaní britských divadiel a divadelníkov mimo Británie), tentoraz prinieslo aj výsledky, lebo ich úsilie súzvučalo s úsilím európskych režisérov hľadať novú drámu. Avšak spomedzi rozličných mladých autorov, ktorých londýnski dramaturgovia a umeleckí riaditelia núkali pri takýchto výmenách (spomínate si na počet textov, ktoré v deväťdesiatych rokoch kolovali po Británii a na počet hraných nových textov!) európski režiséri si vybrali „drámu, ktorá dáva po pysku“. Urobili to isté, čo Daldry v Anglicku, s rovnakým úmyslom, a podobným výsledkom.

⁶⁶ Pozri poznámky 61 a 63.

⁶⁷ BRADLEY, Jack a WHYBOROW, Graham : In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

Pre európske divadlo najdôležitejšou krajinou pre prijatie tohto (alebo ktoréhokoľvek iného) trendu je Nemecko. Mladí talentovaní divadelníci v deväťdesiatych rokoch boli sústredení okolo Baraku (Die Baracke), malej scény Deutsches Theatra v Berlíne, s ktorým RCT veľmi úzko spolupracuje. Od roku 1996 do roku 1999 toto divadlo viedol mladý perspektívny režisér Thomas Ostermeier. V situácii keď všetku moc mali v rukách starí režiséri, mladí intenzívne pátrali po niečom novom, čo zmení situáciu. Keďže starí režiséri núkali vlastné vízie klasikov, najmä metaforické a vzdialené od skutočnosti v ktorej žijeme, a už bolo očividné, že jestvuje potreba autora tak v spoločnosti ako v divadle, Ostermeier a jeho priatelia ako svoje krédo proklamovali *hľadanie nového divadelného rukopisu*, ktorý vyjadrí *nový realizmus*.⁶⁸ Avšak siahli práve po tejto línii nových britských hier, ako po niečom, čo bude dostatočne šokujúce, aby prilákalo pozornosť médií. A naozaj *Shopping and F**** Marka Ravenhilla a neskôr *Disko svine* Enda Walshu obrátili pozornosť na Barak aj na jeho vedenie. A tak tridsaťročný Ostermeier roku 1999 sa stal najmladším intendantom Schaubühne, jedného z najvýznamnejších nemeckých divadiel, dostal prestížne ceny (hneď roku 2000 aj cenu v Taormine), pozývali ho režírovať po celej Európe a jeho predstavenia hosťovali na známych európskych festivaloch (spomínate si na režisérске mená vynímajúce sa na plagátoch tých najdôležitejších festivalov). Vstúpil do *režisérského klubu moci*!

Trend prevzali aj nemecké festivaly. Berlínsky divadelný festival (Berliner Festspiele) roku 1998 venovali „novej generácii“. ⁶⁹ Predstavil najmä britských autorov tohto trendu. Aj Bonner Biennale ich prijalo, pozývalo a zapájalo do svojho repertoáru hry z iných krajín, ktoré sa do tohto trendu zapadali. Tak sa stalo, že podnázov festivalu „nová európska dráma“ sa veľmi rýchlo stal označením pre celý trend.

⁶⁸ OSTERMEIER, Thomas: The Theatre at the Time of its Acceleration. In: The 4th European Theatre Forum 1999. Writing for the Theatre Today, Arles, Actes Sud, 2000, s. 214.

⁶⁹ KHALEOVÁ (KHALE), Ulrike: New Departuers – The Young Generation is Coming, In: The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today, Arles:, Actes Sud, 2000, s. 14.

Trend prijali aj európske miesta moci. Keď RTC v Taormine získalo cenu za rozvoj novej drámy, predstavilo tam najmä tento druh hier. Veľa sa hovorilo o vtedy niekoľko mesiacov nebohej Sarah Kaneovej, hrali sa ukážky z predstavení *Shopping and F**** Marka Revenhilla, *Mojo* Jeza Butterwortha a *Útoky na jej život* (*Attempts on Her Life*) Martina Crimpa. Tieto ukážky z predstavení neboli len prezentáciou textu, ale boli to aj režisérke dielne (director's workshops). Ian Rickson (spomenutý riaditeľ RTC, samozrejme režisér) povedal: „*hoci režiséri neradi režirujú v prítomnosti verejnosti*“ (....) *chceme vám ukázať scénu, ktorá trvá osem minút a potom sa s ňou pohrať.*⁷⁰ Nemusím ani hovoriť, že ako ukážku vybrali scénu, v ktorej bolo vyslovené jedno jediné slovo – to, ktoré označuje ženský pohlavný orgán. Keď nasledujúci rok Thomas Ostermeier dostal cenu, predstavil sa réžiou *Túžim* Sarah Kaneovej v realizácii Schaubühne. Dve veľmi známe divadlá – Schaubühne a RTC – ponúkli európskej divadelnej pospolitosti, ktorá sa tu zišla, práve tieto hry ako „novú európsku drámu“. Ak sa berie do úvahy význam podujatia, vyzeralo to tak, že trend definitívne získal vládu.

Hry tohto trendu pozývali na európske festivaly, režiséri, ktorí o seba dbali (čítaj: ktorí chceli vstúpiť do *režisérskeho klubu moci*) uvádzali tieto britské drámy po celej Európe, panicky hľadajúc niečo podobné na vlastnom dvore. A vo veľkom sa vysvetľovalo, že výlučne „nová európska dráma“ odráža ducha doby. Tento trend sa pokúšali nanútiť ako smer, ako štýlovú formáciu.

Avšak čo vlastne je trend, v akom vzťahu je so smerom alebo štýlovou formáciou? Smer v umení znamená *vedomú literárno-historickú tendenciu, ktorá sa odráža predovšetkým vo vnútri jednotlivých národných literatúr*, štýlová forma znamená *nadindividuálny a nadnacionálny literárno-historický celok štýlovej jednoty, ktorá sa zakladá na interpretácii príbuzných literárnych diel a nie na ich programovom sebaurčovaní*. Smer aj štýlová formácia vplyvajú na široký priestor a menia konvencie jednotlivých umení. Trendy sú najčastejšie tematické alebo výrazové novinky vo vnútri už

⁷⁰ RICKSON, Ian: The Royal Court on Stage. In: Tracing Pina's footsteps, (7th Europe Theatre Prize), Taormina, 2002, s. 167.

jestvujúcich smerov, krátka dominácia istej témy, alebo istého výrazu. Trend môže byť len prechodná móda, ktorá nezanecháva nijaký vplyv, hoci najčastejšie uvádza novinky - prerušuje tabu dovtedy nevyužívaných tém, alebo vnáša nové výrazové konvencie (napríklad využívanie videoprojekcie, fragmentálnosť fabuly).⁷¹ Doteraz som doložila, že v britskom divadle dráma, „ktorá dáva po pysku“ bola trendom, avšak teraz to treba dokázať aj na zvyšok Európy.

Ani v Európe nanucovanie trendu nešlo hladko. Režiséri možno majú moc, môžu si vybrať hru a zvoliť štýl inscenácie. Avšak prijatie hier nebolo také, ako očakávali. Vždy niekto napísal niečo proti, najmä po prvom dojme, publikum odchádzalo z predstavení a viac sa do divadla nevracalo.

Dokonca aj herci, profesionálni prieskumníci dramatického textu, ktorí už podľa definície svojho remesla sú vždy pripravení interpretovať aj najhoršie možné postavy, niekedy tie texty odmietali hrať. Pred niekoľkými rokmi v Splite herci, ktorí sú naozaj ochotní na rôzne experimenty a veľmi otvorení ideám režisérov, odmietli hrať Sarah Kaneovú. Anja Šovagovićová, známa chorvátska herečka, cítila potrebu v skvelom článku verejne povedať: *Prečo som odmietla Faidru – práve preto, lebo to bola Faidrina láska Sarah Kaneovej, zlé dielo bez zmyslu a akejkolvek potreby hereckého umenia.*⁷²

A že to nie je iba chorvátsky prípad, svedčí aj samotná Sarah Kaneová, keď hovorí o vlastnej réžii *Faidrinej lásky*, z ktorej odstúpil jeden herec pred premiérou: *Keď sme prvý raz skúšali posledný výstup so všetkou tou krvou a umelými črevami, na konci sme boli celkom bez seba. Celý súbor len stál, zaliaty krvou, všetci práve znásilňovali, zabíjali, podrezávali žily a potom jeden herec povedal, že je to najodpornejšia hra v ktorej hral a odišiel.*⁷³

⁷¹ Definície podľa: Kol.: Rečnik književnih termina, Beograd: Maxima 1992, Flaker, Aleksander: Stilska formacija, Zagreb: Liber, 1976, s. 766. Živković, Dragiša: Periodizacija, s. 539-544, Književni period, s. 343, Književni pokret, s. 344, Književni pravac, s. 344.

⁷² ŠOVAGOVIĆOVÁ (ŠOVAGOVIĆ), Anja: Zašto sam odbila Fedru. In: Kazalište 9-10/2002, s. 255-257.

⁷³ Doslov v Sarah Kaneovej. In: Sarah Kane, Razmadežna, s. 45.

NANUCOVANIE TRENDU EURÓPE, alebo DUCH ČIAS, VINA A URÁŽKY

V boji za domináciu tohto trendu v Európe európski režiséri museli viesť rovnaké boje ako britskí pár rokov predtým a používali rovnaké prostriedky i rovnaký slovník.

Najskôr všetkým vysvetlili, že tieto drámy sú jedinou možnou „novou európskou drámou“, lebo jedine ony môžu vyjadriť Zeitgeist, ducha čias. Onedlho, podľa názoru režisérov, Sarah Kaneová sa stala novým *Shakespearom* a Jon Fosse (škandinávsky príslušník trendu) novým *Ibsenom*.

Hoci nemohli obviňovať európskych kritikov zo smrti autorky, keďže jej drámy sa v Európe uvádzali zväčša až po jej skone, hrali na druhú emotívnu kartu – na súcit. Autorkinu chorobu a najmä smrť všetkým oznámili, stala sa verejným faktom, ktorý režiséri vždy zdôrazňovali. Keďže to pôsobilo v Británii (spomínate si na Billingtonovu obnovenú kriku *Spustošených*), to isté sa očakávalo aj v Európe.

Keď roku 2003 poľské predstavenie *Očistených* Sarah Kaneovej v réžii Krzysztofa Warlikovského hostovalo na kanadskom festivale FTA (Festival de Théâtre des Amériques) prvá veta veľmi krátkeho textu o predstavení znela: *Sarah Kaneová spáchala samovraždu vo veku 28 rokov a zanechala po sebe radikálne a extrémne dielo plné násilia, hry, ktoré zdôrazňujú hrôzu a ničia posledné zvyšky našich ilúzií.*⁷⁴

Prečo údaj o jej samovražde je taký dôležitý, keď pozitivizmus už dávno zdôraznil, že údaje o živote autora sa nepovažujú za dôležité pre pochopenie diela? Preto, aby sa pohrali s citmi publika, preto, aby práve tento strašný tragický fakt sa stal štítom proti negatívnej reakcii publika na autorkinu prácu a hru, ktorú uvidia, aby vyvolal sympatie pre tú úbohú, mŕtvu mladú ženu, ktorá neuniesla život.

⁷⁴ FTA (Festival de Théâtre des Amériques) Quebec, Kanada, 2003.

Európski režiséri považovali za protivníkov tých, ktorí sa otvorene postavili proti novému trendu, ale za nepriateľov považovali aj tých, ktorí dostatočne nadšene neprijali nový trend. Pre obe kategórie mali pripravený repertoár urážok veľmi podobný britskej verzii. S úmyslom vyprovokovať estetickú vinu u protivníkov. Teda, všetci protivníci boli označení za spiatočníkov a konzervatívco, ale obvinenia išli aj do tuhších, politických vôd. Všetkých, ktorí nie sú na jej estetickej línii, všetkých, ktorí si *želajú len zábavu* (teda tí, čo odmietajú „novú európsku drámu“) Ostermeier prehlásil za *brutálnych cynikov, zbabelcov a pravičiarov*.⁷⁵ K tomuto širokému záberu urážok sa často pridával aj výraz „fašisti“. A tým sa záber urážok šírila z estetickej oblasti do ideologickej. Samozrejme, tvrdenie, že len brutálni cynici túžia po zábave, alebo že jedine extrémne pravicové politické smerovanie má niečo proti hre, nemá logiku, ale bolo to vymyslené ako urážka, ktorá sa veľmi ľahko používa, pamätá a prenáša. Keď v Poľsku dvaja mladí, známi režiséri režírovali dve hry Sarah Kaneovej (spomenutých *Očistených*, režia Krzysztof Warlikowski a *Psychózu 4.48*, režia Grzegorz Jarzyna), *všetkých, ktorých sa hlboko nedotkli drastické vízie nemocnice-kempu, alebo kruté sebazraňovanie hrdinov Psychózy 4.48, horliví zástancovia Sarah Kaneovej a drsnosti divadla diskriminovali ako bezcitných a falošných*,⁷⁶ ako povedala Aleksandra Rembowska. Dorota Ćirilićová potvrdzuje, že ak sa niekto odváži kritizovať takéto hry, tak ho hneď prehlásia za buržuja, necitlivého človeka, predstaviteľa blazeovaných cynikov atď.⁷⁷ V článku o gréckom divadle v ostatnom desaťročí 20. storočia Dio Kaguelari povedal, že *Shopping and F*** konzervatívna* (podčiarkla S. N.) kritika označila ako mäkké porno.⁷⁸ Nebolo miesta pre nijaký výber, nedovoľovali sa nijaké pochybnosti.

⁷⁵ BOKO, Jasen: Kazalištem i dalje vladaju kukavice. Slobodna Dalmacija, 1. 2. 2001.

⁷⁶ REMBOWSKA, Aleksandra: Who are Strong and Who are Weak on the Contemporary Drama and Theatre, In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

⁷⁷ ĆIRILIĆOVÁ (ĆIRILIĆ), Jovanka: Sometimes We Have to Descend Into Hell in Our Imagination in Order not to Arrive there in Reality. In: New European Drama: Art or Commercial Product (rukopis).

⁷⁸ KAGUELARI, Dio: Greek Theatre in Last Year of Century. In: The 4th European Forum 1999 - Writing for the Theatre Today is 79-80.

Mediálna kampaň a agresívny nástup „pro“ skupiny mali na európskych kritikov rovnaký efekt ako v Británii. Kritici poľavili a odstúpili od svojho prvotného dojmu z predstavenia a kritického názoru. Najlepšie to dokazuje text Jitky Sloupovej o tejto dráme v Čechách: *Moja prvá reakcia, typická pre väčšinu publika, na britskú cool drámu bola šok. A pochybnosti. Spomínam si, že po vzhliadnutí Shopping and F*** v réžii Maxa Stafforda – Clarka som sa vo svojej kritike spýtala „Musí súčasné publikum mať hrošiu kožu a musí divadlo doslovne použiť nôž, aby sa pod ňu dostalo?“*. Neskôr, ako vraví, videla väčšinu kľúčových hier trendu (na *Spustošených* a *Faidrinej láske* jej dokonca prišlo zle) a niektoré aj preložila. Mediálna kampaň zrejme bola taká silná, že vyvolala pochybnosti o jej vlastných kritériách (*Obávam sa, že moju reakciu podmienila určitá generačná a lokálna izolovanosť*) a tak jej analýza hier na konci textu úplne preberá jazyk zástancov trendu (*poézia, odraz skutočnosti, dôležitosť pre mladé publikum...*)⁷⁹

Ak sledovanie týchto predstavení nevyvolalo nadšenie u diváka alebo kritika, bol to veľký hriech. Individuálny. Ale ak ich divadlá neuvádzali, hriech bol ešte väčší, kolektívny. Krešo Dolenić, riaditeľ Gavellovho činoherného divadla (samozrejme režisér) dal na repertoár *Faidrinu lásku* v réžii Eduarda Milera, známeho slovinského režiséra. Ale premiéra sa neuskutočnila. V podstate kvôli verejnej vzbure už spomenutej Anje Šovagovičovej, prvej herečky divadla. Hoci Šovagovičová verejne vyslovila názor ostatných hercov o hre a myšlienke hru uviesť, spôsobilo to reakciu iných režisérov. Napríklad toho, ktorý inscenoval celý román bez slov, Damira Zlatara Freya – ten v rozhovore pri príležitosti uvádzania svojho predstavenia dvakrát hovoril o neuvedení Sarah Kaneovej: *Ako mi je známe, v chorvátskom divadelnom priestore sa svojho času viedli rozpravy o inscenovaní Sarah Kaneovej, ktorú v mene morálnych Chorvátov násilím odstránili z repertoáru Gavellovho činoherného divadla*. Po tejto kolektívnej vine nasledovala jasne označená individuálna vina (...) *bol som udivený tým, že jestvuje prostredie, v ktorom herečka*

⁷⁹ SLOUPOVÁ, Jitka: Reality Finally Meets Its Reflection in New Czech Drama. In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

môže stiahnuť z repertoáru takého zaujímavého autora ako je Sarah Kaneová a tým dostať Záhreb na chvost divadelných svetových aktivít.⁸⁰ Týmto súčasne jasne dal na vedomie, že nehrať Sarah Kaneovú je neodpušiteľný hriech.

Chorvátski kritici prevzali aj módu aj terminológiu, najmä po roku 2000. Článok, ktorý Hrvoje Ivanković napísal o ochotníckom predstavení *Ráno*, ktoré vzniklo podľa hry *Psychóza 4.48*, mal názov *Sarah Kaneová sa konečne dostala aj na cudné chorvátske scény*.⁸¹ Tak ako u Freya výraz „morálny“ je urážkou, rovnako to bolo s teraz použitým epitetonom „cudné“. A prvý i druhý raz s jasným národným určením, teda „cudné chorvátske scény“ a „morálni Chorváti“. Hoci podľa názoru samotného kritika ochotníckeho predstavenie nebolo najúspešnejšie, venoval mu pol stránky v Jutarnjem liste, v kultúrnej rubrike, ktorá inak nie je agilná pri sledovaní divadelných udalostí (dokonca nevenuje pozornosť ani vynikajúcim profesionálnym produkciám). Článok toľko priestoru dostal zrejme len preto, lebo jeho základnou intonáciou bol útok na chorvátske divadlo za to, že neuvádza diela Sarah Kaneovej - napokon, takto sa článok aj začína: *Jej diela sú paušálne hodnotené ako brutálne, perverzné a šokujúce, no potom, ako v roku 1999 (vo veku 28 rokov) spáchala samovraždu, táto autorka svojimi piatimi hrami zasvietila ako veľká „temná hviezda“ novej britskej drámy. Po štyroch neúspešných pokusoch Sarah Kaneová sa teraz konečne dostala na cudné chorvátske scény a to bočnými dverami, v off produkcii, ktorá sa nehrá pod jej menom*.⁸² Všimnite si údaj o smrti a vyvolávanie pocitu estetickej viny.

⁸⁰ MIKULČIN, Ivana: Pokazat ću da je Slavenka Drakulić kontroverzna koliko i Sarah Kane. Jutarnji list, 30. 1. 2003.

⁸¹ IVANKOVIĆ, Hrvoje: Sarah Kane napokon je dospijela i na čedne hrvatske pozornice. Jutarnji list, 2. 10. 2003.

⁸² IVANKOVIĆ, Hrvoje: Sarah Kane napokon je dospijela i na čedne hrvatske pozornice. Jutarnji list, 2. 10. 2003.

Jasen Boko napíše, že *Shopping and F **** po premiére roku 1996 sa stal ozdobou Novej európske drámy a divadelné scény po celom svete svoju odvahu merali práve schoposťou hrať tento text na vlastných scénach. Zaujímavé je, že hra mala premiéru roku 2000 v Sarajeve, ale Chorvátsko na produkciu, rovnako ako na uvedenie diel Sarah Kaneovej, ešte len čaká.⁸³

Európski režiséri teda prevzali britský trend, prehlásili ho za „novú európsku drámu“, bojovali za jeho domináciu a dosiahli to, že ho prijali divadlá aj kritici. Problém bol v tom, že pokusy nanútiť „novú európsku drámu“ ako novú štýlovú formáciu v európskom divadle sa zakladali na niekoľkých demagógiách.

⁸³ BOKO, Jasen: Nova europska drama, Kazalište 9-10/2002, s. 158-170.

Demagógia 1.

VŠETCI TAK PÍŠU, alebo CIELENÉ HĽADANIE

Keď sa spustilo nanucovanie trendu „drámy ktorá dáva po pysku“, ako „novej európskej drámy“, jadrom boli najmä britskí dramatici Sarah Kaneová, Mark Ravenhill, Enda Walsch, Irvine Welsh a Jez Butterworth. Len niekedy sa k „novej európskej dráme“ pričleňovali Ír Martin McDonagh a Škót David Harrower, hoci ich drámy sa vo všeobecnosti nezaraďujú do trendu. Stali sa trvalým vzorom.

Keď Bonner Biennale uviedlo týchto nových britských dramatikov ako „novú európsku drámu“, divadelní režiséri sa vydali hľadať nových európskych dramatikov, ale brali do úvahy len tých, ktorí v hrách vyjadrovali podobnú senzibilitu. Najčastejšie spomínané mená „novej európskej drámy“ z európskych autorov sú Marius von Mayenburg (najskôr dramaturg Baraku a teraz Schaubühne – pripomínam prvú kapitolu o vyhnanom autorovi a jeho pripustení do kruhu moci iba v prípade, ak bude súhlasiť s tým, že bude dramaturgom vlastného textu) z Nemecka, Biljana Srbljanovićová zo Srbska, Dejan Dukovski z Macedónska, Lars Norén zo Švédska, Jon Fosse z Nórska a Nikolaj Koljada z Ruska. Ak sa pridajú ešte dve menej úspešné mená (Ingmar Villquist z Poľska a Jean-Luc Lagarce z Francúzska), repertoár je vyčerpaný.

Hoci európski režiséri tvrdili, že len takéto hry vyjadrujú Zeitgeist alebo ducha času, nebolo ich ľahké nájsť v takom množstve, aby uspokojili režisérov, lebo dramatici v Európe píšú o rozličných veciach. Dokonca aj keď siahnu po násilí alebo zúfalstve ako téme, zriedkakedy to robia spôsobom „pravých“ predstaviteľov trendu. Ani spomenutí dramatici to nerobili bezvýhradne, o čom neskôr poviem niečo viac. Režiséri potrebovali veľké množstvá takých diel, lebo jedine kvantita mohla potvrdiť ich tézu o *Zeitgeiste*. Tri hry sú náhoda, tri tisíc hier vyjadruje ducha čias, ktorý nik nemôže popierať.

Keďže očividne nebolo dost' ponúknutého materiálu, museli ho vyprodukovať. Po celej Európe režiséri hľadali drámy, ktoré zaradia do trendu a robili to veľmi otvorene, ako to povedal Thomas Irmer pri opisovaní nemeckého hľadania autorov v deväťdesiatych rokoch. Keď spomínaný Ostermeier prešiel z Baraku do Schaubühne, presídlila sa *senzibilita malého off divadla na jednu z najdôležitejších nemeckých scén* a Ostermeier vyhlásil aj pátranie po autentickom nemeckom mladom autorovi. *Potom, ako Ostermeier pritiahol pozornosť médií uvádzaním britskej drámy násilia, generálne sa zmenilo myslenie a potreba novej drámy sa stala očividná, sformulovala sa kľúčová otázka: „Kto je nemecký Ravenhill“? Otvorili sa dvere pre nemeckých autorov (...) početné aktivity, dielne, festivaly, stipendiá, integrácia do divadla a práca s dramaturgom – spôsobili boom. Po roku 2000 možno narátať viac než 50 nemeckých autorov mladších než 40 rokov, ktorí videli jednu alebo viac svojich hier uvedených na profesionálnych scénach. Niečo dovtedy nemysliteľné.*⁸⁴ Keďže otázka neznela: Kto je nový Goethe, Botho Strauss, Heiner Müller alebo Tankerd Dorst?, Ostermeier zrejme nehľadal nového autentického nemeckého autora, takže aplikácia britského vzťahu k dramatikovi, respektíve vypočítaná podpora autorovi, boli zamerané na jediný cieľ – nájsť drámy podobné britskému modelu.

Nastolenú tézu, že nemecké divadlo je najdôležitejšie pre prijatie nových trendov v európskom divadle, je ľahko dokázať. Schaubühne je časť veľkej divadelnej siete nazvanej N. E. W. – Nový európsky rukopis (New European Writing) - spolu s Royal Court Theatre, Teatro della Limonaia z Talianska a Théâtre National de la Colline z Francúzska.⁸⁵ Keď Ostermeier prišiel do Schaubühne hneď založil FIND – Festival medzinárodnej novej drámy (Festival of International New Drama), na ktorom predstavoval nových autorov z rozličných krajín. Vynikajúce ako základná idea, ale, ako neskôr povie Thomas Irmer, *onedlho bolo všetkým jasné, že princíp selekcie sledoval typickú senzibilitu Schaubühne (...) hry sa jedna druhej podobali v téme i tóne bez ohľadu na to, či prichádzali z Kanady, alebo Reykjavíku.*⁸⁶ Zrejme je, že Ostermeier aj v iných krajinách hľadal len „nového Ravenhilla“.

⁸⁴ IRMER, Thomas: Looking Back and Forward, in: New European Drama: Art or Commercial Product: (rukopis).

⁸⁵ TROJANAC, Dubravko: Marius von Mayenburg, Kazalište 9-10/ 2002, s. 283.

⁸⁶ IRMER, Thomas: Looking Back and Forward: The German Story of New Drama, In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

Niečo podobné sa udialo aj s *Medzinárodnou platformou súčasného divadla (International Platform for Contemporary Theatre)*, ktorú roku 2001 založilo nemecké centrum ITI, a ktorá mala prepojiť dramatikov a prekladateľov štyroch štátov (Veľká Británia, Fínsko, Francúzsko, Nemecko) a takto otvoriť cestu vzájomným produkciám.

Nemecko-poľský Seminár súčasnej drámy v Krakove bol založený ako „teoretické centrum pre nemeckých a poľských teatroológov“. Základnou úlohou, ako dosvedčuje Nina Királyová, bolo *rozpracovať nové metódy a prostriedky analýzy a opisov súčasných textov – Ravenhilla, Kaneovej (Anglicko), Lagracea (Francúzsko), Koljadu a jeho mladších nasledovníkov v Rusku, Jona Fossa (Nórsko), Ingmara Villqista (Poľsko)*.⁸⁷ Keď roku 1998 bolo v Moskve založené Centrum pre dramaturgiu a réžiu so zámerom uvádzať mladých autorov, centrum organizovalo koncertné predstavenia najmä Koljadových žiakov, teda hry toho istého štýlu.

Úspech vybraných hier bol na prvý pohľad ohromný. Predkladám len jeden príklad. Marius von Mayenburg napísal *Ohnivá tvár (Feuergesicht)* roku 1998 ako 26 ročný. Za tento text dostal dve ceny a T. Ostermeier ho režíroval v Münchener Kammerspiele (Mníchovské komorné divadlo). V tom istom roku Jan Bosse režíroval Mayenburgovu novú hru *Psychopati (Psychopathen)* počas réžie roku 2000 mníchovskú verziu preniesli na scénu berlínskeho divadla Schaubühne (divadla, v ktorom sa stal Ostermeier intendantom) a potom to isté dielo uvádzali po celej Európe spolu s množstvom predstavení, ktoré podľa jeho textu vznikli na festivaloch.⁸⁸

Ako „nová európska dráma“ boli teda prijaté len isté hry, akési klony britskej in-er-fac drámy. Keďže sa hlásalo, že práve tie hry sú nositeľkami ducha našej doby, všetky ostatné senzibility, štýly a témy v dielach európskych autorov boli zanedbané. Takže je očividné, že trend nebol prirodzenou potrebou Európy koncom storočia, nevyjadroval ducha čias, ale Európe ho nanútili ako jediný nový a významný. Ako povedal Thomas Irmer, keď hovoril o popularite týchto hier v Nemecku: *Možno povedať, že popularita novej drámy nebola vôbec spôsobená ohlasom publika, alebo divadelných umelcov, ale bola veľmi pozorne vytvorená vďaka sieti ľudí v divadlách a okolo divadiel*.⁸⁹

⁸⁷ KIRÁLYOVÁ (KIRÁLY), Nina: The Hero of the Contemporary Est European Drama. In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

⁸⁸ BEUCKHARDTOVÁ (BEUCKHARD), Barbara: Rajši sem mrtev ali pa pijan. In: Marius von Mayenburg, Ohnivá tvár, s. 5, preložené z Theatre Heute 5/98.

⁸⁹ IRMER, Thomas: Looking Back and Forward: The Germany Story of New Drama. In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

Demagógia 2.

ČO JE TU VLASTNE NOVÉ, alebo EXPLICITNÉ NÁSILIE NA SCÉNE

Neustále hľadáme na ten istý svet, ale prežívame ho rozličným spôsobom a aj jeho zobrazenie je rozmanité podľa toho, aké konvencie v umení používame. „Nová dráma“ ako nový smer v dramatickom umení by musela priniesť nové pohľady na svet, vyjadrené novými divadelnými konvenciami. Musela by žiadať zmenu od diváka, meniť doterajšie konvencie (herectva, réžie) a tým vplývať na rozvoj divadla. V európskom divadle dvadsiateho storočia sa to v dramatickom divadle, teda divadle v ktorom autor určuje smer vývinu, udialo niekoľkokrát: spomenutí Ibsen, Čechov, Pirandello, Brecht a divadlo absurdity. „Dráma, ktorá dáva po pysku“ nie je nové dramatické divadlo, lebo nemení konvencie, prináša len tematickú novosť. A to nestačí.

FABULA A POSTAVY, alebo LINEÁRNE A BEZ VÝVINU

„Drámy, ktoré dávajú po pysku“ nemenia konvencie dramatického divadla, lebo pri realizácii na scéne vystačia s realistickým, dokonca i naturalistickým stvárnením. Respektíve, drámy takto režiséri uvádzali. Ako sama Sarah Kaneová povedala o vlastnej réžii svojej hry *Faidrina láska. Od samého začiatku sme sa rozhodli, že násilie stvárňime čím realistickejšie*.⁹⁰ Peter Zadek *Očistených* Sarah Kaneovej pripravil tak, že metafory násilia bral doslovne.⁹¹ V scéne zabíjania Garyho v *Shopping and F**** krv vždy prskala po bielych stenách.⁹² Mayenburgovi *Paraziti (Parasiten)* boli v Gavellovom činohernom divadle roku 2002 inscenovaní v rámci *nie veľmi zdôrazneného realizmu*.⁹³

⁹⁰ Doslov v Sarah Kaneovej. In: Sarah Kane: Razmadežna, s. 45.

