

---

## POSTSOVIETSKE DIVADELNÉ PARALELY<sup>1</sup>

NADEŽDA LINDOVSKÁ  
Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV

---

**Abstrakt:** Rozpad sovietskeho mocenského impéria na prelome 80. a 90. rokov 20. storočia zmenil situáciu vo svete a odštartoval veľkú transformáciu postkomunistických krajín. Spolu s premenou hospodárskeho a politického systému sa menila aj kultúra. Nielen v krajinách bývalých vazalov Sovietskeho zväzu ale aj v Rusku sa umenie postupne emancipovalo od sovietskeho vzoru tak v ideologickej ako aj v estetickvej rovine. Privilegované postavenie ruskej kultúry sa stalo minulosťou. Slovensko v nasledujúcich rokoch nadobudlo vlastnú štátnosť, prešlo k parlamentnej demokracii a tržnej ekonomike, vstúpilo do EU. Rusko absolvovalo svoju cestu vývoja. Napriek rozdielnosti smerovania týchto dvoch krajín slovenské aj ruské divadlo zažilo na prelome milénia v mnohých ohľadoch analogické situácie: pokles spoločenského statusu divadelného umenia, otvorenie sa svetu, nástup tzv. novej drámy, premenu réžie a herectva, atď. Poznanie peripetií postsovietskej transformácie ruského divadla vytvára priestor pre komparáciu a prehľbuje znalosť spoločenských a estetických kontextov pri reflexii procesu premeny slovenského divadla na prelome 20. a 21. st.

**Kľúčové slová:** transformácia, postsovietska éra, ruské divadlo, slovenské divadlo, nová dráma, réžia, herectvo.

### I.

Jednou z najdôležitejších svetových udalostí prelomu 80. a 90. rokov 20. storočia, ktorá bytostne zasiahla aj našu krajinu a ovplyvnila jej budúcnosť, udalosť na ktorej sme sa vlastne počínajúc novembrom 1989 aktívne podieľali - bol rozpad rozsiahleho sovietskeho impéria. Priniesol so sebou zánik supervelmoci zvanej Sovietsky zväz a súčasne zánik tzv. socialistického, resp. východného bloku krajín strednej a východnej Európy<sup>2</sup>. Slovensko ako súčasť Československej socialistickej republiky pred rokom 1989 tiež patrilo k satelitným vazalom Zväzu sovietskych socialistických republík. Po vystúpení zo sféry politického vplyvu ZSSR sme v období deväťdesiatych rokov vstúpili do éry „postsovietskej“, postkomunistickej transformácie. K hlavným leitmotívom nového života vtedy patril všeobecne deklarovaný návrat do Európy, prihlásenie sa k európskej demokratickej tradícii a razantné odmietnutie obdobia totality.

---

<sup>1</sup> Krajiny bývalého „tábora socializmu“ v 90. rokoch v rámci obdobia transformácie dostali sugestívny, bežne používaný, ale pomerne nepresný prívlastok „postkomunistickej“. Komunizmus síce bol deklarovaný ako konečný cieľ ich vývinovej cesty, ale bol to cieľ vzdialený. Prípravným štádiom k nemu bolo štádium socialistické. Hoci kultúra a umenie, vrátane umenia divadelného bolo za socializmu podriadené ideologickej diktáti Kremľa, ťažko ich môžeme označiť za komunistické umenie, komunistickú kultúru. Preto pre obdobie tzv. postkomunistickej transformácie umenia považujeme za príhodnejšie označenie často využívané v odbornej literatúre: postsovietske umenie, postsovietske divadlo atp.

<sup>2</sup> Proces krízy a rozpadu Sovietskeho zväzu sa začal v 80. rokoch 20. storočia. V r. 1990 sa od ZSSR odtrhli pobaltské republiky. Sovietsky zväz oficiálne zanikol 26.12. 1991, formálne existoval do 31.12.1991.

Prirodzeným dôsledkom v sfére kultúry bolo ochladenie vzťahu k ruskému umeniu. Išlo o pochopiteľnú reakciu na štyri desaťročia prežitie v znamení sovietskeho mocenského a ideologického tlaku. Neustále deklarovanie priateľstva a družby, vnučovanie sovietskeho vzoru, nezriedka nespravodlivé nadhodnocovanie umelecky slabších sovietskych tvorcov za ich pomyselné zásluhy, najmä za vernosť socialistickému realizmu vyvolávali samozrejmu averziu. Osvojovanie podobných „tvorivých“ príkladov prinášalo zväčša negatívny umelecký dopad.

Avšak napriek poplatnosti ideologickému marazmu doby existovali aj hodnotné diela, mimoriadne nadaní umelci a zmysluplné kontakty, načo netreba zabúdať. Práve v počiatočnom období rozpadu sovietskej éry, v 80. rokoch sa situácia obrátila. Reformný vývoj v Sovietskom zväze priniesol pozoruhodné a inšpiratívne kultúrne činy, ktoré vyvolali nadšený ohlas nielen v krajinách východného ale aj západného „bloku“.<sup>3</sup> Náboj, obsiahnutý v mnohonárodnostnom sovietskom divadle, literatúre, filme, či výtvarnom umení z doby Gorbačovovskej perestrojky a glasnosti prispel k polemike so sovietskym dogmatizmom. Otvoril tabuizované témy, priniesol závan tvorivej slobody a množstvo podnetov, „/.../ možno povedať, že práve metaforický potenciál drám a dramatizovaných literárnych predlôh predstavoval formálny odklon od socialistického realizmu a vytváral estetický predpoklad pre ich šírenie. Zahranickej recepcii týchto diel v literárnej i javiskovej rovine istotne napomáhali ich univerzalistické aspirácie a symbolické stvárnňovanie reality“.<sup>4</sup>

November 1989 rozfal gordický uzol závislosti na ZSSR a umožnil realizovať politickú snahu o odpútanie sa od Sovietskeho zväzu a neskôr od Ruska. Pád berlínskeho múra odstránil bariéry v komunikácii so západnými krajinami a ich kultúrou. Konečne vznikla príležitosť dotknúť sa, ochutnať a spoznať kedysi zakázané ovocie. Ruské umenie v našom domácom kultúrnom priestore stratilo svoje privilegované postavenie. Divadelníci, rovnako ako celá spoločnosť, túžili po integrácii s Európou a upriamili svoju pozornosť daným smerom. V ochladení vzťahov s Ruskom dôležitú úlohu zohrala tiež potreba spracovať a odžiť následky politicko-historickej traumy z rokov „sovietskeho poddanstva“.

Ako konštatoval Erich Mistrík v svojej reflexii o Slovensku v časoch multikulturalizmu: „Vzťah k Rusku sa skomplikoval v časoch komunizmu. Dodnes nie je jasné, do akej miery bol úzky vzťah k Rusku v ďalekej minulosti výsledkom pôsobenia „všeslovanskej“ idey a do akej miery bol úzky vzťah k Sovietskemu zväzu v 20. st. výsledkom rozdelenia Európy medzi USA a Sovietsky zväz. Vzťah k USA, ku ktorým stredná Európa vzhliada s nádejou už viac ako sto rokov, nie je oveľa jednoduchší“.<sup>5</sup>

Po takmer štvrtstoročí od rozpadu sovietskeho bloku ruské divadlo a dráma je na Slovensku vnímané ako rovnoprávna súčasť svetového kultúrneho diania. Mladá generácia je slobodná od vplyvu emócie silnej averzie voči „kultúre okupantov“. Tento pocit bol prítomný najmä v prvej polovici 90. rokov, neskôr postupne vyprchal a dnes sledujeme novú vlnu záujmu o ruský jazyk a umenie.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Viac k téme nejednoznačnosti a zložitosti vnímania ruskej divadelnej kultúry na Slovensku v 80. r. 20. storočia pozri HLAVÁČOVÁ, Anna A. Vplyv zahraničných impulzov na zmenu divadelnej paradigmy. In *Slovenské divadlo*, 2011, roč. 59, č. 3, s 245 – 255. ISSN 0037-699X.

<sup>4</sup> Tamže, s. 246.