⁹¹ KAHLEOVÁ (KHALE), Ulrike: New Departues – The Young Generation is Coming. In: The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today, Arles: Actes Sud, s. 7.

⁹² BOKO, Jasen: Nova europska drama. Kazalište 9-10/2002, s. 158-170.

⁹³ BOKO, Jasen: Degradacija obitelji za Božić. Slobodna Dalmacija, 24-26.

Postavy sú narkomani, prostitútky, alebo stratení, chorí ľudia, ktorí sa ako charaktery v priebehu drámy nerozvíjajú. Majú len rozličné druhy pohlavného styku, berú drogy a jedni druhých mučia.

Dramatická štruktúra sa nerozvíja. V týchto hrách fabula plyní lineárne (od mučenia k mučeniu, hromadiac násilie až po smrť niekoho), ale v skutočnosti, vo formálnom zmysle, je krokom späť od avantgardy a preformatívneho divadla, ktoré vo výrazovom pláne zrušilo aj fabulu, aj lineárnosť príbehu, aj príbeh samotný. Formálna štruktúra tohto trendu je takto na nižšej úrovni než vaudeville. Iba variácie na niekoľko možností mučenia. A preto trend nemohol dlho obstať v Británii, po počiatočnom šoku z násilia na scéne, sa variácie rýchlo opotrebovali.

Najväčšou výrazovou modernosťou tohto trendu je roztrieštenosť niekoľkých príbehov, alebo krátke filmové strihy, čo si ako konvenciu už dávno osvojilo postmoderné divadlo.

TÉMA, alebo NÁSILIE AKO NOVINKA

Násilie v dráme nie je nijaká novinka. Antika mala široký register mučidiel, na ktorých končili postavy, v rímskych časoch bol mimoriadne vynachádzavý najmä Seneca, u ktorého sa *jeden zločin pomstil novým krvipreliatím*.⁹⁴ Shakespearov *Titus Andronicus* obsahuje toľko ukrutností, že ho ani tento trend nemohol prekonať – znásilnenie a zmrzačenie dievčaťa a nakoniec pozvanie matky na obed pripravený z jej vlastných detí. A to ešte nehovoríme o alžbetínskych krvavých drámach Thomasa Kyda, ktoré ohlasovali uvádzaním počtu vražd a mrzačení a obligátnym - a nakoniec nik neostane nažive.

⁹⁴ TRUSSLER, Simon (ed.): Cambridge Illustrated History of British Theatre, Cambridge 2000, s. 79.

Avšak divadelná konvencia nepripúšťala predvádzať násilie na scéne. Hoci v britskej dráme bolo explicitné násilie aj pred touto vlnou, ako Bondovi *Zachránení (Saved)*, *Východ (East)* Stephena Berkoffa, *Rimania v Británii (The Romans in Britain)* Howarda Brentona a aj francúzske scény videli diela Koltésa, Geneta alebo divadla absurdity, predsa len ide o novinku. Doterajšie konvencie v podstate násilie umiestňovali mimo scény, alebo s ním prichádzali až nakoniec, v dramatickom závere, ale teraz sa všetko násilie odvíja na scéne. Násilie predtým malo svoju príčinu. Dej a vývin postáv boli vedené v akomsi tragickom klimaxe, ale v tomto trende toto všetko bolo odstránené, lebo odvíjanie násillia je primárny obsah týchto hier. Násilie na scéne, a to nahromadené do extrému (najčastejšie spojené so sexuálnymi vzťahmi, spolu s mučením, krutosť kombinovaná s výrazne vulgárnym jazykom) – je novinkou tejto vlny. Násilie sa stalo témou diel, ale nemenilo konvencie, iba uvádzalo novú tému. Preto autori museli vymýšľať nové kruté mučenia a nové násillia, lebo to bolo jediné, čo ponúkali publiku. Ak v publiku mohlo vyvolať šok prvé uvedenie znásilnenia muža na scéne, neskôr si publikum na to zvyklo a museli sa vymýšľať nové šoky. Čoraz mocnejšie a mocnejšie.

SVET DRÁMY, alebo BEZ MORÁLNEJ VERTIKÁLY

Trend má ešte jednu špecifickosť. Priestor deja najčastejšie nie je definovaný, avšak vychádza sa z toho, že ide o súčasnosť a práve preto miesto deja môže byť hocikde, teda hra nás privádza na úroveň archetypu ľudskej existencie. To, čo v takto stvárnenom svete spoznáваме, je svet bez morálnej vertikály, svet, v ktorom nejestvuje rozdiel medzi dobrom a zlom.

V európskom divadle sme už mali svet bez Boha, alebo domináciu zla. Mali sme aj nemotivované vraždy (Camus: *Cudzinec*, Ionesco: *Lekcia*) alebo neznámych nepriateľov, ktorí postavy hry v noci bili vo svete, do ktorého Boh nikdy neprichádza (Becket: *Čakanie na Godota*). Avšak tie svety boli

znázorňované ako ne-reálne, ako „iné“, ako negatívny posun od toho, čo by svet mal byť, takže sme ich nazývali divadlo a / alebo literatúra absurdity.

Novosťou „drámy, ktorá dáva po pysku“ je normálnosť, obyčajnosť sveta, ktorý stvárajú. To je svet bez Boha, miesto zla a nešťastia, ktoré nie sú druhým pólom dobra a šťastia, ale jediným jestvujúcim, dokonca jediným možným stavom. Násilie a týranie iného človeka nie je niečo zlé alebo niečo, čo hra musí vysvetliť alebo chápať, nie je to výnimka alebo nelogickosť, ale je to niečo zvyčajné a odôvodnené. Jediná možná komunikácia medzi ľuďmi.

V svete, ktorý tieto hry stvárajú, všetky obete prahnú po mučení. Všetky postavy - obete dobrovoľne prichádzajú k mučiteľovi Tinkerovi v *Očistených*, Kate k svojmu znásilňovateľovi v *Spustošených* a Gary dokonca uzatvára dohodu, že postavám finančne pomôže, ak mu ony pomôžu v mučení a zabíjaní jeho samého v *Shopping and F****. Ak aj neprahnú po mučení, potom si ho postavy zaslúžia, ako Ian v *Spustošených*.

Mučenie iných ľudí nie je lokalizované do koncentračného tábora, alebo na nejaké iné spoznateľné miesto hrôzy, ale do nedefinovaného priestoru, ktorý sa podobá na nemocnicu alebo laboratórium, ale vieme, že je umiestnené práve vo vnútri univerzitného areálu, ako nám to hovoria autorské poznámky v *Očistených*. Najhoršie možné mučenia a mrženia sú dané ako proces „očistenia“, ako liek na nemoc (*Očistení* - preto aj rovnaký názov diela, alebo *Shopping and F****), alebo sú riešením finančných problémov (*Shopping and F****). V *Trainspotting* Welsh privádza na scénu ľudí závislých na droge z robotníckej vrstvy, ale nie ako obete, lež ako ľudí, ktorí hľadajú uspokojenie.⁹⁵ V každom prípade obete hľadajú mučenie a na konci sú úprimne povďačné za týranie. Každá túžba po pozitívnej emócii skončí nejakým bôľom alebo mučením. Keďže charaktery sú tak nešťastné a stratené, východiskom z takéhoto sveta môže byť len smrť. Bolesť je to jediné reálne, ako vraví Donny v Ravenhillovej hre *Faust je mŕtvy* (*Faust is Death*). Svet násilia a mučenia je divákom vykreslený ako jediný možný svet, ako jediný svet, ktorý máme. To by sa mohlo považovať za novosť v dráme, lebo dielo De Sada patrí do prózy.

⁹⁵ SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, London, Faber, 2001 s. 57.

Demagógia 3.

POLITICKÁ ODPOVEĎ NA SKUTOČNOSŤ, alebo KTO VERÍ NA ZMENY.

Násilie ako téma nemusí znamenať, že hry sú zlé, ale, ako povedala Anne Ubersfeldová, *ani násilie, ani politika v dráme nesmú byť priame, ale nás musia podnietiť, aby sme mysleli.*⁹⁶ Práve preto najsilnejšia línia režisérskeho argumentu „za“ tvrdila, že hry sú *politické a sociálne uvedomelé*, teda že sú *veľmi kritické voči spoločnosti, v ktorej jej autori žijú.* To sú charakteristiky hier, ktorými je najľahšie získať kritikov, lebo to je presne to, čo si žiadajú od hier a od divadla – úprimnosť a sociálnu angažovanosť, respektíve relevantné informovanie o nás dnes a tu. Dokonca aj kritici, ktorí naozaj veľa námahy vložili do úsilia sledovať fenomén, nakoniec podľahli zvodnosti takých argumentov, ako keď Aleks Sierz píše: (.....) *niektorí, ako Sarah Kaneová a Mark Ravenhill môžu byť deti Margaret Thatcherovej, ale svojim politickým vedomím priamo pokračujú v silnej ľavičiarskej tradícii britského divadla.*⁹⁷ Väčšina kritikov čo sú „za“ jednoducho prevezme režisérske argumenty bez toho, aby ich vysvetlili, alebo sa naozaj nad nimi zamysleli. Chorvátsky kritik o *Shopping and F**** vraví: *Pribeh o drobných narkomanoch a zlodejoch, páriku, ktorý sa občas zapodieva balením tretieho partnera na ulici, má vlastné kritické ostrie, z ľavých pozícií (podčiarkla S. N) voči meštiackej konzervatívnej spoločnosti ponorenej vo falošnosti a neresti.*⁹⁸

Niekedy „za“ kritici si dajú námahu a vysvetlia deklarovaný sociálny rozmer hry, ale pritom sa topia v nelogickosti, čo ukážem na príklade slovinského autora Andreja Jakliča, ktorý o *Očistených* povie: *Obrovské množstvo fyzickej agresie v Očistených je najskôr metafora na psychické násilie, ktoré spôsobuje pokrivená sústava hodnôt, čo sa zakladá na vzájomnom pôsobení dvojitej ľudskej morálky (...) a ukrutnej logiky kapitálu.* A potom na nasledujúcej strane píše: *Okrem toho, že postavy sú stvárnené veľmi abstraktným*

⁹⁶ UBERFELDOVÁ (UBERFELD), Anne: In: *New European Drama: Art or Commercial Product.* (diskusia).

⁹⁷ SIERZ, Aleks: *In-Yer-Theatre.* London, Faber 2001, 238.

⁹⁸ BOKO, Jasen: *Nova europska drama.* Kazalište 9-10/2002, s. 158-170.

spôsobom, bez osobnej histórie a sociálneho profilu, kľúčové je to, že sú neprítomné prakticky všetky informácie, ktoré by označovali koordináty udalostí (...) Akýkoľvek psychologizmus, respektíve záujem o individualitu a morálku, teda viera v rozumový základ všeobecných etických zásad, tu vôbec nejestvujú. O svete, do ktorého hrdina vstupuje, sa nedozvedáme nič konkrétne. Rovnako „veľa“ sa dozvedáme o samotnom hrdinovi.” Ako môže dielo, ktoré neobsahuje absolútne nič konkrétne o charakteroch spoločnosti stvárať krutú logiku kapitálu? Ako môže také dielo byť výraznou kritikou konkrétnej politickej sústavy, keď nevieme nič o svete, do ktorého hrdina vstupuje? Kritik zrejme necíti, že je kontradiktórne v jednom texte tvrdiť, že hra je kritikou spoločnosti (kapitalizmu) a súčasne, že hra tú spoločnosť (dokonca ani postavy) vôbec nedefinuje, ale jednorazovo zoraďuje argumenty, ktoré sú „za“.

Pozrime sa na to, aké vlastne je *politické vedomie* tých hier. Začnime od definície termínu. Sociálne angažované divadlo neukazuje len zlé stránky spoločnosti, ako sa nás pokúšali presvedčiť zástancovia trendu. Politické hry stvárajú vzťah jednotlivca a spoločnosti a to, ako ten vzťah determinuje jednotlivca, ako na neho vplyva. Základnou charakteristikou politickej satiry je presvedčenie, že práve spoločenské sily, vplyvy okolia sú rozhodujúce pre formovanie človeka. Politické drámy by mali obsahovať aj vieru v možnosť zmeny zlej sústavy, ktorú zobrazujú, samozrejme i pozície politickej orientácie, v ktorú autor verí, ako nás to pekne učí Brechtov príklad.

Ak na to nazeráme takto, tieto hry nie sú politické ani podľa najzákladnejšej definície politických hier. „Dráma, ktorá dáva po pysku“ a neskôr „nová európska dráma“ nepripúšťa nijakú možnosť zmeny. Naopak, svet je stabilný vo svojom stave hrôzy a to „novú drámu“ nerobí politickou, ale vlastne fatalistickou. Autori násilie povyšujú na úroveň archetypu, ako niečo čo je pre nás, ľudské bytosti, nielen imanentné, ale dominantné. Tým sa vzdávajú od politických hier, ktoré ukazujú, že zlo je dôsledkom vplyvu spoločnosti na jednotlivca a približujú sa žánru hororu. Horor ukazuje stabilný svet tmy, v ktorom zlo a násilie sú všadeprítomné a imanentné ľudskej bytosti a preto zlo nakoniec vždy zničí nevinnú

⁹⁹ JAKLIČ, Andrej: Kada ne čutim, nima veze. In: Sarah Kane Razmadežna, s. 9.

obeť, ktorá nemá šance. Nijaký sociálny alebo politický boj, nijaké zmeny v spoločnosti, v ktoré verí politická hra, nemôžu pomôcť obeti vo vnútri hororu, lebo zlo je na hlbšej hladine spoločenského zriadenia. Rozdiel medzi hororom a „novou európskou drámou“ (okrem uvádzania sexuálneho zločinu na scénu, čomu sa horor vyhýba) je to, že dráma uplatňuje realistikosť. Zatiaľ čo sa horor odohráva v priestore na hranici imaginárneho sveta fantastiky a reálneho, súčasného sveta (hrdinovia sa vždy dostanú do nejakých čudných lesov, kde sa skrývajú stredoveké hrady plné nezvyčajných bytostí, ako vlkolak alebo vampír, alebo sa uprostred mesta nachádza nejaký čudný dom, prechod do druhého sveta), v prípade „novej európskej drámy“ ide o náš každodenný svet, ktorý funguje ako výjav z hororového filmu. A práve toto robí tieto hry apolitickými a konformistickými voči jestvujúcej spoločnosti. Ako vraví Dorota Čirilićová: *konformizmus týchto hier sa nevzťahuje na sugerovanú sociálnu pozíciu. Vzťahuje sa na nedostatok akejkolvek sociálnej pozície.*¹⁰⁰

Presne v protiklade k politickej hre, ktorá chce zmenu spoločnosti, „nová európska dráma“ nežiada od nás nijaké pôsobenie ani zmenu. Tieto hry podelia postavy na „Mocné“ (teroristi a ostatní banditi) a „Slabé“ (nemocní, závislí na drogách, neschopní, čudní), a ako vraví Aleksandra Rembowska, tieto hry navádzajú na rozvíjanie pasívnej tolerancie voči svetu v ktorom zlo pôsobí ako *zmierovateľ sociálneho vedomia (...)* *presvedčujú nás, že Slabým sa nedá pomôcť.*¹⁰¹ Tie hry nesú v sebe, ako vraví Jaroslav Kilian, *pseudo sociálnu angažovanosť bez akékoľvek úsilia, čo je typické pre samoľúbosť /buržoázneho publika. To je konformné divadlo, ktoré pomáha publiku zachovať si indiferentnú pozíciu tvrdiac, že akékoľvek pomáhanie závislým, alebo tým, ktorí trpia, je nežiadúce. Normálnosť sa stáva nenormálna (...) chorobné stavy normálne a ako také ich treba nechať na pokoji.*¹⁰²

¹⁰⁰ ČIRILIĆOVÁ – MENTZELOVÁ (ČIRILIĆ- MENTZEL), Dorota Jovanka: Sometimes We Have to Descend Into Hell in Our Imagination in Order not to Arrive there in Reality. In: New European Drama: Art or Commercial Product, s. 82. (rukopis).

¹⁰¹ REMBOWSKA, Aleksandra: Who are Strong and Who are Weak in the Contemporary Drama and Theatre. In: New european Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

¹⁰² KILIAN, Jaroslav: Modern Plywriting: a Challenge, Risk or a Chance. In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

Najväčšou falošnosťou v dokazovaní spoločenskej angažovanosti „novej európskej drámy“ je spomínanie reálnych tragických udalostí. Preto, lebo reálne tragické udalosti sú využívané na ospravedlňovanie vzniku takýchto hier, alebo na pritiahnutie pozornosti médií. Všetci súhlasili, že *Spustošení* sú obrazom - ozvenou vojny v Bosne. Hra sa odohráva v drahej hotelovej izbe v Leeds, kde britský novinár týra retardované dievča v prvom dejstve a postava nazvaná „vojak“, mladík v nedefinovanej uniforme, týra novinára v druhom dejstve. Jestvuje akési nedefinovatelné násilie mimo hotelovej izby, ktoré sa spomína v hre a ktoré nakoniec zničí hotel. Keď kritici vysvetľovali, že vonkajšie násilie vyvoláva násilie v miestnosti, odhalili, že vonkajšie násilie je vlastne reflex Bosny: *V Spustošených divé násilie bosniackej občianskej vojny preniklo do hotelovej izby v Leedse.*¹⁰³ Avšak kritici iba poslušne nasledovali autorkino vyhlásenie, že na napísanie tejto hry ju inšpirovala Bosna.¹⁰⁴ Totiž, v hre niet nijakej Bosny, ani nijakej vojny. Ktokoľvek tú hru prečíta/uvidí bude o Bosne a strašnej vojne vedieť presne toľko, koľko vedel aj pred tým. Nielenže sa nič nedozvie, ale ani nepocíti nejaký súcit s obeťami vojny, nepocíti potrebu čokoľvek zmeniť či konať proti násiliu v Bosne alebo Británii. Nebude cítiť potrebu niečo zmeniť, lebo násilie je stvárnené ako imanentná súčasť ľudskej prirodzenosti, s ktorou sa nedá nič robiť. Bosna bola nehaňebne použitá ako marketingový trik, lebo v tom čase takmer všetci vedeli, že v Bosne sa dejú strašné veci. Nálepka Bosny na dráme o násilí vyzerala ako dobrá výhovorka na osobnú pasivitu alebo nepochopenie problému, vyzerala ako kultúrna a umelecká odpoveď na problém. Len sa pozrite, akí sme my politicky uvedomelí, ako my reagujeme a chápeme, my dokonca sledujeme túto krutú drámu a tak súcitíme s Bosnou.

¹⁰³ BILINGTON, Michael: How do you Judge a 75-minute Suicide Note?, Guardian, 30. 6. 2000.

¹⁰⁴ SIERZ, Aleks: In-Yer-Face Theatre. London, Faber 2001, s. 100-101.

Jestvujú dva dôkazy na to, že spomínanie Bosny bol len dobrý marketingový trik, akási výhovorka pre násilie na scéne. Po prvé, keď v krajinách Západnej Európy Bosna prestala byť v móde a keď sa začali hrať s druhou hračkou ľudskej bolesti, nazvanou Rwanda, zrazu sa vonkajšie násilie v diele stalo *Rwanda efektom*. Po druhé, po tom ako Sarah Kaneová pripútala pozornosť médií, už nasledujúcou hrou dala najavo, že nepotrebuje nijakú výhovorku na násilie, lebo *Očistení* sa odohrávajú v akomsi čudnom sanatóriu v areáli západoeurópskej univerzity. Nič nevieme o živote mimo sanatória a nie je to pre nás ani dôležité, lebo obete beztak prichádzajú na mučenie tak, ako sa prichádza, aby človek bol spasený.

Demagógia 4.

SVETOVÁ SLÁVA PREDSTAVITEĽOV TRENDU,
alebo INÍ TO VO VEĽKOM HRAJÚ

Najväčšou demagógiou zástancov trendu divadla *in-yer-face* je demagógia o svetovej sláve a divadelnom úspechu predstaviteľov trendu. Avšak úspech sa vždy konal v nejakej inej krajine než v tej, v ktorej sa rozprava vedie. Úspech v Británii bol argumentom pri rozpravách v Nemecku, úspech v Nemecku pri rozpravách v Poľsku a tak ďalej, do kruhu... Bez nazretia do svetovej divadelnej kuchyne by sa na taký argument len ťažko odpovedalo, núž sa rozprava spravidla na tomto mieste skončí, lebo všetci, ktorí by chceli povedať niečo proti trendu – zamĺknu.

Na útoky o kvalite a zmysle takýchto diel režiséri vždy odpovedali, že drámy prijalo publikum a to nie to premiérové (teda konzervatívne), ale to mladé (teda pokrokové). To bolo základné tvrdenie tak britského Royal Court Theatre, ako aj Ostermeira, riaditeľa nemeckého Baraka i nemeckej Schaubühne. Tieto tvrdenia nekriticky šírili novinári i kritici. „*Na podnety novej drámy najlepšie reagovalo samotné publikum, najmä mladé, ktoré po rokoch,*

keď sa scénické umenie zapodievalo bohatými a esteticky úchvatnými režijnými víziami a núkalo eskapády, sa vrátilo k divadlu, v ktorom sa teraz priamo zráža s niečím, čo je súčasťou doby a priestoru v ktorom žije“¹⁰⁵. Tvrdenie nie je presné, preto treba analyzovať cestu tejto drámy po európskych scénach a jej ohlas. Najmä u publika.

OZVENA PUBLIKA V BRITÁNIÍ, alebo TAJOMSTVO MALÝCH SÁL

Keď Dan Rebellato v New Theatre Quarterly písal nekrológ Sarah Kaneovej o jej dráme *Spustošení* povedal: „napriek tomu, že hru videlo len 2 000 ľudí, stala sa totemom epochy“¹⁰⁶. Dvetisíc ľudí (alebo 33 predstavení v malom divadle so 60 miestami, koľko môže prijať malá scéna RCT) pre britského autora v Británii nie je veľký počet. Toľko ľudí zaplní sálu záhrebského Chorvátskeho národného divadla* na dva a pol predstavení. Ale aj počet je sporný, lebo Aleks Sierz¹⁰⁷ a Simon Hattenstone¹⁰⁸ tvrdia, že ich prvé predstavenie videlo okolo tisíc ľudí. Okrem toho, ak sme už pri záhrebskom Národnom divadle, jeho Malá scéna má 60 miest, takže tu by sa muselo hrať plné dva týždne. Ukázalo sa však, že samotný počet divákov nie je presný, lebo závisí od spomienok jednotlivcov. Samozrejme, po získaní popularity sa počet návštevníkov teoreticky zvyšoval o tých, ktorí by tam radi boli, ale na predstavenia sa nedostali. Inscenácia „dosiahla slávu ľlivej spomienky ako spomienky na koncert Sex Pistols. Mnohí veria, že na predstavení boli a rozprávajú rozličné príhody, ktorými svoje tvrdenie podopierajú“¹⁰⁹.

¹⁰⁵ BOKO, Jasen: Nova europska drama, In.: Kazalište 9-10/2002, s. 169.

¹⁰⁶ REBELLATO, Dano: KANEOVÁ (KANE) Sarah: An Appreciation, New Theatre Quartely, vol. 15, august 1999, s. 280.

* HNK – Hrvatsko narodno kazalište. Názov Chorvátske národné divadlo používajú mnohé divadlá, neoznačuje jednu, dominantnú scénu.

¹⁰⁷ SIERZ, Aleks : In.: In-Yer-Face Theatre, s. 105.

¹⁰⁸ HATTENSTONE, Simon: A Sad Hurrah. In: Guardian, 1. 7. 2000.

¹⁰⁹ HATTENSTONE, Simon: A Sad Hurrah. In: Guardian, 1. 7. 2000.

Informácia o počte divákov a zložení publika je jedna z najzaujímavejších v divadle – pre financujúcich, pre kritikov, pre divadelníkov, pre publikum a pre samotné divadlo. Keďže financujúci, kritici a divadelníci chodia na premiéry, kde síce vidia jedni druhých, ale nevidia aj „normálne“ publikum, dôležité sú prieskumy návštevnosti a publika. Ako sa prieskumy robia a ako sa zneužívajú i používajú, ukazuje nasledovný prípad: ...*Raz nás požiadali, aby sme urobili prieskum, ktorým by sa zistilo, aké v skutočnosti je naše publikum. Zhotovili sme dotazník, horľivo sme ho rozdávali návštevníkom pred každým predstavením a starostlivo zbierali po predstavení. Keď sme nazbierali uspokojujúci počet anketových lístkov, hodili sme ich jednoducho do koša na smeti a vymysleli si čísla* (podčiarkla S. N.), ktoré nám vyhovovali. Takto vysvetlil Dominic Dromgoole reakciu svojho divadla na požiadavku Arts Council a lokálnych úradov urobiť prieskum obecenstva. Vymysleli si čísla! Prečo by potom čísla o divákoch na hre Sarah Kaneovej, alebo tézy, že, povedzme *Trainspotting*, priviedlo do divadla mladých ľudí ako nové publikum“¹¹⁰ mali byť správne a presné, keď pochádzajú od takých istých umeleckých autorít, ako je Dromgoole.

Najlepším dôkaz, že britské publikum vlastne nikdy nebolo nadšené drámou *in-yer-face*, som videla na materiáloch o RTC, keď toto divadlo získalo cenu v Taormine roku 1999. Materiály napísali samotní predstavitelia divadla v snahe, aby sa čo najlepšie predstavili európskej divadelnej elite. Keď spomínali najvýznamnejších uvádzaných autorov, vyzdvihli Sarah Kaneovú, Marka Ravenhilla a Jeza Butterwortha, ale keď v tom istom texte vymenovali najúspešnejšie hry v období 1994-1998, spomenuli už len *Krásavicu z Leenaenu* (*The Beauty Queen of Leenane*) Martina McDonagha¹¹¹.

¹¹⁰ SIERZ, Aleks: *In - Yer-Face - Theatre*, London, Faber 2001, s. 57.

¹¹¹ In: *Europe Theatre Prize*, 1999, s. 27.

Počet divákov, ktorí videli nielen prvú drámu Sarah Kaneovej, ale aj všetkých predstaviteľov tohto trendu v Londýne, je v skutočnosti mimoriadne malý, lebo všetci títo autori boli uvádzaní výlučne na malých scénach so 60-100 miestami. Nicholas Hytner, riaditeľ National Theatre od roku 2001, potvrdil paradox, že v „posledných desiatich rokoch National Studio pomáhalo v rozvoji početným novým drámam, ale boli to také bezvýznamné udalosti, že dokonca aj najmenšia scéna, Cotteslo, s 300 miestami, bola pre ne priveľká. Preto ich museli uvádzať v malých divadlách so 100 miestami ako RCT Upstairs, Busch a Soho Theatre“¹¹².

Každé dielo „drámy, ktorá dáva po pysku“ bolo uvedené len raz. Výnimkou sú *Spustošení*, ktorí spôsobili toľký rozruch. Drámu uviedli v Londýne ešte raz v RCT v rámci retrospektívneho uvádzania hier Sarah Kaneovej. Uvádzanie bolo naplánované na desať dní. A toľkokrát sa hra hrala aj prvý raz. *Spustošených* insenovali vo Veľkej Británii mimo Londýna len raz, a to v Glasgowe s podobne krátkou dobou uvádzania.

Ani jedna z hier sa nedostala na West End, kde predstavenia vidí skutočne veľký počet ľudí. Mimoriadne uznávaný britský autor David Edgar vo svojej blahosklonnosti to vyhlási za prednosť týchto mladých ľudí, lebo: „*Moja generácia si zúfalo želala dobyť veľké scény a na nich uviesť svoje veľké pravdy. Ravenhill, Neilson, Grosso a Prichardová sa zdajú byť dosť spokojní s uvádzaním v priestoroch, kde ich intenzívna teatrálnosť, hoci pri menšom počte ľudí, môže dospieť do maximálneho výrazu.*“¹¹³. Dôkazom, že blahosklonnosť staršieho a uznávaného kolegu voči mladým je fakt, že jediná výnimka, Ravenhill, sa nebúril proti uvedeniu na West End. Po tom ako *Shopping and F**** vyvolal veľký ohlas v médiách a British Council ho poslal na turné po Švédsku, Írsku, Taliansku, Austrálii a Izraeli, sa niet prečo čudovať, že producenti z West Endu si pomysleli, že to môže byť dobrá príležitosť. Tomuto predstaveniu sa podarilo udržať istý čas v komerčnom divadle (podporovala ho skupina gayov tak propagáciou, ako aj návštevnosťou¹¹⁴, ale jeho dráma *Mother Clap's Molly House*, keď prešla z chýrneho

¹¹² SIERZ, Aleks: Still In -Yer- Face? In: New Theatre Quarterly 69/2002, Cambridge University Press, 2002, s. 23.

¹¹³ EDGAR, David : In: New European Drama, Art or Commercial Product? (rukopis).

¹¹⁴ SIERZ, Aleks: In-Yer-Face, London, Faber 2001, s. 129.

National Theatre do komerčného West End (proti čomu Ravenhill taktiež neprotestoval) skončila neslávne, presnejšie povedané, úplne prepadla, ako vraví Peter Hepple¹¹⁵. Potom už nik z West End ani nepomyslel na komerčnú produkciu takýchto drám, lebo producenti pochopili, že všetok ten krik v médiách nemá absolútne nič spoločné s „normálnym divadelným publikom“.

Nik z príslušníkov trendu sa nepresadil v inom médiu – v televízii alebo vo filme. *Mojo* Jeza Butterwortha nakrútili ako film, *ale žiaľ, filmová verzia len zdôraznila nedostatky a chyby deja* – takto sa Aleks Sierz pokúšal ospravedlniť neúspech filmu. David Edgar pri analýze rozdielov medzi mladými kolegami a staršou generáciou autorov (ku ktorým patrí aj on), musel uznať, že tieto drámy *nie je možné preniesť do nijakého iného média*. Hoci Edgar, znova dobromyseľne, sa nazdával, že hlavnou príčinou je *teatrálnosť ako základná charakteristika tých drám*¹¹⁶, dôvod predsa len mohol byť aj inde. Média ako film, a najmä televízia, sú obrátené smerom k publiku, ktoré nie je možné vtiahnuť do demagogickej hry argumentov „za“. Publikum si to jednoducho neželá a má v rukách diaľkový ovládač.

Nik z britských príslušníkov trendu neuspel v Amerike, ktorá inak veľmi rada preberá anglické hity, hoci sa na tom sústavne pracovalo. Martin Crimp strávil rok 1991 ako hosťujúci autor v newyorskej organizácii na podporu nových autorov New Dramatist v rámci výmeny autorov s *Royal Court Theatrom*¹¹⁷. Na jeseň roku 1993 som videla jeho drámu *Treatment* v Joseph Papp Public Theatre. Hoci v tom čase Crimp už dostal niekoľko britských cien, hoci bol uvádzaný v Európe (Nemecko a Rumunsko) a hoci to bola slušná inscenácia, nemala nijaký ohlas a neuviedla predstaviteľov trendu do New Yorku. Pravda, bol ešte jeden pokus: *Shopping and F**** sa hral v New York Theatre Workshop roku 1998 a ako režiséri boli podpísaní Gemma Bodinetzová a Max Stafford-Clark. Hralo sa na oveľa menšej scéne, než bola tá z ktorej Crimp prišiel, čo bolo očividným dôkazom, ako uspela táto hra v New Yorku.

¹¹⁵ HEPPLER, Peter: United Kingdom – England, In: HERBERT, Jan (ed.): The World of Theatre, 2003, London – New York, Routledge, 2003, s. 327.

¹¹⁶ EDGAR, David: In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

¹¹⁷ The Treatment, s. 29.

Keď sa pozrieme na skutočné čísla a znaky úspechu, potom je očividné, že britský trend drámy *in-her-face* sa nemôže stretnúť so širokým publikom. A najlepším dôkazom je aj vyhlásenie Marka Ravenhilla, že na premiéru svojich drám nechcel pozvať vlastných rodičov. Tak koho potom volal na premiéru – susedov, vzdialených príbuzných - alebo vari nepriateľov?

V Británii teda trend neprijali mladí, pokrokoví ľudia; podsúvali im ho ako niečo, *nové, cool a radikálne*. Keď niekto vo Veľkej Británii vyčítal hrám trendu nedostatok publika, alebo im dokazoval, že aktéri nie sú takí úspešní, ako sa pokúšajú predstierať, anglickí režiséri mali pripravený argument o obrovskom úspechu u publika v *iných štátoch kontinentálnej Európy*. Pokúsme sa teda, aspoň čiastočne, analyzovať tento úspech.

OZVENA PUBLIKA VO ZVÝŠKU EURÓPY, alebo KTO SA NA TO MÔŽE DÍVAŤ

Vyhlásenia o veľkom úspechu u publika v európskych štátoch sú falošné, lebo situácia s „novou európskou drámou“ v Európe bola podobná postaveniu drámy *in-her-face* v Británii. „Barak“, *malý experimentálny priestor pri Deutsches Theater*¹¹⁸, bol naozaj malou scénou s päťdesiatimi sedadlami. Vidí sa mi, že vypredané predstavenie v tomto divadle, ktorým dokazovali úspech trendu, v niekoľkomiliónovom Berlíne z hľadiska diváka naozaj neznamená príliš veľa.

Podobné to je aj v ostatných európskych štátoch. Samotné uvedenie sa berie ako odvaha. Ohlas v médiách je skvelý – je to vždy takmer škandál a to priťahuje pozornosť. A kto potrebuje publikum? Vo Veľkej Británii je publikum dôležitý činiteľ, lebo tam divadlá žijú najmä z predaja vstupeniek; v európskych divadlách subvencovaných zo štátnych zdrojov publikum naozaj nie je rozhodujúce. Publikum sa využíva výlučne ako nepreveriteľný dôkaz úspechu drámy v iných štátoch.

¹¹⁸ LINZER, Martin: Germany. In: *The World of Theatre*, London – New York, Routledge, 2000, s. 114.

Niekedy tieto inscenácie nevyvolali ani škandál, nieto ešte úspech – v Maďarsku *hlavných predstaviteľov trendu hrali, ale nič sa nestalo*¹¹⁹, v Bulharsku *hlavní predstavitelia trendu nemali úspech, hoci boli všetci uvedení*¹²⁰. V Sarajeve *Shopping and F**** (predstavenie, ktoré Jasen Boko vyzdvihuje ako vzor pre chorvátske divadlo) a *Spustošení* mali tri alebo štyri reprízy, hoci autori predstavenia očakávali veľký ohlas v súvislosti s provokatívnou prítomnosťou nahých hercov na scéne.¹²¹

V skutočnosti jediným ozajstným európskym úspechom hlavných predstaviteľov trendu je, pokiaľ ja viem, grécka inscenácia *Shopping and F**** ktorá sa hrala dva roky, ale autor článku neuviedol, aká veľká je sála, v ktorej sa predstavenie uvádzalo a o aký typ produkcie išlo¹²². Ak je grécky príklad jediný, potom je to výnimka, ktorá od základov mení argumenty o vynikajúcom ohlase u publika v iných štátoch.

Jeden z dôkazov, že záujem o tento druh divadla je veľmi slabý, je moja skúsenosť z Taorminy roku 2000. Zo spomenutého predstavenia *Túžim*, ktoré odohrala Schaubühne v Taormine pri príležitosti udelenia ceny Thomasovi Ostermeierovi, publikum vo veľkom odchádzalo. Aj keď išlo o odmeneného režiséra, verejnosť skôr chválila autorku a divadlo. Z publika odchádzali nielen „obyčajní“ diváci, ale aj významní divadelníci, z ktorých mnohí hlasovali za to, aby Ostermeier dostal cenu. Avšak keď sa ocitli v úlohe publika – nemohli sa na to dívať. Neospravedlňuje ich ani fakt, že predstavenie možno už videli, lebo naozaj výnimočné sa dá vidieť aj dvakrát. Vidieť zlé čo iba raz je priveľa.

¹¹⁹ BÉRCZES, László: In: New European Drame, Art or Commercial Products? (rukopis).

¹²⁰ KOURTEVA, Nataša: In: New European Drame, Art or Commercial Products? (rukopis).

¹²¹ KOVAČEVIĆ, Marko. In: New European Drame, Art or Commercial Products? (rukopis).

¹²² KAGUELARI, Dio: Grek Theatre in Last Year of Century. In: The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today, Arles: Actes Sud, s. 79-80.

VÝZNAM PRE DIVADLO, alebo AKO STRPIEŤ POROVNÁVANIE

Publikácie, v ktorých divadelní kritici a teatrológovia z celého sveta hodnotia divadelné sezóny v svojich štátoch, najlepšie poukazujú, že dráma tohto trendu vôbec nie je taká dôležitá, ako sa ju usilujú predstaviť jej obhajcovia – a to preto, lebo predstavenia vôbec nie sú zaradované do spomenutých hodnotení. Niekoľko príkladov.

Na sympóziu svetového združenia kritikov v Novom Sade roku 1997 nazvanom *Osud textu v dnešnom divadle*, napriek faktu, že témou bol „dramatický text“, že trend v tom čase dominoval v Británii a prechádzal do Európy, nikto z prítomných kritikov nespomínal autorov trendu (ani britských, ani ostatných). Dokonca ani Arthur Skelton, britský predstaviteľ na sympóziu.

Spomenuté 4. európske divadelné fórum organizované Európskou divadelnou konvenciou, poukazuje na to, že svetová sláva toho trendu nie je taká veľká – aspoň čo sa týka významu pre divadlo. V úvodnom prejave štvrtého Fóra roku 1999 Daniel Benoin, riaditeľ Comédie de St. Étienne, francúzskeho národného dramatického centra (Centre Dramatique National) a predseda Európskej divadelnej konvencie povedal: *Nezabudol som, že na prvom Fóre (1996, poznámka S. N.) Michael Billington poukázal na jestvovanie udivujúcej generácie mladých dramatikov vo Veľkej Británii. Myšlienka, aby sa Berlínsky divadelný festival venoval práve takýmto mladým autorom prišla z Fóra a dnes je britské hnutie v plnej sile. Ich drámy sa hrajú po celom svete, takmer nás zaplavili*¹²³. Citovaný úryvok výrečne dokumentuje prepojenie európskych divadelných centier (v tomto prípade Fóra a Berlínskeho festivalu), ako aj predsedovo očakávanie, že sa o tejto dráme bude na Fóre veľa hovoriť – už kvôli téme Fóra (*Písanie pre divadlo dneška*) a kvôli jeho pocitu, že nás tie drámy zaplavili. Avšak to sa nestalo. Z tridsiatich príspevkov len päť spomína uvedenia hier príslušníkov trendu ako zaujímavé divadelné udalosti! Popri Veľkej Británii a Nemecku, ktoré to označili ako trend, ostatní spomínajú len niektoré

¹²³ The 4th European Theatre Forum 1999. In: Writing for the Theatre Today, Arles: Actes Sud, 2000, s. 2.

predstavenia: Grécko (spomínaný *Shopping and F****, ktorý sa hrá dva roky, a ktorý spomínam už po tretí raz) , Bulharsko jedno zaujímavé uvedenie *Suda pušného prachu* Dejana Dukovského a Švédsko Larsa Noréna..

Svetový ITI (Medzinárodný divadelný ústav), založený po druhej svetovej vojne pod záštitou UNESCO, zastrešuje viac než deväťdesiat národných centier do najväčšej svetovej siete. Komunikačná sekcia ITI a Bangladéšske národné centrum ITI pre každý kongres vydávajú knihu *Svet divadla (The World of Theatre)*, v ktorej sú zdokumentované divadelné sezóny v období medzi dvoma kongresmi (dva alebo tri roky). Bývajú to príspevky väčšiny členov ITI. A práve tieto knihy a príspevky v nich sú veľmi zaujímavé pre analýzu vplyvu tohto trendu na divadlo.

V knihe *Svet divadla* ktorá sa zapodieva sezónami 1994-1996 len Ian Herbert, hovoriac o sezóne 1996 vo Veľkej Británii, medzi početnými novými drámami, ktoré uviedlo RTC, spomenie aj *Shopping and F*** Marka Ravenhilla ako ďalší zaujímavý príklad*.¹²⁴ Doslovne tak.

V druhej knihe, ktorá pokrýva dokonca štyri sezóny (1996-1999), autorov trendu spomenie len nemecký text dvoma vetami (ako mladé britské „divé“ texty, ktoré prispeli jedinečnosti Baraku a nemeckého divadla).¹²⁵ Švédi budú hovoriť o Larsovi Norénovi a nič viac. Dokonca aj Peter Hepple, hovoriac o britskom divadle a RCT, spomenie len *Hrózu* Conora McPhersona.

V tretej knihe, ktorá sa zapodieva sezónami rokov 1999-2002, čo znamená časový vrchol trendu v Európe, stav je nasledovný: Rakúsko spomína jednu zaujímavú produkciu *Túžim* Sarah Kaneovej na jednej z malých scén. Belgicko spomína výber nových sociálno-kritických textov na scéne doslovne takto: *uvedenie Edwarda Bonda, Sarah Kaneovej a Larsa Noréna*.¹²⁶

¹²⁴ HERBERT, Ian: New Places and New Spaces, In: The World of Theatre 1994-1996, s. 328.

¹²⁵ LINZER, Martin: Germany. In: The World of Theatre 1994-1996, Dhaka, 1997, s. 114.

¹²⁶ VERDUYCKT, Paul: Belgium. In: The World of Theatre, London – New York, Routledge, 2003, s. 40.

bez akéhokoľvek hodnotenia textov, alebo inscenácie. Grécky text spomína kontroverzné reakcie a vášnivé polemiky okolo diela Sarah Kaneovej a podobných mladých autorov, ako aj dve predstavenia, ktoré vznikli podľa jej textov (*Očistení* a *Psychóza* 4.48), ktoré vyvolali senzáciu.¹²⁷ Švédsko zdôrazňuje len zaujímavé uvedenie *Dievok u Essexu* Rebecky Prichardovej ako politický kus britských neobrutalistov.¹²⁸ Srbsko spomína Biljanu Srbljanovićovu a ešte jednu podobnú autorku, Milenu Markovićovú (ktorej *Pavilóny* odmenili medzinárodnými cenami) a jedno uvedenie *Shopping and F****. Macedónsko hrá obnovenú inscenáciu *Sudu pušného prachu*.

Litva spomína pozornosť čo sa venuje novým textom, odrážajúcim skutočnosť a ktoré realizuje Oskars Koršunovas uvádzaním Kaneovej, Ravenhilla, Mayenburga. Rovnako taxatívne vyratáva aj nizozemský príspevok, ale v oboch prípadoch text vyzerá ako číre vyratovanie mien o ktorých sa vie, že „sú dôležité“. Poľsko nové mená vôbec nespomína, lebo v tom čase Warlikowski a Jarzyna inscenujú klasikov, ale spomína objavenie sa nového úspešného autora Villqista a veľmi zaujímavú rozpravu o jeho práci.¹²⁹ Mená hlavných predstaviteľov trendu niekedy neboli ani uvedené, respektíve inscenácie neboli úspešné - preto rozširujú popis diel aj o autorov, ktorí v skutočnosti k trendu bezvýhradne nepatria. Napríklad, Slovensko spomína trend uvádzania novej súčasnej drámy, ktorá vždy nekorešponduje s publikom, ale aj jeden prípad, ktorému sa to podarilo: *Bližšie od teba* Patricka Marbera. Slovinsko zdôrazňuje predstavenie *The Cripple of Inishmaan* Martina McDonagha.

Inými slovami, v hluku trendu a jeho tlaku na divadlá sa relatívne málo spomínali predstavenia i samotný trend – v podstate to bola jedna veta, niekedy sa spomínali len mená, niekedy nejaký škandál. Totiž, keď autori príspevkov jednotlivé predstavenia dali

¹²⁷ ZIROPOULOVÁ (ZIROPOUL), Dina: Greece. In: *The World of Theatre*, London – New York, Routledge, 2003, s. 158.

¹²⁸ RING, Lars: Sweden., In: *The World of Theatre*, London – New York, Routledge, 2003, s. 308.

¹²⁹ MAJCHEREK, Wojciech: Poland. In: *The World of Theatre*, London – New York, Routledge, 2003, s. 265.

do divadelného kontextu svojej krajiny, prejavil sa ich skutočný význam. Avšak ak národná kultúra predstaviteľov trendu neabsorbovala, potom sa vyvolával pocit zaostávania: *Na druhej strane, chorvátske divadelné scény nemajú odvahu uviesť drámy Sarah Kaneovej, Mariusa von Mayenburga, Marka Ravenhilla, Jona Fosse, Nikolaja Koljadeho, alebo Enda Walsha, čím zrejme ostávajú necitlivé voči zjavu takzvanej „novej európskej drámy“*.¹³⁰

V knihe *Svet divadla*, ktorá hovorí o období rokov 1999-2002, sú najzaujímavejšie komentáre trendu v dvoch krajinách, ktoré ním začali. Angličan Peter Hepple, opisujúc anglickú divadelnú situáciu, vraví: *Londýn videl početné in-her-face drámy, inšpirované, predpokladám, Trainspotting Irvina Welsha: diela, ktoré privádzajú na scénu násilie, priamy sex (hetero i homo) a značné užívanie drog a alkoholu. Tieto drámy sa obmedzujú na malé divadlá, ale niekedy dvíhajú hlavu až na West End. Väčšina hier, predpokladám, veľmi rýchlo upadne do zabudnutia, rovnako ako mladí rozhnevaní muži v päťdesiatych rokoch. Možno najdôležitejší zo všetkých autorov je Mark Ravenhill, ktorého Mother Clap's Molly House mala úspech v Royal Court Theatre, ale hra úplne prepadla na West Ende*.¹³¹ Teda z celého trendu a všetkej paniky okolo neho ostal možno Mark Ravenhill, ale aj on je spomínaný dielom, ktoré úplne prepadlo na West Ende. Nemecký text túto drámu spomína výlučne pri T. Ostermeierovi a jeho pôsobení v Schaubühne, o ktorom sa vraví, že výsledky po dvoch rokoch jeho vládnutia sú *značne skromné (rather sobering)*. Nič z eufórie okolo „novej európskej drámy“ lebo je zrejmé, že štýl Baraku, ktorý sa zakladal najmä na uvádzaní *britských hier* ¹³², nefunguje najlepšie, keď má prejsť skutočnou skúškou, totiž skúškou na veľkej scéne.

¹³⁰ IVANKOVIĆ, Hrvoje: Croatia. In: The World of Theatre, London – New York, Routledge, 2003, s. 98.

¹³¹ HEPPLÉ, Peter: United Kingdom – England, In: The World of Theatre, London – New York, Routledge, 2003, s. 327.

¹³² LENNARTZ, Knut: Germany, In: The World of Theatre, London – New York, Routledge, 2003, s. 150-151.

Vo vydání knihy *Svet divadla*, ktoré pokrýva sezónu 2002-2003, sa dozvedáme, že Schaubühne zažila okresávanie rozpočtu a že Royal Court Theatre je úplne neúspešný, lebo okrem toho, že sa spomína len jedno jeho predstavenie (s menším úspechom), do knihy sa dostal preto, lebo uviedol, *podľa názoru mnohých kritikov najhoršie dielo sezóny*. Lars Norénovu *Krv (Blood)*, ktorá mala veľmi silné herecké obsadenie, ale veľmi slabý ohlas u publika.¹³³ V tejto knihe Poliaci samozrejme spomínajú predstavenie *Očistených* (neskôr predstavenie cestovalo po svete), ale len ako režisérsky úspech Warlikowského. A ostatné krajiny trend spomínajú len akoby mimochodom, ešte menej než v predchádzajúcej knihe. To preto, lebo trend slabne v celej Európe. Kritik Hrvoje Ivanković žiadal hrať také drámy na chorvátskych scénach a písal o tom v medzinárodnej publikácii *Svet divadla* z roku 2003 Avšak keď záhrebské Gavellovo činoherné divadlo konečne uvidelo niektoré texty (*Polaroidy* Marka Revenhilla, *Parazitov* Mariusa von Mayenburga roku 2002 a *Popcorn* Bena Eltona roku 2003), v nasledujúcom vydání knihy Darko Lukić, ktorý písal príspevok o chorvátskom divadle v sezónach, kedy tie drámy boli uvedené, vôbec tieto predstavenia nespomína! Lebo to neboli divadelne významné udalosti a zrejme Chorvátsko nevytiahli z *chvosta divadelných svetových aktivít*.

Ak spomínané knihy vezme do rúk niekto, kto nebol vystavený mediálnemu nátlaku okolo toho trendu (povedzme niekto z Indie) a pozrie si príspevky, v nijakom prípade nepochopí, že kopíja sa lámala práve na týchto drámach. Ide totiž o to, že keď treba vybrať to naozaj dôležité, autori článkov píšu o iných témach, predstaveniach a problémoch. Nech sú vaše akokoľvek vyburcované, keď sa o hovorí trende, pri písaní textu, ktorý pojednáva o najdôležitejších divadelných realizáciách nejakej krajiny a keď sa trend postaví vedľa ostatných udalostí, zrazu sa význam trendu výrazne zmenší. A čím dlhší je časový úsek, ktorý autor textu musí pokryť, tým menší je význam tohto trendu pre divadlo ako také, dokonca aj v tých krajinách, ktoré trend vymysleli.

¹³³ HEPPLÉ, Peter: United Kingdom – England, In: *The World of Theatre*, Dháka, ITI, 2004, s. 221.

Nech už bol nátlak hocijako veľký, vždy jestvovali hlasy proti a teoretici sa pokúšali, rovnako ako v Británii, trend pomenovať, definovať a dať do kontextu. Zatiaľ čo režiséri a niektorí novinári používali výlučne termín „nová európska dráma“, teoretici našli oveľa širšiu škálu názvov. Nemci, popri pokuse nazývať tento trend „nová európska dráma“, využívali aj názov „dráma krvi a spermy“. Slovinci, ktorí odohrali všetky drámy z tohto radu, okrem termínu „dráma krvi a spermy“ využívali aj skvelý preklad anglického *in-her-face* ako „gledališče na gobec“ (divadlo na papuľu) a najnovší preklad Sierzovej knihy do slovinčiny využíva preklad „gledališče u fris“ (divadlo do ksichtu). Poliáci a Maďari túto drámu nazývajú „nový brutalizmus“, Poliáci využívajú aj názov *cool drama* (v anglickom variante), čo využívajú aj Česi a Macedónci. Ostatné európske krajiny v podstate používajú originálny názov *in-her-face* dráma. Herec, postava drámy *Gloriana* Borisa Senkera, ponúkol ešte jeden zaujímavý termín pre toto divadlo - „šakom u glavu“ (päšťou do hlavy).¹³⁴

Na spomínanom medzinárodnom sympóziu v Novom Sade bolo zaujímavé sledovať, ako predstavitelia divadiel (režiséri) tento typ drámy chválili a považovali za „novú európsku drámu“ a teoretici sa ho pokúšali definovať ako trend a podprieť európsky význam tendencie alebo smeru (od Španielska po Bosnu a Hercegovinu). Od roku 2003, keď sa sympóziu konalo, uplynulo už dosť času, aby sa fenomén v Európe spoznal, porovnal a kontextualizoval, lebo len potom možno vidieť jeho skutočnú hodnotu.

¹³⁴ HEREC: (...) Človek číta, čo sa vonku hrá, no a akože, vidí, že ľudia dnes idú iba na ostré veci. In – yer – face divadlo. Päšťou do hlavy! In: Boris Senker Tri glavosjeka, Zagreb, Dišput, 2004, s. 175.

Demagógia 5.

AUTORI PRI MOCI,

alebo KRÁTKY KURZ PRE VYVOLENÝCH

Pripomeňme, že všetko sa začalo potrebou a „hľadaním autora“, syntagmu som dala do úvodzoviek ako znamenie falošného znenia frázy, pretože autorov objavovali režiséri. Režiséri vyberali drámy, oni boli oficiálnymi vykladačmi významu diel, vysvetľovali nám, že je to nová dráma, nové divadlo, ktoré jediné môže vyjadriť *Zeitgeist*, ducha doby. V Británii to bola *in-yer-face* dráma, vo zvyšku Európy „nová európska dráma“ a „nové drámy“. Jazyk sa očividne zmenil, no ostáva otázka, či sa zmenil aj obsah? Dostali sa autori toto trendu naozaj k moci?

BRITÁNIA,

alebo DIELNE PÍSANIA PRE MLADÝCH

Zaujímavý je údaj, že väčšina autorov britského trendu boli výlučne mladí ľudia – nik nemal viac než 25 rokov. John Elsom povedal, že *nejestvovala potreba takých autorov, ale že bola vytvorená. Hľadali sa výlučne mladí autori a vytvoril sa image novej drámy a získaný obraz bol dobovo veľmi reštriktívny*¹³⁵. Nielen vek, ale aj vzťah autorov bol istým spôsobom definovaný. Sarah Kaneová na svoje prvé interview v Teatri Busch sa *obliekla do čierneho, veľmi sa vraštila a nahnevala sa na našu neschopnosť s ňou komunikovať*¹³⁶. A tento obraz ostal vzorom – chudý, bledý, nahnevaný a celý v čiernom bol ideálny obraz mladého autora.

¹³⁵ ELSOM, John: In: *New European Drama: Art or Commercial Product?* (diskusia).

¹³⁶ DROMGOOLE, Dominic: *The Full Room*, London – New York, Methuen 2000, s. 161.

Všetkých mladých britských autorov objavili režiséri, všetci autori sa vyvíjali pod ich vedením a dohľadom v spomenutých malých divadlách. Dielne, na ktorých sa dorábali texty, viedli najmä režiséri. Počas okrúhleho stola venovaného RCT v Taormine, Rebecca Prichardová skvelo opísala ako sa stala autorkou. Videla leták RCT *Napište drámu* a prišla do divadla. *Potom som šla do dielne spolu s ostatnými, ako autormi alebo čo už. Stretla som sa s režisérmí a robili sme akési cvičenia (podčiarkla S. N.) okolo mojich charakterov, pokúšala som sa počuť hlas postavy. Prečítala som nejaký dialóg a také veci... len aby si mala nejaký nápad, oni ťa už potom... potiahnu... Ju zrejme potiahli a pozvali, aby prišla znova.: (...) keď som sa vrátila späť a tam bolo to, aby si drámu trocha rozvinula, také ako skúšať s hercami a režisérom, zvyčajne je tam aj autor a autorov školiteľ... keď začneš rozvíjať svoj kus v dielni, môžeš akože konzultovať s režisérom a tutorom, ono, ako keď píšeš, a myslím, že bola ešte jedna dielňa. Kde si ako napísal hotový kus, alebo celé dejstvo niečoho, ono, práca pokračovala, stavala sa na vlastné nohy a ty ho teraz počuješ*¹³⁷.

Očividné je, že ona a jej mladí kolegovia, ktorí sa chceli stať autormi, neprešli dielňou písania, lebo to znamená slobodné rozvíjanie vlastných ideí a učenie sa remeslu, učenie spôsobu ako postavám, ktoré nosíš v hlave, dať autentický a pravý hlas. Oni však prešli režisérskeym tréningom, na ktorom sa naučili ako dať hlas postavám, ktoré si želali režiséri. Preto bolo pre ňu také ťažké artikulovane hovoriť o procese. Bol jej totiž nanútený. Hoci ako autorka by mala byť výrečná, nemôže proces presne opísať, podáva iba rad neprepojených fráz, ktoré zrejme počula od režiséra.

Prečo mladí ľudia písali výlučne o najhoršom možnom násilí, a to nielen vo svojej dobe, ale aj v dejinách (*Mojo* prezentuje mafiu v päťdesiatych rokoch)? Bola to naozaj ich téma? Vidí sa mi, že nesiahali po témach kvôli tomu, že by ich naozaj zaujímali, ale preto, lebo to bolo „moderné“, „cool“ a „in“. Dej v ich dielach je

¹³⁷ PRICHARDOVÁ (PRICHARD), Rebeca: In: *The Royal Court on Stage, In: Tracing Pina's footsteps 7th Europe Theatre Prize, Taormin, 2002, s. 133.*

preto taký prázdny, lebo ho logicky nerozvíjali, ale využívali len to, čo „bolo v kurze“ – násilie. Charaktery v ich dielach sa nerozvíjajú preto, lebo autori ich nepoznali, robili len to, že postavy stavali do situácie násilia. Títo autori ani nehľadali skutočné, živé charaktery, len museli byť dostatočne odvážni, aby uviedli na scénu nejakú hrôzu, ktorú doteraz nik neuviedol. Preto autori ani neopisovali svet, v ktorom charaktery žijú – nie preto, lebo svet v ktorom žijeme je skutočne prázdny, a naplnený chladom a násilím, ako nás o tom režiséri presviedčali, ale preto, lebo autori nepoznali ani tie postavy ani ten svet. Alebo ich nepoznali dostatočne dobre.

Avšak režiséri od autorov ani nežiadali živé, skutočné charaktery, lebo ich nepotrebovali. Žiadali len to, aby autori *počuli hlas postáv*, určitých postáv, ktoré im pomaly sugerovali. Lebo v nanútenom svete a nanútených postavách samozrejme aj štruktúra drámy ostala dosť „otvorená“, čo bola dokonalá situácia pre režisérov (tých, ktorí boli opísaní v prvej kapitole knihy).

Max Stafford-Clark, režisér, ktorý je niečo ako Ravenhillov škooliteľ, lebo režíroval *Shopping and F**** v RTC a *Polaroidy* (*Some Explicit Polaroids*) vo vlastnej divadelnej družine Our of Joint, o Ravenhillovi povedal: *Pôsobí mu radosť písať, keď sú okolo neho herci, takže jeho scenáre (scripts) sú dosť rozhárané, keď sa po prvý raz prečítajú*¹³⁸. Dráma sa v Británii stala scenárom a to ešte dosť rozháraným. Potvrdili to aj samotní autori ako Anthony Neilsom: *Postupne som na začiatku prvej skúšky mal čoraz menej a menej dokončený scenár (script). Dospelo to až k tomu, že som vymýšľal (making up) počas skúšok*¹³⁹. Prosím vás, aby ste venovali pozornosť slovám *script* (čo môžeme preložiť ako scenár, rukopis, možno aj ako text, ale v nijakom prípade ako dráma) a *making up* (čo môžeme preložiť ako vymýšľať), použité namiesto slovesa *write* (písať) alebo *create* (tvoriť), vyslovené ústami dramatika! *Nomen est stále omen*.

¹³⁸ STAFFORD – CLARK, Max: *Planned offensive*, The Stage, 4. 1. 2001.

¹³⁹ SIERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theater*, London : Faber, 2001, s. 67.

Ako Dominic Dromgoole povedal: *keď som roku 1990 začal pracovať v Buschi, autori vám platili, aby ste ich uviedli*¹⁴⁰, bola to doba, v ktorej sa neuvádzala súčasná dráma, takže bolo zrejmé, že mladí spisovatelia boli otvorení podnetom iných. Autori písali to, čo im režiséri odporúčali ako dobré a neskôr sa z toho stal trend. Preto britskí režiséri brali mladých, nesformovaných autorov, ktorí mali talent a potrebu písať dialógy a formovali ich tak ako to im vyhovovalo. Preto režiséri brali aj diela, ktoré sa im nepáčili. Dominic Dromgoole, keď si prečítal drámy Sarah Kaneovej, si zapísal: *Pri Sarah mi chýbajú ľudia a život. A pochvala vyzerala takto: Má jeden tichý hovorový okamih na začiatku Spustošených, divadelné obrazy v Očistených a niektoré časti Túžim, kde sa to podobá na ozajstnú vec*¹⁴¹. V tej istej knihe je takýto aj voči ostatným autorom. Ale to mu neprekážalo, aby neuvádzal drámy z trendu alebo aby iných na to nepodnecoval.

Keď RCT dostal cenu v Taormine, zorganizovali okrúhly stôl o ich práci na rozvoji novej drámy, ale za stolom sedeli režiséri (8), kritici (3) a jeden jediný autor, spomenutá Rebecca Prichardová. Bola primadá na to, aby artikulovala svoje názory (spomínate si na jej vysvetlenie ako sa stala spisovateľkou?). Nemala odpoveď ani na jednu otázku, ktorú sme jej položili. (*Len by som povedala, že nesúhlasím s Jamesom*¹⁴², ale prítomní režiséri ju vyhlásili za génia. Nemusím ani povedať, že jej najúspešnejšia dráma *Banda báb (Yard Gals)* z roku 1998 hovorila o dievčenských bandách a násilí medzi dievčatami. To bolo jej tretie dielo a prvá dráma. *Banda báb* bola uvedená v RCT roku 1994, *ale bola skôr experimentom s formou než obrazom o tehotných maloletých dievčatách*¹⁴³. Keď som sa verejne opýtala moderátora okrúhleho stola Michaela Billingtona, kde sú autori

¹⁴⁰ DROMGOOLE, Dominic: *The Full Room*, London – New York, Methuen, 2000, s. 163.

¹⁴¹ DROMGOOLE, Dominic: *The Full Room*, London – New York, Methuen, 2000, s. 163.

¹⁴² PRICHARDOVÁ (PRICHARD), Rebecca. In: *The Royal Court on Stage*, in Tracing Pina's footsteps 7th Europe Theatre Prize, s. 119.