<sup>5</sup> MISTRÍK, Erich. *Slovenská kultúra v multikulturalizme*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2006, s. 12. ISBN 80-8050-909-3 dostupné v rukopise na <http://erichmistrík.sk/0publik.html> [cit. 10.02.2014]

<sup>6</sup> Premenu intenzity prekladania a inscenovania ruskej dramatickej tvorby na Slovensku rekapitulova-

V súčasnosti je samostatná Slovenská republika (od 1.1.1993) suverénnym štátom s parlamentnou demokraciou, od roku 2004 je členkou Európskej únie. Súčasťou EU je viacero postkomunistických krajín, všetky v procese európskej integrácie prešli analogickou politicko-spoločenskou a ekonomickou transformáciou, ako Slovensko. Taký je základný vývinový oblúk nášho „postsovietskeho obdobia“.

Veľkou transformáciou však prešlo aj postsovietske Rusko. V istom zmysle, v modelovej rovine, napriek vzájomnému oddeleniu sa, sme zažili podobnú situáciu: zo socialistického štátu, ovládaného diktátom jednej strany sme sa transformovali na krajiny s tržnou ekonomikou a politickou pluralitou. Táto transformácia zasiahla všetky oblasti života - politického, ekonomického, sociálneho, kultúrneho, privátneho atď. Po uplynutí vyše dvoch desaťročí od rozpadu sovietskeho impéria je zaujímavé sa pozrieť, akými premenami prešlo divadlo, ktoré bolo chtiac – nechtiac našim vzorom štyridsať rokov.

## II.

V ruskej teatrológii v 90. rokoch pokračovala tendencia detabuizácie dejín, ktorá sa rozvinula ešte v ére perestrojky a glasnosti, vyhlásenej v predchádzajúcom desaťročí Michailom Gorbačovom. Na konci 20.st. však detabuizácia prebiehala v radikálnejšej podobe, poskytla množstvo podnetov pre divadelný výskum, otvorila obrovský priestor pre odkrývanie zamlčovaných, utajovaných a ideologicky deformovaných skutočností z histórie ruského divadelného umenia. Analogická situácia vládla vo sfére ruských humanitných a spoločenských vied, pričom určitým spôsobom pretrváva až podnes.

V rámci detabuizácie ruských divadelných dejín vznikla séria skvelých výskumných projektov a zásadných knižných publikácií, ktoré objektivizovali významné javy a legendárne osobnosti javiskového umenia, prinavracali historickú pravdu.<sup>7</sup>

Ako to už často býva - nedávne, živé dejiny či už spoločenské, politické alebo kultúrne sa reflektujú najťažšie. Pri ich hodnotení chýba časový ale aj emocionálny odstup, ktorý pomáha oddeľovať zrná od pliev, umožňuje objektívne posúdenie historických procesov a udalostí v ich dopadoch a komplexnosti. Ešte ťažšie sa reflektuje také emocionálne a rýchlo pominuteľné umenie, akým je umenie javiskové. Búrliivé dianie v ruskom divadle a dráme postsovietskej éry ruská teatrológia analyticky predstavila v knižných publikáciách až v rokoch 2005 a 2009.<sup>8</sup> Ako prvá v poradí vy-

---

la translologička Lucia Mattová, ktorá svoj výskum podoprela štatistickými údajmi. Pozri MATTOVÁ, Lucia. Podoby a premeny slovenskej reflexie ruskej drámy v rokoch 1996 – 2009. In MATTOVÁ, Lucia – LORKOVÁ, Žuzana – HABUROVÁ, Andrea. *Podoby a premeny reflexie ruskej literatúry na Slovensku v rokoch 1996-2009*. Bratislava : STIMUL, 2010, s. 48 – 66. ISBN 978-80-8127-006-2.

<sup>7</sup> Ruská teatrológia po r. 1990 venovala veľkú pozornosť napr. rekonštrukcii tvorivého dedičstva režiséra Vsevoloda Mejerchoľda, hercov Michaila Čechova, Samuila Michoelsa, dramatikov Nikolaja Erdmana, Jevgenija Švarca, Oberiutov, ruských symbolistov atď. K významným výsledkom ruského divadelnovedného výskumu treba priradiť odtabuizovanie reálnych dejín Moskovského umeleckého divadla a reálnych životopisov jeho zakladateľov Vladimíra Nemiroviča-Dančenka a Konstantina Stanislavského. Vďaka novému objektívnemu archívnemu výskumu boli spochybnené viaceré zaužívané mýty o živote Antona Pavloviča Čechova a o inscenačnej tradícii jeho hier. Teatrológovia očistili od sovietskych ideologických nánosov tiež najstaršie ruské divadelné dejiny atď.

<sup>8</sup> V prípade monografie Anny Vislovej vročenie mieme predbehlo realitu, reálne sa kniha objavila na trhu až v roku 2010.

šla kniha Mariny Davydovej *Koniec divadelnej epochy*<sup>9</sup>. Druhým príspevkom sa stala práca Anny Vislovej *Ruské divadlo na prelome epôch*<sup>10</sup>.

Medzi týmito knihami vznikol svojrázny dialóg, odrážajúci často až protichodné názory ruskej spoločnosti na vývoj kultúry a umenia v Rusku po roku 1991. Proti-kladné nazeranie a hlavne hodnotenie tých istých javov divadelného procesu nepochybne súvisí s názorovou pluralitou ruskej spoločnosti, čo samé o sebe má značnú výpovednú hodnotu, svedčí o rýchlom prekonávaní totalitnej názorovej unifikácie. Porovnanie oboch publikácií zároveň poukazuje na jednej strane na schopnosť ruského divadla tvorivo sa vyrovnáť s podnetmi a výzvami novej doby, na druhej na existujúcu názorovú polaritu a na zotrvačnosť konzervatívnych predstáv o spoločenských a estetických funkciách divadelného umenia.

Obe autorky pôsobia v Moskve<sup>11</sup> a sú odchovankyňami tej istej školy. V oboch prípadoch ide o absolventky štúdia divadelnej vedy na Teatrologickej fakulte GITISu v Moskve. Jedna i druhá sú nositeľkami titulu ekvivalentného PhD. Marina Davydova patrí k elite súčasnej ruskej divadelnej kritiky, pravidelne publikuje, spolupracuje s najrenomovanejšími divadelnými festivalmi v Rusku, vrátane tých s medzinárodnou účasťou<sup>12</sup>. Anna Vislova pôsobí v prostredí akademického výskumu ako vedecká pracovníčka Ruského inštitútu kulturológie<sup>13</sup>, je autorkou knihy o ruskom divadle obdobia strieborného veku a monografie o jednej z významných osobností ruského herectva 60.-80. rokov 20. storočia. V spomínaných publikáciách Davydova aj Vislova ponúkli svoje videnie divadelného procesu na prelome tisícročí.

### III.

Kniha *Koniec divadelnej epochy* vyrástla z publicistickej praxe Mariny Davydovej. Zaujímavosťou je, že publikácia sa zrodila z iniciatívy a za podpory vrcholného súťažného festivalu ruského divadla Zlatá maska. Treba podotknúť, že autorka má dobrý rozhľad v divadelnom dianí nielen v Rusku, ale aj v zahraničí, pozná aktuálne podoby a tendencie svetového divadla, kompetentne porovnáva rozdielne divadelné kultúry. Svoje názory vyslovuje často v ráznej a polemickkej forme, vždy však zasvätenne, s dobrou znalosťou kontextov. Prelomové obdobie ruského divadla (a spoločnosti) skúma cez transformáciu jeho celkového modelu, súčasťou ktorého sa prirodzene stáva transformácia vzťahu medzi divadlom a publikom, transformácia inscenačného umenia, premena herectva, réžie, drámy.

Zakladateľ a prvý riaditeľ festivalu Zlatá maska Eduard Bojakov vo svojom pred-slove ku knihe Mariny Davydovej deklaroval, že nastal čas, keď sa divadlo aj ľudia, ktorí sú s ním spojení, musia spýtať, kam vlastne divadelné umenie speje: „Boli sme veľmi zaujatí zmenou epôch /.../ najmä ekonomických a politických. Nastalo nové milénium a my sa /.../ čudujeme, že naozaj žijeme v úplne inej krajine. A vzápätí si

<sup>9</sup> DAVYDOVA, Marina. *Konec teatralnoj epochi*. Moskva : OGI, 2005, 384 s. ISBN 5-9482-321-9.

<sup>10</sup> VISLOVA, Anna. *Russkij teatr na slome epoch. Rubež XX-XXI vekov*. Moskva : Universitetskaja kniga, 2009, 272 s. ISBN 978-5-98699-050-7.

<sup>11</sup> V daných súvislostiach treba mať na pamäti, že medzi moskovskou a petersburgskou (leningradskou) školou teatrologie existuje určitý rozdiel.