¹⁴³ SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre*, s. 226.

a prečo nám režiséri vysvetľujú, čo si autori myslia, odpovedal, že *žiaľ to tak vyšlo, lebo autori nemali čas prísť, ale režiséri prišli*. Okrem toho, že je málo pravdepodobné, že by niekto odmietol pozvanie do Taorminy (chýrna cena, ešte chýrnejší divadelníci všade navôkol, účastníkom programu sú platené náklady na cestové a ubytovanie), zaujímavé je aj to, že je to zrejme jediná otázka, ktorá sa nedostala do písomnej verzie toho okrúhleho stola vydanej knižne.

Režiséri a ohlasy v médiách prerobili mladých ľudí ako Rebecca Prichardová na géniov, čo podľa názoru Michala Billingtona ani nie je najlepšia vec, lebo ma spomenutom štvrtom Európskom divadelnom fóre nasledujúceho roku vyhlásil: *Problém je v tom, že autorov zhltnú mašinéria medzinárodnej publicity. My v anglickej tlači píšeme o fenoméne nového autora, ktorý sa stane medzinárodnou a európskou udalosťou. Pokúšam sa povedať, že táto situácia v skutočnosti obmedzuje kreativnosť, lebo autor sa nemôže rozvíjať prirodzeným rytmom*.¹⁴⁴

Situácia, o ktorej hovorí Billington, ten neprirodený rytmus, urobila autorov závislých na režiséroch, ktorí z nich urobili géniov. Preto Rebecca Prichardová, mladá dievčina, ktorá „mala čas“ na okrúhly stôl, jednoducho sa dívala na režisérov, hľadajúc pomoc keď jej niekto dal nejakú priamu otázku. Lebo oni vedeli, prečo je ona génius. Ona sama to ešte neodhalila, lebo ešte nebola sformovaná, nebola sformovaná *prirodzeným rytmom*, cez svoj vlastný záujem. Nemusím ani dodávať, že už nepíše.

Preto režiséri vybrali Sarah Kaneovú ako vzor pre ostatných. Ona písala z vlastnej bolesti a trápenia, lebo naozaj mávala nočné mory. Režiséri to nanucovali všetkým ostatným, ale iní autori to nemali prežiť, nebol to ich svet. Preto autori boli v tom svete stratení, plávali len s pomocou režisérov, s pomocou režisérov hľadali hlasy postáv, s pomocou režisérov hľadali samotné postavy a ich svet. Skutočnosť, že Kaneová, ako povedal Dromgoole, nebola *artikulovaná ako autor*,

¹⁴⁴ BILLINGTON, Michael. In: The 4th European Theatre Forum 1999- Writing for the Today, s. 190.

znamenal to, že aj tá skutočná skúsenosť nebola daná precíznymi divadelnými termínmi, že jej skutočnosť bola vo forme otvorená. Jej dielo poukazuje na to, že tá „otvorenosť“ napredovala. Zatiaľ čo v prvých drámach (*Spustošení*, *Faidrina láska*, *Očistení*) postavy ešte mali osobné mená, v neskorších drámach osobitosť postáv sa úplne stráca, takže v *Túžim* sú postavy nazvané písmenami (C, M, B, A) a *Psychóza 4.* 48 vôbec nemá rozdelenie drámy na postavy, ani jasne vyčlenené repliky. Toto maximálne spustošenie formy dramatického diela prenecháva dielo v úplnej moci režiséra a to toho prvého, ktorý sa zúčastňuje na jej vzniku a ktorý dielo prvý uvádza. Smrť Sarah Kaneovej bolo to najlepšie, čo sa režisérom mohlo stať – zostalo po nej pravé, prežité utrpenie a divadelne neartikulovaný obraz sveta násilia, ktorý režiséri mohli „pre-formovať“ a „dodávať mu nový význam“ do milej vôle. *Repenser* ako by povedal Ciulli, a *recreate*, ako by dodal Stein. A ten nový preformovaný obraz s novým významom nanucovať ďalej, iným mladým autorom, ktorí sú takí neistí a na cudzom teréne ostali v moci režisérov. Má potom udivovať, že práve režisér, Stephen Daldry, bol vyhlásený za impresária *in-her-face* drámy.¹⁴⁵

Ďalším dôkazom pravdivosti vyššie uvedeného je vyhlásenie D. Dromgoola v kapitole o Irvinovi Welschovi. Napriek faktu, že v Británii nová dráma kvitla na všetky strany, že dramatické texty sa písali v obrovských množstvách, Dromgoole vyhlásil, že *adaptácia románu Trainspotting mala za ostatných šesť alebo sedem rokov väčší vplyv na divadlo než väčšina dramatikov*. Treba citovať jeho názor o autorovi - *Irvine Welsh, samozrejme, nie je skutočným dramatickým autorom*¹⁴⁶. Ale ak môžem, potom ja dokončím Dromgoolovu vetu – *chcem ho režirovať práve preto*. Nerežiroval ho, urobil to Ian Brown, škótsky režisér roku 1994, ale to nie je koniec vety.

¹⁴⁵ SERZ, Aleks: *In-Yer-Face Theatre*, London, Faber, 2000, s. 196 a 234.

¹⁴⁶ DROMGOOLE, Dominic: *The Full Room*, London – New York, Mathuen, 2000, s. 279.

ZVYŠOK EURÓPY, alebo REŽISÉRSKA KONTROLA

Vo zvyšku Európy „nová európska dráma“ bola v rovnakej situácii. Ako som ukázala na príklade Nemecka, hľadanie autora bolo úplne v moci režisérov. A autorov hľadali tak, aby zodpovedali zadanému modelu, alebo sa tomu modelu prispôbovali. Neudivuje, že vtedy všetci nemeckí novoobjavení autori napokon mysleli ako Ostermeier. *Väčšina toho ako myslí a čo hovorí akoby pochádzala z Ostermeierových úst*, povie Barbara Bruckhardtová opisujúc mladého Mariusa von Mayenburga, ktorý je, samozrejme, chudý a bledý ¹⁴⁷ a odetý do čierneho.

Ak si aj európski režiséri vybrali nejaké drámy, vyberali najmä nedokončené alebo otvorené texty. Cornelia Niedermeierová vraví, že *väčšina rakúskych textov tohto typu je v rukopise nečitateľná* (vôbec nie sú autorské poznámky, dokonca ani mená postáv), ale *až na scéne ožili*. Rakúska autorka Elfriede Jelineková je vyhlasovaná za najdôležitejšiu dramatičku, hoci sa vôbec nepovažuje za *divadelného autora* ¹⁴⁸.

Na rozdiel od Nemecka, ktoré naozaj vynaložilo veľké úsilie na vyhľadávanie nových talentov, ostatní európski režiséri neboli priveľmi usilovní pri hľadaní mladých autorov na vlastnom dvore. Jednoducho brali texty, ktoré už boli deklarované ako „nová európska dráma“, a to najčastejšie od britských predstaviteľov. Ak v krajine našli jedného, ktorý im vyhovoval, hľadanie hneď prestalo a objav sa vychvaľoval do neba. Tým sa zatváral priestor pre príchod iných autorov, ale režisérom to aj tak bolo jedno.

¹⁴⁷ BRUCKHARDTOVÁ (BRUSKARDT), Barbara: Rajši sem mŕtev ali pijan. In: Marius von Mayenburg, Ognjen obraz, s. 5, preložené z Theatre Heute 5/98.

¹⁴⁸ NIEDERMEIEROVÁ (NIEDERMEIER), Cornelia. In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

V niektorých štátoch sa režiséri priveľmi nenamáhali hľadať nové texty a formovať autorov podľa svojich želaní, ale, popri uvádzaní britských predstaviteľov trendu, začali sami písať texty v tomto štýle. To je prípad Jiřího Pokorného, mladého režiséra, ktorého v Čechách považujú za najlepšieho autora, akého majú. Nemusím ani povedať, že jeho dráma *Rest in Peace* hovorí o maffii, ktorá cez hory pašuje ľudí a pritom kruto mučí a vraždí. Keď Juraj Šebesta spomína najdôležitejších slovenských autorov, všetci zaradom sú režiséri – Klimáček, Čičvák alebo Oleksák ¹⁴⁹. Musím azda dodať, že Slovensko poslalo práve Klimáčka ako najlepšieho autora na výmenu s Medzinárodnou dramatickou kolóniou Chorvátskeho centra UTI-UNESCO do Motovunu roku 2001? A že jeho dráma hovorila o stratených ľuďoch, ktorí čakajú na brehu?

Uvediem jeden typický príklad, ako európski režiséri prevzali všeobecnú spoločenskú myšlienku o podnecovaní písania drám a zničili pritom autora. *Filmové a divadelné nezávislé centrum pre vzdelávanie a informácie* bolo založené roku 1998 v Litve s pomocou Ministerstva kultúry ako projekt nového písania s výrazne jasným cieľom *aby podnietilo autorov písať a režisérov režírovať nové drámy* ¹⁵⁰. Na konkurz, ktorý vypísali, bolo prihlásených 36 drám rozličných žánrov (podčiarkla S. N.). Druhá fáza sa nazývala *Akcia za novú drámu*: (...) v tejto fáze do akcie vstúpili mladí režiséri. Vybrali si texty britských autorov (...) a onedlho režiséri úplne ovládli Akciu. Totiž, vybrali niečo, čo nevyhovovalo nikomu okrem nich: *Témy vybraných drám boli veľmi šokujúce, priamy obraz každodenného života (ale litovské publikum novej generácie nebolo zvyknuté na takýto druh dokumentárneho divadla), avšak režiséri sa nazdávali, že to je živé divadlo...* Potom nasleduje vysvetlenie toho, ako má divadlo nadviazať pretrhané spojenia. Veľmi skoro do projektu vstúpili aj režiséri z iných krajín. Hoci Rasa Vasinauskaite, autor textu, to považuje za pozitívne, lebo akcia sa takto neohraničila len na litovských režisérov, vidí sa mi, že sa stalo niečo iné. Touto fázou vstupu cudzích režisérov do príbehu sa úplne zabudlo na prvú myšlienku o rozvoji pôvodnej drámy a podnietení písania.

¹⁴⁹ ŠEBESTA, Juraj: New and Cool. In: New European Drama, Art or Commercial Product? (rukopis.)

¹⁵⁰ VASINAUKAITEOVÁ (VASINAUKAIT), Rasa: The Classics are Dead, Long Live the Classics, In The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today, Arles: Actes Sud, s. 103.

Samozrejme, dominácia režisérov bola silnejšia v ostatných častiach Európy než v Británii. Uvádzaním britských (i vlastných drám) a bez živého autora v procese vzniku predstavenia, získali európski režiséri voľné ruky, aby na texty aplikovali svoje vlastné vízie. Aby si udržali moc v divadle, verejnosti, ktorá túži po autorovi, ponúkli „novú európsku drámu“.

Uprostred celého toho hľadania nového autora v Poľsku *k moci prišla nová generácia režisérov, takzvaní mladí, talentovaní, predovšetkým žiaci Krystiana Lupu. Oni našli generačné spojenie a jednotu výrazu v uvádzaní brutalistov: Kaneovej, Ravenhilla, Mayenburga, Walserovej, Belbela*¹⁵¹. Keď v Poľsku, v sezóne 2002/2003 už spomenutý Krzysztof Warlikowski uviedol hru *Očistení* a Grzegorz Jarzyna *Psychózu 4*. 48 dostalo sa im kontroverznej kritiky, ale všetci zaradom chválili režisérske videnie *Warlikovskému sa podarilo šokovať nás poéziou*¹⁵² a čudovali sa uzučkým literárnym hodnotám textu. Sám Warlikowski, režisér, ktorý dosiahol svoj kultúrny status režírujúc dovtedy najmä nové interpretácie klasikov (feministické *Bakchantky* alebo oidipovského *Hamleta*), často *poukazoval na slabé miesta hry Očistení*. Podľa neho jedinou hodnotou textu bolo to, že *umožňuje dobré predstavenie*¹⁵³. Tak sa v poľskom divadle *dráma stala dôležitým a vplyvným fenoménom ale nie cez dramatické slovo, ale cez obraz*¹⁵⁴, usúdi Aleksandra Rembowska.

Preto ani neudivuje, že v materiáloch spomenutého divadelného festivalu FTAS (Festival de Théâtre des Amériques) pri hre *Očistení* vybrané časti kritik vravia o režisérovi: „*Zázrak veľkolepej réžie – z hĺbok komplexnosti tečie jednoduché číre fluidum... O tomto poľskom režisérovi určite ešte budeme počuť*“¹⁵⁵. Je to ten istý materiál, v ktorom o Sarah Kaneovej bola jedna veta, ktorá zahŕňala aj údaj o jej samovražde. Spomenutá časť kritiky

¹⁵¹ REMBOWSKA, Aleksandra.: Who are Strong and Who are Weak in the Contemporary Drama and Theatre. In: New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

¹⁵² KIRÁLYOVÁ (KIRÁLY), Nina: The Hero of the Contemporary East-European Drama, New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

¹⁵³ KIRÁLYOVÁ (KIRÁLY), Nina: The Hero of the Contemporary East-European Drama, New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

¹⁵⁴ REMBOWSKA, Aleksandra: Who are Strong and Who are Weak in the Contemporary Drama and Theatre? New European Drama: Art or Commercial Product? (rukopis).

¹⁵⁵ FTA (Festival de Theatre des Ameriques) Quebec, Kanada, 2003.

je z francúzskych novín Liberation a zrejme bola napísaná po parížskom hostovaní. Spomínate si ešte na príbeh o režisérskom klube moci?

Podobné to bolo aj v iných krajinách; ak predstavenie bolo dobré a zaujímavé, bolo tomu tak kvôli režisérskej vízii. Autori boli alebo *riedki*, alebo vôbec neboli prítomní, ostala len režisérska vízia, ktorá dominovala nad textom, ktorý jej to umožnili. Európski režiséri vôbec nepotrebovali autora a vzťah k nemu.

JEDEN CHORVÁTSKY PRÍKLAD, alebo AKO NÁJŠť AUTORA

V Chorvátsku vedúcu úlohu hralo splitské Chorvátske národné divadlo (intendantka Mani Gotovacová, riaditeľ činohry Ivica Buljan), ktoré v deväťdesiatych rokoch najhlasnejšie tvrdilo, že niet chorvátskej drámy, že nepotrebujeme Marulićove dni ako *festival chorvátskej drámy*, vraj ho treba premenovať na festival *autorského divadla*, aby aj na tomto festivale nastolili domináciu režisérov. Keď európska móda hľadania dramatického autora prišla aj na naše brehy, obrátili kabát. Odrazu aj oni sa vydali hľadať nového autora. Samozrejme, vôbec ich nezaujímali tí, ktorí prinášali hotové texty, dokonca ani odmenené chorvátske drámy, ale sa vydali cestou vlastného odhaľovania nových mien. Siahali po ľuďoch, ktorí za sebou mali isté aktivity, alebo mediálnu skúsenosť a spolu niečo napísali. Tak sa odrazu vynikajúci herec Filip Šovagović, už prvým textom stal najdôležitejším chorvátskym autorom, chorvátskym predstaviteľom „novej európskej drámy“ a vývozným tromfom toho divadla. Paolo Magelli v splitskom Chorvátskom národnom divadle roku 1998 režíroval Šovagovićov prvý text, *Tehlu*, o nefunkčnej rodine. Ten istý režisér po dvoch rokoch, 2000, na Splitskom lete režíroval Šovagovićov druhý text - *Vtáčiky* (o väzenskej kapele, ktorá, hrajúc

na svadbe, ujde z väzenia) a v roku 2001 na tom istom festivale aj Šovagovićovo tretie dielo *Festivaly* (o prázdnoti umelcov, ktorí chodia po festivaloch). Už prvým textom Šovagović vykročil na cestu európskej slávy – splitská *Tehla* hosťovala na festivale Bonner Biennale a Nada Kokotovićová text roku 2001 inscenovala v Stadttheatri.

Prečo si Paolo Magelli, uznávaný a kultúrny chorvátsky režisér, ktorý dovtedy robil najmä klasikov, vybral Šovagovićov text? A nielen jeden, lež tri a v takom krátkom čase! Prečo s tými textami šiel hneď na najväčšie scény – do Chorvátskeho národného divadla a na Splitské leto? Prečo nerobil texty začínajúceho autora na menších scénach? Prečo nesiahol aj po iných zaujímavých autoroch, ak ho zaujímal súčasný text?

Preto, lebo Šovagović mu dokonale vyhovoval – režisér mal súčasného, nového dramatického autora, ako velila Európa, pričom kombinácia známy herec a kultivovaný režisér bola mediálne zaujímavá pre vedenie divadla. A čo je najdôležitejšie, prvý text Filipa Šovagovića, ktorý Magelli dostal do rúk, mal podobu rozsýpaného nákladu zaujímavých replík ideálnych na režisérske zdokonaľovanie a formovanie. Spomínate si na tie trochu nedbalé Ravenhillove scenáre? Šovagović má v sebe dramatický talent, „počuje“ repliky, ale veľmi ťažko ich uvádza do súvislého dramatického rámca, takže prvá verzia jeho textu je vždy nedokončená.. Všetky Šovagovićove texty, podľa jeho vlastných vyhlásení, vznikli počas skúšok, a dva ostatné okrem toho vznikali v krátkom čase, pod tlakom dohodnutých termínov premiér na Splitskom lete. Teda, zrejme texty boli dokončené a sformované pod vplyvom režiséra, v jeho dokonalej dominácii, opísanej v prvej časti knihy, kde bola reč o „pred-texte“, príležitosti realizovať vlastné režisérske vízie s prítomným živým autorom, ktorý píše na skúškach - ako dramaturg vlastného textu.

Na veľké scény sa išlo preto, lebo na nich sa Šovagović necítil príjemne ako autor. Ešte nemal vybrúsené remeslo, aby mohol zvládnuť niektoré technické problémy veľkých scén, zatiaľ čo režisér mal s veľkými projektmi dlhoročné skúsenosti. Autor bol zámerne postavený do takejto podradnej situácie.

Na toto konštatovanie sú dva dôkazy. Prvý je pocit frustrácie z vlastného textu, čo sám autor pri *Vtáčikoch* niekoľko ráz dosvedčil. Napríklad, roku 2001, pred premiérou *Festivalov* povedal: *Pred dvoma dňami som videl svojich Vtáčikov a cítil som sa nepríjemne; domýšľavo zneli vety, ktoré vyslovovali herci*¹⁵⁶. O tomto pociť znova hovoril na tlačovej konferencii pri príležitosti uvedenia toho istého textu v záhrebskom Gavellovom činohernom divadle: *Text som napísal v adolescentskej fáze, ktorá sa prihlásila veľmi neskoro, v mojej tridsiatke, a dnes by som bol najradšej, keby nejestvoval, ale vtedy som ho už odovzdal*¹⁵⁷. Frustráciu zo spôsobu práce a vlastného textu *Festivaly* Šovagović artikuloval tak dôrazne, že na tlačovej konferencii pred premiérou, sa doslovne vzbúril a vyhlásil, že text je nedokončený. *Myslím, že prvých dvadsať minút Festivalov bude v poriadku, ale potom už nič*¹⁵⁸.

Druhým dôkazom je história spolupráce Šovagovića a Magelliho. Kým bol Šovagović šťastný, že ho ako neznámeho dramatika uvádza taký veľký režisér ako Paolo Magelli, dovtedy spolupráca išla vynikajúco. Keď sa pri tretej inscenácii, *Festivaloch*, autor vzbúril, nastali problémy. Totiž, vyhlásením, že text nie je dokončený, Šovagović sa búril proti zášom režiséra a režijnému formovaniu textu, lebo ho chcel sám formovať podľa svojej dramatickej vízie. Medzičasom nadobudol sebavedomie dramatika a preto sa odvážil hovoriť o texte aj v rámci inscenácie, odvážil sa mať iný názor než režisér. Šovagovićov názor vyslovený na tej istej konferencii, neskôr všetci svorne popierali: dramaturgička vysvetľovala, že je to *fragmentálna dramaturgia*, režisér, že je to *svetová tendencia* a intendantka (inak niekdajšia kritička), že text *odráža nemožnosť ľudskej komunikácie*¹⁵⁹. Vzbura autora sa zle

¹⁵⁶ PARIĆ, Josip ŠOVAGOVIĆ Filip: Snebdivam se. Slobodna Dalmacija, 21. 7. 2001.

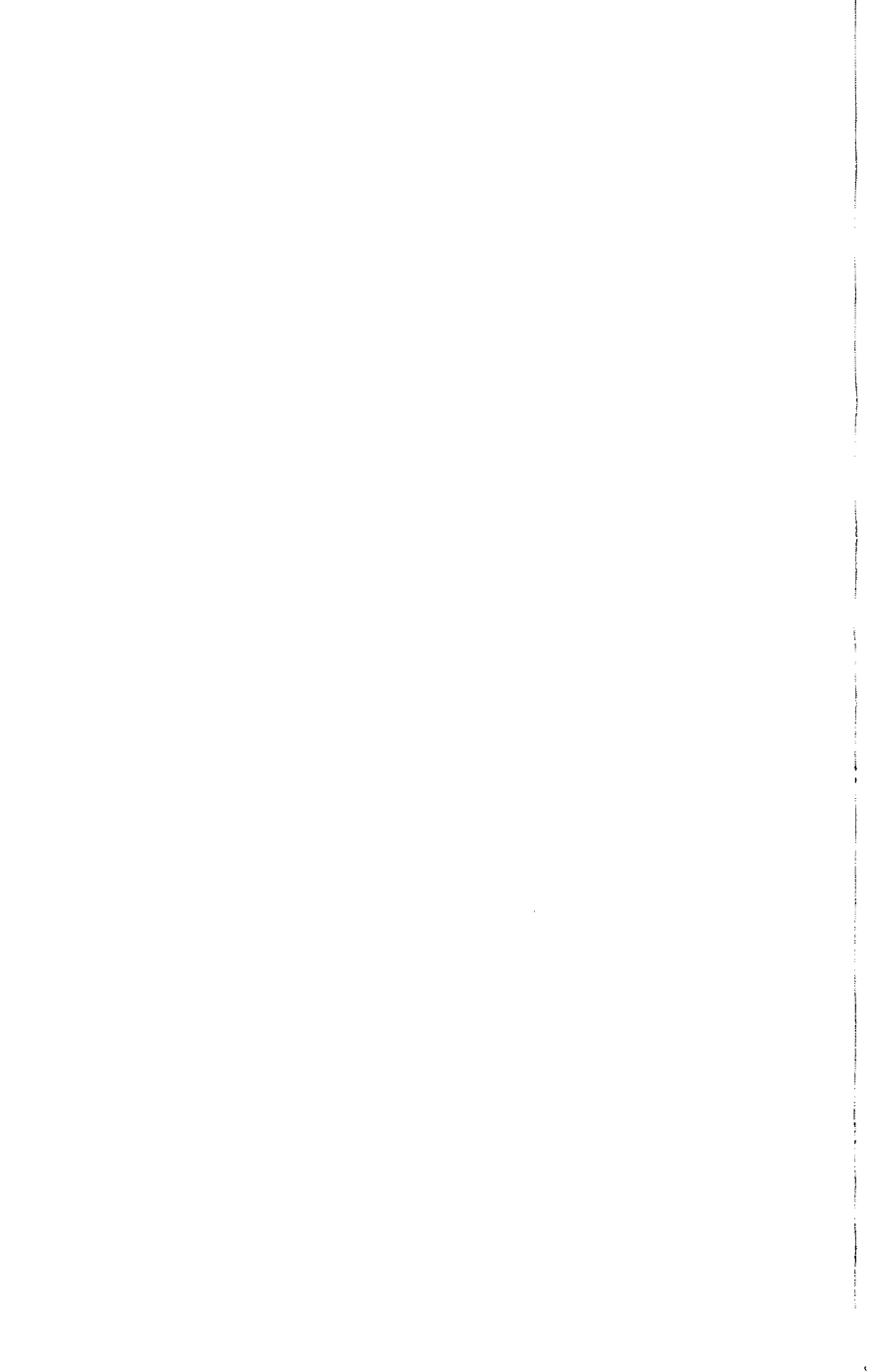
¹⁵⁷ BUĐINSKI, Marija: Krešimir Dolenčić ostaje, Željka Udovičić odlazi. Večernji list, 9. 9. 2004.

¹⁵⁸ PARIĆ, Josip - ŠOVAGOVIĆ, Filip: Snebdivam se!? Slobodna Dalmacija, 21. 7. 2001.

¹⁵⁹ PARIĆ, Josip: ŠOVAGOVIĆ, Filip: Snebdivam se!? Slobodna Dalmacija, 21. 7. 2001.

skončila. Premiéra neslávne prepadla – nemala nijaké publikum a mala výlučne negatívne kritiky. Nik nespochybňoval veľkosť režisérskeho mága Paola Magelliho, ale písali o riedkych Šovagovićových textoch. Dokonca aj Jasen Boko, napriek tomu, že v kritike verejne vyjadril sympatie voči Šovagovićovmu dramatickému rukopisu, uvedený text prehlásil za *dramatickú skicu*, a o práci dramaturga a režiséra písal: (...) *inscenácia Šovagovićovej drámy zostáva len radom monológov, ktoré zle komunikujú navzájom a o nič lepšie s publikom, napriek dramaturgickej a režijnej námahe* ¹⁶⁰. Vzbúrený herec nakoniec zle obišiel; nepomohlo ani to, že on sám pred premiérou tvrdil, že text nie je hotový a že je nespokojný so spoluprácou s režisérom. Niet div, že po *Festivaloch* spolupráca Šovagović - Magelli bola prerušená. A Magelli už nehľadá nových chorvátskych autorov, ani nerežuruje súčasné chorvátske drámy.

¹⁶⁰ BOKO, Jasen: Dramatični manjak drame, Slobodna Dalmacija, 26. 7. 2001.



4. KAPITOLA

VÝZNAM PRE EURÓPSKE DIVADLO, alebo VŠETKO MÁ SVOJE DÔSLEDKY

Môžem donekonečna hovoriť o demagógiách, ktoré stoja za nanucovaním trendu „drámy. ktorá dáva po pysku“, ako „novej európskej drámy“, ale fenomén v deväťdesiatych rokoch bol mohutne prítomný v európskom divadle a mocne naň vplýval. V skutočnosti fenomén „novej európskej drámy“ v deväťdesiatych rokoch má šesť dôsledkov pre európske divadlo - jeden dobrý (ale zničený) a päť zlých. A ukázal jeden zaujímavý jav.

PRVÝ DOBRÝ (ale zničený) DÔSLEDOK PRE DIVADLO, alebo AUTORI JESTVUJÚ

Na spomenutý konkurz litovskej ceny za dramatický text roku 1998 prišlo *na údiv organizátorov 36 nových drám*.¹⁶¹ Ako povedal Thomas Urner, koncom deväťdesiatych rokov bolo vybraných dokonca 50 mladých dramatikov, lebo zapadali do žiadaného trendu a výber bol urobený z oveľa väčšieho počtu kandidátov, respektíve mladých autorov. Chorvátske ministerstvo kultúry po založení Ceny Marina Držića za dramatické dielo dostávalo desiatky textov a za rok 2003 komisia musela prečítať 53 nových hier. Ako jeden z členov komisie môžem potvrdiť, že zväčša boli dosť dobre napísané. Publikácia *Chorvátska dráma* Chorvátskeho centra ITI – UNESCO od roku 1994 každý rok prináša krátke obsahy viac než päťdesiatich nových drám.

¹⁶¹ VASINAUSKAITEOVÁ (VASINAUKAITE), Easa : The Classicis are Dead Long Live the Classics In The 4th European Theatre Forum 1999 Writing for the Theatre Today, s. 103.

Vďaka dvom pasciam spomínaným v prvej časti tejto knihy, väčšina ľudí sa úprimne nazdávala, že dramatikov naozaj niet. Teraz boli všetci *veľmi prekvapení*. Zistili, že dramatikov jesto. Dokonca že jestvuje veľmi veľa ľudí, ktorí nosia v sebe túžbu písať a majú dramatický talent – schopnosť vyjadrovať sa v dialógu a nie v próze alebo verši. V neskorších dôsledkov uvidíme, ako bol tento prvý dobrý dôsledok predsa len zničený.

PRVÝ ZLÝ DÔSLEDOK PRE DIVADLO, alebo STRATA DOBREJ POVESTI

Najskôr bol zavedený nový termín („nová európska dráma“), ktorý nám dal falošný pocit, že naozaj objavila nová európska dráma, čo vznikla z pocitov autorov a doby. Termín bol predhodенý divadelníkom, ktorí prahli po dramatikovi, ale nesplnil požiadavky. Len sa premárnil vynikajúci názov. Celý fenomén „novej európskej drámy“ pracoval proti prvému pozitívnemu dôsledku, lebo nakoniec aj tí najhorlivejší pátrači boli rozčarovaní tým, čo sa pod názvom skrývalo a čo sa im servírovalo ako jediné možné – preto odstúpili od hľadania akejkoľvek novej drámy. Tí, ktorí v divadle pociťujú potrebu hry ako počiatočného bodu procesu, najčastejšie sa znova obrátili ku klasike, ako to pekne vysvetlil Aleks Sierz opisujúc ako sa cítil po tom, čo v druhej polovici deväťdesiatych rokov ho istý čas zaujímala výlučne nová dráma: *Úprimne povedané, v druhej polovici deväťdesiatych rokov istý čas som pretrhol spojenie so Shakespearom a väčšinou ostatných klasikov. Zaujímali ma výlučne nové drámy. Ale keď som roku 2000 znova začal navštevovať tradičné divadlo, pocítil som to, na vlastný údiv, ako nejakú úľavu. Pochopil som, že práve chápanie klasických drám, tak Ibsenových ako Moliérových, núka aparát na posudzovanie menej kvalitných mladých autorov, ktorí nemajú tak výrazné vízie.*¹⁶²

¹⁶² PODGOREVCOVÁ (PODGOREVC), Petra : Tudi jaz nisem takoj spregledal. Maska 5-6/ 2001 s. 32.

Občasné prijatie dramatika úplne iného štýlu a skvelých drám, ako boli Christo Bojčev z Bulharska alebo David Harrower zo Škótska, do kruhu „novej európskej drámy“ bolo taktiež namierené proti autorom. Totiž, tento fakt iba zahmlieval obraz a miatol verejnosť, lebo vysielal odkaz, že dobrí autori sú skutočne zriedkaví. Vidíte, toľko energie sme minuli, prehľadali sme celú Európu a pozrite, čo sme našli. Nápor hľadania bol očividný, ale výsledok bol biedny, ľudia boli zmätení. Niektorí si znova pomysleli, že autorov naozaj niet.