<sup>12</sup> Ide o vrcholný súťažný festival najlepších ruských divadelných inscenácií Zlatá maska (Zolotaja maska), ruský medzinárodný divadelný Čechovovský festival a medzinárodný festival nového európskeho divadla NET.

<sup>13</sup> Ruský inštitút kulturológie spadá pod Ministerstvo kultúry RF.

uvedomujeme, že divadlo sa tiež poriadne zmenilo.<sup>14</sup> Práve tejto zmene, jej následkom a prejavom Davydova venovala predovšetkým prvú kapitolu knihy, nazvanú *Tendencie*.<sup>15</sup> Autorka v nej vecne zaznamenala proces premeny ruského divadla na prelome 20. a 21. storočia, pomenovala tvorivé a estetické problémy, konštatovala určité hodnotové straty, ale zároveň si všimla a ocenila nálezy.

Najprv si však treba aspoň stručne priblížiť východiskovú situáciu bývalého sovietskeho impéria, na pozadí ktorej prebiehala veľká dejinná transformácia. Dlho očakávaná a do značnej miery vytúžená spoločensko-politická zmena v Rusku mala pre obyvateľstvo bolestný priebeh. Bývalá svetová superveľmoc zanikla, jej ekonomika sa doslova zrútila, krajina upadla do stavu bezprecedentnej hyperinflácie, stratila bývalé sebavedomie. Milióny domácnosti bojovali o elementárne ľudské prežitie, o vyrovnanie sa s dovedy neznámymi požiadavkami tržných mechanizmov, najmä tvrdej šokovej terapie a s následkami nebývalého nárastu kriminality. Toto obdobie vošlo do pamäte nedávnych ruských dejín pod pomenovaním „divoké deväťdesiate“. Historici ex post charakterizovali ruskú skúsenosť tohto desaťročia ako „koniec tržného romantizmu“<sup>16</sup>. Nečudo, že sa v danej situácii zmenil hodnotový systém, zmenilo postavenie umenia v spoločnosti, klesla jeho prestíž. Prestali platiť dlhoročne zabehané pravidlá a nepísané zvyky. Staré zákony strácali opodstatnenosť a funkčnosť, nové bolo potrebné zadefinovať a presadiť. Celkovú nestabilitu sprevádzal hospodársky chaos, tieto skutočnosti dramaticky doliehali na všetky zložky života štátu i jednotlivca.

Marina Davydova s presnosťou kronikárky zaznamenala dezilúziu, ktorá zrejme najviac postihla humanitne zameranú časť obyvateľstva: pád sovietskeho režimu nepriniesol vytúženú vládu Spravodlivosti. „Divadelníkov sa sociálne zmeny dotkli výraznejšie, než predstaviteľov iných oblastí kultúry, pretože Rusko v období neskorého socializmu nebolo krajinou literárno-centrickou, ale divadelno-centrickou. /.../ V krajine, kde religiozita klesla na minimum a občianska spoločnosť úplne absentovala, divadlo sa fakticky stalo náhradou - pre niekoho chrámu (herci a režiséri - duchovenstvo, inteligencia - farníci), no pre väčšinu náhradou slobodnej tlače

<sup>14</sup> BOJAKOV, Eduard. Predslovije. In DAVYDOVA, Marina. *Konec teatral'noj epochi*. Moskva : OGI, 2005, s. 6. ISBN 5-9482-321-9.

<sup>15</sup> Druhú kapitolu svojej knihy Davydova venovala profilom fašizmových divadelných režisérov, tretiu reflexii vybraných inscenácií, sprítomňujúcich nové tendencie a problémy ruského divadelného umenia.

<sup>16</sup> „Koniec tržného romantizmu“ je názov jednej z podkapitol práce českých historikov, zaznamenávajúcej dejiny Ruska. Fakty, ktoré uvádzajú, dokresľujú dramatickosť „divokých deväťdesiatych rokov“. Bývalej veľmoci chýbali prostriedky na obnovu hospodárskeho potenciálu. Už v januári 1992 cenová hladina vyletela o 250 %, v priebehu každého nasledujúceho mesiaca sa zvyšovala o ďalších 30 %. Hospodárska nezodpovednosť viedla k alarmujúcemu nárastu rozpočtového deficitu. Ročná inflácia za rok 1992 dosiahla 2000 %! Ľudia prišli o svoje celoživotné úspory. Paralelne dochádzalo k neoprávnenému beztretnému obohatovaniu sa, vznikla tvrdá sociálna polarizácia spoločnosti. V týchto podmienkach sa začala rodíť nová obchodná, banková a čiastočne aj výrobná infraštruktúra. Tempo hospodárskeho úpadku dokresľuje fakt, že v roku 1994 objem priemyselnej výroby oproti roku 1991 tvoril iba 45 %. Demografické ukazovatele katastrofickým spôsobom odrážali stav ekonomiky, znížil sa priemerný vek obyvateľstva, zvýšila mortalita, sebaovražednosť (počet bezprizorných detí presiahol počty z obdobia po skončení 2. svetovej vojny - poznámka N.L.). V roku 1998 došlo k devalvácii rubla, novému skoku inflácie a prehlbeniu politickej krízy, čo priviedlo k odstúpeniu prezidenta Jelčina (31.12.1999). Reformy však prispeli k prekonaniu nedostatku tovarov a postupne pomohli naštartovať ruskú ekonomiku, ktorá od roku 1999 zaznamenáva rast. (Pozri ŠKVANKMAJER, Milan - VEBER, Václav - SLÁDEK, Zdeněk - MOULIS, Vladislav - DVOŘÁK, Libor. *Dějiny Ruska*. (Štvrté rozšírené vydanie). Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 484 - 511. ISBN 80-7106-658-3.)

a parlamentu.<sup>17</sup> Sovietska nesloboda stimulovala rozkvet divadelníctva v 60., 70., 80. rokoch. So zánikom ZSSR divadlo stratilo svoj mimoriadny status, prestalo plniť úlohu mesiáša, umelecká inteligencia prišla o spasiteľský rozmer. Všetko sa zmenilo: politika sa stala politikou, tlač - tlačou a umenie - umením. Podľa Davydovej: „Režisér v Rusku už neznamená viac, než režisér. Ale ani menej. Ani divadlo neznamená menej než divadlo. Otázka znie, nakoľko je to divadlo dobré.“<sup>18</sup>

Aj keď so zánikom Sovietskeho zväzu odumrela jedna veľká divadelná éra, ruské divadlo nezakrpatelo vo svojom vývoji. Prínosom bol vstup do medzinárodného kontextu a urýchlené doháňanie svetových divadelných skúseností uplynulých desaťročí. Bránou pre ich získavanie sa stali novozaložené medzinárodné divadelné festivaly v Peterburgu a Moskve. Pozostatkom dlhoročnej izolovanosti od sveta sa ukázala byť všeobecná estetická nepripravenosť pre prijímanie a chápanie moderných divadelných tendencií. Často špičkové inscenácie západných divadelníkov vyvolávali v Rusku šok a odmietanie.<sup>19</sup> Deväťdesiate roky sa stali rokmi intenzívneho poznávania cudzích modelov divadelnej tvorby, nadväzovania kontaktov a tvorivých dialógov. Ruskí umelci zistili, že divadlo môže mať mnohoraké podoby a funkcie, na ktoré neboli zvyknutí, začali si ich osvojovať a na niekoľko rokov rezignovali na túžbu po formulovaní občianskej javiskovej výpovede, kedysi priam záväznej. Západní divadelníci prejavili obrovský záujem o ruskú divadelnú školu, predovšetkým o výuku herectva v duchu systému Stanislavského. Tieto znalosti sa začali vyvážať prostredníctvom kurzov a workshopov, vznikli tiež komerčné divadelné programy pre cudzincov v Rusku. Živé ruské divadlo sa stalo objektom záujmu zahraničných divadelných festivalov, čo viedlo k tvorbe tzv. festivalových inscenácií, t.j. k typu ľahko exportovateľných predstavení, vyhovujúcich očakávaniam západného publika. Paralelne s ekonomickou transformáciou spoločnosti sa vytvoril divadelný trh a objavil sa fenomén komerčného divadla ako súčasť masovej kultúry s príchutou gýčú. Následne dochádzalo k poklesu umeleckej náročnosti, k vulgarizácii výrazových prostriedkov, divadelných výpovedí a v konečnom dôsledku ku kríze herectva a naštrbeniu profesionality. Pozitívny príklad hereckej disciplinovanosti, precíznosti a vycibrenosti priniesli počas svojich hosťovaní v Rusku nemeckí divadelníci, čo paradoxne nútilo domácich hercov zdvihnúť vlastné kritériá umeleckej náročnosti.

Fenomén tzv. novej drámy, ktorý na Slovensku tiež dobre poznáme<sup>20</sup>, bol podľa Davydovej do Ruska importovaný v pravej chvíli z Veľkej Británie vďaka workshopu, ktorý na festivale Zlatá maska realizoval Royal Court Theatre v roku 1999. Tento podnet neskôr prerástol do divadelného hnutia a vzniku ruskej varianty festivalu Nová dráma. Prostredníctvom hier nových autorov sa na javiská začali vracaf reálne problémy ruského života, ostré sociálne témy, nezriedka nastoľované v radikálnej podobe. „Ruské divadlo začiatku 90. rokov trpelo nezvyčajnou formou izolovanos-

<sup>17</sup> DAVYDOVA, Marina. *Konec teatral'noj epochi*. Moskva : OGI, 2005, s. 12, 13. ISBN 5-9482-321-9.

<sup>18</sup> DAVYDOVA, Marina. *Konec teatral'noj epochi*. s. 14.

<sup>19</sup> Autorka uviedla aj niekoľko konkrétnych príkladov. Na festivale Baltský dom v Peterburgu kultovú inscenáciu Christophera Marthaleru *Zabiť Európana!* dohrali v poloprázdnom divadle. Moskovské publikum zas v r. 1998 odmietlo svetoznámeho divadelného režiséra Roberta Wilsona a jeho inscenáciu *Persefona* atď.

<sup>20</sup> V roku 2005 na Slovensku vznikol festival Nová dráma, vďaka nemu každoročne dochádza k rekapitulácii inscenačných podôb súčasných dramatických textov, paralelne sa koná súťaž o najlepšiu divadelnú hru (prvý krát bola vyhlásená ešte v r. 2000). V teatrologickej rovine máme fenomén novej drámy zmapovaný vďaka domácim a prekladovým publikáciám.



ti. Uzavrelo sa do vlastných tradícií sťa do škrupiny, oddelilo sa od neudržateľnej a rýchlo sa meniacej reality. /.../ Pritom interakcia s realitou bola vo všetkých časoch, počínajúc od antiky po éru sovietskej stagnácie, zárukou ani nie tak zdravia, ako životaschopnosti divadla.

Každú chorobu treba liečiť. A 'nová dráma' sa stala tou horkou pilulou, ktorú ruskému javisku naordinovali niektorí z divadelníkov, čo sa včas spamätali" a rozhodli vzniknutú situáciu riešiť<sup>21</sup>. Z pohľadu Mariny Davydovej hlavným zmyslom tohto procesu bolo obnovenie rovnováhy vo vzťahu medzi spoločnosťou a divadlom.

Tvrdenie ruskej divadelnej kritičky o zrode novej ruskej drámy v roku 1999 má svoje slabiny. Divadlo začalo prejavovať aktívnejší záujem o hry zo súčasnosti už v polovici 90. rokov. Predstavitelia Royal Court Theatre nevypestovali nových dramatikov od bodu nula, pracovali s existujúcimi, ktorých oboznámili s výsledkami britskej skúsenosti a s novými technikami písania (new writing).<sup>22</sup> Napokon, aj samotná Marina Davydova svoje kategorické tvrdenie zmäčkila zmienkou o existencii úrodnej domácej pôdy, ktorá vďačne prijala nové inšpirácie.<sup>23</sup>

Veľmi podnetné aj vo vzťahu k slovenským divadelným pomerom sú postrehy Davydovej adresované na margo poetiky novej drámy začiatku 21. storočia. Autorka upozornila na kardinálnu zmenu autorskej stratégie. Základná znalosť komponovania „zložitej architektúry ľudských vzťahov“ pre dramatika prestáva byť záväzná. Podobne ani výtvarník už nemusí vedieť kresliť a od spisovateľa sa nežiada, aby zvládol vyrozprávať príbeh. Najdôležitejšou hodnotou sa stávajú iné schopnosti, v dramatickej literatúre ide predovšetkým o vrúcnosť čítania a absolútnu úprimnosť výrazu.<sup>24</sup> „Vari ešte nikdy dramatik nekládol taký dôraz na autenticitu pri tvorbe sveta svojich hier. Vo všetkých dobách si udržiaval spojenie s realitou, ale ako autor mal vždy navrch. Noví dramatici, pokiaľ nerozpútajú postmoderné hry, snažia sa komunikovať s realitou pričom sú si dokonale vedomí skutočnosti, že realita je dôležitejšia, než oni. Oni samotní, ich myšlienky a ideály (samozrejme, ak sa nejaké vyskytujú) – to všetko nestojí za nič v porovnaní so surovou životnou realitou, ktorú treba čo najrýchlejšie zafixovať a čo najpresnejšie zaprotokolovať. Človek, ktorý sa rozhodol napísať text pre divadlo nemusí dobre poznať gramatiku /.../, ale život, najmä jeho nepríjemné stránky, musí ovládať naspamäť“. Skutočnosť dramatikov opantala, stali sa jej zajatcami.<sup>25</sup>

Nová dráma už nemá hrdinov, podotýka autorka. Vidí už len postavy hry, ktoré nemajú svoj život vo vlastných rukách, sú absolútnym produktom prostredia, v ktorom žijú. Kedysi dramatické postavy mohli byť antihrdinmi, slabochmi, zradcami. V novej dráme sú takmer vždy obeťami, hlboko trpiacimi väzňami reality, hodnými poľutovania.<sup>26</sup> Na margo tohto javu kriticky poznamenala: „Lenže ak veľké divadel-

<sup>21</sup> DAVYDOVA, Marina. *Konec teatral'noj epochi*. s. 39.

<sup>22</sup> Ani v deväťdesiatych rokoch sa ruská dráma nevyhýbala reflexii súčasnosti a sociálnym témam. Ako príklad sa dá uviesť tvorba vedúceho dramatika tohto obdobia Nikolaja Koľada a jeho jekatirenburských žiakov. Napokon, iniciátori a spoluzakladatelia moskovského divadla súčasnej drámy Teatr.doc. (založené v r. 2002) Jelena Greminina a Michail Ugarov tiež zďaleka nepatrili k nováčikom. Dôležitú úlohu v rozvíjaní kontaktov medzi mladými dramatikmi a divadelníkmi v 90. rokoch zohral festival Lubimovka, ktorý sa každoročne konal v bývalom vidieckom sídle Stanislavského. Poznámka N.L.

<sup>23</sup> DAVYDOVA, Marina. *Konec teatral'noj epochi*. s. 39.

<sup>24</sup> Tamže, s. 40.

<sup>25</sup> Tamže, s. 41.

<sup>26</sup> „Utečenec je nešťastný, pretože je utečenec. Príslušník armády preto, že slúži v armáde. Ak bezdo-

né umenie existuje len tam, kde je spojenie s realitou, potom veľká dramatika existuje len vtedy, keď postava hry a dramatik, ktorý ju vytvoril prejavujú zmysel pre zodpovednosť. Keď ona (dramatická postava) – nie je iba akousi amorfnou substanciou, ale človekom obdareným vôľou a aktívne, nie pasívne, žijúcim svoj život.“<sup>27</sup> Háčik, podľa postrehu ruskej teatrologičky, je v tom, že skutočný moderný Európan je tiež pasívnym a večne utrápeným otrokom reality. A otrok, ako podotkla vo svojej knihe Davydova, má problém stať sa tvorcom.