DRUHÝ ZLÝ DÔSLEDOK PRE DIVADLO, alebo DRAMATIKOVÁ STRATENÁ IDENTITA

Trend vplýval na autorov po celom svete, lebo sa ho pokúšali nasledovať. Odmena za poslušnosť bola skutočne veľká, takže ich nemôžem obviňovať. Úspech, ktorý sa núkal vybraným dramatikom, ceny, uvádzanie v známych divadlách, festivaly, spoločnosť najvýznamnejších režisérov a ostatných divadelníkov z celej Európy.... Ktože by sa neprispôbil? Najlepšie to vidieť na príkladoch.

Veľmi talentovaný Martin McDonagh, ktorého niekedy zaraďujú do trendu, vo svojej *Krásavici z Leenane* má na konci jednu krutú vraždu, ale ako klimax zaujímavej drámy, v ktorej spoznávame živé postavy a špecifickú izolovanosť malého mesta v Írsku. Ten pocit príslušnosti postáv do priestoru, v ktorom žijú, majú aj iné drámy napísané v tej dobe (1997) a najmä *Mrzák z Inishmaana* (o chlapcovi, ktorí chce odísť na konkurz do amerického filmu o mrzákovi). Neskôr je čoraz viac násilia, a čoraz menej identity. V dráme *Poručík z Inishmorea* (*The Lieutenant of Inishmore*) z roku 2001 titulný hrdina, horlivý, respektíve bláznivý írsky nacionalista, je len zámienkou pre najrozličnejšie mučenia a vraždy ľudí na scéne. A v poslednej McDonagovej dráme *Uspávač* (*The Pillowman*) z roku 2003 sa úplne stratila akákoľvek identita

postáv, dej je lokalizovaný do neidentifikovaného štátu s jemnými náznakmi totalitnej krajiny Východnej Európy. Jeden policajt sa volá Tupolski a druhý Ariel, hlavným obvineným je Katurian a jeho brat Michail. Policajti sú vytvorení podľa šablóny amerických filmov o dobrom a zlom policajtovi, obsah je len hovorenie o násilí. Totiž, Katurian je autor príbehov pre deti, v ktorých deti trpia najukrutnejším spôsobmi, policajti ho predvádzajú, lebo sa dejú vraždy podobné vraždám z jeho poviedok a nakoniec sa zistí, že deti zabíjal jeho retardovaný brat. Okrem rozprávania príbehov o násilí na deťoch, je tu ešte príbeh o násilí rodičov na spisovateľovi a bratovi. Ale v hre niet zaujímavých živých postáv ani skutočnej drámy.

Niečo podobné sa stalo aj iným európskym dramatikom, povedzme Biljane Srbljanovičovej. Najskôr napísala *Belehradskú trilógiu*, v ktorej opísala tri kruhy súčasných srbských emigrantov roztrúsených po svete. Hoci sa nakoniec udeje „náhodná vražda“, hra je vzdialená od trendu, postavy sú silné a spoznateľné, charaktery plné s jasným politickým a sociálnym kontextom, ale súčasne dostatočne univerzálne. Inscenáciu pozvali na Bonner Bienale vo vlne záujmu o Srbsko a bola objavená nová európska autorka. Jej druhá dráma *Rodinné príbehy*, stvárňuje kruté detské hry a každá scéna sa končí (samo)vraždou „ako to robia rodičia“. Hoci v autorských poznámkach Srbljanovičová uvádza, že dej sa odohráva *na detskom ihrisku v jednom z belehradských sídlisk, ktoré autorka ešte aj dodatočne označuje ako postsocialistickú architektúru*, z opisu sa to nedá zistiť, lebo také ihrisko sa môže nachádzať v spustnutej štvrti akéhokoľvek európskeho alebo amerického mesta (....) *vybitý asfalt, dolámané koše, rozrytý trávnik medzi dvoma mrakodrapmi. Fasáda udivujúco spustnutá, pokrytá grafitmi bez obsahu.*¹⁶³

Tretia dráma, *Supermarket*, napísaná pre nemeckú produkciu, hovorí o zneužívaní (najmä sexuálnom) detí. Formálne sa odohráva v škole pre imigrantov v Nemecku, v ktorej sa riaditeľovi neustále opakuje rovnaký deň (v štýle filmu *Groundhog Day*), ale základný

¹⁶³ SRBLJANOVIČOVÁ (SRBLJANOVIĆ), Biljana: Pad, Beograd. Otvorejne, 2000, s. 89.

príbeh je vyplnený variáciami sexuálnych zneužití. Hoci je to ďaleko od skutočných mučení z trendu (lebo autorka si zachováva svoj jemný dialóg pretkaný humorom) je trendu oveľa bližšie než vo svojej prvej hre.

Bez vplyvu trendu „drámy ktorá dáva po pysku“ a „novej európskej drámy“ McDonaagh aj Srbljanovićová by pokračovali v rozvíjaní línie, na ktorú vykročili pri svojej prvej dráme. Najlepšej akú napísali.

Vplyv sa širil na všetky generácie, od najmladších študentov dramaturgie, ktorí, ako vraví Marko Kovačević, pedagóg na Akadémii scénických umení v Sarajeve, *tvrdosijne prichádzajú práve s takýmito témami násilia, ale nie preto, že ho by ich pociťovali ako svoje, ale preto, lebo si myslia, že to je to, čo sa žiada.*¹⁶⁴

Prvá divadelne realizovaná hra Teny Štivičícovej *Nemôžeš ujsť pred nedeľou*, vznikla v roku 1999. Na pohľad jednoduchý, úplne obyčajný príbeh o dvoch mladých ľuďoch, ich stretnutí a vzťahu, bol nám blízky a úspešne avizoval mladú talentovanú autorku. Ale už jej druhá hra *Dve* (2002) vznikla po tom, ako sa autorka zoznámila s celým trendom *in-her-face* drámy a „novej európskej drámy“. Táto hra je napísaná v konštrukte urbánnych sexuálnych variácií (vrátane lesbickej) a rušenia tabu (vrátane otca, ktorý sa delí o milenkú s dcérou). Dielo nebolo úspešné na scéne Chorvátskeho národného divadla.

Spomenutý Filip Šovagović napriek rozptýlenej dramaturgii vo svojich prvých hrách predsa len si zachoval jazykovú konzistenciu postáv a ich priestorové zakotvenie, čo v najnovšom *Jazze* (2004) stratil. Postavy boli beztvaré, pomenované podľa povolání (Novinárka alebo Tréner), alebo hlavní hrdinovia nosia anglické varianty mien s presným určením rokov a vzájomných vzťahov - *Shark* (55 rokov), *Pops* (jeho syn, 33 rokov), a *Max* (Scharkov brat, 62 rokov). Na 53. strane vydania drámy *Max* tvrdí, že *od tretieho do piateho roku ho volali Piggy!* Ak postava má 62 rokov, je úplne neuveriteľné,

¹⁶⁴ KOVAČEVIĆ, Marko: In: *New European Drama: Art or Commercial Product?* (rukopis)

že v detstve, teda od roku 1942 do roku 1945, mal anglickú prezývku, lebo v tom čase sa v našej krajine nepreferovala angličtina v každodennej praxi. Aby to bolo ešte zaujímavejšie, Max tvrdí, že prezývku mu vymyslel brat Tonči, ktorý bol o dva roky mladší než on, čo znamená, že Tonči prezývku Piggy pre brata vymyslel, keď mal jeden rok! Dosť neuveriteľné je už to, že vedel po anglicky, nehovoriac o tom, že už v tom čase zdieľal súčasnú domináciu angličtiny. Zatiaľ čo sa dej *Tehly* odvíja v *Záhrebe od konca leta roku 1991 do konca leta 1995*¹⁶⁵, *Vtáčiky* zas v *Chorvátsku v ostatných dvoch rokoch 20. storočia*¹⁶⁶, *Jazz* sa *odohráva v obyčajne zariadenom byte nejakej rodiny od hocikadiaľ*.¹⁶⁷ Tým Šovagović nasleduje vykonštruovanosť postáv „novej európskej drámy“ takže neudivuje, že v ostatnej hre sa udiala úplná strata jazykovej identity postáv. Shark vraví že je Rus, že jeho brat Tonči je Dalmatínek a pri tom Tonči v jednej scéne hovorí kajkavským nárečím z okolia Záhrebu a v druhej primorským nárečím Dalmácie. Bez rušenia štandardov, ktoré zaviedla „nová európska dráma“, text s takýmito prešľapmi (ktoré sa nedajú ospravedlniť z aspektu dramaturgickej logiky hry), nemal vyjsť, aby sa nestal doživotnou hanbou pre autora i redaktora!

Avšak ani známi a uznávaní dramatici niekedy nedokážu odolať móde. Dušan Jovanović roku 1999 napísal filmový scenár pod názvom *Exhibicionisti* s úmyslom presadiť film na západnom trhu spolu s potenciálnym režisérom filmu, R-om, ako píše v programe: *Príbeh som na žiadosť R-a lokalizoval do New Yorku, Dorotín chlapec Jimmy je macho, ktorý pracuje ako smetiar, exhibicionista, Fred je broker (....) Miesta deja sú Wall Street, Village, Canal Street, Washington Squar a samozrejme, väzenie. Keďže R-ovi sa nepodarilo urobiť film pre západný trh, autor sa rozhodol text prepracovať na divadelnú hru. Hoci ho priatelia odhovárali, že bude lepšie*

¹⁶⁵ ŠOVAGOVIĆ, Filip: Cigla, In: Jasen Boko, Nová chorvátska dráma, s. 272.

¹⁶⁶ ŠOVAGOVIĆ, Filip: Ptičice, s. 93.

¹⁶⁷ ŠOVAGOVIĆ, Filip: Jazz, s. 11.

ak na to zabudne, Jovanovič sa rozhodol vylúpiť sejf, ktorého šifru nepoznal. Rozhodne som sa chcel dozvedieť, čo je dnu. Neustále som menil príbeh, vzťahy postáv, zápletku, pridával som nové osoby, napísal hromady dialógov. Ale sejf sa vzpiera až do konca. Ani teraz som si nie istý, či som odhalil jeho tajomstvo. Sám autor pochopil, že kus sa stával čoraz americkejší. Keď sa raz odcudzil, odcudzil sa navždy. Nevedel som si ani predstaviť, aby postavy mali slovanské mená, Nuž mi neostalo iné, ako sa podpísať pseudonymom O. J. Travern.¹⁶⁸ Tento pocit dramatika, ktorý vstúpil do niečoho, čo nepozná a čo sa mu vzpiera, Jovanovič určite nemal, keď písal svoje známe a významné hry, čo sa dostali do antológií. Hry, čo demaskovali politický systém, v ktorom sme žili v bývalej Juhoslávii. No vstúpil do toho, lebo aj on sa pokúšal nasledovať trend....

Niečo podobné sa stalo aj iným dramatikom, najmä hlavným predstaviteľom trendu. Nasledovať niektorý trend nie je samo o sebe zlé, ak ti forma a tematické zameranie trendu umožňujú vyjadriť vlastné vízie. Problém s „novou európskou drámou“ je v tom, že všetci dramatici sa začali podobať jeden na druhého, respektíve podobať sa britským predstaviteľom in-er-face drámy, a v tomto procese úplne stratili vlastnú identitu. Ak si prečítate drámy Von Mayerburga z Nemecka, alebo Larsa Noréna zo Švédska, alebo Jona Fosseho z Nórska, podľa ničoho nemôžete povedať, odkiaľ tí ľudia prichádzajú, z ktorej krajiny, z ktorého okruhu – zemepisného, kultúrneho alebo politického. Rovnaké témy, rovnaký proces, rovnaké násilie rovnaké charaktery. Nič nemá lokálnu farbu, všetko je také funkčné, aseptické a podobné – ako letiská, ktoré sú taktiež funkčné, aseptické a podobajú sa jedno na druhé.

Túto podobnosť možno do istej miery obhajovať jednotným pocitom doby, tým famóznym *Zeitgeistom*, ktorý všetci dramatici cítia a ktorý súčasne vyslovujú. Ale, spomeňme si na začiatok realizmu, keď hlavným predstaviteľom, napriek vyjadrovaniu spoločného

¹⁶⁸ TRAVERN, O. J.: Moj psevdonim. In: JOVANOVIČ, Dušan.: Travern: Eksibicionist, Klinika Kozaracky, s. 6.

Zeitgeistu, sa od začiatku 20. storočia darilo udržať vlastné identity. Dokonca ani dvaja autori z rovnakého kulturologického okruhu, škandinávského, Ibsen a Strindberg, neboli identickí. Každý si udržoval svojskosť napriek tomu, že zdieľali rovnaké konvencie. Identickosť spomenutých dramatikov „novej európskej drámy“ by sa možno dala obhajovať faktom, že všetci patria do rovnakého politického a kultúrneho okruhu, do takzvanej Západnej Európy. Avšak tento argument sa úplne stráca, keď sa pozrieme na autorov „novej európskej drámy“, ktorí prichádzajú z iného politického a kultúrneho okruhu, z takzvanej Východnej Európy. Hoci krajiny bývalej Východnej Európy zažili zásadné spoločenské premeny, rozpady režimov, politických sústav a štátov, dokonca zažili aj kruté vojny, všetky hry zaradené do trendu „novej európskej drámy“ majú identické (homo)sexuálne vzťahy na scéne, rovnaké násilie alebo zneužívanie hrdinov, rovnaké drogy a rovnaké spôsoby jej konzumácie, rovnaké nefunkčné rodiny, dokonca aj rovnakú mafiu ako hry zo Západnej Európy. *Niž z tej autentickosti, atmosféry a vône ktorá prenáša zlomy svojich prostredí*, a ktoré Beilharz hľadal pre Bonner Bienale. Dramatici dokonca dávali svojim hrám anglické názvy, hoci žili mimo anglického hovorového priestoru (*Norway. Today* alebo *Rest in Peace*) a aj divadlá si veľmi často osvojovali názvy originálu, samozrejme anglického (v Chorvátsku *Popcorn, Closer*, veľmi často *Norway. Today* a *Disco Pigs*, a takmer vždy *Shopping and F****)-

Keď Wojciech Majcherek opisoval najdôležitejšie udalosti poľského divadla v období 1999-2002, takmer tretinu svojho textu venoval fenoménu Ingmara Villquista. Autor textu sa čudoval, v čom je tajomstvo tohto bezprecedentného úspechu: *Možno preto, lebo jeho hry vyzerajú tak... cudzo. Sám dramatik nepopiera inšpiráciu veľkými Škandinávami, alebo nemeckým expresionizmom, ale problém je nasledovný: Nič v jeho dielach nepoukazuje na to, že Villquist prichádza z krajiny Witkacyho, Gombrowicza, Różevicza a Mrożka.*¹⁶⁹ Villquist samozrejme píše o homosexuálnych pároch,

¹⁶⁹ MAJCHEREK, Wojciech: Poland. In: HERBERT, Jan (ed.) *The World of Theatre*, New York, Routledge, 2003, s. 265.

o násilí nad zraniteľnými (retardovanými, deťmi) a podobne. Skutočnosť, že vstup do „novej európskej drámy“ znamená aj útek pred vlastným menom a odchod do novej identity, po Jovanovičovi potvrdzuje aj tento prípad. Villquist je pseudonym štyridsaťročného historika umenia, ktorého pravé meno je Jaroslaw Swierszcz!

Strácajúc identitu títo dramatici strácali svoju dušu, hoci jedine z nej môžu vychádzať životné dramatické charaktery. Tak ako Villquist znie ako cudzinec svojim Poliakom, rovnako aj Koljadove hry sa zámerne pokúšajú „pripraviť o tvár“ pravú ruskú atmosféru a dušu. Spomenutý *Rest in Peace* Jiřího Pokorného nik v Chorvátsku nemohol spoznať ako českú hru a nik ju ani nepovažoval za dobrú hru. Nik nerozumel jeho násilníkom, nesúcitil s obeťami, ktoré vykreslil, pre nikoho situácia nepôsobila ako blízka. Ale všetci súcitili s českým divadlom, lebo to bola najlepšia hra akú mali. Ani Klimáček, slovenský režisér vyslaný do kolónie ako najlepší nový dramatik, nedopadol lepšie.

Nanútená unifikácia dramatikov taktiež pracovala proti dobrým dôsledkom pre divadlo, proti samotným dramatikom. Pokúšajúc sa zaradiť do trendu, dramatici pracovali proti vlastnej profesii. Začali sa podobať jeden druhému, stratili osobnosť, vlastné hlasy a stali sa dobrým materiálom pre režisérske vízie, ostali iba zbraňou v rukách režisérov.

Martin Crimp podľa Sofoklových *Trachiňaniek* napísal *Krutý a nežný* (*Cruel and Tender*), pokúsil sa mýtický príbeh o nechcenej pomste oklamanej ženy preniesť do dnešného sveta. U Sofokla Deianiera, v strachu pred stratou lásky svojho muža, posielala Heraklesovi „čarovný“ plášť nevediac, že je otrávený. Crimp Herakla, postavu, ktorá v gréckej verzii nesie vo svojom mene plnosť svojho mýtického príbehu ľudských činov, premieňa na bezmenného Generála akejsi neznámej krajiny, ktorý bojuje v rovnako neznámej Afrike. Zamlčaná je identita hlavného hrdinu aj obetí, o ktorých sa uvádzajú niektoré veľmi diskutabilné charakteristiky na najprízemnejšej úrovni vykresľovania postáv. Počnúc tým, že africké dievča, napriek tomu, že generál pobil polovicu jej mesta a doviedol ju do inej krajiny, chce aby *prišiel čím skôr a kúpil jej šaty*

z katalógu, až po to, že ju generál stretol keď pod stromom čučala a čakala na dážd', *lebo tak jej prikázal otec*. A otec, podľa slov toho istého dievčaťa, bol krutý, lebo ľudom, zatiaľ čo jedli, *vyťahoval jedlo z úst a potom ho sám zjedol*. A to je všetko, čo sa dozvedáme o ľuďoch, ktorých Generál pobil a tak sa stal ich dažďom! Pomôže pochopeniu neosobnosti týchto postáv údaj, že Crimp text napísal, lebo ho na to nahovorili, podľa režisérскеj idey Luca Bondyho!

Skutočnosť, že unifikácia a strata identity pracujú proti dramatikom, najlepšie dokazuje úspech Villqistovej hry *Halverova noc* v realizácii sarajevského Komorného divadla (sezóna 2003/2004) v réžii Dina Mustafića. Zatiaľ čo autor dej umiestnil do nedefinovaného času a priestoru (ktorý, ako by povedal Majchrek, znie *cudzo*), režisér hru presne lokalizoval, umiestnil ju do Nemecka tridsiatych rokov. Tým sa zrušil efekt „cudzosti“ a nespoznávania. Režisér doplnil nedostatky príbehu a postáv a tak získal možnosť spoznať situáciu, pochopiť postavy a stotožniť sa s nimi, a získal aj oveľa silnejšie tóny hry. Retardovaný mladík vstupuje do malého pivničného priestoru, kde žije so ženou o ktorej verí, že jeho matka, natešene máva zástavkou s hákovým krížom, *ktorú dostal na mítingu* - to je scéna, ktorá predstavenie pôsobivo otvára. Tenzia chlapcovho nepochopenia skutočnosti a nášho poznania tej skutočnosti v nás vyvoláva smiech, ale súčasne tá istá scéna v nás vyvoláva súcit a silné emócie ako dôsledok hlbokého pochopenia, ktoré zdieľame so ženou, ktorá sa chlapca pokúša ochrániť pred hákovým krížom, ktorý ho chce pripraviť o hlavu. Nemusím ani hovoriť, že ten istý text v niektorých iných krajinách, kde ho hrali v originálnej „neosobnej“ verzii, neslávne prepadol, lebo nedefinované postavy sa nikoho nedotkli.

TRETÍ ZLÝ DÔSLEDOK PRE DIVADLO, alebo VNÚTENÉ NÁSILIE

Mediálny nátlak skupiny „za“ bol taký silný, že divadlá začali trend nasledovať. Hoci niektoré divadlá sa vzpierali uvádzaniu najpoprednejších predstaviteľov trendu, násilie sa v divadle stalo povinnou témou. Divadlo musí uvádzať/inscenovať znásilňovanie, (samo)vraždy, alebo užívanie drogy, aby bolo dostatočne „moderné“, aby nasledovalo „tie iné krajiny“, ktoré sú pokrokové a otvorené násiliu na scéne, lebo „*sa im podarilo spoznať jeho hodnoty*“ a aj preto, aby sa vyhlo mediálnym vyhláseniam, že sme *zbabelci*, moralisti alebo spiatocníci.

Najhorší prípad som počula od zhrozenej riaditeľky istého chorvátskeho divadla. Program známeho berlínskeho divadelného festivalu pre deti Augenblick roku 2003 z 15 predstavení mal na programe 10 v ktorých bolo (samo)vražda. Od *Ohnivej tváre* Von Mayenburga, v ktorej deti zabijú rodičov, po *Norway. Today* Igora Bauersima, v ktorom sa mladí ľudia chcú zabiť. „Nová európska dráma“ uvádzaná ako predstavenia pre deti!

ŠTVRTÝ ZLÝ DÔSLEDOK PRE DIVADLO, alebo ZNOVA VYHNANÝ AUTOR

Napriek masívnej kampani hľadania dramatika (spomínate si na tých päťdesiat vybraných v Nemecku), na konci predsa len bol malý počet dramatikov vystrelených na obežnú dráhu ako „nová európska dráma“. Z Nemecka vlastne iba Von Mayenburg. Súpis piatich-šiestich európskych mien, ktoré som uviedla ako „novú európsku drámu“ sa do konca vlády trendu neveľmi rozšíril. A vo chvíli, keď úpenlivé volanie po dramatikovi prestalo (druhý zlý dôsledok pre divadlo), režiséri stratili záujem o „novú európsku

drámu“. Vo veľkom sa zriekali svojich dovtedajších géniov. Tak ako spomenutí anglickí režiséri sa veľmi ľahko zriekli anglickej „drámy, ktorá dáva po pysku“, rovnako urobili aj európski režiséri *režisérskeho klubu moci* s „novou európskou drámou“. Ak aj hovoria o dramatikovi, znova sú to tie isté pasce z prvého dielu knihy, všeobecné hľadanie nového hlasu, ktorý dôstojne vyjadrí pocit čias, ale v podstate si znova režírujú klasikov, ako spomenutý Warlikowski, alebo chorvátsky Paolo Magelli. Avšak najlepším príkladom je Ostermeier. V najnovšej knihe *Svet divadla* nemecký príspevok vyzdvihol iba jeho réžiu Ibsenovej *Nory* z roku 2003 ako hit predstavenie. Hoci v Schaubühne naďalej režíruje „ozdoby“ trendu – Von Mayenburga a Sarah Kaneovú, Ostermeier už zrejme nehľadá nové mená dramatikov, lebo od roku 2000 režíruje najmä klasikov. Okrem *Nory* vo svojom divadle režíroval Büchnerovu *Dantonovu smrť* v roku 2001 a roku 2004 spracovanie Buñuelovej a Wedekinovej *Lulu* (pod názvom *Anjel zničenia!*). V roku 2004 vo viedenskom Burgtheatri režíruje aj Ibsenovho *Staviteľa Solnessa* a na avignonskom festivale *Woyzecka* Georgea Büchnera. Spomínate si na tie dve dostatočne otvorené hry, ktoré režiséri mali tak radi v európskom divadle z prvej časti tejto knihy? Zatiaľ čo knihy z edície *Svet divadla* (vydania 2002, 2003) trend „novej európskej drámy“ spomínajú len občas nejakou vetou, vo veľkom spomínajú skvelé réžie *Woyzecka* po celej Európe. Onen pomyslený čitateľ z Indie určite verí, že je to naďalej najdôležitejší súčasný text.

Trend „novej európskej drámy“ očividne zapadá v strediskách moci a hlavní európski režiséri strácajú záujem o súčasnú drámu vôbec. Myslím, že jeden z najdôležitejších dôvodov je v samotných dramatikoch. Dramatici, napriek celému opísanému procesu nanucovania režisérskej vôle, dosiahli autonómnosť. Pridlhlo sa im hovoriť, že sú géniovia, dostávali ceny, pozývali ich na svetové festivaly, nuž nečudo, že sa nedajú len tak ľahko vodiť do režisérskeho dielni ako predtým. Dramatikom je ťažko písať také prázdne hry, aj oni cítia potrebu po inom obraze sveta, na ktorý, ako si mysleli, majú právo. Keď prejavili náznaky vzbury, režiséri ich znova vyhodili z divadla.

Zuzana Uličianska, opisujúc slovenské divadlo v období 1999-2002 uviedla, že napriek súťaži pre dramatikov v jej krajine bolo uvedených len niekoľko textov. Jediný domáci text, ktorý uviedlo Slovenské národné divadlo je *Horor v horárni* Ľubomíra Feldeka a najlepší text niekoľko predchádzajúcich sezón bol – nejestvujúci text, respektíve scenár pre tanečné predstavenie bez slov. Inšpirovaní cudzou produkciou (Théâtre du Campagnol Le Bal) dvaja slovenskí autori Martin Huba a Martin Porubjak, „napísali“ *Tančiareň*. A tak sme znova na predstavení bez slov, ktoré dokonca museli napísať dvaja autori. Zrejme vo funkcii dramaturga!

Spomínate si na propagovanie festivalov cez mená režisérov, avíza na roky 2002 a 2003, teda na roky, v ktorých sa vo veľkom hovorilo o nových dramatikoch! A rovnaká situácia je roku 2004. Na plagátoch druhého Festivalu svetového divadla v Záhrebe boli len mená režisérov, lebo šesť zo siedmich predstavení boli režisérске videnia klasiky, románov alebo poviedok. Siedme predstavenie, jediný súčasný autor, spomenutý Crimp s textom *Krutý a nežný*, ktorý, ako sme povedali, napísal podľa režisérскеj idey Luca Bondyho! Sarajevský festival MESS vo svojom 44. ročníku, roku 2004, zo šestnástich predstavení mal len dve, ktoré vznikli podľa súčasných textov – spomenutú *Halverovu noc* a *Vzburu v národnom divadle* v realizácii sarajevského Národného divadla a réžii známeho režiséra Harisa Pašovića. Text pre toto predstavenie napísal sám režisér a na otázku prečo k okrúhlemu stolu, ktorý sa konal po predstavení, nepozval niekoho z kolegov dramatikov, vyslovene povedal, *nazdávam sa, že v Bosne a Hercegovine niet dramatikov*. Povedal to, napriek tomu že pri okrúhlom stole sedeli študenti dramaturgie, teda mladí ľudia, ktorí sa chcú stať dramatikmi a zrejme na to majú talent, povedal to aj napriek tomu, že jestvujú dve antológie (bosniackej drámy redaktorky Gorany Muzaferiovej) zostavené z hier už etablovaných dramatikov.

Toto Pašovićovo vyhlásenie evokuje čas pred objavením sa módy „novej európskej drámy“, keď niečo také bolo zvyčajné (pozri kapitolu *Známí verejnosti alebo my nemáme autora*). To, že táto doba sa naozaj vracia, potvrdzuje skutočnosť, že sa znova objavuje formulácia nový súčasný chorvátsky dramatický text ako označenie „okienka“ v programe premiér Chorvátskeho národného divadla Ivana Zajca v Rijeke na sezónu 2004/2005. Táto formulácia na plagáte ostala až do januára 2005, lebo napriek ozajstnému šialenstvu hľadania dramatika v deväťdesiatych rokoch, napriek tomu, že sa objavili početní dramatici, vedeniu divadla sa nepodarilo vybrať a uviesť text nového autora. Preto sa obávam, že návrat syntagmy *nechávame priestor pre nový súčasný domáci text* ohlasuje návrat vlády tých pascí, ktoré sú opísané na začiatku tohto textu – každého dramatika budú znova porovnávať so Shakespearom a dobrá dráma zas bude len dôsledkom priameho zásahu božej vôle.

Preto niet div, že Poliak končí svoj text o prehľade sezón 1999-2002 vetou: *To, čo nám chýba sú súčasné texty, ktoré odpovedia na to kto vlastne sme na prechode storočia.*¹⁷⁰

PIATY ZLÝ DÔSLEDOK PRE DIVADLO, alebo PUBLIKUM ZNOVA ODCHÁDZA

Publikum opäť odchádza. Keďže čísla sa často uvádzajú podľa potreby (príklad britského výskumu a anketových lístkov hodených do koša), ťažko urobiť presnú analýzu. No môžem poukázať na veľmi častý príklad z nášho divadelného priestoru. Gavellovo činoherné divadlo zo Záhrebu do sedemdesiatych rokov malo svoje početné verné publikum, ale ostatných niekoľko rokov sa propagačné oddelenie divadla veľmi trápi, aby naplnilo hľadisko. Hoci sa im nepodarilo uviesť *Faidrinu lásku*, uviedli niektoré spomenuté drámy

¹⁷⁰ MAJCHEREK, Wojciech: Poland. In: *The World of Theatre*, 2003, s. 265.

z toho trendu: *Polaroidy* Marka Ravenhilla a *Parazitov* Mariusa von Mayenburga. Hoci boli uvedené roku 2002, tieto hry podľa údajov z webových stránok divadla, boli roku 2004 už v archíve, teda po necelom roku hrania. Stiahnutá bola aj hra *Ach, Nora, Nora!*, predstavenie, ktoré režíroval Paolo Magelli podľa Ibsenovej *Nory* a jej súčasnej repliky Elfridy Jelínkovej (*Čo sa stalo keď Nora opustila muža*), ktorú odpremiérovali koncom roka 1999. To, že dobré predstavenia ostávajú na repertoári, lebo majú publikum, dokazuje aj Magelliho réžia predstavenia *Mesiak na dedine* od Turgeneva, ktorá je ešte na repertoári, hoci premiéra bola začiatkom roka 1998. *Popcorn* Bena Eltona, uvedený roku 2003 sa ešte drží na repertoári, ale veľmi zriedka sa hráva. „Novej európskej drámy“ v Gavellovom činohernom divadle nepomohla ani súťažná hra - prvý raz v dejinách Chorvátska ste kúpou vstupenky do divadla mohli získať auto! Ale predstavenia odchádzajú, lebo publikum neprichádza!

ZAÚJÍMAVÝ FAKT, alebo ZJEDNOTENÁ EURÓPA

Nanucovanie „novej európskej drámy“ proti vôli publika, proti prvotným reakciám kritikov a proti samotnému divadlu, nanucovanie na širokom priestore celej Európy, očividne dokázalo, že európske divadlo môže fungovať ako celok. Zatiaľ čo politika sa sporí okolo modusu zjednotenia a spôsobu života po zjednotení, je zrejmé, že vzťahy medzi európskymi divadlami sú oveľa silnejšie než sme si mysleli. Informácie a texty cestujú, jestvujú konkrétne miesta moci, jestvujú konkrétne akcie propagovania vlastnej krajiny a jestvujú aj formálne siete prepájania európskych divadiel, ktoré sú schopné veľmi rýchlo nanútiť určitý trend ako módu. Okrem toho, nanucovanie trendu ukázalo, že pre európsky divadelný priestor (Východnej i Západnej Európy) je osudový vplyv nemeckého divadla.