V oblasti divadelnej réžie v prelomovom období na prahu nového milénia bola situácia v Rusku iná, než u nás. Došlo tam ku generačnej diskontinuite, spôsobenej tým, že začiatkom deväťdesiatych rokov fakticky vypadlo z obehu celé jedno pokolenie nádejných režisérov.<sup>28</sup> Nová generácia mladej réžie vstúpila do divadelného života až s nástupom tzv. novej drámy. Vedľa seba sa tak ocitli dve pokolenia režisérov – dedovia a vnuci, predstavujúci dva rozdielne svety, vyrastajúci z podhubia dvoch odlišných storočí, hodnotových systémov a estetického vnímania. Nové pokolenie otvorilo dvere novým textom a novým postupom, ktoré dráždili ich divadelných starých otcov. Tí žiadali, aby divadlo aj naďalej chránilo večné hodnoty ľudského ducha (tradícia Umeleckého divadla) a zostalo na pomyslenom posvätnom výslní múzických umení. Mladých režisérov chápali ako zradcov duchovnosti, súčasné texty ako zjednodušujúce až prázdne. Na rozdiel od klasických hier ich nebolo treba lúštiť, ako napr. *Hamleta*. Nová dráma vyžadovala iné inscenačné postupy, niekedy pripomínajúce detskú vmaľovanú. Aj samotná Davydova pri analýze najvýraznejších inscenácií mladej ruskej réžie prejavila značnú dávku skepticizmu. V konfrontácii s umením veľkých domácich a zahraničných majstrov nadobudla dojem, že ich ruskí „vnuci“ túto úroveň majstrovstva nedosiahnu.<sup>29</sup> Našťastie, nasledujúci vývoj ukázal, že otvorenie javiskového priestoru pre nové osobnosti bolo najlepšou investíciou do budúcnosti ruského divadla. V súčasnosti ruská réžia disponuje sériou umelecky zrelých osobností, ktoré na rozdiel od svojich predchodcov suverénne ovládajú rôzne divadelné jazyky a spájajú znalosť domácej tradície, vrátane školy psychologického herectva, s inšpiráciami a výzvami svetového divadla.

Ako napovedá názov knihy Mariny Davydovej jej leitmotívom je koniec éry divadelného umenia mimoriadnej kvality a spoločenského významu, transformácia divadla a jeho spoločenského statusu, nástup novej divadelnej paradigmy. Autorka si myslí, že časy „divadla pre ľudí“, divadla spájajúceho publikum prostredníctvom spoločného estetického zážitku obsahujúceho posolstvo, t.j. hlbokú ľudskú výpoveď, časy legendárnych inscenácií sú preč. Zostávajú len osobnosti legendárnych režisérov, ktorých inscenácie vedia zaujať, ale ktoré sa po čase vytrácajú zo všeobecného povedomia a nevstupujú do análov divadelnej histórie. Divadelné umenie, nielen

---

movec zabil človeka, stalo sa to predsa preto, že je bezdomovec. A čo mám povedať o tom, aký nešťastný býva narkoman, najmä keď mu chýbajú peniaze na novú dávku.“ DAVYDOVA, Marina. *Konec teatral'noj epochi*. s. 43.

<sup>27</sup> Tamže.

<sup>28</sup> K strate takmer celého pokolenia divadelných režisérov v Rusku prispela ekonomická kríza 90. rokov, zastavenie série rozbehnutých projektov na podporu mladých divadelníkov. Hnutie štúdiových divadiel, ktoré poskytovali priestor novým talentom koncom 80. rokov sa rozpadlo a už nespamätalo. Atomizovalo sa na izolované súbory bojujúce o svoje vlastné prežitie, zväčša na okraji divadelného života. Režijné posty v zavedených súboroch obsadili etablovaní predstavitelia staršieho pokolenia. Strata perspektívy do budúcnosti negatívne poznačila rozvoj mladej réžie v Rusku na prelome 80. a 90. rokov. Poznámka N.L.

<sup>29</sup> DAVYDOVA, Marina. *Konec teatral'noj epochi*. s. 44 – 57.



ruské, sa zásadne zmenilo. „Stále zriedkavejšie si môže dovoliť rozkoš byť zároveň múdрым a prostým, fascinujúcim a obsažným, poučeným a ľudským, inšpirujúcim a všeobecne zrozumiteľným. /.../ Žijeme na konci nádhernej divadelnej éry. Stali sme sa svedkami toho, ako zapadá. Môžeme sa utešovať tým, že západy slnka sú občas neuveriteľne krásne.“<sup>30</sup>

#### IV.

Teatrologička Anna Vislova tiež vníma divadelnú situáciu po rozpade Sovietskeho zväzu ako situáciu zániku obrovskej a hodnotnej divadelnej epochy. Jej pohľad je obohatený o kulturologické aspekty analýzy umenia a ovplyvnený frankfurtskou školou, hlavne názormi Theodora Adorna (1903 – 1969). Svojou knihou *Ruské divadlo na prelome epôch* vstupuje do aktívneho dialógu, miestami až polemiky s názormi Mariny Davydovej, hoci sa o Davydovej nezmieňuje, ani ju priamo necituje. Smrť veľkej divadelnej epochy Vislova vníma ako výsledok ničenia starej dobrej kultúry a starých hodnôt humanizmu, sociálnej spravodlivosti a rovnosti. Pre ňu rozhodne nejde o pohyb vpred, k novému životu, snáď demokratickejšiemu a v niečom možno lepšiemu. Kniha Vislovej pripomína rozsiahly žalospev, ponúka rekapituláciu strát, rozpráva o degradácii ruskej spoločnosti, najmä kultúry. Následne pojednáva o hlbokej kríze divadelného umenia ako súčasť národnej identity. V daných intenciách knihu Anny Vislovej *Ruské divadlo na prelome epôch* môžeme vnímať aj ako „Manifest teatrologického protestu“ v troch kapitolách: 1. Formovanie nového ruského divadla, 2. Ruské divadlo na prelome storočia v novej paradigme, 3. Nové divadelné tendencie v kontexte domáceho vnímania.

Vývinovú cestu, ktorou prešlo ruské divadlo na prelome milénia autorka charakterizuje ako cestu od skutočného javiskového umenia, ktoré sa manifestovalo ako „divadlo pre ľudí“ k vytvoreniu „trhu kultúrnych služieb“. Vislova sa prevažne vyhýba pojmom ako kultúrny či kreatívny priemysel, resp. ekonomika. Prostredníctvom slovného spojenia „trh kultúrnych potrieb“ opakovane zdôrazňuje negatívny charakter vývoja umenia a spoločnosti. Situáciu historickej premeny vlastne vníma ako situáciu spoločenského, sociálneho, kultúrneho a morálneho rozpadu a ničenia. Hneď v úvode píše: „Rusko v poslednom desaťročí 20. st. vstúpilo do obdobia ďalšieho historického zlomu, ktorý je už teraz označovaný za nové mútne časy<sup>31</sup>, čo vyvolalo premenu celého spektra základných ruských paradigiem. Pre domácu vedu, kultúru, literatúru, ako aj divadlo, nastalo obdobie rozpadu a straty celistvosti, obdobie ničenia základov, ktoré má neuveriteľne agresívnu absurdne-karnevalovú podobu, je to obdobie hodokvasu všakovakých náhrad a chimér. /.../ Humanitné poznanie zažíva na prelome tisícročí takmer úplný krach, pretože sa stáva v svojej podstate nepotrebné v novej technokratickej spoločnosti.“<sup>32</sup>

Autorka veľmi emocionálne pripomína, že jej vlasť so všetkými nerastnými i vý-

<sup>30</sup> Tamže, s. 59.

<sup>31</sup> Pojem „mútne časy“ (smutnoje vremja) v ruskej historiografii jednoznačne odkazuje na obdobie veľkého chaosu na prelome 16. a 17. storočia (roky 1598 – 1613) keď po smrti cára Ivana IV. a zániku vládnej dynastie Rurikovcov došlo k mocenskej kríze, politickému kolapsu, vnútorným nepokojom, zahraničnej vojenskej intervencii, hospodárskemu rozvratu, hrozbe zániku ruskej štátnosti. Situácia vyústila v r. 1613 do nástupu na trón rodu Romanovcov, čo zabezpečilo postupný návrat k relatívnej stabilite.

<sup>32</sup> VISLOVA, Anna. *Russkij teatr na slome epoch. Rubež XX-XXI vekov*. Moskva : Universitetskaja kniga, 2009, s. 10 – 11. ISBN 978-5-98699-050-7.

robnými zdrojmi a inými bohatstvami bola rozpredaná, došlo k totálnej kriminalizácii štátu, v dôsledku čoho sa mravnosť zmenila na raritu a ľudia na osamelé dezorientované telá kmitajúce v útrobach chaotického postsovietskeho sveta. Za jeden z dôsledkov deštrukcie v oblasti humanitných vied Vislova považuje zánik serióznej teatrologickej literatúry a jej nahradenie „reportérstvom“. Daná poznámka akoby odkazovala, ba priam útočila na divadelnú kritičku a teatrologičku Marinu Davydovu, no zároveň absolútne ignorovala prínos série skvelých, až prelomových divadelno-vedných publikácií z obdobia od konca 20. storočia až po súčasnosť.

Pre Annu Vislovu sú deväťdesiate roky tragickým obdobím ruskej kultúry, obdobím straty jednoty a spolupatričnosti národa, ktorý prešiel procesom sociálnej diferenciácie. Hlavne však ide o obdobie smrti ruského divadla. Začiatok zomierania autorka datuje do začiatku posledného desaťročia 20. storočia a spája s priepastným rozdelením umenia na umenie pre masy a umenie pre elity. Nové ruské divadlo má nielen novú estetiku, ale aj nové, finančne zabezpečené publikum a je čoraz menej dostupné bežným divákom. Už neplní úlohu chrámu umenia, školy života, zmenilo sa na zábavu, na trh kultúrnych služieb. Paralelne s názorovou transformáciou spoločnosti sa transformoval jazyk: pojmy ako národ, ľud, ľudovosť sa zmenili na obyvateľstvo, voliči, masová kultúra. Došlo k fundamentálnej premene predchádzajúceho hodnotového systému. Rozpad tzv. sovietskej civilizácie spôsobil zmenu spoločenskej a kultúrnej paradigmy v celosvetovom meradle.

Podľa Vislovej nové ruské divadlo nedosahuje úroveň sovietskeho divadla 50. – 70. rokov. Autorka je presvedčená, že odmietanie všetkého sovietskeho na prelome 80. a 90. rokov viedlo k strate divadla spoločného etického a umeleckého programu.<sup>33</sup>

Pre Vislovu sovietske divadlo 50. – 70. rokov malo úroveň, ktorú nové ruské divadlo nedosahuje. Komerencializácia a bulvarizácia divadla v 90. rokoch spolu s novou drámou a novou réžiou podľa nej prispeli k rozpadu kultúry veľkého štýlu a veľkých myšlienok, k uvoľneniu najtemnejších obsahov duše, vášní a inštinktov, k redukcii divadla psychologického realizmu. Začiatkom 20. storočia začína nová etapa plynulej premeny ruského divadla na divadlo kompatibilné s modelom západnej scény. Ruské divadelné umenie sa tak vzdáva svojej pôvodnosti, dehumanizuje, mení sa na divadlo eklektické, založené na postmodernej redukčnej štylistike. Vnárание sa ruskej kultúry do intelektuálneho priestoru postmodernej autorka hodnotí negatívne, pretože v jej ponímaní to znamená, že sa umenie korí pred veľkou prázdnotou. Postmoderný diskurz, diktát plurality vedie k relativizácii všetkých hodnôt, relativizácii kladných ideálov, estetickú kategóriu krásna vytesňuje kategória „zaujímavé“.

Knihy Anny Vislovej je vrchovitou mierou naplnená clivotou za sovietskym umením. Prezентuje ho ako svojráznu, alternatívnu verziu moderny. Jazyk sovietskeho umenia vníma ako možno posledný významný umelecký štýl 20. storočia.<sup>34</sup>

Kým Marina Davydova sa prejavila ako teatrologička, ktorá sa snaží triezvo sledovať a analyzovať prebiehajúce divadelné procesy, pozná medzinárodný kontext

<sup>33</sup> Vzhľadom na existenciu hnutia štúdiových divadiel (80. roky) ide o veľmi sporné tvrdenie. Štúdiové divadlá nadviazali na tradíciu ruského divadla - kláštora, divadla - rehole, divadla, v ktorom tvoria umelci spojení spoločným mravným a estetickým vierovyznaním. Snažili sa rozšíriť závažný mchatovský register výrazových prostriedkov, inscenovať diela absurdnej dramatiky, uvádzať hry moderných ruských dramatikov tzv. novej vlny ako napr. Petruševská, Zlotnikov, Sadur atď. Kontinuita vývoja týchto súborov bola v 90. r. prerušená. Poznámka N.L.

<sup>34</sup> VISLOVA, Anna. *Russkij teatr na slome epoch. Rubež XX-XXI vekov*. s. 27.

a nebráni sa jeho prenikaniu na ruské javisko, pretože je za modernizáciu ruského divadla, Anna Vislova vychádza z rusko-centrickej pozície, prejavuje sklony k idealizácii všetkého sovietskeho. „ Sovietska kultúra zrodila vlastný, absolútne unikátny vzor divadla – demokratického divadla, divadla pre národ, rozhodne však nie divadla patriaceho k masovej kultúre, v ideáli bolo zamerané na eticko-intelektuálny rozvoj človeka, a nie na jeho morálno-duchovnú stagnáciu a degradáciu /.../. Naše súčasné umenie odmietlo nadväznosť na smerovanie v hraniciach modernistického projektu objaveného sovietskou kultúrou. Zároveň s tým rezignovalo na vytvorenie akejkoľvek stratégie rozvoja. Postsovietske umenie sa rýchlo a bezohľadne uplo na západný model kultúry a v zhode s tým na postmoderný kultúrny diskurz. V danej chvíli stavia na odcudzenosti, je výrazne druhotné vo vzťahu k súčasnému západnému umeniu /.../“<sup>35</sup>

Vislova odmieta novú drámu, pretože nenadväzuje na sovietske kultúrne tradície, snaží sa o sebayjadrenie autorov (!), odmieta dedičstvo klasickej ruskej literatúry a drámy, je antidemokratická, vyumelkovaná, sarkastická, amorálna, hrá sa na chudobu, zatiaľ čo v skutočnosti je finančne zabezpečená vďaka poslušnosti British Concil/u a západným chlebdarcom. Pozoruhodne tendenčná autorka na viacero spôsobov obviňuje v zhubnej tendenčnosti súčasných ruských divadelníkov. Nová doba, nová kultúra, nové divadlo v jej interpretácii ilustrujú veľkú národnú katastrofu. Východisko vidí v návrate k sovietskym ideálom, ktoré nekriticky idealizuje. Zabúda, napríklad, na negáciu tradície ruskej divadelnej avantgardy, odmietanie dedičstva Vsevoloda Mejerchoľda, Alexandra Tairova atď. Zabúda na genocídu starej ruskej i novej sovietskej inteligencie, na tvrdý diktát ideológie, na obrovské ľudské a umelecké straty sovietskeho totalitného režimu... Žiaľ, aj keď sa v práci dajú nájsť zaujímavé postrehy a inšpiratívne uhly pohľadu, všetko je to prekryté agresívnym odmietaním nového a tendenčným ospevovaním sovietskej éry. Paradoxne, za vydanie svojej knihy môže autorka vďačiť jedine liberálnemu pluralizmu postmoderného diskurzu, ktorý tak kritizuje.

Súčasťou inferna nového ruského divadla v oblasti herectva je podľa Vislovej strata tradície systému Stanislavského a devastácia ruskej hereckej školy. Divadelníci už nepribližujú život ľudského ducha a tým zrádzajú svoje národné korene, divadelné dedičstvo, podstatu ruského umenia ba aj svojich spoluobčanov. Namiesto skúmania vnútra človeka, divadlo za pomoci jazyka vypožičaného z filmu, televízie, videoklipov, počítačovej grafiky atď. iba projektuje všetko, čo je na povrchu. Ruské divadlo sa takmer odcudzilo človeku, skutočnosti, konkrétnej historickej dobe a duševnému stavu súčasníka. Miesto, ktoré má patriť hercovi, stelesňujúcemu záchvevy ľudského ducha zaujal drzý showman. Aj to je jeden z ničivých následkov globalizácie na ruskú kultúru.