5. KAPITOLA

REALIZMUS,

alebo REDEFINÍCIA ZÁKLADNÝCH ĽUDSKÝCH HODNÔT

Všetko doteraz povedané je presné, ale nestačí to na vysvetlenie intenzity, ktorou bol trend nanucovaný a nedostatočne je vysvetlená aj jednota režisérov celej Európy. Dokonca keby sa brali do úvahy možné osobné (pozitivistické) dôvody, ako napríklad túžba režisérov šokom zatriasť sami sebou, lebo v hľadaní nových konvencií sa dostali k stene, alebo možná podobnosť sveta, ktorý je stvárnovaný so svetom, v ktorom režiséri žijú - ani to všetko by nestačilo na vysvetlenie tak masívneho fenoménu. Najmä fenoménu, že všetci režiséri sa odvolávali nielen na odraz skutočnosti v hrách, ale na „realizmus“. Po všetkých umeleckých a teoretických smeroch druhej polovice dvadsiateho storočia, ktoré sa štýlovú formáciu realizmu pokúšali hodiť do starého železa, zrazu sa vrcholní európski režiséri odvolávajú práve na, ako to povedal Ostermeier v Baraku, nový realizmus.

Koncom dvadsiateho storočia teórie postštrukturalizmu a dekonštrukcie odstránili akýkoľvek zmysel (konštrukciu, význam) v umení. Všetky dovtedy základné, jasné a pevné termíny sa stali relatívne – ako zmysel a význam umenia, vzťah umenia a politiky, vzájomné vzťahy umenia a spoločnosti, konvencie umeleckého diela. Všetky tie termíny sa vždy znova definujú v istom okamihu istou osobou a v istom kontexte. Takto sa to prezentuje, ale samozrejme, niektoré definície sú si podobnejšie. To znamená, že naďalej je niečo veľmi jasne definované ako hodnota v umení a že jestvuje okruh ľudí, ktorí majú túto definíciu v moci. Táto relativizácia mala niekoľko negatívnych dôsledkov, ale jeden z najočividnejších je, ako to povedal jeden z chorvátskych *neviditeľných režisérov* Želimir Orešković... *.(...) keď zrušíš jasnú štruktúru, marginálne sa stáva stredom.*¹⁷¹

¹⁷¹ Sympóziu Matice chorvátskej. Tematske i stilске posebnosti hrvatske drame i kazališta. Február 2004 (diskusia)

A to sa stalo v umení a v divadle s „novou európskou drámou“, ktorá stvárnjuje svet malej, izolovanej skupiny ľudskej spoločnosti. Stvárnňovanie izolovaných, malých alebo menšinových skupín spoločnosti nie je samo o sebe problémom, dokonca v umení je to legitímne. Avšak v tomto prípade problém je v tom, že ten svet bol stvárnjený ako jediný možný. V procese, v ktorom kvôli relativizácii hodnôt sa marginálne stáva centrálnym, svet ľudí závislých na drogách, svet mužských a ženských prostitútiok, svet rodín s incestnými vzťahmi, svet bláznov, nemocných a úplne stratených ľudí, nám bol nanucovaný ako jediný možný svet.

Všetci vieme, že to nie je tak, lebo jestvuje štatistika, ktorá hovorí o percente závislých, alebo o násilí v rodinách, ale vieme to aj z osobnej skúsenosti. Väčšina ľudí, ktorých poznáme, nezabíja svojich milencov alebo rodičov, nekúskuje okoloidúcich a nespáva s najbližšími príbuznými. Niečo také sú výnimky. Samozrejme, v spoločnosti sa dejú nepredstaviteľné hrôzy, lebo život je *niekedy* taký. Ale nie neustále. Nazerané štatisticky, zlé veci sa stávajú zriedkavejšie než dobré, ale „nová európska dráma“ hovorila, že život je *vždy* taký a *jedine* taký.

Hoci Ostermeier povedal, že *obyčajný život je neznesiteľný*¹⁷² a Anna Readingová na otázku ako prišla na myšlienku jednej z najkrutejších scén v hre *Prepadanie (Failing)* odpovedala: *Preto, lebo život je taký*,¹⁷³ život nie je neznesiteľný ani taký. Život je v podstate znesiteľný so širokým záberom rozličných udalostí a emócií, ktoré nás sprevádzajú, ako pozitívnych, tak aj negatívnych. A obraz, ktorý by to ukázal, by bol „realistická“ pravda. „Dráma, ktorá dáva po papuli“ a „nová európska dráma“, sú krajné simplifikácie vykresľovania ľudského života, ale sú nám ponúknuté nielen ako umelecká konvencia realizmu, ale ako jediný možný reálny obraz sveta. Režiséri vedeli, že to nie je presne povedané, ale vedome využívali túto polopравdu, lebo ona zo scény posielala isté odkazy.

¹⁷² OSTERMEIER, Thomas: The Theatre art are the Time of Acceleration. In: The 4th European Forum 1999 – Writing for the Theatre Today, s. 248. a 250.

¹⁷³ SIERZ, Aleks.: In –Yer- Face Theatre, s. 233.

Zástancovia „novej európskej drámy“ idú vo svojom prepájaní divadla a našich životov ešte ďalej. Nielenže vzorka menšinovej skupiny na najnižšej úrovni ľudskej existencie je metonymicky nanútená ako obraz celej spoločnosti. Nielenže „nová európska dráma“ je prehlásená za realizmus, respektíve za zrkadlo normálnych životných podmienok, najstrašnejšie obrazy deštrukcie sa prezentujú ako „normálna“ situácia, smrť ako jediné východisko z bolesti života, a násilie ako jediný spôsob na vyjadrenie lásky. Nielen to, režiséri svojím vysvetľovaním pozdvihli celý ten hrôzostrašný obraz z realizmu (život aký je) do akéhosi druhu pozitívneho obrazu sveta (situácia, ktorú chceme). V dielach, ktoré ukazujú len krv, drogy, mrzačenie a zabíjanie režiséri videli *poéziu a nežnosť, lásku a optimizmus*. Max Stafforff-Clark tvrdí, že *Shopping and F**** je v skutočnosti optimistická dráma, Ostermeier, že v tej dráme análne násilie s vraždou v závere hry umožňuje obeti *jediný skutočný okamih lásky*¹⁷⁴ a David Greig, že Očistení Sarah Kaneovej sú zbierkou *poetických obrazov*.¹⁷⁵ Príklady by som mohla vytrvať ďalej.

Interpretovať najhoršie mučenia a násilia na inej osobe ako poéziu lásky a krásy znamená koniec línie deštrukcie umenia – jej recepcie a chápania. Touto interpretáciou nás chceli presvedčiť, že znásilňovanie je láska, mučenie úľava, incest a vražda jediný možný spôsob komunikácie v rodine, hoci všetci v publiku vedia, že to nie je tak. Aspoň nie v doterajšom zmysle tých slov. Preto zástancovia „novej európskej drámy“ zmenili významy slov, ktoré sú dôležité nielen pre interpretáciu umenia, ale aj sveta ako takého.

Cez „novú európsku drámu“ nám režiséri núkali interpretáciu sveta, pričom všetky predtým pevné a dôležité pojmy ako *dobro, morálne, hodnotné, láska, priateľstvo, kreativnosť, šťastie, život* vedome boli zamenené pojмами, ktoré dovtedy boli ich

¹⁷⁴ OSTERMEIER, Thomas: Theatre at the Time of its Acceleration. In The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today, s. 250.

¹⁷⁵ GREIG, David: Predslov. In KANE, Sarah: Complete Plays, s. 12.

opakom - ako *zlo, bolesť, mučenie, znásilňovanie, mrzačenie, závislosť, nešťastie, smrť*. Keď sa zo skupiny (emócií) metonymicky berie význam jedného člena (láska) a pridáva sa inému členovi skupiny (nenávisť), význam sa vlastne zamieňa a druhý člen sa stáva rovný prvému. To znamená, že významovo láska sa stáva rovnou nenávisti a ak sa využíva len nenávisť namiesto lásky, láska sa v skutočnosti ruší.¹⁷⁶

Podobný proces zámeny významov a degradácie významov inak pozitívnych pojmov sa dial s repertoárom urazených protivníkov, ktorí z estetického ľahko prechádzali do ideologického plánu. Obrancovia „novej európske drámy“ sa vyhlasovali za ľavičiarov a progresívnych, hoci, ako som poukázala, tie drámy neboli ani ľavé ani sociálne orientované. Tie názvy potrebovali preto, aby mohli protivníkov nazvať pravičiarimi, spiatočníkmi, dokonca *fašistami*. Tieto urážky (ustálené ako pojmy negatívneho významu) sa pripájali ako synonymá slov, ktoré inak nesú pozitívny význam ako *morálny, skromný*. Tak sme dostali *skromných, konzervatívnych pravičiarov* alebo *morálnych fašistov*. Keďže nik so zdravým rozumom nepovažuje fašistov za výrazne morálnych ľudí, jukstapozícia týchto pojmov pridávala slovu „morálny“ ironickú pozíciu a tým ju negatívne označila. Spomínate si na tie *cnostné chorvátske* scény Hrvoja Ivankovića a na *morálnych Chorvátov* Damira Zlatara Freya vyslovené v súvislosti s neuvádzaním Sarah Kaneovej v Chorvátsku? Okrem národne označenej kolektívnej viny, v tomto prípade inak pozitívny význam slov „cudný“ a „morálny“ je postavený nielen ironicky, ale aj ako urážka, slová očividne nadobudli negatívne vymedzenie. V prípade rozpráv o „novej európskej dráme“ vďaka jej obrancom sa to stalo takmer so všetkými pozitívnymi výrazmi, respektíve slovami, ktoré označujú základné ľudské hodnoty a pozitívne emócie.

¹⁷⁶ RAVENHILL, Mark v článku *A Tear in the Fabric: The James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties*, *New Theatre Quarterly* 80/2004, s. 305-314, medzi iným píše o neprijemnom pociť, keď počuje slovo zlo.

V spomenutom interview pre chorvátske noviny Ostermeier označil ľudí, ktorí v divadle chcú len zábavu a *nezaujímajú ich politika* (teda tých, ktorí nechcú „novú európsku drámu“) ako brutálnych cynikov. Tým nielenže urazil ľudí, ktorí nerozmýšľali rovnako ako on, lebo ich označil za brutálnych cynikov, ale pojmu zábava pripísal negatívny význam. Avšak v texte je oveľa viac urážok a to tak na individuálnej ako na kolektívnej úrovni. Ostermeier prokurátorsky vyhlásil, že *Peter Handke, Botho Strauss alebo početní starí herci (....) sú na pravej strane, lebo sa zastávajú starých hodnôt. Armáda, rodina, štát, náboženstvo, to sa mi vidí súborom hodnôt, ktoré patria iným, konzervatívnym časom.* To bola individuálna vina a v ďalšej vete nasledovala kolektívna: obvinil Poľsko, ktoré nemohlo prijať Mayenburgovu *Ohnivú tvár*, lebo: *Zaujímavé, že sa to deje aj v bývalej Východnej Európe a v Poľsku. Po hostovaní s Mayenburgovým predstavením Ohnivá tvár vyvolali veľkú rozpravu o morálke. Poľsko je totiž naďalej založené na náboženských a rodinných hodnotách.*¹⁷⁷

Proces pridávania negatívneho významu pozitívnym pojmom môže byť, ako vidieť z tohto príkladu, priamy (nemeckí autori a herci sú pravičiar, lebo veria v rodinu, náboženstvo, štát a armádu), alebo nepriamy, napríklad, ak sa nadviaže na označený negatívny vzťah, ako v prípade s Poľskom. Poľsko bolo priamo obvinené, lebo obvinenie nasledovalo po obvinení adresovanom nemeckým hercom, takže hodnoty, v ktoré Poliaci veria (náboženské a rodinné hodnoty), a ktoré im zabraňujú, aby sa nadchli *Ohnivou tvárou*, sa stávajú výrazne pravičiarke. A preto ľahko možno konštatovať, že každá viera v rodinu, náboženstvo alebo štát je naozaj čisto pravičiarstva a najčernejšia možná charakteristika súčasného človeka.

Na druhej strane slovo „kontroverzný“ sa stalo pozitívnym pojmom, ako to vidieť z rozhovoru s Damirom Zlatarom Freyom. Názov interview znie „Ukážem, že Slavenka Drakulić je rovnako

¹⁷⁷ BOKO, Jasen: Kazalištem i dalje vladaju kukavice. Slobodna Dalmacija, 13. 2. 2001.

kontroverzná ako Sarah Kaneová,¹⁷⁸ lebo to je jeho základná téza a z celého článku je jasné ako si cení Sarah Kaneovú (hoci ju skromne nazýva len *zaujímavou autorkou*). Takže slovo „kontroverzný“ odrazu dostalo nový význam – skvelý, vynikajúci.

DIVADLO: REŽISÉRSKE DÔVODY, alebo KTO VYHNAL EMÓCIU

Prečo to režiséri robia? Všetci sú mimoriadne inteligentní, rozumní, vzdelaní, zväčša talentovaní, majú úspešnú kariéru. Aj oni žijú svoje životy so záberom emócií, ktoré máme aj my ostatní, od negatívnych po pozitívne, majú rovnaké oči ako aj všetci ostatní v publiku a vidia na scéne tie isté veci. Ale ich interpretujú úplne inak. Na to musí jestvovať dôvod. Dôvod väčší než všetko doteraz povedané.

Jediným skutočným dôvodom by bolo – vyhánanie emócií z umenia, v tomto prípade zo scény.

Keď v polovici dvadsiateho storočia začalo vyhánanie gýču z umenia ako falošnej krásy, falošnej hodnoty, falošných emócií, do konca storočia bola z umenia vyhnaná akákoľvek emócia. Osobitne emócia pozitívna. Len intelekt, myšlienka a „vízie“ boli priznané ako „vysoké umenie“. Emócie boli označené ako falošné umenie, ako gýč a z umenia boli vypudené spolu so žánrami, ktoré ich pestovali (melodráma, detektívka, vedecká fantastika). Napriek niektorým múdрым ľuďom, ktorí zápasili o iné videnie (Umberto Eco, alebo Milivoj Solar a Pavao Pavličić v Chorvátsku) tieto žánre skončili v koši „remesla“. Keď vyhodíte emóciu, automaticky vyhadzujete aj príbeh, lebo príbeh (od mýtu podnes) prináša publiku nejakú udalosť s úmyslom, aby v hľadisku vyvolala emócie, priviedla k pochopeniu, súcitu, katarzii.... Príbeh sa rozpráva pomocou postáv, ktoré chápeme a prijímame. A príbehy rozpráva, samozrejme, spisovateľ, respektíve dramatik.

¹⁷⁸ MIKULČINOVÁ (MIKULČIN), Ivana: Pokazat ću da je Slavenka Drakulić kontroverzna koliko i Sarah Kane. Jutarnji list, 3. 1. 2002.

Vyhodenie príbehu, charakterov a emócií v časoch vlády režisérov znamenalo aj vyhodenie dramatika z divadla. A túžba po jeho návrate začiatkom deväťdesiatych rokov bola vlastne túžbou po návrate troch základných zložiek divadla (ako ich definoval Aristoteles).

Ostatných päťdesiat rokov nám režiséri hovorili, že pozitívne emócie sú gýč, vzdelanosť a kultúra sa dokazovali sledovaním „vízií“ a intelektuálnych metafor na scéne, ale publikum naďalej vyžadovalo aj príbeh, aj charaktery a samozrejme aj široký záber emócií. Keď sa v deväťdesiatych rokoch táto požiadavka stala takou silnou, že ju bolo cítiť v celej spoločnosti, režiséri našli dokonalé drámy, ktoré im tento problém vyriešia. Tak sa fenomén premeny „drámy, ktorá dáva po pysku“ na „novú európsku drámu“ odhaľuje ako režisérsky trik. Na prvý pohľad režiséri vrátili dramatika do divadla, ale ho vrátili prísne vybranou a kontrolovanou témou, ktorá dokonale zapadla do ich obrazu.

Preto režiséri vízie „drámy, ktorá dáva po pysku“ prehlásili za *pravdu a realizmus*, jej stav za *odvahu ukázať svet aký naozaj je*, jej existenciu ako *pomoc pochopiť svet aký je*. Režiséri sú dosť inteligentní aby vedeli, že to nie je pravda, ale práve túto demagógiu potrebovali preto, lebo v mohutnom rozsahu sa vyjadrovala potreba takých predstavení, ktoré hovoria o relevantných problémoch (spomínate si na úpenlivé volania kritikov), pričom spoločnosť to artikulovala ako potrebu dramatika. Preto nálepka „realizmus“ na „novej európskej dráme“ bola skutočným magnetom pre publikum v boji za domináciu trendu v Európe.

„Realistický obraz“ bol prísne kontrolovaný a režiséri si vyberali len tie drámy, ktoré ukazovali najhoršie možné obrazy života, lebo tie obrazy nám posielali jeden veľmi jasný odkaz – pozitívne emócie nie sú možné vo svete, v ktorom žijeme. Preto vynaložili také veľké úsilie, aby nám čo najvážnejšie vysvetlili, že všetko to násilie je vlastne láska (a ostatné pozitívne emócie), lebo vedeli, že práve tie pozitívne emócie sú to, čo si v divadle želáme. Samozrejme, nik pri zdravom rozume nebude tvrdiť, že *znásilňovanie je jediným ozajstným okamihom lásky* a najmä to nebude tvrdiť o znásilňovaní, ktoré sa končí smrťou, nik pri zdravom

rozume nemôže povedať, že *Shopping and F**** je optimistická hra a že rodičia v *Ohnivej tvári* si zaslúžia smrť preto, lebo beztak sú už mŕtvi, ako vraví jedna z postáv, ale režisérom to všetko vyhovovalo. Lebo „dráma ktorá dáva po pysku“ podvrhnutá ako „nová európska dráma“ dovádza do konca začatý proces vyhánania emócií zo scény.

Inými slovami, realizmus ako magnet pre publikum a spoločnosť bol len trik ako prilákať publikum na najstrašnejšie možné výjavy sveta s naturalistickým násilím na scéne, lebo publikum treba už raz vyliečiť z túžob po emóciách, príbehu, postavách a charakteroch. Akoby všetci režiséri dúfali, že, ak nám ukážu reálny svet ako skutočne odporný a strašný, publikum možno bude vďačné ak znova dostane režisérske vízie a už nikdy nebude otravovať požiadavkami po reálnych a milých príbehoch v divadle. Ak sa im podarí zhnúsiť publiku obrazy lásky a emócií, možno publikum potom vďačne prijme ako umenie intelektuálnu a chladnú víziu sveta v režisérske interpretáciách. Možno publikum a divadlo sa opäť podriadi režisérskej moci a prestanú hľadať dramatika.

Dobre vymyslené, avšak jediným problémom bolo, že ľudská bytosť nemôže prežiť bez pozitívnych emócií a morálnych hodnôt. Preto trend, ktorý práve v toto dúfal, musel mať takú silnú kampaň a tak mohutný proces nanucovania.

ŽIVOT: DOMINÁCIA ZLA V MLADÝCH OČIACH, alebo FRUSTRÁCIA A ZÚFALSTVO

Ak som doteraz hovorila o vplyve tohto trendu na divadlo, jestvuje ešte jeden dôležitý priestor, na ktorý proklamovaný realizmus „novej európskej drámy“ vplýval negatívne - na život. Hoci táto analýza vychádza z teatrológie a smeruje do sociológie a psychológie, musím sa jej aspoň dotknúť. Jestvuje teória, ktorá vraví, že všetko čo vidíme vstupuje do nášho podvedomia a vplyva na nás, na náš um, telo a dušu. Cez vplyv na nás ako indivíduá, vplyva na spoločnosť, na ideu doby, aby som parafrázovala Fergussona.

Znázorňujúc svet relativizácie dobra a zla, v ktorom zlo je jedinou možnosťou a redefinujúc dovtedy pozitívne pojmy, s ktorými budujeme naše ponímanie sveta, „nová európska dráma“ posielala veľmi jasné odkazy publiku. Najmä tomu cieľenému.

Už sme povedali, že mladí ľudia boli publikom na ktoré bola zacielená „nová európska dráma“. *Musíme dostať decká do divadla, bola naša hlavná mantra, ktorá krúžila po teaterlande*, povedal Dromgoole o malých divadelných londýnskych scénach v deväťdesiatych rokoch.¹⁷⁹ Na verejnom paneli *Stephen Daldry povedal, že mladé publikum si už neželá staromódne hry s tézou*.¹⁸⁰ V Anglicku sa všetko robilo v mene mladých a pre mladých, a mladí boli cieľené publikum aj v Európe, lebo tým hrám *staré, premiérové a pravičiarске publikum nerozumie*. Spomínate si na ten festival pre deti, ktorý mal na programe predstavenia „novej európskej drámy“!

Ako tie hry majú a môžu vplývať na mladé publikum? Režiséri hovorili o budovaní vedomia, o politickom vedomí, ale ja som v knihe ukázala aký odkaz posielali zo scény a aký je sociálny a politický stav tých hier. Nedostatok opísaných sociálnych vzťahov a stabilný fatalistický obraz sveta hororu ako jediného možného sveta, môže z publika urobiť jedine spoločenských konformistov. Ak jestvujú výlučne obete a násilníci (teda nejestvuje nijaká ochrana, ktorá násilníkov môže trestať a obete ochrániť) a obete navyše prahnú po utrpení a smrti, ak mučitelia sú *jediní, ktorí obeť poznajú* (ako hlavná postava Grace tvrdí o Tinkerovi, hlavnom mučiteľovi v *Očistených* Sarah Kaneovej), ak je to všetko tak, potom každá akcia, ktorá chce zmenu je zbytočná. „Nová európska dráma“ nebojuje za lepšiu spoločnosť v politickom slova zmysle, pacifikuje sociálne vedomie a tak je vlastne konzervatívnejšia než ktorýkoľvek plán Margarety Thatcherovej.

¹⁷⁹ DROMGOOLE, Dominic: *The Full Room*, s. 278.

¹⁸⁰ SIERZ, Aleks: *In - Yer - Face Theatre*, s. 132.

Doteraz som nehovorila o možných dôsledkoch na hlbšej, psychologickej úrovni jednotlivca. Jestvujú prinajmenšom dva dôsledky:

Po prvé, tie drámy manipulujú citmi publika (najmä mladého). Tam kde mladí vidia krv, spermy a drogy, proti ich vlastným očiam a umu im veľmi inteligentní a múdri ľudia tvrdia, že sa dívajú na lásku, krásu a poéziu. Tvrdia to aj média a na tieto vyhlásenia nik nereaguje. Respektíve reagujú len akísi pravičiari a fašisti, takže to sa neráta ako vážna reakcia, ktorú treba počúvať. To musí mať publikum a zahmlieť mu obraz sveta, najmä ak ten obraz sveta ešte nie je sformovaný. To je syndróm *kráľových nových šiat*: vidíš že kráľ je nahý, ale ak všetci obdivujú jeho prekrásny odev, nakoniec budeš zmätený a budeš pochybovať o tom, či máš v poriadku svoje oči.

Druhý psychologický efekt „novej európskej drámy“ je to, že takéto stanovisko voči svetu v skutočnosti zvyšuje osobnú toleranciu voči zlu. Nemyslim, že každý kto uvidí vraždu v televízii pôjde zabíjať ľudí, ale zlo prezentované ako všadeprítomné a všetkého schopné nás navádza k tomu, aby sme prijali aj viac zla v súkromnom živote. Taký obraz sveta je výhovorkou pre naše osobné nedostatky a spôsobuje náš ústup od osobného boja proti zlým stránkam alebo nedostatkom v charaktere. Ak je svet akýto zlý, prečo by som sa vzpieral pokušeniam a pokúšal sa byť *dobrým človekom*. Čo je vo svete „novej európskej drámy“ tiež urážka.

Povedané je ľahko dokázať. Keď bola uvedená hviezdna hra *Spustošení* Sarah Kaneovej, ľudia boli zhrození z násilia stvárneného na scéne. Na premiére hry *Snatch* (slovo označuje krátky časový úsek, ale aj krádež a súčasne je vulgarizmom označujúcim ženské pohlavie) neboli reakcie, hoci na scéne bolo znásilnené dievča pred ich očami a potom sa udiala zámena duší a tiel medzi ňou a jej mučiteľom. Potom ona (teraz už v mužskom tele) nahovorí priateľa, aby aj on znásilnil dievča (aby aj mučiteľ pocítil, čo to znamená) a potom odreže svoju (respektíve mučiteľovu) mužskosť a oslepí druhého mladíka. Za tri roky hladina tolerancie britského publika bola vyzdvihnutá tak vysoko, že dokonca muži pri výjave samokastrácie len krátko vzdychli. Treba dodávať, že hru napísal dvadsaťjeden ročný Peter Rose?

Mladí dramatici pod vedením režisérov teda prijali obrazy násilia a zla ako jediné, o ktorých chcú písať a niečo podobné sa odohralo aj s publikom, taktiež mladým. Najlepšie na to poukazuje reakcia publika: (...) *raz večer prvý rad v divadle bol plný chlapcov, ktorí sa nám rozhodli ukázať, aké je to vlastne smiešne*,¹⁸¹ povedala Kaneová o *Spustošených* v RTC. Taká reakcia udivila dokonca aj Kaneovú, ktorá však z toho obvinila škandalóznou publicitu, ktorá znemožňuje ľuďom, aby predstavenie videli a prežili normálne. *Niektorí mladí ľudia v publiku Shopping and F*** sa smiali z hrôz. Ja som ich chcel odviesť od toho cynizmu k niečomu vyššiemu*¹⁸² povedal Mark Ravenhill komentujúc reakciu na svoju hru. Ak sa dá usudzovať podľa reakcií, bol ďaleko od svojho cieľa.

Napriek údivu samotných autorov zo smiechu publika pri najhorších možných mučeníach stvárnených na scéne, táto skutočnosť vôbec nie je udivujúca. *Škandalózna publicita*, na ktorú sa Kaneová sťažovala, bola vecou režisérov, ktorí tomu istému publiku odkazovali, že tie hry vyjadrujú práve mladické cítenie sveta, že sú politicky uvedomelé, antithatcherovské, cool a že staromódne publikum im nerozumie. Režiséri tiež vysvetľovali, že je to veľmi realistický obraz sveta, že život je taký. A keď sa ľudia konečne prišli pozrieť na ten zázrak do divadla, už boli preparovaní a pripravení prijať tie hry ako najnormálnejšie na svete ak chcú byť cool, progresívni a antithatcherovskí.

Potom sa čudovali že Michal Kustow o *Shopping and F**** vraví: *Drámu som videl dvakrát (...) v podstate s mladým publikom, ktoré prichádzalo do divadla a prinášalo si fľašky piva a automaticky si osvojovalo Revenhillov štýl*.¹⁸³ Povedal to ako kompliment predstaveniu a dramatikovi (lebo prijal argumenty „za“ v opisovaní diela). Ale v skutočnosti ukázal, aký vplyv predstavenie malo a aký odkaz posielal, lebo Ravenhillov štýl s basami piva dopĺňuje vulgárny jazyk. Ukázal, že je to zvyšovanie tolerancie zla, ukazovanie sveta z dna spoločenského rebríčka ako sveta zvyčajného, vplýva

¹⁸¹ SIERZ, Aleks: In -Yer – Face Theatre, s. 105.

¹⁸² KUSTOW, Michael. Theatre @ Risk, London, Methuen, 2000, s. 212

¹⁸³ KUSTOW, Michael: Theatre@Risk, London, Methuen, 2000, s. 211.

najmä na mladých ľudí, ktorí senzibilne nasledujú model, ktorý sa im zo scény ponúka ako „normálny“ a „moderný“ svet. Podobné to bolo v Európe, kde kritici taktiež odkazovali mladému publiku, že je napokon v divadle: *Prepiata metaforika a prenesené významy uvoľnili miesto priamemu spoznávaniu seba a svojho miesta na svete.*¹⁸⁴

Zrazu sa hanbíš priznať, že máš akékoľvek pozitívne pocity, lebo to nie je *cool*. To je, ak už nie pravičiarске, potom v každom prípade hlúpe. *Cool* je pozerat' na nepredstaviteľné násilie na scéne a smiat' sa, *cool* je byť informovaný o všetkých spôsoboch brania drogy (podľa možnosti z praxe), *cool* je intenzívne sa opíjať, *cool* je kliať, *cool* je sex bez lásky (už sa nehovorí „milovať sa“, ale iba „sex“).

Základná téza „novej európskej drámy“ je, že city (najmä lásky) ťa môžu iba uraziť, že *jedine mŕtvy necítiš bolesť a bolesť je jediný reálny pocit*, ako hovoria postavy hry.

Takto hra na povrchu vytvára v divákovi pocit, že je *coll* ak má vyšší stupeň tolerancie voči násiliu a zlu, lebo tak sa stáva silnejším a odolnejším voči zničeniu. Na všetko si pripravený.

Avšak pod tým *cool* cítením, pod smiechom pri pohľade na zastrašujúci svet na scéne, jestvuje niečo hlbšie. Na hlbšom, psychologickom pláne sa v publiku rozvíja pocit bezmocnosti a frustrácie. Posiela sa odkaz, že nejestvujú šťastné rodiny, zaujímavé práce a dobrí ľudia, že je možný jedine depresívny svet bez svetla, a že svet nie je možné zmeniť, ale možno ujsť pomocou drogy, alkoholu, sexu a násilia a že to tak všetci robia.

Alebo, ako vraví Meyenburgova postava, Kurt, v *Ohnivej tvári*, na vyhlásenie sestry že raz musí dorásť: *Radšej som mŕtvy, alebo opitý*. To je ten ten brat, ktorý spáva s vlastnou sestrou a ktorý na konci hry zabije svojich rodičov a sám seba upálili.

Sociologické výskumy ukazujú, že *väčšina mladých ľudí chce stabilnú prácu a rodinu*¹⁸⁵, lebo človek má v sebe zapísanú

¹⁸⁴ BOKO, Jasen: Nova europska drama. Kazalište 9-10/ 2002, s. 169.

¹⁸⁵ SIERZ, Aleks: In -Yer-Face Theatre, s. 238.

imanentnú potrebu pozitívnych emócií, šťastnú rodinu, tvorivú prácu, priateľov a dobrých susedov. Ale keď filozofia týchto diel to popiera, musí v divákovi prebudiť alebo rozvinúť pocity frustrácie, depresie a neistoty.