Rozvoj medzinárodných divadelných festivalov ako spôsob nadviazania kultúrneho dialógu s divadelným umením vo svete Vislova privítala, vyslovila sa však proti stieraniu národnej kultúrnej identity. O to viac, že je presvedčená o krízovom stave globalizujúceho sa divadelníctva. Tým, že sa ruské divadlo zapojilo do medzinárodného divadelného kontextu, sprenverilo sa kontextu domácejmu, dištancovalo od osudu, bolesti a problémov svojej vlasti. „Ruské divadlo začalo rozprávať so

---

<sup>35</sup> Tamže, s. 29.

silným cudzím prízvukom. /.../ Pole jeho dialógu a interakcie s ruským kultúrnym prostredím sa cvrklo, zmenšilo a uschlo na minimum. Nové ruské divadlo priťahuje parodický a provokačný, odcudzený jazyk súčasného diskurzu, ktorý sa vyhýba nadviazaniu bezprostredného rozhovoru s divákmi, otvorenému vyjadreniu myšlienok, vyhýba úprimnosti, jednoduchosti a jasnosti, ktoré sú charakteristické pre jazyk ruskej kultúry.<sup>36</sup>

To, čo sa predsa len zachovalo z divadla v jeho pôvodnej podobe sa ocitlo v priestore medzi múzeom a zábavným priemyslom. A hoci veľké divadelné domy sledujú najmä komerčné ciele, tvorba malých divadelných kolektívov prináša nádeje na návrat k divadlu ako k umeniu. „Zapadanie“ ruskej divadelnej kultúry pod tlakom globalizácie, dehumanizácie a napodobňovania zastaraných postmoderných trendov Vislova nepovažuje ani za obdivuhodné, ani za krásne. V závere knihy však konštatuje, že proces transformácie života a umenia pokračuje, možno teda ešte dúfať v naštartovanie obrodného procesu a v návrat stratenej ľudskosti.

## V.

Po rozpade sovietskeho impéria a bloku pridružených krajín – satelitov sa cesty Slovenska a Ruska rozdelili. Krajiny prešli cez rozdielne spoločensko-politické peripetie, vybudovali medzi sebou nový model vzťahov opierajúci sa o nové základy. Ukazuje sa však, že transformačné vývinové procesy v oblasti divadelnej kultúry v rámci postsovietskeho priestoru minimálne v období rokov 1990 – 2010 mali do istej miery paralelný i keď nie totožný priebeh. Obe krajiny prežili zlomovú situáciu a premenu na úrovni štátotvorného usporiadania. Rusko i Slovensko sa snažili vysporiadať s vlastnou minulosťou, začleniť sa do nového kontextu, nájsť nový model existencie kultúry a divadelného umenia.

Malá krajina akou je Slovensko dokázala reagovať na mnohé výzvy spojené s transformáciou spoločnosti flexibilnejšie, než teritoriálne rozľahlé a počtom obyvateľstva mnohonásobne väčšie Rusko.<sup>37</sup> Cesta od štátom riadenej ekonomiky k nastoleniu tržných mechanizmov a zavedeniu súkromného vlastníctva nebola rovnaká. Zmeny, ktorými prešla slovenská spoločnosť a ekonomika v 90. rokoch boli bolestné, ale ani zďaleka nemali až taký dramatický priebeh a taký hrozivý sociálny dopad ako v Rusku. Podľa Mariny Davydovej hospodárska mizéria sa stala jednou z príčin, ktorá spôsobila narušenie generačnej kontinuity v ruskej réžii po roku 1990. Na Slovensku, našťastie, nemusíme hovoriť o stratenom pokolení divadelných režisérov či iných javiskových tvorcov<sup>38</sup>. Generačnú nadväznosť sa podarilo udržať, aj keď podmienky pre plnohodnotný tvorivý rozvoj divadla a mladej réžie sa zhoršili. Kontinuálne rozvíjanie svojho tvorivého rukopisu a formovanie svojského divadelného jazyka vo všetkých zložkách javiskového výrazu v podmienkach stáleho profesionálneho súboru sa stali luxusom.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Tamže, s. 246 - 247.

<sup>37</sup> Aj keď počet obyvateľstva RF v dôsledku pokračujúcej demografickej krízy od 90. r. klesá, so svojimi viac ako 140 miliónmi obyvateľov je Rusko deviatym najľudnatejším štátom na svete.

<sup>38</sup> K téme generačnej kontinuity v slovenskom divadle od 80. rokov 20. storočia po dnešok pozri PODMAKOVÁ, Dagmar (ed.). *Generačné premeny a podoby slovenského divadla*. Bratislava : Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2012, 176 s. ISBN 978-80-971155-0-0.

<sup>39</sup> Teatrológ Andrej Matašík konštatoval, že „sme dnes v situácii, že v celom štáte je v divadle zamestnaných vari päť režisérov vo vekovom intervale 30 – 50 rokov, všetci ostatní len hosťujú a teda nemožno od nich

V prípade oboch kultúr, ruskej aj slovenskej, boli divadelníci v procese transformácie konfrontovaní s poklesom spoločenskej prestíže divadelného umenia. V hierarchii svojich hodnôt spoločnosť presunula kultúru a umenie na spodné priečky. Treba však podotknúť, že na Slovensku divadlo ani predtým nemalo status tej posvätnosti, ako v Rusku a tak stratu svojho spoločensky výhodného postavenia neprežívalo tak bytostne ostro. Možno preto, že na rozdiel od ruského divadla to slovenské nemá také rozvinuté a etablované vedomie vlastnej identity, morálnej váhy, sily a tradície. Naše publikum nevníma svojich divadelníkov ako mesiášov, snáď s výnimkou krátko obdobia v novembri 1989, keď slovenskí herci dočasne vstúpili na javisko politického života.

Analogické, podobné situácie zažili divadelníci v Rusku a na Slovensku v súvislosti s uvoľnením slobody informácií. Zrazu prišli o tromf, ktorý držali v rukách v časocho cenzúry, keď mohli účinne komunikovať s publikom vďaka divadelným možnostiam provokovania ezopovských asociácií a ventilovania zakázaných obsahov. V nových podmienkach si divadlo muselo hľadať iný spôsob, ako zaujať publikum, pričom nejaký čas pocívalo istú bezradnosť a postupovalo, najmä v dramaturgickej oblasti metódou pokusov a omylov. Strácalo kontakt so spoločenskými funkciami umenia, rezignovalo na jasne formulovanú politickú a občiansku angažovanosť. Tieto kvality sa „vrátili do hry“ až s príchodom nového milénia. Až potom, ako sa divadelníci otvorili svetu, začali sa zaujímať o poznávanie a osvojovanie nového jazyka divadla a drámy. V opätovnom obnovení väzby na problémy spoločnosti významnú úlohu v Rusku i na Slovensku zohrali postupy dokumentárneho divadla, umožňujúce promptne reagovať na najaktuálnejšie sociálne problémy súčasnosti a, čo je nemenej dôležité, konfrontovať dnešok s historickou pamäťou, uvažovať o dejinných súvislostiach a ich mravných dopadoch.

V 90. rokoch slovenské divadlo pomerne úspešne ťažilo zo svojho postavenia v centre Európy, snažilo sa získať pozíciu sprostredkovateľa umeleckých znalostí a kontaktov medzi východom a západom, rýchlo prijímalo a spracovávalo nové estetické podnety. Medzinárodný festival Divadelná Nitra, ktorého prvý ročník sa konal na jeseň 1992, si vybojoval naozaj výrazné renomé, získal pozornosť a uznanie zástupcov európskeho divadelníctva. K pravidelným hosťom Nitry patrili zástupcovia slávneho Avignonského festivalu a etablovaných divadelných periodík. Na nitrianske inšpirácie sa odvolávali mladí ruskí divadelní kritici pri zakladaní festivalu NET (Novyj jevropeskij teatr /New European Theatre)<sup>40</sup> v Moskve v r. 1998, keď chceli ruskému publiku ukázať rodiacu sa estetiku nového európskeho divadla a zároveň podporiť snahy o umelecké sebavyjadrenie mladých domácich divadelníkov. V súčasnosti má festival Divadelná Nitra povahu stredoeurópskej divadelnej prehliadky s medzinárodnou účasťou, zatiaľ čo moskovský NET patrí k mienkotvorným svetovým festivalom, prezentujúcim perspektívne moderné trendy v divadelnom umení.

Téma medzinárodných divadelných festivalov v takej rozsiahlej krajine ako je Rusko je sama osebe nemenej obširna. Svoje prvo počiatky má v hospodársky zlož-

---

očakávať ani profiláciu súborov, ani rozvíjanie hereckých dispozícií. Prečo by mal hostujúci režisér a hostujúci dramaturg /.../ hľadať a formulovať nejaký program a koncepciu?“. Pozri MAŤAŠÍK, Andrej. Ako v inštitúciách včerajška hovorí dnes o víziách zajtrajška? In *Slovenské divadlo*, roč. 61, č. 3, s. 340. ISSN 0037-699X.