Takže prístup *len mŕtvych nič neboli* namiesto toho aby, ako to režiséri prezentovali, publikum posilnil, v skutočnosti vyzýva na autodeštrukciu. A relativizácia zla na scéne je v skutočnosti jeho absolutizácia. Pre ciele publikum.

O vplyve tejto drámy, odkazoch, ktoré posiela, najlepšie svedčí sám Ravenhill. Totiž, aj za ním chodili mnohí ľudia a zmätene hovorili: *Viete, nie som si najistejší – prepáčte, ale akosi nesúhlasím s tým, teda úplne nesúhlasím – nemôžem si pomôcť, ale cítim, že by predsa len nebolo potrebné na konci ho prebodnúť.*¹⁸⁶ To váhanie vysloviť vlastný názor poukazuje na to, že hra zo scény poslala publiku odkaz, ktorý sa priecil ich základným hodnotovým sústavám. Ale aj takýto odkaz pôsobí, respektíve mátie.

„Dráma, ktorá dáva po pysku“ a „nová európska dráma“ vplývala aj na zvyšovanie tolerance britského a európskeho publika voči násiliu na scéne, vplývala aj na kritikov, ktorí napriek svojej prvej reakcii si neskôr osvojovali „pro“ argumenty, vplývala na jazyk známych britských divadelníkov, ktorí teraz s ľahkosťou využívajú nadávky osvojujúci si Ravenhillov štýl,¹⁸⁷ takže štýl zrejme vplýval aj na mladé publikum. Na mladých ľudí je ľahko vplývať, lebo oni si ešte nevybudovali svoju sústavu hodnôt, ešte si nevybudovali svoje charaktery, svoju obrannú sústavu, a ani svoje chápanie sveta. Možno práve preto boli cieľovým publikom.

¹⁸⁶ RAVENHILL, Mark: A Tear in the fabric the James Bulger Murde and New Theatre Writing in the 'Ninetis, *New Theatre Quartely* 80/2004, s. 313.

¹⁸⁷ Ani na jednom sympóziu, konferencii alebo nejakom inom verejnom stretnutí vo svojej dlhoročnej praxi cestovania som nepočula nadávky alebo hocikaké iné „neslušné“ slová, ale na sympóziu v Novom Sade, venovanom „novej európskej dráme“ dokonca aj v oficiálnom programe bolo toľko „Ravenhillovho štýlu“, že som ako vedúca panelu v istej chvíli poprosila, aby rečníci predsa len trocha dávali pozor na svoje vyjadrovanie.

6. KAPITOLA (ZÁVER)

AKO ODOLAŤ NÁTLAKU,
alebo ČO JE DOBRÉ NA VLASTNOM DVORE

V knihe som odpovedala na otázky postavené v úvodnej poznámke – skade sa nabral záujem o hry koncom posledného desaťročia minulého storočia, prečo boli vybraní práve istí dramatici a ako sa divadelní režiséri britský trend „drámy ktorá dáva po pysku“ cez veľmi zreteľné „miesta moci“ v európskom divadle pokúšali nanútiť ako štýlovú formáciu, „novej európskej drámy“. Ukázala som, že tento pokus, napriek všetkému úsiliu divadelných režisérov – sa nepodaril. Bez ohľadu na jej vplyv na európske divadlo „nová európska dráma“ je len trend, móda, ktorá iba vniesla niektoré tematické novinky. S jej odchodom sa na európskych scénach vraciame k identickej situácii opísanej v prvom dieli knihy, dominácii režiséra a vyhnanému dramatikovi.

Európske divadlo je unavené umením, ktoré dáva po pysku, režisérm, ktorí nám úporne tvrdia, že umenie musí byť nudné a chladné. Európske publikum je unavené potláčaním vlastných emócií v divadle, zákazom citov v divadle. My potrebujeme príbehy, ktoré nás dojmú, postavy, ktorým budeme rozumieť, potrebujeme emócie, s ktorými budeme komunikovať. A som si istá, že v európskych krajinách, napriek mohutnej riave v médiách, každá národná kultúra skrýva istý druh divadelnej senzibility. Ale ako verejne povedať, že po nejakom predstavení sa cítiš dobre a riskovať tak nálepku „staromódnej“ osoby? Ako verejne priznať potrebu emócií a tým sa dopracovať k nálepke „hlupáka“? Ako povedať, že cítiš potrebu stvárniť na scéne vlastný život, alebo život väčšiny ľudí (ktorí majú tvorivú prácu, šťastné rodiny a milých priateľov, ktorí majú radi svojich blízkych, pokúšajú sa vyhovieť ľuďom, ktorých majú radi, bojujú za pozitívne idey, pokúšajú sa poctivo a čestne pracovať, majú duchovný život) a nie okrajových a nemocných častí spoločnosti, a riskovať nálepku „pravičiara“ či dokonca „fašistu“?

Nie je ľahké postaviť sa proti označovaniu a nálepkám. Väčšina ľudí nemá prehľad o svetových trendoch a situácii v iných krajinách. Preto neudivuje, že prijímajú to, čo im povedali iní, odborníci, čo údajne majú lepší prehľad, a ktorí im ponúkajú nové a moderné. Ale dokonca aj ľudia, ktorí cestujú a poznajú situáciu v iných krajinách veľmi ľahko prijímajú módu trendov. Videla som ľudí, ktorí tak mocne chceli sledovať módu, že z večera do rána začali hovoriť úplne iné veci a panicky hľadali to, čo móde vyhovie. V prípade pátrania po novej dráme nehľadali dobrého dramatika, ale práve takého, ktorý „prejde“. Videla som ľudí, ktorí odporúčali hry, ktorými pohrdali, títo ľudia uprednostňovali dramatikov, ktorých prácu si necenili, ale ich považovali za možných kandidátov pre trend. Sedela som v redakcii časopisu, ktorá sa rozhodla uverejniť text, ktorý väčšina považovala za zlý, ale „nosil“ sa v Európe. Redakcia súčasne nechcela uverejniť text autora bez reputácie, hoci sa im páčil. Videla som ľudí, ktorí sa báli odporučiť alebo uviesť to, čo mali radi a v čom sa súkromne vyžívali, lebo “to neletí”¹⁸⁸

Dokonca ani tým, ktorí sa pohybujú a pôsobia na okrajoch miest moci, alebo priamo v nich, nie je ľahko sa vzoprieť tlaku trendov a módy. Kto prvý skríkne *Kráľ je nahý* - bude vysmiaty a vyhnaný, dokonca trestaný. Ten kto sa postaví proti trendom nielenže môže získať nejakú ošklivú nálepku, ale môže stratiť prístup či členstvo v miestach moci. Ľudia sa toho boja, lebo najčastejšie práve takáto pozícia im zaručuje alebo upevňuje ich pozíciu doma. Preto sú radšej konformisti a pracujú proti vlastným názorom a vlastnému presvedčeniu. Napokon to je len vkus a myslenie.

Keby sa prestali obávať dôsledkov za vyslovenie vlastného názoru a postavili sa zoči - voči obvineniam, možno by obvinenia stratili svoju silu, bola by odhalená ich falošnosť a nepravdivosť. A my by sme mohli posudzovať podľa vlastného vkusu a cítenia, podľa vlastnej senzibility a nie podľa tlaku módy a trendov. A zistili by sme, že za všetkým tým mediálnym hlukom a nanucovaním je nová senzibilita, ktorá sa rodí. Senzibilita príbehu, postáv a emócií, aká je,

¹⁸⁸ NIKČEVIČOVÁ (NIKČEVIĆ), Sanja: Uvodna bilješka o kulturnoj globalizaciji. In: Razine književne globalizacije, XXVI zagrebački književni razgovori 2-5, listopada 2003, Zagreb, Društvo hrvatskih književnika, 2004, s. 104-1136.

povedzme, skrytá v spomenutom bulharskom dramatikovi Christovi Bojčevovi. Po tom ako ho pozvali na Bonner Biennale, jeho *Plukovník Vták* sa stal svetovým hitom a ukázal praskliny v nanucovaní trendu násilia ako „novej európskej drámy“. Trocha absurdný, ale milý a duchaplný príbeh o zabudnutých pacientoch blázince, ktorí sa stanú vojakmi, lebo jedného dňa do ich dvora omylom padne veľká škatuľa s vojenskou výbavou. Táto udalosť prebudí jedného dovtedy tvrdošijne mlčiaceho pacienta, ktorý sa stane *Plukovník Vták* a odvedie svojich vojakov v dokonalom vojenskom útvare do Štrasburgu. Živé charaktery v nás prebúdajú sympatie a táto hra, hoci bez násilia, povedala o spoločnosti oveľa viac než celá „nová európska dráma“.

V Chorvátsku sa tiež dá spoznať nová senzibilita, nová citlivosť, ktorá sa rodí. Jedna línia je estetika Reneho Medveška, ktorá má odvahu hovoriť o čistej emócii, celá v akejsi zázračnej výmene hereckej energie s publikom (*Hamper*, 1998, *Brat Somár*, 2001, T. Wilder, *Naše mestečko*, 2004, všetko v ZKM). Iná je v drámach Mira Gavrana, ktorý sa vracia príbehu, emóciám a postavám od svojej prvotiny *Kreontova Antigona* (1983) po *Všetko o ženách* (2000) a rovnako aj svojou zatiaľ ostatnou hrou, antiglobalistickou *Ako zabiť prezidenta* (Teater &TD, 2004), ktorou sa na našu scénu vracia politické divadlo. Alebo línia Lydie Scheuermannovej-Hodakovej, ktorej sa podarilo napísať výnimočne protestnú a súčasne harmonizujúcu hru o znásilnenej žene *Obrazy Márie* (napísané 1995, uvedené 2004 Chorvátske národné divadlo Osijek). Táto hra nesie v sebe vrúcnosť, ale nezodpovedá ani ľavej ani pravej politickej opcii. Emotívny príbeh dominuje aj v hre *Milosrdný Samaritán* (1996) Trpimira Jurkića. V hrách Elvise Bošnjaka sa stretávame s rurálnou poéziou malého človeka - *Nesie nás rieka* (2002), alebo s problémami vzťahov muž - žena v hre *Podme skákať po tých oblakoch* (2004). Emócie sú aj v textoch Lady Kaštelanovej - *Posledné ohnivo, Pred spaním*. V texte *Falošná potreba chorvátskeho dramatika v divadle deväťdesiatych rokov*,¹⁸⁹ poukazujem na to, ako, napriek

¹⁸⁹ NIKČEVIĆOVÁ (NIKČEVIĆ), Sanja : Lažna potreba za hrvatskim piscem u teatru devedesetih. Republika 11/2003, s. 3-21.

všetkej módnosti „pátrania po novej dráme“ chorvátske divadlo pracovalo proti dramatikovi, proti jeho odbornosti, ale poukazujem aj na početné zaujímavé mená, ktoré nedostali skutočnú divadelnú možnosť, alebo priestor pre vývin.

Nová senzibilita, niečo ako nový, alebo moderný romantizmus, sa rozvíja a hľadá nové konvencie a referenčný ohlas u kritiky. Ale kvôli nátlaku, že vyjadrovanie emócií nie je umenie, bola vyhodенá zo spomínaných miest moci a nemôže tak ľahko dostať podporu médií, lebo dokonca aj kritici, ktorí sa vyžívajú na predstaveniach, zriedkakedy sa odvážia to verejne priznať. Bez prijatia v médiách ťažko rozvinúť nový trend, lebo jednotlivé príklady, ktoré sa podarí vidieť, vyzerajú ako výnimky, a nie ako nová senzibilita, trend, alebo *Zeitgeist*. Spomínate si, ako režiséri potrebovali kvantitu „novej európskej drámy“? Keby tie nové senzibility dostali aspoň časť mediálnej pozornosti, ktorú mala „nová európska dráma“, mohli by sme vidieť, čo sa deje a možno aj nájsť odpoveď na krízu divadla, do ktorej sme upadli.

Verím, že divadlo nás má poučiť, urobiť lepšími, vzdelávať, viesť k zamysleniu, prebudiť, ale nie zničiť. Taktiež verím, že odhaľovaním mechanizmov nanucovania módy, možno otvoriť dialóg o autonómnosti, o skutočných hodnotách a zmysle zapodievania sa umením – od písania drám a režirovania až po zostavovanie divadelného repertoáru. Ak sa jasne použije na mechanizmy, ktoré určujú náš život, môžeme začať dialóg o tom, čo hráme a prečo, čo potrebujeme, čo je autonómne a čo nanútené. A ak niekedy v budúcnosti príde vlna hier nejakého trendu, bola by som rada, keby sa naše divadlá predsa len pokúsili hľadať skutočné hodnoty, a nie slepo nasledovať módu.

BIBLIOGRAFIA

ANGLIČTINA

Cambridge Illustrated History of British Theatre, Cambridge 2000.

Europe Theatre Prize 1999, Taormina, 1999.

Europe Theatre Prize 2000, Taormina, 2000.

Europe Theatre Prize 2000, Taormina, 2001.

The 4th European Theatre Forum 1999 – Writing for the Theatre Today, Du Theatre 11/ 2000 Paris.

The Fate of the Text in Today's Theatre, AICT Symposium 1997, Sterijino pozorje, Novi Sad 2002.

FTA Festival de Théâtre des Amériques, Quebec, Kanada, 2003 (program).

New European Drama: Art or Commercial Product? / Nouveau drame européen: l'art ou marchandise? Sterijino pozorje and The international Association of Theatre Critics / Sterijino pozorje et L'Association Internationale des Critiques de Théâtre. 11th International Symposium of Theatre Critics and Experts. May 31 – June, 2003. Edit by Katarina Ćirić-Petrović / 11e Symposium International des Critiques de théâtre et des Théâtrologues, 31 mai – juin 2003. Présenté par Katarina Ćirić-Petrović, Novi Sad, 2006, s. 286. Autorka pripravolala knihu z rukopisu, pred vydaním diela, preto neuvádzame strany.

Tracing Pina's Footsteps 7 th Europe Theatre Prize, 5 th Europe Prize New Theatrical Realities, Taormina, 2002.

The Word of Theatre (1994-1996), ITI, Dhaka, 1997.

The Word of Theatre (1996-1999), ITI, Dhaka, 2000.

The Word of Theatre (1999-2002), ITI, Dhaka, 2003.
 The Word of Theatre (2002-2003), ITI, Dhaka, 2004.
 Billington Michael: Blasted, Guardian, 5. 4. 2001.
 How do You Judge a 75 – minute Suicide Note? Guardian, 30. 6. 2000.
 Grimp, Martin: The Treatment, The Joseph Papp Public Theatre, New York, 1993 (program).
 Dromgoole, Dominic: The Full Room, Methuen, London, 2000.
 Fergusson, Francis: The Idea of Theatre, Princeton, 1968.
 Hattenstone, Simon: A Sad Hurrah, Guardian, London, 1. 8. 2000.
 Kane, Sarah, Complete Plays, Methuen, London, 2001 (úvod David Greig).
 Kustow, Mark: Theatre @ Risk, Methen, London 2000.
 Ravenhill, Mark: A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the Nineties“, New Theatre Quarterly 80/ 2004, s. 305-314.
 Rebellato, Dan: Sarah Kane: An Appreciation New Theatre Quarterly, 59/ 1999, s. 280-282.
 Roberts, Philip: The Rfoyal Court Theatre and the Modern Stage, Cambridge 1999.
 Sierz, Aleks : Still In Yer face? New Theatre Quarterly 69/ 2002, s. 17-24.
 In-Yer- Face Theatre, British Drama Today, London 2000.
 Cool Britania. In-Yer-Face writing in the British theatre today. New Theatre Quaterly 56/ 1998, s. 324-333.
 About Now in Birmingham. New Theatre Quarterly 51/ 1997, s. 289-290.
 Stafford-Clark, Max: Planned offensive, The Stage, 4. 1. 2001.
 Stefanova, Kalina (redaktor): Eastern European Theatre after the Iron Curtain. Harwood, London 2000.
 Styán, J. L: Modern Drama in Theory And Practice, vol, 1. Realism and Naturalism, Cambridge University Press, New York, 1981.
 Urban, Ken: Towards a Theory of Cruel Britania: Coolness, Cruelty and the Nineties, New Theatre Quarterly 80/ 2004, s. 354-372.

SLOVINČINA

Nova europska dramatika, Maska 5-6/ 2001, Ljubljana.

Kane Sarah: Razmadežna, Slovensko narodno gledalište, Ljubljana, 2001 (divadelný bulletin).

Mayenburg, Marius von: Ognjeni obraz, Mestno gledališče ljubljansko, Ljubljana 2001. (divadelný bulletin).

Sierz, Aleks: Gledališče u fris. In-Yer-Face Theatre, MGL, Ljubljana 2004.

Traven, O. J. (Dušan Jovanovič) Ekshibicionist, Slovensko narodno gledališče, Ljubljana 2001 (divadelný bulletin).

CHORVÁTČINA

Boko, Jasen: Degradracija obitelji za Božić, Slobodna Dalmacija 24-26, 12. 2002.

Kazalištem i dalje vladaju kukavice, razgovor s T. Ostermeierom, Slobodna Dalmacija 13. 3. 2001.

Dramatični manjak drame, Slobodna Dalmacija, 26. augusta 2001.

Nova Europska drama, Kazalište 9-10/2002, s. 159-169.

Brook, Peter: Niti vremena, Hrvatski centar ITI, Zagreb 2003.

Bušinski Marija: Krešimir Dolenčić ostaje, Željka Udovičić odlazi, Večernji list, 9. 9. 2004.

Ivanković, Hrvoje: U potrazi za novom dramom, Kazalište 5-6/ 2001, s. 66-73.

Sarah Kane napokon dospjela i na čedne hrvatske pozornice, Jutarnji list, 2. 12. 2003.

Melchinger, Siegfried: Povjest političkog kazališta, GHZ, Zagreb, 1998.

Mikuličin, Ivana: Pokazat ću da je Slavenka Drakulić kontroverzna koliko i Sarah Kane, razgovor s Damirom Zlatarom Freyom. Jutarnji list, 30. 1. 2003.

Müller, Heiner: Hamletmašina, Prolog/ teorija/tekstovi 1/1985, Zagreb, s. 85-92

Nikčević, Sanja: Lažna potreba za hrvatskim piscem u teatru devedesetih, Republika 11/2003, s. 3-20.

Nova europska drama, Republika 6/2003, s., 32-64

Uvodna bilješka o kulturnoj globalizaciji, In Razine književne globalizacije XXVI zagrebački književni razgovori, 2-5., 10. 2003. Društvo hrvatskih književnika, Zagreb 2004, s. 104-113

Nova drama koja udara u lice, Branko Hečimović (redaktor) Krležini dani u Osijeku 2001, Zagreb-Osijek 2002, s. 313-331.

Što se to događa u europskoj drami ili tko je potjerao priču. Kazalište 5-6/2001, Zagreb s. 78-85.

Ostović, Gordana: Kazalište kao oružje za život, rozhovor s Manfredom Beilharzom, Vijenac, 15. 6. 2000.

Parić, Josip: Filip Šovagović: Snebivam se, Slobodna Dalmacija, 21. 8. 2001.

Perković. Vlatko: Tri drame, Logos, Split, 1997

Rečnik književnih termina. Nolit, Beograd 1986

Senker, Boris: Redateljsko kazalište, CKD, Zagreb 1977

Tri Glavosjeka (drámy: Pobjednica Judit, Glorian a Dandy) Disput, Zagreb 2004.

Srbljanović, Biljana: Pad (Beogradska trilogija, Porodične priče), Otkrovenje, Beograd 2000. Supermarket (rukopis).

Šovagović, Anja: Zašto sam odbila Fedru, Kazalište 9-10/2002, Zagreb, s. 254-257.

Šovagović, Filip: Cigla, In: Jasen Boko: Nova hrvatska drama. Izbor drame devedesetih, Znanje, Zagreb s. 271-324

Ptičice, Kazalište 5-6/ 2001, s. 92-116.

Jazz, Adamić, Društvo hrvatskih književnika/ HNK Ivana pl. Zajca, Rijeka 2004.

Štivičić, Tena: Sarah Kane – početak i kraj, Kazalište 15-16/ 2003, s. 142-150.

Trojanac, Dubravko: Marius von Mayenburg, Kazalište 9-10/ 2002, s. 281-283.

FRANJO / SONJA
MYCIN se / VAGAN SE
BEDIU : NOVACA

POLEMIKA, ktorá VYVOLÁVA POLEMIKU

Pohľad Sanje Nikčevićovej na jeden z trendov novej európskej drámy, ktorého obdobie vyvrcholilo na prelome 20. a 21. storočia, je výrazne polemický. Autorke nejde iba o oboznámenie čitateľa s touto drámou, nechce ju iba charakterizovať, pomenovať a priblížiť čitateľovi, ale chce k nej v prvom rade zaujať vlastné, výrazne kritické stanovisko. Svoj odsudzujúci postoj. A popritom chce rozkryť celý mechanizmus, ako sa práve tento, a nie iný trend európskej drámy dostal do mimoriadnej pozornosti, napriek tomu, že podľa Sanje Nikčevićovej si ju nijako nezaslúžil, ani svojimi umeleckými, ale ani svojimi etickými kvalitami. Ostrie autorkinho pera namierené proti tomuto druhu drámy ponúka polemiku par excellence, je sústredením jej najťažších argumentov proti, je útočným pamfletom, ktorý prezrádza odvahu bojovníčky a neľútostnosť kritičky. Pochopiteľne, takéto kritické gesto zároveň vyvoláva aj otázky, podnecuje skúmanie jeho oprávnenosti, zváženie pravdy na jednej strane – autorkinej, ako aj na druhej strane – dotknutých dramatikov, či všeobecnejšie povedané, európskych divadelníkov. Je to polemika s modernou drámou, ktorá vlastne sama vyvoláva ďalšiu polemiku – s autorkou...

V charakteristike toho trendu modernej drámy, o ktorom sa v knihe píše, sa Sanja Nikčevićová určite nemýli. Zaoberá sa autormi, ktorých tvorba sa najčastejšie označuje ako dráma „In-Yer-Face“, čo je anglický slangový výraz pochádzajúci z prostredia športových fanúšikov a dá sa do slovenčiny preložiť ako dráma, ktorá „dáva po pysku“, útočí „priamo do ksichtu“¹. Termín „In-Yer-Face“ presadil dvorný kritik prvého útoku tohoto trendu, vzniknutého v deväťdesiatych rokoch 20. storočia vo Veľkej Británii – Aleks Sierz.

¹ Takto sme ho preložili prvýkrát v knihe MISTRÍK, Miloš: *Aj dráma je len človek...* Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2003, s. 14.

Ale v odbornej a kritickej literatúre sa objavili aj viaceré iné pomenovania, ktoré autorka tejto knihy rekapituluje a komentuje (*nový brutalizmus, špinavé hry, divadlo urbánnej nudy* atď.). Na Slovensko ktosi cez časopis *Divadlo* v medzičase zavliekol z Čiech termín „cool“ dráma, čo je však veľké nedorozumenie. U nás v súčasnosti často používaný termín „cool“ bol v roku 2003 na medzinárodnej úrovni podrobený kritike, ba až výsmehu viacerými znalcami problematiky (Ivan Medenica, Ian Herbert, László Bérczes, Lucien Attoun).² Zistilo sa, že o akejsi európskej „cool“ dráme sa hovorí iba v Česku, na Slovensku, v Maďarsku – aj to len nemenovaným hosťujúcim slovenským režisérom – a v Macedónsku... Roku 2003 v osobnom rozhovore s autorom týchto riadkov daný termín striktne odmietol aj Aleks Sierz. Aj Sanja Nikčevićová použila toto slovo iba ako pomocné, neterminologické označenie.

Predsa však ani „*In-Yer-Face*“ celkom nevystihuje všetko, hlavne kvôli tomu, že anglická a írsky dramatik, ktorú pôvodne označuje (hlavne Sarah Kaneová, Mark Ravenhill, Enda Walsh, Jez Butterworth), dála príklad nasledovníkom v celej Európe, hlavne v Nemecku (Marius von Mayenburg), Švédsku (Lars Norén), Francúzsku, Srbsku (Biljana Srbljanovićová), Poľsku, Rusku (Nikolaj Koljada) a i. U nás by sme podobnosti mohli hľadať v dramatike Viliama Klimáčka, Silvestra Lavríka, Pavla Janíka, v scenároch divadla Stoka atď. A tak sa dnes v európskej teatrológii radšej používa súhrnné pomenovanie „nová európska dráma“ – ktoré sa dostalo aj do názvu tejto knihy. Každému je určite jasné, že uvedené označenie je priveľmi všeobecné, nehistorické, bezobsažné. Martin Esslin kedysi sústredil jeden z trendov pod termín absurdné divadlo, predtým sa už písali existencialistické hry, v Európe sme mali v dráme realizmus, naturalizmus, symbolizmus, dadaizmus, surrealizmus, modernu i postmodernu, ktovie teda, či spojenie „nová európska dráma“ bude vyhovovať ako pomenovanie akéhosi vyhraneného okruhu autorov z konca 20. storočia, alebo už teraz svojom nejasnosťou predpovedná budúcnosť tohto fenoménu?

² ĆIRIĆ-PETROVIĆ, Katarina (ed.): *New European Drama: Art or Commercial Product?* 11th International Symposium of Theatre Critics and Experts, May 31-June, 2003. Novi Sad: Sterilino pozorje and The International Association of Theatre Critics, 2006, s. 170-172.

Sanja Nikčevićová však v súlade s Aleksom Sierzom, ako aj s ďalšími divadelnými odborníkmi, sa presne zhodla v opise toho, čo je hlavnou charakteristikou daného okruhu autorov, aké morálne, literárne a divadelné hodnoty, či podľa nej pseudohodnoty a úpadok prinášajú. Chorvátska teoretička na rozdiel od mnohých iných európskych kritikov neostala pri opise a konštatovaniach, ale urobila kritickú, až zdrvivú analýzu javu. A navyše sa vo svojej knihe pokúsila zrekonštruovať, ako celý tento trend vznikol, kto ho podporil, ako sa rozšíril z Anglicka po celej Európe, aké mechanizmy boli pri tom použité. Sanja Nikčevićová si myslí, že „In-Yer-Face“ vznikala takpovediac na objednávku a bola potom tými, čo ju objednali, šikovnou manipuláciou rozšírená. Podarilo sa pritom ovplyvniť významných kritikov (spomína sa tragikomický prípad Micheala Billingtona, ktorý najprv prudko odmietol hru Sarah Kaneovej, ale potom si sebakriticky nasypal popol na hlavu), celé festivalové poroty, divadlá v mnohých európskych mestách, ktoré podľaŕhli domnelej móde a začali dramatikov „In-Yer-Face“ uvádzať, až sa napokon aj ďalší dramatici pripojili k zdanlivo významnému globálnemu trendu. Iba európske publikum unisono sa nedalo ovplyvniť, „hlasovalo nohami“ a jednoducho nechalo divadelné sály poloprázdne.

Sanja Nikčevićová odsudzuje tento trend drámy predovšetkým kvôli morálke, ktorá sa tam prezentuje, kvôli bezhraničnému a nekritickému zobrazovaniu násilia a všetkých možných najhorších deviácií, ktorých je ľudský rod schopný, pričom sa autori tvária, akoby tieto úchylky neboli žiadnou výnimkou, ale takmer pravidlom v reálnom živote. Nikčevićovej kritický postoj je apriórny, dramatikov, ktorí sa priklonili k tomuto trendu, odsudzuje en bloc, pretože vo všetkých hrách nachádza podobné činy a idey nestotožniteľné nielen s kresťanskou etikou, ale ani so základnými princípmi starej európskej civilizácie. Jej stanovisko, aj keď sa tomu medzi riadkami svojej knihy viacnásobne bráni, je konzervatívne, čo však spolu s ňou nemusíme pokladať za negatívne označenie. Na druhej strane, striktný postoj jej neumožňuje hľadať aj prípadný

estetický prínos jednotlivých hier, pretože ho za daných okolností jednoducho neprípúšťa. Pri liberálnejšom pohľade by musela zaujať stanovisko aj k tomu, či naozaj hry hoci z tých najprovokatívnejších a povedzme i najnechutnejších, neprinášajú predsa len aj metaforu nášho sveta, našej na jednej strane rýchlo napredujúcej a zároveň prudko sa dehumanizujúcej civilizácie a kultúry 21. storočia. Musela by odpovedať aj na to, či v čiernych hrách takej Sarah Kaneovej či Mariusa von Mayenburga nie pre aj čosi krehké, poetické a básnické. Pre Sanju Nikčevićovú tam určite nič podobného nie je, hoci v knihe nemôže aspoň nespomenúť aj náhľady, ktoré sa pokúsili vidieť v „In-Yer-Face“ aj takéto strunky.