<sup>40</sup> Názov moskovského festivalu NET neodkazuje iba na nové európske divadlo, ale aj na sieť, ktorá na spôsob internetu spája mladých divadelníkov a ich výboje.



tom období 90. rokov. Festivaly Baltický dom, Čechovovský festival, NET, domáca Zlatá maska a množstvo ďalších vznikali a rozvíjali sa s nebývalou veľkorysťou – programovou, realizačnou, finančnou napriek ekonomickému napätiu. Zlatá maska a Čechovovský festival, napr. trvajú niekoľko týždňov, majú obrovský medzinárodný ohlas, sú pozorne sledované ruskými médiami. Mediálny priestor pre reflexiu divadla v Rusku sa údajne zmenšil. Reálne každé periodikum, printové alebo internetové pravidelne publikuje niekoľkostranové divadelné recenzie. Jazyk divadelnej kritiky sa skutočne modifikoval, zdynamizoval, vo väčšej miere využíva hovorový jazyk a odvoláva sa na módné trendy, ktoré môžu čitateľov zaujať. Recenzie však naďalej píše profesionálne školení odborníci, znalí kontextov. Pravidelne vznikajú vzrušené diskusie o aktuálnych témach, inscenáciách, osobnostiach, divadelných hrách a... divadelných festivaloch. Ani v tých najhorších časoch sa na tom nič nemení, v akejkolvek mizérii si ruská kultúra a divadelné umenie napokon vie nájsť zdroje a podporu. Môžeme za tým čítať obrovskú moc tradície. Opodstatnene, pretože aj keď sa spoločenský status divadelného umenia zmenil, špičkoví divadelníci sú naďalej vnímaní a mediálne prezentovaní ako duchovná elita národa. Vidno za tým tradičnú ambicióznosť nositeľov dedičstva veľkej a významnej kultúry, snahu za každých okolností sa etablovať a prezentovať ako súčasť svetovej umeleckej a intelektuálnej elity.

Ruské i slovenské skúsenosti s nástupom tzv. novej drámy sú podobné. V konečnom výsledku sa však v medzinárodnom kontexte presadilo viacero ruských dramatikov a ich textov. Slovenská súčasná dráma i divadlo naďalej zostávajú v tieni širšieho záujmu.

V roku 1997 sa v rámci Avignonského festivalu konala veľká a úspešná prezentácia ruského divadla. Psychologická herecká škola si vyslúžila veľký obdiv skúseného francúzskeho publika. Pre ruských divadelníkov sa pobyt v Avignone stal prekvapujúcou príručkou a školou rôznorodosti podôb moderného európskeho divadla. Ponaučenie, ktoré získali ich výrazne ovplyvnilo v ďalšej divadelnej tvorbe, preto účasť na Avignonskom festivale 1997 sa považuje za historický prelom. Ruské divadlo sa ešte viac otvorilo divadelnej mnohorakosti a vysokým profesionálnym požiadavkám umenia vo svete. Slovenské divadlo ešte nemalo tú česť dostať sa do avignonskeho výberu. Na druhej strane, naši tvorcovia nepochybne majú značný potenciál. Vzniká otázka, nakoľko ich stimuluje k výkonom slovenská spoločnosť, do akej miery si ich prínos všíma a váži, aké motivácie svojim divadelníkom poskytuje? Vieme byť aktívni a flexibilní. Na Slovensku sa podstatne skôr než v Rusku podarilo zachytiť a rozvinúť tendenciu komunitného divadla, divadla ako terapie, rodovo-citlivého feministicky orientovaného divadla. Zatiaľ. Ruské divadlo niekedy síce reaguje pomalšie, ale má schopnosť pri osvojovaní podnetov dosahovať vynikajúce výsledky. Ukazuje sa, že problémom je aj konkurencieschopnosť nášho divadla v medzinárodnej konfrontácii. Mali by sme sa pýtať: má slovenské divadelníctvo svoju víziu do budúcnosti a dostatok ambicióznosti, aby ju naplnilo na špičkovej profesionálnej úrovni? Pozná svoju tradíciu? Vie, aké má prednosti, na čo môže nadviazať, čo treba rozvíjať a čoho sa zbaviť? Vygenerovalo si osobnosti, ktoré ho môžu dôstojne reprezentovať v medzinárodnej súťaži talentov?

Umenie a divadlo v Rusku sa stále chápe ako súčasť národnej identity, ktorú treba uchovať a zveľaďovať. Téma kultúrneho a duchovného dedičstva, vedomie tradície sa berie veľmi vážne nielen v slovnej, ale aj reálnej podobe, čiže na úrovni skutkov.

Od roku 1999 Ruská federácia zaznamenáva ekonomický rast, vstúpila do skupiny ekonomicky vyspelých krajín G8, znovu sa prezentuje ako svetová veľmoc atď. Vyhlásila prezidentský program podpory rozvoja a prezentácie ruského jazyka a kultúry. Vkladá obrovské investície do rekonštrukcií historických divadelných budov, do ich modernizácie, do stavby nových. V nedávnych rokoch bola realizovaná náročná komplexná rekonštrukcia Veľkého divadla (Boľšoj teatr) v Moskve pre Divadlo národov v modernom duchu prebudovali bývalé Koršovo divadlo, staré Divadlo Gogoľa odovzdali do rúk mladých divadelníkov v novej podobe ako Gogoľ – centrum. V Peterburgu zreštaurovali Alexandrinské divadlo, klasicistické Ermitážne divadlo Kataríny II. v Zimnom paláci, tzv. Drevené divadlo z roku 1827 na Kamennom ostrove, dostavali Novú scénu Mariinského divadla atď. Na Slovensku sa môžeme pochváliť tým, že po dlhoročných prieťahoch sa podarilo zachrániť pre potreby kultúry a sprevádzkovať v roku 2007 novú budovu SND. Vzťah politických elít na Slovensku k umeniu a kultúre (vzdelaniu, vede atď.) je vlažný.

Slovenskí i ruskí divadelníci, predstavitelia veľkej tradičnej svetovej divadelnej kultúry i malej stredoeurópskej divadelnej kultúry, budujú svoje nové divadlo v kontexte svetovej globalizácie. Postsovietska éra sa skončila, no ešte doznievajú jej ozveny. Ruskí divadelníci prekonalí problémy 90. rokov. Nové divadlo v Rusku sa vyvíja ako syntéza moderných umeleckých trendov a domácej tradície. Slovenským divadelníkom sa len v malej miere podarilo zúročiť výhody 90. rokov. V druhej dekáde 21. storočia konštatujeme, že slovenské divadelníctvo stále zaostáva za požiadavkami modernej spoločnosti napr. v otázkach reštrukturalizácie organizácie a financovania divadelnej siete, že v (ne)riešení tejto problematiky „zostalo v 'hlbokom' a reálnom socializme“.<sup>41</sup> Divadelníci na Slovensku si musia dávať pozor, aby nezostali žiť v skanzene konca 20. storočia. Popri talente sú potrebné znalosti, vízie a dokonalá profesionalita, inak budeme existovať na okraji európskeho umeleckého diania.

## POST-SOVIET THEATRICAL PARALLELS

### Nadežda LINDOVSKÁ

The study is a comparative reflection on the development of performing arts in Russia and Slovakia at the turn of the millennium. Understanding the peripheries of post-Soviet transformation of Russian theater deepens the knowledge of social and aesthetic contexts regarding the transformation of Slovak theatre at the turn of the 21st century. The disintegration of the Soviet Bloc in the late 80s and the early 90s of the 20th century changed the situation in the world and launched a major transformation in the post-communist countries. Along with the economic and political system, culture was also inevitably changing. And not only in the former satellites of the Soviet Union, but in Russia itself the art outgrew the Soviet model in both, ideological as well as aesthetic plan. Privileged status of Russian culture has become a thing of the past. In the following years, Slovakia has become the independent state

<sup>41</sup> PODMAKOVÁ, Dagmar. Obraz transformácie divadelnej siete v Slovenskej republike. In *Slovenské divadlo*, roč. 61, č. 4, s. 391. ISSN 0037-699X.

with parliamentary democracy and market economy and joined the EU. Russia has undergone its own path of development. Despite a different orientation of the two countries at the turn of the millennium, both the Russian and Slovak theater experienced in many ways analogous situation: the decline in social status of performing arts, opening to the world, the introduction of so-called new drama, transformation of directing and acting, etc. When approaching breakthrough processes in Russian theatre, the study is based on the author's personal knowledge of Russian theater and on the publications written by Russian theatre critics Marina Davydova, *End Theatrical Era* and Anna Vislova, *Russian Theatre at the Turn of the Millenium*.

*Táto práca bola podporovaná Agentúrou na podporu výskumu a vývoja na základe zmluvy APVV-0619-10.*