Práve kvôli tomu, že sa chorvátska autorka zaoberá súčasnou drámou z hľadiska jej nevhodného obrazu sveta a z hľadiska jej negatívneho vplyvu na publikum, na morálku dnešnej doby, ide hlavne o prácu spoločenskovednú, možno dokonca trocha až politologickú – ak za politické nebudeme pokladať iba to, čo sa deje v oficiálnom parlamentnom a republikovom systéme, ale aj nepriamu politiku, umeleckú politiku, kde sa realizujú skryté sily, presadzujúce sa nebadane a zo strany, z ktorej by sa to nečakalo. Až po tomto všetkom je kniha Sanje Nikčevićovej aj umenovednou, estetickou či teatrologickou prácou. Ona predovšetkým ukazuje, ako určité mechanizmy fungujú v umení a v divadle, a nie ako divadelné umenie v súčasnosti realizuje vlastné estetické kánony. Funkcionária

A práve tu, v popise „ako to funguje“, teda v základnom lešení jej práce, je Sanja Nikčevićová najzraniteľnejšia. Podľa jej výkladu máme na jednej strane režisérov a na druhej strane dramatikov, pričom sa režiséri dohodli, že ovládnu súčasné divadlo, nanútiť mu svoju túžbu po škandáloch, aby sa dostali do centra pozornosti, a podmanili si na tento účel dramatikov. Použili na to medzinárodné organizácie divadiel (Úniu európskych divadiel – UTE a Európsku divadelnú konvenciu – CTE), niektoré medzinárodné divadelné festivaly, ako aj od roku 1987 pravidelne v sicílskej Taormine udeľovanú Európsku divadelnú cenu (v neskorších rokoch, čo však táto kniha už nemohla zachytiť, sa udeľovanie ceny prenieslo do Turína, 2006 a Solúna, 2007). Takto sa režisérom podarilo po rokoch neúrody podnieť nielen novú

neúroda
podniet
konvencia

BLENN
ZASTO
UCOTA

dramatickú produkciu, ale vnútiť jej aj obraz sveta, ktorý noví dramatici ochotne vykresľujú. Nuž, lenže toto by predpokladalo existenciu akéhosi spoločného postupu mnohých režisérov vo viacerých krajinách, akúsi dohodu či priamo sprisahanie, existenciu nejakej európskej lóže divadelných režisérov – a tu sa dá s autorkou polemizovať, že prečo by si niečo podobné ako protiváhu nemohli založiť aj európski dramatici, alebo herci, či dokonca určité skupiny divákov? Navyše, Nikčevićovej téza o sprisahaní zároveň neberie do úvahy prirodzený vývin divadla 20. storočia, ktoré sa vznikom divadelnej réžie ako samostatnej umeleckej profesie naozaj vymanilo spod dominancie literárnej zložky a naozaj réžiu postavilo do čela tvorivého tímu bez ohľadu na to, či chcela potom v deväťdesiatych rokoch vytvoriť drámu „In-Yer-Face“, alebo nie. polymorf

UJA
VIM
TO
J
OBR

KEPPI
BOVENICA

Ďalšia diskutabilná stránka tejto knihy sa vynori, keď by sme sa na problematiku pozreli zo širšej perspektívy. Dá sa naozaj povedať, že obraz sveta, aký nachádzame v súčasnej dráme, je iba tam a vznikol iba pod vplyvom nejakej skupinky divadelných režisérov? Nenachádzame podobné trendy aj v súčasnej literatúre, kinematografii, v médiách? V rovnakom čase, ako sa nová európska dráma uvádza na európskych javiskách, paralelne v ten istý večer sa iní európski diváci zasa pozerajú na rôzne televízne reality-show, ktoré predvádzajú podobný úpadok morálky, ako herci na javiskách. A ešte ďalej – na internete si nemecký deviant nachádza v tom istom čase partnera, ktorý ho naozaj zabije a skonzumuje. Nemožno to všetko nezobrať do úvahy a nemožno hovoriť iba o obmedzenom fakte drámy „In-Yer-Face“, lebo zo syntetickejšieho pohľadu vidíme, že táto dráma zapadá do určitého širšieho kontextu. To opäť sponchybnuje úzko vymedzenú teóriu o „sprisahaní“ divadelných režisérov proti divadelným dramatikom, ktorá sa javí ako trocha simplifikovaná – veď podobne by sa museli asi dohodnúť aj nejakí ľudia vo vydavateľstvách, vo filme, v televízii a podobne. Ibaže by Sanja Nikčevićová vlastne naozaj nehovorila iba o divadelných režiséroch, ale skryto odkazovala na Režisérov s veľkým „R“, ktorí sa neobmedzujú iba na jednu oblasť sveta, ale pokúšajú sa globálne režírovať niečo oveľa väčšie – avšak takáto myšlienková konštrukcia by už asi presahovala rozmer Nikčevićovej videnia.

DOGAOVN

Kniha chorvátskej autorky je dôsledne polemická, a práve v dôsledku tejto vyhrotenosti sa musí vyjadrovať v presných formuláciách, zrozumiteľne aj faktograficky nasýtene, čo sa jej bezpochyby darí. Dá sa teda predpokladať, že do nášho teatrologického myslenia vnesie Sanja Nikčevićová nielen nové poznatky, fakty a spresnenia, ale hlavne sa stane ukážkou nezávislej odvahy vyjadriť aj iný, ako konformný názor.

Miloš Mistrík

REGISTER MIEN, DIEL A DIVADELNÝCH INŠTITÚCIÍ

A*ch, Nora, Nora!*, 113

IACT/AICT - Medzinárodné združenie divadelných kritikov. (International Association of Theatre Critics/ Association Internationale des Critiques de Théâtre, 11, 18, 22, 25, 33, 51,

Ako zabiť prezidenta (Kako ubiti predsedníka), 131

Almedia Theatre, 36

Ansorge, Peter, 40

Appia, Adolphe, 15

Aristoteles, 121

Art Council, 36, 74

Attoun, Lucien, 134

Augenblick mall!, 109

Avignonský festival, 22

B*akchantky*, 93

Bangladesh ITI Center, 80

Banda báb (Yard Gals), 88

Barak (Die Baracke), 53, 61, 62, 72, 77, 80, 82, 115

Bauersima, Igor, 109

Bauschová (Bausch), Pina, 23

Beckett, Samuel, 14, 66

Beilharz, Manfred, 20, 27, 32, 106

Belbel, Sergi, 93

Benoin, Daniel, 79

Belehradská trilógia (*Beogradska trilografija*), 102

Bérczes, László, 78, 134

Berkoff, Steven, 66

Berlínsky divadelný festival (Berliner Festspiele), 53

Billington, Michael, 37, 42, 43, 56, 71, 79, 88, 89, 135

Bobanová (Boban), Ivica, 18

Bodinetzová (Bodinetz), Gema, 76

Bojčev, Christo, 101, 131

Boko, Jasen, 57, 60, 64, 68, 73, 78, 97, 119, 126

Bond, Edward, 40, 42, 66, 80,

Bondy, Luc, 108, 111

Bonner Biennale 12, 27, 53, 61, 95, 106, 131

Bosse, Jan, 63

Bošnjak, Elvis, 131

Božský hlad (*Božanska glad*), 19

Bradley, Jack, 39, 51, 52,

Brat Somár (*Brat magariac*), 131

Brecht, Bertold, 14, 64, 69

Brenton, Howard, 66
 British Council, 52, 75
 Brittainová (Brittain), Victoria, 51
 Brook, Peter, 19, 22
 Brown, Ian, 90
 Büchner, Georg, 21, 110
 Buđinska (Buđinski) Marija, 96
 Buñuel, Luis, 110
 Buljan, Ivica, 94
 Burckhardtová (Bruckardt), Barbara, 63, 91
 Burgtheater, 110
 Busch Theatre, 36, 46, 75, 85, 88
 Butterworth, Jez, 38, 49, 54, 61, 74, 76, 134

Camus, Albert, 66
 Carte Blanche, 23
 Castrof, Frank, 25
 Ciulli, Roberto, 18, 20, 21, 90
Closer (Bližšie), 12
 Comédie de Saint Étienne, 79
 Corsetti, Giorgio Barberio, 23
 Cotteslo, 75
 Craig, Edward Gordon, 15
 Crimp, Martin, 45, 54, 76, 107, 108, 111
Cudzinec (L'Étranger), 66

Čakanie na Godota (*En attendant Godot*), 66
 Čechov, Anton Pavlovič, 14, 20, 64
 České centrum ITI, 24
 Čičvák, Martin, 92
Čo sa stalo, keď Nora opustila muža (Was Geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder stutzen der Gesellschaften), 113

Čirić- Petrović, Katarina, 20
 Čirilićová (Čirilić) - Mentzelová (Mentzel), Dorota Jovanka, 57, 70

Daldry, Stephen, 35, 38, 39, 41, 52, 90, 123
Dantonova smrt' (Dantons Tod), 110
 Deutsches Theater, 53, 77
 Divine, George, 36
Disko svine (Disco Pigs), 45, 49, 53, 106
Dievky z Essexu (Essex Girls), 81
 Dodin, Lev, 23
 Dolenčić, Krešo, 96
 Dorst, Tankred, 17, 20, 31, 32, 62
 Drakulić (Drakulićová), Slavenka, 19, 119
 Dramsko kazalište Gavela (Gavellovo činoherné divadlo)
 Dromgoole, Dominic, 35, 46, 47, 74, 85, 88-90, 123
 Dukovski, Dejan, 61, 80
Dve (Dviye), 103

Ecco, Umberto, 120
 Edgar, David, 35, 40, 51, 75, 76
Električka zvaná túžba (A Streetcar Named Desire), 17
 Elsom, John, 51, 85
 Elton, Ben, 45, 83, 113
 Esslin, Martin, 134
 Európska divadelná konvencia (European Theatre Convention), 22, 25, 79, 136
 Európska divadelná únia (European Theatre Union), 22, 136
 Európske divadelné fórum (European Theatre Forum), 25
Exhibicionista (Ekshibicionist), 104

Faust je mŕtvy (*Faust is Dead*), 67
Faidrina láska (*Phedra's Love*), 38, 48, 55, 58, 64, 90, 112
 Feldek, Ľubomír, 111
 Fergusson, Francis, 14, 28
Festivaly (*Festivali*), 95-97
 FIND - Festival medzinárodnej novej drámy (Festival of International New Drama), 62
 Fosse, Jon, 56, 61, 63, 82, 105
 Frey, Damir Zlatar, 19, 58, 59, 118, 119
 Freyer, Achim, 25
 FTA (Festival du Théâtre des Amériques), Québec 56, 92, 93

Gate Theatre, 36, 38
 Gavellovo činoherné divadlo, 58, 64, 83, 113
 Gavran, Miro, 31, 131
 Genet, Jean, 66
 Georg II, vojvoda zo Sachseb-Meiningenu, 14
 Gloverová (Glover), Sue, 46
 Gobbels, Heiner, 23, 33
 Gombrowicz, Witold, 106
 Gotovacová (Gotovac), Mani, 94
 Greenhorn, Stephen, 46
 Greig, David, 43, 117
 Greglová (Gragl), Maja, 18
 Grosso, Nick, 75

Hamlet, 25, 27, 28, 93
Hamletmašina (*Hamletmaschine*), 21, 23, 31
 Hamper, 131
 Handke, Peter, 119
 Hare, David, 51

Harrower, David, 46, 61, 101
 Hattenstone, Simon, 37, 42, 43, 73
 Havel, Václav, 30
Helverova noc, 108, 111
 Hepple, Peter, 76, 82, 83
 Herbert, Ian, 61, 80, 134
Horor v horárni, 111
 Hristić, Jovan, 27
Hrôza (*The Weir*), 45, 46, 80
 Huba, Martin, 111
 Hytner, Nicholas, 35, 75

Chorvátske centrum ITI - UNESCO, 24, 32, 92, 99
 Chorvátske národné divadlo Rijeka. HNK Ivana pl. Zajca Rijeka. (Hrvatsko narodno kazalište Rijeka), 112
 Chorvátske národné divadlo Osijek. HNK Osijek .(Hrvatsko narodno kazalište Osijek), 131
 Chorvátske národné divadlo Split. HNK Split (Hrvatsko narodno kazalište Split), 18, 19
 Chorvátske národné divadlo Záhreb. HNK Zagreb (Hrvatsko narodno kazalište Zagreb), 17, 73

Ibsen, Henrik, 14, 15, 56, 64, 106, 110, 113
 IFTR/FITR - Medzinárodné združenie teatrológov (International Federation for Theatre Research), 26
 Ionesco, Eugène, 14, 66
 Irmer, Thomas, 21, 62, 62, 63
 ITI Medzinárodný divadelný ústav (International Theatre Institute), 80
 Ivanković, Hrvoje, 59, 82, 83, 118

Jaklič, Andrej, 68, 69
Janík, Pavol, 134
Jankovič, Ján, 4
Jankovič, Juraj, 4
Jarzyna, Grzegorz, 57, 81, 93
Jazz, 103, 104
Jelinková (Jelinek), Elfriede, 91
Joseph Papp Public Theatre, the, 76
Jovanovič, Dušan, 104, 105
Július César, 15
Jurkić, Trpimir, 131

Kaguelari, Dioň, 57, 78
Kahleová (Kahle), Ulrike, 25, 31, 53, 64
Kamerni teatar (Komorné divadlo, Sarajevo), 108
Kaneová (Kane), Sarah, 19, 37-48, 54, 55-59, 61, 63, 64, 68, 72-75, 80-82, 85, 88, 89, 93, 110, 117, 118, 120, 123-125, 134-136
Kane, Simon, 42
Kaštelanová (Kaštelan), Lada, 131
Kent, Steven, 17
Kilian, Jaroslaw, 70
Királyová (Király), Nina, 25, 31, 63, 93
Kitlinski, Tomasz, 24
Klimáček, Viliam, 92, 107, 134
Kokotovićová (Kokotović), Nada, 95
Koltés, Bernard-Marie, 66
Koljada, Nikolaj Vladimirovič, 61, 63, 82, 107, 134
Koršunovas, Oskaras, 26
Kourtevova (Kourteva), Nataša, 78
Kovačević, Marko, 78, 103
Krásavica z Leenane (The Beauty Queen of Leenane), 74, 101
Kreontova Antigona, 131

Krutý a nežný (Cruel and Tender), 107, 111
Krv (Blood), 83
Kustow, Michael, 125
Kyd, Thomas, 65

Latella, Antonio, 26
Lagarce, Jean-Luc, 61, 63
Lásky Almy Mahlerovej (Ljubavi Alme Mahler), 18
Lavrik, Silvester, 134,
Lehman, Hans-Theis, 21
Lekcia (La leçon), 66
Lennartz, Knut, 82
Lepage, Robert, 20, 26
Linzer, Martin, 77, 80
Lochheadová (Lochhead), Liz, 46
Lukić, Darko, 26, 83
Lulu (Anjel zničenja), 110
Lupa, Krystian, 93
Lypkivská (Lypkivska), Anna, 24, 25

Macdonald, James, 43,
Magelli, Paolo, 94-97, 110, 113
Majcherek, Wojciech, 91, 106, 108, 112
Marber, Patrick, 81
Marcinkeviciuteová, (Marcinkeviciute)
Ramune, 24, 25
Markovićová (Marković), Milena, 81
Matthaler, Christoph, 23, 25
Maťašík, Andrej
Mayenburg, Marius von, 61, 63, 81-83, 91, 93, 105, 109, 110, 113, 119, 126, 134, 136
McDonagh, Martin, 61, 74, 81, 101, 103
McPherson, Conor, 45, 46, 80

Medvešček, Rene, 131.
 Medenica, Ivan, 134
 Medzinárodná dramatická kolónia chorvátskeho centra ITI - UENSCO - Motovun, 24
 Medzinárodná platforma súčasného divadla (International Platform for Contemporary Theatre, Berlín, 63
 Mesiac na dedine (Mesjac v derevne), 113
 MESS - Medzinárodný divadelný festival Sarajevo, 26, 111
 Mikulčinová (Mikulčin), Ivana, 19, 59, 120
 Miler, Eduard, 58
 Milivojević, Nikita, 18
 Miller, Arthur, 17
Milosrdný Samaritán (Milosrdni samaritanac), 131
 Mistrík, Miloš, 4, 133
 Mnouchkinová (Mnouchkine), Arianne, 23
Mojo, 38, 39, 45, 49, 54, 76, 86
 Moliere, Jean Baptiste Pocquelin, 100
Mother Clap's Molly House, 46, 75, 82
 Mrožek, Slavomir, 24, 106
Mrzák z Inishmaana (The Cripple of Inishmaam), 81, 101
 Müller, Heiner, 21, 31, 62,
 Münchener Kammerspiele (Mníchovské komorné divadlo), 63
 Munrová (Munro), Rona, 46
 Mustafić, Dino, 108
 Muzaferijová (Muzaferija), Gordana, 111

Nadž, Josef, 26
 Národné divadelné centrum (Centre Dramatique National) Saint Etienne, 79
 Národné divadlo Sarajevo (Narodno pozorište Sarajevo), 111
Naše mesto (Our Town), 131
 National Theatre, London, 35, 39, 51, 52, 75, 76
 Neilson, Anthony, 75
 Nekrošius, Eimuntas, 23, 26
 Nemecké centrum ITI, 63
Nemôžeš ujsť pred nedeľou (Nemreš pobjeć od nedelje), 103
Nesie nás rieka (Nosi nas rijeka), 131
 N. E. W. - (New European Writing), 62
 New York Theatre Workshop, 76
 Niedermeirová (Niedermeir), Cornelia, 91
 Nikčevićová (Nikčević), Sanja, 130, 131, 133, 135-138
Nora (Et dukkehjem), 110
 Northern Broadsides Produkción, 35
 Norén, Lars, 61, 80, 83, 105, 134
Norway. Today, 106, 109
 Nunn, Trevor, 35

O*brát' sa v hneve (Look Back in Anger)*, 38
Obrazy Márie (Slike Marijine), 131
Očistení (Cleanseld), 48, 56, 57, 64, 67, 68, 72, 81, 83, 88, 90, 93, 117, 123
Ohnivá tvár (Feurgesicht), 63, 109, 119, 122, 126
 Old Vic Theatre, 46
 Olekšák, Roman, 92
Omrzí ťa tvoja diera (You'll Have Had Your Hole), 45

Orešković, Želimir, 115
Osborne, John, 38
Ostermeier, Thomas, 20, 23, 25, 26, 53,
54, 62, 63, 72, 78, 82, 91, 110, 115-117
Ostovićová (Ostović), Gordana, 20,
27, 32
Out of Joint Theatre Company, 36

Paraziti (*Paraziten*), 64, 83, 113
Parić, Josip, 96
Pašović, Haris, 111, 112
Pavilóny (*Paviljoni*), 81
Pavličić, Pavao, 120
Perković, Vlatko, 18, 19
Piccoli, Michele, 23, 33
Pinter, Harold, 33, 40
Pirandello, Luigi, 14, 16, 64
Platel, Alain, 23, 33
Plná izba (*The Full Room*), 46
Plukovník Vták (*Polkovnik Ptica*), 131
Pod'me skákat' po tých oblakoch
(*Hajdemo skakati po tim oblacima*), 131
Pogorevcová (Pogorevc), Petra, 43, 44,
46, 100
Pokorný, Jiří, 24, 92, 107,
Polaroidy (*Some Explicit Polaroids*),
83, 87, 113,
Popcorn (*Pukance*), 12, 45, 83, 113,
Porubjak, Martin, 111,
Poručík z Inishmorea (*The Lietenant*
of Inishmore), 101
Posledné ohnivko (*Posljednja karika*),
131
Pred spanim (*Prije sna*), 131
Prepadanie (*Failing*), 116
Prichardová (Prichard), Rebecca, 75, 81,
86, 88

Psychopati (*Psychopaten*), 63
Psychóza 4.48 (*Psychosis* 4.48), 42, 57,
59, 81, 90, 93

Quadru, Franco, 20

Ravenhill, Mark, 38, 45, 46, 48, 53, 54,
61-63, 67, 68, 74, 75, 77, 80-83, 93, 113,
118, 125, 127, 134,
Ráno (*Jutro*), 59
Readingová (Reading), Anna, 116
Rebellato, Dan, 73
Rembowaská (Rembowska), Aleksandra,
57, 70, 93
Rest in Peace (*Odpočívaj v pokoji*),
92, 107
Rickson, Ian, 35, 36, 38, 39, 54
Rimania v Británii (*The Romans*
in Britain), 66
Ring, Lars, 81
Roberts, Philip, 40
Rodinné príbehy (*Porodične priče*), 102
Ronconi, Luca, 23
Rose, Peter, 124
Royal Court Theatre (RTC), 23, 33, 35,
36, 37, 38, 42, 51-54, 62, 72-76, 80, 82,
83, 86, 88, 125,
Różewicz, Tadeusz, 24, 106
RTC (=Royal Court Theatre)
Rutter, Barrie, 35

Sade, Donatien de, 67
Salem, Petar, 22
Seminár súčasnej drámy, Krakov, 31

Seneca, Lucius Annaeus, 65
 Senker, Boris, 84
 Shakespeare, William, 15, 20, 25, 56, 65
*Shopping and F****, 12, 38, 48, 53, 54,
 57, 58, 67, 68, 75, 76, 78, 80, 81, 87, 106,
 117, 122, 125
 Schaubühne am Lehniner Platz, 53, 54,
 61-63, 72, 78, 82, 83
 Scheuermannová-Hodáková
 (Scheuramann-Hodak), Lýdia, 131
 Sierz, Aleks, 35, 36, 37, 39, 40, 42, 44-46,
 51, 67, 68, 71, 74-76, 87, 88, 100, 116,
 123, 125, 126, 134,
 Skelton, Arthur, 79
 Sloupová, Jitka, 58
Smrt' obchodného cestujúceho
(The Death of a Salesman), 17
 Sofokles, 107
 Societas Raffaello Sanzio, 23
 Soho Theatre Company, 36, 46, 75
 Solar, Milivoj, 120
Spustošení (Blasted), 37, 38, 40, 41, 48,
 58, 67, 74, 75, 78, 90, 124, 125,
 Srbljanovićová (Srbljanović), Biljana,
 61, 81, 102, 103, 134
 Stafford-Clark, Max, 35, 58, 76, 87, 117,
 Stanislavskij, Konstantin Sergejevič, 15
 Stadttheater, 95
Staviteľ Solness (Bygmaster Solness), 110
 Stefanova, Kalina, 24, 25, 31
 Stein, Peter, 20, 90
 Stojanović, Gorčin, 20
 Strauss, Botho, 20, 62, 119
 Strehler, Giorgio, 23
 Strindberg, August, 106
Sud pušného prachu (Bure baruta), 80, 81
Supermarket, 102
 Swierszcz, Jaroslaw, 107

Šebesta, Juraj, 92
*Šest' postav hl'adá autora (Sei personaggi
 in cerca d'autore)* 16
 Šovagović, Filip, 94-97, 104
 Šovagovićová (Šovagović), Anja, 55, 58
 Štivičičová (Štivičič), Tena, 103

Tančiareň, 111
 Tatcherová (Tatcher), Margaret, 68,
 123
 Teatar &TD (Divadlo atď.), 18, 19, 131
 Teatro della Limonaia, 62
Tehla, 94, 95, 104
 Theatergroep Hollandia, 23
 Théâtre de Complicité, 23
 Théâtre du Campagnol Le Bal, 111
 Théâtre National de la Colline, 62
 Theatre Upstairs, 36
 Tinker, Jack, 37, 67
Titus Andronicus, 65
To sa stáva (Stuff Happens), 51
Trachyňanky, 107
Treatment, 45, 76
 Trojanac, Dubravko, 62
 Traven O., J. (Dušan Jovanović), 105
 Traverse Theatre, 46
Trainspotting, 45, 49, 74, 82
Trilógia drakov (La trilogie des dragon),
 20
 Trussler, Simon, 65
 Turgenev, Ivan Sergejevič, 113
Túžim (Grave), 48, 54, 78, 80, 77

Übersfeldová (Übersfeld), Anne, 51, 68
Uličianska, Zuzana, 111
Úrad (Office), 46
Urban, Ken, 38
Uspávač (The Pillowman), 101
Útoky na jej život (Attempts on her Life), 54

Vasilijev, Anatolij, 23
Vasinauskaitová (Vasinauskaite), Rasa, 92, 99
Večėk, Petar, 18
Viedenský festival (Wiener Festwochen), 76
Villqist, Ingmar (Jarosław Swierszcz), 61, 63, 81, 106, 107, 108
Všetko o ženách (Sve o ženama), 131
Vtáčiky (Ptičice), 94, 96, 104
Vydieranie (Ucjena), 18
Východ (East), 66
Vzbura v národnom divadle (Pobuna u narodnom pozorišti), 111

Walserová (Walser), Theresie, 93
Walsch, Enda, 45, 49, 53, 61, 82, 134
Waltzová (Waltz), Sasha, 26
Warlikowski, Krzysztof, 56, 81, 83, 93
Wedekind, Frank, 110
Welsh, Irvine, 45, 49, 61, 67, 90
West End, 45, 75, 76, 82
Whitehall, 46
Whybrow, Graham, 35, 39, 51, 52
Wilder, Thornton, 131
Williams, Tennessee, 17
Wilson, Robert, 19, 21, 23
Witkiewicz, Stanisław Ignacy (Witkacy), 106
Woyzeck, 21, 110

Zadek, Peter, 20, 25, 64
Zagrebačko kazalište mladih (Záhrebské divadlo mladých), 131
Zachránení (Saved), 66
Ziropoulová (Ziropoul), Dina, 81,
ZKM (=Zagrebačko kazalište mladih, Záhrebské divadlo mladých)

SANJA NIKČEVIĆOVÁ

Sanja Nikčevićová (1960 Varaždin), roku 1984 absolvovala štúdium francúzštiny a komparatistiky na Filozofickej fakulte v Záhrebe, roku 1993 na tej istej fakulte získala magisterský titul a po obhájení práce o subverznej a afirmatívnej americkej dráme roku 1998 jej udelili doktorát. Dva krát získala Fulbrightovo štipendium americkej vlády - roku 1995 bola na CUNY v New Yorku u Marvina Carlsona a roku 2002 postdoktorandské štúdium absolvovala u W. D. Kinga na University of California Santa Barbara.

Sanja Nikčevićová je mimoriadnou profesorkou a vedúcou Katedry anglického jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity J. J. Strossmayera v Osijeku, zameriava sa na americkú a britskú drámu a na divadelnú kritiku. Na Umeleckej akadémii v Osijeku vedie od roku 2007 katedru teatrológie, je garantom štúdia herectva a bábkoherectva a prednáša (Dráma a divadlo v renesancii, Shakespeare a alžbetínska doba). Pre postgraduálnych študentov Filozofickej fakulty v Zadare prednášala dejiny svetovej drámy, na University of California Santa Barbara roku 2001 mala cyklus prednášok Moderná európska dráma a divadlo.

Od roku 1984 publikovala vyše sto vedeckých, odborných a kritických prác v chorvátskych, amerických (PAJ, SEEP), honkogských, japonských, poľských, slovinských a bosenských časopisoch, ako aj početné novinové kritiky a fejtóny, vystúpila na mnohých seminároch, sympóziách a konferenciách.

Zostavila zbierku esejí významných svetových teatrológov o divadelnej kritike (*Theatre Criticism Today*, Chorvátske centrum ITI, Záhreb 2002). Je autorkou prvej chorvátskej *Antológie americkej drámy I. a II.* (AGM, Záhreb 1993) a prvej antológie chorvátskej drámy publikovanej mimo Chorvátska (*Antologija na novata hrvatska drama*, Fakultet za dramski umetnosti, Skopje 2002). Publikovala dve knihy.

Subverzívna americká dráma alebo sympatie s neúspešnými, (CDM Rijeka, 1994), *Afirmatívna americká dráma, alebo nech žijú puritáni* (Chorvátske centrum ITI, Záhreb 2003). Preložená kniha je jej tretia monografia, niektoré časti boli publikované v angličtine, poľštine maďarčine a slovenčine. Kniha vyšla aj po kórejský, bulharsky a litovsky.

Pôsobila ako divadelná kritička a novinárka v záhrebskom denníku Večernji list (1983-1998), bola šéfredaktorkou časopisu Kazalište (Divadlo, 1999-2002), začala vydávať dvojязыčný bulletin Hrvatska drama, jediný časopis o chorvátskom divadle v angličtine, ktorý vychádza dodnes. V Chorvátskom centre ITI založila a v rokoch 1994-2004 redigovala špecializovanú teatrologickú edíciu - Biblioteka Mansioni - v ktorej vyšlo tridsať hodnotných titulov. Bola vyššou radkyňou pre divadlo na Ministerstve kultúry Chorvátskej republiky (1997-1998).

Sanja Nikčevićová bola zakladateľkou a prvou predsedníčkou Chorvátskeho národného strediska Medzinárodného divadelného ústavu (ITI), zastrešeného UNESCO (1994-2000), organizovala mnohé medzinárodné akcie (semináre, kolónia dramatikov, prezentácia divadiel iných krajín, výmena dramatických autorov a režisérov...)... Bola po dve volebné obdobia členkou exekutívy ITI, predsedníčkou a podpredsedníčkou Komunikačného výboru tejto organizácie. Je členkou mnohých organizácií svetových (kritikov-AICT, teatroológov-FIRT), amerických (kritikov-ACTA, teatroológov - ASTR, profesorov- ATHE) a samozrejme aj chorvátskych odborných združení a asociácií (kritikov-HDKT, spisovateľov - HDK).

Žije v Záhrebe s manželom Rolandom a synom Olivierom. Prezident Chorvátskej republiky jej udelil Rad chorvátskeho pletera za prínos k rozvoju a dobrému menu krajiny, Sanja Nikčevićová je čestnou občiankou mesta Waterford CT, USA. Za knihu, ktorá sa dostala aj do rúk slovenských čitateľov, získala roku 2006 prestížnu cenu Petar Berić, ktorá sa v Chorvátsku udeľuje za diela z teatrologie,

SANJA NIKČEVIĆOVÁ:
“Nová európska dráma”, alebo veľký podvod

Ako koncom 20. storočia využili začínajúceho autora na to,
aby sa európskemu divadlu nanútil britský trend násilia.

Z chorvátskeho originálu
Nova europska drama ili velika obmana (Meandr, Zagreb 2005)
preložil: **Ján Jankovič**

Doslov napísal: **Miloš Mistrík**

Redaktor publikácie: **PhDr. Andrej Mat’ášik**

Obálka: **Juraj Jankovič** © (J2J)

Výtvarno technická redakcia: **Juraj Jankovič** © (J2J)

Tlač: **Interlingua**, Bratislava 2007

Vydalo **Vydavateľstvo Jána Jankoviča** v Bratislave

ako svoju 121. publikáciu.

ISBN 978-80-89030-32-3



Kniha **"Nová európska dráma"**, alebo veľký podvod sa zaoberá najnovším európskym trendom - drámami plnými explicitného násilia a vulgárneho jazyka, ktoré koncom dvadsiateho storočia zaplavili Európu a vyvolali reakcie na hranici hystérie - pravdaže aj medzi odporcami, ktorí tvrdili, že ide o diela bez akejkoľvek umeleckej hodnoty, ktoré len šokujú násilím, ale aj zástancami, ktorí tvrdili, že je to jediný možný výraz **"pocitu epochy"** a vrcholné umenie. Kniha je písaná mimoriadne zaujímavo a čitateľne v štýle detektívky, vedie čitateľa od vzostupu britského trendu násilia takzvané **"in-yer-face theatre"** (**"divadlo ktoré dáva po papuli"**), alebo **"po pysku"**, **"prefackáva"** či **"zauškuje"**), zapodieva sa nielen jej najvýznamnejšími predstaviteľmi (Sarah Kaneovou, Markom Ravenhillom), ale aj mnohými inými, sleduje prechod trendu do kontinentálnej Európy, kde bol označený ako **"nová európska dráma"**. Text je provokatívny, pretože v istom zmysle po prvý raz poukazuje na centrú moci v európskom divadle a mechanizmy vplyvu a nanucovania istého trendu, alebo osôb, ako **"vrcholnej hodnoty"**, založenej najmä na demagógiách a výpadoch. Aktuálnosť knihy je výrazná, lebo tento trend, hoci v krajinách, v ktorých s ním začali je na ústupe, ešte vždy má svoje ohlasy na našich scénach. Kniha je výsledkom autorkinho dlhoročného sledovania európskeho divadla a podrobného skúmania jeho zmien a prínosov.



978-80-89030-32-3